

BRASÍLIA: PLANO PILOTO OU MARACANGALHA?

ELISA DE SOUZA MARTINEZ
Universidade de Brasília

RESUMO

A visão utópica inicial em que se considerava Brasília um espaço para o florescimento de um metadiscorso sobre a história do pensamento brasileiro encontra-se em textos como os escritos por Mario Pedrosa nos primórdios da edificação da paisagem urbana, com a formulação de um novo modo de irradiação da cultura nacional. A defesa de Brasília como espaço de difusão cultural ora se justifica como possibilidade de abandonar os vícios do passado, ora como laboratório de ideias originais sobre a convergência de traduções artísticas. Brasília ou Maracangalha? A questão colocada por Mario Pedrosa é o fio condutor de uma abordagem do confronto entre utopia e realidade a partir das proposições iniciais de Lúcio Costa, o inventor de Brasília.

PALAVRAS-CHAVE: Utopia e modernismo; Funções da arte; Integração das artes; Modernismo brasileiro.

ABSTRACT

The early utopian vision in which Brasilia was considered a space for the flourishing of a meta-discourse on the history of Brazilian thought, lies in texts like those written by Mario Pedrosa during the first years of the construction of the urban landscape, with the ideas that followed about a new method for the spread of a national culture. The arguments in favor of Brasilia as a place of cultural diffusion could be seen either as an alternative to the perpetuation of past vices, or as a laboratory of unique ideas about the convergence of artistic traditions. Brasilia as empty territory, which is awaiting occupation with works and ideas, still seems to be an obsession that surrounds the celebration of the city's fiftieth anniversary. Brasília or Maracangalha? The question formulated by Mario Pedrosa is adopted as a guiding line in approaching the contrast between utopia and reality. Its point of departure is found in the words of Lúcio Costa, the creator of Brasília.

KEYWORDS: Utopia and modernism; Functions of art; Integration of the arts; Brazilian Modernism.

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

Lúcio Costa, 30 de novembro de 1987.¹

Ao cair em cheio na realidade, Lúcio Costa viu o que não havia previsto. Chega à Estação Rodoviária de Brasília "à noitinha" e vê "verdadeiros brasileiros", esta massa que mora além dos limites do Plano Piloto e ocupa o ponto central da cidade como se este fosse a "casa deles". Surpreende-se com "a boa disposição daquelas caras saudáveis" dos frequentadores de lanchonetes e lojas populares que, antes de retornar às cidades satélites, que na sua opinião são abomináveis, permanecem por algum tempo "bebericando" por ali, pois a rodoviária "é o lugar onde eles se sentem à vontade". Provavelmente, em uma atitude zelosa ou de elevada estima pelo urbanista ilustre, os acompanhantes de Lúcio Costa durante a visita não lhe contaram que, de fato, muitos desses verdadeiros brasilienses são moradores permanentes na Rodoviária, utilizando os equipamentos desta como dependências de seu domicílio. Para eles, esse não é um ponto de passagem, de convivência cívica ou de apreciação de um dos mais destacados projetos do arquiteto e urbanista em Brasília. Melhor assim; a visita deixou o urbanista satisfeito e orgulhoso.

Brasília não é uma utopia. Brasília é o Brasil. O urbanista atribui ao país o destino de suas proposições originais, considerando que são passíveis de revisão e atualização, ainda que seu papel como protagonista na regulação dos modos de expansão da cidade seja inquestionável. Na avaliação que, alguns anos mais tarde faz do projeto implantado, considera a necessidade de garantir a permanência² de duas proposições fundamentais: a obrigatoriedade dos pilotis e o gabarito de seis pavimentos. O arcabouço, a estrutura sobre a qual as marcas de ocupação se encarregam da diferenciação do espaço vivido e da configuração de um ambiente aprazível, não representa, em sua proposta de relativa uniformização, um inconveniente. Sem ter previsto a dimensão e a configuração dos edifícios destinados à habitação, Costa³ se surpreendeu quando constatou que a cidade caminhava em direção a uma divisão entre

¹ Publicado em BUCHMANN, A. *Lúcio Costa o inventor da cidade de Brasília: centenário de nascimento*. Brasília: Thesaurus, 2002, p. 111.

² *Idem*, p. 108.

³ *Ibidem*, p. 126-127.

bairros ricos e bairros pobres, e que a construção de habitações mais econômicas que garantiriam a integração harmoniosa de diferentes níveis sociais na área planejada jamais foi considerada de interesse governamental. A disponibilidade aparentemente inesgotável de terrenos para venda, considerados uma lucrativa fonte de recursos para a administração da nova capital, deu lugar à especulação imobiliária temida pelo urbanista. As cidades-satélites, consideradas uma inversão de seu planejamento, transformaram-se, rapidamente, em fato.⁴

Confrontar o plano de Brasília a suas críticas e declarações de Lúcio Costa frente à realidade do país é uma tarefa inútil. O idealizador de “um estilo de vida diferente, mais saudável e mais sereno”⁵, determinado pela escolha de determinados partidos de implantação, esclarece que seu planejamento se realizou de forma oposta à usual porque estava “sob o signo de uma vontade toda poderosa”, ou seja, submetido à vontade presidencial, e que seu desafio consistia na ocupação de um território inexplorado. Caso estivesse edificando uma configuração urbana para acomodar o crescimento de um organismo vivo, a rigidez do plano que propôs para a nova capital seria inadequado, pois não permitiria o desdobramento imprevisível de elementos de um passado e de uma condição ecológica pré-existentes. Em seus textos, em que comenta as condições sob as quais a cidade foi construída, o país é destinador e destinatário. Por meio do discurso de implantação do sistema básico de funcionamento da cidade, ao mesmo tempo em que considera indesejável “pretender engaiolar o futuro”, defende a fixação de alguns critérios fundamentais para a ocupação do espaço e, conseqüentemente, modos de interação social entre seus habitantes. O episódio de sua visita à Estação Rodoviária em 1987 ilustra o distanciamento que se impõe: o local ainda serve à função urbanística inicialmente prevista, de cruzamento dos eixos em vários níveis, mas seu papel na configuração de interações sociais em vários níveis encontra-se irremediavelmente perdido.

Civilização oásis

Ao comemorar cinquenta anos, Brasília ainda parece ser o objeto de discursos nos quais a existência de uma cidade com vida autônoma parece ser ignorada. Nesse caso, a cidade parece ser um eterno Marco Zero. Seu surgimento, a que o crítico de arte Mario Pedrosa⁶ associou à definição de Worringer para uma “civilização oásis”, teria como característica mais marcante a “extremamente natural facilidade com que recebe as formas culturais mais externas e mais altas, e a naturalidade extrema com que nega a própria

⁴ *Ibidem*, p. 104. Para Lúcio Costa as cidades-satélites seriam construídas após a conclusão de Brasília e esta deveria manter setores reservados à habitação econômica.

⁵ *Ibidem*, p. 110.

⁶ PEDROSA, Mario. Reflexões em torno da Nova Capital. In: *Dos muros de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, p. 7.

natureza". Dessa característica decorre a definição: "Nela o 'natural' é negar a natureza. Nessa negação naturalíssima está seu formidável poder de absorção de quaisquer contribuições culturais, por mais complexas e altas que sejam, venham de onde vierem".

No texto "Reflexões em torno da nova capital", Pedrosa introduz uma das partes com a pergunta: "Brasília ou Maracangalha?" Refere-se à tese de Worringer por meio da qual explica-se o surgimento de civilizações que, como a egípcia, teriam surgido artificialmente. Ao resgatar a abordagem do historiador e seus antecedentes, o crítico transpõe o modelo estabelecido por Worringer para aproximar o papel desempenhado pelo Egito ao que é, em seu tempo, característico dos Estados Unidos da América⁷:

O ponto de comparação era dado 'pela força de transformação que possui toda cultura não autóctone' por lhe faltarem as resistências, os obstáculos 'naturais'. Não encontrando obstáculos, ela pode 'engendrar rapidamente um tipo uniforme artificial', que dentro de poucas gerações se rebela 'até no corpo'.⁸

Com esse modelo para interpretar a condição americana, que inclui a situação do Brasil e de Brasília, que se caracteriza como a possibilidade de "começar do começo", Pedrosa reitera a constatação, já registrada em outros escritos de sua autoria, de que estamos – norte-americanos e brasileiros – "condenados ao moderno". Desse modo, "(o) moderno vai sendo cada vez mais o nosso *habitat* natural".

Para introduzir sua visão, segundo a qual Brasília participa ainda da concepção de civilização-oásis, evoca o processo de colonização, no qual faz-se *tabula rasa* de culturas e civilizações nativas para que formas culturais mais avançadas possam preencher o oásis. Consequentemente, os antecedentes da nova capital são identificados nos focos de colonização europeia no Brasil que, apesar de sua situação inicial de isolamento, transformaram-se em centros de irradiação e superaram a situação de oásis. Embora não se demonstre grande apreço por essas civilizações nativas cuja memória não se inclui no organismo cultural que se forja no oásis, apresenta-se uma avaliação positiva do processo histórico em que "a civilização se vai naturalizando, enquanto a adaptação à terra se torna orgânica, criando raízes bastante para permitir brotos culturais autóctones."

Na arte contemporânea, a transplantação é um tema recorrente e crucial para que se compreenda o universo conceitual de duas obras instaladas em Nova York na década de 1970. A primeira é *The New York Earth Room* (1977), de Walter De Maria. Essa obra é realizada por meio do transplante de aproximadamente 127,3 toneladas de terra negra, de alta qualidade para o cultivo, para uma galeria da Dia Foundation⁹, em Nova York. Essa terra deve

⁷ Mario Pedrosa utiliza em seu ensaio a denominação América para referir-se ao país, como era comum em seu tempo.

⁸ PEDROSA, Mario, *op. cit.*, p. 304.

⁹ A terra ocupa uma área de 197 metros cúbicos, 335 metros quadrados de área de chão, 56 centímetros de altura. A galeria da Dia Foundation está localizada no 141 Wooster Street, Nova

permanecer preta. O que garante a manutenção do aspecto virginal e a tensão no olhar que prevê ali o crescimento de uma variedade imprevisível de plantas não é uma restrição ambiental. Através do ar de Nova York, sementes viajam até chegar à galeria e, inevitavelmente, germinam. A ação institucional consiste em preservar o aspecto original da obra, removendo sistematicamente os sinais de emergência da vida, ou de passagem do tempo. O princípio preservacionista, em termos gerais, não é diferente dos procedimentos de conservação que mantêm as superfícies das pinturas limpas e previnem a oxidação das camadas de tinta ou, ainda, da prática reguladora do urbanista que impede o crescimento espontâneo descontrolado de uma cidade. Na galeria, a ação anticoncepcional é parte do pressuposto de vida da obra. A transformação da terra preta em terreno cultivado seria sua destruição.¹⁰ *Earth Room* pode ser vista como um contraponto ao *Time Landscape* (1978), de Alan Sonfist. Instalada permanentemente em uma das esquinas de duas ruas, La Guardia Place e West Houston Street, em Nova York, é um monumento à natureza perdida no processo de colonização e ao *habitat* das tribos que viviam na ilha de Manhattan antes da chegada dos colonizadores holandeses no século XVII. Na área demarcada por Sonfist, configura-se uma minifloresta por meio da transplantação, ou replantação, de espécies da flora nativa, expostas às vicissitudes de seu confinamento em um espaço urbano poluído e desfavorável ao deleite bucólico. Nada impede que a obra esteja em expansão além dela mesma, das forças internas que autorregulam a coexistência dos ciclos de vida de seus componentes. Diferentemente do *Earth Room*, a obra de Sonfist se torna cada vez menos obra e cada vez mais natureza.

Retornando às reflexões de Mario Pedrosa sobre Brasília, constata-se a singularidade da concepção global da nova capital. Por um lado, reflete um modelo de colonização que se tornou parte da cultura nacional. Espelha, de modo exemplar, a capacidade do Brasil de colonizar o Brasil ou, como definiu Pedrosa, de transplantar suas formas culturais para um oásis. Por sua vez, essas formas culturais decorrem de modos de transplantação que, em si, são as práticas de irradiação cultural que caracterizam o país. São modos de ser e de agir segundo valores tradicionalmente¹¹ consolidados, pois a criação de uma nova capital para o país dá continuidade a um processo anterior, em que a civilização transplantada da Europa foi naturalizada e gerou formas autóctones. Ao mesmo tempo em que questiona o uso do "velho processo da 'tomada de posse' da terra quase simbólica, pelas implantações maciças de civilizações e a dominação mecânica de um solo despovoado, solitário, por uma técnica importada", reconhece que é a opção de Lúcio Costa pela solução que lhe

York. *The New York Earth Room* é o terceiro *Earth Room* executado pelo artista. Os anteriores não existem mais: o primeiro foi executado em Munique, Alemanha, em 1968, e o segundo foi instalado no Hessisches Landesmuseum em Darmstadt, Alemanha, em 1974.

¹⁰ Sobre esse aspecto é importante lembrar os depoimentos de Richard Serra sobre a decisão judicial de remoção do *Tilted Arc*. Para o artista, o transplante da obra para outro local seria impossível e significaria a sua destruição.

¹¹ É necessário relativizar esse termo para que se considere a afirmação de Pedrosa segundo a qual o moderno "vai sendo cada vez mais o nosso *habitat* natural".

parece plenamente viável e está “na base da experiência colonial, quer dizer, uma tomada de posse à moda cabralina, chanfrando na terra o signo da cruz”.

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

A cidade nova não deixa de ser vista por admiradores e detratores como um desdobramento da história do Brasil e de sua capacidade para ocupar o amplo espaço em ações desbravadoras. No início da década de 1980, o crítico australiano Robert Hughes¹² a descreveu como

Uma paródia carioca da Ville Radieuse: prédios administrativos ao longo de um eixo, atravessada por uma artéria central de tráfego ao longo da qual estão enfileiradas as residências dos trabalhadores sobre pilotis. A setorização é clara e rígida. Cada coisa em seu lugar. Parecia esplêndida nos desenhos e nas fotografias: a Nova Cidade mais fotogênica da terra (tradução nossa).

A cidade que encontrou, antes das obras de revitalização que a preparariam para a celebração do seu tombamento como Patrimônio Cultural da Humanidade¹³, em 1987, apresentava as marcas de uma situação paradoxal: decadente e em permanente construção. O crítico considera que

Deste modo, Brasília em menos de vinte anos deixou de ser a Cidade do Amanhã para se tornar a ficção científica de ontem. É um testemunho caro e feio do fato de que quando os homens pensam em termos do espaço abstrato em vez do lugar real, em um significado único no lugar de múltiplos significados, e em aspirações políticas no lugar de necessidades humanas, eles tendem a produzir quilômetros de vazio com casas de baixíssima qualidade, infestados de Fuscas. Podemos esperar que o experimento não será repetido, o ímpeto utópico para aqui.

E então Brasília é emblemática. Na arquitetura, os recentes cinquenta anos testemunharam a morte do futuro. Como o Barroco, ou a Alta Renascença, o movimento moderno viveu e morreu. Produziu suas obras-primas, algumas das quais sobreviveram, mas suas doutrinas já não possuem poder para inspirar visões de um novo mundo, e a ideia expressionista de que o arquiteto é um “Senhor da Arte”, que deu ao movimento

¹² HUGHES, Robert. *The shock of the new*. 2 ed. New York: McGraw-Hill, 1991, p. 209.

¹³ Brasília foi inscrita na lista de bens do Patrimônio Mundial pela Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura – UNESCO, em 7 de dezembro de 1987. Fonte: site da Secretaria de Cultura do Distrito Federal.

moderno o seu impulso evangélico, está morto e sepultado¹⁴
(tradução nossa).

As críticas de Hughes não são originais, pois ataques similares acompanharam a concepção de Brasília e seu modo de construção desde que o projeto vencedor do Concurso Nacional do Plano Piloto para a Nova Capital do Brasil foi anunciado. A constatação da rapidez e do imediatismo da vontade política que criou condições para que Brasília exista, bem como o obstáculo que este representa para o desenvolvimento orgânico de uma cidade, definem, segundo Mario Pedrosa, o quadro em que, ao sobrepor as contingências imediatas do presente ao compromisso com o futuro, produz-se um programa prematuro e anacrônico. As razões, embora explícitas, referem-se à apreensão do intelectual de que o curso imposto pelos vícios do centralismo burocrático e a onipotência administrativa marcassem uma “irremediável insularidade”. Suas inquietações restringem-se ao momento inicial, de construção de uma paisagem urbana na extensão de um território artificialmente demarcado e a subsequente transplantação do sistema de administração federal. Ainda não vislumbrava as possibilidades de produção cultural originária da confluência das diversas tradições regionais do Brasil, e não apenas as que seriam levadas dos grandes polos de irradiação cultural, destacando-se o Rio de Janeiro e São Paulo. Ainda não se sabia se, da confluência imprevisível de tradições visíveis – institucionalizadas e hegemônicas – e invisíveis – marginalizadas pela falta de acesso aos meios de difusão e propaganda de seus valores, surgiria uma sociedade cujas atividades culturais estivessem limitadas à imitação e ao consumo de valores transplantados. Não era possível ainda prever se para essa sociedade emergente, sem raízes mas também herdeira de um modo descontínuo de se fazer orgânica, a convergência da multiplicidade de demandas culturais assegurariam o futuro da experiência programada por Lúcio Costa.

A análise mais contundente, na medida em que esta se afasta do reconhecimento do mérito da invenção de Lúcio Costa e se direciona ao funcionamento de seu invento, cabe às gerações posteriores. Em meados da década de 1980, Robert Hughes viu Brasília não como uma obra do urbanista e arquiteto, mas sim como o exemplo único de confronto da utopia modernista com a realidade, em que o destino dos monumentos tombados é indicativo do modo pelo qual a cidade e seus habitantes desenvolveram com o passar do tempo algum tipo de apreciação que possa ter dado origem a ações de conservação.

Um oásis ao revés

A imagem da cidade em construção e de um vazio cultural persiste na concepção de que a atual Brasília ainda não possui um patrimônio artístico

¹⁴ A expressão de Hughes é “is dead beyond resuscitation”.

relevante e, portanto, sua população é carente e despreparada para avaliar os produtos culturais que lhe são oferecidos. A receptividade irrestrita aos discursos institucionais hegemônicos, transplantados, é evocada no presente. Algumas exposições temporárias se apresentam, às vezes de modo constrangedor, como eventos destinados a um público desinformado, acrítico e menos exigente quanto ao conteúdo que lhe é transmitido por meio de um conjunto de procedimentos expográficos. Em alguns casos, percebe-se que o público-alvo não é especificamente brasiliense, e que Brasília é uma parada na itinerância que inclui museus e centros culturais do Rio de Janeiro, São Paulo e outras capitais com presença destacada no circuito artístico nacional. Com esse quadro no horizonte, destacam-se as atividades do Centro Cultural Banco do Brasil.

Inaugurado no ano 2000, o CCBB ocupa uma parte do edifício construído para abrigar o Centro de Treinamento de Pessoal, projeto de Oscar Niemeyer de 1993. O prédio é localizado no Setor de Clubes Sul, próximo à margem do Lago Paranoá. O acesso é difícil e o meio de transporte ideal para chegar lá é o automóvel. Em face da inexplicável carência de museus na capital do país, o CCBB tem cumprido um papel informativo importante. Considerando o peso do marketing institucional e do circuito das exposições que têm itinerância pelos demais CCBBs, do Rio de Janeiro e de São Paulo, algumas exposições têm se tornado, aos olhos do público, referência para a abordagem de temas caros ao estudo da história da arte. Cada exposição concebida como um evento isolado não contribui, em termos gerais, para a definição de um compromisso institucional com os desdobramentos de propostas curatoriais na formação consistente de uma compreensão dos fenômenos artísticos além do circuito comercial. A formação do público é quase acidental. A instituição sofre da "irremediável insularidade" prevista por Mario Pedrosa para o destino de Brasília. Seu isolamento parece ser ideal para a realização de projetos curatoriais que parecem ter como propósito fazer crer que Brasília, de fato, ainda não existe, que sua existência ainda é decorrência de uma "onipotência administrativa de quem decide sem as resistências de uma opinião presente e de forças contrastantes não dispersas"¹⁵. Assim como Brasília, corre o risco de tornar-se fatalmente isolado da cidade, ignorando seu crescimento, o amadurecimento de sua cultura e, acrescentamos, a consolidação de um pensamento crítico. Desse modo, corre o risco de ser eternamente oásis, no mau sentido.

Quase dez anos após a realização da Bienal da Antropofagia¹⁶, foi realizada no CCBB de Brasília a exposição *Os Trópicos – visões a partir do centro da Terra*¹⁷, com idealização, organização e curadoria de Alfons Hug (Instituto Goethe do Rio de Janeiro), Peter Junge e Viola König (Museu Etnológico de Berlin). Partindo de marcos cartográficos, o Trópico de Capricórnio e o Trópico de Câncer, a exposição construía o olhar do bom

¹⁵ PEDROSA, *op.cit.*, p. 12.

¹⁶ Referimo-nos aqui à XXIV Bienal de São Paulo, realizada de 3 de outubro a 13 de dezembro de 1998, tendo como curador-geral Paulo Herkenhoff.

¹⁷ De 15 de outubro de 2007 a 10 de fevereiro de 2008. Em seguida, a exposição também foi montada no CCBB do Rio de Janeiro de 3 de março a 4 de maio de 2008.

colonizador, de bons sentimentos pelo território em que projeta seus “sonhos exóticos e desejos irrealizáveis”, destacando, sobretudo, os alemães. No texto de apresentação do catálogo é dada ênfase à posição do Brasil como “maior país tropical do planeta” e ao fato de que até hoje “a cultura brasileira, mesmo a política, afirma uma posição especial, que resulta explicitamente da situação geográfica do País, próximo ao Equador¹⁸”. Afirma-se ainda que “[n]atureza, forma de vida e manifestações culturais dos trópicos em todas as suas configurações mágicas e prenes de conflitos, constituem uma matéria-prima de potencial inimaginável e uma riquíssima mina para achados de trabalho artístico contemporâneo (Ibid.)”.

Os Trópicos é uma exposição realizada no momento em que a arte contemporânea brasileira é um novo pau brasil e grande parte da produção crítica de referência tem sido publicada em catálogos de exposição. No catálogo que acompanha este evento, encontra-se a seguinte afirmação de Hug:

A exposição *Os Trópicos* constrói pela primeiríssima vez uma ponte entre obras surgidas nos tempos pré-modernos e trabalhos contemporâneos. Passa-se conscientemente por cima do modernismo, porque as relações que existem, por exemplo, entre Picasso e a arte africana ou entre os expressionistas alemães e a escultura da Melanésia já foram objeto de estudos exaustivos no passado.¹⁹

Com o propósito de dar ênfase aos aspectos problemáticos na lógica dessa afirmação, corre-se o risco de desviar a abordagem proposta neste texto da relação que se constrói entre a visão que ainda predomina nos espaços institucionais de que Brasília não é um organismo urbano vivo, guarda o potencial do oásis, e sua insularidade se reflete na dificuldade que ainda impede a identificação de uma cultura artística própria. Em contraposição a essa visão defasada e preconceituosa, afirma-se que Brasília já não é uma “estaca zero”, na expectativa de um porvir, ainda que seja necessário registrar algumas questões gerais. A que cronologia de exposições o curador se refere para afirmar o ineditismo de sua proposta? Caso seja considerada a história das exposições de arte, a afirmação é falsa. A exposição simultânea de objetos de culturas primitivas e obras de arte contemporânea é um procedimento tão antigo quanto a montagem de coleções, sejam estas públicas ou privadas.²⁰

¹⁸ HUG, Alfons, JUNGE, Peter, KÖNIG, Viola (Ed). *Os Trópicos: visões a partir do centro do globo*. Brasília / Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2007, p. 7.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Aqui não podemos deixar de citar o impacto que uma exposição de arte africana montada nos corredores de um dos edifícios do Instituto Central de Artes da Universidade de Brasília, na década de 1960, teve sobre Cildo Meireles. Cf. MARTÍNEZ, V. Cildo Meireles. Entrevista realizada com o artista, em seu ateliê no Rio de Janeiro. Revista VIS, vol. 6, n. 1, janeiro/junho 2007, p. 7-33. O prédio, transformado temporariamente em galeria, era uma das construções de pré-moldados que não poderia ser considerado um espaço com dispositivos museográficos apropriados para a exibição dessa classe de objetos artísticos. O contraste entre a arquitetura

Além disso, a realização desse tipo de evento que reúne objetos provenientes de tempos históricos diferenciados é hoje um herdeiro direto das montagens modernistas que têm influenciado, inclusive, as exposições em ambientes museológicos. A colisão primitivo/contemporâneo não é novidade. Ao contrário, considerando a longa história das exposições, a separação ou o isolamento de grupos de obras por períodos históricos é uma prática restrita a um determinado perfil institucional.²¹ Outra característica do texto de Hug é a necessidade de comparar, justificar e tomar partido, numa atitude de sentimental condescendência com a nossa miséria tropical. Para salvar os brasileiros do estigma de atrasados, propõe-se a elevar a produção de arte contemporânea, cuja força reside, apesar de tudo, "no seu elevado grau de reflexão e no seu potencial crítico"²². Assim como os discursos mitológicos típicos, no projeto curatorial de "remitologização dos trópicos"²³, determina-se que "[q]uando a arte é boa, trata-se sempre de imagens de lugares longínquos, não importando se foram produzidos hoje ou há 200 anos"²⁴ e exemplifica:

Tomemos o vídeo de Marcel Odenbach, *Em lagoas calmas espreitam crocodilos*, que, apesar de ter sido realizado em 2004, usa uma linguagem visual curiosamente arcaica, quando, por sua vez, esculturas melanésias e africanas são capazes de nos causar uma impressão absolutamente moderna.

A impressão absolutamente moderna de Hug está muito distante da síntese das artes ansiada por Mario Pedrosa. Da exposição, a obra mais emblemática de um modo de "tomar posse" é *Meta Jardim* (2005) de Gerda Steiner e Jörg Lenzlinger, incluída no grupo temático a cor dos pássaros (Cor e abstração nos trópicos)²⁵:

Com eles, cada projeto é iniciado com uma cuidadosa pesquisa de cada "solo", incluindo o clima, a história, a flora e a fauna, as condições locais de produção e os costumes, até a comida. (...) Em Brasília, estudaram a moderna arquitetura e também a vegetação do Cerrado; no Rio, o Jardim Botânico, a Floresta da Tijuca, mas também a cidade do Samba, o Centro Antigo e o comércio popular do Saara. A lista de materiais ficou bastante longa: material de todos os tipos, orgânico e inorgânico, desde orquídeas e folhas secas, até coloridas flores de papel e lantejoulas das fantasias de Carnaval, que parecem ser

despojada e modernista, como é a do edifício em que funciona o CCBB, e as obras expostas é apenas um entre muitos exemplos que poderíamos citar.

²¹ Sobre esse assunto ver o texto "Proxêmica e interação de sistemas semióticos no espaço expositivo: híbrido ou anti-moderno", apresentado pela autora no 6º. Seminário do Programa de Estudos Medievais, Universidade de Brasília, 2010.

²² HUG, *op. cit.*, p. 8.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*, p. 9.

²⁵ Eram cinco grupos temáticos cujos títulos foram retirados de mitologias indígenas descritas por Claude Lévi-Strauss nas *Mitológicas*: Após o dilúvio (Natureza e paisagem); A vida breve (Imagens humanas, retratos e ancestrais); A flecha quebrada (Poder e conflitos); A cor dos pássaros (Cor e abstração nos trópicos); O riso proibido (Sons dos trópicos).

pequenas pinceladas de cor aplicadas sobre grandes esculturas. De adubo químico tingido caindo em chuva do céu, nascem estruturas de cristal que crescem lentamente, até alcançarem o emaranhado das plantas. A vegetação abundante cresce por cima de móveis de escritório descartados, inclusive computadores, até engolir o que se entende por civilização. Cabos de telefonia se transformam em cipós, e galhos já mortos voltam a ter vida.²⁶

A instalação realizada no Pavilhão anexo ao CCBB, um cubo de vidro fumê, apresentava uma exuberância e um caos formal que a distanciavam tanto da monotonia cromática que predomina no Cerrado²⁷ quanto da austeridade da arquitetura de Oscar Niemeyer que caracteriza a sede do CCBB em Brasília. Sem qualquer tipo de transparência, a experiência no espaço da instalação de Steiner e Lenzlinger poderia ter ocorrido em qualquer instituição, em qualquer cidade. Aproveitava-se da estrutura física, da casca, do espaço que, como uma estufa cúbica, era um conservatório de colisões entre restos de natureza e restos de tecnologia que, agrupados, produziam uma visão desordenada e pessimista da tentativa de convivência natureza/civilização tecnológica. A partir dessa imagem, o discurso utópico segundo o qual a síntese artística ocorreria a reboque do desenvolvimento industrial, retomam-se as proposições iniciais para Brasília como o cenário privilegiado para a síntese das artes. Trata-se de uma realidade distante das discussões pioneiras, em que o peso da presença de cada obra de arte incorporada à paisagem urbana tinha seu potencial simbólico exaltado. Os questionamentos atuais abarcam os desafios apresentados a uma missão pedagógica que possa proporcionar, seja a partir das coleções públicas ou a partir da visita a eventos temporários, uma experiência artística que contribua para o entendimento da produção de arte em um contexto que extrapola fronteiras regionais e nacionais.

Síntese, colaboração e crítica

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

André Bloc²⁸

²⁶ HUG, *op.cit.*, p. 13.

²⁷ O Pavilhão está a poucos metros do terreno vizinho ao CCBB, em que floresce apenas a vegetação nativa.

²⁸ Pronunciamento de André Bloc na Quinta Sessão do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, 21/09/1959.

A citação anterior é extraída das atas do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, realizado em Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro de 17 a 25 de setembro de 1959. Organizado pela Seção Brasileira da Associação Internacional de Críticos de Arte (ABCA-AICA) a partir da iniciativa de Mario Pedrosa, com o tema central "Cidade Nova: Síntese das Artes".²⁹

Na transcrição dos depoimentos de seus participantes, o estranhamento provocado pela composição de mesas de discussão com críticos de arte, historiadores da arte, designers, artistas, curadores, historiadores da arquitetura, urbanistas, arquitetos, diplomatas e políticos, é evidente. Algumas vezes, diferenças de perspectivas profissionais transformam-se em choques de opiniões e polêmicas. Todas as posições contrárias ao entusiasmo fundador do evento são incorporadas ao contexto cordial em que os anfitriões afirmam: "nós vos chamamos para criticar, para colaborar, e não para a apologia"³⁰.

Em 1959, a presença das artes plásticas em Brasília era vista como um desdobramento das experiências anteriores de colaboração com a arquitetura brasileira. Os antecedentes, além do Palácio Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro, são projetos de Oscar Niemeyer e Afonso Eduardo Reidy³¹, que buscavam uma espécie de síntese em que a participação dos artistas se dava a partir de determinantes estabelecidas pela forma arquitetônica, e nunca o contrário. Na Quinta Sessão do Congresso, realizada em São Paulo no dia 21 de setembro de 1959, André Bloc³² manifesta entusiasmo pelo exemplo brasileiro de Brasília, e define uma condição para que exista uma relação harmônica de arte e arquitetura: "para que se recorra aos artistas, para que se incluam obras de arte na arquitetura, é preciso em primeiro lugar que esta arquitetura seja boa". Esse pensamento, que está fundamentado na crença de que é a qualidade plástica das formas arquitetônicas que irá conduzir a experiência estética dos cidadãos diante de uma obra de arte, justifica, de certo modo, a autonomia formal dos edifícios que, apenas posteriormente, são decorados com obras de arte que não ofuscam seus traços estilísticos mais marcantes. Ou seja, em vez de síntese, acréscimo.³³

Enquanto Brasília era um projeto em implantação, as discussões no Congresso da AICA sobre a presença das artes na cidade giravam apenas em torno da relação que elas construiriam com a arquitetura no espaço público. O acervo de obras de arte a ser formado seria, na concepção que tinha origem

²⁹ Cf. Henry Meyric HUGHES. A crítica de arte amadurece: Brasília, AICA e o Congresso Extraordinário de 1959. In: LOBO, Maria da Silveira; SEGRE, Roberto (Org.). *Cidade nova: síntese das artes/Congresso Internacional Extraordinário de Crítica de Arte*. Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2009. p. 6-11.

³⁰ PEDROSA apud LOBO, Maria da Silveira; SEGRE, Roberto (Coordenação Editorial). *Cidade Nova: Síntese das Artes/Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte*. Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2009, p. 24.

³¹ Referimo-nos aqui ao Conjunto Arquitetônico da Pampulha, inaugurado em 1944 em Belo Horizonte e ao Conjunto Residencial Pedregulho, inaugurado em 1946 no Rio de Janeiro.

³² Apud LOBO, Maria da Silveira; SEGRE, Roberto, *op. cit.*, p. 80.

³³ Os comentários do presidente da Quinta Sessão do Congresso Extraordinário da AICA, H.L.C. Jaffé (2009, p. 81), sobre a defesa de André Bloc de um tipo de integração entre artistas e arquitetos ressaltam que "ele explicou que na maior parte dos casos não se trata de síntese, mas de acréscimo, ou, empregando uma palavra política, de coexistência".

em um pensamento bauhausiano que previa uma continuidade absoluta entre as esferas privada e pública da vida humana, a céu aberto e totalmente incorporado à paisagem. A proposta de formação de uma coleção de arte a ser abrigada em um museu foi apresentada pela primeira vez como uma necessidade concreta quando em 1976 realizou-se, por iniciativa do então Secretário de Educação e Cultura do Distrito Federal, Embaixador Wladimir Murtinho, a Sala Brasília na XV Bienal de São Paulo. A maioria das obras expostas nessa sala, reunidas a partir de uma ação de Murtinho para que se formasse uma coleção representativa da mais destacada produção artística nacional, pertence atualmente à coleção do Museu de Arte de Brasília. Outro aspecto que compõe esse panorama inicial, em que a presença das artes plásticas na nova capital era compreendida como um dos braços de um programa construtivo implantado pelas instituições encarregadas de regular os modos de ocupação e crescimento da cidade após a inauguração, encontra-se nos princípios fundadores do Instituto Central de Artes da Universidade de Brasília. Dividido em três departamentos – Expressão e Representação, Tecnologia da Construção, e Teoria e História –, distanciava-se, ao menos na nomenclatura de suas oficinas e na formulação de seu projeto pedagógico, de escolas de belas artes e direcionava-se para as necessidades de produção de uma cultura material sintonizada com as demandas do país em processo acelerado de industrialização. Grace de Freitas descreve as atividades que, em sua abordagem do vínculo do funcionamento inicial do ICA a um ambiente intelectual de traços únicos, manifestam a intenção original de Lúcio Costa, em favor da construção com intenção artística:

[...] integração das artes; a arte voltada para a produção, a partir de um protótipo; autonomia das linguagens artísticas; a pesquisa da arte e da técnica para o desenvolvimento dos meios audiovisuais; e a tecnologia da construção eram alguns dos termos pautados pelo esforço coletivo para se criar uma Bauhaus brasileira.³⁴

Na Quinta Sessão do Congresso, que tratava das artes plásticas, condenavam-se as obras de arte que não fossem capazes de serem transformadas em “símbolos evocativos pertinentes” a uma função meramente decorativa, em que, conseqüentemente, deixariam de ser incorporados à cidade de modo essencial e orgânico. Essa lógica justifica, segundo Werner Haftmann³⁵, uma distinção de valor para a obra que emerge do contexto em que o espírito predominante pode ser determinado, prevalecendo sobre possíveis divergências, para tornar-se “algo mais do que uma obra de arte”. Ainda que não considere que a obra de arte possa manter um diálogo formal

³⁴ FREITAS, Grace de. *Brasília e o projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007, p. 64.

³⁵ Apud LOBO, Maria da Silveira; SEGRE, Roberto, *op. cit.*, p. 82.

com o espaço em que é instalada, e ainda que sua concepção de local público esteja restrita à praça na qual a obra de arte é *exposta* à apreciação da comunidade, no campo das previsões para o ideal de vida comunitária que Brasília poderá realizar, Haftmann³⁶ define a obra de arte que supera a condição decorativa e, também, indiferente ao sistema cultural em que é vista para desempenhar uma função cívica:

Creio que estamos de acordo em que esta tarefa pressupõe certa identidade de ideias básicas na sociedade e uma concordância íntima dos homens e de suas crenças. [...] Finalidade tão grandiosa por certo não se pode alcançar por meio de adaptação, mesmo das maiores obras de arte. Sabemos que nos últimos anos houve muitas tentativas de adaptar a complexos arquiteturais públicos espécimes muito valiosos de criações artísticas já existentes. [...] Não foram feitas de encomenda, mas nascidas de inspiração puramente pessoal. Que aconteceu então? Foram ampliadas e, não direi integradas, mas colocadas no conjunto arquitetônico. Mas seu conteúdo não podia adaptar-se.

Esse raciocínio parece chegar ao fim da linha quando emerge a dúvida: qual é a comunidade a que as obras públicas se adaptam? Além de desconsiderar diferenças culturais, assim como as socioeconômicas, e a renitente dicotomia erudito/popular, mesmo em estado embrionário, Brasília representa – e nisso se caracteriza sua função integradora –, desde o início, vários sistemas da cultura nacional. Desde os acampamentos de operários que trabalharam na edificação do primeiro conjunto de equipamentos urbanos e edifícios para a administração pública federal e as residências particulares, pode-se dizer que a transplantação de sistemas culturais, bem como a implantação de um sistema cultural oficial na nova capital, não ocorre de modo totalmente programado. Lúcio Costa constata, quase três décadas após a concepção do projeto inicial, que a Estação Rodoviária e, por extensão, a cidade ocupada por “brasileiros verdadeiros” não poderia ser uma flor de estufa. Haftmann opõe, para ilustrar seu ponto de vista, obras “nascidas de inspiração puramente pessoal” das que nascem “em face de uma situação definida”, ou seja, sob encomenda, sendo as que pertencem ao segundo grupo mais valorizadas em sua análise.

As esculturas de conteúdo cívico apresentam problemas específicos na história da arte moderna, sobretudo quando a tensão entre forma e conteúdo é extrema, cujos antecedentes não são evocados no pensamento de Haftmann. Não basta que a encomenda seja realizada a partir de um conteúdo simbólico definido *a priori* porque a ambiguidade, indesejável na opinião desse historiador da arte, pode ser desencadeada pela forma, pelas configurações dadas ao tema que podem contrariar as expectativas do cliente. Não bastava à prefeitura da cidade de Calais, na França, que Auguste Rodin realizasse o monumento ao episódio heroico em que seis dos líderes mais importantes da cidade caminham em direção aos ingleses e à iminente execução com a finalidade de salvar a

³⁶ Apud LOBO, Maria da Silveira; SEGRE, Roberto, *op. cit.*, p. 82.

população da cidade sitiada da morte por inanição. Além de representar os personagens da cena com demasiada humanidade, por meio de expressões de derrota e humilhação, Rodin os colocou a uma altura que, embora em escala um pouco maior do que a dos homens, permite ao observador contemplá-la ao nível do chão.³⁷ Apesar de a escultura não ter sido totalmente rejeitada, o conselho de representantes da cidade decidiu, contra a vontade de Rodin, colocá-la sobre um pedestal.

O que ocorre com *Os Guerreiros*, de Bruno Giorgi, que após ser instalada na Praça dos Três Poderes passa a ser denominada *Os Candangos*, é talvez um modo de transformá-la, conforme a definição de Haftmann, em “um signo evocativo do espírito da comunidade”. Duas figuras humanas, lado a lado, compartilham um momento de harmonia e serenidade. Se são guerreiros, são vitoriosos, pois suas lanças descansam apoiadas no chão. A simetria predominante e a posição em que cada uma das figuras apoia o braço na que está ao seu lado evocam temas como solidariedade, codependência, cumplicidade, união, complementaridade, equilíbrio, comunhão, que definem para esses guerreiros uma tarefa comum. Não lutam em campos opostos. O inimigo comum, a ser conquistado, vencido, é o Cerrado inóspito, o Planalto Central a ser devastado por máquinas e homens, decretos e vontades, Estado e sociedade. Se em Calais o que incomoda a comunidade de cidadãos que quer ver na face de seus heróis a expressão de altivez e entusiasmo que, segundo creem, daria maior dignidade ao gesto, na Praça dos Três Poderes isto não ocorre. As figuras sintéticas de Bruno Giorgi não têm idade, sentimentos ou traços fisionômicos que as identifiquem como tipos regionais brasileiros. Adéquam-se, deste modo, a uma necessidade específica: de personificar o anonimato dos construtores de Brasília ou a convergência de “brasileiros verdadeiros”, indiferenciados aos olhos dos criadores da nova capital.³⁸ Acervo artístico e população se formavam simultaneamente em 1959. Ademais, são simbólicos de uma situação de desterritorialização que apenas mais tarde será constatada pelo urbanista, apesar de seu planejamento: uma parte do enorme contingente de trabalhadores que participa da construção de Brasília decide ficar.

³⁷ Trata-se do grupo escultórico *Burgueses de Calais*, concluído em 1895. Narra o episódio em que, no início da Guerra dos Cem Anos, em 1347, a cidade de Calais se rende aos ingleses na forma que lhe é imposta a fim de evitar a morte da população por falta de suprimentos. A escultura de Auguste Rodin (1840-1917) representa o momento em que o grupo de seis burgueses se dirige aos portões da cidade, com cordas ao redor do pescoço e segurando as chaves da cidade e do castelo, liderados por Eustache de Saint Pierre. Embora tenha sido concluída em 1889, o monumento só foi instalado em 1895. A partir da fundição original, conforme o projeto de Rodin que une todas as figuras a uma única base, foram feitas mais onze fundições que estão atualmente em museus de vários países. Além dessas, foram feitas fundições separadas de cada uma das seis figuras que compõem grupos dispostos de maneira diferente do grupo concebido por Rodin.

³⁸ Referimo-nos aqui não apenas ao urbanista, mas também ao arquiteto Oscar Niemeyer, autor do projeto da Praça dos Três Poderes, a quem Lúcio Costa delegou boa parte da concepção da relação entre edifícios e espaços públicos.

É a presença simbólica do anonimato, ou de uma impossibilidade de prever as fisionomias da população que irá ocupar a nova capital que escapa em 1959 ao historiador da arte:

Em Brasília já há um primeiro monumento público, que vimos no meio da monumental Praça dos Três Poderes. Quero afirmar que sua forma está maravilhosamente bem desenhada e que ele se adapta perfeitamente à composição espacial da praça. Mas, e seu conteúdo? Ele traz no seu bojo um espaço vazio, traz o vácuo, que mais tarde será preenchido com um museu, uma espécie de arquivo. Devo confessar que essa solução me decepciona.³⁹

Embora a cidade ainda não tenha sido inaugurada em 1959, neste ano já é possível encontrar uma população que ocupa seus acampamentos espalhados pelo Plano Piloto e arredores. O termo "acampamento", no contexto da construção de Brasília, engloba um conjunto muito variado de construções provisórias, geralmente de madeira, e não apenas barracos improvisados. Seus primeiros habitantes constroem um tipo de identificação sentimental com os emblemas que personificam o espírito pioneiro, o desapego do passado agrícola e a modernização das técnicas de construção: a Estação Rodoviária, a setorialização das atividades urbanas, as colunas do Palácio da Alvorada⁴⁰, assim como *Os Candangos*.⁴¹ A transformação em símbolo ocorre, nesses casos, na medida em que a única convergência cultural agregadora de uma população demasiadamente heterogênea é o presente que se edifica diante de seus olhos. Nesse momento pré-inaugural, Hartmann percebe que a integração, quando houver, será produto de um acidente e não de um planejamento em equipe como, no episódio que saudosamente evoca, da Bauhaus.⁴² Além desse exemplo, julga também necessário buscar inspiração nos movimentos artísticos que pretendiam promover a integração das artes, como o Stijl e o Construtivismo russo, para contrapor ao modo pelo qual em seu tempo os artistas participam em equipes de planejadores e arquitetos. Esses, em sua opinião, só convocam o auxílio de um artista quando tem um muro liso com o qual não sabem o que fazer, ou um canto inútil e vazio para esconder.

As inquietações acerca da presença das artes no cenário urbano, e de que modo a convivência diária com um patrimônio artístico de valor cultural inegável pode contribuir para a experiência estética, vinculam-se à questão: "é

³⁹ HAFTMANN apud LOBO, Maria da Silveira; SEGRE, Roberto, *op. cit.*, p. 82-83.

⁴⁰ Marca comemorativa da inauguração de Brasília, as colunas do Palácio da Alvorada eram utilizadas para identificar até mesmo linhas de eletrodomésticos fabricados em 1960-1961 no Brasil.

⁴¹ Existe outra associação, jocosa, feita pelos pioneiros de Brasília com as duas figuras que, lado a lado, "olham" para o Palácio do Planalto: os guerreiros eram também chamados de "Márcia e Maristela", em referência às filhas do Presidente JK.

⁴² Para marcar sua citação, Hartmann (2009, p. 84) faz uma menção específica ao fato de que Bauhaus é em alemão "uma reminiscência de Bauhütten, isto é, das associações de artesãos e construtores medievais que criaram as catedrais góticas".

a arte, em geral, verdadeiramente compreendida e sentida?”.⁴³ O problema da educação artística conforme apresentado na Sétima Sessão do Congresso da AICA reside na escolha da “realidade artística que se deve tomar como base para a formação das crianças, dos jovens, das massas, em um mundo onde várias correntes entrecruzadas se opõem e mesmo se contradizem”⁴⁴. O diagnóstico da situação em que a existência de múltiplas tradições culturais pode inviabilizar o projeto modernista que visa à síntese uniforme e harmônica está na origem das posições de intelectuais que clamam pela restauração de um sistema em que os valores coletivos prevaleçam sobre as necessidades de autoexpressão. Na discussão sobre educação artística, destaca-se o sistema de produção de objetos úteis, cuja presença no cotidiano possa desencadear a conversão, a doutrinação do povo inculto para que este possa apreciar o que há de mais valioso no território elitista dos repertórios artísticos, ou seja, realizar um dos objetivos da educação artística.

Para Tomás Maldonado⁴⁵, o distanciamento entre a cultura que é consumida pelo povo e a que é valorizada pelo homem culto deve ser tomada como ponto de partida para por em ação, a partir de um *pessimismo construtivo*, um empreendimento pedagógico para reconquistar o povo. Os equipamentos e processos de comunicação de massa, que poderiam auxiliar na missão pedagógica, comportam-se, segundo o artista, de modo selvagem e cumprem um papel limitado, embora eficiente, de “distribuir prestígio e legitimar o status social de pessoas e grupos”. Considerando, provavelmente, a inegável onipresença dos meios de comunicação de massa e de elementos da paisagem urbana que têm origem nos processos industriais, o desafio maior não é popularizar a produção de objetos artísticos como estratégia para proporcionar uma educação artística de qualidade, mas sim elevar o desenho industrial ao mais requintado patamar de produção cultural. Desse modo, a educação artística se faz pelo uso, pela incorporação de valores artísticos à vida cotidiana na medida em que os objetos e equipamentos passam a ter “expressão pedagógica justa”. Suas afirmações são unidirecionais, porque entende que a missão pedagógica, bem como o acesso à arte e a formas elevadas de produção cultural, é apenas um problema socioeconômico. Ao atribuir um papel preponderante às artes industriais, introduz na discussão geral sobre a síntese das artes um problema que está em sintonia com a análise do papel da construção da nova capital na ampliação do campo de atividades para o designer no ambiente urbano, inserido no contexto nacional de crescimento industrial.

Na mesma sessão, a abordagem da questão por Théon Spanúdis se alinha ao entusiasmo de Mario Pedrosa e atribui à obra de arte uma função social mais abrangente. Considera que o tempo presente oferece ao público um

⁴³ Questão colocada pelo crítico e historiador da arte Kemal Yetkin (2009, p. 124), Presidente da Sétima Sessão do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, Rio de Janeiro, 23 de setembro de 1959.

⁴⁴ YETKIN apud LOBO, Maria da Silveira; SEGRE, Roberto, *op. cit.*, p. 125.

⁴⁵ Apud LOBO, Maria da Silveira; SEGRE, Roberto, *op. cit.*, p. 127.

novo papel, participativo, na realização de uma obra de arte. Embora não determine o local em que a “participação criadora ativa do observador”⁴⁶ irá ocorrer no espaço urbano ou no ambiente museológico, afirma com otimismo a relação de uma nova arte com um novo tempo, que consagra a obsolescência da separação entre uma classe de artistas ativo-criadores e outra, do público passivo-receptivo. O que denomina “socialização do ato criador” se manifesta no ato comunal de criação, ainda que reconheça que este é desencadeado por uma iniciativa que cabe apenas ao artista. Essas duas posições, de Maldonado e de Spanúdis, resumem os argumentos que, ao final do congresso, devem retomar os princípios da reflexão ampla sobre como o espaço urbano da cidade nova poderá corresponder a um conjunto de “símbolos evocativos pertinentes”, conforme a definição de Haftmann⁴⁷ ou de equipamentos urbanos desenhados a partir do “mais requintado patamar de produção cultural”⁴⁸.

A proposição não se aplica ao que é, em 1959, construído em Brasília. As obras de arte em espaços públicos adquirem, tanto quanto os edifícios, uma função que as distancia das situações cotidianas, elevando-as ao patamar de símbolos pátrios. Além das esculturas de Bruno Giorgi no Palácio da Alvorada e na Praça dos Três Poderes, e da cabeça de JK nesta mesma praça, no ano da inauguração de Brasília existem apenas as obras que revestem as paredes da Igreja de Nossa Senhora de Fátima, inaugurada em 1957.⁴⁹ Para considerar a importância dessa coleção embrionária, que mais tarde se ampliaria, sobretudo com a inauguração de edifícios como o Palácio Itamaraty e a Catedral Metropolitana, é necessário reconhecer que há, entre as obras desse acervo a céu aberto, certa unidade. Embora Brasília tenha sido gerada na década em que a arte abstrata, sobretudo de raízes construtivas, tenha se firmado no Brasil, a maior parte das esculturas que adornam os prédios públicos de Brasília é figurativa.

O reconhecimento de alguns elementos formais comuns no conjunto urbano que dará origem à síntese das artes sonhada por Mario Pedrosa não é suficiente para que surja uma imagem identitária de Brasília, em que as obras de arte componham, com a arquitetura, uma unidade. Jorge Romero Brest⁵⁰ retoma na oitava e última sessão do congresso a discussão sobre uma possível relação harmônica entre arte e indústria, tendo em vista o seu tema: a situação das artes na cidade. Para esse historiador da arte, não é possível pensar em síntese “de um quadro e de um edifício, de uma estátua e de um objeto de arte”, pois a “síntese não pode ser material”, porque é na escolha e no uso de diferentes meios de expressão que se caracteriza, nas artes, a individualidade. O mesmo não ocorre na união do desenho industrial à arquitetura, em que uma totalidade harmônica pode ser obtida por meio do estilo compartilhado. Se é assim, a síntese das artes se restringe ao território que, conforme afirmou Maldonado, pertence às artes industriais.

⁴⁶ SPANÚDIS apud LOBO, Maria da Silveira; SEGRE, Roberto, *op. cit.*, p. 131.

⁴⁷ Apud LOBO, Maria da Silveira; SEGRE, Roberto, *op. cit.*, p. 82.

⁴⁸ MALDONADO apud LOBO, Maria da Silveira; SEGRE, Roberto, *op. cit.*, p. 127.

⁴⁹ Na parede externa os azulejos de Athos Bulcão e no interior os afrescos de Alfredo Volpi.

⁵⁰ Apud LOBO, Maria da Silveira; SEGRE, Roberto, *op. cit.*, p.142.

Para analisar o panorama atual, é necessário compreender que há em Brasília diversas modalidades de relação entre a paisagem urbana, os monumentos arquitetônicos, os monumentos artísticos e as obras de arte integradas à arquitetura. Além disso, a experiência estética se prolonga nos espaços de exposição, muitos dos quais adaptados aos interiores de edifícios que, como o que é atualmente ocupado pelo Centro Cultural Banco do Brasil, têm um papel relevante na história da arquitetura moderna brasileira. Na falta de um perfil institucional, espaços que assumem a função de promover o patrimônio artístico da capital e o interesse pelas artes em geral caracterizam-se como salas de eventos temporários sem qualquer tipo de compromisso com uma visão crítica do que significa, para Brasília, o legado modernista e a visão utópica que propôs um modo de realizar a síntese das artes a partir do desenho urbano e da forma arquitetônica. Nesse cenário, a pergunta de Mario Pedrosa – Brasília ou Maracangalha? – parece estar longe de uma resposta definitiva.

Sobre a autora

Elisa de Souza Martinez é Historiadora da arte e semiótica. Pós-doutora pela Amsterdam School for Cultural Analysis, da Universidade de Amsterdam. Doutora pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professora Associada do Instituto de Artes, Universidade de Brasília. Coordenadora do Grupo de Pesquisa Modernismo e Discursos Utópicos. Membro do Conselho Deliberativo da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte. Pesquisadora do CNPq. E-mail: esmartinez@uol.com.br

Artigo recebido em 30 de maio de 2012.

Aprovado em 24 de julho de 2012.