Brasília

A ARTE DA DEMOCRACIA

ORGANIZAÇÃO

Paulo Herkenhoff

idp

FGV ARTE

Em memória de Vera Brant,
a mulher horizonte.

FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS

PRIMEIRO PRESIDENTE FUNDADOR
Luiz Simões Lopes

PRESIDENTE
Carlos Ivan Simonsen Leal

VICE-PRESIDENTES
Clovis José Daudt Darrigue de Faro
Marcos Cintra Cavalcanti de Albuquerque

INSTITUTO BRASILEIRO DE ENSINO, DESENVOLVIMENTO E PESQUISA

FUNDADORES
Gilmar Ferreira Mendes
Paulo Gonet Branco
Inocêncio Mártires Coelho

DIRETOR GERAL
Francisco Schertel Mendes

DIRETOR EXECUTIVO
Caio Cordeiro de Resende

capa
José Roberto Bassul
Sem título, da série *Paisagem Modernista*, 2010
Fotografia

quarta capa
Marcio Borsoi
Sem título, 2016
Fotografia

próximas páginas
Leonardo Finotti
Plano Piloto, Brasília

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA MARIO HENRIQUE SIMONSEN/FGV

Brasília : a arte da democracia / Paulo Herkenhoff (org.).
Rio de Janeiro : FGV Arte, 2025.
400 p.

ISBN 9786583308528

1. Arte — Brasília (DF) — História. 2. Arte moderna — Brasília (DF). I. Herkenhoff, Paulo, 1949-. II. FGV Arte

CDD-700.98174

ELABORADA POR MARIANE PANTANA ALABARCE — CRB-7/6992

Os textos são de responsabilidade dos autores e não refletem, necessariamente, a opinião da FGV.

Brasília

A ARTE DA DEMOCRACIA

ORGANIZAÇÃO
Paulo Herkenhoff

idp FGV ARTE

APRESENTAÇÃO

A FGV foi criada em 1944, no Rio de Janeiro, nos últimos anos do primeiro governo do presidente Getulio Vargas. Sua missão amparava-se na busca pelo aperfeiçoamento intelectual do quadro de profissionais brasileiros, especialmente do setor público. Instituição preocupada em contribuir para o desenvolvimento do país, passou a investir mais concretamente, sob liderança de seu primeiro presidente, Luiz Simões Lopes, na área do ensino superior, pesquisa e informação científica.

No campo da análise e levantamento econômico, a FGV, durante as décadas de 1950 e 1960, conduziu o primeiro balanço de pagamento liderado por Eugênio Gudin, assim como o levantamento da renda nacional, o que permitiu desenvolver novos índices econômicos que aperfeiçoaram as métricas de interpretação da realidade, estas elaboradas em diálogo com a primeira escola de administração pública da América Latina: a Escola Brasileira de Administração Pública (Ebape).

A Fundação Getulio Vargas seguiu investindo no desenvolvimento e aperfeiçoamento acadêmico, defendendo a liberdade de pensamento e de pesquisa, e auxiliando na compreensão das transformações estruturais do país. Contribuindo para o aprimoramento dos organismos públicos, municipais, estaduais e federais, na consolidação de bens públicos e na formação de profissionais de excelência, sua missão, ao longo dos anos, baseia-se na máxima "estimular o desenvolvimento socioeconômico nacional".

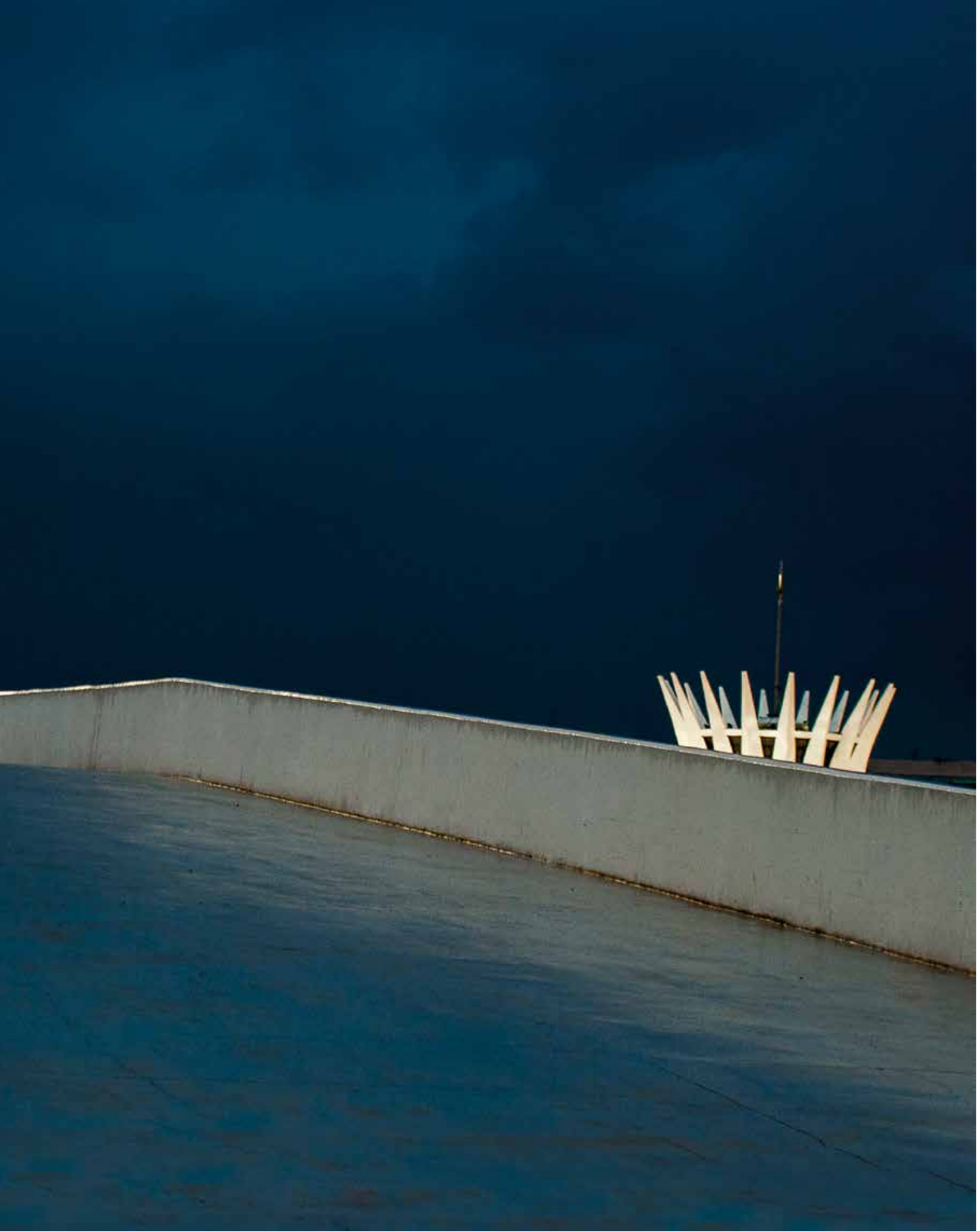
Para além do desenvolvimento técnico-acadêmico, a década de 1960 ainda seria marcada pelo impulso de desenvolvimento concretizado, no plano político, com a transferência da capital federal para Brasília. Refletindo um projeto de país organizado pela teoria republicana democrática, a nova capital federal nascia no centro-oeste do país com um plano urbanístico inovador e um projeto arquitetônico modernista traçado, justamente, pelo criador da sede da FGV no Rio de Janeiro: Oscar Niemeyer.

Cidade modernista, Brasília reconfiguraria os padrões urbanos brasileiros ao consolidar o corpo técnico e burocrático em um cenário caracterizado pela força das instituições políticas. A Fundação Getulio Vargas, assim, orgulha-se de ter seu nome vinculado à história do desenvolvimento nacional.

Esta obra, organizada pelo curador Paulo Herkenhoff, publicada no 65º aniversário de Brasília, é um convite à rememoração da história brasileira na oitava década de contribuição da FGV para o desenvolvimento socioeconômico brasileiro.

Carlos Ivan Simonsen Leal
PRESIDENTE DA FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS

Centro Cultural FGV, Rio de Janeiro | Projeto de Oscar Niemeyer concebido na década de 1950, inaugurado em 2013.



O nascimento de Brasília é central na história do país. Construída em menos de cinco anos e inaugurada em abril de 1960, a nova capital ergueu-se projetada para o futuro. Moderna e criativa, surgia como aliada do plano de amadurecimento político, republicano e democrático que o Brasil prometia conquistar desde a Proclamação da República, em 1889.

A nova cidade era mais um dos projetos inovadores — e ambiciosos — do presidente Juscelino Kubitschek, que, com seu perfil visionário, não media esforços para transformar nossa economia. Afinal, JK acreditava como poucos no potencial do país e sonhava em avançar "cinquenta anos em cinco" durante o seu mandato.

Nesse sentido, a ideia de mover a capital para o centro do país mostrava-se essencial, pois permitiria a ocupação e o desenvolvimento do interior e, por consequência, uma maior modernização de regiões pouco desenvolvidas.

Esse processo de interiorização do desenvolvimento marcou a expansão da fronteira agrícola: com a capital geograficamente centralizada, as economias do Sul e do Sudeste, à época mais desenvolvidas, foram conectadas ao Centro-Oeste, que viria a se tornar, posteriormente, uma potência do agronegócio.

Tal relação foi bem-sucedida em virtude da construção de rodovias que interligavam os estados, o que assegurou o avanço do setor, que passava a ser fortemente atraído pelas oportunidades na região. Por esses e outros fatores o crescimento de Brasília se deu de forma exponencial. A cidade rapidamente reuniu personalidades fundamentais da biografia brasileira — juristas, políticos, arquitetos, urbanistas e artistas — e consolidou-se como ponto crucial do poder, local onde eram desenhadas decisões que repercutiriam por todo o território nacional. Contudo, não há como falar sobre a história de Brasília sem mencionar os tempos sombrios da ditadura militar. Esse período histórico traria consigo múltiplos desafios à cidade e ao próprio país.

Os 21 anos de autoritarismo que marcaram a trajetória do Brasil iniciaram-se em 1964, com a subversão da ordem constitucional então vigente, e desenvolveram-se por meio de diversas violações.

No entanto, foi apoiada em figuras como Anísio Teixeira, Darcy Ribeiro, Honestino Guimarães, Paulo Brossard, Vera Brant e Victor Nunes Leal que a capital conseguiu reerguer-se e sobreviver aos assombros desse regime. Da mesma forma, a Universidade de Brasília (UnB) foi um importante símbolo de resistência e instituição central na luta pelo restabelecimento do estado de direito.

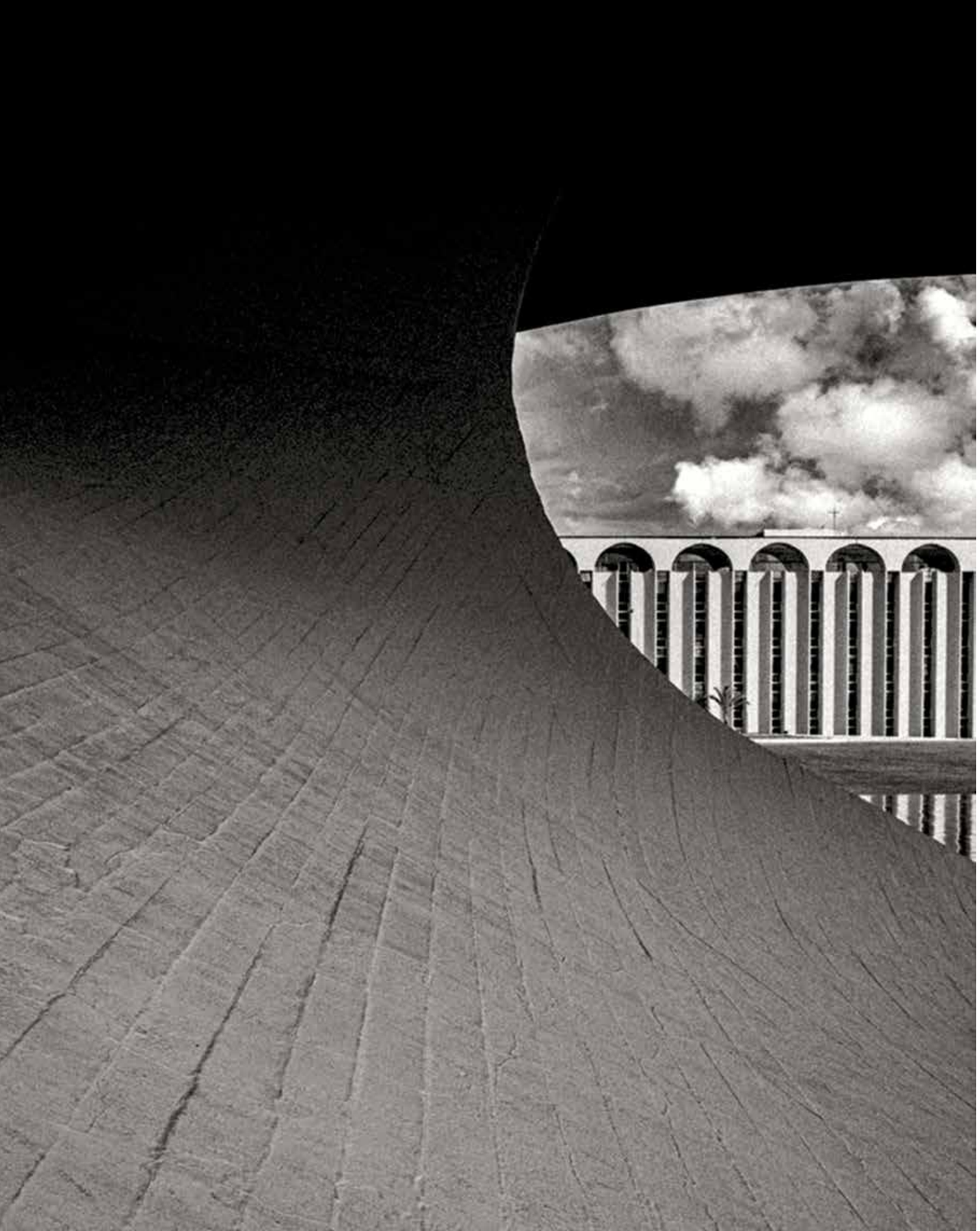
Superadas as intempéries, o céu do Planalto Central, "horizonte imenso aberto, sugerindo mil direções" — como cantado na voz de Simone —, hoje abriga movimentos e instituições que representam a expressão mais concreta do pleno funcionamento de nossa democracia.

Este livro, além de ser uma homenagem a Brasília — a seus personagens ilustres e, sobretudo, à promessa de dias melhores representada por sua construção —, resgata a memória nacional no que ela tem de mais original e pioneiro, permitindo que a recente evolução política nacional seja apreciada. A seu modo, a obra nos remete a um Brasil grandioso, no que ele possui de mais democrático e republicano — na exata forma como, ontem, pretendiam os fundadores da cidade; no preciso modo como, hoje, impõe a Constituição Federal.

Desejo a todos uma excelente leitura.

Gilmar Ferreira Mendes
FUNDADOR DO IDP

Marcio Borsoi | Sem título, 2011 | Fotografia digital | Coleção do artista



Nos últimos anos, a Fundação Getulio Vargas vem desenvolvendo projetos aplicados à área de arte e design no Brasil. Faz parte desse processo uma série de publicações que buscam expandir a educação artística, coroado, mais recentemente, a partir de setembro de 2023, com a abertura da FGV Arte, espaço experimental dedicado a exposições temporárias, cursos livres e projetos educacionais, idealizado pelo presidente Carlos Ivan Simonsen Leal. Este livro é parte do programa editorial de incentivo ao campo artístico brasileiro desenvolvido pela FGV.

O livro *Brasília, a arte da democracia* foi motivado em sua raiz pelo interesse em resgatar a memória de Vera Brant, interessante figura no cenário de Brasília, ainda pouco conhecida na história brasileira. Escritora, grande articuladora dos bastidores políticos, trabalhou ao lado de Darcy Ribeiro na construção da Universidade de Brasília, idealizada para servir aos profundos interesses nacionais. Reconhecida entre políticos, artistas, intelectuais da época, incluindo o próprio realizador da construção da nova capital, o presidente Juscelino Kubitschek, Brant firmou-se como personalidade incontornável da história da nova capital desde 1960.

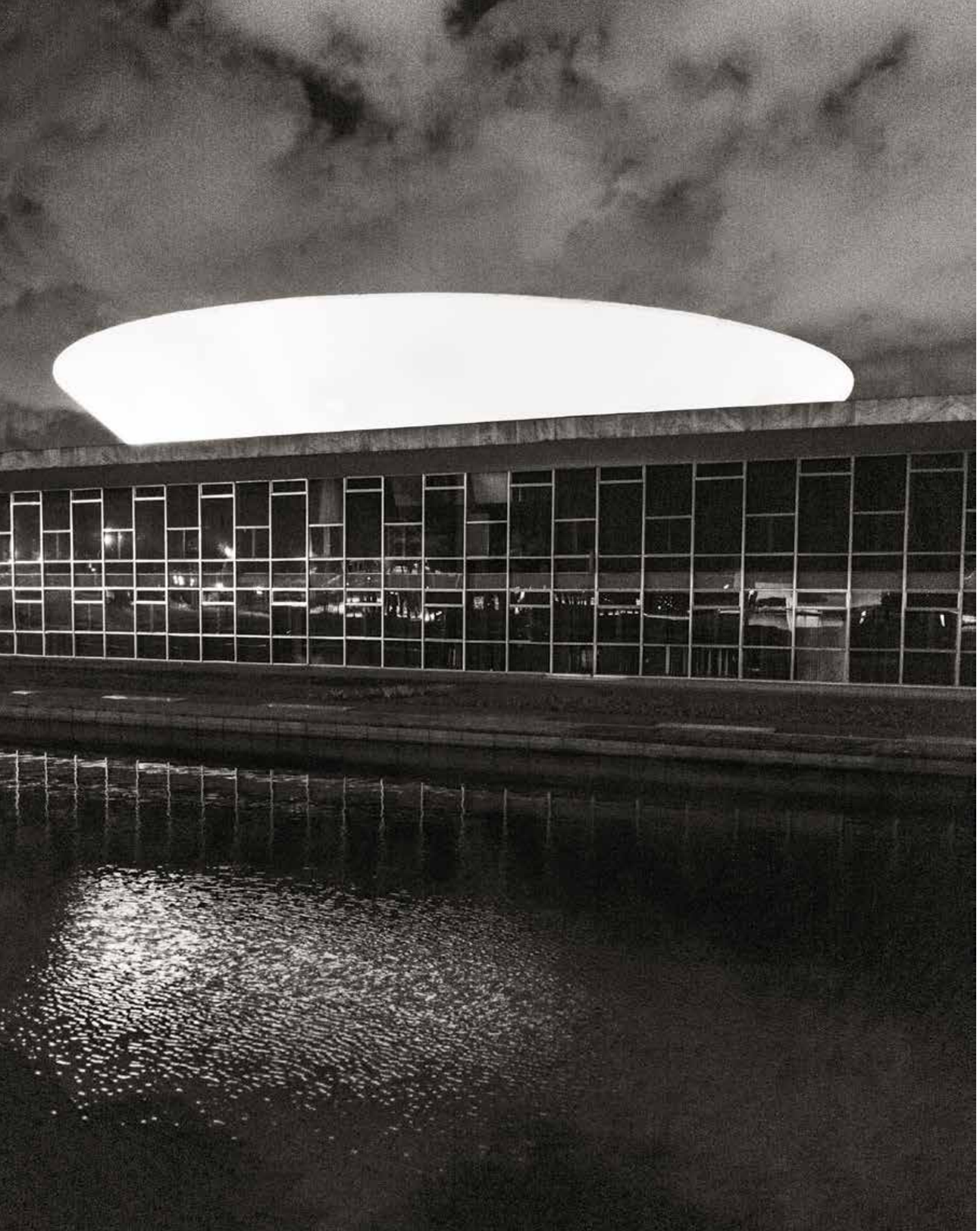
O trabalho de resgate da memória de Vera Brant, sua criação literária e sua significativa importância histórica para a construção da cidade, não foi possível, no entanto, sem significativa pesquisa sobre o erguimento de Brasília. Como consequência do processo de pesquisa, o livro, que surgira com a intenção de fazer jus à personagem, expandiu-se rumo a uma compreensão histórica, política, arquitetônica e artística mais profunda.

Pensada como palco simbólico e concreto da República federal, em seu sistema representativo democrático, Brasília passou por momentos importantes e históricos até 8 de janeiro de 2023, ainda ocorrido no percurso da elaboração deste volume. Todos esses episódios de nossa história recente tornaram impossível que se contornassem temas centrais da criação da República brasileira e da importante divisão dos três poderes fundamentais: Executivo, Legislativo e Judiciário.

Brasília, a arte da democracia, volume organizado por Paulo Herkenhoff, nesse sentido, nasce entre a história política contemporânea, a luta pela consolidação da República democrática e a promoção educacional da herança artística e arquitetônica, moderna e urbana, da capital brasileira. Homenagem à cidade que é, também, Patrimônio Cultural da Humanidade, a obra se encarrega de traçar um diálogo nem sempre explícito com a estética, garantindo àqueles que pensaram criativamente a cidade o seu devido reconhecimento no processo construtivo.

Sidnei Gonzalez
DIRETOR DA FGV CONHECIMENTO

Fred Lamego | *Geometrias cadentes*, 2017 | Fotografia
próximas páginas | **Leonardo Finotti** | Praça dos Três Poderes, Brasília



Símbolo de um novo país, Brasília foi inaugurada em 21 de abril de 1960 sob o governo do presidente Juscelino Kubitschek (1956–1961). Sua consolidação e amadurecimento no decorrer do tempo permitiram o surgimento de uma identidade cultural e artística própria de uma cidade fundada em aspirações modernistas trazidas para o Cerrado, mas que trilhou caminhos próprios, ora aproximando-se das correntes nacionais e internacionais, ora afastando-se em prol de pesquisas singulares dos artistas eventualmente inspirados pelas características peculiares de suas próprias origens e histórias, da geografia e do modo de vida na nova capital federal.

Brasília surgiu e representou o apogeu da arte moderna no Brasil, firmou-se como uma capital da Cultura e da Educação, com a Universidade de Brasília (UnB), idealizada por Darcy Ribeiro que, desde cedo, se firmou como o principal espaço para a formação de artistas e da produção teórica da capital.

Em menos de uma década depois de sua inauguração, Brasília se tornou a sede de uma sutil vanguarda contestatória do autoritarismo à direita e à esquerda, através daquilo que se poderia denominar "levantes estéticos". Athos Bulcão burlou magistralmente o rígido gosto do comunista Oscar Niemeyer, enquanto JK jogou para escanteio o virtuosismo meloso da produção de Carlos Scliar, stalinista. À esquerda, estão as estratégias de artistas no enfrentamento do arbítrio político do regime militar instaurado em 1964.

Se não nasceu com um museu de arte — o Museu de Arte de Brasília só passou a existir de fato 25 anos após a inauguração da nova capital, e o Museu Nacional da República ainda mais tarde, em 2006 — a cidade nasceu com a Universidade de Brasília e seu Instituto Central de Artes. Entre os artistas aqui apresentados, não por acaso, muitos deles foram ou são professores, pesquisadores ou ex-alunos da universidade.

Neste livro, a diversidade da arte contemporânea do Distrito Federal está representada, sendo acompanhada pela solidez do pensamento crítico e histórico desenvolvido sobretudo a partir da UnB, mas também além do cânone acadêmico e museal e dos marcos estéticos do urbanismo e da arquitetura oficial de Brasília em seu Plano Piloto, além das ditas "cidades-satélites" como Planaltina (a cidade colonial encravada no Distrito Federal), Brazlândia, Ceilândia, entre outras regiões administrativas que compõem Brasília. Cabe mencionar a expressão inesperada, espontânea e não hegemônica da arte na capital da República.

Na Esplanada dos Ministérios, os imensos planos gramados circunscritos e uniformes, projetados pelo paisagista Roberto Burle-Marx, são atravessados transversalmente por sendas talhadas pelos passos de transeuntes que abrem veios da terra vermelha do Cerrado. O pragmatismo e a economia do tempo nos percursos de caminhantes anônimos redesenham a paisagem brasiliense do ajardinamento arquitetural sob uma ótica da liberdade.

Paulo Herkenhof
CURADOR DA FGV ARTE

Fred Lamego | *Congresso noturno*, 2017 | Fotografia | Coleção do artista

SUMÁRIO

20 **Nos primeiros começos de Brasília**
Clarice Lispector

22 **Brasília**
Alberto Moravia

27 **A caminho da modernidade**

PODER EXECUTIVO

33 **Poder Executivo**
Blanche Marie Evin da Costa

43 **Executivo e democracia**
José Sarney

51 **Discurso de Juscelino Kubitschek na inauguração de Brasília**

54 **Excertos do discurso de posse de Fernando Henrique Cardoso na Presidência da República**

PODER LEGISLATIVO

57 **Poder Legislativo**
Blanche Marie Evin da Costa

65 **Brasília, símbolo vivo da democracia brasileira**
Rodrigo Pacheco

72 **Excertos do discurso de Ulysses Guimarães na Assembleia Nacional Constituinte**

74 **Discurso de Ailton Krenak na Assembleia Nacional Constituinte**

PODER JUDICIÁRIO

77 **Poder Judiciário**
Lívia da Silva Ferreira
Reinan Ramos dos Santos

85 **O papel do Poder Judiciário na defesa da democracia**
Gilmar Ferreira Mendes

93 **Excertos do discurso de posse do ministro Sepúlveda Pertence na Presidência do STF**

MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES

97 **Qual palácio?**
Yukie Watanabe

105 **Democracia, Relações Exteriores e Itamaraty: a importância de Brasília para a diplomacia brasileira**
Maria Laura da Rocha

ARQUITETURA E URBANISMO

121 **Niemeyer e Brasília, 1957-2012: cinquenta e cinco anos de companheirismo**
André Corrêa do Lago

127 **Praça dos Três Poderes: patrimônio e identidade urbana**
Silvia Fingerut

137 **Museu Nacional da República em Brasília, artes visuais no projeto de nação**
Sara Seilert

143 **DA CRIAÇÃO À REALIZAÇÃO**

145 **Juscelino Kubitschek**

149 **Lucio Costa**

151 **Oscar Niemeyer**

155 **Marianne Peretti, o vitral dos trópicos**

158 **Darcy Ribeiro**

161 **Anísio Teixeira**

162 **Vera Brant, a mulher horizonte**

168 **Carta de Vera Brant para JK**

171 **Roberto Burle Marx**

175 **Athos Bulcão**

176 **Zanine Caldas**

180 **Sergio Rodrigues**

182 **Tancredo Neves**

184 **Ulysses Guimarães**

185 **Sepúlveda Pertence**

186 **Luiz Carlos Botelho**

187 **Pedro Gordilho**

188 **Wladimir Murtinho**

190 **Israel Pinheiro**

ARTE

195 **Brasília: a densa história curta da arte**
Paulo Herkenhoff

224 **Ateliê Rubem Valentim**
Luiz Mauro

227 **Jonathas de Andrade e a Brasília perdulária**
Paulo Herkenhoff

228 **Entrevista de Cildo Meireles a Paulo Herkenhoff**

232 ***Imemorial*, de Rosângela Rennó**
Paulo Herkenhoff

234 **Da casa-grande ao brise-soleil**
Silas Martí

236 **Por que gosto de Brasília**
Alex Flemming

240 **André Vilaron e o quadrilátero**
Cinara Barbosa

244 **Leonardo Finotti: não basta abrir a janela para ver**
Andrey Rosenthal Schlee

251 **Nicolas Behr: o poeta que atravessa a superquadra**
Lia Duarte Mota

256 **TT Catalão**
Chico Amaral

258 **Reynaldo Jardim, poeta-jornalista**
Guilherme Altmayer

259 **Memórias e reflexões com a lua cheia**
Rômulo Andrade

260 **Mulheres escultoras do Distrito Federal e Planaltina**
Paulo Herkenhoff

263 **Maria Martins: desejo, sexo, fantasmas, sombra, morte e psicanálise**
Paulo Herkenhoff

267 **A impossível relação**
Reinan Ramos dos Santos

269 **Mary Vieira: o tempo do movimento**
Denise Mattar

273 **Betty Bettiol: de onde vêm os ventos**
Maria Paula

274 **Adriana Vignoli e o processo escultórico na paisagem**
Marília Loureiro

274 **Boca da noite**
Adriana Vignoli

276 **o que está embaixo é como o que está em cima o que está em cima é como o que está embaixo**
Marília Panitz

278 **Bené Fonteles: cem plurissombras assombrosas do umbrófilo**
Paulo Herkenhoff

281 **Momento, memento, monumento, movimento**
Marília Panitz

284 **Adriano e Fernando Guimarães ou Becket em Brasília**
Vitoria Daniela Bousso

288 **Ismael Monticelli e o Spaghetti Junction**
Lucy Mounfield

290 **Bruno Faria e a polissemia irônica com a capital federal**
Paulo Herkenhoff

294 **O percurso da página (entre o vértice e a margem)**
Marília Panitz

295 **Helô Sanvoy e o metaverso verde-amarelo**
Paulo Herkenhoff

297 **Escolhe a bandeira e renuncia**
Helô Sanvoy

298 **João Angelini, Planaltina e o regime ótico-crítico do Distrito Federal**
Paulo Herkenhoff

300 **Rochelle Costi, infiltrações clandestinas**
Guilherme Wisnik

301 **Talles Lopes, um historiador de Brasília**
Paulo Herkenhoff

302 **Aporia e clareza – como se escreve João Trevisan**
Paulo Herkenhoff

306 **César Becker**
Renata Azambuja

308 **Dirceu Maués: trânsito e transe da luz da Amazônia a Paris via Brasília**
Paulo Herkenhoff

311 **Antonio Obá ou Brasília, a cidade sincrética**
Paulo Herkenhoff

316 **Informação e poder**
Luís Humberto

318 **Orlando Brito, o cronista da política brasileira: da ditadura à Nova República**
Blanche Marie Evin da Costa

321 **José Roberto Bassul, a imagem como um sopro suave**
Paulo Herkenhoff

324 **Volpi: o pioneiro embate cultural**
Graça Ramos

327 **O candango Galeno para além da UnB, o aprendiz com Volpi**
Paulo Herkenhoff

330 **Diário de um candango (Vila Planalto)**
Samuel Rawet

332 **O modernista Milton Ribeiro e a construção simbólica de Brasília**
Paulo Herkenhoff

334 **Alice Lara: *O fastio da terra* e *O rei do gado***
Marcio Harum

337 **Siron Franco: que pincel é este?**
Paulo Herkenhoff

342 **A cultura da fuleiragem na pintura de Camila Soato**
Ana Avelar

345 **Nos "Tropikos" de Chico Amaral: observando as regras do jogo**
Ana Avelar

346 **Ralph Gehre: coisas impossíveis são possíveis**
Renato Lins

349 **Gê Orthof: do lugar do *cowladyboy* entre nov[elos] e nov[ilhas]**
Marília Panitz

350 **"Fronteiriços", de Matias Mesquita: pontos de encontro entre as coisas**
Ana Avelar

352 **Paul Setúbal: *Aviso de incêndio***
Ana Avelar

356 **Evandro Prado: um sonho intenso**
Henrique Menezes

358 **Grupo Poro: *Outros setores* de Brasília**
Paulo Herkenhoff

360 **Brasília, enfim**
Christus Nóbrega

364 **Daiara Tukano, ou a arte de encantar**
Lilia Moritz Schwarz

366 **Como se escreve Hal Wildson**
Paulo Herkenhoff

367 **Reflorestar o imaginário**
Hal Wildson

368 **Instantâneo ou entorno de tudo**
Xico Chaves

370 **Osvaldo Carvalho, entre dois rumores sociopolíticos**
Paulo Herkenhoff

372 **Pomar, os desenhos do circo de Brasília (Gran´Circo Lar)**
Paulo Herkenhoff

374 **Abecedário para ser um artista da cultura**
Nelson Maravalhas Júnior

376 **Deslizamentos do sexual – os desenhos de Evandro Salles**
Tania Rivera

379 **Frans Krajcberg e a arte como manifestação ambiental**
Paulo Herkenhoff

381 **Como se escreve Carppio?**
Paulo Herkenhoff

385 **Fotógrafos estrangeiros — a polidura das pulsões ou a fotogenia de Brasília**
Paulo Herkenhoff

389 **Brasília e a arte do cinema**
Adelina Novaes e Cruz

393 **A saga candanga de Vladimir Carvalho**
Severino Francisco

395 **Um dia no Vale do Amanhecer**
Alex Flemming

Nos primeiros começos de Brasília

Clarice Lispector

Brasília é construída na linha do horizonte. — Brasília é artificial. Tão artificial como devia ter sido o mundo quando foi criado. Quando o mundo foi criado, foi preciso criar um homem especialmente para aquele mundo. Nós somos todos deformados pela adaptação à liberdade de Deus. Não sabemos como seríamos se tivéssemos sido criados em primeiro lugar, e depois o mundo deformado às nossas necessidades. Brasília ainda não tem o homem de Brasília. — Se eu dissesse que Brasília é bonita, veriam imediatamente que gostei da cidade. Mas se digo que Brasília é a imagem de minha insônia, veem nisso uma acusação; mas a minha insônia não é bonita nem feia — minha insônia sou eu, é vivida, é o meu espanto. Os dois arquitetos não pensaram em construir beleza, seria fácil; eles ergueram o espanto deles e deixaram o espanto inexplicado. A criação não é uma compreensão, é um novo mistério. — Quando morri, um dia abri os olhos e era Brasília. Eu estava sozinha no mundo. Havia um táxi parado. Sem chofer. — Lucio Costa e Oscar Niemeyer, dois homens solitários. — Olho Brasília como olho Roma: Brasília começou com uma simplificação final de ruínas. A hera ainda não cresceu. — Além do vento há uma outra coisa que sopra. Só se reconhece na crispação sobrenatural do lago. — Em qualquer lugar onde se está de pé, criança pode cair, e para fora do mundo. Brasília fica à beira. — Se eu morasse aqui, deixaria meus cabelos crescerem até o chão. — Brasília é de um passado esplendoroso que já não existe mais. Há milênios desapareceu esse tipo de civilização. No século IV a.C. era habitada por homens e mulheres louros e altíssimos, que não eram americanos nem suecos, e que faiscavam ao sol. Eram todos cegos. É por isso que em Brasília não há onde esbarrar. Os brasiliários vestiam-se de ouro branco. A raça se extinguiu porque nasciam poucos filhos. Quanto mais belos os brasiliários, mais cegos e mais puros e mais faiscantes, e menos filhos. Não havia em nome de que morrer. Milênios depois foi descoberta por um bando de foragidos que em nenhum outro lugar seriam recebidos; eles nada tinham a perder. Ali acenderam fogo, armaram tendas, pouco a pouco escavando as areias que soterravam a cidade. Esses eram homens e mulheres menores e morenos, de olhos esquivos e inquietos, e que, por serem fugitivos e desesperados, tinham em nome de que viver e morrer. Eles habitaram as casas em ruínas, multiplicaram-se, constituindo uma raça humana muito contemplativa. — Esperei pela noite, como quem espera pelas sombras para poder se esgueirar. Quando a noite veio, percebi com horror que era inútil: onde eu estivesse, eu seria vista. O que me apavora é: vista por quem? — Foi construída sem lugar para ratos. Toda uma parte nossa, a pior, exatamente a que tem horror de ratos, essa parte não tem lugar em Brasília. Eles quiseram negar que a gente não presta. Construções com espaço calculado para as nuvens. O inferno me entende melhor. Mas os ratos, todos muito grandes, estão invadindo. Essa é uma manchete nos jornais. — Aqui eu tenho medo. — Este grande silêncio visual que eu amo. Também a minha insônia teria criado esta paz do nunca. Também eu, como eles dois que são monges, meditaria nesse deserto. Onde não há lugar para as tentações. Mas vejo ao longe urubus sobrevoando. O que estará morrendo meu Deus? — Não chorei nenhuma vez em Brasília. Não tinha lugar. — É uma praia sem mar. — Em Brasília não há por onde entrar, nem há por onde sair. — Mamãe, está bonito ver você em pé com esse capote branco voando (É que morri, meu filho). — Uma prisão ao ar livre. De qualquer modo não haveria para onde fugir. Pois quem foge iria provavelmente para Brasília. Prenderam-me na liberdade. Mas liberdade é só o que se conquista. Quando me dão, estão me mandando ser livre. — Todo um lado de frieza humana que eu tenho, encontro em mim aqui em Brasília, e floresce gélido, potente, força gelada da Natureza. Aqui é o lugar onde os meus crimes (não os piores, mas os que não entenderei em mim), onde os meus crimes não seriam de amor. Vou embora para os meus outros crimes, os que Deus e eu compreendemos. Mas sei que voltarei. Sou atraída aqui pelo que me assusta em mim. — Nunca vi nada igual no mundo. Mas reconheço esta cidade no mais fundo de meu sonho. O mais fundo de meu sonho é uma lucidez. — Pois como eu ia dizendo, Flash Gordon... — Se tirasse meu retrato em pé em Brasília, quando revelassem a fotografia só sairia a paisagem. — Cadê as girafas de Brasília? — Certa crispação minha, certos silêncios, fazem meu filho dizer: puxa vida, os adultos são de morte. — É urgente. Se não for povoada, ou melhor, superpovoada, uma outra coisa vai habitá-la. E se acontecer, será tarde demais: não haverá lugar para pessoas. Elas se sentirão tacitamente expulsas. — A alma aqui não faz sombra no chão. — Nos primeiros dois dias fiquei sem fome. Tudo me parecia que ia ser comida de avião. — De noite estendi meu rosto para o silêncio. Sei que há uma hora incógnita em que o maná desce e umedece as terras de Brasília. — Por mais perto que se esteja, tudo aqui é visto de longe. Não encontrei um modo de tocar. Mas pelo menos essa vantagem a meu favor: antes de chegar aqui, eu já sabia como tocar de longe. Nunca me desesperei demais: de longe, eu tocava. Tive muito, e nem do que eu toquei, sabe. Mulher rica é assim. É Brasília pura. — A cidade de Brasília fica fora da cidade. — *"Boys, boys, come here, will you, look who is coming on the street all dressed up in modernistic style. It ain't nobody but..." (Aunt Hagar's Blues, Ted Lewis and His Band*, com Jimmy Dorsey na clarineta) — Essa beleza assustadora, esta cidade traçada no ar. — Por enquanto não pode nascer samba em Brasília. — Brasília não me deixa ficar cansada. Persegue um pouco. Bem-disposta, bem-disposta, bem-disposta, sinto-me bem. E afinal sempre cultivei meu cansaço, como a minha mais rica passividade. — Tudo isso é hoje apenas. Só Deus sabe o que acontecerá com Brasília. É que o acaso aqui é abrupto. — Brasília é mal-assombrada. É o perfil imóvel de uma coisa. — De minha insônia olho pela janela do hotel às três horas da madrugada. Brasília é paisagem da insônia. Nunca adormece. — Aqui o ser orgânico não se deteriora. Petrifica-se. — Eu queria ver espalhadas por Brasília 500 mil águias do mais negro ônix. — Brasília é assexuada. — O primeiro instante de ver é como certo instante da embriaguez: os pés que não tocam na terra. — Como a gente respira fundo em Brasília. Quem respira, começa a querer. E querer, é que não pode. Não tem. Será que vai ter? É que não estou vendo onde. — Não me espantaria cruzar com árabes nas ruas. Árabes antigos e mortos. — Aqui morre minha paixão. E ganho uma lucidez que me deixa grandiosa à toa. Sou fabulosa e inútil, sou de puro ouro. E quase mediúnica. — Se há algum crime que a humanidade ainda não cometeu, esse crime novo será aqui inaugurado. E tão pouco secreto, tão bem adequado ao planalto, que ninguém jamais saberá. — Aqui é o lugar onde o espaço mais se parece com o tempo. — Tenho certeza de que aqui é o meu lugar certo. Mas é que a terra me viciou demais. Tenho maus hábitos de vida. — A erosão vai desnudar Brasília até o osso. — O ar religioso que senti desde o primeiro instante e que neguei. Esta cidade foi conseguida pela prece. Dois homens beatificados pela solidão me criaram aqui de pé, inquieta, sozinha, a esse vento. Fazem tanta falta cavalos brancos soltos em Brasília. De noite eles seriam verdes ao luar. — Eu sei o que os dois quiseram: a lentidão e o silêncio, que também é a ideia que faço da eternidade. Os dois criaram o retrato de uma cidade eterna. — Há alguma coisa aqui que me dá medo. Quando eu descobrir o que me assusta, saberei também o que amo aqui. O medo sempre me guiou para o que eu quero; e, porque eu quero, temo. Muitas vezes foi o medo quem me tomou pela mão e me levou. O medo me leva ao perigo. E tudo o que eu amo é arriscado. — Em Brasília estão as crateras da Lua. — A beleza de Brasília são as suas estátuas invisíveis.

Jornal do Brasil, 20 de junho de 1970

Miller of Washington | *Clarice Lispector*, 1950 | Fotografia | Acervo Instituto Moreira Salles

Brasília

Alberto Moravia

Olhando do avião, o lugar onde está Brasília, situada, como se fosse por acaso, entre as infinitas ondulações horizontais do planalto (embora pareça que, após cálculos muito precisos, este lugar tenha sido escolhido por ser o mais central do Brasil) leva a pensar em um monte de bifes ensanguentados expostos no balcão de um açougueiro. Formas quadradas mais ou menos vermelhas de acordo com a época mais ou menos recente das escavações de terra revelam as áreas destinadas à construção dos edifícios, que foram arrancadas da vegetação tropical. O avião demora a aterrissar porque a pista não está livre — o que é frequente neste país com poucas estradas e poucas ferrovias, mas de aeroportos congestionados — e plana várias vezes sobre Brasília. Eis a chamada Cidade Livre, um turbilhão de pequenos retângulos, ou melhor, de barracões, alinhados ao longo de uma rua enorme: como no *Far West*, na época da febre do ouro, aqui se aglomeram os comerciantes que chegam, aos montes, de todos os lugares (é ouro, porém, o que o Estado brasileiro gasta em Brasília); eis, em pé aqui e ali, tal qual peças de dominó desordenadas, os ainda raros edifícios; eis a meia-lua azul do lago artificial entre o tom avermelhado de sangue das escavações e o amarelado da vegetação; eis as complicadas aortas pretas deste coração de cimento, melhor dizendo, o sistema viário planejado por Lucio Costa, o mais moderno do mundo, pelo que parece; eis, em volta de Brasília, o crescimento danoso e ingrato da mata, que, como sabemos, prolonga-se por milhares de quilômetros, em meio aos quais a cidade caiu como um meteoro em chamas, sacrificando a terra árida com sangue. Do alto, a vontade que deu origem à Brasília vem à tona com clareza: criar uma capital abstrata para um país enorme, cuja unidade também é um milagre de abstração linguística e étnica; penetrar com a força do Estado no interior selvagem do Brasil depois que as incursões individuais não deram grandes resultados; arrancar a classe dirigente brasileira das cidades costeiras preguiçosas e barrocas e obrigá-la a retomar com os meios modernos a marcha dos antigos colonizadores em direção ao interior. Brasília, capital burocrática como Ancara, como Washington, como Camberra, saberá ela ser mais vivaz que essas cidades construídas pela força da vontade? Acreditamos que sim, se não for por outro motivo, porque, como dissemos, a ambição de Brasília é dupla: não apenas se tornar a capital do país, mas também assumir a função de trampolim para a colonização e civilização dos vastíssimos territórios do noroeste e nordeste.

O carro corre agora por uma grande rua asfaltada, de largura imensurável, entre duas faixas de uma mata amarelada e contorcida, que parece sofrer por existir, em direção ao céu azul vazio. Eis então surgindo lentamente no horizonte duas torres, ou melhor, dois retângulos estreitos e altíssimos, ligados por uma ponte, semelhantes às lentes de um binóculo gigantesco. É o edifício do governo, construído, como toda Brasília, segundo os projetos de Oscar Niemeyer, o arquiteto genial que teve a sorte de receber a encomenda não de um edifício ou de um conjunto de edifícios, mas de uma capital inteira. As duas torres sobem, sobem repletas de centenas de janelas; no final, abaixo das torres, surge um longo edifício horizontal sobre o qual pousam duas frigideiras enormes de cimento amarelado, uma virada para baixo e outra virada para cima. Por um momento os olhos não acreditam no que veem uma vez que, enquanto até um arranha-céu altíssimo é aceitável justamente por ser geométrico; a naturalidade de uma sopeira — que parece ser feita para o apetite de um gigante — tem alguma coisa de alucinante. E, de fato, por um instante sentimos que somos como os minúsculos habitantes de Lilliput e quase involuntariamente procuramos no céu vazio a forma ameaçadora de um novo Gulliver.

Não há gigantes; mas a impressão de gigantismo arquitetônico e, portanto, de esmagamento e aniquilação da figura humana permanece e se afirma durante toda a visita. Brasília foi construída por vontade de Kubitschek, que é um presidente democrático, para um Brasil democrático; no entanto, a observação daqueles edifícios que se elevam como torres no meio de enormes espaços vazios faz pensar em lugares e monumentos de antigas autocracias, por exemplo, em Persépolis, que tinha suas colunas gigantescas em frente a uma planície não muito diferente daquela de Brasília. A atmosfera ditatorial é, por outro lado, confirmada pela solidão metafísica dos lagos de asfalto, em que surgem os edifícios. Essas solidões urbanas, antecipadas nas perspectivas surrealistas de De Chirico e Dalí, expressam muito bem o sentido de mistério e desorientação que o homem moderno sente diante dos poderes que o governam. Mas talvez sejam impressões precipitadas porque, em Brasília, as coisas foram feitas ao contrário: outrora surgiam inicialmente as casas de moradia, depois vinham os edifícios monumentais; em Brasília, se começou com esses últimos; as casas de moradia serão construídas no futuro.

Antes de qualquer outra coisa o Brasil é um país de arquitetos e Brasília é, antes de tudo, um experimento arquitetônico. Mas, para entender Brasília, é preciso, em nossa opinião, referir-se ao Brasil colonial da Bahia e das outras cidades barrocas do litoral. É bom que se fique sabendo: a relação não é formal e estilística, mas, sim, psicológica. Ao barroco delirante das igrejas coloniais corresponde de fato, no sentido psicológico, o gigantismo não menos exaltado de Brasília. Fica então claro que estamos diante de uma explosão barroca mascarada de funcionalismo. Tomemos como exemplo o já descrito edifício do governo: a altura imensurável das duas torres encostadas de tal forma a não permitir que as janelas de dentro tenham sol ou vista; a naturalidade extravagante das frigideiras gigantescas pousadas no

Marcel Gautherot (1910-1996) | *Cine Brasília*, c. 1961 | Acervo Instituto Moreira Salles

terraço do edifício horizontal; a imensa ponte inclinada que leva do espaço para esse terraço, isto é, a absolutamente nada e que não tem outra função que não seja a decorativa, tudo induz a uma concepção grandiloquente, embora expressa com uma linguagem moderna. Na verdade, houve aqui um toque de orgulho exatamente como em certas cidades da Antiguidade, fundadas depois de uma conquista cruel. O orgulho de um país novo que, pela segunda vez na sua história, prepara-se para partir à conquista de si mesmo. De resto, a confirmação da ambição especialmente monumental de Brasília está no interior desses prédios grandiosos que com muita frequência desiludem pelo conjunto e convencionalismo das soluções; é quase como se o entusiasmo da celebração tivesse se esgotado nas principais estruturas e não tenha havido a preocupação de cuidar dos detalhes. À originalidade sedutora das fachadas não corresponde uma originalidade semelhante atrás das fachadas: salas sinuosas e imensas a perder de vista, com tetos excessivamente baixos, pontilhadas de robustas colunas cilíndricas, que trazem saudades das tradicionais divisões de paredes e portas; escadas largas e sem balaústre, que levam do primeiro ao segundo andar sem nenhuma graça, tal como nas grandes lojas e nas docas; principalmente cimento armado em todos os lugares, mesmo no revestimento e na decoração, onde se esperaria o uso de materiais mais bonitos e de mais prestígio.

Em resumo, o edifício tão corajoso por fora revela-se preguiçoso e apressado por dentro. Não é possível negar que o julgamento aqui também é precipitado porque o edifício ainda não recebeu seus últimos retoques. Encontra-se pronta, por exemplo, a sala do Parlamento, que fica dentro da grande frigideira virada para cima. Pois bem, nada nessa sala corresponde à audácia da parte exterior. É uma linda sala, cômoda, alta, austera, mas nada demais.

Se os edifícios do governo visam a expressar o sentido de concentração e potência do Estado, o palácio da Alvorada, residência do presidente da República, ou seja, o equivalente ao nosso Quirinale, parece sugerir a ideia de uma serenidade contemplativa e de um recolhimento filosófico e estético, quase como se a República do Brasil fosse a República de Platão dirigida por sábios, com base somente em critérios de sabedoria. Portanto, nada de linhas verticais e nada de gigantismo. Um grande átrio sustentado por pórticos percorre toda a longa fachada horizontal e se reflete na água límpida de uma grande bacia de cores claras e brilhantes de maiólica. No lugar das colunas, os pórticos são erguidos em pedra com a forma de velas, modeladas de forma a parecerem inchar com a brisa marinha, como se fossem vistas de lado, largas embaixo e em cima, e estreitas no meio, talvez uma reminiscência da embarcação nacional, a jangada do Recife e da Bahia, ou talvez das velas dos barcos da *Ilíada*. O céu azul do planalto que vagueia entre uma e outra dessas velas brancas; o sol dos trópicos que aqui nesta altitude de Brasília resplandece, mas não queima; o silêncio profundo que emana da selva próxima; o voo prudente de algumas aves predadoras; tudo aqui leva a pensar nos lugares e monumentos da antiguidade mediterrânea dos quais o arquiteto parece ter se lembrado ao projetar esse edifício. É certo que com o Alvorada Oscar Niemeyer criou algo muito próximo de uma obra-prima. Pelo menos é isso o que dá a entender a identidade entre a intenção do arquiteto e o efeito que o edifício produz no visitante. Não existe nenhuma retórica no Alvorada, mas sim uma fusão feliz de elementos ambientais e ideais, de maneira que, se não houvesse os dois sentinelas de metralhadora debaixo do braço, medindo com passos lentos as peças de mármore branco do espaço vazio, não seria difícil, por analogia, transportar-se com a imaginação para lugares muito longe do Brasil, para a Pérsia ou a Grécia.

Mas o interior do Alvorada não se parece com a parte externa, como sempre. Passa-se do conjunto de pórticos luminosos e meditativos a grandes salas alegres e cômodas, que poderiam ser de um *country-club* americano. Na entrada as paredes são cobertas de um cintilante revestimento áureo; cortinas modernistas recobrem as janelas enormes; poltronas e sofás estão dispostos à maneira convencional de sempre. Enfim, à simplicidade da República platônica, à qual os pórticos pareciam fazer alusão, se sobrepõem o luxo e a pompa dos reinos helenísticos. Nota-se esse mesmo contraste entre a parte externa e interna da pequena e bastante original capela que fica ao lado do palácio. Do lado de fora, ela lembra uma simples concha virada para dentro de si, como se quisesse encerrar melhor, no mais íntimo dos recolhimentos, os altares e os ritos: mas, por dentro, que pena: em vez de deixá-la branca, como justamente são as conchas, preferiu-se revesti-la de estuque ou, talvez, de madeira dourada, listrada de alto a baixo, como certos estojos para cigarros.

O pôr do sol nos surpreende ao final da visita apressada de Brasília, de forma repentina e traidora. Um momento antes o sol enchia com sua luz vital as grandes ruas asfaltadas e desertas, as escavações de coloração sanguínea, a vegetação poeirenta; um momento depois, eis que a sombra da noite retira aquela vitalidade do ar que escurece e de repente enquanto nos dirigimos para o aeroporto, ultrapassados e seguidos por numerosos caminhões abarrotados de operários que voltam dos canteiros de obras, a atmosfera à nossa volta torna-se estrangeira e hostil. A vegetação tropical que havíamos esquecido visitando os edifícios racionais da cidade aparece novamente, amarelada e decrépita, atrás da tatuagem roxa de algumas placas de ruas em néon. As miríades de lâmpadas brancas que se distanciam na noite parecem penetrar em uma escuridão sem fim. E de repente sente-se a falta, em meio a tanta monumentalidade dos edifícios estatais e tanta leveza nos asfaltos, das casas humildes e das ruas humildes que em outros lugares são o testemunho da presença de uma humanidade talvez pouco ambiciosa, mas fiel e enraizada. Assim, depois da visita, Brasília reaparece como a havíamos imaginado do avião, ao chegar: um ato de coragem pioneiro; o símbolo de uma vontade de conquista; a demonstração de uma possibilidade de longo prazo. A luz desta reflexão o gigantismo de Brasília parece ter uma explicação; (assim) como o barroco das igrejas construídas nas cidades do litoral pelos primeiros colonizadores.

Corriere della Sera, 28 de agosto de 1960.
(trad. Adriana Marcolini)

Marcel Gautherot (1910-1996) | *Teatro Nacional Cláudio Santoro*, c. 1966 | Acervo Instituto Moreira Salles

A caminho da modernidade

Símbolo de um novo país, Brasília foi inaugurada em 21 de abril de 1960 sob o governo (1956-1961) do presidente, e antigo governador de Minas Gerais pelo PSD, Juscelino Kubitschek. Sustentada, no plano das ideias, econômicas e políticas, pelo ideal abstrato e utópico de desenvolvimentismo — que visava à superação do atraso pelas vias urbanas e industriais —, a nova capital modernista teve a força simbólica de traduzir a utopia de um novo país, menos agrário, mais urbano, que pudesse adentrar, com base em um plano de metas acelerado, no mundo moderno.

Cidade planejada para um "trabalho ordenado e eficiente" — nas palavras do arquiteto e urbanista Lucio Costa, vencedor do concurso nacional do projeto piloto da cidade em 1957 —, Brasília é fruto da política de integração do território nacional, por intermédio da expansão de rodovias e do forte incentivo à indústria automobilística e de bens de consumo duráveis dos anos de Juscelino Kubitschek. Tendo pouca ênfase, entretanto, na vida pedestre, Lucio Costa admitiu que seu projeto teve o propósito de "aplicar princípios francos da técnica rodoviária". Influenciado pela lógica de integração do território pelas rodovias, assegurou ainda, no projeto piloto, que o automóvel deixava de ser um "inimigo inconciliável do homem", domesticando-se, e tornando-se, "parte da família".[1]

Não é possível pensar a lógica urbanística de Brasília sem fazer correlação direta com a política de transportes e de escoamento industrial do período. A coexistência entre homem e automóvel, nos anos 1950, se impunha como ideologia em um mandato presidencial que começou com apenas quatro mil quilômetros construídos de estrada, entregando o país com seis mil quilômetros a mais. Integrando o Norte, o Centro e o Sul do Brasil, a política pragmática de JK buscava englobar o território e o povoamento de áreas vazias do interior brasileiro, sendo a nova capital parte e símbolo desse processo de desenvolvimento complexo que incluíra não só a ordem econômica, mas a natureza psicológica, social e cultural do país.

Construída em três anos e onze meses, a cidade mais moderna da América Latina, hoje Patrimônio Cultural da Humanidade, reflete a luta dos países, à época considerados "subdesenvolvidos",[2] por um lugar ao sol na história mundial. Tornada possível pelas milhares de mãos dos candangos — migrantes brasileiros provenientes, sobretudo, do Nordeste brasileiro —, a nova capital federal não aparecera como ideia solta de Kubitschek, como lembrou o filósofo Roland Corbisier. Como executor, e não idealizador, JK teria dado fim a um debate que ultrapassava a história da República brasileira.

Consequência do suposto "surto de progresso do Brasil",[3] Brasília era vista, ao menos pelos intelectuais do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Iseb),[4] como um encontro do país com seu futuro. Encontro esse baseado "na esperança de criar uma nação poderosa, independente, emancipada, capaz de dar a todos os seus filhos, segurança, paz e prosperidade".[5] A transferência da capital para o interior do país, no entanto, como defendeu Corbisier, deveria ser compreendida como um processo histórico que se iniciava na primeira metade do século XIX, não representando "apenas um capricho do governo atual, nem um gesto arbitrário de um presidente", mas a concretização de "uma antiga aspiração do povo brasileiro, formulada em 1823 por José Bonifácio e consagrada a partir de 1891 em todos os textos constitucionais".[6]

A Constituição de 1891, primeira a documentar o plano, teria feito o registro legal, reservando à União uma área com mais de 14.400 quilômetros quadrados no Planalto Central. Em 1922, sob o governo de Epitácio Pessoa, o Planalto chegou a ganhar um obelisco para demarcar

Sérgio Jorge (1937-2020) | *Inauguração de Brasília*, 1960 | Acervo Museu de Arte de São Paulo — Masp

os novos limites da futura sede no contexto de comemorações de cem anos da independência do país — hoje reconhecido como a pedra de fundação da cidade. Já na Constituição de 1934, o debate sobre a transferência da capital para um ponto central do Brasil aparece novamente, mas é apenas em 1946, com o fim do Estado Novo de Getúlio Vargas e a implantação da quarta constituição, que o projeto ganha força: o presidente Eurico Gaspar Dutra envia um corpo técnico para o mapeamento regional central, liderado por Djalma Poli Coelho. Em 1948, o relatório é enviado ao Congresso e aprovado em pleito no ano de 1953.

Na campanha presidencial de 1955, Juscelino Kubitschek, que desde seu mandato como deputado federal defendia a transferência da sede do governo do Rio de Janeiro, prometeu que construiria Brasília. Em eleições consideradas conturbadas, pelo momento político posterior ao suicídio de Getúlio Vargas, JK se saiu como candidato da bem-sucedida e equilibrada aliança entre PSD e PTB, em que João Goulart representava o herdeiro do trabalhismo, como vice-presidente.

A proposta de governo de Kubitschek sintetizava o conhecido *slogan* "cinquenta anos em cinco", dirigido a priorizar o desenvolvimento urbano e industrial do país. Brasília era sua meta-síntese:[7] uma cidade inteiramente planejada, que pretendia representar o esforço de afirmação da nacionalidade e o desejo de integração do interior ao centro, do país ao mundo, da tradição ao moderno.[8] A nova capital, inclusive, teve o poder de simbolizar o momento histórico em que vivia o povo brasileiro: o de transformação e esperança.

A Brasília de Lucio Costa, Oscar Niemeyer e Israel Pinheiro pode ser interpretada como uma autêntica capital modernista do século XX.[9] Três décadas depois de sua inauguração, Costa a definiria sob três vertentes principais: a ideia central de um urbanismo contemporâneo da cidade radiosa de Le Corbusier, mas com sensibilidade e realidade brasileiras; a centralidade de pavilhões com plantas, a partir de inspiração alemã; e a Paris moderna com seus eixos solenes e perspectivas grandiosas.[10] Tendo a retórica de sua construção uma vertente estritamente nacionalista, a cidade se construía, no entanto, em diálogo explícito com a tradição ocidental.

Nesse sentido, em 25 de agosto de 1959, meses antes da inauguração, Juscelino Kubitschek recebeu em Brasília, André Malraux, filósofo e então ministro da Cultura da França, que enfatizou, em discurso histórico, a inovação modernista da cidade, atribuindo-lhe forte ligação com o Ocidente europeu:

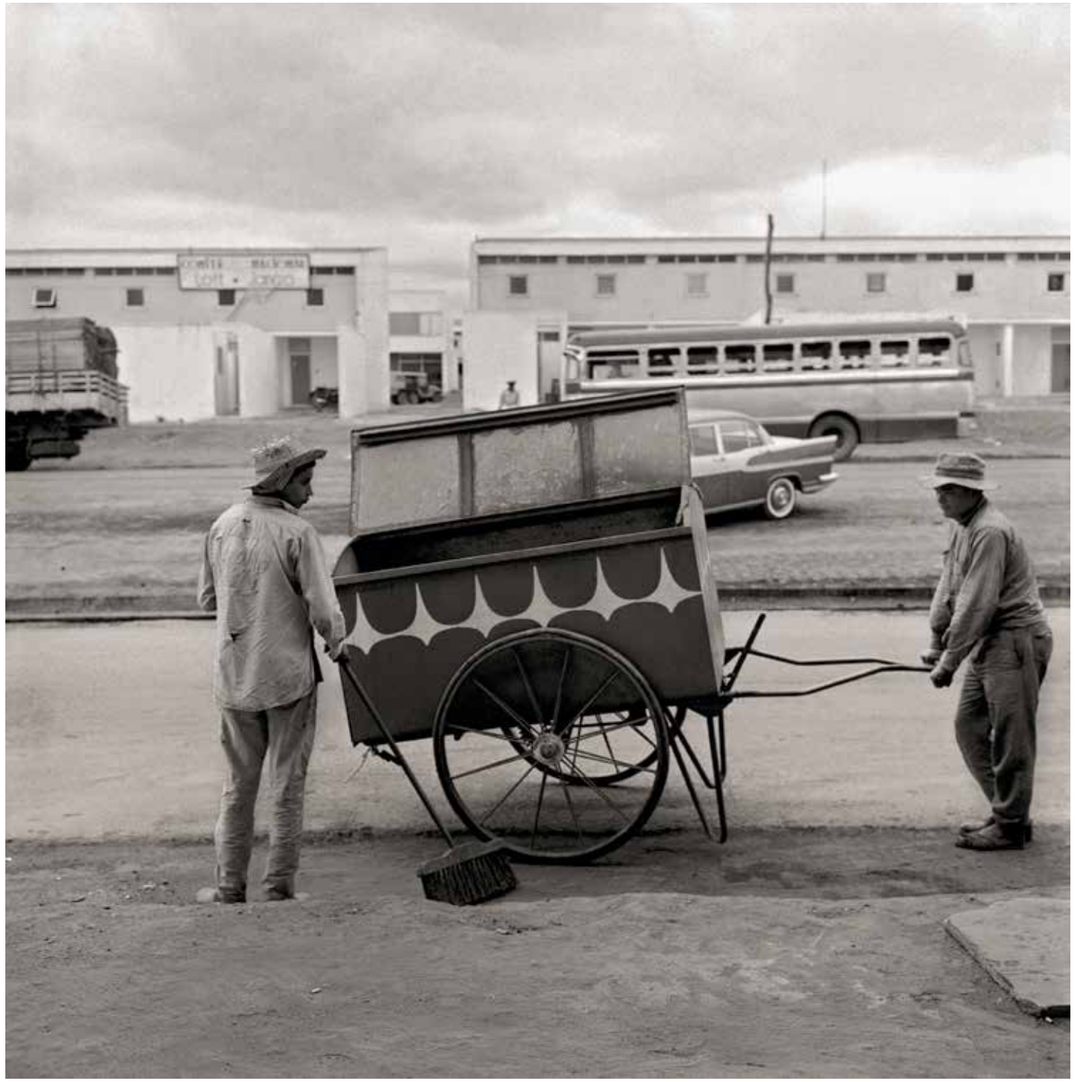
> Sabeis — como o sabem todos os artistas, mas como os governos não o sabem tão bem — que as formas de arte destinadas a perpetuar-se na memória dos homens são formas inventadas. Nesta cidade que tem sua origem na vontade de um homem e na esperança de uma Nação, como as antigas metrópoles surgiram da vontade imperial de Roma ou dos herdeiros de Alexandre, o Palácio do Alvorada que edificastes, a catedral que haveis projetado nos trazem algumas das formas mais arrojadas da arquitetura, e, ante os esboços da futura Brasília, percebemos que a cidade inteira será a mais ousada que jamais o Ocidente havia concebido. Em nome de tantos monumentos ilustres que povoam a nossa memória, graças vos sejam dadas por haverdes depositado confiança em vossos arquitetos para criar a cidade e em vosso povo para que lhe tenha amor [...] Com efeito, vão configurar-se aqui as primeiras grandes perspectivas da arquitetura moderna, ainda desconhecida para o nosso século.[11]

Se o urbanista Lucio Costa tem sua inserção em projetos com o governo a partir da indicação de Rodrigo Melo Franco a Francisco Campos, Oscar Niemeyer deixou sua marca registrada na arquitetura central e moderna brasileira por convite de Gustavo Capanema. Niemeyer, antes de trabalhar em Brasília, ajudou a construir o complexo mineiro da Pampulha, enquanto JK era prefeito de Belo Horizonte entre 1945 e 1950. Tal empreitada ajudou a firmar vínculo entre a arquitetura mineira da década de 1940 e a nascente arquitetura da capital das décadas de 1950 e 1960. Já naquele experimento, segundo a historiadora Helena Bomeny, ficaria marcada a ruptura ou a "liberação" de Niemeyer da influência de Le Corbusier e da arquitetura "ortogonal" do movimento moderno. As curvas de Niemeyer, inseridas na Brasília planejada de Lucio Costa, traduziriam a dimensão barroca do arquiteto.

Ponto central de compreensão de sua formação, Brasília foi concebida, pelo menos em ideal, como um instrumento de mudança social. A ideia força da capital se inspirava na ideia central da modernidade: atingir um ponto de partida radicalmente novo, ultrapassando o que acontecera até então. Buscava-se, em outras palavras, a expansão do tempo presente em detrimento do tempo passado, ponto de críticas inclusive de Gilberto Freyre que, observando a idealização de uma civilização só voltada para o futuro que negava o valor rural e o passado, caminhava para a separação inconciliável do utópico com a história real do povo brasileiro.

Nas palavras de Claudio Bojunga,[12] biógrafo de JK, a cidade foi ainda a mais perfeita ilustração dos objetivos de planejamento urbano incluídos no mais importante manifesto do Congrès Internationaux d'Architecture

Victor Brecheret (1894-1955) | *Índia Bartira*, 1952 | Bronze | Escultura adquirida por Darcy Ribeiro em 1962, quando reitor da UnB, para a Faculdade de Educação | Foto: Marcel Gautherot, 1968, acervo Instituto Moreira Salles



Moderne (Ciam), o mais relevante fórum de arquitetura entre os anos 1928 e 1960. Pensada como um berço de uma nova sociedade, deveria ser, pelo menos em intenção, um projeto voluntarista de intenções igualitárias.

A nova capital federal reuniu condições de ser inaugurada em tempo recorde, conferindo a Juscelino Kubitschek um lugar excepcional na história política brasileira.[13] Com o desenvolvimento da cidade, as supostas condições igualitárias de Brasília, no entanto, foram alvo de críticas. Os candangos, que moravam em Brasília para a sua construção, foram, em grande parte, direcionados a grandes acampamentos que, mais tarde, dariam lugar às cidades-satélites. Nos primeiros anos, cerca de cem mil pessoas passaram a habitar comunidades construídas fora da cidade planejada.[14]

A memória coletiva a respeito de Brasília, por sua vez, é marcada por um período de forte efervescência cultural no âmbito nacional, demarcando anos de grande otimismo diante da expansão econômica e política. Os "anos dourados", a despeito das críticas econômicas à política sem controle inflacionário, marcaram o amadurecimento da legalidade institucional. Como defendido por Ângela de Castro Gomes, a proposta de que o desenvolvimento econômico caminhasse junto com o desenvolvimento político acabou por associar o Brasil a um "modelo mais democrático".[15] Algo, inclusive, ressaltado pela contradição da história que, apenas quatro anos depois, observou a implementação da ditadura militar (1964-1985).

A construção de Brasília e a divisão de seus espaços urbanos, além da utopia transformadora, espelha o pacto republicano e democrático, sustentado por um presidente constitucionalista, que possibilitou o erguimento de uma cidade que almejava ser um modelo para o restante do país. Com os Três Poderes independentes, o Palácio do Planalto (Poder Executivo), o Congresso Nacional (Poder Legislativo) e o Supremo Tribunal Federal (Poder Judiciário), Brasília ressalta os limites de intervenção que o Brasil da década de 1960 prometia cumprir à luz da ascensão das democracias modernas e economicamente autônomas. Sua construção é parte essencial da história mundial, tanto no âmbito artístico-arquitetônico quanto na incorporação dos princípios que norteiam a democracia brasileira.

A criação de uma nova capital, e também de um novo tempo e de um novo ideal transformador, fora sofisticada pela arte e pela criação estética. A cidade não deveria apenas ter as obras dos artistas brasileiros mais reconhecidos à época, mas transformar-se, ela mesma, em uma obra de arte. Traduzindo a estetização da vida política pelos traços arquitetônicos inigualáveis de Oscar Niemeyer, Brasília, em seu delírio criativo, 27 anos depois de sua inauguração, tornou-se o primeiro conjunto urbano do século XX a receber o título de Patrimônio Cultural da Humanidade, concedido pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco).

NOTAS

1 *Relatório do Plano Piloto de Brasília*. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/lucio_costa_miolo_2018_reimpressao_.pdf.

2 Conceito em atual desuso, cunhado pelo economista Celso Furtado que deveria ser interpretado como um período inicial do capitalismo moderno.

3 CORBISIER, R. *Brasília e o desenvolvimento nacional*. Texto sobre a nova capital. Rio de Janeiro: Iseb, 1960.

4 Instituição cultural criada pelo Decreto nº 37.608 de 14 de julho de 1955 como órgão do Ministério da Educação e Cultura. Disponível em: https://jk.cpdoc.fgv.br/fatos-eventos/instituto-superior-de-estudos-brasileiros-iseb. Acesso em: 29/02/2024.

5 Palavras do Prof. Clóvis Salgado, ministro da Educação e Cultura, na solenidade de encerramento do ciclo de conferências Brasília e o Desenvolvimento Nacional, promovido pelo Instituto Superior de Estudos Brasileiros, no mês de março de 1960. In: CORBISIER, R. *Brasília e o desenvolvimento nacional*. Op. cit.

6 Ibidem, p. 17.

7 A Campanha Presidencial de 1955. Disponível em: https://jk.cpdoc.fgv.br/trajetoria-de-vida/10-campanha-presidencial-de-1955.

8 SCHWARCZ, L. M.; STARLING, H. M. *Brasil*: uma biografia. 2ª ed. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2015, p. 426.

9 BOJUNGA, C. *JK*: o artista do impossível. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 421.

10 Ibidem, p. 422.

11 MALRAUX, A. Brasília, capital da esperança. *Homenagem a André Malraux (1901-1976)*. Brasília: Associação de Cultura Franco-Brasileira de Brasília. Disponível em: http://www.helb.org.br/images/acervo/2012/homenagem_andre.pdf.

12 BOJUNGA, C. *JK: o artista do impossível*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 425.

13 SCHWARCZ, L. M.; STARLING, H. M. *Brasil*: *uma biografia*. Op. cit., p. 426.

14 Ibidem.

15 CASTRO, A. C. (Org.). *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro: FGV, 1991.

 Peter Scheier (1908-1979) | *Área comercial da avenida W3, Plano Piloto*, 1960 | Acervo Instituto Moreira Salles

PODER EXECUTIVO

Blanche Marie Evin da Costa[1]

Os políticos e estadistas mais celebrados pela solidez de seus princípios e pela justeza de suas ideias declaram-se favoráveis a um executivo singular e um legislativo numeroso.[2]

"O sistema de governo de um país se define pelas formas de relacionamento entre os diferentes poderes, de acordo com as funções de cada um e seu grau de autonomia relativa".[3] No caso do Brasil, o sistema presidencialista e federativo, que baseia a estrutura do Poder Executivo, tem uma história de desenvolvimento própria, marcada tanto por influências externas como por diferentes períodos históricos do desenvolvimento político nacional.

A estrutura do Poder Executivo brasileiro

Cada nação tem uma estrutura política singular, constituída de acordo com a história de suas instituições e pelas influências externas que ajudaram a configurar suas regras. O Executivo, poder fundamental dos regimes políticos, apresenta diferentes possibilidades de configuração. No caso do Brasil, uma República federalista e presidencialista, destacam-se as influências tanto do pensamento político ocidental, majoritariamente do liberalismo francês, quanto experiências históricas, como a Revolução Americana (1776).

O novo sistema político que nascia em território norte-americano no pós-independência não influenciou apenas o desenho institucional da República brasileira, mas grande parte dos países recém-emancipados do continente. Em seus processos de independência, os países latino-americanos, que encontravam o desafio fundamental da constituição de uma autoridade pós-regimes monárquicos, optariam, em grande parte, pelo modelo republicano e federativo.

Nesse sentido, a partir do século XIX, a instauração de repúblicas presidencialistas no continente — em países como a Argentina, o Uruguai e o Chile — foi recorrente, permitindo o aperfeiçoamento do sistema presidencial, em suas diferentes variações históricas e organizacionais. O período histórico de independências americanas, iniciado no final dos anos 1870, permitiu, ainda, larga experimentação constitucional. De 1810 até 2007, entre os dezenove países da América Latina, foram formulados 231 sistemas constitucionais, tendo 111 sido escritos antes de 1880.[4]

Em *Os artigos federalistas*,[5] Alexander Hamilton, John Jay e James Madison argumentaram sobre os benefícios e os princípios do novo modelo institucional representativo, presidencialista e federativo como alternativa válida à democracia direta.[6] Segundo os autores, nele seriam reunidos tanto o princípio de divisão dos poderes, já conhecido nas teorias europeias, como um princípio vertical de divisão entre a União e os outros entes federados, distribuídos pelo território.

Assim, instituía-se uma divisão mais rígida com a implementação de mecanismos mais fortes de controle. O princípio de freios e contrapesos, também conhecido como *checks and balances*, traria a possibilidade de transcender a separação de funções estabelecidas inicialmente na teoria europeia, substituindo-a pela "relação intercalada e sobreposta" entre as instâncias.[7]

No que diz respeito especificamente ao Poder Executivo representado na nova forma presidencialista, os artigos federalistas defendiam limitações concretas. O "servidor eleito pelo povo por quatro anos", diferentemente, por exemplo, do monarca inglês, seria "passível de julgamento e desonra pessoais" em caso de ações não condizentes com suas funções. Possuindo "veto qualificado" sobre o Legislativo — e não absoluto como nas monarquias —, "direito de designar servidores" e direito de "comandar as forças militares e navais da nação", não tendo, no entanto, a legitimidade de seu poder baseada na "força espiritual", mas na representação política popular.[8]

Importa, ainda, ressaltar que, paralelamente ao desenvolvimento de uma nova engenharia institucional a partir das revoluções do século XVIII, a ideia central de representação ganhava cada vez mais força. A defesa de

Palácio da Alvorada, 2018 | © Diego Grandi/Shutterstock

que toda a nação está encarnada em seu governante — assim como a argumentação de que a Igreja estaria encarnada em Cristo, ou no Papa — tornava possível ao Executivo ser compreendido não apenas como cabeça do corpo da nação, ou proprietário do reino, mas como coroa, reino e a própria nação como um todo.[9]

O conceito de representação, com seu vínculo com o domínio político, ganharia ainda, a partir do século XVI, uma conotação fundamental. O filósofo Thomas Hobbes, ao definir o termo de representação segundo aspectos formais da agência legal, sobretudo em aspectos de autorização, defenderia que o representante da nação receberia, do povo, autoridade de agir pelos outros. A representação, assim, poderia ser limitada — destinada a apenas algumas restrições específicas — ou ilimitada — fonte da soberania do Estado.[10]

Com a irrupção das grandes revoluções do final do século XVIII e a continuação dos processos de independência nacional durante o século XIX,[11] o conceito de representação ganha novos significados, firmando ainda mais o vínculo entre o sistema democrático e a representação política. Temas como o sufrágio universal, a divisão em distritos, a proporcionalidade, os partidos políticos, as relações entre os Poderes Executivo e Legislativo, por exemplo, perpassariam cada vez mais o debate sobre o aperfeiçoamento do que podemos compreender como as instituições democráticas e a melhor forma de governo.

O Executivo no Brasil República

Constituindo-se como país autônomo em 1822, foi somente em 1891, com a formulação de sua Segunda Constituição, que o Brasil aderiria à forma presidencialista de governo, ultrapassando a monarquia imperial que o regera até 1889. Caso de exceção entre a história das independências americanas,[12] o país foi o único da América Latina a basear sua primeira instituição política no modelo imperial. Já a transição presidencialista pode ser explicada, em grande parte, pela circulação das ideias republicanas no país.

O *Manifesto republicano* de 1870, elaborado em oposição ao poder centralizador monárquico do imperador transmitia as ideias republicanas ao questionar a eficácia do despotismo em garantir os princípios da divisão de poderes.

> Como podem coexistir com o poder absoluto, que tudo domina, os poderes independentes de que fala a Carta [Constituição de 1824]? A realidade é que, se em relação à doutrina, as contradições sufocam o direito, em relação à prática, só o poder pessoal impera sem contestação nem corretivo.[13]

Para os autores, que mais tarde fundariam o primeiro Partido Republicano do país, a centralização imperial, além de impedir o desenvolvimento da liberdade, representava o próprio despotismo pela subordinação dos direitos ao arbítrio de um só poder.

> A centralização, tal qual existe, representa o despotismo, dá força ao poder pessoal que avassala, estraga e corrompe os caracteres, perverte e anarquiza os espíritos, comprime a liberdade, constrange o cidadão, subordina o direito de todos ao arbítrio de um só poder, nulifica de fato a soberania nacional, mata o estímulo do progresso local, suga a riqueza peculiar das províncias, constituindo os satélites obrigados do grande astro da Corte — centro absorvente e compressor que tudo corrompe e tudo concentra em si — na ordem moral e política, como na ordem econômica e administrativa.[14]

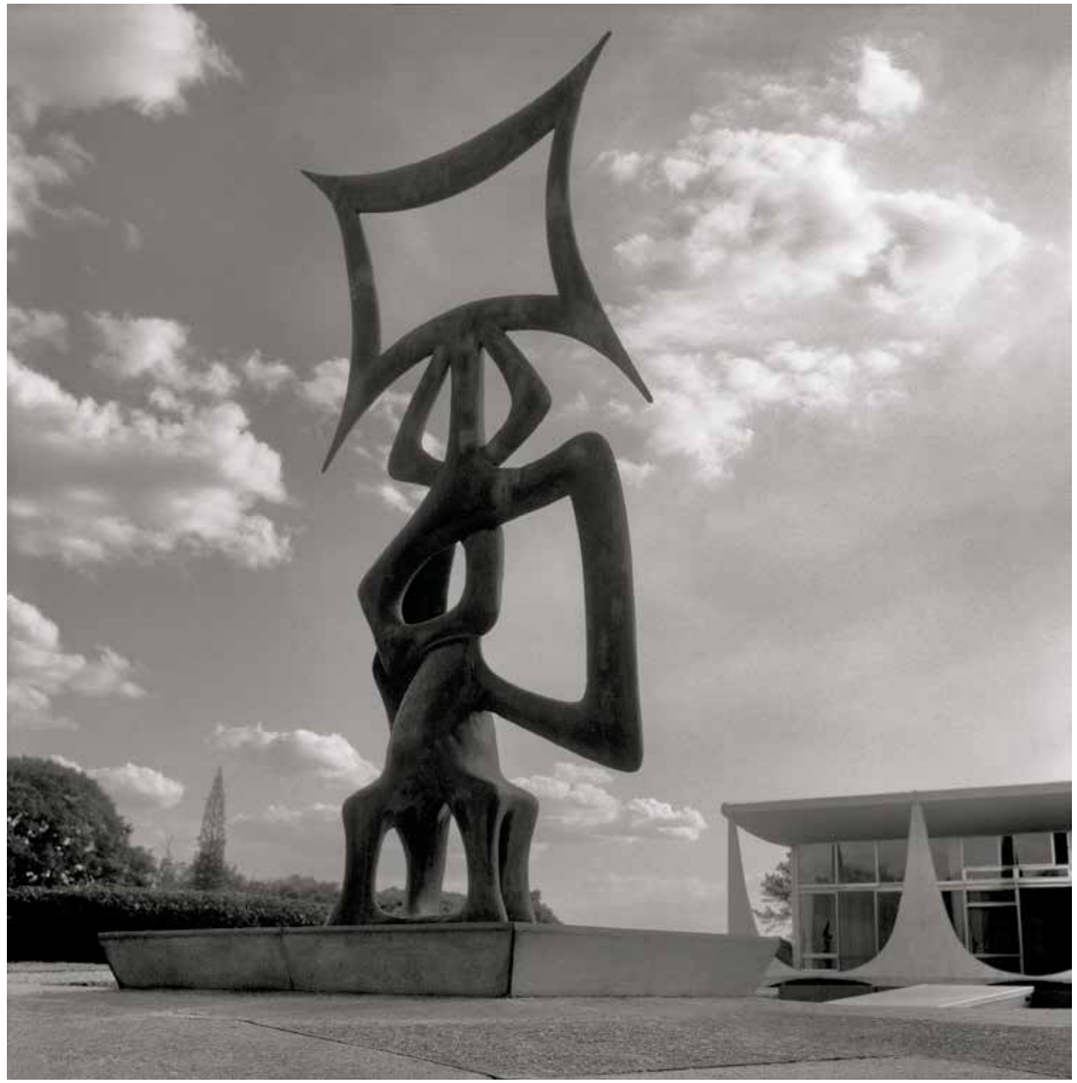
O grupo republicano, de origem, sobretudo, paulista, asseguraria sua fundação partidária dois anos antes da Proclamação da República, em 1887, contribuindo com a proposição de uma reforma política que visasse à implantação de uma República federalista descentralizada.[15]

Associada à imagem do progresso e à concepção de modernidade, "a República" foi proclamada na Câmara Municipal do Rio de Janeiro, sob o discurso de José do Patrocínio, tendo, como consequência, o banimento da família real,[16] que retornou a Portugal.

O modelo republicano, presidencialista e federativo foi instituído no Brasil em 1889. A Constituição de 1891, a primeira da República, estabelecia a ampla autonomia dos estados e um forte Poder Legislativo. O Executivo Nacional, por sua vez, veria o aumento de sua influência apenas com o fim da chamada República Velha e início do governo de Getúlio Vargas em 1930.

Após a fortificação excessiva no Estado Novo (1937-1945) do Executivo Nacional, a Constituição de 1946 restabeleceu o equilíbrio dos poderes. Marcada pelo fim de um período autoritário, a nova Constituição limitava o Poder Executivo com prerrogativas legislativas amplas e significativas,[17] instituindo a combinação do presidencialismo com a representação proporcional legislativa, que, além de enfraquecer o poder central, demandava[18] coligações partidárias para o exercício de governo.

Entre 1946 e 1964, período referente à Quarta República, o Brasil teve nove presidentes.[19] A partir de 1954, o país viu crescer uma crise política, desencadeada pelo



Maria Martins (1894-1973) | *Rito dos Ritmos*, 1959, instalada em frente ao Palácio da Alvorada | Fotografia: Vicente de Mello

suicídio de Getúlio Vargas, que questionava as regras constitucionais, incluindo o sistema presidencialista de governo. Tendo suas instituições políticas abaladas, a nação, veria, no entanto, um período de estabilidade provisória concentrada no governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961).

Sustentado pela aliança entre PSD e PTB, e pelo apoio dos militares diante de sua política de desenvolvimento econômico,[20] Juscelino Kubitschek, com maestria política, concretizou, em seu governo, os antigos planos constitucionais de transferência da capital. Brasília, inaugurada em 21 de abril de 1960, traria transplantada, pelo menos em estrutura física, o que o sistema político brasileiro tentava construir desde o final do século XIX: a centralidade dos Três Poderes e a construção de um regime democrático baseado na coabitação e fiscalização mútua dos poderes.

O Palácio do Planalto

> Por que denominei "meta síntese" à construção de Brasília? Os 30 itens do Programa de Metas eram específicos, e cada um objetivava a solução de um determinado problema nacional. Ao lado do Programa, mas representando sua implicação de maior relevância, figuraria, pois, a interiorização da sede do governo.[21]

> Não podemos dizer que as condições encontradas fossem satisfatórias. Contudo, prevaleceram, com surpresa, um entusiasmo, uma determinação e um espírito esportivo que afastaram todas as dificuldades. Sentíamos, por outro lado, que colaborávamos numa obra importante; uma cidade que surgia como uma flor naquela terra agreste e deserta.[22]

Juscelino Kubitschek fez pessoalmente o convite ao arquiteto Oscar Niemeyer para que se consolidassem novas estruturas para o poder político do país. No que diz respeito ao Poder Executivo, se o Palácio do Planalto e o Palácio do Alvorada assumem monumentalidade com as dimensões arquitetônicas criadas, a primeira residência oficial seria marcada por simplicidade.

Construída em torno de dez dias, com estrutura de madeira e com projeto do arquiteto chefe, o "Catetinho", nomeado em referência à sede do poder federal no Rio de Janeiro, pode ser considerado marco inaugural da arquitetura política na região. Serviu de base para aqueles que transitavam na construção de Brasília, entre eles, o próprio Kubitschek, que frequentou a construção nos pernoites entre os anos 1956 e 1959.[23] Dada a importância histórica da construção, o edifício, apenas três anos depois de sua inauguração, em 1959, foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), sendo transformado em museu nos anos 1970[24] e até hoje aberto à visitação.

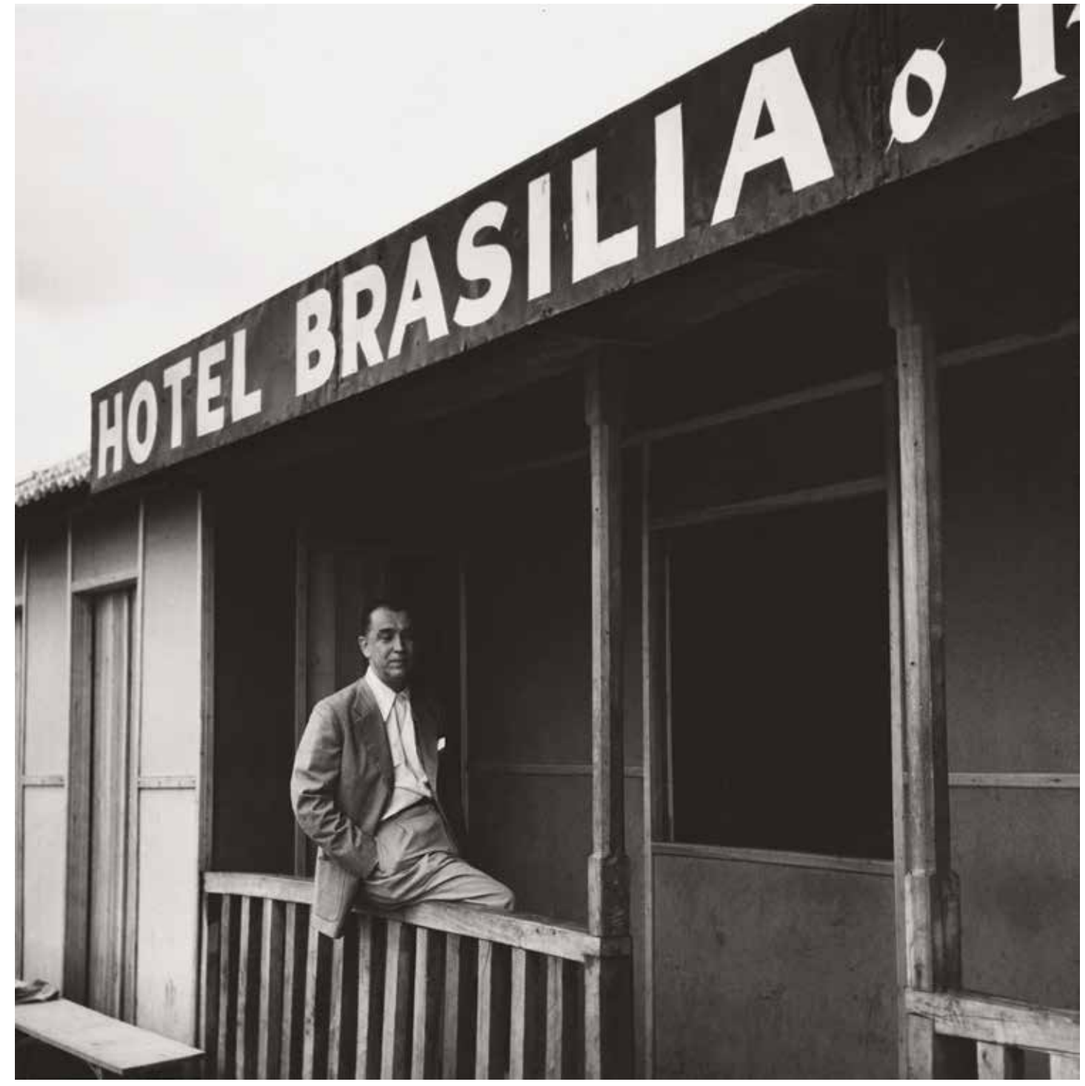
O Palácio do Planalto, por sua vez, estrutura oficial destinada a acolher o Poder Executivo e suas funções administrativas, começou a ser construído em 1958, na região norte da praça dos Três Poderes. O projeto de Niemeyer dividiu o palácio em quatro pavimentos visíveis pelo lado externo, incluindo subsolos e quatro anexos. Em sua obra de memórias, *Minha experiência em Brasília*, ele lembraria que:

> Já nos Palácios do Planalto, do Supremo e da Alvorada, limitei-me a especular sobre a forma dos suportes ou das colunas propriamente ditas. Não desejava adotar as seções usuais, colunas cilíndricas ou retangulares — muito mais simples e econômicas —, mas procurar outras formas que, mesmo contrariando certas exigências funcionalistas, caracterizassem os edifícios, dando-lhes maior leveza, situando-o como que soltos ou apenas suavemente pousados no solo.[25]

O Palácio do Planalto, fruto da previsão imaginativa de Niemeyer, foi marcado, assim como os outros edifícios de Brasília, por soluções que permitiam um "ponto de vista variável". No palácio do Poder Executivo, por exemplo, as colunas foram afastadas da estrutura central, com o intuito de, segundo as palavras do criador, permitir com que "os visitantes delas se aproximassem", podendo a "contornar, sentindo sua verdadeira escala e o espaço que as cerca — que as separa do edifício propriamente dito — em toda a sua variedade de formas".[26]

Além das conhecidas colunas, o edifício do Palácio do Planalto é marcado por representativas janelas de vidro. Inserida no que podemos reconhecer como a arquitetura moderna, a construção apresenta ainda forte simbologia política, por englobar estruturas, como a rampa de acesso, que permitem o desenvolvimento do ritual simbólico democrático, como a passagem de faixa entre os presidentes eleitos.

A pureza das linhas horizontais, em junção com o vidro e as curvas das pilastras, traz harmonia identitária à cidade — também reconhecida nos palácios de Niemeyer, como o do Supremo Tribunal Federal e o Palácio do Alvorada. Tanto o Planalto quanto o Supremo Tribunal Federal (STF) foram projetados com o intuito de formar uma relação compositiva, sobretudo, a partir das colunas e intercolúnios, evidenciando a unidade formal e estética entre eles.[27]



Jean Manzon (1915-1990) | *Juscelino Kubitschek*, Brasília, c. 1957 | Fotografia | Acervo Museu de Arte de São Paulo — Masp

A nomenclatura "Palácio do Planalto" foi atribuída pelo próprio Juscelino Kubitschek em referência à localização geográfica ocupada. O nome substituía a ideia de "Palácio dos Despachos", anteriormente designado em função das tarefas administrativas de todos os setores do Executivo.[28]

A ditadura militar brasileira e a Constituição de 1988

Quatro anos após a inauguração da nova capital, o Brasil viu seu processo de construção democrático interrompido, assim como observaria, gradualmente, a negação da Constituição de 1946 e do reequilíbrio dos poderes. Entre 1964 e 1985, o país atravessou um período de exceção política baseada na governança por atos institucionais discricionários, em que o Poder Executivo se fortificou diante do Legislativo e do Judiciário. Assim como na Constituição de 1937, houve forte transferência de poder ao governo federal, reduzindo, em contrapartida, o campo de influência dos governos estaduais e municipais.

No âmbito federal, suspendeu-se o voto direto para a Presidência da República, transformando o sistema eleitoral em um processo indireto liderado pelo Congresso Nacional — este enfraquecido democraticamente pelos atos institucionais e pelas cassações — e em seguida por um Colégio Eleitoral, formado entre os próprios militares.

No início da década de 1980, com a abertura gradual da ditadura, iniciou-se um movimento popular pelas eleições diretas para presidente da República, incentivado por organizações de resistência ao governo militar, tais como a CUT (Central Única dos Trabalhadores), a SBPC (Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência), e a ABI (Associação Brasileira de Imprensa). Em 1985, após mais de duas décadas de regime ditatorial, o Brasil encontrou sua volta ao regime civil.

Acompanharam as articulações do Congresso Nacional pela democracia, lideradas pelo MDB, movimentos populares, reunidos em torno da campanha das "Diretas Já", que se constituíram como uma das maiores manifestações democráticas de massas realizadas na América Latina.[29]

Segundo as palavras do historiador José Murilo de Carvalho:

> Os comícios transformaram-se em grandes festas cívicas. Compareciam os líderes dos partidos de oposição, os presidentes de associações influentes como a ABI e a OAB, e, sobretudo, os mais populares jogadores de futebol, cantores e artistas de televisão. Músicas populares de protesto eram cantadas com acompanhamento da multidão, tudo sempre em perfeita ordem. As cores nacionais, o verde e o amarelo, tingiam roupas, faixas, bandeiras. A bandeira nacional foi recuperada como símbolo cívico.[30]

Mesmo com intensa mobilização popular, no entanto, o Congresso não conseguiu aprovar a emenda para a eleição direta do Executivo federal. Em 1984 a votação seguiria de forma indireta, realizada por um colégio eleitoral dominado pelo governo. Tancredo Neves, antigo governador de Minas Gerais, foi escolhido como novo presidente e José Sarney, vice. Com a morte prematura de Tancredo Neves, Sarney se tornou o primeiro presidente civil após o regime militar a ocupar o cargo do Executivo federal.

A Nova República Brasileira exigiu a formação de uma Nova Assembleia Constituinte, que, trabalhando por mais de um ano, formou a atual Constituição, concluída em 1988, também conhecida como Constituição Cidadã. O Brasil teria, finalmente, seu primeiro presidente eleito por votação direta em 1989. Fernando Collor de Melo assumiu a Presidência do Executivo federal em março de 1990.

No que concerne às suas funções específicas, o Executivo no Brasil, segundo a Constituição de 1988, estaria designado a realizar atividades de governo no sentido amplo, além de ser reconhecido como um complexo de órgãos e agentes, reconhecidos como administração pública. Além do presidente da República, seu poder está corporificado nos cargos de governadores e prefeitos, além dos corpos técnico e administrativo que compõem seus gabinetes. A divisão de suas funções pode ainda ser reconhecida de acordo com a seguinte separação: chefia do Estado, chefia do governo, gabinetes ministeriais e conselhos consultivos.[31] Quanto às funções de governo, cabe ao Poder Executivo sancionar, promulgar e fazer publicar as leis elaboradas pelo Poder Legislativo, com o direito de rejeitar matérias, bem como de iniciar com exclusividade o processo legislativo dentro de determinados temas, além de expedir decretos e regulamentos sobre a organização e o funcionamento da administração federal, a provisão e a extinção de funções ou cargos públicos federais.[32]

Vale ressaltar que a centralidade do Poder Executivo no Brasil atual deriva não apenas da estrutura constitucional, mas também de fatores históricos e do padrão de carreiras políticas. Dentre os fatores históricos, destacam-se o enorme papel desempenhado pelo Estado no desenvolvimento econômico nacional ao longo do século XX e o legado dos regimes autoritários vigentes em 1930-1945 e 1964-1985.[33]

O arcabouço atual do Executivo brasileiro é baseado no sistema presidencialista e federalista que designa funções complementares e contraditórias. Na Constituição de 1988, os estados preservaram sua importância institucional enquanto os municípios foram elevados à condição de entes federativos formais e atores institucionais de maior peso político.[34]

O Poder Executivo brasileiro, nesse sentido, não pode ser compreendido fora do desenho federalista e em todo seu complexo jogo de escalas. Por outro lado, vale ressaltar o desenho de arquitetura institucional da Constituição de 1988 que, evitando recair nos problemas das constituições democráticas anteriores — como a paralisia decisória derivada de um poder exacerbado do Legislativo, conforme promovida pela Constituição de 1946 —, reforçou as medidas de ação do Executivo federal garantindo a exclusividade de iniciativa em matéria orçamentária, tributária e administrativa.[35] O poder de agenda atual do Poder Executivo, no entanto, não garante a possibilidade de governar contra a maioria, o que demanda uma intensa negociação entre outros poderes políticos, principalmente o Legislativo.

NOTAS

1 Doutora em Ciência Política pelo Iesp-Uerj, tem mestrado em História Social da Cultura pela PUC-Rio e graduação em História também pela última. Atualmente é pesquisadora de pós-doutorado no Núcleo de Direito e Democracia (NDD) do Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (Cebrap). Integra a equipe de pesquisadores da FGV Conhecimento.

2 MADISON, J; HAMILTON, A; JAY, J. *Os artigos federalistas*. 1787-1788. Trad. Maria Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993, p. 441.

3 DAVIDIAN, A. O Poder Executivo. In: CARNEIRO, J. M. B. (Ed.). *Três poderes e sociedade no Brasil*. São Paulo: Oficina Municipal, 2017, p. 39.

4 CHEIBUB, J. A.; ELKINS, Z.; GINSBURG, T. Latin American Presidentialism in Comparative and Historical Perspective. *University of Chicago Public Law & Legal Theory Working Paper*, n. 361, 2011.

5 Obra canônica de Alexander Hamilton, John Jay e James Madison, que discorre sobre os benefícios e princípios do novo modelo institucional a ser seguido nos Estados Unidos. MADISON, J; HAMILTON, A; JAY, J. *Os artigos federalistas*. Op. cit.

6 PITKIN, H. Representação: palavras, instituições e ideias. *Lua Nova*. São Paulo, 67:15-47, 2006, p. 35.

7 CUNHA, A; MEDEIROS, B; AQUINO, L. (Orgs.). O Poder Executivo: configuração histórico-institucional. In: *Estado, instituições e democracia: república*. Brasília: Ipea, 2010, p. 66.

8 As regras eleitorais para a escolha do presidente da República, como explicitadas na obra *Os artigos federalistas*, incluem a escolha de candidatos por distritos e a nomeação, entre a Câmara dos Representantes, do presidente entre os cinco candidatos mais votados pelo voto popular. MADISON, J; HAMILTON, A; JAY, J. *Os artigos federalistas*. Op. cit., p. 430-434.

9 PITKIN, H. Representação: palavras, instituições e ideias. Op. cit., p. 25.

10 Ibidem, p. 28-29.

11 Ibidem, p. 30.

12 A estrutura monarquista, presente historicamente em regimes europeus, não encontra tanta familiaridade na América Latina, que tem, em grande parte de seus regimes políticos independentes, influência do regime republicano, e federalista, dos Estados Unidos. Ver: CHEIBUB, J. A.; ELKINS, Z.; GINSBURG, T. Latin American Presidentialism in Comparative and Historical Perspective. *University of Chicago Public Law & Legal Theory Working Paper*, n. 361, 2011.

13 O Manifesto Republicano de 1870. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4360902/mod_resource/content/2/manifesto%20republicano%201870.pdf .

14 Ibidem, p. 740.

15 SCHWARTZ, L; STARLING, H. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 315.

16 Ibidem, p. 316.

17 LIMONGI, F. O Poder Executivo na Constituição de 1988. *Anais*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008, p. 5.

18 DAVIDIAN, A. O Poder Executivo. Op. cit., p. 45.

19 Eurico Gaspar Dutra (1946-1951), Getúlio Vargas (1951-1954), Café Filho (1954-1955), Carlos Luz (1955), Nereu Ramos (1955-1956), Juscelino Kubitschek (1956-1961), Jânio Quadro (1961), Ranieri Mazzilli (1961), João Goulart (1961-1964).

20 GOMES, A. C. Introdução. In: *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 1991, p. 6.

21 KUBITSCHEK, J. *Por que construí Brasília?* Brasília: Senado Federal, 2000, p. 105. (Coleção Brasil 500 Anos).

22 NIEMEYER, O. *Minha experiência em Brasília*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Revan, 2006, p. 11-12.

23 "Tratava-se de um 'palácio de tábuas', erguido sobre pilotis de madeira. Teria de ser construído assim, pois no Planalto não existiam, na época, tijolos nem pedras." KUBITSCHEK, J. *Por que construí Brasília?* Op. cit., p. 56.

24 BRITO, D. Primeira residência oficial de Brasília, Catetinho completa 60 anos. Site Agencia Brasil. Disponível em: https://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2016-11/primeira-residencia-presidencial-de-brasilia-catetinho-completa-60-anos. Acesso em: 25/07/2023.

25 NIEMEYER, O. *Minha experiência em Brasília*. Op. cit., p. 25.

26 NIEMEYER, O. A imaginação na arquitetura. *Módulo* nº 15, p. 9, 1959.

27 BISPO, A. N. M. *Dos processos de valoração do patrimônio moderno às práticas de conservação em Brasília: o caso do restauro do Palácio do Planalto*. Dissertação de mestrado apresentada ao Iphan, 2014, p. 98.

28 Brasília, *Revista da Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil*, v. 2, n. 16, p. 17, 1958.

29 ALENCASTRO, L. F. Cultura democrática e presidencialismo. *Novos Estudos Cebrap*, v. 31, n. 1, p. 21-30, 1993, p. 25.

30 CARVALHO, J. M. de. *Cidadania no Brasil. O longo caminho*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013, p. 189.

31 DAVIDIAN, A. O Poder Executivo. Op. cit., p. 41.

32 Ibidem, p. 49.

33 NETO, O. A. O Poder Executivo: centro de gravidade do sistema político brasileiro. In: AVELAR, L.; CINTRA. A. O. (Orgs.). *O sistema político brasileiro: uma introdução*. São Paulo: Unesp, 2007.

34 CUNHA, A; MEDEIROS, B; AQUINO, L. (Org.). O Poder Executivo: Configuração histórico-institucional. Op. cit.

35 LIMONGI, F. M. P. O Poder Executivo na Constituição de 1988. Op. cit.

O austríaco Kurt Klagsbrunn chegou ao Brasil em 1939, na diáspora judaica durante a Shoá. Era estudante de medicina e, no entanto, o governo de Vargas não validou as disciplinas já cursadas na Europa; por isso, o jovem recorreu à fotografia como forma de sustento. Comprou uma Rolleiflex e em cerca de 20 anos deixou aproximadamente 150 mil imagens do país.

O Palácio do Catete é uma construção do século XIX ao estilo português, em que a soleira principal está rente à calçada. Essa mesma situação ocorre com o edifício colonial do Paço Imperial, primeira residência da família real portuguesa no Brasil. À esquerda Kurt Klagsbrunn registrou uma manifestação popular em frente ao Palácio do Catete, que permite perceber a absoluta proximidade entre os cidadãos e a residência do presidente da República no Rio de Janeiro. À direita, vê-se um grupo de turistas que visita o Palácio da Alvorada, residência oficial do presidente da República em Brasília. Kurt Klagsbrunn demonstra a enorme distância planejada por Oscar Niemeyer para separar os cidadãos da família presidencial. (Paulo Herkenhoff)

Kurt Klagsbrunn (1918-2005) | *Manifestação popular diante do Palácio do Catete, sede do Governo Federal*, 1947 | Fotografia
Coleção Museu de Arte do Rio — MAR / Secretaria Municipal de Cultura da Cidade do Rio de Janeiro / Fundo Marta e Victor Hugo Klagsbrunn

Kurt Klagsbrunn (1918-2005) | *Palácio da Alvorada*, s.d. | Fotografia
Coleção Museu de Arte do Rio — MAR / Secretaria Municipal de Cultura da Cidade do Rio de Janeiro / Fundo Marta e Victor Hugo Klagsbrunn

Executivo e democracia

José Sarney[1]

Quando o barão de Montesquieu se afastou da sátira política, que tinha exercido magistralmente nas *Lettres persanes* [Cartas persas], para sustentar a visão do poder que acreditava ter visto na Inglaterra, onde esteve de outubro de 1729 a março de 1831, começou por tentar encontrar na Antiguidade o que seria esse modelo ideal. Escreveu então as *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadance*.[2] Para ele, a grandeza do Estado resultou na grandeza das fortunas pessoais, e esta, não podendo ser limitada, foi contrastada pela limitação do desenvolvimento moral, resultando no enfraquecimento coletivo das virtudes que haviam feito do Império o paradigma do Ocidente.

Mas Montesquieu continuou com a ideia de que o modelo inglês era o caminho para solucionar em termos modernos a antiga questão do funcionamento do Estado. Sua resposta veio em *De l'esprit des lois* [O espírito das leis], de 1748. O livro foi recebido nas colônias inglesas da América do Norte com favor — poderíamos dizer mesmo fervor —, que ainda gozavam de bastante autonomia em relação à metrópole. Na França, como já tinha acontecido com as obras de Maquiavel, Montaigne, Pascal, Descartes, foi proibido antes mesmo de entrar para o *Index Librorum Prohibitorum*, o que não evitou que fosse muito lido, como em toda a Europa.

O Renascimento fizera pensar na soberania, no que é o governo, no que são as leis e é a Lei, no que é o Estado e é o Estado de direito. Essas reflexões levaram a Inglaterra a ser o que era e o barão de Montesquieu a escrever o que pensava importar.

Havia novidade no que ele entendia por lei e por espírito. A *lex* era considerada o ato emanado da autoridade, cujo conjunto formara esse monumento que fora o *jus romanum*; mas para Montesquieu as leis "são as relações necessárias que derivam da natureza das coisas". Sem a lei, assim, as coisas não são; e obedecer à lei não é um ato de vontade, mas um ato necessário. Ela não tem a ver com a origem das coisas, com o que foi, nem com seu fim, o que será, mas apenas com o que deve ser.

A potência do Estado bem constituído é a articulação dos três tipos de poder.

> Existem em cada Estado três tipos de poder: o poder legislativo, o poder executivo das coisas que emendem do direito das gentes e o poder executivo daquelas que dependem do direito civil. Com o primeiro, o príncipe ou o magistrado cria leis por um tempo ou para sempre e corrige ou anula aquelas que foram feitas. Com o segundo, ele faz a paz ou a guerra, envia ou recebe embaixadas, instaura a segurança, previne invasões. Com o terceiro, ele castiga os crimes, ou julga as querelas entre os particulares. Chamaremos a este último poder de julgar e ao outro simplesmente poder executivo do Estado.[3]

Um governo que não os distinguisse seria, a seu ver, despótico. Ele diz que "há três espécies de governo: o republicano, o monárquico e o despótico; para descobrir sua natureza, basta a ideia dos homens menos instruídos".

> Suponho três fatos: um que o governo republicano é aquele onde o povo [...] tem o poder soberano; o monárquico, onde um só governa, mas por leis fixas e estabelecidas; enquanto, no despótico, um só, sem lei e sem regra, conduz tudo por sua vontade e seus caprichos.[4]

Já disse que *Do espírito das leis* teve enorme repercussão na futura Confederação Americana. Os homens que construíram a aliança para lutar pela independência foram marcados pela leitura dos já clássicos tratados europeus — como os de Edward Coke, William Blackstone, Thomas Hobbes e John Locke — e pela tradição inglesa. A Inglaterra que influenciara Montesquieu e influenciou

Leonardo Finotti | Palácio do Planalto, Brasília

os *founding fathers* havia passado pela experiência da guerra civil de 1642, pelo Protetorado de Oliver Cromwell e, com a queda dos puritanos, pela *Glorious Revolution* [Revolução Gloriosa] de 1688. A casa real, "holandesa", de Orange assumiu uma monarquia constitucional, em que o rei não governava — e ainda hoje não governa. O *Coronation Oath Act* [Juramento de Coroação] e a *Bill of Rights* [Declaração de Direitos] asseguraram um regime que diferia muito dos que haviam conhecido as gerações anteriores. O Parlamento passou a legislar e executar — e até a julgar.[5]

Passado o sucesso da guerra, o fracasso da primeira constituição americana[6] foi um banho de água fria. Veio a crise. Foi a ação conjunta de dois aliados improváveis — o mestiço empreendedor e guerreiro que era Hamilton e o *scholar* tímido que era Madison, que viabilizou a Convenção de Filadélfia, na qual a influência do virginiano foi decisiva. É preciso lembrar que, dos três grandes pensadores que haviam formulado a Declaração de Independência — Thomas Jefferson, John Adams e Benjamin Franklin — apenas este último estava presente, mas já com o que era considerado por todos uma idade provecta: 81 anos. Madison construiu o que Afonso Arinos de Mello Franco diz ser o único regime presidencialista bem-sucedido.

A Constituição Americana distingue agudamente o Poder Legislativo e o Poder Executivo. Ambos fazem parte dos *checks and balances* que Montesquieu pensava como o meio de evitar a tirania. Seu artigo primeiro dá "todos os poderes legislativos" ao Congresso dos Estados Unidos; seu artigo segundo diz que o "Poder Executivo será investido no presidente dos Estados Unidos da América". Já o Poder Judiciário é menos enfaticamente definido no artigo terceiro: "O Poder Judiciário será investido em uma Corte Suprema e nas Cortes inferiores que o Congresso possa de tempo em tempo estabelecer".

Essa fraca definição em "uma", em vez de "na" Corte Suprema reflete sua indefinição no sistema inglês[7] e a pouca discussão que o Poder Judiciário teve durante os debates da Convenção. A Suprema Corte passaria a ter centralidade com a decisão de John Marshall no caso *Marbury v. Madison*, em que o principal formulador da Constituição, em cujas notas da Convenção a Corte basearia muitas de suas decisões, teve, na qualidade de presidente, seu poder limitado pelo Poder Judiciário, que se tornou o juiz da constitucionalidade das leis.

O próprio Madison, durante os debates de Filadélfia afirmara:

> Se é um princípio fundamental do governo livre que os poderes Legislativo, Executivo e Judiciário devam ser exercidos separadamente, também o é de que devam ser independentemente exercidos.

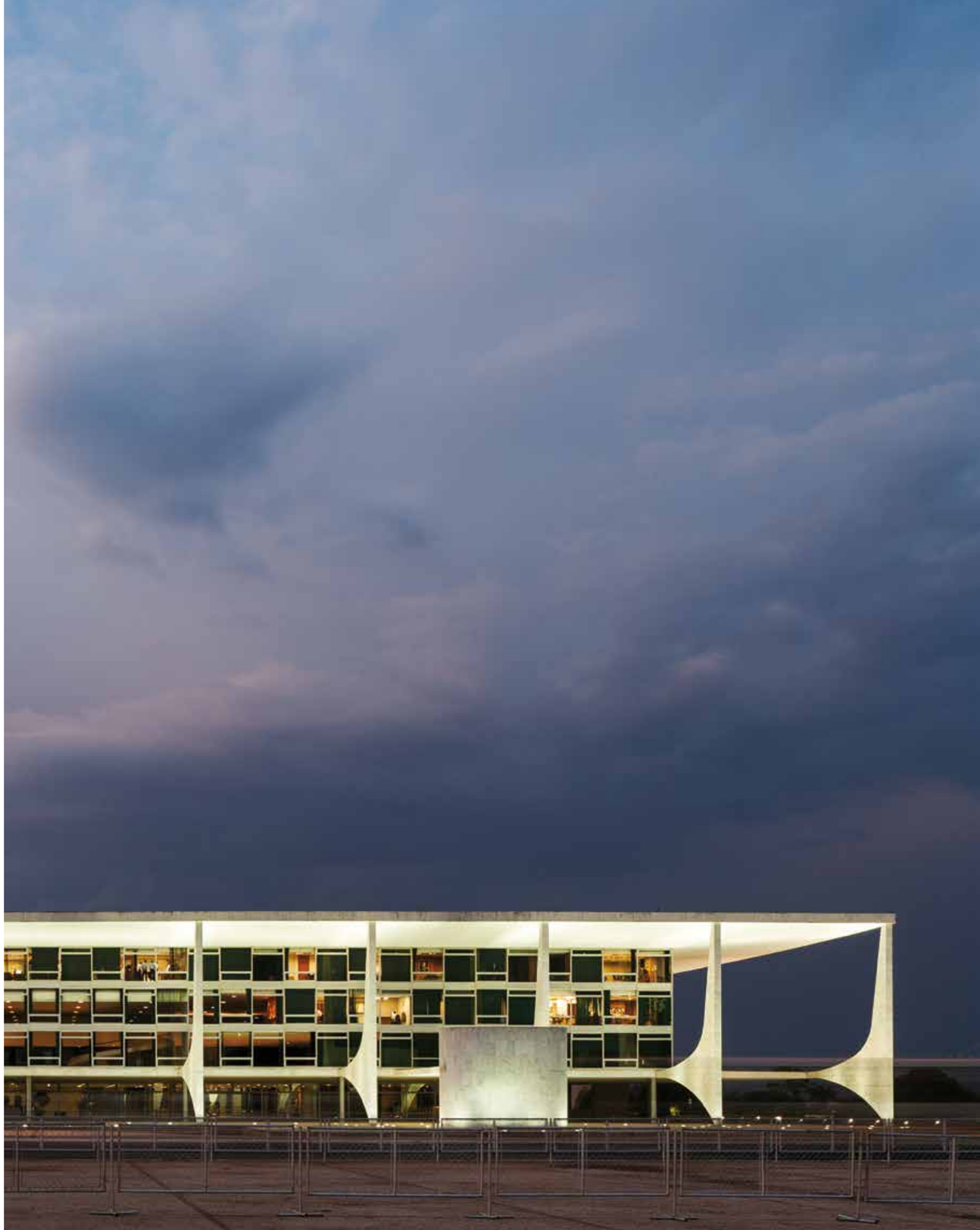
Afonso Arinos definiu precisamente a questão:

> [...] o regime presidencial nunca foi aplicado convenientemente fora dos Estados Unidos. Não existe exemplo, em nenhum país, em nenhum continente, da reprodução desse sistema de governo, que obedece a condições específicas da formação sociológica, cultural e histórica daquela Nação, na época em que ele surgiu no campo das instituições políticas modernas.
>
> [...] Em primeiro lugar, os Estados Unidos não são um governo monista, eles são um governo dualista. Nos Estados Unidos existe qualquer coisa que, também, é singular no mundo moderno. É a presença da Suprema Corte americana, cuja competência essencial não está prevista no texto da Constituição.
>
> É esse dualismo essencial que corresponde à estrutura interna, à estrutura cultural, à história política, à sociologia, à formação progressiva do Estado americano, que não pode existir em nenhum outro país do mundo.

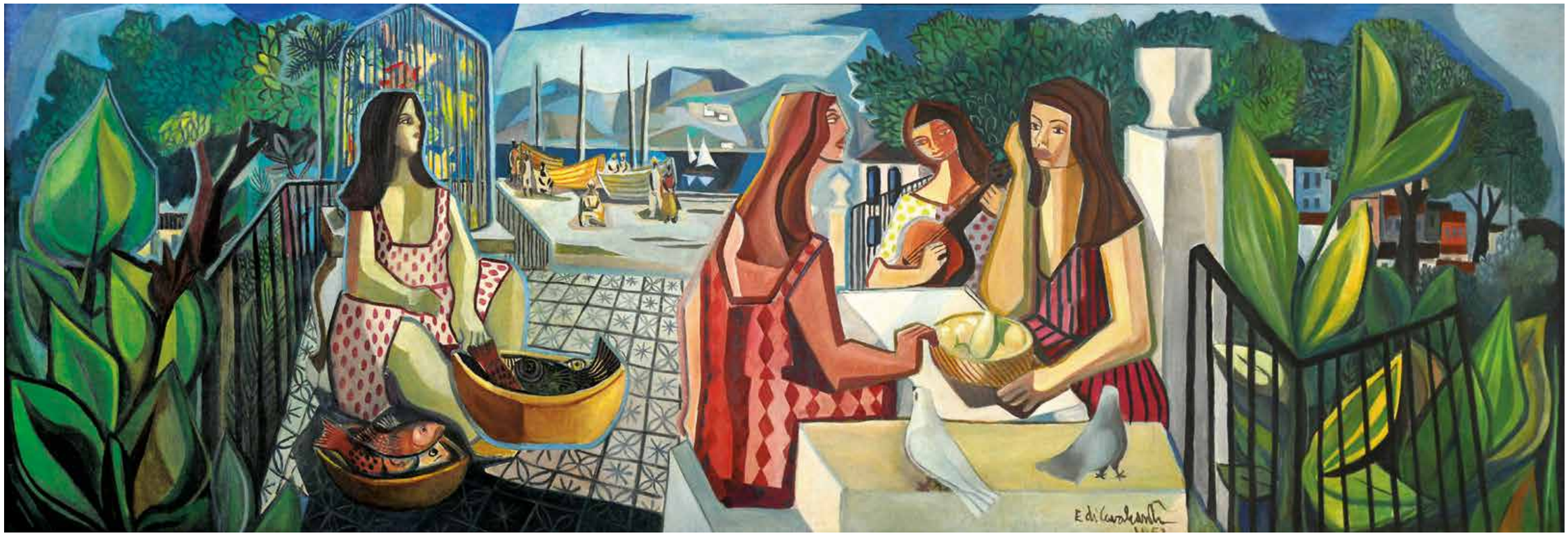
Walter Bagehot, o grande intérprete[8] da constituição inglesa[9] — e de quem Joaquim Nabuco dizia em *Minha formação* ter sido a maior influência em seu pensamento —, apontava o grande problema do regime americano:

> [...] há dois tipos de governo. Em um, o supremo poder determinante é o mesmo sobre todos os pontos; no outro, esse poder final é diferente em pontos diferentes — ora reside em uma parte da Constituição, ora em outra. Os americanos pensaram que estavam imitando os ingleses ao fazerem sua Constituição com base no último princípio — ter uma autoridade final para um tipo de matéria, e outra para outro tipo. Mas, na verdade, a Constituição inglesa é do tipo oposto; tem apenas uma autoridade para todos os tipos de assuntos.

Bagehot partia então para demolir a ideia dos *checks and balances* como inexistentes, e afirma que, se eles existissem, seriam prejudiciais. Para ele, é o funcionamento das partes essenciais da Constituição que assegura o funcionamento do Estado — do governo. E, entre elas, a essencial é o poder de dissolver o parlamento —



 Leonardo Finotti | Palácio do Planalto, Brasília



isto é, a consulta popular, a dúvida sempre sanada pelo povo, pelo eleitor. O parlamentarismo vive da capacidade de manter a legitimidade, que a cada dia é perdida mais rapidamente.

Sigamos o raciocínio de Bagehot. Ele dizia que os americanos pensavam copiar a Constituição inglesa, mas o que faziam era o seu contraste. Enquanto a daqueles dividia as decisões entre vários corpos — e ele mostrava que, nos detalhes, elas estavam muito mais fracionadas que entre os três poderes — a dos últimos "estavam nas mãos das mesmas pessoas", isto é, uma câmara recém-eleita. As leis seriam ruins, mas o povo seria bom. Por contraste, dizia, a excelência da Constituição inglesa está em um poder soberano "singular, possível e bom".

O exercício do Executivo pela Câmara — *House of Commons* — foi decidido pela Revolução Gloriosa, mas só com a loucura de George III: "a mudança que nas cidades gregas foi efetuada tanto na aparência quanto de fato, na Inglaterra aconteceu, apenas na realidade, e não fora dela. Aqui, também, os apêndices da monarquia foram convertidos na essência de uma república".[10]

Evitava-se assim o que se dizia ser a fatal divisão de poder própria dos governos presidenciais.

No Brasil começamos por um regime monárquico absolutista. D. Pedro I se dizia democrata e estava tão longe disso quanto seu filho estava do republicano que dizia ser. Mas a carta outorgada por D. Pedro tinha uma grande virtude: era flexível. Enquanto a dificuldade de emenda fez com que só houvesse a do Ato Adicional de 1834, a mesma Constituição permitiu que em 1847 fossem criados o Conselho de Ministros e seu presidente.

O nosso parlamentarismo à inglesa foi muito bom quando dependeu — como diria Bagehot — de bons políticos. O marquês de Paraná e o visconde do Rio Branco estão entre os grandes presidentes do conselho a quem o Brasil deve extraordinários governos executivos.

Temos dívida também com Nabuco de Araújo e seu filho Joaquim Nabuco, com André Rebouças e com uns poucos outros que não chegaram a formar gabinete. O problema foi que o imperador usou e abusou do arbítrio que pretendia lhe dar o papel de Poder Moderador, dificultando a manifestação democrática. A queda dos gabinetes e dos partidos não acontecia pela falta de sintonia com a vontade dos eleitores — e tivemos grandes desafios para fazer eleições minimamente limpas —, mas pela pretensa reflexão imperial, nada mais que um voluntarismo absurdo. Joaquim Nabuco, monarquista até a raiz dos cabelos, fez um discurso importantíssimo escancarando o processo e prevendo o fim do Império, que não desejava.

Não houve melhor sintonia na República,[11] começada com o pé esquerdo pelo autor assumido — e manipulado — do golpe de Estado, Deodoro da Fonseca. Começou mal porque com a paixão da escolha de uma pessoa como salvadora da Pátria, ideia que se colaria à da República. Deodoro não sabia se vestia a camisa militar, da chefia autoritária; se a civil, da responsabilidade coletiva, a que estava habituado no Império, e fez o duplo desastre da "dissolução" do Congresso e da renúncia. Seguiu-se nova ditadura, pois não passou pela cabeça de Floriano obedecer à Constituição e convocar nova eleição. Para evitá-la valeu tudo, inclusive a guerra fratricida, no Rio Grande do Sul, e o pedido de intervenção militar estrangeira, na Revolta da Armada. Com a eleição tardia de Prudente de Morais o civilismo foi submetido à violência e ao estado de sítio, à censura, à prisão de parlamentares. Alternaram-se os presidentes da Velha República, formalmente uma cópia inadequada da americana, na prática um pastiche em que os presidentes foram várias vezes eleitos com em torno de 90% dos votos — votos secretos dos quais se era aconselhado a ter uma declaração de voto assinada pela Mesa, na mais deslavada hipocrisia

Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976) | *As mulatas*, 1962 | Óleo sobre tela, 119 × 351 cm | Acervo Palácio do Planalto | Foto: Arquivo Presidência da República

© Di Cavalcanti/AUTVIS, Brasil, 2024

de nosso sistema eleitoral. Implantou-se a promoção de oligarquias estaduais como forma de se ter maioria parlamentar; manteve-se a regra do que Rui Barbosa chamou de "desordens militares". Mais uma vez ficamos sujeitos a uns poucos bons políticos que o destino colocou na Presidência, e qualquer simulacro de democracia que passou foi degolado pela faca rápida de Pinheiro Machado, situação que continuou mesmo depois da faca real que lhe tirou a vida. A continuidade dos governos foi sempre precária, marcada pela frequência do estado de sítio abusivo, que, em 1926, na reforma constitucional, em vez de ser corrigido foi reforçado.

A ascensão das ideologias no mundo como um componente do sistema político começou com a Revolução Soviética (1917-1919). O marxismo derivou para o leninismo e começou o ciclo dos regimes concentracionários. O fascismo italiano controlou a Itália logo depois (1922); o nazismo dominou a Alemanha em seguida (1929). O totalitarismo[12] ideológico espalhou-se pelo mundo, de maneira mais ou menos explícita, rompendo, é claro, com qualquer ideia de democracia. Era pura e simplesmente a tirania em busca da escatologia.

No Brasil, o golpe de 1930 promoveu a crise para que o presidente permanecesse em qualquer circunstância. Por isso não houve democracia durante os vários governos consecutivos de Vargas, mesmo naquele que foi formalmente eleito pela Constituinte de 1933. O autogolpe do Estado Novo já encontrou o regime de força em pleno galope, e a *Polaca*[13] não foi submetida à aprovação plebiscitária de que necessitava para entrar em vigor. O nome de presidencialismo foi usado, abusivamente, para o regime que Montesquieu chamava de despótico e Aristóteles, de tirania.

No regime da Constituição de 1946, depois da grande crise que resultou no suicídio de Vargas, o presidente Juscelino Kubitschek fez o governo possível, teve a coragem de mudar a capital para o Planalto Central e foi um exemplo de moderação com os adversários. Mas suas virtudes pessoais não curavam os defeitos do regime presidencialista já marcado. Fui dos que fiz campanha muito apaixonada por Jânio Quadros, mas a dificuldade do sistema político o fez tentar, felizmente sem qualquer chance de sucesso, um golpe de Estado. A posse de João Goulart veio com o acordo por um regime parlamentarista. Deputado e já favorável ao modelo, votei contra, pois considerava absurda a diminuição das competências para que tinha sido eleito como vice-presidente. Por isso mesmo o resultado não poderia ser bom, e não foi. O próprio presidente plantou a semente do golpe militar ao estimular as revoltas dos corpos militares. E ele veio. Não há dúvida de que os próximos chefes de Estado não foram eleitos de forma democrática.[14]

Quando Tancredo Neves foi eleito e faleceu tragicamente, coube-me fazer a transição para a democracia. Convoquei e garanti a realização de uma Constituinte com todas as correntes políticas e, enfrentando inúmeros desafios, pude dar partida ao sistema de governo definido. Apesar de uma excelente declaração de direitos, previ que enfrentaríamos problemas de governabilidade. Infelizmente estava certo.

Se o sistema presidencialista só serve para o caso particular dos Estados Unidos, o regime presidencial no Brasil tornou o Executivo impotente diante de um Legislativo baseado em eleições dominadas pelo corporativismo e pela plutocracia.

O único debate próximo de um programa político, de ideias e ideais, para o país é a eleição presidencial. Infelizmente ela não é o debate dessas parcas ideias e sim uma escolha entre duas pessoas que prometem a redenção. As esperanças que levantam são privadas, mesmo se dirigidas a coletividades; não se constrói um projeto nacional a ser seguido por gerações. Tudo terá de ser resolvido em quatro anos — isso na hipótese, que penso o mínimo de reforma constitucional necessário, de acabar a reeleição. O planejamento, tornado obrigação tratada múltiplas vezes na Constituição, é uma ficção, mesmo se — ou até porque — votada pelo Congresso Nacional, como ficção é o orçamento da União, tanto como lei de diretrizes orçamentárias quanto como lei orçamentária anual.

O caso do orçamento é exemplar. A lei de meios é o centro da ação governamental. Cabe, portanto, ao Poder Executivo a sua iniciativa. No sistema parlamentarista, o Executivo é uma extensão do Parlamento, de modo que não há conflito. No sistema presidencialista americano o Parlamento debate e finaliza o projeto enviado pelo presidente; este o recebe de volta e o executa. Acontece que não existe o direito de veto parcial do presidente. A discussão a se travar no Congresso envolve o conjunto do orçamento. O veto implica parada do governo ou a aprovação de leis para despesas emergenciais. O orçamento é uma lei para ser cumprida.

No Brasil o orçamento é uma lei autorizativa. Seu cumprimento não é obrigatório. Mesmo as despesas obrigatórias, como de saúde, educação, são contingenciadas (situação que é disposta em lei complementar, que não usa a palavra), isto é, são consideradas em função da disponibilidade do Tesouro. A negociação não se faz sobre o conjunto do orçamento, mas sobre as "emendas" atribuídas a cada parlamentar para projetos em sua base eleitoral. Portanto, mesmo quando não são inconstitucionalmente secretas, tangenciam ao princípio básico da moralidade e à vedação estabelecida na Constituição. O presidente tem poder de veto parcial (o que os americanos chamam de *line veto*), mas precisa das boas graças dos parlamentares para poder governar, e então não veta, mas libera gota a gota para as votações. Legislatura a legislatura a situação se agrava.

Em resumo: não sendo o chefe do Executivo o líder de um projeto majoritário que o sustente, fica prisioneiro de um Parlamento viciado em vantagens pessoais ou das corporações que os elegeram, sem qualquer disfarce de defender o interesse nacional.[15]

O Executivo no Brasil vive a fragilidade de nossa democracia. O presidente da República chefia uma gigantesca máquina que carece de meios financeiros, de pessoal, de regras. Mesmo os que querem acertar sabem que têm de encarar com modéstia o que podem fazer e se concentrar em alguns pontos: no meu caso minha prioridade era viabilizar a nova Constituição e assegurar a transição para a democracia que ela estabeleceu. Os resultados econômicos que obtive, dobrando o PIB e o PIB *per capita*, não foram suficientes para estabelecer a plena justiça social. Minha dedicação ao que chamei de "tudo pelo social" pode ser comprometida pelo abandono dos programas — que em geral estavam estabelecidos em lei. Não pude alterar a situação de marginalidade dos afrodescendentes, dos nortistas e nordestinos e das mulheres. Não pude alterar as grandes disparidades regionais, pois a nossa incipiente democracia não é capaz de vencer a correnteza que leva os investimentos para os centros econômicos e não, como determina a Constituição, agindo para cumprir os objetivos fundamentais da Nação.[16]

Quero acrescentar uma nota especial sobre Brasília, tema desta publicação. Lucio Costa colocou no fecho de seu projeto a frase: "Sonho arquissecular do Patriarca". A homenagem a José Bonifácio traz a lembrança de que ele sonhou a solução dos grandes problemas nacionais, inclusive a criação de uma cidade no coração de nosso imenso território. Brasília cumpriu seu destino, fez mais do que a ela era pedido. Ainda hoje exerce admiravelmente seu papel de sede dos Três Poderes da União. Um episódio que jamais se apagará de nossa história, a invasão das três sedes desses poderes por assaltantes que tentavam destruir a democracia teria fatalmente tomado proporções ainda mais graves se não houvesse as condições especiais de divisão dos espaços urbanos. Brasília é, assim, parte essencial da democracia brasileira.

Assim, o regime dos Três Poderes — Executivo, Legislativo e Judiciário —, na sua harmonia e independência, formulado por Montesquieu em sua forma mais clara, passou a funcionar entre nós, mas, ainda não consolidado, está em construção e sujeito às lutas internas que caracterizam a democracia, surgindo e gerando crises nas disputas de competência e luta por espaços.

NOTAS

1 José Sarney é advogado, político e escritor brasileiro. Foi presidente da República de 1985 a 1990.

2 *Considerações sobre as causas da grandeza dos romanos e da sua decadência*, um livro pequeno, mas muito importante, inclusive por ser a causa maior de Edward Gibbon ter escrito *Declínio e queda do Império Romano*.

3 MONTESQUIEU. *Do espírito das leis*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martin Claret, 2014.

4 Ibidem.

5 O Poder Judiciário do Parlamento do Reino Unido cessou em 2009, com a criação da *Supreme Court of the United Kingdom* [Suprema Corte do Reino Unido].

6 *Articles of Confederation and Perpetual Union*.

7 O *Westminster System* examina, essencialmente, as relações entre Legislativo e Executivo, isto é, as bases do parlamentarismo.

8 E o formador dos paradigmas do parlamentarismo.

9 BAGEHOT, W. *The English Constitution*, 1867. London: Chapman and Hall, 1867.

10 Citações de *The English Constitution*. Tradução livre [... the change which in the Greek cities was effected both in appearance and in fact, has been affected in England, though in reality only, and not in outside. Here, too, the appendages of a monarchy have been converted into the essence of a republic ...]

11 Prevaleceu então uma das ideologias precursoras, o positivismo, corrente no meio militar que impôs a República.

12 Primeiramente estudado em conjunto por Hannah Arendt.

13 A Constituição de 1937 ganhou o apelido de "polaca", por ter sido inspirada no modelo polonês.

14 As ideologias davam seu último suspiro com a agonia da União Soviética, e Fukuyama falaria em breve em "fim da História", pensando que sua ideologia liberal havia se imposto ao mundo, erro logo evidente.

15 A solução, há muito sabida, é o fim do voto proporcional uninominal e do sistema partidário quase fictício, com a introdução do voto distrital misto com listas partidárias e a imposição de regras de democracia partidária e de quotas mínimas de participação no Parlamento. Fiz essa proposta pela primeira vez em 1972. Temos um admirável sistema de apuração dos votos, mas as falhas estruturais, há muito denunciadas, impedem que o eleitor saiba o que faz, em quem vota, por que vota. Rapidamente esquece em quem votou e é esquecido pelo eleito, que não o representa, mas aos seus interesses pessoais ou corporativos.

16 Art. 3º Constituem objetivos fundamentais da República Federativa do Brasil: I — construir uma sociedade livre, justa e solidária; II — garantir o desenvolvimento nacional; III — erradicar a pobreza e a marginalização e reduzir as desigualdades sociais e regionais; IV — promover o bem de todos, sem preconceitos de origem, raça, sexo, cor, idade e quaisquer outras formas de discriminação.

Discurso de Juscelino Kubitschek na inauguração de Brasília

21 de abril de 1960

Não me é possível traduzir em palavras o que sinto e o que penso nesta hora, a mais importante de minha vida de homem público. A magnitude desta solenidade há de contrastar por certo com o tom simples de que se reveste a minha oração.

Dirigindo-me a todos os meus concidadãos, de todas as condições sociais, de todos os graus de cultura, que, dos mais longínquos rincões da Pátria, voltais os olhos para a mais nova das cidades que o Governo vos entrega, quero deixar que apenas fale o coração do vosso presidente. Não vos preciso recordar, nem quero fazê-lo agora, o mundo de obstáculos que se afiguravam insuportáveis para que o meu Governo concretizasse a vontade do povo, expressa através de sucessivas constituições, de transferir a capital para este planalto interior, centro geográfico do país, deserto ainda há poucas dezenas de meses. Não nos voltemos para o passado, que se ofusca ante esta profusa radiação de luz que outra aurora derrama sobre a nossa pátria.

Quando aqui chegamos, havia na grande extensão deserta apenas o silêncio e o mistério da natureza inviolada. No sertão bruto iam-se multiplicando os momentos felizes em que percebíamos tomar formas e erguer-se por fim a jovem cidade. Vós todos, aqui presentes, a estais vendo, agora, estais pisando as suas ruas, contemplando os seus belos edifícios, respirando o seu ar, sentindo o sangue da vida em suas artérias.

Somente me abalancei a construí-la quando de mim se apoderou a convicção de sua exequibilidade por um povo amadurecido para ocupar e valorizar plenamente no território que a Providência Divina lhe reservara. Nosso parque industrial e nossos quadros técnicos apresentavam condições e para traduzir no betume, no cimento e no aço as concepções arrojadas da arquitetura e do planejamento urbanístico modernos.

Surgira uma geração excepcional, capaz de conceber e executar aquela "arquitetura em escala maior, a que cria cidades e, não, edifícios", como observou um visitante ilustre. Por maior que fosse, no entanto, a tentação de oferecer oportunidade única a esse grupo magnífico, em que se destacam Lucio Costa e Oscar Niemeyer, não teria ela bastado para decidir-me a levar adiante, com determinação inflexível, obra de tamanha envergadura. Pesou, sobretudo, em meu ânimo, a certeza de que era

chegado o momento de estabelecer o equilíbrio do país, promover o seu progresso harmônico, prevenir o perigo de uma excessiva desigualdade no desenvolvimento das diversas regiões brasileiras, forçando o ritmo de nossa interiorização.

No programa de metas do meu Governo, a construção da nova capital representou o estabelecimento de um núcleo, em torno do qual se vão processar inúmeras realizações outras, que ninguém negará fecundas em consequências benéficas para a unidade e a prosperidade do país.

Viramos no dia de hoje uma página da história do Brasil. Prestigiado, desde o primeiro instante, pelas duas Câmaras do Congresso Nacional e amparado pela opinião pública, através de incontável número de manifestações de apoio, sinceras e autenticamente patrióticas, dos brasileiros de todas as camadas sociais que me acolhiam nos pontos mais diversos do território nacional, damos por cumprido o nosso dever mais ousado; o mais dramático dever. Só nos que não conheciam diretamente os problemas do nosso *Hinterland* percebemos, a princípio, dúvida, indecisão. Mas no país inteiro sentimos raiar a grande

esperança, a companheira constante em toda esta viagem que hoje concluímos; ela amparou-nos a todos, a mim e a essa esplêndida legião que vai desde Israel Pinheiro, cujo nome estará perenemente ligado a este cometimento, até ao mais obscuro, ao mais ignorado desses trabalhadores infatigáveis que tornaram possível o milagre de Brasília.

Em todos os instantes nas decepções e nos entusiasmos, levantando o nosso ânimo e multiplicando as nossas forças, mais de que qualquer outro amparo ou guia, foi a Esperança valimento nosso. Um homem, cujos olhos morreram e ressuscitaram muitas vezes na contemplação da grandeza — aludo, novamente, a André Malraux —, viu em Brasília a Capital da Esperança.

Seu dom de perceber o sentido das coisas e de encontrar a expressão justa fê-lo sintetizar o que nos trouxe até aqui, o que nos deu coragem para a dura travessia, que foi a substância, a matéria-prima espiritual desta jornada. Olhai agora para a Capital da Esperança do Brasil. Ela foi fundada, esta cidade, porque sabíamos estar forjada em nós a resolução de não mais conter o Brasil civilizado numa fímbria ao longo do oceano, de não mais vivermos esquecidos da existência de todo um mundo deserto, a reclamar posse e conquista.

Esta cidade, recém-nascida, já se enraizou na alma dos brasileiros; já elevou o prestígio nacional em todos os continentes; já vem sendo apontada como demonstração pujante da nossa vontade de progresso, como índice do alto grau de nossa civilização; já a envolve a certeza de uma época de maior dinamismo, de maior dedicação ao trabalho e à pátria, despertada, enfim, para o seu irresistível destino de criação e de força construtiva.

Deste Planalto Central, Brasília estende aos quatro ventos as estradas da definitiva integração nacional: Belém, Fortaleza, Porto Alegre, dentro em breve o Acre. E por onde passam as rodovias vão nascendo os povoados, vão ressuscitando as cidades mortas, vai circulando, vigorosa, a seiva do crescimento nacional.

Brasileiros! Daqui, do centro da Pátria, levo o meu pensamento a vossos lares e vos dirijo a minha saudação. Explicai a vossos filhos o que está sendo feito agora. É sobretudo para eles que se ergue esta cidade síntese, prenúncio de uma revolução fecunda em prosperidade. Eles é que nos hão de julgar amanhã.

Neste dia — 21 de abril — consagrado ao alferes Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, ao centésimo trigésimo oitavo ano da Independência e septuagésimo primeiro da República, declaro, sob a proteção de Deus, inaugurada a cidade de Brasília, capital dos Estados Unidos do Brasil.

Fonte: http://funag.gov.br/loja/download/628-Discursos_jk.pdf

Thomaz Farkas (1924-2011) | O presidente Juscelino Kubitschek no dia da inauguração de Brasília, 1960 | ©Thomaz Farkas/Instituto Moreira Salles

Excertos do discurso de posse de Fernando Henrique Cardoso na Presidência da República

1º de janeiro de 1995

Permitam que, antes do presidente, fale aqui o cidadão que fez da esperança uma obsessão, como tantos brasileiros. Pertenço a uma geração que cresceu embalada pelo sonho de um Brasil que fosse ao mesmo tempo democrático, desenvolvido, livre e justo. Vem de longe a chama deste sonho. Vem dos heróis da Independência. Vem dos abolicionistas. Vem dos tenentes revolucionários da Velha República. [...]

Por algum tempo, na Presidência de Juscelino Kubitschek, o futuro nos pareceu estar perto. Havia desenvolvimento. O Brasil se industrializava rapidamente. Nossa democracia funcionava, apesar dos sobressaltos. E havia perspectivas de melhoria social. Mas a história dá voltas que nos confundem. Os "anos dourados" de JK terminaram com inflação e tensões políticas em alta.

Vieram, então, anos sombrios, que primeiro trouxeram de volta o crescimento, mas sacrificaram a liberdade. Trouxeram progresso, mas para poucos. E, depois, nem isso, mas somente o legado — este, para todos — de uma dívida externa que amarrou a economia e de uma inflação que agravou as mazelas sociais na década de 1980. [...]

Eu nunca duvidei de que esse dia chegaria. Mas nunca pensei que ele pudesse me encontrar na posição que assumo hoje, escolhido pela maioria dos meus concidadãos para liderar a caminhada rumo ao Brasil dos nossos sonhos. Sem arrogância, mas com absoluta convicção, eu digo: este país vai dar certo! Não por minha causa, mas por causa de todos nós.

Não só por causa dos nossos sonhos — pela nossa imensa vontade de ver o Brasil dar certo —, mas porque o momento amadureceu e o Brasil tem tudo para dar certo.

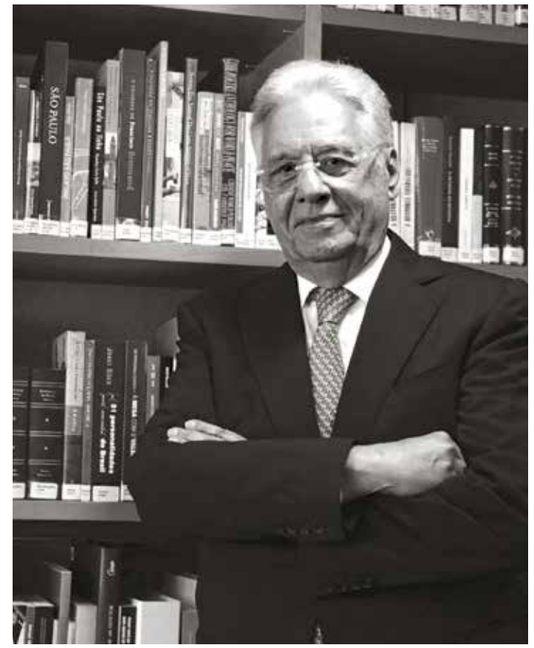
Recuperamos aquele que deve ser o bem mais precioso de um povo: a liberdade. Pacificamente, com tranquilidade, e apesar das mágoas e das cicatrizes que ficam como um símbolo para que novas situações de violência não se repitam. Apesar disso, viramos a página do autoritarismo, que, com nomes e formas diferentes, desvirtuou nossa República desde a sua fundação.

Para os jovens de hoje, que pintaram a cara e ocuparam as ruas exigindo decência dos seus representantes, assim como para as pessoas da minha geração, que aprenderam o valor da liberdade, ao perdê-la, a democracia é uma conquista definitiva. Nada nem ninguém nos fará abrir mão dela. Recuperamos a confiança no desenvolvimento. Não é mais uma questão de esperança, apenas. Nem é euforia passageira pelos dois bons anos que acabamos de ter. Este ano será melhor. O ano que vem, melhor ainda. [...]

Chegou o tempo de crescer e florescer. Mais importante: hoje nós sabemos o que o governo tem que fazer para sustentar o crescimento da economia. E vamos fazer. Aliás, já estamos fazendo. Quando muitos duvidaram se seríamos capazes de colocar nossa própria casa em ordem, nós começamos a arrumá-la nestes dois anos. Sem ceder um milímetro da nossa liberdade, sem quebrar contratos nem lesar direitos, acabamos com a superinflação. Devemos isso não só aos que refizeram os rumos da economia, mas também ao presidente Itamar Franco, que granjeou o respeito dos brasileiros por sua simplicidade e honestidade. No momento em que deixa o governo, cercado da estima que fez por merecer, agradeço, em nome da Nação, a Itamar Franco pelas oportunidades que nos proporcionou.

Ao escolher a mim para sucedê-lo, a maioria absoluta dos brasileiros fez uma opção pela continuidade do Plano Real e pelas reformas estruturais necessárias para afastar de uma vez por todas o fantasma da inflação. A isso eu me dedicarei com toda a energia, como presidente, contando com o apoio do Congresso, dos estados e de todas as forças vivas da Nação.

Temos de volta a liberdade, portanto. E teremos desenvolvimento. Falta a justiça social. É esse o grande desafio do Brasil neste fim de século. Será esse o objetivo número um do meu governo. Joaquim Nabuco, o grande propagandista do abolicionismo, pensava em si mesmo e em seus companheiros como titulares de um "mandato da raça negra" — mandato que não era dado pelos escravos, pois eles não teriam meios de reclamar seus direitos, mas que os abolicionistas assumiam mesmo assim, por sentirem no coração o horror da escravidão e por entenderem que os grilhões dela mantinham o país inteiro preso no atraso econômico, social e político.



Também nós nos horrorizamos vendo compatriotas nossos — e ainda que não fossem brasileiros —, vendo seres humanos ao nosso lado subjugados pela fome, pela doença, pela ignorância, pela violência. Isso não pode continuar! Tal como o abolicionismo, o movimento por reformas que eu represento não é contra ninguém. Não quer dividir a Nação: quer uni-la em torno da perspectiva de um amanhã melhor para todos. Mas, ao contrário de Nabuco, eu tenho bem presente que o meu mandato veio do voto livre dos meus concidadãos. Da maioria deles, independentemente da sua condição social. Veio também, e em grande número, dos excluídos; dos brasileiros mais humildes, que pagavam a conta da inflação sem terem como se defender; dos que são humilhados nas filas dos hospitais e da Previdência; dos que ganham pouco pelo muito que dão ao país nas fábricas, nos campos, nas lojas, nos escritórios, nas ruas e estradas, nos hospitais, nas escolas, nos canteiros de obra; dos que clamam por justiça porque têm, sim, consciência e disposição para lutar por seus direitos — a eles eu devo em grande parte minha eleição. [...]

O sentimento que move esse apoio de todos ao país tem um nome: solidariedade. É ela que nos faz sair do círculo pequeno dos nossos interesses particulares para ajudar nosso vizinho, nosso colega, nosso compatriota, próximo ou distante. Nós, brasileiros, somos um povo solidário. Vamos fazer desse sentimento a mola de grande mutirão nacional, unindo o Governo e a comunidade, para varrer do mapa do Brasil a fome e a miséria.

Vamos assegurar uma vida decente às nossas crianças, tirando-as do abandono das ruas e, sobretudo, pondo um paradeiro nos vergonhosos massacres de crianças e jovens. Vamos assegurar com energia direitos iguais aos iguais; às mulheres, que são a maioria do nosso povo e às quais o país deve respeito, oportunidades de educação e de trabalho; às minorias raciais e a algumas quase minorias — aos negros, principalmente —, que esperam que igualdade seja, mais do que uma palavra, o retrato de uma realidade; aos grupos indígenas, alguns deles testemunhas vivas da arqueologia humana, e todos testemunhas da nossa diversidade.

Vamos fazer da solidariedade o fermento da nossa cidadania, em busca da igualdade. E a nossa esperança de ver um Brasil livre, próspero e justo há de pulsar, cada vez mais forte, no peito de cada brasileiro, como uma grande certeza. Ao encerrar este discurso, quero deixar uma palavra de agradecimento. Ao povo do meu país que, generoso e determinado, elegeu-me já no primeiro turno.

A tantos que me acompanham nas lutas políticas. À minha família, que soube compreender os desafios da história. Ao Congresso, ao qual pertenci até hoje e que, nesta cerimônia, com a proclamação da Justiça Eleitoral, me empossa como presidente da República.

Aos chefes de Estado e às delegações estrangeiras de países amigos que vieram prestigiar este ato. Aos nossos convidados. A todos os cidadãos e cidadãs deste nosso Brasil, aos quais peço, mais uma vez, muita fé, muita esperança, muita confiança, muito amor, muito trabalho. Eu os convoco para mudar o Brasil. Muito obrigado.

Fonte: https://funag.gov.br/loja/download/636-Discursos_FHC.pdf

Fernando Henrique Cardoso é sociólogo, professor universitário e pesquisador. Foi presidente da República por dois mandatos consecutivos (1995 a 2002). Foto: facebook.com/presidentefhc/

PODER LEGISLATIVO

Blanche Marie Evin da Costa

A sociedade em que não esteja assegurada a garantia dos direitos nem estabelecida a separação dos poderes não tem Constituição.

Artigo 16 da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão (1789)

A estrutura legislativa

Para melhor compreender o papel, a organização e as funções do Poder Legislativo no Brasil, é preciso olharmos mais amplamente o sistema político do país. Baseado em uma organização federalista de Estado e uma estrutura presidencialista de governo, o Poder Legislativo brasileiro pode ser dividido nas camadas: nacional, estadual e municipal. O que nos permite identificar a existência de sistemas "legislativos", no plural, submetidos, respectivamente, às determinações da Constituição.[1]

A estrutura política do Legislativo brasileiro transcende o histórico prédio do Congresso Nacional, assim como seu corpo político ultrapassa os deputados e os senadores em exercício. Essa estrutura é composta por espaços espalhados em todos os municípios e estados brasileiros, correspondendo, respectivamente, às Câmaras Municipais, formada por vereadoras, e às Assembleias Legislativas Estaduais, compostas pelos deputados estaduais.

É no poder parlamentar que a representação assume seu papel máximo, ao traduzir, pelo menos em teoria, as complexas divergências de opiniões e de posicionamentos da sociedade brasileira. Sem limite de mandatos, seus integrantes — vereadores, deputados estaduais, deputados federais e senadores — trabalham em conjunto com os outros dois poderes: o Executivo e o Judiciário.

O funcionamento dos três Poderes no Brasil é inspirado na teoria política moderna europeia e em sua célebre imagem dos freios e contrapesos, metáfora que permite pensar um sistema regulatório, no qual possíveis radicalizações e inações são controladas.

No nível federal, o Poder Legislativo brasileiro constitui-se em forma bicameral, com o Senado Federal com seus 81 parlamentares, escolhidos por eleição majoritária, três representantes para cada estado da federação; e pela Câmara dos Deputados, atualmente com 513 deputados federais, eleitos pelo sistema proporcional. A lógica representativa de deputados federais eleitos por estado altera de acordo com o tamanho de sua população. Cada estado podendo ter um teto de setenta e um mínimo de oito deputados federais, sendo São Paulo, o estado mais populoso do país, o único a ter atingido o número máximo.

Diferentemente do Congresso Nacional, os níveis estaduais e municipais são compostos por um sistema unicameral, respectivamente definidos pelas Assembleias Legislativas e pelas Câmaras Municipais. O número de deputados estaduais também é estabelecido em proporção à população dos estados, além de depender do número de deputados federais em exercício. Já o número de vereadores é estabelecido por faixas populacionais, sendo o máximo de 55 cadeiras, e o mínimo de nove.

As eleições para o Poder Legislativo, com exceção do Senado, são feitas em um sistema proporcional de lista aberta. Ou seja, são eleitos os candidatos que obtiveram o maior número de votos nos partidos que atingiram o quociente partidário (QP).[2] No caso do Senado, as eleições são feitas pela regra de maioria simples: vencem os candidatos que tiverem obtido mais votos para um mandato de oito anos.

A engenharia institucional que sustenta a democracia brasileira é baseada em um sistema eleitoral complexo. No caso brasileiro, a relação entre os três Poderes é marcada por forte interação entre o Executivo e o Legislativo, sendo o último poder peça fundamental para a governabilidade. No Brasil, o Executivo depende, necessariamente, do Legislativo para governar para a aprovação de projetos e para a fiscalização de suas funções.

Baseada no multipartidarismo, a estrutura política do país demanda, ainda, que os partidos se unam em frentes amplas para aprovações das pautas. O "presidencialismo de coalizão", expressão inicialmente cunhada pelo cientista político Sérgio Abranches, pode ser

Leonardo Finotti | Congresso Nacional, Brasília

considerado resultado desse desenho institucional específico, além de ser característica central do governo, que tem pouca distância entre os poderes Legislativo e Executivo. Nesse sentido, os cientistas políticos Argelina Figueiredo e Fernando Limongi defendem que:

> A formação da coalização tem que ser tomada a sério. Ela tem consequências para o *modus operandi* do sistema político que não são percebidas se olharmos apenas para a presidência, especialmente se o Executivo for identificado ao presidente, à pessoa que ocupa o cargo. No momento em que o presidente divide seu poder com os partidos que compõem sua coalizão, ele firma um acordo que obscurece as distinções entre os poderes Executivo e Legislativo. A formação de uma coalizão diminui a distância entre Executivo e Legislativo porque os partidos políticos representados no Executivo, isto é, aqueles que recebem pastas ministeriais, também estão presentes no Legislativo. A coalização é, portanto, o modo pelo qual se obtém a coordenação entre os poderes, em que a separação formal entre os poderes é substituída por sua articulação.[3]

A relação entre o Legislativo e o Executivo ao longo da história do Brasil é ainda marcada por altos e baixos, tendo o primeiro assumido papel central na construção e reconstrução da democracia brasileira. Como expressão do complexo jogo político, assim como da diversidade de opiniões e ideologias presentes na sociedade brasileira, o Poder Legislativo pode ser considerado, irremediavelmente, pré-requisito insubstituível do Estado democrático de direito.

A história do Legislativo no Brasil

O início da história do Poder Legislativo no Brasil pode ser reconhecido pouco tempo depois de sua Independência, em 1822. O território, até aquela altura colônia de Portugal, tornava-se um país emancipado, mantendo seu caráter monárquico imperial.

A autonomia negociada pela figura de Dom Pedro I, e reconhecida pelas câmaras municipais,[4] garantiu ao novo país a transição à monarquia constitucional imperial — baseada nos exemplos históricos europeus, sobretudo no inglês. O Império do Brasil tornava-se autônomo, sem que o povo conquistasse sua emancipação política e social de forma mais abrangente. Como prova central, prevaleceu a manutenção do sistema escravocrata que, desde a segunda metade do século XVI, vinha estruturando a sociedade com base na exploração social e econômica.

A Assembleia Geral Constituinte e Legislativa do Império do Brasil, primeira experiência parlamentar do território nacional, foi instalada em 3 de maio de 1823, no Rio de Janeiro. Reunindo mais de cinquenta deputados, representantes de diversas províncias do país, e traduzindo a elite política e intelectual da época, foi responsável pelo novo ordenamento jurídico. Poucos meses depois de sua instauração fora, contudo, dissolvida pelo imperador em razão de seu descontentamento pelas propostas de limitação de seu poder, o que não impediu que grande parte do texto fosse incorporado à Constituição do Império de 1824, elaborada por um conselho de Estado designado diretamente por Dom Pedro I.

Baseada em uma série de linhas teóricas divergentes, a Constituição Imperial aspirava a manutenção da monarquia hereditária e representativa sem que se alterasse a estrutura socioeconômica da Colônia. Defendia-se a implantação de um governo unitário, com poderes concentrados no governo central que se sobrepunha aos poderes locais das províncias. As câmaras, formadas por vereadores eleitos ao longo do território nacional, traduziam, por sua vez, o trabalho administrativo das cidades e vilas, sem que pudessem exercer qualquer jurisdição autonomamente.[5]

Importante mencionar que ainda na Constituição Imperial podemos encontrar a aplicação do que a filosofia política reconhece como a teoria da separação dos poderes — ou teoria dos freios e contrapesos. Indispensável para entender a engenharia institucional das democracias ocidentais, a teoria tripartite foi desenvolvida ao longo do pensamento político ocidental. Ganharia, contudo, sua base mais consolidada a partir da Revolução Gloriosa Inglesa (1688-1689), que marcaria a transformação de uma monarquia absolutista em uma monarquia constitucional. Entre as filosofias que defenderam a divisão dos poderes institucionais, destacam-se a de John Locke no *Segundo tratado de governo civil* e a de Charles-Louis de Secondat, o barão de Montesquieu, em *O espírito das leis*.

Ao defender a liberdade humana com base na limitação do poder do governo, Locke acabou fornecendo os alicerces para o desenvolvimento da Teoria dos Três Poderes, que seria aprimorada por Montesquieu em seu estudo sobre a natureza e a história das instituições ocidentais. Interessado em controlar prováveis abusos reais, Montesquieu argumentou a necessidade de controlar o poder com o poder, mantendo a estrutura do governo separada entre Executivo, Legislativo e Judiciário. Segundo o filosofo francês, divididos, os poderes

Marcel Gautherot (1910-1996) | Congresso Nacional, s.d. | Fotografia | Acervo Instituto Moreira Salles

limitariam, cada um deles, os outros dois, impedindo a transgressão dos limites de suas próprias atribuições. Os órgãos do Estado, mais adaptados às suas funções, acreditava, gerariam especialização e determinação de suas respectivas competências.[6]

Diferenciando-se do liberalismo francês e da experiência histórica da Revolução Americana, a primeira Constituição do Brasil teve um quarto poder adicionado, exclusivo do imperador. O Poder Moderador, como era denominado, outorgava ao chefe do Executivo uma autoridade arbitrária em relação aos demais poderes, sendo resumido na própria constituição como "a chave de toda a organização política" do Império (BRASIL. Constituição, 1824, art. 98).[7] Vigorando até a Proclamação da República em 1889, a Constituição Imperial cedeu lugar à primeira Constituição republicana, reconhecida como a Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil, promulgada pelo Congresso Nacional Constituinte em 24 de fevereiro de 1891. Nela, foi estabelecida a forma federativa de Estado e a forma republicana e presidencialista de governo, até hoje vigentes.

O Legislativo no Brasil República

A proposta federalista de governo, baseada, principalmente, na Declaração de Direitos de Virgínia (1776), iniciava um processo de descentralização do poder. Províncias foram transformadas em estados, que ganhavam mais responsabilidade administrativa. O princípio de divisão e equilíbrio dos três Poderes fora mantido, como "independentes e harmônicos entre si" (art. 15), enquanto à Assembleia Geral fora determinado que seguisse o modelo bicameral, com Senado e Câmara dos Deputados — algo definido ainda em 1824, e aplicado em 1826, com a reabertura do Congresso.

O Legislativo deveria, no entanto, trabalhar separadamente, com duas instâncias autônomas — determinação que também influenciou a história da arquitetura política brasileira que só teria um mesmo edifício para o Legislativo em 1960, com a construção de Brasília e do Congresso Nacional. Com a capital ainda no Rio de Janeiro, os prédios foram construídos independentemente. No caso da Câmara, o prédio da Cadeia Velha, até 1914, o Palácio Monroe, de 1914 até 1922, a Biblioteca Nacional, entre 1922 e 1926, e o Palácio Tiradentes de 1926 até 1960 — com interrupção para o período ditatorial do Estado Novo (1937-1945) — abrigaram os deputados federais. Os prédios históricos do Senado Federal, por sua vez, foram o Palácio Conde dos Arcos, de 1826 até 1925, e o Palácio Monroe, de 1925 até 1960.

No que diz respeito ao modelo eleitoral, podemos afirmar que, em comparação com o Império, a República brasileira recém-instituída caminhava em direção à universalização do sufrágio. Fora revogada a norma censitária em 1891, abrangendo o critério de direito ao voto, mesmo que com significativas restrições a grupos centrais da sociedade, como as mulheres, os analfabetos e as pessoas em situação de rua.

Já o Executivo, não era mais representado pela imagem do imperador e sim por um presidente eleito, que assumia responsabilidade sobre seus atos, podendo, inclusive, ser julgado pelo Senado Federal em virtude de eventuais crimes de responsabilidade (art. 53).[8] A nova estrutura traduzia ainda o rompimento com a tradição monárquica que compreendia a figura central como sagrada e inviolável, baseada no "direito divino dos reis".

Após a Constituição de 1891, o Brasil ainda testemunharia a formação de mais cinco constituições até chegar à atual Constituição Cidadã de 1988. Entre elas, estão as referentes aos períodos ditatoriais, como o Estado Novo, governado por Getúlio Vargas em seu primeiro mandato (1937-1945) e a ditadura militar brasileira (1964-1985).

O livre funcionamento do Legislativo seria, por vezes, suspenso. Com a Revolução de 1930, que instaurou Vargas no poder e acabou com a República Oligárquica do Café com Leite, um decreto presidencial extinguiu, em conjunto com as Assembleias Legislativas dos estados e as Câmaras Municipais, o Congresso Nacional. O Congresso foi reaberto em 1932, por pressão da Revolução Constitucionalista, e fechado, novamente, em 1937, após a instauração do Estado Novo. Ficou vetado seu funcionamento por nove anos. Fundamental mencionar que entre os avanços significativos da Constituição Liberal de 1934, impulsionada pela Revolução Constitucionalista, está, pela primeira vez na história do país, a garantia do direito ao voto às mulheres.

Com o fim do Estado Novo, em 1945, houve uma nova Constituinte. Reconhecida como a Constituição Restauradora, o novo conjunto de normas garantiu, a partir de 1946, a reabertura e o funcionamento do Congresso Nacional, além de reinstaurar os princípios federativos.

A volta ao desenvolvimento democrático confirmou o exercício do Legislativo brasileiro, que encontrava, novamente, a paridade na relação entre os três Poderes. A Constituição de 1946 fortaleceu o Legislativo, além de incorporar as inovações do Código Eleitoral estabelecidas em 1932. Entre as determinações da Constituição Restauradora destacam-se a instauração do regime de partidos políticos, o voto secreto, a representação proporcional partidária no Legislativo e a presença da Justiça Eleitoral em todo processo eleitoral.[9] O período compreendido entre 1946 e 1964 garantiu ao país um breve momento de estabilidade democrática, baseado no pluripartidarismo, que seria interrompido menos de vinte anos depois pela ditadura militar brasileira. No período, o número de deputados federais atingira 404.

Foi sob a regência da quinta Constituição Brasileira, de 1946, ou a quarta da República, que a capital brasileira foi transferida do Rio de Janeiro para Brasília. Nela, estabelecia-se que o presidente da República deveria nomear uma comissão para efetuar estudos sobre a localização da nova capital. O estudo seria encaminhado ao Congresso Nacional, que, por sua vez, deliberaria a respeito, estabelecendo o prazo para o início da delimitação da área da União. Também ficava sob responsabilidade do Congresso Nacional atribuir uma data para a mudança da capital.[10]

Foi durante o governo de Juscelino Kubitschek (1946-1951) que os planos de transferência da capital republicana finalmente se concretizaram. Marcado por uma época de grande efervescência cultural e industrial, seu governo entraria para a história do Brasil como o responsável pela construção da primeira cidade modernista da América Latina. Caracterizada fortemente pela estrutura arquitetônica política, e moderna, de um país que tentava aperfeiçoar suas instituições, Brasília tornava-se símbolo do aperfeiçoamento republicano.

A construção da casa do povo — o Congresso Nacional e Brasília

> No Palácio do Congresso, por exemplo, a composição se formulou em função desse critério [arquitetura como manifestação do espírito, da imaginação e da poesia], das conveniências da arquitetura e do urbanismo, dos volumes, dos espaços livres, da profundidade visual e das perspectivas e, especialmente, da intenção de se lhe dar um caráter de alta monumentalidade, com a simplificação de seus elementos e a adoção de formas puras geométricas.
>
> Oscar Niemeyer[11]

O prédio do Congresso Nacional assume, indiscutivelmente, protagonismo diante das outras casas do Poder. Pensado para abrigar os representantes do povo, o Palácio do Congresso opera como marco visual entre o Eixo Monumental e a praça dos Três Poderes.[12] Situado na Asa Leste, foi programado para ser um dos vértices do triângulo, assumindo destaque pela enorme estrutura arquitetônica, formada por duas torres administrativas, duas cúpulas, invertidas, e um prédio com passagens subterrâneas. Nos outros dois vértices da praça dos Três Poderes, localizada na esplanada, encontram-se o Palácio do Planalto e o Supremo Tribunal Federal, representando, respectivamente, o Poder Executivo e o Poder Judiciário.

Desenvolvido pelos traçados modernistas dos arquitetos Lucio Costa e Oscar Niemeyer, com cálculo estrutural do engenheiro Joaquim Cardoso, o Congresso Nacional — ou Palácio Nereu Ramos — foi pensado a partir do desafio de incorporar o exercício deliberativo da Assembleia Geral. Os plenários do Senado e da Câmara dos Deputados são ressaltados pelas suas cúpulas externas em posições trocadas, sendo a do Senado, à esquerda, menor e virada para baixo, e a da Câmara dos Deputados, à direita, maior e virada para cima. No meio das cúpulas, duas torres de 28 andares cada, destinadas aos trabalhos administrativos, gabinetes e salas de reuniões, contrastam com as formas arredondadas, tão características de Niemeyer.

O prédio do Congresso Nacional deveria, segundo seu idealizador, ser caracterizado por seus elementos fundamentais. A ênfase dada aos plenários do Poder Legislativo buscava ressaltar, segundo as palavras de Niemeyer, o local onde seriam resolvidos os "grandes problemas do país".[13] Unindo conceitos básicos do pensamento político democrático à estética da arquitetura moderna, ele desenhou os caminhos para a consolidação de uma democracia representativa que assumisse protagonismo no Planalto Central. O projeto do Congresso foi pensado em seu caráter de monumentalidade, simplificando, segundo o arquiteto responsável, seus elementos-chaves com formas puras e geométricas.

O conjunto arquitetônico do Palácio Nereu Ramos foi inaugurado junto com a nova capital em 1960. Foi construído, assim como outras estruturas oficiais da cidade, pelas mãos de milhares de brasileiros que migraram de várias regiões do país. Sem formação adequada para os trabalhos que exerciam, os candangos — como ficaram conhecidos na história brasileira — viabilizaram a concretização do projeto acelerado de Juscelino Kubitschek, garantindo forte significado para a nova casa legislativa: fora construída pelo próprio povo.

A escritura feita pelo operário José Silva Guerra,[14] nesse sentido, um ano antes da inauguração da capital moderna — achada anos depois — atestava a forte esperança que a capital federal exercia durante os anos dourados. Localizada na parte interna da parede da cúpula da Câmara, a frase "que os homens de amanhã que aqui

vierem tenham compaixão dos nossos filhos e que a lei se cumpra" atesta a esperança de transformação social que a construção de Brasília traduzia. Representando o espaço de deliberação e construção das leis, o Legislativo federal simbolizava a força da representação popular entre os três pilares do governo. Sem ele, não haveria democracia possível.

O Legislativo, a ditadura militar e a Constituição de 1988

Apenas quatro anos depois da inauguração da nova capital federal, o Brasil veria o processo de construção de sua democracia interrompido. Fazendo parte de um contexto global marcado por disputas ideológicas da guerra fria, o país inauguraria o movimento continental de instauração de ditaduras militares na América Latina, marcando sua história com 21 anos de suspensão do regime democrático. Após o afastamento do presidente João Goulart, em abril de 1964, o Congresso Nacional se reuniu para eleger, indiretamente, o novo presidente da República. Os principais representantes dos partidos da oposição já haviam tido seus direitos políticos suspensos, e, com o desenvolvimento do regime militar, até março de 1967, mais de 400 políticos teriam suas atribuições políticas canceladas.[15]

Apenas oito dias após a instauração do regime militar, em 9 de abril, fora proclamado o primeiro Ato Institucional (AI-1), que promulgava a transferência de parte dos poderes do Legislativo ao Executivo, limitava o Judiciário, suspendia as garantias individuais e permitia ao presidente da República cassar mandatos, cancelar direitos políticos e demitir funcionários públicos, civis e militares.[16]

Após o AI-1 vieram ainda mais 16 atos institucionais, além de 104 complementares, que, gradativamente, enfraqueceram o sistema de freios e contrapesos determinado na Constituição de 1946. O AI-5, entre eles, ganhou destaque histórico pelo grau de excepcionalidade das decisões que instituía, dando poder de exceção ao Executivo para punir arbitrariamente os que fossem considerados inimigos do regime.[17] Instituído em 1968, o governo militar atribuiu ao discurso de Márcio Moreira Alves, na Câmara dos Deputados, a necessidade de instauração do AI-5. Defendendo que se articulasse um boicote à ditadura, Moreira Alves salientava a falta de legitimidade política do regime.

Governando com base em aparatos jurídicos extraordinários, o novo regime manteve uma relação meramente formal com a Constituição. Conseguindo mobilizar a opinião pública pelo caráter fictício de legalidade, instituíam atos institucionais isentos de qualquer controle externo. O regime militar permaneceu em vigor até 15 de março de 1985.

Durante a ditadura, o Congresso Nacional foi gravemente enfraquecido. Instaurava-se um recesso parlamentar forçado toda vez que o Executivo julgasse necessário, além das cassações arbitrárias e constantes que desfiguraram o jogo da representação eleitoral. Mesmo com sua estrutura alterada e um sistema limitado de bipartidarismo (Arena e MDB), colocado em prática entre 1966 e 1979, foi o Legislativo quem conseguiu, amparado pelas manifestações populares, articular a volta à redemocratização.

Protagonizando a transição democrática, o poder deliberativo instaurou a eleição indireta para presidente da República, realizada através de um Colégio Eleitoral composto por membros do Senado, da Câmara dos Deputados e de representantes das Assembleias Legislativas. Dessa votação, Tancredo de Almeida Neves foi eleito presidente e o senador José Sarney, vice. Com o falecimento de Tancredo Neves em abril, Sarney acabou assumindo a Presidência. Convocou, em seguida, a 5ª Assembleia Nacional Constituinte, presidida por Ulysses Guimarães.

Orlando Brito (1950-2022) | *Noite da votação do Diretas Já*, 1984 | Fotografia | Acervo Instituto Moreira Sales/Coleção Orlando Brito

NOTAS

1 SILVA, B; SEINO, E. Poder Legislativo no Brasil. In: *Três poderes e sociedade no Brasil*. São Paulo: Oficina Municipal, 2017, p. 9-34. (Série Cidadania e Política, 4).

2 Para um candidato ser eleito no sistema legislativo brasileiro, com exceção do Senado, é necessário que ele atinja o quociente eleitoral (QE) e que seu partido atinja o quociente partidário (QP). Ou seja, é necessário que ele tenha obtido um número mínimo de votos dentro de um partido que tenha conquistado um número mínimo de cadeiras para que entre no Parlamento.

3 FIGUEIREDO, A; LIMONGI, F. Poder de agenda e políticas substantivas. In: RENNÓ, L. R. & MAGDA, I. (Ed.). *Legislativo brasileiro em perspectiva comparada.* Belo Horizonte: UFMG, 2009, p. 77-104.

4 ALENCASTRO, L.F. O golpe de 1964 e o voto popular. *Novos Estudos Cebrap,* v. 98, n. 33, p. 5, 2018. Disponível em: https://novosestudos.com.br/produto/edicao-98/#gsc.tab=0.

5 Informações disponíveis no site do Arquivo Nacional: http://mapa.an.gov.br/index.php/menu-de-categorias-2/305-constituicao-de-1824. Acesso em: 16/06/2023.

6 BOTTALLO, E. D. Teoria da divisão dos poderes: antecedentes históricos e principais aspectos. *Revista da Faculdade de Direito,* Universidade de São Paulo, v. 102, p. 25-46, jan./dez. 2007, p. 39.

7 CABRAL, D. O poder moderador. Disponível em: http://mapa.an.gov.br/index.php/menu-de-categorias-2/298-poder-moderador. Acesso em: 20/06/2023.

8 SUGAHARA, H. Constituição de 1891. Verbete elaborado pelo CPDOC. Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/CONSTITUI%C3%87%C3%83O%20DE%201891.pdf. Acesso em: 21/06/2023.

9 Memorial da Democracia. Disponível em: http://memorialdademocracia.com.br/card/em-sete-meses-uma-nova-constituicao. Acesso em: 22/06/2023.

10 A História da Câmara dos Deputados. A 4ª República (18.09.1946—09.04.1954). Disponível em: https://www2.camara.leg.br/a-camara/conheca/historia/Ex_presidentesCD_Republica/republica4.html.

11 NIEMEYER, O. *Minha experiência em Brasília.* Rio de Janeiro: Revan, 2006, p. 28.

12 SILVA, E; MELO, F. *Congresso Nacional: a construção do espaço da democracia.* Brasília: Câmara dos Deputados, 2021.

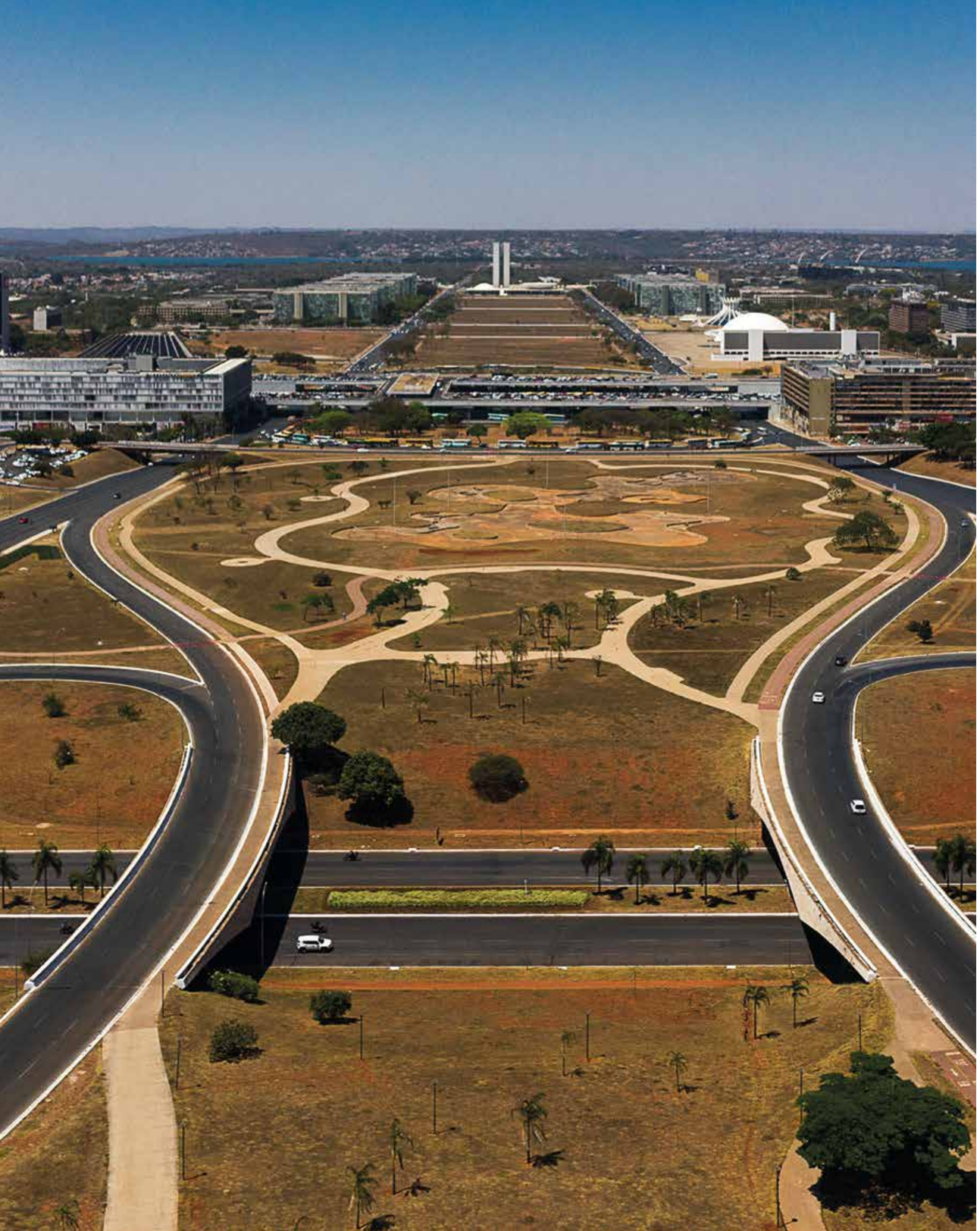
13 NIEMEYER, O. apud SILVA, E; MELO, F. *Congresso Nacional: a construção do espaço da democracia*. Op. cit., p. 47.

14 Site da Câmara Legislativa. Disponível em: https://www.camara.leg.br/tv/219993-filha-e-neta-de-pioneiro-visitam-cupula-da-camara/ Acesso em: 23/06/2023.

15 SCHWARCZ, L; STARLING, H. *Brasil: uma biografia.* São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 448.

16 Ibidem, p. 456.

17 O AI-5. Site do CPDOC. Disponível em: https://www18.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/atos-institucionais. Acesso em: 25/01/2024.



A vida pode mudar a arquitetura. No dia em que o mundo for mais justo, ela será mais simples.
(Oscar Niemeyer)

Brasília, símbolo vivo da democracia brasileira

Rodrigo Pacheco[1]

Em uma época de mudanças, Brasília marca o que de mais fundamental possuímos em nossa República: a democracia brasileira. Obra modelo do ideário de tripartição dos poderes, a capital nacional é a realização de um sonho que uniu modernidade e soberania popular. É parte de um grande projeto desenvolvimentista proposto por Juscelino Kubitschek, saudoso político, estadista visionário como poucos. É hoje também uma cidade viva que orgulha seus habitantes.

A praça dos Três Poderes congrega, de forma simbólica, o ideário liberal iluminista, que servira de base para a Revolução Francesa. O pensador francês Charles-Louis de Secondat, baron de La Brède et de Montesquieu, mais conhecido pelo seu último nome, buscou nas obras de Aristóteles (*Política*) e de John Locke (*Segundo tratado do governo civil*) inspiração para suas teorias.

Em *O espírito das leis* (1748), Montesquieu revolucionou o conhecimento da época ao propor a divisão tripartite do Poder. O Executivo administraria a coisa pública, o Legislativo criaria leis apropriadas à sociedade e o Judiciário aplicaria normas aos casos concretos. A equação serviria tanto para regimes republicanos, como monárquicos, e resguardaria a população de governos absolutistas. Isso porque nenhum desses poderes seria maior que o outro e todos teriam instrumentos para agir caso houvesse algum excesso.

Eis a Teoria da Separação dos Poderes, que inspirou a formação do estado liberal, baseado na livre iniciativa e na menor interferência do Estado nas liberdades individuais. O modelo é seguido até hoje na quase totalidade dos estados democráticos e está inscrito no artigo 16 da Declaração Francesa dos Direitos do Homem e do Cidadão (1789). A Constituição de 1988 também institucionalizou a ideia, ao dividir as funções de cada Poder (artigo 2º).

No sistema de freios e contrapesos de Montesquieu, o poder é controlado pelo próprio poder. O sistema previne o abuso e submete ambos, governantes e governados, aos procedimentos de um Estado de direito. Ninguém é obrigado a fazer ou deixar de fazer algo senão em virtude de prévia determinação legal, como determina o princípio da legalidade.

Independência e harmonia são as palavras-chave para a orquestra da democracia. São também os elementos principais que nortearam a criação da nossa capital federal, sonho de Kubitschek, que alcançou a façanha de remodelar o mapa nacional em apenas quatro anos, entre 1957 e 1960.

A praça dos Três Poderes forma, se vista do alto, um triângulo equilátero cujos três vértices são o Congresso Nacional, o Palácio do Planalto e o Supremo Tribunal Federal. Ela é resultado do trabalho de Lucio Costa e Oscar Niemeyer. O primeiro é autor do projeto urbanístico. O segundo desenvolveu as ideias do primeiro e desenhou os três principais edifícios que compõem a elementar praça de Brasília. "Minha ideia era que os palácios da praça dos Três Poderes fossem tão leves como penas pousando no chão",[2] descreveu poeticamente Niemeyer.

Há quem não saiba que Oscar Niemeyer havia sido estagiário de Lucio Costa. Ofereceu-se para trabalhar de graça no escritório do então já reconhecido arquiteto. Não demorou para que seu talento fosse amplamente reconhecido. A praça dos Três Poderes é uma obra-prima desenhada a quatro mãos. Na descrição de Lucio Costa:

> destacam-se no conjunto os edifícios destinados aos poderes fundamentais que, sendo em número de três e autônomos, encontram no triângulo equilátero, vinculado à arquitetura da mais remota antiguidade, a forma elementar apropriada para contê-los [...]. Em cada ângulo dessa praça — praça dos Três Poderes, poderia chamar-se — localizou-se uma das Casas, ficando as do Governo e do Supremo Tribunal na base e a do Congresso no vértice, com frente igualmente para uma ampla esplanada.[3]

Leonardo Finotti | Eixo Monumental, com Congresso Nacional ao fundo, Brasília

A praça dos Três Poderes é o ápice do percurso do Eixo Monumental, cujo trecho compreende o caminho entre a esplanada dos Ministérios e a rodoviária. Nas palavras do mestre:

> como a palma da mão que se abrisse além do braço estendido da esplanada onde se alinham os ministérios, porque assim sobrelevados e tratados com dignidade e apuro arquitetônicos em contraste com a natureza agreste circunvizinha, eles se oferecem simbolicamente ao povo; votai que o poder é vosso.[4]

Assim como a ágora era o espaço urbano de exercício do que é público, na Grécia Antiga, a praça dos Três Poderes é o espaço onde a arquitetura exerce sua função política. O espaço — suas funções e formas — estabelece uma relação dialógica com a sociedade. Em Brasília, os valores democráticos encontram representação direta no sítio central da cidade — setor dinâmico, pulsante, em que diariamente trabalham milhares de servidores públicos.

Simbolicamente, o ponto de articulação do triângulo democrático é o edifício do Congresso Nacional, sede do Poder Legislativo brasileiro. A arquitetura idealizada para a sede do Poder Legislativo, com a intenção de ser aberta ao povo, não poderia ser mais simbólica e acurada. O Parlamento é, por excelência, a caixa de ressonância da sociedade. É nele que se promovem os debates das grandes questões nacionais e o local em que são canalizadas as demandas sociais.

Em sua composição, encontram-se dois edifícios principais: o dos plenários e outro anexo. As duas avenidas do Eixo Monumental erguem-se para alcançar o nível da cobertura do primeiro. Ali, segundo a ideia original, o terraço seria aberto ao público, local de exercício da liberdade de locomoção que tanto caracteriza a capital.

O edifício anexo, duas torres paralelas de 28 andares, abriga alguns gabinetes de parlamentares e salas com funções administrativas. Elas são conectadas por uma passarela de três pavimentos, entre o décimo quarto e o décimo sexto andares. O formato de H decorrente representa os valores: homem, honra e honestidade. De acordo com o projeto, nenhuma outra edificação da cidade poderia superar em altura o Congresso Nacional.

As cúpulas do prédio são inspiradas no Capitólio dos Estados Unidos, na cidade de Washington, na basílica de São Pedro, em Roma, e em outras estruturas. Sobre o Senado, há uma forma de abóbada parabólica rasa. Sobre a Câmara, a cúpula é invertida, está virada para cima. Poucos sabem que, no projeto original de Lucio Costa, havia apenas um prédio alto e uma cúpula. Quem tornou a arquitetura bicameral foi Oscar Niemeyer, que desenhou a estrutura diádica.

O Senado Federal compõe-se de representantes dos estados e do Distrito Federal, eleitos segundo o princípio majoritário. Já a Câmara dos Deputados reúne representantes do povo, eleitos pelo sistema proporcional, em cada estado, em cada território e no Distrito Federal. A união entre a representação federativa e a representação popular direta, síntese fundante do Congresso Nacional, é visualizada de forma emblemática no edifício central da praça dos Três Poderes.

Brasília foi inaugurada no dia 21 de abril de 1960. Na ocasião, anunciou Juscelino Kubitschek:

> Declaro inaugurada a cidade de Brasília, capital dos Estados Unidos do Brasil! No mesmo instante, o Poder Legislativo e o Judiciário confirmaram a inauguração do jovem Distrito Federal, que nasceu num dia de sol forte, e céu azul, a mais de 1.200 metros.

Milhares de pessoas de diversas partes do país vieram participar das comemorações de inauguração. Muitas chegaram a dormir em barracas. A Novacap, Companhia Urbanizadora da Nova Capital, distribuiu milhares de colchões para que os candangos hospedassem os visitantes. A partir daquele momento, "Brasília se tornava a capital federal da pátria brasileira, centro das futuras decisões políticas, cidade da esperança, torre de comando da batalha pelo aproveitamento do deserto interior", comemorou o então presidente.

A esse momento de celebração da democracia, contudo, seguiu-se um capítulo sombrio da história brasileira. A ditadura militar instalou-se no país em 1964 e perdurou durante os 21 anos seguintes. Nesse período, Brasília seguiu sendo a capital nacional, mas o propósito inicial democrático modernista foi deturpado. Se os traços dos arquitetos previam a liberdade e a igualdade, os atos autoritários da época de tudo fizeram para cerceá-las.

Em duas décadas, Brasília foi palco de inúmeras manifestações contra o autoritarismo. As mais emblemáticas, sem dúvida, foram aquelas das Diretas Já, que reuniram lideranças políticas diversas, artistas, intelectuais, estudantes, entre outros, em favor das eleições presidenciais diretas. Apesar do clima de repressão, os brasilienses conseguiram realizar comícios e aglomerações populares então proibidas.

Resultado das manifestações populares, a redemocratização culminou na promulgação de uma nova Constituição. A Carta Magna de 1988 foi forjada ao longo da Assembleia Nacional Constituinte, convocada em 1985 pelo então presidente da República, José Sarney. Foram 20 meses de trabalho intenso, dos quais participaram 72 senadores, 487 deputados federais e representantes de toda a sociedade de forma direta e indireta. Um movimento inédito de participação popular ocorreu ao longo do processo. Cinco milhões de formulários para apresentação de sugestões à nova Carta Magna foram distribuídos nas agências dos Correios. No total, 72.719 propostas foram recolhidas entre os quatro cantos do país.

A Constituição Cidadã é o retrato de um país que não se submete ao poder autoritário, que se recusa a se calar diante do despotismo. O texto estabelece claramente,

 Vitor Brecheret (1894-1955) | *Bailarina*, déc. 1920 | Bronze, 70 × 60 × 30 cm | Acervo Câmara dos Deputados

Vista do Salão Verde da Câmara dos Deputados, Brasília | Foto: Maurício Araújo

logo em seu artigo primeiro, que o Brasil, dali em diante, constituiria um Estado democrático de direito. Soberania popular, eleições livres e periódicas, garantia dos direitos humanos, harmonia e independência entre poderes, plena liberdade política dos indivíduos: esses são alguns dos valores que nortearam os constituintes e protegem nossa nação até os dias de hoje.

Com a promulgação da Carta Magna, as transformações foram muitas. Na saúde, a grande revolução foi a criação do Sistema Único de Saúde. Antes, apenas quem era filiado ao antigo Instituto Nacional de Previdência Social (INPS) poderia ter acesso aos hospitais públicos. A educação virou dever do Estado, que também passou a ter a obrigação de proteger as manifestações culturais típicas brasileiras. A defesa do consumidor ganhou *status* de direito fundamental. Os cidadãos passaram a ter iniciativa legislativa, podendo apresentar diretamente projetos de lei, para apreciação do Congresso Nacional.

Após um período de intensa mobilização, no dia 5 de outubro de 1988, a Constituição Cidadã foi promulgada. No plenário lotado da Câmara dos Deputados, o Hino Nacional foi executado e o presidente da Assembleia Constituinte, Ulysses Guimarães, assinou os exemplares originais da Constituição. Ele firmou o texto com uma caneta que lhe havia sido presenteada por funcionários da Câmara em 1987. Em seguida, levantou-se de sua cadeira, ergueu um exemplar e disse:

> Declaro promulgada. O documento da liberdade, da dignidade, da democracia, da justiça social do Brasil. Que Deus nos ajude para que isso se cumpra!

Era o início de uma nova era no Brasil. Desde então, Brasília vem cumprindo seu ideal democrático. Apesar de seus problemas, inevitáveis para uma cidade com mais de três milhões de habitantes, a capital federal tem logrado compor um espaço de participação popular. A praça dos Três Poderes, em especial, mesmo com suas alterações recentes, sedia as mais diversas manifestações pluralistas e pacíficas. A arquitetura democrática, idealizada genialmente por Lucio Costa e Oscar Niemeyer, alcançou em Brasília um paradigma privilegiado.

Athos Bulcão (1918-2008) | *Muro escultórico*, 1976 | Salão Verde, Câmara dos Deputados | Foto: Leonardo Finotti

Mas nem tudo são flores, já ensina a sabedoria popular. Um episódio recente entra na história brasileira como uma mancha indelével. No dia 8 de janeiro de 2023, Brasília foi palco de uma tentativa de golpe. Forças autoritárias procuraram colocar em questão o resultado das eleições nacionais, representação última da vontade do povo. A invasão dos prédios que compõem a praça dos Três Poderes, incluindo o Congresso Nacional, foi uma investida contra um espaço significativo de expressão democrática. A sede do Poder Legislativo, nossa Casa, na qual o povo encontra voz e representação, onde seus direitos são reconhecidos e positivados, foi vilipendiada.

Segundo cálculos da Advocacia-Geral da União, os estragos provocados causaram prejuízo financeiro da ordem de R$ 18,5 milhões. Isso sem contabilizar os danos irreparáveis ao patrimônio cultural brasileiro. Vândalos destruíram um relógio fabricado no final do século XVIII e trazido para o Brasil por D. João VI, em 1808. Em todo o mundo, havia apenas duas peças como essa — a outra está exposta no Palácio de Versalhes, na França. Os terroristas também danificaram a obra *A bailarina*, de Victor Brecheret. Furaram, de forma absolutamente ignorante, a obra *Mulatas*, de Di Cavalcanti. Danificaram o painel de vidro criado pela artista Marianne Peretti instalado no *hall* do Salão Verde da Câmara dos Deputados. Chegaram até mesmo a usar como barricada a mesa de trabalho de Juscelino Kubitschek, exposta no Palácio do Planalto. O móvel histórico havia sido projetado por Oscar e Anna Maria Niemeyer, sua filha.

Nada poderia justificar tamanha barbaridade. O cenário idealizado pelos terroristas não foi arbitrário. A tomada dos edifícios que compõem a praça dos Três Poderes e a destruição de seus bens, propriedade de toda a população brasileira, poderiam significar, simbolicamente, o avanço de uma tirania ilegítima. A tentativa, felizmente, foi frustrada, e seus executores serão devidamente penalizados, conforme o devido processo legal.

Dois dias depois do fatídico 8 de janeiro, representantes dos Três Poderes atravessaram a praça em sincronia, em uma manifestação unânime de repúdio ao golpismo. A mensagem aqui foi clara: nosso regime democrático é estável, as instituições brasileiras são fortes e o povo é soberano. Brasília, sem dúvida, tem o privilégio de compor o cenário dessa declaração.

Convivência e harmonia entre os Poderes, entre as Casas Legislativas, entre os representantes eleitos pelo voto popular — a versatilidade semântica do edifício do Congresso Nacional, o preferido de Oscar Niemeyer, resume esses três valores principais. Os 594 parlamentares eleitos são, assim como a praça dos Três Poderes, um conjunto independente e harmônico. É isso que a arquitetura brasiliense pretendeu e pretende ainda nos dias de hoje.

Brasília é hoje Patrimônio Cultural da Humanidade (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, Unesco, 1987). Nossa capital, tombada em seus 112,25 quilômetros quadrados, é o único bem contemporâneo a merecer tamanha distinção. Recebeu a honraria ainda jovem, com apenas 27 anos de idade.

"Quem quer que tenha algo verdadeiro a dizer se expressa de modo simples. A simplicidade é o selo da verdade", já nos alertou Schopenhauer (1851). Brasília é a síntese dessa imagem. Com traços e linhas simples, a capital nacional — vórtice metafórico e material de nossa Nação — oferece às brasileiras e aos brasileiros a grandeza de um símbolo vivo da democracia.

NOTAS

1 Rodrigo Pacheco é senador, bacharel em Direito pela PUC-Minas e especialista em Direito Penal Econômico pelo Instituto Brasileiro de Ciências Econômicas Criminais (IBCCRIM). Foi presidente do Senado Federal entre 2021 e 2025.

2 KATINSKY, J. R.; NIEMEYER, O. *Brasília em três tempos: a arquitetura de Oscar Niemeyer na capital.* Rio de Janeiro: Revan, 1991.

3 COSTA, L. *Relatório do Plano Piloto de Brasília*. 4ª ed. Brasília: Iphan, 2018, p. 32.

4 Lucio Costa in GOROVITZ, M. *Brasília: uma questão de escala*. 1ª ed. São Paulo: Projeto Editores Associados Ltda., 1985.

Bruno Giorgi (1905-1993) | *Flautista*, déc. 1950 | Bronze, assinada, 72 × 30cm | Acervo Câmara dos Deputados, Brasília

p. 70-71 | **Vik Muniz** | *8 de janeiro*, 2023 | Fotografia | Coleção Senado Nacional, Brasília

Excertos do discurso de Ulysses Guimarães na Assembleia Nacional Constituinte

5 de outubro de 1988

Sras. e Srs. Constituintes; minhas senhoras e meus senhores: Estatuto do Homem, da Liberdade, da Democracia. Dois de fevereiro de 1987: "Ecoam nesta sala as reivindicações das ruas. A Nação quer mudar, a Nação deve mudar, a Nação vai mudar." São palavras constantes do discurso de posse como presidente da Assembleia Nacional Constituinte.

Hoje, 5 de outubro de 1988, no que tange à Constituição, a Nação mudou. A Constituição mudou na sua elaboração, mudou na definição dos poderes, mudou restaurando a Federação, mudou quando quer mudar o homem em cidadão, e só é cidadão quem ganha justo e suficiente salário, lê e escreve, mora, tem hospital e remédio, lazer quando descansa. Num país de 30.401.000 analfabetos, afrontosos 25% da população, cabe advertir: a cidadania começa com o alfabeto. Chegamos! Esperamos a Constituição como o vigia espera a aurora. [...]

A Nação nos mandou executar um serviço. Nós o fizemos com amor, aplicação e sem medo. A Constituição certamente não é perfeita. Ela própria o confessa, ao admitir a reforma. Quanto a ela, discordar, sim. Divergir, sim. Descumprir, jamais. Afrontá-la, nunca. Traidor da Constituição é traidor da pátria. Conhecemos o caminho maldito: rasgar a Constituição, trancar as portas do Parlamento, garrotear a liberdade, mandar os patriotas para a cadeia, o exílio, o cemitério.

A persistência da Constituição é a sobrevivência da democracia. Quando, após tantos anos de lutas e sacrifícios, promulgamos o estatuto do homem, da liberdade e da democracia, bradamos por imposição de sua honra: temos ódio à ditadura. Ódio e nojo. Amaldiçoamos a tirania onde quer que ela desgrace homens e nações, principalmente na América Latina. [...]

A Constituição é caracteristicamente o estatuto do homem. É sua marca de fábrica. O inimigo mortal do homem é a miséria. O Estado de direito, consectário da igualdade, não pode conviver com estado de miséria. Mais miserável do que os miseráveis é a sociedade que não acaba com a miséria. [...]

Não lhe bastou, porém, defendê-lo contra os abusos originários do Estado e de outras procedências. Introduziu o homem no Estado, fazendo-o credor de direitos e serviços, cobráveis inclusive com o mandado de injunção. Tem substância popular e cristã o título que a consagra: "a Constituição cidadã".

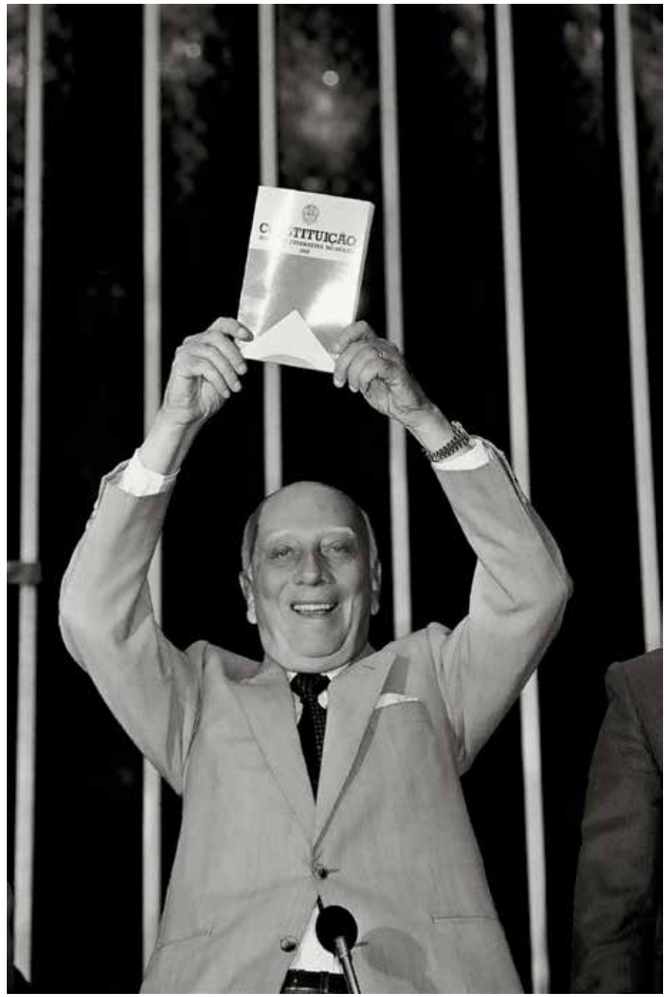
Vivenciados e originários dos Estados e Municípios, os Constituintes haveriam de ser fiéis à Federação. Exemplarmente o foram. No Brasil, desde o Império, o Estado ultraja a geografia. Espantoso despautério: o Estado contra o país, quando o país é a geografia, a base física da Nação, portanto, do Estado. É elementar: não existe Estado sem país, nem país sem geografia. Esta antinomia é fator de nosso atraso e de muitos de nossos problemas, pois somos um arquipélago social, econômico, ambiental e de costumes, não uma ilha.

A civilização e a grandeza do Brasil percorreram rotas centrífugas e não centrípetas. Os bandeirantes não ficaram arranhando o litoral como caranguejos, na imagem pitoresca mas exata de frei Vicente do Salvador. Cavalgaram os rios e marcharam para o oeste e para a História, na conquista de um continente.

Foi também indômita a vocação federativa que inspirou o gênio do presidente Juscelino Kubitschek, que plantou Brasília longe do mar, no coração do sertão, como a capital da interiorização e da integração.

A Federação é a unidade na desigualdade, é a coesão pela autonomia das províncias. Comprimidas pelo centralismo, há o perigo de serem empurradas para a secessão. É a irmandade entre as regiões. Para que não se rompa o elo, as mais prósperas devem colaborar com as menos desenvolvidas. Enquanto houver Norte e Nordeste fracos, não haverá na União Estado forte, pois fraco é o Brasil. As necessidades básicas do homem estão nos Estados e nos Municípios. Neles deve estar o dinheiro para atendê-las. A Federação é a governabilidade. A governabilidade da Nação passa pela governabilidade dos Estados e dos Municípios. O desgoverno, filho da penúria de recursos, acende a ira popular, que invade primeiro os paços municipais, arranca as grades dos palácios e acabará chegando à rampa do Palácio do Planalto. A Constituição reabilitou a Federação ao alocar recursos ponderáveis às unidades regionais e locais, bem como ao arbitrar competência tributária para lastrear-lhes a independência financeira. Democracia é a vontade da lei, que é plural e igual para todos, e não a do príncipe, que é unipessoal e desigual para os favorecimentos e os privilégios. Se a democracia é o governo da lei, não só ao elaborá-la, mas também para cumpri-la, são governo o Executivo e o Legislativo.

O Legislativo brasileiro investiu-se das competências dos Parlamentos contemporâneos. É axiomático que



"Declaro promulgado o documento da liberdade, da democracia e da justiça social do Brasil", disse o então presidente da Assembleia Nacional Constituinte, Ulysses Guimarães, ao promulgar a nova Constituição Federal | Foto: Agência Brasil — EBC

muitos têm maior probabilidade de acertar do que um só. O governo associativo e gregário é mais apto do que o solitário. Eis outro imperativo de governabilidade: a coparticipação e a corresponsabilidade.

Cabe a indagação: instituiu-se no Brasil o tricameralismo ou fortaleceu-se o unicameralismo, com as numerosas e fundamentais atribuições cometidas ao Congresso Nacional? A resposta virá pela boca do tempo. Faço votos para que essa regência trina prove bem. [...]

Foi a sociedade, mobilizada nos colossais comícios das Diretas já, que, pela transição e pela mudança, derrotou o Estado usurpador. Termino com as palavras com que comecei esta fala: a Nação quer mudar. A Nação deve mudar. A Nação vai mudar.

A Constituição pretende ser a voz, a letra, a vontade política da sociedade rumo à mudança.

Que a promulgação seja nosso grito:

— Mudar para vencer! Muda, Brasil!"

Fonte: https://www.scielo.br/j/rdgv/a/GQz483CCjWFMdDgHnJ39R-nh/?lang=pt Acesso em: 24/03/2023

Discurso de Ailton Krenak na Assembleia Nacional Constituinte

4 de setembro de 1987

Sr. presidente, Srs. constituintes, eu, com a responsabilidade de, nesta ocasião, fazer a defesa de uma proposta das populações indígenas à Assembleia Nacional Constituinte, havia decidido, inicialmente, não fazer uso da palavra, mas de utilizar parte do tempo que me é garantido para defesa de nossa proposta numa manifestação de cultura com o significado de indignação — e que pode expressar também luto — pelas insistentes agressões que o povo indígena tem indiretamente sofrido pela falsa polêmica que se estabeleceu em torno dos direitos fundamentais do povo indígena e que, embora não estejam sendo colocados diretamente contra o povo indígena, visam atingir gravemente os direitos fundamentais de nosso povo.

Não estamos chegando agora a esta Casa. Tivemos a honra de, desde a instalação dos trabalhos da Assembleia Nacional Constituinte, sermos convidados a participar dos trabalhos na Subcomissão dos Negros, Populações Indígenas, Pessoas Deficientes e Minorias. Essa subcomissão teve a competência de tratar da questão indígena e, mais tarde, tivemos também a oportunidade de participar da instalação dos trabalhos da Comissão da Ordem Social. Ao longo desse período, a seriedade com que trabalhamos e a reciprocidade de muitos dos Srs. constituintes permitiram a construção, a elaboração de um texto que provavelmente tenha sido o mais avançado que este país já produziu com relação aos direitos do povo indígena. Esse texto procurou apontar para aquilo que é de mais essencial para garantir a vida do povo indígena. E muitas das pessoas que estiveram envolvidas nesse processo de discussão aqui, na Assembleia Nacional Constituinte, se sensibilizaram a ponto de levar além dos limites das paredes desta Casa o trabalho relativo aos direitos indígenas, como foi na visita à área dos índios Caiapó, no Gorotire. Ouvindo ali, e tirando a impressão dos índios que estavam na aldeia acerca do que sentem, do que desejam para si, das inquietações que nós, indígenas, colocamos no sentido de ter um futuro, no sentido de ter uma perspectiva. Assegurar para as populações indígenas o reconhecimento aos seus direitos originários às terras em que habitam — e atentem bem para o que digo: não estamos reivindicando nem reclamando qualquer parte de nada que não nos cabe legitimamente e de que não esteja sob os pés do povo indígena, sob o hábitat, nas áreas de ocupação cultural, histórica e tradicional do povo indígena. Assegurar isto, reconhecer às populações indígenas as suas formas de manifestar a sua cultura, a sua tradição, se colocam como condições fundamentais para que o povo indígena estabeleça relações harmoniosas com a sociedade nacional, para que haja realmente uma perspectiva de futuro de vida para o povo indígena, e não de uma ameaça permanente e incessante.

Os trabalhos que foram feitos até resultar no primeiro anteprojeto da Constituição significaram lançar uma luz na estupidez e no breu que tem sido a relação histórica do Estado com as necessidades indígenas. Avançou no sentido de avançar a perspectiva de um futuro para o povo indígena.

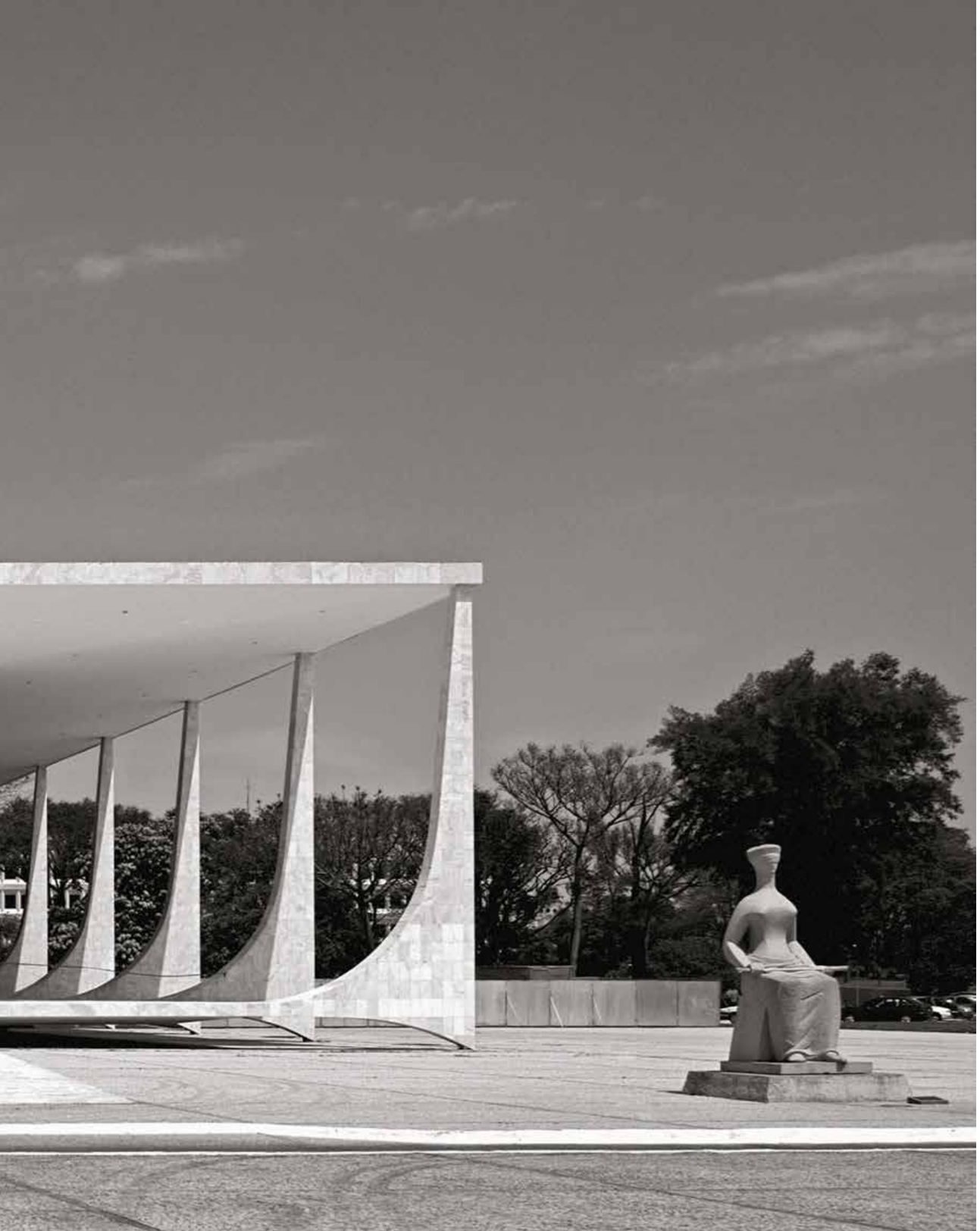
E, neste momento, insisto; eu havia optado mesmo por estar aqui e à semelhança da manifestação de luto pela perda seja de um parente, seja da solidariedade, seja de um amigo e, sobretudo, pela perda de um respeito que o nosso trabalho aqui dentro construído, o respeito que tivemos para com esta Casa e que pudemos identificar também nas pessoas que se sensibilizaram com essa questão. Queremos manifestar a nossa indignação com os ataques que estamos sofrendo e alertar esta Casa de que ainda somos os interlocutores dos Srs., e que não confundam uma eventual campanha e possíveis agressões ao povo indígena com polêmicas que são construídas à nossa revelia.

Os Srs. sabem, V. Exas. sabem que o povo indígena está muito distante de poder influenciar a maneira que estão sugerindo os destinos do Brasil. Pelo contrário. Somos talvez a parcela mais frágil nesse processo de luta de interesses que se tem manifestado extremamente brutal, extremamente desrespeitosa, extremamente aética. Eu espero não agredir com a minha manifestação o protocolo desta casa. Mas eu acredito que os senhores não poderão ficar omissos, os senhores não terão como ficar alheios a mais essa agressão movida pelo poder econômico, pela ganância, pela ignorância do que significa ser um povo indígena.

O povo indígena tem um jeito de pensar, tem um jeito de viver. Tem condições fundamentais para sua existência e para a manifestação da sua tradição, da sua vida e da sua cultura que não colocam em risco e nunca colocaram a existência sequer dos animais que vivem ao redor das áreas indígenas, quanto mais de outros seres humanos. Eu creio que nenhum dos senhores nunca poderia apontar atos, atitudes da gente indígena do Brasil que colocaram em risco seja a vida, seja o patrimônio de qualquer pessoa, de qualquer grupo humano nesse país.

Hoje nós somos alvo de uma agressão que pretende atingir na essência a nossa fé, a nossa confiança de que ainda existe dignidade, de que ainda é possível construir uma sociedade que sabe respeitar os mais fracos, que sabe respeitar aqueles que não têm o dinheiro para manter uma campanha incessante de difamação. Que saiba respeitar um povo que sempre viveu à revelia de todas as riquezas. Um povo que habita casas cobertas de palha, que dorme em esteiras no chão, não deve ser identificado de jeito nenhum como um povo que é inimigo dos interesses do Brasil, inimigo dos interesses da nação, e que coloca em risco qualquer desenvolvimento. O povo indígena tem regado com sangue cada hectare dos oito milhões de quilômetros quadrados do Brasil. E os senhores são testemunhas disso. Eu agradeço a presidência desta Casa, agradeço os senhores e espero não ter agredido com as minhas palavras os sentimentos dos presentes neste plenário.

Fontes: https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/Constituicoes_Brasileiras/constituicao-cidada/o-processo-constituinte/comissao-de-sistematizacao/COMSist23ext27011988.pdf; https://www.youtube.com/watch?v=ildN6lyXDNE&t=70s



PODER JUDICIÁRIO

Lívia da Silva Ferreira[1]
Reinan Ramos dos Santos[2]

A grandeza de uma nação repousa em sua ordem jurídica, de que a expressão mais alta é a aplicação do direito pelo sentimento de justiça e a sabedoria de seus magistrados. (Juscelino Kubitschek)[3]

Um texto sobre o Poder Judiciário não pode deixar de mencionar a clássica teoria da separação dos poderes de Montesquieu, desenvolvida com o intuito de estabelecer três esferas de poder com funções distintas, que atuam de forma harmônica e equilibrada entre si e por meio do sistema de freios e contrapesos.

Nesse sentido, é necessário ressaltar que, para Montesquieu, o Poder Judiciário seria comparado a *la bouche de la loi*, ou seja, apenas a "boca da lei". Assim, o juiz deveria ser, essencialmente, a voz que expressa as palavras da lei, configurando-se como um ente inanimado, meramente aplicador do texto legal, sem atribuições de interpretação ou valoração.

O Poder Judiciário brasileiro, previsto em nosso ordenamento jurídico pelo artigo 2º da Constituição Federal, tem como função precípua: julgar os conflitos de interesse que emergem na sociedade, aplicando a lei e o direito aos casos específicos. É de responsabilidade do Poder Judiciário a preservação da paz social, intervindo quando provocado em disputas e resolvendo os conflitos de interesse existentes.

O Poder Judiciário visa tornar palpáveis os ideais de justiça que guiaram a formação dos estados ocidentais modernos e tem a importante missão de assegurar que a Constituição e os demais diplomas legislativos em vigor sejam cumpridos por todas as pessoas, físicas e jurídicas, sem exceção. Vale destacar que a Constituição Cidadã atribuiu ao Poder Judiciário uma posição de destaque. Conferiu-lhe a responsabilidade de proteger direitos subjetivos e efetivar os direitos e garantias individuais que estão abstratamente inscritos em seu texto.

Os integrantes do Poder Judiciário não são escolhidos pelo voto popular direto, mas seguem regimentos e critérios próprios, como concursos públicos e nomeações, quesitos esses que levam em consideração o conhecimento jurídico, a experiência no âmbito da justiça, a integridade ético-moral e a retidão profissional de cada um dos escolhidos. Isso não significa que os membros do Judiciário não teçam relações políticas em um sentido mais amplo, internamente e com os outros Poderes, mas compreende-se que, na prática, essas relações deveriam pesar menos, ou mesmo estar completamente fora da balança, no momento das deliberações jurídicas.

Do ponto de vista de sua estrutura, o Poder Judiciário se organiza de maneira hierárquica, e, por esse motivo, o Supremo Tribunal Federal é a mais alta corte do país. O STF, sediado na praça dos Três Poderes em Brasília, cumula muitas competências, devidamente estabelecidas no artigo 102 do texto constitucional, entre originárias e recursais em última instância.

A mais alta corte do país é composta por 11 ministros, que são nomeados pelo presidente da República. Para serem empossados no cargo, precisam passar por uma sabatina realizada pela Comissão de Constituição e Justiça do Senado Federal e serem aprovados em uma votação por maioria absoluta da Casa Legislativa. O artigo 101 da Constituição Federal determina que os ministros devam ser escolhidos entre cidadãos com mais de 35 e menos de 70 anos de idade, de notável saber jurídico e reputação ilibada. O cargo é vitalício.

O STF também efetua o controle de constitucionalidade das leis por meio de um sistema misto, tendo em vista que abrange o controle concentrado/abstrato, realizado através da análise da inconstitucionalidade de leis em tese. Assim como também realiza o controle difuso/concreto, efetuado pelo julgamento de recursos extraordinários.

No contexto do sistema judiciário, é incorporado o princípio do dualismo judiciário, compreendendo tanto a Justiça Estadual, que é organizada pelos estados-membros federativos, de acordo com suas constituições

Leonardo Finotti | Supremo Tribunal Federal, Brasília

estaduais. Assim como também a Justiça Federal, sob a competência da União. A coexistência dessas duas esferas constitui a estrutura do Poder Judiciário Nacional.

Ademais, compete à União a organização e a manutenção das Justiças Especializadas, que incluem as áreas Trabalhista, Eleitoral e Militar da União. Além disso, é responsável pela gestão da Justiça Comum Federal e da Justiça Comum do Distrito Federal e Territórios. A União detém ainda a responsabilidade pela organização tanto do Supremo Tribunal Federal quanto do Superior Tribunal de Justiça.

Dessa maneira, partindo do centro da praça dos Três Poderes e chegando até os municípios mais distantes da capital federal, a Justiça brasileira é estruturada em uma rede de múltiplos espaços de justiça que refletem a complexidade e a capilaridade do Poder Judiciário no Brasil. Tal sofisticação do sistema jurídico brasileiro é fruto de um processo histórico sobre o qual falaremos a seguir.

Período pré-republicano (1500-1889)

A história da Justiça no território brasileiro remonta aos primórdios da colonização portuguesa. A instância judiciária durante o período colonial replicava aqui os moldes provenientes de Portugal, configurando-se como um tipo de Justiça real. Em uma época anterior à difusão da teoria da tripartição dos poderes de Montesquieu, o Estado constituía-se como uma fusão de atribuições em torno do monarca. Nesse contexto, a Justiça real absorvia tanto responsabilidades políticas quanto administrativas, coexistindo simultaneamente com outras esferas jurisdicionais, como a eclesiástica.

No caso português, é no século XVII, com as governadorias-gerais, que a Justiça passa a ser estruturada em três instâncias, de acordo com as Ordenações Filipinas. Criam-se então no Brasil os Tribunais de Relação da Bahia, em 1609, e do Rio de Janeiro, em 1751, ambos de segunda instância. Acima desses tribunais, estava a Casa da Suplicação de Lisboa, cujo regimento foi fixado em 1582. Quando da transferência da Corte portuguesa para o Brasil, D. João VI emitiu em 10 de maio de 1808 um alvará régio que instaurava a Casa da Suplicação do Brasil, equiparando hierarquicamente o Tribunal de Relação do Rio de Janeiro à Casa de Suplicação de Lisboa e conferindo-lhe jurisdição não só sobre o distrito do Rio de Janeiro, mas igualmente sobre Pará, Maranhão, Relação da Bahia e ilhas dos Açores e Madeira.

Foi somente depois da Independência do Brasil, em 7 de setembro de 1822, e com a Constituição de 1824 que mudanças profundas foram realizadas na forma como a justiça era administrada no país recém-criado. Na Constituição de 1824 foi proposta a criação de um novo tribunal, chamado Supremo Tribunal de Justiça, e de tribunais regionais nas províncias. Além do Supremo Tribunal de Justiça, o Poder Judiciário seria composto pelos juízes de direito, jurados, relações provinciais e dos juízes de paz.[4] O texto constitucional incorporou alguns avanços da teoria política montesquiana, como a separação dos poderes, mas a pedido de D. Pedro I e sob a influência das ideias de Benjamin Constant que, aponta a pesquisadora Dilma Cabral, "teorizou sobre a organização da monarquia constitucionalista liberal e retomou a reflexão sobre o estabelecimento de um poder neutro ou real",[5] essa Constituição instituiu o Poder Moderador. Exercido pelo imperador D. Pedro I, ele se sobrepunha ao Poder Judiciário pois possuía a competência de intervir em suas decisões.

A criação desse quarto Poder visava conferir ao soberano, chefe inviolável do Poder Executivo, a missão de velar "sobre a manutenção da Independência, equilíbrio, e harmonia dos demais Poderes Políticos",[6] um arranjo político-jurídico que mantinha indiretamente todos os Poderes nas mãos do imperador e comprometia a possibilidade de uma atuação imparcial das autoridades judicativas. A existência e os limites desse Poder se tornaram motivo de muitos debates; entretanto, foi somente após o período da regência, quando D. Pedro II assumiu plenamente a autoridade imperial, que o Poder Moderador passa a se tornar alvo de severas críticas e é alçado a símbolo mor do regime monarquista em declínio. É com o advento do regime republicano em 1889 que a face e a amplitude do Poder Judiciário se alteram em profundidade.

Período republicano (1889-1988)

A Proclamação da República em 1889 é um dos principais marcos na história do Judiciário no Brasil pois, com a passagem do Império ao sistema republicano e federalista, o Poder Moderador é extinto e o sistema moderno de tripartição dos poderes é adotado. A criação de uma nova Constituição para a República Federal trouxe uma nova estrutura e uma nova missão ao Poder Judiciário que, na figura do Supremo Tribunal Federal (criado pelo decreto 848 de 11 de outubro de 1890), centraliza o papel de guardião da Carta Constitucional de 24 de fevereiro de 1891. No entanto, com o STF atual, o STF de 1890 guarda em comum somente a nomenclatura e a missão geral de guardião da Constituição, sendo ao STF de 1890 também atribuídas as missões de julgar outros conflitos que não os relativos à inconstitucionalidade desta ou daquela decisão de instância inferior. Para além disso,

José Roberto Bassul | Sem título, série *Concreto abstrato*, 2017 | Fotografia

é consenso entre os historiadores do Poder Judiciário interpretar essa primeira organização republicana da Justiça como sendo *dual*: haveria de um lado a Justiça Federal, encarnada no STF, e a Justiça Estadual, que se distribuía no nível dos estados federados.

A Constituição de 1891 determinou, no entanto, que cada estado estava a cargo de redigir sua própria constituição (baseada na federal, mas com particularidades) e aplicá-la no nível da Justiça Estadual. Essa Justiça bipartida limitava concretamente a atuação do STF que quando, por exemplo, precisava julgar um caso de nível estadual, deveria, além da Constituição federal, seguir a constituição do estado em particular. Como escreve Maria Tereza Sadek, "a dualidade da justiça, expressa no convívio dos órgãos da Justiça Federal ao lado dos órgãos da Justiça dos Estados, foi objeto de acirrados debates".[7] Ademais, há também consenso a respeito da forte politização do Justiça Estadual nos primeiros anos da República

pois, como aponta o pesquisador Andrei Koerner, havia um "controle oligárquico do Poder Judiciário nos estados durante a Primeira República, posto que a inexistência de garantias constitucionais da vitaliciedade, inamovibilidade e irredutibilidade de vencimentos dos juízes estaduais era parte do compromisso político coronelista".[8]

O fim da Primeira República e a instauração da Constituição de 1934 modificaram e expandiram o papel do Poder Judiciário: é nesse momento que novos ramos da Justiça são criados (Eleitoral, do Trabalho e Militar), além da inovação capital que é a obrigatoriedade do concurso para ingresso nas carreiras da magistratura. No entanto, com a criação do Estado Novo e com a outorga da Carta Constitucional de 1937, o equilíbrio dos Três Poderes da República foi seriamente comprometido, tendo em vista que foi nesse período que o chefe do Executivo no Brasil voltou a poder intervir no Judiciário, por exemplo, na nomeação do presidente do STF. Com a volta à democracia em 1946 e com a aprovação de uma nova Constituição inspirada naquela de 1934, as Justiças Eleitoral e do Trabalho são restauradas, bem como o sistema de eleição por pares no STF. Adveio então um curto período de ampla defesa institucional do Estado democrático de direito e, por conseguinte, da ordem jurídica estabelecida na Constituição de 1946, sendo Juscenlino Kubitschek o seu maior expoente.

> [...] nada mais difícil do que cumprirmos a Constituição, que determinou a mudança da capital federal para o centro geográfico do Brasil.
> (Juscelino Kubitschek)[9]

> Se Brasília pôde ser construída, em tempo tão exíguo para as dimensões extraordinárias do empreendimento, é porque a transferência da capital dimanava de um preceito da Constituição.
> (Juscelino Kubitschek)[10]

Foi, precisamente, amparado no texto constitucional de 1946 que JK baseou seu plano de convencer a população e seus representantes da necessidade de realizar a transferência da capital federal do Rio de Janeiro para Brasília. A decisão, porém, de transferir a sede do Poder Judiciário para o Planalto Central ficou a cargo dos ministros do STF, que discutiram sobre o interesse e a necessidade de fazê-lo. A proposta foi aprovada pelo plenário com 7 votos a favor e 4 contrários, durante a última sessão administrativa realizada no Rio, em 13 de abril de 1960. Em mais um período de ruptura democrática e de intervenção militar, que se estendeu de 1964 a 1985, ocorreram alterações nas instituições judiciárias por meio da Constituição de 1967 e emendas constitucionais de 1969 e 1977: estas limitaram fortemente a autonomia e a lisura das autoridades judicativas, comprometendo a ideia mesma de Justiça no Brasil.

O novo processo de redemocratização iniciado em 1985 e a convocação de uma nova Assembleia Constituinte, responsável por criar outra Constituição para o país recém-saído de um período de exceção, restauraram a autonomia administrativa e financeira do Poder Judiciário. Foram então criados o Superior Tribunal de Justiça, assumindo parte das funções anteriormente atribuídas ao extinto Tribunal Federal de Recursos, e os Tribunais Regionais Federais. O Estado democrático de direito e sua ampla defesa por todas as autoridades pauta desde então a tônica da atuação do Poder Judiciário, que, nessa volta à democracia, enfrentou novos desafios que apresentaremos a seguir.

A Constituição Cidadã e alguns desafios contemporâneos do Poder Judiciário

Um considerável desafio enfrentado pelo Poder Judiciário é a democratização do acesso à justiça. Esse desafio passou a ser efetivamente enfrentado após a promulgação da Carta Cidadã, que ganhou expressão com a implementação dos Juizados Especiais, conforme previsto no artigo 98, inciso I, da Constituição.

O acesso à justiça faz parte das premissas de um Estado democrático de direito e implica garantir a todos, sem quaisquer restrições, o direito de buscar a tutela jurisdicional do Estado e de dispor dos meios estabelecidos constitucionalmente para alcançar esse propósito. Isso representa uma significativa mudança no panorama jurídico, pois oferece aos cidadãos um meio mais acessível para pleitear seus direitos perante a Justiça, promovendo, ao mesmo tempo, celeridade na prestação jurisdicional.

Em 2004, chegou o momento de o Poder Judiciário enfrentar mais uma grande mudança. Nesse ano, foi promulgada a Emenda Constitucional 45/2004, também conhecida como a "Reforma do Poder Judiciário". Com o intuito de conferir maior celeridade e eficiência ao sistema judiciário, a emenda promoveu diversas alterações na organização e no funcionamento da Justiça brasileira.

Em primeiro lugar, dentre as alterações promovidas pela emenda, é essencial destacar a instituição do Conselho Nacional de Justiça (CNJ), cuja missão consiste no aprimoramento do sistema judiciário brasileiro, com foco especialmente na eficiência, controle e transparência administrativa e processual do Judiciário. O CNJ desempenha um papel crucial na formulação de políticas e na gestão judiciária. A emenda estabeleceu o CNJ como um órgão responsável pelo gerenciamento central dos tribunais, pelo planejamento do Judiciário e pelo controle externo das atividades de administração judiciária.

A composição do CNJ é caracterizada como híbrida, tendo em vista que é composto por 15 conselheiros, entre os quais, magistrados, membros do Ministério Público, advogados e cidadãos, de notável saber jurídico e reputação ilibada. Conforme estipulado no Art. 103-B da Constituição, esses conselheiros cumprem um mandato de dois anos, com a possibilidade de uma recondução.

Ademais, entre as diversas alterações promovidas pela EC 45, é relevante destacar a introdução do direito fundamental da "razoável duração do processo" consagrado no inciso LXXVIII do artigo 5º do texto constitucional, mudança essa que tem por objetivo promover significativas transformações na estrutura e no funcionamento da Justiça brasileira.

Vicente de Mello | *Para Peter Scheier*, da série *Brasilia Utopia Lírica*, 2015 | Fotografia

Outra modificação que merece destaque foi a criação do instituto da súmula vinculante, prevista no artigo 103-A, da Constituição. Editadas pelo STF, as súmulas têm como finalidade principal a pacificação e uniformização de entendimentos a respeito de controvérsias que resultem em grave insegurança jurídica e na significativa multiplicação de processos relacionados a uma questão idêntica.

É indispensável mencionar também a inovação trazida por meio do instituto da repercussão geral como requisito de admissibilidade dos recursos extraordinários, que funciona como um mecanismo de filtragem. Essas medidas tiveram como objetivo contribuir para a uniformização de entendimentos, a redução da quantidade de processos que chegam ao Supremo para julgamento e, consequentemente, a efetividade do sistema judicial.

Com o intuito de promover a celeridade e a razoável duração do processo, ainda no escopo da Emenda Constitucional nº 45, foi promulgada a Lei n° 11.419 de 2006, que trata da informatização do processo judicial. Dessa forma, desde 2009 os sistemas e aplicativos no âmbito do Poder Judiciário, especialmente aqueles que gerenciam o processo judicial, devem observar as determinações e recomendações estabelecidas pelo CNJ.

Atualmente, em sintonia com os avanços tecnológicos e visando promover eficiência e celeridade processual, o sistema de Justiça tem incorporado a gestão e o uso de novas ferramentas, com destaque para a inteligência artificial (IA). Um estudo permanente da FGV Justiça realiza o acompanhamento da implantação dessas ferramentas pelos tribunais brasileiros, e aponta como resultado, que o Poder Judiciário investe cada vez mais nessas tecnologias.[11]

Ainda em se tratando do STF, é inegável que desde 1988 o tribunal teve muitas de suas competências expandidas, cabendo ressaltar o aumento do número de legitimados para questionar a constitucionalidade das leis, no âmbito do controle de constitucionalidade concentrado.

Essa ampliação de competências vai ao encontro do protagonismo que o Poder Judiciário, particularmente representado pelo STF, passou a adquirir nas últimas décadas. Esse protagonismo é resultado da judicialização da política, fenômeno mundial que está diretamente conectado aos direitos e garantias resguardados pela Constituição e às ações constitucionais criadas para tutelar esses direitos. Assim, o tribunal passou a ser provocado a decidir sobre uma extensa gama de temas. Fundamental ponderar, portanto, que nesse contexto o STF passou a desempenhar um importante papel na promoção de políticas públicas, exercendo sua função contramajoritária, contemplando os direitos das "maiorias minorizadas", conceito cunhado pelo cientista social Richard Santos.[12]

Não se pode negligenciar os inúmeros questionamentos e ataques direcionados ao STF e a seus ministros ao longo do governo Jair Bolsonaro. As atitudes do ex-presidente da República provocaram uma escalada da tensão entre os Poderes Executivo e Judiciário, e o tribunal tornou-se alvo principal de insultos e difamações. Houve também muitos questionamentos à lisura do processo eleitoral, por meio da disseminação de notícias falsas sobre a possibilidade de fraudes nas urnas eletrônicas.

A propagação desse discurso de afronta à legitimidade do Poder Judiciário resultou em mobilizações contrárias aos resultados das eleições gerais de 2022, culminando nos ataques à Brasília e ao Estado democrático de direito em 8 de janeiro de 2023. Em decorrência desses atos terroristas, verificaram-se extensos danos ao edifício-sede do STF. O plenário foi alvo de depredação total, com as cadeiras dos ministros arrancadas e os vidros da fachada do prédio estilhaçados.

No contexto das invasões golpistas, destaca-se que, entre os demais edifícios depredados, o Supremo Tribunal Federal, após o processo de restauração, emerge como um guardião de memórias. De maneira singular, incorporou ao programa de visitação pública do tribunal registros da destruição ocorrida em 8 de janeiro de 2023, proporcionando aos visitantes uma perspectiva documentada dos eventos ocorridos, reafirmando assim sua missão de guardião-mor da Constituição Cidadã e mostrando a importância do Poder Judiciário para a vida social brasileira.

NOTAS

1 Doutoranda em Direito Público na Université Paris Nanterre. Mestra em Direito Constitucional e Teoria do Estado pela PUC-Rio. Graduada em Direito pela FGV Direito Rio. Pesquisadora interna da FGV Conhecimento.

2 Graduado em História (2015) pela PUC-Rio e em Filosofia (2019) pela Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. É mestre em Filosofia contemporânea (2021) também pela Sorbonne e com sua dissertação de mestrado, obteve o *Prix Scientifique* da Editora L'Harmattan, em Paris, onde o texto foi publicado em livro (2023). Doutorando em Filosofia na PUC-Rio, pesquisador na área acadêmica da FGV Arte.

3 Citação inscrita no mármore do hall do STF, extraída do discurso proferido em Brasília em 15 de fevereiro de 1960.

4 BRASIL. *Constituição* (1824), art. 151 e 163.

5 CABRAL, D. Poder Moderador. In: Arquivo Nacional. *Dicionário Período Imperial*, 2014.

6 BRASIL. *Constituição* (1824), art. 98.

7 SADEK, M. T. (Org.). *Uma introdução ao estudo da Justiça*. Op. cit., p. 10.

8 KOERNER, A. O Poder Judiciário no sistema político da primeira República. *Revista USP*, São Paulo, n° 21, mar/maio 1994, p. 59.

9 Discurso proferido no Rio de Janeiro em 10 de abril de 1960. MEMORIAL JK, 2022, p. 118.

10 Citação inscrita no mármore do *hall* do STF, extraída do discurso proferido em Brasília em 15 de fevereiro de 1960.

11 SALOMÃO, L. F. (Coord.). *Inteligência artificial: tecnologia aplicada à gestão dos conflitos no âmbito do Poder Judiciário Brasileiro* — 3a Fase, 2023.

12 SANTOS, R. *Maioria minorizada: um dispositivo analítico de racialidade*, 2020.

REFERÊNCIAS

AMOROZO, M. Remontando Athos Bulcão. *Revista Piauí* (online), 7 de fevereiro de 2021. Disponível em: https://piaui.folha.uol.com.br/remontando-athos-bulcao/. Acesso em: 01/02/2024.

ARQUIVO NACIONAL. *Inventário da Casa da Suplicação do Brasil*. Rio de Janeiro: O Arquivo, 2006.

CABRAL, D. Poder Moderador. In: Arquivo Nacional. *Dicionário Período Imperial*, 2014. Disponível em: http://mapa.arquivonacional.gov.br/index.php/menu-de-categorias-2/298-poder-moderador. Acesso em: 01/02/2024.

CONSELHO NACIONAL DE JUSTIÇA. *Manual de Gestão de Memória do Poder Judiciário*. 2021. Disponível em: https://www.cnj.jus.br/wp-content/uploads/2021/02/Manual_de_Gestao_de_Memoria.pdf. Acesso em: 01/02/2024.

HESSE, K. *A força normativa da Constituição*. Trad. Gilmar Ferreira Mendes. Porto Alegre: Sérgio Antônio Fabris, 1991.

HIPPOLITO, R.; KORNIS, M.; JUNQUEIRA, E. Supremo Tribunal Federal. In: *Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro*. CPDOC/FGV. Disponível em: https://www18.fgv.br/CPDOC/acervo/dicionarios/verbete-tematico/conselho-nacional-de-justica-cnj. Acesso em: 01/02/2024.

JALLES DE PAULA, C.; MOLHANO RIBEIRO, L. Conselho Nacional de Justiça. In: *Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro*. CPDOC/FGV. Disponível em: https://www18.fgv.br/CPDOC/acervo/dicionarios/verbete-tematico/conselho-nacional-de-justica-cnj. Acesso em: 01/02/2024.

KOERNER, A. O Poder Judiciário no sistema político da Primeira República. *Revista USP*, São Paulo, n° 21, p. 59, mar-maio 1994.

MEMORIAL JK. *Memórias do Brasil — 1960*. Discursos de Juscelino Kubitschek. Brasília: Senado Federal, 2022.

MENDES, G. *Organização do Poder Judiciário Brasileiro*. Disponível em: https://www.stf.jus.br/arquivo/cms/noticiaArtigoDiscurso/anexo/JudicBrasil.pdf. Acesso em: 01/02/2024.

MUSEU DO SUPREMO TRIBUNAL FEDERAL. *Do Solar do Lavradio à praça dos Três Poderes*. Exposição virtual disponível em: https://portal.stf.jus.br/textos/verTexto.asp?servico=sobreStfAcervoMuseu&pagina=Museu. Acesso em: 01/02/2024.

SADEK, M. T. (Org.). *Uma introdução ao estudo da Justiça*. São Paulo: Idesp; Sumaré; Rio de Janeiro: Fundação Ford; New York: Mellon, 1995.

SALOMÃO, L. F. (Coord.). *Inteligência artificial: tecnologia aplicada à gestão dos conflitos no âmbito do Poder Judiciário Brasileiro* — 3a Fase. CIAPJ/FGV Conhecimento, 2023. Disponível em: https://justica.fgv.br/sites/default/files/2024-10/relatorio_ia_3a_edicao.pdf. Acesso em: 04/02/2025.

SANTOS, R. *Maioria minorizada: um dispositivo analítico de racialidade*. Rio de Janeiro: Telha, 2020.

SIMIONI, R. L. Arte e direito: a Justiça, de Alfredo Ceschiatti, no STF. *Suprema — Revista de Estudos Constitucionais*, vol. 1, n.2, 2021.

O papel do Poder Judiciário na defesa da democracia

Gilmar Ferreira Mendes[1]

O Brasil vive seu mais longo período histórico de ordem democrática. A Carta Cidadã de 1988 superou institucionalmente um modelo de democracia meramente formal baseado no autoritarismo do regime militar iniciado em 1964, cabendo ao texto constitucional reunir as aspirações de uma sociedade que se libertava de mais de duas décadas de repressão. Daí sua primazia por uma agenda social capaz de transcender aspectos meramente formais. Em um país onde o acesso aos direitos sociais básicos ainda não foi garantido a milhões de pessoas, não surpreende que a Assembleia Constituinte de 1987 tenha sido tão generosa. A Constituição Federal também refletiu a perspectiva de que um Estado democrático de direito é também um local de síntese e de proclamação dessas aspirações historicamente esquecidas.

Nesse contexto, o papel do Poder Judiciário na consolidação da democracia tornou-se absolutamente relevante. Os direitos fundamentais, que são procedimentos de natureza e garantias objetivas para a proteção do marco constitucional, têm merecido tratamento singular pelo Supremo Tribunal Federal (STF), na medida em que constituem um dos mais completos sistemas constitucionais do mundo. O STF passou a enfrentar casos de importância histórica; casos em que foram discutidas questões como antissemitismo,[2] racismo,[3] reforma do sistema prisional,[4] lealdade partidária[5] e pesquisa científica envolvendo células-tronco humanas.[6] Além de seu papel como garantias processuais dos direitos fundamentais, as reivindicações constitucionais são constantemente usadas como um instrumento único para defender a jurisdição e a autoridade das decisões da Suprema Corte.[7]

Além do fortalecimento da Corte Constitucional — e esse pode ser o legado mais importante da Constituição de 1988 —, um novo arranjo de poder institucional foi consolidado. Os Poderes Executivo, Legislativo e Judiciário se tornaram maduros e prontos para manter um diálogo inteligente e político que vai além do partidarismo. Entidades consideradas essenciais à função jurisdicional do Estado também foram capacitadas, definindo uma estrutura de poder verdadeiramente poliárquica.

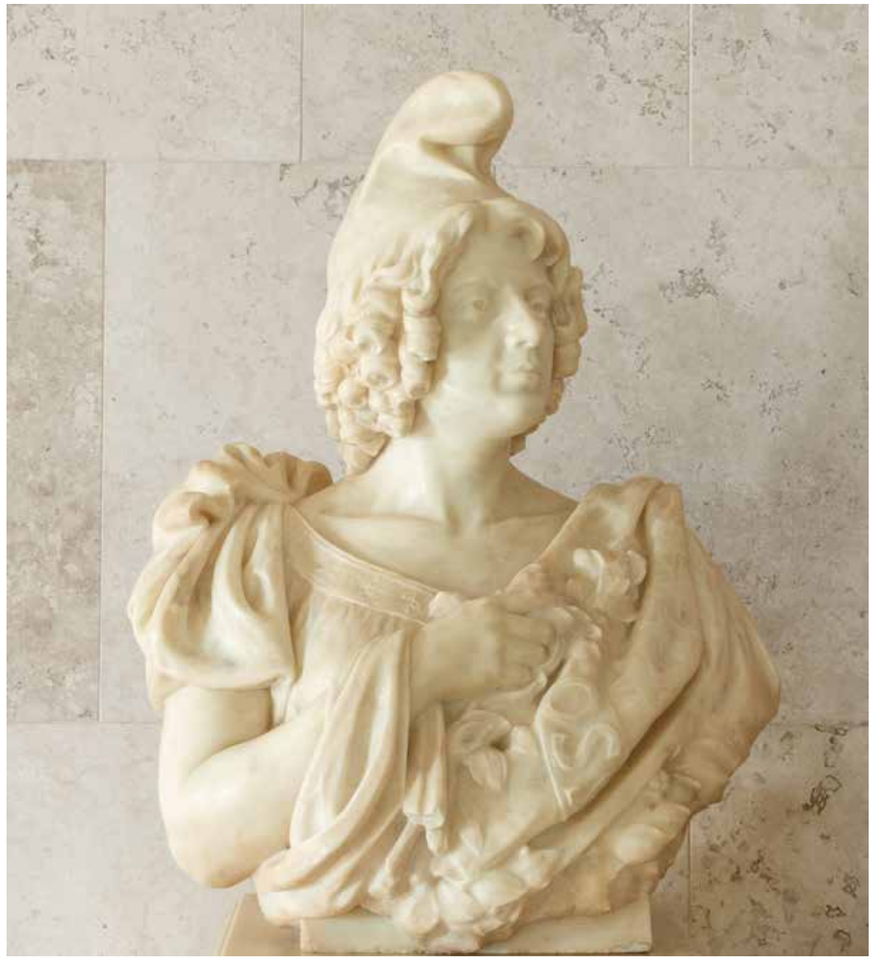
O Ministério Público do Brasil obteve fortes garantias de autonomia administrativa, financeira e política, sendo completamente destacado do Executivo, sem estar subordinado aos Poderes Legislativo ou Judiciário. Diversas vitórias notáveis demonstram que a CF/1988 estabeleceu uma forte ordem democrática inédita no Brasil, suficientemente forte para garantir o Estado de direito mesmo diante de situações tensas.

Crise democrática brasileira

As democracias contemporâneas vivem um momento de alerta diante da emergência do recrudescimento do populismo em nível global. Estratégias de desinformação e discursos sectários de radicalização política têm influenciado o debate público, colocando em risco garantias individuais. Se o século passado assistiu a um claro processo de espraiamento de ordens constitucionais baseadas na representatividade e no pluralismo, os tempos atuais parecem indicar um verdadeiro movimento de reversão dessas conquistas.[8] O corolário natural dessa realidade é a emergência de movimentos populares com pautas largas e bastante abrangentes que dão cores à manifestação da virtude política.

O campo do direito constitucional tem se reorientado para investigar as raízes e os possíveis desdobramentos desse cenário de decadência da democracia. Nos últimos anos, publicistas norte-americanos como Mark A. Graber, Sanford Levinson e Mark Tushnet apontam vivermos em tempos de "constitucionalismo democrático em crise" (*constitutional democracy in crisis);*[9] Tom Guinsburg e Azuz Huq se referem a um movimento de "retrocesso

Leonardo Finotti | Plenário do Supremo Tribunal Federal, Brasília



 Nicolina Vaz (1866-1941) | *República*, 1912 | Mármore | Acervo Supremo Tribunal Federal, Brasília

constitucional" (*constitutional retrogression),*[10] e Jack Balkin fala até mesmo em uma "putrefação constitucional" (*constitutional rot).*[11] A principal controvérsia que se impõe consiste em saber qual, afinal, deve ser o papel das Cortes Constitucionais diante desse processo de deterioração das bases do Estado democrático.[12]

Compreender o chamado processo de crise democrática no Brasil envolve desvendar como acontecimentos históricos recentes se traduziram em uma reconformação das instituições outrora fortalecidas pelo processo constituinte de 1988. O texto constitucional vigente tem mostrado possuir força normativa suficiente para regular situações extremas de fragilidade do sistema de governo adotado. Todavia, nos últimos anos, diversos fatores políticos, econômicos e sociais têm dado azo ao aumento do discurso populista, sem que seja tarefa simples identificar as causas da decadência democrática no país.[13]

Os primeiros sintomas da recente crise democrática tornaram-se aparentes a partir da eclosão das manifestações em massa no Brasil em junho de 2013, que ficaram conhecidas como Manifestações de Junho ou Jornadas de Junho. Essas manifestações representaram o maior movimento político popular desde o período da redemocratização que resultou no fim da ditadura militar na década de 1980. A onda de protestos foi iniciada por protestos contra o aumento nos preços das passagens de ônibus no município de São Paulo, porém, acabaram por englobar pautas bastante diversas, mas, principalmente, a luta contra a corrupção arraigada no sistema político.[14] As manifestações também foram impulsionadas pelo intenso uso de redes sociais e diversas formas de comunicação em massa.

A eclosão desses movimentos populares foi sucedida por uma crise política desencadeada pela chamada Operação Lava-Jato. Em março de 2014, a operação revelou atos de corrupção e lavagem que incluíam políticos e pessoas-chave para altos cargos na Petrobras, os quais, por sua vez, supostamente funcionavam como intermediários em benefícios em contratos com o governo que serviam camufladamente para o financiamento de partidos políticos e campanhas eleitorais. Essas tensões políticas levaram a novos protestos populares de rua contra o governo em 2015.[15]

No plano do Poder Executivo, a situação tornou-se ainda mais sensível em dezembro de 2015, quando o presidente da Câmara dos Deputados aceitou uma oferta de *impeachment* contra a então presidente Dilma Rousseff. O episódio pode ser compreendido como consequência da deterioração da articulação política em um sistema

de presidencialismo de coalizão, tornando insustentável o equilíbrio entre poderes. A denúncia foi direcionada à presidente por crimes de falsidade contra a lei orçamentária, apontando o uso indevido de dinheiro de bancos estatais para esconder um crescente déficit público antes de sua reeleição. Em 12 de maio de 2016, depois que dois terços dos membros da Câmara dos Deputados aceitaram essas acusações, o Senado Federal brasileiro decidiu suspender a presidência de Dilma Rousseff por 180 dias. O então vice-presidente Michel Temer assumiu a chefia do Poder Executivo. Em 31 de agosto, o Senado Federal cassou o mandato da presidente da República de forma definitiva.

Em 1992, o ex-presidente Fernando Collor também havia sido acusado de crimes de malversação e também acabou passando por um processo de impedimento. No contexto da CF/88, portanto, assistiu-se a dois processos de destituição de presidentes da República, sem que a normalidade institucional tivesse sido violada em qualquer dessas ocasiões. Durante o processo de *impeachment* da presidente Dilma Rousseff, o STF foi instado duas vezes a examinar a legalidade do procedimento levado a cabo pelo Congresso Nacional.[16] Nas duas ocasiões, a Corte Constitucional buscou assegurar o cumprimento

Alfredo Ceschiatti (1918-1989) | *A Justiça*, 1975 | Bronze, 70 × 60 × 40 cm | Acervo Supremo Tribunal Federal, Brasília

do contraditório de ampla defesa à investigada, sem interferir de forma indevida na autonomia das casas legislativas do Parlamento.

A crise política, no entanto, não se arrefeceu após a conclusão do processo de *impeachment*. Durante os anos de 2016 e 2017, o governo do presidente Michel Temer também sofreu dura resistência popular, sobretudo em virtude do seu perfil reformista e por conta das mudanças de política econômica e orçamentária implementadas, como a aprovação da Emenda Constitucional (EC) nº 95/2016, que estabeleceu limites individualizados de despesas primárias para os próximos vinte exercícios financeiros no âmbito dos três poderes, do Ministério Público da União, do Conselho Nacional do Ministério Público, do Tribunal de Contas da União e da Defensoria Pública da União. A EC nº 95/2016 objetivava reverter o quadro de degeneração das contas públicas nacionais ocasionado pelo exacerbado aumento de despesas nos últimos anos. Contudo, a alteração constitucional gerou forte resistência, sobretudo por seus possíveis impactos nos gastos com ações e serviços públicos de saúde.

O período eleitoral do final de 2018 foi marcado por uma turbulenta polarização entre grupos apoiadores do Partido dos Trabalhadores (PT) e eleitores do candidato Jair Bolsonaro, que então se apresentava como uma alternativa ao *establishment* político vigente, defendendo pautas que poderiam ser identificadas como de direita ou de extrema direita.[17] Observou-se ainda uma mudança de paradigma da propaganda eleitoral, que passou a se desenvolver intensamente por meio de redes sociais, em detrimento do modelo até então predominante de comunicação de massa em rádio e TV.[18] Além disso, o combate a notícias falsas apresentou-se como um desafio a ser enfrentado pelo Poder Judiciário, tendo o Tribunal Superior Eleitoral (TSE) analisado 50 processos judiciais em que se veiculavam pedidos de retirada de conteúdos supostamente falsos na internet.[19]

As cidades brasileiras, de forma geral, servem de palco para a democracia e para a vida política, por nelas se situarem os organismos essenciais da atividade política, seja como espaço cívico e localização dos poderes públicos, além de serem palco da vida social como espaço de manifestação espontânea. Brasília, por ser a capital da República Federativa do Brasil e sede dos Três Poderes da União, está no foco da iluminação cênica, abrigando personagens importantes da história democrática do país, de forma que todos esses sintomas deságuam na capital federal.

Nessa toada, não poderia ser outro o ponto de eclosão dos crescentes discursos antidemocráticos que passaram a ser inflamados em 2018. No dia 8 de janeiro de 2023, as sedes dos Poderes da República sofreram ataques inimagináveis contra a expressão mais concreta do Estado democrático de direito. Embora ainda sejam recentes para uma análise mais esmiuçada de seus aspectos e consequências, há de se ressaltar sua magnitude, de forma que os defensores da democracia atuem para que esse lamentável acontecimento jamais se repita em nossa história.

Apesar de todos esses acontecimentos sugerirem uma tendência de crise, seria um exagero afirmar a existência de um desmantelamento estrutural da ordem democrática. E a despeito dos percalços recentes, observa-se um ainda sólido empenho da sociedade com os principais elementos constitucionais que erguem a democracia, como a garantia do cumprimento dos resultados dos pleitos eleitorais, a proteção de direitos individuais e a liberdade de imprensa.[20] A manutenção desse tênue equilíbrio, no entanto, invariavelmente depende da atuação de um Poder Judiciário independente ante os avanços populistas e antidemocráticos.

A atuação do Supremo Tribunal Federal como agente estabilizador da crise institucional

Diante do fenômeno de crise da democracia e da sobrelevação de tendências populistas que se alastram entre os Três Poderes, a atuação do Supremo Tribunal Federal tem se tornado importante elemento estabilizador da crise institucional brasileira. É possível afirmar que, a despeito da ressignificação recente do papel do Poder Judiciário, cada vez mais cioso da sua influência política, a Suprema Corte brasileira não tem, pelo menos até o presente momento, alinhado-se à invocação de que os juízes constitucionais devem incorporar a missão de *falar pelo povo*. Pelo contrário, verifica-se uma disposição de reafirmação de direitos fundamentais, que corrobora a função contramajoritária da jurisdição constitucional em face do populismo.

De forma geral, uma consequência bastante comum em momentos de crise é o início da censura política.

Em 2018, não foi diferente. Consternados pela intensa polarização que tomou o país durante o período eleitoral e no intuito de mitigar exposições ideológicas em ambientes acadêmicos, alguns juízes eleitorais determinaram buscas e apreensões de panfletos e materiais de campanha eleitoral em universidades e nas dependências das sedes de associações de docentes, proibiram

Remo Bernucci (1942-2018) | *Dois magistrados*, 1960 | Escultura em simulação de rocha vulcânica, 92 × 45 cm
Acervo Supremo Tribunal Federal, Brasília

aulas com temática eleitoral e reuniões e assembleias de natureza política, impondo-se a interrupção de manifestações públicas de apreço ou reprovação a candidatos no segundo turno das eleições gerais de 2018 em universidades federais e estaduais. Para tanto, os juízes eleitorais ampararam-se basicamente no art. 37 da Lei nº 9.504/1997.

Em outubro de 2018, às vésperas das eleições gerais, a Procuradoria-Geral da República (PGR) ajuizou arguição de descumprimento de preceito fundamental (ADPF nº 548) em face de tais decisões. Em seu memorial, a PGR apontou graves lesões aos direitos fundamentais da liberdade de manifestação do pensamento, de expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação e de reunião (art. 5º, IV, IX e XVI), ao ensino pautado na liberdade de aprender, ensinar, pesquisar e divulgar o pensamento e o pluralismo de ideias (art. 206, II e III) e à autonomia didático-científica e administrativa das universidades (art. 207) previstos na Constituição. Ante a urgência da demanda, uma vez que se dava às vésperas de uma das eleições mais movimentadas de nossa ainda jovem democracia, a relatora, ministra Cármen Lúcia, deferiu medida cautelar *ad referendum* do Plenário para suspender os efeitos dos referidos atos.

A decisão se deu com fundamento na tutela à liberdade de manifestação e de pensamento. Segundo a ministra relatora, o art. 37 da Lei nº 9.504/1997 teria o fito de impedir o abuso de poder econômico e político, visando à igualdade de oportunidades entre os candidatos — e jamais poderia interferir no âmbito de livre manifestação

do indivíduo. Nesse sentido, o dispositivo legal deveria ser interpretado à luz da norma constitucional e com base no objetivo para o qual fora pensada.

Na decisão que deferiu o pleito liminar, a relatora consignou que a liberdade de pensamento é direito fundamental do indivíduo que a pode contrapor até mesmo ao Estado, "por isso não pode ser impedida, sob pena de substituir-se o indivíduo pelo ente estatal, o que se sabe bem onde vai dar. E onde vai dar não é o caminho democrático, mas da ausência de direito e déficit democrático".[21]

Amparado na fundamentação da relatora, em 31 de outubro de 2018, o Plenário do STF referendou, por unanimidade, a decisão liminar proferida. Trata-se de um exemplo claro da importância da jurisdição constitucional em momentos de crise democrática. Caso o Supremo não tivesse atuado como o fez, poder-se-ia legitimar um estado de flagrante abuso de autoridade. O caso novamente reforça a atuação estabilizadora do STF no contexto de crise democrática.

Conclusão

Como destacado, a Constituição de 1988 inaugurou um período democrático, pondo fim a um regime anterior marcado pelo autoritarismo. De tal ano até os dias atuais, houve um evidente ciclo de afirmações de direitos individuais e de revalidação do compromisso constitucional com uma sociedade democrática, plural, livre e igualitária. Durante todo esse período, mesmo situações sensíveis não levaram a um verdadeiro risco de ruptura das instituições desenhadas pelo constituinte, entre as quais se destaca o Supremo Tribunal Federal. Entretanto, a evidente insatisfação social e o recrudescimento das divergências políticas demonstram o desencantamento geral de um sistema que, mesmo em sua Constituição, já afirmava uma série de metas sociais e econômicas consideradas utópicas. Com resultados aquém dos esperados e com a descoberta de diversos escândalos no âmbito da Operação Lava-Jato, a insatisfação com a classe política e o desgaste de partidos tradicionais tornaram-se claros sintomas de uma crise da democracia brasileira. Em meio à crescente insatisfação popular, a defesa de mudanças efetivas no panorama político brasileiro passou a ser pautada pela crescente polarização da sociedade, inclusive com apoio a propostas populistas nos mais diversos ramos. Nesse contexto, o aumento da tensão natural entre a opinião pública e as cortes constitucionais não é qualquer novidade. Afinal, as mudanças e reformas pretendidas devem ser feitas sob parâmetros constitucionais, os quais, em última instância, são resguardados pelas cortes constitucionais. No entanto, a despeito dos evidentes riscos de os juízes constitucionais passarem a buscar a legitimidade de suas decisões na suposta vontade popular, o presente ensaio pôde concluir que o Supremo Tribunal Federal tem se mostrado alheio a essa tendência e reafirmado seu compromisso com os direitos fundamentais e com a ordem constitucional vigente.

A breve análise realizada no texto demonstra que, embora discursos de cunho populista tenham se refletido na atuação de diversas entidades brasileiras, inclusive no Ministério Público e no Judiciário, o Supremo Tribunal Federal vem cumprindo com sua função de garantia da Constituição Federal. O tribunal, assim, reafirmou nos últimos anos, marcados por evidente crise política e econômica, o seu compromisso com a estabilidade da democracia brasileira, a qual tem como fundamento não apenas o respeito aos anseios do povo, mas também a garantia dos direitos fundamentais.

NOTAS

1 Doutor em Direito pela Universidade de Munster, Alemanha. Professor de Direito Constitucional nos cursos de graduação e pós-graduação do Instituto Brasileiro de Ensino, Desenvolvimento e Pesquisa (IDP). Ministro do Supremo Tribunal Federal (STF).

2 Sobre o tema, é o caso do HC nº 82.424, no qual se definiu que o antissemitismo seria uma forma de racismo e, portanto, seria imprescritível de acordo com a Constituição Federal (STF, Tribunal Pleno. HC nº 82.424. Rel. Min. Moreira Alves, Rel. p/ Acórdão Min. Maurício Corrêa. *Diário de Justiça Eletrônico — DJe*, 19 mar. 2004).

3 Além do HC nº 82.424, citado na nota acima, o racismo pautou também os julgamentos sobre as políticas afirmativas para negros e pardos em universidades públicas brasileiras, quando se destacou a sua importância para vencer um quadro de "racismo estrutural e institucional ainda existente na sociedade brasileira" (STF, Tribunal Pleno. ADC nº 41. Rel. Min. Roberto Barroso. *DJe*, 16 ago. 2017). No mesmo sentido: STF, Tribunal Pleno. ADPF nº 186. Rel. Min. Ricardo Lewandowski. *DJe*, 17 out. 2014.

4 Na oportunidade, o STF determinou uma série de obrigações ao Poder Executivo e ao Judiciário, tendo em vista o "quadro de violação massiva e persistente de direitos fundamentais" no âmbito do sistema prisional brasileiro, caracterizado pela Corte como "estado de coisas inconstitucional" (STF, Tribunal Pleno. Medida Cautelar na ADPF nº 347. Rel. Min. Marco Aurélio. *DJe*, 18 fev. 2016).

5 Sobre o tema, importantes decisões foram tomadas pelo STF no julgamento dos seguintes casos: STF, Tribunal Pleno. MS nº 26.602. Rel. Min. Eros Grau. *DJe*, 16 out. 2008; STF, Tribunal Pleno. MS nº 26.603. Rel. Min. Celso de Melo. *DJe*, 18 dez. 2008; STF, Tribunal Pleno. MS nº 26.604. Rel. Min. Cármen Lúcia. *DJe*, 2 out. 2008.

6 STF, Tribunal Pleno. ADI nº 3.510. Rel. Min. Ayres Britto. *DJe*, 28 maio 2013.

7 Tal característica está especialmente presente no caso da reclamação prevista no art. 102, I, "l", da Constituição Federal.

8 Como diagnosticado em artigo recente de Zachary Elkins, embora o número absoluto das democracias constitucionais no mundo permaneça relativamente constante, em muitas democracias constitucionais recentes, as práticas democráticas têm se enfraquecido em uma velocidade muito maior do que se observou no processo de fortalecimento das constituições nos anos anteriores. Nesse sentido, cf. ELKINS, Zachary. Is the Sky Falling? Constitutional crisis in historical perspective. In: GRABER, M. A.; LEVINSON, S.; TUSHNET, M. (Ed.), 2018.

9 Ibidem.

10 HUQ, A. Z.; GINSBURG, T. How to lose a constitutional democracy, 2017.

11 BALKIN, J. M. Constitutional Crisis and Constitutional Rot, 2017.

12 PIN, A. The Transnational Drivers of Populist Backlash in Europe: The role of courts. *German Law Journal*, v. 20, n. 2, p. 225-244, 2019. Disponível em: https://www.cambridge.org/core/product/identifier/S2071832219000142/type/journal_article.

13 Como bem destaca Tom Daly: "At every turn, the Brazilian context reminds us that identifying democratic decay is difficult, that assessments cannot be based on superficial analysis, and that what democracy means, and who 'owns' the democratic system, are far from settled questions" [A cada passo, o contexto brasileiro nos lembra que é difícil identificar a decadência democrática, que as avaliações não podem ser baseadas em análises superficiais e que o que significa democracia e quem é o "dono" do sistema democrático estão longe de ser questões resolvidas. Tradução livre]. DALY, T. G. Populism, Public Law, and Democratic Decay in Brazil: Understanding the Rise of Jair Bolsonaro, 2019, p. 8.

14 SAAD FILHO, A. Mass Protests Under "Left Neoliberalism": Brazil, June-July 2013, 2013, p. 657.

15 MELO, M. A. Latin America's New Turbulence: Crisis and Integrity in Brazil, 2016, p. 52.

16 O Plenário do Supremo Tribunal Federal analisou a questão em duas decisões principais, a saber: STF, Tribunal Pleno. Medida Cautelar na ADPF nº 378. Rel. Min. Edson Fachin, Rel. p/ Acórdão Min. Roberto Barroso. *DJe*, 3 ago. 2016; STF, Tribunal Pleno. Medida Cautelar na ADI nº 5.498. Rel. Min. Marco Aurélio, Rel. p/ Acórdão Min. Teori Zavascki. *DJe*, 10 maio 2017. Outras importantes decisões também analisaram o tema: STF, Tribunal Pleno. Medida Cautelar no MS nº 34.127. Rel. Min. Roberto Barroso, Rel. p/ Acórdão Min. Teori Zavascki. *DJe*, 10 out. 2016; STF, Tribunal Pleno. Medida Cautelar no MS nº 34.130. Rel. Min. Edson Fachin. *DJe*, 31 ago. 2016; STF, Tribunal Pleno. Medida Cautelar no MS nº 34.131. Rel. Min. Edson Fachin. *DJe*, 9 maio 2016.

17 Para uma análise dos fatores políticos e sociais que explicam a ascendência do governo do presidente eleito, cf. DALY, T. G. Populism, Public Law, and Democratic Decay in Brazil: Understanding the Rise of Jair Bolsonaro. Op. cit.

18 Tal fenômeno encontra paralelo com o ocorrido nas eleições norte-americanas, conforme analisado em profundidade na obra de BENKLER, Y.; FARIS, R.; ROBERTS, H. *Network Propaganda: Manipulation, Desinformation, and Radicalization in American Politics*, 2018.

19 Nesse sentido, o TSE atuou com celeridade no julgamento de processos sobre fake news durante as Eleições 2018. Tribunal Superior Eleitoral, 16 nov. 2018. Disponível em: http://www.tse.jus.br/imprensa/noticias- tse/2018/Novembro/tse-atuou-com-celeridade-no-julgamento-de-processos-sobre-fake-news-durante-as-eleicoes- 2018.

20 DALY, T. G. Populism, Public Law, and Democratic Decay in Brazil: Understanding the Rise of Jair. Op. cit., p. 21.

21 ADPF 548, Relator(a): CÁRMEN LÚCIA, Tribunal Pleno, julgado em 15/05/2020, PROCESSO ELETRÔNICO *DJe*-142 DIVULG 08-06-2020 PUBLIC 09-06-2020.

REFERÊNCIAS

BALKIN, J. M. Constitutional Crisis and Constitutional Rot. *Maryland Law Review*, v. 77, n. 147, p. 147-160, 2017.

BENKLER, Y.; FARIS, R.; ROBERTS, H. *Network Propaganda: Manipulation, Desinformation, and Radicalization in American Politics*. New York: Oxford University Press, 2018.

DALY, T. G. Populism, Public Law, and Democratic Decay in Brazil: Understanding the rise of Jair Bolsonaro. *Law and Ethics of Human Rights (LEHR) Journal*, v 2-3, p. 1-22, 2019.

GRABER, M. A.; LEVINSON, S.; TUSHNET, M. (Ed.). *Constitutional Democracy in Crisis?* New York: Oxford University Press, 2018.

HÄBERLE, P. *El Estado constitucional*. Tradução de Hector Fix-Fierro. México D.F: Universidad Autônoma de México, 2001.

HUQ, A. Z.; GINSBURG, T. How to Lose a Constitutional Democracy. *SSRN Eletronic Journal*, v. 78, 2017.

MELO, M. A. Latin America's New Turbulence: Crisis and Integrity in Brazil. *Journal of Democracy*, n. 2, p. 50-65, 2016.

PIN, A. The Transnational Drivers of Populist Backlash in Europe: The Role of Courts. *German Law Journal*, v. 20, n. 2, p. 225-244, 2019. Disponível em: https://www.cambridge.org/core/product/identifier/S2071832219000142/type/journal_article.

SAAD-FILHO, A. Mass Protests Under "Left Neoliberalism": Brazil, June-July 2013. *Critical Sociology*, v. 39, n. 5, p. 657-669, 2013.

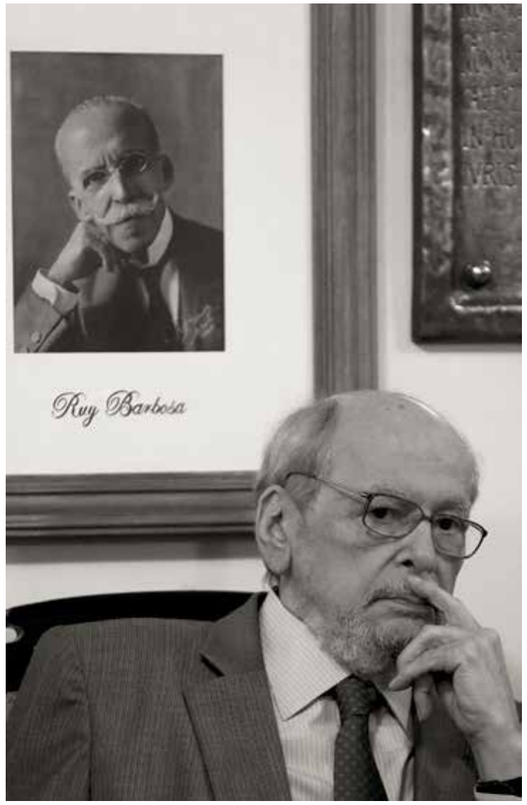
TRIBUNAL SUPERIOR ELEITORAL, 16 nov. 2018. Disponível em: http://www.tse.jus.br/imprensa/noticias-tse/2018/Novembro/tse-atuou-com-celeridade-no- julgamento-de-processos-sobre-fake-news-durante-as-eleicoes-2018.

TUSHNET, M. Varieties of Populism. *German Law Journal*, v. 20, n. 3, p. 382-389, 2019. Disponível em: https://www.cambridge.org/core/product/identifier/S2071832219000270/type/journal_article.

WINTERS, M. S.; WEITZ-SHAPIRO, R. Partisan Protesters and Nonpartisan Protests in Brazil. *Journal of Politics in Latin America Winters*, p. 137-150, 2014.

Excertos do discurso de posse do ministro Sepúlveda Pertence na Presidência do STF

17 de maio de 1995



Recebo, com particular satisfação, a Presidência do Supremo Tribunal Federal das mãos honradas do eminente ministro Luiz Octavio Gallotti — amigo desde os primeiros tempos da Brasília nascente: o melhor preito de gratidão que, em nome da Casa, lhe devo testemunhar, é pedir ao destino que me empreste, nos momentos difíceis do biênio que me caberá, um pouco que seja do equilíbrio sem temores, da tolerância sem perda da autoridade, da altivez sem arrogância com que S. Exa. atravessou e venceu os muitos percalços que lhe foram reservados. O alto posto de presidente da Suprema Corte — notou o grande Aliomar Baleeiro, ao investir-se nele — é honraria que não suscita emulações, "porque os antigos precedentes o conferem, em geral, aos privilégios melancólicos da idade e da antiguidade no ofício". Assumo a Presidência do Tribunal cônscio dos deveres e responsabilidade do cargo e de suas mais nobres tradições. Confortado, porém, de saber que a escolha — embora rotineiro o seu critério — sói trazer para o eleito o compromisso do aconselhamento, da colaboração e da solidariedade de todos os seus pares, incluídos entre eles, para maior tranquilidade minha, quatro dos ex-titulares do cargo, cuja experiência me será de extrema valia.

[...]

Vivo uma hora de profundas emoções. Esta Casa e esta sala — com a austeridade imponente que lhe soube moldar o gênio de Niemeyer — constituíram o cenário mais frequente de minha vida profissional, desde quando, tímido e recém-formado, ousei tornar-me frequentador da sua tribuna de advogados. Tudo quanto aqui vivi — lá se vão mais de três décadas de alegrias, angústias e até decepções — acabou por sedimentar, no mais íntimo de mim mesmo, um amor pela instituição, ungido de veneração sincera. Por tudo, é comovente e atemorizante, mas também envaidecedor — não seria sincero escondê-lo —, este momento em que vejo o meu nome incorporar-se à galeria dos que a presidiram, digna de somar-se à dos homens que mais engrandeceram o serviço da República. Para personalizar a honra devida a esse conjunto raro de varões exemplares, seria até possível confiar à sorte a eleição de qualquer um deles; ou, como forma de recordar a inesquecível Sabará, nossa terra comum, situar a homenagem em Orosimbo Nonato, um dos mais sábios dentre todos, justificado orgulho dos conterrâneos comuns. Escusem-me, no entanto, por motivos bem sabidos, a liberdade de uma escolha heterodoxa: a de celebrar a memória dos antigos presidentes da Casa com a lembrança de alguém que não o pôde ser. Um dos maiores juízes da história da Corte, Victor Nunes Leal — cujos dez anos de morte, precisamente hoje, os amigos rememoramos com saudade ainda doída — principal formulador e executor incansável do esforço sem precedentes de modernização do Tribunal, nos anos 1960 — foi colhido pela prepotência arrogante do poder arbitrário, quando mal assumira a Vice-Presidência; e a violência da sua aposentadoria frustrou o quanto de esperanças

Ex-presidente do Supremo Tribunal Federal, Sepúlveda Pertence | Fotografia: Fernando Frazão/Agência Brasil

gerava, ao tempo, a sua ascensão antevista à chefia do Poder Judiciário, comprometida com a efetividade e a democratização das garantias jurisdicionais. Juntamente com Victor Nunes Leal, os desvarios do autoritarismo igualmente subtraíram da Corte — na mais insólita das agressões de sua história — dois outros dos seus maiores, que não posso deixar de nomear neste momento, em testemunho de respeito e desagravo históricos: o saudoso, culto e suave Hermes Lima e o meu mestre e amigo Evandro Lins e Silva, este, felizmente entre nós, na plenitude, sempre lúcida, brava e combativa, da maturidade dos seus 83 anos.

[...]

Deixo claro, no entanto, que, em meio à multiplicidade dos alvos atingidos, à diversidade de conteúdo e à variedade de formas das críticas ao Judiciário que se avolumam, o que mais me interessa decididamente não é descobrir suas inspirações e objetivos nem formular juízos de valor a respeito: de fato — exceto como observador curioso das coisas e dos homens de nossa vida pública — pouco se me dá saber de onde parte e a que interesses pretende efetivamente servir cada um dos ataques. Presidente do Supremo Tribunal Federal, o que verdadeiramente me preocupa, em primeiro lugar, é a consciência, vinda de longe, da exatidão objetiva de muitos dos seríssimos vícios atribuídos à prestação dos serviços judiciários no país. Eles vão da indigência e da má distribuição dos recursos humanos e materiais disponíveis à crescente lentidão das decisões, que se somam à carestia do processo e ao obsoletismo das formas processuais, tudo a concorrer afinal, decisivamente, para a ineficácia e o resultado frequentemente iníquo e socialmente discriminatório da ação da Justiça no Brasil. É certo que essas verdades não são de hoje e que, para os profissionais do Fórum, são evidências que muitos já assimilaram como irremediáveis. De minha parte, não sou de conformar-me com mazelas e injustiças, apenas porque sejam velhas. De resto, há algo de novo, que, embora acabrunhante para nós, é historicamente positivo: a expansão social da consciência popular das deficiências da Justiça e a exigência cada vez maior de sua superação. O fenômeno parece refletir, de um lado, a saudável reação de uma cidadania cada vez menos dócil à persistência dos mais cruéis indicadores da iniquidade de nossa ordem social: neles se incluem, em posição de relevo, os obstáculos de toda sorte ao acesso do homem sem privilégios à jurisdição, salvo para compor a clientela de preferência da repressão penal ou da garantia dos créditos da agiotagem voraz. Esse novo e saudável reclamo do direito efetivo à jurisdição, que parte agora dos setores sociais mais amplos e explorados e redunda no decréscimo acelerado da taxa de confiabilidade dos organismos que o homem da rua denomina "a Justiça" —, deve também ser creditado, ainda que se afigure paradoxal, a um dos aspectos institucionais mais positivos da Constituição de 1988: o aprofundamento e a atualização nela dos melhores traços do "judiciarismo" de nossa tradição republicana. Desconheço outro texto constitucional — sejam os que a precederam, no Brasil, sejam os do direito comparado — que haja confiado, mais que a Constituição de 1988, na solução judicial dos conflitos individuais e coletivos de toda ordem e aberto formalmente com tanta generosidade as vias de acesso à jurisdição aos cidadãos, às formações sociais intermediárias e ao Ministério Público, como instrumento de toda a sociedade. Tudo isso — somado aos ares de reconquista da convivência democrática — traduziu-se, num primeiro momento, na descoberta do Judiciário, arena insuspeitada de afirmação da cidadania. E se refletiu então no prestígio da Justiça. Sucede que o agitamento da procura pela sociedade dos órgãos jurisdicionais de todos os graus, incentivada pela Constituição, cedo encontraria a frustração inevitável, resultante da manifesta incapacidade da máquina judiciária, já obsoleta em face das solicitações tradicionais, para atender às demandas inéditas e diversificadas destes tempos de democratização. Fenômeno agravado até o desespero pela ausência de mecanismos adequados para a solução racional das causas sobre questões idênticas, que a cada ano se multiplicam em centenas de milhares de processos ociosos.

[...]

Se é certo que onde faltar a democracia não há Justiça que mereça o nome, também é verdade que não haverá democracia verdadeira onde faltar tribunais independentes para, quando impuserem a Constituição e as leis, contrariar as injunções da maioria política da conjuntura do dia. Convocar para essa reflexão, necessária e inadiável, não apenas a Corte e os demais Tribunais, os magistrados de todas as instâncias, os advogados e o Ministério Público, mas também, e com todos eles, os poderes políticos e a sociedade civil, será a minha preocupação, o meu compromisso. Que possa cumpri-lo, é a minha esperança.

MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES

Qual palácio?

Yukie Watanabe[1]

"Is this what they call palace?" ["É isso que eles chamam de palácio?"] — a reação da autoridade visitante em um dos primeiros eventos oficiais no novo Palácio Itamaraty, ainda na década de 1960, reflete a surpresa e a dificuldade de associar a construção modernista ao termo que remete à ideia de edifício vasto e suntuoso, em geral, residência de autoridades ou da aristocracia.

De fato, os extensos vazios da sede da chancelaria brasileira, com pouco ou nenhum mobiliário, contrastam com a opulência dos palácios nos moldes europeus que povoam o imaginário popular. Divergem até mesmo da concepção de seu predecessor, do qual herdou o nome. O antigo palacete do barão de Itamaraty, no Rio de Janeiro, casarão em estilo neoclássico de inspiração francesa, foi decorado também com objetos, em grande medida, encomendados na Europa.

É evidente que a mudança da capital para o Planalto Central, com o desenho de Lucio Costa e os edifícios projetados por Oscar Niemeyer, já trazia em sua formulação o ideal da cidade moderna. Em Brasília, não cabia a lógica, os espaços e a organização da cidade costeira, mal contida entre o mar e a montanha, cujo crescimento espontâneo foi animado, em dado momento, pela chegada de uma corte europeia, que aqui reproduziu o que considerava familiar. A ruptura histórica e geográfica fez da nova capital a tela em branco na qual se procurou desenhar país jovem, moderno e promissor. Surgiu, assim, a expressão máxima e concentrada do Modernismo singularmente brasileiro, com suas formas mais orgânicas e sinuosas.

Nos principais edifícios públicos, agregou-se o elemento nacional, com a contribuição de artistas brasileiros, muitos dos quais passaram a ser vivamente associados a Brasília. Em nenhum outro, porém, a construção — literal e figurada — foi tão intencional e detalhadamente pensada como na sede do Ministério das Relações Exteriores. Como que para ilustrar essa singularidade, a historiografia e a pesquisa reconhecem e registram individualmente a maior parte dos profissionais envolvidos no processo, da concepção à definição dos interiores. Dentre os palácios brasilienses, sua equipe é, provavelmente, a mais conhecida e celebrada.

É possível que o êxito do projeto, tanto do ponto de vista estético, como do funcional se deva à participação direta de usuários do edifício. A existência de corpo estável de servidores concursados permitia ao Itamaraty visão relativamente homogênea das funções e necessidades de trabalho para sua sede, à diferença de outros órgãos e edifícios, projetados com público abstrato em mente. Além de diplomatas, como Wladimir do Amaral Murtinho, o grupo contou também com o arquiteto Olavo Redig de Campos, chefe do Serviço de Conservação do Patrimônio do Ministério e sua equipe, muito familiarizados com as rotinas da instituição. Não por acaso, a organização básica do programa arquitetônico reflete aquela do palácio original, já testada pela experiência de 60 anos no Rio de Janeiro.[2]

Foram, em parte, esses diálogos que levaram Niemeyer a projetar a sede das Relações Exteriores — depois também o Palácio da Justiça — com gabarito e orientação distintos dos demais ministérios, em espécie de prelúdio à praça dos Três Poderes, na configuração definitiva da Esplanada dos Ministérios. Brasília, porém, demorava a se consolidar, com os órgãos permanecendo no Rio de Janeiro e mantendo apenas pequenas estruturas na nova capital. As obras do Itamaraty avançavam lentamente e sofriam paralisações. A nomeação de Wladimir Murtinho para a presidência da Comissão de Transferência da Secretaria de Estado das Relações Exteriores e do corpo diplomático para Brasília, em 1963, foi fundamental para o esforço de completar a construção e concretizar a mudança do MRE. Entusiasta da capital, aceitou prontamente o convite do chanceler Hermes Lima para retornar após breve período no Japão.

Bruno Giorgi (1905-1993) | *Meteoro*, 1966-1967 | Mármore, 400 cm de altura | Acervo Palácio Itamaraty
Foto arquivo Presidência da República

Apesar da reticência de servidores e do corpo diplomático estrangeiro, Murtinho entregou-se à tarefa de concretizar o projeto que tanto havia debatido com Niemeyer, "produziu orçamentos e créditos extraordinários, tirou dinheiro da pedra".[3] Fez-se, mesmo, o relações públicas não oficial da capital. Em 1966, a festa da cumeeira marcou o fim da fase estrutural da construção.

Já no ano seguinte, o novo Itamaraty abria suas portas. Antes da inauguração oficial, em 1970, as visitas de duas monarquias — Japão e Reino Unido — foram os testes diplomáticos do palácio cívico. E, assim, a ideia (ou o desejo de muitos) de permanência do ministério no Rio de Janeiro foi definitivamente afastada. Em 1969, o MRE foi a primeira pasta a transferir-se integralmente para Brasília, trazendo também o corpo diplomático e a consolidação da cidade como capital perante os olhos do mundo.

Quem fez esse palácio?

Foram nesses preparativos do palácio para as atividades cerimoniais que a indicação de Murtinho para a missão mostrou-se ainda mais certeira. Sua trajetória profissional, assim como suas inclinações pessoais e círculo de amizades credenciavam-no a comandar a fase final da ambientação dos espaços, seleção de artistas e obras, e aquisição de mobiliário antigo e moderno, com esmero e intencionalidade ímpares, de forma a configurar o que seria a vitrine do país para o exterior.

Seguindo a ideia de que o Palácio Itamaraty, no Rio de Janeiro, seria "verdadeiro ninho de tradições, uma escola de brasilidade e um acervo de preciosas relíquias a relembrarem fatos e personagens culminantes da vida nacional",[4] o diplomata buscou equipar a sede em Brasília com obras de arte e mobiliário que honrassem essa tradição. Buscava, ao mesmo tempo, modernizar a instituição e fazê-la refletir, por meio de sua coleção, o momento presente, sem descuidar da trajetória do país. O cuidado de selecionar peças significativas do período colonial, assim como obras que remetessem ao Império, dispostas no moderno palácio, trazia a ideia do contínuo histórico. A modernidade ficou retratada no próprio edifício, com as muitas obras integradas, na seleção de bens móveis — mobiliário sob encomenda e obras de arte que incluíam artistas consagrados do Modernismo brasileiro até nomes ainda em atividade e em ascensão — e no desenho da logomarca "RE", de Aloísio Magalhães.

O Palácio Itamaraty reuniu, em sua coleção, leque de artistas muito mais amplo que os demais edifícios públicos, que exibiam, em geral, obras de artistas do círculo próximo de Oscar Niemeyer. A atuação de Murtinho possibilitou a inclusão de outras visões e de sistemas de artes nascentes, fora do Rio de Janeiro:

> [...] nisso o Palácio (Itamaraty) é especial [...]. Se em outros edifícios de Niemeyer quase sempre atuam artistas de um circuito definido pelos grupos da arquitetura, a articulação entre obras de arte e arquitetura na chancelaria se apresenta de maneira diversa. Opera [...] na diversidade de imagens e discursos sobre o moderno brasileiro. O Palácio Itamaraty nos aponta o lugar em que a prática da obra de arte integrada à arquitetura atuou na capital federal — e inclusive em um panorama nacional da arquitetura — em sua forma mais ampla, dados o número e a diversidade de artistas e obras [...] permitindo-nos destacar o Palácio de outros edifícios modernos anteriores e contemporâneos a ele, afastando um sentido único do que seria a imagem do moderno nacional brasileiro.[5]

A maior diversidade de artistas participantes não excluiu os colaboradores mais próximos de Niemeyer. Athos Bulcão, Alfredo Ceschiatti, Alfredo Volpi e Paulo Werneck, entre outros, estão representados no Itamaraty.[6] A presença de artistas externos a esse círculo, mas igualmente consagrados — Mary Vieira, Pedro Correia de Araújo, Sergio Camargo, Emanoel Araújo e Rubem Valentim[7] — trouxe outros estilos e temáticas e dava à coleção característica distinta dos demais órgãos. Pela própria intenção, variedade e disposição das obras, o Palácio Itamaraty foi, por muitos anos, o mais próximo que Brasília teve de um museu de arte.

Vale recordar, ainda, que não foi apenas o edifício de representação que mereceu cuidados formais e de ambientação. O edifício administrativo, hoje batizado Anexo Maria José de Castro Rebello Mendes, embora externamente reproduza parcialmente a aparência dos demais blocos ministeriais, distingue-se pela orientação leste-oeste e pela cor de seus *brise-soleils*, originalmente amarelos. Internamente, contou com especificações de materiais igualmente pensadas pelo seu efeito estético. Do piso vinílico, cuja cor recebeu o nome de verde-itamaraty, ao revestimento em tecido em cores distintas por pavimento, além dos jardins de Burle Marx no 8º andar, onde ainda se encontram azulejos de Athos Bulcão e um mosaico de Paulo Werneck, o anexo não foi apenas solução secundária para abrigar o programa de trabalho, mas parte integrante do partido arquitetônico e dialogava intimamente com o palácio.

Os espaços de trabalho cotidiano, departamentos e divisões, refletiam também o conhecimento imediato das atividades e necessidades do ofício diplomático, incluindo o papel de representação externa que exercem os gabinetes. De maneira a tornar também as repartições locais de exposição de arte e cultura brasileiras, foi encomendada linha específica de móveis de escritório ao professor Karl Heinz Bergmiller, da Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi), assim como coleção de tapeçarias de Madeleine Colaço, e séries de gravuras, de maneira que cada departamento fosse identificado com um artista, dentre eles Fayga Ostrower — autora também de obra produzida especialmente para o palácio: o *Políptico do Itamaraty*.

Muito à semelhança de projeto arquitetônico de uma residência unifamiliar, feita para família específica, em oposição a prédio de apartamentos, em que o novo morador deve se adaptar à planta oferecida, a participação direta de funcionários do MRE nas diferentes etapas, na concepção espacial e na ocupação e organização dos gabinetes, resultou em áreas com maior compreensão de suas funções e cuidado estético do que se houvessem sido pensadas para servidor anônimo, abstrato, com funções públicas estereotipadas.

Frans Post (1612-1680) | *Engenho de Pernambuco*, séc. XVIII | Óleo sobre madeira | 50 × 74.5 cm | Coleção Palácio Itamaraty, Brasília | Foto: Gil Ferreira

É verdade que nos mais de 60 anos de existência de Brasília e 50 de Itamaraty, os espaços de trabalho forçosamente sofreram alterações. Não se imaginava, naquela época, a rapidez com que a era digital e os estudos ergonômicos imporiam novos modelos de mobiliário e necessidades distintas de equipamentos e infraestrutura, ao mesmo tempo que tornariam obsoletas seções de datilografia ou os extensos arquivos físicos, hoje reservados, principalmente, à documentação histórica. Essas adaptações ainda estão em curso, na medida permitida pela forte cultura institucional e pelas limitações orçamentárias e de pessoal, em especial no edifício administrativo. Criaram-se também, nesse intervalo, novas exigências de segurança, acessibilidade e conforto ambiental.

O palácio segue funcional, com poucas alterações significativas: as alas mantêm suas configurações e usos originais e o andar de representação sofreu alterações, principalmente em seu mobiliário. O olhar mais atento identificará alguma descaracterização no jardim externo e no do terraço e, quase anedoticamente, a desinstalação das cabines telefônicas próximas à sala de imprensa.

Palácio para quê?

Mesmo essa alteração — a conversão de cabines telefônicas — aparentemente óbvia e necessária, passou por processo de avaliação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). A proteção ao Palácio Itamaraty e seus anexos é imprescindível para a manutenção de sua integridade e foi concedida no âmbito do tombamento do conjunto da obra de Oscar Niemeyer, em processo iniciado em 2007 — momento a partir do qual alterações e reformas exigem aprovação prévia da autarquia — e finalizado em 2021, com a inscrição 736 no *Livro do Tombo de Belas Artes* e 216 no *Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico*.

O conjunto urbano de Brasília inclui as escalas do Plano Piloto, portanto, o gabarito dos edifícios e a paisagem da Esplanada dos Ministérios já haviam sido tombados em 1990. No processo mais recente, embora coletivo, o Palácio Itamaraty foi tombado de forma independente, por suas características e qualidades individuais, e por sua importância para a sociedade brasileira e para as gerações futuras. Assim como em seu homônimo no Rio de Janeiro, também protegido, sobressaem-se as qualidades arquitetônicas e estéticas. Não explicitadas nas justificativas estão as questões imateriais de memória e identidade, que são, no entanto, fundamentais para a relevância e a contribuição do Itamaraty para o Brasil como nação.

Com a missão precípua de representar o país e defender os interesses do Estado brasileiro perante governos estrangeiros e organismos internacionais, o Itamaraty mantém permanente diálogo com interlocutores externos. Para bem exercer a função, recai sobre o MRE a necessidade de pensar e entender o país em sua totalidade e transmiti-lo ao mundo: a diversidade cultural, os interesses setoriais, as contradições e assimetrias precisam ser amalgamados em unidade nacional.

O Palácio Itamaraty, como *locus* das relações internacionais, torna-se, assim, poderoso instrumento de política externa e diplomacia cultural, ao materializar aquilo que se pretende apresentar como visão e ideia de Brasil, nas quais a arquitetura, os objetos, os móveis, as obras de arte excedem suas funções usuais e passam a ser expressões do país a serem divulgadas e celebradas.

Que país o Palácio Itamaraty retrata?

O país retratado pelo Palácio Itamaraty em 2023, no entanto, segue suspenso nos anos 1960/1970. A bem-sucedida empreitada de então permitiu que o edifício se estabilizasse em sua configuração quase original. É inegável que, do ponto de vista da organização dos espaços, os 60 anos de experiência em seu homônimo no Rio de Janeiro comprovaram sua funcionalidade, e o mesmo se deu em Brasília, em período quase equivalente, sem a necessidade de intervenções drásticas. A ambientação das principais áreas de representação, sim, sofreu alterações significativas: em dois dos grandes salões o mobiliário foi retirado por danos[8] ou substituído, e obras de arte tiveram suas localizações alteradas.

As novas configurações aconteceram, no entanto, com a circulação das peças existentes na coleção do ministério. O acervo abrange de quadros históricas como o estudo para *Independência ou morte* (ou *Grito do Ipiranga*), de Pedro Américo, e o *Engenho de Pernambuco*, de Frans Post, a obras realizadas especificamente para o edifício, como a tapeçaria *Vegetação do Planalto Central*, de Norberto Nicola, sobre cartão de Burle Marx, o lustre *Revoada de pássaros*, de Pedro Correia de Araújo, e a icônica escultura *Meteoro*, de Bruno Giorgi. Contempla, ainda, grandes mestres do Modernismo brasileiro, como Di Cavalcanti, Victor Brecheret e Oswaldo Goeldi.

Dentre as obras modernistas, chamam a atenção os quadros de Cândido Portinari. Das seis obras, duas encontram-se no espaço originalmente denominado Salão de Baile, hoje Sala Portinari. São as telas produzidas para o pavilhão brasileiro da Feira Mundial de Nova York, de 1939: *Jangadas do Nordeste* e *Cena gaúcha*.[9] No gabinete do ministro de Estado estão expostas as maquetes (estudos) para o díptico *Guerra e paz*, que ornamenta o hall de entrada do edifício do Secretariado da Organização das Nações Unidas, em Nova York. Instrumentos de diplomacia cultural e demonstrações do *soft power* brasileiro encontraram no Palácio Itamaraty o local ideal como destino permanente.

Um dos acervos mais importantes sob guarda do poder público, em Brasília, a coleção do ministério manteve-se praticamente a mesma, acrescida das obras obtidas por meio do convênio com a Fundação Bienal de São Paulo, até 1985, e de doações esporádicas. No final da década de 1990, a inauguração da nova sede do Instituto Rio Branco ensejou número significativo de doações direcionadas àquele edifício. Já no século XXI, no início dos anos 2010, o então Departamento Cultural organizou o Concurso Itamaraty de Arte Contemporânea, com premiação para cerca de 50 obras, ao longo de três anos, que passaram a integrar a coleção. Não houve, no entanto, plano de aquisição específico, que levasse em conta a dimensão representativa do acervo e a adequação aos espaços expositivos não museais. Nem todas as peças, ademais, alcançavam a mesma relevância artística e projeção dos primeiros anos.

Jean-Baptiste Debret (1768–1848) | *Coroação de D. Pedro I*, 1828 | Óleo sobre tela, 340 × 640 cm | Coleção Palácio Itamaraty, doação Assis Chateaubriand

O "espírito do tempo" permanece quase intacto; no melhor sentido, no que se refere à preservação de patrimônio tombado por suas qualidades arquitetônicas excepcionais, comprovadas pela força estética, atemporalidade das formas e adequação do uso ao longo do tempo. A estagnação do acervo, conquanto testemunha da alta qualidade do projeto de ambientação, levanta questionamentos ao se observar as significativas transformações pelas quais passou a sociedade brasileira nesse período.

Não só o Brasil, mas também o mundo passou por transformações. A globalização, a ampliação dos conceitos conexos aos direitos humanos e a era digital trouxeram novas questões e novos atores às relações internacionais. As posições do Brasil também se alteraram e evoluíram nas relações bilaterais e foros multilaterais. O Itamaraty, como depositário do conteúdo simbólico não apenas do que o Brasil é, mas também daquilo a que aspira a ser no mundo, deveria buscar refletir os novos tempos.

Em sua origem, enquanto o Itamaraty era concebido e construído, a inclusão e a diversidade cultural não constavam ostensivamente das pautas e dos debates. No Brasil, os temas passaram a ganhar mais impulso e a se desenvolver como campo de pesquisa a partir dos anos 1990. A emergência do tema na academia, as reivindicações de segmentos da população que não se sentiam representados ou contemplados pelos discursos hegemônicos e convenções internacionais que visavam ao combate à discriminação deram início ao processo de reconhecimento das identidades plurais em nossa sociedade multicultural.[10]

Nessa perspectiva, embora tombados o edifício e suas obras integradas, a própria função do palácio de representar o país exige que essa imagem seja, se não constante, regularmente revisitada e atualizada, uma vez que a identidade nacional não é estática, mas "'celebração móvel': formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam".[11]

Assim, a atualidade e a inclusividade da identidade a ser transmitida pela sede da Chancelaria passa a ser central não apenas na consecução dos objetivos de política externa, mas em sua própria elaboração como política pública. A compreensão e a interpretação das identidades diversas são essenciais para a produção de subsídios para políticas que as reconheçam e construam arcabouço cidadão que acolha a diferença.[12] Nas últimas décadas, e sob os auspícios da Constituição da República Federativa do Brasil de 1988, indivíduos e movimentos sociais vêm buscando a valorização e a expressão dessas identidades, do nível individual ao coletivo, para a efetivação, dentro de marco jurídico, de direitos culturais ligados às identidades múltiplas, de forma a estruturar relações sociais democráticas, inclusivas e participativas.

Bohnenberger e Melo[13] destacam que as instituições, ao produzir e reproduzir os valores e as práticas sociais, são responsáveis por motivar a formação da identidade, defendendo a necessidade de promover e proteger a diversidade, como direito cultural, em favor da coletividade. Nesse sentido, da mesma forma que o MRE se posiciona internacionalmente em favor da pluralidade e mantém programa de ação afirmativa em seu recrutamento para a carreira diplomática, de forma a diversificar seus quadros, faz-se necessária a representatividade simbólica em seus salões e gabinetes, explicitando a riqueza cultural da nação.

Palácio de todos e para todos

Em momento em que a sociedade busca recuperar suas múltiplas identidades e voltar a se orgulhar de suas diferenças, o conceito de diversidade cultural deve articular-se com as noções de cultura, inclusão social e cidadania.[14] Assim também deve ser o Palácio Itamaraty, em seu papel de mensageiro do Brasil para o mundo: qual a imagem, a narrativa, o *ethos* a ser transmitido?

Em 2023, não é mais possível — ou desejável — apresentar apenas o Brasil branco, de elite, essencialmente carioca, dos primeiros anos de Brasília, embora o MRE já tenha incorporado artistas ligados ao circuito paulista da Bienal, expandindo um pouco o universo apresentado. O Brasil, no entanto, é ainda mais amplo, feito de assimetrias e contrastes que, conquanto as primeiras precisem ser superadas, os últimos revelam a riqueza da nação. Negros, indígenas, mulheres, e outros grupos invisibilizados têm participação e representação limitadas na ambientação do Palácio.

Há, evidente, artistas mulheres em alguns dos espaços mais importantes, como Mary Vieira, com o *Ponto de encontro*, no átrio central, e Maria Martins, que se coloca como ponto fora da curva da coleção com *Mulher e sua sombra* e *Canto da noite* — figuras femininas que não estão em repouso, estáticas, mas, sim, colocam-se como agentes das cenas retratadas; obras de Madeleine Colaço adornam gabinetes de altos funcionários, inclusive do ministro de Estado. Tampouco é incomum encontrar sobrenomes de origens nacionais diversas, como Weissmann, Wakabayashi ou Bianchetti entre os artistas; são importantes ainda as obras de Emanoel Araújo e Rubem Valentim, artistas negros, no espaço destinado às grandes reuniões e plenárias. De alguma forma, no entanto, essa presença não é suficiente para tornar patente a centralidade e a importância da multiculturalidade e da inclusão no projeto de país.

Parafraseando a argumentação de Bruna da Silva Ferreira, em artigo sobre os episódios de 8 de janeiro de 2023, publicado do *Correio Braziliense*, sobre "o vácuo de participação social e de identificação entre os símbolos do poder e a vida vivida pela população",[15] o povo brasileiro quer entrar no palácio e, ao entrar, quer perceber que as representações de suas celebrações e corpos, desejos e aspirações também compõem a imagem que o Brasil apresenta externamente, para além de interpretação erudita de uma beleza e de uma alegria exóticas.[16]

A percepção desse déficit de representação não se dá apenas pelo pequeno número comparado ao total do acervo ou pela baixa proporção em relação à composição da população brasileira. Falta, possivelmente, a clara intencionalidade de trazer os grupos e personagens para o centro dos espaços e do debate, em condições de igualdade com as visões até então dominantes.

Ausentes também estão suas histórias. Retomando a afirmação de Barroso de que o Itamaraty seria um repositório de memórias dos "fatos e personagens culminantes da vida nacional", percebe-se também o ponto de vista único da história retratada. A título de exemplo, a sala chamada D. Pedro I, dedicada à Independência, coloca o primeiro imperador como figura central — senão única — desse momento histórico isolado.[17] No grande painel de Debret, a imperatriz Leopoldina é nada mais que coadjuvante, espectadora da sagração de Pedro. A perspectiva limita-se àquela da Corte, no Rio de Janeiro, e não engloba a participação efetiva da população. Em 2023, comemorou-se o bicentenário do 2 de Julho, a derrota final do colonizador português, com outros personagens de renome, incluindo mulheres e negros, que, no entanto, não estão retratados naquele que poderia vir a ser conhecido como Salão da Independência, se contemplasse outros aspectos do processo complexo do nascimento deste país.

A defesa de expografia revitalizada para o palácio não pretende desfazer, nem contém crítica ao projeto original que capturou de maneira ímpar a produção artística formal da época. O embaixador Wladimir Murtinho, homem de seu tempo, procurou trazer ao palácio as melhores obras e características do país, "do seu povo e da cultura brasileira, que amou profundamente, com a paixão e o deslumbramento dos que só adultos descobriram a pátria".[18] Deve-se reconhecer, ainda, que trabalhou em momento histórico quando as visões e mensagens eram escrutinadas cuidadosamente e havia discurso oficial claro e único. Hoje, Murtinho, tendo trabalhado a vida toda pela cultura e pela educação, seria, talvez, o primeiro a reconhecer a passagem do tempo, a qualidade da produção artística atual. Defenderia, provavelmente, que a coleção de arte do Itamaraty deve continuar a refletir suas funções cerimoniais e de representação, e seu papel, tanto nas relações internacionais do país, como na própria construção da ideia de brasilidade. Brasilidade essa que não pode existir verdadeiramente sem o reconhecimento e a valorização da riqueza trazida pela diversidade cultural e de outras perspectivas históricas.

A identidade a ser promovida internacionalmente deve ser, antes de tudo, reconhecida internamente pela população. O debate deve, assim, incluir necessariamente a publicidade do acervo, o acesso (controlado) às obras e ao edifício e o fortalecimento de iniciativas de educação patrimonial. Ao refletir sobre a composição do acervo do Ministério das Relações Exteriores, sua história e o que deve representar, hoje e no futuro, vislumbra-se a necessidade de que o processo decisório do colecionismo singular do Itamaraty seja orientado à incorporação inclusiva das múltiplas manifestações culturais brasileiras. Este é o momento para a construção de políticas públicas que preservem a intenção conceitual original, mas que, ao mesmo tempo, mantenham o Palácio Itamaraty em sintonia com o Brasil do presente, de forma que cidadãs e cidadãos, hoje e no futuro, possam se reconhecer nessa representação, e, assim, se apropriar simbolicamente dos espaços públicos por entendê-los como autorretrato.

NOTAS

1 Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Paraná. Como diplomata, serviu nas Embaixadas do Brasil, Buenos Aires, Tóquio e Cairo. Participou da criação da Coordenação-geral de Patrimônio Histórico do Ministério das Relações Exteriores, tendo sido coordenadora-geral entre 2022 e 2023. Atualmente chefia o Setor de Agricultura da Embaixada em Londres.

2 MURTINHO, W. do A. Depoimento. 1990.

3 RICUPERO, R. Uma história de amor. *Folha de S. Paulo* [arquivo online]. São Paulo, 22 de dezembro de 2002.

4 BARROSO, G. *História do Palácio Itamaraty*, 1968.

5 LEÃO, L. Um diplomata-curador para um palácio-museu..., 2019.

6 Marianne Peretti, única mulher entre os artistas pioneiros de Brasília, não tinha obra de sua autoria na ambientação original do Palácio. A lacuna foi corrigida em agosto de 2023, quando a filha da artista fez a doação de escultura em bronze ao acervo do Ministério das Relações Exteriores.

7 LEÃO, L., Op. cit.

8 GRANAFEI, H. O Itamaraty e o design, 2017.

9 A terceira tela, *Noite de São João*, foi perdida no grande incêndio do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), em 1958.

10 LEITÃO, R. M. Patrimônio, direitos culturais e cidadania — Módulo 1. s.d.

11 HALL, S.. Minimal Selves. The Real Me, 1987, apud HALL, S. *Identidade cultural na pós-modernidade*, 2006.

12 LEITÃO, L. op. cit.

13 BOHNENBERGER, G. W.; MELO, J. D. R., Identidade(s) e diversidade cultural..., 2018.

14 LEITÃO, L., Op. cit.

15 FERREIRA, B. da S. Arte, cultura e patrimônio para quem?, 2023.

16 O povo brasileiro quer subir a rampa, quer entrar no palácio e, ao entrar, quer se deparar também com representações de suas celebrações e corpos que sejam mais do que a interpretação erudita de uma beleza e de uma alegria exóticas (Ferreira, B. da S.).

17 No ambiente, além do já mencionado estudo de Pedro Américo, estão a *Coroação de D. Pedro I*, de Jean Baptiste Debret e *Reconhecimento do Império do Brasil e sua Independência*, de Leon Tirode.

18 Ricupero, R. op. cit., 2002.

REFERÊNCIAS

BARROSO, G.. *História do Palácio Itamaraty.* Rio de Janeiro: MRE; MHD; Seção de Publicações; 1968.

BOHNENBERGER, G.W.; MELO J. d. R. Identidade(s) e diversidade cultural: a luta pelo reconhecimento numa sociedade multicultural. *Anais do VI Congresso Brasileiro de Processo Coletivo e Cidadania, n. 6, p. 601-612.* Ribeirão Preto, out/2018. Disponível em: juvencio,+IDENTIDADE(S)+E+DIVERSIDADE+CULTURAL+-+A+LUTA+PELO+RECONHECIMENTO+NUMA+SOCIEDADE+MULTICULTURAL (1).pdf. Acesso em: 04/06/2023.

FERREIRA, B. S. Arte, cultura e patrimônio para quem? *Correio Braziliense [online].* Brasília, DF, 4 de fevereiro de 2023. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/opiniao/2023/02/amp/5071292-artigo-arte-cultura-e-patrimonio-para-quem.html. Acesso em: 04/06/2023.

GRANAFEI, H. O Itamaraty e o design. *Revista da Associação dos Diplomatas Brasileiros, ano 19, nº 94, outubro de 2016 a janeiro de 2017.* Disponível em: https://adb.org.br/wp-content/uploads/pdf/revista-adb-94.pdf. Acesso em: 04/06/2023.

HALL, S. Minimal Selves. *The Real Me*. ICA Document 6. London: Institute for Contemporary Arts, 1987 *apud* HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade.* São Paulo: DP&A, 2006. Acesso em: 04/06/2023.

HALL, S. *Identidade cultural na pós-modernidade.* São Paulo: DP&A, 2006. Disponível em: https://leiaarqueologia.files.wordpress.com/2018/02/kupdf-com_identidade-cultural-na-pos-modernidade-stuart-hallpdf.pdf. Acesso em: 04/06/2023.

LEÃO, L. Um diplomata-curador para um palácio-museu: Wladimir Murtinho e o Itamaraty em Brasília. *Revista ARA*, v. 6, n. 6, p. 195-228, 2019. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8354.v6i6p195-228. Acesso em: 04/06/2023.

LEITÃO, R. M. *Patrimônio, direitos culturais e cidadania — Módulo 1.* Núcleo Interdisciplinar de Estudos e Pesquisas em Direitos Humanos da Universidade Federal de Goiás (NDH/UFG). Disponível em: https://publica.ciar.ufg.br/ebooks/patrimonio-direitos-culturais-e-cidadania/edicao1/cnt/modulo1/index.html. Acesso em: 04/06/2023.

MURTINHO, W. A. *Depoimento. Programa de História Oral.* Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 1990.

RICUPERO, R. Uma história de amor. *Folha de São Paulo* [arquivo *online*]. São Paulo, 22 de dezembro de 2002. Mercado. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/dinheiro/fi2212200207.htm. Acesso em: 04/06/2023.

ROSSETTI, E. P. Palácio Itamaraty: processo de pesquisa, novas fontes e revisão da historiografia. Sessão temática: Teoria e Método em História da Arquitetura e da Cidade. IV Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Porto Alegre, 2016. Disponível em: https://www.anparq.org.br/dvd-enanparq-4/SESSAO%2042/S42-06-ROSSETTI,%20E.pdf. Acesso em: 04/06/2023.

SANTOS, A. L. C.; LUCAS, Douglas César. A (in) diferença no direito. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2015 apud BOHNENBERGER, G. W.; MELO J. d. R. Identidade(s) e diversidade cultural: a luta pelo reconhecimento numa sociedade multicultural. *Anais do VI Congresso Brasileiro de Processo Coletivo e Cidadania*, n. 6, p. 601-612, Ribeirão Preto, out/2018.

SILVA, T. T. (Org.); HALL, S.; WOODWARD, K. *Identidade e diferença*: a perspectiva dos estudos culturais. 15ª ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2014. Disponível em: https://tonaniblog.files.wordpress.com/2019/03/tomaz-tadeu_identidade-e-diferenc3a7a.pdf. Acesso em: 04/06/2023.

Democracia, Relações Exteriores e Itamaraty: a importância de Brasília para a diplomacia brasileira

Maria Laura da Rocha[1]

Os princípios democráticos são os eixos norteadores da atuação da diplomacia brasileira na promoção dos interesses nacionais e na busca de condições externas favoráveis ao pleno desenvolvimento do Brasil e dos brasileiros.

Este artigo avalia essa premissa com base em elementos conceituais e históricos, sem deixar de considerar a influência da arquitetura modernista de Brasília na construção e consolidação do binômio democracia e diplomacia.

A análise está dividida em quatro partes. A primeira faz uma breve contextualização sobre o desenvolvimento dos princípios basilares da diplomacia brasileira. A segunda é dedicada ao papel de Brasília na construção da ideia de um Brasil moderno que buscava espaço internacional para seu desenvolvimento industrial.

Destaque é conferido aos reflexos da arquitetura da cidade e, em particular, do Palácio Itamaraty na concepção de uma diplomacia fundamentada em princípios democráticos.

A terceira aprofunda um pouco mais os vínculos entre diplomacia e democracia a partir do advento da Constituição Federal de 1988 e das mudanças no contexto internacional. Essa seção também apresenta exemplos concretos de como a atuação internacional do Brasil passou a seguir os parâmetros constitucionais e a incorporar a democracia como um valor fundamental tanto na sua dimensão interna como internacional.

A quarta e última parte volta a Brasília como ponto de partida para breves considerações a respeito dos desafios impostos aos princípios democráticos na atualidade e à apresentação de iniciativas de retomada de uma diplomacia pública e de uma política externa voltada para a democratização do sistema internacional.

Democracia e Relações Exteriores no Brasil: breves considerações iniciais

A diplomacia tem como função precípua defender e representar internacionalmente os interesses dos Estados em todas as suas dimensões. Sendo o Brasil um país jovem, sua diplomacia teve papel fundamental na própria construção nacional, seja do ponto de vista real, seja do ponto de vista simbólico.

No primeiro caso, é sabido que a atuação diplomática foi fundamental para a consolidação pacífica das fronteiras do país. Já no segundo, muito já foi escrito sobre o papel do corpo diplomático brasileiro na construção da identidade nacional e dos eixos axiológicos centrais de inserção internacional do país ao longo dos séculos.

À exceção da definição das fronteiras, que permanecem inalteradas desde a celebração dos acordos habilmente negociados por representantes do Itamaraty, a construção da imagem do país no exterior e dos princípios norteadores de sua atuação internacional é tarefa permanente e que requer, em um ambiente democrático, abertura ao diálogo participativo com a sociedade.

É possível dizer que a preocupação com o desenvolvimento passa a figurar como elemento central da política externa brasileira, entre avanços e recuos, entre os anos 1930 e 1940, com o que a historiografia das relações internacionais convencionou chamar de "barganha nacionalista". A diplomacia desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek (1956-1961) ensaiou uma renovação do perfil internacional do Brasil a partir da preocupação com a garantia de condições externas favoráveis ao desenvolvimento, mas ainda estava ancorada na crença do pan-americanismo. Foi com a Política Externa Independente (PEI), desenhada por San Tiago Dantas entre 1961 e 1964, que se atingiu um grau de formulação teórica a

Bento Viana (IAB-DF) | Detalhe dos jardins aquáticos do Palácio Itamaraty | Fotografia, 2023

respeito dos princípios basilares da inserção internacional do Brasil, que permanece, em grandes linhas, até os dias atuais, com as devidas adaptações às mudanças no cenário internacional e no interno.

Como bem sintetizou Rubens Ricupero, o paradigma da política internacional inaugurado pela política externa independente está baseado em dois grandes fundamentos. O primeiro deles é a consciência de nação definida pela condição de subdesenvolvimento, pela identidade sul e latino-americana e pela cultura ocidental miscigenada com interesses comuns com africanos e asiáticos. O segundo é uma ação internacional construtiva, que transcende disputas ideológicas e rivalidades entre as potências, voltada para a reforma do sistema internacional em favor do desenvolvimento e da paz. Passado meio século da sua invenção, as condições que permitiram o nascimento do paradigma continuam as mesmas.[2]

Entre esses princípios basilares estão o universalismo nas relações com os demais países, a defesa do desenvolvimento (e da autonomia com relação à adoção de políticas para o desenvolvimento), a defesa do direito internacional, da igualdade entre os estados, da autodeterminação e da não intervenção em assuntos internos, e a promoção da paz, do desarmamento e da solução negociada de conflitos.

Os princípios democráticos e de direitos humanos começam a aparecer de modo mais claro na atuação internacional do Brasil, a partir do advento das Nações Unidas, em 1945, e das declarações e acordos que foram sendo negociados nas décadas seguintes para montar o arcabouço jurídico internacional do pós-Segunda Guerra, sempre com avanços e retrocessos resultantes das mudanças de conjuntura interna e do contexto internacional marcado pela disputa entre duas grandes potências.

Do ponto de vista interno, as Constituições tanto de 1934 como de 1946 reconheciam que "todos os poderes emanam do povo e em nome dele são exercidos" e as diretrizes da política externa eram determinadas pelo presidente da República, democraticamente eleito. É bem verdade que as orientações gerais da política externa não eram determinadas em total alijamento dos interesses das classes econômicas e política nacionais. No entanto, pouco se falava sobre a democratização do debate em torno da formulação e da execução da política externa, tema que, como se verá adiante, ganhará forma anos depois. A noção de democracia aparece, inequivocamente, como princípio fundamental da atuação internacional do Brasil a partir da Constituição de 1988, como reflexo das transformações internas e da mobilização da sociedade civil brasileira em torno da redemocratização do país.

No campo das relações entre nações, a defesa de uma ordem internacional baseada no direito, a busca por engajamento na elaboração das regras que comporiam o sistema internacional a partir de 1945 e a articulação com outros países em desenvolvimento para contornar suas respectivas carências individuais de elementos de poder e ampliar suas capacidades de atuação internacional podem ser consideradas uma espécie de transposição dos princípios democráticos para a relação entre os estados.

Essa vertente também se consolidaria como eixo norteador da política externa brasileira décadas mais tarde, após contínuas mudanças no cenário internacional, que levam à constatação ainda atual de que a governança global desenhada no pós-guerra carece de eficácia e legitimidade por não levar em conta as preocupações de conjunto mais amplo de países. A democratização da governança global se torna, em finais do século XX, um elemento fundamental da política externa brasileira.

A importância dos símbolos: Brasília e o local reservado para a diplomacia

Neste breve exercício de análise sobre a relação entre democracia, relações exteriores e o Itamaraty, o papel de Brasília merece consideração à parte, pela força da representação das instituições e da arquitetura desenhada para projetar a imagem de um país moderno, democrático e orientado ao desenvolvimento.

Como parte do Plano de Metas, desenvolvido na Presidência de Juscelino Kubitschek (1956-1961), a mudança da capital para o Planalto Central tinha entre seus objetivos principais a interiorização do país, mas também uma oportunidade especial para atualizar sua imagem interna e internacional.

A construção da sede da chancelaria brasileira era prioritária, pois Brasília não teria categoria definitiva de capital do país sem a presença das embaixadas na cidade.[3] A pedra fundamental do edifício foi inaugurada em setembro de 1960, embora a construção só viesse a ser terminada anos depois.[4]

A escolha do local do prédio que abrigaria o Itamaraty, ao lado das duas Casas do Poder Legislativo, do Supremo Tribunal Federal e a poucos metros da sede do Poder Executivo Federal, revela a complexa tarefa da diplomacia em um Estado democrático de direito, que é a de executar a política externa definida pelo representante eleito, dentro dos parâmetros estabelecidos pela Constituição Federal e refletindo os interesses da nação em toda sua pluralidade. Ironicamente, o edifício foi inaugurado durante o regime militar, em 1966, e a chancelaria

Maria Martins (1894-1973) | *O canto da noite*, 1968 | Bronze, 170 × 203 × 122 cm | Acervo Palácio Itamaraty, Brasília | Foto: Vicente de Mello

p. 108-109 | **Emanoel Araújo** (1940-2022) | *Grande relevo branco*, s.d. | Relevo em madeira esmaltada de branco, 270 × 1.117 cm
Acervo Palácio Itamaraty, Brasília | Foto: Gil Ferreira

mudou-se de vez para Brasília em 1969. Dessa forma, a conexão intrínseca entre o Itamaraty, o Palácio do Planalto e o Congresso Nacional só se tornaria mais evidente após a redemocratização do país.

As características do prédio projetado por Oscar Niemeyer também são repletas de simbologia, tanto do ponto de vista arquitetônico quanto da escolha dos materiais. Se a caixa de vidro envolta em arcos de concreto aparente, a icônica escada helicoidal e a combinação única de linhas retas e formas orgânicas fizeram do edifício uma obra-prima da arquitetura brasileira moderna, o mobiliário e o acervo cultural cuidadosamente selecionados pelo embaixador Wladimir Murtinho buscaram criar ambientes, imagens e mensagens que transmitissem uma brasilidade autêntica e moderna.

De acordo com o próprio Niemeyer, os arcos da fachada lembram o país e suas montanhas. Já a parte interna foi revestida de materiais nacionais, incluindo mármores de Minas Gerais e do Espírito Santo e madeiras nobres, como o jacarandá e o pau-ferro. Os jardins, desenhados por Roberto Burle Marx, com mais de 80 variedades de plantas da Amazônia e do Cerrado, trouxeram a diversidade ambiental brasileira para o centro da sua representação externa.

Na visão dos seus idealizadores, a nova sede do Ministério das Relações Exteriores, onde — além de ser formulada e executada a política externa brasileira — seriam recebidos altos oficiais estrangeiros e organizadas recepções diplomáticas protocolares, era local propício para traduzir as características definidoras do Brasil e do lugar que lhe cabe no mundo. Materializaria, portanto, a própria ideia de país em construção no período.

A mudança do ministério — e do Instituto Rio Branco — para Brasília certamente estimulou que pessoas de outras regiões do Brasil se interessassem pela carreira diplomática. No entanto, demorariam ainda algumas décadas para que o palácio começasse a se abrir à sociedade brasileira, de modo a refletir uma ideia mais plural do país e a "praticar uma diplomacia ciosa de sua origem democrática", nas palavras de Olavo Setúbal, chanceler entre 1985 e 1986.[5]

A Constituição Federal de 1988 e o aprofundamento do binômio diplomacia e democracia na primeira década do século XXI

Mesmo tendo atuado, historicamente, e a despeito do regime político em vigor, em defesa e representação dos interesses do Estado brasileiro, buscando melhorar os espaços de atuação do país no cenário internacional e garantir condições para o seu desenvolvimento, a diplomacia brasileira só passará a ser pautada formalmente pelos ideais democráticos com o advento da Constituição de 1988.

Fruto de 20 meses de trabalho de uma Assembleia Nacional Constituinte, que contou com intensa participação da sociedade (mais de 70 mil sugestões de cidadãos),[6] a Constituição da Nova República instituiu um Estado democrático de direito, fundamentado na soberania, na cidadania, na dignidade da pessoa humana, nos valores sociais do trabalho e da livre iniciativa e no pluralismo político. Os objetivos fundamentais do país foram expressamente listados no art. 3º:

> construir uma sociedade livre, justa e solidária; garantir o desenvolvimento nacional; erradicar a pobreza e a marginalização e reduzir as desigualdades sociais e regionais; [além] de promover o bem de todos, sem preconceito de origem, raça, sexo, cor, idade e quaisquer outras formas de discriminação.

No seu art. 4º, a Constituição de 1988 também estabeleceu os princípios pelos quais devem ser regidas as relações internacionais do Brasil:

> independência nacional; prevalência dos direitos humanos; autodeterminação dos povos; não intervenção; igualdade entre os estados; defesa da paz; solução pacífica de conflitos; repúdio ao terrorismo e ao racismo; cooperação entre os povos para o progresso da humanidade; concessão de asilo político e a busca pela integração regional, visando à formação de uma comunidade latino-americana de nações.

Estavam determinados, portanto, no nível constitucional, os valores morais e políticos do povo brasileiro e os objetivos maiores da atuação do país no cenário internacional.

A competência do presidente da República, representante máximo escolhido pelo voto direto, para manter relações com outros Estados e celebrar tratados, aliada à competência exclusiva do Congresso Nacional de "resolver definitivamente sobre tratados, acordos ou atos internacionais que acarretem encargos ou compromissos gravosos ao patrimônio nacional" (Art. 49, I) e à competência privativa do Senado de "aprovar previamente, por voto secreto, após arguição em sessão secreta, a escolha dos chefes de missão diplomática de caráter permanente" (Art. 52, IV) tornaram evidente o imperativo democrático da diplomacia brasileira.

Maria Martins (1894-1973) | *A mulher e sua sombra*, 1949 | bronze, 150 × 200 × 48 cm
Coleção Palácio Itamaraty, Brasília | Foto: Vicente de Mello

O Ministério das Relações Exteriores, como órgão do Poder Executivo Federal, auxilia o presidente da República na formulação e execução da política externa por ele estabelecida, conforme os parâmetros estabelecidos pela Constituição. Era esse entrelaçamento democrático que Oscar Niemeyer e Lucio Costa buscaram refletir *avant la lettre* no desenho de Brasília e, mais especificamente, no posicionamento do Palácio Itamaraty.

Na dimensão externa, a partir de 1988, o Brasil passa a buscar ativamente mecanismos de integração regional, de que a aproximação com a Argentina é o primeiro exemplo, seguido, mais adiante, da constituição do Mercosul. A ratificação dos pactos de direitos civis e políticos e direitos econômicos, sociais e culturais em 1992 marcam a entrada do Brasil nos sistemas global e interamericano de proteção dos direitos humanos. A realização da Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento (Rio 92), no mesmo ano, plasmou o conceito de desenvolvimento sustentável, que passaria a servir de bússola para toda a estratégia de desenvolvimento do Brasil e do mundo a partir de então. É importante recordar que o conceito já estava descrito na Constituição na forma do direito ao meio ambiente ecologicamente equilibrado e do dever de defendê-lo e preservá-lo para as presentes e futuras gerações (Art. 225).

No campo da democratização do debate sobre política externa, merecem destaque a participação brasileira nas Conferências do chamado "Ciclo Social" das Nações Unidas, que trataram de temas como população, assentamentos humanos, criança, mulheres, para citar apenas alguns.[7] Essas conferências serviram de catalisador para uma aproximação entre o Itamaraty e a sociedade

civil, com a criação de comitês nacionais para a formação da posição oficial brasileira. Experiências semelhantes, ainda que com distintos formatos, também ocorreram em negociações econômicas e consubstanciaram o conceito de diplomacia pública na década de 1990.[8]

Com efeito, em artigo publicado no *Correio Braziliense* em 1994, Celso Amorim, então chanceler do presidente Itamar Franco, já afirmava que "quando o estado é encarnado pela representação democrática do povo, o diplomata tem a complexa tarefa de refletir os anseios e as aspirações da nação como um todo" e, por essa razão, a diplomacia brasileira teria de ser aberta ao diálogo com a sociedade para ter legitimidade e credibilidade. Amorim também já falava, nessa época, da dimensão internacional da democracia, que diz respeito à estrutura mundial de poder, e de um sistema de governança que representasse os interesses dos países em diferentes graus de desenvolvimento.[9]

Essas premissas seriam retomadas, mais adiante, quando Amorim assumisse a chefia do Itamaraty nos dois mandatos do presidente Luiz Inácio Lula da Silva. Como sua chefe de Gabinete e, posteriormente, representante permanente do Brasil na Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) e, depois, na Organização das Nações Unidas para a Alimentação e a Agricultura (FAO), acompanhei de perto o aprofundamento da democratização da política externa brasileira (nas dimensões interna e internacional) e da ampliação da inserção internacional do Brasil.

Entre 2003 e 2010, o Brasil elevou a busca por uma inserção internacional ativa e altiva a novos patamares. A reforma da governança global, com a ampliação do Conselho de Segurança das Nações Unidas e reforço do sistema multilateral de comércio, é trabalhada de forma articulada com outros países. A emergência de espaços de concertação como o Brics (entre Brasil, Rússia, Índia, China e África do Sul) e o Ibas (Brasil, Índia e África do Sul), a criação da Comunidade de Estados Latino-Americanos e Caribenhos (Celac) e da União Sul-Americana de Nações (Unasul), a realização de foros de concertação entre a América do Sul e a África e os Países Árabes buscavam materializar o universalismo das relações do Brasil com outros estados e ampliar as oportunidades de parceria em favor do desenvolvimento do país e da internacionalização da sua economia. A boa relação cultivada com parceiros estratégicos no mundo desenvolvido, como Estados Unidos, França, Alemanha e Japão também reforçava o maior protagonismo brasileiro em um cenário internacional que fosse mais plural e democrático.

No campo da participação social, os mecanismos estabelecidos pelo governo estavam na base de políticas públicas que se tornariam referência mundial, como a tríade "combate à fome — fortalecimento da agricultura familiar — alimentação escolar". Outro exemplo é a consolidação da dimensão cidadã do Mercosul, com a institucionalização das Cúpulas Sociais e das Reuniões Especializadas, que voltarei a mencionar mais adiante. Os mecanismos de consulta à sociedade civil em temas relativos a direitos humanos e meio ambiente, ainda que não institucionalizados, mantiveram-se ativos e se solidificaram ao longo da década, culminando nos Diálogos sobre Desenvolvimento Sustentável, organizados pelo Brasil com a ONU, no âmbito da Rio+20, realizada em 2012. Também não podem ser esquecidas as Conferências sobre Política e Relações Exteriores, organizadas pela Fundação Alexandre de Gusmão (Funag) para o público acadêmico, e os Diálogos sobre Política Externa, realizados em 2014, para a sociedade civil.

Desafios democráticos em uma ordem internacional em rápida transformação

Em 1º de janeiro de 2023, após seis anos de instabilidade política e isolamento internacional, o presidente Luiz Inácio Lula da Silva assumiu novamente a Presidência da República em uma cerimônia eivada de símbolos. Desde o advento da Constituição de 1988, a defesa da democracia nunca havia estado tão presente em uma campanha eleitoral para o Poder Executivo. Ao subir a rampa do Palácio do Planalto com representantes da sociedade civil, o presidente passou uma mensagem inequívoca de que pautaria seu terceiro mandato pelos princípios democráticos.

Em seu discurso, anunciou que o Brasil voltaria a participar ativamente do cenário internacional e que buscaria contribuir, com suas sólidas e reconhecidas credenciais, para a mitigação da crise climática, o combate à fome e às desigualdades e para um mundo mais desenvolvido, mais justo e ambientalmente sustentável. Afirmou o restabelecimento de princípios e tradições da política externa brasileira consagrados na Constituição de 1988, como o compromisso com o multilateralismo, com o direito internacional e a Carta das Nações Unidas, com o diálogo e a paz entre as nações e com a promoção do desenvolvimento sustentável e a inclusão social.

Brasília estava em festa e, no Palácio Itamaraty, o entusiasmo de número expressivo de dignitários estrangeiros que vieram prestigiar a posse com a perspectiva de retorno do Brasil à sua "normalidade internacional" era visível. Nos dois dias que se seguiram à cerimônia, foram dezenas de reuniões bilaterais do presidente e do vice-presidente com seus homólogos estrangeiros. O trabalho de retomada da agenda internacional brasileira havia começado.

Na tarde de 8 de janeiro de 2023, porém, o mesmo Palácio Itamaraty foi testemunha do maior (simulacro de) ataque à democracia brasileira desde o fim do regime militar. A depredação dos edifícios dos Poderes Constitucionais evidenciou o quão real poderiam ser as ameaças impostas às democracias pelas campanhas de desinformação e discurso de ódio difundidas, sobretudo, por plataformas digitais. Menos que o funcionamento das instituições democráticas, eram os símbolos que ruíam por meio da destruição do patrimônio arquitetônico e cultural da capital federal.

Análise do complexo contexto interno que culminou no ocorrido vai além do escopo deste artigo. O importante é recordar que da eleição presidencial de 2022 saiu vitoriosa a proposta de retomar um projeto de desenvolvimento inclusivo e de inserção internacional independente do país.

Era de se esperar, portanto, que os atos realizados em 8 de janeiro tivessem algum impacto na atuação, interna e internacional, do novo governo. O mais imediato deles foi o fortalecimento do tema da defesa da democracia, especialmente no contexto das discussões sobre regulação do ambiente digital. Esse terminou sendo um dos principais pontos da visita do presidente Lula aos Estados Unidos, pouco mais de um mês depois da posse, e seguirá sendo objeto de especial atenção da política externa brasileira na atual gestão.

Antes de mencionar outros elementos da política externa do novo governo, cabe um rápido comentário sobre as transformações no cenário internacional na última década. A China consolidou-se como segunda maior economia mundial, embora ainda não tenha superado os Estados Unidos em termos de poder militar e tecnológico. A concorrência, porém, ensejou uma disputa comercial (e tecnológica) que ainda perdura e tem o potencial de reestruturar as cadeias globais de suprimento. Discussões sobre a ampliação da Organização do Tratado

do Atlântico Norte (Otan) e a invasão da Ucrânia pela Rússia trouxeram novamente a guerra e preocupações de ordem securitária para o seio da Europa. O aquecimento global segue aumentando juntamente com a disputa entre países desenvolvidos e em desenvolvimento sobre a adoção de respostas na medida da diferença de suas responsabilidades. As instituições de governança global criadas à imagem da correlação de forças após a Segunda Guerra Mundial seguem com dificuldade em responder aos desafios da atualidade, quando não estão paralisadas. Crises nos sistemas políticos nacionais são instrumentalizadas por campanhas de desinformação difundidas por meio da internet e ensejam o ressurgimento de projetos de caráter populista e nacionalista que põem em risco regimes democráticos.

Nesse contexto, o Brasil voltou a ressaltar o hiato entre os desafios atuais e a governança global, desenhada a partir de 1945, para insistir na necessidade de uma reforma democrática dos organismos internacionais, a começar pelo Conselho de Segurança das Nações Unidas. Outras iniciativas de reforma dizem respeito ao sistema de solução de controvérsias da Organização Mundial de Comércio e às instituições financeiras, como Fundo Monetário Internacional e Banco Mundial.

Em praticamente todas as reuniões internacionais de que participaram nos primeiros 100 dias de governo, o presidente Lula e o ministro das Relações Exteriores, Mauro Vieira, ressaltaram a importância de se construir democraticamente as soluções coletivas para os complexos desafios globais. Em outras palavras, deixaram claro ser um corolário da política externa brasileira a defesa de uma ordem multipolar que inclua as preocupações dos países em desenvolvimento, beneficie a todos, e esteja baseada no direito internacional e na promoção do multilateralismo, da paz e do respeito aos direitos humanos.

Nesse sentido, as iniciativas de reaproximação com os países da América do Sul e da América Latina e Caribe, com o continente africano e com os demais países que compõem o Sul global devem ser vistos, acima de tudo, como esforços em defesa de uma ordem internacional que contemple as preocupações e os interesses do Brasil.

O Brasil também voltou a reforçar sua presença em agrupamentos de países com geometria variável, vistos como instrumentos para ampliar as capacidades de influência do país em um mundo que parece passar de uma unipolaridade parcial[10] para uma multipolaridade ainda incipiente. Na área econômica, destaca-se o impulso ao G-20, cuja presidência o país excerceu em 2024, como principal instância de coordenação econômica internacional, e ao Novo Banco de Desenvolvimento do Brics, como alternativa aos modelos existentes de financiamento. Na área ambiental, os exemplos mais contundentes são a realização da Cúpula da Amazônia, em 2023, e a oferta para sediar a Conferência das Partes da Convenção Quadro das Nações Unidas sobre Mudança do Clima (COP 30), em Belém, em 2025.

O presidente também tem insistido no desenvolvimento sustentável e na inclusão social como temas prioritários para o Brasil. Garantir que os aspectos econômicos, sociais e ambientais dos objetivos do desenvolvimento sustentável da Agenda 2030 sejam perseguidos de forma integrada e equilibrada, levando em consideração as necessidades e capacidades dos países em diferentes níveis de desenvolvimento, é essencial para a implementação pelo governo brasileiro de uma estratégia de transição tecnológica que garanta renda, empregos de qualidade e melhores condições de vida para a população. É, mais uma vez, a diplomacia a serviço do país.

Além da adoção de medidas para o fortalecimento das instituições democráticas nacionais e da promoção de uma reforma democrática da governança global, o binômio democracia e diplomacia também vem sendo considerado a partir da ótica de uma maior participação da sociedade civil brasileira na formulação da política externa e sua implementação em foros multilaterais.

Acerca do primeiro aspecto, é digna de nota a decisão do presidente Lula de criar assessorias de participação social e diversidade em todos os ministérios, inclusive no Itamaraty. Exemplo recente da reabertura da chancelaria para a sociedade civil pode ser encontrado no Seminário Preparatório para a Cúpula da Amazônia, realizada em Belém nos dias 8 e 9 de agosto de 2023. O evento buscou ouvir os mais variados segmentos da sociedade brasileira, com vistas à preparação da posição oficial do país para o encontro de chefes de Estado e de governo. Na ocasião, o ministro Mauro Vieira deixou claro que "não se cogita mais debater o futuro da Amazônia sem os amazônidas, incluindo povos indígenas e comunidades tradicionais". A cúpula foi precedida de uma multiplicidade de eventos reunidos sob o título de Diálogos Amazônicos, organizados no formato de seminários acadêmicos, mesas-redondas, exposições e manifestações culturais envolvendo diversos setores da sociedade civil dos países que compartilham o bioma. Essa iniciativa se inspira nos Diálogos sobre Desenvolvimento Sustentável, que precederam a Rio+20 e foram considerados modelo inovador de democratização do debate sobre temas de política externa.

Leonardo Finotti | Palácio Itamaraty, Brasília

Quanto à participação social em foros internacionais, destaco a reativação da Cúpula Social do Mercosul, que voltou a se reunir após seis anos de interrupção. A criação desse espaço de diálogo institucionalizado entre os governos e as sociedades civis do bloco para debater temas de interesse da integração regional foi fruto de um longo trabalho de articulação, interna e regional, que contou com a participação direta do Itamaraty e da Presidência da República. O Brasil assumiu a presidência *pro tempore* do Mercosul no segundo semestre de 2023 e deu seguimento à agenda de integração social e cidadã na América do Sul, que obedece ao calendário semestral das reuniões e foros especializados do bloco.

Não poderia deixar de mencionar, por fim, os esforços de abertura democrática do próprio Itamaraty por meio da promoção da diversidade e da inclusão no serviço exterior brasileiro. Composto ainda por corpo de funcionários majoritariamente masculino e branco, o Itamaraty segue adotando medidas para melhor refletir a pluralidade da sociedade brasileira. O ministério foi pioneiro na adoção de política afirmativa para aumentar o número de diplomatas pretos e pardos, antes mesmo da Lei de Cotas, que permanece até os dias atuais. Além disso, passou a realizar o concurso de admissão à carreira de diplomata em todas as capitais do país, de modo a estimular maior diversidade regional entre os aprovados. Ainda são necessários esforços adicionais nas frentes étnico-racial e regional, mas, principalmente, no que se refere a uma maior diversidade de gênero. Apenas 23% do corpo diplomático é composto de mulheres, percentual que não reflete a composição da sociedade brasileira, onde somos maioria. A fim de institucionalizar medidas de promoção da diversidade e inclusão no ministério, foi criado um sistema composto por comitês de gênero, questões étnico-raciais, pessoas com deficiência e pessoas LGBTQI+, que, esperamos, possa gerar resultados proximamente. É fundamental que brasileiras e brasileiros se vejam representados no corpo de diplomatas profissionais, cuja principal função é representá-los no exterior.

As iniciativas citadas singularizam a retomada de algumas das frentes de atuação internacional do Brasil nos primeiros seis meses de governo. Demonstram o firme propósito da Presidência da República e do Ministério das Relações Exteriores de realinhar a atuação da diplomacia brasileira aos objetivos e princípios estabelecidos pela Constituição Federal. O fato das prioridades da política externa serem determinadas pela proposta vencedora nas eleições presidenciais atesta o imperativo democrático da diplomacia. Brasília e seus símbolos seguirão nos recordando disso.

Os desafios, no entanto, são muitos. A atuação internacional do Brasil não poderá se limitar a repetir fórmulas antigas, desconsiderando o que não deu certo no passado e as mudanças ocorridas no cenário internacional na última década. Saber renovar-se adaptando a estratégia brasileira aos novos contextos internacionais, mantendo-se fiel aos objetivos e princípios fundamentais do país, é o tamanho da nossa tarefa.

Conclusão

O presente artigo buscou avaliar a relação entre diplomacia e democracia no Brasil, levando em conta suas dimensões interna e internacional. Tratando-se de uma publicação sobre Brasília e como a arte e a arquitetura da cidade influenciaram o ideal de democracia do país, o artigo trouxe elementos da construção da chancelaria na nova capital e seus reflexos para a diplomacia. Se, de um lado, a arquitetura modernista brasileira concebeu um novo Palácio Itamaraty em uma forma que seguia sua função, de outro, o ideal de um Brasil moderno representado no edifício terminou por influenciar a projeção internacional do país e sua aproximação com os ideais democráticos.

A relação de Brasília com a consolidação do binômio diplomacia e democracia também foi explorada por meio da consideração do processo de redemocratização do país e da promulgação da Constituição Federal de 1988. Com a inclusão de princípios basilares da diplomacia brasileira na Carta Constitucional e o estabelecimento de regras que vinculam a atuação internacional do país ao sistema de freios e contrapesos da República, o imperativo democrático se impôs e o desenho arquitetônico de Brasília pode finalmente mostrar todo o seu funcionalismo.

Uma vez apresentados os elementos conceituais, o artigo trouxe exemplos concretos de como a relação entre democracia e relações exteriores foi-se consolidando ao longo dos anos, tanto no âmbito interno, por meio da busca por uma maior abertura do Itamaraty para a sociedade civil, quanto no externo, com a atuação do país em prol da democratização das instituições que compõem o sistema internacional.

Na parte final, a capital federal voltou a servir de vetor de análise sobre os desafios da atualidade, ao se partir dos atos ocorridos em 8 de janeiro de 2023 para contextualizar a retomada, em novas bases, de uma inserção internacional do país ancorada nos parâmetros constitucionais e tendo a democracia como valor insubstituível.

NOTAS

1 Secretária-geral das Relações Exteriores da República Federativa do Brasil.

2 RICUPERO, R. *A diplomacia na construção do Brasil*: 1750—2016, 2017, p. 473.

3 O critério de distribuição dos lotes para as embaixadas é descrito por Kubitschek no livro *Por que construí Brasília*.

4 *Palácio Itamaraty, Brasília, Rio de Janeiro*. São Paulo: Banco Safra, 2002.

5 SETÚBAL, 1985 apud FARIA, V. D. *Política externa e participação social:* trajetória e perspectivas.

6 Em: https://www.camara.leg.br/internet/agencia/infograficos-html5/constituinte/index.html. Acesso em: 23/06/2023.

7 LINDGREN-ALVES, J. A. *A década das conferências (1990-1999)*, 2018.

8 LAMPREIA, L. F. P. Discurso na Comissão de Relações Exteriores do Senado.

9 AMORIM, C. L. N. *Política externa. Democracia. Desenvolvimento*, 1994.

10 BROOKS, S. G.; WOHLFORTH, W. C. The Myth of Multipolarity: American Power´s Staying Power, 2023.

REFERÊNCIAS

Constituição da República Federativa do Brasil de 1998. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 23/06/2023.

AMORIM, C. L. N. *Política externa. Democracia. Desenvolvimento*. Brasília: Funag, 1994.

BROOKS, S. G.; WOHLFORTH, W. C. The Myth of Multipolarity: American Power´s Staying Power. *Foreign Affairs*, May/June, 2023.

FARIA, V. D. *Política externa e participação social: trajetória e perspectivas*. Brasília: Funag, 2017.

FONSECA, G. J.; CASTRO, S. H. N. (Orgs.). Uma diplomacia voltada para o desenvolvimento e a diplomacia. In: *Temas de política externa brasileira II*. São Paulo: IPRI; Paz e Terra, 1994, v. 1.

KUBITSCHEK, J. *Por que construí Brasília*. Brasília: Senado Federal, 2000. Disponível em: http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/1039. Acesso em: 25/06/2023.

LAFER, C. *A identidade internacional do Brasil e a política externa brasileira: passado, presente e futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

LAMPREIA, L. F. P. Discurso na Comissão de Relações Exteriores do Senado. *Resenha de Política Exterior do Brasil*, vol. 21, n. 76, 1º semestre de 1995. Funag/MRE, 1995. Disponível em: https://antigo.funag.gov.br/chdd/images/Resenhas/RPEB_76_jan_jun_1995.pdf. Acesso em: 23/06/2023.

LIMA, M. R. S. Instituições democráticas e política exterior. *Contexto Internacional*. v. 22, n. 2, jul./dez., 2000.

LIMA, M. R. S.; HIRST, M. Contexto internacional, democracia e política externa. *Política Externa*, v. 11, n. 2, p. 78-90, 2002.

LINDGREN-ALVES, J. A. *A década das conferências (1990-1999)*. 2 ed. Brasília: Funag, 2018.

Palácio Itamaraty, Brasília, Rio de Janeiro. São Paulo: Banco Safra, 2002.

RICUPERO, R. *A diplomacia na construção do Brasil 1750—2016*. Rio de Janeiro: Versal, 2017.

ROCHA, M. L. Discurso de posse no cargo de secretária-geral das Relações Exteriores. Disponível em: https://www.gov.br/mre/pt-br/centrais-deconteudo/publicacoes/discursos-artigos-e-entrevistas/secretariageral/discursos/discurso-de-posse-da-embaixadora-maria-laura-da-rocha-no-cargo-desecretaria-geral-das-relacoes-exteriores-palacio-itamaraty-brasilia-4-de-janeiro-de2023. Acesso em: 23/06/2023.

SILVA, L. I. L. Discurso durante a Cúpula para um Novo Pacto Financeiro Global, na França. Disponível em: https://www.gov.br/planalto/pt-br/acompanhe-oplanalto/discursos-e-pronunciamentos/2023/discurso-do-presidente-luiz-inacio-lulada-silva-durante-a-cupula-para-um-novo-pacto-financeiro-global-na-franca. Acesso em: 26/06/2023.

SILVA, L. I. L. Discurso em reunião com presidentes da América do Sul. Disponível em: https://www.gov.br/planalto/pt-br/acompanhe-o-planalto/discursos-epronunciamentos/2023/discurso-do-presidente-da-republica-luiz-inacio-lula-da-silvaem-reuniao-com-presidentes-de-paises-da-america-do-sul. Acesso em: 23/06/2023.

SILVA, L. I. L. Discurso em razão do Dia da África. Disponível em: https://www.gov.br/planalto/pt-br/acompanhe-o-planalto/discursos-epronunciamentos/2023/discurso-do-presidente-da-republica-em-razao-do-dia-daafrica. Acesso em: 23/06/2023.

SILVA, L. I. L. Discurso na cerimônia de posse da presidenta do Novo Banco de Desenvolvimento. Disponível em: https://www.gov.br/planalto/pt-br/acompanhe-oplanalto/discursos-e-pronunciamentos/2023/discurso-do-presidente-da-republica-luizinacio-lula-da-silva-na-cerimonia-de-posse-da-presidenta-do-novo-banco-dedesenvolvimento. Acesso em: 23/06/2023.

SILVA, L. I. L. Discurso na abertura da VII reunião de Cúpula da Celac. Disponível em: https://www.gov.br/planalto/pt-br/acompanhe-o-planalto/discursos-epronunciamentos/2023/discurso-do-presidente-da-republica-luiz-inacio-lula-da-silvana-abertura-da-vii-reuniao-de-cupula-da-celac. Acesso em: 23/06/2023.

SILVA, L. I. L. Discurso no Congresso Nacional. Disponível em: https://www.gov.br/planalto/pt-br/acompanhe-o-planalto/discursos-e-pronunciamentos/2023/discurso-do-presidente-lula-no-congresso-nacional. Acesso em: 23/06/2023.

SPECKTOR, M. *In Defense of the Fence Sitters: What the West Gets Wrong About Hedging*. Foreign Affairs, maio-junho, 2023.

VIEIRA, M. Discurso por ocasião da reunião ministerial da OMC. Disponível em: https://www.gov.br/mre/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/discursos-artigos-eentrevistas/ministro-das-relacoes-exteriores/discursos-mre/discurso-do-ministro-dasrelacoes-exteriores-por-ocasiao-da-miniministerial-da-omc-2013-paris-7-de-junho-de2023. Acesso em: 23/06/2023.

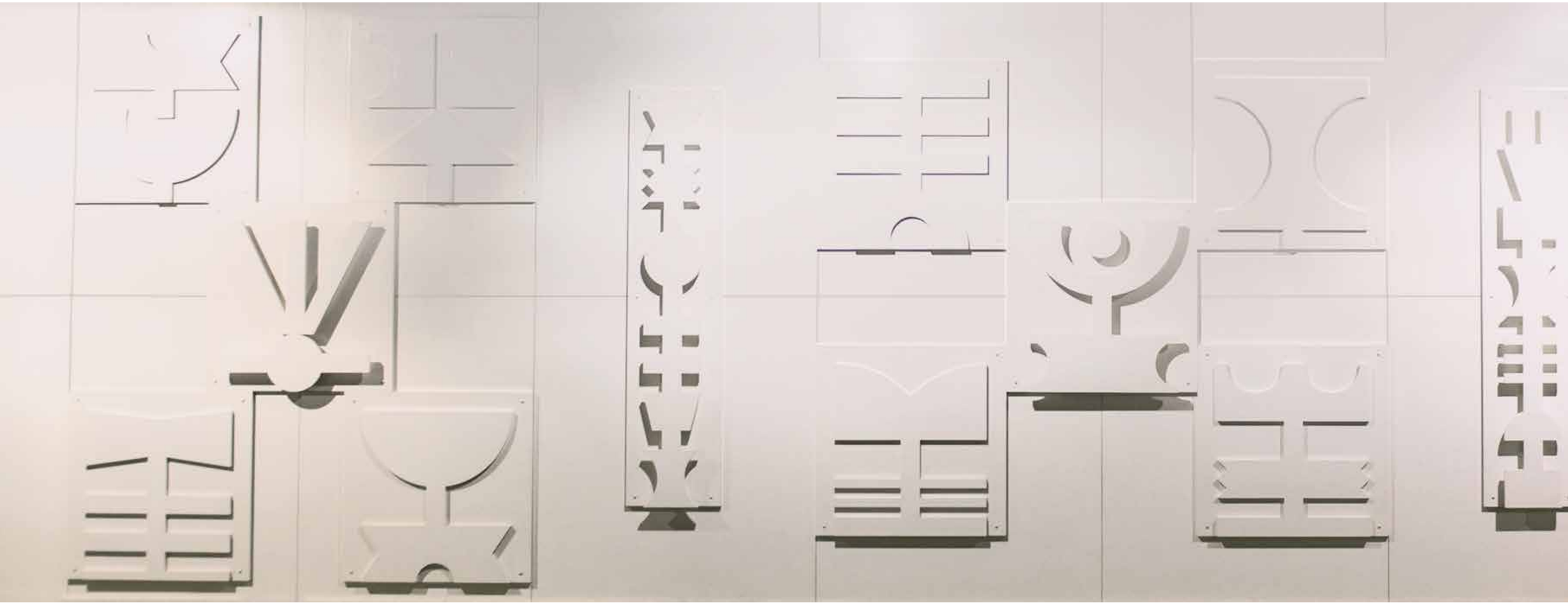
VIEIRA, M. Discurso em Reunião de Ministros das Relações Exteriores do Brics. Disponível em: https://www.gov.br/mre/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/discursos-artigos-e-entrevistas/ministro-das-relacoes-exteriores/discursos-mre/discurso-doministro-mauro-vieira-por-ocasiao-da-reuniao-de-ministros-das-relacoes-exterioresdo-brics-2013-cidade-do-cabo-1-de-junho-de-2023. Acesso em: 23/06/2023.

VIEIRA, M. Discurso no seminário "Desenvolvimento sustentável na Amazônia". Disponível em: https://www.gov.br/mre/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/discursos-artigos-e-entrevistas/ministro-das-relacoes-exteriores/discursos-mre/discurso-doministro-mauro-vieira-no-seminario-desenvolvimento-sustentavel-na-amazoniabrasilia-16-de-maio-de-2023. Acesso em: 23/06/2023.

VIEIRA, M. Apresentação inicial em audiência pública na Comissão de Relações Exteriores do Senado Federal. Disponível em: https://www.gov.br/mre/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/discursos-artigos-e-entrevistas/ministro-das-relacoes-exteriores/discursos-mre/apresentacao-inicial-do-ministro-mauro-vieira-em-audiencia-publica-na-comissao-de-relacoes-exteriores-do-senado-federal-brasilia-11- de-maio-de-2023. Acesso em: 23/06/2023.

VIEIRA, M. Discurso na abertura do ciclo de diálogos para promoção da diversidade e da inclusão. Disponível em: https://www.gov.br/mre/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/discursos-artigos-e-entrevistas/ministro-das-relacoes-exteriores/discursos-mre/discurso-abertura-do-ciclo-de-dialogos-para-promocao-da-diversidade-e-da-inclusao-4-de-abril-de-2023-2013-auditorio-paulo-nogueira-batista. Acesso em: 23/06/2023.

VIEIRA, M. Discurso por ocasião da posse no cargo de Ministro de Estado das Relações Exteriores. Disponível em: https://www.gov.br/mre/pt-br/centrais-deconteudo/publicacoes/discursos-artigos-e-entrevistas/ministro-das-relacoes-exteriores/discursos-mre/discurso-do-embaixador-mauro-vieira-por-ocasiao-da-posseno-cargo-de-ministro-de-estado-das-relacoes-exteriores-brasilia-2-de-janeiro-de-2023. Acesso em: 23/06/2023.



Rubem Valentim (1922–1991) | *Templo de Oxalá*, 1977 | Relevo, madeira recortada e esmaltada de branco, 330 × 1.345 cm
Coleção Palácio Itamaraty, Brasília | Foto: Gil Ferreira

Niemeyer e Brasília, 1957-2012 Cinquenta e cinco anos de companheirismo

André Corrêa do Lago[1]

O Plano Piloto de Lucio Costa, vencedor em 1957 do concurso nacional para o planejamento da cidade de Brasília, criou uma série de espaços e perspectivas que se revelaram ideais para a contemplação de estruturas isoladas. Nesse contexto, Brasília tornou-se uma espécie de museu dos últimos 55 anos da arquitetura de Oscar Niemeyer. O arquiteto construiu dezenas de edifícios em todas as regiões da cidade: residências, igrejas, escritórios, escolas, teatros, cinemas e casas particulares. Mas são as obras oficiais, como sedes de instituições, que se destacam como marcos incontestáveis da arquitetura mundial do século XX. Essas obras estão localizadas principalmente na praça dos Três Poderes e no Eixo Monumental.

Uma decisão interessante de Lucio Costa, no âmbito de seus projetos urbanísticos, foi a garantia da superioridade hierárquica da Esplanada e da praça dos Três Poderes sobre o resto da cidade. Ele resistiu à tentação natural de colocar os espaços mais importantes e simbólicos na interseção dos dois grandes eixos do Plano Piloto. Se não tivesse feito isso, o Palácio do Congresso estaria hoje perdido entre os demais edifícios altos. A posição escolhida para a praça e a esplanada garantiu a essas principais obras de Niemeyer sua predominância, independentemente da construção de altas torres e da densidade de outras áreas do Plano Piloto.

Os primeiros edifícios

A partir de 1957, Niemeyer realiza seus projetos com condições extremamente difíceis. As fotografias de Marcel Gautherot sobre a construção de Brasília são os testemunhos mais eficazes desse período. A falta de tempo para desenvolver vários projetos de grande porte justifica, por vezes, a adoção de soluções simples: "ministérios-padrão", por exemplo. No entanto, Niemeyer dá sempre uma atenção especial às formas que cria e que decorrem de uma grande qualidade estrutural. Com suas colunas originais e elegantes, o Palácio da Alvorada (1958) tornou-se a primeira residência presidencial de arquitetura moderna. Foi a oportunidade para Niemeyer mostrar seu excepcional talento em mesclar monumentalidade, leveza e transparência.

Para a praça dos Três Poderes, ele criou o Palácio do Planalto e o prédio do Supremo Tribunal Federal de forma semelhante à que fez para o Palácio da Alvorada, mantendo como elementos arquitetônicos mais marcantes colunas revestidas de mármore branco. Se no caso das colunas do Alvorada há quem reconheça a forma das redes tradicionais, no Planalto e no Supremo Tribunal Federal, as colunas parecem inspiradas nas formas das velas das jangadas. O terceiro elemento de composição, que separa a praça dos Três Poderes da Esplanada dos Ministérios, é o prédio do Congresso Nacional, com suas duas torres de escritórios independentes e um longo edifício principal horizontal. Nesse edifício, Niemeyer demonstra seu desejo de enfatizar a complexidade estrutural através do contraste entre a massa das cúpulas e a fina espessura da laje sobre a qual estão construídas e através da leveza da rampa de acesso. A forma final do edifício do Congresso prova a grande originalidade do arquiteto e provocou, no final dos anos 1950, um enorme entusiasmo, comparável ao que o Museu Guggenheim de Bilbao de Frank Gehry suscitou nos anos 1990. O edifício se tornou icônico desde o primeiro momento.

Na Esplanada dos Ministérios, Niemeyer projetou mais de dez tipos de edifícios. Contando com os anexos dos ministérios, são mais de quarenta estruturas do arquiteto nesse espaço, apresentando diferentes soluções e materiais e correspondendo *grosso modo* a quatro fases de sua arquitetura. Os primeiros edifícios (1957-1959) são o prédio do Congresso, os "ministérios-padrão", o

Leonardo Finotti | Catedral Metropolitana de Brasília

Teatro Nacional e a Catedral (os dois últimos concluídos na década de 1980). A segunda fase inclui o Ministério das Relações Exteriores (Itamaraty) e o Ministério da Justiça (ambos projetos iniciados em 1962). A fase seguinte, entre 1970 e 1980, incluiu a construção dos anexos da Câmara dos Deputados e do Senado, além dos anexos dos ministérios. A fase mais recente foi marcada pela conclusão da Biblioteca Nacional e do museu no Setor Cultural Sul (2006), onde o terreno estava vazio desde a inauguração da cidade. Em 2007, finalmente, o arquiteto apresentou ao governo de Brasília o projeto de conclusão do Setor Cultural Norte, que antes continha apenas o Teatro Nacional: trata-se de uma imensa estrutura que cobre um espaço com capacidade para até 40.000 pessoas, além de duas cúpulas anexas destinadas a ser um teatro e uma arena.

Uma série de edifícios emblemáticos

Alguns dos prédios da Esplanada merecem atenção especial, a começar pela sede do Ministério das Relações Exteriores, o Palácio Itamaraty (1962-1967). Edifício representativo, com salas predominantemente para recepções e um centro de conferências, o Itamaraty é frequentemente considerado o prédio mais bonito da cidade. Niemeyer encontrou soluções particularmente elegantes e funcionais para esse edifício, especialmente pelo uso de ventilação natural, e integrou com sucesso obras de arte de forma que o edifício só é comparável ao Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro (Palácio Capanema) como "obra total" que inclui arquitetura, paisagem, arte e mobiliário. Além disso, os magníficos jardins de Burle Marx, o mais conhecido paisagista brasileiro e um dos mais influentes do século XX, são integrados no projeto com peças de Bruno Giorgi, Volpi, Maria Martins e, sobretudo, Athos Bulcão.

O edifício de três andares, cujas fachadas de vidro revelam obras de arte de grande escala especialmente encomendadas para serem vistas do exterior à noite, é coberto por uma estrutura independente com quatro fachadas de arcos de concreto aparente. Niemeyer adota solução formal similar alguns anos mais tarde em Milão para a construção da editora Mondadori (1968-1975). A originalidade dessa estrutura torna-se verdadeiramente espetacular devido ao fato de o edifício de cinco andares estar suspenso na estrutura de colunas de concreto. No entanto, o Itamaraty não perde na comparação; ao contrário, seus espaços internos revelam a grande sofisticação de sua estrutura e sua "monumentalidade horizontal", sem ostentação, confere um encanto extraordinário.

Para os edifícios que criou na Esplanada durante as décadas de 1970 e 1980, o arquiteto aproveitou sua experiência com a pré-fabricação e os efeitos da luz natural. O resultado foi o surpreendente Anexo 2 do Itamaraty (1975-1982), conhecido como "o bolo de noiva" por sua forma arredondada e aparente ausência de janelas. Na verdade, as fachadas de concreto escondem os jardins de Burle Marx que cercam os escritórios. Um exercício semelhante, com fontes de luz surpreendentes, foi feito com a passarela que liga o "bolo" aos outros prédios do ministério.

A Catedral, outra obra emblemática da Esplanada, foi alterada no início da década de 1980, com uma estrutura metálica que ligava pilares para sustentar as placas de vidro. Na década seguinte, a estrutura ganharia vitrais de Marianne Peretti, e o concreto seria pintado de branco, por decisão do arquiteto. Assim, o aspecto da catedral foi completamente alterado quando Brasília se tornou a primeira obra do século XX a ser classificada como Patrimônio Mundial da Humanidade pela Unesco, em 1987.

A última fase da arquitetura de Oscar Niemeyer em Brasília acompanhou a renovação de seu prestígio com a crítica internacional nos anos 1990 e 2000. A construção do Museu de Arte Contemporânea (MAC) de Niterói (1996), no Rio de Janeiro, contribuiu para enfatizar a relevância de sua arquitetura, principalmente considerando o enfraquecimento do movimento pós-moderno, que tanto havia criticado o modernismo de arquitetos como Niemeyer. A capacidade de ter completado a Esplanada dos Ministérios com novos projetos tão significativos para a cidade fortaleceu o lugar de Brasília na arquitetura global. Graças a uma conjunção de fatores, como a longevidade do Niemeyer, sua capacidade criativa e a evolução de sua obra, grande parte da cidade é obra de um único arquiteto.

Na década de 2000, o arquiteto optou por criar as suas três últimas estruturas no Setor Cultural Sul — a biblioteca, o restaurante e o museu — de modo a formar uma nova praça. A biblioteca fica no extremo oeste da área e no extremo oposto encontra-se o museu — uma cúpula de 90 metros de diâmetro, situada ao lado de um pavilhão circular com uma fachada de vidro virada para a praça que abriga o restaurante.

Entrando-se no museu por uma longa rampa, descobre-se um espaço sem dúvida único, um "imenso céu de concreto", como o definia o arquiteto, a partir do qual está suspenso um mezanino. O visitante pode percorrer uma rampa curva de trinta metros no exterior do edifício,

que liga o piso principal ao mezanino. Esse pequeno percurso proporciona aquela que é provavelmente a mais bela vista da Esplanada.

Algumas obras menos conhecidas

Outros edifícios de Niemeyer que não estão localizados nas principais avenidas da cidade merecem destaque, como a Universidade de Brasília (1960-1962), o Setor Militar Urbano (1968-1972) e o Palácio do Jaburu, residência do vice-presidente da República (1975). O arquiteto realizou, também no final da vida, quatro obras monumentais para instituições altamente simbólicas: o Superior Tribunal de Justiça — STJ (1999), o Tribunal Superior do Trabalho — TST (2005), o Tribunal Superior Eleitoral — TSE (2005) e a Procuradoria-Geral da República (2003).

O edifício principal da Universidade de Brasília, projetado em 1960 e conhecido como "minhocão", tem a forma de dois bumerangues paralelos de 600 metros de comprimento, com luxuriantes jardins no interior. É fascinante notar que, apesar do mau acabamento, das deturpações com relação ao projeto original, bem como do seu estado atual, que já adquiriu o charme de uma ruína, ainda é possível ver as qualidades essenciais da arquitetura de Niemeyer.

O Setor Militar Urbano (1968), um dos espaços mais solenes da cidade, é formado por um pavilhão de honra estruturalmente magnífico para paradas militares, um teatro e uma série de edifícios de escritórios pré-fabricados.

Interessante, embora muito pouco divulgado, o Jaburu é o último de uma longa série de palácios oficiais criados por Niemeyer para Brasília. Possui uma enorme laje de concreto sob a qual se encontra a casa, de dimensões bastante modestas, mas com terraço que é uma criação monumental que se estende até uma piscina próxima a um lago. O palácio fica em meio de um grande jardim de Burle Marx, que para esse projeto utilizou apenas flora nativa do Cerrado.

A Procuradoria, com os seus dois cilindros espelhados, apesar de ser um *tour de force* estrutural e das suas soluções originais, como a rampa de acesso para automóvel, chama mais atenção pelos vidros espelhados. Os novos tribunais, pelo contrário, enquadram-se confortavelmente na obra do arquiteto e permitiram-lhe desenvolver, sobretudo no TSE, a clássica composição de um grande edifício de escritórios com salas de conferência independentes, exercício que desenvolveu desde os anos 1930, com exemplos como a sede das Nações Unidas em Nova York (1947) e a sede do Partido Comunista em Paris (1975).

Sua última grande obra em Brasília é a Torre de TV Digital, inaugurada no ano de sua morte, em 2012, que revela sua excepcional sensibilidade simbólica. Sua forma apelidada de "flor do cerrado" pode parecer frustrante de perto, mas o arquiteto sabia que o edifício seria essencialmente visto de muito longe. Nesse contexto, é estrutura imediatamente reconhecível, totalmente isolada no horizonte, qualquer que seja o ângulo do qual é observada da cidade.

> "Uma vez concluídas as estruturas [...]
> a arquitetura já existia [...]" (Oscar Niemeyer)

Assim como Brasília é, sem dúvida, a mais importante manifestação dos ideais urbanísticos do Modernismo, a arquitetura de Niemeyer na cidade tornou-se uma referência estética do século XX. É um lugar icônico, tanto pelo planeamento urbano de Lucio Costa como pela arquitetura de Niemeyer.

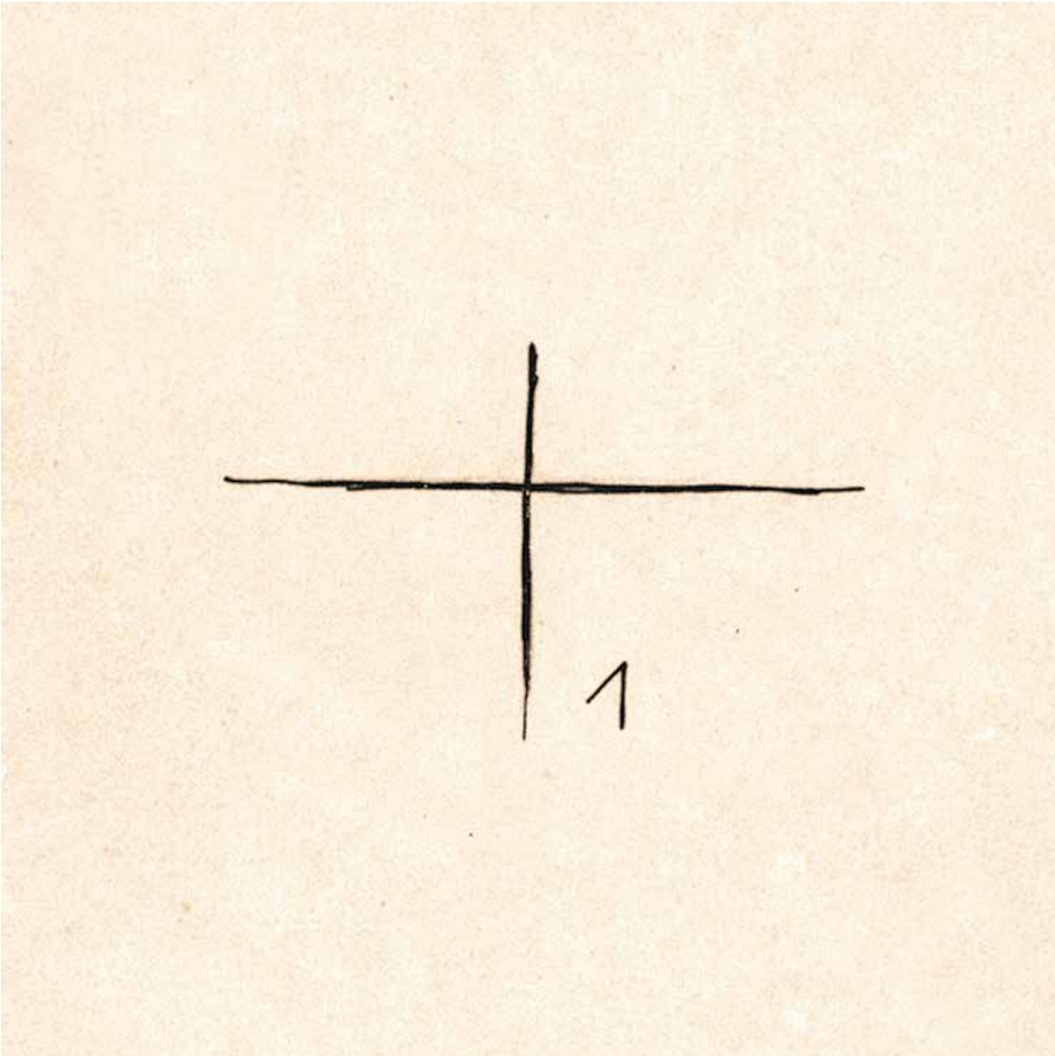
Os edifícios, que representam mais de cinco décadas de trabalho do arquiteto, foram concebidos, acima de tudo, para fazer parte de um conjunto monumental cujos edifícios individuais devem ser vistos quase que de passagem pelas milhares de pessoas que circulam todos os dias pela cidade. Niemeyer tinha plena consciência de que a rápida percepção de uma forma surpreendente contribui para o aspecto simbólico da construção. Respeitados os programas que lhe eram propostos, o arquiteto apresentava soluções formais imediatamente reconhecíveis tanto de relance como em uma fotografia, e que eram, portanto, facilmente gravados na memória do público.

Enquanto a maioria dos arquitetos concebe os seus projetos pensando nas reações dos seus pares, Niemeyer acreditava sobretudo na importância da opinião do homem da rua. Essa dimensão "fácil" da sua arquitetura lhe valeu muitas críticas de colegas e acadêmicos, mas também contribuiu largamente para o mito popular que se tornou.

Para Niemeyer, o aspeto escultórico da arquitetura não é de modo algum uma questão negativa: as formas livres e surpreendentes são fonte de beleza e justificam-se arquitetonicamente tanto pelo desafio estrutural como pelas soluções funcionais. Como ele mesmo dizia, "[...] se você olhar para o Congresso [Nacional] e para os Palácios de Brasília, você vai perceber que, quando as estruturas ficaram prontas, a arquitetura já existia".

NOTA

1 Diplomata, economista e crítico de arquitetura. É secretário de Clima, Energia e Meio Ambiente do Ministério das Relações Exteriores.



Lucio Costa (1902-1998) | Detalhe da *Figura 1* do projeto do Plano Piloto de Brasília, 1957 | "Nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz."

Em cada ângulo dessa praça — praça dos Três Poderes — localizou-se uma das casas, ficando as do Governo e do Supremo Tribunal na base e a do Congresso no vértice, com frente igualmente para uma ampla esplanada disposta num segundo terrapleno, de forma retangular e nível mais alto, de acordo com a topografia local, igualmente arrimado de pedras em todo o seu perímetro. A aplicação, em termos atuais, dessa técnica oriental milenar dos terraplenos, garante a coesão do conjunto e lhe confere uma ênfase monumental imprevista.
(Lucio Costa. *Memorial do Plano Piloto*, 1957)

Praça dos Três Poderes: patrimônio e identidade urbana

Silvia Finguerut [1]

As cidades são espaços de interações sociais. Surgem da necessidade dessas interações e, desde a Idade Média, o conceito de cidade foi se fortalecendo até a atualidade, quando as regiões metropolitanas reúnem milhões de habitantes com inúmeras questões de governança e de integração entre as diversas municipalidades.

Nas cidades-estado na antiga Grécia, a Ágora, que na língua grega significa "espaço aberto para reunião", designava a área de uma cidade onde a sociedade se congregava para discutir eventos do dia, política, religião, filosofia e temas jurídicos. Na Roma antiga, o Fórum era um ponto de encontro de grande importância social e, frequentemente, palco de diferentes atividades, incluindo discussões, debates políticos, reuniões, entre outras funções.

A tradição urbanística ibero-americana, introduzida no Brasil pelos colonizadores portugueses, desde seus primeiros aglomerados urbanos, propunha um espaço cívico cercado por prédios públicos que, no caso brasileiro, eram as Casas de Câmara e Cadeia, os Palácios dos Governantes — vice-reis e governadores — e as igrejas. Normalmente um dos lados desse quadrilátero estava voltado para o mar.[2]

A história do urbanismo registra que "a primeira praça cívica no Brasil foi a Praça Municipal de Salvador [...] que reunia a Casa de Câmara e Cadeia, o paço do governador da colônia, a Relação, os negócios da fazenda e a alfândega".[3] Salvador é a primeira capital do Brasil; o Rio de Janeiro, a nossa segunda capital, teve na Praça XV "a igreja que serviu de catedral ao paço dos governantes da colônia e do Império, embora não tivesse sido para isso concebida".[4]

Essa tradição não é exclusivamente portuguesa: os aldeamentos indígenas de diversas etnias também se organizavam, e até hoje se organizam, em torno de espaços públicos, principalmente usados para suas celebrações, rituais e festas. São, em geral, espaços retangulares ou quadrados, e as ocas se organizam ao longo do perímetro. Em Lisboa, o antigo terreiro do Paço, hoje a praça do Comércio, era o endereço do Palácio Real. O majestoso conjunto formado por 79 arcos que observamos atualmente foi construído após o terremoto de 1655 e mantém a configuração do quadrilátero com a abertura para o rio Tejo, entrada nobre da cidade, e os demais lados formados por edifícios públicos.

Espaços cívicos são, portanto, uma marca das nossas cidades desde sempre e como tal constituem parte fundamental da identidade de seus cidadãos. A conformação física desses espaços é determinante para as atividades ali desenvolvidas e, por isso, refletirão aspectos sociais, culturais e também étnicos. São ambientes construídos e que definem e influenciam como os cidadãos se organizam em sociedade. Podemos afirmar, por consequência, que os espaços cívicos definem a identidade urbana.

Essa identidade pode ser traduzida como um "sentido de lugar", e corresponde a um elemento intangível que define a cidade e confere sentido de pertencimento. Ela ajuda a fortalecer sentimentos de integração social, identidade individual, assim como os processos de adaptação em determinadas circunstâncias, tendo em vista que esses espaços propõem comportamentos, propósitos e experiências e, certamente, distinguem a feição de cada cidade, de modo a permitir que os indivíduos sejam capazes de reconhecer, mesmo quando estão longe.

Segundo Cheshmehzangi, a identidade urbana pode ser entendida como "uma relação construída socialmente entre os humanos e o ambiente, entre o ambiente e seus elementos e entre os diversos elementos entre si — em outras palavras, um conjunto de relações múltiplas e mútuas entre contexto e conteúdo".[5] Os espaços urbanos são muitas vezes determinados por aspectos geográficos, topografia, localização e forma, entre outros, mas são as interações sociais, as experiências humanas ali vividas que, de fato, caracterizam a sua identidade.

A história de uma cidade, o seu desenho urbano, suas edificações e respectivas funções públicas ou privadas é que contribuirão para a formação dessas características distintivas que definem a identidade urbana. Essa caracterização pode ser categorizada em diferentes níveis identitários:

1. Singularidade: são os aspectos físicos de suas edificações ou conjunto de edificações que constituem o conjunto do patrimônio arquitetônico e cultural;

2. Funcional: quando a identidade se apoia apenas na função daquele espaço e que pode ser distintivo daquele conjunto urbano;

3. Econômico: no qual se inserem os centros e distritos financeiros;

4. Geográfico: baseado na paisagem e em aspectos naturais e topográficos relevantes;

5. Histórico: quando o local foi palco de determinados eventos históricos, ainda que não tenha edificações que o testemunharam.

Entre os níveis identitários, os aspectos históricos talvez sejam os mais abrangentes e podem incluir diversos elementos de formação da identidade do lugar, em especial porque os processos históricos são contínuos e evoluem permanentemente.

Por outro lado, a configuração espacial de um determinado local e o sentimento de lugar e de bem-estar promovem relações entre a linguagem desse local e seus valores socioambientais. Desse modo, criam-se conexões emocionais com os espaços públicos a partir do ambiente, do entorno e de seus atributos físicos. Essas relações são vitais para a construção de redes sociais, ainda que hoje se suponha que esses laços podem ser construídos em ambiente virtual.

A construção da nova capital

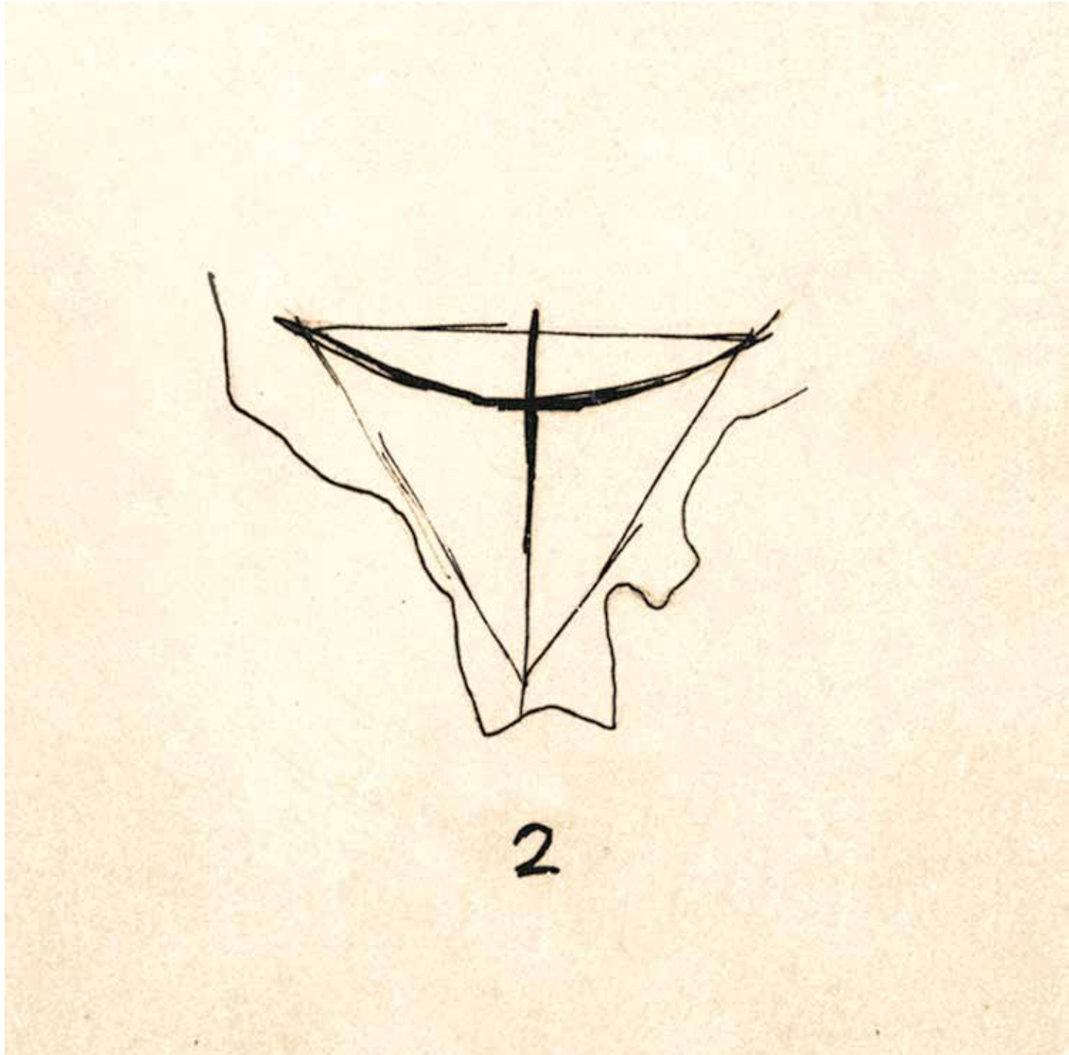
José Bonifácio de Andrada e Silva propôs a mudança da capital para o interior do país na Primeira Sessão Preparatória da Assembleia Geral, Constituinte e Legislativa do Império, visando proteger a capital do Império das invasões estrangeiras. Os nomes propostos para a nova capital federal foram Petrópolis (fundado em 1857 por D. Pedro II) e Brasília.

A ideia não foi levada adiante e apenas na República, durante a gestão de Juscelino Kubitschek, é que se concretizou a proposta. Em setembro de 1956, ocorreu o lançamento do Concurso Nacional do Plano Piloto da Nova Capital do Brasil, o qual contou com a participação de 26 projetos, com um prazo de 120 dias para execução. Os trabalhos foram expostos no prédio do Ministério da Educação, no Rio de Janeiro. A Comissão Julgadora foi composta pelo presidente da Novacap, dois representantes da companhia, um do Instituto dos Arquitetos do Brasil, um do Clube de Engenharia e dois urbanistas estrangeiros. Inicialmente, foram selecionados 10 projetos, dentre os quais os de Lucio Costa, Nei da Rocha e Silva, M.M.M. Roberto, Henrique Mindlin, Paulo Camargo e Construtec.

O presidente JK afirmou à época que:

> Brasília não seria um centro urbano nos padrões convencionais, mas uma realização diferente. Seria uma cidade vazada numa concepção nova, quer no que dizia respeito às intenções que nortearam sua localização, quer em relação ao significado socioeconômico que deveria refletir-se no contexto urbanístico que lhe comporia a imagem.[6]

Após visitar a exposição e conversar com um dos membros do júri, JK ressaltou que "o deserto do Cerrado seria por ela [a cidade] absorvido. Passaria a integrá-la, transformando em cenário para realçar-lhe, pelo contraste, o extraordinário arrojo da concepção urbanística. E tudo isso a mil quilômetros do litoral, localizado exatamente no centro geográfico de um país continente".[7]



Lucio Costa (1902-1998) | Detalhe da *Figura 1* do projeto do Plano Piloto de Brasília, 1957

Lucio Costa era um profissional consagrado desde o início da década de 1930 quando assumiu, aos 29 anos, a direção da Escola Nacional de Belas Artes (Enba). Ele a dirigiu apenas até o ano seguinte, mas apresentou ideias de renovação dos cursos, em especial, o de arquitetura. Os primeiros contatos que ele teve com a arquitetura moderna, seguindo os fundamentos do arquiteto franco-suíço Le Corbusier, são de uma viagem à Europa em 1928, e depois da visita do modernista à Enba em 1929, onde realizou a sua primeira palestra.

Le Corbusier voltou ao Rio de Janeiro em 1936, quando Lucio Costa já liderava um grupo de arquitetos para a elaboração da sede do Ministério da Educação, propondo algumas modificações no projeto, até sua localização. Nessa visita, Oscar Niemeyer teve o primeiro contato com os conceitos de Le Corbusier. O palácio Gustavo Capanema, sede do Ministério da Educação, considerado um marco da arquitetura modernista brasileira, incorpora os conceitos do mestre franco-suíço, mas com a brasilidade preconizada por Lucio Costa. Segundo o pesquisador Eduardo Vasconcellos,

> a arquitetura moderna brasileira soube introduzir, sobre um suporte estritamente racional e funcional, ingredientes poéticos, irracionais, exuberantes e irrepetíveis, conciliando funcionalidade com poesia, modernidade com mimesis, criando, mais do que formas arquitetônicas, um método para superar as evidentes limitações da modernidade, quando instalada em um país como o Brasil: um método que consistia em harmonizar a base cultural e a tecnologia construtiva do passado, a riqueza e a vitalidade da cultura vernacular e popular com o projeto modernista de criar novas formas para uma nova sociedade.[8]

Ao longo da década de 1950, portanto, Lucio Costa já havia consolidado seus conceitos teóricos da nova arquitetura brasileira. A parceria com Oscar Niemeyer também estava definida pelo alinhamento conceitual, já que Lucio foi professor de Oscar e, sobretudo, pelos resultados alcançados no projeto do MEC.

Em 1955, Oscar Niemeyer viaja à Europa e elabora um texto em que reconhece o fundamento técnico da arquitetura moderna, proposto por Le Corbusier, "[...] estabelecendo para os novos projetos uma série de normas que buscam a simplificação da forma plástica e seu equilíbrio com os problemas funcionais e construtivos".[9]

No relatório para a apresentação da proposta vencedora do Plano Piloto, Lucio Costa escreve que

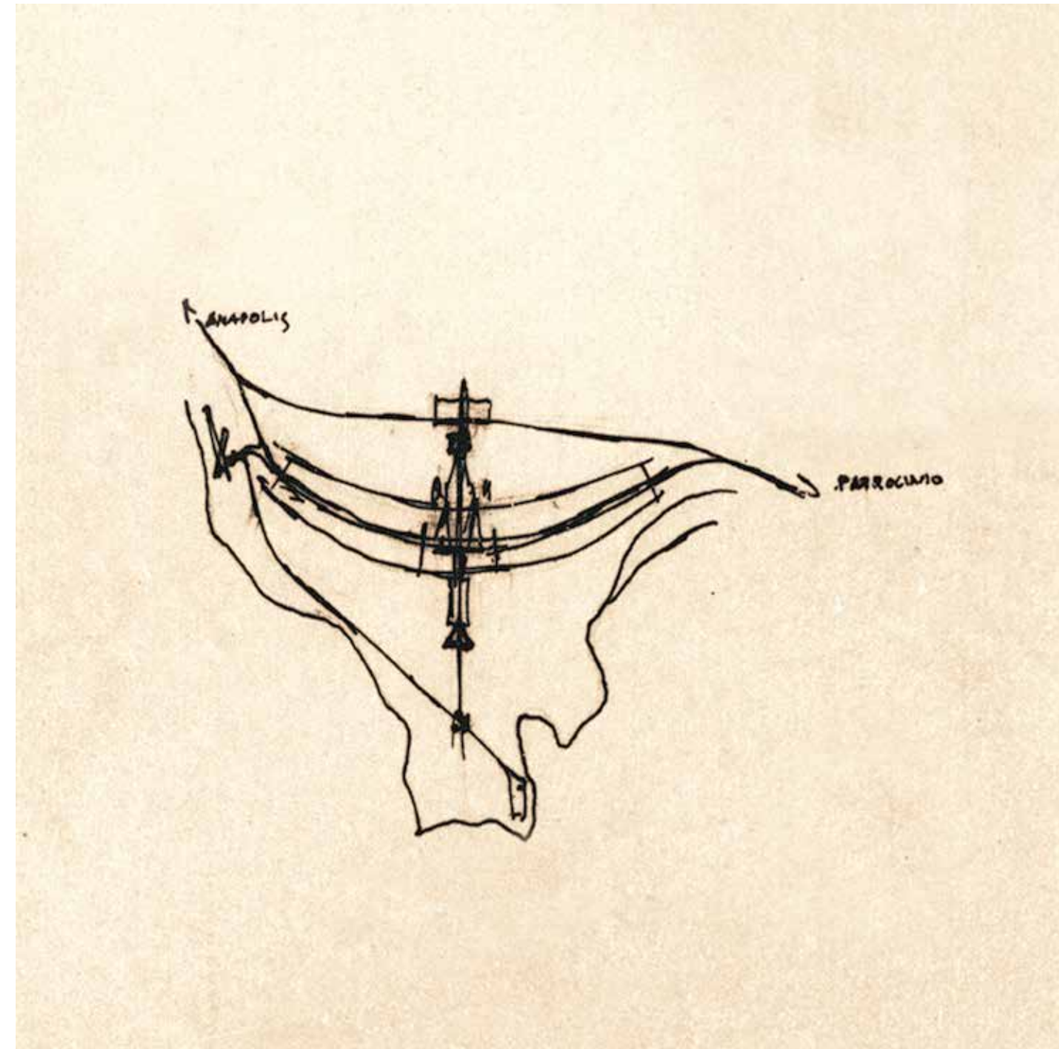
> ela [a cidade] deve ser concebida não como simples organismo capaz de preencher satisfatoriamente e sem esforço as funções vitais próprias de uma cidade moderna qualquer, não apenas como *urbs*, mas como *civitas*, possuidora dos atributos inerentes a uma capital. E, para tanto, a condição primeira é achar-se o urbanista imbuído de uma certa dignidade e nobreza de intenção, porquanto dessa atitude fundamental decorrem a ordenação e o senso de conveniência e medida capazes de conferir ao conjunto projetado o desejável caráter monumental.[10]

O foco principal dessa monumentalidade era a praça do Três Poderes, onde o arquiteto já vislumbrava a articulação dos palácios e espaço de transição entre as praças cívica e administrativa. "Em cada ângulo dessa praça — praça dos Três Poderes, poderia chamar-se — localizou-se uma das casas, ficando as do Governo e do Supremo Tribunal na base e a do Congresso no vértice, com frente igualmente para uma ampla esplanada".[11] Desenhada, portanto, a partir da interseção de formas simples — um triângulo equilátero e um retângulo que se desenvolve como a Esplanada do Ministérios.

Esse espaço recebera uma alteração fundamental proposta por Oscar Niemeyer e assim descrita: "na praça dos Três Poderes, a unidade foi a minha principal preocupação, concebendo para isso um elemento estrutural que atuasse como denominador comum aos dois palácios — o do Planalto e o Supremo Tribunal — e assegurando ao conjunto aquele sentido de sobriedade das grandes praças da Europa, dentro das escalas de valores fixadas pelo plano de Lucio Costa".[12] Essa mudança refere-se ao nível adotado para a plataforma do Congresso, que passa a corresponder ao piso da Esplanada dos Ministérios, resultando na elevação do trecho de ligação entre os platôs e, principalmente, no restabelecimento de diálogo do Congresso Nacional com a Esplanada, e "constitui-se como importante elemento de articulação e ordenamento dos espaços públicos, dos demais palácios da praça dos Três Poderes e dos edifícios imediatos da Esplanada dos Ministérios".[13]

Símbolos do poder

Os aspectos monumentais da praça dos Três Poderes formam um conjunto que extrapola os limites urbanos e constituem, de fato, símbolos desses poderes. A concepção dos palácios obedece aos cânones modernistas definidos por Le Corbusier, teorizados e aclimatados no Brasil por Lucio Costa e empregados nos projetos de



Lucio Costa (1902-1998) | Detalhe da *Figura 1* do projeto do Plano Piloto de Brasília, 1957

Oscar Niemeyer. São os cinco pontos da arquitetura moderna: a fachada livre (ou seja, um desvínculo das paredes em relação à estrutura); as janelas em longos panos de vidro que ocupam toda a largura da edificação; os pilotis, que são as colunas estruturais que sustentam o prédio permitindo a planta livre; e o terraço jardim, que prevê a utilização das coberturas dos prédios. Esses princípios foram tratados por Lucio Costa em *Razões da nova arquitetura*, de 1934, em que declara que as possibilidades advindas dos avanços na técnica são sintetizadas na solução da ossatura independente, de concreto armado ou metálica, e permitiram a revisão dos valores plásticos tradicionais, com elasticidade.

Oscar Niemeyer, aluno e parceiro de Lucio Costa, é o grande intérprete desses princípios, desde seus projetos para a Pampulha, em Belo Horizonte, na década de 1940, e quando Juscelino Kubitschek era prefeito daquela cidade. Os primeiros meses dedicados aos projetos da nova capital foram destinados a esses palácios e ao palácio residencial.

Oscar Niemeyer convida um outro parceiro com quem já havia trabalhado também na Pampulha — Joaquim Cardozo, engenheiro e poeta, que teve participação fundamental na realização de todos as obras de Brasília. O calculista soube dar exequibilidade à ousadia do arquiteto que propôs as colunatas do Palácio Alvorada, presentes também no primeiro anteprojeto do Palácio do Planalto, e a sua variante foi utilizada tanto na sede do Executivo como no Supremo Tribunal Federal.

As soluções propostas por Joaquim Cardozo foram extremamente arrojadas em função das normas então vigentes para o uso de concreto, que exigiam formas menos plásticas e mais robustas. A colunata dos palácios praticamente toca o solo, e sua estrutura é basicamente metálica, recoberta por concreto. Essa solução foi criticada por colegas como Pier Luigi Nervi, engenheiro italiano, pioneiro no uso do concreto aparente na Itália. Em 1959, ele registrou duras críticas às primeiras publicações dos projetos de Niemeyer para Brasília, principalmente no uso excessivo da quantidade de aço nas estruturas e ainda pelo fato delas estarem recobertas sendo, portanto, "desnecessárias ou irracionais."[14] Mas segundo o calculista brasileiro

> [...] não há adaptação perfeita entre a estética dos arquitetos e a estática dos engenheiros, muito embora esta última tenha também a sua íntima importância estética. Não obstante [...], as invenções dos engenheiros [...] de novos tipos construtivos [...], de novos materiais, são indiscutivelmente as fontes principais onde se alimenta a capacidade criadora dos arquitetos.[15]

A concepção corajosa da dupla e a impressionante qualidade da execução dessas estruturas tornaram-se um elemento da identidade do Brasil moderno. Não é raro encontrarmos reproduções em escalas as mais variadas em pequenas construções nas vilas do semiárido nordestino ou no litoral brasileiro.

Em 1986, a Unesco declarou Brasília patrimônio mundial, especialmente pela excelência da aplicação dos modernos princípios do urbanismo e da arquitetura, e pela "enormidade do desafio, da extravagante escala do projeto e do volume impressionante de recursos destinados à sua construção, Brasília é, indiscutivelmente, um dos maiores feitos da história do urbanismo."[16] O reconhecimento pelo órgão do patrimônio brasileiro, o Iphan, veio posteriormente, em 1990.

Espaço público e espaço cívico

A praça dos Três Poderes é, sem dúvida, o principal espaço cívico da capital federal e concentra não apenas a força dos poderes Executivo, Legislativo e Judiciário, mas reúne uma força plástica e estética que a insere no grupo das mais importantes do mundo. Como exposto, a identidade das cidades é forjada, essencialmente, fundamentada em seus espaços cívicos que são apropriados pela comunidade.

Os espaços cívicos são uma extensão da comunidade. Quando funcionam bem, servem de palco para nossas vidas públicas. Se funcionarem em seu verdadeiro papel cívico, eles podem ser os cenários onde as celebrações são realizadas, onde ocorrem as trocas sociais e econômicas, onde os amigos se encontram e onde as culturas se misturam. Eles são as "varandas" de nossas instituições públicas.[17]

A praça dos Três Poderes foi palco de inúmeras manifestações e continuará a servir a esse propósito, reforçando seu papel de espaço cívico. Entretanto, utilizando as palavras do filósofo Vladimir Safatle:

> não é possível compreender os desejos de modernização e desenvolvimento no país sem articulá-los a um processo amplo de construção e modernização estética do próprio povo. O ápice disso é a criação de Brasília. Como dizia o crítico de arte Mario Pedrosa, na época da fundação da capital federal (e é bom que se leia isso reparando em seu tom de utopia concreta), "edificar a cidade nova é a maior obra de arte que se possa fazer no século". Há que se acrescentar que quem constrói uma cidade não constrói apenas uma *urbis*: constrói também seus habitantes.
>
> [...]
>
> [...] em todo processo de insurreição popular ocorre a afirmação de que o povo representado pelo poder não é o povo real. Para os insurgentes, o povo real é aquele que destrói as representações do poder.
> Por isso, nunca houve insurreição popular sem derrubada de estátuas, profanação de espaços públicos, degradação de patrimônio histórico e artístico. O poder público não é apenas um conjunto de aparatos de controle e legislação. É um conjunto de sistemas estéticos de apresentação do povo. É a gestão contínua de toda uma série de hinos, canções "populares", espaços arquitetônicos, pinturas, imagens, poemas, romances que visam não exatamente a "representar" um povo, mas a construí-lo. E não há país melhor para demonstrar como isso funciona do que o Brasil.[18]

A identidade da capital federal e a praça dos Três Poderes seguirão seu processo de interações sociais como todos os espaços cívicos. E por meio dessas interações e do respeito à democracia o patrimônio seguirá preservado e assegurado a todos.

NOTAS

1 Arquiteta e urbanista, especialista em Restauro de Monumentos pela Università dela Sapienza di Roma, coordenadora de Responsabilidade Social da FGV Conhecimento.

2 MARX, M. *Cidade brasileira*, 1980.

3 Ibidem.

4 Ibidem.

5 CHESHMEHZANGI, A. Urban Identity as a Global Phenomenon: Hybridity and Contextualization of Urban Identities in the Social Environment, 2015. [tradução livre].

6 KUBITSCHEK, J. *Por que construí Brasília?*, 1975.

7 Ibidem.

8 VASCONCELLOS, E. M. *Le Corbusier e Lucio Costa, "le Maître" e o Mestre, um intercâmbio de saberes*.

9 GOMES DA SILVA, E. *Os palácios originais de Brasília*, 2012.

10 COSTA, L. *Memorial do Plano-piloto*, s.d., p. 9.

11 Ibidem, p. 9.

12 NIEMEYER, O. Depoimento, 1958, p. 6.

13 GOMES DA SILVA, E., op. cit.

14 Ibidem.

15 CARDOZO, J. *Forma estática — forma estética*, 1958.

16 UNESCO. Relatório do Icomos nº 445, 31 dez. 1986.

17 [*Civic spaces are an extension of the community. When they work well, they serve as a stage for our public lives. If they function in their true civic role, they can be the settings where celebrations are held, Where social and economic exchanges take place, Where friends run into each other, and where cultures mix. They are the "front porches" of our public institutions*]. What is a Great Civic Space? Disponível em: https://www.pps.org/article/benefits-public-spaces.

18 SAFATLE, V. A força e o futuro da extrema direita no Brasil pós-8 de janeiro, mar. 2023.

REFERÊNCIAS

CHESHMEHZANGI, A. Urban Identity as a Global Phenomenon: Hybridity and Contextualization of Urban Identities in the Social Environment. *Journal of Human Behavior in the Social Environment*, 2015. Disponível em: https://doi.org/10.1080/10911359.2014.966222. Acesso em: 03/2023.

CARDOZO, J. *Forma estática — forma estética*. 1958. Disponível em: ttps://vitruvius.com.br/ index.php/jornal/agenda/read/116.

COSTA, L. *Memorial do Plano-piloto*. Brasília: Módulo Arquitetura, s.d.

GOMES DA SILVA, E. *Os palácios originais de Brasília*. Tese de doutorado, Universidade de Brasília, 2012. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/11159/3/2012_ElcioGomesdaSilva.pdf.

KUBITSCHEK, J. *Por que construí Brasília?* Rio de Janeiro: Bloch, 1975. Disponível em https://cronologiadourbanismo.ufba.br/apresentacao.php?idVerbete=1. Acesso em: 03/2023.

MARX, M. *Cidade brasileira*. São Paulo: Melhoramentos; Edusp, 1980.

NIEMEYER, O. Depoimento. *Módulo*, nº 9, 1958.

SAFATLE, V. A força e o futuro da extrema direita no brasil pós-8 de janeiro. *Revista Piauí*, n. 198, mar. 2023.

VASCONCELLOS, E. M. *Le Corbusier e Lucio Costa, "le Maître" e o Mestre, um intercâmbio de saberes*. Disponível em: https://docomomobrasil.com/wp-content/uploads/2016/01/Eduardo-Vasconcellos.pdf.

UNESCO. Relatório do Icomos n. 445 de Recomendação à Nominação de Brasília como Patrimônio Mundial, 31 dez. 1986.Disponível em: https://doi.org/10.1080/10911359.2014.966222. Acesso em: 03/2023.

CARDOZO, J. *Forma estática — forma estética*. 1958. Disponível em: ttps://vitruvius.com.br/ index.php/jornal/agenda/read/116.

COSTA, L. *Memorial do Plano-piloto*. Brasília: Módulo Arquitetura, s.d.

GOMES DA SILVA, E. *Os palácios originais de Brasília*. Tese de doutorado, Universidade de Brasília, 2012. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/11159/3/2012_ElcioGomesdaSilva.pdf.

KUBITSCHEK, J. *Por que construí Brasília?* Rio de Janeiro: Bloch, 1975. Disponível em https://cronologiadourbanismo.ufba.br/apresentacao.php?idVerbete=1. Acesso em: 03/2023.

MARX, M. *Cidade brasileira*. São Paulo: Melhoramentos; Edusp, 1980.

NIEMEYER, O. Depoimento. *Módulo*, nº 9, 1958.

SAFATLE, V. A força e o futuro da extrema direita no brasil pós-8 de janeiro. *Revista Piauí*, n. 198, mar. 2023.

VASCONCELLOS, E. M. *Le Corbusier e Lucio Costa, "le Maître" e o Mestre, um intercâmbio de saberes*. Disponível em: https://docomomobrasil.com/wp-content/uploads/2016/01/Eduardo-Vasconcellos.pdf.

UNESCO. Relatório do Icomos n. 445 de Recomendação à Nominação de Brasília como Patrimônio Mundial, 31 dez. 1986.

Museu Nacional da República em Brasília, artes visuais no projeto de nação

Sara Seilert[1]

Antes mesmo de ser inaugurada, Brasília foi sede do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, entre os dias 17 e 25 de setembro de 1959, que ocorreu em partes também em São Paulo e no Rio de Janeiro. Organizado pela representação brasileira da Associação Internacional de Críticos de Arte (Aica), com iniciativa de Mario Pedrosa na organização e formulação do tema — "A cidade nova: síntese das artes" —, o congresso teve como objetivo o debate e, principalmente, a divulgação internacional da nova capital brasileira, que estava em plena construção.

Importante ressaltar que a realização do congresso foi impulsionada e promovida pelo governo brasileiro, com envolvimento especial da Presidência e do Itamaraty, sendo sua sessão de abertura, no Palácio da Justiça em Brasília, presidida pelo presidente da República Juscelino Kubitschek.[2] Tal iniciativa, com destaque para a crítica de arte na agenda da administração do Estado, denota o desejo de apresentação da nova cidade ao mundo e, como parte desse mesmo processo de construção simbólica, uma nova nação, também em processo de construção, se apresentaria.

Mario Pedrosa, crítico de arte e militante político, foi um grande entusiasta de Brasília. Pedrosa defende Brasília como obra de arte pública e coletiva, ensaio de construção democrática, "um ensaio de utopia", o que significa entender que "a arte se introduz na vida de nossa época não mais como obra isolada, mas como um conjunto de atividades criadoras do homem".[3] Brasília, além de obra de arte coletiva e integrada aos espaços públicos, para o crítico, é um exercício de reelaboração da ocupação territorial brasileira. Em sua comunicação durante a primeira sessão do congresso, após o discurso inaugural do presidente JK, Pedrosa relembra a história da colonização do Brasil e a formação das primeiras cidades, que também tiveram uma parcela de planejamento e importação de costumes e tecnologias, refutando, assim, o possível caráter artificial que se atribuía à ideia de Brasília. Além disso, para o crítico-militante, o papel da construção da capital no interior do país estava atrelado aos desafios da regionalização e da reforma agrária no Brasil.

Eram grandes as expectativas e, consequentemente, as responsabilidades impostas à nova capital. Para Pedrosa, Brasília representava a "inevitável" modernidade brasileira, pois, segundo ele, "o Brasil está condenado ao moderno". A frase, embora polêmica, pode ser compreendida a partir da inclinação à novidade dos países do "novo mundo" em contraste com a Europa. A "ausência de tradições"— em uma visão notadamente eurocêntrica, temos de sinalizar —, atribui ao Brasil e à Brasília uma espécie de "vantagem no atraso". No caso de Brasília, essa circunstância vantajosa possibilitaria que a construção de uma nova cidade servisse como um símbolo da "expressão da vontade consciente de um Brasil novo".[4]

Brasília, enquanto ápice do projeto modernista, materializa a preocupação com a afirmação de uma brasilidade que se percebe desde a virada do século XIX e o início do século XX. A vanguarda intelectual e artística brasileira se volta, nas primeiras décadas do século XX, para a busca de se construir um novo olhar sobre o Brasil, mesmo que a partir de seu contato com a produção cultural da vanguarda europeia, em uma tentativa de imaginação de uma identidade e memória coletivas.

Esse sentido de coletividade, para Mario Pedrosa, indica o que chamou de "crise bem profunda da arte individual". A "obra de arte coletiva", como diz, "trata-se em verdade de uma política de planificação, com uma ideia coletiva, social e estética, mais alta, mais profunda, mais ampla".[5] Esse pensamento está presente nas proposições de Mario Pedrosa para um museu em Brasília que, para ele, teria uma função pedagógica fundamental, como veremos adiante.

Um "museu nacional" em Brasília

Um museu já estava previsto no Relatório do Plano Piloto de Brasília, elaborado em 1957 por Lucio Costa, idealizado para fazer parte do Setor Cultural da nova capital. De fato, Brasília foi inaugurada com um museu-monumento,[6]

Interior do Museu Nacional da República, Brasília. Foto: Saulo Cruz

o Museu da Cidade ou Museu Histórico de Brasília, localizado na praça dos Três Poderes. Entretanto, o Museu Nacional da República, objeto específico deste texto, começou a ser construído em 1999 e foi inaugurado em 15 de dezembro de 2006 no Setor Cultural Sul.

O projeto de Lucio Costa traz menções a museus, mas não trata especificamente de um museu nacional como pilar constituinte do projeto da cidade. Para o planejamento urbano da cidade foi imaginado um setor cultural com um museu já desde a década de 1950. E previsto em uma área do Eixo Monumental, como aparece no Relatório do Plano Piloto de Brasília.[7] E mesmo que os planos iniciais para a criação de um museu nacional tenham partido da organização de uma Comissão Especial do Conjunto Cultural da República pelo Ministério da Cultura entre 1988 e 1990,[8] a efetiva iniciativa de construção do Conjunto Cultural da República partiu do governo do Distrito Federal muito tempo depois da inauguração da nova capital.

Talvez a construção do Museu Nacional da República tenha se demorado por certa inclinação "antimuseu" do projeto modernista, que se explica pela crítica à academia defendida por Le Corbusier, de quem Lucio Costa e Oscar Niemeyer eram próximos. E, sendo uma cidade aberta a um futuro a ser construído, também não caberia importar acervos externos que remetessem a um passado que devia ser superado. Tampouco um museu de arte moderna seria apropriado, por uma contradição de termos, já que o Modernismo, em uma tentativa de rejeitar as hierarquias sociais e culturais insinuadas pelos museus, implica a democratização da cultura. Le Corbusier propõe que "a arquitetura é, por si só, uma síntese da arte". Assim, isso não significa que a cidade não possua acervos artísticos, mas que estes não estariam exibidos dentro de museus.

As propostas iniciais para a área da cultura em Brasília estavam bastante atreladas aos projetos para a educação e também à ideia de unir as tradições trazidas pelas pessoas vindas de todas as regiões do país para a construção da cidade ao projeto modernista concretizado no plano urbanístico de Lucio Costa e na arquitetura de Oscar Niemeyer. Costa, no Relatório do Plano Piloto, propõe um lugar de protagonismo à Cultura no projeto de nação em construção ao situar o Setor Cultural no Eixo Monumental, conjuntamente com a Esplanada dos Ministérios, no centro dos poderes políticos e administrativos do país.

Entretanto, somente a partir dos anos 1980 volta-se a se pensar em museus, com os movimentos pela redemocratização do país que se refletem no setor cultural. Em 1985 é criado o Museu de Arte de Brasília (MAB), pela Secretaria de Educação e Cultura do governo do Distrito Federal, em comemoração aos 25 anos de Brasília. Esse museu, contudo, ocupou outra localização, afastada do centro político e administrativo da capital, no Setor de Hotéis e Turismo Norte, à margem do lago Paranoá.

Também em 1985 surge, com o apoio de Lucio Costa, o Gran Circo Lar. A ideia do espaço veio da artista plástica e produtora cultural Elaine Ruas, inspirada no Circo Voador, do Rio de Janeiro. A iniciativa marcou a ocupação do Setor Cultural Sul, no local onde hoje está o Museu Nacional da República, mesmo que de forma temporária, exprimindo o desejo de retomada da democracia após o período da ditadura militar.

O projeto arquitetônico do Gran Circo Lar é de autoria de Fernando Andrade[9] e consistia na montagem provisória de uma grande tenda em lona que abrigaria a Escola de Circo para Meninos de Rua. Além de oferecer atividades sociais durante o dia, o Gran Circo Lar foi um dos principais espaços para shows na cidade, onde foram organizados muitos festivais com bandas de rock locais, assim como apresentações de grupos nacionais e internacionais.

No período de 1970 a 1999, diversos projetos arquitetônicos, que imaginavam diferentes formas e programas para este museu, foram pensados por Oscar Niemeyer. Em 1986, durante o governo de José Aparecido de Oliveira no Distrito Federal, Niemeyer apresenta uma nova proposta para o Setor Cultural, pela primeira vez circular. Em breve artigo publicado na revista *Módulo* do mesmo ano, Niemeyer menciona, também pela primeira vez, as artes plásticas como vocação do equipamento. O projeto incluía um edifício-sede para o Ministério da Cultura. Em 1988 é formada uma Comissão Especial para o planejamento do Conjunto Cultural da República pelo Ministério da Cultura, que debateu modelos de museus possíveis para aquele que se planejava construir no Setor Cultural Sul.

Somente em 1999, após diversas adaptações — seja para atender às questões orçamentárias ou políticas —, Niemeyer concebe um projeto para o Museu de Brasília que considera factível. Em carta ao engenheiro e parceiro de trabalho José Carlos Sussekind, expressa sua satisfação com a proposta, admitindo ter sido esse um dos projetos em que maiores modificações fez.[10]

O setor cultural que abriga um museu e uma biblioteca está localizado no lado sul do Eixo Monumental. O novo conjunto arquitetônico atua como contraponto ao Teatro Nacional, situado no lado norte. O museu tem uma estrutura em formato de cúpula, com uma calota semiesférica de 40 m de diâmetro, enquanto a biblioteca apresenta um desenho em tronco de pirâmide, ambas assentadas de maneira visualmente estável ao solo.[11] A estrutura é

Museu Nacional da República, Brasília. Foto: Font Filmes

semelhante ao edifício da Oca no Parque Ibirapuera, em São Paulo. A novidade é conferida à rampa em balanço de 20 m que liga, pelo exterior, o mezanino à galeria principal, que permaneceu na versão executada.

Após considerar "minimalista"[12] a versão da cúpula com 40 m de diâmetro, Niemeyer propõe a duplicação de seu tamanho, que agora passa a ter 80 m de diâmetro. O projeto ainda passa por mais três modificações definitivas e definidoras, até sua configuração final.

A terceira versão, concluída em 2002, apresenta uma cúpula sem janelas, que, segundo Niemeyer, tornava-a plena, contribuindo para que "ela pudesse ser vista como um grande céu iluminado".[13] A rampa de acesso principal se torna reta e é rotacionada para o centro da praça, comunicando a entrada do museu com a entrada da biblioteca, além de criar "uma dinâmica mais lógica de apropriação do espaço aberto".[14] Assim, o Museu Nacional da República ganha sua forma final.

O prédio executado é uma cúpula que tem base com 37,95 m de raio e 26,25 m de altura. Sua área total é de 6.689,28 m². Seu interior é dividido em quatro pavimentos: subsolo, piso térreo, piso superior para exposições e mezanino. No pavimento superior, com acesso independente por meio de duas rampas, está a grande área de exposições, galeria 1, com um vão inteiramente livre de 3.203,19 m², exclusivamente destinado à realização de mostras. Acima deste vão está o mezanino, que é uma plataforma de 719,63 m², suspensa por tirantes. Ao mezanino estão ligadas as rampas e elevadores provenientes do piso superior, mais a plataforma de carga e a escadaria de serviço. No piso térreo encontra-se uma das entradas principais do prédio que dá acesso ao auditório maior, com capacidade para até 700 pessoas, e ao outro menor, para até 85 pessoas. Ainda neste espaço encontra-se o saguão de entrada, ou galeria 2, e uma galeria menor, denominada galeria 3, que recebem exposições de pequeno porte.

Um museu de artes visuais, acervo em construção

A inauguração do Museu Nacional da República em Brasília em 2006 também pode ser entendida como reflexo de um contexto político e econômico favorável às

políticas para cultura no cenário nacional a partir dos primeiros anos do século XXI. A partir de 2003, o Ministério da Cultura elaborou uma Política Nacional de Museus, criou o Departamento de Museus e Centros Culturais do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Demu/Iphan). Em 2009, por meio da Lei 11.906, foi criado o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), autarquia federal vinculada ao Ministério da Cultura com o objetivo de coordenar, fomentar e promover políticas públicas voltadas para o setor museológico no Brasil.

Além disso, as demandas por inovação apresentadas pela "indústria cultural" promoveram a criação de novos museus, embaladas pelo "fenômeno Bilbao", deflagrado pela construção do Museu Guggenheim de Frank Gehry, inaugurado em 1997, que despertou interesse pela estratégia desenvolvimentista atrelada ao turismo. Construído na zona portuária degradada de Bilbao, cidade no norte da Espanha, o museu passou a fazer parte de um plano de desenvolvimento maior, cujo objetivo era revitalizar e modernizar a cidade industrial. O museu expõe obras de arte moderna e contemporânea, mas seu edifício curvilíneo e revestido de titânio assume o protagonismo e capta a atenção dos visitantes.

Nesse sentido, não é de surpreender que a criação do Museu Nacional da República se apresente para os mais entusiastas — como o caminho para enaltecer o sucesso do Plano Piloto — completando o Setor Cultural Sul — e internacionalizar a cidade, incluindo o aniversário de Oscar Niemeyer como celebração.[15]

O Museu Nacional da República, com sua forma arquitetônica impressionante, é um museu-monumento e um prédio de dimensões extraordinárias, especialmente, para o caso de Brasília, porque se insere na escala monumental. A monumentalidade do Museu foi resultado da busca do arquiteto em convergência com o plano urbanístico para a Esplanada, assumindo "a ordenação e o senso de conveniência e medida capazes de conferir ao conjunto projetado o desejável caráter monumental. Monumental não no sentido de ostentação, mas no sentido da expressão palpável, por assim dizer, consciente, daquilo que vale e significa".[16]

Inaugurado o Museu de reconhecida importância, interessa-nos entender como se conformou o histórico de atuação que o definiu como museu de arte. Em parte, o Museu construído assemelha-se ao projeto esboçado por Mario Pedrosa quando imaginou um museu sem acervo, atentando para a dificuldade de se construir um acervo importante em condições de igualdade com os dos demais museus brasileiros já existentes. Em parte, atende a projeção feita por Niemeyer, quando, em carta ao colega calculista José Carlos Sussekind, escreve que "não é um museu de obras fixas, mas um espaço contemporâneo, um museu de ideias, do experimental, que possa receber uma série de exposições e obras do Brasil e do mundo".[17]

Se, em 1958, Mario Pedrosa propôs a construção de um museu de cópias, reproduções fotográficas, moldagens de toda espécie, maquetes para Brasília, em um projeto museológico ancorado em uma concepção pedagógica de contato com as artes visuais, nos anos 2000 percebemos um interesse mais arquitetônico do que museológico em executar o projeto de Oscar Niemeyer e, finalmente, completar, mesmo que em parte, o Eixo Monumental de Brasília.

A história de funcionamento e atuação do Museu Nacional da República funde-se com a própria dinâmica de produção de artistas e coletivos da cidade. Inaugurado às pressas e sem acervo, o Museu foi criando sua coleção a partir de 2008. Em seu inventário pode ser constatada a presença majoritária de obras de artes visuais contemporâneas, o que aponta para um possível perfil curatorial.

Assim, o Museu Nacional da República se apresenta como um equipamento cultural que, em sua gênese, não foi planejado como instituição museológica tradicional, ou seja, para a salvaguarda de coleções, e sim para abrigar projetos. A análise da trajetória de atuação da instituição em seus primeiros doze anos de funcionamento nos levam a crer que a construção do acervo que hoje existe é fruto do esforço da gestão nos anos iniciais da instituição[18] somado às circunstancialidades que foram desenhando seu perfil.

Com relação às estratégias de aquisição, a análise da documentação nos permite concluir que a totalidade de obras do acervo do MuN foi reunida por meio de doações, transferências e contrapartidas de prêmios realizados com fundos públicos e, ainda, projetos artísticos que foram realizados ali. Percebemos, assim, que a trajetória da formação do acervo está intimamente relacionada à história das exposições realizadas no Museu.[19]

Se, de alguma forma, um "museu nacional" de arte contemporânea nos evoca uma visão historicista e universalizante que associa aos objetos que tem sob sua guarda um imaginário nacional, que é partilhado e reconhecido pelos diversos membros da nação, seu caráter regional nos apresenta um contraponto nesse debate. Em seu acervo, há um núcleo numeroso de obras de artistas radicados em Brasília. Tais presenças indicam tanto as relações profícuas do Museu com a cena artística do Distrito Federal quanto com o sistema das artes. Recebendo e apresentando exposições de artistas brasilienses, o Museu Nacional da República atua como polo dinamizador da cadeia produtiva artística local. O MuN participa desse sistema em colaboração com artistas, curadores, colecionadores e galerias em dinâmicas que merecem ser descortinadas, na medida em que entendem o espaço como um terreno de chancela, legitimação e geração de valores simbólicos e financeiros.

No que diz respeito ao caso específico da arte contemporânea, os museus desempenham um papel importante na sua promoção e preservação, influenciando sua valorização e criando oportunidades de acesso ao público. Além disso, atuando a partir dos discursos e interesses do presente, todo museu também ensaia a história, ao configurar suas coleções e exposições, o que nos faz pensar sobre as competências (e a potência) das instituições museais de hoje. Afinal, todo museu é resultado direto de políticas culturais — e, por vezes, de ideologias indiretas — e, por sua função simbólica, representa uma conquista social.

Sendo museu de arte contemporânea, atua como instância ativadora dessa produção, chancelando e produzindo sentidos aos objetos ali reunidos. Como instituição, o Museu Nacional da República constrói um discurso sobre validação e difusão do meio artístico contemporâneo e se destaca neste papel pela posição privilegiada que ocupa no cenário político e urbanístico de Brasília.

Se as primeiras leituras do acervo do MuN evidenciam a vontade de construção de uma narrativa linear e evolutiva da história da arte, elas também remetem ao lugar que a própria instituição ocupa no imaginário brasiliense e brasileiro, pois, não esqueçamos, o Museu está situado numa cidade que suporta o peso de sua história e das ambições de seus fundadores na organização de uma narrativa nacional. Afinal, Brasília — já dizia Mario Pedrosa — "é um gesto ainda não muito claro de uma necessidade nacional profunda".[20] E, nesse contexto de ambições nacionais, o MuN incorpora um ideal de museu para a capital do país.

NOTAS

1 Curadora, mestre em Ciência da Informação (2023) pela Universidade de Brasília (UnB), bacharel e licenciada em Artes Plásticas pela Universidade de Brasília (2012). Analista de Atividades Culturais, especialidade em Artes Plásticas e Visuais, na Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal (2018), onde ocupou o cargo de diretora do Museu Nacional da República em Brasília (2020 a 2024).

2 NOVACAP. Revista *Brasília. Brasília*: Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil, ano 3, n. 33, set. 1959.

3 PEDROSA, M. Anais do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte. Aica, Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro, 17-25 set. 1959.

4 Idem.

5 Idem.

6 Apesar de a expressão "museu-monumento" servir para caracterizar os museus com projetos arquitetônicos marcantes surgidos a partir dos anos 1990, aqui usamos a mesma expressão para marcar um monumento que é denominado museu. O Museu da Cidade foi inaugurado no dia 21 de abril de 1960, junto com a solenidade oficial da cidade de Brasília e a transferência da capital federal. O monumento foi projetado por Oscar Niemeyer com o objetivo de expor "painéis, fotos, desenhos, maquetes, manuscritos — abrangendo desde o concurso para o Plano Piloto, a construção de estradas, edifícios, aos problemas materiais e econômicos que vão surgindo durante a construção da Nova Capital" (Niemeyer, O. Brasília: Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil. Revista Brasília, ano 3, n. 33, p. 1-24, set. 1959), embora esse plano não tenha objetivamente sido cumprido, e o prédio, de forma arrojada, com uma grande escultura da cabeça de Juscelino Kubitschek e frase gravadas em suas fachadas, colabora, junto a sua discreta entrada, para que, muitas vezes, as pessoas não associem aquele monumento à existência de um acervo em seu interior (Silva, R. M. de S. O museu histórico de Brasília: um museu monumento na Praça dos Três Poderes. Monografia (Bacharelado em Museologia), Universidade de Brasília, Brasília, 2022).

7 COSTA, L. *Brasília, cidade que inventei*: Relatório do Plano Piloto de Brasília. 3ª ed. Brasília: Iphan, 2014.

8 SÁ, C. G. de. Setor Cultural de Brasília: contradições no centro da cidade. Dissertação (Mestrado em Arquitetura), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

9 Fernando Andrade é arquiteto, servidor da Novacap, colaborou com Oscar Niemeyer em diversos projetos e atualmente compõe a equipe do Museu Nacional da República.

10 SUSSEKIND, J. C.; NIEMEYER, O. Conversa de amigos: correspondências entre Oscar Niemeyer e José Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2002, p. 29.

11 SÁ, C. G. de, op. cit., p. 173.

12 SUSSEKIND, J. C.; NIEMEYER, O., op. cit., p. 72.

13 Idem, p. 29.

14 SÁ, C. G. de, op. cit., p. 180.

15 O dia 15 de dezembro é também o Dia Nacional do Arquiteto e Urbanista, em homenagem ao nascimento de Oscar Niemeyer.

16 COSTA, L., op. cit.

17 SUSSEKIND, J. C.; NIEMEYER, O., op. cit., p. 72.

18 Wagner Barja, artista plástico e curador, primeiro diretor da instituição, desenhou a vocação do Museu Nacional da República ao assumir a criação de uma coleção que foi fundada com o acolhimento do acervo do Museu de Arte de Brasília (MAB) nas reservas técnicas do MuN em 2007 e foi se definindo com as doações a partir de 2008.

19 A gestão de Charles Cosac na direção do Museu Nacional da República entre 2019 e 2020 sinalizou o interesse pela ampliação da curadoria do programa de exposições, do alcance e da visibilidade nacional e internacional da instituição com a apresentação de exposições de grande relevância, como a itinerância da 33ª Bienal de São Paulo, pela primeira vez em Brasília; a organização da documentação do acervo para a disponibilização de conteúdos na plataforma Google Arts and Culture e Tainacan; novas parcerias institucionais, entre outras ações significativas.

20 PEDROSA, M., op. cit.

DA CRIAÇÃO À REALIZAÇÃO

A história da construção de Brasília, compreendida também como a história dos seus idealizadores e construtores, é parte indispensável da história do Brasil. Esta seção é dedicada ao resgate da trajetória e memória daqueles que atuaram na concepção e idealização da nova capital e que, com o passar dos anos, continuaram a exercer protagonismo na cidade. Epicentro moderno e utópico, Brasília reuniu, ao longo da história de seu desenvolvimento, ideias diversas compartilhadas entre artistas, educadores, políticos, urbanistas, juristas etc. Pensada e ampliada em meio a diferentes fantasias e projetos, por vezes contraditórios, a cidade e sua história oferecem um panorama dos ideais que transitavam no Brasil entre as décadas de 1950 e 1960.

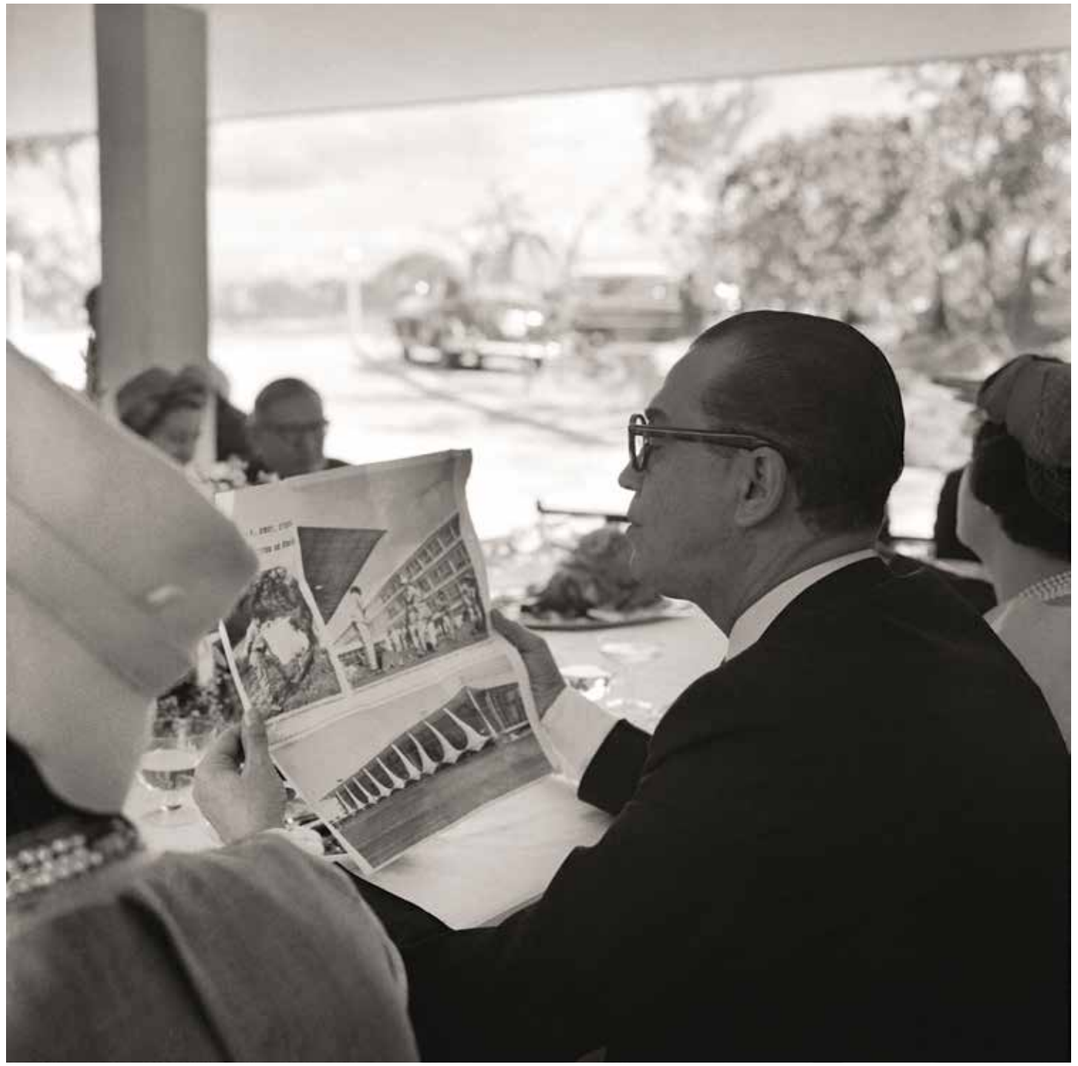
Lembrar a trajetória de alguns dos responsáveis pelo erguimento da cidade, e por seu desenvolvimento, é dar enfoque a uma parte das personalidades que atuaram de forma efetiva no projeto da nova capital. Entre elas, a escritora Vera Brant assume protagonismo, fazendo jus à intenção inicial deste livro de dar visibilidade à sua trajetória e à sua importante participação no desenvolvimento da nova capital.

O plano piloto de Lucio Costa, a gestão eficiente e cuidadosa de Israel Pinheiro, o paisagismo integrado de Burle Marx, as revolucionárias utopias educadoras de Darcy Ribeiro e Anísio Teixeira, a sustentabilidade autodidata de Zanine Caldas, o mobiliário autêntico do designer Sergio Rodrigues, a modernidade fantasiosa de Marianne Peretti, o protagonismo na fusão da arte com a cultura de Vladimir Murtinho, as articulações democráticas de Ulysses Guimarães e Tancredo Neves, o ativismo constitucional do ministro Sepúlveda Pertence, o desenvolvimento da meta síntese de Juscelino Kubitscheck, a singular arquitetura de Oscar Niemeyer, a defesa do patrimônio histórico de Luiz Carlos Botelho e a militância democrática de Pedro Gordilho encorajam-nos a conhecer outras histórias que marcaram o projeto da capital federal.

As diversas faces e ideias de parte daqueles que ganharam destaque na história da cidade seguem, sobretudo, o intuito de prestar homenagem ao lado inventivo e humano de Brasília, demonstrando ainda que a cidade reúne, em sua origem e desenvolvimento, multiplicidade criativa e intelectual de grande importância: pressuposto básico de estados nacionais autônomos e culturalmente ricos.

Esta seção pode ser compreendida como homenagem a todos os brasileiros que trabalharam para uma Brasília mais artística, mais democrática e mais humana.

Christus Nóbrega | *Vera Brant*, 2024 | Pigmento mineral sobre papel de algodão | Coleção do artista



144 **Peter Scheier** (1908-1979) | *O presidente Juscelino Kubitschek*, 1958 | Fotografia | Acervo Instituto Moreira Salles

Juscelino Kubitschek

Vigésimo primeiro presidente do Brasil e responsável pela construção de Brasília, Juscelino Kubitschek de Oliveira — também conhecido por suas iniciais — nasceu no dia 12 de setembro de 1902, em Diamantina (MG). Filho de um caixeiro-viajante e de uma professora primária de ascendência tcheca e etnia cigana, de onde herdou o sobrenome Kubitschek, ele teve uma infância pobre e marcada por privações.

Apesar das dificuldades, concluiu o ensino básico e, em 1927, formou-se médico pela Faculdade de Medicina de Belo Horizonte. Trabalhou na profissão por vários anos, inclusive no período da Revolução Constitucionalista de 1932, como capitão-médico da Polícia Militar de Minas Gerais, e durante o Estado Novo (1937-1945), quando exerceu simultaneamente as funções de tenente-coronel da Força Pública e chefe do Serviço de Cirurgia do Hospital Militar.

Sua carreira política teve início em 1934, ao ser nomeado chefe da Casa Civil de Minas Gerais. No mesmo ano, foi eleito deputado federal pelo então Partido Progressista, permanecendo na posição até fins de 1937, quando ocorreu o fechamento do Congresso Nacional com o golpe do Estado Novo. Nessa época, Juscelino Kubitschek já rutilava as características que o definiriam como pessoa e fariam dele um dos políticos mais populares da história do país. Era simpático, simples, humilde, generoso e extremamente carismático. A ponto de Carlos Lacerda, que havia sido um de seus adversários políticos mais ferrenhos, afirmar, em 1976, após a morte de JK, que ele havia sido a "encarnação da cordialidade brasileira".[1]

Trajetória até a Presidência

Em 1940, ao assumir a posição de prefeito de Belo Horizonte (MG), por indicação do interventor do estado Benedito Valadares, JK se consolidaria na política do país e começaria a formar as bases para sua trajetória até a Presidência. Nesse primeiro cargo no Executivo, Juscelino já se notabilizaria pelo "olhar para frente", o anseio pela modernização, que se constituiria uma das características centrais de seu governo presidencial. Com a intenção de remodelar a capital mineira, ele realizou obras transformadoras na infraestrutura da cidade, o que lhe rendeu a alcunha de "prefeito furacão". Abriu grandes avenidas, ampliou as redes de saneamento básico e construiu o hoje tombado conjunto arquitetônico de Pampulha, projetado pelo arquiteto modernista Oscar Niemeyer. Uma segunda característica que fundamentaria o governo presidencial de JK — a busca pelo desenvolvimento e diversificação da estrutura produtiva do país —, embora já estivesse presente, em algum grau, em seu mandato de prefeito (1940-1945), ganharia contornos definidos um pouco mais tarde, após sua viagem aos EUA e Canadá entre os meses de maio e julho de 1948. A experiência o convenceu de que o desenvolvimento do Brasil somente seria possível com um processo de industrialização intenso e abrangente.

Essa visão encontrava eco na ideologia desenvolvimentista, que teve origem nos anos 1930, em meio ao processo de constituição de um aparelho estatal nacionalmente centralizado e às políticas intervencionistas adotadas pelo governo Vargas como resposta à crise internacional da época. A partir de 1945, o desenvolvimentismo se firmou como a ideologia dominante, não só no Brasil, mas nos países subdesenvolvidos em geral.

Com essas ideias amadurecidas, em 1950 JK foi eleito governador de Minas Gerais, nas mesmas eleições que consagraram Getúlio Vargas novamente presidente do Brasil. O principal objetivo de Kubitschek na ocasião foi o de promover o avanço da industrialização no estado, ainda predominantemente marcado por atividades agropastoris. Para que isso fosse possível, seu governo priorizou os

setores de energia e transporte. Além disso, foi durante esse período que JK construiu as articulações políticas que se fariam necessárias à sua candidatura nas eleições presidenciais seguintes.

Em um cenário político conturbado após o suicídio de Vargas em 1954, Juscelino se lançou candidato presidencial ao final desse ano, obtendo a maioria dos votos nas eleições de 1955, ainda que por uma margem de diferença modesta em relação ao segundo colocado.
A despeito das sucessivas tentativas de impugnação do resultado das eleições, Juscelino Kubitschek tomou posse em 31 de janeiro de 1956, constituindo-se o primeiro presidente da República do Brasil a ser eleito por voto direto e a cumprir seu mandato integralmente (1956-1961), sem interrupções ou intervenções antidemocráticas.

Brasília: modernidade e desenvolvimento
Foi com o slogan "50 anos em 5"[2] que JK chegou ao cargo máximo do Executivo. Foi com ele também que anunciou o Plano de Metas — programa de industrialização e modernização caracterizado por Carlos Lessa como "a mais sólida decisão consciente em prol da industrialização na história econômica do Brasil".[3]

O Plano definiu trinta metas distribuídas entre diversos setores, além de uma meta específica, que representaria sua síntese: a construção de Brasília e a transferência da capital federal. Retomando uma ideia originada no final do século XVIII, durante a Inconfidência Mineira, a principal intenção de JK com a interiorização da capital do Brasil, conforme colocou em seu livro *Por que construí Brasília*, de 1975, era a de integrar o território nacional e levar o desenvolvimento — até então concentrado nas regiões litorâneas ou próximas a elas — para o interior do país:

> O que eu tinha em mente [...] era recuperar áreas deserdadas, asfixiadas pela carência de vias de comunicação, e enquadrá-las no contexto da economia do país. Brasília era um marco. O símbolo dessa jornada de integração. Ali, embora tudo ainda estivesse no início, pairava sobre o imenso canteiro de obras, e estimulando a bravura dos pioneiros, um ideal. Estava em marcha uma determinação.[4]

Por motivos não tão diferentes dos que justificaram o apelido de "prefeito furacão", quando governou a cidade de Belo Horizonte, JK passou a ser denominado "presidente bossa-nova". O surgimento da bossa nova no período foi visto como um símbolo do novo, do moderno; uma expressão musical que refletia e transmitia o sentimento de euforia e otimismo pelo qual passava o país. Por seu espírito jovem e empreendedor, e pelas transformações modernizantes que vinham sendo conduzidas por seu governo, Juscelino foi associado ao "novo gênero" musical, que nada mais era do que uma nova forma de se tocar samba, influenciada por algumas referências do jazz norte-americano.

JK certamente não cumpriu à risca o bordão "50 anos em 5". Contudo, seu mandato figura até os dias atuais como o governo democrático que apresentou as maiores taxas médias de crescimento econômico e o mais intenso processo de desenvolvimento e diversificação da estrutura produtiva na história do país. Foram instaladas, em um curto espaço de tempo, indústrias de elevada complexidade, como a automobilística, a de construção naval e a de material elétrico pesado, além de concretizados avanços significativos em diversos outros segmentos.

Sem menosprezar tais conquistas, foi a concretização da "meta síntese" — a construção de Brasília e sua inauguração como nova capital do país em 21 de abril de 1960 — que Juscelino Kubitschek apontou como a realização mais marcante de seu governo:

> Escolhi Brasília como ponto alto de meu governo, porque estou convencido de que a nova capital representou um marco. Depois de sua construção, ninguém poderia duvidar de nossa capacidade técnica, do vigor de nossas indústrias nacionais ou da capacidade do trabalhador brasileiro. Brasília deixou atrás de si um passado de derrotismo e pessimismo e inaugurou uma nova era de autoconfiança e otimismo.[5]

O processo de seleção do plano piloto de Lucio Costa, bem como o de sua execução, contou com a participação essencial de Niemeyer, marcando uma segunda parceria entre Juscelino e o arquiteto modernista.

Brasília, de fato, sintetizou as caraterísticas basilares do governo presidencial de JK (1956-1961): a modernização, o desenvolvimento, a integração nacional e os ideais democráticos.

Últimos anos
Findo seu governo presidencial, JK foi eleito senador por Goiás em 1961, permanecendo no cargo até junho de 1964, quando teve seu mandato cassado e seus direitos políticos suspensos por dez anos pelo regime militar recém-instaurado.

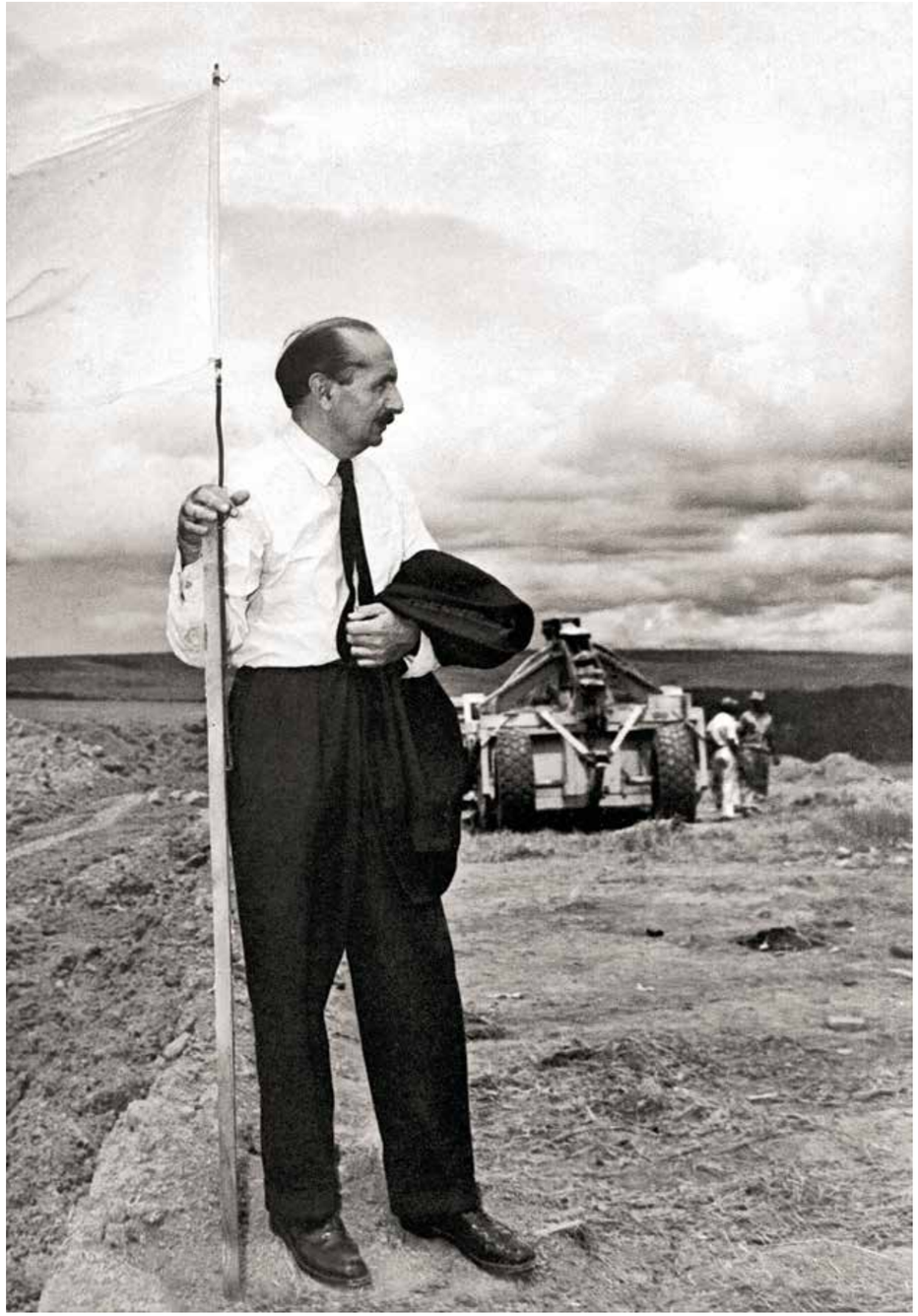
A reação do ex-presidente foi exilar-se na Europa, em 1965. Dois anos depois, voltaria definitivamente para o Brasil, participando da Frente Ampla contra a ditadura, que reunia as principais lideranças alijadas do poder pelo regime militar — entre elas, João Goulart e Carlos Lacerda. Com o acirramento do autoritarismo e a extinção da Frente Ampla em abril de 1968, JK abandonou de vez a carreira política e passou a se dedicar a outras atividades, incluindo a escrita.

Entre outros livros, escreveu *Meu caminho para Brasília, Por que construí Brasília* e *A marcha do amanhecer*, nos quais detalha a história por trás da construção da nova capital federal. Em julho de 1974, foi eleito membro da Academia Mineira de Letras e, no mesmo mês de 1976, recebeu o troféu Juca Pato, pela União Brasileira de Escritores, por ter sido eleito o intelectual do ano de 1975.

Pouco tempo depois, no dia 22 de agosto de 1976, Juscelino faleceria em um acidente automobilístico na via Dutra, próximo ao município de Resende (RJ).

Em setembro de 1981, foi inaugurado em Brasília O Memorial JK, em homenagem ao ex-presidente. O projeto foi realizado por Oscar Niemeyer, a pedido da viúva de Juscelino e ex-primeira-dama Sarah Kubitschek. Essa seria a terceira ocasião em que o arquiteto trabalharia em um projeto modernista para Kubitschek. Em uma placa em granito negro no memorial, lê-se a frase de JK: "Tudo se transforma em alvorada nesta cidade que se abre para o amanhã".

Oscar Niemeyer, Israel Pinheiro, Lucio Costa e Juscelino Kubitschek, 1958 | Foto: Arquivo Público do Distrito Federal



Lucio Costa em Brasília, 1957. Foto: José Osvaldo de Meira Penna

Lucio Costa

Nascido em Toulon, na França, em 1902, Lucio Costa, filho de pais brasileiros, trazia consigo a energia pulsante do Brasil e o fascínio pelas ruas de Paris, onde passou parte de sua infância. Essa dualidade cultural moldou sua visão de mundo e influenciou seu olhar arquitetônico.

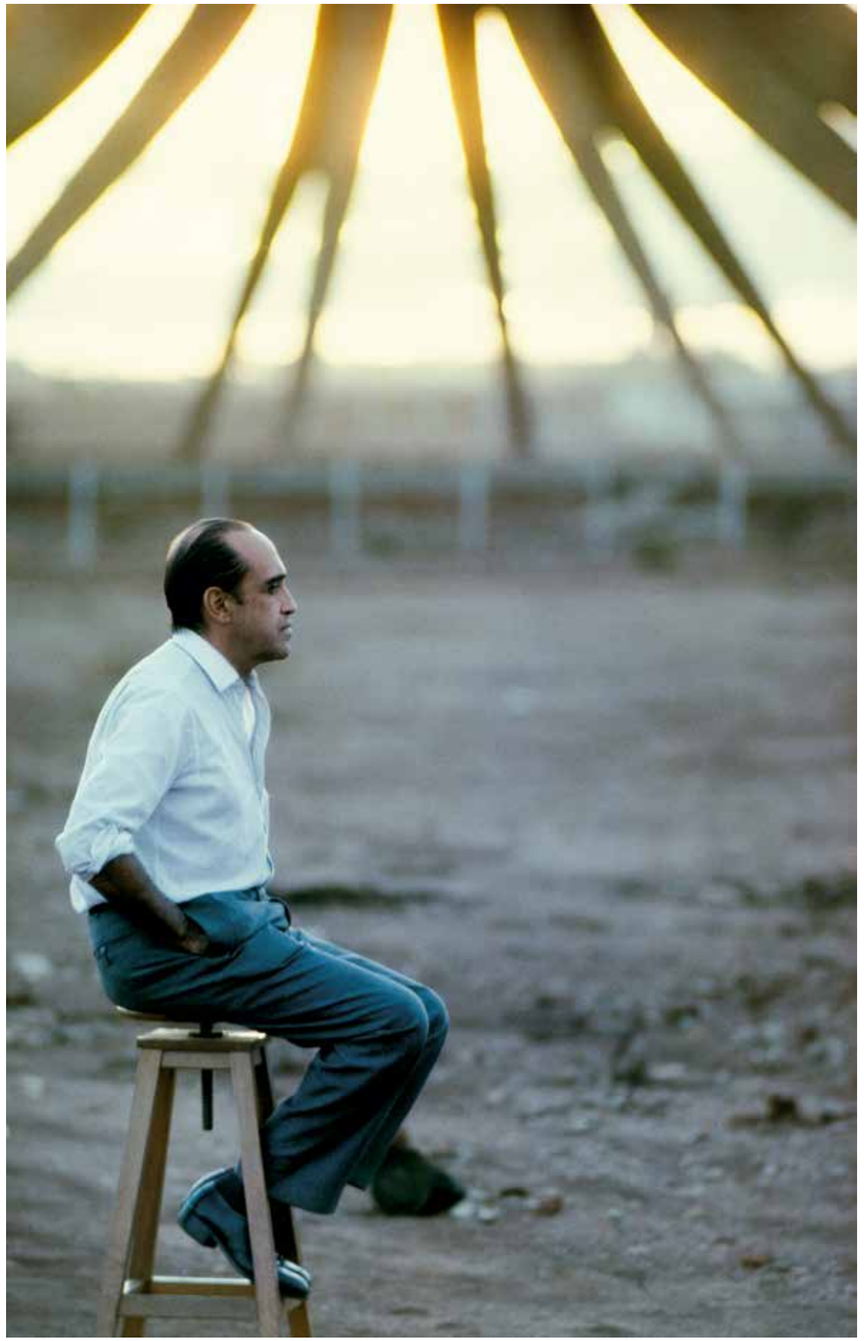
Formou-se em pintura e arquitetura na Escola Nacional de Belas-Artes (1924) e assumiu sua direção em 1930, promovendo uma reformulação no currículo, com base nas teorias funcionais da Bauhaus e de Le Corbusier. Em 1936, liderou a equipe que desenvolveu, sobre traço inicial de Le Corbusier, o projeto do Palácio da Cultura (1937 a 1943), depois Edifício Gustavo Capanema e Palácio Capanema, construído para abrigar o Ministério de Educação e Saúde e tido como símbolo do Modernismo brasileiro.

Convocado por Juscelino Kubitschek, foi em Brasília que Lucio Costa desenvolveu seu projeto mais grandioso, ficando responsável pelo projeto urbanístico da nova capital após classificar-se em primeiro lugar no concurso nacional para o Plano Piloto, realizado em 1957, com uma proposta escolhida entre outras 26. Sua visão audaciosa e sua paixão por cidades-jardins deram forma a um plano diretor inovador, a partir do qual a cidade se estendia em forma de cruz em pleno Cerrado brasileiro, formato que, posteriormente, daria margem a associações com asas de avião ou de pássaro.

As largas avenidas e monumentos emblemáticos de Brasília tornaram-se palco para as ideias revolucionárias de Lucio Costa. Cada elemento do projeto foi cuidadosamente pensado para harmonizar com a natureza e trazer uma sensação de integração entre o homem e o ambiente.

A arquitetura singular de Lucio Costa deixou sua marca em diversos projetos pelo país, como o Parque Guinle, no Rio de Janeiro, e o projeto de restauração do Pelourinho, em Salvador. A visão holística da arquitetura, que combinava estética e funcionalidade, fez com que ele se destacasse como um dos principais nomes do Modernismo brasileiro, recebendo inúmeras homenagens em reconhecimento à sua contribuição à arquitetura moderna, como a Medalha de Ouro do Instituto dos Arquitetos do Brasil e o Prêmio Mies van der Rohe. Em paralelo ao universo urbanístico, Costa também foi um escritor prolífico, cujas obras mais conhecidas são *Registro de uma vivência*, onde narra sua experiência na construção de Brasília, e *Arquitetura moderna no Brasil*.

O legado deixado pelo arquiteto reitera sua busca por uma urbanização integrada à natureza, capaz de transformar o ambiente construído em um espaço de poesia e bem-estar.



David Drew Zingg (1923-2000) | *Oscar Niemeyer na Catedral*, c. 1964 | Acervo Instituto Moreira Salles
© Niemeyer, Oscar / AUTVIS, Brasil, 2025

Lembro-me desses primeiros tempos que passei em Brasília e recordo as terras quase virgens, cobertas de lama, sulcadas pelas chuvas que derramavam pelo planalto de forma assustadora, e depois, no período da seca, da poeira que tudo avermelhava, entrando-nos pela pele, insistente e impalpável.[6]

Oscar Niemeyer

Oscar Niemeyer nasceu no Rio de Janeiro em 1907 e formou-se na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1934. Seu primeiro projeto construído foi a Obra do Berço, em 1937, um conjunto de instituições filantrópicas, sem fins lucrativos, voltado para crianças.

Foi em setembro de 1956 que o arquiteto começou a pensar a construção de Brasília. Ele tinha 48 anos, quando o então presidente Juscelino Kubitschek passou em sua casa no Rio e apresentou a ideia de levar a capital para o interior do Brasil. A proposta veio após a bem-sucedida experiência de Belo Horizonte, quando Kubistchek era o prefeito. O Conjunto Arquitetônico da Pampulha, construído por Niemeyer entre 1942 e 1943, em torno da lagoa, era composto pela Igreja de São Francisco de Assis, pelo Cassino (atual Museu de Arte da Pampulha), pela Casa do Baile (Centro de Referência em Urbanismo, Arquitetura e Design de Belo Horizonte) e pelo late Golfe Clube (late Tênis Clube). O novo convite foi para que o arquiteto elaborasse o projeto da capital. Niemeyer recusou, oferecendo-se para realizar apenas os projetos dos prédios governamentais e se dispondo a organizar o concurso e a participar da comissão julgadora que escolheria o Plano Piloto de Brasília.

Para a construção dos novos prédios, o principal intuito do arquiteto era chegar a "uma forma clara e bela de estrutura que definisse e caracterizasse os edifícios principais — os palácios propriamente ditos — dentro do critério de simplicidade e nobreza, indispensável".[7] Ainda assim, o mais importante era que eles se apresentassem como algo "novo e diferente, que fugisse à rotina em que a arquitetura atual vai melancolicamente se estagnando, de modo a proporcionar aos futuros visitantes da nova capital uma sensação de surpresa e emoção que a engrandecesse e caracterizasse".[8]

Em 1958, Oscar Niemeyer fechou o escritório no Rio de Janeiro para se mudar para Brasília de modo que pudesse acompanhar de perto as construções. Antes, eram idas e vindas demoradas, por terra, entre trajetos desconhecidos e estradas precárias. Com Niemeyer por lá, fez-se o quase impossível. Em três anos, uma cidade inteira, com todas as especificidades de uma capital, foi levantada. Segundo Oscar Niemeyer, Brasília era "uma cidade que surgia como uma flor naquela terra agreste e deserta".[9]

Mesmo depois de construída e inaugurada, os amigos firmados ali e os jantares em casa de Vera Brant foram importantes razões para que o arquiteto mantivesse o vínculo com a capital. Conta a escritora que o carinho por Juscelino Kubistchek era tamanho que valeu uma das raras viagens em avião, coisa que o arquiteto evitava ao máximo fazer, optando pelo carro ou navio. De todas as edificações distribuídas ao redor do mundo, talvez o projeto mais peculiar tenha sido a construção da sepultura de Juscelino Kubistchek no cemitério de Brasília, feita de mármore de Carrara, que havia sobrado da catedral, antes que o corpo do ex-presidente fosse levado para o Memorial JK em 1981.

Oscar Niemeyer deixou cerca de 200 construções edificadas, em mais de 44 cidades brasileiras e em países diversos, tais como Venezuela, Cuba, EUA, França, Líbano, Argélia, entre muitos outros. Além disso, publicou 11 livros de sua autoria ao longo de sua vida. Ele recebeu prêmios e títulos honorários de institutos, centros e/ou comitês de arte e arquitetura, foi tema de exposições e publicações em muitos países, tornando-se um arquiteto conhecido e homenageado em todo o mundo.

p. 152-153:
Catedral Metropolitana, Brasília, 1958-1970, projeto de Oscar Niemeyer, vitrais de Marianne Peretti | Foto: Leonardo Finotti

Marianne Peretti: o vitral dos trópicos[10]

Marie Anne Antoinette Hélène Peretti nasceu em 1927 em Paris, de mãe francesa e pai pernambucano. Na França do entreguerras, ainda marcada pela efervescência cultural e intelectual da passagem do século XIX para o XX, identifica-se, rapidamente, com o meio artístico. Com a eclosão da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), foge com a mãe para a Bretanha, embarcando clandestinamente em um trem destinado aos feridos vindos do front.[11] Pouco tempo depois, retorna a Paris, marcada pela violenta invasão alemã e a fome generalizada dos tempos sombrios. Nos últimos anos da guerra, com apenas 14 anos, inicia sua formação artística na prestigiada École National Supérieure des Arts Décoratifs. A partir de 1947 passa também a frequentar a Academie de Grand Chumière, em Montparnasse — tradicional escola de artes parisiense, por onde passaram Amadeo Modigliani, Joan Miró e Louise Bourgeois.

Em 1947, Marianne Peretti viaja pela primeira vez ao Brasil e hospeda-se em Recife com o pai, historiador e colecionador de antiguidades, para conhecer parte da família. Um ano depois, retorna à França, ganhando espaço entre as artes gráficas da capital, e trabalha na identidade visual de revistas como *Vogue*, *Le Monde en Couleurs*, *La Revue de Air France* e o conhecido *Almanach de Saint Germain des Prés*. Sobre o período, Peretti recorda de uma conversa com o existencialista Albert Camus, que acabava de voltar, decepcionado, de uma viagem ao Brasil: "Encontrei o Camus, ele estava voltando do Brasil, e disse que não tinha gostado do país. O Brasil é assim, gosta-se ou não. Tem gente que acha que é muito confuso, mas eu gosto, dá uma sensação de liberdade".[12]

Em 1953 passa a morar em São Paulo com o marido inglês Henry Albert Gilbert. Separada em 1959, com uma filha pequena, decide morar de vez no Brasil, mudando-se, em 1964, para o Recife. A partir de 1968, Peretti passa a se dedicar com maior intensidade à elaboração de painéis, assim como intervenções na arquitetura moderna, elaborando obras com Geraldo Santana, Janete Costa, Acácio Gil Borsoi. Na França, desenvolveu projetos com André Remondet e J. Heckly.

Em viagem à Europa, em 1971, conhece, pela primeira vez, por meio de um programa de televisão, o trabalho de Oscar Niemeyer.

Marianne Peretti (1927-2022) | *Pasiphae*, 1977 | Vitral, 540 × 440 cm | instalado na Câmara dos Deputados, Brasília | Foto: Gil Ferreira

Na ocasião exibia-se uma reportagem sobre o projeto do arquiteto brasileiro para a sede do grupo editorial Mondadori, em Milão. Em entrevista concedida ao jornal *O Globo* em maio de 2013, Peretti confessou o entusiasmo sentido no momento: "Achei tão bonito que peguei um avião e fui ver de perto".[13]

O encontro pessoal com Niemeyer, entretanto, só ocorreria em 1975 em passagem da artista pelo Rio de Janeiro. A apresentação forçada, por ela, à época, acabou rendendo ao Brasil uma parceria de mais de vinte anos, concretizada nos principais edifícios públicos e privados da nova capital federal. Única mulher a integrar a equipe na construção do imaginário político de Brasília, Peretti ficou conhecida por romper com a tradição neoclássica dos palácios oficiais ao fantasiar, com cores, uma nova possibilidade de arte moderna. Acompanhando a celeridade com que Brasília nasceu, e continuou a existir, Peretti recordou, ainda, em entrevista, que "criar as obras de Brasília foi uma maravilha. Era tudo de repente e tudo muito rápido, porque a cidade toda estava sendo inventada e tínhamos de nos adaptar a esse ritmo".[14] Com total liberdade criativa, a artista repensava a modernidade ao fundir arte e arquitetura.[15]

Pensando entre a realidade abrupta do autoritarismo e o sonho idealizado da liberdade, Marianne Peretti desenvolveu imensas obras coloridas que romperam com o concreto cinza da capital da arquitetura criativa. A primeira delas foi um painel escultural em blindex transparente de 8m de comprimento, feito no Palácio do Jaburu, em 1976. Além da residência oficial do vice-presidente, Peretti desenvolveu obras monumentais para o Congresso Nacional, instaladas na Câmara dos Deputados e no Senado Federal. Entre elas o *Alumbramento*, painel doado pela artista em 1978 ao Senado, que foi restaurado com supervisão da própria artista e reinaugurado em 2016 no Salão Branco. Além das obras no Memorial Juscelino Kubitschek, na entrada do Teatro Nacional de Brasília e na fachada do Superior Tribunal de Justiça (STJ). Nelas, a artista solidificou as contradições pujantes no cenário político brasileiro da década de 1970: uma sociedade que, aos poucos, buscava voltar aos caminhos da liberdade.

Sua obra-prima, no entanto, pode ser reconhecida nos vitrais da Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida, onde 2.240m² de vitrais, desenhados à mão, integram o edifício projetado por Oscar Niemeyer. O projeto lhe demandou tanto esforço físico, traduzido nas horas a fio em que ficou sentada no chão do Ginásio Nilson Nelson alinhando os desenhos dos vitrais em tamanho real, que a artista desenvolveu um deslocamento na coluna: "Percebi que é possível inventar a modernidade no vidro e criar uma linguagem que pudesse ser incorporada à nova arquitetura de então".[16]

Atestando a liberdade criativa, suas obras, tombadas como patrimônio artístico e histórico nacional, são hoje parte indispensável da história da criação de Brasília. Em um convite para exposição sobre a obra da artista, que ocorreu em 1985 no Museu de Arte de São Paulo (Masp), Oscar Niemeyer realçou o talento inegável de Peretti. Em suas palavras, ela: "compreende o sentido das artes, da invenção nas artes, para ser mais claro. E essa preocupação da coisa diferente encontramos em tudo que realiza".[17]

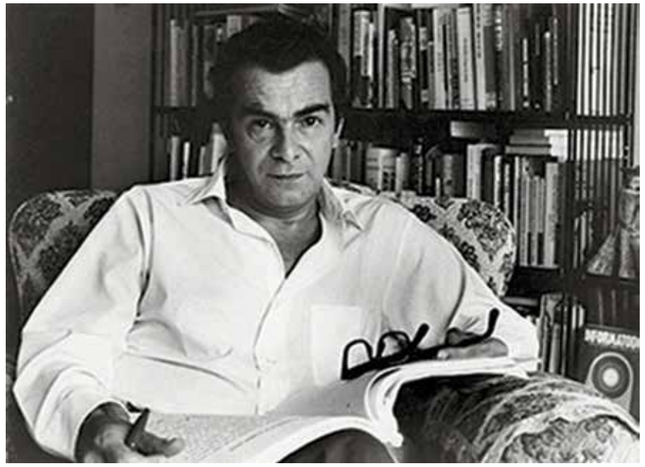
Ainda sobre a parceria estabelecida com a artista franco-brasileira, Niemeyer recordava: vou dizer como me emocionava vê-la durante meses debruçada a desenhar os vitrais da Catedral de Brasília. Eram centenas de folhas de papel vegetal que, coladas, representavam um gomo da Catedral. Um trabalho que diria corresponder aos velhos tempos do Renascimento quando, apoiados pelos príncipes daquela época, os pintores e escultores executavam obras extraordinárias. Não acredito que, mesmo naqueles velhos tempos, um vitral de tal vulto tenha sido realizado.

Monumental, em larga escala, a obra de Marianne Peretti foi responsável por inserir a técnica do vitral no concreto armado de Oscar Niemeyer. Inventiva, nada realista, a artista se inscreveu na história da arte brasileira. Além das obras em Brasília, Peretti também desenvolveu trabalhos nas cidades de São Paulo, Recife, Fortaleza, Natal, além de Itália e França. Em novembro de 2014, em nova entrevista concedida ao jornal *O Globo*, afirmou não querer alterar nada em sua trajetória: "Mas tenho um desejo: que minha obra seja ainda reconhecida em todo o país".[18]

 Marianne Peretti (1927-2022) | *Pombas*, déc. 1970 | Bronze, 13 × 16 × 3 cm | Coleção particular

Marianne Peretti (1927-2022) | *Alumbramento*, 1978 | Vitral com espelhos em bronze e vidro, 280 × 1.000 cm | Acervo Câmara dos Deputados

Darcy Ribeiro



Darcy Ribeiro nasceu em Montes Claros, Minas Gerais, em 1922. Um dos principais nomes da antropologia brasileira, modelo de intelectual público que não se furtava a atuar politicamente nos debates que considerava importantes, chegou a estudar medicina em Belo Horizonte antes de matricular-se, em 1940, na Escola de Sociologia e Política de São Paulo.

Seu primeiro livro, *Religião e mitologia kadiweu*, foi publicado em 1950, a partir de pesquisa realizada enquanto vivia com povos indígenas do sul do Mato Grosso — uma das várias comunidades com as quais conviveu nos seus primeiros anos de carreira, quando atuava no Serviço de Proteção ao Índio. Daí em diante foram dezenas de textos, entre livros, ensaios, trabalhos técnicos e até romances, que lhe renderam prêmios e reconhecimentos no Brasil e no exterior — do título de doutor *honoris causa* pela Universidade de Sorbonne, na França, ao ingresso na Academia Brasileira de Letras. Darcy foi um dos idealizadores do Museu do Índio (atual Museu Nacional dos Povos Indígenas), no Rio de Janeiro, apontado pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) como exemplar na abordagem conceitual, onde organizou o primeiro curso de pós-graduação em antropologia cultural do país, e professor da Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil.

Para além de sua atuação intelectual, Darcy teve importante atuação política. Convidado a assessorar a criação de diretrizes educacionais do governo de Juscelino Kubitschek, acabou encarregado de planejar a criação da Universidade de Brasília (UnB), no período de gestação da nova capital. Em 1962, assumiu o Ministério da Educação, cargo que ocupou por menos de um ano.

Sua resistência ao golpe militar lhe rendeu a perda de direitos políticos antes do recrudescimento do regime, e foi obrigado a exilar-se no Uruguai ainda em 1964. Voltou ao Brasil justamente em 1968, ano do AI-5, e logo foi enviado à prisão por cerca de um ano. Uma vez solto, viveu na Venezuela, no Chile e no Peru, países em que teve intensa atuação em governos e universidades. Retornou definitivamente ao Brasil em 1976 e, três anos depois, num momento de esperança, em que se começavam a anistiar os perseguidos políticos, foi reintegrado à Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Sua grande guinada para a política, no entanto, foi quando, em 1982, concorreu, na chapa liderada por Leonel Brizola, ao governo do estado do Rio de Janeiro. Com a vitória, Darcy — que além de vice-governador foi também secretário estadual de Ciência e Cultura — pôde implementar o programa dos Centros Integrados de Educação Pública (Cieps), unidades de ensino básico com uma ousada proposta de formação integral. Terminado o mandato — e tendo perdido a eleição seguinte, na qual fora apontado como sucessor de Brizola — atuou brevemente nos governos de Minas Gerais e São Paulo até, em 1990, ser eleito senador pelo Rio de Janeiro.

É ainda com mandato de senador, que exerceu entre licenças para dedicar-se a outros projetos, que Darcy Ribeiro morre, em 1997. Em seus quase 70 anos, colecionou projetos e embates políticos, mas muitas realizações. Tornou-se referência em pensamento latino-americano, em especial na reflexão sobre as facetas da exclusão social brasileira e seus significados no processo de formação e desenvolvimento nacional.

Leonardo Finotti | *Universidade de Brasília*, 2007

Carta de Darcy Ribeiro para Vera Brant[19]

Brasília, hoje de junho, 1996

Vera,
naveguei a noite toda pelos mares bravios da memória. Quase morri. Ondas grossas me arrastaram nas areias do fundo do mar. Ondas leves, espumosas, me alçaram às alturas do céu.

[...]

As ondas nos rolaram para Brasília nascente. Você era funcionária letra O, candelária. Eu brigava contra Deus e o mundo para fazer a Universidade dos meus sonhos, você olhava e ajudava, sempre me vendo, me destacando entre os homens todos como o não irmão, queridíssimo, sem saber porquê. Nasce a UnB de nossas mãos, querendo ser esplêndida, de um esplendor que só nós víamos. Nós dois e Rosa Maria. Logo se juntou gente em multidão pedindo carona em nosso sonho. Lembra-se de meu desespero pedindo socorro a você para reger meus loucos? Sobretudo os matemáticos que não são desse mundo. Precisavam urgentemente de um timoneiro que os fizesse baixar o chão do mundo.

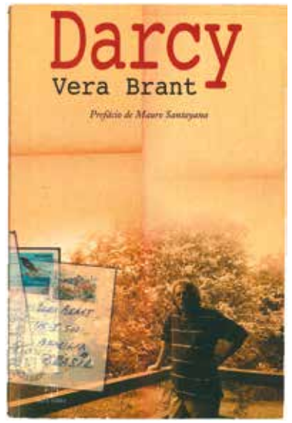
[...]

Eu, desembargado de minha nau reitora, fui ser ministro da Educação, você comigo, no gabinete, ordenando em arroubos para arrancar leite daquela burocracia vadia. Deu mais leite do que sabia. Voltei com você à universidade e logo fui chamado à minha aventura maior: passar o Brasil a limpo. Não vi você. Não via ninguém, só conduzia a barcaça enorme do destino nacional, atônito, lúcido de doer.

Soube de você, Verinha minha, carregada de filhos que não pariu mas queria como a leoa a suas crias. Fui me embora para a antepassárgada, meu primeiro exílio.

[...]

A dor que mais me doeu nos primeiros anos de exílio foi ver a



nossa Universidade de Brasília ser desmontada pela ditadura. Foi saber dos 240 professores que levei para lá, na diáspora mais dolorosa da história brasileira, terem que sair à procura de outra Universidade que os quisesse, porque sua dignidade não permitia permanecerem na Universidade humilhada. Tudo isso acompanhei por suas cartas, lembro-me que, no desespero em que estava, cheguei a escrever uma carta, que mandei a você me colocando à disposição dos carrascos para voltar preso ao Brasil se aceitassem esse preço para deixar livre nossa UnB. Desvarios meus.

Volto à Patrinha quando os meninos marchavam no Rio. Achava que se eles ofereciam seus jovens corações à bala, eu devia oferecer ao menos meu fígado, porque já não tinha coração. Vivemos tempos tempestuosos. Jogados daqui pra lá como casquinhas de toletes de cana chupados. Fui preso. Recebi suas cartas doídas de não estar lá presa, comigo, na Fortaleza de Santa Cruz.

Parto para meu segundo exílio pela porta que você me abriu, com Berta, obrigando Abgar a forçar jeitoso a ditadura para me deixar sair. Lá fui eu, para além dos Andes, para o mar grosso do outro lado do mundo, para Lima la horrible, onde nunca chove jamais, mas cai cada mês em estado, menstrua. Tão forte é a maresia que transcende. Você lá foi ter comigo, viu Lima arcaica e Lima nova, até fez um boneco na praia com a espuma do Pacífico, grossa como a neve. Segui meus descaminhos, agora feito romancista, li para você os primeiros escritos de *Maíra*. Berta nos olhava sempre suspeitosa. Tanta amizade parecia inverossímil, e era.

Rodei mundo e em Paris topei, tropecei com meu destino: câncer. Voltei ao Peru pedindo passagem para o Brasil. O câncer era meu cavalo. Pensava: com ele voltara à pátria, mal montado é verdade, mas posto entre os meus. Meus amigos todos se juntaram, você no meio deles, para que a ditadura consentisse que eu voltasse para morrer no Brasil. Custaram a consentir, achavam que mesmo canceroso eu era um perigo; por fim, autorizaram quando meu câncer já ameaçava ficar inoperável.

Você lá estava com Mirza no carro do chefe de polícia para me arrancar do avião para a Beneficência. Pedi, você se lembra? Pedi para ver a praia de Copacabana alargada e iluminada. Fui, vi, feliz. Depois fui morrer no Hospital.

Mas não era isso que eu queria. Jessy me arrancou fora um pulmão excedente. Fiquei com o que necessitava para aspirar os ares do mundo e expirar a morte que se aninhava no meu peito.

Você Verusca, lá estava me trazendo flores e frutas. No hospital, para os polícias, você era minha irmã, com direito a estar que não davam a meus amigos. Para Berta, não, você disputava com ela o doente dela, marido dela, futuro morto dela de que só ela seria a viúva. Feias brigas vocês brigaram ali à beira da minha cama. Mas eu precisava de vocês duas. Brigavam tanto a ponto de assustar mamãe na casa do Max para onde fui convalescer.

Voltei depois as andanças por casas alheias e depois, afinal, para minha casa de Copacabana, a casa de Berta. Minha querida Berta que lá está hoje, morrendo de seu câncer. Eu mal podia andar, a cicatriz ainda visível eu mostrava a meus sobrinhos, filhos do Mário, dizendo que era uma mordida de tubarão. Eles acreditavam. Vivi tão cercado de polícias que me incomodava mais que a convalescência. Diziam que estavam me protegendo contra os terroristas da própria ditadura.

Mirza achava verossímil. Tive de aceitar, obrigado, meu terceiro exílio e as novas tarefas de reformador de universidade e de namorador. Retorno ao Brasil brevemente para lançar *O processo civilizatório* e depois para lançar *Maíra*. Você a meu lado orgulhosa de mim que era seu e dos livros que também eram seus. E não eram?

Retornando, por fim definitivamente, me meti outra vez na política, para seu desconsolo. Me elegi vice-governador. Criei o Sambódromo e muitas coisas mais. Entre elas meus quinhentos Cieps, cuja agonia nas mãos do novo governo me dói tanto quanto a da UnB. Você, orgulhosa de mim, mais orgulhosa agora do que preocupada.

Alcanço a idade provecta e viro, como é próprio, senador da República. Venho pra Brasília e você me dá casa. Primeiro um apartamento alçado no telhado alto, belo, belo. Depois, na esplêndida casa zanínica em que morei. Tomando café de manhã, almoçando e jantando com você e passando a limpo, em longas conversas, toda a nossa vida, nos perguntando sobre tudo o que há nesse mundo. Ainda temos muito que nos ver, nos olhar, nos beijar, nos falar, Verusca minha amada namorada. Me dói muita saudade de nós.

Anísio Teixeira discursa na inauguração da UnB, em 1962, no Auditório Dois Candangos (FE) | Foto: Cedoc/Arquivo Central UnB

Anísio Teixeira

Nascido em 1900, em Caetité, Bahia, Anísio Teixeira formou-se em Direito, mas encontrou sua verdadeira vocação na educação, tratando-a como direito de todos e uma ponte para a igualdade. Acreditava na importância de um ensino integral que nutrisse não apenas o intelecto, mas também o espírito, as emoções e os valores humanos.

Foi um dos fundadores da Universidade do Distrito Federal, precursora da Universidade do Rio de Janeiro (atual UFRJ), e participou da criação pioneira da Universidade de Brasília (UnB) com o intuito de integrar ensino superior, pesquisa e extensão de forma inovadora. Anísio Teixeira também foi um dos signatários do Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova, documento elaborado na década de 1930 que expôs demandas e propostas em busca de renovação pedagógica ao enfatizar a importância de uma educação pública, gratuita e laica, acessível a todos os cidadãos, o que influenciou políticas públicas e norteou reformas que visavam à modernização. Reconhecendo a importância da educação ao longo da vida, Anísio Teixeira foi também um dos pioneiros na promoção da educação de jovens e adultos no Brasil, defendendo a criação de escolas noturnas e a implementação de programas de educação de base para trabalhadores.

Em 1937, fundou o Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais (Inep), responsável por realizar pesquisas e estudos pedagógicos, bem como fornecer subsídios para o planejamento e a implementação de políticas educacionais no país. Com protagonismo até os dias atuais, a instituição contribui para a identificação de lacunas e necessidades no sistema educacional, orientando ações para a melhoria da qualidade de ensino e a redução das desigualdades. Encontrou em Brasília, cidade utópica, o cenário ideal para sua visão vanguardista de país. Ao aceitar o convite do então presidente Juscelino Kubitschek para integrar a equipe de planejamento da nova capital, dedicou-se à missão de construir um sistema educacional que fosse referência nacional. Projetou escolas inovadoras, com metodologias construtivistas que valorizavam a participação ativa dos estudantes e o respeito à diversidade.

As ideias revolucionárias de Anísio Teixeira seguem presentes em gerações de educadores e intelectuais que compartilham a perspectiva de que o progresso de uma nação começa pela educação de seu povo.

Considero as criaturas humanas tão monótonas e sem surpresas que julgo impossível vir a gostar de viver. A não ser que eu consiga criar um mundo particular meu, de pessoas estranhas, fortes e loucas.

Tenho um sentido cívico tão violento que se eu fosse homem iria ser soldado. Cada vez que vejo uma bandinha tocando esses dobrados tenho vontade de pegar uma bandeira e sair para a guerra. Não sei guerra contra quem, nem por quê, mas isto eu acho que ninguém nunca soube.

Existem momentos de solidão tão grande dentro da gente que até a voz humana incomoda. Nesses instantes eu gostaria de ficar completamente só, no mato, se possível. [...]. Então eu vou fazendo companhia a mim mesma como remédio.

In BRANT, V. *A ciclotímica*.
Brasília: Kaco Gráfica e Editora, 1975, p. 15, 25 e 73.

Vera Brant, a mulher horizonte

Um dos muitos atributos de Brasília é seu inigualável horizonte. Vera Brant, assim como outras personalidades vinculadas à capital, é um ícone que se tornou parte daquele cenário, impossível de ser apagado ou esquecido. A capital ainda em erguimento foi sua escolha de residência, local por onde circulou e onde se tornou uma referência. Amiga de Darcy Ribeiro e adepta de sua proposta de construção de uma universidade inovadora, teve participação ativa na criação, elaboração e regulamentação das atividades docentes que constituiriam a UnB.

A escritora se tornou um centro magnetizador da capital, reunindo pensadores ao seu redor e estabelecendo o intercâmbio entre ideias políticas e intelectuais, de modo que pudessem ser materializadas. Sua vida social está, de fato, atrelada à história política brasileira, mais especificamente àquela ocorrida entre as décadas de 1960 e 1990, momento em que as decisões eram tomadas no centro e escoavam pelo restante do país.

Ela nasceu em Diamantina, em 1927, mas, ao que parece, não adquiriu memórias do pequeno e histórico município mineiro nesse período. A mudança de toda a família para Belo Horizonte ocorreu quando ela ainda era bem pequena em razão da transferência do pai para os Correios da capital. A perda da mãe, aos 8 anos, submeteu-a ao primeiro de muitos dos seus deslocamentos que, possivelmente, implicaram seu desapego familiar e sua independência e desenvoltura financeiras na vida adulta. Uma entre nove filhos, Vera Brant foi enviada aos cuidados dos avós maternos, depois que o pai oficializou o segundo casamento. Foi essa segunda estadia em Diamantina que permitiu à autora acumular as primeiras experiências e lembranças, estabelecer relações e vivenciar com profundidade o lugar que passaria a habitar o seu coração, ser cenário de vida e tema de conversas com Juscelino Kubitschek.

> Adorava os passeios que fazíamos. Próximo a Diamantina, havia um lugar chamado Biribiri, aonde eu ia com duas colegas e seus pais, e ficava na casa de seus avós. Eu achava o lugar mais lindo do mundo. Afinal, Diamantina acabou sendo uma época boa na minha vida tão tumultuada.
>
> O meu primeiro namorado, de bicicleta, fazendo piruetas para me conquistar e eu, da janela, olhando, sonhando como seria o nosso primeiro encontro. Depois, os encontros, escondidos das minhas tias, que, se soubessem, me matavam.
>
> Aquela mania das minhas tias de irem à missa de madrugada e eu, bêbada de sono, andando feito uma sonâmbula, uma de cada lado me obrigando a ajoelhar, levantar, ajoelhar de novo, comungar. O primeiro beijo, o primeiro baile, os primeiros sonhos românticos, tudo isso aconteceu em Diamantina, terra onde vi o mundo pela primeira vez, onde dei os meus primeiros passos, naturalmente insegura, receosa de iniciar uma caminhada que já adivinhava embaraçosa.
>
> Sinto a maior ternura pela minha terra.[20]

O sentimento pela cidade de origem era compartilhado pelo estadista Juscelino Kubitschek, que se tornou amigo íntimo da autora em um momento em que a capital moderna não estava mais ao alcance de sua administração e, com sofrimento, ele a via sendo dominada pelos militares. O entusiasmo por Brasília — sua construção e seu desenvolvimento —, certamente, manteve-os unidos até o final da vida do ex-presidente.

Ao se mudar para Brasília no início dos anos 1960, Vera Brant não apenas fez uma mudança geográfica ousada, saindo do Rio de Janeiro para o centro ainda indomável do Brasil. Foi também uma reconfiguração de sua vida, de modo que o que veio antes se tornou uma preparação para o grande momento. O movimento de ir para a capital recém-inaugurada estava vinculado ao propósito de "dar uma virada na vida, de tentar outros caminhos num lugar novo"[21] com o intuito de fazer algo que tivesse relevância para o país. A primeira impressão da nova capital e seu propósito pessoal são relatados no seu livro de memórias *Ensolarando sombras*, no qual Vera Brant explica:

> Brasília me lembrava uma seta apontada para o futuro. Os brasileiros de todos os estados aqui se encontraram, na maior empolgação, mostrando o quê e o quanto seriam capazes de realizar. [...]
>
> Esse delírio empolgava e impulsionava os operários, que aumentavam o ritmo de trabalho assoviando, cantando, subindo e descendo escadas, jogando tijolos, empurrando carrinhos de cimento como se estivessem realizando a coisa mais importante de suas vidas. E estavam.[22]

Vera Brant carregava a mesma empolgação desses brasileiros que construíam a sede do governo, e esse impulso foi crucial para o novo capítulo que ela inaugurava em sua vida e também para a capital que ascendia. Ela viu sair do chão muitos prédios, acompanhou de perto os traços arquitetônicos inimitáveis de Oscar Niemeyer — que distinguem Brasília — deixarem o papel e ganharem forma no concreto que se espalhava, complementando o horizonte do planalto central. Ela relata que:

> Os primeiros anos não foram fáceis. Brasília era um descampado de mato e poeira. Tudo era difícil. Ficávamos naquela de reunir amigos, à noite, para dividir a solidão e a falta do que fazer. Com o tempo, os assuntos iam ficando muito repetidos e trocávamos de grupo para variar. Depois, voltávamos ao grupo anterior para contar o que o outro falava e pensava.[23]

Vera e JK | Foto: acervo Leonardo Brant

Em entrevista sobre a comemoração dos 50 anos de Brasília, em 2010, Brant compartilhou uma anedota daquele tempo. Ela contou que, nos primeiros anos, a cor mais comum das roupas era o cáqui, pois a poeira deixava os colarinhos das camisas marrons.

Antes de Brasília, passou pelo Rio de Janeiro, onde foi trabalhar como escriturária no Ministério da Educação. Depois de algum tempo morando com o irmão Celso Brant, deputado estadual à época, e estreitando os laços com a parente distante, Alice Brant (a famosa Helena Morley de *Minha vida de menina*), com quem estabeleceu uma relação de amizade e aconselhamento, adquirindo novo significado para a noção de família, Vera Brant conseguiu alugar um apartamento para si. Foram alguns anos na cidade carioca dedicados à educação, como já fazia em Belo Horizonte, onde fez o curso de normalista no Colégio Sagrado Coração de Jesus e assumiu o cargo de professora primária nos primeiros anos de sua vida profissional. Em seguida, foi trabalhar no Serviço de Orientação e Assistência (SOA), em Brasília, onde aplicou o método desenvolvido por Paulo Freire para alfabetizar adultos em todo o Brasil. Em seu livro *JK, o reencontro com Brasília*, publicado em 2002, Brant contou um pouco dessa experiência:

> De repente surgiu o assunto da alfabetização de adultos, método Paulo Freire, projeto que eu, no Ministério da Educação, juntamente com o professor Lauro de Oliveira Lima, dirigia, através das inspetorias secionais. Contei a eles que, certa vez, um grupo de estudantes de São Paulo, orientado por nós, daqui de Brasília, havia realizado um trabalho tão maravilhoso em São Carlos que o próprio Paulo Freire elogiara.
>
> Cheguei, toda feliz, ao Rio e, na casa da minha tia Alice, comentei o feito. Estes meus parentes me achavam subversiva e um deles comentou que essa união dos estudantes com os adultos não era para alfabetizar e, sim, para politizar. Que era coisa de subversivo. Comecei a ficar furiosa...[24]

A autora não se consagrou como uma grande escritora de seu tempo, e a época, pouco receptiva à atividade intelectual feminina, foi, certamente, uma das razões para a sua exclusão do cânone literário, assim como se deu com muitas outras autoras que não receberam o destaque que mereciam e não foram fixadas na história literária brasileira. No entanto, a escrita de Vera Brant foi elogiada e comentada por grandes nomes da nossa literatura, como Darcy Ribeiro, Carlos Drummond de Andrade, Fernando Sabino, entre outros. Segundo ela, "o Darcy vivia elogiando o que eu escrevia mas, como ele me adora, considerava-o suspeito. E ele não entende nada de poesia, como eu também não entendo".[25]

Em 1975, publicou *A ciclotímica*, uma novela escrita quando a autora tinha 27 anos, que foi publicada mais de uma década depois. Em carta a Drummond, ela justifica a necessidade dessa criação literária: "Não tinha dinheiro para pagar um psiquiatra e resolvi debulhar tudo no papel. Não é exatamente a minha realidade vivida. Mas se parece muito".[26]

Vera Brant e seu cachorro Urso, déc. 1980 | Foto: acervo Leonardo Brant

Vera Brant, em 28 de fevereiro desse mesmo ano, pediu conselhos ao poeta sobre a escrita de suas memórias, que abarcaria momentos cruciais de sua infância, passando pela mudança para Brasília — a construção da capital e sua participação no planejamento e na edificação da UnB —, até o golpe de 1964, que a obrigara a dar outro rumo à vida profissional: "Nunca pensei assistir a tantas cenas deprimentes: covardia, medo, deslealdade, puxa-saquismo, dedo-duragem, cretinices várias. Darei os nomes aos bois e vai ser uma lavagem de alma".[27] Diante disso, o poeta a incentiva:

> Escreva o livro que você pretende, e conte tudo. Para contar só o superficial ou o aveludado, realmente não vale a pena escrever. Já temos um número excessivo de memorialistas que retocam e falsificam a vida. E você, com o seu talento, pode nos dar um retrato precioso de costumes e psicologia social e humana, do tempo que está vivendo. O que há de melhor nos livros do Nava, ao lado da criação literária, é a coragem.[28]

Além de *A ciclotímica*, Vera Brant ainda escreveu *JK, o reencontro com Brasília*, que conta momentos memoráveis de sua amizade com Juscelino Kubistchek; *Darcy*, em que retrata a convivência, da infância à maturidade, com o antropólogo que se dedicou aos indígenas, escreveu obras literárias e teóricas e foi uma dos maiores responsáveis pela criação da Universidade de Brasília; *Alice e Helena Morley*; *Ensolarando sombras*, em que relata as suas memórias; *A solidão dos outros*, um livro de contos; e o já citado *Carlos, meu amigo querido,* que reúne treze anos de correspondência com o poeta Carlos Drummond de Andrade. Vera Brant ainda é, no entanto, pouco conhecida entre os brasileiros. Figura indispensável dos bastidores políticos da segunda metade do século XX, compôs um capital social invejável durante os anos que habitou a capital. Amiga e confidente de grandes intelectuais, políticos e artistas, firmou-se como articuladora central de Brasília, disponibilizando, em seus escritos, raro testemunho das negociações feitas nos bastidores. Dos incontáveis jantares e almoços oferecidos em sua casa em Brasília saíram grandes decisões, como indicações ministeriais e apoios parlamentares para construção da Universidade de Brasília — projeto liderado por Darcy Ribeiro.
Em seus escritos, a vida íntima do poder nos é revelada de maneira leve e irônica, permitindo ao leitor sentir rara proximidade com a história política do país. Juscelino Kubitschek, Darcy Ribeiro, Carlos Drummond de Andrade, Anísio Teixeira, Tancredo Neves, Oscar Niemeyer, Tom Jobim, Victor Nunes Leal, Zanine, Athos Bulcão, Alfredo Ceschiatti, entre outros, aparecem pelo viés poético e humano, revelado, usualmente, apenas àqueles pertencentes aos restritos círculos intimistas. Homens sensíveis, frágeis, controversos, recorrentemente carecendo de suporte e cuidado são revelados tanto nas corres-pondências com Vera Brant quanto em seus livros de memória.

O livro dedicado à Juscelino Kubitschek, nesse sentido, evidencia um ex-presidente fragilizado com os direitos políticos cassados e com a proibição de voltar à cidade modernista depois da instalação do governo militar em 1964. Engajada em resguardá-lo da melancolia e subvertendo a ordem imposta pela ditadura, Brant expunha indignação: "Esconder de quê, me diga? Se alguém tem o direito de estar aqui, este alguém é você, que a construiu".[29] A missão de convencer Juscelino Kubitschek a voltar à capital, além de traduzir certa inconformidade política, também pode ser interpretada como resultado de solidariedade para com àqueles que escolhia se unir: "Farei de tudo que puder para diminuir as marcas das tristezas e mágoas que esses bandidos deixaram em você".

Em entrevista concedida a uma revista da época, mais de vinte anos depois, em 1999, ela recordou o papel que desempenhara nos últimos anos de vida de Kubitschek:

> Em 73 ele morava no Rio e estava proibido de ir a Brasília. Nem pouso de emergência, como uma vez precisou fazer, as autoridades permitiam. Então resolvi fazer uma festa pra ele e hospedá-lo em minha casa. Ele achava que nunca mais voltaria a Brasília. Mas daquela vez ele chegou e o deixaram descer. Vocês precisavam ver a felicidade dele. Comemoramos todos os aniversários de Brasília de que ele estivera ausente.[30]

O próprio JK, em carta enviada em 6 de dezembro de 1973, reconheceu a importância do acolhimento amigo e da reaproximação com a cidade:

> A seu lado, querida amiga, minha estada em Brasília assumiu aspecto diferente e, embora não seja dado a confidências, uma insisto em fazer-lhe: Brasília, nesses anos

> tempestuosos que o destino me impôs, deprimia-me quando aí, por uma circunstância ou outra, tive de estar. Possivelmente minha capacidade de assimilar vacilasse entre o esplendor do passado, quando então a construímos, e estas horas intermináveis de borrasca. Desta vez, em sua casa, pude respirar aura de grande ternura, achando espalhada por todos os cantos a mensagem de um carinho tão sincero.[31]

O forte efeito da volta de JK a Brasília foi também reconhecido pela filha do ex-presidente Maria Estela Kubitschek Lopes, em carta escrita em 2002, publicada na introdução de *JK, o reencontro com Brasília*: "Você deu a papai o final feliz da novela de sua vida ao obrigá-lo a 'fazer as pazes' com sua filha caçula — BRASÍLIA".[32]

Não foram, ainda assim, somente boas lembranças que marcaram o período. O regime autoritário, o medo compartilhado no dia a dia e a evasão dos amigos queridos da cidade geraram em Brant uma sensação de esvaziamento, de secura. Brasília havia, em suas palavras, virado "um deserto". Em obra escrita em homenagem ao fiel companheiro Darcy Ribeiro — este exilado no Uruguai e depois no Chile durante a ditadura —, Brant descreveu as tristezas e decepções de quem viu a cidade recém-criada deturpar-se após curtos quatro anos:

> Lembrei-me do absurdo que foi a invasão da UnB, a demissão de mais de duzentos competentes professores, muitos que vieram do exterior, onde eram admirados e respeitados, deixando suas cátedras onde ganhavam três a quatro vezes mais do que aqui, movidos pelo belo ideal de transmitir aos jovens brasileiros os ensinamentos que, durante a vida, acumularam.[33]

O Brasil de Vera Brant, de Darcy Ribeiro, Anísio Teixeira, andava, como posto pela autora, "na marcha a ré histórica",[34] destruindo as projeções mais fantasiosas de igualdade que a construção de uma nova capital poderia criar. O posicionamento de Brant diante do regime militar era de clara oposição. Exonerada da Universidade de Brasília, "perdeu o prumo" com a responsabilidade de criar os três sobrinhos,[35] filhos do irmão. Com a passagem do tempo, acabou absorvida pelo ramo imobiliário de uma cidade que, mesmo deturpada do seu projeto inicial, não parava de crescer.

Em carta a Carlos Drummond de Andrade, em 10 de agosto de 1976, doze dias antes da morte de Juscelino Kubitschek, Vera traduziu, com um relato, o lado perverso e perigoso dos tempos sombrios e autoritários que o país enfrentava:

> Foi uma loucura. No sábado à tarde, eu estava em casa deitada, descansando, quando os dois telefones tocaram ao mesmo tempo. Eram jornalistas querendo saber se era verdade que o Juscelino havia morrido. A notícia é que ele havia morrido num acidente na estrada São Paulo-Rio. [...] Pedi aos jornalistas que não transmitissem a notícia, pois tinha certeza que era boato falso. Ele estava na fazenda e eu ia tentar tirar a limpo o que teria acontecido.[36]

Vivo, Kubitschek estava, como previra Brant, em Luziânia, nos arredores de Brasília. Correndo ao seu encontro para averiguar sua segurança, Vera desabafou a Drummond: "Achei-o muito triste e desapontado. Acho que ele está pressentindo alguma coisa. Boa não deve ser".[37] No dia 22 de agosto de 1976, exatos doze dias depois da carta escrita a Carlos Drummond de Andrade, Juscelino Kubitschek acabou, de fato, falecendo em um acidente na rodovia Dutra, justamente entre o Rio e São Paulo. Três dias antes do ocorrido, estava em Brasília, com Vera Brant lembrando que a amiga não tinha ainda respondido sua última carta: "Você não respondeu, ainda, à minha última carta". Ela havia replicado: "Aquela está bonita demais, vou ter que caprichar na resposta. Na próxima semana eu respondo".[38]

Se a melancolia recorrentemente aparecia como causalidade de um tempo engessado e frio, que privava o desenvolvimento da poesia e da liberdade, a sensibilidade em reconhecer o lado humano e afetuoso, mesmo na adversidade política, merece destaque entre suas ações. Nesse sentido, Carlos Drummond de Andrade se consolidou, durante mais de uma década, como refúgio, referência e espécie de salvação ética.

Mauro Santayana lembrou no prefácio escrito para *Carlos, meu amigo querido*, que a troca de correspondência exige, sempre, reciprocidade. Em suas palavras: Ninguém escreve a quem não saiba lê-lo; exige-se, no mínimo, certo parentesco intelectual, certa identificação ética, tendo uma fundamental distinção entre as cartas escritas com a preocupação de que sirvam a qualquer objetivo, e as que nascem da afetividade.

Se Vera Brant e Carlos Drummond eram diferentes em muitas camadas, a profundidade e complexidade da vida, sua consciência, sobretudo, permitiu que se aproximassem. A enorme admiração de Brant pelo amigo, revelada ao longo das correspondências pode ser atrelada ao seu lado humanista, poético e literário. Os poemas e crônicas do escritor são a ponte com a vida literária que Vera levou aos percalços, entre um projeto e outro, entre uma cidade e outra. Grande referência, modelo, mestre e professor, o poeta e sua amizade, construída na distância entre Brasília e Rio, eram motivo de orgulho, explicitado sem nenhuma cerimônia. Sempre que podia, Brant traduzia o poder e força da imagem do poeta:

> Ser sua amiga é o maior orgulho e privilégio. Você me dá uma dimensão da vida tal que os meus grandes problemas se transformam em pequenos mosquitos. Você — a sua figura — me faz recordar uma imensa montanha que vi certa vez, na encosta do mar, parecendo estar segurando as ondas violentas, não as deixando atingir e arrasar os velhos barracos e os pobres pescadores que os habitam.[39]

O grande talento de Vera Brant era a amizade. Sua disponibilidade, seu tempo, as conversas e os elogios. Não resguardava esforços nem energia para ficar junto dos seus. Nos momentos difíceis do país e, consequentemente, da nova capital, foi a amizade que lhe permitiu seguir a vida. Carlos Drummond de Andrade lhe devolveu, muitas vezes, a esperança de construir um caminho de poesia, inteligência e liberdade. Vera Brant prezava e protegia a sensibilidade humana, sabia escolher, e fazer crescer as boas relações humanas.

 Christus Nóbrega | *Vera Brant*, 2024 | Pigmento mineral sobre papel de algodão | Coleção do artista

Carta de Vera Brant para JK [40]

Brasília, 25 de agosto de 1976

Juscelino, meu amigo querido:

Você nem me deu tempo de responder à sua carta. Na quinta-feira tive um trabalho enorme de rever e corrigir meus contos, para remetê-los a você. Quando telefonei para a Déa, você já havia seguido para São Paulo, no avião das nove horas.

Do domingo, à noite, o Carlos Murilo ligou-me, aflito, para dizer que estava correndo o boato, outra vez, de sua morte. Fiquei irritadíssima com a falta de imaginação dos boateiros. Mas resolvi ir para a casa dele, com uma aflição menor do que da vez anterior.

Os telefonemas foram-nos assustando. Ficava a lembrar-me da sua expressão naquela noite de sábado, na fazenda, e do que você havia dito. E pensava: vai ser tudo igualzinho. Eu vou contar-lhe as aflições da Sarah, das filhas, dos amigos, e ele vai sorrir meio triste, com pena de ter causado tanto dano às criaturas que ama. Sem nenhuma culpa. Você não se habituara a causar danos sem culpa. Sempre as pessoas que o amam sofreram sem que você tivesse, realmente, a intenção de feri-las. Sofreram as injustiças que lhe fizeram, a sua ausência durante longos anos no exílio, as injúrias, as ingratidões todas. Você já nos devia saber acostumados a esse tipo de mágoa. Mas sofria assim mesmo, mais com pena da gente do que de você.

Mas ... não é que desta vez foi verdade? Não é que, ainda sem culpa, você nos deixou, a todos, arrasados de sofrimento? Não que o pretendêssemos eterno. Morrer, todo mundo morre, mas debaixo de uma carreta? Não dava para você morrer de avião, com as milhares de horas de voo que você acumulava? Daria para tirar o brevê, só pelo tempo passado no ar. Não podia, pelo menos, morrer de enfarte? Tinha que ser nessa violência? Tudo seu foi assim tão violento, com tanta força, com tanto entusiasmo! Não dava para diminuir a barra um pouquinho neste final?

Olhe, você não imagina, depois, o que aconteceu. Um terremoto não teria feito tanto estrago. O seu Brasil ficou estarrecido. A tristeza já não era privilégio de seus amigos. Era geral. A alegria saiu do rosto das pessoas. Os suspiros e as lágrimas passaram a ser a mensagem de um desespero. Ninguém se falava, só abraços e soluços, e mágoas muitas.

No dia seguinte, o seu corpo chegou à sua Brasília, todo coberto com a bandeira do Brasil. O aeroporto estava lotado. Os táxis carregavam as pessoas de graça, todos com um pano preto, significando luto. Os motoristas sabiam que, no final da tarde, teriam de prestar contas aos seus patrões dos quilômetros percorridos. Mas ninguém estava pensando nos momentos seguintes. Os momentos seguintes sempre existiram. Um líder enrolado numa bandeira é que é raro.

Os cordões de isolamento eram enormes. Uma senhora gorda, simpática, disse para um soldado: "Os senhores estão isolando o quê? Tem alguma coisa aqui para ser isolada? Nós viemos buscar o nosso presidente, no maior respeito que ele merece, ele nos pertence e queremos prestar-lhe a última homenagem. Já não chega o isolamento de todos esses anos que nos impuseram? Vamos, tirem esta corda." E o soldado tirou.

Rapazes de quinze a vinte anos, que ou não eram nascidos, ou eram crianças bem pequeninas quando você foi presidente, vinham de motocicleta, com camisas escuras e uma faixa com os dizeres: "Ao nosso querido Juscelino, a nossa gratidão."

Como é que pode? Nessa idade em que eles não estão dando bola para nada, em que morrer e nascer para eles não faz diferença, como é que tiveram a sensibilidade e a grandeza de perceber o momento histórico que estavam vivendo? Como foi que entenderam que esta terra que pisam, este imenso gramado, este excesso de luz e de espaço, estes palácios, estas praças, as avenidas de imensa beleza, eles os deviam a você?

A ida até a catedral foi fantástica. Os carros andavam em três filas, a vinte quilômetros, entre outros carros e outras gentes que aguardavam a sua passagem: você foi num carro preto, nada bonito. Mas ninguém se importou muito com essas coisas. Você nunca ligou mesmo para as aparências.

A Catedral de Brasília era só flor e candango. Nunca vi uma combinação mais perfeita: a singeleza da flor misturada à pureza dessa gente pobre e simples.

Bateram palmas quando você chegou. Não entendi bem na hora, mas, passada a minha burrice, percebi que estavam felizes de ter você com eles. Você vivo, não deixariam. Você morto, deixaram.

Um homem escuro queria saber se você seria enterrado no cemitério comum. Eu respondi que sim. Ele sorriu e respondeu: Que bom, agora a gente vai até querer morrer para ficar perto dele.

Ah, ia-me esquecendo de contar: tinha índio também, uma porção de índios. Na realidade, tinha de tudo. Mas o forte mesmo, a massa humana, era de gente simples, aquele tipo de gente que você sempre amou, gente que sempre sofreu calada, que suportou tudo, que engoliu tudo, humildemente.

Grande parte daquela gente não pôde entrar na catedral. Mas deu um jeitinho de vê-lo através dos vidros. Até lavaram os vidros com aquela piscina circular

que o Oscar chamou de espelho d'água. Alguns não resistiram, entraram pelo tal espelho e surgiram do lado de dentro, ensopados.

As coroas eram muitas, centenas. Estavam até bonitas no começo. Mas, depois, os pobres que não tiveram dinheiro para comprar coroas resolveram homenagear você com as coroas alheias. Foram tirando as flores e jogando sobre você, jogando, na maior felicidade. Parecia uma chuva de flores.

A missa, propriamente, não houve. Foi uma grande confusão de flores, de palmas, de hinos, de choros.

A Sarah teve de se dirigir à multidão pedindo calma. Quando prometeu você a eles, foi uma tranquilidade. Voltou a paz na catedral.

Mas foi paz por muito pouco tempo. Porque, quando você chegou lá fora, para ser colocado noutro carro (acho que esse não era preto, e sim vermelho, parecia carro de corpo de bombeiro), tomaram-no nos braços, como num forte abraço de amigos que não se encontram há anos, e levaram-no, cantando, pelas avenidas da sua Brasília.

Eram seis horas da tarde, a sua hora, a hora do pôr do sol que você tanto adorava. Choravam e cantavam. A voz saía meio desentoada, mas era o tal nó na garganta que dá na gente quando a emoção é muita.

Sarah, entre amargurada e feliz, seguiu com as filhas a procissão. Sim, procissão. Era o que parecia. Era o que era. Elas estavam muito tristes, mas muito altivas. Pareciam carregadas de orgulho.

O caminho era longo, vários quilômetros. Mas ninguém estava preocupado com isso. Ninguém estava pensando em metros. Todos já haviam caminhado tanto por este mundo. Tanto. Daqui para ali, dali para aqui, sem destino nenhum.

Agora, neste exato momento, tinham um destino: colocar em repouso um homem exausto de tanto sonho e de tantas desesperanças. Deitá-lo para dormir em paz, ao som do hino de sua pátria e da canção de ninar que sua mãe costumava cantar, ao adormecê-lo. Fazê-lo descansar das canseiras do mundo, dos sonhos sonhados alto demais, das esperanças esperadas demais. Adormecê-lo assim, como se adormece uma criança exausta de esbarrar na mesa, nas cadeiras, na vida.

Deixá-lo quietinho, sem o perigo de acordar e ter que dessonhar tudo de novo, desapontando-se.

Dar-lhe a paz que sempre desejou, mas que nunca pôde ter, pelo seu temperamento ruidoso e pela mania de ter aspirações grandiosas.

Deixá-lo ali, sozinho e tranquilo, sabendo que ninguém mais, ninguém mesmo, poderá feri-lo.

Receba o meu último e o mais emocionado de todos os beijos.

Vera

Juvenal Pereira | Funeral de Juscelino Kubitschek, 1976

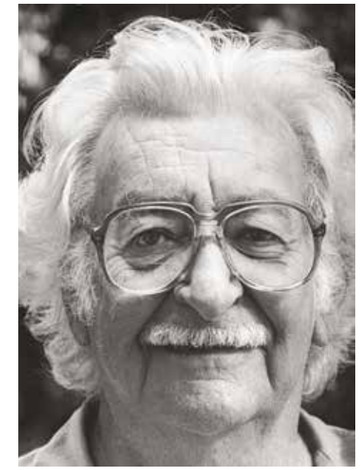
170 **Roberto Burle Marx** (1909-1994) | Desenhos para o projeto do Parque Zoobotânico de Brasília, 1960

Roberto Burle Marx

Roberto Burle Marx nasceu em São Paulo, em 1909, mas cedo mudou-se com a família para o Rio de Janeiro, onde passou a maior parte de sua vida e assinou seus mais importantes trabalhos como paisagista; faceta pela qual ficou reconhecido nacional e internacionalmente. Sua atuação, no entanto, é múltipla: de um artista que dominava diversas técnicas e meios de expressão.

De 1928 a 1929, morou em Berlim, na Alemanha, onde, em contato com obras da vanguarda modernista europeia, teve início sua formação estética. Seu primeiro projeto paisagístico é o jardim da casa da família Schwartz, no Rio de Janeiro, a convite de Lucio Costa e em parceria com o arquiteto russo Gregori Warchavchik, considerado o introdutor do Modernismo na arquitetura brasileira. Era 1932, e Burle Marx era um estudante de arquitetura e pintura na Escola Nacional de Belas Artes.

Ao longo dos anos 1930, foi diretor de parques e jardins do Recife, trabalhou como assistente de Cândido Portinari e deu início ao projeto dos jardins do prédio do Ministério da Educação e Saúde, na então capital da República, o Rio de Janeiro. Nas décadas seguintes, atuou, entre outros, com Oscar Niemeyer, no Conjunto da Pampulha, em Belo Horizonte, e no Parque do Ibirapuera, em São Paulo; e com



Affonso Eduardo Reidy, no parque do Flamengo e no Conjunto Pedregulho, ambos no Rio de Janeiro.

A projeção de seus jardins envolvia um profundo conhecimento de botânica, e, ao longo de sua trajetória, Burle Marx identificou e catalogou diversas espécies nativas em inúmeras viagens a regiões do Brasil. Entendia plantas também como cor e forma, algo que fica evidente nos desenhos e nas pinturas que produziu ininterruptamente em toda a sua carreira, e, claro, na geometria espacial dos ambientes que criou. Seus jardins tropicais eram profundamente integrados à paisagem nativa e à arquitetura e foram incorporados também no projeto de nação que Brasília significou.

Na nova capital federal, Burle Marx projetou os jardins de diversos prédios públicos, como a quadra-modelo do Projeto Piloto, a praça dos Cristais e o parque Dona Sarah Kubitschek, embora eles não tenham sido construídos ao mesmo tempo e, em alguns casos, tenham tido seus projetos originais bastante modificados. Também prédios públicos simbólicos ganharam paisagismo assinado pelo artista, como os palácios do Itamaraty, do Jaburu e da Justiça, além do complexo do Teatro Nacional, parcialmente realizado. No primeiro deles, são célebres as tapeçarias assinadas pelo artista.

Roberto Burle Marx morreu no Rio de Janeiro, em 1994, depois de realizar projetos internacionais importantes, como o Parque del Este, em Caracas, Venezuela. Dedicava-se, então, sobretudo, à pesquisa botânica em um sítio que servia de local de celebração e pesquisa, não apenas de espécies nativas, mas de cultura e arte brasileiras.

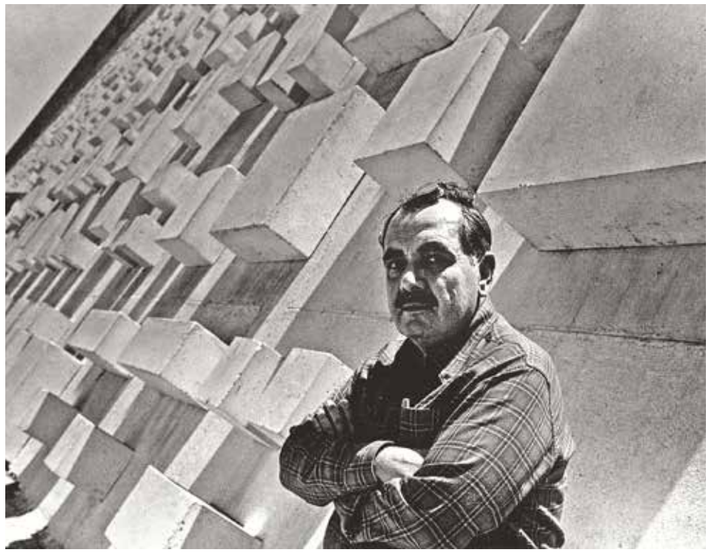
Em 2023, quase trinta anos após sua morte, Brasília fez uma homenagem ao paisagista e multiartista ao tirar do papel um dos projetos que gestou em 1975. A área se estende da Rodoviária do Plano Piloto à famosa Torre de TV, inaugurada em 1967, e ganhou o nome de seu idealizador.

p. 172-173
Praça dos Cristais, Brasília, 2013 | Projeto de Roberto Burle Marx, 1970 | Foto: Leonardo Finotti

Athos Bulcão

Nascido em 1918, no Rio de Janeiro, Athos Bulcão deixou o curso de Medicina em 1939 para dedicar-se à pintura.

Amigo de Carlos Scliar, Enrico Bianco e Roberto Burle Marx, aos 25 anos conheceu Oscar Niemeyer, que lhe encomendou um projeto para os azulejos externos do Teatro Municipal de Belo Horizonte, obra que não foi concluída. Dois anos depois, a convite de Cândido Portinari, trabalhou na execução do painel de São Francisco de Assis, na igreja da Pampulha, também em Belo Horizonte.



Reconhecido como um dos artistas mais promissores de sua geração, realizou, em 1944, sua primeira exposição individual na inauguração da sede do Instituto dos Arquitetos do Brasil, no Rio de Janeiro.

Responsável por diversos painéis de azulejos em edifícios públicos de Brasília, que mesclam abstração com elementos figurativos e regionais e podem ser vistos nas paredes do Congresso Nacional, no plenário do STF, na Igrejinha Nossa Senhora de Fátima, no Aeroporto Juscelino Kubitschek, e por adornos arquitetônicos e peças escultóricas de separação de ambientes, como a treliça localizada no prédio no Itamaraty.

Além do Brasil, Athos Bulcão também realizou trabalhos em Cabo Verde, Argélia, Itália, Índia, Argentina e França.

Criador de peças em cerâmica, pintura, desenho e gravura, recebeu, ao longo de sua carreira, inúmeros prêmios, inclusive a Ordem do Mérito Cultural em 1998, e teve obras expostas em importantes museus e galerias no Brasil e no exterior.

Em dezembro de 1992 foi criada a Fundação Athos Bulcão (Fundathos), presidida por Vera Brant, para preservar e divulgar a obra do artista plástico, além de desenvolver projetos educacionais e culturais para crianças e adultos.

Em 2008, ano de seu falecimento, foi realizada uma exposição retrospectiva em Brasília reunindo suas principais obras. Em 2014 foi inaugurado, também em Brasília, o Athos Bulcão Hotel, fixando ainda mais seu nome à cidade em que escolheu viver a partir de 1958 e onde faleceu.

Comprovando a influência forte de Bulcão até os dias de hoje, na cerimônia de abertura dos Jogos Olímpicos Rio 2016, as formas do padrão de azulejos da Torre de TV de Brasília estavam impressas nos macacões dos voluntários, e os quadrados e triângulos do painel da Estação da Lapa, de Salvador, foram referência para a coreografia na primeira parte do evento.

Athos Bulcão (1918-2008) | Painel de azulejos em residência particular, Brasília | Foto: Maurício Araújo
Athos Bulcão na fachada do Teatro Nacional, 1967 | Acervo Fundação Athos Bulcão

Zanine Caldas

José Zanine Caldas, mais conhecido como Zanine Caldas ou apenas Zanine, foi um arquiteto autodidata, maquetista, designer de móveis e paisagista brasileiro. Nasceu em 25 de abril de 1919, na cidade de Belmonte, no sul da Bahia. Iniciou sua carreira aos 18 anos quando se mudou para o Rio de Janeiro. Fundou o Maquete Studio em 1941. Nos anos 1950, ficou conhecido na antiga capital pela qualidade de seus modelos reduzidos,[41] trabalhando em projetos de expoentes da arquitetura moderna brasileira como Oswaldo Arthur Bratke, Alcides da Rocha Miranda, Oscar Niemeyer e Lucio Costa.[42]

Zanine explorou o Brasil em expedições que investigavam a arquitetura e o mobiliário coloniais, além de buscar novas espécies de madeira para seus projetos. No exterior, visitou África, Ásia e Europa, o que permitiu ter seu trabalho influenciado por diversas culturas e estilos, sem perder o olhar para o contemporâneo. Como afirmado por Ivan do Valle, especialista na obra do arquiteto,

> [Zanine] se aproxima muito do movimento moderno, mas com madeira baseada na releitura do colonial e na escola moderna. E isso foi muito admirado porque tinha todos os valores que a arquitetura moderna pregava: pátio livre, poucos pilares, visão do exterior. Ele conseguia fazer isso trazendo as características dos trópicos e se tornou muito admirado no meio. E sem ser formado por universidades.[43]

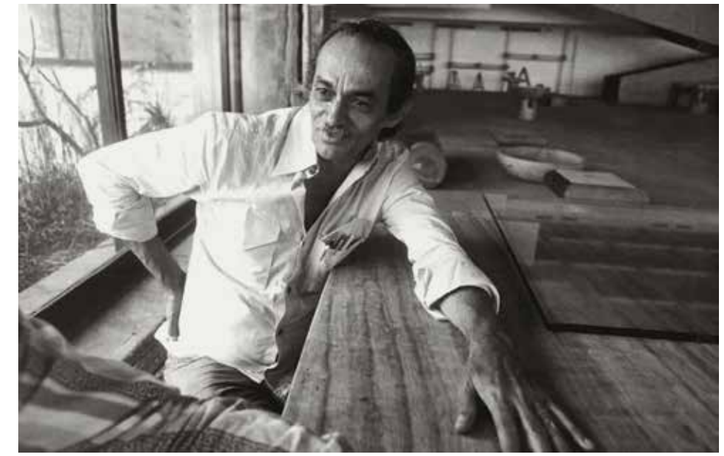
O impulso autodidata de Zanine surgiu cedo. Em relato, lembrou que:

> Desde pequeno fui fascinado por quem fazia. O alfaiate que fazia roupas, a cozinheira que fazia comidas, o farmacêutico que fazia remédios, o carpinteiro que fazia mesas e cadeiras, o mestre de obras que fazia casas [...]. Foi por aí, exatamente, olhando o fazer, que aprendi a fazer também. Sobretudo casas.[44]

José Zanine Caldas (1919-2001) | Mesa de trabalho utilizada por Juscelino Kubitschek, na casa de Vera Brant em Brasília | Coleção particular | Foto: Pat Kilgore

O apreço de Zanine pela natureza e seu potencial estético também o levou a se dedicar ao paisagismo, quando projetou jardins residenciais, e ao artesanato, utilizando materiais orgânicos como flores e folhas. Como afirmado pela pesquisadora Giselle Chaim, "Zanine desenvolveu os arranjos de flores secas que se tornaram símbolo do artesanato brasiliense e que são vendidos ainda hoje em feiras tradicionais da cidade [...]. Enquanto morava em Brasília, Zanine vendia não apenas os arranjos, mas também móveis e objetos criativos em uma pequena loja na Asa Sul".[45]

Sua relação com Brasília remonta a seus primórdios: foi a convite de Darcy Ribeiro que, com sua família, se mudou em 1959 para o Cerrado, projetou sua primeira casa lá, para sua moradia, em 1963. Também foi professor de maquete da recém-inaugurada UnB entre 1962 e 1964, porém perdeu o cargo em função da tomada do poder pelos militares.[46] Se tornou rapidamente muito requisitado na nova capital, como aponta Chaim: "Durante o período em que viveu em Brasília [...], Zanine realizou um número expressivo de residências em madeira, principalmente concentrados no Lago Sul e Lago Norte",[47] área nobre da cidade. Alguns projetos universitários, como os de Ivan do Valle e de Giselle Chaim, tentam recuperar e revalorizar essa memória, através de pesquisas sobre as construções existentes, por meio de visitas *in loco* e de entrevistas com antigos clientes, ex-funcionários e conhecidos.



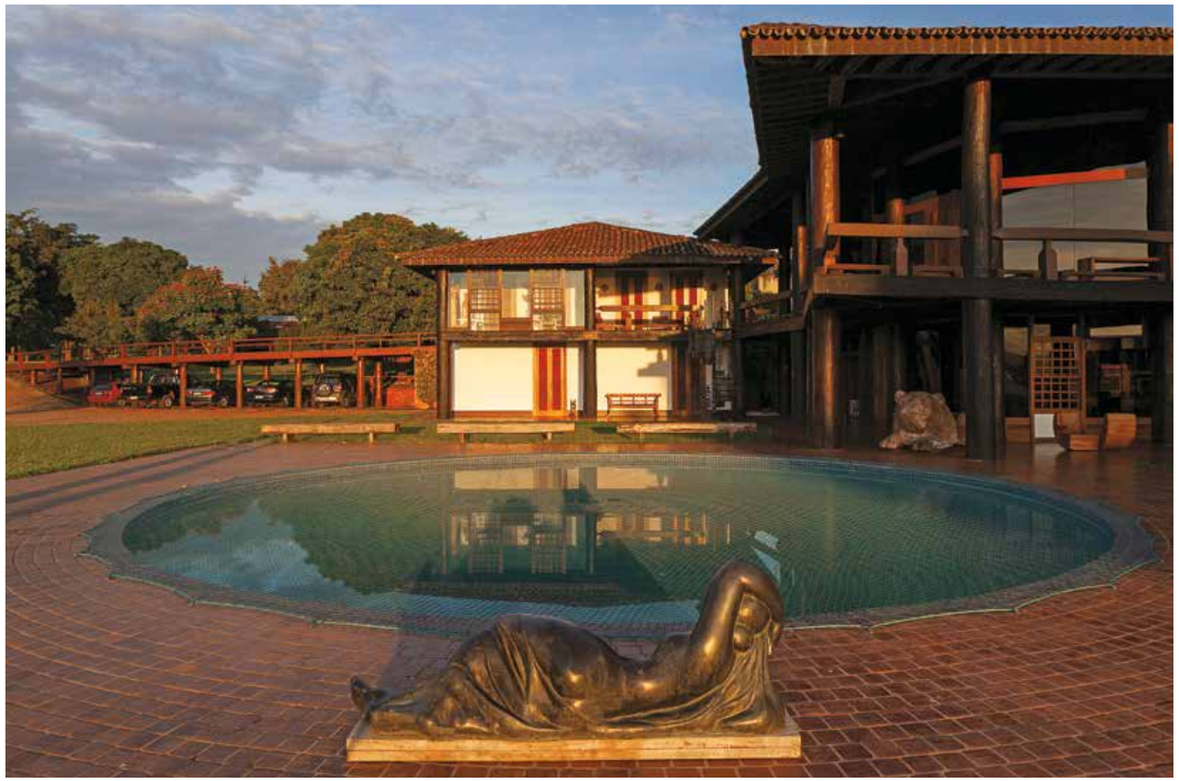
Zanine Caldas em seu ateliê, s.d. | Foto: Sidnei Corrallo

Para além de Brasília, Zanine mantinha uma forte ligação afetiva e um interesse urbanístico pela sua terra natal, tendo voltado a morar no sul da Bahia nos anos 1970, mais especificamente em Nova Viçosa. Em entrevista concedida a Giselle Chaim, a filha de Zanine, Déa, contou que:

> com a intenção de incentivar o crescimento da cidade, Zanine "chamou vários amigos e pessoas abastadas para comprar casas no que seria seu projeto urbanístico. A sua ideia era de que as casas de alta renda ficassem próximas ao mar, como casas de praia, e no interior da cidade ficariam as casas dos canoeiros e jangadeiros, sempre com um espaço para incentivar a agricultura familiar. Mas o prefeito mudou e o projeto urbanístico não foi para frente".[48]

Uma dessas casas, hoje destruída, foi encomenda de Vera Brant.[49]

Foi nessa mesma época que Zanine adquiriu uma consciência mais aguda do impacto ecológico implicado em seu trabalho de moveleiro que, desde os anos 1950, produzia em escala industrial.[50] É com sua ida a Nova Viçosa que sua percepção se transforma em profundidade pois, como indica o historiador e colecionador Jayme Vargas, foi lá que Zanine "iniciou uma produção de móveis artesanais esculpidos em madeira maciça, a partir das sobras dos processos de desmatamento e das queimadas. Peças que ele chamou de 'móveis denúncia', com as quais procurava questionar a devastação das nossas florestas".[51]



178 **José Zanine Caldas** (1919-2001) | Residência particular, Brasília | Foto: Leonardo Finotti

José Zanine Caldas (1919-2001) | Residência particular, Brasília | Foto: Gil Ferreira 179

Sergio Rodrigues

Hoje é consensual pensar que o momento de inflexão do design de móveis brasileiro em direção a um abrasileiramento de sua produção nacional está intimamente ligado ao trabalho do carioca Sergio Rodrigues. O conjunto da sua obra, que inclui de móveis para interiores a projetos de arquitetura, reflete uma preocupação com os modos de viver propriamente brasileiros. Em seus trabalhos, vemos não somente o emprego sistemático de matérias-primas nacionais, como também o recurso a soluções técnicas inspiradas no design popular, como a trava do carro de boi ou a rede de dormir. Em 1955, abriu, no Rio de Janeiro, a loja Oca, que recebeu importantes encomendas de diferentes governos, empresas e particulares. Concebida em 1957, a poltrona mole, seu móvel mais conhecido, levou em 1961 o primeiro prêmio no *Concorso Internazionale del Mobile* em Cantú, na Itália, e lançou fora do país a carreira de Sergio Rodrigues.

No Brasil, sua perspectiva ao mesmo tempo regional e cosmopolita do design foi logo reconhecida por alguns dos maiores expoentes do Modernismo brasileiro, como Lucio Costa, Oscar Niemeyer e Darcy Ribeiro. As cadeiras de Sergio Rodrigues chamadas Lucio Costa, Oscar e UnB foram inspiradas nessas figuras e ressaltam suas convergências artísticas e intelectuais. A cadeira Oscar, em particular, que foi concebida em 1956 para mobiliar os interiores do Jockey Club no Rio, só foi apelidada assim posteriormente, quando foi constatada a semelhança formal do desenho de seu encosto com as colunas do Palácio do Planalto e da Alvorada. Em 1957, Sergio foi convidado por Niemeyer para mobiliar o Palácio do Catetinho, primeira residência oficial da Presidência na Brasília ainda em construção. A partir de então recebeu sucessivos convites durante os anos 1950 e 1960 para preencher os interiores de diversos edifícios públicos brasileiros, no Brasil e fora dele, como a Casa do Brasil na Itália.

Brasília e os projetos que realizou para a cidade ocupam um lugar central na carreira de Sergio Rodrigues. Segundo Fernando Mendes, atual presidente do Instituto Sergio Rodrigues, é com estas palavras que o designer carioca concebia sua relação com a capital federal: “Quando comecei, percebi que havia uma grande defasagem entre a arquitetura brasileira que emergia no cenário internacional e os interiores dessa arquitetura que eram ambientados com mobiliário europeu, principalmente da Bauhaus. Essa história começou a mudar com a construção de Brasília.”[52] Para Sergio Rodrigues, não somente o design de móveis brasileiro devia se inspirar e acompanhar a tendência modernizadora da arquitetura brasileira, mas também era responsável por inventar uma outra maneira de mobiliar os interiores, uma maneira brasileira de produzir no Brasil, isto é, adequada às necessidades e exigências práticas e estéticas aqui presentes.

Outro ponto alto da íntima relação mantida por Sergio Rodrigues com a capital federal foi sua contribuição para o mobiliário da UnB, inaugurada em 1962. Após visitar uma mostra de Sergio Rodrigues no MAM Rio, onde ele expunha projetos arquitetônicos de habitações pré-fabricadas e em madeira, Darcy Ribeiro convidou Sergio Rodrigues para colaborar neste que foi “o projeto mais ambicioso dos intelectuais brasileiros”.[53] Em 1963, o então reitor da UnB levou-o ao auditório Dois Candangos ainda em construção e encomendou-lhe o projeto das cadeiras do auditório com um prazo de vinte dias, pouco habitual para os padrões de Sergio Rodrigues. Ele aceitou, no entanto, o desafio, e concebeu finalmente um projeto inovador, as poltronas Candango, que serviram de modelo para diversos auditórios no Brasil.[54]

Sergio Rodrigues (1927-2014) | *Cadeira Oscar*, déc. 1960 | Jacarandá e palhinha, 81 × 69 × 61 cm | Coleção Sérgio Campos
Cadeira Lucio, déc. 1960 | Jacarandá e palhinha, 81 × 50 × 49 cm | Coleção Sergio Campos

Sergio Rodrigues (1927-2014) | *Cadeira UnB*, 1962 | Jacarandá e couro, 80 × 45 × 45 cm | Coleção LEHA art.design

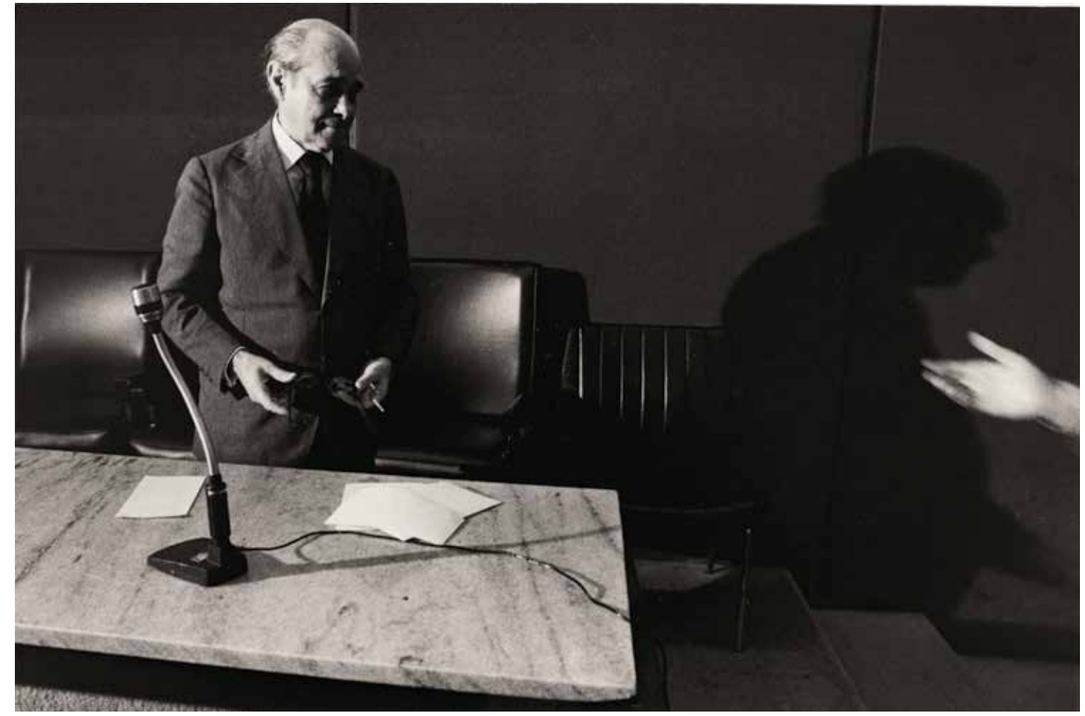
Tancredo Neves

A história de Tancredo Neves é um dos capítulos mais trágicos da história política brasileira. Nascido em São João del-Rei (MG), no dia 4 de março de 1910, foi o primeiro presidente civil eleito, de forma indireta, após duas décadas de regime militar. O significado de seu nome — que, do germânico, remete àquele que toma decisões ponderadas — vai ao encontro do perfil conciliador, resultado da sólida experiência política que acumulou em seus anos de atividade. Foi considerado o candidato ideal para conduzir a nação de volta à democracia, mas o acaso fez com que não chegasse a assumir. Na véspera da posse, dores abdominais o levaram para o hospital, de onde saiu morto no dia 21 de abril de 1985 — quando Brasília completava seus 25 anos.

Vindo de uma família de reconhecida participação política em sua cidade, Tancredo de Almeida Neves começou a se envolver com causas políticas quando ainda era aluno da Faculdade de Direito de Belo Horizonte e participou da campanha que lançou a chapa encabeçada por Getúlio Vargas à Presidência da República, quebrando com a hegemonia de grupos ligados às grandes famílias de Minas Gerais e São Paulo, que dominavam a política federal. Em 1935, foi o mais votado vereador de São João del-Rei, tornando-se presidente do Legislativo municipal. Mais tarde, como deputado estadual, teve papel importante na Constituinte de Minas Gerais, realizada de março de 1947 até julho do ano seguinte. Nas eleições de 1950, Tancredo seria eleito deputado federal e seu nome começaria a ressoar fora dos limites de seu estado.

Em 1953, Tancredo Neves assumiu o Ministério da Justiça de Getúlio Vargas, em um momento de grave crise institucional. Com o suicídio do presidente, Tancredo deixou o cargo e reassumiu seu mandato na Câmara, onde atuou pela articulação de Juscelino Kubitschek às eleições presidenciais de 1965. O trabalho teve resultado, uma vez que Juscelino foi de fato eleito, e Tancredo acabou se tornando um importante conselheiro do novo presidente.

Com a derrocada do governo Vargas, Tancredo perdeu o período protocolar para uma nova candidatura à Câmara e ficou sem mandato. De 1955 a 1958, exerceu cargos executivos no Banco de Crédito Real de Minas Gerais e no Banco do Brasil, até assumir, a convite do então governador Bias Fortes, a Secretaria de Finanças do governo de Minas Gerais. Em 1960, depois de um breve período dedicado à candidatura fracassada ao governo do estado, assumiu a presidência do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico. Em 1961, o então presidente



Senador Tancredo Neves, 1979 | Foto de Luiz Humberto, Coleção Museu de Arte de São Paulo — Masp / Doação Pirelli

Jânio Quadros renuncia, gerando mais uma crise na política nacional. Em plena Guerra Fria, forças conservadoras tentaram impedir a posse do vice, João Goulart, pelo que consideravam sua inclinação comunista, o que levou a um grande acordo para instituir um regime parlamentarista, em que a figura de um primeiro-ministro limitaria os poderes presidenciais. Durante cerca de um ano, Tancredo Neves foi esse primeiro-ministro.

Quando um golpe instituiu o regime militar que comandou o país por mais de vinte anos, Tancredo estava em seu terceiro mandato como deputado federal. Ao longo do período, foi se consolidando como líder de oposição capaz de dialogar sem renunciar às bandeiras democráticas. Foi um dos fundadores do Movimento Democrático Brasileiro após a instalação do bipartidarismo, e ao mesmo tempo em que defendia a iniciativa privada, pautas econômicas liberais e uma transição pacífica, declarava seu apoio à anistia ampla, geral e irrestrita para os perseguidos políticos, à necessidade de eleições diretas em todas as instâncias e à criação de uma Constituinte. Foi eleito senador em 1978, governador de Minas Gerais, em 1982, e, em 1984, aceitou o desafio de compor a chapa que reunia todos os partidos de oposição sob o título de Aliança Democrática para as eleições presidenciais do ano seguinte. Tendo como vice José Sarney, Tancredo Neves foi eleito presidente do Brasil.

Os 39 dias que transcorrem entre a internação de Tancredo, na véspera de sua posse, e sua morte, foram de intensa comoção. Brasília se tornou palco de uma vigília que vinha temperada de frustração, medo e ansiedade, acompanhada ao vivo por todo o Brasil. O anúncio de sua morte foi regado de lágrimas. Depois do mandato exercido por seu vice empossado, José Sarney, o Brasil, sob a luz de uma nova Constituição, apelidada "cidadã", finalmente elegeu de forma direta o primeiro presidente de uma nova República.

Ulysses Guimarães

Ulysses Silveira Guimarães nasceu no interior de São Paulo, em Rio Claro, no dia 6 de outubro de 1916, e começou sua carreira como professor. Dava aulas especialmente de história e latim, até ingressar na Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo. Foi orador de sua turma, envolveu-se com o movimento estudantil, dirigiu time de futebol e recebeu, em concurso promovido pela Academia Paulista de Letras, o título de "O maior prosador das Arcadas". De fato, os intensos discursos marcariam sua trajetória política, tornando-o figura controversa, mas de presença sempre marcante.

Seu primeiro mandato legislativo foi como deputado constituinte de São Paulo e logo tornou-se líder de bancada. Aos 34 anos, 1950, elegeu-se para o primeiro de 11 mandatos como deputado federal. Da crise que culminou com o suicídio de Getúlio Vargas ao impeachment de Fernando Collor de Mello, Ulysses Guimarães esteve presente em todos os momentos da vida política nacional. Tentou candidatar-se a governador e sonhava ser eleito presidente do Brasil, participou de importantes missões internacionais, representando o país na Organização das Nações Unidas no debate sobre o apartheid sul-africano e em debates no Parlamento europeu, e chegou a ser ministro da Indústria e Comércio no breve período em que, com a renúncia de Jânio Quadros, o Brasil se tornou parlamentarista.

Como muitos congressistas, Ulysses foi simpático, em um primeiro momento, ao golpe militar que instituiu a ditadura, mas logo se tornou um dos principais oponentes do sistema. Presidente do partido de oposição, percorreu o país em caravana anunciando sua candidatura à Presidência em momento de regime fechado, em uma clara estratégia de dar visibilidade à causa (re)democrática. Mais tarde, seria um dos principais articuladores da anistia aos presos e perseguidos políticos e da convocação da Assembleia Nacional Constituinte depois da morte de Tancredo Neves. Antes disso, durante a campanha pelas eleições diretas, ficou conhecido como "Senhor Diretas", tamanho seu empenho na participação de comícios por todo o território nacional.

Mas talvez o capítulo mais marcante da trajetória política de Ulysses Guimarães seja o exercício da presidência da Constituinte. Até o discurso que ganharia o país e marcaria o fim de um dos períodos mais duros de sua história, em que, na proclamação da nova carta, ele usaria as palavras tão repetidas "Temos ódio à ditadura. Ódio e nojo", Ulysses demonstrou uma notável habilidade de articulação política, sendo o ponto de equilíbrio entre as diversas demandas que entraram em cena, o que lhe rendeu o respeito e a admiração de seus colegas de partido e da população em geral. Naturalmente, candidatou-se à primeira eleição direta à Presidência da República, em 1989, mas não foi eleito. Fazendo eco às últimas palavras do seu discurso na proclamação

da nova Constituição, "Muda Brasil", o país parecia de fato querer mudança e, depois de uma campanha esvaziada, Fernando Collor de Mello, jovem político de Alagoas que levantava bandeiras antiestablishment acabaria se tornando o primeiro presidente da Nova República. Contrariado, Ulysses reergueu a bandeira em prol do parlamentarismo, uma das pautas que havia dividido opiniões durante a Constituinte.

A adesão ao sistema parlamentarista seria efetivamente posta em votação popular em 1993, como previsto na Constituição de 1988, mas Ulysses não chegaria a experimentar o gosto de fracasso com sua rejeição. Cerca de um ano antes, em 12 de outubro de 1992, dia de Nossa Senhora Aparecida, padroeira do Brasil, o helicóptero no qual voltava da cidade litorânea de Angra dos Reis desapareceria em um acidente. Embora dado como morto, o corpo de Ulysses nunca foi encontrado. Ele tinha 76 anos.

Silhueta de Ulysses Guimarães | Foto de Orlando Brito, acervo Instituto Moreira Sales / Coleção Orlando Brito

Sepúlveda Pertence

O eminente jurista José Paulo Sepúlveda Pertence nasceu na cidade mineira de Sabará, em 1937. Iniciou seu engajamento no movimento estudantil durante o ensino médio. Esse envolvimento persistiu ao longo dos cinco anos de graduação em Direito na Universidade Federal de Minas Gerais, culminando com a ocupação do cargo de 1º vice-presidente da União Nacional dos Estudantes (UNE) no biênio 1959/1960.

Tendo concluído o curso de Direito em 1960, ingressou no Ministério Público em 1963, como assessor do ministro Evandro Lins e Silva no STF entre 1965 e 1967, quando Lins e Silva foi aposentado compulsoriamente em decorrência do AI-5. Durante esse período, também exerceu a função de professor na Universidade de Brasília.

Em 1969, durante o regime militar, sofreu cassação de seu cargo de promotor de justiça e foi afastado de suas funções docentes. Posteriormente, passou a atuar como advogado em um escritório que fundou com o ex-ministro do STF Victor Nunes Leal, também cassado pelo governo militar em 1969. Como advogado, Pertence destacou-se por sua intensa participação em questões de direitos humanos, assumindo uma posição proeminente na defesa de presos e perseguidos políticos.

Com a redemocratização, foi escolhido por Tancredo Neves e nomeado por José Sarney em março de 1985 para ocupar o cargo de procurador-geral da República. Aceitou a indicação, expressando que seria irrecusável participar da retomada do processo democrático.

Integrou a Comissão Affonso Arinos, desempenhando um papel fundamental na elaboração do anteprojeto de constituição submetido à Assembleia Constituinte. Foi responsável por alterações significativas nas funções do Ministério Público na Constituição de 1988. A partir desse marco, o MP passou a desempenhar também o papel de agente político de transformação social.

Em 1989 foi nomeado para o STF pelo ex-presidente da República José Sarney, assumindo um papel proeminente no avanço do progressismo jurídico e na defesa de uma visão garantista em questões relacionadas ao Estado e ao cidadão, postura que pode ser facilmente explicada pela sua trajetória de vida. Cabe, assim, afirmar que o humanista Pertence desempenhou um papel relevante na história constitucional do Brasil, além de ser reconhecido como um dos maiores penalistas de sua época.

Durante sua atuação como ministro do STF, também integrou o Tribunal Superior Eleitoral, exercendo a presidência da corte em dois períodos: de 1993 a 1994 e de 2003 a 2005. Em 17 de agosto de 2007, se aposentou do cargo de ministro do Supremo Tribunal Federal.

Faleceu em 2 de julho de 2023, aos 85 anos, no Hospital Sírio-Libanês, em Brasília, deixando um significativo legado na defesa do Estado democrático de direito, que perdurará para as futuras gerações de juristas.

Em setembro de 2023, o então presidente do TSE, ministro Alexandre de Moraes, inaugurou o Espaço Ministro Sepúlveda Pertence no edifício-sede da Corte Eleitoral.

Ministro Sepúlveda Pertence no dia de sua posse na presidência do STF, 1993 | Acervo da família Pertence

Luiz Carlos Botelho

Luiz Carlos Botelho, falecido em 2018, foi um engenheiro civil e empresário formado pela Universidade de Brasília (UnB). Nascido no município de Campo Florido, em Minas Gerais, sua jornada foi de aprendizado constante, do interior do Brasil às suas grandes cidades. Brasília se beneficiou singularmente de seu auxílio para crescer. Na capital em construção, destacou-se como engenheiro, integrando a equipe responsável por erguer a cidade. Reconhecido por sua habilidade em unir beleza e funcionalidade em suas estruturas, Botelho deixou sua marca como visionário no mundo da arquitetura e da construção civil. Além de sindicalista, defendia o patrimônio histórico-material de Brasília, lutando pela preservação das memórias depositadas em suas obras e pelo reconhecimento dos artistas e intelectuais locais. Além disso, sua preocupação ambiental o levou a buscar soluções sustentáveis para um desenvolvimento respeitoso ao meio ambiente. Botelho foi também um grande colaborador do governo de Brasília, dando importante contribuição na elaboração de projetos de lei, como do Código de Obras e da Lei de Uso e Ocupação do Solo. O engenheiro mineiro, que chegou ao Planalto Central em 1956, viu a nova capital ser construída do zero, e sua família foi a primeira a receber uma habitação definitiva no Plano Piloto, na 711 Sul. Recebeu, em 2017, o título de cidadão honorário de Brasília. Além de ter se destacado em sua profissão e na valorização do Sindicato das Indústrias da Construção Civil do DF como seu presidente de 2015 a 2018, atuou em diversos cargos públicos: foi presidente do Fórum Empresarial do DF, que congrega cinco federações e 83 entidades de classe; chefiou o Serviço de Cadastro da Novacap e foi conselheiro de Administração do Metrô—DF. Exerceu, também, o cargo de vice-presidente da Federação das Indústrias do Distrito Federal (Fibra) por dois mandatos e foi diretor imobiliário da Associação Brasiliense de Construtores (Asbraco). Atuou, ainda, como presidente do Pensamento Nacional das Bases Empresariais (PNBE) e conselheiro do Trabalho na Confederação Nacional da Indústria (CNI) durante oito anos. A memória de Luiz Carlos Botelho permanece gravada no traçado urbano de Brasília tanto simbólica quanto fisicamente: para homenageá-lo postumamente, a cidade escolheu o nome do engenheiro para batizar um importante viaduto no Setor Sudoeste de Brasília.

Pedro Gordilho

Pedro Augusto de Freitas Gordilho é advogado, jurista e escritor, nascido no ano de 1938 em Salvador, Bahia. É filho do também advogado Osvaldo Gordilho. Em 1961, após formar-se em Direito pela Ufba, iniciou sua carreira em Brasília, na nova capital, segundo suas palavras, como "advogado militante".[55] Em 1969, ao lado de Sepúlveda Pertence, fundou, com o ministro Victor Nunes Leal e os advogados Cláudio Lacombe, José Guilherme Villela e José Paulo Sepúlveda Pertence, a Sociedade de Advogados Nunes Leal, em Brasília.[56] Testemunha privilegiada das diversas transformações da Justiça na capital federal, Gordilho alternou entre a advocacia e o exercício de diversos cargos em importantes órgãos do Poder Judiciário, como o Tribunal Superior Eleitoral, onde foi ministro de 1975 a 1982.[57] Destaca-se igualmente em sua função de procurador do estado da Bahia perante os Tribunais Superiores desde sua chegada a Brasília até a década de 1990. Advogou em diversos casos memoráveis, como o de PC Farias em 1993[58] e do ex-governador Joaquim Roriz. Atualmente, Gordilho atua como jurista consultor, preside o conselho curador do Instituto Victor Nunes Leal.[59] É autor de *Sementes do destino* (2008), *Tribunais, ministros e lembranças de meu tempo: testemunhos de um advogado* (2009), *Um lustro nas salas de concerto* (2018) e *Destinos improváveis* (2020), entre outros. Segundo relatos de Vera Brant[60] (apoiados recentemente por Ancelmo Gois),[61] Gordilho foi próximo de Juscelino Kubitschek, e é considerado um dos habitantes "pioneiros" de Brasília por ter escolhido fixar moradia na cidade apenas um ano após sua inauguração. Além do ofício de jurista, Pedro Gordilho é conhecido pelo seu interesse em artes e grande senso humanístico. Vera Brant confirmou tal caracterização quando, em entrevista, conta que Gordilho foi o feliz comprador de uma versão em bronze da escultura *Santa Júlia* de Alfredo Ceschiatti, uma comanda de Juscelino ao escultor após conhecer suas obras na casa de Vera Brant. Ela afirma ter sugerido ao artista o conceito da escultura, que retrata a santa *antes* de sua morte por crucifixão, apenas com a cruz na mão direita, e isso porque Ceschiatti teria resistido à ideia de representar uma mulher crucificada. Ceschiatti acolheu a sugestão e, depois de esculpir uma peça em alumínio para Juscelino, mandou fundir uma versão em bronze da santa a pedido de Vera Brant. Sobre a compra da *Santa Júlia* por Pedro Gordilho (também colecionador de arte), Brant afirmou: "Eu só a venderia a alguém que, além de meu amigo, tivesse ligação com Juscelino e amasse Brasília".[62]

Wladimir Murtinho

Wladimir do Amaral Murtinho foi um diplomata brasileiro nascido em 11 de junho de 1919 em São José, na Costa Rica.[63] Filho de uma família de chefes políticos, Murtinho ocupou cargos de extrema relevância para a história de Brasília e para sua consolidação como capital política do país. Sua longa carreira no Ministério das Relações Exteriores (MRE) começou pelo ingresso na instituição em 1940 por meio de concurso público. Seus projetos mais importantes envolveram a construção e a transferência do MRE para a nova capital, além da curadoria de arte dos interiores do Palácio Itamaraty, inaugurado em 20 de abril de 1970. Em 1958 e 1959, integrou respectivamente a Comissão de Estudo e Planejamento do Edifício do MRE em Brasília e o Grupo de Trabalho da Transferência para Brasília.

Entre 1963 e 1969, presidiu a Comissão de Transferência do MRE e do Corpo Diplomático para Brasília. Como afirma Eduardo Rossetti, "Wladimir Murtinho é o grande responsável pela empreitada dentro da própria instituição, articulando-se com outros diplomatas para cumprir a missão de transferir o Itamaraty para Brasília".[64] Relembrando o período inicial da nova capital em depoimento ao Arquivo Público do DF, Murtinho afirmou:

> Porque, vejam bem, [Brasília] inaugura-se em 1960, e o primeiro ministério que veio para cá foi em 69, que fomos nós, os outros vinham em pequenos gabinetes que chegavam aqui e voltavam [...]. Como os ministros continuavam no Rio de Janeiro, e só vinham despachar com o presidente da República, nós imaginamos, portanto, a necessidade de fazer algo muito imponente, para conquistar literalmente nossos colegas.[65]

Nesse trecho, Murtinho nos deixa entrever a consciência que tinha da relação que sempre teceu entre arte e política, entre questões estéticas e questões de poder. Esse "algo muito imponente", feito desde o início para "conquistar *literalmente*" seus pares, tanto dentro do MRE quanto em outros ministérios reticentes à ideia de se instalar em Brasília, foi o Palácio Itamaraty, cuja existência já era prevista no plano piloto de Lucio Costa e cujo projeto foi desenhado por Niemeyer.

Murtinho enxergava na força arquitetônica e estética do novo palácio a possibilidade de erguer um polo de atração política digno de representar o Brasil no cenário internacional, mas, antes de mais nada, de atrair para Brasília os próprios ministros brasileiros ainda instalados no Rio. Contudo, o palácio tinha de ser esteticamente atraente não somente *por fora*, com seus numerosos arcos e grandes painéis de vidro que sugerem a ideia de passagem e de abertura para o mundo; mas tinha de ser irrecusavelmente convidativo também *por dentro*. Rossetti

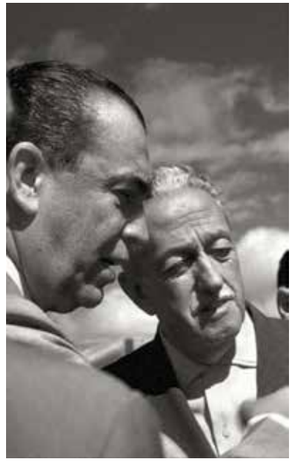
Wladi e Tuni: Wladimir Murtinho e sua esposa, Maria Antonieta, a Tuni | Foto: acervo pessoal de Luiz Bernardo Murtinho Pericás

nos lembra que, se o projeto de Niemeyer ficou a cargo de Milton Ramos e que se as questões mais técnicas eram responsabilidade de Olavo Redig de Campos, ficara nas mãos de Wladimir Murtinho a importante tarefa de "escalar artistas e escolher obras que organizariam os novos espaços palacianos".[66]

Leandro Leão elenca quais razões podem explicar as inusitadas ligações do diplomata Murtinho com o mundo da arte moderna brasileira: casado com a artista Maria Antonieta Prado Uchôa, da importante família paulistana Prado, o casal "transitou pelos nascentes circuitos de arte de São Paulo e Rio de Janeiro", além de ter sido "uma figura importante para o diálogo do MRE com as instituições de arte dessas cidades, dado seu cargo como chefe da Divisão Cultural do MRE (1960-1962), como conselheiro do MAM Rio a partir de 1958 e no Conselho de Administração da Bienal de Arte de São Paulo, a partir de 1969".[67] Sua atuação político-diplomática foi conjugada a uma atuação artística inédita para um funcionário do MRE, em um verdadeiro trabalho que chamaríamos atualmente de *curatorial* no sentido pleno do termo, nisso que consistiu em "mobiliar e equipar o palácio com móveis antigos e modernos, valorizando o design brasileiro e com obras de arte relevantes e de renome, contribuindo para modernizar a instituição".[68] Nesse sentido, é possível afirmar que Murtinho ajudou a fazer do Palácio Itamaraty, obra-prima da arquitetura moderna, um espaço cuja função, complementar àquela da política, é também de abrigar outras obras-primas da arte brasileira. Como diz a historiadora Graça Ramos,[69] Wladimir Murtinho fez do Itamaraty em Brasília um *palácio-museu*.

Wladimir Murtinho e a maquete da praça dos Três Poderes, déc. 1960 | Foto: acervo pessoal de Luiz Bernardo Murtinho Pericás

Israel Pinheiro



Israel Pinheiro, engenheiro e político mineiro, foi grande incentivador da transferência da capital para o Centro-Oeste brasileiro. Filho do ex-governador de Minas Gerais João Pinheiro da Silva, assumiu a presidência da Companhia Urbanizadora da Nova Capital (Novacap) em setembro de 1956 e foi o primeiro prefeito de Brasília.

Participante ativo da Revolução de 1930, foi nomeado secretário estadual de Agricultura, Indústria, Viação e Obras Públicas de Minas Gerais em dezembro de 1933, durante o governo do interventor federal Benedito Valadares. Seu trabalho à frente da secretaria foi marcado por inovações, como a construção de escolas, a ampliação do ensino superior e o incentivo à industrialização do estado.

Em 1941, Israel foi nomeado por Getulio Vargas para a Comissão de Acordos de Washington, período no qual negociou com os Estados Unidos compensações ao Brasil por sua entrada na Segunda Guerra Mundial ao lado dos Aliados, incluindo o financiamento para a criação da Companhia Siderúrgica Nacional (CSN). No ano seguinte, liderou a criação da Companhia Vale do Rio Doce, sendo o seu primeiro presidente. Ele deixou o cargo em 1946 para ser eleito deputado na Constituinte de 1946, sendo reeleito em 1950 e 1954.

Ao lado de Juscelino Kubitschek, já defendia a transferência da capital federal, propondo que fosse para a região do Triângulo Mineiro, como parte de uma estratégia de desenvolvimento nacional. Ao aceitar o convite para participar da construção de Brasília, Pinheiro era um deputado influente, presidindo a Comissão de Finanças da Câmara.

Israel Pinheiro tinha o perfil necessário para enfrentar a complexidade da construção de Brasília em um curto prazo, com seu estilo de gestor eficiente, avesso à burocracia excessiva, além de contar com prestígio político. Durante a construção de Brasília, Israel visitava os canteiros de obra diariamente, resolvendo problemas e cuidando de detalhes logísticos, incluindo moradia para os trabalhadores. Suas divergências com o arquiteto Oscar Niemeyer, frequentemente motivadas pelos prazos, ficaram conhecidas.

Após concluir a construção de Brasília, Israel Pinheiro tornou-se o primeiro prefeito da capital, permanecendo no cargo até a posse de Jânio Quadros em 31 de janeiro de 1961. Em 1965, após a instauração do regime militar de 1964, foi eleito governador de Minas Gerais pelo MDB. Sua vitória, ao lado de outros candidatos da oposição, não foi bem recebida pelos militares, que reagiram com o Ato Institucional nº 2, restringindo a eleição direta para governadores e presidente. Em 1966, buscando manter sua influência política, aderiu ao partido da situação, Arena.

Israel Pinheiro faleceu em 5 de julho de 1973, aos 76 anos, em consequência de um infarto.

O Judiciário tem grande responsabilidade no contexto dessas violações [democráticas] e deve atuar com o rigor que o regime democrático impõe.

Democracia se faz com política e mediante a atuação de políticos.

Gilmar Mendes (discurso de posse como presidente do Supremo Tribunal Federal, 2008).

Gilmar Mendes

Gilmar Ferreira Mendes nasceu em Diamantino em dezembro de 1955. Localizada no planalto do Mato Grosso, a 180 km de Cuiabá. Cedo, migrou para a capital federal, onde se formou em Direito em 1978 na Universidade de Brasília (UnB). Mestre em Direito Constitucional pela mesma instituição, em 1989 concluiu o segundo mestrado na Westfälische Wilhelms, na Universidade de Münster (Alemanha). Obteve seu doutorado por essa instituição pública alemã com o estudo Jurisdição constitucional: o controle abstrato de normas no Brasil e na Alemanha.

Em sua tese, Gilmar Mendes estuda o Supremo Tribunal Federal (STF) e o Tribunal Constitucional Federal alemão, mapeando a evolução histórica e a prática jurisprudencial em perspectiva comparada. Sua obra, referência nos cursos de direito do Brasil, permite larga contribuição à compreensão do papel do STF na instituição democrática.

Lecionou em diversas universidades, desde a década de 1970, com destaque para UnB. Publicou diversos artigos em periódicos nacionais e internacionais, na área de Direito Constitucional, especialmente sobre Controle de Constitucionalidade, Direitos Fundamentais, Teoria da Legislação, Interpretação Constitucional, Direito Administrativo, Reforma Constitucional e Reforma do Judiciário.

Foi procurador da República (1985-1988), adjunto da Subsecretaria-Geral da Presidência da República (1990-1991), consultor jurídico da Secretaria-Geral da Presidência da República (1991-1992), assessor técnico na Relatoria da Revisão Constitucional na Câmara dos Deputados (1993-1994) e no Ministério da Justiça (1995-1996). Subchefe para Assuntos Jurídicos da Casa Civil (1996-2000) e advogado-geral da União (2000-2002), até ser indicado, em 2002, para o STF pelo então presidente Fernando Henrique Cardoso. Em 2008, em discurso proferido pela ocasião de posse da presidência do Tribunal, ressaltou a importância dos agentes, institucionais e livres, na defesa da democracia brasileira.

A Constituição tem mantido a sua capacidade regulatória. Nesse sentido, refira-se não só o papel singular dos Poderes e de instituições como o Ministério Público, a Advocacia, mas também os organismos vitais da democracia, como a imprensa livre, as associações e organizações que formam a base de uma sociedade aberta e plural. Há sempre que se destacar a importância do Judiciário independente neste modelo institucional.

Hoje, decano do STF, é membro permanente da Comissão Europeia para a Democracia através do Direito e professor dos cursos de graduação e pós-Graduação do Instituto Brasileiro de Ensino, Desenvolvimento e Pesquisa (IDP), de onde é fundador.

Cidadão honorário de Brasília, título que recebeu em 2024, tem mais de 70 menções honrosas pelos serviços prestados à cultura jurídica, como defensor das garantias do Estado democrático de direito e da altivez do Poder Judiciário Brasileiro.

Contribuíram para esta seção os seguintes autores e pesquisadores da FGV Conhecimento:
Blanche Marie Evin, Bruno Rodas de Oliveira, Débora Giunti, Elisabeth Lissovsky, Lia Duarte Mota, Lívia Ferreira, Manuela Fantinato e Reinan Ramos dos Santos.

NOTAS

1 Em JK, o retrato da cordialidade. *Diário da Manhã*, 16 abr 2015. Disponível em: https://www.dm.com.br/opiniao/2015/04/jk-o-retrato-da-cordialidade. Acesso em: 08/03/2024.

2 50 anos de progresso em 5 anos de governo.

3 LESSA, Carlos. *Quinze anos de política econômica*. São Paulo: Brasiliense, 3. ed., 1975.

4 KUBITSCHEK, J. *Por que construí Brasília*. Brasília: Senado Federal: Conselho Editorial, 2000 [1975], p. 86.

5 Discurso, ainda como presidente, no senado, em 1961. Disponível em: http://www.memorialjk.com.br/pt/. Acesso em: 08/03/2024.

6 NIEMEYER, Oscar**.** *Minha experiência em Brasília*. Rio de Janeiro: Revan, 2006, p. 9-10.

7 Ibidem.

8 Ibidem, p. 12.

9 Ibidem.

10 Conceito desenvolvido pela pesquisadora Tatiana Braga.

11 BRAGA, Tatiana (Org). Marianne Peretti. *A ousadia da invenção*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, Editora B52,p.336.

12 PERETTI, M. apud EICHENBERG, F. Luzes sobre a obra de uma artista da luz. *O Globo*. Segundo Caderno, p. 3, 19 maio 2013.

13 Ibidem.

14 PERETTI, M. Obras monumentais pequenas e grandes escalas. In: BRAGA, T. (org). Marianne Peretti. *A ousadia da invenção*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, Editora B52, p. 37.

15 PERETTI, M. Obras monumentais pequenas e grandes escalas. In: BRAGA, T. (org). Marianne Peretti. *A ousadia da invenção*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, Editora B52.

16 PERETTI, M. In: *Marianne Peretti. A ousadia da invenção.* Op. cit., p. 125.

17 NIEMEYER, O. Catálago da exposição Marianne Peretti. Masp. nov.–dez., 1985.

18 Vitrais serviam como páginas em quadrinhos. Entrevista a Rodrigo Bertolucci. *O Globo*, p. 2, nov 2014.

19 BRANT, V. *Ensolarando sombras*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

20 Ibidem,, p. 23.

21 Ibidem, p. 73.

22 Ibidem, p. 73-74.

23 Ibidem, p. 74

24 BRANT, V. *JK. O reencontro com Brasília*. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 34.

25 BRANT, V. *Carlos, meu amigo querido*. Rio de Janeiro: Avenir, 1990, p. 11.

26 Ibidem.

27 Ibidem.

28 Ibidem.

29 BRANT, V. *JK. O reencontro com Brasília*. Op. cit., p. 15.

30 "Vera Brant, a babá de JK". Entrevista. *Revista Bundas*, v. 1, n.6, p. 10, jul. 1999.

31 BRANT, V. *JK. O reencontro com Brasília*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2006, pp.13-14.

32 Ibidem, p .6.

33 BRANT, V. *Darcy*. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p 109.

34 Ibidem, p. 110.

35 Ibidem, p. 28.

36 BRANT, V. *Carlos, meu amigo querido*. Op. cit., p. 27.

37 Ibidem.

38 BRANT, V. *JK. O reencontro com Brasília*. 2ª ed. Op. cit., p. 76.

39 BRANT, V. *Carlos, meu amigo querido*. Op. cit., p. 55.

40 BRANT, V. *JK. O reencontro com Brasília*, 2ª ed. Op. cit, p. 78-83.

41 Moderno e tropical. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2019/09/29/interna_diversao_arte,792283/moderno-e-tropical.shtml.

42 CHAIM, G. M. C. *O mestre, a madeira e a habitação. Residências de Zanine Caldas em Brasília 1963-1985*. Dissertação de mestrado, UNB, 2017, p. 31. Disponível em: http://icts.unb.br/jspui/bitstream/10482/24456/1/2017_GiselleMarieCormierChaim.pdf.

43 Moderno e tropical. Op. cit.

44 SILVA, S. F. *Zanine*: sentir e fazer. 4. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1995, n. p.

45 CHAIM, G. M. C. *O mestre, a madeira e a habitação. Residências de Zanine Caldas em Brasília 1963-1985*. Op. cit.

46 Ibidem, p. 41.

47 Ibidem, p. 42.

48 Ibidem, p. 44.

49 1973 — *Casa de Vera Brant*. Disponível em: https://www.demarguerra.com/Portifolio-Galerias/1973/1973-Portifolio.html.

50 VARGAS, J. Zanine *Caldas: além da arquitetura* — 2018. Disponível em : https://www.arteedicoes.com.br/zanine-caldas-alm-da-arquitetura.

51 Ibidem.

52 COSTA JUNIOR, J. A. *Sergio Rodrigues e o mobiliário moderno da Universidade de Brasília* (catálogo da exposição), p. 16. Disponível em: https://issuu.com/breucultural/docs/catalogo_sergio_rodrigues_e_o_mobiliario_moderno_d.

53 NÓBREGA, J. R. A.; FARRERO, J. G.; PULINO, L. H. C. Z. "Darcy Ribeiro e o projeto da Universidade de Brasília: uma práxis em processo". *History of Education in Latin America - HistELA*, n. 4, 2021. Disponível em: https://periodicos.ufrn.br/histela/article/view/26041/15061.

54 ZAPPA, R. "A bossa em Brasília". In: *Sergio Rodrigues: o Brasil na ponta do lápis*. Disponível em: http://www.institutosergiorodrigues.com.br/Biografia/17/A-bossa-em-Brasilia.

55 "Gordilho, Pavie e Aguiar Advogados". Disponível em: http://www.gpaadvogados.adv.br. Acesso em: 25/01/2024.

56 "José Paulo Sepúlveda Pertence". Disponível em: https://portal.stf.jus.br/ministro/presidente.asp?periodo=stf&id=27. Acesso em: 25/01/2024.

57 "Gordilho assume vaga no TSE". *Correio Braziliense*, 7 de junho de 1975, p. 2.; "Gordilho deixa o TSE", Jornal do Brasil, 19 de agosto de 1982, p. 2. Acessos em: 25/01/2024.

58 "Defesa de PC e de Collor terá acordo". *Jornal do Brasil*, 23 de janeiro de 1993, p. 5.

59 IVNL — Instituto Victor Nunes Leal. Disponível em: https://www.instagram.com/ivnlbrasil/.

60 "Alfredo Ceschiatti, por Vera Brant". *Revista de Cultura AJUFE*. Disponível em: https://www.yumpu.com/pt/document/read/12474189/alfredo-ceschiatti-vera-brant. Acesso em: 25/01/2024.

61 GOIS, A. Nem a reunião de velhos amigos ligados a JK resiste ao momento político do país. Disponível em: https://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/post/nem-reuniao-de-velhos-amigos-ligados-jk-resiste-ao-momento-politico-do-pais.html. Acesso em: 25/01/2024.

62 "Alfredo Ceschiatti, por Vera Brant". *Revista de Cultura AJUFE*. Op. cit., Acesso em: 25/01/2024.

63 Ministério das Relações Exteriores. *Anuário do Pessoal*, 1983, p. 666-669. Disponível em: http://funag.gov.br/chdd/images/Anuario_Funcionarios_MRE/Anuario1983.pdf. Acesso em: 26/01/2024.

64 ROSSETTI, E. P.; RAMOS, G. *Palácio Itamaraty: a arquitetura da diplomacia*. Brasília: ITS, 2017. p. 34.

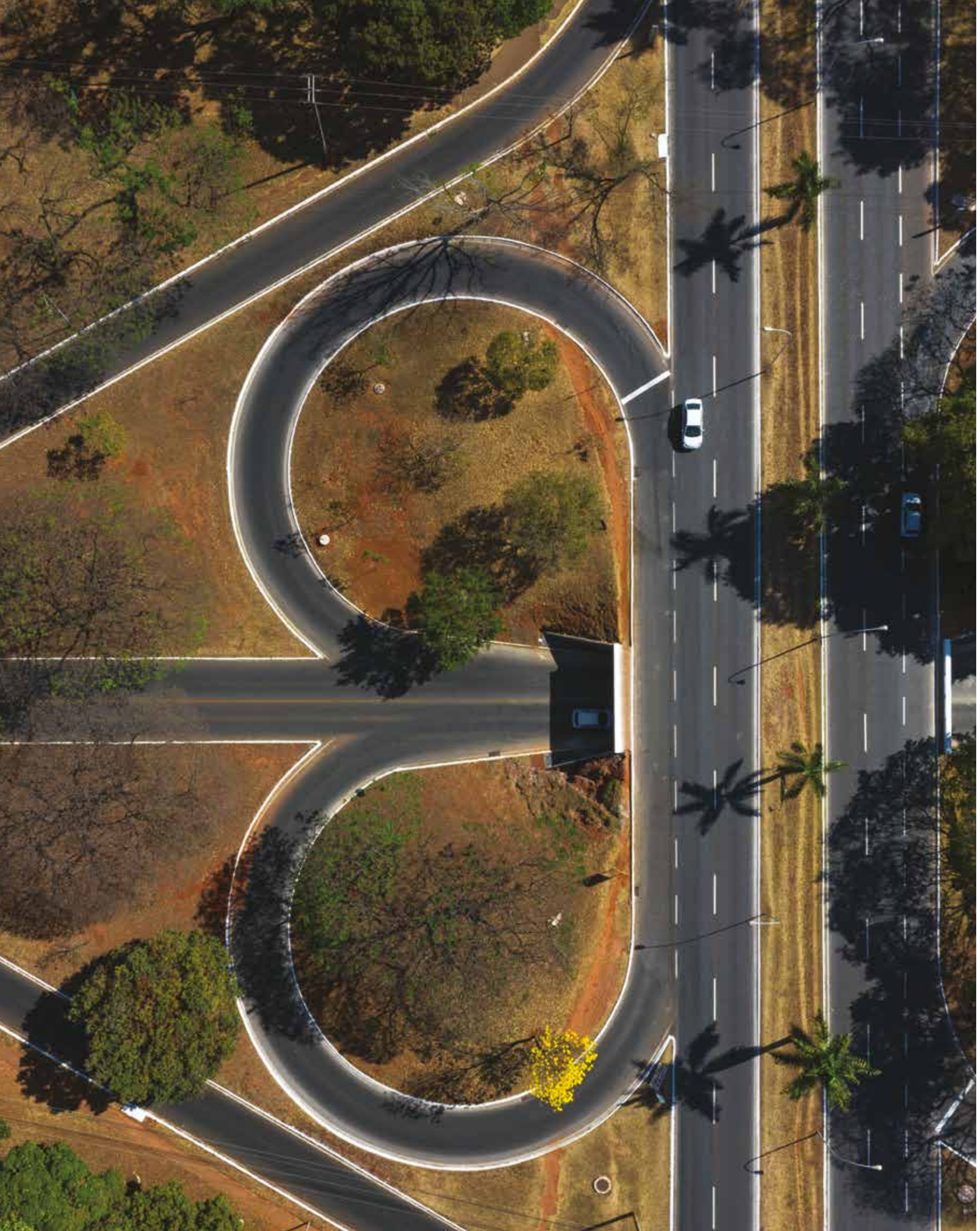
65 MURTINHO, W. A. *Depoimento*: Programa de História Oral. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 1990. p. 4-5.

66 ROSSETTI, E. P.; RAMOS, G. *Palácio Itamaraty: a arquitetura da diplomacia*. Op. cit., p. 34.

67 LEÃO, L. Um diplomata-curador para um palácio-museu: Wladimir Murtinho e o Itamaraty em Brasília. *Revista ARA*, v. 6, n. 6, p. 195-228, 2019. p. 205-206.

68 ROSSETTI, E. P.; RAMOS, G. *Palácio Itamaraty: a arquitetura da diplomacia*. Op cit., p. 34.

69 EBC, "Histórias e curiosidades do Palácio Itamaraty na tela da NBR", Disponível em: https://www.ebc.com.br/sobre-a-ebc/noticias/2017/07/historias-e-curiosidades-do-palacio-itamaraty-na-tela-da-nbr. Acesso em: 26/01/2024.



ARTE

Brasília: a densa história curta da arte

(apontamentos para uma história da arte necessária)[1]

Paulo Herkenhoff

Quando Brasília foi inaugurada, em 1960, concluía-se o último grande ato da modernidade brasileira. Logo, a nova capital seria também palco de decisivas manifestações de consolidação das tendências pós-modernas no país. A construção da nova capital federal coroava um processo radical da cultura brasileira representado por desenvolvimento e eclosão. O urbanismo e a arquitetura de Brasília se implantam no bojo do mesmo processo nacional de criação em que surgem a bossa nova, o cinema novo, o neoconcretismo, o design industrial, o móvel moderno, a televisão, as novas teorias sobre educação, a industrialização sob o modelo de substituição de importações, entre outros saltos qualitativos.

O presente ensaio não se propõe a fazer uma cronologia, mas a se constituir como uma narrativa fundada em histórias transversais da arte em Brasília na década de 1960 com reflexos ao longo da história da cidade. Os percursos unívocos, unitários e evolucionistas da arte são aqui descabidos. Não serão consideradas possíveis conjecturas, tais como indagar sobre o que teria sido de Brasília como experiência social se o urbanismo fosse de outra ordem. O que teria sido de Brasília se seu processo tivesse sido uma ampla celebração da arquitetura moderna brasileira com projetos de Affonso Eduardo Reidy, Flávio de Carvalho, Vital Brazil, Vilanova Artigas, Severiano Mário Porto, Maurício Roberto, Paulo Mendes da Rocha, Lina Bo Bardi, entre outros, sobrepondo-se ao poderoso monopólio de Oscar Niemeyer? É muito rala a presença de outros arquitetos, quase invisível, como o caso excepcional dos projetos do mastro da praça dos Três Poderes e do Centro de Convenções de Brasília por Sérgio Bernardes em 1972.[2] Brasília seria ideologicamente outra, sem o apartheid político e social que se constituiu a partir do modelo de implantação do Plano Piloto? Este ensaio se sustenta na avaliação de algumas questões da arquitetura de Brasília desenhada por Oscar Niemeyer, no papel de Athos Bulcão na integração entre arte e arquitetura e no desenvolvimento do fundo religioso na produção de Rubem Valentim.

Em termos da história da arte no espaço geográfico-humano, Brasília guarda alguns paralelos com o caso da Califórnia: na década de 1960 constituíram uma densa história curta da arte sobre uma tradição inexistente (ou quase...). A força conceitual da arte norte-americana das últimas sete décadas deve muito ao ambiente californiano. Foi lá que Bruce Nauman descobriu a obra de Marcel Duchamp e Samuel Beckett.[3] A lista de artistas seria imensa: John Baldessari, Ed Ruscha, Chris Burden (migrante de Boston para Topenga Canyon) e muitos outros. Na Califórnia imperava a inquietação política, o experimentalismo, a contracultura e a construção de uma nova moral; em Brasília se confrontaram utopia desenvolvimentista e entropia política com o trauma do real: a ditadura de 1964, batismo de fogo da nova capital,

Leonardo Finotti | Tesouras de Brasília

inclusive como centro de produção de cultura. Ocorreu um choque das diferenças entre (a) o cosmopolitismo da cidade nascente da diplomacia e da qualidade internacional de seus prédios públicos, como o Itamaraty e (b) um Brasil rural, adormecido circundante e a multidão de candangos pobres e esperançosos, a força do trabalho na construção da cidade.

Numa história da arte de Brasília de poucas décadas, serão aqui analisados três temas da cultura visual brasileira que se condensam a partir da capital federal sob a audácia incomensurável de Juscelino Kubitschek: (a) a arquitetura e o urbanismo, observados sob pontos de vista simbólicos e históricos, inclusive com o caso específico do edifício do Congresso Nacional; (b) a contribuição revolucionária e afável das relações entre arte e arquitetura a partir da contribuição de Athos Bulcão; e (c) a obra de Rubem Valentim como paradigma de uma relação entre arte construtiva de viés ocidental e os padrões plásticos e éticos dos cultos das religiões ancestrais africanas.

Os três casos se referem à conclusão de alguns processos da modernidade brasileira em Brasília. Há outras questões, como a arte em espaço público. Com duas esculturas no Palácio da Alvorada e no edifício do Itamaraty, Brasília foi a cidade que melhor acolheu a obra de Maria Martins no espaço coletivo. Mencione-se ainda o ensino da arte no projeto original da Universidade de Brasília (UnB) com Milton Ribeiro, Hugo Mund e Rubem Valentim, entre outros, ao lado do impacto geral da repressão da ditadura de 1964 sobre a UnB e, em particular, sobre os departamentos vinculados às artes. Em 13 de abril de 1964, com a intervenção militar, e a cassação de 200 professores da universidade e a exoneração de reitor Anísio Teixeira, 35 professores de arte pediram demissão, entre os quais, Alfredo Ceschiatti, Ana Mae Barbosa, Athos Bulcão, Cláudio Santoro, Elvin Dubugras, Glênio Bianchetti, Hugo Mund, Jean-Claude Bernardet, Luis Humberto, Maciej Babinski, Marília Rodrigues, Nelson Pereira dos Santos, Paulo Emílio Salles Gomes, Rogério Duprat e Rubem Valentim.

Se Brasília concluiu processos da modernidade, também abriu o campo da pós-modernidade, com suas dúvidas, desafios e transformações da linguagem da arte. E sua contribuição é digna de nota. Lá se aglutina na década de 1960 um grupo de jovens artistas como Alfredo Fontes, Cildo Meireles, Guilherme Vaz, Luiz Alphonsus, entre outros.[4] A atividade de Nicolas Behr da performance à literatura, como no livro *Braxília*, é um segredo guardado pela cidade. Brasília também foi o lugar de um dos mais importantes trabalhos de crítica institucional no processo do país: o *Happening da crítica* ou o *Porco empalhado* de Nelson Leirner, inscrito no 4º Salão do Distrito Federal em 1967.[5] Todas essas questões abrem possibilidades para outros capítulos da densa história curta da arte de Brasília.

Em paráfrase de Goethe, diga-se que o caráter absoluto, sublime, majestoso de Brasília é uma instância da arte que permanece sempre infinita para nosso entendimento — e muito mais para este historiador. Não se pode buscar a totalização dos significados de Brasília, muito menos sem a vivência cotidiana do Plano Piloto e das demais comunidades do Distrito Federal, sem a experiência completa dos meandros de seus principais prédios. De novo com Goethe, para este historiador, Brasília só pode ser a intuição da Infinitude.

Oscar Niemeyer e arquitetura de Brasília: discussões extemporâneas

Este ensaio se concentra em questões pontuais entre o interdito e o não dito: o papel do Rio de Janeiro na formulação de Brasília, a frustração do experimento social da cidade planejada e o falocentrismo arquitetônico na capital federal. A cidade de Brasília é produção arquitetônica e urbanística do Rio de Janeiro. É filha estética do Rio e do arrojo de JK. A nova capital federal tem mais a ver com a arquitetura moderna sensual carioca do que com o racionalismo internacionalista e o brutalismo paulistanos ou com qualquer outra arquitetura. Compare-se com o importante Palácio dos Bandeirantes, residência oficial do governador de São Paulo, que foi projetado em 1938 pelo arquiteto italiano Marcello Piacentinti e cuja construção, iniciada em 1954, foi quase contemporânea ao Palácio da Alvorada, a primeiro grande construção de Brasília. A concepção delicada de Niemeyer, que propõe colunas sensuais e curvas em mármore para uma caixa de vidro, difere muito do vetusto teatro do poder pseudoneoclássico de Piacentinti. É que Brasília, como de resto o Brasil, estava condenada ao moderno, como afirmou Mario Pedrosa.

Desde que se tornou capital do Vice-Reino que a pródiga capacidade do Rio de Janeiro de produzir símbolos, por mais que a historiografia uspiana tente desconstruir o significado e o papel da cidade na formulação da Nação brasileira, tem sido incessante. Brasília compõe o impacto geral do pensamento urbanístico moderno consolidado no Rio desde o final do Império, como os parques públicos desenhados por Auguste Glaziou a partir de 1864, as reformas urbanísticas do prefeito Pereira Passos (1903-1906), a audaciosa derrubada do morro do Castelo e a abertura da Esplanada do Castelo (1922) e o Plano Agache (1925-1930), entre outros. O Rio produziu cidades. Os planos urbanísticos de Belo Horizonte, Goiânia e Brasília no desenvolvimento do Brasil central partiram da antiga capital federal. Os grandes símbolos do redimensionamento urbanístico de Belo Horizonte (Pampulha) e de São Paulo (Ibirapuera e edifício Copan) são também produtos da modernidade carioca. Toda essa tradição desemboca em Brasília para alcançar a admiração do mundo, de intelectuais que acorreram à capital em construção para compreender o novo inaudito, de Le Corbusier a Clarice Lispector, de Alberto Moravia a Fulvio Roiter, entre muitos outros.

Em 1953, Mario Pedrosa escreve *A arquitetura moderna no Brasil*, que soa como o desafio premonitório de Brasília: "a questão não era descobrir ou redescobrir o país. Este sempre estivera lá, presente com sua ecologia, seu clima, seu solo, seus materiais, sua natureza e tudo o que nele há de inelutável", e aduz: "Os jovens arquitetos foram os verdadeiros revolucionários (...). No Brasil, a primazia no plano artístico coube à arquitetura, o importante era criar algo novo, ali onde o solo era ainda virgem".[6] Daí Brasília surgir como a mais radical realização da modernidade brasileira. Antes da trindade Juscelino Kubitschek, Lucio Costa e Oscar Niemeyer já havia Pedrosa pensando um modelo político, ecológico e funcional para a arquitetura no Brasil, similar ao que teria regido a invenção de Brasília.

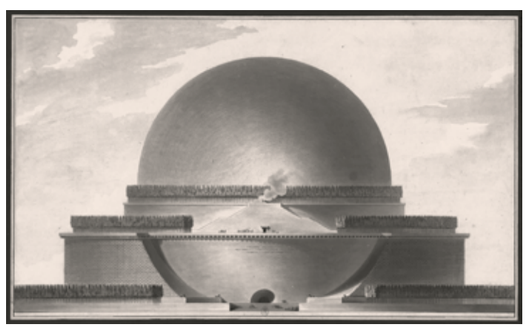
> A vida é mais importante do que a arquitetura.
> (Oscar Niemeyer)

Brasília se friccionou com a expectativa brasileira de modernidade e justiça investida por Mario Pedrosa na arquitetura, ao comentar o conjunto residencial do Pedregulho, no Rio, projetado por Affonso Eduardo Reidy, que, "por sua solução audaciosa no campo da habitação, fez-se obra social. Abre às realizações de um novo caminho" (p. 260). Pedrosa estava mais próximo do sonho messiânico do candango em busca da Terra da Promissão no Planalto Central. Pensada para o poder, Brasília oscilou entre um plano de exclusão, dimensão da higiene social da futura capital federal, e uma acrítica visão utópica do desenvolvimento que legitimasse a grandiosidade

Sérgio Vega | *Modernismo Xamânico (Catedral-Abacaxi-Bossa Nova)*, 2006-2013 | Instalação
Coleção Museu de Arte do Rio — MAR / Secretaria Municipal de Cultura da Cidade do Rio de Janeiro / doação do artista

de seu projeto. O sonho acabou em pesadelo como o golpe de 1964. A distribuição das classes sociais no traçado físico-político de Brasília pouco diferia do fato de que algo entre 5 mil e 10 mil pessoas estavam internadas em instituições psiquiátricas no Rio nos anos 1950 como estratégia de "higienização" das ruas da capital federal, isto é, estarem fora de circulação e da vista, fora dos espaços do poder e de sua burocracia. Assim, o *apartheid* social se transfere da Velhacap para a Novacap como disciplina de distribuição social dos corpos na cidade-sede da República e de suas cidades satélites sob um regime escópico próprio. As graves contradições da estrutura da sociedade brasileira, mais visíveis nas favelas do Rio, não sendo resolvidas pelo modelo utópico, acabaram sendo ainda mais mascaradas na nova sede do mando político. Em 1958, Pedrosa respeita a posição de Niemeyer, mas não deixa de apontar contradições nas "esperanças messiânicas" equivocadas do arquiteto filiado ao Partido Comunista ("como se o comunismo de Stálin fosse o comunismo de Lênin e Trotsky") e, sem enunciar, deixa entrever o que reputava um equívoco no processo de formulação de Brasília: "engajou-se numa máquina política acreditando ter-se engajado numa radiosa utopia". Pedrosa reivindicava a unidade entre o estético e o ético, como Trotsky proporia.[7] Portanto, Brasília não surgiu imune aos embates das esquerdas do país. Apesar da diferença ideológica, o trotskysta Mario Pedrosa não deixou de reconhecer valor em Oscar Niemeyer, um stalinista fiel ao modelo soviético pós-Lenin. Pedrosa foi ainda capaz de levar para Brasília uma parte do Congresso da Associação Internacional de Críticos de Arte (Aica) realizado no Brasil em 1959.

O filme *The Belly of an Architect* [A barriga do arquiteto] (1987), de Peter Greenaway, discute Étienne-Louis Boullée, que inspirou Albert Speer, o arquiteto de Hitler. Com desenho neoclássico, o *Cenotáfio para Newton* (1784), de Boullée, se conceitua como "arquitetura parlante" porque sua estrutura formal (esfera) expressa a função de homenagem ao físico. Os contornos da questão da "arquitetura parlante" na obra de Niemeyer se encontram em seu projeto mais antropomórfico: o dito "Olho", pavilhão do Museu Oscar Niemeyer em Curitiba, que enuncia a relação entre a forma anatômica do prédio (um olho) vinculada a sua função de ver arte. Irônico, Flávio de Carvalho projetou casas com cara de gente na Alameda Lorena em São Paulo em 1933. Em *The Monumental Impulse*, George Hersey diz que "há muito tempo a raça humana tem tido uma queda para o uso do pênis como um paradigma arquitetônico".[8] Entenda-se que o termo inglês "impulse" no título de Hersey se origina do conceito de *Trieb* em Freud, que indica "pulsão" em português, a carga energética que leva o organismo a tender para um alvo. O psiquiatra analisou as pulsões sexuais, do ego e de autoconservação. A "arquitetura parlante" se iguala à escancarada exposição genital da pintura *A origem do mundo* (1866) de Gustave Courbet. O exemplo-mor de retórica da forma parlante é o projeto de Claude-Nicolas Ledoux para um prostíbulo parisiense (1790), cuja planta baixa tinha a forma de um falo que designava as atividades de dispêndio de energia sexual envolvidos no prédio. A ideia de gênero é inevitável na obra de Niemeyer. Ele mesmo sexualiza sua arquitetura ao anunciar nexos entre as formas neobarrocas de seus projetos e as curvas do corpo feminino.[9] Tal arquitetura do "feminino" remete às condições suscitadas por Hersey sobre os espaços das cavernas paleolíticas, com passagens e "câmaras biomórficas" que "evocam a complexidade da anatomia interior feminina".[10] Nesse sentido, é possível afirmar que Brasília tenha traços paleolíticos modernos.



Não se trata de ceder a um imperativo falocêntrico na arquitetura, mas de reconhecer a ocorrência de seu viés de gênero e interpretar sua possível função simbólica. O citado Hersey vê o "paradigma do pênis" em obeliscos e torres, já que alusões a ereções "expressam fatos específicos sobre territórios, herança de gênero e status" em arquitetura (p. 135). A coluna de Napoleão em Paris, modelada na coluna de Trajano, celebra a vitória em Austerlitz. Feita com os canhões dos exércitos vencidos, foi removida durante a Comuna de Paris, por sugestão de Gustave Courbet, que alegava falta de valor artístico e perpetuação de ideais de guerra e conquista. Para Émile Gros-Kost, Courbet "arrancou o assassinato e o despotismo, jogou no chão aquele pedaço de bronze presunçoso".[11] O pintor, no entanto, não mencionou o fator falocêntrico da coluna. Na verdade, ele próprio já havia explicitado os órgãos genitais femininos em foco frontal

Étienne-Louis Boullée (1728-1799) | *Cenotáfio para Newton*, 1784 | Projeto não construído | Fonte: gallica.bnf.fr / Biblioteca Nacional da França

na sempre referida tela *A origem do mundo*. Hersey entende haver traços masculinos em dadas representações do poder político, econômico ou administrativo. Ele observou que o pênis ereto e testículos estão conjugados na *Ypsilanti Water Tower* (1890) em Michigan, entre abundantes exemplos. Cogite-se *ad argumentandi* que o monumental edifício do Congresso Nacional em Brasília desenhado por Niemeyer também se classificasse na lógica desse paradigma fálico. Entre os inúmeros monumentos de igual teor fálico estão o projeto (1939-1947) de Plínio Botelho do Amaral para a sede do Banco do Estado de São Paulo (adaptado para se parecer com o Empire State Building de Nova York) e a torre dita Gherkin projetada por Norman Foster na Londres neoliberal. Quadros e prédios podem se tornar sexualmente carregados como na arquitetura de Ledoux, n'*A origem do mundo* de Courbet ou na escultura *Iris, a mensageira dos deuses* (1895) de Rodin. Niemeyer agora parece, portanto, concordar com Loos, que diz: "toda arte é erótica".[12]

Arquiteturas *parlantes* não são ingênuas. São projetadas para funções retóricas e seguem a intencionalidade, em termos de Edmund Husserl. Para não as reduzir apenas à expressão do poder machista e patriarcal, deve-se pensar o prédio do Congresso Nacional de Brasília como centro legiferante na ordem do Estado e, nesse confronto, buscar o primado do significante da linguagem arquitetônica. Sua dimensão fálica é proposta ao dispositivo físico para a função de um poder constitucionalmente estabelecido no paradigma iluminista de *O espírito das leis* (1748), de Montesquieu. Assim, a praça dos Três Poderes no Plano Piloto representa a separação dos poderes defendida por Montesquieu. A análise do edifício pode, então, oscilar entre a reiteração da utopia desenvolvimentista de JK, a crítica marxista à sociedade capitalista e a dimensão psicanalítica de um edifício de parlamento. No campo da arquitetura *parlante*, prédios, como o Congresso Nacional, atuam como máquinas produtivas, máquinas desejantes, máquinas esquizofrênicas, em toda a espécie

Leonardo Finotti | Museu Nacional da República, Brasília

de dinâmica social.[13] Em suas cercanias, a forma do Senado pode remeter a um seio. À distância, pode ser interpretada como um falo. Mais precisamente, o edifício do Congresso Nacional se revela ser a arquitetura para simbolizar o Poder Legislativo, a Lei do Pai, a lei do falo. Portanto, a linguagem da arquitetura projeta máquinas desejantes. O improdutivo, o sem gênero, o inconsumível, o inconfessável nos edifícios públicos permanecem longe da cena, ficam na ob-scena das verdades, meias-verdades e a linguística da mentira. Palavras e signos materiais não mentem sozinhos, afirma Harald Weinrich.[14]

Nessa linha de reflexão, o edifício do Congresso suscita discussões sobre masculinidade e castração. A partir de *Totem e tabu* de Freud, revelam-se simetrias entre gêneros, poder, desejo e discurso psicanalítico. Na cadeia de significantes, fica difícil pensar que a tal devoração canibal do pai pelos filhos fosse a realização mecânica em que a "identificação com ele [o pai, se fosse ele o Estado e seu poder] e cada um deles [os irmãos] adquirisse uma porção de sua força".[15] Jacques Lacan, teórico do fetiche paterno, oferece a interpretação do Pai a partir da homofonia entre as locuções "Nome-do-pai" (Nom-du-Père) e "não do pai" (non du Père) como significante da função do pai simbólico. "É no 'Nome-do-pai" que devemos reconhecer o suporte da função simbólica que, na alvorada da história, identificou sua pessoa com a figura da lei", escreveu Lacan.[16] É nessa alvorada que o edifício do Congresso Nacional desponta portentoso na Esplanada dos Ministérios.

Numa competição fálica, Sergio Bernardes projeta o mastro da Bandeira Nacional na praça dos Três Poderes em 1972. Lá, a bandeira brasileira — a representação emblemática da nação — tremula sobre os espaços do Estado. Trata-se de notar um regime escópico da arquitetura que tece a teoria constitucional da representação política a partir do jogo do visível. O prédio do Congresso Nacional produz uma torção: de um lado, domina a praça dos Três Poderes, sobre o Palácio do Planalto, sede do Poder Executivo, e, do outro, o edifício do Supremo Tribunal Federal, órgão máximo do Poder Judiciário. Superando os três poderes, ergueu-se em 1972**,** no apogeu da ditadura militar, o mastro com 100 metros de altura. Noutra face, o prédio do Congresso Nacional domina e preside o espetáculo da Esplanada dos Ministérios, isto é, o *locus* da ação empírica do Executivo, da burocracia e do dispêndio do orçamento federal. Sobre essa paisagem-cena montada pelo urbanismo e pela arquitetura se lança o voraz regime escópico do Congresso. Seu edifício é descortinado da Rodoviária, sendo o alvo maior de chegada dos que acorreram a Brasília atrás de seus sonhos individuais e ponto onde diariamente milhares de trabalhadores, oriundos das cidades satélites, refazem a distribuição das classes sociais no Plano Piloto. Desse ângulo e distância, o prédio do Congresso Nacional não é seio, mas falo.

De 2008 para 2009, o Brasil piorou no ranking mundial no desempenho dos países em termos de desigualdade entre os gêneros, segundo o Fórum Econômico Mundial. Passou de 73º (2008)[17] para 81º lugar (2009)[18] e para o 133º lugar em 2023. Em termos de participação de mulheres no Congresso Nacional, o país ocupava a 109ª posição entre 134 países. Em 2024, o Senado conta com 15 mulheres numa composição de 81 membros e, na Câmara dos Deputados, dos 513 parlamentares, 91 são mulheres, cifra que representa certo aumento da presença feminina no Congresso. Tais fatos reiteram o destino falocrático da arquitetura do Parlamento brasileiro. Na utopia formal das instituições de Brasília, a configuração plástica da arquitetura para suas instituições e o desempenho político real confluem para a situação totêmica falocrática de *Totem e tabu*: "o pai primal violento tinha sido sem dúvida temido e invejado por cada um da companhia dos irmãos".[19] Édipo supõe uma fantástica repressão da máquina desejante, afirmam Gilles Deleuze e Jacques Guattari in *Anti-Oedipus*.[20] Na atualidade não há correspondência absoluta entre o desempenho totêmico do Congresso, instância do Estado, e sua percepção pela sociedade como o Moloch contemporâneo. Se o Pai primal violento é o Estado, o que o consome não é a cidadania emancipada, mas parlamentares em voragem corrupta e de assalto à esfera pública, como butim político, pelos interesses privados dos parlamentares dos quatro cantos da República no desempenho de uma lógica às avessas da democracia. É a gestão política da *metonímia* da democracia: a simbiose entre anódinos, a coalescência perversa e a fusão entre partidos. É lá, no caldeirão da [in]governabilidade perversa, que se cozinha o festim canibal do Leviatã brasileiro.

Arte e arquitetura em Brasília — malgrado Oscar Niemeyer

Desde sua construção, Brasília parecia associada à oposição à arte abstrata, graças ao poder decisório de Oscar Niemeyer na implantação de obras de arte nos espaços públicos e na ornamentação de edifícios da Novacap. No Brasil, a querela paroquial "figurativos versus abstratos" fora superada desde os anos 1940.[21] Mario Pedrosa defendia o abstracionismo desde 1945 em sua coluna do *Correio da Manhã* no Rio de Janeiro. Cícero Dias pintou um mural abstrato para a Secretaria da Fazenda do Estado de Pernambuco, em Recife, em 1948, e Franz Weissmann inaugurou no Rio o *Monumento à liberdade de expressão do pensamento* (1954), uma coluna concretista. O primeiro debate sobre o abstracionismo foi na sede da Companhia Sul América, em 1949, no Rio. Pedrosa argumentou que "os artistas foram os primeiros a ter a intuição do esfacelar das velhas noções espaciais, e, confiantes, entregaram-se a novas percepções".[22] Sabidamente, Niemeyer foi hostil à arte abstrata. Alfredo Ceschiatti afirmou que deixou suas pesquisas de formas semiabstratas, como parecia indicar a escultura *Peixe* (1953, col. MAM Rio), por temer perder encomendas pelo arquiteto.[23] Partícipe de uma geração ortodoxa do Partido Comunista Brasileiro, Niemeyer padeceu da *abstractofobia* que acometia a agremiação. A construção de Brasília é contemporânea ao desenvolvimento do neoconcretismo, que foi mantido ao largo da capital federal. Como teria sido se Brasília tivesse se encontrado com esse movimento-chave da arte do século XX? Niemeyer, no entanto, nunca concordaria com o arquiteto vienense Adolph Loos, para quem "ornamento é crime".[24] Dois indivíduos, com refinada capacidade de negociação, desempenhariam um decisivo papel na ruptura do cerco stalinista de Niemeyer à arte abstrata em Brasília: o embaixador Wladimir Murtinho e o polissêmico Athos Bulcão.

A grandeza cultural do rio das pedras pequenas. O embaixador Wladimir Murtinho foi o formulador maior do programa geral de funções e necessidades do prédio do Palácio Itamaraty, sede do Ministério das Relações Exteriores em Brasília. A pauta do plano estético, simbólico e político-diplomático da sede do Itamaraty estruturada por Murtinho incorporava pinturas, esculturas, painéis em mármore, madeira ou mosaico, tapeçarias, prataria, oratórios coloniais, mobiliário barroco, design moderno que resultou numa síntese de espaços apropriados para a ação formal diplomática e no acervo museológico que definia uma versão da identidade brasileira de Frans Post às audácias arquitetônicas da escadaria projetada por Niemeyer e calculada por Joaquim Cardozo. Wladimir Murtinho não pensava em mera "decoração de interior", mas num projeto que se provou ser o paradigma de justeza e discernimento da função simbólica da arte, em sua condição de expressão coletiva, no espaço público em Brasília para a apresentação da cultura multissecular do país aos representantes diplomáticos de outras nações na capital federal. O embaixador Murtinho soube articular magistralmente arquitetura, arte e *design* no espaço de um órgão do Estado para representar a sociedade através da diversidade de seus artistas, da variada história da arte brasileira de prataria colonial à mais complexa escultura de Maria Martins. Com a aquisição das esculturas abstratas de Franz Weissmann e de Mary Vieira e a encomenda dos relevos murais de Rubem Valentim, Emanoel Araújo e Sergio Camargo, o Itamaraty rompeu com a *abstractofobia* de Oscar Niemeyer.[25] Os jardins e a imensa tapeçaria de Burle-Marx (que, com seus 25 metros, evoca a tapeçaria de Bayeux), o mobiliário dom José I, as cadeiras de Joaquim Tenreiro, Sergio Rodrigues e Bernardo Figueiredo, o mural a têmpera de Alfredo Volpi, as esculturas de Maria Martins, Marianne Peretti e Bruno Giorgio e o *Políptico do Itamaraty* de Fayga Ostrower exemplificam uma brasilidade jubilosa com Brasília. Abrigando artistas de vários pontos do Brasil, migrantes de todo o mundo, o Itamaraty arremata sua vocação simbólica regida por refinado discernimento estético, mas que, sobretudo testemunha a rica formação social do país. O embaixador Wladimir Murtinho parece ter ido fundo ao significado do substantivo *itamarati* na língua geral setentrional formado pela junção de *ita* (pedra), *mirim* (pequeno) e *ty* (rio), isto é "rio de pedra pequena." O que esperar de um rio das pedras

Athos Bulcão e a Igrejinha Nossa Senhora de Fátima, s.d. | Fotografia de Mila Petrillo, acervo Fundação Athos Bulcão

pequenas, senão diamantes, que o garimpeiro Murtinho faiscava como obras de arte da mais profunda significação com o que buscava conformar o *eidos* do Brasil.

Athos Bulcão ou a arte de sabotar Oscar Niemeyer

> Havia na azulejaria de uma secreta memória da divisão material dos azulejos orientando o desenvolvimento da razão calculante de um novo espaço.
> (Ruben Navarra)[26]

Bulcão foi um artista múltiplo. Sua obra implica exemplar relação entre arte e arquitetura. O que seria do Teatro Nacional de Brasília sem relevo externo? *Mutatis mutandis*, Bulcão adotou a já referida *ars combinatoria* de Leibniz ao preencher a parte externa da forma piramidal do teatro por cubos e paralelepípedos alvos que remetem às pedras bem organizadas das grandes pirâmides do Egito. Foram os relevos de Bulcão que permitiram ao artista chinês Tseng Kwong Chi (1950-1990) se autofografar numa das faces do Teatro Nacional, como parte de sua série *East Meets West,* em que se retrata vestindo sempre um terno à Mao diante de conhecidos monumentos do mundo: do Empire State Building, em Nova York, ao Cristo Redentor, no Rio de Janeiro. "Eu sou um viajante curioso, uma testemunha do meu tempo e um embaixador ambíguo."

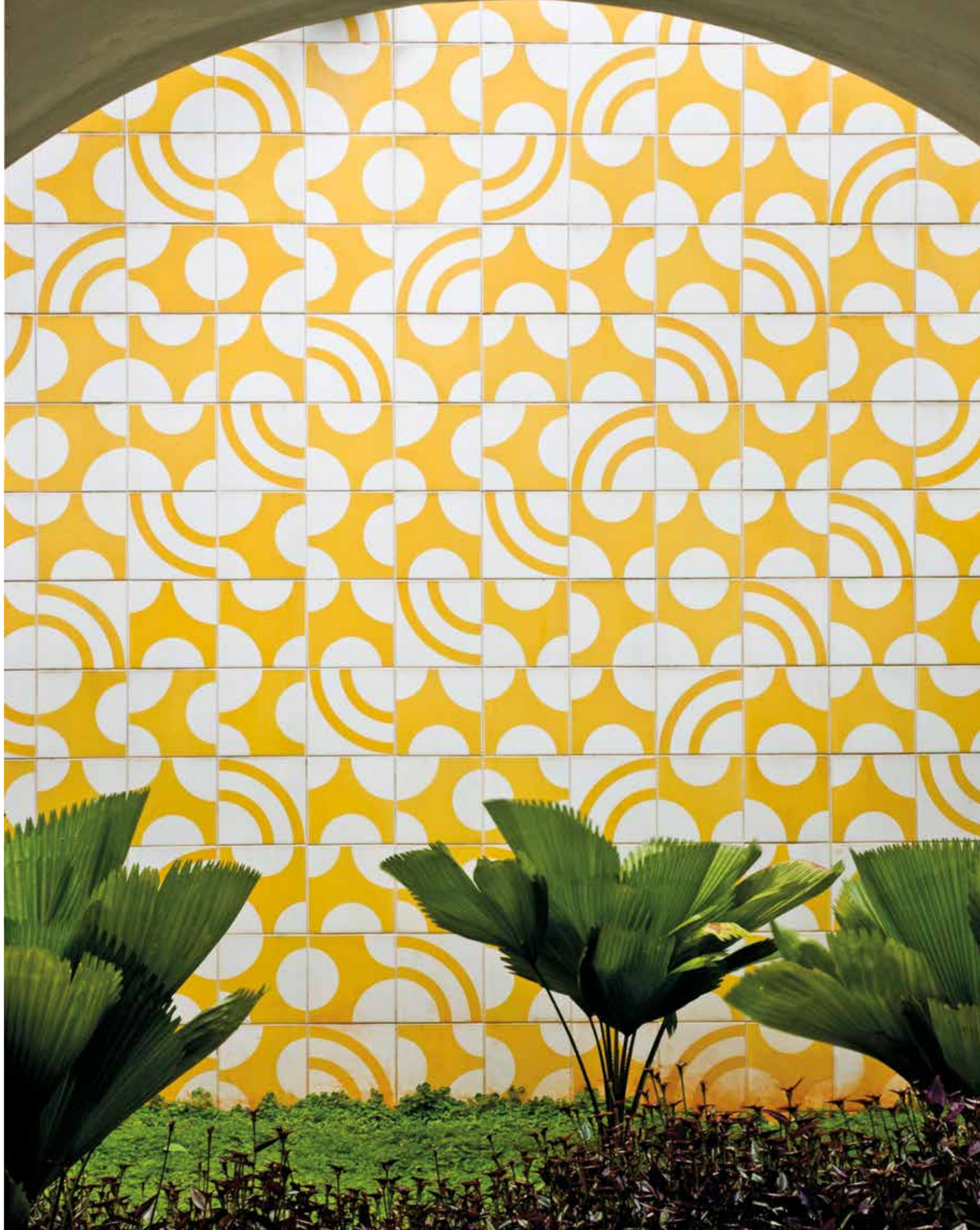
Na década de 1940, o azulejo foi revivido no Brasil por duas vertentes. O casal europeu Maria Helena Vieira da Silva e Árpád Szenes se refugia no Rio de Janeiro durante a Segunda Grande Guerra. Na pintura de Vieira da Silva, um mundo em extrema desagregação pelo conflito mundial se rearticula no quadro *História trágico-marítima* ou *Naufrágio* (1944). Athos Bulcão, amigo do casal de exilados, deve ter visto como a malha cubista tensiona espaços modulados de tabuleiros de xadrez (*O jogo de xadrez*, 1943), jogos de cartas (*Le jeu de cartes*, 1942), bibliotecas e cômodos azulejados (*Couloir sans limites*, 1942-1948). O desbordamento do espaço moderno se finca a partir dessa apropriação do "real". Vieira da Silva, que planejara azulejos para uma parede do metrô de Lisboa (1942), transpôs esse gosto lusitano contemporâneo para painéis em azulejaria para o refeitório da Universidade Rural do Rio de Janeiro (1943). Ruben Navarra observou "o equilíbrio de uma razão plástica onde é possível conciliar o azulejo e as *touches* de Cézanne com planos de Uccello sem perder de vista a ótica do mosaico".[27]

A segunda vertente da azulejaria envolve os painéis de Candido Portinari no novo prédio do Ministério da Educação (1936-1945), ápice da arquitetura moderna brasileira. Quase toda essa azulejaria foi em azul e branco, padrão básico do Brasil colonial, que conduz uma cadeia de fontes e passagens que atravessam Portugal e Holanda e, mais remotamente, atravessam a China e o Islã. A leveza visual se associa à herança barroca das cidades costeiras. A construção ideológica identitária do Modernismo no Brasil implicou projetar o futuro também através da recuperação da nossa história. Daí os modernistas terem se envolvido tanto na implantação do serviço de proteção ao patrimônio histórico quanto em iniciativas como a retomada da tradição colonial da azulejaria, uma das grandes marcas do Modernismo brasileiro.

Artista e historiador da arte brasileira, Carlos Zílio observa que é nas cenas de mar dos azulejos de Portinari para o prédio do Ministério da Educação no Rio que "a experiência pós-cubista de Portinari atinge sua maior plenitude, constituindo-se não só a obra mais importante do artista, como também uma das mais expressivas do Modernismo. Nessa obra, o talento de Portinari finalmente se libera dos fantasmas da temática. [...] No mergulho, na alegre sensualidade das águas, surge a imensidão do espaço."[28] Além de Portinari, Athos Bulcão, Burle Marx, Djanira, Waldemar Cordeiro, Antonio Maluf, Alfredo Volpi, Mario Zanini, Carybé, Frans Krajcberg e Aluísio Carvão também produziram painéis de azulejaria.[29] Bulcão foi o nexo entre aquelas duas vertentes da azulejaria modernista. Membro do círculo carioca do casal Vieira da Silva e Szenes, notou que: "nenhum dos dois se entrosou muito bem com o ambiente brasileiro, e isto, talvez, porque não procuraram se aproximar de Portinari, que era, então, a figura centralizadora da arte brasileira".[30] Em 1945, Portinari convidou Bulcão para auxiliá-lo nas pinturas da igreja de São Francisco, na Pampulha (BH), projetada por Niemeyer. Em 1958, Niemeyer levou-o para trabalhar em Brasília. Desde essa experiência, Bulcão trabalhou com arquitetos como João Filgueiras Lima (Lelé), Ana Maria Niemeyer, Ítalo Campofiorito e Elvin Dubugras, entre outros.

O lugar de Athos em Brasília

Vivendo em Brasília desde o início do erguimento da cidade, Athos Bulcão desenvolveu um sistema de relações entre arte e arquitetura, simultaneamente produtivo e lúdico, singular no Modernismo brasileiro. Na desafiante construção da Novacap, ele compreendeu que a azulejaria não se reduz a um suporte para o desenho, mas se constitui em estrutura em si mesma, podendo cada azulejo ser relacionalmente autônomo na estrutura do painel, com os demais quadrados. Bulcão sabe que malha quadriculada (a *grid* que controlaria o espaço pictórico da arte moderna) azulejada não se elimina totalmente do



Athos Bulcão (1918-2008) | Painel de azulejos da passarela entre os Anexos I e II do MRE - Ministério das Relações Exteriores, 1982
Foto: Acervo Fundação Athos Bulcão

campo do visível, pois subsiste no inconsciente ótico. O artista entendeu o azulejo como unidade concreta constitutiva da carnalidade do muro. Azulejaria não é simples decoração de prédios nem recompõe a pele da alvenaria. Para seus experimentos, Bulcão compreende ser necessário problematizar a aplicação dos azulejos, transgredir o espaço então restrito a regras e jogos de inscrição do signo novo na linguagem da arquitetura. Daí a malha se desamarrar para potencializar o assentamento daqueles objetos. A crítica de Bulcão ao meio técnico representa um projeto político ímpar de requalificação da "vontade material", que aqui se refere a um conceito de Gaston Bachelard.[31] Reconhecer que a manipulação dos azulejos pudesse implicar desejo e vontade dos operários sobre o material leva Bulcão a repensar sua própria práxis da arte. O que é o saber nesse caso? Quem é que sabe? Será que a gente se dá conta que é o Outro?[32] Bulcão parece responder a essas perguntas de Lacan sob o ponto de vista materialista na reorganização da produção.

Na perspectiva do materialismo histórico, alienação e mais valia rondam os ateliês dos artistas. Os operários que assentam os azulejos não foram ignorados por Athos Bulcão como sujeitos da criatividade nem o valor agregado pelo trabalho deles na feitura da obra de arte. Um novo método de trabalho responderá às contradições próprias do modo de produção capitalista. No contrato social de Bulcão com os pedreiros, não há mais um sujeito hegemônico (o artista) sobre a abstração do trabalho de azulejamento. Ele passou a criar apenas o desenho abstrato do azulejo e abdicou de definir a conformação final do conjunto assentado. A composição do painel cabe aos operários que afixam as peças, que devem decidir livremente o posicionamento de cada azulejo sem seguir qualquer sugestão do artista. A única regra é que os azulejos com curvas não podem conformar um círculo nem os ângulos podem se fechar num quadrado. Uma forma abstrata — uma curva, por exemplo — pode ser posta em qualquer das quatro posições admitidas por um azulejo. O olhar dos pedreiros se emancipa, pois Bulcão reconhece neles a condição de sujeito de decisões estéticas. O artista se liberta da "composição" e o trabalho se livra da pré-visualização das regras de combinação. A desalienação proposta por Bulcão é o diagrama de relações de alteridade social que reconhece incondicionalmente a potência e o saber do Outro.

Na razão instituída por Bulcão, os operários trabalham como articuladores semiológicos ativos, modulam a escritura e contribuem para a conformação do traço poético mediante a articulação de sintagmas visuais em ordem virtual e imprevisível, com a falência do paradigma. Em certas instâncias, essa intervenção desejante do Outro aproxima o método de Bulcão da recuperação da presença do sujeito no objeto proposto por Lygia Clark (*Bicho*, 1960) e outros artistas neoconcretos. Na azulejaria de Bulcão e nos *Bichos* de Clark, a obra permanece incompleta, sem o investimento do desejo pelo Outro. Indubitavelmente, poderia se pensar que Athos Bulcão, a seu modo, aderiu inconscientemente ao programa conceitual do neoconcretismo.

Política, ética e sabotagem

A obra de Athos Bulcão explicita a contribuição do fator trabalho na constituição do objeto, portanto, também do valor de troca. No processo de circulação, o valor de troca abstrai a contribuição do trabalho na produção de bens. Bulcão reivindica a constituição de uma força de trabalho cognitivo, a arte como *atividade* inventiva e, não apenas, mercadoria.[33] Bulcão oblitera a cisão entre valor de troca e valor de uso. Abdica do poder hegemônico do artista, e o arranjo da azulejaria provém do acaso, das escolhas imprevisíveis e individuais de cada operário e não de leis de causa e efeito ou das leis da boa continuidade de uma forma. Não recompõe a totalidade, como um mosaico ou *puzzle*. Antes, torna visível o desejo na justaposição dos quadriláteros, ação antiedipiana de "objetos parciais essencialmente fragmentários e fragmentados. O desejo faz circular, circula e corta", proclamaram Gilles Deleuze e Félix Guattari.[34]

Enquanto Décio Pignatari argumentou que ao concretismo de São Paulo faltaram "estruturas estocásticas", isto é, resultantes do acaso,[35] Bulcão leva a pane as leis da Gestalt da percepção experimentadas em seus painéis de azulejos: o olhar dança sem marcação. O ritmo visual que surge da ação dos pedreiros substitui a lógica gráfica da já abordada *ars combinatória* da azulejaria por um frenético movimento das formas resultante do improviso, do aleatório e do alógico no assentamento das peças. Altera seu curso a cada momento. A noção de norma está subvertida, o olhar se libera da malha. Cabe então aplicar a Athos Bulcão o aforisma de Mario Pedrosa: "a arte é o exercício experimental da liberdade".[36]

O projeto ético e político de Athos Bulcão era harmonizar sua própria obra com os prédios, torná-la necessária à arquitetura como fator de integração estética e social. Assim, provou-se o mais acertado parceiro de Niemeyer, pois soube conferir à relação entre arte e arquitetura a adequação e a justeza que fazem a dignidade de cada um dos dois componentes e a harmonia da totalidade.[37]

Athos Bulcão (1918-2008) | *Treliça em madeira e ferro pintado*, 1967 | Sala dos Tratados, Palácio Itamaraty | Foto: Maurício Araújo

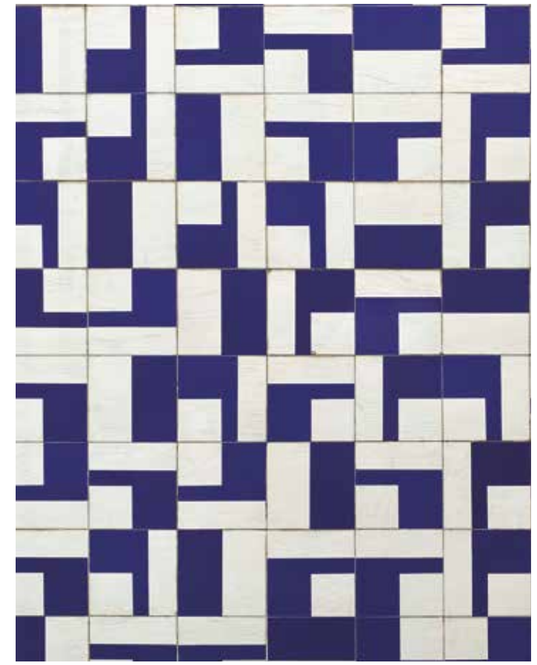
Essa é a singularidade de Athos Bulcão: produzir uma fusão entre uma prática socioestética e as relações sociais no espaço construído pelo homem. Ao acentuar que a abstração não é mero exercício da forma pela forma, mas a condição de possibilidade de desalienação do operário, Bulcão logra convencer Niemeyer a aceitar os painéis de azulejaria abstrata de seus prédios. Com suas estratégias políticas, Bulcão logrou inscrever o interdito, isto é, formas abstratas em projeto do arquiteto irascível na desaprovação da forma concreta. Tal resposta articula a engenhosidade de Niemeyer ao projetar totalidades arquitetônicas incompletas que se concluem com a participação de um duplo Outro. De fato, Bulcão foi o Outro de Niemeyer no processo artístico da invenção arquitetônica de Brasília, e os operários foram o Outro de Bulcão.

Oscar Niemeyer foi membro do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Até o fim da década de 1950, vigia o código ideológico definido pelo bolchevique Andrei A. Zdhanov (1886-1948) que determinava os contornos políticos e estéticos da cultura, controlado estritamente pelo Estado, através de censuras e perseguições de artistas insurgentes aos novos padrões impostos. Essa política foi formalizada em 1946 por uma resolução do Comitê Central do Partido Comunista da União Soviética. No período de 1946 a 1953 (ano da morte de Josef Stalin), a literatura russa teria chegado a um dos mais baixos graus de decadências de sua história. Zdhanov pretendeu criar uma nova filosofia da arte universal com parâmetros bem definidos, tais como o anticosmopolitismo, que incluía a condenação da arte abstrata. Em função de tudo isso, ele preconizava o realismo socialista, porque todo símbolo deveria se correlacionar a um valor moral simplificado predeterminado pelo Comintern. Com a morte de Zdhanov em 1948, Stalin deu continuidade aos princípios de controle do Estado sobre a arte. Niemeyer adotou o breviário estético zdhanoviano-stalinista de abjuramento do abstracionismo. Isso explica porque Brasília se fez como uma cidade anticonstrutiva, contrária ao neoconcretismo, um dos movimentos coevos à construção da capital, que havia sido consagrado internacionalmente na exposição *konkrete kunst — 50 jahre entwicklung*, sob a curadoria de Max Bill na Helmhaus, em Zurique, em

1960, com a participação de 94 artistas de vários cantos do mundo, entre os quais Amílcar de Castro e Franz Weissmann (poderiam ter feito esculturas espetaculares para Brasília), Waldemar Cordeiro (teria contribuído com paisagismo a exemplo do que planejou em Goiânia), Hélio Oiticica, Décio Vieira (que foi assistente de Alfredo Volpi na pintura de murais em Brasília), Lygia Clark e Lygia Pape (que teriam enriquecido o acervo de escultoras nos espaços de Brasília) e Mary Vieira (a única com obra em Brasília, no palácio Itamaraty).[38] Foi contra aquela trinca intransigente contra a abstração geométrica, formada por Zhdanov, Stalin e Niemeyer, que Athos Bulcão precisou se embater.

O carioca João Filgueiras Lima, o Lelé, (1932-2014), também da equipe de Lucio Costa, mudou-se para Brasília em 1957, depois que se formou em arquitetura, para integrar a equipe de Oscar Niemeyer. Visando a otimização do uso dos materiais para diminuir custos na construção, Lelé contribuiu para o acervo arquitetônico de Brasília sobretudo com dois projetos de hospitais da rede SARAH no centro e no Lago Norte. Além da sensação de leveza de seus projetos, Lelé introduziu uma solução arquitetônica paradigmática para os bons cuidados dos internados no hospital: vários quartos tinham "varanda", que era uma área murada, mas aberta, para que os pacientes pudessem se expor ao sol, gozar do ar fresco e apreciar o céu azul de Brasília. Outra aposta de Lelé foi a colaboração de Athos Bulcão que, para além de seus projetos de azulejaria, criou formas numa equilibrada gama de cores com personalidade que se caracterizavam por seus benefícios à condição mental dos enfermos. Em 1839, o químico Michel-Eugène Chevreul (1786-1889) publicou *A lei do contraste simultâneo das cores e de sua aplicação*,[39] no qual trata de problemas sobre o assunto colocados por Leonardo e Goethe. Com Chevreul, os artistas, inclusive muitos brasileiros, aprofundaram seu entendimento das possibilidades pictóricas das cores, como o aspecto da "verdade fisiológica" que, sem serem valores absolutos, influenciam umas às outras quando aproximadas. O psicanalista Wilhelm Reich concluiu que "o azul é a cor específica da energia do dentro e fora do organismo," em *The Orgone Energy Accumulator — its Scientific and Medical Use*. Conforme Reich, *orgone* é a energia sexual ou força vital distribuída

Paulo Werneck (1907-1987) | Mosaico cerâmico, Palácio Itamaraty, Brasília | Foto: Gil Ferreira

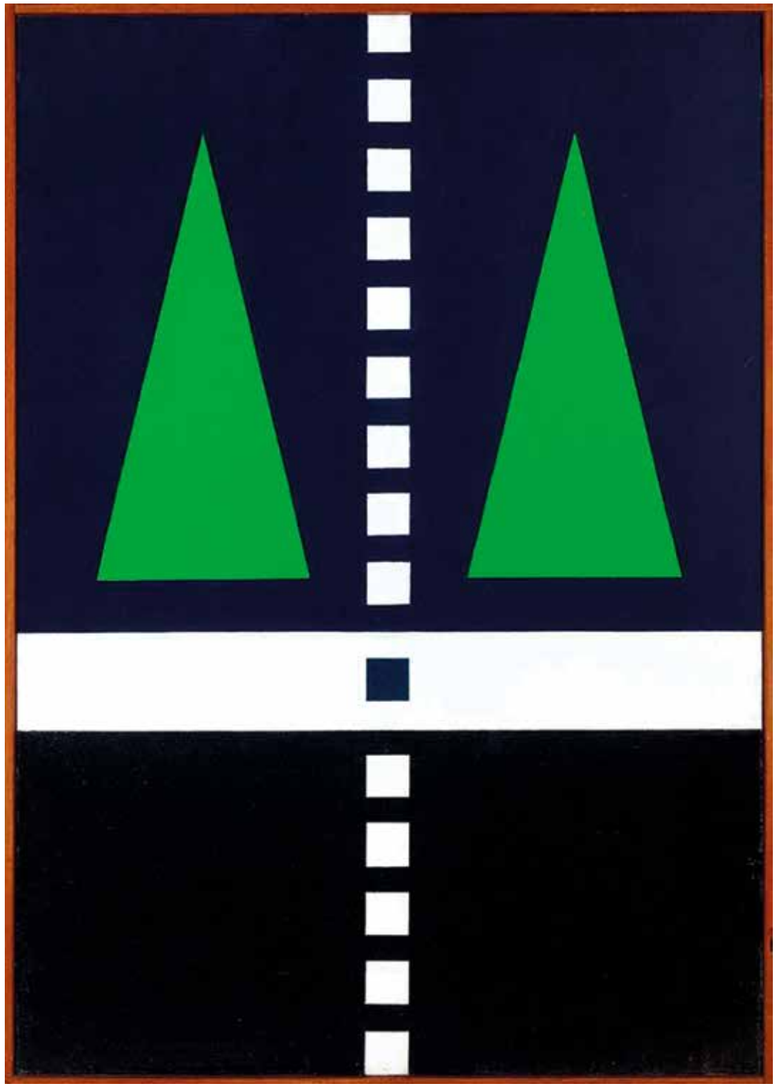


pelo universo que pode ser colhida e guardada para uso terapêutico. Nas *Zur Farbenlehre*, Goethe, de quem Chevreul se diferenciou, justapôs à teoria da cor física de Newton uma nova abordagem baseada na percepção pelo cérebro. A cor é processamento de informação pelo cérebro (§ 815: que se "sente [a harmonia das cores] presente em nossas mentes"), a operação mecânica da visão. §69: "a cor é em si um grau de escuridão") e pela complexidade do processo perceptivo (§ 838: "cores, conforme conectadas com molduras particulares da mente, são novamente consequência do caráter e das circunstâncias particulares"). É plausível que essa ideia de "verdade fisiológica" da cor deve ter levado Athos Bulcão a pensar a forma mais adequada para expor pacientes, seus familiares e o pessoal dos hospitais a determinadas cores e suas posições relacionais.

Noutra vertente paralela aos trabalhos de Athos Bulcão, o mosaísta autodidata Paulo Werneck[40] (1907-1987) sempre foi um colaborador de Oscar Niemeyer (os dois foram colegas de escola), quer na igreja de São Francisco de Assis no complexo da Pampulha, quer em edifícios no Rio de Janeiro e em Brasília. Seus painéis do Maracanã são das melhores obras modernistas sobre o futebol. Werneck trabalhou com vários arquitetos pelo país. Seus mosaicos estão em várias cidades brasileiras onde nunca se esperaria encontrar uma obra de um artista tão singular, como Marataízes (ES), Cataguazes (MG), entre outras. Paulo Werneck foi ainda pintor, desenhista e ilustrador de livros infantis (como a conhecida lenda gaúcha *O negrinho do pastoreio*, 1941) e colunas políticas em vários jornais.

Paulo Werneck foi convidado para fazer mais de uma dezena de painéis em Brasília, sobretudo em mosaico, mas também em baixo-relevo no cimento. O edifício Anexo do Itamaraty conta com um painel abstrato do artista.[41] Muito esmerado, Werneck compreendeu a minúcia e a acuidade que se faziam necessárias para construir seus projetos figurativos ou abstratos para a perfeita visibilidade de suas figuras ou para a adequada precisão da forma geométrica, como no caso do painel do Palácio Itamaraty brasiliense. Senhor de uma fenomenologia do mosaico, Paulo Werneck havia compreendido com Paul Klee que "a arte torna visível", mas seu desafio era transformar diminutas partículas informes em elementos constitutivos e reveladores das formas sob a mais precisa razão *calculante*.[42] Athos Bulcão, o sabotador da *abstratofobia* de Oscar Niemeyer está nos palácios, repartições públicas, escolas, hospitais e outras edificações da capital federal, mas, sobretudo, ele habita o coração dos brasilienses.

Athos Bulcão (1918-2008) | Painel de azulejos na sede da Fundação Getulio Vargas, Rio de Janeiro (detalhe)
Sabará, 1947 | Nanquim sobre papel, 34 × 25,5 cm | Acervo da Fundação Athos Bulcão



208 **Rubem Valentim** (1922-1991) | *Composição*, 1961 | Óleo sobre tela, 100 × 70 cm, | Foto: Jaime Acioli

A Bahia bate tambor em Brasília ou o peji construtivo de Rubem Valentim

> [Rubem Valentim] pertence à mesma família espiritual de Volpi, de uma Tarsila. (Mario Pedrosa)[43]

Rubem Valentim (1922-1991) desenvolveu o mais sólido e pertinente trabalho de articulação entre o cânon da arte concreta e o universo espiritual das religiões herdadas da África a partir do processo de escravização. O artista enfrentou a aparente incongruência entre o racionalismo da abstração geométrica e certos princípios da modernidade para elaborar seu assentamento externo em bases teóricas de uma arte do sacro, ainda que sem funções rituais. O recurso à base do candomblé indica que a arte de Valentim tem aquela determinação pela religião que caracterizaria a "arte negra", segundo a posição histórica de Carl Einstein sobre a cultura visual da África,[44] mas a obra não busca encarnar a própria divindade. A obra de Valentim jamais pretendeu absorver a transcendência conferida pela religião aos objetos de culto. Sua arte surgiu no momento do amplo descrédito que as Escrituras (a Bíblia e o Corão) gozavam em meados do século XX nas sociedades ocidentais do hemisfério norte.[45] A ausência de Escrituras do candomblé diante da oralidade prevalecente foi a condição que conduziu Rubem Valentim ao largo emprego do símbolo e, a partir dele, produzir a "riscadura brasileira". A seguir, serão abordados diversos aspectos que singularizam a produção de Rubem Valentim no contexto da cultura brasileira e em relação às distorções da política, da polícia, da antropologia, dos intelectuais modernistas, entre outros fatores negativos. O projeto estético de Valentim há que ser visto também na perspectiva mais ampla da arte dos afrodescendentes das Américas e no seu significado internacional crescente. Em alguns dos momentos mais produtivos e especiais de sua arte, Rubem Valentim residiu em Brasília.

Ancestralidade não é primitivismo

Se o *scholar* Robert Goldwater distinguiu o primitivismo do arcaísmo e do romantismo em 1938,[46] quinze anos depois, Rubem Valentim já começava a se afastar dos problemas estilísticos do primitivismo e do romantismo. Compreender sua obra implica analisá-la criticamente em confronto com os parâmetros daquelas vertentes apontadas por Goldwater. Kirk Varnedoe, o crítico, historiador e curador-chefe de maior prestígio do MoMA em sua época, promoveu em 1984 a grande exposição *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, acompanhada de um catálogo com dois espessos volumes. Surpreendente e polêmica, a grande mostra acertadamente não incluiu Rubem Valentim. O erudito, mas eurocêntrico, Varnedoe provavelmente desconhecia a obra de Valentim.[47] Embora haja quem hoje lamente a ausência de um Rubem Valentim em *Primitivism*, sou da opinião que Varnedoe e os curadores acertaram, ainda que por acaso, em não incluir o pintor baiano, porque sua *Weltanschaung* jamais foi primitivista. Ancestralidade não é primitivismo. No entanto, Valentim foi uma ausência inaceitável na notável exposição *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, sob a curadoria de Maurice Tuchman no Los Angeles County Museum of Art.[48] Valentim é um artista inexcedível na cena internacional no tocante à pregnância espiritual na forma construtiva.

Nacionalismo sob escrutínio

O tempo histórico de Rubem Valentim, como depois o de Emanoel Araújo, passa também pelo paradigma de homem preto. Manuel Raimundo Querino (1851-1923), o primeiro historiador da arte da Bahia, com textos como *Os artistas baianos* (1906), *Contribuição para a história das artes na Bahia* (1908), *Teatros da Bahia* (1909) e *Contribuição para a história das artes na Bahia: os quadros da catedral* (1911), identifica a importância de muitos artistas negros da Bahia. Se a obra de Rubem Valentim e de Emanoel Araújo afirmam o lastro histórico da arte afro-brasileira, o *corpus* ensaístico de Querino é o responsável primeiro por este processo. Com Valentim, a cultura negra no Brasil retoma seu sentido espiritual original sem qualquer ranço de exotismo, regionalismo ou nacionalismo. Afinal, como ser nacionalista num país que escravizou milhões de africanos e mantém um racismo estrutural?

Criminalização das religiões africanas no Brasil e o contra-ataque do Obá da Casa de Mãe Senhora

Rubem Valentim nasceu em Salvador na Bahia em 1922, em pleno período (1920-1930) de maior repressão policial aos cultos de origem africana.[49] Formou-se em odontologia antes de se dedicar à arte. Inquieto e loquaz, Rubem Valentim era Obá da Casa de Mãe Senhora,[50] a yalorixá do Ilê Opô Afonjá em Salvador. Ele deixou a profissão de dentista para se dedicar à pintura a conselho da sua mãe de santo por volta de 1948.[51] Rubem Valentim jamais se esqueceu da criminalização do candomblé e da umbanda pela legislação civil brasileira por quase meio século.

A pesquisadora Ana Cristina de Souza Mandarino analisou como se fundamentou a criminalização dos cultos afro-brasileiros na então jovem República: "o Estado, desta forma, irá se fazer presente nos assuntos acerca da magia e intervindo de forma aguda no combate a feiticeiros e macumbeiros, criando instrumentos reguladores, criando juízos especiais e pessoal especializado".[52] O artigo 157 do Código Penal de 1890 estabeleceu o crime de "Praticar o espiritismo, a magia e seus sortilégios, usar de talismãs e cartomancias para despertar sentimentos de ódio ou amor, inculcar cura de moléstias curáveis ou incuráveis, enfim, para fascinar e subjugar a credulidade pública".

Mandarino defende que aquela construção da imagem das religiões de origem africana como mágicas e misteriosas é resultado do processo de colonização brasileiro e de desvalorização de tudo que vinha do outro colonizado, inculto e incivilizado. "Dizemos isto, pois, em todas as religiões, podemos identificar em algum momento da sua história, passada ou mais recente, o uso da magia como um elemento de busca de mais fiéis. O que dizer da função da água benta e do incenso nas cerimônias católicas? E das sessões de descarrego e de cura dos cultos neopentecostais?"[53]

Tornar visível: Rubem Valentim e Abdias do Nascimento

É interessante comparar os percursos dos gigantes da militância preta Abdias do Nascimento (1914-2011) e Rubem Valentim (1922-1991). A partir de 1944, Abdias criou o Teatro Experimental do Negro no Rio de Janeiro.[54] No período de 1968 a 1978, esteve exilado nos Estados Unidos, onde se engajou em debates com o movimento de emancipação dos negros americanos, inclusive com o ativista Malcolm X. A pintura de Valentim é aproximável dos *Fragmentos de linchamento* (1963-1967) do texano Melvin Edwards, agressivas esculturas em aço carregadas de crítica ao racismo. Ambos brasileiros são pintores que inscrevem símbolos religiosos e políticos de forma abstrata. Por conta da problemática de sua história de resistência político-cultural deve-se, pois, pensar um eixo Abdias do Nascimento / Rubem Valentim. Ao se instalar em Brasília em 1966, Valentim explicita a inscrição da herança afro-brasileira no centro de poder da República. Abdias do Nascimento foi eleito deputado federal pelo Rio de Janeiro a partir de 1982 e assumiu o mandato no Senado com a morte de Darcy Ribeiro, de quem era suplente, em 1997. Na Câmara dos Deputados, apresentou os projetos de lei (a) que transformava o racismo em crime de lesa-humanidade, (b) que incluía o ensino da história da África e a cultura negra no currículo das escolas e (c) que instituía o Dia Nacional da Consciência Negra em 20 de novembro — nenhum foi aprovado.[55] Rubem Valentim e Abdias do Nascimento foram dois gigantes na

Rubem Valentim na Bienal de São Paulo de 1977 | Fundo Rubem Valentim / Masp

Rubem Valentim (1922-1991) | Sem título, 1976 | Serigrafia sobre papel, 62 × 37 cm | Coleção CCBB Brasília

Rubem Valentim (1922-1991) | *Composição*, 1962 | Óleo sobre tela, 70 × 50 cm | Coleção particular, Rio de Janeiro | Foto: Jaime Acioli

luta antirracista no Brasil. Nascimento criou territórios de expressão de luta: o Teatro Experimental do Negro, a teoria sobre a cultura e o racismo (e. g., *O genocídio do negro brasileiro* e *O quilombismo*) e espaços para a conquista de direitos pela cidadania preta. Suas publicações *A luta afro-brasileira do Senado* e *Povo negro: a sucessão* e a *Nova República* testemunham sua visão de parlamentar sob a Constituição cidadã de 1988. Já Valentim se embatia contra as formas de controle ideológico da vida simbólico-religiosa dos pretos do Brasil tais como sua redução a delito jurídico, à superstição, ao folclore, a objeto da antropologia, à exclusão étnica e ao apagamento. O crítico Paulo Sergio Duarte argumentou que Rubem Valentim é o exemplo de fracasso no projeto construtivo brasileiro[56] por julgar malsucedido o esforço de toda uma vida tentando promover o encontro do universo simbólico de religiões afro-brasileiras com a arte construtiva. Essas são errâncias do poder de artistas e críticos no campo da arte. Com a atuação de Rubem Valentim e Abdias do Nascimento, Brasília se sobressai como palco de grandes lutas pela emancipação do povo negro do Brasil.

Superstição?

No ensaio *A estética da vida* (1921), um texto que fundamentou alguns postulados da Semana de Arte Moderna de 1922 e da Antropofagia de Oswald de Andrade, o romancista e diplomata Graça Aranha conclamou os artistas brasileiros a superarem a "infantilidade africana" da qual resultaria um paralisante "terror cósmico".[57] Aqui não se tratava de primitivismo exógeno, mas de uma convocação sobre a identidade brasileira e da psicologia de sua formação social histórica. Todavia, Graça Aranha deixava subentendido que persistiriam superstições entre os descendentes de escravizados no Brasil.

Desde o século I a.C. que o termo *superstição* foi usado no sentido pejorativo por filósofos romanos como Tito Lívio e Ovídio. Anteriormente, na Grécia clássica, o termo superstição era usado por Plínio e outros como "arte da adivinhação". Segundo o *Oxford Dictionary of Etymology*, *superstition* surgiu na Grã-Bretanha no século XVII, importado da França, para indicar por primeiro "excesso" e, depois, "fé irracional e crédula", na "crença irracional de influências sobrenaturais". O enciclopedista Denis Diderot (1713-1784) expandiu o sentido de superstição a "qualquer excesso de religião em geral" [grifo do autor], inferindo-se inclusive do cristianismo dominante. Na supramencionada referência de Graça Aranha, *A estética da vida* atribuía aos africanos escravizados no Brasil e a

seus descendentes um terror supersticioso diante de alguns fenômenos. Já se disse que a palavra *superstição* é frequentemente usada para se referir a uma religião que não é praticada pela maioria de uma determinada sociedade, independentemente de a religião prevalente conter supostas superstições. Em sua convivência na Bahia na década de 1950, o fotógrafo francês Pierre Verger (1902-1996) e nosso pintor Rubem Valentim deslocaram o candomblé e a umbanda do campo modernista do folclore e da superstição. Veja-se, inicialmente, o problema da degradação dos cultos de matriz africana reduzidos a mera superstição e que hoje, com a proliferação das seitas evangélicas, tornou a intolerância mais aguda, com a demonização dos cultos aos orixás.

Contra a cristianização dos negros. Se houvesse analisado mais profundamente certos procedimentos de cada artista, talvez Mario Pedrosa pudesse ter notado a diferença entre Tarsila do Amaral e Rubem Valentim. O paralelo modernista de Valentim ocorre, no campo na autorrepresentação do negro, com di Cavalcanti, que na década de 1920 interpreta visualmente e diferencia com precisão os gêneros musicais cariocas, como o samba, o samba de roda ou o carnaval e o chorinho, a formação e os instrumentos tocados em cada caso. Tarsila e Valentim são "intérpretes do Brasil" através de rapsódias visuais, mas urge uma análise do significado de distinguir Tarsila de Valentim. A partir de seus modos de representação do negro e do proletário urbano na tela *Operários* (1933) pode-se projetar sobre a pintura de Tarsila aquilo que o professor da USP Carlos Guilherme Motta disse de Gilberto Freyre: "a cristalização de uma ideologia com grande poder de difusão: a ideologia da cultura brasileira". Em seguida, Motta arremata vendo nisso "as expressões de um estamento dominante, embora em crise".[58] Nessa linha de pensamento, Tarsila é o espelho de Gilberto Freyre em arte, mas não é possível equipará-la a Valentim. Ademais, avalie-se que, ainda segundo Motta, a escrita de Freyre — que seria correspondente à pintura de Tarsila de 1923 a 1933 — se constitui "numa oscilação entre a saga da oligarquia o desnudamento da vida interna do estamento ao qual pertence: o resultado global, considerada a história das relações de dominação, reponta na valorização de um tipo de relacionamento racial que dê abertura para a mestiçagem. Nesse ponto reside o pretenso modernismo da obra freyriana".[59] Motta aponta em Freyre, oriundo da classe média, aquilo que também sempre esteve claro na aristocrática Tarsila. Ela, mesmo com dificuldade em lidar com as relações de dominação, fortaleceu a ideia de democracia racial. O jogo negrofílico de Tarsila, *à la mode* em Paris da década de 1920, não corresponde ao esforço espiritual de Rubem Valentim. Tarsila do Amaral cristianizou os negros em telas como *Anjos* (1924) com seus dez seres pardos, *Adoração* (1925, também dito *Nègre adorant*), *Crianças* (1935 / 1949, também dita *Orfanato*), *Altar* (1939, ou *Reza*), *Procissão* (1941), *Santa Irapitinga do Segredo* (1941), *Religião brasileira III* (1964) e o guache *Meninas na igreja* (c. 1959). A Tarsila folclorizante da vida dos indivíduos pretos jamais lograria os mesmos resultados espirituais da obra de Valentim, que potencializou a arte como presença essencial ressignificante do sagrado das religiões afro-brasileiras no campo do visível e de suas possibilidades como arma de resistência cultural.

Rubem Valentim foi um fiel obsessivo dos orixás. O machado duplo de Xangô, que corta de dois lados, é a metáfora da arte que se pensa (a) como incorporação genuína das raízes africanas remotas do Brasil e (b) como possibilidade de integrar a modernidade construtiva ocidental. Valentim demarca seu programa estético no *Manifesto ainda que tardio*: "Intuindo o meu caminho entre o popular e o erudito, a fonte e o refinamento — e depois de haver feito algumas composições, já bastante disciplinadas, com ex-votos — passei a ver nos instrumentos simbólicos, nas ferramentas do candomblé, nos abebês, nos paxorôs, nos oxés, um tipo de 'fala', uma poética visual brasileira, capaz de configurar e sintetizar adequadamente todo o núcleo de meu interesse como artista. O que eu queria e continuo querendo é estabelecer um 'design' (que chamo riscadura brasileira), uma estrutura apta a revelar nossa realidade".[60] Pode-se dizer que Valentim fez arte possuído pelos orixás. No entanto, ele já não vive a nostalgia da África, mas busca a atualidade moralmente harmonizadora do presente afro-brasileiro. Agencia a cultura ancestral no interior de uma sociedade que sofria de um "complexo de inferioridade do passado africano", em que negro e africano tornaram-se sinônimos de escravo, nos termos levantados pelo antropólogo Arthur Ramos.[61]

Por um lado, Rubem Valentim compôs a geração moderna da Bahia do pós-guerra, com uma visão nova do ambiente e das tradições culturais que se assenta inicialmente na literatura de Jorge Amado, na escultura de Mário Cravo Júnior, na pintura de Carybé e na fotografia de Pierre Verger (que não só registrou os cultos de matriz africana no Brasil como também na África, para comparar as práticas nos dois continentes), entre outros. O próprio Verger se iniciou no candomblé, consagrou sua cabeça a Xangô por Mãe Senhora, passando a se chamar Pierre Fatumbi Verger. O partir de *Mar morto* (1936) de Jorge Amado e da arte da década de 1940, o foco estaria numa espécie de visão de mundo extrato afro. Rubem Valentim encontra simetria, verticalidade, modulação, ritmo visual e volume de objetos religiosos passíveis de redução a planos geométricos que admitem a manutenção do sentido simbólico religioso original na abstração.[62] A verticalidade das estruturas remete o pintor baiano à *Coluna infinita* (de 1918 em diante) de Constantin Brancusi, que é uma espécie de *axis mundi* de equilíbrio a partir do metafísico.

Axiologia e modelo deontológico da arte de Rubem Valentim

Rubem Valentim buscou incessantemente a escritura do Numinoso, com pureza cristalina: a espiritualidade iorubá surge, ademais, como sistema axiológico agora não mais redutível ao animismo nem a qualquer reducionismo

Abdias do Nascimento (1914—2011) | *Okê Oxóssi*, 1970 | Acrílica sobre tela, 90 × 60 cm
Coleção Museu de Arte de São Paulo — Masp, doação Elisa Larkin Nascimento

racionalista. Sua investigação consistiu em criar uma forma moderna de inscrever o sistema de valores das religiões afro-brasileiras, que a cultura dominante reduzia (e ainda reduz) a superstição, folclore, objeto antropológico, símbolo de atraso ou arcaísmo. Ancestralidade não é arcaísmo. No campo filosófico, a axiologia surge como estudo de valores de toda espécie, mediante indagação da natureza de tais valores e das coisas e instâncias que os incluem. Em termos humanísticos mais elevados, a axiologia inclui a ética e a estética, tornando-se filosofia moral e filosofia da religião. A metaética de Rubem Valentim é também um modelo deontológico para a arte.

Folclore? Antropologia? Contra a norma acadêmica e a reificação dos cultos dos orixás

Reitere-se que Rubem Valentim nunca foi um "primitivista", como um dia foram designados os artistas que na modernidade ocidental absorveram padrões formais de povos ditos "primitivos" por não se enquadrarem no racionalismo europeu — isso foi o que ocorreu com Pablo Picasso no cubismo ou os expressionistas na Alemanha, de Emil Nolde a Lasar Segall. Na Europa, a arte se alimentou dos padrões formais e objetos de culto de outras sociedades, do Outro antropológico, ao qual denominam "primitivo". Afirmar que Valentim tenha sido um "primitivista" implica admitir que houvesse um grau de ação reducionista em seu trabalho que negasse os paradigmas de sua própria fé no campo da expressão e agisse de forma espúria. Giulio Carlo Argan explicou a síntese operada por Rubem Valentim: "é necessário expor, antes que eles [os signos simbólico-mágicos] apareçam subitamente imunizados, privados das suas próprias virtudes originárias, evocativas ou provocatórias: o artista os elabora até que a obscuridade ameaçadora do fetiche se esclareça na límpida forma de mito".[63] Acentue-se preliminarmente que Valentim não destitui seus "signos simbólico-mágicos" de valores morais e éticos, e. g., de sua axiologia iorubana. Um trabalho pictórico de Valentim se revelava como um texto cosmogônico, que mantém seu sentido totêmico, imemorial e sincrético. Seu método de trabalho consistiu na elaboração do código semiológico a partir do candomblé em articulação lógica através de uma teogonia construtiva.

É evidente que a antropologia não consigna qualidade à arte de um sistema cultural[64] e que se deve distinguir também entre o estético e o icônico.[65] Por seu turno, a produção de Rubem Valentim se sustenta como linguagem singular em sua construção da escritura do sagrado. "A arte é sobre possibilidades. [...] e o que está perdido está perdido apenas até que você o veja de novo", arremata Holland Cotter. Em paráfrase de Cotter, Rubem Valentim foi um inventor de possibilidades expressivas para algumas gerações de artistas afro-brasileiros, a começar por Emanoel Araújo.[66]

Estética

No Brasil, o Modernismo nunca produziu um artista que fosse capaz de interpretar criticamente as condições de trabalho dos afrodescendentes como ocorreu nos Estados Unidos com a série *Migração* (*Migration*, 1940) de Jacob Lawrence, entre outros. Nem mesmo Emiliano di Cavalcanti, o pintor preto sobrinho do abolicionista José do Patrocínio, percebeu a necessidade política dessa agenda. O crítico Holland Cotter do *The New York Times* observou que, durante um dos períodos mais radicais da política norte-americana do século passado, que era o Black Power, "um grupo de artistas afro-americanos trabalhava naquilo que era, e ainda é, uma das formas mais radicais do século XX, a abstração".[67] Entre os artistas abstrato-geométricos norte-americanos se destaca Sam Gilliam, mas se diferencia muito de seu contemporâneo Rubem Valentim porque suas delicadas cores e formas submergem à assimbolia do minimalismo, enquanto o brasileiro sobrepõe camadas de significação de toda espécie.

O admirável Giulio Carlo Argan talvez tenha sido o crítico e historiador da arte estrangeiro mais citado na década de 1990 por um vasto grupo de críticos acadêmicos do Rio de Janeiro e de São Paulo. Argan argumentou que, com Cézanne, "a pintura não é uma literatura figurativa nem uma técnica própria a tornar a sensação visual como tal. É um instrumento insubstituível de investigação das estruturas profundas do ser, uma pesquisa ontológica, uma espécie de filosofia. (...) A operação pictórica não reproduz a sensação, ela a produz".[68] Esse conceito de estrutura de pensamento criou as condições para que

 João Urban | Noite do Dendê-Ylê Axé Oxossi de Guangoubira, terreiro de Mãe Elda, Recife, 2014 | Fotografia

Rubem Valentim (1922-1991) | *Fase Roma*, 1966 | Óleo sobre tela, 100 × 73 cm | Coleção Marcia e Luiz Chrysostomo, Rio de Janeiro | Foto: Jaime Acioli

Argan apreciasse a obra de Rubem Valentim. Paradoxalmente, o único artista brasileiro sobre quem escreveu — Rubem Valentim — é justamente o artista geométrico ignorado ou mesmo rejeitado por aquele mesmo segmento intelectual. Como já se viu, Paulo Sergio Duarte buscou desmontar o significado positivo da produção de Rubem Valentim: É possível que esses teóricos brasileiros desconfiem da capacidade crítica do olho de Argan. Será que Argan pensaria a obra de Valentim sob a ótica do olhar desses críticos?

No período em que Rubem Valentim viveu no Rio (1957-1963), sua pintura operou maior redução dos objetos simbólicos da cultura religiosa de origem na grande nação iorubá, passando a se interessar também pelos pontos riscados da umbanda, uma forma de representação gráfica reduzida da simbologia dos orixás, inexistente no candomblé da Bahia. Daí ter chamado sua própria obra de "riscadura brasileira".[69] No livro *Arte primitiva*, o antropólogo Franz Boas sustenta que a inteligência geométrica na arte ornamental dita "primitiva" se desenvolve por princípios formais rigorosos e se aplica mesmo numa arte com alto desenvolvimento da simbologia.[70] Em suma, a teogonia de Valentim se propôs à elaboração de um vocabulário essencial de signos reduzidos a elementos estruturais geometrizados.

Pela agenda, simbolização de formas geométricas, alcance estético e significado histórico de sua obra, Rubem Valentim deveria ter sido incluído nas megaexposições como a já referida *The Spiritual in Art Abstract Painting 1890-1895*, organizada por Maurice Tuchman e Judi Freeman no Los Angeles County Museum em 1986. Malgrado seu alto nível acadêmico, esse levantamento foi organizado como extensão norte-americana do olhar eurocêntrico. Tais perspectivas do hemisfério norte confinaram o campo religioso e expõem os limites de um horizonte historiográfico como mecanismo de exclusão geopolítica. Segundo Maurice Tuchman, "a gênesis e o desenvolvimento da arte abstrata eram inextricavelmente imbricados nas ideias espirituais correntes na Europa no final do século XIX e no início do século XX".[71] Tuchman discute a ocorrência de interesses espirituais influentes na arte desde Cézanne, Mondrian, Malévitch, Schwitters, Barnett Newman, Bruce Nauman e Brice Marden. Esse envolvimento incluía a teosofia, as ideias do místico Jakob Böhme, a alquimia, o Zen, entre dezenas de outras referências. "Nenhum tópico determinante da arte do século XX recebeu uma atenção ainda menos séria que o primitivismo — o interesse dos artistas modernos na arte e cultura tribais, conforme revelado em seu pensamento e trabalho". Essas são as palavras inaugurais de William Rubin no catálogo da supracitada mostra *Primitivism* do MoMA.[72]

Iconografia × Iconologia

Muitos historiadores silenciam sobre a conivência e a relação omissa do artista José Ferraz de Almeida Junior (1850-1899), o pintor da gente brasileira como muitos querem, sobre a escravidão no Império e o massacre de Canudos em 1897, com 25 mil vítimas só nesse ano. Esse trágico episódio da história brasileira ocorreu no início da República, então sob o mandato de Prudente de Moraes (1841-1902), o primeiro presidente civil no quadriênio de 1894 a 1898, retratado por Almeida Junior em 1890 e representante da mesma oligarquia rural que havia transformado o pintor em artista oficial da Província de São Paulo. Almeida Junior viveu no Brasil escravocrata, mas se omitiu absolutamente sobre o tema, quando não o diluiu. Agregue-se, em seu desfavor, a edição em 1881 do romance realista *O mulato,* de Aluísio Azevedo, que denunciava o preconceito racial no Maranhão. Retratista da oligarquia paulista, Almeida Junior representou o "povo" sem negros, no máximo com caipiras pardos. Esse pintor invisibilizou a tragédia social brasileira da escravidão. Das menos de dez telas conhecidas representando gente preta,[73] nenhuma era pintura de gênero com o porte de um *O violeiro* (1899). Há um grande *Príncipe etíope*, provável exercício acadêmico de nu na École National Supérieure des Beaux-Arts onde estudou,[74] mas Almeida Junior precisou nobilitar o personagem, estratégia que já havia usado na tela *O derrubador brasileiro* (1879), pintado como um mameluco heroico. O mais acintoso passo de Almeida Junior contra a hediondez da escravidão foi a grande máquina da *Partida da monção* (1897, 390 cm × 640 cm, coleção Museu Paulista). Escreva-se com toda ironia que esta cena colonial de Almeida Junior "representa" uma bandeira, tendo de um lado alguns negros bem apessoados com o cabelo cortado, com roupas limpas e felizes com sua incumbência de conduzir a monção. Essa é a iconografia do pintor paulista, a representação de imagens sem levar em conta o valor estético e moral que possam ter — superficialidade histórica e nenhuma responsabilidade ética com a violência que apaga. Almeida Junior conhecia, muito possivelmente, as imagens de Debret e de Rugendas. *Partida da monção* é a mais cínica representação do cativeiro na história da arte brasileira. José Ferraz de Almeida Junior foi o pintor do ocultamento da escravidão.

A contrapelo de Almeida Junior, Rubem Valentim se engaja sob uma lógica do saber do Imperscrutável, no aprofundamento da iconologia iorubá como ciência das figuras míticas e emblemáticas, da hagiografia dos orixás. Tendo sido iniciado no candomblé, o Obá Valentim não se "apropria" de seus símbolos religiosos ou objetos de culto para produzir discurso formalista como fizeram Paul Gauguin (*Mata mau,* 1892), Pablo Picasso (*Les Demoiselles d'Avignon,* 1907), Constantin Brancusi (*Mademoiselle Pogany II*, 1920, coleção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro) ou de Alberto Giacometti (*Mulher-colher*, 1926-1927). Valentim cuidava de concretizar preceitos de sua crença pessoal na instância visível da arte. A invenção de Rubem Valentim não é comparável à narrativa figurativa de mitologias do cubano Wifredo Lam da monumental *A selva* (1943, coleção MoMA), que sempre esteve absolutamente adstrito à representação surrealista das pessoas da *santería*, de cepa iorubá, e de máscaras africanas de diversas culturas. De modo resiliente, Rubem Valentim pesquisa as hipóteses plásticas de representação dos praticantes do candomblé até que sua linguagem e sua autoexpressão, apoiada nas bases de sua experiência mística pessoal, amalgamem sua fé e seu signo material abstrato numa unidade ímpar e transparente. A base do primitivismo de Picasso, Giacometti e Lam é iconográfica; o ângulo analítico da pintura sacra de Rubem Valentim, iconológico.

A tradição do homem abstrato

A genealogia de Rubem Valentim implica complexa trama histórica. Ele revela ter aprendido a escritura dos símbolos diretamente da obra ou também dos livros ideográficos de Joaquín Torres-García (1874-1949). O pintor uruguaio admitia que suas posições tinham algo do essencialismo platônico dos *Diálogos* (*Fedra* e *Simpósio*).[75] Por sua vez, deve-se cogitar que, em Paris na década de 1920, Torres-García tenha observado em Vicente do Rego Monteiro como a arte pode ser a articulação de um vocabulário de símbolos convencionados para a narrativa visual. Algumas paisagens "abstratas" de Rego Monteiro de 1922, ditas *Motivos indígenas*, resultam da articulação de símbolos de geografia e obras de engenharia, por sua vez, surgidos da redução gráfica de elementos da cerâmica arqueológica amazônica. Também merecem nota os aspectos gráficos por Rego Monteiro nos livros *Légendes, croyances et talismans des indiens de l'Amazonie* (1923) de P. L. Duchartre e *Quelques visages de Paris* (1925) do próprio artista.[76] Nesse último, Rego Monteiro apresentou um glossário de símbolos tal qual Torres-García desenvolveria só cinco anos depois através de dois excepcionais desenhos anteriores a seus textos correlatos: *Inventário de símbolos* e *Classificação de símbolos* (1930).[77] No entanto, as ideias teóricas de Torres-García alcançaram um patamar conceitual não alcançado por Rego Monteiro. Em sua teoria do "universalismo construtivo", Torres-García pensa o inconsciente mais afeito ao coletivo, portanto, mais próximo do simbólico de Jung do que de Freud. Buscando a universalidade simbólica, Torres-Garcia afirma que "o poeta diz mais do que pensa; [...] Povos primitivos esculpiam sua fé numa pedra; a fé de um homem; a fé de meu irmão. Eu queria fazer o mesmo: uma tradição sacra. Tudo mais em arte é vaidade, decoração".[78] Sua arte se propõe a produzir uma linguagem coletiva, como, ademais, defendera seu interlocutor Theo van Doesburg de *Cercle et Carré*: "estilo ocorre como resultado de um ato de consciência coletiva que traz o caráter interior e o aspecto exterior da vida em harmonia".[79] "Também o inobjetivo, o irracional e o antieconômico são fatores vitais," acrescenta van Doesburg.[80]

Torres-García e Rubem Valentim atuaram sob o entendimento de que o homem é o *animal symbolicum*, conforme a leitura do filósofo alemão Ernst Cassirer.[81] *La tradición del Hombre Abstracto*, um dos livros de Torres-García, ilustra seu universalismo construtivo. Para ele, "o artista é um criador de símbolos" e "geometria e simbolismo tendem a ser os modos de expressão naturais".[82] A articulação de geometria e símbolo por Valentim só encontra paralelo na arte tridimensional brasileira com obras

Joaquín Torres-Garcia (1922-1991) | *La tradiccion del hombre abstracto (doctrina constructivista)* | Primeira edição, Montevideu, 1938

como o *Livro da criação* (1959) de Lygia Pape, e os *Bichos* (1960) de Lygia Clark. Assim, é preciso admitir que o caráter simbólico da geometria o aproxima dos princípios do neoconcretismo. Talvez por tudo isso, Frederico Morais tenha dado o título *Rubem Valentim construção e símbolo* à exposição no Centro Cultural do Banco do Brasil no Rio em 1994. Para Torres-García e para Valentim, a cuidadosa geometria era a expressão gráfica da razão para a constituição de um sistema de semiologia espiritual. Dois murais de Rubem Valentim estão em Brasília: o primeiro na sede da Novacap (1972, painel de mármore com 120 m²) e o segundo, o *Templo de Oxalá* (1977, madeira recortada e esmaltada de branco, 330 × 1.345 cm) está no subsolo do Palácio Itamaraty.

Riscadura brasileira — fragmentos de um manifesto

Pensamentos do artista expressos ao longo da sua vida de trabalho, em entrevistas, depoimentos, textos e falas. *Libertas quae sera tamen.* (Rubem Valentim, Manifesto ainda que tardio: depoimentos redundantes, oportunos e necessários, 1976)

"Minha linguagem plástico-visual-signográfica está ligada aos valores míticos profundos de uma cultura afro-brasileira (mestiça — animista-fetichista). (...) Partindo desses dados pessoais e regionais, busco uma linguagem poética, contemporânea universal, para expressar-me plasticamente. Um caminho voltado para a realidade cultural profunda do Brasil. (...) A geometria é um meio. Procuro a claridade, a luz da luz. A arte é tanto uma arma poética para lutar contra a violência, como um exercício de liberdade contra as forças repressivas: o verdadeiro criador é um ser que vive dialeticamente entre a repressão e a liberdade. (...) O que eu queria e continuo querendo é estabelecer um 'design' (que chamo Riscadura Brasileira), uma estrutura apta a revelar a nossa realidade — a minha, pelo menos — em termos de ordem sensível. (...) continuo achando que o Brasil tem de fazer uma arte mestiça como a do Aleijadinho, como a dos santeiros e ferreiros da Bahia. (...) Eu não nasci na Europa (óbvio), não tive educação europeia. Não sou punhos de renda, não nasci para ser diplomata. (...) sou um homem desesperado que procura Divindade, o Ser dos Seres. Assim o que eu tinha para me apegar era o Brasil. (...) Eu venho pregando há muitos anos contra o colonialismo cultural, contra a aceitação passiva, sem nenhuma análise crítica, das fórmulas que nos vêm do Exterior (...) A arte não é apanágio de nenhum povo, é um produto biológico vital. (...) Concluindo: a Arte Brasileira só poderá ser um produto poético autêntico quando resultado de sincretismos, de acumulações sígnicas (semiótica / semiologia não verbal) das culturas formadoras da nossa nacionalidade com a contribuição das culturas mais recentes trazidas pelos diferentes povos de outras nações e que, aqui nesse espaço Brasil-Continente comum a todos, se misturam criando um sistema de brasilidade cultural de caráter singular, de rito, mito e ritmo que sejam inconfundíveis apesar da famigerada Aldeia-Global."

O fundamental é assumir a nossa identidade de povo em termos de Nação. (Rubem Valentim)

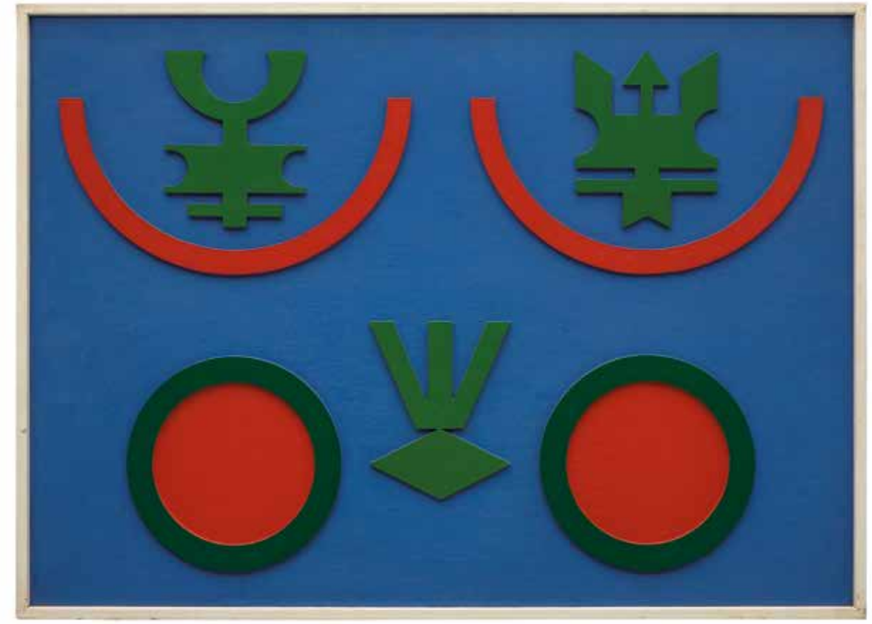
Ponto riscado — Exu Caveira

Resumo e conclusões

Em resumo, a riscadura brasileira pensada por Rubem Valentim levou a arte brasileira a novo patamar conceitual, simbólico e deontológico ao desenvolver uma poética marcada por um sistema de valores oriundos da escravidão negra no país,[83] em superação da já discutida problemática levantada por Graça Aranha. Creio poder afirmar que não haja nas Américas nenhum artista oriundo da diáspora africana que tenha atingido o grau de síntese espiritual e concisão formal de Rubem Valentim no trato da espiritualidade. Como foi debatido, em Cuba, o alto resultado plástico de Wifredo Lam dissolveu o imaginário religioso em torno do realismo fantástico, da permanência figural, da fusão de tendências pós-cubistas e dos traços surrealistas no exotismo na sua obra-prima *A selva* (*The Jungle*, 1943). Rubem Valentim escapa de todos esses aspectos, além de emancipar a apropriação primitivista e nacionalista.[84]

Com respeito a esse propósito do campo das possibilidades, Mario Pedrosa, mais próximo de Giulio Carlo Argan e Holland Cotter, agrega ainda um raciocínio ora pertinente: "a distância de pontos de partida entre um Francisco Brennand e mesmo um Rubem Valentim e Lygia Clark ou Hélio Oiticica é grande. Mas que há entre eles de comum além do fato cultural e moral de serem brasileiros? [...] Antes a responsabilidade por uma ideia ou por uma atitude que, se se mantém, se desenvolve e o os caracteriza através do trabalho criativo, não veio de fora, por acaso ou moda, mas brotou neles do complexo sócio-econômico-cultural-moral-artístico, onde se situam, onde vivem, trabalham, Recife ou Salvador, São Paulo, Rio de Janeiro, Brasil... e inevitavelmente o planeta".[85] Depois de Pedrosa, Argan e Cotter, caberia acrescentar Brasília a esta lista.

Uma referência decisiva para Valentim foi o texto *O espiritual na arte*, de Wassily Kandinsky, que discute as relações da arte com determinadas questões metafísicas. A arte deve tratar da transformação "espiritual" (não necessariamente religiosa) que pode envolver o não naturalista, o abstrato na direção da natureza interior e do entendimento dos materiais. A arte verdadeira, escreve Kandinsky, nasce "de dentro do artista" e é "exclusivamente desde este ponto de vista interior que se deve responder à pergunta se o trabalho é bom ou mau".[86] Valentim investigava uma escritura arquetípica,



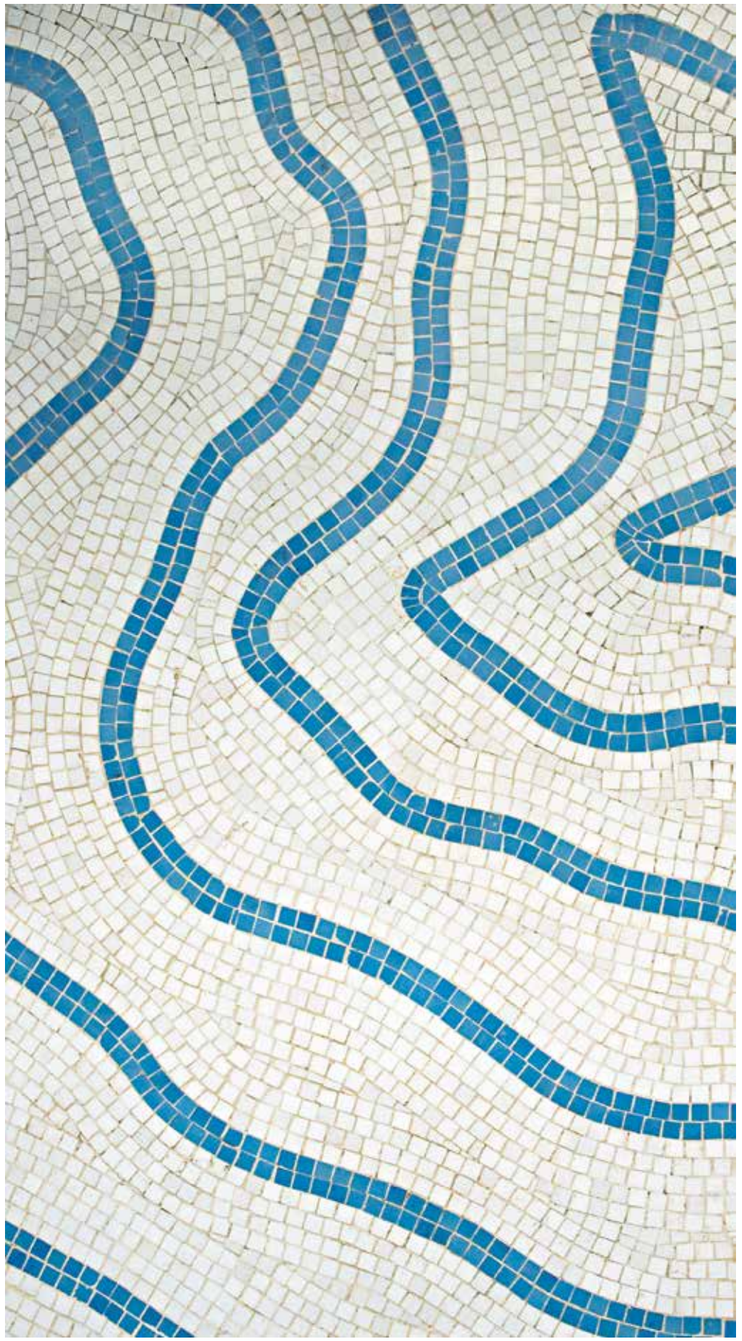
Rubem Valentim (1922-1991) | *Relevo Emblema*, 1979 | Acrílica sobre madeira, 50 × 70 × 4 cm | Coleção Galeria Berenice Arvani, São Paulo | Foto: Sergio Guerini

de fundamento junguiano de *O homem à procura de sua alma* e de *O homem e seus símbolos*. O pensamento psicanalítico de Carl Gustav Jung foi divulgado no Brasil por Nise da Silveira, com as atividades no Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II (dito Hospital do Engenho de Dentro), no qual trabalhou com um grupo de artistas que mais tarde se vinculariam ao projeto construtivo brasileiro: Ivan Serpa, Almir Mavignier, Abraham Palatnik e Geraldo de Barros. Com Rubem Valentim, pela primeira vez o espaço da arte brasileira recebe uma fala autêntica, autônoma e contemporânea da espiritualidade do candomblé. Sua estratégia foi criar uma forma moderna de riscar os signos desse sistema axiológico. Nesse sentido, Valentim antecedeu Mira Schendel, outra leitora de Kandinsky, e seu projeto não foi menos rigoroso do que o dela, ao tramar relações entre a escritura, a linguagem, o indizível e a metafísica. Rubem Valentim desconstruiu toda redução animista das crenças e ritos afro-brasileiros para constituir o plano maior da espiritualidade, da metafísica e da escatologia filosófica do candomblé.

> Por que o nosso sagrado tem que estar no
> Museu da Polícia? Nós não praticamos nenhum crime.
> Não é crime a gente ser de orixá.
> (Mãe Meninazinha de Oxum do terreiro
> Ilê Omolu Oxum, em São João de Meriti, em 2019)

Em resumo conclusivo, é a partir da pintura de Rubem Valentim que as religiões afro-brasileiras passam a ser tomadas como sistema de valores na arte, deixando de ser assunto de "branqueamento da raça" e noções de superioridade racial branca: (Nina Rodrigues, 1862-1906, argumentava peremptoriamente que os homens negros nunca puderam se constituir como povos civilizados,[87] além de ser adepto da teoria do embranquecimento da "raça brasileira"); o racismo estrutural (no artigo "A superstição da cor preta" (1938), Mário de Andrade deplorou que a partir de uma "superstição antiga e analfabeta relacionada à noção de que a cor branca simboliza o 'bem' e a negra o 'mal', diversas crueldades têm sido cometidas ao longo da história"); a criminalização do candomblé e da umbanda no Código Civil de 1890 e no de 1942, sob o Estado Novo; o aviltamento dos cultos de matriz africana como superstição secularmente pregada por católicos como feitiçaria e, ainda hoje, demonizados por seitas neopentecostais;[88] a redução dos pretos à condição de objeto antropológico por Arthur Ramos (1903-1949);[89] a obliteração social do negro por meio de sua exclusão quase que absoluta pela pintura, como no caso clássico de Almeida Jr., as discussões sobre animismo, sobre "terror cósmico", levantado por Graça Aranha, a cristianização dos afrodescendentes com Tarsila do Amaral; diferença folclórica trabalhada (inclusive sobre as dificuldades intelectuais de pensar cientificamente o folclore) por Mário de Andrade em títulos como *Aspectos do folclore brasileiro*. Com Valentim, a África brasileira chega sem intermediações estilísticas, reificação ou apropriações políticas que renunciassem à identidade e a seu exercício. Rubem Valentim superou a cisão de tempo histórico na América Latina remanescente do projeto colonial europeu sustentado pela escravização dos corpos africanos, ultrapassou a bipolaridade objetividade *versus* subjetividade no projeto construtivo brasileiro ao investir a arte geométrica de símbolos do sagrado, a divisão das classes sociais — tudo isso permite a definição da arte de Rubem Valentim como antagonista da exclusão racista.

Immanuel Kant (1724-1804) e Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) viveram na Alemanha na mesma época. Muitos estudaram as relações entre Goethe e a filosofia de Kant — destaco aqui uma autora brasileira, Mirella Guidotti, com sua análise "Imbricações entre Goethe e Kant: arte, natureza e sublime",[90] que investiga o diálogo teórico "que implícita ou explicitamente permeia" o texto de Goethe e a obra de Kant. Guidotti concluiu que se tratava "do reconhecimento da impossibilidade de explicar o belo natural e artístico, do reconhecimento e aqui, poder-se-ia dizer, Goethe é bastante kantiano pelo fato de que a "beleza nunca pode tornar-se clara acerca de si mesma", como colocado em sua máxima 256, é tarefa da arte, pois, "reconhecer este não investigável como parte constituinte". Na *Crítica da faculdade do juízo* (1790), Kant argumentou "que o belo da natureza concerne à forma do objeto, que consiste na limitação; o sublime, contrariamente, pode também ser encontrado em um objeto sem forma, à medida que seja representado ou que o objeto enseje representar nele uma *ilimitação*, pensada, além disso, em sua totalidade; de modo que o belo parece ser considerado como apresentação de um conceito indeterminado do entendimento, o sublime, porém, como apresentação de um conceito semelhante da razão". De modo assombroso, com a obra de Athos Bulcão e a de Rubem Valentim, Brasília foi transformada numa cidade de arte kantiano-goethiana.



NOTAS

1 Publicado originalmente com o título "A densa e curta história da arte em Brasília". *Revista Humanidades — Brasília Cidade Pensamento*, Brasília, n. 56, p. 52-69, 2009. A presente versão foi revista e aumentada pelo autor em março de 2024.

2 Sérgio Bernardes parece ter conseguido driblar o monopólio de projetos arquitetônicos para Brasília, durante o exílio voluntário de Oscar Niemeyer na França, ao desenhar o monumental mastro da bandeira brasileira na praça dos Três Poderes, em 1972. A oportunidade de desenhar outros projetos, como o da Catedral Anglicana por Glauco Campello, foi aberta por Niemeyer em momento de sobrecarga de trabalho. Já Ítalo Campofiorito projetou o Teatro Dulcina no Setor de Diversões Sul em 1980 a partir de um risco de Niemeyer. Campello e Campofiorito eram membros da esquipe de arquitetos de Oscar em Brasília.

3 Aliás, Brasília abriga um dos mais instigantes diretores/atores de teatro de cepa beckettiana, que são os irmãos Guimarães (Adriano e Fernando).

4 A propósito, ver os artigos de Fernando Cocchiarale e sobre o Grupo de Brasília nesta coletânea.

5 Experiência do 4º Salão do Distrito Federal havia sido precedida em 1966 pela criação do Grupo Rex, em São Paulo, por Nelson Leirner, Wesley Duke Lee, Geraldo de Barros, Carlos Fajardo, José Resende e Frederico Nasser. O Rex se dedicava, sobretudo, a *happenings*.

6 A arquitetura moderna no Brasil [*L'Architecture d'aujourd'hui*, Paris, dez. 1953]. In: PEDROSA, M. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Aracy Amaral (org.). São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, p. 256 e 258 respectivamente.

7 O depoimento de Oscar Niemeyer (1958). Aracy Amaral (org.), op. cit. p. 290.

8 HERSEY, G. *The Monumental Impulse*. Cambridge: The MIT Press, 2001, p. 117.

9 Oscar Niemeyer in "Poema da curva". Conforme UNDERWOOD, D. *Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 45.

10 HERSEY, G. Op. cit., p. 138.

11 GROS-KOST, É. *Courbet: souvenirs intimes*. Paris: Derveaux, 1880, p. 142.

12 LOOS, A. "Ornament and Crime" (1908). In: CONRAD, Ulrich. *Programs and manifestoes on 20th century architecture*. Cambridge: The MIT Press, 1975, p. 19-24.

13 Hipóteses listadas por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Trad. Robert Hurley, Mark Seem e Helen R. Lane. Minneapolis: Minneapolis University Press, 1998, p. 3.

14 WEINRICH, H. *The Linguistics of Lying and Other Essays*. Trad. Jane K. Brown e Marshal Brown. Seattle: University of Washington Press, 2005, p. 12.

15 FREUD, S. *Totem and Taboo* (1923). Trad. James Strachey. New York: W. W. Norton & Company, 1989, p. 176.

16 LACAN, J. *Écrits*. Trad. Alan Sheridan. London: Tavistock, 1977, p.67.

17 HAUSMANN, R. et al. *The Global Gender Gap Report*. Genebra: World Economic Forum, 2008, p. 9.

18 Idem.

19 FREUD, S. Op. cit., p. 176.

20 DELEUZE, G; GUATTARI, F. Op. cit., p. 3.

21 Sem autor. *Inaugurando*. Rio de Janeiro: Companhia Sul América, 1949.

22 PEDROSA, M. *As duas alas do modernismo*. In: Inaugurando. Rio de Janeiro: Companhia Sul América, 1949, p. 34-40.

23 Em conversa informal com o autor, c. 1989. A escultura *Peixe* de Ceschiatti foi exposta na II Bienal de São Paulo.

24 LOOS, A. Op. cit., p. 19-24.

25 A presença do mural de Sergio Camargo no Ministério das Relações Exteriores (1965-1967) permite cogitar que ele conformou o gosto oficial em arte abstrato-geométrica durante a ditadura de 1964, já que também realizou relevos para uma escola no governo Carlos Lacerda no Rio e a filial do Banco do Brasil em Nova York (1968).

26 NAVARRA, R. *Jornal de Arte*. Campina Grande: Comissão Cultural da Prefeitura Municipal de Campina Grande, 1966.

27 Ibidem, p. 194.

28 ZÍLIO, C. *A querela do Brasil*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997, p. 111.

29 Ver do autor "Glória! O grande caldo". In *Adriana Varejão*. Louise Néri (ed.). Rio de Janeiro: Barléus Edições, 2001, p. 109 e segs.

30 Depoimentos a Frederico Morais e outros. In: *Tempos de guerra: Hotel Internacional/Pensão Mauá*. Rio de Janeiro: Galeria do Banerj, 1986, páginas não numeradas.

31 BACHELARD, G. *La Terre et les rêveries de la volonté*. Paris: Librairie José Corti, 1947, passim.

32 LACAN, J. *O seminário. Livro 20 mais, mais*. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985, p. 129-130.

33 NEGRI, A. *Art e multitude*. Paris: Mille et une Nuits, 2009, p. 138-141.

34 DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *L'Anti'Oedipe: capitalisme et schizophrénie* (1972/1973). Paris: Les Éditions de Minuit, 1995.

35 PIGNATARI, D. Fiaminghi (1961). In: CABRAL, I. *Hermelindo Fiaminghi*. São Paulo: Edusp, 1998, p. 153. Estocástico vem do grego e significa hábil em fazer conjecturas. É o pertencente ou relativo ao acaso.

36 PEDROSA, M. Em conversa com Antonio Manuel em maio de 1970, da qual resultou o texto "Antonio Manuel". In: *Antonio Manuel*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984, p 16.

37 Athos Bulcão cooperou ainda com o projeto dos hospitais Sarah Kubitschek do arquiteto João Filgueiras Lima (Lelé), criando azulejos e outros elementos plásticos.

38 BILL, M. *konkrete kunst — 50 jahre entwicklung*. Zurique, Helmhaus, 1960.

39 CHEVREUL, M.-E. *De la loi du constraste simultané des couleurs* (...). Paris: Imprimerie Nationale e Librairie Gauthier-Villars et fils, 1839, depois, La Vergne, 2010. Versão em inglês com tradução de Charles E. Martel. London: Longman, Brown, Green, and Longmans, 1955.

40 Agradeço ao ministro Marco Antonio Nakata, diretor do Instituto Guimarães Rosa do Ministério das Relações Exteriores, algumas informações sobre o mosaico de Paulo Werneck no Palácio Itamaraty de Brasília.

41 O carioca Paulo Werneck (1907-1987) sempre colaborou com projetos de arquitetura de Oscar Niemeyer, desde a igreja de São Francisco de Assis na Pampulha até um mosaico abstrato no Edifício do Anexo do Itamaraty em Brasília. Senhor de uma fenomenologia do mosaico, Werneck aprendeu com Klee que "a arte torna visível" — seu desafio era transformar diminutas partículas informes em elementos constitutivos ou reveladores formas sob a mais precisa razão *calculante*.

42 Expressão de NAVARRA, R. Op. cit., passim.

43 PEDROSA, M. Contemporaneidade dos artistas da Bahia. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29 de janeiro de 1967.

44 EINSTEIN, C. *La Sculpture nègre* (1915). Trad. Liliane Meffre. Paris: L'Harmattan, 1998, p. 28.

45 Karen Armstrong discute as Escrituras no texto The Idea of a Sacred Text. In: *Sacred*. John Reeve (ed.). London: The British Library, 2007, p. 15.

46 GOLDWATER, R. Primitivism in Modern Art (1938). Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1986, p. XXIV.

47 Até 2000, Kirk Varnedoe (1946-2003), na América Latina, só havia visitado o México, e foi nesse ano que viajou a Caracas para assistir a retrospectiva de Gego no Museo de Bellas Artes. Ele jamais esteve no Brasil.

48 TUCHMAN, M.; FREEMAN, J. (assistente). *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1986.

49 BRAGA, J. Candomblé da Bahia: repressão e resistência. *Revista da USP*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1993, v. 18, p. 55.

50 Maria Bibiana do Espírito Santo (1900-1967). Foi fotografada por Pierre Verger.

51 Entrevista de Antonio Olinto ao autor em 27 de maio de 1996. Ver também BARJA, W.; FONTELES, B. *Rubem Valentim, artista da luz*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2001, p. 202.

52 MANDARINO, A. C. de S. *(Não) deu na primeira página: macumba, loucura e criminalidade*. São Cristovão: Universidade Federal de Sergipe, 2007, p. 97 e 100.

53 Idem.

54 ROSENFELD, A. *Negro, macumba e futebol*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007, p. 20. Rosenfeld informa que uma apresentação do Teatro Experimental do Negro em São Paulo em 1953 contou apenas com "onze negros e dezesseis mulatos entre trezentos espectadores".

55 O Dia Nacional da Consciência Negra foi afinal instituído em 2011.

56 DUARTE, P. S. Modernos fora dos eixos. In: Aracy Amaral (ed.). *Arte construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998, p. 102.

57 GRAÇA ARANHA, J. de. Estética da vida (1921). In: *Obras completas*. Rio de Janeiro: INL, 1968, p. 620-621.

58 MOTTA, C. G. *O caráter nacional brasileiro. História de uma ideologia*. São Paulo: Livraria Pioneira Ed., 1969, p. 54.

59 Ibidem, p.55.

60 VALENTIM, R. *Manifesto ainda que tardio* (1976). In: *Rubem Valentim*, São Paulo, Bienal de São Paulo,1977.

61 RAMOS, A. Arte negra do Brasil. *Revista Cultura*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, n. 2, p. 189-212, 1949.

62 Na geração seguinte à de Valentim, a xilogravura de Emanoel Araújo opera com cores simbólicas de um Exu geômetra. Ver do autor, *Emanoel Araújo escultor*. São Paulo: Via impressa, 2011.

63 ARGAN, G. C. Catálogo da exposição "Rubem Valentim. 31 Objetos Emblemáticos e Relevos Emblemas", MAM Rio, 1970, páginas não numeradas.

64 KOOIJMSN, S. "The Art of Western New Guinea." In: GOLDWATER, R. (org.). *Three Regions of Primitive Art*. Nova York: The Museum of Primitive Art, 1961, p. 64.

65 REDFIELD, R. "Art and Icon". In: GOLDWATER, R. (org.). Op. cit, p. 37.

66 Ver do autor, *Emanoel Araújo escultor*. Op. cit.

67 COTTER, H. Energy and Abstraction at the Studio Museum in Harlem. *The New York Times*, 7 de abril, 2006. A propósito, foram importantes espaços de discussão as exposições *Something to Look Forward To* (Franklin and Marshall College, Lancaster, 2004) organizada por Bill Hutson e *Energy/Experimentation: Black Artists and Abstraction 1964-1980* (The Studio Museum in Harlem, Nova York, 2006) com curadoria de Kellie Jones.

68 ARGAN, G. C. *L'Art moderne. Du siècle des Lumières au monde contemporain*. Paris: Bordas, 1992, p. 104

69 Depoimento de Rubem Valentim apud Frederico Morais. *Rubem Valentim: construção e símbolo*. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 1994, p. 45.

70 BOAS, F. *Primitive art*. Nova York: Dover Publications, Inc., 1955, p. 279-280 e 349-356.

71 TUCHMAN, M. Hidden meanings in abstract art. In: TUCHMAN, M.; FREEMAN, J. Op. cit.,, p. 17.

72 RUBIN, W. "Modernist primitivism, an introduction". In: VARNEDOE, K. "*'Primitivism' in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*. Nova York: MoMA, vol. I, 1985, p. 1.

73 Ao longo de trinta anos de pesquisa, conhecemos as seguintes telas: *Príncipe etíope, Negra, Menino negro* (1880), *Lavadeiras*, *Mendiga*, *A partida da moção* e *Piquenique no rio das Pedras*.

74 Em 1878, Almeida Junior se matriculou na tradicional École National Supérieure des Beaux-Arts de Paris. Os estudos duraram três anos, tendo como mentor Alexandre Cabanel (1823-1889), um ferrenho crítico do impressionismo.

75 TORRES-GARCÍA, J. La recuperación del objeto. Emilio Oribe (notas prévias). *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias de Montevideo*, n. 8, p. 108, 1952.

76 Publicados respectivamente em Paris pelas Éditions Tolmer e Impérie Juan Duras.

77 Reproduzidos por Jorge Castillo in Torres-García in América: Art as Mission. *The Antagonistic Link: Joaquín Torres García Theo van Doesburg*. Amsterdam: Institute of Contemporary Art, p. 180 e 181, 1991.

78 TORRES-GARCÍA, J. *Universalismo constructivo: contribución a la unificación del arte y la cultura en América*. Buenos Aires: Poseidon, 1944, p. 373.

79 Klassiek-Barok-Modern. Antuérpia: De Sikkel, 1920, p. 27. Apud CASTILLO, J., op. cit. Nota 77, p. 180.

80 "Diagnosis de la arquitectura" (não datado). In: VAN DOESBURG, T. *Principios del Nuevo arte plástico y otros escritos*. Charo Crego (organização e tradução). Valencia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1985, p. 125.

81 CASSIRER, E. *An Essay on Man, an introduction to a philosophy of human culture*. New Haven: Yale University Press, 1944, p. 26.

82 TORRES-GARCÍA, J. "Simbolismo intelectual e simbolismo mágico". In: *Universalismo Constructivo*. Madri: Alianza, 1984, p. 99.

83 O presente capítulo sobre Rubem Valentim é uma retomada, com ampliação, do texto dedicado a ele pelo autor no catálogo *Pincelada, pintura e método: projeções da década de 50*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009, p. 185.

84 Ver do autor: "A pedra de raio de Rubem Valentim, Obá-pintor da Casa de Mãe Senhora". In: *XXIII Bienal Internacional de São Paulo: Salas Especiais*. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1996, p. 418-424.

85 PEDROSA, M. Op. cit.

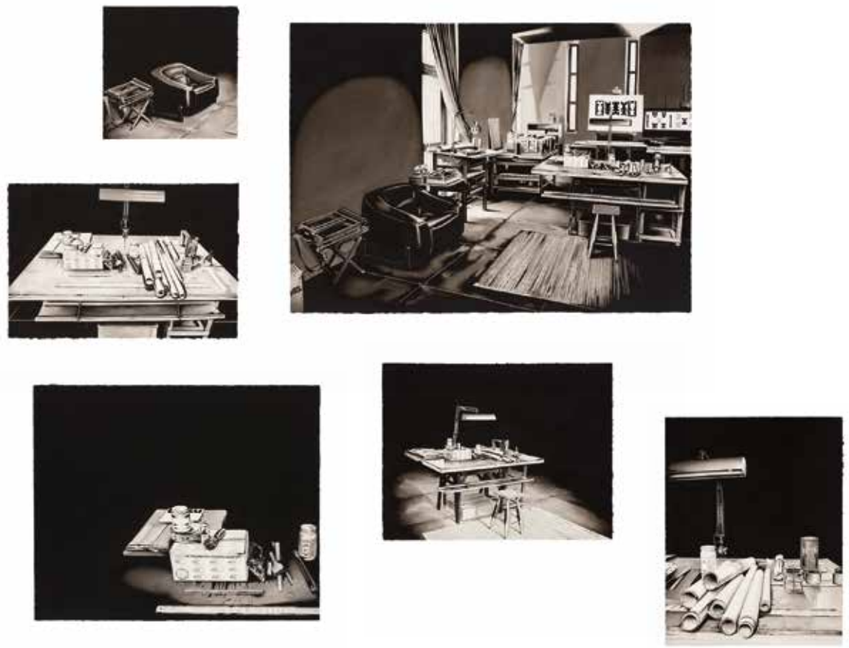
86 KANDINSKY, W. On the Spiritual in Art (1912). In: *Kandinsky: the Complete Writings on Art*. Org. Kenneth C. Lindsay e Peter Vigo. Tradutor não indicado. Cambridge: Da Capo Press, 1994, p. 208.

87 RODRIGUES, N. Ver, por exemplo, *Os africanos no Brasil* (1890-1905, publicação póstuma em 1932).

88 ANDRADE, M. *Música de feitiçaria no Brasil*, "Estudos sobre o negro" (1938) e *Aspectos do folclore brasileiro* (coletânea de artigos reunidos por Angela Teodoro Grillo, publicado em São Paulo pela Global Editora em 2019).

89 Arthur Ramos foi um pesquisador empenhado na formação interracial das populações das Américas (ver *As culturas negras do Novo Mundo*, 1937) e sobretudo do Brasil. Sobre os afrodescendentes na condição de objeto da ciência social com intersecção com a psicanálise ver *O negro brasileiro — etnografia religiosa e psicanálise* (1940). Ramos buscou uma relação intelectual com Freud, mas recebeu curtas respostas do psicanalista, conforme documentos existentes na Biblioteca Nacional.

90 GUIDOTTI, M. *Imbricações entre Goethe e Kant: Arte, Natureza e Sublime* (2011), disponível no site https://www.scielo.br/j/pg/a/j9vBSh3vxkznP77Kz73kPmG/. Acesso em: 08/03/2024. Todas as referências a Goethe e Kant foram extraídas desse texto de Guidotti.



Ateliê Rubem Valentim

Luiz Mauro

Em 2012 iniciei uma série de pinturas a partir de fotografias documentais de ateliês de diversos artistas da história da arte internacional e brasileira, com a intenção não exatamente de retratar esses espaços, mas sim de desenvolver o cruzamento entre o fotográfico e o pictórico, subjetivando-os, ou melhor, tornando-os meus de alguma forma.

Quando iniciei a pesquisa para realizar o trabalho *Ateliê Rubem Valentim*, eu não conhecia esse ateliê e nenhuma imagem desse espaço; o que me moveu nessa busca foi a importância e a contribuição desse artista para recolocar a arte afrodescendente no Modernismo no Brasil. Em certo momento da pesquisa da série Ateliê, compreendi a relevância de me dedicar à história da arte brasileira, e esse trabalho abriu esse caminho. Creio que a simbologia do sagrado na obra de Valentim me levou a essa compreensão; outro aspecto que me guiou nessa direção foi o interesse de trazer essa pesquisa da história da arte brasileira para a contemporaneidade.

Assim, no final de 2014, dois anos depois de iniciar a série, passei a buscar registros do ateliê de Rubem Valentim em Brasília. Ele teve dois ateliês, um em Brasília e outro em São Paulo, mas o meu interesse era pelo ateliê na capital federal, no centro geográfico do país, trazendo a minha pesquisa para o nosso tempo e lugar, lembrando que nossa região foi tida por muito tempo como um lugar fora do eixo.

Após quase dois anos trabalhando na busca dessas imagens sem ter êxito, comentei com o artista e curador Divino Sobral sobre o meu interesse em desenvolver um trabalho sobre o ateliê de Rubem Valentim e sobre as dificuldades em encontrar imagens que pudessem ser a base para o trabalho. Ele sugeriu que eu procurasse o artista, xamã e pesquisador Bené Fonteles e comentasse sobre o meu projeto. Bené foi amigo íntimo e grande pesquisador da obra e trajetória de Rubem Valentim. Entrei em contato com Bené e ele propôs que nos encontrássemos na 32ª Bienal de São Paulo, onde ele estava participando com a obra *OcaTaperaTerreiro*. No final de outubro de 2016 fui visitar a bienal e fiquei aguardando pacientemente por um longo período o Bené, que estava conversando com grande número de visitantes de sua obra. Quando ele teve um tempo para conversarmos, expliquei todo o projeto e a minha demanda para realizar o trabalho Ateliê Rubem Valentim. Ele me contou que o fotógrafo André Santangelo havia feito o registro do ateliê de Valentim antes de seu desmonte. Detalhe: Rubem Valentim deixou documentado um desejo de que Bené ficasse como guardião de sua obra, inclusive de todos os pertences que estavam em seu ateliê de Brasília. Bené já realizou 17 exposições e publicou dois livros sobre a obra de Valentim. Quando soube dessa informação, eu disse para mim mesmo: "Agora o projeto avança".

Dias depois, André entrou em contato me informando que as imagens estavam em um HD externo, que estava danificado, que já se encontrava havia mais de seis meses com um técnico em informática, que não estava conseguindo resgatar as imagens, e que, possivelmente, esse registro tinha se perdido. Assim, retornei ao ponto inicial. Voltei a falar com Bené, que me pediu mais tempo para ver se tinha outra maneira de resolver a minha demanda. Tempos depois, Bené me retornou dizendo que possivelmente o Museu Nacional da República tivesse essas imagens, porque o ateliê do Rubem Valentim tinha sido remontado lá por ocasião de uma mostra coletiva, que contou com uma sala dedicada ao artista. Logo em seguida procurei o diretor do Museu Nacional, Wagner Barja, e comentei a situação; ele contou que todos os objetos e as obras desse ateliê estavam no museu e gentilmente colocou sua equipe para procurar esses arquivos. No mês de julho de 2017, recebi um e-mail do Museu Nacional com os arquivos contendo as imagens do ateliê de Valentim. Tendo as imagens em mãos, retornei ao Museu Nacional para conferir as duas pinturas que estavam no registro fotográfico e verificar a simbologia religiosa presente nessas obras.

Assim, fiz o primeiro desenho do Ateliê de Rubem Valentim, que foi exposto pela primeira vez em novembro de 2017 na minha individual "Na escuridão do ateliê nasce a luz", no Centro Cultural da Universidade Federal de Goiás. No início de 2019 consegui concluir o trabalho *Ateliê Rubem Valentim*, que é um políptico com sete desenhos em dimensões variadas. É o maior trabalho que realizei da série *Ateliê*.

Luiz Mauro | *Ateliê Rubem Valentim nº 1*, 2017/2019 | Nanquim e óleo sobre papel. Políptico de 7 desenhos

Jonathas de Andrade e a Brasília perdulária

Paulo Herkenhoff

Com apenas duas fotografias, Jonathas de Andrade (Maceió, 1982) expõe a velocidade da decadência do moderno, os labirintos de Brasília, um lixão Sérgio Rodrigues e a lógica dos objetos no capitalismo avançado.

O díptico *Corredores de Brasília* (2016) sintetiza tudo isso de modo a envolver o tempo e a entropia da Novacap. Segundo o artista, "duas imagens de longos corredores institucionais circulares projetados por Niemeyer trazem o espírito da insólita passagem do tempo na burocracia em Brasília. Em um deles, é possível ver diversas peças de mobiliário amontoadas, descartadas para ir a leilão, uma prática corrente em instituições públicas. O díptico *Corredores de Brasília* faz parte do projeto *Convocatória para o mobiliário nacional*, que chamava atenção para uma lógica institucional do descarte, que substitui por novas peças genéricas o que poderia ser mantido como patrimônio, reconhecendo substrato histórico na própria história de seus objetos. O projeto da *Convocatória* envolvia uma chamada nacional para que o público contribuísse enviando fotografias e propondo peças de mobiliário que tivessem criado com as próprias mãos, ou exibindo aquelas sem autoria definida, quando feitas com repertório popular ou com o espírito do aproveitamento e da gambiarra, que poderia ser entendido como algo particular e nacional.

 Jonathas de Andrade | *Corredores de Brasília* (da série *Convocatória para o mobiliário nacional*), 2016 | Fotografia

Entrevista de Cildo Meireles a Paulo Herkenhoff

Paulo Herkenhoff: Cildo, você viveu em Planaltina na sua juventude, por quanto tempo?
Cildo Meireles: Vivi em Planaltina o ano de 1977, não foi exatamente na juventude, eu tinha 29 anos na época.

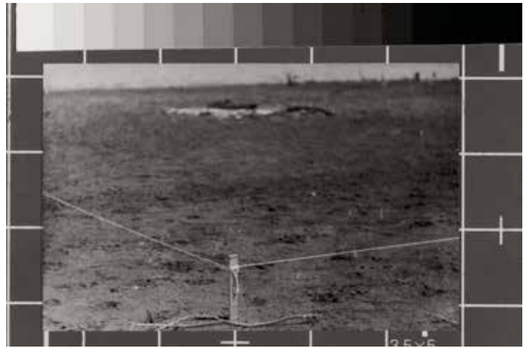
PH: Por que você foi para o Distrito Federal?
CM: Me deu saudade de Brasília, mas não queria ir ao Plano Piloto onde vivi de 1958 a 1967, então fui para Planaltina, que na época tinha mais de 100 anos. A cidade era uma parada onde passavam tropeiros que iam de Paracatu para Formosa.

PH: Você é capaz de descrever sua casa?
CM: Era uma casa simples, no estilo típico colonial goiano, com um grande quintal.

PH: Como era o seu Salviano, o proprietário de sua casa alugada em Planaltina?
CM: Foi um cara correto e simpático, depois se tornou prefeito de Planaltina.

PH: Você estudou no Elefante Branco?
CM: Sim, no ano de 1964; depois fui para o Ciem onde fiquei por dois anos.

PH: Você estudou arte em Brasília?
CM: Sim, a partir de 1963 eu comecei a frequentar o ateliê livre da Fundação Cultural do Distrito Federal, com o orientador do ateliê, Félix Alejandro Barrenechea Avilez.



PH: Você conta que a biblioteca da embaixada norte-americana foi importante para você. Como e por quê?
CM: Era a biblioteca da Casa Thomas Jefferson, porque eu podia tomar emprestado livros e revistas, além do mais, era perto da minha casa. Não era da embaixada americana.

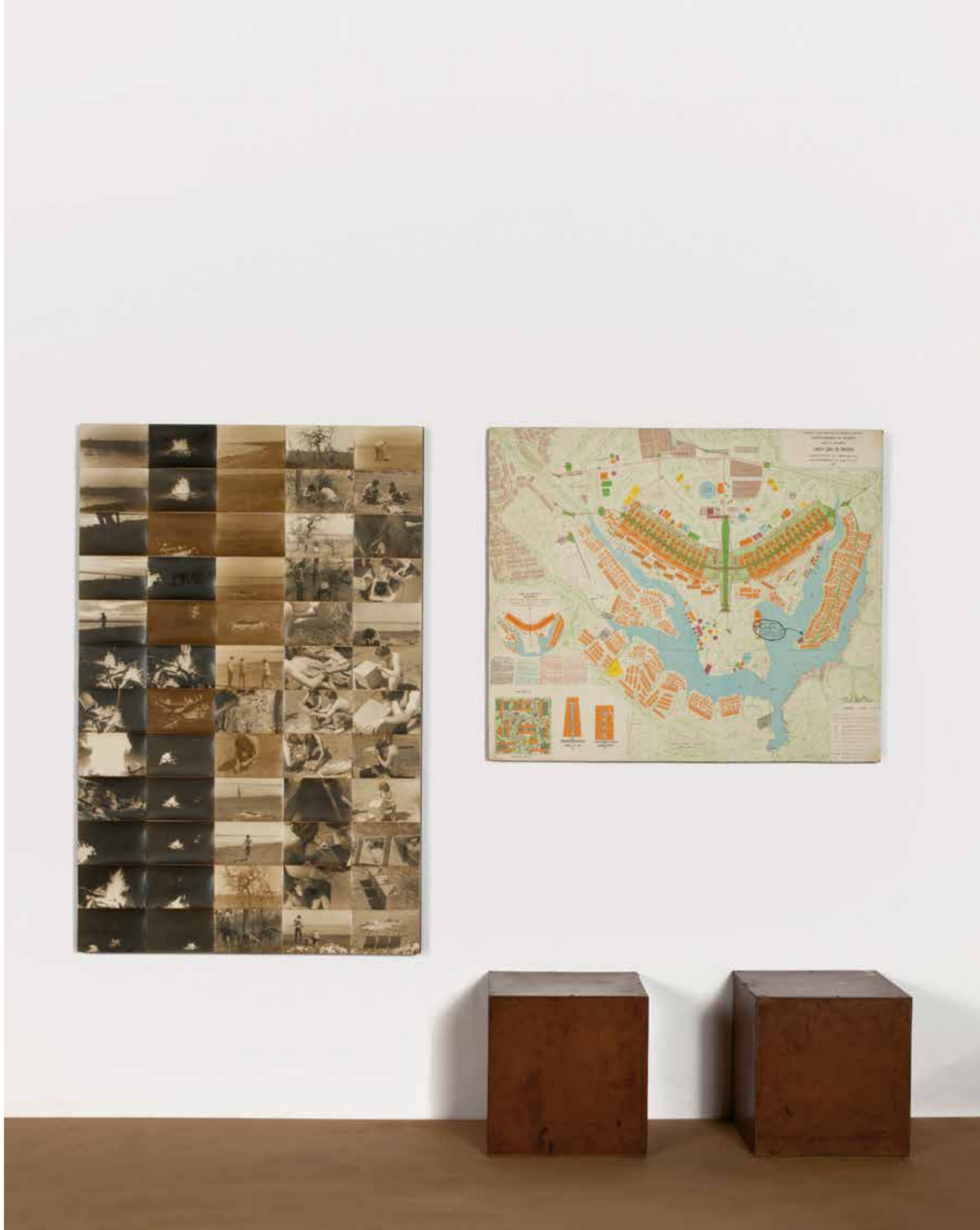
PH: Como se formou o grupo de Brasília?
CM: Por acaso, o Sérgio Porto era treinador da seleção de futebol do Elefante Branco, fomos campeões de 1964! Era uma seleção muito boa, alguns jogadores se profissionalizaram depois, um foi para o Santos. Alfredo Fontes, Luís Alphosus e Guilherme Vaz foram meus colegas no Ciem — Centro Integrado de Ensino Médio da Universidade de Brasília, que era a escola experimental da Universidade de Brasília.

PH: Qual era o principal traço de união entre os artistas do grupo?
CM: Uma forte amizade que construímos, além de interesses em comum.

PH: Como era seu desenho nesse período?
CM: Em 1964/65 comecei a fazer os desenhos que chamo de Africanos. Era expressionista figurativo.

PH: O que você abordava com eles?
CM: Com esses desenhos Africanos eu tinha um desejo de expressar o que eu havia aprendido em termos de composição, harmonia, elegância, enquadramento… Então, eu comecei a fazer uma coisa que queria que fosse suja, deliberadamente feia, repulsiva.

PH: Por que sua obra *Caixa de Brasília* é um marco especial ou um divisor de águas na sua trajetória de invenção da arte?
CM: Foi o primeiro projeto de arte físico a ser executado, no primeiro semestre de 1969.



 Cildo Meireles | *Caixas de Brasília/clareira*, 1969 | Fotos: Pat Kilgore

SETOR DE INDÚSTRIA GRÁFICA
IMPRENSA NACIONAL
TRIBUNAL DE JUSTIÇA
PREFEITURA MUNICIPAL
ESTAÇÃO DE TRATAMENTO D'ÁGUA
SETOR ESPORTIVO
SETOR CULTURAL
TORRE DE BRASÍLIA
COLÉGIO MILITAR
ESTAÇÃO RODOVIÁRIA
Setor Bancário Sul
Setor Bancário Norte
Setor de Autarquias-Sul
Setor de Autarquias-Norte
UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
SETOR DE EMBAIXADAS-NORTE
SETOR DE RESIDÊNCIAS INDIVIDUAIS-NORTE
PALÁCIO DO CONGRESSO
PALÁCIO DA JUSTIÇA
PALÁCIO DO PLANALTO
PRAÇA DOS TRÊS PODERES
AVENIDA DAS NAÇÕES
CLUBE DE GOLFE
SETOR ESPORTIVO
Clube das Nações
BRASÍLIA PALACE HOTEL
PALÁCIO DA ALVORADA
CÔNCHA ACÚSTICA
LAGO DE BRASÍLIA
local onde foi realizado o trabalho e onde se encontra enterrada a 3ª caixa

Imemorial, de Rosângela Rennó

Paulo Herkenhoff

Frequentemente o trabalho de Rosângela Rennó atua como um trabalho de luto. Seu projeto, como em *Imemorial* (1994), tem sido criar uma transparência pela qual se pode observar como opera a fábrica de opacidade e como os dominados tornam-se opacos ao olhar. Nada escapa ao olhar da artista, nem utopias nem ideologias. Se não há nenhuma história, tampouco ocorrem histórias autorizadas e apologéticas, nas quais os argumentos de autoridade (ou a autoridade mesma) se sobreponham ao fato. Aqui, Rennó está revisitando a função primacial da fotografia: a produção de evidências. O projeto utópico de Brasília, com seus edifícios monumentais do poder, projetados por um arquiteto socialista, confronta-se com o massacre de operários na construção da cidade: "o caráter do inumerável e do imponderável: Os mortos não foram contados. As pessoas morriam muito novas. Uma coisa que me impressionou era que havia muitas crianças empregadas".[1] Anotando o número de ordem dos operários comprovadamente falecidos, desde o 163 a mais de 5.000, pesquisados no Arquivo Público do Distrito Federal, no fichário de funcionários da Novacap, na época a construtora do governo, Rennó fez a sequência dos mortos por ordem de entrada, como se retirasse do rol de funcionários os mortos, quase voltando ao formato do arquivo. "Transformo a pessoa em número puxado da pasta; resgato a ideia de arquivo, conservo o anonimato das pessoas", informa ela. Sendo assim, *Imemorial* é um monumento fúnebre que celebra criticamente. Seu caráter arquitetônico está indicado na formulação de um espaço, ao ocupar um objeto parede e chão, em vez de estar situado no centro ou no muro. A formulação do espaço se dá no uso da parede e chão, quase como numa situação especular com a distribuição das fotografias e dos textos. O espelho real fica com as cinquenta fotografias agrupadas em faixas horizontais, sendo as fotos dos mortos em preto sobre preto, e as das crianças que trabalharam, mas não morreram, em cores muito escuras.

Essas fotografias são feitas em filme gráfico, cuja superfície, muito brilhante e pintada de preto por trás, se torna então um espelho negro, indicativo do lugar de sombra social em que esses narcisos experimentam o desamor coletivo por si. Finalmente, o espelho obscuro, vazio no qual se projetam esses narcisos melancólicos pode dar a perceber que o retângulo da fotografia pode ser lápide para a morte agenciada. Se havia algum luto no processo de construção da cidade, havia também a solidão de seu arquiteto: "Mas à noite, ao recolher-me, ou quando todos se retiravam, sentia-me por demais só, e uma angústia enorme me invadia", como confessa Oscar Niemeyer.[2] A ironia melancólica de Rennó, comparada ao levantamento de monumentos apologéticos, é o título *Imemorial* (1994), como o monumento à capacidade do olhar de resistir à amnésia. Como se a morte de operários, como estrelas colapsadas, concentrasse uma energia que emergisse nessas imagens densas, escuras, quase negras. Aqui, Rosângela Rennó devasta a amnésia. Na produção de Rennó, obras como *Imemorial* atestam a dissolução dos grandes relatos e de um ponto de vista unitário da história. Desvenda-se um outro contrato social leonino: o modelo é fotografado para ser esquecido. No entanto, é preciso dizer que Rennó não tem a utopia do mundo diáfano de Rousseau, mas sabe que sua transposição dos limites, nessa experiência da clareza, seria como uma devassa na noite social. Por vezes Rennó até parece estar, a seu modo, imbuída do ideal de transparência social como em J.-J Rousseau. A artista trabalha com uma alteridade do olhar, do que vê e do outro que é visto. *Imemorial*, com seus retratos escuros de operários mortos, é uma constelação de buracos negros.

1 Sendo a obra relativa à construção da nova capital federal, Brasília é, no mito, identificada com o arquiteto Oscar Niemeyer, que também é o autor do conjunto Memorial da América Latina, em São Paulo. Rennó está aqui jogando com palavras. Evidentemente, a construção de Brasília, em que pese a perspectiva político-ideológica comunista do arquiteto, é processo do capitalismo no Brasil, e o trabalho dos candangos, denominação dos operários da construção civil em Brasília, obviamente que se deu nos quadros das relações de classe do capitalismo no país. Rennó informa que o massacre ocorreu no alojamento da empreiteira Pacheco Fernandes, a partir de uma briga de dois operários por comida, e a Guarda Especial de Brasília (GEB) chegou atirando. A artista obteve as informações sobre o massacre em depoimentos que fazem parte do Projeto "História Oral", desenvolvido pelo Arquivo Público do Distrito Federal. As informações deste parágrafo foram prestadas pela artista em seu depoimento ao autor em agosto de 1994.

2 NIEMEYER, Oscar, *Minha experiência em Brasília*. Rio de Janeiro: Editorial Vitória, 1961. p. 23.

Rosângela Rennó | *Imemorial*, 1994 | 40 retratos em película ortocromática pintada e 10 retratos em fotografia em cor em papel resinado sobre bandejas de ferro e parafusos, 60 × 40 × 2 cm (cada moldura), título "imemorial" na parede em letras de metal pintado
Vista da instalação na exposição Brasília, a arte do Planalto, no Museu da República, Brasília, 2024. Coleção particular. Foto: Gil Ferreira

Da casa-grande ao *brise-soleil*[1]

Silas Martí[2]

Em sua raiz, Brasília se inscreveu na terra vermelha do planalto central como um manifesto libertário, ao mesmo tempo um monumento e um palco, formas arrojadas que de longe orquestravam uma sucessão de desenhos geométricos no horizonte e palácios que exigem uma coreografia de seus ocupantes, da descida aos porões de breu para adentrar as cúpulas luminosas do poder às rampas, torres e arcadas que conduzem e emolduram os políticos em seus palácios na rotina de seus afazeres diante do povo, uma verdadeira ópera tropical ritmada pela luz duríssima do Cerrado, o marco definidor do claro-escuro que rege a vida política da República.

A tentativa real de destruição do palco dessa ópera tardou a chegar, causando até certo grau de estranhamento. Em termos simbólicos, na música e nas artes visuais, a projeção da ruína de Brasília já rondava o imaginário de artistas, talvez inconformados com a violência real de um país diante de uma capital preservada em formol, um museu indevassável de arroubos arquitetônicos tão exibicionistas quanto impraticáveis para o povo. Em muitas dessas manifestações artísticas, é como se o Brasil não merecesse algo como Brasília. Que país tão desigual e atrasado pode se guiar por uma utopia que parece forjada do nada? Como a visão futurista instalada sobre o pó rarefeito do Cerrado traduz a realidade agreste de golpes militares, tortura, miséria e fome sem escancarar o seu caráter mais do que artificial?

Brasília parece ter se entranhado, enraizado à revelia do povo no cerne simbólico do país como uma visão alienígena talvez tão violenta quanto os recentes ataques a seus palácios, um ato de colonização da própria terra que espanta aqueles que sonharam com a capital moderna, monumental e indestrutível. Para que serve todo o malabarismo visual, extravagante, de uma cidade que ainda é a sede de um país que caminha aos trancos e barrancos, refém dos solavancos da política?

É na ordem do simbólico que o episódio golpista daquele 8 de janeiro cala mais fundo. Na ressaca do golpe militar de 1964, Oscar Niemeyer, então exilado em Paris, fez duas pinturas — das quais muito se envergonhava, de acordo com relatos de seus descendentes — que entraram para a história da arte do país como primeira representação de que se tem notícia de uma visão de Brasília em ruínas, num duro contraste com a limpidez dos desenhos e plantas originais da cidade e das fotografias de sua construção que ainda marcam o nosso imaginário, como a visão dos esqueletos espectrais dos futuros ministérios capturada pelas lentes de Marcel Gautherot ainda na época da construção da cidade, um espaço infinito, etéreo, que beira a cenografia de um filme de ficção científica ou mesmo as pinturas de pendor surrealista de Giorgio De Chirico com suas praças fantasmagóricas e sombras incongruentes.

Nas telas do arquiteto, as colunas do Palácio da Alvorada e do Palácio do Planalto afundam num espesso lodaçal. O horizonte é turvo, e as formas brancas de concreto, cravadas no solo movediço como dentes caídos de uma boca banguela, são o único elemento a delimitar o confronto entre a terra arrasada e um céu que então se mostrava mais do que ameaçador, um vislumbre do apocalipse sobre a calmaria do Cerrado. Niemeyer parecia intuir que o que restaria como fóssil incontornável de sua construção, espécie de resumo plástico dos signos de sofisticação plantados no solo vermelho do interior do Brasil, era essa coluna delicada, escudo esbelto que de forma inesperada sustentava a acachapante residência do poder. Mais do que o traçado escavado no solo, as fundações robustas de qualquer edifício de concreto, mais do que as raízes, as finas e frágeis colunas, a flor de seu desenho que brota de um espetáculo estrutural invisível aos olhos de quem contempla as construções alinhadas com o horizonte.

Nessas pinturas, elas estão caídas, derrotadas, soldados rendidos diante da fúria dos tempos, a calamidade tropical que se repete à revelia da força escultural e estrutural das formas de concreto. O esqueleto da ideia de modernidade do país ali jazia como cadáver, o traço estruturante tornado o marco da própria cova nessa visão do fim dos tempos de Niemeyer. É curioso como o arquiteto resume a ruína de Brasília não aos sulcos profundos deixados por seus palácios arquitetados na disposição da forma de um avião, ou cruz, em alusão ao ato de apropriação da cruz cabralina na tomada de posse do Brasil pelos portugueses, e sim pelo elemento mais marcante em termos visuais do Alvorada, a sucessão de colunas-esculturas estilizadas a partir da visão do alpendre de uma casa-grande — diversos estudiosos apontam a semelhança da colunata do Alvorada com a sucessão de pilares na varanda da fazenda Colubandê, construção do século XVIII em São Gonçalo, no Rio de Janeiro —, ele mesmo reconhecendo a ligação profunda, umbilical de seus palácios modernos e sofisticados com a arquitetura colonial como primeira ocupante de um Brasil branco, europeu e não indígena.

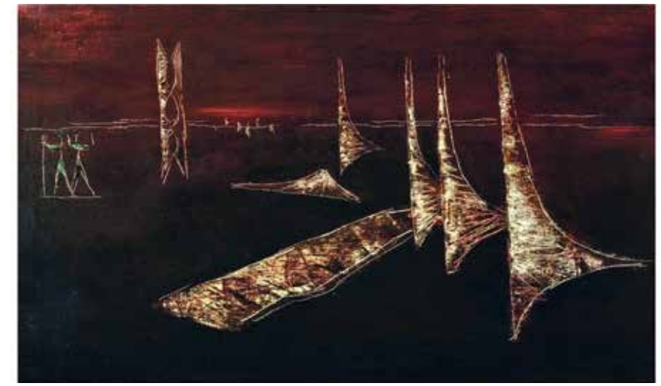
De acordo com o que escreveu Niemeyer, o Alvorada "sugeria coisas do passado, o sentido horizontal da fachada; a larga varanda, sem peitoril, situada um metro acima do chão, protegida por uma série de colunas; e a capelinha a lembrar no fim da composição nossas velhas casas de fazenda". Em suas memórias, o arquiteto estendeu a comparação a outros palácios de Brasília, lembrando que essa herança histórica legou às construções da capital "características próprias e inéditas e uma ligação com a velha arquitetura do Brasil colonial, não com a utilização simplista de elementos daquela época, mas exprimindo a mesma intenção plástica, o mesmo amor pela curva e pelas formas ricas e apuradas que tão bem a caracterizam".

NOTA

1 Trecho da tese de doutorado de Silas Martí (FAU/USP), ainda não defendida.

2 Jornalista, crítico de arte e curador independente, é editor de Cultura da *Folha de S. Paulo* e cursa o doutorado na FAU-USP. Vencedor da bolsa Knight-Wallace, da Universidade de Michigan (EUA), realizou especializações na Università degli Studi di Genova (Itália), no Sotheby's Institute of Art (Nova York) e na PUC-São Paulo. Premiado pela Associação Brasileira de Críticos de Arte.

Oscar Niemeyer (1907-2012) | *Ruínas de Brasília*, 1964 | Óleo sobre tela, 46 × 77 cm
© Niemeyer, Oscar/ AUTVIS, Brasil, 2025



Oscar Niemeyer (1907-2012) | *Ruínas de Brasília*, 1964 | Óleo sobre tela, 46 × 77 cm
© Niemeyer, Oscar/ AUTVIS, Brasil, 2025

Por que gosto de Brasília

Alex Flemming

Eu acho que sou um dos poucos brasileiros que gostam de Brasília. É bem verdade que nesses últimos anos a aberta má vontade com a Novacap tem diminuído, mas ainda há preconceito contra ela ou contra o que ela representa.

E o que eu gosto na capital do Planalto Central? Gosto de sua imponência de Roma do século XXI, o arrojo com que foi construída sua modernidade, o fato de ser geograficamente no centro do Brasil, suas obras de arte onipresentes e constantes.

Mas há, é claro, várias coisas de que desgosto, principalmente em relação ao humano que a habita: os lobistas asquerosos, o esbarrar nos corredores com corruptos de todo naipe, a falta de cultura da população, a ganância pecuniária dos políticos aguçada pela consciência da rapidez de quatro anos de mandato.

Mas, perdoemos, pois nada é perfeito, muito menos na criação do homem. Além de minha inalterável correria "pra cima & pra baixo", resolvendo questões profissionais, encontrei desta vez tempo para visitar duas construções emblemáticas da cidade: o Itamaraty (que eu já conhecia por dentro) e o Planalto (pela primeira vez).

Como tinha um contato com uma diplomata da Casa de Rio Branco, entrei como os funcionários — pelos fundos. Mais precisamente pelo segundo anexo, o chamado Bolo de Noiva, construção brutalista em concreto de cuja forma em zigurate resultou seu apelido. Para meu espanto, o edifício não é tão inóspito por dentro como aparenta o ser por fora, tendo inclusive corredores largos, mictórios de mármore e até insuspeitos jardins suspensos no segundo andar. Mas é inevitável que em seu miolo da antiarquitetura, nas salas redondas que preenchem o seu núcleo, a falta de janelas proporcione um indelével cheiro a mofo incompatível com uma construção tão recente erguida num clima semiárido como o Cerrado. Nas paredes de mármore, glorioso relevo de Athos Bulcão.

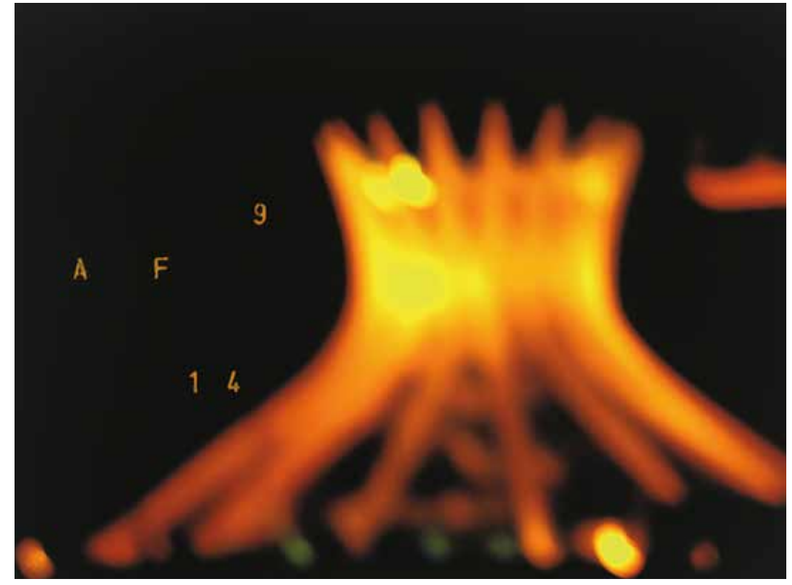
Como Brasília é a cidade dos anexos, proliferam também as passarelas cobertas ligando essas construções, verdadeiras calhas de concreto flutuantes onde, como em ruas de Casbá, os transeuntes circulam sem ver o mundo de fora. A calha que une o Bolo de Noiva ao Anexo 1 do Itamaraty é tão bem planejada que se sai do Anexo 2 sem se ter ideia de que estamos cruzando a pé, muitos metros acima, uma verdadeira avenida com suas respectivas calçadas, carros, semáforos, embaixo. Tudo é feito para que esqueçamos esse fato na medida em que, apesar de forte e abundante luz solar zenital, não há janelas laterais e sim um pequeno e bem cuidado jardim (também suspenso) de Burle Marx à frente de novos murais de azulejos de Athos Bulcão, tudo a esconder as vigorosas estruturas de concreto armado. Sobre Athos Bulcão, podemos falar que, dada a sua ubiquidade, trata-se do artista seminal e sinônimo de Brasília.

Ao chegarmos ao Anexo 1, escultura de Emanoel Araújo à direita. Esse anexo é inteiramente recoberto de brise-soleils amarelos, verticais e não móveis: uma beleza cinético-arquitetônica, só vendo para crer.

Para finalmente entrarmos no Palácio dos Arcos, conhecido pelo nome carioca de Itamaraty, há duas passarelas envidraçadas, conhecidas como Pontes dos Suspiros, pois por elas passam os diplomatas para suas audiências com o ministro e então saber qual sua nova posição e hierarquia na complicada geografia planetária.

Pisa-se em Palácio, e à minha esquerda fica a poderosa Secretaria-Geral, cérebro e músculos da atividade diplomática brasileira. Continuo a caminhada corte adentro, e nas paredes Rubem Valentim, Carybé, Anna Bella Geiger. Móveis de Sérgio Rodrigues. A presença constante e indispensável do ar-condicionado nos lembra que mestre Niemeyer se equivocou no conforto térmico de seus edifícios, mas, como disse anteriormente, perdoemos... Carlos Scliar, Stockinger. E, de repente, o clímax: chega-se ao grande Hall, espaço-símbolo das grandiosidades do Brasil, com um polivolume de Mary Vieira e a famosa e levíssima escada helicoidal de Lucio Cardoso, tudo tendo por fundo uma verdadeira floresta tropical plantada nos fundos da sala. A harmonia e a generosidade desses espaços grandiosos, os horizontes amplos dentro do próprio edifício, a utilização do material correto, tudo isso nos resgata Oscar em sua indiscutível genialidade quando pensamos a arquitetura como escultura.

Descemos pelo contraponto inverso da escada helicoidal, onde o Auditório do Palácio lembra um pouco o Congresso Nacional. Sergio de Camargo, Jacques Douchez, Hansen Bahia, Brennand. Estupendas paredes de lambris de jacarandá que se abrem em portas numa das mais felizes soluções estético-construtivas que eu já vi. Franz Weissmann.



Subindo o mezanino em frente à Sala dos Tratados, à direita há o gabinete do secretário-geral do Itamaraty e à esquerda o do ministro das Relações Exteriores, algo como "a mão e a luva". Na Sala dos Tratados, além dos Marcos de Fronteira e do busto do barão do Rio Branco, temos uma vista frontal do Palácio da Justiça, espelho reverso e lindo do próprio Palácio dos Arcos com a graça da adição de cachoeiras monumentais em calhas de concreto. Meteoro de Bruno Giorgi aqui, flutuando acima do espelho d'água. Discretamente, à esquerda, surpresa: um sobrenatural afresco de Volpi retratando Dom Bosco numa espécie de nicho-capela semifechado todo de mármore branco-branco, muito branco. Tapetes persas. Djanira. Mapas. Móveis coloniais brasileiros. Krajcberg. Portas extraordinárias que se abrem até o teto, não respeitando pretensos batentes. Serviçais oferecendo diuturnamente água e cafezinho em bandejas de prata. Fayga Ostrower. Pancetti. Mabe. Na Sala da Coordenação, dois Rego Monteiros, Iberê, portas que se abrem à la Versalhes uma atrás da outra, mais Djanira ao lado de bustos de Rui Barbosa e Rio Branco, mesa da OCA dos anos 50 para 20 lugares com cadeiras Dom José numa feliz combinação passado-futuro. Prataria brasileira contrastando com móveis rústicos de Minas Gerais. Paredes forradas por fazenda de linho.

Em pleno segundo andar, outra surpresa: um carro estacionado com motorista e tudo! Como eu estou acompanhado de funcionários locais, consigo visitar até o que as paredes escondem: nesse caso, a rampa para automóveis semissecreta para levar o ministro ou visitas de Estado diretamente ao seio do Palácio, com segurança total e sigilo absoluto.

O terceiro andar começa com o lustre de Pedro Correia de Araújo. Tomie. Debret. Cristo indo-português em marfim. Pedro Américo. Arcazes de jacarandá da Bahia. Uma interessantíssima conversadeira tripartite. Na Sala Brasília, onde há os banquetes de Estado, uma tapeçaria de Burle Marx de uns bons 40 metros de comprimento. No hall ao lado, dois Ianellis, Mabe, dois Portinaris, José Pedrosa, Visconti. No jardim suspenso e imenso, uma Maria Martins vegetal totalmente integrada às plantas tropicais. Lasar Segall. Victor Brecheret. Já a Sala Bahia, numa dessas questões inexplicáveis da inteligência humana, tem por atração principal o teto de uma capela de Paracatu, Minas Gerais — inexplicável tanto por terem retirado o teto de seu sítio original quanto pela discrepância geográfica entre o nome da sala e a procedência do que ela contém. Na mesma linha da incompreensão decorativa desse terceiro andar, na Sala Rio de Janeiro abundam lindas vistas do Recife.

De qualquer maneira, desci os três andares satisfeito com meu país e caminhei para a entrada principal, por onde incongruentemente fiz minha saída semitriunfante por entre toldos solares e vitórias-régias do lago artificial.

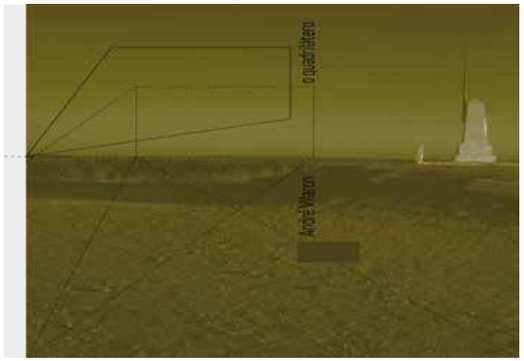
Alex Flemming | *Brasília*, 2014 | Fotografia e pintura sobre papel, 90 × 120 cm

O dia seguinte foi dia de Planalto, e que posso agora definir muito mais como um símbolo arquetípico do Poder do que de sua riqueza ostentatória. Já à entrada impressionam as bem-balançadas disritmias de suas elegantes colunas semialvoradas intercaladas de maneira não geométrica pela famosa rampa e pelo parlatório. Os Dragões da Independência nem piscaram quando estacionamos o carro no parque privativo (me acompanhava a mesma alta funcionária de ontem do cerimonial do Itamaraty). Passamos pelos detectores de metal para entrarmos propriamente no Palácio, primeiramente no amplo Salão Térreo, ao qual as pessoas estranhamente se referem como "subsolo", talvez por se encontrar debaixo dos pés do Poder, literalmente. Nesse Salão, cuja amplidão é exatamente igual ao tamanho do Palácio acima, tudo é mármore branco, que de tão polido reflete os vários pilotis revestidos de alumínio, tornando-os ilusoriamente duplos no chão, numa espécie de diálogo de espelho branco. De um lado Bruno Giorgi, do outro, Krajcberg. Preciso me conter para não dizer que aqui há uma atitude franciscana, mas é fato que nesse lado da praça dos Três Poderes tudo é mais comedido, enxuto e límpido se compararmos ao Itamaraty: poucos quadros, pouquíssimos móveis, formidáveis espaços vazios.

Para subirmos ao segundo andar, fomos de elevador, e a porta se abre para uma longuíssima parede de espelho de cristal aos pés da qual os cinzeiros de pé feitos de metal com o símbolo do Alvorada nos fazem lembrar os suspiros de André Malraux tantas décadas atrás pronunciados. À nossa frente, o Supremo; à direita, o Congresso, antes dele *Os candangos* de Bruno. Tudo inenarravelmente despojado, daqueles despojamentos que mostram as forças que, de tão seguras de si, não precisam justificar-se por outros meios. No Salão Oeste, antigo Salão das Credenciais, algumas poucas cadeiras, um microfone, tudo dominado por uma descomunal pintura de Burle Marx. Entramos então por uma pequena porta que nos leva atrás do espelho, curiosos um pouco como Alice, para lá descobrirmos a vida administrativa "normal" em salinhas pequenas de funcionários públicos. Subimos por uma escadinha semioculta e chegamos ao terceiro andar onde nos deparamos com um inacreditável corredor de seus 150 metros, inteiramente recoberto por lambris, e em cada porta há uma pequena placa burocrática indicando: Ajudância de Ordens do Presidente da República, Copa, Secretaria-Geral, Gabinete Pessoal, Secretaria Particular, Cerimonial, e assim por diante. Saímos de novo para a área pública em um fantástico mezanino onde uma sinfonia de curvas de concreto se cruzam prazerosamente com uma rampa também curva interna, tudo muito amplo e sob os olhos severos dos orixás pintados por Djanira em cima do único sofá disponível. Saravá. Chego à conclusão de que no Planalto não há sabidamente assentos disponíveis, numa sutil maneira de não propiciar alongamentos desnecessários em conversas de Estado. Na Sala das Audiências há um Di de 52 e mais duas Djaniras, móveis do antigo Catete com o brasão da República e um pequeno sofá de palhinha de dois lugares com a Bandeira do Brasil e a do presidente da República postadas por detrás. É nessa palhinha que Lula (e seus antecessores) recebem visitas, e eu sorrateiramente não resisti e fiz questão de sentar minha bunda tanto no lugar do presidente quanto no das visitas ilustres, deixando conceitualmente claro que todos nós somos iguais, mijamos amarelo e temos sangue vermelho (sic).

Pegamos novamente o elevador e descemos ao "subsolo", encerrando assim nossa visita a esse mosteiro franciscano (vá lá...), agradecendo a oportunidade ímpar de conhecermos por dentro os carpetes, corredores e escadinhas do Poder quase imperial que dirige o Brasil a partir do Planalto Central. Amém.

Alex Flemming | *Palácio da Alvorada*, 2017 | Acrílica sobre tela, 70 × 190 cm



André Vilaron e o quadrilátero

Cinara Barbosa[1]

O céu sempre esteve lá.
A partir do Vértice nº 8 — ponto geodésico situado no local onde hoje está a praça do Cruzeiro —, as constelações de Carina, de Crux e o triângulo Australe foram guias referenciais para a medição dos eixos na construção de Brasília. As demarcações estabelecidas a partir da latitude e da longitude auxiliaram a definir os contornos de onde os lugares estão. Pôde-se ver a ideia de futura cidade antes mesmo que ela existisse de fato.

Não vemos mais, mas, antes disto, apagadas pelo vento, estiveram por muito tempo as pegadas de povos caçadores-coletores que viveram por aqui e ali, milhares de anos atrás. Nessas terras do Brasil Central, petróglifos do sítio arqueológico do Bisnau atiçam a imaginação sobre suas origens, que podem estar relacionadas ao sobrenatural, às atividades de subsistência ou ao cosmos. De todo modo, resistem em rocha, mesmo que parcialmente, às intempéries naturais do tempo, aos passeios de fins de semana, aos riscos de giz de seus visitantes de ocasião e ao desinteresse histórico.

Crixá, akroá, xavante, goyá compõem alguns dos povos autóctones da extensa região Centro-Oeste e do bioma Cerrado. Para os xavante, *A'Uwe* (gente) ou *A'uwe Uptabi* (gente verdadeira), como se autodenominam, território que tem como princípio a experiência de vida em um espaço sem limites. Concepção mais próxima da ideia de um todo do que de partes. Não existe, portanto, espaço reduzido de caça, coleta de palhas, busca de embira ou outros materiais.[2] Seria, então, território até onde o corpo, a necessidade e a busca de alguma coisa conseguem ir e retornar ao grupo, ao coletivo?

Saber conhecer a terra pela terra e pela resistência é igualmente um saber das comunidades quilombolas. Os kalungas fazem parte do território estabelecido entre a serra da Contenda, vão de Almas, vão do Moleque, margeados pelo curso das águas do rio Paranã. Muitos dos grupos quilombolas mantiveram, ao longo de séculos, conhecimentos e práticas de manejo sobre a flora local. Dizem que o chá de canela-de-ema é eficaz para combater dores de coluna e reumatismos, enquanto o caule é utilizado como lenha, podendo ser batido e servir como pincel.

Os conhecimentos afropindorâmicos[3] sobre a experiência do viver na terra dizem muito sobre a concepção de centro e de fim de mundo. E, de ser o fim do mundo, bem aqui mesmo, onde estamos com os pés, ao mesmo tempo, de ser bem acolá também. É onde estamos; o lugar-começo e o lugar-fim; porque depende mais "de quem está se posicionando".[4]

Com nosso calcanhar bem aqui no Cerrado — a savana brasileira —, percebemos uma vegetação de fisionomia que instiga o olhar: árvores baixas, ramificações irregulares, retorcidas, ásperas, enrugadas, que são as marcas desse bioma que resiste pela diversidade. Cascas espessas dos troncos se protegem do fogo. A chama do fogo incide no ápice da estação seca. Muito calor. Baixa umidade. Nasce o fogo sobre folhas e palhas. Depois de meses, após a seca, que parece esgotar a vida de árvores, de rios e da vegetação, chegam as primeiras chuvas. Verde-planta, laranja-fogo, preto-tronco, cinza-fumaça, azul-chuva (...) verde-planta. Eis o ciclo natural do Cerrado.

Sementes como de araticum e baru germinam a partir do fogo. Precisam de um choque térmico e só conseguem brotar depois do ciclo natural de autorreflorestamento do Cerrado. Quando a flora rebrota, podem-se reconhecer jardins de canelas-de-ema, caliandras, flores de pequi e cagaitas. Mas há um tipo de fogo que é apenas destruidor. As frequentes queimadas provocadas pela ação humana têm contribuído para a devastação desse bioma que caracteriza e ocupa toda a extensão do Distrito Federal. A expansão da fronteira agrícola, a agricultura mecanizada de soja, milho e algodão, a pecuária extensiva e a mineração são foco de interesses econômicos e políticos e tornam o Cerrado um dos biomas mais ameaçados do Brasil e do mundo.

Pela Constituição Federal de 1988, no artigo 225, parágrafo 4º, a Floresta Amazônica, o Pantanal Mato-Grossense, a Mata Atlântica, a Serra do Mar e a Zona Costeira foram considerados patrimônios nacionais. Para esses biomas, há políticas públicas especiais e maior rigor contra o desmatamento e a degradação do patrimônio natural. Ao Cerrado, não foi dada essa distinção. Apesar disso, curiosamente, também não é certo que leis e decretos sejam por si só determinantes para a efetividade da preservação ambiental. Mudanças climáticas, ondas de calor intenso e alertas sobre aumento das temperaturas em até 5° C em diversos estados brasileiros não parecem ser suficientes para a necessária conscientização do problema. Torna-se urgente o debate, ainda a se fazer, a respeito dos "regramentos de papel" sem força para resultados práticos e, também, as responsabilidades cidadãs em relação à coletividade.

O céu pôde ser medido.
No dia 19 de setembro de 1956, a Lei nº 2.874 instituiu a criação de Brasília. O documento se inicia estabelecendo, no Art. 1º, a área que constituirá o futuro Distrito Federal:

> Começa no ponto da lat. 15°30'S e long. 48°12'W. Green. Desse ponto, segue para leste pelo paralelo de 15°30'S até encontrar o meridiano de 47° e 25'W. Green. Desse ponto segue o mesmo meridiano de 47° e 25'W. Green, para o sul até o Talweg do córrego de S. Rita, afluente da margem direita do rio Preto. Daí pelo Talweg do citado córrego S. Rita, até a confluência deste com o rio Preto, logo a jusante da lagoa Feia. Da confluência do córrego S. Rita com o rio Preto, segue pelo Talweg deste último, na direção sul, até cruzar o paralelo de 16°03'S. Daí, pelo paralelo 16°03' na direção Oeste, até encontrar o Talweg do rio Descoberto. Daí para o norte, pelo Talweg do rio Descoberto, até encontrar o meridiano de 48°12'W. Green. Daí para o Norte pelo meridiano de 48°12'W. Green, até encontrar o paralelo de 15°3' Sul, fechando o perímetro.[5]

No Art. 33, lê-se: "É dado o nome de 'Brasília' à nova capital federal". A legislação é síntese do propósito de ocupação da região Centro-Oeste, associado a uma visão desenvolvimentista para o país, por meio de uma transformação do território que começou a ser imaginado como cidade-capital mais de 170 anos antes.

No fotolivro *O quadrilátero*, André Vilaron aponta um olhar de revisão para a noção de construto da história e da ideia de origem. Para tanto, realiza questionamentos sobre a concepção das imagens, tanto como documento quanto como ficção. Por esse olhar crítico e ao mesmo

André Vilaron | *Quadrilátero*, 2024 | Fotolivro. Brasília: Edição do autor, 2024

tempo imaginativo, acentua a narrativa especular celebrativa da história de existência do Distrito Federal. Parece, portanto, perguntar quais são os elementos capazes de rastrear modos de contar e como a imagem se configura como elemento de atualização do caráter de representatividade, tanto do passado quanto do presente.

Por isso, para Vilaron, a origem de tudo é o próprio Cerrado. Municiado de pesquisa de referenciais históricos, informações e dados, lapida as imagens com precisão investigativa, para fazer pensar a trajetória histórica escrita e documentada da ideia de formação da cidade, assim como de seus símbolos e monumentos. Dessa maneira, procura fazer refletir também sobre a ideia que temos da noção de patrimônio, ao levantar e expor imagens-síntese em alusão às versões e referenciais à história de fundação do Distrito Federal.

No processo visual dessa história aqui apresentada, sinaliza pistas de processos sucessivos para mudança da antiga capital do Rio de Janeiro e, portanto, do litoral, em função da expansão e da dominação de regiões no interior. A imagem do prédio da administração de São João del-Rei, em Minas Gerais, aparece como referência ao movimento de resistência da Inconfidência Mineira, que, em 1789, pretendia romper com Portugal e estabelecer uma capital republicana no interior. O documento da Planta de Vila Boa de Goiás e apontamentos de viajantes estrangeiros naturalistas como Johann Emanuel Pohl e Auguste de Saint-Hilaire vão conformando postulados colonizadores que determinam e justificam a exploração de regiões por se configurarem como um "painel duma natureza estranha à Europa".[6]

Mas Vilaron também parece questionar a noção de patrimonialização frágil na qual nos escoramos sem cuidar ou duvidar. A imagem da jabuticabeira centenária, que resiste de maneira precária sobre troncos no quintal da casa que foi sede da Comissão Exploradora do Planalto Central do Brasil, em Pirenópolis, é uma dessas referências. A chamada Missão Cruls, coordenada pelo astrônomo e geógrafo Louis Cruls, então diretor do Observatório Nacional, no Rio de Janeiro, atuou para demarcar a área da nova capital, estabelecendo os marcos georreferenciais de um quadrilátero, como determinava a primeira Constituição Republicana, de 1891. Nas composições das imagens, são acentuadas as escoras, expostos instrumentos técnicos, indumentária, e o registro de arquivo do grupo da missão é marcado com uma tarja, pondo em debate a ambiguidade das conquistas sobre territórios.

Mas, para além disso, reconhece também contradições do tratamento de valores culturais e turísticos entre novos e velhos símbolos arquitetônicos e comemorativos. Por um lado, retoma a presença de marcos de arquitetura moderna que povoa o imaginário da fundação de Brasília e que vai do Conjunto da Pampulha, de 1943, primeira parceria entre Oscar Niemeyer e Juscelino Kubitschek, então prefeito de Belo Horizonte, ao complexo urbanístico cruciforme de Lucio Costa e Niemeyer. Por outro, resgata monumentos que se tornam invisíveis à memória de sua história. Em 1922, a Pedra Fundamental da futura capital foi confeccionada no Rio de Janeiro e trazida para os arredores de Planaltina por ocasião do Centenário da Independência do Brasil. No livro, o obelisco aparece como uma interjeição na paisagem da cidade e da percepção do que construímos na relação com ela.

O céu está em 1/3 da foto.

A inauguração da nova capital do maior país da América do Sul é notícia. Brasília foi anunciada em manchetes de jornais em diversas línguas e veículos de comunicação da época. A cidade passa a ser fotografada e vista, tornando-se atraente ao imaginário acerca dos contrastes do lugar e de sua gente. Na mesma paisagem, coexistem edificações modernas de ângulos futuristas e canteiros de obras com poeira de areia vermelha. O amálgama passa a ser composto por diversos símbolos, sociais e materiais, com seus trabalhadores funcionários públicos de terno; operários de chapéu de palha em boleias de caminhão; apartamentos em pilotis no Plano Piloto; casas de madeira de candangos na Cidade Livre e na Vila Planalto.

Para Vilaron, interessa mostrar os efeitos de uma cidade fotogênica. Relembra a tomada da Esplanada como palco de poses para foto e sua versão em réplicas e miniaturas de monumentos com dizeres "lembranças da capital".

O autor destaca a memória de habitantes e visitantes da cidade que, em 1987, é declarada como Patrimônio Mundial,[7] intensificando-se a exploração de sua condição e programação turística.

Parece haver, portanto, ênfase do autor sobre o contexto cultural das décadas após a inauguração de Brasília, perfiladas pela distinção da imagem midiática de variadas aparências. De maneira fragmentada, é a própria linguagem fotográfica analógica que aparece como signo da cidade que registra. As imagens aqui funcionam como uma espécie de arquivo-monumento, deixando perceptíveis elementos característicos da sua fisicalidade, pois o álbum de fotografia, a foto 10 × 15 cm com margem branca, o slide, o esmaecimento e as ranhuras das cenas parecem apontar para o tempo incrustado na experiência vivida. De todo modo, vivências dos passeios de lazer, eventos oficiais, celebrações religiosas fazem parte do mesmo interesse em conhecer o lugar e os acontecimentos que sinalizam a presença de símbolos do futuro, existentes tanto material quanto espiritualmente.

O céu de muitos lugares.

Rodoviária do Plano Piloto, Cruzeiro, Guará, Taguatinga, Ceilândia, Sol Nascente, Pôr do Sol e continua.

Atualmente, o Distrito Federal é composto de 35 regiões administrativas (RAs). Denominadas desde o início como cidades-satélites, partia-se da ideia de que teriam como destino absoluto seu funcionamento como cidades-dormitórios, tendo em vista se localizarem no entorno de Brasília, para onde as principais atividades de trabalho e de lazer deveriam convergir.

Porém, algumas dessas cidades foram formadas devido à construção do Plano Piloto e, portanto, são anteriores à Brasília, tendo dinâmicas de convivência comunitária específicas. É o caso da Cidade Livre, de 1956 — hoje Núcleo Bandeirante — e Taguatinga, inaugurada em 1958. Além de Candangolândia, Fercal, São Sebastião e Cruzeiro, também anteriores a Brasília, foram integradas ao Distrito Federal cidades preexistentes, como Planaltina, antigo município de Goiás, e Brazlândia, distrito de Luziânia. De lá para cá, transformações nas ocupações dos espaços reconduzem relações com a história e o lugar. É o caso de Ceilândia, que surge a partir de Campanha de Erradicação das Invasões (CEI) e hoje é local de trabalho e moradia de Tatiana, Laurice, Mazinho, Bruna e outros frequentadores da 'quebrada'.

Em *O quadrilátero*, a cidade é ocupada de maneira ampla por sua gente. Coexistem vivências múltiplas de seus habitantes relacionadas às variadas regiões de autênticas feições dessa grande Brasília. As imagens parecem nos avisar que são tantos os territórios existentes quanto os marcos referenciais que definem a história do lugar, porque essa trajetória é construída por aqueles que a ela pertencem no seu tempo, na sua hora e no seu lugar.

NOTAS

1 Professora adjunta do Departamento de Artes Visuais (VIS) da Universidade de Brasília (UnB). É curadora e pesquisadora de arte contemporânea brasileira, idealizadora e coordenadora do Plano das Artes, projeto voltado para o desenvolvimento e fortalecimento do sistema das artes envolvendo circuitos por espaços autônomos de arte do Distrito Federal. Membro do comitê de indicação do Prêmio Pipa 2019 e 2022, foi diretora do Elefante Centro Cultural (DF), da Galeria Câmara Clara (RJ) e coordenadora adjunta do Festival de Fotografia do Rio/ FotoRio.

2 GOMIDE, M. L. C. *Marãnã Bõdõdi — a territorialidade Xavante nos caminhos do Rõ*. Tese (doutorado em Geografia Física) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

3 A denominação de povos afropindorâmicos é sugerida pelo líder, pensador e escritor Antônio Bispo dos Santos para identificar quilombolas, negros e indígenas, substituindo o termo indígena aplicado por colonizadores.

4 SANTOS, A. B. dos. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu / Piseagrama, 2023. p. 51.

5 Lei nº 2.874, de 19 de setembro de 1956. Disponível em: <https://www. planalto.gov.br/CCIVil_03/ leis/1950-1969/L2874.htm>. Acesso em: 10/2023.

6 FONSECA, C. D. Viagens pelo interior do Brasil: Observações históricas e geográficas de Auguste de Saint-Hilaire In: *Auguste de Saint-Hilaire (1779-1853): Un botaniste français au Brésil* [en ligne]. Paris: Publications Scientifiques du Muséum, 2016 (généré le 5 décembre 2023). Disponível em: <http://books. openedition.org/ mnhn/3201>. Acesso em: 10/2023.

7 Em 7 de dezembro de 1987, com pouco mais de 27 anos de existência, Brasília foi inscrita na lista da Unesco de bens do Patrimônio Mundial, sendo o primeiro bem contemporâneo a receber essa distinção.

Leonardo Finotti: não basta abrir a janela para ver[1]

Andrey Rosenthal Schlee[2]

As datas redondas suscitam reflexão. Sessenta anos para uma cidade não é nada. Jericó, na Palestina, conta sua história por aproximadamente 11 mil anos. Ur, no Iraque, resiste há cerca de 6 mil. Roma está prestes a comemorar 2.800 anos de existência e influência urbana sobre toda a Civilização Ocidental. Dos primitivos tempos de Jericó, chegaram até nós alguns crânios pintados que buscavam retratar e preservar para o futuro as fisionomias de suas antigas lideranças. No sítio arqueológico da antiga Ur, ainda é possível visitar o Grande Zigurate, um monumental templo piramidal, dedicado ao deus padroeiro local e erguido no coração administrativo da cidade. Roma se fez modelo para tantos acampamentos, colônias e povoações, nos quais, justo no cruzamento dos dois eixos máximos — cardo e decúmano —, localizava-se fórum, dedicado às atividades mercantis.

Diante de tais testemunhos, Caetano Veloso cantaria: "Por seres tão inventivo. E pareceres contínuo. Tempo, Tempo, Tempo, Tempo, Tempo...". Para melhor compreendê-lo, Fernand Braudel sugeriu construir uma história não fixada em acontecimentos e datações nos domínios da "duração". Uma história de um tempo geográfico, quase imóvel; de um tempo social e econômico, sempre lento; e de um tempo individual, a história dos acontecimentos. Brasília é resultado dos três domínios, embora condicionada pelos dois primeiros, vive intensa e inconscientemente sua curta duração. Como cidade capital concreta, como obra humana palpável, nasceu como todas as demais, refletindo as influências e conquistas de seu tempo. Mas uma característica a diferencia de suas precedentes (de Jericó, Ur, Roma e de todas as outras), e não é o fato de ter sido previamente desenhada. Ou de seus principais monumentos e palácios terem sido entregues a um único arquiteto. Ou mesmo de ter assumido radicalmente uma linguagem modernista. O que a diferencia, é o incrível fato de sua história recente, ou seja, seus curtos sessenta anos de vida terem sido, diariamente, registrados pelas lentes de grandes fotógrafos. Eles, mais que os historiadores, construíram — e cotidianamente ainda estão a construir — o que Braudel chamou de "relato precipitado, dramático, de curto fôlego".

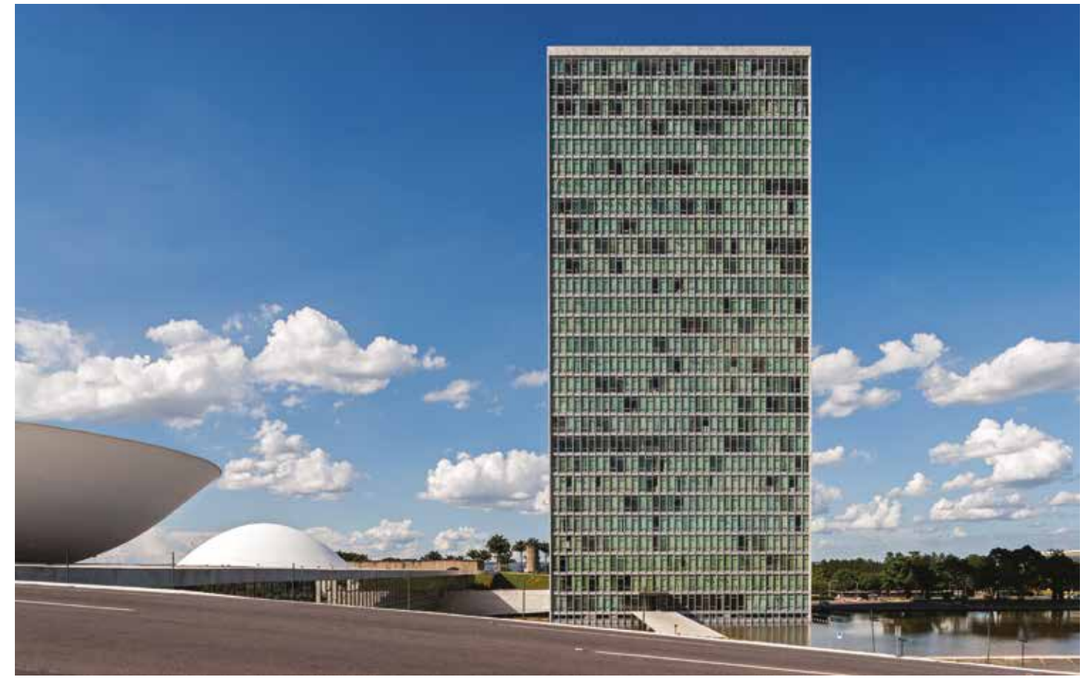
Existe uma profunda relação entre Brasília e a fotografia.[3] Poucas capitais podem contar a sua história por meio de imagens. É possível mesmo reconstruir a curta trajetória da cidade apenas através dos testemunhos iconográficos. No entanto, o exercício não passará de mais um relato feito de escolhas, de recortes e de ângulos especiais, portanto, repleto de lacunas.

Obra duramente combatida, encabeçada por um homem público acostumado com o jogo político e com o poder da publicidade, Brasília foi oficialmente registrada e amplamente divulgada. Em tempos de sua execução, tudo foi documentado por fotógrafos amadores ou profissionais. É o caso de Mario Fontenelle (1919-1986) que, contratado pela Companhia Urbanizadora da Nova Capital, a Novacap,[4] soube eternizar a epopeia da construção — da fazenda Gama[5] até as cerimônias de inauguração da capital; passando pela localização do marco zero (no exato ponto de cruzamento dos dois eixos que estruturariam o Plano Piloto) ou pelos surrealistas testes em escala 1:1 das colunas do Palácio do Planalto.

As imagens documentam os primeiros tempos e os construtores de Brasília. Gente de todos os pelos e cores que logo foi classificada, para que tudo permanecesse em seu devido lugar. Mesmo que na Capital da Esperança! Uma sintomática taxonomia, ou distinção, entre pioneiros e candangos. Sim, de um lado, uma incipiente elite autodenominada pioneira e, de outro, um grande contingente de trabalhadores braçais apelidados de candangos. Aos pioneiros seria destinado o Plano Piloto.

A experiência dos fotógrafos de Brasília é comparável à do artista francês Jean-Baptiste Debret (1768-1848) que, sendo pintor da corte no Rio de Janeiro, não se ateve apenas à documentação oficial. Mas, dialeticamente, registrou o cotidiano da sociedade colonial e imperial brasileira. Homens e mulheres, senhores e escravos, padres e pajés, moradas e mocambos, festa e trabalho. Da mesma forma atuaram, em Brasília, o sueco Åke Borglund (1934-1995), o francês Marcel Gautherot (1910-1996), o húngaro Thomaz Farkas (1924-2011), o alemão Peter Scheier (1908-1979), o suíço René Burri (1933-2014), entre outros.

Åke Borglund desembarcou no Planalto Central nos últimos dias de 1957. E tudo lhe causou surpresa, da exuberância da natureza à artificialidade da arquitetura, que



lhe pareceu coisa de ficção científica, "modelo disco voador de gigantescas medidas".[6] Uma arquitetura que se fazia rapidamente, mas com muito rigor e preocupação, como comprova a fotografia do protótipo em tamanho real da Capela do Palácio da Alvorada. Além de tal testemunho, Borglund retratou, em vários closes, os sofridos rostos dos moradores da Cidade Livre (a cidade de "livre construção"). Um Plano Piloto para a elite; e tantas outras cidades candangas em construção.

As primeiras fotografias de Marcel Gautherot são de 1958. Tudo ainda estava muito cru. As ferragens expostas e a concretagem em andamento. Os trabalhadores, pequenos na escala da obra, circulavam como formigas em um canteiro agigantado. As estruturas, em osso, permaneciam descarnadas. A arquitetura, mesmo incompleta, já estava presente e tratada como objeto esteticamente requintado. As imagens dos operários cruzando o Cerrado ao voltar do trabalho e das lavadeiras no lago Paranoá dizem muito e lembram a obra de Victor Frond (1821-1881) sobre os escravos nas lavouras de café. Gautherot documentou também a Sacolândia (a cidade de "sacos"). Barracos feitos de restos de construção e famílias inteiras vivendo no meio da mais profunda miséria. A ideia era produzir um livro sobre a vida dos candangos, mas o artista não encontrou patrocinadores entre a elite local.

Thomaz Farkas veio para Brasília no final de 1957, no entanto, as fotografias divulgadas de sua autoria, quando comparadas com as de Borglund ou Gautherot, mostram uma obra em estágio mais avançado. Um Plano Piloto pulsante e uma Brasília inaugurada, edifícios do mais puro racionalismo modernista em flagrante contraste com o mundo do entorno, o dos candangos e do cotidiano brasileiro no Núcleo Bandeirante[7] (a cidade dos "desbravadores"), a ex-Cidade Livre.

As fotografias de Peter Scheier correspondem aos anos de 1958 e 1960, e repetem (ou confirmam) o protagonismo da arquitetura e da dura vida dos operários.

Tomadas em conjunto, configurando um corpus iconográfico de inestimável valor, as imagens produzidas por Fontenelle, Borglund, Gautherot, Farkas, Scheier e Burri, entre outros, pode-se afirmar, comprovam a tese de que nunca houve um Plano Piloto real sem o seu entorno populoso e problemático. E que falar de Brasília, desde

Leonardo Finotti | Congresso Nacional, Brasília

os últimos anos da década de 1950, implicava reconhecer a existência de outras formas de ocupação urbana (e humana) no território do Distrito Federal (DF).

Grande parte do acervo fotográfico de Brasília foi estudado, de 2003 a 2006, quando o alemão Michael Wesely e a brasileira Lina Kim desenvolveram o importantíssimo projeto Arquivo Brasília, pesquisando cerca de 100 mil imagens, pré-selecionando 4 mil e restaurando e publicando 1.800, em belíssima edição.[8] Wesely também foi o artista responsável pela série de imagens de Brasília obtidas com a técnica de longa exposição.

No campo estritamente arquitetônico, novas gerações de fotógrafos profissionais, muitos deles arquitetos, têm mantida viva a tradição de um registro permanente da cidade. É o caso do mineiro, nascido em Uberlândia, Leonardo Finotti. A presente publicação resgata parte de sua produção de imagens da capital. Coleção que vem sendo construída desde 2006, em repetidas visitas, sempre na busca de novos olhares apoiados em surpreendentes ângulos (seja com apoio de tripé, helicóptero ou drone).

Por meio da divulgação de imagens contemporâneas da cidade, Finotti, sem dúvida alguma, tem sido o principal responsável pela permanência da arquitetura da capital no universo artístico especializado e, principalmente, na mídia nacional e internacional. É o que podemos constatar na leitura de seu invejável portfólio, marcado por exposições sobre ou com imagens de Brasília em países como Alemanha, Argentina, Áustria, Austrália, Benin, Equador, Escócia, Eslováquia, Estados Unidos, França, Holanda, Inglaterra, Itália, Japão, México, Paraguai, Peru, Polônia, Portugal, República Tcheca, Suíça, Togo e Uruguai. Ou por exposições sobre alguns dos principais protagonistas de sua paisagem, como particularmente Oscar Niemeyer (Suíça, 2007; Portugal, 2008; Japão, 2015; Itália, 2017; Itália, 2018; Estados Unidos, 2019) e Burle Marx (França, 2011; Estados Unidos, 2016; China, 2017; Alemanha, 2017; Estados Unidos, 2019; Israel, 2019).

Quinze anos fotografando Brasília não é pouca coisa! Especialmente para um artista que vive no mundo. No caso, o constante retorno de Finotti à capital indica a elaboração de uma permanente e exigente pesquisa iconográfica sobre a cidade e sua arquitetura. Pesquisa que assumiu uma dimensão testemunhal, uma vez que foi capaz de registrar as transformações ocorridas, no tempo, pela ação do homem ou da própria natureza.

Finotti, como dito, mantém a boa tradição. De um lado, permite uma constante revisitação das imagens icônicas da capital, com seus tradicionais monumentos. De outro, o artista é capaz de perceber e captar uma cidade nova, que se revela por meio de quatro tipos de olhares. O das frontalidades perfeitas, como se a paisagem fosse uma tela plana. O da luz intensa e reveladora, como se o céu de Brasília fosse potencializado à serviço da arte. O dos sombreamentos caprichosos, como se a mesma luz fosse constantemente domesticada pelos elementos de arquitetura. E o da atualidade intrigante, como se a capital ainda mantivesse sua matriz utópica.

Das imagens produzidas por Finotti, uma me toca particularmente. É a da vista frontal do Palácio que serve de residência presidencial. Um palácio planificado, como exige o desenho técnico de uma fachada de arquitetura. É obra humana. Contrastando com o explosivo jogo de claro e escuro, protagonizado pela profusão formal das nuvens e pela horizontalidade da vegetação que lhe serve de base. É obra da natureza. No conjunto, o Palácio da Alvorada se mostra metaforicamente pequeno e respeitosamente humilde. É obra do fotógrafo. É coisa de artista, traduzida nas palavras do poeta Fernando Pessoa: "Não basta abrir a janela para ver os campos e o rio. Não é bastante não ser cego para ver as árvores e flores".[9]

NOTAS

1 Publicado originalmente em FINOTTI, L.; SCHLEE, A. R.; FIGUEIREDO, L. *Brasília, história e modernidade*. Santos: Companhia Brasileira de Arte, Cultura e Esportes, 2020.

2 Graduado em Arquitetura e Urbanismo (UFPel), com mestrado em Arquitetura (UFRGS) e doutorado em Arquitetura e Urbanismo (USP), é atualmente professor titular da UnB, tendo dirigido a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da instituição (2004-2011). Foi consultor do Conselho de Reitores das Universidades Brasileiras para a área de Arquitetura e Urbanismo; membro da Comissão de Arquitetura do Inep-Confea; e diretor da Associação Brasileira de Ensino de Arquitetura e Urbanismo (Abea). Desde 2023, é diretor de Patrimônio Material e Fiscalização do Iphan.

3 Parte do presente texto foi utilizada como introdução do artigo "Narrativas históricas e culturais de Brasília". In. SABOIA, L. (org.). *Brasília 50 + 50. Cidade, história e projeto*. Brasília: UnB, 2014. p.18.

4 A Companhia Construtora da Nova Capital, Novacap, foi uma empresa criada em 1956 com o objetivo de executar as obras necessárias para a construção de Brasília.

5 A Fazenda Gama é anterior à construção da capital e foi escolhida como sede provisória do governo federal durante a execução das obras.

6 Åke Borglund. In. URQUIZA, M. (org.). *Brasília 1957: uma saga do século XX. Fotografias de Åke Borglund*. Brasília: Câmara dos Deputados, 2010. p. 13.

7 O Núcleo Bandeirante foi oficialmente fundado em dezembro de 1956. O desenho da cidade é atribuído ao arquiteto Oscar Niemeyer.

8 KIM, L.; WESELY, M.. *Arquivo Brasília*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 491.

9 Poema "Não basta abrir as janelas" de Alberto Caeiro, um dos heterônimos de Fernando Pessoa (1888-1935). In: PESSOA, F. *Poemas de Alberto Caeiro*. Lisboa: Ática, 1946. p. 75.

Leonardo Finotti | Posse do Presidente Lula, Brasília, 1 de janeiro de 2023, p. 248-249 | **Leonardo Finotti** | Palácio da Alvorada, Brasília.

Nicolas Behr: o poeta que atravessa a superquadra

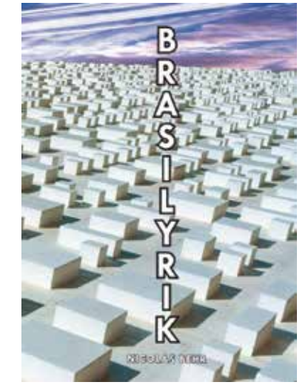
Lia Duarte Mota[1]

Talvez não seja muita ousadia dizer que a produção literária brasiliense está intrinsecamente ligada à de Nicolas Behr, de tal maneira que também se torna verossímil afirmar que Nicolas Behr é um dos formadores do imaginário e do cânone literário da capital. Assim como naquele 21 de abril de 1960 Brasília foi inaugurada, passando a existir no mapa regional brasileiro, no final da década de 1970 já era possível falar em uma literatura própria, ou, mais precisamente, com temática própria, que apresentava as características estéticas, culturais, sociais e políticas da região e da época.

Entre os muitos movimentos literários do período, como a literatura vanguardista do concretismo e a engajada do Centro Popular de Cultura (CPC), estava a informalidade da poesia marginal. Quando, em 1976, foi lançado o livro *26 poetas hoje*, o termo "poesia marginal" já havia se consagrado como qualificação para o grupo e o tipo de poesia que se fazia, ainda que fosse recusado por alguns de seus representantes. Como explica a pesquisadora, professora e integrante da Academia Brasileira de Letras Heloisa Teixeira, ex-Buarque de Hollanda, "poesia marginal" já aparecia como categoria poética desde 1973, no evento Expoesia I, na PUC-Rio, e Expoesia II, em Curitiba. O termo controverso foi adotado por reunir características e comportamentos daquela nova geração de poetas que trazia uma necessidade de romper com os padrões vigentes do texto literário, escapando da tendência experimentalista das vanguardas daquele momento e da densidade hermenêutica dos poemas, buscando um efeito humorístico e uma relação real, viva, cotidiana com a cidade, de modo que ficou conhecida também por reduzir as distâncias entre arte e vida. Nesse primeiro livro a reunir os poetas marginais, Heloisa Teixeira justificou que a seleção dos poetas, sendo a maioria residente ou publicada no Rio de Janeiro, foi feita levando em consideração o alcance de seu conhecimento, a produção com a qual ela, de fato, tinha contato, o que não significava que os estímulos sociopolíticos e culturais não estivessem espalhados por todo o país. Por isso, em artigo posterior sobre o mesmo movimento literário, a pesquisadora destacou nomes de poetas de outras regiões do país que compuseram "a cena poética daquela hora". Entre eles está Nicolas Behr.

Além da atitude, da produção e do modo de vida específicos do poeta marginal, havia também certa ação, performance e improvisação que envolviam cada poema. O fazer poético não estava mais reservado à mesa e à cadeira de um cômodo qualquer, ele se dava, da mesma forma, nas ruas, compondo-as e sendo composto por elas. Heloisa Teixeira explica ainda que essa nova geração de poetas desafiou a crítica e a instituição literária e produziu uma "poesia biodegradável", urgente, dinâmica, avessa ao "reconhecimento da crítica informada pelos padrões canônicos da historiografia literária".[2] Além disso, esses poetas optavam por outros modos de produção e divulgação. A diagramação e a impressão eram caseiras, razão pela qual receberam também o codinome "geração mimeógrafo". O corpo a corpo passou a ser parte do fazer poético, não valia apenas escrever; encarregados da distribuição, os poetas saíam pelas ruas conquistando, atuando, vendendo as cópias de mão em mão.

Foi desse modo que Nicolas Behr se fez conhecido em Brasília. Aos 19 anos, escreveu, editou e imprimiu — no caso, mimeografou — seu primeiro livro, *Iogurte com farinha*, lançado em 1977. Segundo o poeta, ele o oferecia em pontos de ônibus e em frente a escolas, teatros e cinemas. Seu carisma, suas habilidades artísticas e comerciantes fizeram com que aparecesse no *Caderno 2*, do jornal *Correio Braziliense*, em dezembro de 1977, quando atingiu mil cópias vendidas. Ele conta que, ao longo dos anos, vendeu oito mil cópias desse livro. Cada tiragem era única, pois trazia uma intervenção inédita:



"Conserve em geladeira", "Válido até sábado", "Proibido para menores de 10 cruzeiros" e "Leia antes que azede" eram algumas delas. Em artigo para o jornal *Návegus*, de Anand Rao, intitulado "Geração mimeógrafo", o poeta comenta a importância de lidar com todas as etapas de produção de um livro:

> Pinta aí uma ligação afetiva muito grande, o poeta imprime e monta o seu livrinho, um pedaço dele tá dentro de cada livrinho, a presença física do poeta é exigida para que o livrinho circule. Essa é a prova de fogo de nossa geração. É a nossa fase heroica. Pode pertencer à geração mimeógrafo um poeta que sempre imprimiu seus livrinhos em off-set, xerox, fotocópia. Geração mimeógrafo é, antes de mais nada, uma atitude.[3]

Natural de Cuiabá, no Mato Grosso, Nicolas Behr passou por Diamantino antes de se mudar definitivamente para Brasília em 1974, aos 16 anos. Foi na nova capital que encontrou os elementos necessários para a sua produção poética: Brasília ainda precisava ser inventada.

Ao longo dos anos, foram mais de vinte livros publicados, muitos deles brincando com o nome Brasília, como é possível verificar em *Rasília* (2020), *Brasilírica* (2017), *BrasílA-Z: cidade-palavra* (2014) e *Braxília revisitada vol. 1* (2012). Além desses, publicou também o já citado *Iogurte com farinha* (1977), *Brasileia desvairada* (1979), *Laranja seleta* (Língua geral, 2007), *Beije-me* (2009), *O itinerário do curativo* (Reformatório, 2022), *Braxília não lugar* (Fósforo, 2023), entre outros.

Os poemas de Behr, compostos, em sua maioria, em versos livres, trazem o efeito humorístico presente em alguns poemas do Modernismo, o coloquialismo, o jogo com a linguagem, que afastava a poesia do conteúdo sisudo e a tornava descontraída, e a redução de pontuação, que deixava o sentido mais solto. Eles abordam o estar no mundo, o amor, o erotismo, o cotidiano, a ditadura. Mas é o trato particular dedicado a Brasília o que mais chama a atenção em sua obra. Neles, o poeta estabeleceu uma relação com a cidade, distinguiu-se e a reinventou. A verdade é que a particularidade da capital, com suas linhas e curvas específicas, sua arquitetura moderna e seu Plano Piloto, deu à poesia produzida ali predicados incomparáveis.

pssss

silêncio
ao adentrar
a superquadra

antes de ser
matéria compacta
esse pilotis
que você toca
foi sonho

toque com cuidado

para não acordar
lucio costa[4]

Nesse poema de Behr, é possível perceber a transmutação de uma estrutura arquitetônica e concreta em imagem sensível, efêmera, dispersível, onírica. O pilotis, os pilares característicos dos prédios residenciais do Plano Piloto, ganha destaque ao compor um verso; e não é qualquer pilotis, o pronome demonstrativo "esse" define que se trata daquele sistema ali, próximo do poeta e do leitor. Ganha destaque também o último verso que, separado por uma linha em branco, exprime a junção, possível na poesia, entre concreto e sensível: o toque é físico, resultado de um de nossos sentidos básicos, o tato. O toque é da ordem do corpo, do contato entre corpos, sejam eles quais forem, da ativação de sensibilidades.

Para além disso, o poema retoma o anseio de Juscelino Kubistchek de construir a nova capital do zero, prédio a prédio, espraiado aos operários que transformaram o sonho, produto do imaginário, em algo concreto.

Essa ideia de uma cidade sem passado, em que, inclusive, o imaginário sobre ela precisa ser inventado, aparece também no poema:

ilha da fantasia?
não!

arquipélago
da imaginação![5]

Aqui, os sinais de pontuação — exclamação e interrogação —, pouco utilizados pelo poeta, importam muito, pois indicam a entonação que a capital deveria receber. Em outros poemas, os atributos da poesia se misturam às peças da cidade moderna:

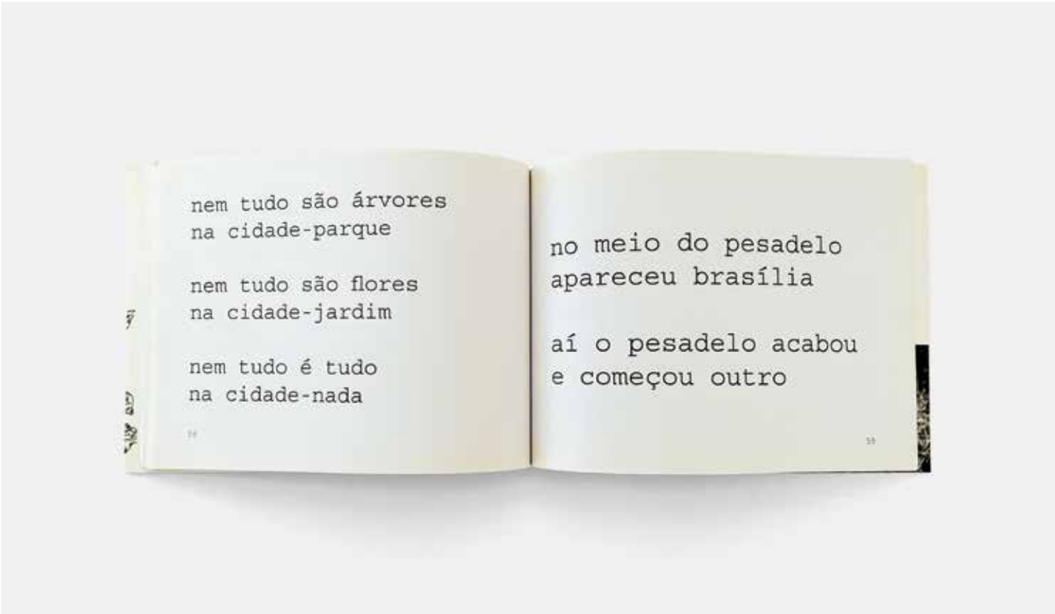
como decifrar tua caligrafia
de postes
e ventos?[6]

Lançando mão de apenas três elementos, o poeta consegue traçar vetores precisos e cheios de sentido em direção à construção da capital, sua estrutura e organização, às características geográficas da região e à escrita. Com esses elementos, ele demonstra a similaridade entre a complexidade do fazer poético e da existência de Brasília. As distintivas marcas do Planalto Central, como o Cerrado e os ventos constantes, são incorporadas pela cidade, não podem ser suplantadas ou apagadas. Assim, a arte de escrever à mão, de construir o poema, torna-se metáfora dali. Nesses versos, os postes são colocados no mesmo grau de importância que os ventos, ambos se tornam aspectos a serem considerados no ato de desvendamento.

A influência dos modernistas de 1922, especialmente, dos Andrades, Oswald e Mário, e de Carlos Drummond de Andrade e Manual Bandeira, se faz sentir na dicção do poeta. Em alguns casos, a referência é explícita, como ocorre no título do livro *Brasileia desvairada*, que retoma a *Pauliceia desvairada*, segunda reunião de poemas de Mário de Andrade, no nome do grupo formado pelos poetas brasilienses, o Lira Pau-Brasília, uma referência ao "Manifesto da Poesia Pau-Brasil" e ao livro *Pau Brasil*, de Oswald de Andrade, e no poema "Drummond brasiliensis".

Em outro poema, o fazer poético é comparado às etapas de soerguimento da capital:

demarcar a área do poema
no planalto central,
tomar posse do poema,
ocupá-lo, loteá-lo
e depois abandoná-lo
nesta página[7]



Ao usar o vocabulário da engenharia civil (demarcar, ocupar, lotear), o poeta constrói um poema árido, duro, calculado, sem margem para o inesperado. Como se se tratasse de uma "aula de geometria", diz outro poema. Depois de feito, não resta mais nada a não ser abandonar o poema. Como a capital, o poema parece não ser dado à fruição, à habitação.

Outros poemas trazem críticas explícitas ao modo como a cidade foi erguida e organizada. A brutalidade das obras, a criação de uma cidade que não acolherá aparecem nos versos a seguir:

> evangelho da realidade
> contra jotakristo
> segundo são lúcio.
> naquele dia, jotakristo,
> subindo aos céus num pé de
> pequi, disse aos candangos:
> felizes os que construíram
> comigo esta cidade pois
> irão todos para as satélites[8]

Com os nomes de Juscelino Kubistchek e Lucio Costa, o poeta produz relações por meio do processo de aglutinação de JK com Cristo e do acréscimo de "são" ao nome de Lucio, de modo a santificá-lo. Assim, Behr ironiza a exaltação demasiada dos responsáveis pela ideia em detrimento daqueles que de fato construíram a capital. A menção aos sermões bíblicos indicam um distanciamento entre os ensinamentos de Cristo e a realidade. Nesses versos, Brasília é apresentada como cidade segregadora, marcada pelas estratificações sociais, diante do deslocamento compulsório a que foram submetidos os candangos. O poeta faz o mesmo em

> candangos,
> identificai-vos
> pela poeira na íris,
> lama na córnea,
> cimento nos olhos
>
> identificai-vos
> pelos cílios saudosos,
> pela vista cansada[9]

Em entrevista dada ao historiador Tiago Borges dos Santos,[10] Behr explica o que embalava a poesia daquele período: "A poesia marginal, ela não é, assim, partidária, ideológica. Ela é muito de celebração, hedonista. E ela é de protesto também, obviamente, mas não é ligada a um dogma, a uma ideologia, a um estatuto partidário."[11]

Foram muitos os eventos poéticos ocorridos em Brasília no final da década de 1970 e início de 1980. Eles se organizavam em grupos, como Lira Pau-Brasília, do qual Nicolas Behr fazia parte, que se formou com o intuito de realizar recitais em escolas do Distrito Federal; produziam e participavam de eventos públicos; publicavam coletâneas. A Universidade de Brasília (UnB), assim como a Galeria Cabeças, foi palco e teto para reuniões, encontros e eventos. Exposições, shows, antologias e apresentações eram maneiras de divulgá-los, torná-los conhecidos e publicados. Em 1978, a capital recebeu a visita dos poetas cariocas do grupo Nuvem Cigana que fizeram apresentações no Teatro Galpãozinho. Ali, começou uma parceria profícua entre Chacal, Chico Alvim e os poetas marginais brasilienses.

Em 15 de agosto de 1978, Nicolas Behr foi preso pelo Departamento de Ordem Política e Social (Dops) por posse de material obsceno: "Eles queriam o mimeógrafo, achavam que eu tinha em casa uma gráfica, uma central de impressão de livros… Como não acharam o mimeógrafo, tinham que justificar a ação e aí me processaram por porte de material pornográfico."[12]

Durante o período de trâmite do processo até a absolvição, em 30 de março de 1979, o poeta ficou impedido de publicar por ordem judicial. Foi quando Behr experimentou outros modos de escrita ao gravar seus versos em telhas que, depois de queimadas, fixavam o texto. Ele intitulou a série de *O que me der na telha*. Seu novo objeto tinha outro peso, outra forma e uma função a mais. Era barro vermelho daquele chão. Demandava um corpo mais engajado, nova postura. Suas telhas eram carregadas em ônibus, vindas de Planaltina e vendidas no Plano Piloto.

Nicolas Behr, assim como seus companheiros, acreditava na arte que interviesse nos espaços públicos, que falasse sobre e fizesse agir, que movimentasse a cena cotidiana da cidade. Nesses casos, o corpo a corpo era fundamental. Como fica evidente pela série *O que me der na telha*, o corpo passa a fazer parte do processo numa espécie de ação performática. Brasília é feita daqueles corpos que a construíram, que fizeram seus prédios e monumentos, muitos dos quais nunca a conheceram pronta, iluminada e comandando o Brasil, e desses corpos marginais, que a mantiveram viva e contribuíram para inventar a sua origem:

> braxília não
> braxília é sonho
>
> brasília foi
> construída
> com a língua
>
> 2.354 línguas
> polindo
> as escadarias
> do palácio[13]

NOTAS

1 Formada em Letras e doutora em Literatura, cultura e contemporaneidade pela PUC-Rio. É coordenadora e professora da Pós-Graduação Lato Sensu Escritas Performáticas — invenção e procedimentos artísticos e pesquisadora da FGV Conhecimento.

2 HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *A poesia marginal*, [s.l.]: [s.n.], [s.d]. Disponível em: https://static1.squarespace.com/static/5bcd01c69d414940eeb23b24/t/5c9bfb23e5e5f05126de558e/1553726243951/a+poesia+marginal-texto.pdf. Acesso em: 07/03/2024.

3 BEHR, Nicolas. *Restos vitais*. Brasília: Ed. do Autor, 2005. p. 14.

4 BEHR, Nicolas. *Brasilírica*. Brasília: Ed. do Autor, 2017. p. 17.

5 BEHR, Nicolas. *Braxília revisitada*, v. 1. Brasília: Ed. do Autor, 2012. p. 88.

6 BEHR, Nicolas. *Braxília revisitada*, v. 1. Brasília: Ed. do Autor, 2012. p. 83.

7 BEHR, Nicolas. *Brasilyrik*. Brasília: Ed. do Autor, 2015. p. 48.

8 BEHR, Nicolas. *Brasilyrik*. Brasília: Ed. do Autor, 2015. p. 86.

9 BEHR, Nicolas. *Brasilyri*. Brasília: Ed. do Autor, 2015. p. 83.

10 SANTOS, Tiago Borges. *Lira Pau-Brasília — Entre fardas e superquadras: poesia, contracultura e ditadura na capital (1968-1981)*. 2008. Tese (Doutorado em História) — Departamento de História, Universidade de Brasília, 2008. Além da excelente tese de Tiago Borges Santos sobre Nicolas Behr e a poesia contracultural da capital, há também a dissertação de mestrado de Laíse Ribas Bastos, *Do fenômeno poético à experiência urbana: (por) uma poesia de Nicolas Behr*; a monografia de Pilar Lagos Santos, *Eu (também) engoli Brasília: poesia e utopia na obra de Nicolas Behr*; a dissertação de Evaldo Figueiredo Dória Júnior, *Lirismo e testemunho na poesia de Nicolas Behr*; e o livro de Gilda Furiati, *Brasília na Poesia de Nicolas Behr: Idealização, Utopia e Crítica*. Brasília: UnB, 2012.

11 Behr *apud* Santos, op. cit., p. 94.

12 Entrevista de Nicolas Behr a Regina Azevedo, *Revista Pagu*, 6 abr. 2015. Disponível em: https://revistapagu.com.br/um-papo-com-nicolas-behr-sobre-o-que-der-na-telha/. Acesso em: 07/03/2024.

13 BEHR, Nicolas. *Brasilyrik*. Brasília: Ed. do Autor, 2015. p. 40.

TT Catalão, entre utopias e utopadas

Chico Amaral[1]

Sob os pilotis dos prédios de Brasília existe uma trama onde se expressa a tessitura da cidade. Não estava nos projetos inaugurais. Foi-se fazendo, como os caminhos que cortam os gramados, por pura necessidade, por uma precisão de habitar. Entrelaçando atos de presença de seus habitantes, nela se manifesta uma ideia de cidade que transcende a urbe real. Em Brasília, vive-se a cidade no concreto, mas nessa textura residem suas possibilidades de sentido: lugares de acolhimento, de afeto, de resistência, de indignação, de bravura, de utopia. Aqui encontramos TT Catalão, entramado e entramando uma poética que junta a cidade.

A partir daí, Vanderlei do Santos Catalão, mesmo sem obra publicada, inscreve-se no imaginário brasiliense e nos aponta possibilidades de estar no mundo. TT Catalão inscreve na pele da cidade marcas decisivas para a formação de uma percepção coletiva: "eles fazem os muros: nós, os pulos", "entre utopias e utopadas seguimos a longa jornada".

A verve do ativista é de movimento, o verbo sempre sacoleja o corpo: "fazer de cada local um lugar / ressignificar o ermo, o longe e o derradeiro / fazer do território um terreiro". Ele nos convoca para ir e vir, consciente de que nos fará diferentes na volta. Nos descoloca. Ou, talvez, realoca.

Violentamente doce, desvela "Brasília—a terra prometida virou terra de promissórias" e questiona "com quantos lapsos se faz um colapso?", para, então, sentenciar "Plano Pilatos". Também reivindica "anestesia ampla geral e irrestrita". Generoso, celebra: "a arte de Athos Bulcão sobe pelas paredes". Compartilha a fé de que "inesperados só os amores, jamais tumores". E, lembrando "a vida sempre revida", alerta "não dê poder a quem te poda".

Sem um suporte definido, TT Catalão se difunde pelas mídias e se abriga em nossa percepção. Pichações, panfletos, TV, jornais, redes sociais. Músico, poeta, jornalista, ativista, gestor cultural, artista visual. Diante de capacidade tão grande de ressignificação, o mais adequado será nomeá-lo criador.

Carioca, TT Catalão deixa o Rio de Janeiro e se incorpora à nova capital 12 anos depois de sua inauguração. No dia 4 de janeiro de 2020, relata Conceição Freitas em crônica no site Metrópoles: "TT Catalão não foi sepultado". E continua: "Segundo Mãe Baiana, foi plantado em Brasília, como semente de um homem delicado e amoroso", na Ala dos Pioneiros do Campo da Esperança. Novo ato de ressignificação.

NOTA

1 Bacharel em Pintura pela Universidade de Brasília (UnB), mestre em Design de Interação e Experiência do Usuário pela Universitat Oberta de Catalunya (UOC), foi editor executivo do *Correio Braziliense* em Brasília e do jornal *O Globo* no Rio de Janeiro. Trabalhou com TT Catalão nas redações do *Jornal de Brasília* e do *Correio Braziliense*.

Línquas à míngua

caçam sinais, entumescem e migram.
Línguas lavram palavras. Cinge-as.
Fingem feito esfinges. No entanto, flagram,
amordaçam,afogam, afagam.
Arautos de fronteiras, línguas erguem muros sobre seres
cegos de solos, heróis e suas bandeiras.
Línguas, ínguas volumosas, apêndices no corpo usam a volúpia
e a vilania, o vã e a via, o tem e o havia, sendo a mesma para o
rancor e a simpatia.
Sémen do ator simulam a criatura enquanto criam.
Línguas penetram, acolhem, aquecem, esfriam.
Línguas lânguidas insinuam resvalam pelo ralo da boca e
o gargalo instiga tanta fala quanto falo tanto bala quanto
embalo tanto cala quanto calo tanto engole quanto entala
tanto bole quanto retalha migalha morde o sentido que resvala
pelolambesignos embaralha discursa embrulha mortalha como
se come a outrano beijo que a entrelaça como se pousa vício
ou lábia no outro que a devassa...

(para espetáculo dos queridos irmãos Guimarães,
Ribondi e Chiquinho Amaral)

A qual Brasília você pertence ?

( ) candanga ( ) elite cíclica ( ) revolução etílica ( ) plano piolho

( ) classe mediocridade ( ) 3/4 escalão ( ) nostálgicos/entediados

( ) adolescência mass/media ( ) mística milenarista ( ) autoevolução

( ) fetichista auto-móvel ( ) experimental piloto ( ) viva o ovo do povo

( ) chapa branca ( ) coquetel ( ) monumental ( ) goianiagonia

( ) lago paranoia ( ) pau no piloto ( ) arvorada ( ) pisa na fulô

( ) revoluchação ( ) hierarquia ( ) autarquia ( ) anarquia

( ) bandeira pouca é bobagem

TT Catalão, 1979

Reynaldo Jardim, poeta-jornalista

Guilherme Altmayer[1]

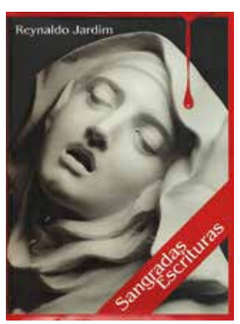
Reynaldo Jardim, poeta-jornalista ou jornalista-poeta, completou seis décadas de carreira na escrita pelos meios mais diversos — do rádio à televisão, dos jornais às revistas, dos cartazes aos panfletos —, além dos distintos suportes artísticos nos quais expressava também as formas para além das letras, experimentando linguagens múltiplas como o desenho, as artes gráficas e a escultura.

Como comunicador, tornou-se referência no campo do jornalismo cultural, fundando, ou reformando, os principais veículos impressos ou sonoros: *Jornal do Brasil, Correio da Manhã, Última Hora, Rádio Mundial*, entre muitos outros de primeira linha, como o de sua autoria, *O Sol*.

O Suplemento Dominical, do *Jornal do Brasil*, invenção sua, foi em si mesmo um acontecimento social: a poesia concreta, o movimento neoconcreto e o cinema novo são algumas das manifestações culturais que encontraram lugar nas páginas deste caderno semanal.

O arquivo completo de suas edições tornou-se acervo da biblioteca do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMa). Milan Hughston, responsável pela incorporação desse conjunto histórico, o descreveu, à época, como "único no sentido de que é um trabalho de arte em si mesmo; uma vez que ele dedicou atenção ao layout, ao texto, à imagem e à tipografia".

Em 1982, Reynaldo Jardim aterriza em Brasília, atendendo ao chamado do *Correio Braziliense* para editar o novo caderno cultural do jornal. Em seguida, foi convidado a assumir a direção da Fundação Cultural do Distrito Federal: Brasília tornou-se o espaço em cujo silêncio sua sonora escrita solidificou-se — alcançou reconhecimento da crítica, sendo premiado com um Jabuti, em 2010, por sua antologia poética; obra com mil e duzentas páginas, intitulada (com a vivacidade que lhe era de costume) *Sangradas escrituras*.



1 Pesquisador, curador, doutor em Design (Puc-Rio) e professor adjunto da Escola Superior de Desenho Industrial (Uerj). Coordenador do grupo de pesquisa NUDE: design – corpo – tecnopolítica (Uerj).

Reynaldo Jardim | *Particípio presente*. Rio de Janeiro: Edições Água Viva, 1954
Sangradas escrituras, 2009

Memórias e reflexões com a lua cheia

Rômulo Andrade

A partir de minha vivência como professor, me dei conta de que, nas escolas por onde eu havia estudado, o contato com a arte ou a referência e presença da poesia havia sido suprimida, sequestrada. Somos vítimas de um sistema de ensino caduco, emburrecido, defasado... com uma noção equivocada de formação de jovens, como se a vida se resumisse a ganhar dinheiro, adquirir status, e o foco, ao desempenho profissional. Imaginação e criatividade, aspectos fundamentais na vida humana, raramente são incluídas nos currículos como vivências relevantes.

Havia pra mim a palavra cantada em sambas do Noel, canções da Bossa Nova, a música dos Beatles, do Gil e do Caetano e a turma tropicalista, que desde a juventude sempre me tocaram muito. Mas foi por volta de 1985, com 30 anos, que eu afinal comecei a me envolver mais de perto com oficinas de criatividade e me aproximar da poesia em texto. A obra de Cecilia Meireles, que eu já tinha lido quando infante e conhecia alguma coisa, desde então começou a fazer mais sentido pra mim. Olhei pra obra completa de Fernando Pessoa, coleção da Ática de Lisboa, que ganhei aos 19 anos de um amigo português do meu pai, mas demorei a ter coragem de me aproximar. Dona Cora Coralina, poeta e sábia conselheira, também entrou pro meu convívio diário. Quando li do Neruda *Confesso que vivi*, algo se abriu e se amplificou dentro de mim. Eu me senti próximo daquele universo e percebi que tinha, desde menino, toda uma sensibilidade pra Natureza, pra vida que me abarcava e pra palavra poética, mas essa intimidade havia sido reprimida pelos colégios fascistas e autoritários, por todo um meio de campo árido e embrutecido no contexto social e político dos anos 1960 em que eu cresci. Não muito diferente da sociedade atual, em que as pessoas estão com a sensibilidade obscurecida pelo mercantilismo capitalista.

Vivi desde os 30 anos um longo processo de ressignificação da vida, no qual a poesia foi ponte para um reencantamento e cura da alma desse menino que em mim se abria, chegando nas minhas relações com alunos, com os filhos e também com os amigos. Até mesmo me permitiu escrever com mais fluência e sentimento.

A segunda obra do Neruda que chegou pra mim acho que foi *Odes elementales*, quando ele, na ilha de Capri, se curava do mergulho que fez na tragédia latino-americana (sua maravilha, o passado grandioso, herança milenar e as contradições de países e povos oprimidos e sabotados pelas armadilhas do colonizador), e tomava fôlego: apesar de tudo, sua alma renascia pra alegria de viver. Celebrar as coisas simples da vida. Foi alguns anos depois que li a obra *Canto general* (o mergulho profundo do poeta na história do continente) em espanhol. Me aprimorando no idioma que é hoje a minha segunda língua. Em *Para nascer nasci*, obra que reúne pequenos textos e lembranças de viagem, encontrei o belo poema em homenagem a Brasília.

Ha muitos anos guardo esse estranho texto: *Una poesia sin pureza*, como um lampejo de percepção (ele tinha 30 anos, era jovem quando o escreveu) e como uma autêntica lição moderna e libertadora de compreensão da arte.

A poesia transgressora de Manoel de Barros também me ajuda a ressignificar, a reconstruir sinapses e a nos reaproximar da infância e das coisas poéticas, a vida sem maquiagem, assim como ela é: "Tudo que a sociedade despreza, pisa e mija em cima serve pra poesia". Esse tem sido meu lema na construção de alguns objetos lúdicos, móbiles e obras recentes que tenho inventado.

Romulo Andrade | *Poema visual*, 2010 | Aquarela | Coleção do artista | Foto: Julia Morena Andrade

Mulheres escultoras do Distrito Federal e Planaltina

Paulo Herkenhoff

A Brasília mais monumental é masculina, com o Plano Piloto de Lúcio Costa, a arquitetura de palácios e monumentos de Oscar Niemeyer, o paisagismo de Roberto Burle Marx, a azulejaria de Athos Bulcão, a UnB de Anísio Teixeira e de Darcy Ribeiro (até 2024, a universidade jamais havia tido uma reitora), a ambientação técnica e estética do Palácio Itamaraty pelo embaixador Wladimir Murtinho. A Brasília mais intimista e recôndita, ancestral e experimental seguiu um notável rumo feminino com as gerações de mulheres escultoras: das ancestrais, anteriores à conquista da América, às contemporâneas, de toda parte do Distrito Federal e também da cidade colonial de Planaltina (GO).

Planejada e projetada por homens, a Brasília feminina é fundada pela presença de Maria Martins, Mary Vieira e Marianne Peretti e, ancestralmente, pelas mulheres carajá com suas bonecas em barro pintado.

Antes da invasão europeia às Américas, já havia mulheres escultoras no Planalto Central, na região de Goiás: as mulheres carajá, que moldam bonecas com o barro do Cerrado. As bonecas eram vendidas como objetos exóticos, ao lado de flâmulas e cartões-postais da cidade, flores do Cerrado, miniaturas em metal e bibelôs em porcelana na forma de esculturas de Bruno Ceschiatti e de Maria Martins.

Brasília foi responsável pela popularização no Brasil dos objetos da cultura material dos Carajá e de outros grupos étnicos do Centro-Oeste.

Dona Maria do Barro (1939-2021) | Sem título, s.d. | Cerâmica | Coleção Espólio da artista
Boneca Carajá | Sem título, s.d. | Coleção FGV Arte | Doação Irapoan Cavalcanti Lira

Antes da decisão de finalmente se implantar Brasília, já havia no território demarcado pela missão Cruls (1892-1894) o vilarejo de Planaltina. Desenvolvido a partir do século XVIII, aquele núcleo colonial já contava com artesãos, como se depreende de alguns fragmentos arqueológicos.[1] Contemporaneamente, cabe acentuar a figura de dona Maria do Barro (a Duda) — era parte de seu gosto estético queimar esferas de barro e depois pintá-las com cenas efusivas com crianças, cores jubilosas e os fogos de artifício ao lado da catedral. Uma de suas cerâmicas representa uma mulher preta carregando um imenso ovo, que é quase um ventre fecundado, mas que. para Duda, significava sua gestação de mais ceramistas em Planaltina.[2] No Instituto de Assistência Social Maria do Barro, hoje dirigido pela Dadá (Idalete Silva), trabalham sobretudo mulheres, mas há ainda homens e crianças que moldam o barro com gosto. Nas históricas reflexões "Artes populares" (1952), a poetisa Cecília Meireles indagou sobre o sentido da "arte popular" e sobre o que é o Brasil como povo: "Nada é mais onírico e mais difícil de explicar [...] O que não se faria como ofício, o que não se faria para ganhar a vida, nem para alegrá-la, perseverantemente, faz-se como ato gratuito, por impulso lúdico, de maneira efêmera".[3]

Dona Severina Gonçalves do Rego, nascida em Riacho de Santana (RN) e residente em Planaltina (GO) desde 1985, tem mãos de fada. Tal expressão alude a mãos delicadas capazes de produzir inesperadas maravilhas graças à sua destreza sutil. Dona Severina, ademais, é mágica, pois pega materiais descartáveis de todo tipo e produz bichinhos encantadores, como sabiás, tucanos, pavões, lobos-guará, galinhas d'angola que "só faltam cantar". Sua mostra Cerrado em 2021 (com curadoria de Jordny Bor e Ana Mago) foi um amoroso ensaio sobre o maior bioma brasileiro e alertou para a sua destruição.

NOTAS

1 Hoje existe a Casa do Artesão em Planaltina, que expõe e comercializa cerâmicas e artefatos em outros materiais.

2 Relato de Duda a João Angelini em março de 2024.

3 MEIRELES, Cecília. "Artes populares". In: ANDRADE, Rodrigo M. F. de (coord.). *As artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul América Seguros, 1952, vol. I. p. 114. Cecília Meireles não cita o Mestre Vitalino, mas publica fotografias de suas peças.

Dadá do Barro | *Museu da República*, 2023 | Cerâmica e engobe, 5 × 12 × 13 cm | Coleção da artista, Brasília
Dona Maria do Barro (1939-2021) | *Esfera Catedral*, s.d. | Cerâmica e pintura, 17 × 18 × 18 cm | Coleção Espólio da artista
Severina Gonçalves | *Guiné*, 2012 | Papel machê e penas naturais, 23 × 13 × 25 cm | Coleção da artista, Brasília

262 **Maria Martins** (1894-1973) | *Uirapuru*, 1945 | Bronze patinado, 95 × 44 × 38 cm | Coleção particular, Rio de Janeiro | Foto: Vicente de Mello

Maria Martins: desejo, sexo, fantasmas, sombra, morte e psicanálise

Paulo Herkenhoff

Maria Martins, Flávio de Carvalho, Ismael Nery e Raul Pedrosa (antes houve o simbolista Henrique Alvim Correia, sob o pseudônimo H. Le Mort) foram os artistas brasileiros que mais radicalmente enfrentaram a psicanálise até a virada de Lygia Clark.

Maria Martins (1894-1973) foi o primeiro caso de artista moderno brasileiro a se integrar no ambiente internacional para além do fato comum de estudos em academias da Europa e dos Estados Unidos. Amiga íntima de Marcel Duchamp, também conviveu com Piet Mondrian, Nelson Rockefeller e André Breton. Sua obra escultórica assume um caráter somático perturbador, transgressivo e libertário. Ela entendeu Nietzsche como o poeta fulgurante da "esperança de um ideal perfeito e luminoso". Tal nietzscheanismo engajado dá conta de outra marcante relação entre arte, filosofia e transgressão. Precursora nas sublevações contra os interditos do patriarcado e a dominação masculina vigentes no Brasil, seu paralelo seria Hélio Oiticica no experimento social de modos radicais na arte. Maria Martins, Luz del Fuego, Eros Volúsia e Pagu foram as mulheres brasileiras libertárias que frequentemente pagaram alto preço pela exposição do desejo.

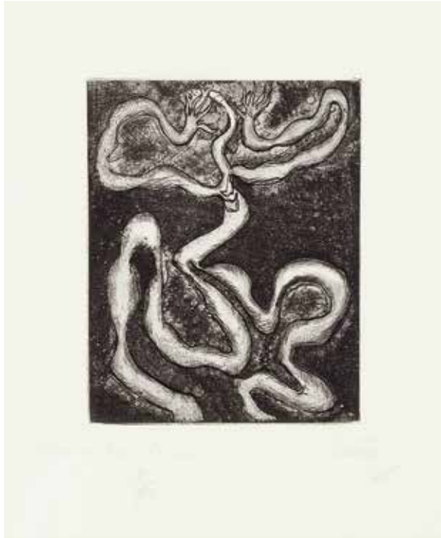
O MoMA — Museum of Modern Art de Nova York foi propulsor de aquisições emblemáticas de esculturas de Maria Martins como *O impossível III* (1946), sua obra-prima surrealista como voracidade do desejo, antropofagia cultural e canibalismo melancólico. No contexto americano, *O impossível* desafiava o puritanismo vigente nos Estados Unidos. No Brasil, sua obra foi incluída em duas coleções construídas pela ação direta da burguesia progressista: os Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e o Museu de Arte Contemporânea, da USP, com Niomar Sodré. O estranhamento (o *Umheimlich* em Freud) provocado pela obra de Maria Martins no Brasil tem desde a rejeição pequeno-burguesa a seu sucesso até o sintoma de mal-estar de uma civilização repressora e moralista. A autora demonstra o conjunto de preconceitos e as estratégias de seu silenciamento pelo patriarcado moralista diante de sua vida pessoal.

Se a crítica derrogatória de Clement Greenberg de 1944 aponta o impulso "barroco" e não moderno de Maria Martins, dado pelo *décor* colonial latino e pelo tom luxuriante tropical, seu projeto cosmogônico produziu uma "floresta cifrada" composta por corpos cada vez mais estranhos, menos provenientes de mitologias e mais pelo imaginário dos seres fantasmais. Euclides da Cunha em *À margem da história* e Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil* retomaram o apotegma de Caspar Barlaeus — *ultra aequinotialem non peccavi* — "é como se a linha que divide o mundo em dois hemisférios também separasse a virtude do vício" (in *Rervm per octennivm in Brasilia*, 1641). Não te esqueças de que venho dos trópicos (1942) ameaça que vir dos trópicos já não é a promessa exótica de Tarsila, mas a liberação da força bruta do desejo.

O barroco é a inflexão histórica transversal da modernidade brasileira ou o *Pathosformel* e a *Nachleben*, conforme Aby Warburg (*grosso modo*, o estado de espírito e a persistência ou vida póstuma da forma e das ideias), envolvendo Tarsila, Oscar Niemeyer, Waldemar Cordeiro, Lygia Clark, Flavio-Shiró, Cildo Meireles, Adriana Varejão, Tunga e outros. Não se trata de configurar o imaginário de Maria, mas de penetrar nele como quem entra nas dobras e redobras da alma, com a filosofia de Leibniz e Deleuze.

Maria Martins estava muito além do Modernismo nativista. A corporeidade do corpo desejante. André Breton proclamou que Maria lida com "o luxo imediato da vida". O Brasil machista, assim como o puritanismo norte-americano, precisou confrontar-se com a brutalidade direta de *O impossível* (1940) e *Desejo imaginante* (1944) para abrir os olhos ao real. A escultura e o sexo para Maria Martins não pertencem ao campo da transcendência,

 Maria Martins (1894-1973) | *Boto da Amazônia*, c. 1943 | Arenito, 76 × 113 × 18 cm | Coleção Gustavo Rebello Arte, Rio de Janeiro | Foto: Jaime Acioli



pois nunca busca a metafísica no bronze nem a sublimação do corpo sexuado em suas cenas de atração e cópula e na sua exposição desnudada do objeto do desejo.

As três versões de *O impossível* se configuram como máquinas desejantes (Gilles Deleuze e Félix Guattari, *L'anti-Œdipe*, 1972) em clara inclinação antropofágica. A elas se aplica o conceito psicanalítico de *cannibale mélancolique* (1972) de Pierre Fédida. Durante a experiência da cópula perfeita, como em *O impossível*, emerge o desejo de eternização dos corpos em fusão. Logo, vem a reação de vontade de devoração do parceiro para perenizar o prazer, e logo, em consequência, a ideia de morte do Outro se antecipa. Daí advém o sentimento de luto e com ele o que Fédida denominou "canibalismo melancólico".

Ao amadurecer, a escultura de Maria Martins admite vínculos explícitos com o desejo: *O impossível*, *La femme a perdu son ombre*, *Desejo imaginante* — títulos que enunciam a mulher como sujeito desejante. A escultura de Maria expõe a falta (a *manque* lacaniana) relacionada ao desejo. Esculpir é tratar os volumes com energia libidinal. Moldar volumes que trabalham a plasticidade da libido, construir corpos vibráteis na exposição da fantasmática. Com Maria Martins, o desejo enreda e encaixa, prende, abre capilaridades, liames e meandros, atua por teias e tramas, projeta rizomas.

Na gravura *Comme une liane* (1946) são vísceras humanas, são entranhas vibráteis — corpos se entrelaçam. Inconscientemente, agressivos críticos confundiram-se perplexos diante daquela mesma pergunta não respondida. Daí a escultura de Maria apontar mais para o futuro no encontro imaginário com uma Lygia Clark e menos para o passado em termos de contato com a pintura de Tarsila do Amaral. Tarsila Pau-Brasil e a primeira Maria têm uma visão paternalista do "Outro" social, sejam os mitos afro-indígenas idealizados de Maria na série *Amazônia* ou o negro dócil de Tarsila. Duas mineiras, Maria Martins e Lygia Clark, avançam, como nunca ocorrera no Brasil e raramente na arte ocidental, na constituição de uma arte pautada no investimento do desejo, deslocando a metáfora para a metonímia e o icônico para o indéxico da libido. Quem explica tão desabrida coragem de tornar visível aquilo que era socialmente indizível?

Maria Martins foi uma mulher da pá virada, sem fronteiras intelectuais, nietzscheana, cidadã do mundo na rota de Campanha (1894) para Tóquio — Washington — Nova York — Amazônia — Pequim — Paris — Rio — Brasília — Palácio da Alvorada — Palácio Itamaraty, escultora do erotismo explícito e do desejo à flor da pele, movida por uma vontade material libidinosa, emancipada, polissêmica, multifacetada, naturista sem constrangimento de exibir a vagina das mulheres que representou e cuja explicitude de escancarada é comparável, na história da arte, com *A origem do mundo* (1866) de Gustave Courbet e *Iris, a mensageira dos deuses* (1895) de Auguste Rodin.

Maria Martins (1894-1973) | *Comme une liane*, 1946 | Gravura em metal sobre papel, 36 × 28 cm Coleção Museu de Arte do Rio — MAR
Secretaria Municipal de Cultura da Cidade do Rio de Janeiro / Fundo Almeida e Dale | Foto: Vicente de Mello

Maria Martins (1894-1973) | *O impossível*, 1945 | Bronze, 79,5 × 80 × 43,5 cm
Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro — MAM Rio, doação da artista | Foto: Vicente de Mello

A impossível relação

Reinan Ramos dos Santos

Escrever sobre o fenômeno Maria Martins é uma tarefa que esbarra na imensidão da parte do universo que ela constituiu. O universo Maria Martins é vasto, e sua exploração toma uma porção inquantificável de tempo. Não é assim com tudo que é grande e inesgotável? Não é assim com Michelangelo ou Rodin?

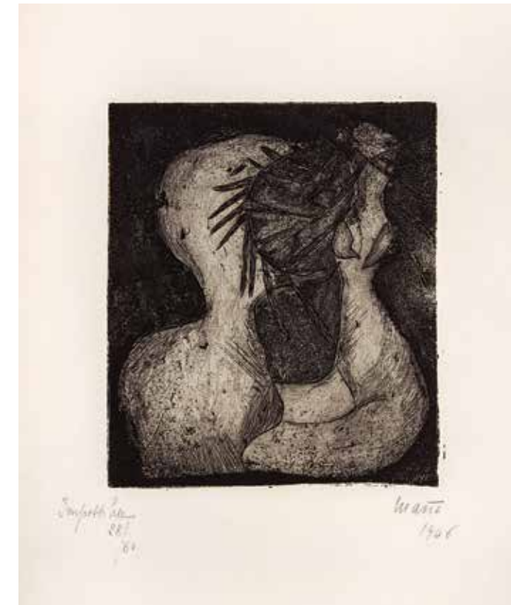
Um dos acessos possíveis a esta exploração é uma obra que se chama precisamente *O impossível*. A leitura clássica: figura feminina, face a seu oposto, em uma relação tornada impossível pelas singularidades de cada figura. Leitura a meu ver um tanto realista de uma situação sensivelmente surreal, surrealista em termos de história da arte.

Temos, sim, n'*O impossível* fragmentos do real que parecem nos reconfortar em nossa busca de informações hermenêuticas concretas, que nos fazem passar d'*O impossível* à contemplação da próxima obra exposta no museu e daí à nossa vida cotidiana, às imagens banais que vemos todos os dias.

A imagem d'*O impossível* é então rapidamente soterrada sob imagens comuns, possíveis. O que é impossível n'*O impossível*? À primeira vista seria a relação das figuras, relação tornada impossível pela pontiagudez que impede o tocar e o ser tocado: são as faces, os rostos que não se veem, mas se solidificam em paralelos irregulares que nunca se encontram.

Mas *O impossível* vai além disso, e se admitimos as figuras apresentadas como sendo humanoides, é possível enxergar na cena a narrativa do drama existencial humano contemporâneo, cuja trama tem como pivô a questão da alteridade. Um dos eventos centrais da humanidade é a passagem do corpo social pré-capitalista à corporeidade individualista de nossos dias.

Se antes de Descartes a minha ideia do eu pertencia à comunidade, a purificação do ego europeu abre a brecha para uma exploração individual(ista) inaudita. Concomitante ao processo de colonização, o processo de egologização dos povos evacuou em muitos lugares da Terra a ideia de um sujeito que só pode emergir da relação intersubjetiva.



Esse processo egologizador, pelo qual ainda parecemos passar, é atravessado por duas exigências subjetivas conflitantes: buscar e assumir a minha singularidade ao mesmo tempo que mantenho uma relação com outros que também buscam e assumem as suas singularidades. Essas buscas de cada um por si mesmo produzem em nós uma ideia distorcida de alteridade.

Os paralelos conflitantes de Maria Martins apontam para um dos problemas existenciais mais urgentes, que é a necessidade da coexistência das singularidades em constante busca do aguçamento de sua diferença radical em relação a seus outros. Como coexistir em uma sociedade que impossibilita as relações sociais ao estimular e financiar o mergulho em si mesmo como forma privilegiada de existir?

Maria Martins (1894-1973) | *O impossível*, 1946 | Gravura em metal, 33,5 × 26 cm | Coleção Roberto Marinho/Instituto Casa Roberto Marinho, doação Heloisa e Carlos Luiz Martins Pereira e Souza, Rio de Janeiro | Foto: Vicente de Mello

268 **Mary Vieira** (1927-2001) | *Lumière-espace: Zeit Einer Bewegung 1/3*, 1953 | Alumínio, 35 × 35 cm | Coleção Gustavo Rebello Arte, Rio de Janeiro

Minha escultura nunca está terminada. Ela está terminada para começar. Uma escultura está pronta para mim quando eu dou a ela todas as possibilidades de um começo que não tem fim (Mary Vieira).[1]

Mary Vieira: o tempo do movimento

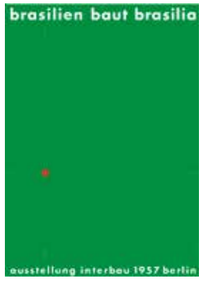
Denise Mattar[2]

Em 1954, Mary Vieira criou a expografia e o cartaz para a exposição *Brasilien Baut* (Brasil constrói).[3] Residindo na Europa há três anos, já havia frequentado a Escola de Ulm, não como aluna, mas, segundo Max Bill, como "uma jovem e promissora artista", e agora integrava o grupo concretista suíço Allianz. A mostra, realizada em Zurique, pretendia apresentar à Europa a nova arquitetura brasileira, tendo como estrela Oscar Niemeyer. Apesar de ser uma das primeiras peças gráficas da artista, seu cartaz foi apontado como um dos melhores produzidos naquele ano na Suíça, recebendo o *Diplôme D'Honneur du Département Fédéral de L'interieur.*

Foi o momento inaugural de uma conexão que Mary Vieira sempre teria com Brasília. A rigor iniciada em Belo Horizonte, em 1944, por ocasião da apresentação do conjunto arquitetônico da Pampulha, essa relação teria seu ápice em 1970, com a implantação do *Polivolume: ponto de encontro*, no Palácio Itamaraty.[4] Em outubro de 1958, Mary Vieira entregou pessoalmente ao presidente Juscelino Kubitschek, a Oscar Niemeyer e ao Arquivo Histórico de Brasília, exemplares de uma tiragem especial, com capa de alumínio, do catálogo da exposição *Brasilien baut Brasilia* (Brasil constrói Brasília), título da participação brasileira na Interbau: Exposição Internacional de Arquitetura de Berlim, em 1957, na qual foram apresentados os planos e projetos da nova capital. Mary realizou a expografia e a identidade visual da mostra. O cartaz propunha uma síntese gráfica utilizando apenas um pequeno quadrado vermelho sobre um enorme plano verde, localizando Brasília por suas coordenadas de latitude e longitude. Trabalhando com fotografias e maquetes, Mary fez uma expografia escultural e inovadora. Encantado com a sua produção, Niemeyer encomendou a ela uma peça monumental para ocupar a praça dos Três Poderes. A artista pretendia realizar uma versão de 12 metros de altura da *Coluna centripetal: ritmo 2, rotatório*, obra que havia apresentado na II Bienal de São Paulo em 1953. A encomenda, entretanto, nunca se concretizou.[5]

Apesar de ter optado pela Suíça e de ter feito parte do Grupo Allianz, Mary Vieira nunca se considerou uma artista concretista no sentido ortodoxo da palavra. Interessava-se pelo rigor, mas não pelas formas estáticas, e já nos anos 1950 passou a trabalhar com arte cinética, incorporando a participação do público.

A essência da poética da artista estava na ideia do movimento como a marca visível do tempo. O pilar de sua obra aparece, pela primeira vez, na série *Tempos de um desenho*, composta por dois grupos de oito litografias publicadas entre 1952 e 1953 pela *Spiral Press*, a mais importante editora concretista da Suíça naquele período. Um dos



Mary Vieira (1927-2001) | *Brasilien Baut Brasilia*, 1957 | Serigrafia | 118,5 × 84 cm | Coleção Isisuf, Archivio Belloli-Vieira, Milão, Itália 269

conjuntos é uma sequência de movimentos e desdobramentos de uma linha negra sobre um quadrado branco, indo da curva até a espiral. O outro segue forma similar, realizando o percurso da reta. Essa pesquisa seria desenvolvida ao longo de toda a carreira da artista e dela derivariam suas esculturas, que, não sendo virtuais nem acionadas por mecanismos externos, criam de fato infinitas possibilidades de mutação e um diálogo estético no qual espectador se torna autor.

A partir dos anos 1960, realizou várias obras públicas monumentais na Suíça, Alemanha, Itália e Brasil, cada uma delas consumindo anos de trabalho, do projeto inicial à construção final. O *Polivolume: ponto de encontro*, instalado no hall do Palácio Itamaraty, em Brasília, foi encomendado por indicação de Oscar Niemeyer e inaugurado em 1970.[6] Dois anos e meio antes de sua realização, a convite do embaixador Wladimir Murtinho, Mary Vieira visitou o Palácio, ainda em construção, para conhecer o espaço. Concebida especialmente para o saguão, a obra pesa 20 toneladas e tem 1,60 m de altura. As suas 230 lâminas de alumínio, com 100 cm de largura, giram em torno de um eixo central, criando uma coluna flexível que, de acordo com a torção das placas, assume diversas formas, permitindo a participação do público. A peça fica centralizada num elemento de contorno, cobrindo uma superfície de 8 m de diâmetro, realizado em mármore branco adquirido em Cachoeiro de Itapemirim (ES). Seu desenho é uma das formas da sequência de *Tempos de um movimento*, delimitando o espaço e servindo de base, moldura e banco. Antes mesmo de terminada a montagem, a obra foi batizada espontaneamente pelos que a viam como ponto de encontro, tornando-se de fato um lugar de convívio, repouso e meditação. O conjunto domina a ampla e alva arquitetura do palácio, em harmonia com a escada-escultura de Niemeyer.

Mary Vieira é uma artista na qual a precisão e a coerência são aliadas à inquietude, à paixão e a uma crença absoluta no poder transformador da arte. Como muitos artistas de sua geração, acreditava num mundo novo, que não aconteceu; mas, ver o público, ainda hoje, se emocionar com suas peças, nos dá a certeza de que o seu trabalho está, como ela queria, em acordo com o cosmos.

NOTAS

1 MATTAR, D. *Mary Vieira: o tempo do movimento*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005.

2 Curadora independente, foi diretora do Museu da Casa Brasileira – São Paulo, (1985-1987), do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1987-1989) e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1990-1997).

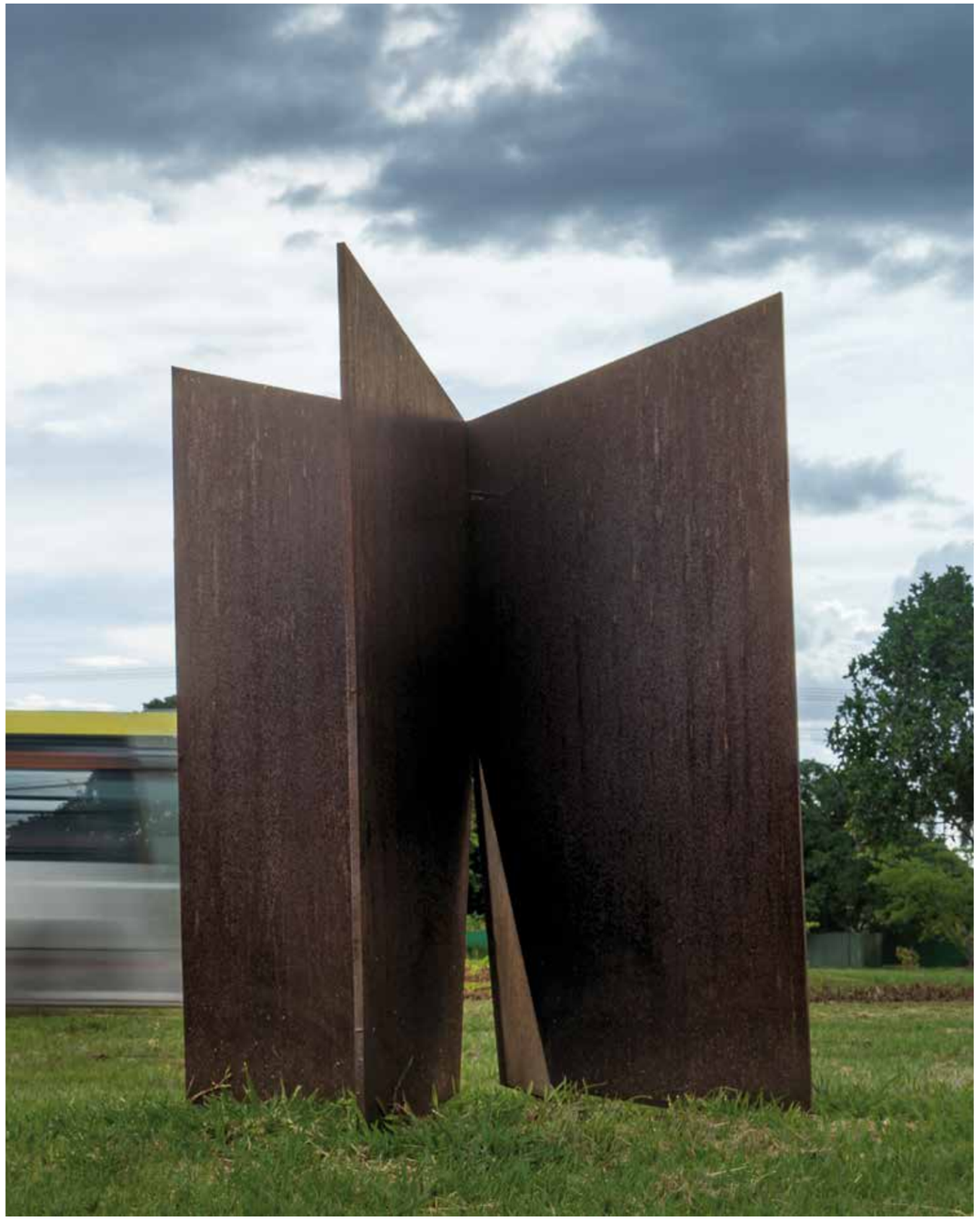
3 O cartaz, fotos da expografia e o catálogo completo da exposição fazem parte do acervo do Museu de Arte Moderna de Nova York, podendo ser acessados via site.

4 Mary Vieira chegou a adquirir terras próximas a Brasília, onde pretendia desenvolver uma comunidade artística. Em 1978, ministrou, no Distrito Federal, um curso sobre estruturação espacial no Centro de Criatividade, e, em 1986, um curso de um mês na UnB. Em 1995, projetou o material gráfico das comemorações do V Centenário do Brasil. Ainda nesse ano, recebeu a encomenda de um monumento para homenagear os pracinhas brasileiros. *Libertação: monovolume a ritmo aberto*, situado no sopé do Monte Castello (Itália), foi a última obra de Mary Vieira, sendo inaugurada em 2001, pouco depois de sua morte.

5 Vale observar que, na mesma Bienal, Mary havia recebido o prêmio Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro pela escultura *Cubos em espaços abertos*, que passou a integrar o acervo, mas desapareceu no trágico incêndio de 1978.

6 O filme sobre o *Polivolume: ponto de encontro* realizado em 1970, por Rubem Richter, foi exibido como parte da apresentação de Mary Vieira na 35ª Bienal de Veneza e mostra a escultura e suas infinitas interações.

Mary Vieira (1927-2001) | *Polivolume: ponto de encontro*, 1970 | Alumínio anodizado, 160 × 100 × 28 cm | Acervo Palácio Itamaraty, Brasília | Foto: Gil Ferreira



Betty Bettiol | *Venturis ventis (Aos ventos que hão de vir)*, 2004 | Escultura em aço corten, 270 × 220 × 220 cm
Instalada na entrada da Península dos Ministros | Foto: Bruno Bernardes / Galeria Ponto

Betty Bettiol: de onde vêm os ventos

Maria Paula[1]

Betty Bettiol é pioneira das artes na capital federal. Paulistana, acostumada ao agitado universo artístico da pauliceia frequentado por seu pai Oswaldo Gentil, também pintor, mudou-se para Brasília em fevereiro de 1962, aos 20 anos, depois de casar-se com o jovem advogado Luiz Carlos Bettiol. Numa cidade em construção, onde pouco havia de vida cultural ou mesmo social, dedicava seu tempo a desenhar... até que descobriu as gravuras. Depois de aprender todas as milenares técnicas: água-forte, água-tinta, verniz, maneira-negra, enfim, as técnicas convencionais, ousou lançar-se por um caminho impensável para a época.

Na primeira fase de sua produção como gravadora, Betty fez ensaios de arte com o auxílio do computador. Sua obra intitulada *Flor digital* (hoje no acervo do Museu de Arte de Brasília — MAB) foi a primeira na América Latina feita com o uso da tecnologia como ferramenta de criação numa época de limitados recursos de software e hardware, desenvolvidos apenas na década seguinte. Nesse trabalho foi usado um Apple II Plus lançado naquele mesmo ano de 1979, com acanhados 48Kb de memória RAM, desprovido de programas com capacidade gráfica. A imagem gerada digitalmente pela artista, depois de fotografada, foi transportada para um suporte em metal apto para a impressão final. Esse processo marca o início, no Brasil, da conjugação do artista com a máquina, e da linguagem digital com as técnicas ancestrais da gravura. Em meados dos anos 1980, Betty inaugura sua fase geométrica, utilizando-se de um *light pen* e uma câmera digital rudimentar que fotografava a imagem em três camadas a serem juntadas depois, pontinho a pontinho na tela. *Micro eyes* foi a técnica que permitiu a Betty criar imagens múltiplas com desenhos geométricos que não se repetiam. Nessa fase, sua produção era tão prolífica que chegou a distribuir duas mil obras pelas paredes dos hotéis do país.

Após sua estreia visionária e sentindo-se cansada do absolutismo digital, por volta de 1987, a artista volta-se para a natureza, usando folhas para criar os padrões que, depois da prensa, ocupavam o papel com fundos diferentes.

Betty tirou brevê e começou a sobrevoar o Planalto Central, o que acabou influenciando seu trabalho. Nessa fase, reproduziu as imagens que via lá do céu em suas gravuras. Imagens inspiradas em curvas de nível e outras características do relevo brasileiro começaram a surgir em sua obra.

Essa série do final do século passado antecipa o atualíssimo conceito de *fine art*, entregando ao colecionador fidelidade de imagem e durabilidade do suporte físico a um preço acessível. Mais uma vez, Betty se coloca de forma revolucionária, oferecendo inovação estética e comercial ao mesmo tempo.

No início dos anos 2000, apresenta uma exposição em Frankfurt, imprimindo suas gravuras em tecido e, depois disso, foi para a pintura.

Em óleo sobre tela, sua arte cresceu, cresceu, cresceu. Seu último quadro tem 20 metros. Suas esculturas também têm enorme peso.

Na Península dos Ministros, região residencial mais nobre da capital, ela tem uma escultura em aço corten de cinco toneladas e 2,80 metros chamada *Venturis ventis* [Aos ventos que hão de vir].

Agora que já passou dos 80 anos e se mantém mais jovem que muitos jovens, Betty planeja sua próxima fase: instalações performáticas, com projeções ao ar livre.

1 Atriz, psicóloga e palestrante. É colunista do *Correio Braziliense* desde 2005.

Adriana Vignoli e o processo escultórico na paisagem

Marília Loureiro[1]

A visão que se tem do céu durante e um pouco após o crepúsculo é a boca da noite. Ela vem chegando devagar e engole o dia. Percorrendo amarelos, laranjas, rosas e roxos, transmuta luz em escuridão. Para a Adriana Vignoli, a memória entra pelos olhos e pela boca — segundo a artista, "reviver um passado é atualizar uma espécie de vir a ser". Os sentidos da boca e dos olhos são aguçados em *Boca da Noite* (2020), um processo escultórico na paisagem. Ali, o fogo, a água, a terra e o ar estão em diálogo com elementos construídos. São grandes anéis prateados em suspensão, que flutuam no ar dentro da mata. Esses anéis circulam o vazio, fazendo-o aparecer. A escultura aqui desafia a lógica e passa a existir não pela matéria que é, mas por aquilo que revela não estar. A escultura como o ausente presente. Ou ainda, a escultura como topografia do que é invisível. Para além do objeto, cria-se uma arquitetura provisória que abre novos lugares em um mesmo espaço. Uma espécie de portal que rompe as certezas do pensamento moderno e faz existir outras relações im/possíveis de tempo e espaço, de forma e matéria. Como qualquer portal, a *Boca da Noite* também se fecha, mas altera, definitivamente, uma dada realidade.

1 Curadora e pesquisadora. Tem especialização pelo Programa de Estudios Independientes do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (PEI-Macba). Trabalhou no núcleo curatorial do MAM-SP, do MASP e da Bienal de São Paulo.

Boca da noite

Adriana Vignoli

A paisagem pela qual nos movimentamos pode rearranjar modos escultóricos, evocando outras formas de existência? Se o projeto urbanístico e arquitetônico de Brasília propõe uma nova maneira de viver, a experiência do desenho no espaço pode ser revisitada e reinventada em situações contemporâneas, estabelecendo relações ecológicas e específicas entre meio e vida?

Essas são as principais questões que circundam a obra *Boca da noite*. A catacrese surge por causa do tempo em que acontece a captura fotográfica numa câmera de grande formato fotógrafo e diretor de teatro Diego Bresani — luz final do dia, princípio da noite. A imagem da escultura suspensa nessa paisagem constituída por uma mata ciliar do Cerrado. A atmosfera que vivenciamos é constituída por materiais escultóricos tradicionais e elementos de caráter orgânico e inorgânico, como a água, o ar, a terra, o fogo e as plantas. Esses materiais operam como composições essenciais de transformação e cura.

Me interessa a fantasia como "simplesmente tudo aquilo que ultrapassa os limites da situação existente". A ideia poética, a imagem criativa é compreendida como desejo constituído de utopia. Para o autor, conservadores são aqueles que consideram as ideias fantásticas como impossíveis de serem realizadas.

O espaço da paisagem, a atmosfera de um antigo e referente terreiro de candomblé liderado por Raul de Xangô, as relações sociais e vínculos estabelecidos com o meio ambiente, o meio ambiente transforma a dimensão escultórica. Uma alma, vital, encontra-se presente, de maneira misteriosa. Brasília é constituída de personagens vivos, que reconfiguram.

 Adriana Vignoli | *Boca da noite*, 2021 | Fotoescultura com metal, plantas, fogo e água | Foto: Diego Bresani

o que está embaixo é como o que está em cima o que está em cima é como o que está embaixo[1]

Marília Panitz[2]

Patrícia Bagniewski escolheu o vidro como suporte e matéria de sua pesquisa artística.[3] Buscou aprender a mágica da transformação. Para isso, tornou-se nômade. Foi para a Suécia, a Inglaterra, para o Japão e, especialmente para a ilha do vidro, Murano, em Veneza, onde esteve várias vezes, trabalhando no Studio Berengo.[4] Buscou sua história e sua simbologia. Buscou a ciência e suas surpreendentes constatações, como a da descoberta das diatomáceas, organismos meio orgânicos (algas unicelulares), meio inorgânicos (cristais). Debruçou-se sobre a fantástica estrutura microscópica da areia (material que está ligado à versão da descoberta do vidro). Recorreu à psicologia analítica de Carl Gustav Jung e à história da alquimia, onde encontrou-se com o filósofo Hermes Trimegisto e sua segunda lei hermética, a da correspondência.

Do vidro, de sua transparência, Patrícia fez uma série de inusitados objetos banais que, em uma subversão, passaram a ocupar almofadas de veludo, joias improváveis. Fez também lindas paisagens suspensas. Entre as suas releituras da vida cotidiana, surgiu a coroa de Cristo em vidro transparente, reproduzindo parte do caule daquele arbusto comum, com pequenas flores vermelhas, utilizado como cerca viva. E, com ele, a incontornável referência à nossa religiosidade pela via do cristianismo (que ela desloca, associando suas formas a mitos e a histórias da criação do mundo).

O objeto comum, na abordagem da artista, desencadeia o pensamento sobre a simbologia escondida na nomeação popular... e daí surge o conjunto de obras.

A instalação *Sublimação/Coagulação*, onde a mão em vidro (que foi modelada na da própria artista) dirige-se à circularidade do metal e à translucidez da planta, emula um objeto composto e uma ação. Os elementos se encontram dentro de uma redoma, apartados do mundo, como relíquia ou resto. Partindo de tal objeto, espalha-se, sobre a parede, a série de espelhos circulares que têm gravados, em sua superfície, as sombras produzidas pelos pequenos caules espinhosos da coroa de Cristo, impressos em serigrafia. Por reflexão, somos capturados para dentro da obra. À sua frente, suspensos, estão alguns dos caules em vidro que se repetem refletidos nos espelhos e projetam sua sombra sobre o conjunto. A repetição da peça-símbolo funciona como uma pontuação da narrativa da obra. Estabelece um ritmo para a sua leitura. As superfícies refletoras também incorporam a versão cientifica da criação do mundo, da série *Sopa primordial*, colocada de forma a ser refletida parcialmente, por indícios nos círculos espelhados (espelho frente a espelho, *ad infinitum*).

Patrícia Bagniewski | *Ato II*, 2023 | Micro-organismo em borosilicato soprado e moldado, coroa de Cristo em vidro moldado, bola em aço, círculo em latão, placa petri com decalque e imã, 45 × 32 × 8 cm | Foto: Felipe Bastos

Outras formas circulares espelhadas recebem a versão da sopa primordial (em torno da criação pelo viés da ciência), associadas aqui, por proximidade e reflexão, ao símbolo cristão (paradoxalmente). Sobre cada base, estão formas irregulares de vidro soprado (algo que inicia sua vida no líquido, adquirindo sua função no mundo). Mas aqui há uma clara liberdade da artista em sua descrição do processo. E do olhador, ao tentar identificar certos elementos. Há um convite para um cozimento comum, *a posteriori*, desta matriz. Talvez um estímulo a percorrer esta história que começa antes da história (como biologia).

As trinta *Petris* têm como base as placas homônimas, tão comuns nos laboratórios como bases transparentes que recebem a matéria a ser revelada pelos microscópios. Composições em vidro e metal unidas por ímãs (miniassemblages de possíveis mecanismos delirantes), elas têm uma organização sobre a parede que, de certa forma, cria uma sentença (ecoando, talvez, os aforismos de Hermes Trimegisto).

Os três *Atos* são a sua mais nova pesquisa. As obras são compostas por intricada associação de placas de *petri* com placas e fios de latão e formas irregulares de vidro, com estrutura semelhante à dos espinhos, ambos criados a partir de cilindros/pipetas aquecidos e deformados (em um belo e misterioso processo de moldagem do cilindro, criando tumores em sua superfície lisa, da mesma forma que cria espinhos, no caso das coroas de Cristo). Isso tudo é sustentado por ímãs e fios, instáveis, potencialmente mutáveis, moventes porque soltos no espaço e completados pelos desenhos de sombras que projetam na parede... fantasmagóricos.

Três serigrafias completam o percurso do diálogo com o alquimista. Três representações bidimensionais da sombra dos *Atos*.[5] Como um lembrete da solidez aquosa que caracteriza sua matéria-prima, as matrizes foram compostas usando os próprios objetos de vidro como interceptação da luminosidade na fixação da emulsão sobre a tela. Todas têm uma intervenção da artista, depois da impressão das cópias. São uma bela parábola-documento do processo de apresentação do trabalho. Registram, em várias camadas, o papel da luz e da sombra como parte integrante de cada peça.

Afinal, não é a luz e a sombra o que constitui "o que está embaixo é como / o que está em cima / o que está em cima é como / o que está embaixo"?

NOTAS

1 Este texto é retirado do *Caibalion* (ou *Kibalion*) de Hermes Trimegisto, base do segundo de seus *Sete princípios herméticos*, estabelecidos em uma versão moderna de 1910. Trata-se, na verdade, de uma recompilação de seu texto iniciático, transmitido oralmente por séculos. O aforismo usado foi apresentado para Patrícia por outro artista, Luiz Gallina, em uma das gravuras do livro no qual tratou de reilustrar a Tábua de esmeraldas, do mesmo Trimegisto.

2 Mestre em Arte Contemporânea: teoria e história da arte, pela Universidade de Brasília, curadora e pesquisadora e coordenadora de programas educativos em exposições.

3 Segundo os especialistas, o vidro não é líquido nem sólido. Seu estado é descrito como *super cooled liquid*, ou um líquido resfriado bruscamente que aparenta uma solidez que, todavia, não tem. A matéria é instável, movente. Nas catedrais, os vitrais, submetidos a anos de verticalidade, apresentam um fenômeno que é o de tornarem-se mais grossos na parte de baixo, como se o material fosse sofrendo o efeito da gravidade, com o passar dos anos, e se depositando na base.

4 No período de sua última residência, Patrícia desenvolveu uma grande instalação de casas de vidro em estrutura metálica com balões de vidro. Esta obra permaneceu na Itália. Nesse mesmo período, foi produzido um belo filme sobre o desenvolvimento do projeto, por Camilla Stefanini. Nele, é possível acompanhar a manufatura do vidro, para além dos objetos a que estamos acostumados, uma linha importante do trabalho no Studio Berengo.

5 O trabalho foi desenvolvido em parceria com o mestre serígrafo Rafael Marques.

Bené Fonteles: cem plurissombras assombrosas do umbrófilo

Paulo Herkenhoff

A sombra de Bené Fonteles em seu *Autorretrato* encaminha o crítico para a história das sombras na arte ocidental.

Há sombras que são aventureiras, malignas, poéticas, que se movem, se rebelam, se escondem, que se recusam a ser identificadas, que se ocultam, afirmam Roberto Casatti e Patrick Cavanagh.[1]

Há sombras alvares, claras como em alguns mosaicos romanos e bizantinos.

Há sombras que se projetam do chão para cima, como na pintura *Santa Madalena e Santa Catarina* (c. 1440) de Konrad Witz.

Há sombras *en grissaille* que incidem alogicamente, como n'*A flagelação de São Lucas* (1480) de Luca Signorelli.

Há sombras que surpreendem, como a de Dante num detalhe do afresco *Purgatório* (1499-1502), do mesmo Signorelli (1445-1523), na catedral de Orvieto.

Há sombras que não seguem a lei da física, ao se interromperem, não concluírem a projeção, serem interrompidas sob volumes, como no painel *O epitáfio de Heinrich Schmitburg* (1518) de Lucas Cranach, o velho.

Há sombras que são paroxismos conceituais, como a do anjo, espírito incorpóreo, ser supernatural, que se lança na direção de Maria na *Anunciação* (c. 1534) de Lorenzo Lotto.

Há sombras bem imperfeitas, como a do Capitão em *A ronda noturna* (1639-1942) de Rembrandt, conforme julgam Casati e Cavanagh.

Há sombras humanas, como um tapete pintado n'*O pagamento do tributo* (c. 1425) de Masaccio, na capela Brancacci em Florença.

Há sombras do capucho no rosto dos *Sãos Franciscos* pintados barrocamente por Zurbarán no século XVII.

Há sombras sobre a finitude humana na tela *A morte de Marat* (1793) de Jacques-Louis David.

Há sombras sobre o rosto da *Alma penada* (1885), a escultura em bronze do brasileiro Cândido Caetano de Almeida Reis.

Há sombras projetadas fantasmagoricamente sobre os assombros da idade, como nas pinturas *Puberdade* (1894) e *Autorretrato no inferno* (1896) de Edvard Munch.

Há sombras na modernidade que transgridem as leis da Física, como no caso de certas pinturas de Picasso do período *fauve*.

Há as sombras metafísicas do ciclo diário de luz e escuridão da Terra em torno de seu próprio eixo nas praças vazias de Giorgio de Chiricor, tal qual na tela *Enigma de um dia* (1916) da coleção MAR-USP.

Há sombras fotográficas em movimento cubista, como nas imagens de Paul Strand como *Porch* (1916).

Há sombras de corpos celestes em forma de penumbra, antumbra e umbra, relativa a corpos celestes, como no quadro *Paisagem zero* (1943, coleção MAC de Olinda) de Vicente do Rego Monteiro.

Há a *Sombra minha*, o autorretrato fotográfico de Mário de Andrade clicado no sítio de Tarsila do Amaral, em Santa Teresa do Alto, em 1º de janeiro de 1927.

Há a sombra paradoxal da caixa *Obscura luz* (1982, a sombra de um bulbo de lâmpada incandescente simula ser a sombra do próprio objeto que é a fonte de sua luz) de Cildo Meireles, que proclama que:

> ...talvez tudo no universo seja perecível. Talvez o universo seja perecível. Talvez tudo sejam durações. E Deus, apenas a mais longa delas. Não sei. O que sei é que o perecível difere muito do descartável. O perecível é uma condição metafísica superável pela aceitação da hipótese de que o universo é finito. Já a descartabilidade é uma prática econômico-consumista fundada na ilusão da infinitude. Acho que essa é, sim, uma questão que merece a reflexão de todo artista, porque ela incide sobre a natureza, o espírito e a aparência do seu produto. Perecibilidade é sabermos que vamos morrer. Descartabilidade é suicidarmo-nos por causa disso. *Not to be or not to be*, eis a questão.

Há as sombras que conferem a sensação de presença às pessoas e coisas, como no *Autorretrato* (década de 2000) de Bené Fonteles, da família de *Sombra minha* de Mário de Andrade. Já se disse que quem não tem sombra não tem alma, que as sombras são o que nos permite compreender os relevos do mundo e expõem a complexidade da visão humana.

Há a sombra sobre a terra vermelha do Cerrado com um calango de Bené Fonteles (que faz de mim, o espectador, o *tertius* da cena) que celebra sua mutabilidade de artista em suas muitas décadas de morador de Brasília, inventor de uma múltipla arte umbilical, uterina, bragantina, assombrosa, rupestre, numêmica, rústica, aberta, aporética, interrogante, paraense, metafísica, transparente, substantiva, solidária, solitária, fantasmática, fenomênica, delicada, brasiliense, cidadã, azul-celestial-brasilino, ativista, torrencial, seca, barrenta, cerratense, combativa, áspera, metacrítica, democrática, instigante, shamânica, polissêmica, experimental, cantante, sutil, fluida, visceral, amorosa, onírica, inconsciente, consequente, sólida, amistosa, rubemvalentiniana, amazônida, armadilheira, plurissensorial, antigarimpagem, antiocularcêntrica, jubilosa, elegante, brasileira, generosa, solar, filosófica, monumental, *povera*, preciosa, crepitosa, sábia, apátrida, transtemporal, rizomática, gilberto-giliana, latino-americana, imanente, humanística, transcendental, ancestral, paradoxal, libertária, contemporânea, pacifista, escatológica, improvisadora, acolhedora, inigualável, metafórica, fásmica, rigorosa, errática, conservacionista, nietzscheana, curativa, afro-indígena-universal, ecumênica, almática, antropofágica, yanomâmi, yoko-oniana, transterritorial, ética, dialógica, simples, sublime, atemporal na Impermanência.

Há a sombra do *Autorretrato* de Bené Fonteles, que reconfirma a vontade do artista de estar em confinamento voluntário, como Mario de Andrade, no Brasil, Bragança, Pará, Ceará, Bahia, São Paulo, Brasília, finalmente (ou temporariamente?) no município de Caldas na Serra da Mantiqueira no sul de Minas Gerais, o não *globe-trotter*, com suas viagens imaginárias ao Japão para encontrar sua: *Geisha* (coleção MAR), fosse ela Tomie Ohtake ou Yoko Ono, por fim, por pressão do capital, chega à Índia onde a infância brasileira com um brinquedo-bicho indígena de barro encontra um brinquedo-bicho elefante hindu em bronze, para o xamã da sombra boa conquistar o mundo.

NOTA

1 CASATI, Roberto; CAVANAGH, Patrick. "The Art of the Shadow: How Painters Have Gotten It Wrong for Centuries". In: *The MIT Press Reader*, 13 fev. 2023. Disponível em: https://thereader.mitpress.mit.edu/the-art-of-the-shadow-how-painters-have-gotten-it-wrong-for-centuries/. Todas as citações históricas europeias foram extraídas desse estudo.

Bené Fonteles | *Autorretrato com calango sobre terra vermelha de Brasília*, déc. 2000 | Fotografia, 80 × 80 cm | Coleção do artista

Momento, memento, monumento, movimento[1]

Marilia Panitz

Brasília, espaço lacunar.

Horizontalidade onde se deposita o olhar no átimo de um golpe de vista, balizado pelo enquadramento da janela de um carro. Aos visitantes de primeira hora, chegados à nova capital, chama a atenção o fato de que aquilo que se oferece ao olhar tem a dimensão monumental que demanda um corpo em movimento para que a visão englobe os objetos perscrutados. Se não é ao fragmento que a leitura se dirige.

Brasília é um lugar de largas distâncias (especialmente se pensarmos em suas três escalas para além da residencial: a da superquadra e a da vizinhança).[2] Atravessá-las a pé não tem nada da experiência que temos na cidade tradicional… Aqui, para encurtar percursos, requisita-se a subversão das trilhas do desejo, aqueles caminhos que vão se fazendo com os pés sobre o gramado (subversão que traça vermelhos-terra sobre o verde) e que, vistos de cima, desenham linhas sinuosas nos gramados ortogonais do espaço urbano. Aqui, as próteses essenciais são as rodas.

A capital nasceu em época de expansão da indústria automobilística, de afirmação de crescimento nacional dentro dos princípios capitalistas de aceleração e autonomia. Mas, paradoxalmente, foi pensada, em sua organização, com forte tendência socialista, a qual seus criadores se filiavam. Utopia distópica, seu destino foi tornar-se, muito em breve, a capital de um estado antidemocrático. E o mais curioso é que seus monumentos, erigidos a um novo homem brasileiro, imerso em uma experiência de cidade "obra de arte coletiva", como afirmara Mario Pedrosa, serviram ao imaginário pautado pela falta de liberdade. Na cidade nova, a utopia grita seu caráter retrospectivo (nostálgico, talvez?), seu caráter crítico (do futuro ao passado) contraposto ao conhecido movimento do presente ao futuro, ao que (não) virá a ser.[3] A cidade-monumento assim nos convida àquele duplo movimento ao qual se refere Walter Benjamin, em sua nona tese sobre o conceito de história,[4] com seu *Angelus novus* — parceria *a posteriori* com Paul Klee: aqui o monumental que ela incorpora é tanto a marca para as futuras gerações em um chamado ao compromisso com o progresso *ad eternum*, quanto nota-*memento* daquilo que está inscrito nas camadas mais profundas da terra onde pousou a nova capital, aquilo que foi apagado com a narrativa de uma construção a partir do nada que era este planalto central inóspito e desconhecido (como não lembrar de Darcy Ribeiro apontando a criação da Universidade de Brasília como antídoto ao avanço dos cupinzeiros das fazendas de Goiás sobre a metrópole futurista?). Terra vermelha como carne, diria Alberto Moravia.[5]

Será este o destino de todo monumento: emular certa simbologia e, ao mesmo tempo, servir eloquentemente à sua destruição? E não é esta a questão posta por Benjamin quando se debruça sobre os avanços tecnológicos relacionados à estética?[6]

Adriano Guimarães, Fernando Guimarães e Ismael Monticelli | *Monumento*, 2017 | Terra vermelha, base giratória elétrica, carro acidentado, mastro e bandeira | Dimensões variáveis | Foto: Joana França

[...]

A moradia do homem comum há de ser o monumento símbolo de nosso tempo, assim como o túmulo, os mosteiros, os castelos e os palácios o foram em outras épocas.
Lucio Costa, *"Ingredientes" da concepção urbanística de Brasília*, 1957.

A criação não é uma compreensão, é um novo mistério. — Quando eu morri, um dia abri os olhos e era Brasília. Eu estava sozinha no mundo. Havia um táxi. Sem chofer.
Clarice Lispector, *Os primeiros começos de Brasília*, 1970.

"Achamos o carro!". Com este e-mail se inaugurou o momento de definições finais do Projeto Monumento, de Adriano e Fernando Guimarães e Ismael Monticelli. Até aí, já se haviam passado várias etapas: de uma catalogação imagética e literária rica e diversa, a um longo embate com o local de instalação da obra, nos jardins da Funarte, em Brasília, no Eixo Monumental, um extenso gramado pontuado por árvores e cujo horizonte é definido por 360° de uma linha reta atravessada por (esparsas) edificações-monumentos (não esqueçamos que aqui estamos no centro da escala "simbólica e coletiva").

O carro — ou parte(s) dele — já estava definido como objeto incidental, desde o início do projeto, há dois anos. Um monumento em movimento, moto-contínuo, em rotação sobre si mesmo, a ser visto das autopistas que cercam o seu lugar de implantação e, de passagem, pelos pedestres que aproveitam a sombra projetada pela enorme marquise que corta o gramado de uma avenida à outra (este carro, objeto óbvio e enigmático a um só tempo, tem inspirado as mais diversas narrativas a seu respeito).

Por um tempo, a ideia da instalação aproximou-se das concepções de uma espécie de jardim zen atualizado pelos descartes da sociedade de consumo: restos de carros acidentados recolhidos e colocados à maneira das pedras dessa construção ancestral de um "ser para a morte".[7] Por outro lado, evocava as locações de *Crash* (1996), o estupendo filme de David Cronenberg, baseado no romance homônimo de J. G. Ballard:[8] certa paisagem de fim do mundo, o erótico associado diretamente a iminência da morte (ou ao *post mortem*). A estética dos carros destruídos como esculturas a maneira das *assemblages* dos anos 1960: esse talvez seja o mote para abordar este *Monumento*.

Mas a paleta de terra vermelha sobre o verde gramado parece ter definido a maneira de implantação da obra. A dispersão de fragmentos pelo espaço instalado foi abandonada em favor da centralidade, da sintetização como acentuação do simbolismo. O objeto tornou-se único, compacto. E o que ele é? O carro, uma estrutura retorcida, mas que mantém seus elementos essenciais para a identificação — o capô, as janelas, a direção e os bancos (a parte de trás já não existe) — surge de um enorme monte de terra que se espalha pelo jardim e chega à calçada. A plataforma giratória — destas usadas em estacionamentos urbanos com vários andares e sem espaço para manobras ou rampas de acesso — está praticamente enterrada. Todo o grande objeto está coberto pelo pigmento fino e aderente. Torna-se monocromático. No alto, uma bandeira acoplada ao capô, como é comum se ver em manifestações políticas ou grandes jogos de futebol, tremula levemente, acompanhando o movimento circular e os ventos comuns no espaço aberto. Incorporada a monocromia, deixa transparecer a sombra de seu desenho: lá está, verde sobre o branco, o brasão do Distrito Federal, a bandeira da cidade nova, capital excêntrica do país continental.

E há outro dado que define a leitura da obra: a luz. Essa luz do planalto, quase concreta, palpável, coisa de deserto. O conjunto, exposto à iluminação (quase) inquisitorial, vai entregando, a cada hora do dia, uma configuração diferente: no sol a pino, revela os mínimos detalhes, contornos, claros dados pelas sombras curtas e com ele mais baixo cria um jogo gráfico de vermelhos e pretos (não há claro-escuro como os das regiões desérticas).[9] E quando vem a luz difusa e úmida dos dias chuvosos, o embate é das tonalidades de vermelho, da terra em diferentes graus de umidade e da carroceria do carro que se revela.

[...]

No dia que se seguiu à finalização da obra, estávamos em torno dela, observando seu bailado e aventando possíveis versões para a intervenção no espaço vazio. Aproximou-se um grupo de motoristas e cobradores de ônibus. Surgiram comentários. Um deles sugere certo exercício arqueológico e policial: "descobriram um carro enterrado aqui no Eixo! Será que havia um corpo dentro dele?". É preciso sempre buscar um índice de presença, um protagonista além da máquina, humanizar a experiência. Até aquele momento, eu tinha lido a obra sem pensar em um aparecimento a partir da escavação de camadas mais profundas. Capturada pelas formas em movimento, não me dei conta de que ali houvera uma inversão-subversão semelhante às trilhas do desejo. A belíssima forma resultante da fusão entre terra e escombros eclipsou, para mim, o objeto como documento de história, de tragédia, de morte.

Um monumento em movimento: como se opera este deslocamento do ferro velho descartável a caminho de tornar-se matéria-prima reciclada, para o destino de peça única carregada de simbologia? Se a capital, como aponta seu criador, é toda monumental — "O monumento, no caso de uma capital, não é coisa que se possa deixar *para depois*: o *monumento* ali é o próprio conjunto *da coisa em si*" (Lucio Costa) — talvez ela nos convide a esse exercício de identificação simbólica eventual, o que coloca em perspectiva a perenidade de suas construções e de sua própria história — "Olho Brasília como olho Roma: Brasília começou como uma simplificação final de ruínas" (Clarice Lispector). Talvez se possa pensar a ideia de um monumento fugaz, achado por acaso no espaço público e erigido a símbolo pelo nosso olhar (enquanto nossos olhos estiverem sobre o objeto, ou através de documentação fotográfica, por exemplo, dando-lhe sobrevida).[10] Assim, em meio ao espaço (escala) da perenidade simbólica — o Eixo Monumental — os artistas erigiram o monumento-resto, para ser guardado na memória como anotação de efemeridade (talvez a ser submersa entre as camadas perdidas daqueles tempos em que este era um lugar de atividades pequenas, cotidianas, daquelas que se repetem e se esquecem… do tamanho do humano).

[...]

Um dia encontrei um dos mediadores que trabalhava no Projeto. Ele me contou algo absolutamente provável, mas que curiosamente me surpreendeu: com as fortes chuvas, o pigmento em pó virou barro, escorreu, manchou o carro e fez aparecer sua cor original em meio à terra (Bordô? Cinza grafite? Azul-marinho? Impossível discernir). A bandeira mudou de posição: agora, quase horizontal, o mastro performa uma lança. Que monumento seria esse então? Uma ida ao local cria novas possibilidades de leitura — quase antropomorfizada, a peça retorcida parece carregar a lança. Uma visão medieval, produzida pelo símbolo de grandes avanços do século XX, no coração da cidade futurista… Subversiva deriva imaginária que o monumento requisita. Momento, memento, movimento.

NOTAS

1 Texto publicado originalmente no catálogo da exposição "Monumento", realizada na Marquise da Funarte, Brasília, 2017.

2 "[...] as quatro escalas que presidiram a própria concepção da cidade: a simbólica e coletiva, monumental; a doméstica, ou residencial; a de convívio, ou gregária, e a de lazer, ou bucólica…". Lucio Costa em Diretrizes para a preservação da integridade do Plano Piloto (1990), publicado no livro *Brasília — Antologia crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 292.

3 "Normalmente, pensa-se em utopia como algo fora da realidade, ilusão, evasão, fantasia, delírio, projetos vazios. Esta forma de utopia funcionaria no clássico vetor presente — futuro. Seu horizonte seria sempre de buscar tornar-se real. Se ficamos restritos a esta perspectiva, tais formas utópicas perdem sua força. Como propõe Roger Dadoun, podemos inverter o sentido do vetor e pensar na utopia como um movimento que vai do futuro ao passado, numa correnteza contra a realidade. A utopia adquire aqui sua virtude de crítica social". SOUZA, Edson André, Por uma cultura da utopia, *E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia*, n. 12, 2011.

4 "Há um quadro de Klee que se chama *Angelus novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa aos nossos pés [...] Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las [...] Essa tempestade é o que chamamos progresso". BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito da história* (1940). In: *Obras escolhidas — Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 224.

5 "Vista do avião, a área de Brasília, situada, como por acaso, entre as infinitas ondulações horizontais do planalto [...], faz pensar na exposição de uma grande quantidade de bistecas sangrentas no balcão do açougueiro. Quadrados mais ou menos vermelhos, segundo a época mais ou menos recente de terraplanagens, revelam as áreas edificáveis que foram arrancadas à mata tropical". MORAVIA, Alberto. *Brasília barroca* (1960). In: *Brasília — antologia crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 90.

6 Em textos como A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, Pequena história da fotografia, O autor como produtor, Sobre o conceito de história e, sem dúvida, em seu livro *Passagens*.

7 "[...] um campo raso contendo basicamente areia, cascalho, e pedras e capta apenas a essência da Natureza, e não sua aparência real. A areia do chão é varrida, representando o fluir das ondas, e as pedras dispostas de forma que remetam a montanhas. Esse tipo de jardim, normalmente possui uma extensão pequena, e não são construídos para passeio, mas sim para serem admirados a partir de um lugar específico. [o jardim zen] [...] não simboliza. Não tem o valor de representar qualquer beleza natural que pode ser encontrada no mundo, real ou mítico… [é] uma composição abstrata da 'natureza' de objetos no espaço, uma composição cuja função é a de incitar a mediação".

8 "Não há nada em que se acreditar agora... Há esse vácuo... O que as pessoas mais desejaram, que é a sociedade de consumo, aconteceu. E como em todos os sonhos que se realizam, há uma aflitiva sensação de vazio. Assim elas esperam por qualquer coisa, acreditam em qualquer extremo. Qualquer absurdo extremista é melhor que nada... Bem, penso que estamos na pista de toda espécie de loucura. Penso que não há limite para todo tipo de absurdos que vão aparecer, e, alguns, muito perigosos. Eu poderia sintetizar o futuro numa palavra, e a palavra é entediante. O futuro será entediante". BALLARD, J. G. *Don't Crash: The J. G. Ballard Interview*, 1995.

9 A esse respeito, vale consultar dois textos presentes no catálogo da exposição *As construções de Brasília* (Instituto Moreira Salles, 2010), que se debruçam sobre a obra de fotógrafos que registraram o nascimento da cidade: *A construção da sombra*, de Lorenzo Mammi (em torno do trabalho de Marcel Gautherot) e *A Brasília de Thomaz Farkas*, de Sergio Burgi. Em ambos, há a ênfase no alto contraste, nos pretos dramáticos das sombras na nova capital, como recurso poético.

10 Pode-se pensar em vários artistas contemporâneos que têm se debruçado sobre a catalogação de "monumentos incidentais", como Marcos Chaves, Cao Guimarães e Julia Milward (jovem artista que me chamou a atenção para esta mudança de estatuto).

Na performance *Respiração +* (2002–2013), estão dois grandes aquários com água, dispostos um ao lado do outro sobre uma estrutura metálica de dois metros de altura. Entra o performer 1 com duas escadas. De posse de um cronômetro ligado a uma campainha ele comanda o jogo a ser iniciado. Ao soar o primeiro toque, entram os performers 2 e 3. Ao segundo sinal, ambos mergulham, permanecendo submersos até a próxima marcação. A partir desse momento, a campainha regula o revezamento dos performers, ora um emerge, ora o outro.

Quando emerso, o performer deve obrigatoriamente falar, com velocidade, um texto — as inúmeras definições do verbete *respiração* — enquanto o outro espera, sob as águas, a sua vez de emergir. Os intervalos da campainha tornam-se cada vez maiores, o que obriga os performers a permanecerem submersos mais tempo, exigindo deles um grande esforço para sincronizar o comando do toque com a respiração e a fala. As regras estabelecidas devem ser mantidas até o limite do corpo.

(Adriano e Fernando Guimarães)

Adriano e Fernando Guimarães ou Becket em Brasília[1]

Vitoria Daniela Bousso[2]

O trânsito entre as linguagens visuais e cênicas constitui um espaço híbrido, um território de complexidades regido pela experimentação na obra de Adriano e Fernando Guimarães, que vivem e trabalham em Brasília. Desde o início dos anos 1990, os irmãos dramaturgos vêm desenvolvendo uma trama de ações que enreda atores, espectadores, objetos, textos, fotografias e vídeos, por meio de instalações, teatro e performances. Essa prática artística reverbera a tradição modernista e o pensamento existencialista de Beckett.

Eles criam, em seus palcos, instalações e não palcos, uma série de ambientes "quase" imersivos, em que a metáfora, a desconstrução do pensamento linear e a teatralidade estão presentes. Esse conjunto de obras constitui uma só e várias obras. Podemos dizer que a arte dos Guimarães é um lugar fluido, um espaço entre espaços, que articula as diferentes linguagens artísticas com outros campos do conhecimento, como o da ética, estética, política, filosofia, literatura, tecnologia e dramaturgia. Nos trabalhos de Adriano e Fernando Guimarães, o corpo — esse grande protagonista da arte contemporânea — aparece como forma de percepção de nós mesmos e da sociedade atual. A densidade poética de sua arte decorre de um constante desejo de provocar, desestabilizar ou tensionar, evidenciando os paradoxos e os absurdos do cotidiano. Nas performances, nas peças e nas instalações, o corpo dos atores e do público está sempre envolvido em "jogos" de regulação e controle, nos quais as ações humanas são percebidas como um ciclo de repetições inúteis, cujo resultado é a falha ou o fracasso.

O absurdo das situações, a urgência do discurso e a quase tortura à qual os atores são submetidos provocam uma atuação de interação com a plateia, que reage ora com passividade, ora com crueldade, perplexidade ou indignação. Mais que a fragmentação ou supressão do corpo no sentido beckettiano, o corpo é entendido como lugar primeiro, onde a regulação e as relações de poder se estabelecem, sejam elas de caráter interno ou externo.

Segundo os artistas, os corpos do ator e da audiência funcionam como um corpo social e evocam um imaginário: o da figura do regulador/torturador que aqui atua como metáfora para produzir um sentido político. A desconstrução por meio do teste da resistência e do limite do próprio corpo produz a urgência da reconstrução do sentido ético. Na ressignificação do corpo, atores e público invertem seus papéis para construir uma cena única, revendo o funcionamento das relações de poder. Nessa inversão de papéis há a evocação clássica da miserabilidade humana e dos seus deslocamentos.

Para o historiador da arte Nicolas de Oliveira, o corpo é um elemento-chave na obra desses artistas: "O corpo interpreta ou faz-se de personagem, mas simultaneamente representa a si próprio, afirma-se como recipiente do inconsciente, ou seja, o corpo interpreta aquele papel, na instalação, que dá acesso ao que é instável e efêmero. A ação imprevisível do corpo sempre oferece condição de ruptura ou desestabilização na obra pós-modernista".[3] Para o crítico, os textos originais de autores como Samuel Beckett funcionam como *readymades* e abarcam a ideia da atividade banal cotidiana encenada pela arte. Os irmãos Guimarães apropriam-se e realizam releituras de Beckett como tática.

A curtíssima peça *Respiração* (1969), de Beckett, serviu como mote para a performance *Respiração +* (2002-2013), em que as trocas de poder são determinadas pela tensão entre um "regulador externo", uma campainha, e o "regulador interno", o limite da respiração do ator. O corpo, portanto, está no centro de uma trama na qual um sujeito oculto regula as ações do poder. Ele aparece, então, como metáfora de uma pós-utopia, pois é mediado por signos que evocam uma condição-limite, que implode uma determinada estrutura. É bem esse o universo de Beckett, ao enfocar o jogo ambíguo entre opressor e oprimido. Em suas obras, a opressão/regulação pode vir de um foco de luz, um megafone ou mesmo uma campainha.

NOTAS

1 Este texto foi originalmente publicado no livro *Metacorpos: subjetividades militantes no século 21*, coeditado pelo Selo Celeste e a Afluente, 2024.

2 Crítica de arte, curadora independente e docente. Diretora do Paço das Artes de 1997 a 2011 e diretora executiva do MIS-SP de 2007 a 2011. Curadoria e conceito do Prêmio Sérgio Motta de Arte e Tecnologia de 2000 a 2007.

3 OLIVEIRA, Nicolas de; OXLEY, Nicola; PETRY, Michael. *Installation Art in the New Millenium*. Londres: Thames & Hudson, 2003. p. 21, tradução livre.

Irmãos Guimarães | *Respiração +*, 2022 | Performance | Foto: Ismael Monticelli

Ismael Monticelli | *Noite ensolarada*, 2022 | Metal, papelão, espuma, papel machê, tinta spray e isopor | 85 × 95 × 28 cm
Harmonia quadrada, 2022 | Metal, papelão, espuma, papel machê, tinta spray e isopor | 60 × 85 × 21 cm
Compreensão antinatural, 2022 | Metal, papelão, espuma, papel machê, tinta spray e isopor | 48 × 108 × 27 cm

 Vista da exposição Brasília, a arte do Planalto, Museu da República, Brasília, 2024

Ismael Monticelli e o Spaghetti Junction[1]

Lucy Mounfield[2]

Ismael Monticelli preocupa-se com a violência intrínseca aos projetos utópicos. No Brasil, a violência do apagamento — parte integrante da instauração de utopias — segue uma lógica colonial e acarreta custos humanos e ambientais. Para o artista, o ambiente construído do Modernismo — longe de cumprir a promessa utópica para o qual foi concebido — torna-se palco do reacionismo e do obscurantismo político. Aludindo ao ressurgimento do misticismo na sociedade e na política brasileiras contemporâneas, Monticelli se vale de ideias presentes nos bestiários que os colonos europeus levaram consigo para o Novo Mundo, como representações de monstros que supostamente povoavam regiões desconhecidas. O artista reflete também sobre o legado da arquitetura de Oscar Niemeyer para Brasília, incluindo o Palácio da Alvorada (residência oficial do presidente desde 1958) e a catedral católica da cidade, concluída em 1970.

Com sua instalação *Spaghetti Junction* (2022), Monticelli traça paralelos entre Birmingham e Brasília com um "bestiário" do brutalismo. Ele emprega deliberadamente alegorias medievais como forma de evitar o uso de motivos e formas duras para representar o Modernismo. A instalação é composta por um triângulo pintado de azul de quase sete metros de altura, sobre o qual são fixadas pinturas e esculturas em arranjo totêmico. Gravelly Hill Interchange em Birmingham — comumente conhecido como Spaghetti Junction — torna-se uma metáfora para o emaranhado no tempo e no espaço, entre a cidade do Reino Unido e Brasília, mas também o antigo Egito, a Idade Média, meados do século XX e os dias atuais. Nas pinturas de Monticelli, os edifícios modernistas de Brasília são semelhantes a sombras negras e cadáveres, seus remanescentes são "festejados" por bestas medievais e antigas. A abordagem sistemática e metodológica de Monticelli permite um exame das conexões entre os projetos cívicos de Brasília e Birmingham e da relação entre arquitetura, política e seres humanos.

NOTAS

1 Texto publicado no catálogo da exposição *Horror in the Modernist Block*, curadoria de Melanie Pocock, Ikon Gallery, Birmingham, Reino Unido, 2023.

2 Curadora assistente da Ikon, uma galeria de arte contemporânea em Birmingham. É doutora em História da Arte pela Universidade de Nottingham.

Ismael Monticelli | *Spaghetti Junction*, 2022 | Tinta acrílica sobre lona e parede, papel machê, madeira e pregos, 637 × 607 cm
Instalação na exposição Horror in the Modernist Block, Birmingham, Reino Unido, 2022

Ismael Monticelli | *Spaghetti Junction* (detalhe), 2022 | Tinta acrílica sobre lona

Bruno Faria e a polissemia irônica com a capital federal

Paulo Herkenhoff

O pernambucano Bruno Faria é um artista experimental devotado à representação icônica/irônica de metrópoles brasileiras como Brasília, em particular, Recife, Rio de Janeiro e São Paulo. Uma de suas características é açoitar com *ironia polissêmica* a imagem autoindulgente projetada pela psicologia sociourbanística de cada lugar. Os símbolos mais marcantes do imaginário coletivo, o sistema de signos de *status* desenvolvidos mais caros a cada comunidade, os significados ideologicamente se embaralham numa ácida lógica mutante, desdobram-se em significações inoportunas que só não são imprestáveis porque agora são escombros morais ou simbólicos. O clássico aforisma "a arte torna visível" foi convertido por Bruno Faria em "a arte torna visível as contradições do narcisismo das cidades."

O caso urbano social mais especial urdido por Bruno Faria é um crescente *corpus* brasiliense com trabalhos como *Candangos* (2016), *Brasília* (2018), *Natureza-morta com laranjas* (2019) e *Monumento* da série *Casa própria* (2020). O modelo de carro Brasilia da Volkswagen foi lançado em 1973, mas seu "desempenho não era lá grandes coisas mesmo para os padrões da época (máxima em torno dos 130 km/h e 0-100 km/h em 25s). Por outro lado, "a Brasilia tinha a mesma robustez mecânica do Fusca," afirmou o historiador da indústria automotiva nacional Jason Vogel.[1] A Brasilia foi o carro mais vendido no Brasil (126.000 unidades) em 1975. Foi numa Brasilia superpreparada que o piloto Ingo Hoffmann, então iniciante, venceu o campeonato paulista da Divisão 3, em 1974. Por sua resistência, o modelo também foi muito usado em ralis nos anos 1970. Havia, portanto, disposição até para competições do carro Brasilia — afinal, o grande marco político e de psicologia de Brasília não é a *disputa pelo poder* na capital federal?

A obra *Candangos* se estrutura à moda de um tabuleiro de xadrez pousado sobre uma frágil base de madeira qual uma palafita. As peças do "jogo" são *souvenirs* em miniatura de Brasília: a escultura *Candangos* de Bruno Giorgi, a catedral, o prédio do Congresso Nacional. Fora da lógica racionalista de confronto do jogo do xadrez, no entanto, Faria lota o "tabuleiro" como uma bagunçada confusão entre a Esplanada dos Ministérios e a praça dos Três Poderes. Num primeiro acercamento, *Candangos* se organiza visualmente como o conjunto físico de peças tridimensionais como a pugna da pintura *Niccolò Mauruzi da Tolentino na Batalha de San Romano* (c. 1438-1440) de Paolo Uccello.

Em *Phasmes, essais sur l'apparition*, o filósofo Georges Didi-Huberman narra sua visita à feira da Festa della Beffana na piazza Navona em Roma. Ali, objetos inclassificáveis se misturam em massa visual — "*confine au sublime d'un poïkilon*" (cujo prefixo grego alude a *irregular*). Nesse reino barulhento do anacronismo, o historiador se delicia em vertigem que mescla anjos de Rafael a "monstros saídos do último Walt Disney". No caso da "desordem festiva e figurativa" de *Candangos*, Bruno Faria desmonta a lógica urbanística da Brasília (a cidade planejada e hoje supervigiada) ao justapor em barafunda elementos marcantes do Plano Piloto, ao aproximar distâncias entre edificações e esculturas e borrar as simetrias e as proporções imaginadas por Oscar Niemeyer. Surge agora a indagação daquele filósofo francês sobre a bagunça da Navona: "a própria história da arte não aparece como uma massa variada de coisas e eventos, de estados e de alterações, de circulações e de rumores? Mas como, nesta massa, olhar o devir das formas?".[2] Na cidade do poder, *Candangos* é a memória heroica dos operários construtores da nova capital federal, que se correlaciona à instalação *Imemorial* de Rosângela Rennó.

 Bruno Faria | *Brasília*, 2016 | Instalação | Foto: Everton Ballardin

Bruno Faria | *Candangos*, 2016 | Instalação | Coleção Museu de Arte do Rio — MAR / Secretaria Municipal de Cultura da Cidade do Rio de Janeiro — Fundo Cleusa Garfinkel | Foto: Filipe Berndt

Por acaso, uma fotografia sem autor da construção do Palácio da Alvorada caiu nas mãos de Bruno Faria numa feira de *bric-à-brac*. A descoberta venturosa dessa imagem disparou o imaginário do artista. Repete-se uma aparição mais *fásmica* ainda,[3] de modo também mais próximo do relato de Didi-Huberman e mais radical que na instalação *Candangos*. O inconsciente arquitetônico de Faria faz emergir uma fantasmática do documental, da memória e da história da Novacap[4] em construção. Pensar Brasília com base em seus edifícios é recorrer ao arquiteto Oscar Niemeyer, pois, segundo Bruno Faria rememora, "quando concebeu o projeto do Palácio da Alvorada, Niemeyer mencionava a todos que aquela construção tinha para ele um desejo monumental, por ser o primeiro edifício inaugurado na capital federal, deveria ser um verdadeiro monumento na cidade." Para o artista, seu *Monumento* da série *Casa própria* "parte de um olhar sobre a história e memória da construção da cidade de Brasília. Inaugurado em 1958 e construído para ser a residência oficial de todos que exercessem o cargo de presidente da República do Brasil, o Palácio da Alvorada é símbolo de luxo e conforto em um país repleto de desigualdade sobretudo habitacional." Aquela fotografia do palácio foi ampliada para ser aposta sobre uma pilha de sacos de cimento da marca Alvorada. A ironia metafórica de Faria justapõe a grandiosa residência presidencial à ideia subjacente dos barracos de madeira dos primeiros operários da construção civil de Brasília. *Casa própria* remete à desmontagem do programa de habitações populares iniciada pelo presidente que assumiu o poder em 2019. Vejo, sobretudo, Bruno Faria a contrapelo do elogio acrítico a Oscar Niemeyer por seus palácios, sedes dos poderes públicos e grandes templos como a catedral de Brasília e uma mesquita na Argélia, projetados ao longo de décadas, mas que parece jamais ter se preocupado em planejar residências para a população de baixa renda como fez um Affonso Eduardo Reidy com o conjunto residencial Pedregulho no Rio de Janeiro. Nesses termos, Oscar Niemeyer parecia buscar o Belo e o sublime arquitetônico. O músico José Miguel Wisnik leu que "Niemeyer representa um momento em que tudo conspirou para uma grande aventura da imaginação no país. Sua melhor arquitetura é flutuante, metafísica, quase extraterrestre. Não quis copiar o Brasil, mas transcendê-lo por dentro."[5] Em contrapartida, o físico Luiz Alberto Oliveira (que também foi professor de filosofia do então nonagenário Niemeyer) faz uma análise dialética do significado do grande arquiteto "se o comunismo de Oscar, mais para humanismo, não incomodava diante de seu brilho, a associação de seu nome a Brasília, hoje símbolo do que há de pior na política, pesa contra". Em resumo, a maior contradição de Niemeyer era ser um comunista staliniano que praticava uma arquitetura antissocialista, com quase nenhum interesse social.

A instalação *Natureza-morta com laranjas* é composta por um exemplar da revista *O Cruzeiro* de 1963 montada em uma caixa de acrílico, duas garrafas de vidro, prateleira de madeira, e duas bandas de uma laranja cortada, dispostas como as semiesferas do Senado e da Câmara dos Deputados. A revista está aberta na página de um anúncio da abertura da fábrica de refrigerantes Crush em São Paulo. Segundo Faria, "o texto da propaganda apresenta um ideal de progresso e modernização com a chegada da fábrica, espírito daquele momento no país". A obra nos remete à imagem do Congresso Nacional, prédio projetado por Oscar Niemeyer, com suas duas torres resumidas ao par de garrafas de Crush. O vazio melancólico das garrafas e a laranja que vai se estragando ao longo do tempo demonstram a entropia política do Congresso e a crise do ideal utópico da própria cidade planejada. Em seu *ethos*, *Natureza-morta com laranjas* aponta para o termo "laranja" da gíria, relativo à corrupção político-econômica e designando as pessoas empregadas na ocultação de valores e bens ilícitos ou de origem incerta.

NOTAS

1 VOGEL, J. História automotiva: VW Brasilia completa 50 anos. 18 jun. 2023. Disponível em: https://motor1.uol.com.br/features/672249/volkswagen-brasilia-50anos-historia-automotiva/. Acesso em: 22/11/2023. O nome Brasilia foi usado sem acento.

2 DIDI-HUBERMAN, G. *Phasmes, essays sur l'apparition*. Paris: Minuit, 1998. p. 35-38.

3 Ibidem.

4 A Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil (Novacap) foi criada através de lei, em 19 de setembro de 1956, pelo então presidente do Brasil, Juscelino Kubitschek.

5 BLOCH. A. Especialistas apostam no renascimento da obra do arquiteto, cinco anos após sua morte. *O Globo*. Rio de Janeiro, 10 dez. 2017. As citações de José Miguel Wisnik e de Luiz Alberto Oliveira neste parágrafo foram extraídas dessa mesma notícia.

Bruno Faria | *Natureza-morta com laranjas*, 2019 | Garrafas, laranja e revista | Foto: Julian Arruga

Bruno Faria | *Monumento*, da série *Casa própria*, 2020 | Sacos de cimento, palete e fotografia | Foto: Carolina Lopes

Luciana Paiva, o percurso da página (entre o vértice e a margem)

Marília Panitz

Os olhos percorrem as superfícies (brancas) impressas (em preto) em um ato quase automático (para nós, ocidentais, da esquerda para direita), quer compreendamos a língua (a linguagem) ou não… Não há o que fazer, já estamos sujeitados a isso (que bom). Este é o movimento das pupilas, pendular, *ad eternum*.

E se o livro em questão nos oferece resistência (suas armadilhas)? Interrompemos, voltamos a ler, voltamos às páginas para rever o que já sabemos… ou, abandonamos a leitura… Essa angústia, todo leitor conhece.

Mas, e se o obstáculo é físico (azul da cor das folhas de proteção daquelas longínquas *Letraset e Letrafilm*)?[1] Luciana Paiva nos provoca com seus tecidos dentro do livro. *Desmesuras*. Trançados horizontais que escapam das páginas, seguem seu caminho como frases sem palavras. Independentes da norma. Para lá da margem, sempre azuis.

Pode haver também uma parede de páginas — uma lembrança da arquitetura japonesa, com estrutura de madeira leve e recobrimento de papel: *O branco abre parênteses sobre a pauta entre o vértice e a margem*. Nas páginas que preenchem o espaço, janelas de frases (às vezes de parágrafos) por onde passa a luz. Entramos nas páginas: escrita ideogramática, tratados de física e de geometria, direto de sebos e bibliotecas familiares. Pura materialidade… Entramos no interior da parede… pura sombra… puro desenho de luz que nos tatua.

No mais, é deixar-se capturar pelas *Armadilhas* onde palavra vira letra. Presente, mas impenetrável. Essa é uma marca do trabalho da artista: o suporte de sua poética é, recorrentemente, o livro. Mas não se trata de ler *stricto sensu*! O contato com o objeto-livro, aqui, é mais corpóreo. A leitura é eventual, fragmentos que capturam nossa atenção, mas não há, necessariamente, decodificação. São livros de invenção. Requisitam do observador a adesão à colagem e à construção de sua própria narrativa. Trata-se, também, de acompanhar a matéria-página em seu voo. E, quem sabe, reconstituir um sentido possível na leitura das páginas espalhadas.

Boa leitura.

NOTA

1 Letraset era o nome da companhia que produzia as famosas letras para decalque a seco, transferidas por pressão. Popularmente, o nome foi transferido para o decalque.

 Luciana Paiva | *Rasura luza*, 2015 | Livro em miniatura e papel azul encerado, 8 × 33 × 5 cm

Helô Sanvoy e o metaverso verde-amarelo

Paulo Herkenhoff

Mestre em Poéticas Visuais pela Universidade de São Paulo, Helô Sanvoy nasceu em Goiânia em 1985. É membro, desde 2011, do coletivo centro-oestino Grupo EmpreZa, que desenvolve pesquisas radicais sobre a poética do corpo e seus derivados políticos. Nas performances do EmpreZa, Sanvoy empresta seu corpo de homem negro para sustentar, com desafios de dores físicas e sangramento, a história da escravização de africanos e da obliteração ainda corrente da expressão visual dos artistas pretos no Brasil. Ademais, Sanvoy conjuga relações antitéticas entre sutilezas da nudez e violentação da violência racial, "entre cárdio e valores", como ele próprio explicita, entre limites físicos da dor e a desconcertante e sublime vontade de dizer o que não se pode esquecer. A arte para Helô Sanvoy é o enfrentamento das distopias de nosso tempo, sobretudo no Brasil contemporâneo.

Duas propostas de Helô Sanvoy na condição de artista individual — *Três Poderes* (2017) e *Escolhe a bandeira e renuncia* (2018) — são premonitórias do desastre político que recairia sobre a sociedade brasileira em 28 de outubro de 2018 (dia de eleição para a Presidência da República) e só seria relativamente debelado em 8 de janeiro de 2023, com a vitória da democracia sobre os terroristas fascistas que tentaram perpetrar um golpe de Estado com o vandalismo nos prédios da praça dos Três Poderes em Brasília. Um agudo pressentimento de Sanvoy, demonstrado com essas obras, corrobora a afirmação do poeta norte-americano Ezra Pound (1885-1972) em 1923 de que "os artistas são a antena da raça". Tendo vivido na Itália a partir de 1925, Pound paradoxalmente aderiu ao fascismo de Mussolini e criticava as forças aliadas que combatiam o nazismo. *Escolhe a bandeira e renuncia* (serigrafia sobre tecido, 75 × 100 cm) é um conjunto de quatro bandeiras (cada uma numa das quatro cores da bandeira do Brasil), é um texto escrito no modo imperativo afirmativo que concita os cidadãos à tomada de decisão no campo da esfera pública, mas aquela escrita também é uma referência à música *Tropicalea jacta est* de Tom Zé, entre outros artistas da cultura de levantes éticos como Torquato Neto, José Celso Martinez, Hélio Oiticica e Cildo Meireles. As duas obras aludidas envolvem as cores da bandeira brasileira em clara compreensão de que Sanvoy também cedo "escolheu" o metaverso verde-amarelo, antecipando-se, assim, ao candidato vencedor das eleições de 2018. Portanto, *Escolhe a bandeira e renuncia* é um aparelho contradistópico.

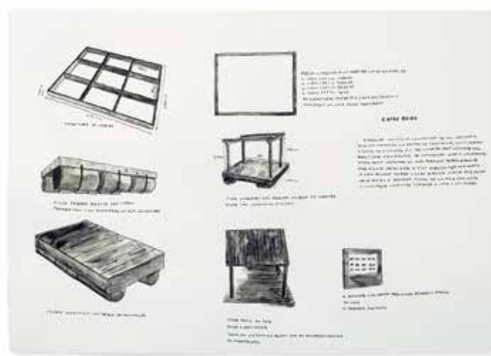
Em *Três Poderes* (2017), o simples gesto de sobrepor uma versão do Novo Testamento a um exemplar da Constituição brasileira de 1988 é um estratégico jogo de aparências de Helô Sanvoy que apenas simula ambivalência.

Fora das salas de exposição, *Entre beiras* consiste na construção de uma casa-barca, feita com materiais de restos de construção, como madeira e sacos de cimento. Em seu interior, será colocada uma quantidade significativa de iluminação. Após a construção, a casa será levada para o Lago Paranoá, sobre a região onde fica localizada a Vila Amaury, hoje submersa, e lá permanecerá pelo período mínimo de um dia e uma noite. A iluminação colocada na casa a tornará um farol sobre o Lago Paranoá.

Helô Sanvoy | *Três Poderes*, 2017 | Constituição e Novo Testamento, 22,5 × 15 × 22,5 cm | Coleção do artista, São Paulo

O projeto parte da relação da história da construção de Brasília, com processos de trabalho e moradia no Brasil, mais precisamente da relação entre a Vila Amaury e a construção da capital. Nesse período, ocorreu um grande deslocamento de pessoas para a região Centro-Oeste e, para alojamento dessas pessoas, foram criadas vilas improvisadas. Um desses lugares foi a Vila Amaury, criada pelo engenheiro Amaury Almeida, funcionário da Novacap (Companhia Urbanizadora da Nova Capital), e que ficava localizada onde é hoje o Corpo de Fuzileiros Navais e o Iate Clube de Brasília. Em seu auge, a vila teve cerca de 16 mil moradores, entre operários e familiares e, para sua expansão, foram construídas várias casas com materiais que sobravam da construção da capital, de início barracas cobertas com sacos de cimento, barracos de madeira e posteriormente algumas poucas casas de alvenaria. A vila cresceu e começou a ter vida própria, com a presença de comércio local — bares, restaurantes, lojas, e até um minicinema e um pequeno parque de diversões.

Em 1959, com o fim da construção da barragem do lago Paranoá, as famílias foram retiradas e levadas para Taguatinga, Gama e Sobradinho. Muitas se recusaram a sair, mesmo com a chegada da água na barragem que subia lentamente, sem antes ter uma garantia de local para morar. Com o período de chuva, a água subiu rapidamente, invadindo as casas e chegando à altura do joelho, e os moradores que ainda estavam na vila tiveram que sair rapidamente, não tendo tempo de retirar seus pertences. Hoje, a vila submersa é fonte de pesquisa para mergulhadores.



Escolhe a bandeira e renuncia

Helô Sanvoy

Uma das minhas preocupações com a situação política não estava unicamente fundada nas decisões tomadas pelo eleito em 2018. Mas em questões históricas que foram sendo passadas camufladamente de geração em geração, como uma semente emudecida em terreno fértil, plantada silenciosamente em tradições conservadoras. O brasileiro, como homem cordial que é, tem nesse momento a possibilidade de externalizar, com todo seu 'cárdio', voz, corpo, valores, tudo aquilo que estrutura o Brasil como uma nação de guetos. Declaradamente. Legalmente. Religiosamente. Patrioticamente. Economicamente. Historicamente. Gueto. É bom que cada um se coloque no seu lugar, para que tudo funcione perfeitamente. Marielle Franco foi alguém que cometeu a audácia de sair dos vários guetos que ocupava, o gueto da mulher, o gueto da negra, o gueto da lésbica. Rafael Braga foi condenado por ser negro e por ser pobre, o que o impedia de estar em um local de manifestação, em um lugar de voz. Ou mesmo Cirleudo Cabral Monteza Manchineri, indígena de 1 ano de idade, morto com um tiro antes mesmo de tomar conhecimento de que não teria terra para viver. O que temos aqui não é obra do acaso, uma injustiça esporádica ou um devaneio político, temos exemplos do que estrutura a base social brasileira. O avião do voo para o progresso foi abatido no Centro-Oeste. Quando se fala na possibilidade de escolha da bandeira, para uma efetiva renúncia (*Na manhã que se inicia / Escolhe a bandeira e renuncia*), fala-se da negação da impossibilidade de escolha do local de nascimento. A pátria deixa de ser o local de nascimento e passa a ser o local de manifestação (manifestação como modo de ser publicamente), não apenas como nação, território geográfico, naturalidade, mas como modo de vida, de cultura, de vir a ser. Quando Cildo Meireles traz no trabalho *Sal sem carne* uma outra perspectiva para a ideia de gueto — na qual o gueto deixa de ser o local dos que estão à margem social e passa a ser protagonista da sua própria cultura — provoca uma inversão, em que o gueto passa a ser autônomo, produtor de cultura e de informação. A história do negro no Brasil não nos revela isso? O que é o samba senão "o canto de liberdade dos oprimidos" cantado hoje como suprassumo da cultura, inclusive pelos que oprimem? Ou mesmo a capoeira, não seria um exemplo? Ou grande parte da base da alimentação brasileira não é indígena? O Brasil é uma nação de guetos, negro, mulheres, gays, pobres, comunidades, indígenas, mães solteiras, trans, operários... Declaradamente. Legalmente. Religiosamente. Patrioticamente. Economicamente. Historicamente. Gueto.

No processo de construção do trabalho *Escolhe a bandeira e renuncia*, vim pensando em uma série de referências de obras e artistas, algo que não fosse meu, mas um conjunto de referências, como uma apropriação de vozes múltiplas. *Na manhã que se inicia / Escolhe a bandeira e renuncia* é uma referência à música *Tropicalea jacta est*, de Tom Zé: 'Aquela manhã que se inicia / Desfolha a bandeira e renuncia'. Esta, por sua vez, foi tomada por Tom Zé da música *Geleia geral* de Torquato Neto: 'Um poeta desfolha a bandeira / E a manhã tropical se inicia'. Ainda, a composição formal do trabalho remete à bandeira *Seja marginal Seja herói*, de Helio Oiticica.

Helô Sanvoy | *Escolhe a bandeira e renuncia*, 2018 | Serigrafia sobre tecido, 102 × 75 cm cada | Coleção do artista, São Paulo

João Angelini, Planaltina e o regime ótico-crítico do Distrito Federal

Paulo Herkenhoff

João Angelini compõe o Grupo EmpreZa, que desenvolve pesquisas sobre a poética política do corpo. No século XXI, a arte brasileira leva a fundo questões da territorialidade sociopolítica em desafio aos processos hegemônicos sobre a terra. Segundo Angelini, seu projeto inclui propulsionar sua "perspectiva planaltinense", pois a periferia é o centro.

A teoria do "cubo branco" de Brian O'Doherty analisa a ideologia da arquitetura das galerias comerciais e sua articulação (cor da parede, iluminação, silêncio etc.) para melhor servir ao processo do mercado de arte no capitalismo avançado.[1] O cubo branco é uma obsessão moderna, diz O'Doherty. No projeto de edifícios de Brasília, Oscar Niemeyer recorreu ao branco no mármore (e. g., Palácio da Alvorada), na pintura sobre o cimento das cúpulas do Congresso e do Museu Nacional da República e das pilastras da Catedral. João Angelini faz sua própria crítica do *cubo branco* brasiliense-niemeyeriano através de incisões, fraturas, fragmentos ou cicatrizes. Ele fricciona a "ocupação territorial do diálogo do colonial rural goiano de Planaltina com a utopia moderna de Brasília." Essas são suas bases semânticas para refletir sobre o território. Um fragmento de edifício, para ele, funciona como *pars pro toto*, exercício metonímico proposto ao espectador. Nos pequenos objetos da série *Do que fomos feitos* (2023), Angelini desenha soldados na alvenaria de escombros de blocos da Asa Norte do Plano Piloto. Num ato de supra-metonímia, os restos do material raspado são justapostos ao bloco inciso. Seu regime cromático opõe seu espaço experimental em Planaltina — o Pé vermelho (índice verbal do barro do Cerrado) — à pureza alvar do "cubo branco" do sistema supremacista da arte do Hemisfério Norte. Assim, alguns de seus objetos apontam a dependência do Brasil do mercado internacional das *commodities* que sustentam sua economia no século XXI. Ademais, a metáfora alude à comodificação da obra de arte no contexto da cultura como espetáculo nas sociedades capitalistas, como diagnostica Guy Debord em sua teoria situacionista. Angelini leu Mario Pedrosa, que afirmou que "a arte, uma vez que assume valor de câmbio, torna-se mercadoria como qualquer presunto".[2] O artista afirma que seus projetos "pensam nas relações de *commodities*, lastros (dinheiro, terra, soja) da violência do hegemônico sobre o periférico, da minha perspectiva planaltinense e não sudestina."

O embate se dá entre duas esferas de poder geográfico hegemônico no atrito entre a perspectiva planaltinense e a não sudestina. João Angelini luta pela constatação geral da história da cultura de Planaltina, vila anterior a Brasília, porque em fins do século XVII surge a exploração de minas de ouro e de esmeraldas em Goiás por bandeirantes e, assim, o povoamento da região. Hoje, Planaltina tem estatuto de região administrativa do Distrito Federal.

A história bandeirantista de Goiás levou dois artistas do Grupo EmpreZa à revisão crítica do bandeirantismo: Helô Sanvoy e João Angelini, que focam em Bartolomeu Bueno da Silva, o Anhanguera, que significa "espírito do mal" em tupi, porque ele ameaçou o povo Goyaz de atear fogo em seus rios com um prato de aguardente. Essa foi a guerra simbólica que o colonizador perpetrou contra os povos originários. O EmpreZa está desconstruindo o mito do heroísmo dos bandeirantes, agora expostos como algozes e usurpadores de terras indígenas e reescravizadores de negros aquilombados. A obra *Depois de Anhanguera* (2020) de Angelini é composta por solo do Cerrado, bloco de mármore branco, como nos palácios de Brasília, e insetos. A insistência de João Angelini em trabalhar com blocos brancos alusivos a palácios de Brasília remete ao polêmico livro *Coração das trevas* (1899), de Joseph Conrad, no qual se lê "em alguns minutos cheguei a uma cidade que sempre me faz lembrar um túmulo branco".[3] Conrad remete a Mateus 23:27 — Cristo denuncia os fariseus gananciosos, comparando-os a túmulos brancos por fora, mas por dentro cheios de ossos humanos e de sujeira. Conrad denuncia o cinismo do rei belga Leopoldo II que louvava sua cruel ação de conquista no Congo como uma missão humanitária.[4] Igual desfaçatez a *opus* de João Angelini expõe deliberamente em *Depois de Anhanguera* e em *Tô só observando*.

João Angelini | *Tô só observando... n. 2*, 2020 | Gravura sobre pires de ágata, farinha de osso (adubo) e grãos de soja, 11 × 55 × 15 cm

Do que somos feitos (2021) se tensiona por imagens militares e pela ambivalência do seu título, pois este tanto é uma afirmação quanto pode ser uma indagação metafísica tal qual em *De onde viemos? O que somos? Para onde vamos?* (1897-1898), de Paul Gauguin. Do que somos feitos permite uma virada conceitual na direção da escatologia em uma chave tomística.[5] Num pires de ágata, na obra *Tão de olho aqui* (2020), está gravado o olho do Louis Ferdinand Cruls, o cartógrafo que desenhou o quadrilátero de Brasília em 1882. O trabalho também se compõe da pedra fundamental do Distrito Federal feita de farinha de osso. O signo material de *Tão de olho aqui* não tem viscosidade, pois é "pintura a seco", como define Angelini, por força da escavação em fragmentos de muro de alvenaria. Para João Angelini, a tarefa do artista é vigiar pela democracia.

NOTAS

1 O'DOHERTY, Brian. *Inside the white cube: the ideology of the gallery space*. Berkeley: The University of California Press, 1976.

2 PEDROSA, *Mario. Mundo, homem, arte em crise*. Aracy Amaral (org.). São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 257.

3 CONRAD, Joseph. *Out of darkness and selected short fiction*. Nova York: Barnes &Noble, 2003. p. 44.

4 A arte brasileira é marcada pelo *Dólar* (1966) de Waldemar Cordeiro; *Zero cruzeiro* (1974) de Cildo Meireles, *Dinheiro para treinamento* (1977) de Waltercio Caldas, *Os cem* (1987) de Jac Leirner e outros.

5 Segundo Cesar Andrade Alves, "a reflexão de Tomás de Aquino compõe uma escatologia sapiencial. Trata-se de sabedoria casada com a justiça. Em linha com a escatologia patrística, Tomás sublinha o estado final do cosmo como consumação em justiça beatífica da criação e da redenção em Cristo. In: "A escatologia de Tomás de Aquino maduro" (2021). Disponível em: https://www.scielo.br/j/pteo/a/XwG7QX5SHNXMhC9VWFFHjRv/#.

João Angelini | *Tão de olho aqui: olho do Cruls*, 2020 | Gravura sobre pires de ágata e miniatura da Pedra Fundamental de Brasília feita de farinha de osso, 10 × 20 × 20 cm

Rochelle Costi, infiltrações clandestinas

Guilherme Wisnik[1]

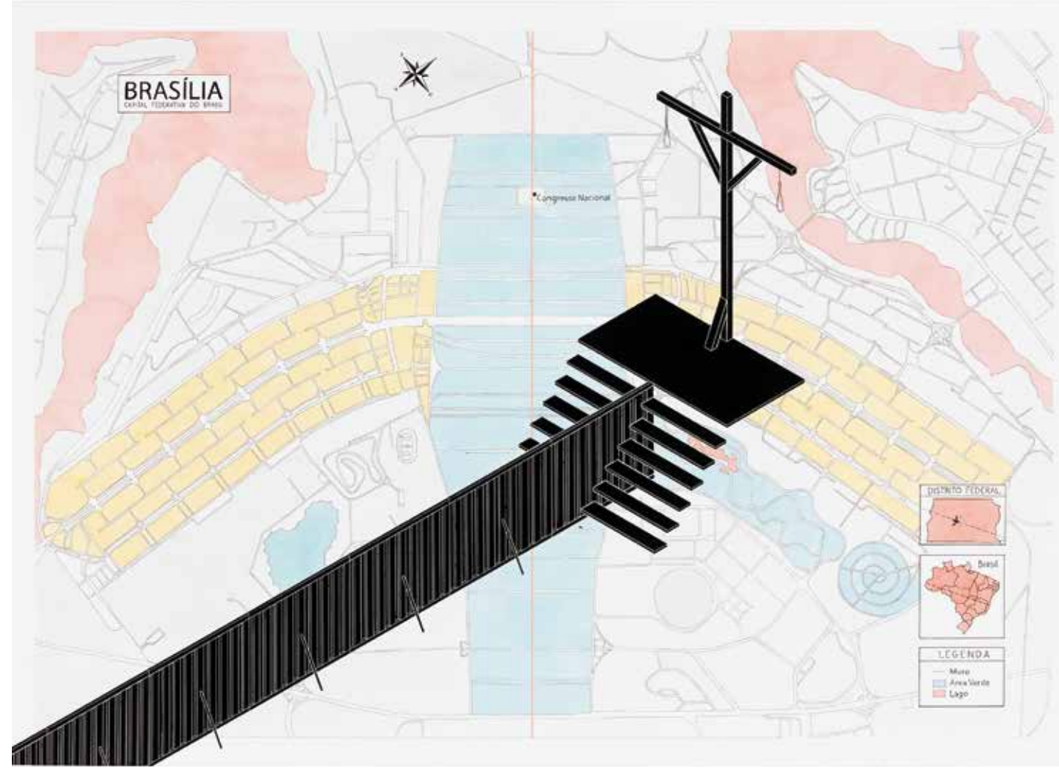
Imagens de construções informais e improvisadas, algumas abandonadas, ou à beira da desagregação, se infiltram na ordem solar e cristalina da casa moderna projetada por Rino Levi. Mas sem preservar a separação aurática da fotografia de arte, emoldurada e distante, e sim como elemento comum da própria arquitetura da casa, na forma de cortina, parasitando a lareira da sala de estar, camuflada no jardim, ou ganhando outros suportes variados. Não se trata de uma oposição dual entre racionalismo erudito e improvisação popular. As imagens que aqui aparecem não são exatamente antagônicas em relação à casa moderna. São a sua sombra, sua dobra, ou seu pesadelo. Daí a ambiguidade entre escalas, medidas e desmedidas, ou entre realidade e modelo, tão bem explorada na obra de Rochelle Costi. As maquetes, presentes no vídeo e em uma das fotos, não são ensaios de projetos arquitetônicos futuros, e sim mergulhos no universo da intimidade, da cultura popular, dos brinquedos de criança e dos excessos barrocos das coleções de objetos, da casa e do sonho da casa, ritualizado em ex-voto de procissão.

Uma piscina tomada por musgos, um armarinho ordinário que toma o lugar da lareira, no elegante tótem-monumento central da casa, o pijama pink de Juscelino Kubitschek engaiolado em uma vitrine no seu quarto do Catetinho, palácio de madeira construído para o presidente quando em visita à capital em construção, e ícone da imagem de modenidade do Brasil nos "anos dourados". O olhar da artista é ao mesmo tempo afetivo e irônico. Como se vive em uma casa moderna? De que maneira se chocam a normatividade do desenho límpido, redutivo e essencial, e os transbordamentos algo irracionais da vida cotidiana, das necessidades de flexibilidade e mudança das pessoas, que acabam levando os moradores muitas vezes a realizar reformas em suas casas? Sem buscar respostas para uma adequação ideal entre projeto e uso, Rochelle Costi nos leva a imaginar linhas de escape, perversões, medidas esquivas. Entre o projeto e o ex-voto, passamos também a desejar, nós, outras tantas casas.

NOTA

1 Arquiteto e curador, professor associado e vice-diretor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e de Design da Universidade de São Paulo (FAU/USP).

Rochelle Costi (1961-2022) | *Empena*, 2013 | Impressão Fine Art montada em metacrilato, 110 × 165,5 cm
Palácio de Tábuas – Quarto JK, 2018 | 1.340 × 1.043 cm | Cortesia Família Rochelle Costi / Luciana Brito Galeria



Talles Lopes, um historiador de Brasília

Paulo Herkenhoff

A Academia considerava a pintura de história superior ao retrato, à natureza-morta e à paisagem. As teses *Sobre o conceito de história* (1940) de Walter Benjamin introduziram princípios válidos para a arte como narrativa da história sob o ponto de vista dos vencidos.

Assim, surgiram campos de pesquisa como a busca da ancestralidade do Brasil na África com Ayrson Heráclito, Thiago Martins de Mello, Aline Motta e Dalton de Paula. Em *Cinco tempos do povo morcego*, Itsairu Huni kuin narrou a história de sua etnia. O centro geográfico da arte da história de Talles é Anápolis, o canteiro de obras para Brasília em 1956. O artista desenhou a *cerca* erguida diante do Congresso Nacional durante a votação do *impeachment* de Dilma Rousseff para separar constitucionalistas e golpistas.

A cerca escura é o luto antecipado pelo Brasil esfacelado por genocídios, milícias, armação de golpes e gana necrófila. A cerca simboliza o luto pelas formas stalinistas de assassinato moral dos adversários e alude à execução de Marielle Franco.

Talles Lopes | Sem título, 2016 | Tinta e aquarela sobre papel, 72 × 101 cm | Coleção do artista, Brasília

Aporia e clareza — como se escreve João Trevisan

Paulo Herkenhoff

João Trevisan se escreve com **J** de **João** ou Oanes Trevisan — "João é um prenome muito comum na língua portuguesa e sua versão feminina é Joana. Este nome deve sua popularidade a dois personagens do Novo Testamento, ambos santos muito reverenciados. O primeiro foi João, o Batista, um eremita judeu considerado o antecessor de Jesus Cristo. O segundo foi São João Evangelista, um dos doze apóstolos de Cristo, autor do Evangelho Segundo João e do livro da revelação apocalíptica. O nome João tem sua origem direta no latim *Ioannes* que, por sua vez, é derivado do grego *Ιωάννης (Ioánnis).* Todavia, a etimologia primitiva encontra-se no nome *יוחנן (Yôḥānān), na* língua hebraica, forma reduzida de יְהוֹחָנָן (*Yəhôḥānān).* Em português antigo era *Oane, Oanes, Joane, Joannes* (extraído do site da Wikipédia, a enciclopédia da verdade pactuada entre os leitores).

João Trevisan se escreve com **O** de **Ordem** neoconcreta — a genealogia das obras de parede de João Trevisan passa por Willys de Castro; enquanto as de chão, por Amílcar de Castro (dois ícones do neoconcretismo). Trevisan compõe a quarta geração construtiva da arte brasileira, aquela que surge no século XXI, que mantém um olhar sobre a história da abstração geométrica do país e, simultaneamente, projeta novas significações mais atinentes sobre a geometria no presente ou fricciona a expansão do sistema da arte.

João Trevisan se escreve com **Ã** de hora de **cÃo** a lobo, que é o lusco-fusco como são suas pinturas que são quase pretas, lucífugas, ainda cinza muito escuras como é a luz ambígua e ambivalente de um crepúsculo, portanto, com **Ã** de **escuridÃo**.

João Trevisan se escreve com **O** de **Óleo**, o meio técnico cujas qualidades superam todas as demais por seu âmbito e variedade de qualidades óticas (segundo o clássico Ralph Meyer em seu *The artist's handbook of materials and tecniques*), que definiram sua escolha por Trevisan; com **O** de ***Obscura*** *luz*, que o título antitético é proposta enigmática da caixa de Cildo Meireles na qual só se vê o perfil em sombra do bulbo de uma lâmpada, que será simultaneamente a imaginária fonte emissora da luz e a sombra real do objeto iluminador em misteriosa ambiguidade.

João Trevisan se escreve com **T** de **Terra**, porque o artista fez licenciatura em Geo/grafia ["cheguei a dar aula por seis meses, um período de que gostei muito, mas não sentia que era o que eu realmente gostaria de fazer"] — a ciência da descrição da superfície da Terra — cuja origem é o latim (*geografia*), do grego (*geografia = geo* para "terra" e "*grafia*" para descrição, gravação, escrita) — termo que surgiu na França por volta de 1540; **T** de **Três** cores primárias mais o preto e o branco que bastam ao pintor para desenvolver sua sintética e severa paleta ("Uma cor pode mudar todo o processo; o pigmento pode secar mais rápido ou demorar, e isso influencia a escuta, a conversa com o trabalho", afirma Trevisan, "o tempo, para mim, é fundamental para estar em sintonia. É uma conversa silenciosa, saudável, de respeito. Realmente, é importante respeitar o tempo das coisas"); com **T** de **Textos** escritos por Bené Fonteles, Ana Avelar, Mateus Nunes e Ralph Gehre "formam a fortuna crítica de João Trevisan"; com **T** de **Tempo** — "O tempo," analisa João Trevisan, "está muito relacionado com o que sigo, com o que aprendi sobre mim mesmo. Quando tive depressão, eu ficava muito preso ao relógio, a esse tempo externo. Mas, na verdade, aprendi que existem vários tempos: o tempo externo, o tempo interno do corpo, o tempo mental e o tempo das coisas. As coisas têm o seu próprio tempo, e esse tempo a gente escuta, observa, troca, conversa e respeita. [...] As coisas acabam 'falando' o seu tempo exato, por isso é importante estar atento.

Eu medito todos os dias e ainda tomo remédio para melhorar minha atenção. Além disso, lido com trabalhos que têm tempos diferentes"; com **T** de **Título** — "meus títulos das paisagens variam muito. Gosto de dar nomes; acho que as coisas devem ter algum nome, mesmo que não sejam necessariamente explicativos. [...] Os nomes das paisagens são sempre pequenas frases ou poemas recortados, que refletem algum momento que estou vivendo ou passando. Muitos deles são sobre saudade — saudade de pessoas e de amigos, próximos ou distantes, mas de quem gosto muito"; com **T** de **Tríade** referencial da pintura europeia moderna para o pintor brasiliense formada pelo artista holandês neoplástico Piet Mondrian (1872-1944); Giorgio Morandi (1890-1964), o silencioso pintor bolonhês que durante a Segunda Guerra Mundial se refugiou nas montanhas para pintar em paz); e Joseph Albers (1888-1976), o pintor bauhausiano das infindáveis *Homenagens ao quadrado*, sempre as mesmas, mas sempre singulares nos entre lugares da repetição e diferença na trilha do filósofo Gilles Deleuze; com **T** de **Turvo** como clareza paradoxal na luz da luminosidade agônica em certas pinturas; com **T** de **Tônus** aristotélico de suas esculturas antiplatônicas e robustas, na tradição do Modernismo tardio de Jorge Oteiza (1908-2003), Amílcar de Castro (1920-2002) e Richard Serra (1938-2024); enfim, João Trevisan se escreve como João Trevisan porque apenas João Trevisan produz Joões Trevisans autênticos.

João Trevisan se escreve com **R** de **Residências** artísticas feitas no Rio de Janeiro (Casero), em Goiânia (Olhos d'Água), em São Paulo, Nova York e Lisboa (AIR, organizada por Simon Watson); com **R** de **Risco**, já que o artista compreende que arte é risco e invenção — o bom artista abandona suas conquistas em busca de novos horizontes para sua produção); com **R** de **Roubo**, pois ele e seu irmão João Paulo furtavam dormentes da linha férrea que liga Brasília ao litoral de São Paulo ("Já furtei alguns dormentes... Era quase um exercício furtivo / meditativo"), abandonados pela via, para utilização em seus "projetos instalativos" (denominação que Trevisan dá a seus trabalhos quase sempre vistos como esculturas) ou "corpos" ("Parte das minhas obras leva a ideia de 'corpo'. Gosto de usar essa palavra. Fica até meio confuso,

João Trevisan | *Intervalos. Dois vermelhos, um verde e um azul*, 2023 | Óleo e encáustica sobre tela e madeira, 184 × 204 cm | Foto: Bruno Leão

porque penso em escultura, mas vejo como corpo. É um material parecido com o corpo: tem estatura, peso e proporções similares") que se enquadram, portanto, na problemática da "arte como crime" a partir do *ethos* da cultura austríaca do arquiteto Adolph Loos ("Ornamento é força de trabalho desperdiçado" + "O homem moderno que se tatua é um criminoso ou um degenerado" [nota: João Trevisan tem tatuagens], in "Ornamento e delito" [1908], tradução de Anja Pratschke) e do performer do Rudolf Schwarzkogler (1940-1969), que inscreve secretamente numa obra "Malerei als Verbrechen" ("pintura como crime").

João Trevisan se escreve com **E** de **Escuta**, porque seus "projetos instalativos", aliás, "corpus" que juntam dormentes ("têm estatura, peso e proporções similares [...]", quando estão juntos, deixam de ser uma unidade e passam a fazer parte de um coletivo, fundamental para organização e comportamento. Acho que falam de cuidado, *escuta*, silêncio e resistência"); com **E** de **Enformação** da matéria, que é como o filósofo Martin Heidegger (1889-1976) definiu o processo da arte (in *A origem da obra de arte*); com **E** de **Esforço** afetivo e mental para organizar harmoniosamente seu mundo interior ("La noche oscura del alma", como no título da poesia de San Juan de la Cruz) e o nosso mundo visível com a luz que parece lutar para fugir do buraco negro que é a superfície de suas pinturas (a astrofísica descreve as estrelas mortalmente colapsadas como "buracos negros" porque o campo gravitacional se torna tão intenso que nem mesmo a luz é capaz de dentro deles escapar).

João Trevisan se escreve com **V** de **Vermelhão**, que o vermelho da terra do Cerrado brasiliense, que também é o vermelho simbólico escolhido pelo artista para aplicar a sua pintura; com **V** de **Vontade** de potência nietzscheana revelada em sua intensa dedicação a produzir arte e suas rigorosas demandas de bons resultados estéticos; com **V** de **Van Gogh**, que se suicidou, enquanto João resistiu ao pensamento em momento de desespero; com **V** de **Vaivém** diante dos objetos cinéticos compostos por ripas de madeira pintadas de um lado, no osso, no outro, de forma sanfonada — o observador que caminha em ida e volta à frente desta "coisa" encontrará ora um objeto pintado, ora em madeira pura, como ocorre com a obra do artista moderno Yaacov Agam (1928), — "gosto de vê-los como objetos, não só pinturas, mas pequenos objetos. Gosto de vê-los como um todo, observando como reagem à pessoa que presta, ou não, atenção. As pequenas coisas são importantes. Mesmo que seja pequeno, o objeto reage, e essa experiência é importante para mim. Talvez compartilhar

essa pequena experiência seja relevante também, não como reconhecimento, mas como a sensação de que alguém prestou atenção e descobriu algo. É matéria".

João Trevisan se escreve com **I** de **Início** ("profissionalmente, comecei em dezembro de 2014, quando participei da minha primeira coletiva. Ia fazer algo totalmente diferente, mas algumas coisas já indicavam o trabalho atual. Os primeiros trabalhos eram mais figurativos, colagens mentais, mas os objetos persistiam, repetiam-se. Comecei a ouvi-los, a vê-los de outro jeito, com mais cuidado. Eles foram fundamentais para desdobrar o trabalho. Às vezes, sou meio confuso, faço uma livre associação de ideias e, até para escrever, é complicado. Vou de um lugar a outro muito rápido, e isso pode parecer confuso. Mirella, minha irmã, sempre briga comigo: 'Você entende o que escreve, mas quem lê, talvez, não entenda ou não faça sentido'"); com **I** de **Iniciativas** na arte azombadas, aporéticas, astrofísicas, aletológicas, azoinantes (do ocularcentrismo), estrambóticas, escalafobéticas (a prática de delitos como parte do método de produção da arte), expensivas (como o investimento de tempo na constituição da luz na pintura), encouraçadas (como a pintura com muitas camadas de tinta), intempestivas (simplesmente, a pintura "é", a pintura existe como presente, pois ela não depende do passado nem do futuro para existir), inordinárias de ações, incongruentes (como a elaboração deste verbete pelo crítico de arte), ortonomais, onustas de sentidos, umbelinas; com **I** de **Iluminismo**, porque, confessa Trevisan, "se eu fosse seguir o direito, eu iria querer advogar na área cível e, talvez, seguir na parte de filosofia, meu TCC foi em Kant, tratei dos princípios fundamentais do direito, muita ondaaaa [sic], mas gosto muito!!" — o filósofo alemão do *Aufklärung* Emmanuel Kant (1724-1804), que avaliou que "a missão suprema do homem é saber o que precisa para ser homem", escreveu *Crítica da razão pura*, *Crítica da razão prática*, *Crítica do julgamento*; com **I** de **Inconsciente** brasiliense do artista que transparece em sua produção como a vastidão dos espaços do Plano Piloto, o silêncio fantasmal da Esplanada dos Ministérios visto em altas horas da noite da murada da Rodoviária (experiência assemelhada à visão das pinturas que homenageiam Joseph Albers e Giorgio Morandi), as cores de Brasília (o vermelhão do solo, o azul do céu, o mármore alvar dos prédios dos Ministérios — semelhantes a certas fotografias do brasiliense José Roberto Bassul — e o caiado das cúpulas do Congresso Nacional), como o mergulho do automóvel nas "tesourinhas" do trânsito da cidade, que são uma metáfora do mergulho do sujeito em sua interioridade ou do olho na profundidade da cor em quadros de Trevisan posto que, como observa o pintor, "as cores podem escurecer, clarear, esquentar ou esfriar, dependendo da organização no suporte".

João Trevisan se escreve com **S** de **Solipsismo**, que é como o concretista Waldemar Cordeiro denominava todo rastro do pincel que restasse na camada visível de tinta da pintura porque isso traía a necessária objetividade da arte ao largar para trás vestígios "narcisistas" da passagem do sujeito-pintor pelo mundo (João Trevisan afronta este Waldemar Cordeiro através do prazer de deixar delicados e sutis testemunhos do seu ato de pintar entranhados na superfície sensual de seus quadros); com **S** de **Sublime** como na questão da vastidão dos espaços de Brasília que se configuram em pinturas de Trevisan no sublime matemático, conforme a análise de Arthur Schopenhauer (1788-1860) (apud Sandra Shapshay in "Schopenhauer's Aesthetics" no site https://plato.stanford.edu/entries/schopenhauer-aesthetics/); com **S** de **Sobriedade**; com **S** de **Severidade**; com **S** de **Sutileza**; com **S** de **Serenidade**; com **S** de **Semiologia**; com **S** de **Superlatividade**; com **S** de **Superatividade** (TDAH) ["Quando percebo, já estou mudando de assunto, e acabo falando só 25% de cada coisa. TDAH é complicado..."]; (que se opõe à cultura do espetáculo, na esteira de Guy Debord); com **S** de **Signo** material da arte, porque, como ele informa, "lido com a matéria, gosto de pensar nela como um corpo, e quero ver as possibilidades que ela possui. É sobre quanto de energia eu queria depositar no que eu gosto. Acho que seria isso" — "toda a arte é erótica", concluiu Adolph Loos.

João Trevisan se escreve com **A** de **Acidente** de bicicleta ("o que mudou minha vida foi um acidente em dezembro de 2013. Não foi algo violento; eu estava de bicicleta, a roda soltou, e não lembro o que aconteceu. Só lembro que estava no hospital... Esse acidente foi um marco. Caí em um buraco, tentei suicídio, mas interrompi no meio, sem saber ao certo porque mudei de ideia. Algo tinha acontecido. Busquei ajuda, encontrei o budismo, comecei terapia e fui a um psiquiatra, que me acompanhou por muito tempo") que o levou à reflexão sobre os caminhos que queria trilhar em sua vida — a arte — e deixar seus estudos de direito (que, no entanto, lhe infundiu a noção de "contrato social da arte") para se dedicar à pintura, ao desenho, à escultura, à instalação, a "corpos", a projetos instalativos; com **A** de **Autodidata**, "tentei Artes na UnB algumas vezes, mas não passei. Minha atenção era péssima — TDAH e outros problemas sempre foram presentes na minha vida. Nunca gostei de estudar, na verdade, gostava de estudar o que realmente me interessava"; ("Eu não estudei arte formalmente, mas comecei a frequentar exposições e museus, a ler e assistir a muitas entrevistas e acompanhar palestras. Fiz tudo ao meu alcance para aprender, mesmo sem saber onde isso me levaria. Produzi incansavelmente até me exaurir. E assim fui conversando com o trabalho. A troca, para mim, é realmente importante. Ouvir o que o trabalho diz, as indicações, a direção que toma. Busquei referências, conheci pessoas que me ajudaram muito com conversas e trocas, que me ajudaram a pensar e a falar sobre o trabalho. Assim, comecei a entender a diferença entre pesquisa e processo. Eu confesso que gosto muito do processo. Não sou muito inteligente, mas sou muito observador... Acho que foi assim que aprendi a pintar, e, mesmo assim, sinto que não sei pintar"); com **A** de **Aisthesis**; com **A** de **Aporia** (do grego ἀπορία), impasse, falta de passagem, perplexidade, aplicável à arte de João Trevisan porque ela não se explica, mas lança dúvidas, indagações ao olhar.

João Trevisan se escreve com **N** de **Noturno** à luz do dia, que é como Trevisan pinta em seu ateliê ensolarado no Setor Comercial Sul, Edifício Anhanguera ("o nome do prédio não é muito legal", deplora o artista, "mas a sala é boa e funciona bem), no Plano Piloto de Brasília. "Desde o primeiro Adão que viu a noite / e o dia e a figura de sua mão, / fabularam os homens e fixaram / em pedra ou em metal ou em pergaminho / quanto cingir a terra ou plasmar o sonho" (Jorge Luis Borges, "História da noite"); com **N** de ***Negligentia*** do latim correspondente à bagunça brasileira, posto que, como relata Trevisan, "no ensino médio, eu dava tanto trabalho que passei por 13 escolas!".

João Trevisan | *Monocromo nº 26*, 2023 | Óleo e encáustica sobre tela, 23,5 × 30,5 cm | Foto: Bruno Leão

César Becker[1]

Renata Azambuja[2]

Em seu percurso de investigação escultórica Becker vai se afastando do estudo voltado para os procedimentos técnicos e suportes para acercar-se do material e daquilo que lhe é próprio. É com a pesquisa para o doutorado[3] que há uma virada para um novo entendimento sobre o trabalho de arte: o objeto não é mais o protagonista e, sim, o gesto, o lugar, o processo. Essa atitude diante da obra, que o artista identifica como algo presente em seu modo de pensar a arte, se manifesta em 2015, no período em que pesquisava para o seu mestrado em arte, revelando um desinteresse pela lógica que rege o mercado e um interesse pelo caráter efêmero da obra de arte.

A escolha da terra como elemento substantivo permite perceber o quão relevante é o estado transitório da matéria para a constituição de suas obras. Becker, ao comentar sobre sua concepção artística, enfatiza o desejo de "não construir trabalhos que durassem; a não sustentabilidade do trabalho. O mais importante era a terra que desmoronava, a terra que se espalhava".[4]

A variabilidade das condições a que a matéria está sujeita, como também a proposição sobre sua origem e pertencimento, se manifesta em *Brasília sedimentada*, de 2015: um cubo de terra de 1 m³ levemente compactada que evidencia o trabalho escultórico, pela configuração formal, mas que também enfatiza, muito em razão do contraste com sua estruturação geométrica, o desfalecimento da forma, apresentada pela terra que se destaca do cubo, desmantelando-se e espraiando-se pelo chão.

Esse interesse pela terra nunca esteve tão veementemente presente como agora.[5] Se nas décadas de 1960 e 1970 vimos o início da consolidação de práticas denominadas *earthwork* ou *land art*, de certa forma relacionadas a conjunturas políticas e sociais, envolvendo a ocorrência de guerras e a conquista por novos territórios, tanto geográficos (a viagem à Lua como a mais emblemática) como organizacionais (a reconsideração sobre o papel das instituições artísticas), na atualidade, o interesse pela terra aponta para as preocupações globais com o meio ambiente e com a ocupação desigual da terra, como extensão territorial. Apesar de décadas aparte entre esses dois momentos, parece existir, como lugar em comum, o desejo por reconexão com o espaço.

Quando Becker instala seus trabalhos na galeria tende-se a formular um pensamento simultâneo ao ato de ver a obra que extrapola o espaço físico de sua colocação, relacionando-se com os sítios de vivência e experiência escultórica do artista. Configuram-se como *nonsites*, porque há um vaivém entre o que está fora (um outro lugar) e o que se apresenta dentro da galeria. Becker aponta para essa questão com *Escavar a ruína*, de 2018, que se constitui de duas partes: a instalação do bloco de terra dentro da galeria e o espaço deixado pelo cubo que foi retirado do ambiente externo, localizado também no espaço expositivo, que foi a Casa Niemeyer, em Brasília.[6] A obra estabelece relações entre esquecimento e memória, mas também entre visibilidade e invisibilidade, provocando questionamentos sobre o duplo caráter da presença.

A ideia de *nonsite*[7] para Robert Smithson, artista que cunhou o termo, está simbioticamente conectada ao local (*site*) de origem daquilo que está apresentado como 'analogia tridimensional', que representa, na galeria, o lugar de origem do trabalho. Se, para Smithson, o sítio real, de referência, foi o Pine Barrens Plains, uma ecorregião de florestas coníferas temperadas em New Jersey, para Becker, o lugar com que ele estabelece afinidades poiéticas é Belchior, um afloramento calcário localizado no município de Planaltina de Goiás e considerado pelo artista como "o lugar da escultura".

A montanha como forma de relevo aparece como um índice de lugar expressivo para o artista — *locus* conceitual — em diversas obras. Podemos associar, considerando as devidas diferenças, a relação que Paul Cézanne desenvolveu com o Monte Santa Vitória que, mesmo estando localizado em um sítio em particular, na região da Provence, na França, foi se tornando, a cada mirada e tentativa de representação (e foram muitas), um algo inalcançável e cada vez mais abstrato, pela variabilidade das condições a que a montanha estava submetida e pelas próprias variações que perpassam o sujeito que olha e pinta. A elaboração conceitual em torno da montanha se repete e comparece em alguns trabalhos como o *Transportai um punhado de terra todos os dias e fareis uma montanha*, de 2015; *Todo cume de montanha é uma ilha* e *Uma montanha habita em um grão de terra*, ambos de 2018, e *Uma montanha sempre habita em outra montanha*, de 2024, que foi apresentada na exposição TerraConcreto.

Belchior, como lugar da escultura para Becker, assume conotações distintas da ideia de escultura como símbolo comemorativo, fixo em sua datação, posto que se relaciona com outra temporalidade: a do instante, muito próprio da arte processual, expandindo a visão sobre o que seja

a escultura. Podemos listar dois temas que caracterizam e singularizam a visão poiética do artista: a relação com o fenômeno natural, o pico de Belchior, tornado espaço de desenvolvimento artístico, presença natural que está para além da intervenção humana, e a introdução do corpo do artista, que é acionado por meio do ato de escalar (performance não performance). Pensar a escultura como conjugação da matéria preexistente junto a ação de galgar, de subir, abre questionamentos que se assemelham a *koans*,[8] pelo problema apresentado e de difícil resolução racional. Tanto a mente lógica quanto a mente embalada pelo historicismo encontram obstáculos ao tentar responder a questões, como essas, propostas por Becker: "Como participa, desse processo, um corpo que percorre seus corredores, grutas e escala seus paredões? Poderia o deslocamento, como experiência do espaço, ser produtor de uma experiência escultórica?"[9]

Richard Serra dedica um texto ao peso como um valor: "(...) sobre os perpétuos ajustes meticulosos do peso (...)".[10] E, ao discorrer sobre o peso, também pondera sobre a gravidade, condição associada: "Somos contidos e condenados pelo peso da gravidade".[11] Investir com o corpo sobre a matéria, como Becker faz quando escala, e revelando essa experiência como lugar de escultura (que ele realiza, posteriormente, por meio de objetos e instalações), é arremessar-se em um espaço tensionando peso e gravidade. Cabe notar que o que Becker executa é distinto da experiência de Serra (apesar de também ter havido a investida do corpo naquela ação) quando respinga chumbo nas paredes do armazém de Léo Castelli, em 1968.[12] Em Becker, o corpo está conexo com o pico de Belchior, que, como o artista relata está: "sempre condicionado à ideia do lugar, condicionado a maneira como o espaço se configura".

Escalar e esculpir são duas ações que se intercalam, conceitualmente, no trabalho do artista, provocado pelas atuações do corpo e pela temporalidade que separa os processos, transportando o espaço da ação da escalada para as novas presenças que resultarão nas esculturas. O corpo, como processo, também está presente na videoinstalação *Uma pedra é feita de tombos*, de 2024, exposta em TerraConcreto, onde Becker atira ao chão, repetidamente, um volume de argila enquanto, em frente ao vídeo, onde ele performa a ação, está disposta uma centena desses volumes que foram arremessados ao chão, memória *in situ* dos instantes da ação (o *hic at nunc*) que, como formulou Joseph Beuys, é a "gênese e feitura de um trabalho de arte" sendo "o objeto simplesmente uma impressão, o traço da atividade criativa".[13] Os processos sucessivos de integração e desintegração, de equilíbrio e desequilíbrio que compõem o corpo de trabalho de Becker a partir de suas vivências em espaços naturais são lembranças de que arte e vida coexistem no presente da ação e prosseguem sendo evocadas pelos rastros que a obra de arte deixa na memória.

NOTAS

1 Versão adaptada do original publicado no catálogo da exposição TerraConcreto, Centro Cultural TCU, 2024

2 Pesquisadora em história e teoria da arte, curadora e arte-educadora.

3 BECKER, C. A. F. Escalada, escritura, escultura: por uma linguagem de contato. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. IdA. Brasília, 2021.

4 BECKER, C. Entrevista concedida a Renata Azambuja. Áudio WhatsApp, 22 fev. 2024.

5 São exemplos de instalações atuais de terra em espaços expositivos, a participação brasileira na 18ª Exposição de Arquitetura da Bienal de Veneza (2023); a exposição de Daniel Lie, Unnamed Entities no New Museum/NY; e a mostra *Earthly Paradise*, de Delcy Morelos, na Bienal de Veneza, ambas em 2022.

6 Outra questão a ser levada em consideração é colocada por Rosalind Krauss que diz que o campo ampliado da escultura contemporânea se constitui a partir da "problematização do conjunto de oposições" em que se conciliam paisagem e não paisagem. In: KRAUSS, R. Escultura no campo ampliado. *Arte & Ensaios*, v.17 n.17, p. 135, 2008. Disponível em: https://doi.org/10.60001/ae.n17.p128%20-%20137. Acesso em: 10/05/2024.

7 Ver o artigo de R. Smithson, A Provisional Theory of Nonsites, de 1968. Disponível em: https://holtsmithsonfoundation.org/provisional-theory-nonsites. Acesso em: 22/04/2024.

8 A palavra *koan*, uma versão japonesa do termo chinês *kung-an*, refere-se a um diálogo ou a um questionamento que está em consonância com os preceitos zen budistas que vão de encontro à crença em princípios intelectuais e lógicos creditados como verdades absolutas.

9 Perguntas gerais para os artistas – Terra Concreto. Brasília, out. 2023. Documento Word.

10 KLABIN, V. (org.) Richard Serra. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997. p. 52.

11 Ibid., p. 53.

12 Este trabalho refere-se a uma performance intitulada *Splashing* realizada por Richard Serra durante o evento "9 at Leo Castelli", em Nova York, 1968.

13 HARLAN, V. (ed.) *What is art? Conversations with Joseph Beuys*. Londres: Clairview Books, 2004. p. 18-19.

César Becker | *Transportai um punhado de terra todos os dias e fareis uma montanha*, 2015 | Terra vermelha e estrutura de metal | Coleção do artista

Dirceu Maués: trânsito e transe da luz da Amazônia a Paris via Brasília

Paulo Herkenhoff

Dirceu Maués agencia a fotografia como cartografia de lugares em trânsito: porto, mercado, rua, água de Belém a cidades europeias. Para produzir o vídeo ... *feito poeira ao vento*... (2006) no mercado Ver-o-peso em Belém, usou 991 negativos em câmaras *pinhole*. A cada tomada, ele moveu o olhar para um lado até perfazer o giro de 360 graus . O olhar se esculpe em plasticidade do tempo em círculo por montagem e síncope. Tal tempo circular surge por vocação analemática. A dimensão do sol encontra vínculos com o cotidiano. Imóvel, o círculo parece girar em torno do olho do espectador no curso do tempo construído (ao perceber a órbita do sol e do giro de seu olho-câmara), que é contínuo, sequencial e fraturado, como num filme semelhante à imaginação do aparelho tratada por Vilém Flusser na *Filosofia da caixa-preta*.

O acesso ao hardware da fotografia não está interditado a Maués — construir sua câmera abre possibilidades, diz ele. Todo salto ou interrupção é convertido, por táticas antinômicas, em fluência. O foco na série *Extremo horizonte* (2011) é o espaço urbano, não lugares específicos. Brasília o instigou pela vastidão urbana. Maués fotografou ainda o Rio, São Paulo, Belém, Salvador, Recife, Goiânia, Fortaleza, Paris e cidades holandesas. Seu *ethos* extrai potência da limitação ótica da câmera *pinhole*, da Lomo (*toy cameras*) e de outros dispositivos tecnologicamente ultrapassados para a construção da poética do precário. Maués diminuiu o tamanho da janela interna de captação da imagem, a qual se projeta internamente sobre uma fenda de 0,5 cm. Ao abrir o obturador (protetor do furo de agulha contra a entrada de luz na câmera), a imagem vai se projetando sobre o filme, ele vai passando o filme e movendo a câmera lateralmente, de modo lento, intuitivo. A sincronização dos movimentos determina o quantum de luz a que o filme se expõe, sob a ação da luz solar (dias nublados pedem mais lentidão; ensolarados, mais rapidez). Projetando-se sobre o filme, a imagem varre o horizonte, como um escaneamento. A magia das cidades de Dirceu Maués advém da dinâmica da vida, da vertigem de seus movimentos, do alargamento e compressão do lugar, do transe da luz.

Dirceu Maués | *Rodoviária de Brasília*, 2012 | Fotografia pinhole da Série *Extremo horizonte*, 2012
Lago Paranoá, Brasília, 2012 | Fotografia pinhole da série *Extremo horizonte*, 2012

Antonio Obá | *Iconografia para uma missa preta — estudo para um corpo sem órgãos*, 2016
Técnica mista sobre tela, 100 × 76 cm | Foto: Francisco Moreira da Costa | Cortesia Mendes Wood DM

Antonio Obá ou Brasília, a cidade sincrética

Paulo Herkenhoff

Entrevista realizada em 2 de janeiro de 2017 com Antônio Obá, artista afrodescendente que reside em Brasília. O sincretismo afrocatólico de Obá tem um erudito fundamento medievalista nos caligramas ilustrados em *De laudibus sanctae crucis* (c. 845) de Habanus Maurus (Mainz, 780-856), um abade beneditino do mosteiro de Fulda e Mogúncia.

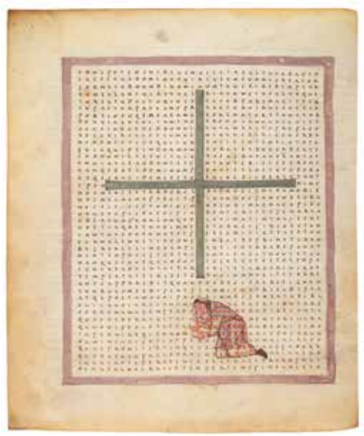
Em *Atos da transfiguração: desaparição ou receita para fazer um santo* (2015), Antônio Obá realiza uma espécie de transubstanciação simbólico-sincrética ao ralar até converter uma imagem de gesso de Nossa Senhora da Aparecida, a padroeira negra do Brasil, em pó. Esse pó branco transfigura o corpo do próprio artista numa espécie de filho de santo num momento de iniciação, comparável às situações ritualísticas documentadas pelos fotógrafos Pierre Verger e José Medeiros, ou ainda das figuras alegóricas de Mário Cravo Neto. Nesse processo transfigurativo, o artista se compenetra como um *iniciado*.

Paulo Herkenhoff: Compreendo que um primeiro passo foi ressignificar o próprio nome, inserir na escrita e na fonética — há um ritmo em Antônio Obá — algo que recompusesse simbolicamente o nome matricial perdido. O escravo não tinha, no Brasil, direito ao sobrenome como processo de desaculturação e perda de identidade. O artista é aquele que pode ter um novo nome porque seria um ser transfigurado. Vejo em sua proposta o trabalho da mestiçagem, do *créolisme*, da miscigenação e do sincretismo, isto é, de toda mistura cultural. Por uma questão de histórico familiar, você situa o sincretismo em crise, baseado em sua biografia pessoal. Gostaria de entender mais sua história nesse aspecto. O que foi a religião nesse momento.

Antônio Obá: Cresci num ambiente essencialmente católico. A família, por parte de mãe, tinha isso como algo fundamental, dada a influência exercida por minha avó (índia mestiçada), Ilídia América da Costa (adoro esse sobrenome "América"). Ela, entre outras coisas, promovia viagens anuais a Trindade (GO), cidade tradicionalmente marcada pelas festividades do Divino, Folia de Reis.

Numa dessas peregrinações (eu devia ter uns 8 anos), adentrei sozinho num salão de ex-votos, ou sala dos milagres. Pés, cabeças penduradas, cabelos, fotografias antigas, cenas de acidentes, mutilações e um cheiro de parafina queimada... Pasmei naquele ambiente que me encheu de medo, mas também de um fascínio. Não conseguia sair dali. Essa é uma memória substancial que fui reconhecer seu peso e influência anos depois.

Ela também regia um coral infantil, pelo que soube, que fazia pequenas apresentações em celebrações, missas...; minha mãe e meus tios tocavam em missas. Isso era algo que via desde garoto (um fato engraçado, ainda recém-nascido, faz parte de um auto de Natal, no qual representei o Menino Jesus). A questão musical exercida por mãe e tios, creio que tenha vindo de meu avô; ele tocava rabeca em Folia de Reis, mas também em bares, botecos... Tinha uma vida boêmia, enfim, uma relação entre o sacro e o profano, por assim dizer. Começo a ter o interesse pela música por volta dos 15 anos. Um tio me inicia no violão e passo, também, a tocar em missas. Me interessei, nesse período, pelo caráter místico de alguns santos no que diz respeito às tensões entre corpo e uma ideia de transcendência. Não obstante, correspondia essencialmente a uma tensão íntima, de um adolescente, explodindo em hormônios, lidando ainda com proibições no que diz respeito a sentir o corpo, descobrir o corpo pela negação do corpo, por assim dizer. De certo modo, isso ocasionou a construção de vários interditos que cultivava e subvertia. Num dado período da adolescência, manifestei a vontade de entrar para o seminário (vontade que, afinal, foi breve, mas trazia um interesse voltado para



um aprofundamento místico). Ver minha avó "sacrificar" galinhas, perceber como essa ideia religiosa mobilizava tantos corpos, as imagens relacionadas ao corpo inserido nessas tradições, as histórias dos mártires me soavam como ritual e isso me exercia grande fascínio.

PH: *Iconografia para uma missa preta — estudo para um corpo sem órgãos* é um autorretrato na infância? Qual é o texto que veste o menino?

AO: De certa maneira, sempre penso as obras como uma projeção de questões que me tocam profundamente. Parto muito da ideia de pensar uma identidade em crise, por não ser totalmente nem uma coisa, nem outra; está misturada, a rigor do termo, miscigenada. Isso me põe num meio de caminho no qual transito e reinvento os símbolos, as histórias à minha maneira. Dá fôlego para pensar a partir de um incômodo e curiosidade que parte de mim (daí um sentido autobiográfico), mas que abrange elementos de uma história nacional.

Nessa série, inclusive, procuro um diálogo ampliado que parte, evidentemente, de uma percepção minha acerca de certas vivências, mas tenho um interesse maior em lançar isso para um discurso que envolve o corpo num lugar, numa decorrência histórico-brasileira. Me referindo a ícones religiosos por uma questão de familiaridade estética e também pela abrangência conceitual que eles exercem no cerne da própria cultura nacional. Encaro muito mais como um dispositivo social que dita condutas e discursos (temos uma bancada evangélica com poder de decisão política), do que propriamente algo que envolva a ideia de uma transcendência espiritual.

A exemplo disso, a obra *Iconografia para uma missa preta — estudo para um corpo sem órgãos*, muito mais que um autorretrato literal, é um retrato a partir de uma perspectiva histórica. O garoto, posto em cruz, sua imagem está (des)figurada pelo fragmento de uma estampa medieval feita pelo abade Habanus Maurus *De laudibus sanctae crucis*, que também estabelece o quatro como medida de perfeição, o número do homem vitruviano, o quadrado ideal e tudo que fuja a essa esquemática, seja pela cor (estamos falando de um conceito europeu), seja pelo tipo corporal, será uma distorção, uma desarmonia, objeto de expiação. Vide o exemplo do episódio da Vênus negra.

Enquadrar (a rigor do termo) um corpo negro dentro de uma cruz (e todo significado que ela possa abarcar — o símbolo máximo dos cristãos, um cadáver num madeiro, a cruz de uma caravela ou de um túmulo), seccioná-lo, (ex-votos, relíquias?) problematiza a catequização como forma de suplantação de uma cultura sobre a outra, uma dominação disseminada em artifícios sociais dos quais a religião é apenas um deles.

A remissão a esse imaginário se justifica por outro dado: o mascaramento das entidades identitárias de toda uma cultura tendo de substituir nomes e arquétipos tradicionais por santos (como se vê bem em ritos sincréticos da umbanda, por exemplo), mantendo-se em segredo, atuando na sombra como forma de sobrevivência das raízes, por várias situações delegada à marginalidade. Como exemplo recente, basta lembrar as notícias sobre morros cariocas dominados por traficantes (em sua maioria negros), "convertidos" ao evangelismo e que, por isso, ameaçam e expulsam praticantes de candomblé. Ou seja, vejo que o que se coloca em discussão não é meramente a menção a uma memória religiosa, tampouco um conceito hermético que se funde nela. Em periferias taxadas como violentas, igrejas de fundo de quintal disseminam-se, crescem em igual medida a botecos, e isso me espanta. Interesso-me por todo esse imaginário cristão para estabelecer uma crise, uma reflexão que, ao mesmo tempo homenageia e profana, "santifica" e sodomiza, eleva e lança ao chão, colocando o corpo em evidência dentro desses processos que o transfiguram, que o transformam em outra coisa que não corpo, mas, ainda, corpo, animal, natura. Na própria concepção da série *Verônica* essa dualidade se expressa: recorre-se a uma mitologia bíblica, ao passo que a feitura das gravuras (o registro de vulvas ensanguentadas sobre a brancura do papel) abre uma gama de leituras que vão desde a sacralidade à misoginia, ao machismo histórico. O corpo inserido na ideia de rito e sacrifício. Entendo o rito aqui não somente contido num caráter religioso. Falo de ritos sociais, assumidos enquanto tal, ou não.

Ao mesmo tempo em que os gestos de um ritual atingem as obras (como já foi explanado antes), a ação performativa, tenho pensado num desdobramento de outras situações na concepção de uma série de desenhos em que ando trabalhando. A performance *Rosário de nós* (2016) configura essa intenção, embora traga marcada no nome e na ação toda uma ritualística sacrificial do corpo pelo gesto (um corpo ajoelhado sobre contas-de-lágrimas).

Fazia um tempo pensava em uma obra que consistiria num grande nó preto. Uma metáfora aos nós sociais, às questões ainda insolúveis que cotidianamente são noticiadas: pretos e pardos são os que mais morrem e os que mais são presos; dados que evidenciam a realidade do racismo no Brasil. Lembrei-me de uma imagem que amarrou, por assim dizer, todo o conceito da ação.

A fotografia de Luiz Morier datada de 1983, intitulada *Todos negros*. Se a questão era tratar de um nó social, atinei essencialmente aos nós que amarram cada um dos trabalhadores tidos como marginais no contexto da imagem. Um nó na garganta do que não se fala, do que é silenciado, a reza ajoelhada em contas-de-lágrimas, sobre uma peneira de palha (como as usadas no jogo de búzios), ditando uma sorte (azar?) e o ato de tecer nós em 20 metros de corda de sisal, até o corpo falhar em dor, sacrifício e resistência.

Tenho pensado muito nesse traço da religiosidade brasileira em relação à dor, que, em certos aspectos, flerta com uma profanação, por assim dizer, sendo aquilo que, pela junção de tradições, acaba por se tornar peculiar. Todavia, essa foto, de 1983; esses seis corpos negros, perseguidos mata adentro e amarrados tal qual se amarram animais fugidos remontam a outras perseguições que persistem. Na performance *Rosário de nós*, finalizo a ação com a corda dando voltas em meu pescoço e, por fim, após badalar o chocalho (que é usado em animais de pasto para que se saiba seu paradeiro, caso se percam, mas também é usado em assentamento de determinados orixás).

PH: Por vezes, o peso do cristianismo como a *Iconografia para uma missa preta* e *Verônica*, referências à expiação e pregação, ainda é grande. Está suficientemente purgado? Nomear (dar título, indicar, enunciar etc.) por vezes ainda me parece determinado pelo catolicismo. Por que isso é importante para você?

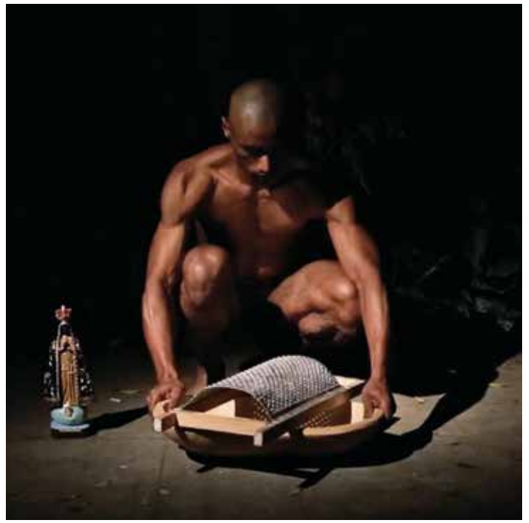
AO: Gosto muito de ficar pensando o título das obras. Às vezes vem a sugestão quase em consequência das referências que pesquiso e de certo modo me fascinam (como é o caso do tríptico *Iconografia para uma missa preta*); na série *Verônica*, o nome (como já conhecia a mítica que o envolve) ditou o que a obra seria, e *Pregação*, bom, acho que o nome, nesse caso, está indissociável da obra. Há essa clara referência ao catolicismo no sentido de estabelecer uma crise, uma dubiedade de sentido. Mas não quero correr o risco da coisa se fechar em si, mas que se desdobre a partir de. Usar esse referencial como dispositivo para outros processos. Reconheço que quis exaurir (se assim posso dizer) algumas coisas que achava curiosas e incongruentes, principalmente por perceber essa marca religiosa num discurso geral. No entanto, tenho repensado algumas situações que escapam por outra via, mas mantém ativa essa relação com o corpo-negro-histórico. Outros dados começaram a me chamar a atenção e que evidenciam uma relação com o trabalho; a exploração do trabalho que, também, remonta a toda uma conjetura histórica no sentido de dizimar física e culturalmente o indivíduo. Há uma série de desenhos se desenvolvendo que parte da exploração do látex em algumas regiões africanas, no século XIX, encontrando corpo também no discurso de um proposto apagamento da "mancha da escravidão," proposto por Rui Barbosa, e o apagamento (forjado ou explícito) que, num contexto atual percebo desde um clareamento de pele, alisamento de cabelo, até uma vergonha em assumir certas raízes. Mas é algo ainda em processo.

Habanus Maurus (780-856) | *De laudibus sanctae crucis*, c. 845 | Biblioteca Nacional da França

Reza-brava

No ambiente encontram-se, dispostos no chão, dois objetos ordinários: um ralo típico feito de lata e uma gamela de madeira. Ambos são utensílios comuns da vida rural e interiorana brasileira que certamente todos conhecem, ao menos de vista. Após algum tempo o artista adentra a cena; ele está nu e segurando a imagem de nossa senhora aparecida, bem na frente da genitália, como sendo o próprio artista uma espécie de andor. Dirige-se compassadamente até o lugar onde estão o ralo e a gamela; ajoelha-se, se organiza com os três objetos e põe-se ao ritual inusitado de ralar a santa de gesso.

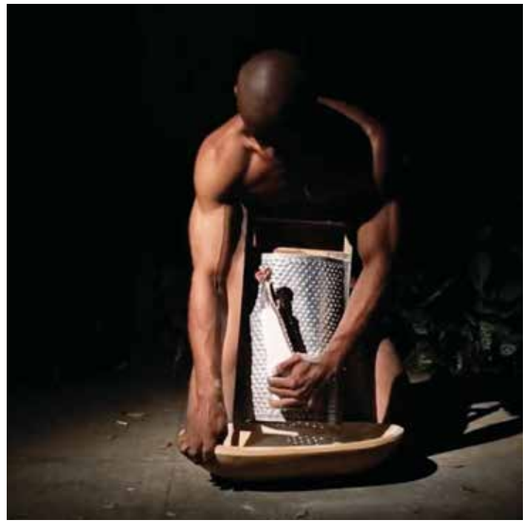
Iconoclastia? Certamente, mas esse não parece ser o propósito. Nenhum cristão se sentiria ofendido diante da cena, pois ela é muito mais que isso. O ato de ralar torna-se um ritual intenso e pesado; vê-se na musculatura incisivamente desenhada toda tensão do trabalho extenuante, quase desumano. Esteta-escultor que é, ele não rala o gesso-santa

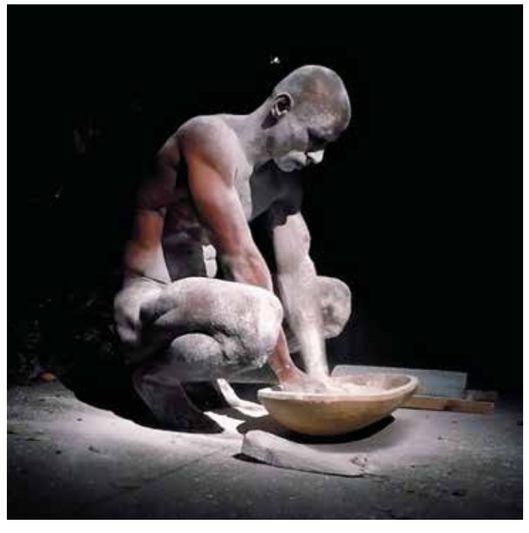


de qualquer maneira, ele busca na ação de subtração gerar uma nova forma cuja geometria pura irá expulsar os vestígios de qualquer humanidade-santidade na exigência da penetração no cerne do prazer... É o que sou, o que somos um ao outro e a tantos mais? É o que vem a ser? É o quê?

O fim da linhagem, a última pluma da águia, a impressão imprecisa na falange do polegar, a língua que mastigo em sangue e palavra, a larva que me habita as tripas, a flora, a fauna intestinal após a sesta? Quantos animais me nutriram? Quantos ainda morrerão pra que eu me repita? Totem; quanto de mim se repete no filho, no pai, no avô? Quanto de mim atribuo (por sorte) ao cão? À severidade que ressoa em cada escolha? é minha a voz que alimenta a terra no fim, e não mais minha; é meu o corpo e não mais meu. Quem é o pão? Sou eu o fruto que como.

(Antonio Obá)





Antonio Obá | *Atos da Transfiguração: desaparição ou receita para fazer um santo*, 2015 | Performance | Cortesia Mendes Wood DM

Informação e poder

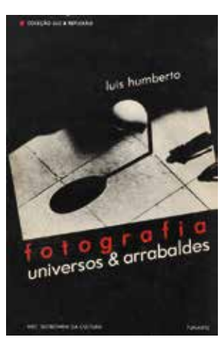
Luís Humberto[1]

A democracia não promete criar uma sociedade sem monstros, mas permitir que ela se instrumente, livremente, para deles se defender. O grande conflito entre a informação e o poder situa-se no fato de que este nunca mostra publicamente sua face verdadeira, mesmo porque as tem muitas, e as exibe apenas em atos litúrgicos, festivos e superficiais.

As relações essenciais dos mecanismos de poder ocorrem sempre fora do alcance de nossos olhos e, sendo ele extremamente cioso de sua privacidade, só nos concede a visão da face que interessa tornar pública. Esse recato é sua garantia, uma vez que preserva uma aura, frequentemente falsa, de seriedade e gravidade. O poder sempre dispõe de prepostos atuando como barreiras de primeira instância para impedir ou dificultar a ação de registrar fatos ou momentos, promovendo, muitas vezes por conta própria, uma censura antecipada sobre aquilo que julgam ser, com base em seus rudes critérios, desinteressante divulgar. Esses bloqueios são executados de modos vários e em planos diversos, indo desde os subterfúgios com vernizes de civilidade até a repressão brutal em nível físico.

Todavia, uma das funções de quem tem por dever informar é desmistificar o poder. Mostrar que é exercido por pessoas comuns nas quais inexiste qualquer traço de santidade. O poder deve ser sempre objeto de crítica, pois, por si só, não sacraliza seus detentores, podendo até mesmo corromper, garantir impunidade e causar danos às pessoas, simplesmente para se preservar.

Por isso deve ser vigiado, contestado e ter recusada qualquer redoma de intocabilidade. Sendo posto à prova, o tempo todo, se manterá revitalizado, na medida em que for capaz de admitir a crítica ou mesmo absorver injustos agravos; se conservará autêntico enquanto for sensível às aspirações reveladas e mostrar-se interessado em atendê-las. Caso contrário tenderá a fazer prevalecer a força e, perdendo substância, permitirá, à sua volta, o agrupamento de representantes de interesses os mais mesquinhos e desqualificados que, em pouco tempo, irão abastardá-lo, afastando-o de suas verdadeiras e originais fontes de vigor, que lhe deram razão de existir.



Os fatos julgados desairosos pelo poder e seus eventuais partilhadores seriam muito menos penosos se lançados francamente à discussão, pois essa atitude ocasionaria um ganho considerável em termos de confiabilidade. A participação só é possível pela divulgação livre da informação, sem mutilações, ampliando o envolvimento das inteligências, tornando mais consistentes e seguras as decisões que, afinal, afetam a todos.

Poder é prevalecer a vontade, mas como um reflexo verdadeiro dos desejos de uma maioria, respeitados os direitos fundamentais das minorias.

O poder é passível de ser manipulado e a crítica sobre ele deve ser permanente, não como um exercício viciado de contradizer, mas como uma atitude decorrente da vigilância necessária para se alcançar o equilíbrio. Ele fabrica seus próprios mitos e os exibe como padrões. Só o potencial revelador da informação é capaz de desnudá-los e mostrar demônios travestidos em anjos, o que para eles será insuportável. A necessidade de garantir o alto conceito que têm sobre si mesmos faz com que os detentores do poder exerçam, muitas vezes, uma ação profilática sobre a informação considerada potencialmente perigosa e, para isso, lançam mão, com frequência, de recursos escusos, tais como negociar acesso privilegiado à informação por parte daqueles que se mostram mais dóceis ou cooperativos na consecução ou preservação da imagem pretendida.

Identifica-se na natureza humana um claro tropismo para o poder. Isso, porém, pode tornar-se uma aspiração deformada quando, deixando de ser a busca maior de meios para exercer uma ação modificadora, visando alterar um conjunto de relações indesejáveis, vier a transformar-se em um esforço mesquinho na procura da partilha de privilégios; mesmo que, para tanto, sejam traficados patrimônios que não lhes pertencem como, no caso, a informação. A vocação para cortesão é facilmente detectável, mesmo no meio daqueles que, por dever de ofício, deveriam empenhar-se na comovente e, às vezes, aparentemente impossível busca da verdade.

Esquecem-se de seus compromissos para com a comunidade que deveriam manter seriamente informada, e trocam sua própria integridade pela duvidosa benesse de uma convivência exclusiva com um poder que se mantém carrancudo e inacessível para todos os demais. A existência do "disfarçado — fâmulo — prestimoso" provoca uma situação de absurda desvantagem para aqueles que se arriscam bravamente, tentando fazer prevalecer a verdade e mostrando que as relações da vida com o poder estão longe da candura e encantos dos contos de fada.

Criam um padrão de bom comportamento — avalizado pelo poder — que nem de longe pode ser uma premissa básica para a missão de bem informar. Frequentemente ocorre um leilão surdo tendo, de um lado, o poder, necessitado de manter uma imagem de seriedade e competência e, do outro, pessoas convenientemente esquecidas de seus deveres para com a comunidade que lhes delegou uma tarefa. O valor do lance varia mas o objeto é, muitas vezes, arrematado.[2]

NOTAS

1 Luís Humberto Martins Pereira nasceu no Rio de Janeiro em 1934, mas foi em Brasília que aprimorou seu traçado e aguçou o seu olhar. Formou-se na Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil em 1959 e foi convidado por Alcides Rocha Miranda a contribuir na construção da UnB, mudando-se para a capital em 1961. Ao assumir a disciplina de Fotografia, ajudou a estruturar o currículo do Instituto Central de Artes da UnB, que oferecia ao estudante o contato com diferentes materiais, superfícies e instrumentos, antes que ele escolhesse sua própria linguagem artística. Com o golpe de 1964, as invasões dos militares à UnB, as prisões e as demissões, o fotógrafo foi um dos professores a pedir exoneração, acompanhado de outros 222 funcionários da universidade. Ele foi reintegrado na década de 1980, tornando-se professor titular em 1992. Além de professor, Luís Humberto ficou conhecido também como um renomado fotojornalista por flagrar os gestos, as posturas e as cenas informais dos políticos da capital. Mas não foram apenas os bastidores políticos da capital que sua câmera registrou. Seu olhar alcançou também as peculiaridades do Cerrado e soube focalizar os sutis e corriqueiros detalhes do cotidiano.

2 HUMBERTO, Luís. Informação e poder. In *Fotografia: universo & arrabalde*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983. p. 48-49. (Coleção Luz & Reflexão).

Orlando Brito, o cronista da política brasileira: da ditadura à Nova República

Blanche Marie Evin da Costa

Fotografia é história. Fotografia é linguagem.

O cronista da política brasileira, Orlando Brito, ilustrou, por décadas, simbolicamente, a história contemporânea do país. Viu a Nova República nascer dos 21 anos que soterraram a democracia, cobrindo mais de uma década de mandatos, 15 presidentes, de Castelo Branco a Bolsonaro.

Suas fotos, documentos históricos, artísticos e políticos do Brasil, oferecem um retrospecto visual da "seara de poder" da capital federal. Com quase seis décadas de trabalho, originário de Janaúma, Minas Gerais, foi em 1956 que se mudou com a família para a futura capital, ainda em construção.

Aos 14 anos começou a trabalhar no laboratório fotográfico do jornal *Última Hora*, sendo integrado à equipe de fotojornalistas dois anos mais tarde. Com a "profissão pendurada no pescoço",[1] passou por veículos como *O Globo*, de 1969 a 1981, a revista *Veja*, onde assumiu o cargo de editor de fotografia até 1985, e o *Jornal do Brasil*, onde foi editor de 1987 a 1989. Após breve período na revista *Caras*, veículo que ajudou a fundar, retornou à *Veja* de 1989 a 1993, criando, em seguida, a sua agência de notícias na década de 1990, a *ObritoNews*.

Para Brito, um fotógrafo, um documentarista, não deveria criar imagens, mas descobri-las pela observação de um movimento, de uma cena. "Movimento é parêntese de tempo."[2] Foi assim com suas fotos, hoje, consideradas emblemáticas. Como a do general Ernesto Geisel, por exemplo, caminhando em uma praia do Rio Grande do Norte, em plena ditadura, que simbolizaria a intenção do militar de marcar uma nova postura do regime ditatorial, ou a de Ulysses Guimarães caminhando na esplanada no fim da tarde, poucos dias antes do helicóptero em que estava desaparecer no mar.

Brito testemunhou significativa variedade de posturas nas décadas em que conviveu no Palácio do Planalto. No documentário *Não nasci para deixar meus olhos perderem tempo*, de Claudio Moraes, relatou que "convivendo com o mundo do poder, [você] descobre que o palácio, na verdade, parece um céu, mas é um tremendo inferno. Ali dentro tem tudo. Gente interessada, gente bacana, gente brilhante, gente enganadora. Tem traidor, tem vilão, tem herói. Aquilo lá é uma caixa de loucura."[3]

Com a experiência, percebeu que seu ofício ia muito além da cobertura midiática. "Somente a fotografia de assessores dando entrevistas no palácio não bastava para cobrir a importância daquele tempo." Foi assim com outra foto histórica, a que retratou o congresso vazio em abril de 1977: "foi muito pesado. Foi um quase AI-5. O pacote de abril redefiniu a vida futura do Brasil. Criou o senador biônico. Cassou mandatos, mas, sobretudo, fechou o Congresso."

Defendia com frequência que a fotografia política pela expressão de seus políticos dizia muito mais do futuro do que do presente e do passado. "A fotografia tem uma linguagem própria, mais do que isso, tem um idioma próprio, é uma língua. O fotógrafo escolhe a luz, o ângulo, o momento, esse é o idioma."

Com sensibilidade aflorada diante da história, em 1979 se tornou o primeiro brasileiro a receber o maior prêmio do fotojornalismo mundial, o *World Press Photo*, concebido pelo Museu Van Gogh, em Amsterdã. Da *Veja* recebeu 11 vezes o Prêmio Abril de Fotografia. Entre os livros publicados com a sua produção, destacam-se *Perfil do Poder* (1981); *Senhoras e senhores* (1992); *Brasil: de Castelo a Fernandos* (1996); e *Poder, glória e solidão* (2002).

Instituições como Museu de Arte de São Paulo (Masp), os Museus de Arte Moderna do Rio e de São Paulo (MAM Rio e MAM-SP) e o Centre Georges Pompidou, em Paris, adquiriram exemplares de suas obras. Hoje, a tribuna de imprensa do Plenário do Senado Federal ganhou o nome de "Repórter fotográfico Orlando Brito". Sua produção pode ser consultada no acervo fotográfico do Instituto Moreira Salles e é composta por cerca de 400 mil imagens, além de documentos, equipamentos fotográficos e publicações.

NOTAS

1 Definido pelo próprio Orlando Brito em podcast, *Orlando Brito, a foto*,

2 Depoimento concedido ao documentário *Não nasci para deixar meus olhos perderem tempo*, 2022. Direção de Claudio Moraes.

3 Idem.

Orlando Brito (1950-2022) | *A partida de Ulysses*, outubro de 1992 | Fotografia | Acervo Instituto Moreira Salles/Coleção Orlando Brito

José Roberto Bassul, a imagem como um sopro suave

Paulo Herkenhoff

Capital da República Federativa do Brasil, Brasília é a capital do poder e do despudor golpista — sabedor disso, José Roberto Bassul contrapõe sua obra fotográfica àquelas duas características como ação de uma visão amorosa e crítica sobre a arquitetura da cidade. Esse é um dos motivos pelos quais Bassul define sua fotografia como "uma tentativa de desenhar pensamentos, de projetar desejos, de construir espaços para a imaginação". O inconsciente ótico-fotográfico brasiliense de Bassul lhe pediu, como passo inicial da formação de sua sensibilidade, que ele se formasse como arquiteto porque, então, conhecendo a gênese das vísceras e da ossatura de um corpo arquitetônico, pudesse cobri-lo por uma pele impalpável. Algumas de suas fotografias em preto e branco parecem uma tênue película de ar ou de luz entre a retina humana e a materialidade doce do suporte da imagem impressa. Nessas ocasiões, fotografar e imprimir são como um beijo de comovente alvura nos edifícios ou como pujante ato de esclarecimento de um prédio público como destinado ao exercício da democracia.

A afirmação de Erwin Panofsky de que, no Renascimento, o quadro pintado tenha se convertido em janela para o mundo[1] é invertida por José Roberto Bassul para um vago exibicionismo cego, posto que alguns prédios modernos não têm janelas, pois são cobertos por panos de vidro transparente, mas espelhados. Nesse caso, temos as fotos alvares, impressas em "lúcida luz" ou como sutis rumores da linguagem, como nas ideias de Roland Barthes sobre a fotografia e a linguagem artística.[2]

Em arremate, a arte de José Roberto Bassul precipita o sublime[3] em suas duas versões antitéticas, ora como arrebatamento afetuoso, ora como amedrontadora perversidade da sutileza (em ambas as hipóteses, sem título); ora como a fotografia fortemente absolutamente contrastada em preto e branco chapados e uniformes entre os vazios do prédio (áreas pretas) e o concreto armado das cúpulas curvas do plenário do Senado e o da Câmara de Deputados que julgarão os golpistas (áreas brancas). "Arquitetura não constitui uma simples questão de engenharia, mas uma manifestação do espírito, da imaginação e da poesia," afirmou Oscar Niemeyer. Assim também se faz a fotografia de Bassul, cuja abstração geométrica de detalhes arquitetônicos não se vincula à obra de Geraldo de Barros, Gaspar Gasparian ou Yashida, membros do Foto Cine Clube Bandeirantes, nem ao minimalismo americano. Com efeito, a produção de José Roberto Bassul se afilia à tradição do neoconcretismo, por não renunciar ao caráter simbólico da forma nem à subjetividade visível e necessária à plena realização da intencionalidade do artista em seu processo de invenção da forma.

NOTAS

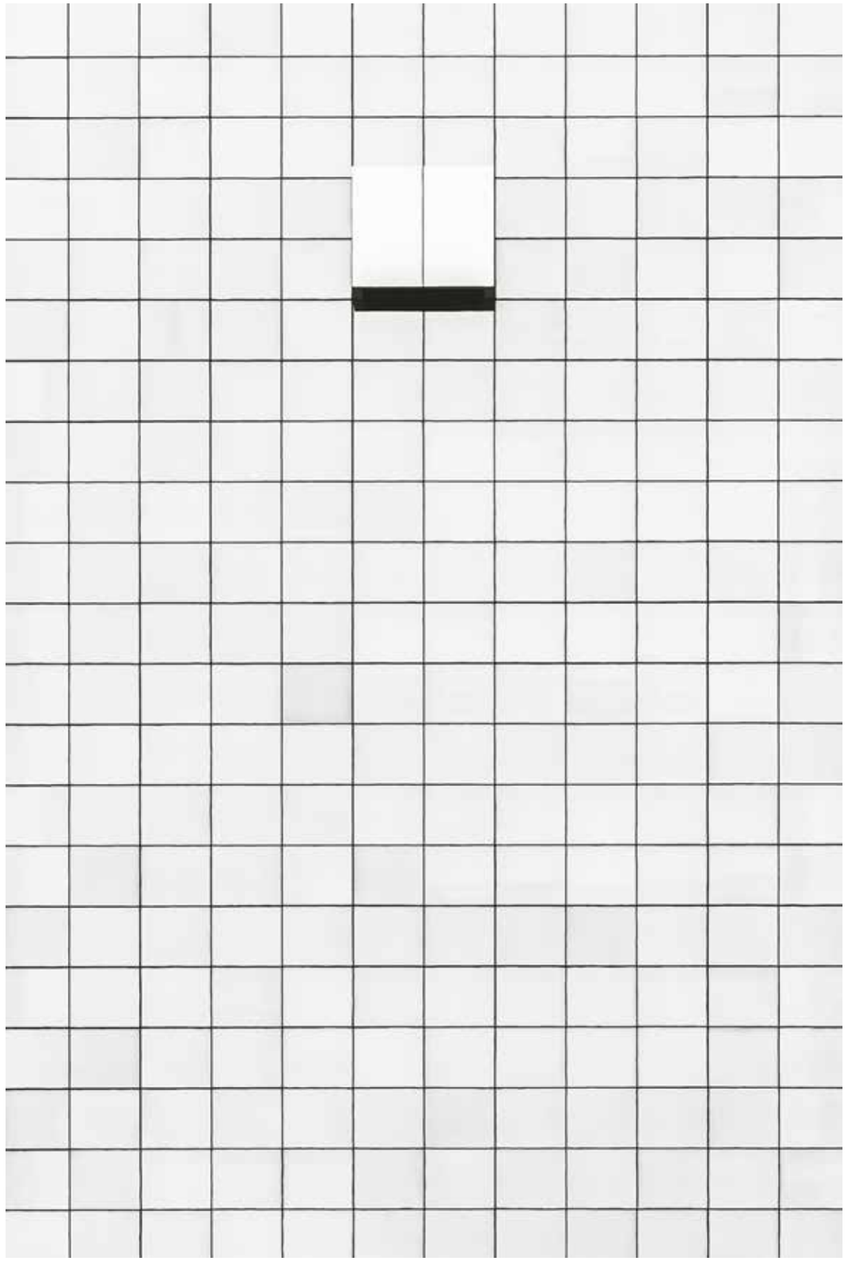
1 PANOFSKY, E. *La perspectiva como forma simbólica* [1927]. Trad. de Virginia Careaga. Barcelona: Tusquets, Barcelona, 1973; e *Meaning in the Visual Arts*. Garden City: Doubleday Anchor Books, 1955.

2 BARTHES, R. *La chambre claire: note sur la photographie*. Paris: Gallimard; Seuil 1980, (Cahiers du Cinéma); e "La mort de l'auteur" (1968) in: *Le bruisement de la langue*. Paris: Seuil, 2004.

3 Ver LONGINO, C. *Traité du sublime*. Trad. Nicholas Boileau. Paris: Le Livre de Poche, 1995; e BURKE, E. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Trad. Enid Abreu Dobránsky. Campinas: Papirus, 1993.

 José Roberto Bassul | Sem título, série *Concreto abstrato*, 2016 | fotografia 80 × 80 cm | Coleção particular

 José Roberto Bassul | Sem título, série *Paisagem concretista*, 2015 | fotografia 80 × 54 cm | Coleção particular



José Roberto Bassul | Sem título, série *Quase nada*, 2019 | fotografia 80 × 54 cm | Coleção particular

Volpi: o pioneiro embate cultural[1]

Graça Ramos[2]

O afresco que Alfredo Volpi pintou para a Igreja Nossa Senhora de Fátima foi a primeira obra de arte inserida na futura capital federal. Terminou sendo também o motivo da primeira guerra cultural em solo brasiliense. O embate em torno da pintura desvelou contradições inerentes ao nosso corpo coletivo. Seis décadas depois, antinomias radicalizadas culminaram na destruição de inúmeras obras de arte no 8 de janeiro, em 2023.

Se a violência campal protagonizada nos edifícios da praça dos Três Poderes arranhou a democracia, em desrespeito à decisão das urnas e ao patrimônio público, as pinturas de Volpi, apagadas com ranhuras, tornaram-se a primeira descaracterização do projeto Brasília. Afinal, a nova capital era apresentada como proposta de mudança, quase revolução, de nossas práticas estéticas.

Em 1958, Volpi pintou duas das três paredes da chamada Igrejinha. Os afrescos foram destruídos pela comunidade religiosa em 1962, sem chance técnica de restauro até o momento. Foi a primeira vez que as formas triangulares recortadas, as famosas bandeirinhas, apareceram em movimento de flutuação, a apontar fundamental modificação no vocabulário do artista.

Volpi transportou — e transformou — imagens aparentemente simples, inspiradas na paisagem urbana e no imaginário popular, para as paredes internas do pequeno templo, espaço dos mais amados da cidade devido a sua elegante singeleza e aos azulejos de Athos Bulcão instalados nas duas paredes externas.

Escolheu a tradição — o afresco — para traçar duplo diálogo abstratizante: com dogmas da Igreja católica e com o programa arquitetônico modernista de Oscar Niemeyer, que estruturou o templo sob a forma de um triângulo isósceles. Desde os esboços aprovados pelo arquiteto, a proposta do pintor articulava-se em torno do numeral três — e seus múltiplos — e da imagem que o representa, a do triângulo. O numeral vincula-se ao dogma religioso da Santíssima Trindade.

Na parede interna orientada para a 308 Sul, a quadra-modelo de Lucio Costa, linhas oblíquas e paralelas brincavam com o desenho da capelinha e sugeriam aproximação ao traçado do Plano Piloto. Bandeirinhas tremulavam em alusão às três crianças testemunhas das aparições de Fátima, guardiãs dos três segredos. Estruturas retangulares evocavam os cinco personagens da história (anjo, santa, crianças).

Atrás do altar, flutuava imagem evocativa de Nossa Senhora, diferente da iconografia de Fátima, o que gerou grande parte das reações negativas. Madona segurava o Menino Jesus, ladeada por dois estandartes compostos por bandeirinhas, conceituando a "primeira heresia anticoncretista de Volpi", conforme Olívio Tavares de Araújo.[3] Novamente, Volpi jogou com a numerologia: cada mastro era composto por 12 bandeirinhas. O numeral, no cristianismo, vincula-se à ideia de governança e alude à divisão das horas em dia e noite.

A Igreja considerou as pinturas "infelizes".[4] Françoise Choay estigmatizou-as como *naif* e de dimensões não adequadas.[5] Pedrosa defendeu as estratégias de Volpi como um dos melhores exemplos de arte sacra. Foi o único a interpretar o afresco, considerou-o "essencialmente comunal e inalterável, daí sua frescura, sua autenticidade e objetivismo plástico".[6]

No tenso jogo político que se estabeleceu em relação às pinturas, a tradição insurgiu-se contra novos signos, e à paisagem inovadora impôs-se a realidade conservadora. Restou-nos a história de uma ruína, a memória de uma das mais arrojadas decisões de Niemeyer, que apostou em linguagem artística distante da figuração tradicional para ambientar um dos seus mais icônicos edifícios.

Na década de 1980, convidado a refazer as pinturas, um ainda magoado Volpi recusou o encargo. Antes, aceitara convite do diplomata Wladimir Murtinho, aquele a quem denominei curador-chefe,[7] para pintar um afresco no Palácio Itamaraty. *O sonho de Dom Bosco* (1967) brinca com os arcos do edifício-sede da diplomacia brasileira e homenageia Niemeyer, pois a face do personagem recorda traços do arquiteto.[8]

A segunda experiência artística em solo brasiliense também repercutiu na trajetória de Volpi, levando-o a incrementar pesquisas formais. A intersecção de dois triângulos invertidos, em que se superpõe a figura evocativa do santo, expõe o encaminhamento para a germinação das estruturas ogivais, até então inéditas, signo de uma de suas mais belas fases.

Painel *O sonho de Dom Bosco*, 1966, de Alfredo Volpi, instalado no Palácio Itamaraty | Foto: Maurício Araújo

Em 2009, nas obras de restauro da Igrejinha, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) decide que as paredes internas receberão pinturas, com o objetivo de recompor a ideia da ambiência original desejada por Niemeyer. O artista escolhido é Francisco de Fátima Galeno, piauiense, radicado desde jovem em Brazlândia, região administrativa do Distrito Federal.

A escolha deveu-se ao fato de ele apresentar "técnica, cromatismos e elementos de construção gráfico-pictóricos semelhantes aos de Volpi", segundo o coordenador do restauro, Rogério Carvalho. Reações negativas da comunidade foram intensas, inclusive com ação de depredação. Mais uma vez, a capela, bem tombado Patrimônio Cultural do Brasil, foi palco de disputas, expondo contradições políticas e artísticas da cidade, do país.

Pipas, carretéis, flores e outros elementos hoje flutuam sobre fundo azul, em lúdica interpretação da narrativa de Fátima, imagem próxima à iconografia tradicional, desenho mais literal do que a proposta feita pelo artista pioneiro. No fervor da disputa cultural, foi somente com a entrada em cena do Ministério Público Federal que o encontro de Galeno com Volpi na capelinha-*souvenir* tornou-se possível.

Francisco Galeno | Painel no fundo do altar da Igrejinha da 308 Sul, 2021 | Foto: Lainha Loiola

Afrescos pintados por Alfredo Volpi na Igreja Nossa Senhora de Fátima, Brasília. Foto: Marcel Gautherot, 1959

NOTAS

1 Este texto é uma adaptação de trechos do livro *O apagamento de Volpi: presença em Brasília*. Brasília: Tema Editorial, 2023.

2 Jornalista, é mestre em literatura pela Universidade de Brasília (UnB) e doutora em história da arte pela Universitat de Barcelona (UB).

3 ARAÚJO, O. T de. In: BIEZUS, L. (cur.). *Volpi: projetos e estudos — em retrospectiva décadas 40-70*. São Paulo: Pinacoteca, 1993. p. XXIII.

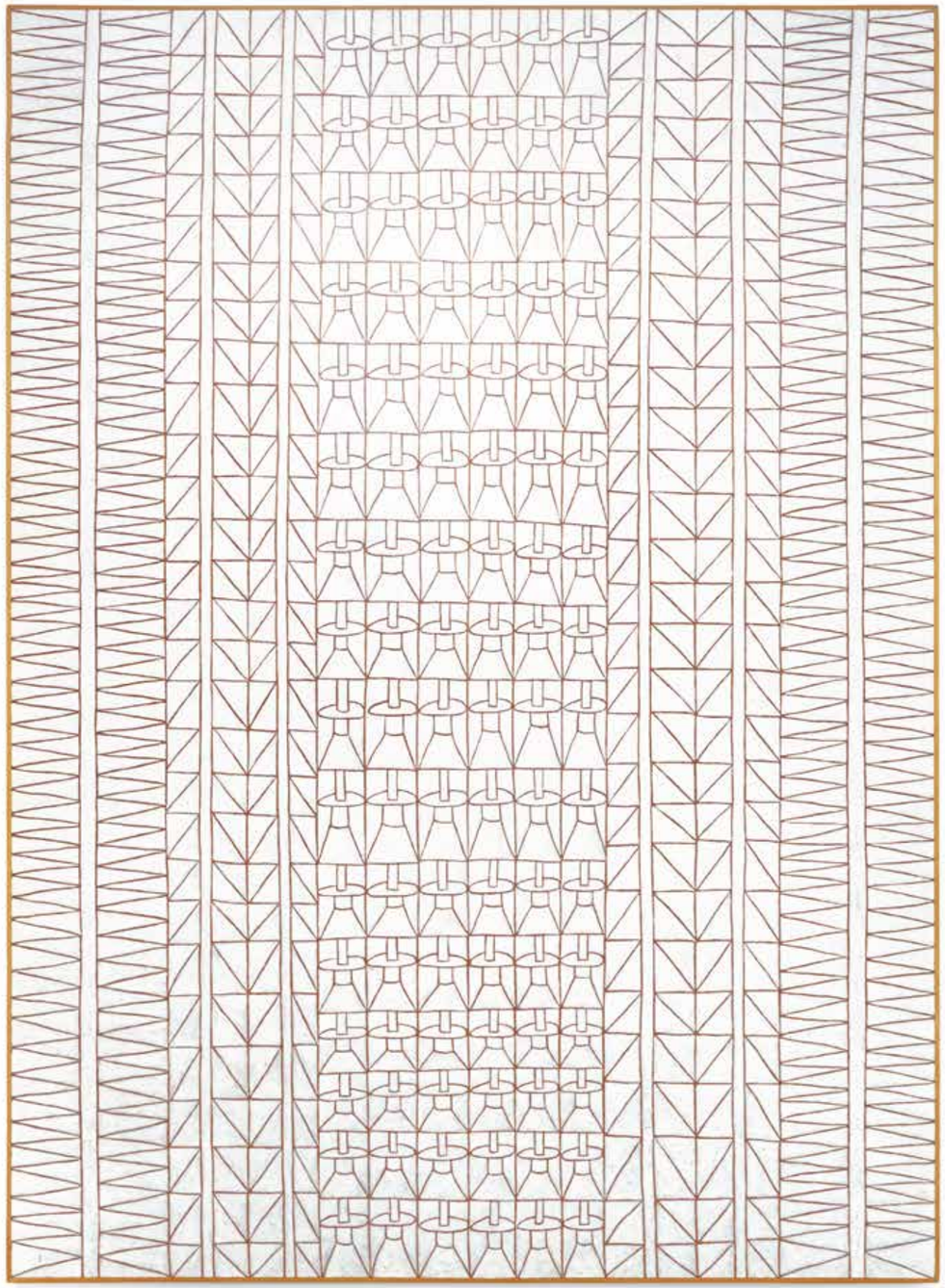
4 RAMOS, A. No coração do Brasil: nos alicerces da futura capital. *Revista da Arquidiocese*, Goiânia, n. VIII, ano II, p. 7, ago. 1958.

5 Brasília — uma capital pré-fabricada. In: XAVIER, A; KATINSKY, J. (org.). *Antologia crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

6 O teste da arte religiosa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 6, 29 mar. 1958.

7 RAMOS, G. Escolhas do esteta pragmático. In: ROSSETTI, E. P.; RAMOS, G. *Palácio Itamaraty: a arquitetura da diplomacia*. Brasília: ITS, 2017.

8 PERLINGEIRO, M. (org.). *Alfredo Volpi (1896-1988) e Bruno Giorgi (1905-1993): estética de uma amizade*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 2019.



 Francisco Galeno | *Camponês*, s.d. | Óleo sobre tela, 250 × 160 cm | Coleção Onice Moraes de Oliveira e José Rosildete de Oliveira, Brasília

O candango Galeno para além da UnB, o aprendiz com Volpi[1]

Paulo Herkenhoff

"Eu frequentei um mundo sem resquícios. No Delta [do Parnaíba], saí de uma série e fui para outra série... só que o professor da outra série no ano seguinte olhou para mim e disse: 'você vai voltar pra lá, de onde você veio... Só que eu vim para Brasília" — eis a revelação inaugural de Francisco Galeno da sua mudança para a nova capital federal do Brasil. O artista narrou a história de Brazlândia sob o ponto de vista do sujeito que ali viveu: "Quando minha família mudou do acampamento da firma em que meu pai trabalhava na construção de Brasília, fomos para a cidade satélite de Brazlândia. As duas únicas anteriores ao Distrito Federal são Planaltina e Brazlândia, que se originou de uma fazenda que pertencia à família dos Braz; por isso, Brazlândia. Terra dos Braz. Eu estava com 12 anos nessa época. Tudo novo, descobrindo o mundo. Era maravilhoso. Minhas primeiras pinturas eram paisagens de Brazlândia e de Brasília. Brazlândia me levou pela primeira vez a ser selecionado para o Salão Nacional. Em Brazlândia vivi o processo político da ditadura e depois da transição para a democracia." Em seus primeiros anos no Distrito Federal, Galeno pintou Brasília e Brazlândia com as casas e os sobrados longos e achatados, "como eram a casa do meu pai e do meu avô no delta do rio Parnaíba".

NOTA

1 Este texto é um compilado de diversas mensagens de WhatsApp enviadas zzpor Francisco Galeno a Paulo Herkenhoff nos meses de março e abril de 2023, aqui reunidas, condensadas e editadas pelo autor.

Francisco Galeno | *Reforma no bloco*, s.d. | Óleo sobre madeira | Coleção do artista, Brasília
p. 328-329 | **Thomaz Farkas** (1924-2011) | *Núcleo Bandeirante*, c. 1959 | ©Thomaz Farkas / Instituto Moreira Salles

Diário de um candango (Vila Planalto)

Samuel Rawet[1]

Fui à Vila Planalto numa chuvosa e cinzenta manhã de sábado. Meu intuito: localizar José Marques da Silva, autor de um livro publicado pelas Edições *O Cruzeiro*, e proprietário, segundo as páginas que acabara de ler, de um bar-restaurante denominado São José. Estava decidido a não pedir informações a ninguém. Utilizaria como elementos de referência reminiscências de leitura, o nome de um bar, o parque de diversões etc. Depois de percorrer durante duas horas a rua principal e as vielas nascidas ao acaso e ao sabor de pequenas modificações topográficas, depois de remoer lembranças que me faziam percorrer não um bairro desconhecido, mas uma paisagem frequente e comum para quem tenha o hábito de em qualquer cidade ir um pouco além do centro aprumado ou dos quarteirões confortáveis, depois de rever barracos, lama, valas, rádios a tocar bem alto em minúsculos quartos, depois de rever moleques nus chapinhando em poças d'água, e um velho erguer-se de um leito aos resmungos, depois de tudo isso desisti. Nada que me permitisse encontrar o bar procurado.

Volto ao mesmo local na manhã de domingo. Retomo como ponto de partida o parque de diversões. Há no *Diário* algumas referências à atuação de um palhaço no palco, que não deveria ficar muito distante dos fundos do restaurante. Havia ecos de gargalhadas no quarto em que às vezes descansava. Às primeiras perguntas, nenhuma indicação. Depois alguém me afirma que tem uma notícia vaga. Pouco depois, por intermédio de um grego, proprietário de uma quitanda na avenida Central, Kellys, consigo conversar com José Marques da Silva.

Diário de um candango contém páginas datadas de 13 de outubro a 31 de dezembro de 1961. O Bar-Restaurante São José não funciona mais, e em cima de uma mesa há apenas livros, cadernos, recortes de jornal. José Marques me informa que muita coisa mudou nas redondezas desde que encerrou o *Diário*. O parque de diversões a que faz referências não mais existe, e o que funciona atualmente, em local diverso, é bem recente. O templo das Testemunhas de Jeová também mudou de local, e o Bar Cacique, local que serve de cena a algumas das melhores páginas do livro, foi vendido, retirado do local, reconstruído a alguma distância, e hoje abriga uma farmácia.

Dia 25 de dezembro — segunda-feira
O Cacique-Bar está batendo um triste recorde: desde sexta-feira que se toca e se dança sem cessar. No momento em que escrevo (já são 2 horas do dia 26), uma mulher é jogada para fora do baile.

José Marques da Silva, 24 anos, natural de Ipameri, Goiás, fala com certo descontentamento sobre a primeira reportagem publicada sobre seu livro, em um jornal de Brasília. Lamenta que só queiram ver em seu *Diário* um roteiro de misérias e tristezas, de pobreza e humilhação. Acha que não deram importância ao outro lado, ao aspecto alegre e belo que soube vislumbrar naquele aglomerado humano.

Dia 26 de novembro — domingo
Em todos os lugares por que passei, vi grupos de nortistas. Eles cantam falando e falam cantando.

É um homem o nortista; ele nasce com o germe da aventura no sangue, e com o demônio da fatalidade em sua vida. Se trabalha, é cortado do serviço; se é cortado, gasta o dinheiro, bebe com os amigos e volta para as suas plagas. Não tem temor. Sabe enfrentar a vida.

Dia 17 de dezembro — domingo
São 16 horas e 20 minutos. É tarde, linda tarde de dezembro. O sol ainda iluminava a Vila Planalto. As nuvens, parecendo véus de noiva, de imaculada alvura, passeavam ligeiras pelo céu. As músicas vinham dum alto-falante do Templo Memorial Batista. Olhei o lago, as nuvens estavam lá dentro. Do lado do late, três cavalos pastavam sossegadamente. Em cima, o céu, as nuvens correndo; embaixo, a verdura, o lago, a criação...

Enquanto folheio os cadernos que serviram de manuscritos para o *Diário*, e completo algumas informações biográficas meio esboçadas no livro, procuro ordenar na memória o que já foi escrito sobre a construção da nova capital, e me voltam bem claras as palavras de uma conversa com um professor da universidade: quando surgirá Brasília como cenário de ficção, quando surgirá um autor de Brasília? O que eu tinha entre as mãos ainda não era ficção, mas o autor ali estava presente. Trabalhou durante três anos no Palace Hotel de Brasília. Foi despedido, indenizado depois de alguma luta, e comprou o barraco do Bar e Restaurante São José. A pouca habilidade comercial fez com que fechasse a casa, já que muitos gostavam de sua comida, mas poucos pagavam.

Peço-lhe que me acompanhe pela Vila, e me indique alguns lugares de referência constante em seu *Diário*. A Vila Planalto, no início apenas um acampamento de obras, enquanto erguiam os monumentos da praça dos Três Poderes e a Esplanada dos Ministérios, é hoje uma cidade enquistada entre o lago e a estrutura do edifício do Tribunal de Contas. Cidade improvisada que se afirma com a triste riqueza humana da pobreza e com os vínculos determinados pela presença de homens, mulheres, crianças, animais. É desse agrupamento, talvez transitório, que o autor nos dá testemunho. E o seu testemunho vem com o acento pessoal, resultado de tudo aquilo que encontrou no caminho, desde Ipameri, sua terra, nas proximidades de Pires do Rio, até o Bar e Restaurante São José: a infância, os poucos anos de Seminário em São Paulo, a vida em Goiás novamente.

Dia 14 de dezembro — quinta-feira
Tenho 22 primaveras que se assemelham aos outonos dos anciãos que nada mais esperam da vida.

Dia 13 de dezembro — quarta-feira
Sou fâmulo da fatalidade, onde quer que eu ande, chorarei minha vida.

Dia 9 de novembro — quinta-feira
Em casa vejo os ratos derrubando as coisas. Desconfio que um dia eles derrubam o meu barraco.

Dia 16 de dezembro — sábado
De um lado, os grandes prédios, a praça monumental que embasbaca qualquer estrangeiro, e do outro (a outra face!), a podridão, os homens maltrapilhos, os mendigos nauseabundos!

Muita coisa foi dita sobre Brasília, muito poema laudatório, muita folha de jornal manchada por ataques quando de interesses escusos. *Diário de um candango* é o depoimento de um jovem que viveu alguns anos em meio ao fermento da implantação de uma cidade, e que registrou durante quase três meses o seu dia a dia. É um testemunho que afirma, negando. Que descreve um ambiente operário real e generalizado. E que termina com um acento um pouco melancólico.

Dia 31 de dezembro — domingo
A primeira madrugada do ano foi fria e triste.

NOTA

1 Samuel Rawet nasceu em Klimontów, na Polônia, em 1928, e chegou ao Brasil com a família em 1936. Passou a infância na Vila Leopoldina, em Duque de Caxias, Rio de Janeiro. Começou a escrever na adolescência, e publicou cinco livros de contos entre 1956 e 1981, duas novelas em 1964 e 1970, sete livros de ensaios entre 1969 e 1978, além de numerosas participações em antologias e algumas reedições. Diversas obras suas foram adaptadas para a televisão. Rawet considerava-se um escritor amador e financiava suas próprias publicações. Era engenheiro calculista de profissão e trabalhou com Marcos Konder Netto, Joaquim Cardozo, Lucio Costa e Oscar Niemeyer. Em Brasília, foi responsável pelo cálculo do concreto armado do Palácio do Planalto e do Congresso Nacional. Faleceu em 1984 em Sobradinho, Brasília, aos 55 anos de idade. O presente ensaio narra seu encontro com José Marques da Silva, considerado por Rawet como o primeiro autor candango.

O modernista Milton Ribeiro e a construção simbólica de Brasília

Paulo Herkenhoff

Milton Ribeiro é um caso singular no panorama das artes plásticas brasileiras da segunda metade do século passado por reunir na sua trajetória uma sólida formação acadêmica e mais de quarenta anos de magistério, e uma extensa e variada obra construída ao longo de mais de setenta anos — seus primeiros trabalhos premiados são do começo da década de 1940 e seus últimos trabalhos datam de 2011. Inscreve-se, ademais, ao lado de Di Cavalcanti e Rubem Valentim (a quem levou para Brasília, com o objetivo de que ele ingressasse na UnB como professor), entre os pintores afrodescendentes com uma obra consolidada no século passado.

Atualmente desconhecido do grande público, no entanto, os seus tempos de estudante na antiga Escola Nacional de Belas Artes, no começo da década de 1940, até estabelecer-se em Brasília, em 1967, Milton Ribeiro participou intensamente do mundo das artes plásticas no Rio de Janeiro. Ainda estudante integrou o Grupo dos Dissidentes, que marcou posição contra os cânones acadêmicos da Escola Nacional de Belas Artes (Enba) da época, frequentou o ateliê de Portinari e fez parte do Grupo Guignard, denominado "Nova Flor do Abacate". Premiado nas edições de 1943, 1944 e 1945 do Salão Nacional de Belas Artes e no Salão Nacional de Arte Moderna, em 1948.

Em 1950, beneficiado por uma bolsa do governo francês, foi estudar artes gráficas na École Estienne — École Supérieure des Arts et Industries Graphiques, em Paris, e frequentou o ateliê de André Lothe, o mais bem reputado professor de pintura do pós-guerra na Europa. Com uma natureza-morta onde se via claramente a influência da estética de André Lothe, Milton Ribeiro participou do famoso Salão Preto e Branco, de 1954, tendo sido agraciado com o Prêmio de Aquisição pelo Museu Nacional de Belas Artes. Nessa época, participou ativamente da criação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM) onde, mais tarde, fez especialização em gravura em metal com Friedlaender e Edith Behring, de quem viria a ser assistente entre 1960 e 1961. Em 1962, defendeu a tese de Livre Docência em Modelo Vivo intitulada "A deformação no expressionismo", na Escola de Belas Artes.

Foi professor da PUC-Rio, da Esdi-Uerj e da Escola Nacional de Belas Artes da UFRJ, até transferir-se para Brasília, em 1967. A partir dessa data dedicou-se inteiramente ao magistério e à sua pintura, expondo ocasionalmente em Brasília, mas sempre afastado da cena nacional. Tornou-se bastante conhecido e respeitado em Brasília, tendo recebido o título de Professor Emérito da Universidade de Brasília, da qual era professor titular aposentado.

Milton Ribeiro foi um artista moderno cujo significado histórico ainda aguarda por interpretações que situem sua contribuição para a cultura brasileira. Destaque especial merece sua documentação de uma Brasília histórica, única no gênero. Milton Ribeiro traz uma cor vívida de um tempo em que a memória mais sólida de Brasília foi em preto e branco, em função das técnicas da fotografia e de impressão das revistas da época.

Seu filho Milton Guran produz antropologia fotográfica dedicada a ensaios sobre a presença brasileira em países africanos ou sobre povos originários do Xingu. Ademais, Guran fundou a agência Agil Fotojornalismo e dirige o festival FotoRio. Milton Guran liderou o processo político da candidatura do Sítio Arqueológico Cais do Valongo ao título de Patrimônio Cultural da Humanidade pela Unesco, em 2017.

Milton Ribeiro (1922-2013) | *Hotel Asa Norte — Hotel Alvorada — Av W3 Norte Comercial*, 1967 | Óleo sobre tela, 65 × 55 cm
Coleção particular | Foto: Thiago Barros

Milton Ribeiro (1922-2013) | *Comércio do Núcleo Bandeirante*, 1981 | Óleo sobre tela, 73 × 54 cm
Coleção particular | Foto: Thiago Barros

Alice Lara: *O fastio da terra* e *O rei do gado*

Marcio Harum[1]

As pinturas das séries *O fastio da terra* e *O rei do gado* de Alice Lara surgem a partir de um gênero de matriz rural em metabolização com a memória social de convívio e do encontro com observações estéticas acerca do universo de investigação musical da própria artista.

A série *O fastio da terra* é apresentada como um conjunto de pinturas de 2022-2023, em acrílica, óleo e encáustica sobre tela, algumas hasteadas com delicadas estruturas de madeira. O teor pictórico da série é voltado para motivos tipicamente pantaneiros, como um pequeno rebanho de bois, um cavalinho, uma vaca, um bezerro, um tourinho e, por fim, jacarés. A inspiração para os trabalhos de *O fastio da terra* chegou tempos depois de Alice haver integrado como artista a equipe de um projeto de caráter socioeducativo-artístico e ambientalista na região do Pantanal. Realizado entre novembro e dezembro de 2020, durante o período mais crítico da pandemia de Covid-19, quando ainda não estavam disponíveis no país nem as primeiras doses de vacinas. Naquele momento, um grande incêndio acabara de devastar as proximidades do território da serra do Amolar à margem do rio Paraguai, entre a divisa dos estados de Mato Grosso, Mato Grosso do Sul e Bolívia. Como em um retrato dos efeitos da destruição, carcaças de animais, vegetação petrificada, solo queimado e o cheiro de morte pairavam no ar, a desolação da paisagem natural a compor um cenário do Antropoceno.

O rei do gado, série de pinturas de 2024, conta com aproximadamente dez telas em acrílica e remete ao protagonismo do agropasto e à figura anti-heroica do caubói do apocalipse. A cultura do sertanejo universitário é posta à prova pela ostentação dos agroboys de símbolos como o Nelore, marcas de caminhonetes 4×4 e logos em seus fivelões para participação em motojadas, leilões e rodeios do circuito. Os relatos não são mais os dos meninos da porteira, que foram, sim, substituídos academicamente pelos dos agrobusiness e das ciências do campo.

Como bem explica Gustavo Alonso, historiador, professor da Ufpe e autor de *Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*, o ambiente cultural em questão vem passando por profundas transformações recentes e tem se sofisticado com a presença de cantoras, o advento da sofrência (subgênero melodramático dos mais populares na atualidade), o sucesso de novas masculinidades em evidência (autoerotização e manifestação do *queernejo*) e a estabilidade do sertanejo raiz (que muda de posicionamento de acordo com as referências de época). Além de ser percebida quase como uma ativista do direito animal pelo agronejo, Alice Lara, artista do Distrito Federal, demonstra em sua trajetória cercanias biográficas entrelaçadas e traz igualmente a sombra da ansiedade climática sobre este meio específico. Suas memórias de proximidade com dados do Ibama (Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis), orgão fundado em 1989 em Brasília, são precedidas pelas cicatrizes políticas por já ter feito menção, em trabalhos anteriores, ao MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra).

NOTA

1 Curador e pesquisador. Foi assistente curatorial na 27ª Bienal de São Paulo (2006) e produtor executivo da 1ª Bienal do Fim do Mundo (Argentina, 2007). Integrou o comitê curatorial do programa Rumos Artes Visuais 2008/2009, do Itaú Cultural. Como bolsista do Programa Deutsch Börse, na Alemanha, em 2007, foi curador em residência no centro de arte Frankfurter Kunstverein, em Frankfurt. Participa da equipe de críticos da Temporada de Projetos do Paço das Artes desde 2009.

Alice Lara | *Sou o seu apaixonado de alma transparente*, da série *O rei do gado*, 2024 | Acrílica sobre tela, 65 × 45 cm
De longe eu avistava a figura de um menino, da série *O rei do gado*, 2024 | Acrílica sobre tela, 65 × 45 cm | Foto: Arnaldo Saldanha

Alice Lara | *Bezerros solitários sobre deserto verde*, da série *O fastio da terra*, 2023 | Acrílica, óleo e encáustica sobre tela, 120 × 150 cm

Siron Franco | *8 de janeiro*, 2023 | Óleo sobre carpete e jornal, 140 × 200 cm | Coleção Supremo Tribunal Federal, Brasília / doação do artista
Foto: Gil Ferreira

Siron Franco: que pincel é este?

Paulo Herkenhoff

Siron Franco é um pintor invulgar — só sobra, então, para o crítico, uma deriva ou o risco de um ir a pique intelectual em torno da indagação: "Que pincel é este?", o pincel de Siron Franco? Este quase improviso,[1] a presente escrita quase automática, este jorro de indagações, é a necessária deambulação em torno de tal desafio crítico na forma de uma litania candente a respeito do agenciamento por Siron Franco de seu pincel diante do recorrente nefando por ele testemunhado de olhos atentos e arregalados ao longo das décadas de sua vida.

Que pincel é este?

O pincel de Siron Franco é um pincel polissêmico, um pincel que produz, trabalha, opera, estuda e recorre a muitos signos e símbolos como solo comum entre mundos, entre culturas, entre gentes, entre o bem e o mal, entre vida e morte.

Que pincel é este?

O pincel de Siron Franco, agora pensado com base em duas pinturas, é um pincel ambíguo. Há pinturas com zonas de divisões espaciais organizadas, que se desdobram como tempo em determinada cadência. Vistas sob uma possível ótica da região do Alto Amazonas, é como se fossem troncos de madeira cortados e jogados às águas de forma organizada para o seu transporte rio abaixo. Vistas sob a perspectiva de algumas tragédias — do episódio do césio à pandemia da Covid-19, são tumbas de corpos pestilentos. A cada lugar e tempo, o pincel de Siron Franco rebenta significantes especificamente diversos. O pincel de Siron Franco abrolha respostas relacionais. À vista de certos cursos de tinta vermelha, a resposta do pincel de Siron Franco são muitas. O pincel de Siron Franco é, então, um rio de sangue, é um rio das mortes por envenenamento por mercúrio, é um rio de extermínio, de massacres, de genocídios, é um rio dos séculos da escravização dos povos originários e dos africanos, é ainda o rio de um sangue estancado pelo silêncio enlouquecedor das omissões, é também um rio paradoxalmente musical e, logo, um rio-réquiem.

Que pincel é este?

O pincel de Siron Franco é musical. O pincel de Siron Franco responde a como interpretou o ensaísta inglês Walter Horatio Pater (1839-1894) em 1873: "toda a arte aspira à condição de música" em debate sobre a escola do pintor renascentista Giorgione.[2] Esse tema filosófico de Pater foi retomado na Alemanha pelo teórico moderno da música Theodor Adorno e, no Brasil, foi introduzido pelo crítico Mario Pedrosa, e logo depois foi seguido pelo aforisma de Hélio Oiticica: "O q eu faço é música". Então, fazer música… tem muitas formas de "compor" música na arte, e aqui temos o pincel-compositor de lutos. O pincel de Siron Franco é a batuta regente de uma música cantante em movimento *allegro*, mas também é o pincel do vermelho histórico da justiça, de batalhas por justiça, em movimento *furioso* pelo sangue derramado, um vermelho sanguíneo em memória daqueles que tombaram em seu clamor por justiça.

Que pincel é este?

O pincel de Siron Franco é das estruturas impossíveis e necessárias. O pincel de Siron Franco se fricciona como *contradictio in terminis*. O pincel de Siron Franco é da estrutura do [in]visível, ele é aquilo que de tão terrificante só as palavras não bastam e, por isso mesmo, seu pincel precisa pintar o que não se pode dizer pelo verbo. Quem matou Herzog? Quem mandou matar Marielle? O filósofo Ludwig Wittgenstein, na passagem em que trata do indizível no *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921), afirma ser imperativo o silêncio diante daquilo que as palavras não alcançam significar, porque, a partir desse ponto sem retorno, falar aquilo que não podemos dizer já será do campo da metafísica.[3] No entanto, para Siron Franco, a pintura é do campo da física, do corpo vivo vibrátil, senciente ou do corpo morto estático. O corpo que, no sertanejo sofrente, o pincel de Siron Franco transforma em sofrimento coletivo. Essa é a contundente virada para o indizível do pincel de Siron Franco.

Que pincel é este?

O pincel de Siron Franco está a serviço da memória daquilo que não se pode esquecer como preconizado pelo filósofo Gianni Vattimo, daquilo que nós somos proibidos de olvidar — de toda forma de tortura, do assassinato do indígena Galdino por jovens da classe média de Brasília ("Ele era só um indígena", alegou um dos criminosos), do genocídio e do terror representado pelo governo do Inominável, do Abominável, do Execrável, do Infando, do

digno de aversão. Temos de rememorar que o pincel de Siron Franco e os demais instrumentos de trabalho desse *homo faber* desocultam crimes de fundo sociopolítico. O pincel de Siron Franco nos faz lembrar de toda perversão social que não se pode esquecer sempre que necessário for e sempre que algo terrível for dissimulado pelo olvido estrutural ou pela naturalização do inaceitável.

Que pincel é este?

O pincel de Siron Franco é o pincel da ira cívica. Seu pincel subverte as representações do poder burguês. A pintura *A rainha* (1975, coleção do Museu Nacional de Belas Artes) garantiu a Siron Franco o maior prêmio dos anos 70 da cena artística brasileira, o do XXIV Salão Nacional de Arte Moderna. Naquele retrato perverso, *A rainha* exibe uma estola de pele de raposa do sorriso canibálico em alusão à burguesa decadente e satisfeita com seus privilégios. *A rainha* também se refere às mulheres de classe média (as "rainhas do lar") das Marchas da Família com Deus pela Liberdade em São Paulo contra as Reformas de Base assinadas pelo presidente João Goulart (como a democratização da educação no Brasil), à reivindicação golpista que redundou na ditadura militar de 1964, ao dito "coro dos contentes" calados ou coniventes diante da tortura, das execuções sob o terrorismo do Estado, do estado de exceção. A própria tortura está ali naqueles dentes vorazes, canibais daquela raposa coitada, vítima da vaidade dos humanos.

Que pincel é este?

O pincel de Siron Franco é uma arma-pincel que luta, e luta por tudo quanto é lado e de tudo quanto é jeito, contra tudo que lhe deixar indignado. O pincel de Siron Franco é um modelo de ferramenta para agenciador produtivo da cultura. O pincel de Siron Franco é como o cinzel cortante do Francisco José de Goya y Lucientes dos *Desastres da guerra* (1810-1815), para quem toda resistência à opressão deve se armar como puder, com uma baioneta, com um machado, com uma faca ou mesmo com os dentes para morder a perna do inimigo opressor ou como um instrumento da arte como é o pincel de Siron Franco. É o defender-se enfurecidamente como possível for. O pincel de Siron Franco nos defende com seu aparato goyesco simbolizador. Cabe sempre relembrar que é impossível esquecer as violências do poder.

Que pincel é este?

O pincel de Siron Franco é um pincel irado; no entanto, ele também é o pincel que sabe afagar, amimar, mimar o Bem, ainda que seja ele um pincel iracundo, colérico, furioso, enfurecido, enraivecido, frenético, impetuoso, intenso, odiento em sua fereza e sanha contra o Mal. Ele é um pincel sensorial, pincel sensual, pincel háptico, portanto, que solicita sedutoramente o desejo prazeroso de toque de quem vê algumas de suas pinturas.

Que pincel é este?

O pincel de Siron Franco acaricia as peles dos animais em extinção porque tal é um pincel ecológico, amoroso dos seres viventes, do *élan vital*, da pulsão de vida. O pincel de Siron Franco reconhece a *humanimalidade*,[4] o inafastável reconhecimento pelos humanos de uma condição física de animal.

Que pincel é este?

O pincel de Siron Franco é o pincel da história. O pincel de Siron Franco pinta a contrapelo da história dos dominantes, conforme reivindicou Walter Benjamin nas *Teses sobre o conceito da história* (1940), mas não simplesmente como história do ponto de vista dos vencidos porque a figuração de Siron Franco é perpassada por vencidos em estado de resistência ou lembrados heroicamente. Agora, aqui, Siron Franco já não é só o contemporâneo de Hélio Oiticica, mas também de Antônio Dias, que também expunha a violência através do modelo gráfico das histórias em quadrinhos, para narrar as violências, o machismo patriarcal etc. Mas se o pincel de Siron Franco é arma de ataque, é também um pincel da compaixão. É o pincel da compaixão por aquela família que foi chacinada perto de casa quando ele ainda era criança; é o pincel da criança que é morta por uma bala perdida, da mãe que é morta, das mulheres que são mortas no país do feminicídio. É o pincel com paixão. Compassivo pelos animais, pelas plantas. O pincel de Siron Franco é um pincel com compaixão e simpatia pela vida em suas diversas formas. Nesses termos, é um pincel ameríndio, como na coletânea *A inconstância da alma selvagem* em que o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro define o "perspectivismo amazônico" porque o pincel de Siron Franco não diferencia nem hierarquiza o homem, os animais, as plantas, a pedra e a água — somos todos seres iguais do mesmo universo. O pincel de Siron Franco é um pincel que sonha, muito dos sonhos são pesadelo — portanto, tal pincel é do campo do inconsciente conforme descrito por Freud. Mas Siron Franco não se furta a acordar de um pesadelo e pintar com extrema gana de se expressar. Nesse sentido, o pincel de Siron Franco é, ademais, um pincel narrativo goianiense que denuncia o assassinato de jornalistas. O artista Cildo Meireles, que morou em Goiânia, era filho de Cildo Furtado Meireles (um indigenista progressista) que o levou ainda criança para ver os protestos contra o assassinato de um jornalista político, cujos amigos escreveram com sangue algo como: "Aqui morreu um jornalista defendendo a liberdade de expressão".[5] A repressão apagou tal pichação e os amigos voltaram a pintar o protesto, agora com tinta vermelha. Essa luta entre o vermelho e a cal está na gênese da instalação *Desvio para o vermelho* de Meireles. Aquela mesma tinta vermelha é frequente na pintura de Siron Franco que, agora, se põe como aliado de Cildo Meireles na patologia do vermelho.

Que pincel é este?

O pincel de Siron Franco é voltado para o signo material da pintura e, mais extensivamente, sua obra adensa o signo material da própria arte como no caso do tapete estropiado pelos invasores golpistas do edifício do Supremo Tribunal Federal nos ataques antidemocráticos do dia 8 de janeiro de 2023. Siron Franco sabe, como o Goya dos *Desastres da guerra*, que "o sono da razão produz monstros".

Que pincel é este?

O pincel de Siron Franco é uma varinha-pincel mágica que atua no palco da fenomenologia da percepção. Segundo o filósofo Maurice Merleau-Ponty em *O olho e o espírito* (1961), em citação do poeta Paul Éluard, "o pintor empresta o seu corpo à pintura". E o que nós vemos agora, como na série do césio, é o corpo *sirônico* emprestado à substância da pintura, transubstanciado em signo pictórico do desastre causado pela irresponsabilidade dos agentes sanitários públicos de Goiânia em 1987.

Em Goiânia em 1987, dois catadores de papel encontraram um aparelho antigo com uma cápsula radioativa descartada sem as devidas cautelas num prédio abandonado. Ela foi vendida a um depósito de ferro-velho, onde a cápsula foi aberta e soltou o césio-137, uma substância radioativa. Muita gente parou para ver o pó de césio que brilhava no escuro. Altamente contaminante, o pó fatídico causou o maior e mais grave acidente radiológico do Brasil. Foram quatro mortos diretos e 129 pessoas comprovadamente contaminadas que sofrem efeitos até hoje.[6] No artigo "Siron Franco: Goiânia, Rua 57, outubro de 1987", o artista e pesquisador Carlos Sena Passos aborda "a via crucis do césio-137" ou a histórica série *Césio* de Siron Franco, "que problematizavam as dimensões da catástrofe que se abatera sobre a cidade e principalmente sobre o bairro onde vivera sua juventude". Siron Franco converteu a terra contaminada de Goiânia no signo material de sua pintura. Como ainda interpretou Carlos Sena, com esse ato pictórico político, Siron Franco abriu

> para miríades de significações que parecem reafirmar que é desta terra que fomos feitos todos nós, que ela simboliza

Siron Franco | *Rainha*, 1975 | Óleo sobre madeira, 89 × 89 cm | Coleção Museu Nacional de Belas Artes — MNBA, Rio de Janeiro

para nós a fecundidade e a renovação da vida, e que é sobre ela que nos fixamos no solo pátrio, que fundamos nosso lugar de pertencimento e que demarcamos o território em que nos movemos e agimos, tanto em concepções afetivas quanto políticas. [...] através destas pinturas a terra de Goiânia retoma uma aura de sagrado, impõe-se com uma força telúrica que emana de todo o planeta [...].

Que pincel é este?

O pincel de Siron Franco pinta o que nos mira. No plano da teoria fenomenológica, ocorre um mecanismo discutido por Merleau-Ponty, que é a reversibilidade. O que nos olha em uma pintura de Siron? O que nos vê em uma pintura abstrata, em uma pintura de peles, em uma pintura da série *Césio*? Como a pintura nos olha? É um olhar que nos interpela, que nos pede para trocar informações. Aquele olho nos olha e pede algo de nós. Agora, também, é um pincel atualizador, um pincel que *aggiorna* a *Guernica* da Guerra Civil Espanhola, que se tornou então a *Guernica* brasileira do regime ditatorial de 64 como nas fotografias de Evandro Teixeira e, como na instalação de Siron Franco que elenca dezenas de nomes de sociedades indígenas, se atualiza hoje como genocídio dos ianomâmi e de outros povos originários. Então isso não é mero jornalismo ou simples protesto, mas é a *Guernica* ianomâmi de Siron Franco, do mesmo campo da fotografia de Sebastião Salgado. Todas essas pinturas e fotografias reiteram uma "permanência de imagens" — correspondente ao conceito de *Nachleben* de Aby Warburg — que cortam transversalmente a história social, política e visual do Brasil desde os anos 1960.

Que pincel é este?

O pincel de Siron — poderia ser dito provisoriamente — é um pincel aporético, por não ser um pincel que esteja preocupado em explicitar todas as respostas esperadas de sua pintura. É um pincel mais interrogante e interpelativo do que um pincel meramente respondente. É um pincel muito mais interessado em não dar todas as chaves de seu discurso para exigir que cada sujeito da interpretação projete os significados de suas próprias leituras dos signos, símbolos, índices, indícios, vestígios, materiais, traços, cores, pinceladas, jogos semânticos, apelos sensoriais, incógnitas, estilemas,[7] pulsões, estranhamentos, impasses, traumas sociais, luto, *Zeitgeist*, jogos linguísticos, vazios, enfim, do *Pathosformel*[8] de cada obra de Siron Franco.

Que pincel é este?

O pincel de Siron — como a goiva de Oswald Goeldi ou de Rubem Grilo, o pincel de Portinari ou as ferramentas de Cildo Meireles — é o pincel do mal-estar da civilização brasileira, o qual se *aggiorna* sem parar em nosso tempo. Nada mais indicativo da eficácia política da produção de Siron Franco do que a vandalização e destruição de seu *Monumento às nações indígenas* (1992), instalado em Aparecida de Goiânia por ocasião dos 500 anos da chegada dos europeus às Américas.[9] O pincel de Siron Franco não para de vivenciar a tragédia do mundo. Mesmo que em época de democracia, o atento pincel de Siron Franco estará sempre irado contra todos os desvios sociopolíticos-humanísticos que [re]volvam o Brasil e o mundo para a direção do Mal, como seu potente processo à la Michel Foucault de violentação da violência social.

NOTAS

1 As presentes reflexões foram feitas de improviso durante um debate público com Siron Franco, por ocasião de sua retrospectiva no Museu de Arte de Contemporânea de Goiás, no dia 6 de maio de 2023, organizado por Paula Alzugaray e Ángel Calvo Ulloa. Este é o primeiro texto desenvolvido desde minha decisão de escrever sobre cem obras de Siron a partir do convite que me foi formulado pelo editor Charles Cosac. Em tal projeto, cada obra será interpretada individualmente sob um ângulo analítico, conceitual, metodológico, crítico, historiográfico distinto para demonstrar como o artista goiano se abre com imensa generosidade sobre as dores do mundo e demanda muitas respostas do espectador que testemunha dramas e venturas da vida social. A presente transcrição daquela fala de maio foi revista, ampliada, corrigida e complementada, inclusive com as informações bibliográficas das citações feitas de memória naquela ocasião.

2 PATER, W. "The school of Giorgione (1877)". In: *The Renaissance studies in art and poetry* [1873]. Donald Hill (ed.). Berkeley: University of California Press, 1980. p. 108. No original em inglês: *all art constantly aspires toward the condition of music.*

3 WITTGENSTEIN, L. *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921). Trad. M. S. Lourenço. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987. p. 27: "Aquilo de que não se pode falar, guarda-se em silêncio".

4 Ver SURYA, M. *Humanimalité: l'inéliminable animalité de l'homme*. Paris: Néant, 2001.

5 Conforme relato de Cildo Meireles ao autor.

6 O artista plástico Benedito Ferreira realizou a série *O vizinho silencioso*, composta por seis vídeos em que volta às vítimas do césio-137 após 35 anos do acidente.

7 Estilema é uma unidade de estilo conforme o verbete "Estilema" em KATZ, C. S.; DORIA, F. A.; LIMA, L. C. *Dicionário Básico de Comunicação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2ª. ed., 1975. p. 170.

8 O *Pathosformel* se traduz como a forma do *pathos* conceituado por Aby Warburg em seu monumental *Atlas Mnemosyne* de 1929. Ele se refere aos "estados de espírito" de cada época.

9 Siron Franco reconstruiu o *Monumento às nações indígenas* em 2023

Siron Franco | *Mapa*, da série *Rua 57*, 1987-1988 | Óleo sobre tela, 198 × 249,5 cm | Coleção Justo Werlang
Foto: Fabio del Re / Carlos Stein — VivaFoto

A cultura da fuleiragem na pintura de Camila Soato[1]

Ana Avelar[2]

Na Brasília contemporânea de Camila Soato, evidencia-se a convivência improvável dos signos da capital idealizada, como na citação aos azulejos de Athos Bulcão, com a vida como ela é dos bares das superquadras. A indicação dos percursos frequentes dos habitantes, entre o Plano Piloto e os arredores, é sugerida pela placa indicativa de Planaltina (GO), e pelas traseiras de caminhões que seguem seu curso. Personagens são apresentadas em cenas descontraídas, às vezes atravessadas por uma erotização sem ornamentos; o movimento é conferido por pinceladas rápidas em torno delas, lembrando a visualidade eficiente das HQs. Os cenários podem ser apenas desenhos indicativos; há silêncios no espaço pictórico; listras verticais sugerem profundidade (e remetem à rigidez de algumas pinturas modernistas), a tinta escorre das formas que parecem se dissolver na história heroica da capital. Soato aposta que nós, espectadores, somos bons entendedores e não está interessada em entregar todas as pistas.

A elegância da cidade ideal — conferida por suas edificações modernas ordenadas em escala monumental — cai por terra. Em seu lugar, a rebolada do dia a dia. Essas pinturas podem ser vistas como cenas de costumes pintadas a óleo, com um pé na tradição, e outro — o esquerdo — no grotesco como procedimento simbólico e formal. A reunião de supostos contrários como esses orienta a produção da artista.

Nesse sentido, o conceito de "fuleiragem"— que, na linguagem popular, reúne significados variados, desde o comentário sobre uma sexualidade sacana até aspectos de uma produção mal-acabada ou de mau gosto — é entendido por Soato como princípio de organização do trabalho. É inusitado como o termo congrega acepções de naturezas tão distintas; ao mesmo tempo, como diz respeito ao amálgama da cultura brasileira, podendo ser encaixado na família de seus semelhantes: a gambiarra, a malemolência e a ginga.

Se, por um lado, a fuleiragem — ou fuleirice? — traz uma emancipação para a pintura de Soato, incluindo-se aí uma comicidade evidente, por outro, o processo de produção é bastante elaborado, tanto em termos conceituais como naquilo que diz respeito à fatura. Ao escrever sobre as etapas do trabalho, a artista explica como monta um banco de imagens coletadas. Fundamentada nesse banco, acessa diferentes situações do cotidiano, para então cruzar essas imagens, promovendo alterações de todos os tipos. Apenas, então, projeta-as sobre a tela que será pintada. A reunião desses elementos díspares gera resultados provocadores, embora acabem fazendo sentido em uma poética que procura elaborar o contemporâneo e, simultaneamente, falar de outros tempos. Como pontua Giorgio Agamben, a contemporaneidade "é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias".[3]

NOTAS

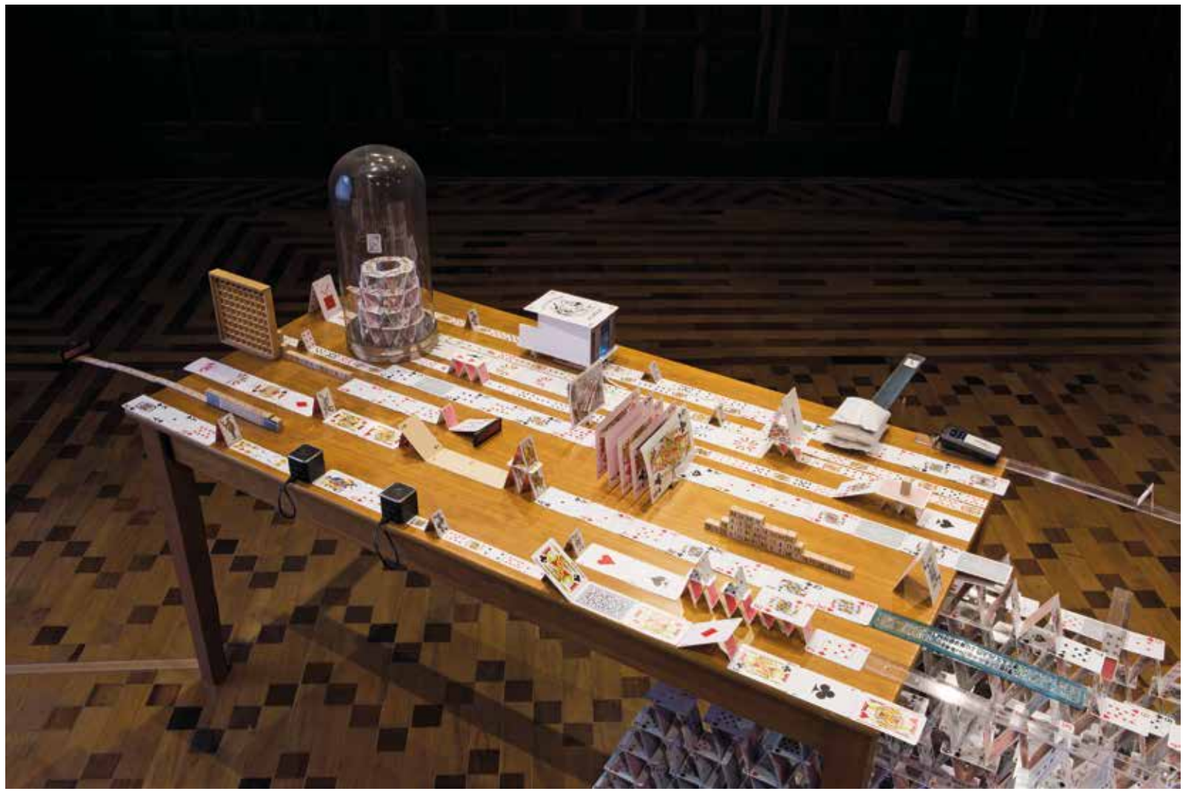
1 Texto para a exposição "No grande vidro: a pintura das fuleirices", individual de Camila Soato, inaugurada na Casa da Cultura da América Latina — CAL / UnB, Brasília — DF, em 11 de abril de 2018, sob curadoria da autora e em parceria com a Galeria Alfinete.

2 Professora de Teoria, Crítica e História da Arte na Universidade de Brasília (UnB), curadora e crítica de arte.

3 AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios.* Chapecó: Argos, 2009. p. 59.

 Camila Soato | *Desculpa a virilha suada*, 2014 | Óleo sobre tela, 200 × 200 cm | Foto: Dalton Camargos

Camila Soato | *Dialogismos mixurucas*, nº 54, 2014 | Óleo sobre tela, 32 × 45 cm



Chico Amaral | *Desassossego*, 2014 | Mesa de madeira, cartas de baralho impressas e cartas feitas à mão, réguas, cubos de madeira, maquete de projeto de *site specific*, lanterna de led, cúpula de vidro, sacos de sílica, Fotografia, minipainéis de LED, miniprojetor de LED, projeção de vídeo em *looping*, MP3 players | Foto: Eduardo Rocha

Nos “Tropikos” de Chico Amaral: observando as regras do jogo[1]

Ana Avelar

Entrar no jogo, esconder o jogo, amarrar o jogo, entregar o jogo, acabar com o jogo. Jogar é uma atividade privilegiada na figuração das situações cotidianas. Segundo Johan Huizinga, cujo texto escrito nos anos 1930 é ainda atual e largamente citado em tempos de *games*, o jogo pressupõe o pacto — os envolvidos devem aceitar jogar (para ele, é um exercício da liberdade); do contrário, a experiência não se realizará. Além disso, ao jogar, tornamo-nos um outro, pois o jogo proporciona um mundo em si mesmo e, sendo assim, nos é permitido que assumamos personagens.

[Cartas]. O jogo determina um espaço e um tempo ao estabelecer regras e limites claros. Embora a natureza dessa atividade apresente esse lado organizacional em termos de constituir um campo seguro onde a fantasia deve ocorrer, ele se dá por meio de possibilidades do acaso — é possível, por exemplo, “virar o jogo”. Finalmente, a experiência de jogar transforma aquele que joga, mesmo fora do contexto original do jogo, na vida.

[Ligue os pontos]. Notadamente, a poesia atua de modo semelhante ao jogo em vários aspectos: ela também constitui um campo próprio onde sua lógica interna é a regra, ela também é verossímil, mas não é a vida, ela também lança mão do acaso, embora organizada segundo as regras do poeta. Ligo os pontos; tenho uma palavra que se completa, mas que não é palpável — invisíveis são o medo, o desejo, o poder.

[Blocos de montar]. Como o poema é construído, também é a paisagem — a cidade, o jardim, mas ainda a paisagem interna, aquela que orienta nosso olhar sobre o mundo.

Reunindo tais elementos que apresentam semelhanças em suas naturezas — o jogo, a poesia visual, a paisagem —, esta mostra constitui um espaço seguro para se brincar. O mobiliário empregado nessas instalações imersivas contribui para uma sensação de ambiente zdoméstico, protegido e aconchegante.

Situações de troca com regras inesperadas fazem pensar sobre a alteridade; as distinções entre nós e o espaço arbitrário nos separam. Mesmo nos trabalhos aparentemente apenas *visuais*, nossa atuação e pacto com eles são essenciais: circulo ao redor de *Borda*, ouço com o ouvido colado em *Murmúrios* e *O lugar das coisas*, enquanto *A volta* gira para todos.

Para ver a obra de Chico Amaral é preciso aceitar as regras do jogo que ele estabelece, impedindo-nos de sairmos ganhadores. Ganha-se na convivência com ele e com outros, bastando confiar nesse espaço e naqueles que estão transitando por ele. Vale sentir um pouco a vivência do espaço exterior e fruir com humor e atenção as experiências de “Tropikos”. Circular.

NOTA

1 Texto para a exposição “Tropikos”, individual de Chico Amaral, inaugurada no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB/BH), Belo Horizonte (MG), em 16 de setembro de 2017, sob curadoria da autora.

Chico Amaral | *What is it that makes living in the tropics so beatiful, so appealing? (after Richard Hamilton)*, 2015 | Mesa de madeira, miniprojeção de vídeo em câmera lenta de empregados domésticos andando por ruas do Leblon, miniaturas do artista e de sua mulher produzidas em 3D, miniaturas de coqueiros, bananeiras e costelas-de-adão, areia e película de projeção transparente, 70 × 40 × 40 cm | Foto: Eduardo Rocha

Ralph Gehre: coisas impossíveis são possíveis[1]

Renato Lins[2]

Escrever sobre algo é antes escrever sobre si, ou seja, sobre a relação do sujeito com um algo e como as coisas movem o sujeito intimamente. Assim falarei dos trabalhos de Ralph Gehre, de ampla potência reflexiva. Há algo em cada obra do artista que perpassa todas as outras, mesmo que aparentemente tão distintas entre si. Acredito que este relato se reporte ao meu primeiro contato com seu trabalho, acompanhando-me como primeira impressão no encontro de algumas de suas outras obras. Meu olho imergia ou emergia no plano dessas obras e alguns elementos me encaminhavam essas sensações. Camadas de tinta de diferentes cores e acúmulos; manchas que velavam ou explicitavam outros elementos; superfícies de traços, puídas ou desfocadas, que revelam e escondem; cores que sugerem presenças ou ausências; palavras e frases; colagens de diferentes materiais à frente de um algo insinuando profundidades, transparências ou setores de cores sólidas. Elementos conduziam olho e imaginário, num jogo de tangram material e psicológico. Esses trabalhos incidiam como gatilhos, transportando-me às sensações e imagens de minha memória.

Essas imagens são como um turbilhão de impressões e sensações que compõem o tecido puído da memória, de massa duvidosa, por vezes clara em sentimento e disforme em imagem. Sem um padrão específico, a memória lança mão das distintas capacidades físicas e psíquicas de um sujeito. Não como uma linha que percorre o caminho do presente ao passado, mas como uma massa elástica que expande e contrai vivências, em distâncias desmedidas de sentimentos e sentidos, impressões e imagens que se aprofundam no inconsciente e emergem úmidas daquilo que podemos chamar Eu. Nesses termos creio que o trabalho do artista não funcione só como um gatilho para mover essa massa, mas também como metáfora da própria memória. No entanto, essa ilusão espacial existente tanto na memória quanto nos trabalhos, essa ilusão de distância, de emersão e imersão, ainda não me é suficiente para aproximá-los.

Esquecer também é compor. Talvez minhas percepções intuitivas se manifestem a partir da interiorização mais profunda de relações particulares com o mundo e esse Esquecimento seja a própria matéria-prima nutritiva do imaginário, onde viver o mundo e criar o mundo é também esquecê-lo. Há algo desse esquecimento nas obras de Gehre. O pouco relevo de tinta no corpo de uma pintura pode nos fazer pensar que havia uma forma inicial por trás. Camadas de tinta cobertas e aquilo que delas ainda aparece, ou mesmo o rastro sensível que deixam, influem na camada superior. No processo de acompanhamento de produção, que o artista me permitiu, vi pinturas sendo recobertas, ou mesmo lavadas e escovadas, lixadas e refeitas, mas algo de seu antigo corpo ainda persistia na nova forma. Não um *pentimento*,[3] um retoque ou um arrepender-se do feito, mas algo do fôlego de embates na história de seu processo, na relação simultânea entre o pensamento do artista e a matéria sendo manipulada. Gosto de pensar que é Esquecimento.

Para mim, a obra de Ralph Gehre não é só um gatilho para a memória ou uma metáfora dela. As obras do artista contêm muito de processo reflexivo na sua construção. Sendo permeada de esquecimento, recorre e assemelha-se ao corpo da memória e também é matéria. Posso dizer que as obras, cada uma delas, compõem algo muito próximo de nossos corpos. Talvez elas mesmas sejam fragmentos, pistas ou pequenas manifestações do corpo do artista. Imagino agora esse mundo de corpos e corpos, únicos em sua vivência. É natural e perceptível que eles dissentem e se encontram entre afinidade e total estranhamento. A obra de Ralph Gehre representa um só universo, e mesmo que umas se aproximem ou se distanciem de outras, há uma ligação latente entre todas elas.

NOTAS

1 Excerto de texto originalmente publicado por ocasião da exposição Coisas impossíveis são possíveis, de Ralph Gehre, na Referência Galeria de Arte, em Brasília, de 13 de junho a 18 de julho de 2015.

2 Cursou Filisofia na UnB entre 2010 e 2016 e, nesse período, atuou como curador independente em Brasília.

3 Na pintura, um *pentimento* (em italiano, 'arrependimento') é o surgimento de imagens, formas ou traços anteriores que foram alterados e repintados.

346 **Ralph Gehre** | *Labirinto 1, 6, 5, 3,* 2021 | Óleo e bastão aquarela sobre papel, 40 × 30 cm cada

Gê Orthof: do lugar do *cowladyboy*, entre nov[elos] e nov[ilhas]

Marilia Panitz

Uma estrutura complexa de acrílico e madeira [...] Entronizado no alto da torre, está o livro (afinal, na obra de Gê Orthof, não são sempre os livros?) *The manly art of knitting*, um manual de tricô para ser feito ao ar livre. Na capa, um típico cowboy dos filmes de John Wayne, montado em seu cavalo malhado... tecendo, com suas duas agulhas. A imagem, em tons de cinza, dá o tom da cena. [...] Os nov[elos] e as nov[ilhas] se apresentam, ao longo das peças da exposição, com seus sufixos como bússola: de uma imagem tão identificada com o universo masculino — ilhado em sua circunstância, em relação ao feminino (pois as fêmeas fazem parte do rebanho a ser submetido pelo laço) — surge o impensado ato de tecer os elos entre os supostos antípodas (habitantes de espaços contrários). Assim, convivem os novelos e as novilhas constituintes de um só sujeito. Sempre "s[eu]" — como aponta um de seus desenhos|poemas. [...] Há, na narrativa fragmentária, construída por indícios que o observador terá de utilizar para construir seu tecido, uma clara posição política [...] que questiona, com humor e ironia, os papéis impostos e reificados, de identidades congeladas que, acima de tudo, negam a história. Do topo à base da edificação de *nov[elos]+ nov[ilhas] = cowladyboy*, passamos por várias imagens|notas. O grande falo (?) recoberto pelo tecido cinza desfazendo-se nos fios de lã que são armazenados em um receptáculo transparente [...]. Apresentam-se também as pequenas construções, paisagens mínimas. E os campos de cor feitos de acrílico e feltro (matérias recorrentes em sua obra) que subvertem a paleta estrita de cinzas e cor de madeira. Só pontuações. As caixas|paisagem — algumas com música — feitas em acrílico transparente (presentes em sua obra, desde *Son(h)adores*, de 2010) vêm aqui em formato de ortoedros (ou paralelepípedos [...]). Vistos assim emparelhados, lembram ao artista, os vagões de um trem — bela imagem para compor nossa cena campestre, lugar do *cowladyboy*. Em cada uma delas, formas geométricas feitas com chapas coloridas e transparentes sustentam um microambiente, pequenas situações, algumas acompanhadas de um fundo musical feito por caixinhas de música. [...] As lâminas de acrílico colorido [...] se deslocam para os três grandes desenhos | poemas — Truque...; UM ESPINHO É POUCA COISA DIANTE...; *cow/boy / cow/ard* / [não]/coragem.... São translúcidas no topo da moldura (também feita de acrílico), criando, com a luz, uma mancha de cor sobre o papel branco, e opacas nas formas que a atravessam, criando um relevo que se projeta para além do papel e da caixa que o protege. Desestabiliza os desenhos, lança-os no espaço. Estes que também são notas dispersas pela superfície branca, com imagens e palavras "preciso precipício / o vasto / galope(...) silvo/sibila/saliva/s[eu].

Gê Orthof | *Nov[elos]+ nov[ilhas] = cowladyboy*, 2015
Instalação na galeria Amarelonegro Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, 2015 | Foto: Wilton Montenegro

Fronteiriços, de Matias Mesquita: pontos de encontro entre as coisas[1]

Ana Avelar

Entre as nuvens e o concreto, o trabalho de Matias Mesquita acontece nas possibilidades da paisagem. É possível associar "Fronteiriços" a lugares comuns da cidade de Brasília pensados com base na imensidão do Cerrado — bastaria a máxima atribuída à Lucio Costa: "o mar de Brasília é o céu".

Entretanto, em termos de um assunto da representação, Mesquita conversa com referências mais distantes na história da arte, como, por exemplo, artistas viajantes que, partindo de um procedimento entendido como documental, buscavam reproduzir diferentes fenômenos atmosféricos criando uma espécie de inventário de nuvens.

Considerada um elemento enigmático da paisagem, em referência à complexidade de sua representação, cujo caráter gasoso impede de mensurá-la ou dar-lhe contornos fixos, a nuvem já configurou tema de pesquisa de historiadores da arte, sendo pensada sobretudo a partir de imagens produzidas pelo Renascimento e pelo Barroco.

Entretanto, a tipologia científica das nuvens realiza-se apenas no século XIX, quando ganham a nomenclatura — um tanto poética — que conhecemos hoje: *cumulus*, *cirrus* e *stratus*. Tais termos dizem respeito à morfologia — montes, cachos (de cabelo) e camadas, respectivamente. Note-se como é também uma tentativa da ciência de aproximar essa massa informe de algo que conhecemos no mundo, das coisas que possuem delimitação mais definida.

Ao nos determos mais de perto nos Fronteiriços, descobrimos, para além das nuvens, restos de paisagens, partes de copa de árvores e, aqui e ali, a indicação de contornos de edifícios; a sugestão de um *skyline*. Embora a pintura a óleo seja feita após a realização das placas em cimento, ela parece ter sido revelada pelo descascamento das camadas superficiais dessas placas, como se as paisagens surgissem aos poucos das camadas mais interiores. A montagem dessas placas encostadas na parede, entre a parede e o chão, evoca um tratamento dado a objetos arqueológicos recém-descobertos que, de natureza ainda desconhecida, esperam para serem identificados.

Para Mesquita, a percepção mais comum de que haveria, no trabalho, um encontro entre objetos de natureza aparentemente oposta — a nuvem e o concreto — não configura seu interesse. Segundo ele, interessa a pintura e sua relação com um outro elemento construtivo. Ainda assim, o caráter de expansão e contração do cimento e a efemeridade eternizada pela pintura aparecem ali. O objeto que é também plano pictórico, afinal, indica como a fronteira diz respeito à ideia de limites, ao mesmo tempo, como ela é, da mesma maneira, o ponto de encontro entre partes, coisas, áreas. *Fronteiriços* parecem indicar que, na situação urbana contemporânea, são concebíveis um espaço e um tempo para a contemplação.

NOTA

1 Texto sobre a exposição Fronteiriços, individual de Matias Mesquita, inaugurada na Casa da Cultura da América Latina (CAL)/UnB, Brasília, em 15 de agosto de 2018.

Matias Mesquita | *Interlúdios vespertinos nº 5*, 2022 | Óleo, epóxi, concreto e ferro, 47 × 47 × 8 cm

Matias Mesquita | *Corpo sólido*, 2014 | Óleo sobre placa de cimento, 78,5 × 140 cm

Paul Setúbal: *Aviso de incêndio*

Ana Avelar

Este texto é o resultado da proposta de um processo crítico contínuo inspirado na noção de "acompanhamento artístico" tão disseminada atualmente, mas buscando levá-la a uma experiência imersiva. Propus a Paul Setúbal que mantivéssemos contato diário por meio de conversas, mensagens e e-mails, durante os 30 dias de sua exposição-residência Aviso de incêndio, no Elefante Centro Cultural, em Brasília, entre maio e junho de 2015.[1]

O mesmo comprometimento diário do artista na construção de uma exposição em processo — dado particularmente pela relação com o entorno da galeria, que ele mantinha, e por isso a ideia de mostra-residência — deveria ser desenvolvido pela crítica, num sentido mais estrito do que hoje se discute em termos de "acompanhar a produção".

O conteúdo de nossas trocas não foi determinado *a priori*; poderíamos discutir o que nos interessasse no momento — registramos referências, adjetivos, impressões, conceitos, pontos de vista. Eu me comprometia a estar atenta para os impasses diários da produção em processo. Nos poucos dias em que não estávamos disponíveis integralmente para refletir sobre o trabalho, falávamos registrando esse fato e a impossibilidade de discussão.

A seguir, apresento um registro dessa troca que estabelecemos. Trata-se de um texto que guarda o sentido do fragmento: aqui não há um produto finalizado, mas a apresentação daquilo que se trabalhou — para usar um termo caro a Paul — durante a experiência desses dias.

Em tempos de fragmento / corpo à deriva
Das *Cosmologias*

Setúbal se refere às telas da série como "pinturas". Entretanto, caberia que fossem denominadas antipinturas, uma vez que a tensão trazida pelo emprego do sangue traz um sentido simbólico que faz da tela crua, recoberta por respingos, uma espécie de *performance histórica*. Os *drippings* de Paul (se é que a palavra dá conta do procedimento empregado pelo artista) usam o *all-over* para expor uma história do trabalho e não uma história da pintura modernista voltada para a planaridade. O *all-over* aqui tudo unifica; é história e sentido.

Da mesma maneira, o desenho descritivo (quase científico) e incompleto de partes de maquinários amputados, conectados por uma espécie de constelação, também tensiona aquilo que se chamaria comumente de "pintura". As telas são dispostas como dípticos, trípticos ou em forma de cruz, fazendo novamente referência à história da pintura, embora habitem um intervalo entre suportes e meios.

Assim se estabelece um encontro entre o orgânico — do sangue que se converte em pigmento e do corpo referido no tom da tela — e a geometria — via desenho e trabalho.

Planaridade e território

O mapa, também planar, também representação, como a pintura, evoca os sentidos do território, exatamente daquilo que está além do plano. No caso do território escolhido por Paul, o entorno da galeria e a própria cidade de Brasília, um espaço de mobilidade, fluxos incessantes, sonhos e de instauração de um projeto arquitetônico pautado exatamente pela forma moderna, na qual o dado humano parece escapar.

O informe

A dictionary begins when it no longer gives the meaning of words, but their tasks. Thus formless is not only an adjective having a given meaning, but a term that serves to bring things down in the world, generally requiring that each thing have its form. What it designates has no rights in any sense and gets itself squashed everywhere, like a spider or an earthworm. In fact, for academic men to be happy, the universe would have to take shape. All of philosophy has no other goal: it is a matter of giving a frock coat to what is, a mathematical frock coat. On the other hand, affirming that the universe resembles nothing and is only formless amounts to saying that the universe is something like a spider or spit.[2, 3]

Sobre uma história da arte marginal

Dado que muitos artistas operam conscientemente com o impasse histórico do pensamento local sobre arte no que diz respeito à marginalidade do sistema artístico brasileiro, a especificidade do trabalho de Setúbal estaria no protagonismo justamente da organização do *trabalho*. Seja como exploração, escravidão, submissão ou violência, reveladas por meio dos vários suportes que o artista percebe como necessários para propor essas questões.

A história da arte brasileira é, em seu princípio, uma história de sangue, submissão, opressão. O corpo de artistas-artesãos era física e simbolicamente marcado por sua posição social. Setúbal confirma: Debret está presente.

Carnação, sensualidade, sacrifício

O corpo que se mostra nas fotos e no vídeo de Setúbal é um corpo sensual, erotizado, mas que é também, ambiguamente, o corpo do trabalho. O corpo recebe a inscrição "Carte du Brésil", tornando-se mapa do território; ou agita a bandeira em chamas até que esta se consuma, engajado na ação que desenvolve, sem vacilar diante do fogo. A carnação é um procedimento para se alcançar o aspecto verossímil do tratamento da imagem. Barroco de fundo ecoa nos trabalhos. *Êxtase de Santa Teresa*, Bernini.

A apropriação de um corpo alheio, como parece colocar Setúbal, o corpo escravizado, daquele que se oferece porque é obrigado à submissão, o "objeto que te serve, que sempre deve ser considerado uma vítima, destinado à fúria daquela paixão" (Marquês de Sade).

Paul Setúbal | *A grande peleja*, 2020 | Bronze, couro, fibra e pena | Edição de 3 + 2 PA | 50 × 45 × 45 cm
Coleção Museu de Arte do Rio — MAR / Secretaria Municipal de Cultura da Cidade do Rio de Janeiro

Paul Setúbal | *Zeitgeist*, 2015 | 1'43'' vídeo | 1080p Edição de 5 + PA | Coleção particular

In memoriam I

Palavras nauseam e *Álibi*

Procedimento aparentado com os trabalhos de Cy Twombly, embora não haja uma escrita caligráfica. Há uma oposição entre a natureza do material orgânico, a fonte e a linha frágil, mas certeira. Há qualquer coisa dos mapas, tal qual o mapeamento de um cosmos.

***Habeas corpus* — que tenhas o teu corpo**

As não pinturas são registros de performances, mas também trabalhos em si mesmos que discutem a natureza simbólica do suporte pintura. Do que ela é feita, do que sempre foi feita, embora tradicionalmente tenha mascarado sua história (do processo, do esforço do pintor, dos materiais, dos corpos nus que figuram como o belo, apagando vestígios da realidade em torno dos modelos).

Na voz e na escrita de Setúbal

Se há uma frente em Bataille que anda comigo, é a capacidade de pensar as coisas por si, ou seja, a noção de bem e mal sem distinção ou em uma mesma instância. Afinal somos criaturas na iminência da grandiosidade e da catástrofe, em um mesmo instante.

Sendo assim, para que serve o derramar do sangue? Para que serve o sacrifício?

Afinal, fomos nós que criamos os matadouros tanto quanto as igrejas, templos, instituições. Pode ser que sejamos essas instituições, sustentamos esses "corpos".

As bandeiras também são corpos porque representam pessoas. São protocolos copiados. Penso o *habeas corpus* como direito sobre o corpo. Corpo é atingido e emana algo.

Zeitgeist, o vídeo. Mito de Sísifo. Deve levar a pedra até o alto da montanha, para que ela role novamente para baixo. É a nossa história. Estamos condenados a isso. O corpo está sujeito às ações (pode receber uma inscrição/pode se queimar).

Trocas de mensagens — fragmentos

Paul Setúbal: Estar vivo é promover ações, e promover ações é correr o risco. Correr o risco é se inscrever em algo. O corpo, certamente, que resiste, que corre o risco, será marcado ou inscrito.

O simbólico pode ser também a potência que substitua um discurso. Aí está presente a sensação. Balançar uma bandeira já está carregado de simbolismo, justamente pelo trauma que ele provoca no corpo. Sinal de guerra, demarcação de território, pátria, o espaço e tempo no qual o corpo habita...

E assim chegamos ao Santuário dos Pajés [que Setúbal havia visitado por ocasião dessa mostra].[4] Há um duo ali: o indígena que acredita habitar um território sagrado, ancestral, espiritual e que resiste; o ser da cidade que promove a especulação imobiliária, que acredita habitar um lugar da cidade, do empreendedorismo, e que avança; duas frentes, duas bandeiras. Mas essa experiência eu quero te contar ao vivo, ela não cabe aqui ainda.

Ana Avelar: Os assuntos são vários, mas convergem num amálgama que, me parece, tem como forças principais o corpo e a geometria. Um par, mais uma vez, assimétrico.

Eu não havia me dado conta da presença de uma imagem mítica principalmente no vídeo. Agora vejo claramente. Um corpo heroico e trágico. Ou melhor: heroico porque trágico. O personagem que instaura algo agitando a bandeira, apropriando-se do território, chegando bravamente ao lugar — ele segue persistente na ação, mesmo correndo o risco de ser atingido.

Nas não pinturas há algo do *dripping*, das telas terrosas de Dubuffet. Entretanto, o sentido dessa abstração se altera pelo conhecimento do material. Os espirros de sangue sobre a tela crua, esticada minuciosamente, não podem mais ser lidos como pintura porque a força violenta do material desfaz a compreensão desse meio. Embora o efeito seja de espontaneidade de um respingamento (como em Pollock), a ação é altamente científica — você extrai o sangue que passa por um processo complexo de tratamento até ser aplicado à tela. Sendo assim, o efeito de espontaneidade indica um viés de leitura que desvia o espectador da complexidade de fatura do trabalho e dos níveis simbólicos que ele congrega.

NOTAS

1 A ideia de ter um tempo expandido para rever meu próprio processo crítico também foi resultado de minha atuação como docente da disciplina Laboratório de Crítica (LAB 2), do curso de Teoria, Crítica e História da Arte do Departamento de Artes Visuais da UnB.

2 BATAILLE, G. "Formless". Documents 1, Paris, 1929. p. 382 (traduzido por Allan Stoekl com Carl R. Lovitt e Donald M. Leslie Jr. Georges Bataille. *Vision of Excess. Selected Writings*, 1927-1939. Minneapolis: University of Minnesota Press "Formless", p. 31).

3 "Um dicionário começaria a partir do momento em que ele não mais entregasse o sentido, mas sim as tarefas das palavras. Assim, informe não é apenas um adjetivo que tem tal sentido, mas é um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha uma forma. O que ele designa não é legítimo em nenhum sentido e é por toda parte esmagado como uma aranha ou uma minhoca. Na verdade, para que os homens acadêmicos fiquem contentes, seria preciso que o universo tomasse forma. Toda a filosofia tem este único objetivo: trata-se de pôr uma sobrecasaca nisto que é uma sobrecasaca matemática. Por outro lado, afirmar que o universo não se assemelha a nada e é somente informe significa dizer que o universo é algo como uma aranha ou um cuspe". (N.E.)

No original: "Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besognes des mots. Ainsi informe n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droit dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pur que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but : il s'agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'informe revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat."

4 O Santuário dos Pajés voltará a ser assunto da instalação de Setúbal em minha mostra "Brasília extemporânea" e é comentado no texto da exposição nessa coletânea.

Paul Setúbal | *Proposta para monumento (Morte ou Glória!)*, 2015 - 2018 | Bronze patinado, aço, granito e madeira
Edição de 3 + 2 PA | Coleção Museu Nacional de Belas Artes

Paul Setúbal | *Trono sem rei II*, 2022 | Latão polido | 43 × 39 × 1 cm | Cortesia Galeria Athena

Evandro Prado: um sonho intenso

Henrique Menezes[1]

Antever, no momento exato de sua gênese, a vocação e o declínio de qualquer criação humana é tarefa que demanda, na mesma medida, uma calorosa imaginação premonitória e um doloroso cálculo das possibilidades de seu fracasso: não há dúvidas de que todo inventor aposta nos louros e não no ostracismo. Considerando a inexistência da clarividência — ou sua incomprovada eficácia, para não confrontar os esotéricos —, toda novidade se mostra um chamado à projeção, à aposta e à elucubração: poucos são os que torcem pelas glórias do progresso — assumindo o otimismo depositado aos seus feitos individuais — com a mesma sinceridade que confessam suas expectativas de derrota. Oscar Niemeyer foi um deles.

Durante o período em que morou na França, nosso arquiteto-mor produziu duas pequenas pinturas a óleo sobre tela que ainda hoje são pouco conhecidas pelo público: tais obras foram batizadas — sem nenhum sinal de ironia — como *Ruínas de Brasília*. Como o título antecipa, Niemeyer fantasiou um futuro distópico para seu projeto da capital nacional, retratando em pouco mais de setenta centímetros um cenário pós-apocalíptico onde restam apenas as colunas em forma de âncora: o teto desabou, o chão ruiu, alguns desses pilares já tombaram. Não é fortuito que Oscar tenha pintado as *Ruínas* em 1964, apenas quatro anos após a inauguração da cidade e pouco depois do golpe que aniquilou os rumos da nação: as notícias confirmavam que a utopia do progresso transpunha-se em escombros.

Todos os elementos que perpassamos até agora servem de alicerce para adentrar ao trabalho de Evandro Prado, artista sul-mato-grossense que nas últimas duas décadas vem explorando a confluência da política e da arquitetura, ambas escrutinadas a partir do embate entre construção e derrocada. Com sensibilidade, acuidade e sem esconder sua posição combativa, Evandro vem dedicando sua produção às mazelas de tudo que podemos rotular como patrimônio nacional, seja ele imaterial — na ordem das instituições do poder e da influência oculta da imprensa — ou assumindo a mais sólida concretude, consolidada em nossos edifícios épicos ou nos tantos monumentos que homenageiam vultos questionáveis.

Com um evidente empenho em embaralhar a certeza entre o que é futuro e o que já transmutou-se em entulho, Evandro põe em cena estruturas precárias: escadas, muros, exíguas cordas ou frágeis estacas circundam e sustentam esculturas monumentais e pormenores arquitetônicos. Em uma de suas telas mais simbólicas, *Planalto 2* (2023), uma das colunas do Palácio do Planalto paira isolada em um terreno ermo e inóspito, esvaziada de referentes humanos e escorada por deficientes estratégias de sustentação. Com ares que remetem à pintura metafísica no século , da qual Giorgio de Chirico e Carlo Carrà são seus expoentes, a obra guarda mais veracidade que ficção: a cena retratada realmente existiu, remetendo a quando Niemeyer exigiu a construção de um protótipo em tamanho real que permitisse vislumbrar e confirmar a imponência esperada de seu projeto. Contrariando a gravidade, tal cenografia temporária foi erguida e posicionada no local exato de sua implantação, contando com a maestria de calculistas sensíveis e predispostos a conciliar a intenção do mestre com as limitações técnicas. Niemeyer entrou para a história ao fazer desaparecer o divórcio tácito entre arquitetura e construção: com justificado reconhecimento, são muitos os pensadores que atribuem a Joaquim Cardozo — poeta, ilustrador e engenheiro estrutural que assina os cálculos de Brasília — a coautoria dos célebres pilares.

Com frequência, na tentativa de descrever a obra de Prado, associa-se sua atuação à imagem de um pintor-arquiteto, enfatizando sua inquestionável afinidade com os traços que atribuem identidade ao horizonte urbano nacional. Proponho uma visada diferenciada, embora não excludente: o trabalho de Prado guarda muito mais similitude com o labor de um engenheiro, posto que o artista não está interessado puramente nos estilos ornamentais ou em uma iconografia assentada no fachadismo. Sua obra é consubstanciada por um vocabulário austero, onde cálculo, edificação, alicerce, projeto e fundação são amalgamados em um campo semântico próximo às ciências exatas — sem abandonar as intenções plásticas pertinentes a uma posição estético-filosófica do arquiteto.

Evandro Prado é um iconoclasta que ora deixa transparecer sua aficionada — e paradoxal — devoção às formas, ora enaltece a falência das construções consumidas por um efeito (poeticamente) corrosivo. A tragédia também é uma forma de êxtase: talvez seja por isso que toda a obra de Evandro presta reverências e condolências à memória que alicerça o imaginário de um Brasil.

NOTA

1 Pesquisador e curador independente. Correspondente da *Artecapital*, publicação portuguesa dedicada à crítica de arte.

Evandro Prado | Série *Discordância 3*, 2018 | Óleo sobre tela, tríptico, 140 × 240 cm

Evandro Prado | Série *Discordância 2*, 2018 | Óleo sobre tela, tríptico, 140 × 240 cm

Grupo Poro:
Outros setores de Brasília

Paulo Herkenhoff

O Grupo Poro surgiu em 2002 com a colaboração dos artistas mineiros Brígida Campbell (1981) e Marcelo Terça-Nada! (1978, que vive em Salvador) para realizar intervenções urbanas que ocupem poeticamente os espaços coletivos e assim refletir sobre os problemas que afetam as cidades. Sua linguagem direta, ao usar um sistema de signos — placas de informação sobre logradouros públicos, faixas de propaganda, objetos cotidianos deslocados para contextos inadequados — interpela e surpreende os indivíduos em seu cotidiano com um humor desconcertante. Nessa linha de trabalho do Poro, tudo é lógica, nada é lógico. Tudo é intimamente conhecido e borrado pelo estranhamento. Tudo é só riso.

Na intervenção urbana *Azulejos de papel* (2009), o Poro colou nos muros da cidade de Belo Horizonte séries de réplicas de azulejos impressas em papel jornal. Dessa ação foi produzido um vídeo no qual a dupla proclamava que seus princípios eram tomar poeticamente a cidade como lugar de encontro, a arte como contaminação, o artista como presença. Fincava-se um programa barato de *beautification* (embelezamento) da cidade,[1] replicável por qualquer pessoa e efêmero; era, portanto, uma ação não autoritária que impusesse em definitivo o gosto de dois artistas ao espaço da *civitas* com seus elos que entrelaçam todos os cidadãos.

Na série *Faixas de antissinalização* (2009-2016), desenvolvida nas cidades de Brasília, Belo Horizonte, Fortaleza, Londrina, Rio de Janeiro e São Paulo, o grupo estendeu faixas com frases intrigantes que convocavam os transeuntes para uma rebelião contra a lógica do capitalismo em sua dominação sobre os corpos subalternos. As faixas seguiam um modelo corriqueiro no Brasil (tecido branco pintado), daquelas de propaganda comercial, anúncios de eventos e campanha eleitoral que atravessam o espaço amarradas entre dois postes, árvores ou são abertas rapidamente nos sinais de trânsito. O Poro introduzia os prolegômenos de um sistema de mensagens lúdicas que pasmam, divertem, cativam e agradam a maioria dos passantes, mas que são simultaneamente buliçosas e, com frequência, ilegais. O conjunto de comandos conflitivos do grupo Poro abrangem austeridade (DESENHO É RISCO), lazer, ordem, caos na agitação dos centros das cidades (PERCA TEMPO), entropia urbana (ENTERRE SUA TV), sinestesia e *non sense* (ASSISTA SUA MÁQUINA DE LAVAR COMO SE FOSSE UMA TELEVISÃO), fenomenologia (ATRAVESSE AS APARÊNCIAS e VEJA ATRAVÉS) e decadência urbanística como uma amálgama formadora do motor da obra.

Para o coletivo Poro

> Brasília não é só carros, velocidade e distância. É também uma cidade-parque com inúmeras áreas verdes e espaços públicos espalhadas por toda a mancha urbana [...] como aqueles grandes gramados. Mas percebemos que poucas pessoas utilizam esses lugares. Daí pensamos em produzir alguma ação que estimulasse as pessoas a ocuparem essas áreas e/ou que propusesse outros olhares sobre eles.[2]

Na série *Outros setores para Brasília* (2012), o Poro abordou o urbanismo da capital federal, cidade totalmente setorizada conforme o plano urbanístico de Lucio Costa que dividiu e ordenou racionalmente as áreas de Brasília, destinando-as a funções precisas e singulares, tais como o Setor Hoteleiro, o Setor Comercial, o Setor de Embaixadas, o Setor de Indústrias Gráficas e assim por diante.

O grupo inventou setores impensáveis para a capital federal usando estratégias de sinalética e caprichando nas placas de sinalização, tendo seguido com precisão o design gráfico oficial, inclusive a altura em que foram colocadas e o padrão visual do fundo em cor verde-escuro com letras brancas. *Outros setores para Brasília*, surgidos em locais amenos da cidade, definiram setores sem a praticidade do Plano Piloto. Criaram placas que designam o *Setor de Respiro* na cidade das tensões políticas, *o Setor de Imaginação* no abismo entre os legisladores tacanhos das causas inúteis e a excelência acadêmica

da Universidade de Brasília, o *Setor de Contemplação* na capital da proatividade das decisões de políticas públicas macroeconômicas, o *Setor do Ócio* entre o cinismo dos privilégios da jornada de trabalho para alguns agentes do aparelho de Estado e o cansaço dos operários que moram nas distantes cidades satélites, como foram anteriormente denominadas — como se não bastasse Brasília ter a maior renda *per capita* entre as cidades do Brasil. O *Setor do Ócio* oscila entre impulsos antitéticos, que são a doxa do poder federal pró-controle do espaço coletivo e das atividades do funcionalismo público e a sinalética perversa que perverte a axiologia macunaímica da exclamação marioandradiana "Ai, que preguiça!"[5] e *Da preguiça como método de trabalho*, autoria de Mário Quintana,[6] que gostosamente regeria o Brasil.

NOTAS

1 A artista britânica Ellen Harvey desenvolveu o projeto de *beautification* [embelezamento] em Nova York ao se propor a pintar singelas paisagens ovais sobre o emaranhado de camadas de grafiti superpostas que resultavam em traços assignificantes. Ver HERKENHOFF, Paulo. *Strangers / Étrangers*. Nova York: The Clocktower/P. S. 1, 2001.

2 CAMPBELL, Brígida; TERÇA-NADAI, Marcelo (Org.). *Anexos de textos*. Brasília: (Cidade) [Estacionamento] (Parque) [Condomínio]. Brasília: Funarte, 2013. Disponível em: https://poro.redezero.org/publicacoes/anexo-de-textos/, p. 38-47.

3 Segundo o Grupo Poro, "as placas foram colocadas em diversas partes do plano piloto e arredores. Algumas ainda sobreviveram instaladas durante meses." CAMPBELL, Brígida; TERÇA-NADAI, Marcelo (Org.). Anexos de Textos. Op. cit.

4 Conforme ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de Estado*. Trad. Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

5 ANDRADE, Mário. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Oficinas Gráficas de Eugênio Cupolo, 1928.

6 QUINTANA, Mario. *Da preguiça como método de trabalho*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

Brasília, enfim

Christus Nóbrega

No início dos anos 1980, o artista Christus Nóbrega e suas irmãs cresceram ouvindo histórias peculiares sobre Brasília, contadas por sua mãe a cada retorno de suas viagens à capital federal. Essas narrativas contadas com euforia e detalhes alimentavam a imaginação do artista, que ficava criando imagens mentais vívidas das cenas descritas. Décadas mais tarde, nos anos 2000, a evolução natural dessas histórias levou uma das irmãs a aceitar um convite de trabalho em Brasília para lecionar inteligência artificial, após concluir seu doutorado nessa área. Seguindo os passos da irmã, Christus se muda também para a capital para estudar arte e tecnologia na Universidade de Brasília. Convivendo com a irmã na cidade outrora fantasiada, foi adentrando nos mistérios do seu urbanismo, confrontando-os com as histórias ouvidas na infância, ao mesmo tempo que começava a estudar com mais profundidade as potencialidades dos computadores pensantes. Assim, sob a influência desse panorama, Christus acaba se tornando um herdeiro do hábito de contar histórias sobre Brasília, relatando tudo o que dantes ouvia na infância para uma máquina dotada de inteligência artificial capaz de criar imagens. E, assim como fazia em sua tenra idade, a máquina também acaba por dar visualidade a esses relatos, inventando sua própria Brasília e renovando utopias sobre ela.

Após anos de pesquisa, em 21 de abril de 2023, para comemorar os 63 anos da capital federal, Christus Nóbrega inaugura *Brasília, enfim*, a primeira exposição brasileira a empregar massivamente a inteligência artificial generativa. Com mais de trezentas obras distribuídas estrategicamente pelos quatro museus que compõem o Centro Cultural dos Três Poderes (CC3P), na praça dos Três Poderes, a exposição não apenas buscou apresentar uma nova versão sobre a história de Brasília, mas também celebrar a resiliência e a recuperação da nação após os ataques terroristas de 8 de janeiro. *Brasília, enfim* colabora com a tarefa de reafirmar o papel vital da arte e dos espaços culturais como fundamentos da democracia e da expressão livre.

Muitas das imagens que compõem a exposição se assemelham a fotos tiradas despretensiosamente em um dia ordinário de passeio por lugares que nos fazem lembrar Brasília de uma forma estranhamente familiar. Em conjunto, essas imagens e os textos que as acompanham visam estimular o público a imaginar outras possíveis versões da capital, criando uma nostalgia instantânea de um passado aparentemente vivido, mas nunca realizado, que utopicamente desejaríamos ter. Talvez um passado de um futuro que está por vir (?). Essa abordagem reforça a ideia de que a memória é um processo dinâmico, sujeito a reconstruções e interpretações, em que o passado se mistura com a potencialidade do futuro.

Distribuída estrategicamente pelos museus do Centro Cultural da praça dos Três Poderes, a exposição dialogou especificamente com a temática de cada espaço. No Espaço Lucio Costa, dedicado à história do homem que criou o planejamento urbano da capital, a exposição apresentou uma interpretação utópica, acrescentando novos personagens e novas metáforas a esse planejamento urbano, oferecendo uma perspectiva singular sobre o desenho e a organização espacial que definem Brasília. No Espaço Oscar Niemeyer, a mostra focou os aspectos da arquitetura de Brasília, reimaginando os elementos estruturais e estéticos criados pelo arquiteto e seus parceiros para a construção da identidade da cidade. No Panteão da Pátria e da Liberdade, memorial para homenagear pessoas brasileiras que engrandeceram a nação, o núcleo da exposição prestou homenagem às mulheres e aos homens, predominantemente nordestinos, negros e pardos, que ergueram a metrópole, problematizando a valorização do processo de criação intelectual em detrimento do trabalho manual, questionando a hierarquia entre o idear e o edificar. E, por fim, no Museu da Cidade, um espaço que tem como acervo a palavra escrita, a exposição homenageou Paulo Freire, imaginando canteiros de leitura nos espaços de construção de Brasília, simbolizando o compromisso com a educação e o conhecimento.

Brasília, enfim se apresenta como uma reflexão profunda sobre as possibilidades da memória, da imaginação e da interação humano-máquina, consideradas extensões que amplificam nossas capacidades e sonhos. Com essa exposição, uma nova narrativa sobre Brasília é contada, destacando o ato de recordar e imaginar passados e futuros como fundamentais na construção de utopias compartilhadas.

Memorial dos candangos • Durante a construção de Brasília, na década de 1950, os candangos enfrentaram desafios e superaram adversidades. Secretamente, decidiram erguer um memorial em homenagem aos seus esforços, com quatro monumentos localizados em setores específicos da cidade: Setor Vento Norte, Setor Vento Sul, Setor Vento Leste e Setor Vento Oeste. Construíram-nos à noite, usando materiais e ferramentas desviados das obras principais. Cada monumento simbolizava uma das direções do vento, representando o espírito livre e perseverante dos trabalhadores. O Memorial do Setor Vento Norte foi esculpido em tijolo e concreto, simbolizando solidez e coragem; no Setor Vento Sul, o bronze representava resistência e capacidade de adaptação; no Setor Vento Leste, o vidro representava transparência e união; e, no Setor Vento Oeste, a madeira homenageava a ligação com a natureza. Concluídos pouco antes da inauguração da cidade, os memoriais permaneceram em segredo. Com o tempo, a lenda dos memoriais secretos espalhou-se, alimentando a curiosidade e o imaginário popular. Tornaram-se símbolos de orgulho e resiliência dos candangos, lembrando as futuras gerações dos esforços e sacrifícios enfrentados na construção da capital. Hoje, os memoriais permanecem ocultos, conhecidos apenas pelos descendentes dos candangos e alguns moradores mais antigos.

Cooperativa das mulheres construtoras • Era uma época de mudanças e transformações no Brasil. A construção de Brasília avançava rapidamente, e um grupo de mulheres corajosas decidiu reivindicar seu lugar no mundo do trabalho. Desafiando a ideia de que a construção civil era uma profissão exclusivamente masculina, elas fundaram uma cooperativa feminina de construtoras e provaram sua capacidade e competência erguendo prédios e monumentos ao lado dos homens. A notícia de suas conquistas se espalhou, inspirando outras mulheres a se unirem à cooperativa, e juntas revolucionaram o setor com projetos inovadores e sustentáveis. As obras dessas mulheres passaram a ser reconhecidas como símbolos da igualdade de gênero e da luta por seus direitos e, ao longo dos anos, conquistaram o respeito e a admiração de todos os envolvidos na construção da nova capital. Atualmente, a história dessas pioneiras é celebrada em exposições, documentários e livros, e seu legado perdura como exemplo de coragem e perseverança, lembrando as futuras gerações das conquistas alcançadas e das lutas ainda a serem travadas. Os prédios e monumentos de Brasília refletem a força e o espírito dessas mulheres extraordinárias que desafiaram as convenções e fizeram história na construção da capital do Brasil.

Centro de Arquivo e Esquecimento • Em uma estrutura brutalista, funda-se o Centro de Arquivo e Esquecimento. Inspirado no princípio filosófico do direito ao esquecimento, o centro era uma ode ao adomercimento consciente, um santuário onde o saber obsoleto, as memórias dolorosas e as ideias superadas eram deliberadamente relegadas ao esquecimento para dar espaço à inovação e ao novo. Em suas câmaras silenciosas, pesquisadores e filósofos se dedicavam à àrdua tarefa de selecionar que tipos de conhecimentos, dados e até mesmo memórias culturais e individuais deveriam ser arquivadas e esquecidas. Acreditava-se que o esquecimento não era um defeito, mas um mecanismo de purificação, permitindo que a sociedade filtrasse o essencial do supérfluo. Este não era um cemitério de ideias mortas, mas um jardim cultivado, onde o solo rico era alimentado pelas folhas caídas do saber antigo, decompostas e transformadas em nutrientes para as novas sementes do conhecimento. Sob os tetos altos do centro, diversas salas de "desmemória" permitiam aos visitantes experimentar o alívio e a liberdade do esquecimento consciente. Após um processo de "limpeza cognitiva", muitos saem renovados, com suas mentes vazias e prontas para acolher novas formas de entender o mundo.

Arco-íris • No Museu Histórico de Brasília, guardada entre lembranças e relíquias do passado, encontra-se uma fotografia PB que intriga a todos que a veem. Capturada logo após a inauguração da capital, a imagem registra o prédio do Comércio das Trocas Simbólicas e o primeiro arco-íris que surgiu no céu da cidade. A fotografia, tirada com uma câmera antiga, tem um mistério que desafia a lógica e a ciência. Embora seja uma imagem PB, o arco-íris aparece colorido. Por décadas, especialistas tentaram desvendar o enigma da fotografia, sem sucesso. A imagem foi analisada em laboratórios e museus ao redor do mundo, mas nenhuma explicação científica foi encontrada para o fenômeno. A fotografia tornou-se objeto de curiosidade e admiração, alimentando lendas e teorias sobre sua origem. Virou lenda urbana, atraindo turistas e curiosos que visitam o museu para testemunhar o enigma com seus próprios olhos. A imagem é frequentemente reproduzida em cartões-postais, pôsteres e suvenires, como um tributo ao mistério que permeia a história de Brasília. Enquanto a explicação científica para o arco-íris colorido em fotografia PB permanece um enigma, a imagem continua a inspirar gerações de brasilienses. Hoje, sempre que um arco-íris surge no céu da cidade, as pessoas o fotografam com filmes PB na esperança de reproduzir o fenômeno de décadas atrás.

DECLARAÇÃO DE

RECONHECIMENTO

Com respeito, reconhecemos os povos originários e seus descendentes como os legítimos guardiões das terras que chamamos Brasil, e estendemos nosso respeito ao povo africano, forçadamente trazido para esta terra, e seus descendentes, compreendendo que seus conhecimentos ancestrais e suas histórias devem impulsionar nosso compromisso inabalável com o respeito à natureza, com a justiça e a dignidade humana.

BRASÍLIA • 21 de abril de 1960

Farol da Integração Nacional • No coração de Brasília, no Setor dos Ventos Leste, encontra-se o Farol da Integração Nacional, uma icônica e imponente torre de 150 m de altura, simbolizando união, progresso e harmonia entre os diversos estados e regiões do Brasil. Esta obra-prima arquitetônica presta homenagem à rica diversidade cultural do país, representando a colaboração e o espírito fraterno que une os brasileiros, com cada andar exibindo características distintas que remetem às diferentes regiões e culturas, proporcionando uma experiência visual e sensorial única. À medida que os visitantes sobem pelos andares, são transportados por uma jornada através da história e dos estados do Brasil, com exposições e instalações artísticas celebrando música, dança, gastronomia e artesanato. O térreo é adornado com um jardim exuberante de plantas nativas e representações dos povos originários. No topo, um mirante panorâmico oferece uma vista de 360° da cidade. O Farol da Integração Nacional também funciona como um espaço de encontro e diálogo, com auditório e centro cultural para palestras, debates, oficinas e apresentações artísticas. Em um país marcado por desigualdades e contrastes, essa construção é um farol de esperança e um lembrete da força da diversidade e cooperação entre os brasileiros, inspirando habitantes e visitantes a acreditar no poder da união e na promessa de um futuro mais justo e próspero.

Christus Nóbrega | *Brasília, enfim*, 2022 | Pigmento mineral sobre papel de algodão | Colecão do artista

RECONHECIMENTO
CARTORIO
BRASILIA
A NOVA CAPITAL DO BRASIL
TODOS BENEFICIADOS!

Daiara Tukano, ou a arte de encantar

Lilia Moritz Schwarz[1]

Arte política e vice-versa. Daiara Tukano é uma artista múltipla, complexa e completa. Faz arte com seu corpo, com as cores que encontra na paleta e na natureza, com as letras da luta indígena, com seu ativismo, com sua ancestralidade.

Em sua obra não perseveram as divisões canônicas da história da arte ocidental que, durante largo tempo, procuraram separar a atividade artística da política. Não perseveram também as classificações coloniais que buscaram aprisionar a arte indígena em subcategorias como "artesanato" ou arte "ingênua".

Além do mais, Daiara faz arte com política e vice-versa. A beleza da forma estética dialoga com os temas de nossa agenda atual e os expande. Diante de seus trabalhos, somos convocadas e convocados a defender a pauta do meio ambiente e da floresta, a ver por meio de olhos que desviam do assim chamado progresso ocidental e nos convidam a entrar em outros mundos e cosmovisões.

Pois na obra de Daiara Tukano tudo germina. Raízes, árvores, a natureza que se revolta diante da destruição imposta pela lógica ocidental, as luzes que formam múltiplos caleidoscópios cromáticos, o traço do naturalista que finalmente dialoga com os seres vivos da natureza.

A artista também traz em sua arte a experiência dos feminismos plurais. Da lógica de semear a terra, de trazer a luz consigo, de respeitar as florestas e nela se integrar.

Daiara Tukano também é generosa com os suportes, experimentando-se na técnica nanquim, na tinta acrílica, na tecelagem e na plumaria. Sua obra *Kahtiri Ẽõrõ* (Espelho da vida) menos que uma referência apenas nostálgica, é marca do presente, de rituais que não mais ficaram a serviço da curiosidade do olhar estrangeiro — nacional ou internacional — e que finalmente retornam a seus verdadeiros territórios e comunidades.

Daiara experimenta e relê as diversas tradições artísticas ocidentais agora emancipadas nos termos indígenas. Em sua obra, estão presentes referências a uma convenção naturalista e a uma arte contemporânea e a um tempo sem tempo, às cores fortes e aos encantados. Tudo é lido e relido a partir de novos modelos que possuem seu fundamento originário em um povo que possui seu próprio conceito de belo, o *hori*.

Tal qual sinaleiros dos novos tempos, as obras de Daiara Tukano não respeitam fronteiras fáceis: elas trazem o traçado contemporâneo indígena e, assim, sem ser um manifesto, viram tradução e releitura.

NOTA

1 Historiadora e antropóloga, professora titular da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, membro da Academia Brasileira de Letras.

 Daiara Tukano | *A queda do céu e a mãe de todas as lutas*, 2022 | Acrílica sobre tela, 200 × 400 cm | Coleção do Palácio do Planalto, Brasília

Como se escreve Hal Wildson?

Paulo Herkenhoff

Hal Wildson se escreve com **H** de **Harmonia**, mas que ele sabe que só se conquista com embate estético e político ferrenho contra o desequilíbrio ecológico e toda forma de insulto ao ser humano; com **H** de **Heroísmo**, mas não do artista como herói da forma (noção à Malevitch à qual se opôs), superstar do mercado ou da cena artística vip em geral, mas como o agenciador de um destemor coletivo através de sua arte na luta "pela pátria livre" de toda forma de golpismo, ditadura, racismo, injustiça social, negacionismo da ciência (da crise climática aos efeitos cancerígenos de dados agrotóxicos), censura, feminicídio, preconceitos, antipolítica, *fake news*, lacração stalinista dos oponentes etc.; com **H** de **Heterogeneidade** semiológica, que Ferdinand de Saussure introduz no *Cours de linguistique génerale* (1916), do imaginário social como a bandeira transmutada na revelação das alegorias do poder real, em cédulas monetárias, documentos de identidade, retrato 3 × 4, impressão digital, ciência geral que tem como objeto todos os sistemas de signos (como os ritos e costumes) e todos os sistemas de comunicação vigentes na sociedade; com **H** de **Hidrofobia cívica**, pois sua obra é a arte da ira cívica contra toda forma de desigualdade e de desmando dos poderes constituídos; com **H** de **Histologia** (do grego *hystos* = tecido + *logos* = estudo, conhecimento) ou Biologia Tecidual, pois é a parte da ciência que estuda os tecidos biológicos, seja de animais ou plantas, que o artista defende com consciência ecológica em sua obra. Este ramo observa a formação, a estrutura e a função dos tecidos vivos; com **H** de **História** escrita a contrapelo das narrativas oficiais do poder, na esteira do Walter Benjamin das "Teses sobre o conceito da história" (1940); com **H** de **Historiador**, porque faz uma obra da história, que era a forma considerada mais nobre de pintura no século XIX; com **H** de **Historicidade**, pois, como escreve o supracitado Benjamin, "o historicismo se contenta em estabelecer um nexo causal entre vários momentos da história. Mas nenhum fato, meramente por ser causa, é só por isso um fato histórico. Ele se transforma em fato histórico postumamente, graças a acontecimentos que podem estar dele separados por milênios. O historiador consciente disso renuncia a desfiar entre os dedos os acontecimentos, como as contas de um rosário. Ele capta a configuração em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada. Com isso, ele funda um conceito do presente como um 'agora' no qual se infiltraram estilhaços do messiânico"; com **H** de **Homônimo** como Hal Foster, o autor de *O artista como etnógrafo* e *O que vem depois da farsa?* — crítica de arte em tempo de debacle — que apresentam algumas questões que Wildson busca enfrentar em sua produção; com **H** de **Homoafetividade** como seu direito inaliável a se casar com outro homem, Patrice, e juntos criarem seu filho, Thiago, e proclamar todas as escolhas amorosas ou políticas de sua vida com orgulho.

 Hal Wildson | Registro de videoperformance gravada na Região da Costa do Descobrimento, no sul da Bahia, 2024.

Reflorestar o imaginário

Hal Wildson

A série de ações *Reflorestar o imaginário* surge de uma pesquisa extensa sobre a história recente de ocupação do centro do Brasil e os projetos de invasão iniciados em 1500, desdobrando as questões sobre o território e a construção do imaginário coletivo. Iniciada em 2020, a pesquisa é um convite provocativo para repensar não apenas o presente, mas também nossas relações com o passado e o futuro.

O cerne dessa proposta simbólica reside na metáfora do "reflorestamento", cujo desafio é enxergar o processo de resgate e revitalização do imaginário brasileiro como uma forma de confronto direto com as estruturas de poder e os sistemas de conhecimento que foram historicamente impostos pela colonização. Nesse sentido, o ato de reflorestar não é apenas uma ação estética, mas um gesto político e epistemológico que visa desmantelar as hierarquias e hegemonias culturais que ainda moldam nossa sociedade.

As fotografias e videoartes dessa série buscam agir como dispositivos de provocação e questionamento, como um mergulho nas profundezas do nosso próprio imaginário coletivo, a fim de desenterrar narrativas ancestrais que foram silenciadas e marginalizadas ao longo dos séculos de dominação colonial. Ao mesmo tempo, um desafio aos projetos de poder baseados em violência e apagamento que continuam a permear nossas estruturas sociais e políticas.

Ao reflorestar o imaginário brasileiro, portanto, estamos engajados em um ato de resistência e transformação. Estamos reflorestando um território devastado pela colonialidade, reconhecendo e celebrando a diversidade de saberes e experiências que compõem as nossas singularidades. Mais do que isso, estamos pavimentando o caminho para uma sociedade mais inclusiva, equitativa e justa, desviando da armadilha da utopia inalcançável e construindo uma *Re-Utopya*.

Hal Wildson | Fotografia derivada do video *Monumento à terra,* gravado em 2021 na cidade de São Sebastião, São Paulo.

Instantâneo ou entorno de tudo[1]

Xico Chaves

...desde o início, tenho consciência de que sigo um caminho possível de chegar a muitos lugares ao mesmo tempo. Me parecia um conglomerado de destinos representados em poemas, desenhos, objetos, escritos, pinturas, fotos, e algumas produções não identificadas que apontavam em várias direções, estilos e formas de livre expressão. Assim, o soneto coexistia com o poema construtivo, a abstração com a figuração, a colagem com o desenho, a pintura a óleo com a aplicação de pigmentos naturais, o objeto com o não objeto, a anotação com o rabisco, a paisagem real com a imaginária. [...] Com o tempo, percebi que meu processo de criação era passível de ser associado em seus fragmentos, de forma a resultar em um conjunto com vários sentidos simultâneos. Essa simultaneidade se tornou uma prática e, à medida que experimentava, ia agregando cada vez mais componentes, linguagens, materiais e reflexões, como um fluxo contínuo que me acompanhava em todos os lugares e em tudo o que fazia, sem nenhum esforço ou obsessão. [...] O exercício da liberdade de expressão simultânea conduziu-me aos poucos à consciência dos limites técnicos e filosóficos dos campos de domínio, e a insistência em conhecer cada vez mais os procedimentos, as teorias e os materiais conduziu-me a uma espécie de instantaneidade na realização do trabalho. [...] Ao longo de toda a trajetória, fui criando agrupamentos de práticas e linguagens, mesmo com a intenção de anunciar que a diversidade poderia ter momentos, séries, fases, paralelos, similaridades, associações, e que poderia praticar, em um determinado momento, procedimentos e linguagens que já havia concebido anteriormente. [...] Para mim não existe ócio criativo ou o descanso do artista, que compreendem reflexão e ação continuada ao mesmo tempo e em qualquer lugar. A relatividade tem se tornado a própria vida em intensidades variáveis, em que um segundo pode incorporar o tempo em uma extensão máxima possível em conteúdo e densidade, como síntese de um instante maior....

NOTA

1 In: CHAVES, X. *Órbita-Poética-Xico-Chaves*. Rio de Janeiro: Secretaria de Cultura do Estado / Oi Futuro / Fase 10 Produções Artísticas, s.d. p. 14-16.

Vista da instalação na exposição Brasília, a arte do Planalto, Museu da República, Brasília, 2024:

Regina Pessoa | *Bandeira do Amor*, 2020 | Cetim de seda, 130 × 90 cm | Coleção da artista

Hal Widson | *Estandarte Teko Porã e Ubuntu*, 2022 | Bordado sobre cetim, 82 × 108 cm | Coleção do artista

Xico Chaves e Jards Macalé | *A.M.O.R.*, 2004-2008 | Objeto-bandeira, 130 × 90 cm | Cortesia do artista e da Galeria Movimento, Rio de Janeiro

Osvaldo Carvalho, entre dois rumores sociopolíticos

Paulo Herkenhoff

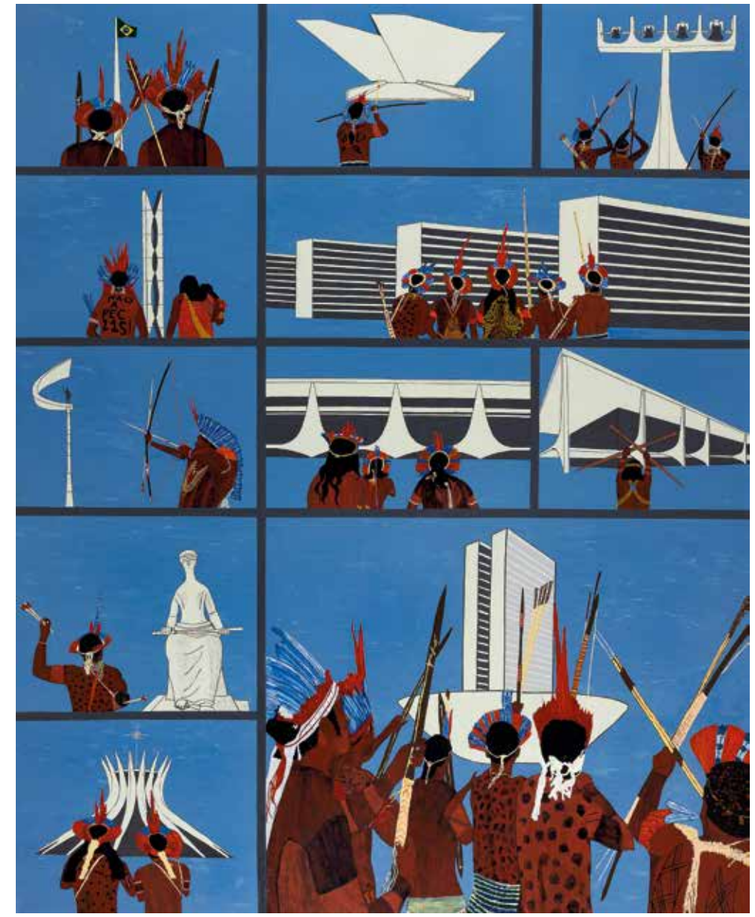
O aforismo "o olho escuta" foi lançado pelo poeta Paul Claudel na coletânea de ensaios *L'Œeil écoute* publicada em 1935.[1] No ensaio sobre a arte holandesa, esse autor afirmou que "a Holanda é um corpo que respira," aduzindo que algumas pinturas, como *A carga de canhão* (1680) de Willem Van de Velde, se escutam mais do que são vistas. "O olho escuta" desempenhou um papel histórico convincente no desdobramento da arte moderna em sua dimensão da fenomenologia dos sentidos, dos nexos entre visão e audição. No Brasil, "o olho escuta" reverberou no projeto teórico e na práxis do neoconcretismo e nas gerações seguintes. Na *Teoria do não objeto* (1959), Ferreira Gullar repisou ideias expostas no *Manifesto neoconcreto* (1959), ao se referir à "simbólica geral do corpo" com uma referência sintética ao filósofo Maurice Merleau-Ponty, para quem, ainda nas palavras de Gullar, "os sentidos se decifram uns aos outros". Agora, uma articulação crítica entre duas obras de Osvaldo Carvalho pode conduzir à conclusão de que o observador poderá distinguir ruídos relativos a dramas sociais distintos da sociedade brasileira: *PEC 215* (2017, tinta acrílica sobre tela, 225 × 180 cm, coleção Instituto Inhotim) e a *Balada # 51* (2023), tinta acrílica sobre papel e cápsula de fuzil disparada, 46 × 64 cm).

Osvaldo Carvalho relata que a série *Balada* "surgiu no momento que balas perdidas começaram a atingir meu ateliê (que fica na Zona Norte do Rio de Janeiro); deixaram marcas, sustos, temeridades, até que por fim se tornaram uma banalidade com a qual tive que aprender a me acostumar. A percepção da indiferença provocou em mim algo mais; algo que só consegui expurgar nas pinturas que fiz, pinturas que falavam justamente da fragilidade de nossas vidas".[2] Encontrar uma cápsula de fuzil dentro da caixa que abriga uma *Balada* é uma surpresa instigante e incômoda para um morador do Rio de Janeiro e que evoca as angústias de escutar rajadas disparadas pela polícia ou pelas milícias em operações nas favelas cariocas ou entre facções inimigas do tráfico em disputa bélica pelo controle de um território. No outro polo da presente justaposição (feita nesta publicação), a *PEC 215* de Carvalho. Nessa grande pintura de 2017, há cenas de indígenas que protestam contra a votação do Projeto de emenda constitucional n. 215/2000 que retira direitos à demarcação de terras já garantidos pela Constituição de 1988 aos povos indígenas e aos quilombolas. Um olhar silencioso e lento lançado sobre a pintura de Osvaldo Carvalho levará o olho a escutar os sons em múltiplos idiomas e dialetos indígenas que parecem ecoar no espaço democrático da praça dos Três Poderes da capital federal—são gritos, cantos ou palavras de ordem que pressionam pelos supracitados direitos aos territórios.

No confronto entre a presença do presidente da República no Rio de Janeiro no período em que era a capital federal e Brasília, chamei a atenção para duas imagens produzidas pelo fotógrafo Kurt Klagsbrunn (ver p. 38-39). Uma multidão atraída pelo presidente Getúlio Vargas está em frente ao Palácio do Catete, rente à fachada principal do edifício; já num registro de turistas que vieram admirar o Palácio da Alvorada em Brasília, o grupo de visitantes está a centenas de distância da residência oficial do presidente da República, separado por uma cerca e por um fosso com água, à moda de um palácio medieval — são duas situações de risco e proteção dos detentores do chefe de Estado brasileiro.

Balada # 51 de Osvaldo Carvalho deplora a violência armada, o genocídio de jovens negros e as mortes por bala perdida no Rio de Janeiro. É um alerta contra a naturalização desse ambiente de terrorismo e de estado de sítio privadamente decretado por forças privadas ilegais. Portanto, a situação da democracia agora se inverte. Brasília, com sua praça dos Três Poderes, significa hoje o espaço da liberdade e da democracia. Enquanto toda a cidade do Rio de Janeiro, mas sobretudo suas favelas e vizinhanças, são reféns de uma espécie de guerra civil em que só um lado dispõe de armamentos com capacidade de ataque.

Osvaldo Carvalho | *Balada #51*, 2023 | Acrílica sobre papel e bala perdida, 46 × 64 cm



Osvaldo Carvalho | *PEC 215*, 2017 | Acrílica sobre tela, 225 × 180 cm | Coleção Instituto Inhotim | Foto: Mauricio Seidl

Na dimensão plástica e espacial, os dois trabalhos de Osvaldo Carvalho ora analisados oferecem outras hipóteses de interpretação crítica. O simbolismo de *Balada # 51*, uma caixa ex-voto pela sobrevivência a uma bala perdida, se assemelha, na história da arte europeia, ao *Ex-voto a Santa Rita de Cássia* (1961, com ouro, pigmentos rosa e azul IKB, mais texto). A divisão do espaço na pintura *PEC 215* é uma clara referência às formas gráficas das histórias em quadrinhos. A narrativa muda no quadro de Osvaldo Carvalho é, no entanto, legível visualmente. Lê-se ali um épico extremamente sintético de uma luta democrática e uma grandiosa resistência aos interesses necrofílicos do capital. *PEC 215* é recurso a um estilo gráfico pop dos quadrinhos no Brasil utilizado por Antonio Dias, Fernando Lindote e Rivane Neuenschwander. Para além da dimensão comunicacional, a batalha indígena de Osvaldo Carvalho é "pintura de história", com o mais alto status no cânon acadêmico da arte.

NOTAS

1 CLAUDEL, P. *L'Œeil écoute*. Paris: Gallimard, 2003.

2 Em mensagem por WhatsApp ao autor em 30 de agosto de 2023.

Pomar, os desenhos do circo de Brasília (Gran' Circo Lar)

Paulo Herkenhoff

O pintor português Julio Pomar (1926-2018) foi marcado pela "admiração pelos muralistas mexicanos e pelo Portinari [cujo] contato franco com o povo, a influência e a adolescência passada na paisagem rica do Brasil, criaram-lhe o amor pelas coisas reais, desviam-no das harmonias mais ou menos abstratas em voga nos seus iguais".[1] Na década de 1980, a capital do país foi enriquecida por azulejos com o risco de Pomar.[2] O Brasil é uma imensa província da azulejaria portuguesa — as igrejas do Rio, Salvador, Pernambuco, Minas e os sobrados do Maranhão. No século XX, Le Corbusier propõs que o prédio do Ministério da Educação recebesse azulejos para dar maior leveza e ao mesmo tempo incorporar a tradição luso-brasileira. Os azulejos de autoria de Portinari são libertos do autopatrulhamento político da temática social. São assuntos do mar, jogos de espaço, tradição da cor, desenho e arabesco, profundidade no mar, na parede e extensão da paisagem carioca. Para a execução dos painéis de Portinari, foi criada em São Paulo a firma Osirarte, de Rossi Osir. Por todo o Brasil muitos artistas fariam painéis de azulejos: Djanira, Volpi, Athos Bulcão. Portinari receberia a encomenda para a Igreja da Pampulha em Belo Horizonte, projeto de Oscar Niemeyer. A renovação do legado português surge com a comissão a Maria Helena Vieira da Silva dos azulejos da Universidade Rural do Rio de Janeiro. Havia uma secreta memória da divisão material dos azulejos orientando o desenvolvimento da razão calculante de um novo espaço, diz Ruben Navarra. O conjunto de Pomar vem estabelecer um novo aspecto à contribuição lusitana.[3] São garatujas de cenas de circo que dialogam com o Brasil, então invadido pelo *graffitti* nas paredes dos edifícios. Pomar faz um desenho-*graffiti* incorporado à constituição material do azulejo. É desenho feito carne do muro. Há um corpo que se transmite a outro, como Portugal se passou ao Brasil. Nesses desenhos há um jogo poético de músicos, saltimbancos, animais — todos artistas — com a rígida malha dos azulejos. Pomar sabe, aprendido em momento radical de sua história pessoal, que o homem nasce para a liberdade. Essa demarragem da liberdade tem um paralelo na azulejaria de Athos Bulcão, o artista do ciclo de Vieira da Silva. Athos cria o desenho modular do azulejo e entrega a composição do painel aos operários que afixam as peças. O artista liberta-se das regras do ritmo e encaixe ao libertar o operário das regras de combinação. Pomar e Bulcão promovem a subversão da regra. Desaprisionam o olhar da malha. Os dois artistas talvez, no fundo, estejam sempre a reafirmar o destino utópico de Brasília, recompondo a crença na vocação construtiva da cidade como espaço de experiência e vocação de liberdade.

NOTAS

1 In *A Tarde, caderno Arte*. Lisboa, n. 8, 29 jul. de 1945

2 O Gran' Circo Lar foi projetado por Fernando Andrade. Foi demolido em 1999 para dar lugar ao Complexo Cultural da República. A azulejaria foi retalhada em pequenos painéis que hoje se encontram no restaurante Casa de Saulo, em Belém (PA).

3 Os azulejos do Circo foram realizados na Fábrica da Viúva Lamego, em Lisboa.

Julio Pomar (1926-2018) | *Paineis de azulejos*, Fernando Pessoa e Camões, 1980 (reprodução) | Fotos: Guy Veloso

Abecedário para ser um artista da cultura[1]

Nelson Maravalhas Júnior

a – não dar explicações; b – apanhar um mosquito no ar, dobrá-lo na ponta dos dedos e fazer dele um desígnio; c – fazer dele também a primeira letra do seu nome; d – criar um abecedário com insetos; e – comer insetos de manhã, de tarde e de noite; f – comer todas as etapas das metamorfoses no café, no almoço e no jantar; g – ter o coração sempre dilacerado; h – toda vez que trocar de roupa, trocar também de personalidade; i – quando acontecer uma separação, separar-se de si também; j – cremar o corpo da(o) amada(o), mas não suas fotografias e cartas; k – guardar as cinzas em uma caixa de papelão e as fotografias e cartas em uma urna de ouro ou de mármore; l – abrir a porta e olhar o céu; m - ver a cidade sob as nuvens; n – toda vez que andar pela cidade, conversar com pelo menos um outro pedestre; o – mas, se de carro, andar sempre com os vidros levantados; p – ser arrogante com os arrogantes; q – ser humilde com os humildes; r – jamais deixar de observar as orientações p e q; s – toda vez que desdobrar um papel, tentar descobrir um universo dentro; t – para fazer papel reciclado utilizar como polpa seus textos do Jung e do Capra; u – ler o que está escrito nos cadernos dos mendigos loucos; v – por sua CI no bolso e jogar-se dentro de um fundo poço; w – escrever com as unhas seu nome no lodo; × – nem gritar nem esperar pelos bombeiros (não há como escapar!); y - deitar-se, acalmar-se e tentar dormir; z – morrer: é preciso primeiro morrer para ser um artista da cultura.

NOTA

1 In: MARAVALHAS JÚNIOR, N. *Experimental*. Brasília: Secretaria de Cultura, 2011. p. 56.

 Nelson Maravalhas | Hypnacoteca Maravalhas, Brasília | Foto: Maurício Araújo

Deslizamentos do sexual — os desenhos de Evandro Salles[1]

Tania Rivera[2]

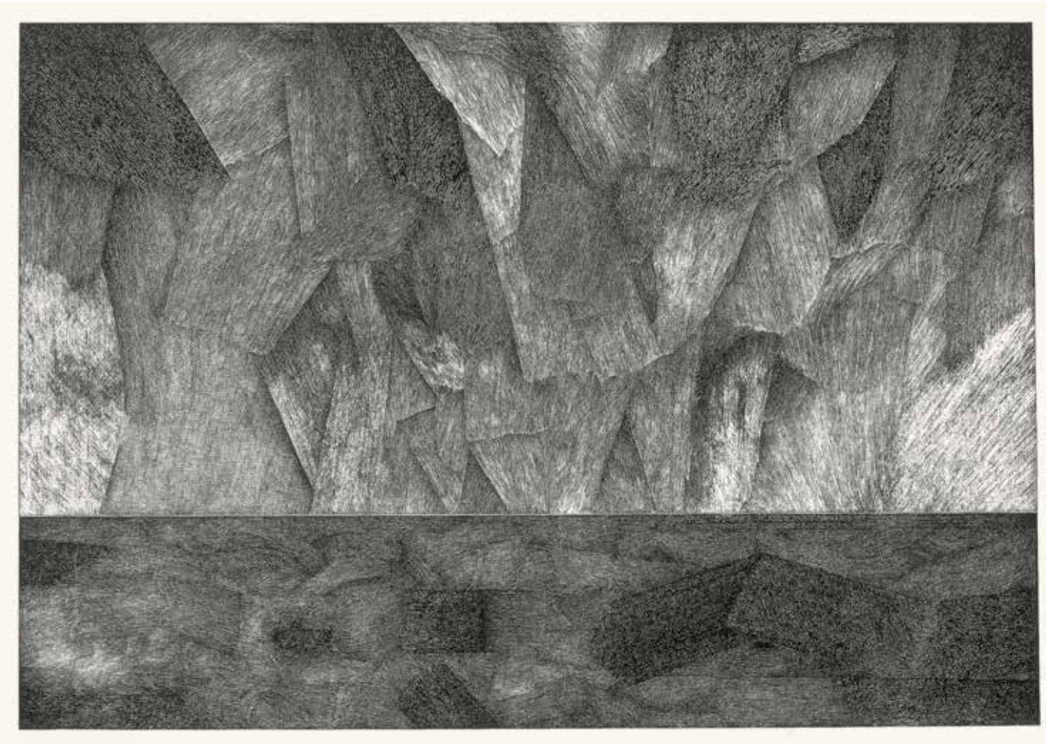
"O sublime", já dizia Jaques Lacan, "é o ponto mais alto do que está embaixo".[3] Tal dimensão subterrânea e corpórea, que podemos desconfiar ser inerente à arte, é precisamente o que os desenhos de Evandro Salles fazem emergir. Eles exploram com delicado ardor o que a própria linha tem de sensual, nas sinuosidades do que ela traça, comovente e explícita, assim como no que apenas sugere, reticente e cuidadosa. E fazem pulsar o branco da página, entre circunvoluções e anatomias, tanto nos trabalhos que claramente se distanciam do erótico quanto naqueles que não hesitam em mostrar o sexo, apontando para o que ali escapa, impossível de desenhar.

Mais do que simplesmente ter por tema o erotismo, tais desenhos parecem-me despertar, com tal pulsação, algo que podemos denominar "o sexual". Eles o fazem, em geral, pelo barroco ou sintético esboço de certo vazio, em um espaçamento em geral delicado, mas por vezes brutal e quase grotesco. Se, como formula o próprio artista, "a lógica da linha é corporificar o presente", não se trata tanto de delinear corpos fixos quanto de mostrá-los pulsantes e fugidios, incapazes de encarnar maciçamente o presente e condenados a transitar, tênues e nostálgicos, entre um passado já perdido e algo que se esboça como próximo gesto.

A linha é aí posta em cadência, sem dúvida, ritmando continuidades, como sublinha o texto de Ligia Canongia presente no livro *Desenhos*, que reúne boa parte da produção do artista.[4] A linha joga com o movimento tanto das figuras que parecem dançar, em frágil equilíbrio, quanto naquelas mais rígidas, retratadas em posições improváveis, contorcionismos desesperados ou pesadas geometrias. Ela invoca Eros, pulsão de vida, que é para Freud a força que compele à união, mas não se esquece de Tânatos, a pulsão de morte, que sempre se esgueira, introduz faturas e impõe rompimentos. Entre as duas grandes pulsões, entrelaçando-as, desenham-se com Evandro Salles imobilidades fluidas e sinuosidades fixas, em uma brincadeira dançante onde uma eventual rigidez remete ainda mais fortemente a um deslocamento. O traço compõe e convoca o movimento, lembrando a afirmação do poeta Paul Éluard a respeito de Picasso: "Só há uma maneira de desenhar: o movimento".

Os desenhos convidam assim o corpo, o nosso corpo, ao movimento, por baixo do que pode aparecer como sublime. Eles acusam, por baixo da tranquila posição de *voyeur* que nos é oferecida, o corpo de cada um de nós, e podem então cooptá-lo em seus movimentos viscerais. O olhar se desbanca diante da força sutil do corpo a

 Evandro Salles | Sem título, déc. 1990 | Nanquim a bico de pena, 51 × 36,5 cm | Coleção particular



nos fascinar com sua presença ritmada a sua ausência, ou diante do terror que sublinha a ausência e marca o corpo com violência, em homens decapitados, esquartejados, apunhalados. Mesmo este súbito e paralisante terror, contudo, em seguida retoma seu escondido fluxo entre os desenhos. Talvez por receber o tratamento irônico que se deixa ver nos homens cavalos, tão frágeis em sua brutalidade, ou nos pênis-cavalos, alguns enormes, ameaçados de castração, maiores que seus donos, seguidos por cavalos montados por homens. (Aliás, quem monta quem? Em uma das obras, um cavalo, confortavelmente sentado, monta um animal galopante).

Em cada um dos desenhos de Evandro há ainda outro movimento subterrâneo, devo dizer, por fim: o de ligações que tecem entre eles insuspeitas teias narrativas. Percorridos em sequência, como no livro, eles lançam no ar desdobramentos fabulatórios, convocando-nos a com eles formar possíveis textos. Salles afirma sempre ter imaginado como livro, de fato, a apresentação dos trabalhos que compõem a primeira e maior parte da obra e correspondem a vários anos de produção gráfica. Em páginas que se sucedem, olhá-los torna-se um prazer mais íntimo e mais próximo, fruto de um contato entre imagens e olhar que reforça a sutil sedução que é seu motor secreto. Em livro, talvez os desenhos concretizem a força de engendrar no corpo seus movimentos, obrigando nossas mãos a desenharem, ao menos, a fugaz e lenta passagem de uma a outra folha.

NOTAS

1 Texto revisto a partir da versão original publicada no *Correio Braziliense* em 28 de abril de 2002.

2 Psicanalista, escritora e curadora, professora titular da Universidade Federal Fluminense (UFF). Ganhadora do Prêmio Jabuti, 2014, na categoria Psicologia e Psicanálise, com a obra *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise*.

3 LACAN, J. *Le Séminaire*, Livre XX: Encore. Paris: Seuil, 1975, p. 18.

4 CANONGIA, L. Evandro Salles. A alucinação das linhas. In: SALLES, E. *Desenhos*. São Paulo: Nakano, 2002.

Evandro Salles | Sem título, déc. 1990 | Nanquim a bico de pena, 102 × 73 cm | Coleção particular

Frans Krajcberg (1921-2017) | Sem título, da série *Sombra*, déc. 1990 | Madeira pintada, 186 × 122 × 52 cm | Cortesia Galeria Inox, Rio de Janeiro

Frans Krajcberg e a arte como manifestação ambiental

Paulo Herkenhoff

Escultor e artista plástico de origem polonesa, Frans Krajcberg é reconhecido por sua obra profundamente vinculada às questões ambientais. Nascido em 1921, imigrou para o Brasil em 1948, onde se estabeleceu e se tornou um dos nomes mais relevantes da arte contemporânea. Sua carreira é marcada por uma forte crítica à destruição ambiental e por um envolvimento visceral com a natureza. Sua produção artística reflete uma investigação profunda sobre as interações entre o homem e a natureza, com uma ênfase especial na preservação das paisagens naturais do Brasil.

Krajcberg dedicou a maior parte de sua vida à escultura, utilizando troncos, raízes, galhos e outros elementos retirados diretamente do ambiente natural, especialmente das florestas e do Cerrado. Essa escolha de materiais não era apenas estética, mas simbólica: ele via a arte como uma maneira de dar voz à natureza e, ao mesmo tempo, chamar atenção para sua destruição. Suas esculturas, frequentemente formadas por peças de madeira queimadas, tortuosas e deformadas, são representações poderosas da violência ambiental que o artista testemunhou.

Particularmente conhecido por sua habilidade em criar esculturas que não apenas dialogavam com o espaço, mas também com o espectador, que era convidado a refletir sobre a transitoriedade e a fragilidade da natureza, as formas retorcidas e abertas de algumas de suas obras parecem deixá-las vivas e pulsantes, imitando a própria dinâmica da vegetação que, embora submetida a processos de destruição, segue em constante transformação. Esse processo de metamorfose reflete sua visão sobre a natureza como um ente dinâmico, capaz de resistir e se regenerar, mesmo diante das agressões externas.

Em algumas esculturas, ele se apropria de materiais como troncos queimados, representando não só as cicatrizes deixadas pelas queimadas, mas também o sofrimento da natureza diante da ação humana. Nesse sentido, Krajcberg cria uma espécie de “diálogo” com a vegetação, transformando a tragédia ambiental em uma manifestação artística que busca sensibilizar o espectador para a urgência da preservação. Sua obra, portanto, não é apenas estética; ela carrega uma mensagem política e social que convoca todos a refletirem sobre a destruição do meio ambiente e a importância da conservação dos recursos naturais. Ao incorporar troncos carbonizados em suas esculturas, o artista cria uma metáfora visual do ciclo de destruição e renovação. Krajcberg usava a dor da natureza como ponto de partida para a criação de suas obras, tornando-se, ao mesmo tempo, uma voz que denuncia e uma mão que reconstrói.

A textura, o ritmo e a construção das peças de Krajcberg envolvem o espectador em uma experiência sensorial única, convidando-o a perceber a natureza de uma forma mais profunda e respeitosa.

O trabalho de Krajcberg não pode ser compreendido sem o contexto ambiental da sua época. Nos anos 1970 e 1980, o Brasil vivia um momento de intensa destruição ambiental, especialmente devido ao processo de industrialização acelerada e ao desmatamento das florestas e da vegetação do Cerrado. Nesse cenário, a arte de Krajcberg se torna ainda mais relevante, não apenas pela crítica à devastação, mas pela proposta de uma nova relação entre o ser humano e o meio ambiente. Ao criar sua arte a partir da destruição, ele indicava que a natureza, embora ferida, ainda tinha o poder de se reinventar. Essa mensagem de regeneração permeia sua obra, tornando-a atemporal e urgente.

A arte de Frans Krajcberg é uma ação de resistência. Sua obra, marcada pela dor e pela esperança, permanece como um legado vital para as futuras gerações, chamando-nos a agir em defesa de nossos ecossistemas.

Frans Krajcberg (1921-2017) | *Flor*, déc. 1960 | Madeira pintada, 75 × 45 cm | Coleção particular

Acho que o trabalho foi como ele, Carppio de Morais, respondeu ao período histórico que passamos, e uma maneira de condensar tudo o que ele estava sentindo e passando. Direitos sendo perdidos, uma situação política que sempre regredia no país, um novo mapa que ia se formando, mas cheio de questões tão conhecidas para nós. Naquele momento também era preciso lutar pela autonomia do museu e alguns artistas de Brasília estiveram muito engajados nessa frente. [...] Sei também que o trabalho acabou sendo investigado pela polícia por expor fragmentos de objetos de uso exclusivo das Forças Armadas, e que a ele foi solicitado que retirasse os objetos. (Paul Setúbal, depoimento ao autor em outubro de 2024)

Como se escreve Carppio?

Paulo Herkenhoff

Carppio se escreve com **C** de **Cárpio** mesmo, que é modernamente elemento de formação pospositivo, de origem na língua grega como *karpós* ou *καρπός*, e também de caráter nominal, que exprime a ideia botânica de "fruto", que, em seu caso específico, são seu casal de filhos Paul e Rebeca e também sua produção estética pessoal — em *Mil platôs*, Deleuze e Guattari lançam a tese de que sejamos capturados pelo nosso nome; com **C** de **Carpo**, que, na mitologia grega, era um belo jovem, filho de Zéfiro (o vento oeste) e Clóris (a primavera) [estes dois últimos, são personagens da pintura renascentista *Alegoria da primavera*, 1477–1482] de Sandro Boticelli; com **C** de **Carpir**, verbo transitivo direto com dois significados convergentes: mondar (ou livrar de) as ervas daninhas do mato e prantear, como sua obra que pranteia solidariamente as dores do mundo e também expurga sua revolta contra a injustiça; com **C** de **Candango**, nasceu em João Pinheiro (MG, 1962), aos 2 anos de idade, sua família se mudou para Brasília, depois para Goiânia em 1969 e, em 2006, volta a residir em Brasília; com **C** de **Cartografia**, como em sua obra ("O trabalho nasce em 2016 quando o Brasil passava por um de seus momentos históricos mais complexos, culminando em um processo de *impeachment* e incessáveis protestos por todo país. [...] Assim começou a série em que a ideia de Brasil se transformava em uma sociedade formada por vários brasis e diversas histórias, me levando ao processo de sobreposição dos mapas, de imagens, como uma cartografia social do cotidiano que se pudesse notar um pouco da nossa história complexa. Completo os mapas com detritos e artefatos coletados durante os protestos na Esplanada dos Ministérios naquele período. Eles ficam no chão, abaixo do trabalho, como memória de uma sociedade em conflito", relata Carppio, — bric-à-brac ou quebra-quebra?); Carppio se escreve com **C** de **Carppio de Morais** (registrado pelos pais no Cartório Civil como Geová Cardoso de Morais), seu nome artístico, porque só Carppio de Morais desenha, pinta ou esculpe Carppios de Morais — "O fazer artístico também levou o Carppio à necessidade de transformação de seu nome. Foi um momento

Carppio de Morais | *Brasil ferrado*, 2016 | Pirografia sobre lona crua, cravos, cartuchos e pedras, 180 × 150 cm

também da criação de si. Ele buscou nas suas memórias de infância o nome de um tio que sempre ouvia falar como muito criativo, que era também artista, que construía coisas [...] O nome Carppio tem essa origem na criação, no trabalho, fortaleza, e também nessa origem familiar, que também é construção histórica e reconstrução pessoal" (Paul Cézanne Souza Cardoso de Morais); com **C** de **Cézanne**, o pintor — "O Carppio me deu o nome de Paul Cézanne. Você já escutou um pouco da vida dura que ele teve e que eu tive durante minha infância. Um dia perguntei a ele o motivo pelo qual ele me deu esse nome, ele respondeu: 'Meu filho, você comeu da miséria da arte. Mas a coisa mais preciosa que eu poderia te dar nesse mundo foi o seu nome. E seu nome vem de uma obra preciosa, de um dos artistas que mais me emocionam no mundo'," explica o artista Paul Setúbal, filho de Carppio.

Carppio se escreve com **A** de **Amazônia** porque em 1984 e 1990 abandonou o Centro-Oeste para visitar a hileia amazônica, manter contatos com depredadores da natureza (madeireiros e garimpeiros), mas, sobretudo, com povos originários, para pesquisar anilinas, pigmentos e minerais que lhe enriquecem o léxico cromático do vermelho terracota (que apontam para a terra do Cerrado e para o barro do Carrpio pedreiro) e carvão das matas incendiadas — a alusão pregnante às duas tintas indígenas simbólicas essenciais: o urucum e o jenipapo; com **A** de "**Adensamento** e expansão: arte contemporânea" (exposição do acervo do Centro Cultural da Universidade Federal de Goiás, sob a curadoria de Carlos Sena em 2014 que incluiu obras de Almandrade, Carppio, Corpos Informáticos, Cristina Canale, Daniel Senise, Enauro de Castro, Grupo EmpreZa, entre outros); com **A** de **Agência de Publicidade e Propaganda**, mas "em 1982 abandonou a profissão, por não sentir liberdade de criação, passando a dedicar-se à pintura", informa Paul Setúbal; com **A** de ***Artífex*** (*homo*), h*omo habilis, homo faber*, *homo sapiens*, *homo orans*, *homo simbolicus*, *homo fabulans*, *homo communicans*, *homo oeconomicus*, *homo reciprocans*, *homo patiens*, *homo libertus*, *homo politicus*, *homo migrans*, *homo geographicus*, *homo pictor*, *homo mathematicus*, *homo ludicus*, *homo aestheticus*, *homo brasiliensis*, *homo meditans*, *homo esotericus*, *homo mythicus*, *homo ethicus*, *homo sapiens sapiens*, *homo plus*, *homo universalis*, que em sua origem latina significa "aquele que estudou muito"; com **A** de **Arte Aporética** porque seu trabalho indagador não é respondente nem concludente.

Carppio se escreve com **R** de **Raiz**, como em obras como *Brasil ferrado*, que alude aos cravos martelados no casco brutal de cavalos, mas implicitamente ao "enraizamento" que o artista alude a seu projeto de arte entranhado nas vísceras da dolorosa história do Brasil (Carppio: "tantas atrocidades de nosso passado"), tanto no concernente a indivíduos perseguidos *contra legem* pelo aparelho de Estado quanto aos grandes segmentos socialmente olvidados da população em todos os quadrantes do país; com **R** de **Rizoma**, em paráfrase da hipótese de Deleuze e Guattari em *Mil platôs*: o rizoma não começa nem conclui, posto que se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*; pode-se admitir que o olhar de Carppio de Morais inter-seja, inter-aja um movimento entre-brasis.

Carppio se escreve com **P** de **Pio** (em sua acepção de devoto), que Geová converteu em experiência própria de meditação transcendental numa complexidade teosófica do leitor que é de Helena Blavatsky (a mítica que mesclou conceitos religiosos, filosóficos e mesmo científicos, muitos dos quais perpassam a produção de Carppio); com **P** de ***Povera***, porque em sua produção, como no caso da *arte povera* italiana, Carppio recorre a elementos materiais fora dos padrões tradicionais da história da arte — "o Carppio é um pesquisador incansável, que se deixa levar pelo que o mundo vai dia a dia oferecendo", relata Paul Setúbal, "como os vestígios de confrontos entre artistas e a polícia da obra *Brasil ferrado*, recolhidos após confronto de manifestantes e polícia nos arredores do MNR" e, como arremata o Carppio mesmo, "são detritos, estilhaços e cartuchos de balas de borracha que eu mesmo coletei em uma das manifestações de que participei e acabou em confronto com a polícia. Nesse momento, o trabalho estava exposto no Museu Nacional da República, mas sem os detritos. Então me pareceu muito claro que o trabalho precisava de mais uma camada, mais uma parte, uma outra sobreposição. Como um trabalho vivo, passado o momento de sufoco do confronto, imediatamente colhi os detritos e depositei abaixo do mapa. A partir daquele momento o trabalho estava completo".

Carppio se escreve com duplo **P** duplo carpado de Carppio, seu nome profissional; com **P** duplo de **Pai** e de **Pedreiro** — Carppio é pai do artista plástico Paul Cézanne Souza Cardoso de Morais e da musicista Rebeca Tayanne Souza Cardoso de Morais. Um dia, o Pai disse a seus filhos, agora nós vamos trabalhar na construção civil para vocês estudarem arte que é muito caro — eram as mãos Patriarcais do Pedreiro cézanneano educador.

Carppio se escreve com **I** de **Infância**, pois "desde criança sentiu atração pelas artes. Aos 8 anos começou a desenhar, aprimorando-se nesse segmento até os 18, quando descobriu a pintura e a escultura," conforme relata seu filho Paul Setúbal; com **I** de **Intertextualidade** ("Quando o artista incorpora palavras às suas construções espaciais, cria uma intertextualidade e um meio de linguagem, com um sistema de reproduções que nunca se repetem, pois todas as formas obtidas neste processo são, entre si, sempre diferentes", analisou Wagner Barja em 2010); com **I** de **Invenção**, posto que "inventar é crescer", proclama Lygia Pape; com **I** de artista **Incansável** no agenciamento da arte em prol do progresso social; com **I** de **Intersemiótica** ("percebe-se ainda no jogo da arte [de Carppio de Morais] com a multidimensionalidade espacial certo acordo poético, que traz ao campo do visível o espaço intersemiótico, com a evidência das situações de trânsito preexistentes na obra de Carppio de Morais", Wagner Barja, ibidem); com **I** de denunciar o socialmente **Indefensável**; com I de **Inter-ser**, porque obras de Carppio podem ser *intermezzi*, tal qual um rizoma, elas não começam nem concluem, elas se encontram "sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*" (*Mil platôs* de Gilles Deleuze e Félix Guattari); com **I** de **Imemorial**; com **I** de **Imagem** — "lá onde a imagem refletida se enerva na retina e se torna visão, o olho é necessariamente cego, afirma Giorgio Agamben (*Titre 24*, "Vide de la gloire") é também onde Carppio vai "inserindo imagens históricas e cotidianas nas obras em um contexto de luta, como um campo de batalha. Às vezes, minha própria imagem aparece no trabalho como enraizamento da história, como se eu tivesse passado por tantos momentos históricos, já que todas as marcas e sangue são tão cobrados ainda hoje. Meu corpo carrega parte de uma história do país que se comunica em meu trabalho"; com **I** de **Implacável**; com **I** de **Incoercível**; com **I** de **Imaginário**, com **I** de **Imâne**; com **I** de sem **Iscnofonia**; com **I** de **Irreprochável**; com **I** de contra-**Imêmore**; com **I** de **Inimitabilidade** de sua arte; com **I** de **Inencontrável** similitude; com **I** de **Inervação** política da arte; com **I** de **Inextrincável** teia de signos e símbolos; com **I** de audaciosa aposta no **Irrepresentável**; com **I** da **Irresignável** tarefa assumida para sua produção artística; com **I** de **Ideias Invulneráveis**; com **I** de **Inventariança** política; com **I** de [artista] **Invocado**; com **I** de **Iogacara** disciplinado; com **I** de **Intersticial**; com **I** de **Intimorato**; com **I** de **Indelével**; com **I** de ***Impromptu***; com **I** de **Impecável**; com **I** de **Ímpar**; com **I** de **Impetuoso**; com **I** de **Impreterível**; com **I** de **Inapelável**; com **I** de **Inaugural**; com **I** de **Incandescente**; com **I** de **Inaudito**; com **I** de **Incaluniável**; com **I** de **Incendiário**. com **I** de **Incitativo**; com **I** de **Incoercível**; com **I** de **Inconfidente** joão-pinheirense; com **I** de **Inexorável**; com **I** de **Incomplacente**; com **I** de **Inconciliante**; com **I** de **Inconsumptível**; com **I** de **Indagatório**; com **I** de **Independente;** com **I** de **Indiciador**; com **I** de **Indignativo**; com **I** de **Individuante**; com **I** de **Indócil**; com **I** de **Inefável**; com **I** de **Inerme**; com **I** de **Inerrante**; com **I** de **Ira** cívica **Infecto**-contagiante; com **I** de **Infrangível**; com **I** do **Informe**; com **I** de **Inflamado**; com **I** de **Iniciático**; com **I** de **Inobscurecível**; com **I** de **Interjecional**; com **I** de **Inquietante**; com **I** de **Inquietanter**; com **I** de **Inquiridor** do Poder; com **I** de **Inscultor**; com **I** de **Insofismável**; com **I** de **Insubjugável**; com **I** de **Insubordinável**; com **I** de **Insurrrecto**; com **I** de **Intemente**; com **I** de **Interespacejar** vocábulos e coisas; com **I** de **Intranquilizante**; com **I** de **Intratextual**; com **I** de **Isoglossa**; com **I** de **Icônico**; com **I** de **Iconológico**; com **I** de **Iconofágico**; com **I** de **Imanência**, porque a arte épica de Carppio pode ser dita, em recurso ao pensamento de Lukács, ter um sentido imanente à vida; com **I** de **Inflexão** dramática em propostas como *Luz interior* e *Missões*; Carppio se escreve com **O** multivisional e multissignificante de **Ótica** que inclui (1) a **Oculogiração**, (2) o **Oculogiro**, (3) o **motorOcular** (nervo que movimenta ou olhos e, na metáfora da arte, a obra que mobiliza o olhar do espectador), (4) o [anti] **Ocularcentrismo** ou a decepção que a hegemonia da visão na modernidade ocasiona naqueles que esperam da arte uma inscrição crítica no campo sociopolítico, (5) os "**binÓculos**" de Proust (para quem, segundo Roger Shattuck, trabalha a memória — como a candanga e amazônica de Carppio, o tempo e a verdade, que, para o escritor francês é "um milagre da visão", mas que, para Agamben, vemos a verdade no sonho em *Le immemorial*); (6) os **Óculos religiosos** (a) no candomblé (os óculos são associados à proteção espiritual e à visão clara dos caminhos espirituais, são um amuleto de proteção contra energias negativas), (b) no espiritismo (os óculos podem ser vistos como uma ferramenta para enxergar além do mundo material, simbolizando a busca pela compreensão espiritual e o desenvolvimento da visão interior) e (c) "Os olhos são a lâmpada do corpo" (Mateus 6:22-23) e (7) o **PeriscÓpio**, porque Brasília é o ponto altiplanar de onde o artista descortina os desmantelos, os acertos, as distâncias, os concertos e desconsertos do Brasil num giro de 360°.

Pode-se, pois, ao mesmo tempo dizer que a vida de um autor nada nos revela, e que, se soubéssemos sondá-la, nela tudo encontraríamos, já que se abre em sua obra. [...] Jamais vemos a ideia ou a liberdade face a face (Maurice Merleau-Ponty. "A dúvida de Cézanne").

Fúlvio Roiter (1926-2016) | Monumento *Os dois guerreiros* (*Os candangos*) de Bruno Giorgi, em Brasília, déc. 1970 | Fotografia
Coleção Museu de Arte do Rio — MAR / Secretaria Municipal de Cultura da Cidade do Rio de Janeiro

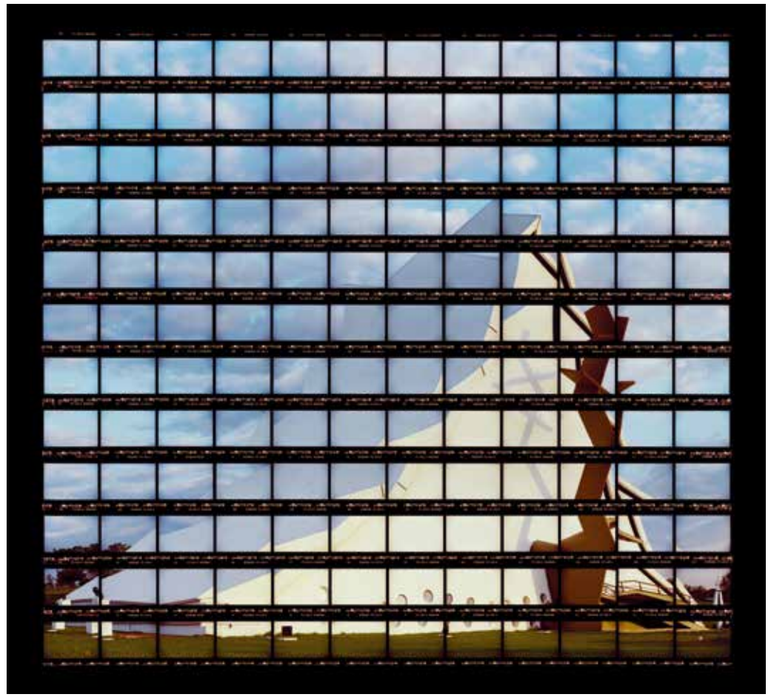
Fotógrafos estrangeiros — a polidura das pulsões ou a fotogenia de Brasília

Paulo Herkenhoff

Desde sua inauguração, Brasília foi tema caro ao fotojornalismo de um Fulvio Roiter e à fotografia de ensaio.[1] As séries *Tourism*, de Laurie Simmons, e *O Oriente encontra o Ocidente*, de Tseng Kwong Chi, envolvem Brasília. O inventário da arquitetura brasileira de Candida Hoffer visita instâncias do Barroco: o monumento colonial como forma edificante da Contra-Reforma e as curvas sensuais dos projetos de Oscar Niemeyer em Brasília, como o Palácio Itamaraty e o Teatro Nacional. A pulsão erótica move a arquitetura na busca da sensualidade das curvas da arquitetura, como no caso do Pavilhão do Ibirapuera. A imagem da catedral de Brasília na fotografia desconstruída por Thomas Kellner é exemplo do trabalho de subversão da linguagem da arquitetura e da pureza de suas linhas. O foco de Gerda Steiner e Jörg Lenzlinger se constrói pela investigação do lugar, suas condições ecológicas, sua história, sua cultura e as condições sociais de produção. Em Brasília, se interessaram pelo modo social de implantação da arquitetura em confronto com a ecologia do Cerrado.

O foco da câmera de Luisa Lambri cai sobre os vazios, vazados, transparências, reflexos, ausências de massa da arquitetura. Tudo se funde com os reflexos, a contraluz, os rebatimentos, os focos operados por ela. Sua caixa preta é caixa de extração de luz e aparato de leitura do translúcido naquilo que é sólido. A arquitetura não se desmaterializa, mas resplende por meio de signos essenciais de luz. Com Lambri, as grandezas físicas da luz — sobretudo a amplitude, a frequência e a polarização — tornam-se o material construtivo dos palácios de Niemeyer. A câmera é um aparelho coletor dos fatos imateriais da percepção da arquitetura, que, depois de ser massa e abrigo, é transformada em extensão de ondas por pulsão pela luz. Os edifícios de Niemeyer brilham e vibram nas lentes de Lambri. A sede do Banco Boavista no Rio de Janeiro, a Casa do Baile em Belo Horizonte ou o Palácio dos Arcos em Brasília: a lente de Lambri assume a tarefa de extrair da arquitetura de Niemeyer o que nela se inscreveu como cristal polido.

Um projeto de Todd Eberle é reconstruir a arquitetura de Niemeyer como estruturas geométricas. Salvo exceções, o arquiteto evitou o diálogo de seus monumentos com o abstracionismo, apesar da excelência do Concretismo brasileiro. A partir da arquitetura de Niemeyer, a fotografia de Eberle urdiu a harmonia entre os dois sujeitos envolvidos nessas imagens: o arquiteto das formas e o fotógrafo da economia dos elementos. Eberle dá visibilidade à plasticidade sensual nos projetos de Niemeyer.



A produtividade estética do diálogo está ainda na integração entre o olho minimalista do fotógrafo e as curvas barrocas dos edifícios. São os elementos estruturais de uma pulsão geométrica. As fotos de Eberle insistem em afirmar que a verdadeira escultura de Niemeyer seja sua arquitetura. A grande escada do Palácio Itamaraty — caso fundamental da história das escadas modernas no Brasil (Reidy, Bo Bardi e Mendes da Rocha) — estabelece o elo comparativo entre o olhar fotográfico de Eberle e o de Luisa Lambri. Quase idênticas, no entanto, a imagem de Eberle acentua elementos estruturais (a laje, a estrutura da escada, um cilindro subterrâneo a seu pé); Lambri centra tudo nas questões de luz (o teto, os degraus, a abertura escura para o subsolo).

As imagens de Christopher Wiliams surgem da pulsão conceitual. O olho é analítico. Seu par *Superquadra Sul 308* registra a frente e os fundos de um edifício com idêntica angulação e distância. Expõe as quatro faces do prédio, o desenho e o volume, acabamento e funcionalidade. Essa é a instância Niemeyer na obra de Williams. A angulação e o espaço ocupado pelo edifício na imagem situam-no no contexto urbanístico daquela superquadra. Essa é a instância Lucio Costa. O terço superior das fotos é dominado por nuvens pesadas. Williams define a situação geográfica de Brasília no Planalto Central: a cidade é arquitetura e céu.

A Brasília de Roberto Polidori não é a utopia projetada pelo Rio de Janeiro com refinamento por Lucio Costa, Oscar Niemeyer e Roberto Burle Marx. Ela está mais próxima das obras públicas mal executadas do que da utopia urbanística. É um ser híbrido, metade arquitetura modernista, metade apropriada pela bagunça brasileira, pelas dicotomias entre o gosto urbano e o da massa de migrantes rurais. É um lugar sitiado pela decadência intelectual dos governantes, pelo baixo capitalismo selvagem e pela submissão democrática da capital federal ao gosto vernacular. Polidori produz ícones das pulsões entrópicas do Brasil.

NOTA

1 Ver do autor, em cocuradoria com Nessia Leonzini Pope, *Desfocos*. Rio de Janeiro, Centro Cultural do Banco do Brasil, 2007. Grande parte deste capítulo sobre fotografia é tributário do referido texto.

 Thomas Kellner | *Catedral Militar Rainha da Paz*, Brasília, 1984

Candida Höfer | *Palácio Itamaraty*, Brasília, 2005 | Fotografia, 200 × 256 cm | ©Candida Höfer/VG Bild-Kunst Bonn 2024

Brasília e a arte do cinema

Adelina Novaes e Cruz[1]

Brasília nasceu em plena democracia. Idealizada como a meta síntese do presidente Juscelino Kubitschek, que governou o país de 1956 a 1961, tornou-se símbolo de modernidade e progresso. Os traços e desenhos do arquiteto Oscar Niemeyer e do urbanista Lucio Costa deram corpo à cidade. A determinação do político JK e o esforço de guerra de profissionais civis e operários a ergueram. Esses operários, vindos de diversas partes do país, principalmente do Nordeste, em busca de melhores condições de vida e de trabalho, passaram a ser conhecidos como candangos. O termo 'candango' já teve um caráter pejorativo, utilizado para se referir a pessoas com poucas condições financeiras que realizavam serviços braçais ou atividades consideradas inferiores. Hoje, o termo carrega um forte significado histórico e cultural, representando o esforço coletivo e a determinação de brasileiros que ajudaram a erguer a nova capital do país. Essa nova capital, marco da arquitetura modernista, é também um espaço de profundas contradições políticas e sociais. O contraste entre a cidade planejada, com suas formas harmônicas e proposta arquitetônica arrojada, e a realidade social múltipla e complexa tornam Brasília cenário propício para se explorar temas como poder, utopia, solidão, desigualdade, enfrentamento, resiliência — temas que marcam as trajetórias pessoais, profissionais, públicas de mulheres e homens que contribuíram para construir a história contemporânea do Brasil. Com o passar dos anos, esses contrates e contradições se aprofundaram e constituem um cenário privilegiado para o olhar cinematográfico — ficcional ou documental.

Brasília é contemporânea da Bossa Nova e do Cinema Novo — movimentos que surgiram como novas expressões de arte nos anos 1950 e 1960, considerados de vanguarda, em sintonia com o espírito nacionalista e a crença no desenvolvimento do país. A Bossa Nova trouxe para o primeiro plano do cenário musical brasileiro artistas como João Gilberto, Vinícius de Moraes, Tom Jobim, Nara Leão, e elegeu o presidente JK como o "presidente bossa nova", pela voz do compositor e cantor Juca Chaves.

> Bossa nova mesmo é ser presidente
> Desta terra descoberta por Cabral
> Para tanto basta ser tão simplesmente
> Simpático, risonho, original.

O cinema contempla diversas áreas — fotografia, literatura, teatro, pintura, música. Enquanto espaço de experimentação, rompe fronteiras, transitando de universos individuais a diversidades socioculturais. A partir de diversos olhares, enquadramentos e linguagens revela realidades pessoais e coletivas, sociais e políticas, íntimas e públicas. Os filmes podem ser definidos como patrimônio material e imaterial — como produto e como fonte de consulta. Temas e argumentos podem ter diversas versões, serem abordados sob múltiplos prismas e coexistir na tênue linha entre a ficção e a realidade. O movimento do Cinema Novo buscava romper com o cinema comercial dos grandes estúdios, trazendo uma nova linguagem estética e narrativa, inspirada na realidade social, política e cultural do país, e tinha como principal objetivo retratar as desigualdades e injustiças sociais. A frase de Glauber Rocha "uma câmera na mão e uma ideia na cabeça" sugere liberdade técnica, improvisação e uso de equipamentos simples e acessíveis que possibilitassem a concretização de projetos — um cinema transformador de baixo custo. Nesse sentido, é inegável o diálogo entre o Cinema Novo e o cinema documentário. O cinema documentário, no Brasil, surgiu no início do século XX, com os primeiros registros cinematográficos — eventos cotidianos e cerimônias públicas, festas popu-

lares e cenas urbanas, paisagens e cenas do cotidiano, passando depois para registros de caráter educativo, institucional, de propaganda. Gradualmente, tornou-se mais crítico e experimental, consolidando-se como uma ferramenta de representação das realidades e contradições do país. E aqui tudo se encaixa! Brasília, Cinema Novo e Documentário.

Em depoimento ao projeto *Memória do cinema documentário brasileiro: histórias de vida*, desenvolvido pelo Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil CPDOC da FGV, João Batista de Andrade, cineasta cuja temática dialogava com o movimento, fala sobre esse momento:

> Tudo acontecia naquele momento [...] com Juscelino Kubitschek, a construção de Brasília, tal. Inclusive, tem uma coisa que é importante falar, até para entender um pouco a minha geração também. Eu, quando era jovem, adolescente, odiava esse negócio de Jeca Tatu, essa cultura indolente, essa coisa. Tinha horror disso. O que me encantava era a construção de Brasília, essas coisas novas que estavam acontecendo, modernidade, então tinha um encantamento muito grande. E o movimento estudantil cresceu muito marcado por essa coisa e influenciou a sociedade. Um movimento estudantil muito vivo, CPC [Centro Popular de Cultura], Bossa Nova, Teatro Novo, Cinema Novo, tudo nascendo dessa corrente que me marcou profundamente e marcou todos os meus amigos que integraram esses movimentos — tanto teatro, cinema, música. Era um país riquíssimo culturalmente. E todas essas atividades culturais reconhecidas internacionalmente, era um país explodindo culturalmente. E pela eclosão muito grande de classes sociais entusiasmadas com o futuro, com a modernização da sociedade, a entrada de capital estrangeiro, a construção de Brasília. Aquilo virou uma efervescência louca. Então o golpe, profundamente político, abortou esse país que estava aflorando, já quase que revelado, como possibilidade de um país riquíssimo culturalmente. E teve uma explosão cultural, que sei lá para onde ia esse país, para onde a gente ia conduzir esse país! Então, uma perda violenta, muito grande mesmo. Uma perda política de cortar histórias de formações políticas, partidos e tal.[2]

Essa violência afetou a Universidade de Brasília (UnB), criada oficialmente em 21 de abril de 1962, como parte do projeto idealizado por Darcy Ribeiro, enquanto uma universidade interdisciplinar, integradora, que rompesse com os modelos tradicionais de ensino superior do país. A UnB enfrentou grandes desafios políticos logo em seus primeiros anos, especialmente após o golpe militar de 1964. Nesse contexto, foi criado o primeiro curso de Cinema no Brasil, em 1965, sob inspiração de Pompeu de Sousa, um dos coordenadores da universidade, e de Paulo Emílio Salles Gomes, que decidiram convidar Jean-Claude Bernardet e Nelson Pereira dos Santos para o núcleo criador. Ainda em 1965, sob inspiração desses e de outros professores, e adesão dos alunos, teve início o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro que surgiu, inicialmente, como Semana do Cinema Brasileiro e que, até os dias atuais, se constitui em um dos mais importantes festivais do cinema do país. Durante o regime militar (1964-1985), tanto o Festival de Brasília quanto a UnB tornaram-se espaços de resistência cultural e política. O cinema exibido no festival, bem como a produção acadêmica e artística da UnB, frequentemente, desafiavam a censura e as repressões impostas pelo governo. O ano de 1968 destacou-se como um ano de extrema violência no meio universitário. Muitos professores da UnB, inclusive o então reitor Anísio Teixeira, foram pressionados a deixar seus cargos, e o ambiente era alvo constante de vigilância e censura. O governo militar havia intensificado a demissão de professores considerados subversivos ou críticos do regime. Cerca de 200 professores foram demitidos ou afastados, o campus da universidade foi invadido pelos militares, e em torno de 400 estudantes foram detidos em uma quadra de basquete. Sobre esse momento, Vladimir Carvalho produziu um dos documentários mais impactantes de sua produção — *Barra 68: sem perder a ternura*. Quanto ao curso de Cinema, foi praticamente extinto, já que a grande maioria dos professores se demitiu, entre eles, Paulo Emílio, Jean-Claude Bernardet e Nelson Pereira dos Santos. Em 1970, foi proposto à UnB a reinstalação do curso que se manteve por quase três anos, mas acabou sendo fechado. Somente em 1987, já no processo de redemocratização do país, o curso foi reaberto, retomando sua trajetória de formação de profissionais críticos e criativos no campo cinematográfico. Desde então, o curso se consolidou como um dos mais relevantes do país, com forte ênfase na reflexão teórica e na prática experimental. Atualmente, é reconhecido pela sua qualidade e pelo estímulo à inovação, mantendo um diálogo constante com as questões contemporâneas e formando profissionais de excelência para as diversas áreas da produção audiovisual.

Vale destacar que, durante os anos de 1972 a 1974, o Festival de Brasília foi suspenso em protesto contra o regime militar. Quem conta um pouco dessa história é Vladimir Carvalho, documentarista, diretor de uma trilogia sobre Brasília — *Conterrâneos velhos de guerra* (1991), *Barra 68: sem perder a ternura* (2000), citado, e *Rock Brasília — Era de Ouro* (2011). Com a palavra, Vladimir, em depoimento prestado ao projeto *Memória do Cinema Documentário Brasileiro: histórias de vida*:

> [...] aproveitei férias como professor na Universidade de Brasília, voltei ao Nordeste e completei o material de *O País de São Saruê*. Concluí o filme e entrei com o pedido na censura. Hoje a gente perde a noção! Existia uma censura. Todo e qualquer filme tinha que passar pelo crivo da censura e ai daquele que tivesse alguma coisa que destoasse do regime... — coisa de violência, aspecto político, sexo, qualquer coisa desse tipo, a censura não deixava passar. Quando meu filme foi inscrito na censura, para receber o liberatório, para poder passar no cinema, ele foi interditado inteiramente. Mas, em 1971, resolvi inscrever o filme no Festival de Brasília, mesmo sabendo que estava interditado. Aí criou-se uma confusão! O filme foi selecionado e, dois dias antes de o festival começar, a censura foi lá e arrancou o filme de volta. Então houve uma celeuma, houve um bafafá no cinema, porque retiraram o meu filme e, por uma coincidência totalmente infeliz, substituíram por um filme chamado Brasil bom de bola. A Comissão de Seleção se demitiu, com uma nota no jornal, protestando contra aquela violência. No dia que passou esse filme, os alunos da universidade e todo o pessoal que estava a favor do meu filme foram para o cinema vaiar as autoridades. Foi um frege, foi um troço terrível. Tanto é que, depois disso, o festival foi suspenso por três anos.[3]

Na retomada do festival, em 1975, o filme premiado foi *Guerra conjugal*, uma adaptação de contos literários, produzido por Joaquim Pedro de Andrade, integrante do Cinema Novo. Em sua 56ª edição, realizada em 2023, em formato presencial pós-período da pandemia da Covid-19, o festival registrou 1.269 títulos inscritos, recebidos de todas as regiões do Brasil. Os filmes vencedores sempre foram premiados com o Troféu Candango, e a Mostra Brasília integra a programação do festival e é dedicada à produção cinematográfica brasiliense. O Festival de Brasília sempre aconteceu no Cine Brasília, um dos icônicos cinemas de rua, projeto de Oscar Niemeyer, inaugurado em 22 de abril de 1960, um dia após a inauguração da cidade. O cine também enfrentou a ditadura militar, mas resistiu, e se encontra em pleno funcionamento.

Brasília foi tema e cenário de uma imensa produção cinematográfica e é tarefa impossível falar sobre essa produção neste artigo — seja por limite de espaço, seja por injustiças e omissões que acabariam ocorrendo. Assim, a solução é eleger um 'filme-síntese' como representativo da cidade, agora com 65 anos: o curta-metragem *Brasília: contradições de uma cidade nova* (1967, 23'), de Joaquim Pedro de Andrade (1932-1988), produzido em pleno regime militar. A sequência de imagens e depoimentos costura uma análise crítica das desigualdades e tensões sociais geradas pela utopia modernista e desenvolvimentista do projeto arquitetônico da cidade. O contraste da monumentalidade da arquitetura com a realidade vivida pelos trabalhadores leva a uma reflexão profunda sobre as promessas e falhas dessa utopia que ainda se mostram presentes na sociedade contemporânea. A narração é sempre crítica e, em muitos momentos, irônica. Vale chamar atenção para a ficha técnica, especialmente, roteiro: Jean-Claude Bernardet e o próprio Joaquim Pedro; fotografia: Affonso Beato; narração: Ferreira Goulart; música: *Viramundo* de Gilberto Gil e Capinam, interpretada por Maria Bethânia. A sequência final é embalada pelos versos de *Viramundo*: "Ainda viro este mundo, em festa, trabalho e pão". Vale conferir.[4]

NOTAS

1 Pesquisadora e professora da Escola de Ciências Sociais FGV CPDOC e coordenadora executiva da Pós-graduação em Cinema Documentário da FGV.

2 Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/entrevistados/joao-batista-andrade?pesquisa-conhecimento=1194

3 Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/entrevistados/vladimir-carvalho?pesquisa-conhecimento=1194

4 *Brasília: contradições de uma cidade nova*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3Ony7axA-CE&t=2s. Acesso em: 20/09/2024

A saga candanga de Vladimir Carvalho

Severino Francisco[1]

Vladimir Carvalho não nasceu, mas renasceu em Brasília. Sem deixar de ser paraibano, ficou ainda mais brasileiro no planalto. Em Brasília, reencontrou a aventura de redescobrir e refazer o Brasil, com as grandezas, mas também com as contradições e mazelas exasperantes. Chegou nos anos 1970, quando já era uma capital sitiada pelos militares e seus atos delirantes de exceção. Com espírito obsessivo e tenacidade nordestina, filmou alguns dos principais momentos da saga de Brasília. Vladimir é capaz de acompanhar, com uma câmera na mão, um roqueiro durante 15 anos. Quando a fita estreia, o ex-guitarrista já se tornou evangélico, mas o diretor não desapega da devoção invencível pelo cinema. O amor de Vladimir por Brasília não exclui uma contundente visão crítica. Em seus filmes, ele revela o outro lado do cartão-postal e vai na contramão da história oficial. Em *Brasília segundo Feldman* (1979), reconstituiu o clima dos tempos pioneiros da construção da cidade, envolvida nas nuvens de poeira e na música de martelos, guindastes, serrotes, vigas de aço atritadas e gritos do trabalho dos que erguiam a capital modernista no meio do ermo. É comovente ver a Esplanada dos Ministérios, o Congresso Nacional, o Palácio da Alvorada e o Palácio da Justiça em estado de esqueleto, varridos pela terra vermelha e assolados pelo ritmo trepidante do trabalho. O documentário estabelece uma relação dramática entre a plasticidade das imagens captadas pelo fotógrafo norte-americano Eugene Feldman e o depoimento de Luis Perseguini sobre um massacre de operários perpetrado pela famigerada GEB, uma corporação policial extremamente truculenta que cuidava da segurança da nova capital. Os operários reclamaram da comida deteriorada e foram reprimidos com violência brutal, provocando a morte de nove e ferimentos em mais de sessenta deles.

O filme seguinte, *Conterrâneos velhos de guerra* (1990), aprofunda, desdobra e explora novas facetas da história dos candangos expulsos para a periferia da capital modernista. A epígrafe pinçada em Brecht é reveladora: "Quem construiu a Tebas de sete portas? Nos livros estão os nomes dos reis. Arrastaram eles os blocos de pedra?", indaga Brecht. Com o instinto do antigo repórter do *Correio da Manhã*, Vladimir confrontou, polemicamente, a versão dos operários com as de Lucio Costa e Oscar Niemeyer, os construtores de Brasília. A certa altura, irritado, Niemeyer abandona a entrevista, abruptamente. Depois, Athos Bulcão reconciliou o cineasta e o arquiteto. *Barra 68 — Sem perder a ternura* (2000) envereda por outra vertente da Brasília inconformista: a repressão violenta ao movimento de resistência dos estudantes da UnB, na virada dos anos 1960, depois da eclosão do regime militar. É um filme tenso, nervoso e dramático, que nos empurra para dentro do atropelo da invasão do campus da UnB pela polícia em 1968, sob o cerco dos camburões, as explosões de bombas, as nuvens de fumaça de gás lacrimogêneo, os gritos de desespero, a tentativa de fuga desabalada e a sanha troglodita contra alunos, professores e laboratórios. A narrativa é calcada nas imagens impressionantes filmadas pelo então estudante de cinema Hermano Pena, correndo no descampado da UnB. É câmara na mão na marra, revelando uma Brasília rebelde, pouco conhecida do restante do país. Quando Vladimir decidiu fazer um documentário sobre a geração liderada por Renato Russo, alguns torceram o nariz. Por que esse venerável senhor vai se meter com o rock? Vladimir sempre fez arte política e, para ele, *Rock Brasília — A era de ouro* (2011) é apenas um desdobramento lógico do seu projeto de fazer filmes políticos. Em vez de fuzis, os roqueiros empunhavam guitarras para gritar contra a decadência do regime militar, a repressão nas superquadras, a pobreza de opções de lazer, o conformismo de parte da juventude e o mar de burocracia brasiliense oprimindo de todos os lados. Vladimir fez uma crônica audiovisual deliciosa, revelando o lado terno e familiar dos punks, filhos de professores universitários e diplomatas. São impagáveis as sequências em que Renato Russo perde um show do Aborto Elétrico no bairro Cruzeiro porque estava no meio do Cerrado, em certa hora determinada por Yoko Ono, para reverenciar o ídolo John Lennon. Ou o depoimento de Silvia Seabra, a mãe de Felipe Seabra, guitarrista da Plebe Rude, ameaçando tomar um avião e dar umas bolachas no malsinado general Newton Cruz, chefe do SNI, depois da prisão do filho em Patos de Minas, durante um show da banda. Alguns esperavam que Vladimir fizesse um megavideoclipe sobre as bandas brasilienses que injetaram consciência política no rock brasileiro. Mas, como observou, com muita acuidade, o crítico Sérgio Moriconi, a trilha sonora de *Rock Brasília — A era de ouro* são as falas captadas por Vladimir. A ação de Vladimir sobre Brasília não se limita a fazer filmes essenciais sobre a história da cidade. Ele contribuiu, decisivamente, para a constituição de uma cultura brasiliense também na condição de professor, líder, pesquisador, pensador, articulista e articulador. Em 1965, Paulo Emílio Salles Gomes e Nélson Pereira dos Santos criaram o pioneiro curso de cinema da Universidade de Brasília. A iniciativa se esfacelou com a expulsão de mais de 200 professores pelo regime militar. Quem materializou o projeto e viabilizou o cinema em Brasília foi Vladimir Carvalho na década de 1970, com a tenacidade de quixote paraibano, idealista, mas pragmático.

NOTA

1 Jornalista e cronista do *Correio Braziliense*. É autor, entre outros, de *Da poeira à eletricidade — uma história da música em Brasília* e de biografia sobre o artista plástico Athos Bulcão.

Vladimir Carvalho (1935-2024) | *Conterrâneos Velhos de Guerra*, 1991 | Frames do filme

Um dia no Vale do Amanhecer

Alex Flemming

Em uma viagem de carro que fiz a Brasília, em 1990, estive no Vale do Amanhecer. Confesso que, na época, achei as pessoas… loucas.

Falando agora com um amigo meu em Taguatinga, descobri que seu padrasto pertence àquela comunidade, tendo inclusive conhecido Tia Neiva. E quando ele se dispôs a me acompanhar e passarmos um dia inteiro por lá, aceitei o convite na hora. Seria uma prova dos nove para testar minha pretensa tolerância religiosa.

Estou escrevendo no dia seguinte à visita, pois saí de lá às 9 da noite. De manhã, ao nos aproximarmos, as placas já nos davam indícios claros de que estávamos entrando em território místico: Morro da Capelinha, Leão de Judá, Capela Nossa Senhora de Belém, Paixão de Cristo. Cruzamos o ribeiro Piripipau e chegamos ao reino de Tia Neiva, médium clarividente que faleceu em 1985 deixando uma legião de seguidores dessa religião espírita sincrética. Aqui o liquidificador de deidades que começam com Preto Velho e Preta Velha indo a Cristo Redivivo, passando por Caboclos, Oxalá, Omulu e Yemanjá, deu frutos. O altar principal é dedicado ao Pai Seta Branca, e, espalhadas em várias paredes, há uma profusão de fotografias de pessoas mediúnicas que já desencarnaram. Os membros da religião andam todos de uniforme, os homens com indumentária que lembra militares, e as mulheres de odaliscas, com tiaras de plástico lustroso na cabeça. Tudo muito sério, num cenário de Cecil B. de Mille tupinambá, onde Béla Lugosi e TFP mesclam-se a mulheres fantasiadas de rainhas de subúrbio a cantarem e rodopiarem no salão: trata-se de um delírio, não encontro palavra mais exata para a descrição.

Um dos símbolos do Vale é uma adaptação de um desenho boliviano de Tihuanaco com penas coloridas brasileiras, e as pessoas, a cada cinco frases, repetem o mantra "Salve Deus". Nesse sítio geográfico há vários edifícios, o principal deles sendo o Templo Mãe, onde, entre símbolos tão díspares como cruzes, estrelas de Davi, luas crescentes ou o próprio sol, construíram-se fileiras intermináveis de bancos de concreto, cobertos por azulejos coloridos, onde as pessoas sentam-se para depois se locomoverem numa espécie de "dança de bunda" (o concreto é fixo e por isso não posso falar em "dança das cadeiras"), de acordo com a evolução da cerimônia no recinto.

Numa prosaica quarta-feira, dia em que estive lá, havia no mínimo 700 participantes. Confesso que fiquei pasmo. Vou pedir desculpas pela minha descrição imprecisa, mas foi realmente difícil a compreensão do que se desenrolava diante dos meus olhos. Há tronos de concreto pintado dedicados a entidades e que são representados por mestres de carne e osso: Adjunto Marabá por Mestre Edinilson, Adjunto Aruanã por Mestre Gardel, Adjunto Jupuacy por Mestre Itamir. Havia tronos dedicados a Sumanã, Ajarã, Tumuchy e Arakém. Outros tronos chamam-se "cassandras", e neles sentam as pessoas vivas ou mortas. A bandeira do lugar é um triângulo atravessado por uma espada e dois lírios, com os dizeres "Amor Tolerância Humildade". As várias sacristias chamam-se Castelo de Autorização, Castelo de Ouvidoria, Castelo de Junção, Castelo de Cura e há até um Castelo de Cochicho, para quem quiser falar ao celular. Tudo numa profusão de cores indiscreta e quiçá indigesta. A hierarquia é notória, sendo que as mulheres são chamadas de "missionárias". Existem 21 "falanges", de homens e de mulheres, conhecidas como Nitiamas, Naiaramas, Samaritanas, Magos, Príncipe Maia, Yurici Sol, Yurici Lua, Cigana Garrara, Cigana Tagana etc. Cada falange tem sua função e sua vestimenta.

Guy Veloso | *Vale do Amanhecer*, 2013 | Fotografia

Ouvi frases inintelegíveis, como "Vá andar em relógio, para fazer a integração" ou "O apará em número ímpar é sempre a partir de 7". Ou, então, "Jesus Cristo deu esse cajado a Tia Neiva", e "Temos que retirar os espíritos para os levar a Jesus". Quando pedi uma explicação, me disseram: "No radar ficam três comandantes que abrem a corrente mestra e a dirigem até o fim". E, também, "É Pai João Enoque, Preto Velho, mentor executivo e espiritual da Doutrina do Vale do Amanhecer". As pessoas andam com as mãos levantadas em oração e chamam isso de "andar de antena", pois o corpo físico está precisando de luz. "O doutor centurião fará a elevação", pois bem. Esqueci de mencionar que nesse set de cinema existem também as Ninfas da Falange Caiçara, o Trono Milenar e os Castelos Iniciáticos. Me senti no Oráculo de Delfos. Da ininteligível semântica (para mim, pobre mortal), o rocambole máximo foi: "Pai Seta Branca veio como cacique tupinambá para ser São Francisco de Assis." Confesso que meu passado marxista explodiu e exclamou — Quero voltar para Taguatinga —, mas o padrasto do meu amigo, Vale-do-Amanhecer-convicto, me convenceu a ficar mais um pouco para ver os passes. Eu é que não sabia que esse mais um pouco iria se desenrolar por horas e horas, nas quais, apesar de minha pouca afeição ao kardecismo, venho confessar que senti, sim, energias. Meu padrasto-guia me retirou do Templo Mãe e me levou a um lago com uma pirâmide dourada, onde fui informado de que a pirâmide "estava ligada"; eu, não entendendo nem a semântica nem a arquitetura de lata em cuja porta havia um busto de Nefertite ao lado de um de Tutankamon, e, dentro, representações de Jesus Cristo, Tia Neiva, Mãe Yara e Vovô Hindu, quase surtei, mas relaxei e resolvi relevar. De repente, às 3 da tarde em ponto, tocou uma sirene e fui informado de que "os trabalhos irão começar". Me deu uma pane mental, daquelas que evidenciam que eu não quero os espíritos e que os espíritos não me querem, mas só então compreendi que meu guia veio aqui para ele mesmo tomar passes, e tive que me render à realidade, pois, sem o seu carro, eu não sairia dali. O que se passou nas longas horas seguintes eu, por respeito ou por inexperiência, não vou conseguir descrever, mas relato aqui palavras desconexas que muito bem condizem com minha percepção dos eventos: Falange Missionária Dharma Oxinto, Aruanda de Pai João, Povo de Aramós, Trabalho Turigano, "nós estamos aqui pelo sono transcendente de coisas que deixamos de fazer na outra vida". Tudo é seríssimo. Música melosa medonha, a que chamam "canções do Vale". "Procure nossa internet www.valedoamanhecer.brasiliatemplomae.com.br".

Apará é quem recebe a entidade, e muitas vezes grita, berra, dá socos no próprio peito, e por aí vai. Tudo isso num ambiente com velas acesas, com princesas vestindo véus de filó rodopiando as saias e com um cheiro de insenso veramente nauseabundo.

Às 9 horas da noite, assim que ouvi que as funções iriam até meia-noite, finquei pé e saímos. Espero não ter sido deselegante.

Agora, no dia seguinte, quando escrevo esse relato, fico pensando se eu não tinha razão em 1990 — talvez sim, talvez não. Que houve força energética no ar, isso é incontornável; que há mistificação panegírica, também. O que eu gostei muito, e acredito ser mesmo o maior valor do Vale do Amanhecer, é o fato de a seita não ser proselitista nem militante. Vai quem quer exercitar Amor, Tolerância e Humildade, sem cobranças teológicas ou teocráticas, tão diferente das outras religiões circundantes. Parabéns! E o meu muito obrigado ao padrasto-guia, pois sem a sua condução, automóvel e espiritual, eu não teria conhecido esse aspecto da mística nacional.

BRASÍLIA, A ARTE DA DEMOCRACIA

IDEALIZAÇÃO
Gilmar Ferreira Mendes

COORDENAÇÃO EDITORIAL
Sidnei Gonzalez
Silvia Finguerut

ORGANIZAÇÃO
Paulo Herkenhoff

PRODUÇÃO EDITORIAL
Blanche Marie Evin da Costa
Fernando Leite

TEXTOS
Blanche Marie Evin da Costa
Bruno Rodas de Oliveira
Elisabeth Lissovsky
Lia Duarte Mota
Lívia Ferreira
Manuela Fantinato
Reinan Ramos dos Santos

PROJETO GRÁFICO
Fernando Leite / Verbo Design

REVISÃO
Elisabeth Lissovsky
Rosalina Gouveia

GESTÃO ADMINISTRATIVA
Luana Policarpo
Nicolle Plass Voss

APOIO

Marfrig

A realização deste livro contou com a colaboração dos diversos artistas que cederam as imagens de seus trabalhos para integrar a presente publicação. A FGV agradece enormemente esse apoio.

Nos créditos de cada obra estão devidamente indicados os fotógrafos responsáveis pelas imagens. A FGV envidou todos os esforços razoáveis para localizar os titulares dos direitos autorais das imagens e obter a devida autorização para seu uso nesta publicação. Caso algum fotógrafo não tenha sido localizado até a data de publicação, solicitamos que entre em contato conosco pelo e-mail arte@fgv.br, para que possamos formalizar a cessão de direitos referente a esta edição e para futuras edições.

Reiteramos nosso compromisso com o respeito aos direitos autorais, nos termos da Lei n° 9.610/98, e agradecemos a todos os profissionais que contribuíram para a realização deste projeto.

AGRADECIMENTOS
Adelina Novaes e Cruz
Adriana Marcolini
Adriana Vignoli
Adriano e Fernando Guimarães
Ailton Krenak
Alex Flemming
Alfredo Setúbal
Alice Lara
Almeida & Dale Galeria de Arte
Ana Avelar
Ana Claudia La Rocque
André Correa do Lago
André Vilaron
Andrea Zabrieszach Santos
Andrea Zanine
Andrey Rosenthal Schlee
Angélica Padovani
Angélica Yonghui Wenjun
Anna Dantes
Anna Maria Maiolino
Anna Maria Menezes de Noronha Borelli
Anna Maria Reis e Sebastião Reis Jr.
Antonio Almeida
Antonio Obá
Ariel Apelbaum
Banco Itaú e Fundação Cultural Itaú
Bené Fonteles
Benito Conrad
Berenice Paula Aryani
Betty Bettiol
Brígida Campbell
Bruno Faria
Camila Soato
Candida Höfer
Carlos Alberto Chateaubriand
Carlos Augusto Costa
Carlos Dale
Carolina Brito
Carppio de Morais
Catarina Ciock
César Becker
Charles Cosac
Chico Amaral
Christus Nóbrega
Cildo Meireles
Cinara Barbosa
Claudia Saldanha
Claudio Alberto Nascimento França
Claudio Pereira
Cristiano Vasconcelos
Dadá do Barro
Daiana Castilho Dias
Daiara Tukano
Danielle Athayde
Danielle Ribeiro
Danyella Proença
Denise Bendiner
Denise Mattar
Dirceu Maués
Divino Sobral
Edu Simões
Eduardo Cavalcanti
Eduardo Pertence
Eduardo Saron
ETEL Design
Evandro Prado
Evandro Salles
Evandro Teixeira (in memoriam)
Fabio Benício de Carvalho
Fabio Ghivelder
Fernanda Feitosa e Heitor Martins
Fernando Lindote
Frances Reynolds
Francine Renee Evin
Francisco Galeno
Frederico Lamego
Fundação Athos Bulcão
Fundação Brasileira de Teatro
Fundação Darcy Ribeiro
Fundação Oscar Niemeyer
Gabriela Biló
Gabrielle Aquino
Galeria Cerrado
Galeria Gomide & Co.
Galeria Leme
Galeria Marilia Razuk
Galeria Mendes Wood
Galeria Movimento
Galeria Referência
Gê Orthof
Gil Ferreira
Graça Ramos
Guilherme Altmayer
Gustavo Rebello
Hal Wildson
Hecilda Fadel
Helô Sanvoy
Hugo Barreto
Instituto Burle Marx
Instituto Casa Roberto Marinho
Instituto Guimarães Rosa
Instituto Maria do Barro
Instituto Moreira Salles
Irapoan Cavalcanti
Ismael Monticelli
Itaú Cultural
Janaína Gonçalves de Moraes
Jessica Firmino Correia
João Angelini
João Niemeyer
João Trevisan
João Urban
Joaquim Paiva
John Ghitens
Jonathas de Andrade
José Roberto Bassul
José Roberto Marinho
José Ronaldo Alves da Cunha
Julian Arruga
Julieta Sobral
Juvenal Pereira
Laís Furtado
Lauro Cavalcanti
Leno Veras
Leonardo Brant
Leonardo Finotti
Licurgo S. Botelho
Lidiana Gomes
Lilia Moritz Schwarz
Lucia Gomes
Luciana Caravello
Luciana Paiva
Lucy Mounfield
Luiz Antonio Almeida Braga e Luciana Moura de Almeida Braga
Luiz Bernardo Murtinho Pericás
Luiz Marinho
Luiz Mauro
Luiza Vaz
Manuela Fantinato
Marcelo Araújo
Marcelo Brodsky
Marcelo Terça-Nada!
Marcia e Luiz Chrysostomo de Oliveira
Marcio Borsoi
Marcio Harum
Marco Antonio Nakata
Marcos Molina
Maria do Barro
Maria Helena Pinheiro
Maria Laura da Rocha
Maria Paula
Marília Loureiro
Marília Panitz
Marina Freire da Cunha Vianna
Marta Fadel
Marta Klagsbrunn (in memoriam)
Matias Mesquita
Mauro Saraiva
Max Perlingeiro
Milton Guran
Museu de Arte do Rio / Secretaria Municipal de Cultura da Cidade do Rio de Janeiro
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
Nelson Maravalhas Júnior
Nicolas Behr
Onice Moraes de Oliveira e José Rosildete de Oliveira
Osvaldo Carvalho
Patricia Bagniewski
Patricia Werner
Paul Setúbal
Paulo Henrique Silva
Pé Vermelho
Pedro Gordilho
Pedro La Rocque
Pedro Motta
Ralph Gehre
Raúl Antelo
Regina Pessoa
Renata Azambuja
Renato Lins
Ricardo Pilotto e LEHA Art Design
Rodrigo Peva
Rogério Carvalho
Rômulo Andrade
Rosangela Rennó
Salviano Guimarães
Sara Seilert
Sergio Campos — Artemobília
Sergio Fadel (in memorian)
Sergio Vega
Severino Francisco
Simone Band
Siron Franco
Sofia Fan
Stefânia Paiva
Talles Lopes
Tânia Rivera
Teresinha Carneiro
Thales Leite
Thalita Riboredo
Thiago Barros
Thomas Kellner
Usha Velasco
Valdson Ramos
Vicente de Mello
Victor Arruda
Victor Klagsbrunn
Vik Muniz
Vitor Schietti
Vitória Daniela Bousso
Vladimir Carvalho (in memoriam)
Xico Chaves
Yolanda Freyre
Yukie Watanabe
Zanini de Zanine
Zero Costi Martín
Zuleika de Souza

Nilda Neves | *Ampulheta do tempo*, 2014
Óleo sobre tela, 39,5 × 100 cm | Foto: Filipe Berndt | Cortesia Galeria Gomide & CO

Este livro teve os textos compostos em Rubik,
o miolo impresso em papel offset 150g/m² e a
capa revestida com Masterblank Lino 135g/m²
na Ipsis Gráfica e Editora, para a FGV Arte em abril de 2025.

Foi realizado o depósito legal na Biblioteca Nacional,
conforme a Lei nº 10.994 de 14 de dezembro de 2004.