

UTOPIA CONCRETA: O LEGADO DA VANGUARDA RUSSA NA CONSTRUÇÃO DE BRASÍLIA SOB UM OLHAR DECOLONIAL

CONCRETE UTOPIA: THE LEGACY OF THE RUSSIAN AVANT-GARDE IN THE CONSTRUCTION OF BRASÍLIA FROM A DECOLONIAL PERSPECTIVE

Renata Homem de Carvalho

BRASÍLIA
VANGUARDA RUSSA
PERSPECTIVAS DECOLONIAIS

O artigo parte de uma vivência pessoal — crescer em Brasília, cidade concebida como utopia modernista — para investigar as conexões entre o legado espiritual e ideológico da vanguarda russa e a construção simbólica da capital brasileira. Por meio de reflexões que unem memória, filosofia, arte e epistemologia, propõe uma leitura crítica e decolonial da cidade como espaço de tensões entre espiritualidade e racionalidade, idealismo e concretude. Questiona como a espiritualidade presente em Kandinsky e outros teóricos russos dialoga com a materialidade dos arquitetos influenciados pelo marxismo que moldaram Brasília. Ao revisitar suas experiências em um ambiente iluminista e ateu, a autora revela o paradoxo de uma cidade nascida da razão, mas impregnada de alma, e defende a necessidade de repensar a arte e o conhecimento sob perspectivas decoloniais que incluam cosmovisões afro-brasileiras, indígenas e espirituais.

BRASÍLIA
RUSSIAN AVANT-GARDE
DECOLONIAL PERSPECTIVES

The article draws on personal experience—growing up in Brasília, a city conceived as a modernist utopia—to investigate the connections between the spiritual and ideological legacy of the Russian avant-garde and the symbolic construction of the Brazilian capital. Through reflections that unite memory, philosophy, art, and epistemology, it proposes a critical and decolonial reading of the city as a space of tensions between spirituality and rationality, idealism and concreteness. It questions how the spirituality present in Kandinsky and other Russian theorists dialogues with the materiality of the architects influenced by Marxism who shaped Brasília. By revisiting her experiences in an enlightened and atheistic environment, the author reveals the paradox of a city born of reason but imbued with soul, and argues for the need to rethink art and knowledge from decolonial perspectives that include Afro-Brazilian, indigenous, and spiritual worldviews.

ISSN 1518–5494

ISSN-E 2447–2484

Crescer em Brasília foi, para mim, crescer dentro de uma utopia. Desde cedo aprendi a caminhar por ruas que não eram apenas caminhos, mas traços de um sonho coletivo, onde a modernidade se confundia com a promessa de uma sociedade mais humanista e livre. As formas geométricas, os vazios monumentais, os eixos desenhados no horizonte, tudo parecia testemunhar uma cidade feita para ser diferente. Assim, quando minha professora, Grace Maria de Freitas, lançou em uma de suas aulas o desafio de investigar a influência da vanguarda russa na construção de Brasília, percebi que minha própria trajetória, inevitavelmente, entraria para o debate.

Logo me lembrei de um dos meus artistas-teóricos russos preferidos, Kandinsky, e me perguntei: como a espiritualidade elaborada por ele, se relacionaria com a materialidade concreta dos artistas, arquitetos e urbanistas que criaram Brasília, por sua vez, também influenciados pela vanguarda russa? Não residiria aí uma antítese irreconciliável? Afinal, o Concretismo brasileiro sempre me pareceu herdeiro de uma tradição racionalista, ateia, marcada por um materialismo intransigente e, portanto, oposta a qualquer impulso espiritualista.

Brasília é, em última instância, o retrato perfeito de uma utopia iluminista. Não há como ignorar processos históricos, políticos e culturais materialistas por trás dessa concretude artística, tão marcante na estética da nossa capital. Foi nesse entrelaçamento de ideias aparentemente contraditórias que se desconstruíram em mim paradigmas que eu julgava imutáveis. Como disse, cresci imersa na atmosfera de uma cidade que simbolizava a realização de um sonho moderno e socialista. Professores, cientistas, artistas e pesquisadores quase todos marxistas e ateus, compunham o círculo de amizade de meus pais, desde a minha infância, e com eles aprendi a identificar religião e espiritualidade como resquícios de um passado obscurantista.

O pensamento iluminista, filtrado pela lente da Revolução Francesa, parecia ensinar-nos que o progresso só seria possível pela razão, pela ciência e pela técnica. Ouvia críticas a pessoas místicas e religiosas, frequentemente retratadas como ingênuas ou manipuladoras. Por isso, em meu imaginário, quase toda forma de espiritualidade e religiosidade significava uma subordinação ao pensamento hegemônico europeu antigo, formado pelo Estado e pela Igreja, o oposto de uma liberdade política, cultural e científica tão almejada. Cresci ouvindo que Deus não existia — uma convicção alinhada ao pensamento marxista, que entendia a religião como uma forma de alienação social. Essa visão, formulada por Marx (1978), influenciou profundamente o pensamento libertário de toda uma geração de artistas, arquitetos e professores com quem convivi, tive aulas, estudei e trabalhei ao longo da vida.

Os artistas que criaram a identidade visual de Brasília têm fortes raízes comunistas marxistas. E essa influência ideológica, por sua vez, está nas entrelinhas da cidade, sutilmente modelada nas ruas, na arquitetura, na arte concreta, presente em todos os espaços. Enquanto eu revivia na memória minhas andanças e experiências na capital, muitas perguntas emergiam: quais seriam as verdadeiras origens estéticas do ideal concreto? O que estaria por trás de uma arte tida como revolucionária? Como o materialismo marxista influenciou o concretismo na arte? Por que, afinal, depois de tudo que aprendi e absorvi, ainda tenho a sensação de que há uma forte espiritualidade em Brasília? Será que espiritualidade e política podem se relacionar na cidade, através da arte?

Ao tentar responder a essas questões me esbarrei em um paradoxo epistemológico, semelhante a uma areia movediça. Quanto mais eu pesquisava e escrevia, mais

me aprofundava. Veja bem, praticamente toda a base teórica a que temos acesso dentro da filosofia, da estética, da crítica e da história da arte, é ocidentalizada, ou seja, nascida em um contexto ocidental-europeu. Porém, essa base epistemológica não dá conta de abarcar a cosmovisão de um país colonizado, como o Brasil. Mora em mim, no meu intelecto, na minha percepção das experiências, uma predisposição multifacetada, com bases culturais indígenas e afro-brasileiras, onde o corpo, a natureza e o místico aparecem interligados e indissociáveis da arte, à arquitetura, à natureza e aos espaços urbanos. É por isso que nós pesquisadores brasileiros já não conseguimos mais escrever ou nos expressar sem lançar mão de autores decoloniais, pois, se usarmos apenas a base teórica daqueles que nos transmitiram o conhecimento formal durante centenas de anos, poderemos cair nas mesmas armadilhas epistemológicas do passado.

Assim, mais do que um exercício comparativo, este artigo propõe um trajeto crítico-reflexivo, onde memória pessoal e investigação filosófica, estética, artística e epistemológica se entrelaçam para responder à pergunta: como pode uma utopia modernista, em forma de cidade, construída sob o concreto (literal e estético), proporcionar espaços e experiências tão carregadas de uma espiritualidade mística, intuitiva, anímica?

Ao longo deste artigo, percorrerei um caminho que parte da compreensão do espírito livre e da mente livre, fundamentos que orientam a criação artística como gesto de emancipação interior, para então adentrar no espírito da arte engajada, em que a estética se torna também política. Em seguida, examinarei a utopia concretista e suas raízes nas vanguardas europeias, desdobrando-se em uma arte revolucionária e, ao mesmo tempo, espiritual, que buscava transformar o mundo por meio da razão e da forma.

ESPÍRITO LIVRE, MENTE LIVRE

No contexto brasileiro, tendemos a associar a palavra espírito a uma esfera religiosa ou mística, até mesmo com uma leve conotação negativa. Como se espírito fosse algo não crível ou não verdadeiro. A esfera do irreal, a princípio, não deve ser levada a sério. Em uma tendência inconsciente, anulamos nosso próprio referencial cultural e religioso tão rico e miscigenado, negando e silenciando diversas experiências espirituais e anímicas. Já no contexto europeu, que forma a literatura e a história da arte moderna tal como a conhecemos, a palavra espírito aparece de maneira diferente. Espírito designaria aí, na maioria das vezes, a própria mente, o pensamento humano. E, para além disso, uma mente autônoma, independente e livre das principais instâncias antigas de poder: a Igreja e o Estado.

Se para o contexto europeu a palavra espírito, enquanto mente e razão, simboliza uma tendência libertária, revolucionária e até anarquista, para a cosmovisão de um país multicultural como o nosso, ela representa quase o oposto: algo ligado ao sagrado, ao invisível e à dimensão afetiva da existência, fortemente enraizado nos legados afro-indígenas que moldaram nossa sensibilidade. Mas aí reside uma irônica contradição: foram eles, os mesmos que nos ensinaram a associar a espiritualidade mística à submissão, que nos subjugaram, intelectual e culturalmente, em nome da razão libertária.

Na filosofia hegeliana, *geist* (termo alemão) é geralmente traduzido como espírito. Mas é fundamental ressaltar aqui: *geist* ou espírito, para Friedrich Hegel, não indica

um sentido religioso-místico, mas sim a intelectualidade designada como uma "realidade histórica, social e cultural". Em *Fenomenologia do Espírito* (2008), Hegel atribui ao termo espírito o movimento entre razão e liberdade, aprimorado pelo ser humano ao longo do tempo. É bem curioso perceber que o espírito aí funciona quase como sinônimo de filosofia, ou seja, da capacidade humana de raciocinar, assimilar e desenvolver ideias. Durante todo o livro, ele argumenta que a filosofia, assim como o "espírito" deveria ter o mesmo status da ciência (respeitada por sua característica empírica, comprovável), já que o espírito, a necessidade interior ou pensamento, trabalha para o mundo, para as demandas exteriores e, portanto, para a própria ciência, contribuindo ativamente para o entendimento de questões universais, fundamentais ao progresso da sociedade.

O espírito, para ele, não é, portanto, apenas um estado íntimo ou subjetivo, mas um lugar onde interioridade e exterioridade se encontram, possibilitando o progresso racional e histórico da humanidade. Vemos aí que, para a filosofia eurocentrada, "pensar por si" significa, portanto, questionar e relativizar ideias, principalmente aquelas que foram outrora impostas pelo Estado e pela Religião. Assim, o termo "espírito" passa a simbolizar a busca por uma mente emancipada, livre de qualquer imposição institucional. No final da obra *Phänomenologie des Geistes* (1807), Hegel mostra o espírito como resultado do percurso da consciência: da experiência imediata, passando pelo conhecimento, até chegar à autoconsciência da liberdade.

O ESPÍRITO DA ARTE ENGAJADA

O historiador Marcos Napolitano (2011), ao refletir sobre uma arte engajada ou ideológica, aproxima o conceito de espírito ao de intelectualidade, indicando como o termo se desdobrou ao longo dos anos. Segundo ele, há uma tendência no pensamento europeu de vincular a ideia de "intelectual" ao engajamento político, justamente porque a atividade intelectual esteve historicamente associada a causas humanistas, republicanas e progressistas, em oposição à tradição clássica do "intelectual clérigo", cuja função era servir à ordem sacralizada institucionalmente.

Nesse sentido, o "espírito" no contexto da arte brasileira também seria compreendido como "intelecto" e representaria uma busca interior que não se esgota em si mesma, mas que se projeta no mundo, intervindo na realidade. De fato, percebe-se na história da arte do Brasil, em textos críticos e curatoriais, uma tendência de uso da palavra espírito com a mesma conotação hegeliana de liberdade. Ou seja, nos textos sobre arte engajada e política, a palavra espírito representaria, muitas vezes, o cerne da arte dita revolucionária. Nesse contexto, portanto, a palavra espírito distancia-se completamente da conotação mística, ascética, sagrada.

Friedrich Schiller, em *Cartas sobre a Educação Estética do Homem* (1990), fala da arte como meio de reconciliação entre o individual e o universal, entre sensibilidade e razão. O artista aparece como figura que transcende limitações políticas ou religiosas no sentido de não ser instrumento dessas instâncias, para acessar uma liberdade estética que envolve tanto a dimensão sensível quanto a racional. A partir de Schiller, o artista, à semelhança do filósofo, tende a pensar por si mesmo, e vai além: é também espelho e mediador das aspirações, inquietações e transformações da sociedade de seu tempo.

Seria nesse duplo movimento, de autonomia criativa e reflexão do coletivo, que o espírito artístico engajado escaparia às formas tradicionais do pensamento religioso

ou governamental. Essa liberdade, contudo, abre, simultaneamente, espaço para uma experiência interna profunda, para uma vivência estética que, embora não considerada mística ou religiosa, permite uma espécie de interioridade transcendente, indicando uma abertura ao espiritual oculto. Ou seja, na arte, assim como na filosofia, o espírito (no sentido de liberdade, interioridade e elevação estética) encontra a possibilidade de ser ao mesmo tempo individual e universal, íntimo e coletivo. Nesse ponto, duas ideias opostas que ora apresentavam significados contrastantes, se cruzam.

Pode-se dizer que o espírito na arte engajada gera algumas dúvidas, aparentemente indissolúveis. Até que ponto o espírito, entendido aqui como liberdade, consciência crítica e impulso transformador, pode realmente se manifestar de forma autônoma em um território cuja própria identidade foi construída sob a dominação externa? Vimos que, na arte engajada, o uso da palavra espírito frequentemente carrega a simbologia poética de liberdade, revolução e até anarquia, como um gesto de resistência contra sistemas opressores. No entanto, quando esse gesto ocorre em um país colonizado, como o Brasil, a própria rebeldia torna-se paradoxal a partir do momento em que ela se expressa por meio de códigos, estéticas e estruturas de pensamento herdadas do colonizador.

A partir disso, o espírito que se pretende ser livre pode, na verdade, estar ainda operando dentro dos limites impostos pela colonialidade, tanto no plano simbólico quanto epistemológico. A arte engajada, então, mesmo quando se propõe ser crítica e contestadora, pode, inadvertidamente, reproduzir as lógicas do poder que busca subverter. Esse é o impasse que o significado de "espírito" enfrenta na arte ideológica de um país colonizado: ele se quer emancipado, mas carrega em sua formação as marcas da dominação. A liberdade torna-se, portanto, uma tensão contínua entre criação e condicionamento, entre ruptura e herança.

A UTOPIA CONCRETISTA

Se o espírito, na arte engajada do país colonizado, revela a antinomia entre liberdade e condicionamento, entre criação e herança cultural, a noção de utopia surge como prolongamento natural dessa tensão. Afinal, o desejo de liberdade plena, de superação das estruturas impostas e de reinvenção do mundo, exige não apenas crítica ao presente, mas também imaginação de um futuro outro. É provavelmente neste ponto que o espírito se projeta em direção ao horizonte: onde se encontra a utopia, não como realização material e imediata, mas como força propulsora que anima o gesto criativo e político. A utopia torna-se a imagem simbólica daquilo que o espírito almeja, mas ainda não pode ser. Daí nasce a ideia de uma utopia da arte concretista, onde o ideal e o real se entrelaçam, e onde a arte, mesmo moldada por contradições históricas, continua a operar como ferramenta de transformação, sonhando com um novo mundo enquanto constrói formas no presente.

O termo utopia, muitas vezes associado ao marxismo, designa, de modo simplificado, um estado ou lugar ideal de harmonia e felicidade entre os indivíduos. O conceito foi cunhado pelo humanista inglês Thomas Morus, que imaginou uma ilha com sistema sociopolítico perfeito em sua obra *De optimo reipublicae statu deque nova insula Utopia* (1516). Desde a origem, no entanto, a ideia carrega uma contradição: se o lugar é ideal, ele não existe. A própria palavra deriva do grego *ou* (não) e *topos* (lugar), significando, portanto, "nenhum lugar".

1. (GALEANO, 2011, 29'30" –31'04").
Tradução e transcrição livres da autora, a partir da entrevista original em espanhol, em vídeo.

Talvez a potência criativa e poética da utopia resida, justamente, nessa dualidade. Eduardo Galeano, parafraseando seu amigo e cineasta Fernando Birri, conta, em uma entrevista: "A utopia está lá no horizonte. Eu sei muito bem que nunca a alcançarei. Se eu caminho dez passos, ela se distanciará dez passos. Quanto mais a procure, menos a encontrarei, porque ela vai se distanciando quanto mais me aproximo. Pois a utopia serve para isso, para caminharmos."¹ Assim, mais do que um destino a ser alcançado, a utopia seria um movimento, um impulso que orienta nossos passos. Mas mesmo sendo horizonte, ela não é estática, ela é fluida e intangível.

A busca pela utopia na arte, é um convite permanente ao movimento e à transformação. O espírito utópico da arte concreta pode ser sentido nas ruas, jardins, edifícios e espaços públicos de Brasília. O principal texto da poesia concreta, intitulado *Plano Piloto para Poesia Concreta* (1958), assinado por Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, evidencia de forma direta a relação entre o projeto de construção de Brasília e as bases do Construtivismo internacional.

Para Philadelpho Menezes (1988), a poesia concreta dialogou intensamente com o movimento desenvolvimentista vivido no Brasil dos anos 1950, no qual se insere a idealização da nova capital, situada de maneira matemática no centro geográfico do país. Segundo o autor, *Plano Piloto para Poesia Concreta* constitui uma referência explícita ao Plano Piloto de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, arquitetos que sonharam em erguer do nada, no meio do cerrado árido do Planalto Central, uma cidade desenhada "segundo os ideais mais racionais do urbanismo europeu".

A pesquisadora Grace Maria de Freitas, que inspirou este artigo ao propor a investigação da influência da vanguarda russa na construção de Brasília, é também autora do livro *Brasília e o projeto construtivo brasileiro* (2007). Em seu livro, ela diz que "a capital do Brasil é a realização do gesto primário que se tornou o gesto da modernidade" (FREITAS, 2007, p. 41-42) Para ela, Brasília foi nutrida pela ideologia utópica do movimento construtivista internacional e, por ter sido concebida pelo viés da arte, ofereceria à sociedade ambientes especiais e primorosos, ideais para a vida coletiva.

Sobre esse sonho, o artista e professor da Universidade de Brasília, Geraldo Orthof, traz para o debate uma observação interessante, que por sua vez também corrobora com a ideia do espírito livre e contestador presente na arte concreta. Em entrevista para o Correio Brasiliense (2014) ele diz:

[A utopia da arte em Brasília] caminhava junto, era um desejo de romper com a herança religiosa do barroco, que era a única matriz, e arejar as ideias. Isso está inscrito no desenho da cidade. Por exemplo: no fato de a Catedral de Brasília não estar em uma praça maior, como em qualquer cidade católica. Ela fica ao lado e é mais baixa. O Congresso fica no centro e expressa a soberania civil. Somos todos herdeiros da península ibérica, em que a catedral e Deus mandam. Isso traz aspectos provocadores para todas as artes, vamos sair do barco e construir algo que a gente não sabe o que é. Claro que já haviam experiências importantes como a do modernismo de 1922, mas a experiência de Brasília abriu novas possibilidades.

A fala de Orthof evidencia a ruptura que Brasília simbolizou não apenas um gesto arquitetônico, mas um deslocamento simbólico da centralidade do sagrado institucionalizado para a soberania civil. A utopia modernista brasileira, ao mesmo tempo em

que rompia com a tradição barroca ibérica, abria-se para novos horizontes de experimentação artística e social.

Sobre a idealização de Brasília, o famoso crítico de arte Mário Pedrosa afirmava que o futuro do país em muito se beneficiaria da construção de uma capital inspirada pela arte concretista. Segundo o pesquisador Marcelo Mari (2006), Pedrosa via na tendência construtiva da arte uma íntima relação entre o moderno projeto artístico e os ideais políticos e sociais de seu tempo. Para Pedrosa, a arte construtiva não era apenas uma questão estética, mas possuía uma função social e política clara, alinhada a valores democráticos e socialistas.

Um ano antes da inauguração oficial da capital, em 1959, Pedrosa criou o Congresso Internacional de Críticos de Arte (AICA), sob o tema: *A Cidade Nova: Síntese das artes*. Durante a abertura, ele declarava:

Vejo, em nosso encontro, um símbolo. Nele reluz uma significação extraordinária. Sugere, ou antes, afirma, e veementemente, que o futuro tecnológico, econômico e social deste país não mais se construirá à revelia do coração e da inteligência, como tantas vezes ocorreu no passado e ainda sucede no presente, mas erguer-se-á sob o signo da arte, signo sob que Brasília nasceu. (MORAIS, 1975, p. 80 apud MARI, 2006, p. 270)

Dentro do contexto da produção em arte, arquitetura e urbanismo que deram origem à Brasília, a professora Grace Maria de Freitas ainda considera: "(...) será motivada pela consciência de que uma revolução se produzia nas artes visuais e no pensamento plástico, pois a racionalização do sistema de formas resultaria em uma renovação da visão, remetendo-se às mudanças econômicas, sociais e psicológicas do pós-guerra". (FREITAS, 2007, p. 28)

Creio que o que a professora queria dizer com isso era que a racionalidade geométrica da capital não é apenas reflexo de um pensamento funcionalista, mas também a expressão simbólica de um sonho utópico coletivo: o de reinventar um modo de habitar, ver e sentir o mundo. Para ela, esse processo artístico e revolucionário se desdobrou e ganhou novas dimensões no contexto da construção de Brasília, cidade que traduziu em concreto o ideal modernista unindo arte, técnica e vida cotidiana.

Lúcio Costa (1902–1998) foi um dos principais arquitetos e urbanistas brasileiros, amplamente reconhecido por seu papel na concepção de Brasília, a nova capital do país. Como urbanista-chefe do projeto, Costa desenvolveu o Plano Piloto, inspirado em ideias modernas de planejamento urbano, que organizava a cidade de forma funcional, com setores específicos para habitação, comércio, administração e lazer. Seu trabalho buscava unir racionalidade, estética e a visão de uma cidade moderna que refletisse o espírito progressista do Brasil da década de 1950. A colaboração com Oscar Niemeyer na criação de edifícios emblemáticos consolidou Brasília como um marco do modernismo e do urbanismo brasileiro.

Oscar Niemeyer (1907–2012) foi um dos arquitetos mais célebres do Brasil e do modernismo mundial. Ele é conhecido por suas linhas curvas, formas ousadas e uso inovador do concreto armado, que transformaram o cenário arquitetônico brasileiro. Em Brasília, Niemeyer projetou os principais edifícios públicos, como o Palácio da Alvorada, o Congresso Nacional e a Catedral, traduzindo em arquitetura a visão moderna e futurista do Plano Piloto de Lúcio Costa. Seu trabalho combina funcionalidade, estética e um forte caráter simbólico, tornando-o referência global em design e urbanismo.

Freitas (2007) também nos lembra que Le Corbusier, em contato com Walter Gropius, fundador da Bauhaus, trouxe a racionalidade dessa escola para o projeto construtivo da capital, colaborando estreitamente com Lúcio Costa em diversos planos urbanísticos. Assim, a arte concebida para ser revolucionária encontrou solo fértil no Brasil, no Planalto Central. Vemos que desde o início do século XX, o pensamento construtivo russo dialogava com experiências europeias e influenciava artistas e arquitetos interessados em unir racionalidade, função social e inovação estética. Por isso, a análise deste artigo não se limita apenas à influência da vanguarda russa como sugere o título, mas também com outras escolas e correntes de pensamento europeias, que se desdobraram e fundamentaram a criação de Brasília.

Além de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, diversos arquitetos e artistas colaboraram na concepção de Brasília, como Roberto Burle Marx, Athos Bulcão, Joaquim Cardozo, Clóvis Graciano, Marianne Peretti, Alfredo Ceschiatti e Djanira, entre outros. Todos herdaram os valores da vanguarda da época, incorporando ao projeto princípios do modernismo, como inovação, abstração, integração entre forma e função e a busca por uma identidade estética contemporânea, transformando a cidade em um laboratório de arte, arquitetura e urbanismo.

Dessa forma, a utopia concretista pode ser compreendida como a síntese simbólica entre sonho e razão, entre ideal e estrutura. Em Brasília, ela se materializa no gesto criativo que transforma o vazio em forma e o desejo em espaço habitável. Mais do que uma cidade, Brasília representa a esperança modernista de fundir arte e vida, estética e política, forma e liberdade. Nessa perspectiva, a utopia concretista não é apenas uma herança do passado, mas um chamado permanente à imaginação crítica e à reinvenção do presente — um horizonte que continua a mover o espírito criador brasileiro.

ARTE CONCRETA REVOLUCIONÁRIA

O concretismo, nascido nos anos 1930 na Europa como reação às correntes subjetivas, como o surrealismo e o expressionismo, desemboca no Brasil em 1956 com a *Exposição Nacional de Arte Concreta* em São Paulo. O termo "arte concreta", usado por Theo van Doesburg em 1930, herda ideias do neoplasticismo de Mondrian, que buscava pureza formal, ordem harmônica e geometria. O construtivismo russo (Tatlin, Malevich, Pevsner, Gabo) soma-se a esse corpo de ideias: arte não como ornamento, mas como instrumento social, ligado à tecnologia, à função e à massificação estética.

A arte produzida durante e após a Revolução Russa de 1917 amplificou esse ideal: arte funcional, prática, acessível, comprometida com a transformação política e social. Como observa Napolitano (2011), a vanguarda russa inspirou diversos movimentos artísticos a politizar não só o conteúdo, mas também a forma. Para ele, a máxima de Maiakovski, "sem forma revolucionária não há arte revolucionária", sintetiza essa articulação entre estética e política.

Giulio Carlo Argan (1992, p. 324) destaca que entre as correntes de vanguarda europeias transformadas pela Revolução, somente a Russa colocou de fato a função social da arte como compromisso político explícito. Essa influência chega então ao Brasil através dos movimentos concretistas do *Grupo Ruptura* em São Paulo e *Frente* no Rio de Janeiro, que procuravam adaptar os ideais modernistas e construtivos europeus à realidade brasileira.

Apesar de todo esse ideário revolucionário e da adoção formal da arte concreta no Brasil com entusiasmo crítico-pedagógico, existe uma disjunção inevitável quando essas ideias atravessam o Atlântico e chegam em um contexto colonial: o ideal modernista-construtivista encontra condicionantes materiais, históricos e simbólicos, desigualdade social, ausência de infraestrutura, dependência cultural e tecnológica, expectativas distintas da população, tensões políticas locais. Pedrosa separa então, revolução política de revolução artística:

A revolução política está a caminho; a revolução social vai se processando de qualquer modo. Nada poderá detê-las. Mas a revolução da sensibilidade, a revolução que irá alcançar o âmago do indivíduo, sua alma, não virá senão quando os homens tiverem novos olhos para olhar o mundo, novos sentidos para compreender as tremendas transformações e intuição para superá-las. Esta será a grande revolução, a mais profunda e permanente, e não serão os políticos, mesmo os atualmente mais radicais, nem os burocratas do Estado que irão realizá-la. Confundir revolução política e revolução artística é, pois, um primarismo bem típico da mentalidade totalitária dominante. (PEDROSA, 1986, p. 247)

A visão de Pedrosa dialoga com a do surrealista francês André Breton, que também questionava a tensão entre liberdade, subversão e revolução na arte. Em contato próximo com os comunistas russos, Breton, ao lado de León Trotsky, elaborou o manifesto *Por uma arte revolucionária independente*, onde afirmava:

[...] A arte verdadeira, a que não se contenta com variações sobre modelos prontos, mas se esforça por dar uma expressão às necessidades interiores do homem e da humanidade de hoje, tem que ser revolucionária, tem que aspirar a uma reconstrução completa e radical da sociedade, mesmo que fosse apenas para libertar a criação intelectual das cadeias que a bloqueiam e permitir a toda a humanidade elevar-se a alturas que só os gênios isolados atingiram no passado. (BRETON, 1938, p. 5-6)

Dessa forma, a reflexão de Pedrosa sobre a revolução da sensibilidade e a autonomia da criação artística evidencia que a arte concreta não se limita a um compromisso social ou político imediato. Ela aponta para uma dimensão mais profunda, que envolve transformação interior, percepção e experiência humanas — uma esfera que, à primeira vista, pode parecer incompatível com a lógica da revolução política.

No entanto, ao longo da pesquisa, percebe-se que essa tensão entre engajamento social e busca espiritual não é apenas coexistente, mas dialética: é justamente nesse espaço intermediário que a arte se torna capaz de transcender o concreto e alcançar uma linguagem do absoluto e do invisível. Essa transição, sutil e progressiva, prepara o terreno para compreender como a vanguarda russa e suas correntes construtivas introduziram uma dimensão espiritual na arte, cuja presença e influência se desdobram em diversas frentes, inclusive no movimento concretista brasileiro.

DESDOBRAMENTOS ESPIRITUAIS DA VANGUARDA RUSSA

O início do século XX foi marcado por uma profunda transformação estética e espiritual. No contexto das vanguardas europeias e russa, artistas como Malevich, Kandinsky e,

em paralelo, Mondrian, buscaram romper com a arte figurativa e com os valores materiais da sociedade moderna, propondo uma nova forma de expressão voltada ao absoluto, ao invisível e ao espírito. Essa busca pela essência não representável, comum às correntes abstratas e construtivas, expressava o desejo de superar o dualismo entre matéria e espírito que permeia a cultura ocidental desde Descartes. (BORGES, 2010)

Após 1915, com a difusão das ideias de Malevich (suprematismo) e Tatlin (construtivismo), o pensamento construtivo russo teve grande repercussão na Europa, influenciando artistas e movimentos contemporâneos. Quando Kandinsky ingressou na Bauhaus a partir de 1922, passou a conviver com colegas que admiravam e estudavam as teorias construtivistas russas. De forma semelhante, Mondrian mantinha diálogo com Theo van Doesburg, demonstrando profundo interesse pelas experiências russas e pelo suprematismo, estabelecendo uma ponte entre o pensamento construtivo russo e as vanguardas europeias.

Kasimir Malevich (1879–1935), fundador do suprematismo, via na arte um meio de libertação do mundo objetivo e material. Em seu manifesto de 1915, afirmou: “Não mais retratos da realidade! Não mais concepções ideais! Nada além de um deserto!” — frase que traduz sua ruptura com a representação e a crença na arte como experiência espiritual autônoma. No célebre *Quadrado preto sobre fundo branco*, o artista substitui a figura pelo sentimento puro: o quadrado é a materialização da emoção, enquanto o branco simboliza o “nada”, o “espaço do espiritual” (MALEVICH, 1996). Para ele, a arte não deveria mais servir à religião nem ao Estado, mas despertar “para uma vida nova e construir um mundo novo: o mundo do sentimento” (MALEVICH, 1996, p. 346). O filósofo e crítico de arte Christian Delacampagne (1997, p. 13) interpreta outra obra icônica, o *Quadrado negro*, como a expressão de “um absoluto espiritual”, afirmando que, mesmo não representando nada visível, a obra remete a uma dimensão interior do ser.

Enquanto Malevich propunha uma espiritualidade do sentimento, Piet Mondrian (1872–1944) formulava uma espiritualidade da razão. Em *Realidade natural e realidade abstrata* (1919), defende que o “homem moderno” deve buscar uma consciência interior capaz de integrar corpo, mente e alma. Para ele, a arte abstrata é o caminho para a purificação estética e espiritual, pois, ao reduzir a forma às linhas verticais e horizontais e à cor pura, revela a harmonia universal que rege a mente e o cosmos. Mondrian acreditava que a arte deveria conciliar espírito e vida, superando o dualismo corpo–alma e refletindo a unidade essencial do ser. (ARGAN, 1992) Sua geometria rigorosa não era apenas formal, mas um exercício de consciência: a tentativa de traduzir, em estrutura visível, a ordem invisível do espírito.

Wassily Kandinsky (1866–1944), em *Do espiritual na arte* (1996), descreve a vida espiritual como um triângulo em movimento, onde as camadas inferiores — imersas no materialismo — ascendem gradualmente rumo ao ideal superior. Para ele, a crise espiritual da modernidade era resultado do predomínio da ciência positivista e do afastamento do homem de sua dimensão interior. Ao afirmar que “o que ainda não existe materialmente não se pode cristalizar materialmente”, Kandinsky reconhece na intuição o instrumento de acesso ao invisível, contrapondo-se ao método racionalista. Influenciado pela Teosofia, ele via a arte como meio de reconciliação entre Oriente e Ocidente, matéria e espírito, razão e intuição.

Kandinsky, Mondrian e Malevich, cada um a seu modo, propuseram que a arte poderia ser o veículo de uma transformação espiritual da humanidade. Para Malevich,

o sentimento puro substitui o objeto; para Mondrian, a razão geométrica reflete a ordem cósmica; para Kandinsky, a intuição conduz ao invisível. A convergência entre esses artistas revela uma dimensão espiritual compartilhada pela vanguarda europeia e russa: a arte como expressão da essência interior e instrumento de elevação da consciência.

No diálogo entre abstração e concretude, essa espiritualidade adquire um sentido paradoxal: quanto mais a arte se afasta do mundo material, mais concreta ela se torna em si mesma. A “arte concreta”, como propôs van Doesburg (1930), seria aquela que não representa nada além de seus próprios elementos — linha, cor e plano —, tornando-se autossuficiente e plena. Kojève (1936) explicaria depois que, por isso mesmo, ela é concreta: porque existe por si, não como símbolo, mas como presença. Assim, a concretude artística assume um caráter espiritual: é a manifestação da mente livre, da interioridade que se materializa em forma pura.

Em última instância, a vanguarda russa e seus desdobramentos europeus propuseram uma arte que transcende o utilitarismo e o materialismo modernos, restituindo à criação sua função espiritual. Ao dissolver a figura e a narrativa, a arte abstrata não eliminou o sentido — ao contrário, abriu espaço para o invisível, para aquilo que só o espírito pode perceber.

A ESPIRITUALIDADE DECOLONIAL

Enquanto a tradição moderna europeia entende o espírito como emancipação racional e histórica, os pontos de vista decoloniais — provenientes de cosmologias afro-indígenas e de diversos povos originários pelo mundo — apresentam outra visão, em que espírito, corpo, espaço e natureza estão profundamente interligados. Sim, a palavra espírito ainda possui um entendimento ambíguo no Brasil, justamente por estar no meio da tensão epistemológica provocada pela subordinação colonial, que força o encontro de ideias opostas. Portanto, ainda hoje a palavra espírito indica “oposição ao material ou corporal”, porém apresenta diferentes conotações: “ora racional e cultural, ora mística e religiosa”. (FERRATER MORA, 2000)

A palavra “espiritualidade”, no entanto, já possui um entendimento mais compartilhado, com maior inteligibilidade e consenso tanto no contexto brasileiro quanto em outros contextos decoloniais pelo mundo. A espiritualidade, para a maioria dos autores provenientes de territórios em processo decolonial, indica “qualidade ou modo de viver o espiritual”, compreendido aí como “experiência existencial”, muito comum tanto no olhar cotidiano, quanto nas práticas e rituais ancestrais dos povos originários. (PÉREZ, 2019)

Espiritualidade, do latim *spiritualis*, vem de *spiritus*, que significa, “sopro”, “ânimo”, “alma”, que por sua vez deriva verbo *spirare*, que significa “soprar”, “respirar”. No Novo Testamento cristão, tanto o termo grego *pneuma* quanto o termo hebraico *ruach*, são usados para indicar o sentido anímico de espírito. Tanto *pneuma* quanto *ruach* indicam “o sopro da vida”: vento; respiração; princípio vital; vida que anima. Com o tempo, especialmente nos séculos XIX e XX, a palavra “espiritualidade” ampliou-se para além das instituições religiosas, passando a denotar experiências subjetivas de transcendência e interioridade, incluindo valores morais e existenciais (KROLL, 2010).

Em uma perspectiva ampliada, torna-se possível compreender como diferentes tradições reinterpretam a espiritualidade fora dos moldes ocidentais. É nesse horizonte

que a autora Sylvia Marcos (2017) investiga como mulheres indígenas mesoamericanas vêm resgatando espiritualidades ancestrais — muitas vezes proibidas ou ocultadas sob imagens do cristianismo —, ressignificando cosmovisões de dualidade, gênero, relação com a natureza e ancestralidade, como um modo de vivenciar a espiritualidade de forma efetiva e comunitária.

Uma pesquisa sobre espiritualidade sob o ponto de vista dos povos originários do Canadá, por exemplo, mostra como práticas espirituais indígenas na América do Norte são recuperadas como parte de uma reconciliação cultural, lidando com traumas intergeracionais, sendo a espiritualidade uma via de cura, de pertencimento e de conexão com ancestrais e com a terra. (ROGERS, 2021) De modo semelhante, no contexto decolonial australiano, a espiritualidade está profundamente entrelaçada às epistemologias da vida. Nessa perspectiva, ela expressa uma forma de conhecimento relacional que envolve o vínculo com a terra, as plantas, os animais, a linguagem e os valores comunitários. Esses elementos constituem dimensões espirituais inseparáveis da vida prática e social, refletindo uma visão integrada do existir presente entre os povos indígenas australianos (MICHELL, 2005).

Nas tradições afro-indígenas do Brasil, a espiritualidade também não costuma se apresentar como uma abstração racional ou como uma instância separada da vida material, mas como parte constitutiva do cotidiano. Para Leda Maria Martins (1997), a noção de "performance do tempo espiralar" nas culturas afro-brasileiras evidencia uma concepção em que corpo, memória e ancestralidade estão intrinsecamente ligados. O espiritual, nesse sentido, não é uma fuga do mundo, mas uma presença que se manifesta em gestos, cantos, danças e rituais. Em contraponto à tradição eurocêntrica moderna, que tende a conceber o espírito como uma dimensão autônoma da razão, aqui ele é inseparável da experiência encarnada, marcada pela coletividade e pela transmissão de saberes ancestrais.

De forma convergente, Ailton Krenak (2019) afirma que os povos indígenas não separam o ato de existir do ato de sonhar. Para ele, o sonho não é uma dimensão privada ou ilusória, mas um campo partilhado de conhecimento e de conexão com os seres não humanos — rios, florestas, montanhas. Assim, a espiritualidade indígena não se restringe a uma categoria puramente metafísica, mas constitui uma prática de relação com a terra e com a vida em todas as suas formas.

No contexto indígena, a espiritualidade manifesta-se nos sonhos tanto por sua conotação mística, ligada ao sagrado e ao invisível, quanto pelo contato com espíritos — entendidos como almas de pessoas que já viveram neste plano material, mas que agora habitam outra dimensão, acessível por meio da intuição, da natureza e dos próprios sonhos. Como explica Sidarta Ribeiro (2019, p. 353), entre diversos povos originários há "sonhos xamânicos estimulados por ritos de iniciação, cura ou orientação espiritual". Ele observa ainda que, para os indígenas equatorianos, uma das três categorias de sonho é "o sonho verdadeiro, com ancestrais e espíritos, caracterizado pela ocorrência de mensagens verbais. Nestes sonhos é possível invocar espíritos específicos para realizar tarefas adequadas às suas características" (RIBEIRO, 2019, p. 354).

Na mesma direção, Eduardo Viveiros de Castro (2002) traz a potente noção de "perspectivismo ameríndio", segundo a qual diferentes seres (humanos, animais, espíritos) compartilham uma mesma condição de sujeito, embora percebam o mundo a partir de corpos e pontos de vista distintos. Essa forma de compreender a existência rompe com a velha dicotomia entre natureza e cultura, que estruturou o pensamen-

to moderno europeu, e propõe outra maneira de ver o espiritual: não como um “outro mundo” separado do material, mas como o próprio tecido de relações que entrelaçam e sustentam a vida.

Boaventura de Sousa Santos (2019) nos lembra que reconhecer essas epistemologias exige uma “ecologia dos saberes”, capaz de abrir um diálogo entre os modos de conhecer e viver do Ocidente e as cosmologias indígenas e afrodescendentes. Por isso, no Brasil, a palavra espiritualidade não se deixa reduzir ao olhar do colonizador: ela se transforma e se revela no encontro com práticas, sensibilidades e temporalidades que vêm de fora da tradição europeia.

É justamente essa a espiritualidade decolonial que nos interessa aqui, pois é nesse entrelaçar de experiências ancestrais, conectadas tanto com a natureza material quanto com o sagrado invisível, que percebemos que não existe uma única definição possível. A espiritualidade decolonial se manifesta na vivência de Brasília, cidade ao mesmo tempo racional, ideológica, poética, sagrada e ancestral — entre o cerrado seco e suas árvores retorcidas, o céu aberto que se estende sem limites, a vastidão das planícies, a secura da terra, a integração constante com a natureza e o voo das aves de rapina que dominam o horizonte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora fique claro que os ideais concretistas, tidos como revolucionários, inspiraram artistas no Brasil e em outros países, compreender plenamente essa influência não é tarefa simples. Conceitos como arte engajada, arte revolucionária, arte abstrata, arte espiritual e arte concreta formam uma rede complexa de significados, que só pode ser apreendida considerando o contexto geográfico, político, social e cultural de cada artista. E a transposição de temas e ideias para novos contextos, inevitavelmente provoca mudanças e adaptações conceituais.

Vimos, por exemplo, que o entendimento de “arte revolucionária” pode ser contraditório fora de um contexto político específico. O mesmo ocorre com o termo “espírito”, cuja historicidade na Europa difere, muitas vezes, do sentido que se atribui ao conceito no Brasil. Além disso, os artistas atravessam diferentes fases em suas vidas, reafirmando ou negando posições anteriormente assumidas. Por isso, um mesmo termo pode assumir significados distintos, até opostos, ao longo do tempo.

Explorar os processos e as consequências da influência da vanguarda russa e europeia no desenvolvimento do Concretismo brasileiro e na construção de Brasília revelou-se uma jornada fascinante. A análise histórica, filosófica e artística mostra que o espírito, sempre atento à liberdade, e a utopia, sempre aberta ao sonho, caminham lado a lado. Ambos proporcionam ao artista a força para avançar, criar e reinventar. O espírito guia o caminho; a utopia aponta o horizonte. Juntos, oferecem ao criador a possibilidade de caminhar adiante, entre o concreto da realidade e a liberdade do sonho.

Embora a arte concreta traga promessas de liberdade e igualdade, ela não é capaz de dissolver completamente as marcas da colonialidade, como, por exemplo, vícios de linguagem, reprodução de conceitos ou repetição de falas que ao serem mudadas de contexto perdem seu sentido. A nossa tentativa (desde o tropicalismo) em digerir as ideias eurocêntricas para depois regurgitá-las como algo próprio, até hoje, não é uma tarefa fácil.

Em Brasília, essas ideias paradoxais se manifestam, ao mesmo tempo, na concretude urbanística e no espaço etéreo entre edificações. Formas, linhas e geometria em concreto armado, de um jeito misterioso e intuitivo convidam à experiência do espírito. O concreto, mesmo que rígido e funcional, torna-se veículo de percepção, intuição e contemplação, revelando que a espiritualidade pode, sim, residir naquilo que é concreto, racional e organizado. É a síntese entre forma e sentimento, entre estrutura e transcendência, onde o espírito encontra expressão na própria materialidade da obra.

Dessa forma, compreender Brasília, o concretismo e suas heranças modernistas exige ultrapassar as fronteiras epistemológicas eurocêntricas que moldaram a história da arte. Pensar a arte a partir de uma espiritualidade decolonial significa reconhecer que a criação estética no Brasil nasce de um território onde corpo, natureza, ancestralidade e técnica não se separam.

O espírito que habita o concreto é também o espírito das matas, do cerrado, das águas e dos povos originários; é um modo de sentir e pensar o mundo que escapa às classificações racionais impostas pelo Ocidente. Ao reencontrar esse elo entre razão e encantamento, a arte brasileira — e Brasília como sua síntese poética — revelam que a verdadeira libertação estética não está em negar o legado europeu, mas em recriá-lo a partir de nossas próprias raízes, dando forma sensível a um pensamento verdadeiramente plural, livre e vivo.

Há, enfim, uma diferença essencial entre a espiritualidade religiosa — institucionalizada, dogmática, imposta — e a espiritualidade decolonial que emerge como experiência íntima, livre e silenciosa. Esta última não pertence a templos nem a credos, mas habita o gesto criador, o pensamento que se abre, o corpo que percebe. É essa espiritualidade não religiosa, pessoal e subjetiva, que encontra ressonância tanto na estética e filosofia europeia quanto nas cosmovisões dos povos originários: ambas reconhecem a presença do sagrado no cotidiano, na matéria, na natureza e no tempo de cada ser. Quando retiramos a poeira das capas dos livros e deixamos que essas vozes dialoguem, percebemos que Brasília encarna justamente essa dimensão espiritual — uma cidade que media o encontro de cada um consigo mesmo e, ao mesmo tempo, com o todo. Porque, no fim das contas, há sim uma espiritualidade transcendental e mística que pulsa sob a racionalidade do concretismo.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. Arte moderna. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. Trad. Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do Sul. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- BORGES, David Gonçalves. A crítica contemporânea ao dualismo metafísico alma-corpo de René Descartes. Dissertação de mestrado. Pós-Graduação em Filosofia. Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, 2010.
- BRETON, André. Por uma arte revolucionária independente. Breton, Trotsky. Trad. Carmem Sylvia Guedes, Rosa Maria Boaventura. São Paulo: Paz e Terra; CEMAP, 1985. Disponível em: <https://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/poruma.pdf>. Acesso em: 4 nov. 2025.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. Plano Piloto para Poesia Concreta. Noigandres, nº 4, 1958. Disponível em: <https://www.antoniomiran->

- da.com.br/manifestos_de_poesia/PLANO%20PILOTO%20PARA%20POESIA%20CONCRETA.html. Acesso em: 1 out. 2025.
- DELACAMPAGNE, Christian. História da Filosofia no século XX. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- FREITAS, Grace de. Brasília e o projeto construtivo brasileiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- GABO, Naum, La Russie et le constructivisme. In READ, Herbert e MARTIN, Leslie (introd.), Naum Gabo – Constructions, Sculptures, Peinture, Dessins, Gravure, Suíça: Éditions du Griffon, 1961, p. 162.
- GALEANO, Eduardo. In BARBERÀ, Jaume. Entrevista gravada para o programa Singulares da TV3, de Barcelona. 23 de maio de 2011. Disponível em: <<http://www.ccma.cat/tv3/alacarta/nom-programa/Eduardo-Galeano/video/3541530/>> Acesso em: 4 de novembro de 2025.
- GROPIUS, Walter. Manifesto da Bauhaus. 1919. Disponível em: <https://bauhausmanifesto.com/>. Acesso em: 1 out. 2025.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. Fenomenologia do espírito. Tradução de Paulo Meneses. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.
- KANDINSKY, Wassily. A arte concreta (1938) In CHIPPI, Herschel Browning. Teorias da arte moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. Do espiritual na arte. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- KRENAK, Ailton. Ideias para adiar o fim do mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- KROLL, Paul. Soul and Spirit in Scripture. GCI Archive, 2010. Disponível em: <https://archive.gci.org/articles/soul-and-spirit-in-scripture/>. Acesso em: 1 out. 2025.
- LUNATCHARSKI, Anatoli. As artes plásticas e a política na URSS, Lisboa: Editorial Estampa, 1975.
- MALEVICH, Kasimir. Suprematismo. In CHIPPI, Herschel Browning. Teorias da arte moderna. Trad. Waltensir Dutra. 2a Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MARI, Marcelo. Estética e política em Mário Pedrosa (1930-1950). 2006. Tese (Doutorado) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-10012008-115706/publico/TESE_MARCELO_MARI.pdf. Acesso em: 1 out. 2025.
- MARTINS, Leda Maria. A cena em sombras: ensaios sobre o teatro negro e o teatro das minas. Belo Horizonte: Perspectiva, 1997.
- MARX, Karl. Crítica da filosofia do direito de Hegel: introdução. In: MARX, Karl. Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos. 4. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os Pensadores).
- MICHELL, H. Nēhithāwāk of Reindeer Lake, Canada: Worldview, Epistemology and Relationships with the Natural World. The Australian Journal of Indigenous Education, v. 34, n. 1, p. 33-43, 2005.
- MORUS, Thomas. Utopia: De optimo reipublicae statu deque nova insula Utopia. Tradução de Cláudio Daniel. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.
- NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). Revista de História da Arte e da Arqueologia, São Paulo, v. 1, p. 95-110, 2001. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2141>. Acesso em: 1 out. 2025.
- _____. A relação entre arte e política: uma introdução teórico-

- metodológica. *Temáticas*, Campinas, v. 19, n. 37-38, p. 25-56, jan./dez. 2011. DOI:10.20396/tematicas.v19i37.13670. Acesso em: 1 out. 2025.
- ORTHOF, Geraldo. In FRANCISCO, Severino. Entrevista: Artista plástico Gê Orthof fala sobre a utopia de Brasília. Publicação: 23 de novembro de 2014. Disponível em: <<http://www.correiobraziliense.com.br>> Acesso em: 4 de nov 2025.
- PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- _____. Da natureza afetiva da forma na obra de arte. In: ARANTES, Otília Beatriz Fiori (org.). *Forma e percepção estética: textos escolhidos II*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- PÉREZ, Laura E. *Eros Ideologies: Writings on Art, Spirituality, and the Decolonial*. Durham; London: Duke University Press, 2019.
- REIMER-KIRKHAM, Sheryl; LAMARCHE, Kimberley; ROUSSEL, Josette. Global Case Study in Spirituality: Stories of Hope from Canada. In: ROGERS, Melanie (ed.). *Spiritual Dimensions of Advanced Practice Nursing: Stories of Hope*. Cham: Springer, 2021. DOI: 10.1007/978-3-030-71464-2_10. Acesso em: 1 out. 2025.
- RIBEIRO, Sidarta. *O oráculo da noite: a história e a ciência do sonho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- SCHILLER, Friedrich. *Cartas sobre a educação estética do homem*. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- VAN DOESBURG, Theo. Comments on the Basics of Concrete Painting. Paris, janeiro de 1930. In: *Art Concret*, abril de 1930.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

RENATA HOMEM DE CARVALHO

Renata Homem de Carvalho é pós-doutoranda em Neurociência na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e na Swansea University, no Reino Unido; doutora em História da Arte pela Universidade de Brasília (UnB) e pelo King's College London; mestre em Arte e Tecnologia pela UnB; e licenciada em Artes Visuais também pela UnB. *renatahomem@gmail.com*