

humanidades

anderson braga horta
antonio carlos carpintero
brasilmar ferreira nunes
breno rodrigues
cildo meireles
claudio valentim letti
daniel faria
françois hartog
glauber rocha
joana traub csekö
joão cabral de melo neto
jósé geraldo de sousa junior
lourdes bandeira
mário de andrade
mário pedrosa
mariza veloso
olívio tavares de araújo
ordep serra
paulo emílio sales gomes
paulo herkenhoff
raymond frajmund
roberto aureliano salmeron
rosângela rennó
rui rasquinho
saskia sassen
thomaz farkas
vladimir carvalho
vladimir safatle
wesley peres

humanidades

humanidades

Nº 56 | DEZEMBRO 2009
ISSN 0102.9479

FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Reitor

José Geraldo de Sousa Junior

Vice-Reitor

João Batista de Sousa

EDITORA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Diretor

Norberto Abreu e Silva Neto

Conselho Editorial

Denise Imbroisi

José Carlos Córdova Coutinho

José Otávio Nogueira Guimarães

Luís Eduardo de Lacerda Abreu

Norberto Abreu e Silva Neto – *Presidente*

Roberto Armando Ramos de Aguiar

Sely Maria de Souza Costa

Administradora

Jaqueleine Ferreira Sarmento

Coordenador de edição

Marcus Polo Rocha Duarte

Secretário editorial

Fábio Henrique Coelho Estival

Preparação de originais e revisão

Jupira Correa, Mariana Carvalho,

Ramiro Galas Pedrosa e Laeticia Jensen Eble

Acompanhamento gráfico

Elmano Rodrigues Pinheiro

REVISTA HUMANIDADES

Editora

Tania Rivera

Conselho Editorial

Cristiano Paixão

José Otávio Nogueira Guimarães

Rita Laura Segato

Rogério da Silva Lima

Tania Rivera – *Presidente*

Conselho Consultivo

Ana Vicentini de Azevedo

André Parente

Donaldo Schüller

Gloria Ferreira

Jeanne-Marie Gagnebin

Olgária Matos

Projeto gráfico e fotos não creditadas

Marcelo Savio

Editora Universidade de Brasília

SCS Quadra 2, bloco C, nº 78, Ed. OK, 2º andar | 70302-907 | Brasília/DF

tel: +55(61) 3035-4235 e 3035-4224 | fax: +55(61) 3035-4223 | www.editora.unb.br

Os artigos publicados são de responsabilidade de seus autores.

Além de marco no urbanismo e na arquitetura mundial, Brasília representa uma inflexão fundamental na história do País. Fruto da utopia modernista, ela foi sustentada por um projeto de transformação social no qual a estética deveria se mesclar à vida cotidiana. Poucos anos após sua inauguração, a cidade de vocação revolucionária revira-se em sede de um regime ditatorial de extrema opressão e violência. Mais do que louvar o aniversário de nossa Capital, *Humanidades* pretende abrir o debate sobre essa contradição e estimular a reflexão sobre Brasília hoje. Esperamos, com isso, contribuir também para o delineamento de suas perspectivas futuras.

Com esse número inaugura-se uma nova fase de *Humanidades*. Radicalizando seu caráter multidisciplinar, pretendemos expandir o diálogo entre a Universidade e o amplo campo intelectual e artístico no Brasil e no exterior.

“A verdadeira destinação de uma revista é dar testemunho do espírito de sua época”, dizia Walter Benjamin a respeito de sua revista *Angelus Novus*, que jamais viria a ser editada. *Humanidades* visa não apenas a inscrever testemunhos múltiplos a respeito de importantes questões da contemporaneidade, mas contribuir, numa construção polifônica de discursos, para a própria constituição móvel e sempre fragmentada do que podemos denominar “nossa época”. Tomando o partido da pluralidade, a revista privilegia o formato do ensaio — seja ele visual ou textual, teórico ou literário — como potência de reflexão crítica. Afinal, como já dizia Roland Barthes, a crítica representa nada menos que a “construção do inteligível do nosso tempo”.

Tania Rivera e Norberto Abreu







BRASÍLIA CIDADE PENSAMENTO

- 8 ARTE FÍSICA: CAIXAS DE BRASÍLIA / CLAREIRA | cildo meireles
- 14 SASKIA SASSEN | por cristiano paixão | [entrevista](#)
- 18 BRASÍLIA, CAPITAL DA CIDADANIA | josé geraldo de sousa junior
- 28 DO MODERNISMO A BRASÍLIA | daniel faria
- 40 NOTAS SOBRE PAISAGEM E POLÍTICA | antonio carlos carpintero
- 52 A DENSA E CURTA HISTÓRIA DA ARTE EM BRASÍLIA | paulo herkenhoff
- 70 O CINEMA E A CIDADE | claudio valentinetti
- 82 A UTOPIA COMO DEVIR | mariza veloso
- 96 QUANDO UMA IDEIA ENCONTRA SEU TEMPO | vladimir safatle
- 100 ALTIPLANO | anderson braga horta | [poesia](#)
- 104 ACOMPANHANDO MAX BENSE EM SUA VISITA A BRASÍLIA, 1961 | joão cabral de melo neto | [poesia](#)
- 106 ANOTAÇÕES PARA PENSAR BRASÍLIA | wesley peres | [poesia](#)
- 108 LUCIDEZ DE BRASÍLIA | paulo emílio sales gomes | [releituras](#)
- 110 A CIDADE NOVA, SÍNTESE DAS ARTES | mário pedrosa | [releituras](#)
- 120 A URBANIDADE EM UMA CIDADE NOVA | brasilmar ferreira nunes e lourdes bandeira | [releituras](#)
- 134 BRASÍLIA | mário de andrade | [prosa](#)
- 146 HOMERO E OS CANDANGOS | ordep serra | [narrativas](#)
- 152 UMA VISITA AO MEMORIAL JK | françois hartog | [narrativas](#)
- 158 O CINEMA, ARTE BRASILIENSE | vladimir carvalho | [narrativas](#)
- 162 A CIDADE E AS NUVENS | olívio tavares de araújo | [narrativas](#)
- 166 EM BRASÍLIA NA RODOVIÁRIA | rui rasquinho | [poesia](#)
- 168 A UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA E SUA HISTÓRIA | roberto aureliano salmeron | [universidades](#)
- 180 IMEMORIAL | rosângela rennó

cildo meireles

Caixas de Brasília foi um dos três projetos da série *Arte física* realizados em julho/agosto de 1969. Em *Caixas de Brasília* tive a assistência de dois artistas: Alfredo Fontes (um grande artista, morto prematuramente em 1991) e Guilherme Vaz.

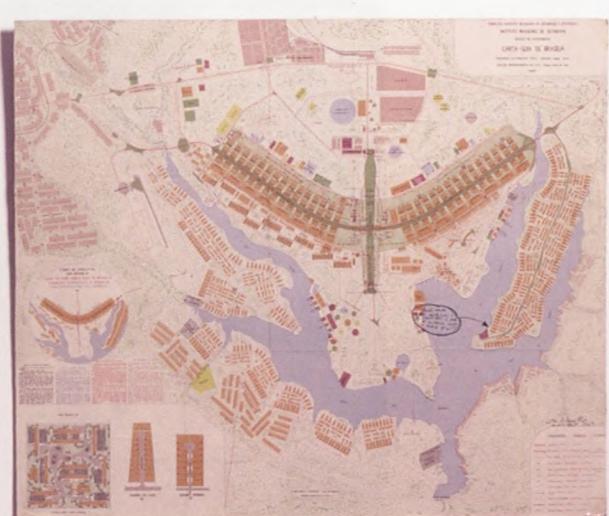
A primeira tentativa, no Lago Sul (península), consistia em, escolhida uma área qualquer, demarcá-la com cordas e limpar (capinando) o interior, criando uma clareira. Em seguida, incinerar todo o material recolhido e fazer um buraco no chão no centro dessa área onde estava a fogueira. Eu havia preparado três caixas (de madeira e duratex) medindo 30x30x30cm cada. Parte dos resíduos da fogueira, dos cordões, estacas e terra foi colocada dentro da primeira caixa, que foi em seguida enterrada. O resto dos resíduos foi depositado nas outras duas caixas, que, somadas a um painel com a documentação fotográfica da ação e a um mapa de Brasília com a localização da ação, constituem a peça.

Nessa primeira tentativa, a polícia do Exército apareceu cinco minutos depois do início da fogueira, interrompendo o trabalho. Dois ou três dias depois, em outro ponto do Lago Sul, a mesma coisa: a mesma guarnição, com o mesmo tenente, interrompeu a execução do trabalho.

Finalmente consegui realizá-lo num ponto do Lago Norte (ainda muito ermo, então). Quando a polícia chegou pela segunda vez, consegui saber do tenente a razão de tanta eficácia: numa plataforma alta da Torre de Rádio/TV de Brasília, observadores com telescópios monitoravam continuamente o início de fogo ou aglomeração de pessoas — explicou orgulhoso.

Com tristeza constatei: Brasília, fruto da aliança da elite econômica com a *intelligentsia* — utopia da socialdemocracia brasileira — tinha se convertido numa luva perfeita para um regime autoritário (uma ditadura): um panóptico.

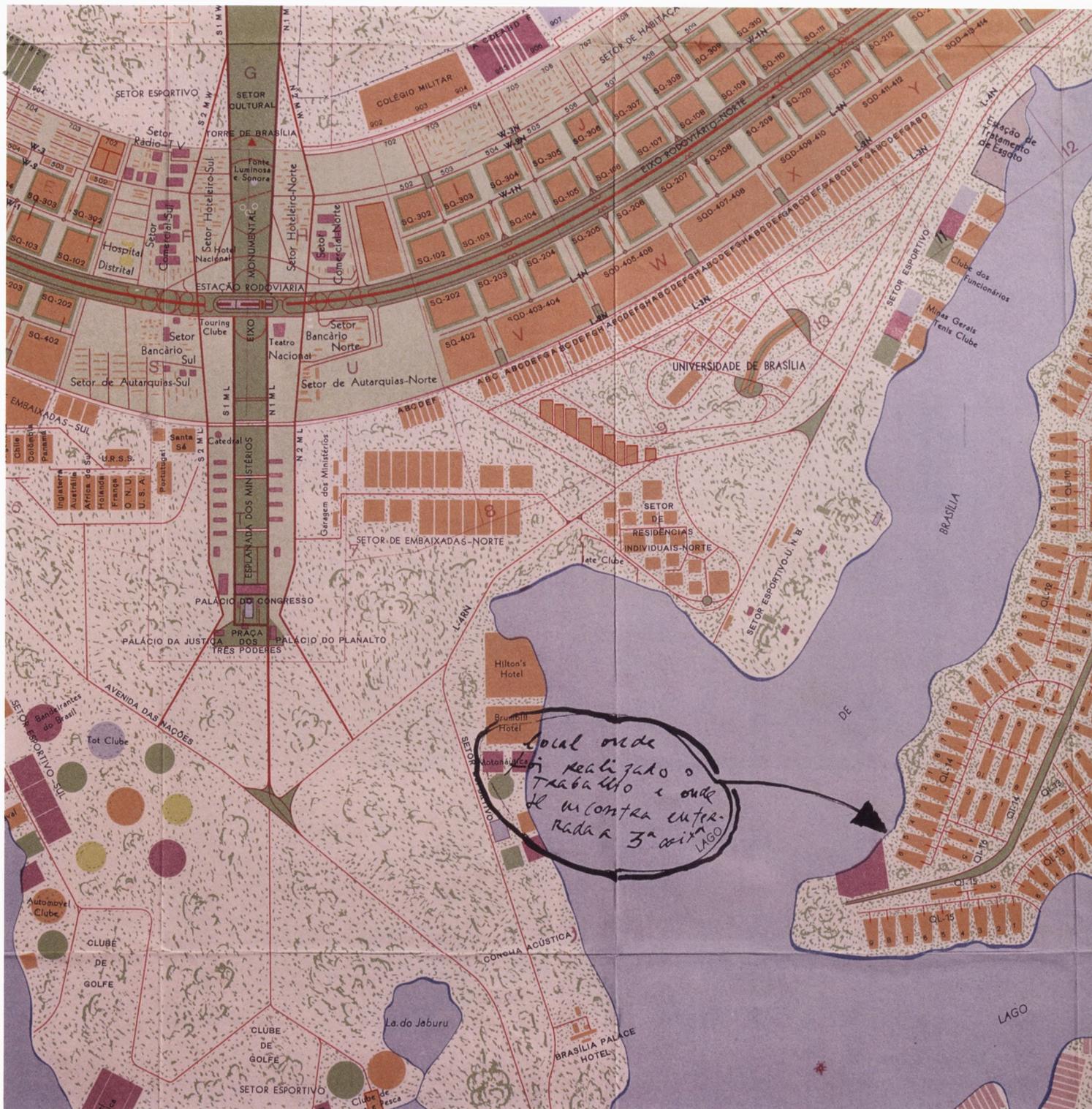
Cildo Meireles
setembro/2009



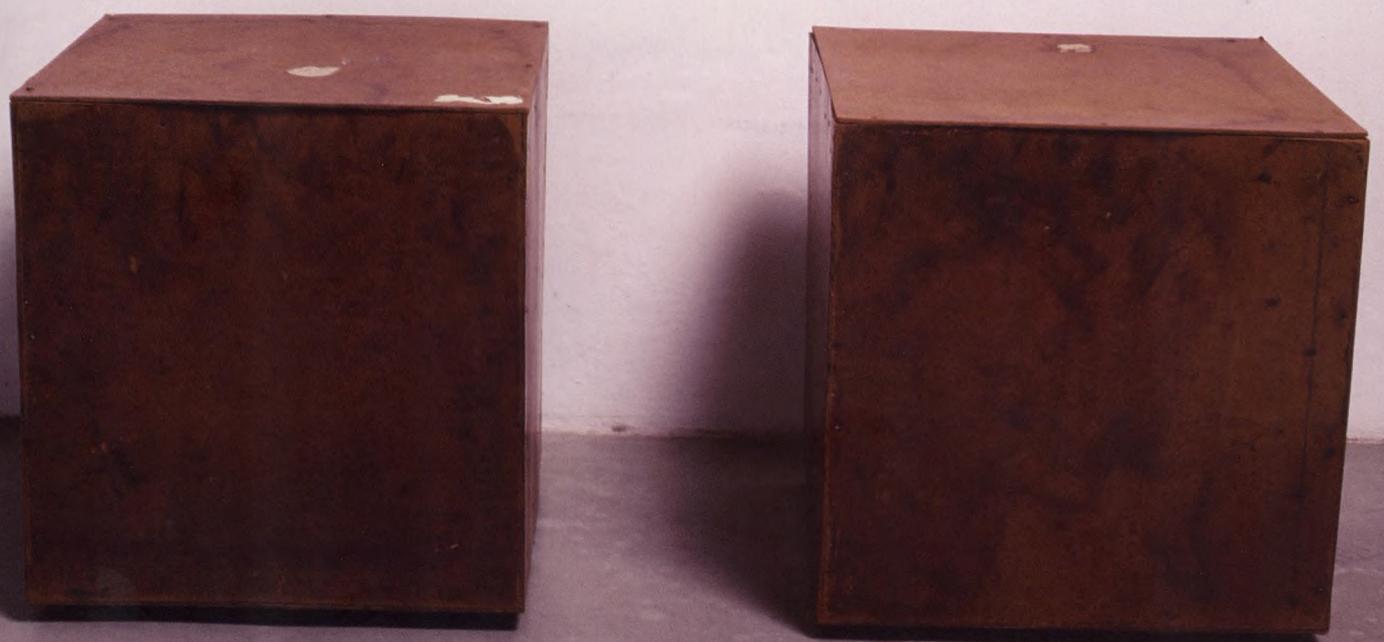


Cildo Meireles
Arte física, Caixas de Brasília / Clareira
1969





Cildo Meireles
Arte física, Caixas de Brasília / Clareira
1969



SASKIA SASSEN

por cristiano paixão

Professora de Sociologia da Universidade Columbia e uma das especialistas mais destacadas nos estudos sobre urbanismo, globalização e novas conformações sociais, Saskia Sassen propõe, em entrevista exclusiva a *Humanidades*, interessantes reflexões sobre o projeto original de Brasília, sua transformação, os desafios que se apresentam para o futuro e as possibilidades de ação política num contexto de crescentes transformações sociais e econômicas.

Sassen possui uma ampla e expressiva produção bibliográfica. Seus livros foram traduzidos em dezenas de idiomas. Suas mais novas obras incluem *A Sociology of Globalization* (W.W.Norton, 2007) e *Territory, Authority, Rights: from Medieval to Global Assemblages* (Princeton University Press, 2006). No Brasil, foi já publicada a obra *Cidades na economia global* (Studio Nobel, 1998). Saskia Sassen escreveu textos para *The Guardian*, *New York Times*, *Le Monde Diplomatique*, *International Herald Tribune*, *Newsweek International* e *Financial Times*, entre outros. Em conjunto com pesquisadores e ativistas em mais de 30 países, concluiu recentemente um projeto de cinco anos para a Unesco sobre desenvolvimento sustentável. Os resultados foram publicados como um dos volumes da *Encyclopedia of Life Support Systems* (Oxford, UK: EOLSS Publishers), <http://www.eolss.net>. Sua página na internet, na qual podem ser encontrados artigos, capítulos de livros, informações sobre seminários e outros eventos, é <http://www.saskiasassen.com>.

HUMANIDADES Brasília foi uma cidade planejada. Contudo, seu crescimento e desenvolvimento ocorreram de modo bastante diverso do originalmente previsto. Brasília é hoje um grande centro urbano. Muitos elementos do projeto original permanecem (como a divisão da cidade em setores), mas com uma estrutura bem diferente. A população cresceu num ritmo mais rápido do que era imaginado. Além disso, a cidade recebeu um expressivo número de imigrantes nas décadas de 1980 e 1990. Considerando todo esse contexto, qual a sua avaliação sobre a idéia de "cidades planejadas"? Como se estabelecem as relações entre um projeto urbano e a sua efetiva execução? Seria possível citar outras experiências com "cidades planejadas"? O que poderíamos aprender com elas?

SASKIA SASSEN Para nós, cientistas sociais, Brasília é uma espécie de experiência científica. Nós podemos planejar uma cidade, mas certamente não podemos controlar o seu futuro. A história de Brasília hoje é muito mais profunda e dinâmica do que poderíamos imaginar lendo o seu projeto original. Já transcorreu tempo suficiente para que possamos afirmar, criticamente, que Brasília tomou uma vida própria, uma vida constituída pelas práticas das pessoas que nela vivem, das pessoas que chegaram para viver ali (e daquelas que a deixaram!), pelos pequenos empreendimentos (em um número bem maior do que o das grandes empresas), por seus camelôs e pelos urbanistas e arquitetos que continuam a transformar

o ambiente construído, acrescentando novos elementos. Brasília se converteu em um projeto coletivo, assim como outras cidades, ou seja, uma cidade complexa, diversificada e incontrolável. Um urbanista pode planejar e construir uma cidade, mas nenhum órgão central de planejamento pode controlá-la inteiramente. Se fosse possível controlar uma cidade, ela não seria uma cidade, seria um espaço urbano controlado, não teria esse sentimento de cidade. É interessante ver como Brasília transbordou seu projeto original, que compreendia um determinado tamanho e determinados elementos, como foi rápido esse transbordamento e como isso se deu no interior de um projeto fechado: o plano piloto não era uma "arquitetura aberta", tal como imaginada por Charles Correa na Índia. Transgredir um projeto (seja aberto ou fechado) exige trabalho. Assim, as pessoas, os pequenos comerciantes, as crianças, os camelôs, enfim, todos contribuíram para construir a Brasília atual. E, até onde me é dado afirmar (pois eu nunca a estudei a fundo), Brasília se tornou uma cidade. Brasília possui hoje esse sentimento de cidade.

HUMANIDADES Dois desdobramentos da história de Brasília são particularmente importantes, ainda que nenhum deles tenha sido previsto. O primeiro é o surgimento das "cidades-satélites" nos arredores do Plano Piloto. A maior parte desses agrupamentos foi construída por trabalhadores oriundos de outras regiões brasileiras que vieram participar do grande esforço de construção da cidade. O segundo desdobramento foi o crescimento de outras cidades próximas a Brasília, mas fora dos limites do Distrito Federal, que são dependentes da economia da capital e da sua capacidade de geração de renda e empregos. O conjunto dessas 20 cidades é hoje intitulado Entorno. Algumas dessas cidades são habitadas por uma população de baixa renda, sem acesso aos serviços públicos elementares e com um forte elemento de informalidade na economia. Como esse desafio deve ser enfrentado? Que forma de ação política poderia beneficiar a população das cidades do Entorno (mais de um milhão de habitantes), com o objetivo de impulsionar a fruição dos direitos sociais básicos e o exercício da cidadania?

SASKIA SASSEN Proponho aqui uma reflexão. Brasília em si é um grande projeto de intervenção no qual muitos não acreditavam. É preciso lembrar como foi difícil fazer com que a classe média escolarizada e profissionalizada de fato viesse morar em Brasília — havia muita gente que ia e voltava em um movimento pendular, sem se fixar definitivamente na cidade. Agora estamos em outro momento da história, um momento no qual Brasília poderá desempenhar um papel de vanguarda, com uma nova experiência de intervenção. A escala megarregional é uma nova tendência em todo o mundo. É algo diverso da escala metropolitana, na qual existe um centro cercado por subúrbios essencialmente residenciais. A megarregião contém vários centros urbanos, alguns deles com áreas metropolitanas em seu redor, outros não. O ponto fundamental é que se trata de um espaço multipolar, ainda que haja uma cidade dominante. A *Regional Plan Association (RPA)*, que é a mais antiga organização americana de planejamento sem fins lucrativos, identificou dez dessas megarregiões apenas nos Estados Unidos, algumas delas desenvolvidas, outras em processo de desenvolvimento. Nova York integra tanto uma região metropolitana quanto uma megarregião (normalmente chamada de Corredor Nordeste) que inclui outras grandes cidades, como Washington, Filadélfia e Boston, mas também Hartford e outras cidades menores. Chicago, por outro lado, integra

uma megarregião que agrupa seis ou sete cidades no meio-oeste. Todas as megarregiões identificadas nos Estados Unidos suplantam os limites administrativos (a região urbana, a administração estadual etc.). Acho que esse é o formato urbano para o qual estamos caminhando. O outro formato é da cidade global e da região global.

Brasília seria diretamente beneficiada pela melhoria dessas cidades pequenas, pobres e pouco desenvolvidas que estão surgindo na grande região periférica. O fato de esse espaço suplantar a jurisdição de um Estado (envolvendo mais de uma Unidade da Federação) não deve ser um problema. O importante é reconhecer esse novo formato e perceber os benefícios que podem resultar para a própria cidade de Brasília com o fortalecimento das cidades do Entorno.

HUMANIDADES A Universidade de Brasília (UnB) é uma instituição pública que fazia parte do projeto original de Brasília. No entanto, um golpe de estado em 1964 causou uma diáspora na UnB, afastando mais de 200 professores, perseguiendo e prendendo estudantes. Tropas do Exército invadiram o campus, em 1968, com incrível violência. Com a redemocratização, como podemos repensar o papel da Universidade? Como a Universidade pode ser um fator de inclusão das pessoas que vivem em Brasília? Em outras palavras, como podemos definir a relação entre universidade e cidade na sociedade global?

SASKIA SASSEN Regimes militares e repressão são forças poderosas que destroem a idéia de cidade e, mais do que isso, o próprio sentimento de cidade. É sempre muito triste ouvir falar desses abusos de poder. E não é algo exclusivo dos militares! Repressão e perseguição são possíveis em regimes civis. Os presidentes Lula e Fernando Henrique Cardoso se preocuparam em prevenir esses abusos. Nos anos Bush nós vivenciamos, nos Estados Unidos, um enorme abuso contra pessoas inocentes. Negros pobres, imigrantes pobres têm sofrido muito com a polícia nas grandes cidades dos Estados Unidos.

Além da necessidade de reequipar a universidade e fazê-la funcionar, permita-me sugerir duas iniciativas que certamente interessariam a Brasília e ao Entorno. Eu diria que é fundamental ter uma comunidade acadêmica vibrante e intelectual em qualquer cidade. Uma forma de fazer isso seria garantir que as famílias mais pobres do Entorno pudessem enviar um de seus filhos para a universidade em Brasília. Em segundo lugar, eu apresentaria outra sugestão: trazer de volta para Brasília alguns professores universitários originalmente graduados na UnB que estejam lecionando em outras cidades brasileiras e que possuem família na cidade ou no Entorno. Aposto que isso seria muito interessante para eles. É claro que essas iniciativas produziriam apenas um efeito parcial, mas poderiam ajudar a criar novas relações entre Brasília, o Entorno e aqueles que nasceram lá mas hoje estão vivendo em outros lugares.

HUMANIDADES Desde seus primórdios, Brasília é uma cidade associada ao poder político. A expressiva maioria dos órgãos governamentais tem sede em Brasília, assim como o Congresso Nacional e os tribunais superiores. Porém, apenas quatro anos após a fundação da nova capital, o Brasil foi submetido a uma ditadura militar. Não foi possível, portanto, desenvolver uma cultura democrática em Brasília, ao menos até

a segunda metade da década de 1980, quando finalmente Brasília teve que enfrentar o desafio de se constituir como uma cidade. Estão incompletas, portanto, as tarefas de construir uma esfera pública e de propiciar à população acesso a todas as dimensões da cidadania. Ao mesmo tempo, vive-se um momento de desgaste da política no Brasil, com a classe política distanciada da população. Que tipo de ação política é possível nesse contexto, e quais atores podem emergir desse quadro?

SASKIA SASSEN São questões complexas e urgentes — e Brasília não está sozinha no enfrentamento desses problemas. Políticos — especialmente do estilo antigo — estão em baixa em todo o mundo. O cidadão comum hoje em dia já comprehendeu que a classe política busca preservar apenas seus próprios interesses. A noção de estadismo está esgotada. Para citar um exemplo: após a queda de Franco na Espanha, a nova classe política que assumiu o governo tinha uma noção muito clara de que lhe cabia reconstruir o Estado, a economia, a sociedade civil, a infraestrutura etc. Ser político não era uma carreira: era um serviço ao Estado. E foi por isso que essa nova classe política foi bem sucedida. Hoje em dia isso é um fenômeno raro. Normalmente os políticos tratam a política como se fosse um mercado no qual eles podem obter seu sustento. É claro que existem exceções, e o Brasil tem muitas delas, como Lula, José Serra e, no passado, Luiza Erundina, Jaime Lerner, Luiz Paulo Conde e outros.

Um outro ponto é saber quais são os instrumentos que o governo possui para exercer algum tipo de influência no espaço urbano. Penso no desafio ecológico. Tenho escrito bastante sobre isso. Acho que enfrentar a mudança climática em um nível local pode ajudar a mobilizar o potencial das cidades e, no processo, contribuir para uma distribuição mais democrática dos riscos e soluções, contribuir para uma política de redistribuição. Há, sem dúvida, um efeito redistributivo na decisão de transformar nossas cidades em espaços mais ecológicos, pois todos os lares, todos os bairros e todas as empresas devem somar-se a esse esforço. Cidades são sistemas complexos e portanto capazes por si mesmas de irradiar esse efeito redistributivo por todo o tecido urbano. Isso pode servir como um contrapeso à desigualdade produzida pelo desenvolvimento urbano verificado a partir da década de 1980, que se baseava nos modelos de crescimento econômico em voga na época. Confrontar o desafio ecológico pode servir para aumentar a participação e criar uma nova forma de fazer política.

Cristiano Paixão é professor da Faculdade de Direito da Universidade de Brasília, membro da Coordenação do Observatório da Constituição e da Democracia (www.fd.unb.br/ced) e integrante dos grupos de pesquisa *Sociedade, Tempo e Direito* e *O Direito achado na rua*.

Tradução: Cristiano Paixão e Renato Bigliazz.



BRASÍLIA, CAPITAL DA CIDADANIA

josé geraldo de sousa junior

Recupero aqui, para atualizar o seu alcance, texto que preparei para a publicação de lançamento do projeto de fundação da Comissão Justiça e Paz de Brasília, constituída pelos pressupostos da cidadania e da participação¹.

Brasília pensada como pano de fundo desse projeto é vista como a “meta-síntese” do programa de governo Kubitschek, assumindo em plano simbólico a realização da proposta desenvolvimentista de “crescimento e integração nacional”. A construção da nova Capital respondia, na explicitação política juscelinista, à necessidade de interiorização do processo de desenvolvimento, cumprindo a cidade papel de integração entre regiões e de abertura de novas frentes de expansão econômica.

A “marcha para o oeste” da análise de Cassiano Ricardo e do ensaio do programa getulista assumiu dimensão real com o plano de metas. Nas palavras de Kubitschek, a “fundação de Brasília é um ato político cujo alcance não pode ser ignorado por ninguém. É a marcha para o interior em sua plenitude. É a completa consumação da posse da terra. Vamos erguer no coração do País um poderoso centro de irradiação de vida e de progresso”. Assim faz a sua defesa à necessidade do projeto: “Não é possível deter a marcha de Brasília sem prejudicar todo um conjunto de providências tendentes a mudar a fisionomia do país; sem adiar que uma transformação nacional que se impõe seja feita com urgência”².

O projeto da cidade segue um plano ideológico que se expressa como apelo mitológico eficaz para organizar os vínculos de solidariedade à proposta de construção. Porém, o sistema urbano que pretende instalar realiza, objetivamente, a centralização de poder, na cidade que emerge, como a capital do modelo de Estado garante do processo capitalista de acumulação na concepção desenvolvimentista³.

A percepção da cidade como pano de fundo de uma realidade reelaborada pela História pressupõe desvendar a ambiguidade que a encerra nesta dupla perspectiva⁴. A associação que aparece entre heroísmo e “bandeirantismo” algumas vezes como elemento central deste plano ideológico, e que vai servir de parâmetro para as categorias “pioneiros” e “candangos” criadas durante o processo de construção da capital, permeia o discurso de Kubitschek como afirmação analógica do caráter épico do empreendimento nacional: “o que agora estamos fazendo é fundar a nação que os bandeirantes conquistaram. O esforço que Brasília representa é exatamente o de integrar na comunhão brasileira brasileiros e

1 | Comissão Justiça e Paz de Brasília. *Cadernos de justiça e paz 1, Cidadania e participação*. Brasília, 1987.

2 | Sousa, Nair H. B. de. *Relatório do Sub-Projeto “Memória da organização e mobilização dos trabalhadores no Distrito Federal”*, integrante do projeto “Memória social e participação”. CNPq, Cadastro 406250/85 CS. Brasília, 1987 (mimeo).

3 | Lefebvre, Henri. *O Direito à cidade*. São Paulo: Documentos, 1969.

4 | Vesentini, José William. *A Construção do espaço e dominação. Considerações sobre Brasília. Teoria & Política*, Ano 2, n. 7. São Paulo: Brasil Debates, 1985.

territórios que nada hoje influem no progresso e na riqueza deste país (...). E o que lhes quero dizer é que a mentalidade que eles (os bandeirantes) deixaram, felizmente, não desapareceu no Brasil, e aqueles que quiserem percorrer milhares de quilômetros para conhecer o que o governo está realizando no coração do Brasil irão encontrar o mesmo espírito e a mesma decisão daqueles que há mais de três séculos começaram a desafiar o mistério insondável deste imenso continente".

O contexto da fábula desdobra a imaginação, assim, tanto como imaginário que veicula ideologias quanto como imaginário que investe na apropriação (do tempo, do espaço, da vida fisiológica, do desejo), instaurando proposições sobre estilo de vida, modo de vida na cidade e desenvolvimento urbano, numa experimentação da utopia⁵. "A concepção urbanística da cidade propriamente dita — relata Lucio Costa — não será, no caso, uma decorrência do planejamento regional, mas a causa dele: a sua fundação é que dará ensejo ao ulterior desenvolvimento planejado da região. Trata-se de um ato deliberado de posse, de um gesto de sentido ainda desbravador, nos moldes da tradição colonial. E o que se indaga é como no entender de cada concorrente uma tal cidade deve ser concebida". Ele prossegue: "ela deve ser concebida não como simples organismo capaz de preencher satisfatoriamente e sem esforço as funções vitais próprias de uma cidade moderna qualquer, não apenas como *urbs*, mas como *civitas*, possuidora dos atributos inerentes a uma capital. E, para tanto, a condição primeira é achar-se o urbanista imbuído de uma certa dignidade e nobreza de intenção, porquanto dessa atitude fundamental decorrem a ordenação e o senso de conveniência e medida capazes de conferir ao conjunto projetado o desejável caráter monumental. Monumental não no sentido de ostentação, mas no sentido de expressão palpável, por assim dizer, consciente, daquilo que vale e significa. Cidade planejada para o trabalho ordenado e eficiente, mas ao mesmo tempo cidade viva e aprazível, própria ao devaneio e à especulação intelectual, capaz de tornar-se, com o tempo, além do centro do governo e administração, num foco de cultura dos mais lúcidos e sensíveis do país"⁶.

Entretanto, o "plano para uma capital administrativa do Brasil" delineava uma cidade de tamanho limitado, cujo crescimento "após 20 anos se fará (a) pelas penínsulas e (b) por cidades satélites"⁷.

Por isso, a ambiguidade assinala, a rigor, uma contradição. Aliás, Vesentini nota: "Brasília parece encerrar uma ambiguidade: por um lado, ela teria sido edificada como utopia que anteciparia um futuro mais igualitário para a sociedade brasileira; e, por outro lado, ela se apresentaria hoje como cidade-capital bastante apropriada para o funcionamento do Estado tecnocrático pelo seu relativo isolamento frente às grandes concentrações demográficas do país, pelo cinturão militar de proteção que a envolve, pela natureza de seu espaço urbano — que facilita a repressão aos movimentos contestatórios e a vigilância sobre o cotidiano dos indivíduos"⁸.

5 | Lefebvre, H, op. cit.

6 | Costa, Lucio. Relatório do Plano Piloto de Brasília. I Seminário de estudos dos problemas urbanos de Brasília. *Anais...* Brasília: Senado Federal, Comissão do Distrito Federal, 1974.

7 | Op. cit., *Resumo das apreciações do júri*.

8 | Vesentini, José William, op. cit.

O imaginário idealizador da cidade na configuração de uma alternativa de vida urbana democrática e participativa encontra seu limite nas condições da sociedade capitalista, injusta e desigual. O próprio sucesso de desenvolvimento urbano da cidade gradativamente desarticulou a lógica da utopia original e operou a segregação das camadas populares, reorientando o espaço urbano com a estratificação das classes sociais na península e nas cidades satélites⁹.

A instalação do complexo aparelho burocrático na capital, definindo nitidamente a sua vocação administrativa, serviu ao projeto populista de mediação alienante das relações sociais pelo Estado. De acordo com Chico de Oliveira: “a harmonia das esferas que parece reinar na cidade contrasta violentamente com os diversos grupos sociais que a habitam, ou mais especificamente com o grupo social do funcionalismo público. Concebida dentro da mais rigorosa urbanística que procurava apagar as diferenças entre cidade e campo, entre trabalho e lazer, entre divisão social do trabalho e alienação, mas habitada por grupos sociais cuja especificidade repousa em que o seu trabalho é pago pelo não-lazer das classes trabalhadoras, em que seu trabalho é uma monótona divisão apenas técnica dentro do aparelho do Estado — o coração da alienação —, incapazes de recuperar dialeticamente a unidade natureza-homem, a cidade transformou-se numa espécie de desterro para aqueles que são obrigados a viver lá, algo assim como o tempo indefinível e não-mensurável mas que se sabe finito do Purgatório. Depois, a aposentadoria, a volta ao Rio, a volta à vida”. Ele continua: “O relógio da cidade conta as horas de um tempo politicamente mágico. Parece não haver mediação para o habitante típico da cidade entre ele e o poder: há apenas distância. Na cidade, tudo se faz por obra e graça do Estado: um toque e aparece o ginásio esportivo; outro toque e surge mais uma superquadra; outro toque e termina-se o Teatro Nacional. Ninguém é capaz de reconhecer o outro, as classes sociais, os grupos sociais produtivos, que no fundo são os que sustentam Brasília. Uma inversão de imagem, própria de certos espelhos, faz o habitante de Brasília ver os demais apenas como os intrusos candangos que sujam a limpeza urbana, ou como os remotos infelizes que habitam outras cidades e campos congestionados e poluídos do Brasil. Todo o conjunto conduz a uma alienação política sem paralelo: não é assim de estranhar que instituições como o Parlamento não signifiquem nada para o habitante médio de Brasília. Uma combinação *sui generis* de grupos sociais e contexto político produziu em Brasília uma despolitização cuja raiz é o caráter parasitário da cidade”¹⁰.

Essa perspectiva desvela o mito da criação da cidade, obra do Estado, idealizada e implantada por sua iniciativa, carregando, na origem, o simbólico da proposta de transferência da capital, atenuando o pacto populista com a força da presença estatal. A consolidação da capital serviu ao regime autoritário e prestou-se a liberar um estilo de exercício de poder em condições favoráveis ao tratamento técnico das questões políticas, submetidas apenas ao processo decisório do grupo que se apropriara do aparelho de Estado, prescindindo de qualquer consulta à sociedade civil¹¹.

9 | Sousa, Nair H. B. de. *Construtores de Brasília. Estudo de operários e sua participação política*. Petrópolis: Vozes, 1983.

10 | Oliveira, Chico. *Brasília ou a utopia intramuros. Cadernos de Debates 3, O Banquete e o sonho. Ensaios sobre economia brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

11 | Sousa, Nair H. B. de, op. cit.

Assim se esclarece, em parte, a observação de Chico de Oliveira apanhada na sua inteireza:

"Fora de seus muros invisíveis, tempo e espaço são outros. Fora, a Plebe; fora, o mundo imundo; fora, Taguatinga, Ceilândia, Gama, Sobradinho, Formosa; fora o real que dá substância ao irreal de Brasília. Como nas cidades medievais, o estrangeiro é um intruso e um estranho, e o largo eixo rodoviário é uma espécie de pontão e porta da cidade, por onde entram os estrangeiros que, saltando na estação rodoviária, dirigem-se imediatamente para o trabalho — para o mercado —, sem nenhuma outra ligação com a cidade, e que ao terminar a faina diária regressam pelo mesmo pontão-portão-eixo rodoviário aos seus lugares de residência. A contradição habita extramuros" ¹².

O argumento procede de uma identificação redutora da relação espaço e política. Para Lia Zanotta Machado, "Brasília-cidade, antes de mais nada, tem sido caracterizada pela novidade de seu espaço urbanístico. Do espaço novo, muitos esperaram uma nova forma de solidariedade humana". Mas, logo "este espaço novo é criticado. Paralelamente à construção do Plano Piloto foram sendo criadas as cidades-satélites, desde então distantes e separadas entre si. A progressiva valorização dos terrenos e dos imóveis foi intensificando uma clara segregação espacial das classes sociais. A monumentalidade arquitetônica foi criticada pela dimensão de sua escala, muitas vezes superior à escala humana. Tornou-se comum dizer que a cidade administrativa construiu para si um espaço adequado para o exercício pleno do autoritarismo monumental, isolacionista, porque nega aos habitantes o espaço da 'rua' e das 'esquinas' e porque separa 'pobres' de 'ricos'. Desta crítica [afirma a autora] passou-se à idéia de que Brasília é uma cidade desumanizante e composta de cidadãos submetidos e isolados. Por consequência, politicamente desmobilizados" ¹³.

Ora, a historiografia e a pesquisa recentes sobre Brasília mostram que a cidade, sem perder a sua função administrativa, vivencia a eclosão de movimentos populares e manifestações públicas, demonstrando, no plano político, a capacidade de organização e mobilização que, no passo populista, caracterizaram a luta dos brasilienses em movimentos urbanos e rurais, de categorias profissionais, de moradores e funcionários, tecendo uma história local de intensa participação pelo direito à cidade ¹⁴.

12 | Oliveira, Chico, op. cit.

13 | Machado, Lia Zanotta. Brasília na Constituinte. *Jornal de Brasília*, 15 nov. 1987. (Caderno Especial Brasília)

14 | Ver o livro anteriormente citado de Nair H. B. de Sousa, além de seu *Trabalhadores pobres e cidadania. A Experiência da exclusão e da rebeldia na construção civil*. Uberlândia: CNPq/Edufu, 2007.

É claro que a cidade-capital, centro do poder político e ponto de irradiação da estratégia própria ao nível contemporâneo do desenvolvimento capitalista, determina o processo e as formas de rearticulação da sociedade civil no contexto das relações de "ordem" e "paz" necessárias à manutenção do sistema de dominação vigente na sociedade, temperando o modo pelo qual se concretizam, no seio dos efeitos sociais e das contradições devidos à pressão das massas, direitos

que afloram na consciência social e que vêm completar os direitos abstratos do homem e do cidadão até se consumarem por força de um movimento de conquista, em “espaço político” de ampliação dos horizontes da consciência histórica do direito à cidade, à cidadania.

A relação espaço e política, em Brasília, sobre determinada pela condição de cidade-capital e pelas contradições da origem do projeto de construção, produziu tensões dialéticas e conduziu a uma dinâmica criativa de soluções peculiares. Para Nair Bicalho, a falta de representação política foi um elemento adicional para acentuar a relação de distância entre o Estado e os cidadãos: “se na democracia populista era comum buscar a solidariedade dos parlamentares para as causas sindicais e populares, no período autoritário esta possibilidade se desfez à medida que não só o Congresso não refletia uma composição de interesses de base popular, como também a atuação destes na cidade não oferecia vantagens para a disputa eleitoral”¹⁵.

A expansão do espaço político e a nascente vida partidária registram historicamente a tensão entre o “local” e o “nacional” que caracteriza na cidade o processo de conquista de sua cidadania. Segundo Paulo Timm, “a cidade não se acomodava muito bem neste papel (que lhe atribuía o desenho urbano). Acomodar-se-ia melhor entre 78 e 79, quando se organizam o Centro Brasil Democrático, com o apoio de todos os matizes da resistência, e o Comitê Brasileiro de Anistia, onde, ao lado da questão dos Direitos Humanos, começa-se a discutir ativamente a questão da representação política em Brasília, dando origem, inclusive, a alguns documentos de formulação de estratégias e concepções de representação. Foi neste contexto, ainda tenso, mas muito fraterno, que emergiram as primeiras lideranças políticas de Brasília. Todas elas cumpriram o papel de costurar os vários momentos do corporativismo e agilizar politicamente a cidade na conquista de sua cidadania”¹⁶.

Em Brasília, o dinamismo e as implicações que os movimentos populares conferem às suas ações de auto-organização e mobilização assinalam o campo próprio de exercício da cidadania e conferem dimensão política à utopia historicamente experimentada — a condição de *pólis*. Conforme Coutinho: “Era intenção explícita do autor de seu plano que Brasília, além de uma moderna *urbs*, no seu sentido mais pragmático e funcional, fosse também uma bela e monumental *civitas*, digna de sua condição de capital nacional. Esta dupla exigência estaria, segundo Lúcio Costa, atendida pelas características de seu plano vencedor. Mas havia uma outra exigência que não poderia se conter nos limites técnicos ou estéticos de um plano urbanístico, nem poderia ser alcançada através da outorga de qualquer ato de vontade oficial. Era a exigência de que Brasília, além de uma *urbs* e de uma *civitas*, fosse também uma *pólis*. Esta terceira condição só poderia ser conquistada por sua população, quando se tornasse numérica e qualitativamente significativa,

15 | Sousa, Nair H. B. de. *Relatório do Sub-Projeto “Memória da organização e mobilização dos trabalhadores no Distrito Federal”*, op. cit.

16 | Timm, Paulo. O Esforço para resgatar a história de Brasília. *Brasília na Constituinte*, op. cit.; ver, também, Fundação Banco do Brasil. *Memórias do Distrito Federal. A Luta pela autonomia política*. Brasília, 2009.

maturando suas formas de organização social e desenvolvendo meios próprios que lhe permitissem enfrentar a árdua prática de sua luta cotidiana, apropriando-se da *urbs* e da *civitas*, para acrescentar-lhe, finalmente, a dimensão da *pólis*”¹⁷.

A realidade brasiliense repõe a vida política da comunidade na direção de constituir-se uma sociedade completa igual à de outras cidades brasileiras, porém, dramatiza, na sua diferenciação específica de cidade-capital, o *locus* da organização de um efetivo projeto de poder popular, paradigmático, capaz de incorporar processos sociais novos desenvolvidos na prática da cidadania e que remetem às relações sociais estabelecidas na dignidade igualitária e justa do desenvolvimento econômico e seus reflexos nas questões da política e do poder.

Estas são, pois, questões ainda presentes no roteiro histórico da construção de Brasília e com força interpelante no limiar de seu cinquentenário. O desafio que se coloca neste ano-jubileu é o de contribuir com respostas interpretativas efetivas a essa força questionadora que vem do protagonismo dos movimentos sociais ativos na cidade. É de sua ação instituinte que prevém a abertura de espaços, inclusive ideológicos, de construção social de uma cidadania por meio da qual a intervenção consciente do sujeito coletivo instaura o processo de busca de justiça social, na dimensão de um projeto histórico de organização social da liberdade na cidade.

Um episódio ilustra este processo que em tudo traduz a ideia de direito a ter direito. No final de 2008, às vésperas do Natal, o governador do Distrito Federal, em cerimônia pública na Vila Telebrasília, uma comunidade originada de antigo acampamento do tempo de construção da cidade, outorgou os títulos de propriedade definitivos aos ocupantes históricos do velho acampamento. Quase 50 anos depois de muita luta, o ato representou o momento culminante de uma história de resistência e de perseverança de uma comunidade mobilizada pela conquista do Direito de Morar.

Não é por acaso que, à entrada da Vila, localizada ao final da Avenida das Nações, na Asa Sul do Plano Piloto, à beira do Lago Paranoá e defronte ao setor de embaixadas, mantenha-se instalado um *outdoor* tosco com a inscrição singular: “*Aqui tem História!*”. Difícil um registro igual que dê conta de uma comunidade que se reconheça na identidade de seu protagonismo histórico¹⁸.

Foi deste modo e em ações semelhantes nas periferias dos espaços urbanos, desde os anos 1970, que movimentos sociais com crescente legitimidade forjaram a agenda internacional do Direito de Morar, inscrevendo-o nas declarações de direitos (conforme a Declaração de Istambul, *Habitat II*, ou Cúpula das Cidades, 1996), para depois projetá-lo nas legislações de zoneamento urbano e, no caso brasileiro, na Constituição Federal, após 1988, por impulso dos movimentos sociais urbanos por moradia. A luta da comunidade do Acampamento da Telebrasília, hoje Vila

17 | Coutinho, José Carlos C. “Pólis” aos 30. *Brasília na Constituinte*, op. cit.

18 | Ver, do autor, *Direito à memória e à moradia. Realização de direitos humanos pelo protagonismo social da comunidade do Acampamento da Telebrasília*. Brasília: Universidade de Brasília/Faculdade de Direito, 1998.

Telebrasília, ganhou adensamento nesse trânsito, primeiro como ação política de movimento, depois como construção social de sentido. Destaca-se aí a vitória obtida com a promulgação da Lei Distrital 161/91, de autoria do Deputado Eurípedes Camargo, inicialmente vetada pelo governador e afinal sancionada com a derrubada do veto, aliás, o primeiro veto derrubado na história da Câmara Legislativa do DF.

Mas a principal vitória da comunidade deu-se no campo simbólico. Refiro-me ao enfrentamento da objeção de fixação da Vila, prevista na Lei 161, apoiada no discurso do tombamento do Plano Piloto como forma seletiva de apropriação da cidade. O protagonismo social abriu uma outra perspectiva para articular formas de apropriação e de uso da cidade e para constituir alianças para garantir essa apropriação como direito de inclusão social não previsto no projeto ¹⁹.

Foi nesta circunstância que a comunidade da Vila inscreveu no plano de Brasília a dimensão social que lhe faltava. E, assim, para além das escaras arquitetônica, monumental e bucólica que atribuem a Brasília a sua condição de *urbs* e de *civitas*, bela, moderna e funcional, conferiu-lhe a dimensão de verdadeira *pólis*, esta sim obra do povo organizado para atribuir a Brasília a escala humana que a realiza como cidade.

19 | Sousa Junior, José Geraldo de. *Idéias para a cidadania e para a justiça*. Porto Alegre: Sérgio Antonio Fabris Editor / Sindjus – Sindicato dos Trabalhadores do Poder Judiciário e do Ministério Público da União do DF, 2008.



DO MODERNISMO A BRASÍLIA

daniel faria



O conceito de modernismo é denso, carregado de pressupostos e implicações. Pensar a cidade de Brasília nos termos desse conceito é inscrevê-la numa historicidade, num horizonte cultural. Temos marcos cronológicos, concepções sobre “realidade” e “consciência” nacional, heranças, dívidas, opções estéticas, todo um vocabulário político que entrelaça modernidade e brasiliade, elaboração de figuras exemplares, heróis martirizados. Este texto é uma reflexão sobre tais implicações, tendo como ponto de partida a ideia de que, apesar de óbvia, a interpretação de Brasília como cidade modernista não é natural ou autoevidente. Para tanto, é necessário se indagar, em primeiro lugar, sobre a história do conceito de modernismo e a historicidade que ele tece. Em segundo lugar, sobre a relação entre modernismo e Estado (aqui, tendo como ponto de partida e contraste os primeiros projetos modernistas para palácios governamentais, ainda na década de 1920). Por fim, sobre a eleição do martírio como tema privilegiado para a figuração dos “heróis nacionais” e sua presença nos subterrâneos da límpida e racional Praça dos Três Poderes.

Historicidade modernista

No início do século XX o termo “modernismo” tinha significado abrangente, que incluía uma série de manifestações intelectuais e artísticas que remetiam às mais diversas experimentações e vivências extremas da e na modernidade. Isso valia tanto para o uso do termo no Brasil como em outros países. Assim, ainda hoje, “modernismo” é usado em línguas como o inglês e o espanhol como um conceito generalizante e bastante elástico para tudo o que surgiu desde o final do século XIX nos campos das artes, da filosofia, das ciências e mesmo da teologia. Mas no Brasil, com o passar dos anos, “modernismo” acabou se revestindo de sentidos mais específicos, sobrepondo-se inclusive à ideia de “vanguardas”. Mais ainda, “modernismo” tornou-se um conceito articulador para as diversas expressões estéticas do Brasil contemporâneo, estabelecendo-se como marco fundador de uma ideia de brasiliade e parâmetro para a atribuição e negação de valor a obras específicas, uma espécie de metro canônico.

Em torno da noção de modernismo, emergiu, ainda, uma constelação de conceitos que demarcam uma historicidade para o Brasil moderno. Vide os “pré-modernismos” situados, sobretudo, no início do século XX (com a projeção simultânea de imagens relativas a atraso, importação de idéias e oligarquias na Primeira República), mas abrangendo também um passado mais longínquo, por exemplo, nos discursos sobre Gregório de Matos como antropófago *avant la lettre*¹. Observe-se, ainda,

1 | Hansen, João Adolfo. *A Sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

Daniel Faria é professor do Departamento de História da Universidade de Brasília e autor de *O Mito modernista* (Uberlândia: Edufu, 2006).

o estabelecimento do conceito de modernismo como horizonte dos futuros possíveis, com sua constante reatualização em segunda, terceira e demais fases. Ou seja, delineada como signo mesmo do “Brasil moderno”, a ideia de modernismo aqui se sobrecarregou, desdobrando-se do descritivo ao estabelecimento de cronologias, da eleição de marcos como 1922 e 1930 ao âmbito do normativo, do prescritivo. O modernismo passou a ser, claro que não sem conflitos e contradições, entendido quase unanimemente como destino comum, a ser aceito como dever moral e tarefa política. Daí a ambiguidade do termo: se a própria realidade nacional é modernista, ser modernista também seria uma tarefa a ser cumprida, um dever e uma dívida. Portanto, uma ausência. O que significa que a realidade estaria em estado de ocultação, inacabada, ainda não teria vindo à tona. E o modernismo seria a chave, o mecanismo propulsor para a revelação dessa realidade encoberta.

A força de um conceito não deriva simplesmente de seu poder explicativo ou de sua veracidade. Há toda uma história sustentando sua elaboração e eleição como lugar-comum, todo um conjunto de instituições lhe dando aval, garantindo sua pertinência. O que hoje parece unificar discursos acadêmicos, exposições artísticas, falas políticas e minisséries televisivas impôs-se lentamente, a partir dos anos 1920, quando as diferenças estéticas eram tão gritantes quanto as eventuais aproximações entre artistas e intelectuais mais tarde enquadrados na história do modernismo como *movimento*. Quando a antropofagia, o verde-amarelismo, o pau-brasil, o futurismo, entre outros, não eram vistos, necessariamente, como partes de um todo homogêneo e, sim, como projetos distintos e conflitantes, dado que nenhum deles se cristalizara como chave explicativa para os demais (o que aconteceu mais tarde, quando, por exemplo, o verde-amarelismo passou a ser tratado como versão degenerada e autoritária do modernismo “autêntico”) Mas também quando, sob a liderança intelectual de Mário de Andrade e Alceu Amoroso Lima, o nome “modernismo” foi apresentado como designação correta e mais eficaz para a construção estético-política do Brasil moderno. Daí aos anos 1930, quando a designação se tornou lugar-comum, um bem compartilhado por intelectuais das mais diversas concepções, e também quando o modernismo conquistou suas parcelas de Estado². Não por acaso, 1930 é um marco simultaneamente político (a revolução ou o golpe liderado por Vargas) e estético (a definitiva libertação com relação às “ideias importadas” e a transformação da estética em investigação da realidade nacional, de acordo com a história canônica do modernismo); e não por acaso se constituiu a ideia, sob diversos matizes, de que 1922 prefigurou 1930, em versões diferentes de Mário de Andrade, Cassiano Ricardo, Rosário Fusco e Alceu Amoroso Lima, já naquela década. Nos anos 1940 e 1950, cristaliza-se o modernismo como conceito acadêmico e signo da própria realidade nacional, em vez de termo em disputa ou apropriação. Na década de 1970, ocorre a inclusão do modernismo nos currículos escolares, as comemorações e celebrações promovidas pelos Conselhos de Cultura, a massificação do conceito.

² | Johnson, Randall. *The Dynamics of the Brazilian Literary Field: 1930-1945*. *Luso-Brazilian Review* XXXI, 1994

Isso tudo indica que, quando confundimos um termo com a própria realidade, uma série de esquecimentos entra em operação. Esquecemos que o termo emergiu em meio a conflitos, polêmicas, estabeleceu-se em lugares sociais particulares. Retomemos, então, a história da opção pelo termo "modernismo": ela pode nos dizer muito sobre a relação reiterada entre ele e a definição do destino de Brasília como capital do Brasil moderno.

Se tivéssemos que escolher um momento em especial para a primeira explicitação do conceito de modernismo tal como ele se canonizou no Brasil contemporâneo, tomariamos a publicação de uma série de artigos e poemas no jornal carioca *A Noite*, entre dezembro de 1925 e janeiro de 1926, com textos de Carlos Drummond de Andrade, Sérgio Milliet, Manuel Bandeira, Martins de Almeida, Prudente de Moraes Neto e Mário de Andrade. O título da matéria de abertura da série é por si mesmo significativo: "O mês modernista que ia ser futurista"³. A apresentação editorial, sarcástica, indicava a extravagância e mesmo a insanidade do futurismo, contando com a cumplicidade do "leitor comum", disposto a ridicularizar a estranheza dos artistas. O editorial afirmava ainda que a série tinha em vista apenas causar "sensação", brincando com a ambivalência do termo, incluindo as sensações estéticas e o sensacionalismo inerentes aos debates furiosos que cercavam a aparição das vanguardas. "E o que é engraçado, no caso, é que os futuristas se chocaram e repeliram o qualificativo. Não, não somos futuristas, afirmou-nos o papa deles, o Sr. Mário de Andrade, em São Paulo", prosseguia *A Noite*.

"O mês modernista" iniciou-se, portanto, sob o signo da sátira, como se os modernistas ali estivessem a título de extravagantes expostos ao riso comum. Tal teor permanece na entrevista com Mário de Andrade, apresentado como chefe do movimento e responsável pela exigência de que o termo futurismo fosse substituído por modernismo. Na entrevista, Mário afirmou que o futurismo correspondia mais ao momento de revolta, necessário à quebra das amarras que prendiam os homens contemporâneos ao passado. Mas que não teria ido além da mera destruição de normas, de valores. E o mesmo valeria para as vanguardas em geral, em especial o dadaísmo que nada seria senão a insistência no ato revoltado e destruidor, sem qualquer fecundidade criativa. O essencial, segundo Mário, era ir além da libertação inicial, integrar-se à "torrente humana" para ser "eficiente e fecundo". E esta seria a vantagem do modernismo, como solução brasileira ao mal-estar das vanguardas: ele teria tomado o rumo do reencontro com as tradições. Além disso, estaria tomando para si a tarefa de ajudar a dar forma ao Brasil como civilização nacional e moderna. Disse Mário: "Nós só seremos deveras uma Raça o dia em que nos tradicionalizarmos integralmente e só seremos uma Nação quando enriquecermos a humanidade com um contingente original e nacional de cultura"⁴.

3 | Batista, Marta R.; Lopez, Telê P. A.; Lima, Yone S. de. *Brasil: primeiro tempo modernista 1917/1929. Documentação*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 232.

4 | Ibidem, p.236.

Os modernistas estariam vivendo o Brasil, integrando-se à sua emctividade histórica, mas sem a nostalgia, a melancolia, a saudade e a idealização da Europa. Daí as tarefas: retomar o passado nacional, conferir-lhe consciência, posse de si mesmo, sistematizá-lo, dar-lhe poder de constituição do presente. O que exigia uma espécie de sintonia intelectual e sensível com a nacionalidade, além da recusa moral da vaidade e do individualismo. Tarefa que, por fim, não estaria sendo cumprida pela Academia Brasileira de Letras, que se tornara um “passeio amável aonde a gente vai falar sobre escandalinhos sociais.” “Só falta admitir mulheres lá dentro”, arrematou um misógino Mário de Andrade.

Um dos temas mais polêmicos da bibliografia sobre o modernismo é a relação entre estética modernista e Estado, sobretudo a partir do regime ditatorial instaurado em 1930. Quanto a esse assunto, encontram-se as mais diversas análises. Desde aquelas que simplesmente denegam a questão, pela via da exaltação à ação cultural conduzida pelo ministro Gustavo Capanema, em que pese sua longa permanência no cargo, de 1934 a 1945, inclusive durante o Estado Novo. E em que pese a reconhecida centralidade da educação e da cultura para a concepção de Estado forte que sustentou o terror político naqueles anos, há ainda, entre outras, a tese de Sérgio Miceli sobre a cooptação dos intelectuais, filhos da oligarquia decadente, pelo Estado ⁵.

Se é plausível pensar que, na ausência de um mercado cultural significativo, intelectuais sobreviveram profissionalmente à sombra do Estado, a tese de Miceli, por outro lado, deixa de lado a densidade política dos discursos que possibilitaram os encontros entre artistas modernistas e governo, não somente como funcionários, mas também como formuladores de políticas públicas — lembremos os casos de Mário de Andrade e a política patrimonial, Villa Lobos e o canto orfeônico e Cassiano Ricardo e a propaganda. Observando com mais atenção os termos usados na entrevista de Mário para a definição de um modernismo brasileiro como alternativa aos supostos excessos das vanguardas, percebemos ali a presença de um vocabulário político. Nesse caso, foi o conceito de modernismo que se apropriou de algumas falas políticas anteriores, desdobrando-as nos sentidos cultural e estético.

“Fecundidade”, no sentido de ação e criação enraizada numa experiência social; “tradição”, no sentido de integração civilizadora entre passado, presente e futuro; e principalmente o par “consciência” e “realidade nacional” como imperativos morais remetem a obras de pensadores políticos que vinham, desde o início do século XX, afirmando que a política liberal-democrática era incompatível com a história brasileira. Em particular, Alberto Torres, defensor de um Estado centralizado, hierárquico, antidemocrático, referência fundamental e esquecida para as reflexões de Mário de Andrade sobre os destinos do país. Mas também Oliveira Vianna, autor estudado com afinco por Mário.

Encontramos aí, nesse vocabulário, uma das matrizes que farão do modernismo uma linguagem estética vigorosamente assumida por agentes do Estado durante o século XX. Estética pensada, nesses termos, como propulsora da construção cultural do “homem brasileiro” a partir da tomada de consciência da verdadeira realidade nacional, por parte de uma elite esclarecida. Evidentemente, isso não esgota os significados que podem ser atribuídos à construção de Brasília, mas boa parte dos discursos sobre a cidade como realização e utopia de um Brasil moderno, pleno e senhor de seu próprio destino configura-se nos parâmetros dessa tradição.

Arquitetura modernista e as linguagens do poder

Em 1927, o governo de São Paulo organizou um concurso tendo em vista a construção de uma nova sede. Todos os projetos para o palácio governamental foram reprovados e o governo permaneceu por muitos anos nos Campos Elíseos. Um dos projetos, porém, sequer foi citado no parecer elaborado pela comissão avaliadora do concurso, não merecendo nem mesmo a reprovação. Tratava-se do plano assinado por *Eficácia*, pseudônimo de Flávio de Carvalho, engenheiro, artista plástico, escritor e, principalmente, nos termos de Oswald de Andrade, o único antropófago não somente em teoria, mas também em ato⁶. No projeto de *Eficácia*, previa-se a construção de um edifício em concreto armado, com inúmeros e velozes elevadores, algumas torres, terraços ornamentados com plantas e viveiros de pássaros nacionais, três imensos holofotes, um dos quais permanentemente aceso, além de canhões antiaéreos e aviões de guerra. O projeto, dado seu gigantismo e seu teor estranhamente belicoso, foi considerado extravagante, talvez mais uma provocação ou demonstração de insanidade dos “futuristas”⁷.

Em sua coluna no *Diário Nacional*, órgão do Partido Democrático, Mário de Andrade afirmou que o projeto de Flávio de Carvalho era a única demonstração de criatividade no concurso. Mesmo que não o defendendo integralmente, Mário descreveu a atitude silenciosa do júri, simpático, mas incompetente, como uma demonstração da ignorância reinante no país. A arquitetura modernista, paradoxalmente, não estava de acordo com o ritmo da realidade nacional. Era propriedade de uma minoria, uma elite. “Se essa minoria está bem aclimatada dentro da realidade brasileira e vive na intimidade com o Brasil, a realidade brasileira não se acostumou ainda com ela e não vive na intimidade com ela”⁸. Ou seja, a realidade imediata era uma irrealidade que escondia o Brasil de si mesmo, e esta realidade superficial e enganosa tornava a outra realidade, a mais profunda, autêntica e íntima, superficialmente irreal.

De acordo com Mário, o projeto, a primeira e frustrada tentativa modernista de construção de palácios governamentais, naufragara no desencontro entre a elite passadista, covarde, e o artista solitário e revoltado, ainda seduzido pelos poderes destrutivos da estética do choque, puramente teórica e inviável do ponto de vista

6 | Toledo, JJ. *Flávio de Carvalho. O Comedor de emoções*. São Paulo/Campinas: Brasiliense/Ed. Unicamp, 1994

7 | Batista, Marta R.; Lopez, Telê P. A.; Lima, Yone S. de. *Brasil: primeiro tempo modernista 1917/1929. Documentação*. Op. cit., p. 20-21.

8 | Ibidem, p. 23.

cultural. Em outros termos, mais vanguardista do que modernista — aliás, no mesmo mote crítico que seria usado para o combate aos “excessos” de Oswald de Andrade. Em suas posteriores reflexões sobre arquitetura, Mário proporia a elaboração de projetos integrados à realidade étnica nacional, inspirados no passado brasileiro, frutos de pesquisas e investigações — claro que não partindo de qualquer passado, mas daquele que mergulharia suas raízes na vida social e racial autêntica da nação, diverso do passado de importação de ideias e estéticas. Daí a defesa da necessária fixação das constantes raciais da arquitetura brasileira, somada à curiosa opção pela estética colonial como matriz da nacionalidade⁹. Tudo isso associado ao combate às tendências deletérias da falta de caráter nacional — é preciso lembrar que, de acordo com a leitura de Mário de Andrade, que não necessariamente é a melhor ou mais enriquecedora, Macunaíma era um sintoma do mal-estar nacional e não um exemplo a ser seguido. Somente então, depois da organização nacional, emergiria uma arquitetura modernista como fator de construção coletiva, participante do ritmo social.

Mesmo a vinda de Le Corbusier para uma série de palestras, em 1929, tinha seus perigos, no ponto de vista de Mário de Andrade, uma vez que: “Como todos os entre-selvagens, nós estamos ainda sob a escravidão ilusionista das palavras, e desservimos um valor tão determinado como Le Corbusier, lhe pedindo palavras, palavras, palavras”¹⁰. Tal visita, segundo Mário, talvez redundasse em pequenas construções, quando o necessário ao Brasil eram os “grandes edifícios que a definitivem (a arquitetura moderna) na consciência nacional.” Ou seja, a implementação do modernismo teria que se dar na edificação de monumentos.

O diagnóstico de Mário para a situação da arquitetura modernista no Brasil era duplamente negativo antes de 1930. Por um lado, o elemento selvagem, mestiço, tão explorado pelo mesmo autor na caracterização satírica dos personagens de *Amar, verbo intransitivo*, dera origem a um ajuntamento de importadores de ideias, de verbalistas sem ímpeto criativo verdadeiro, ignorantes sem consciência nacional, preguiçosos, luxuriosos, românticos e melancólicos. Por outro, o modernismo emergira como revolta contra esse estado das coisas, tomando a forma de iniciativas puramente teóricas e provocadoras, ações individuais, no limite meramente hedonistas e imorais, ainda que com o beneplácito da “criatividade”. Falha que funcionava como obstáculo à ação educativa da estética, em termos sociais e políticos.

Aqui se percebe, no âmbito do sentido do modernismo como horizonte do Brasil enquanto civilização em estado de inacabamento, o lapso que Brasília viria a preencher. Lapso entre o artista isolado em seu orgulho, em seu desespero, e a nação ausente de si mesma, mais em estado de multidão do que de povo propriamente dito, sem forma civilizacional. Numa reduplicação das análises, comuns naqueles anos, sobre a clivagem entre o Brasil dito autêntico, profundo,

9 | Bresciani, Maria Stella. *O Charme da ciência e a sedução da objetividade. Oliveira Vianna entre os intérpretes do Brasil*. São Paulo: Ed. Unesp, 2005.

10 | Batista, Marta R.; Lopez, Telê P. A.; Lima, Yone S. de. Op. cit., p. 33.

primitivo, dos sertões e das florestas, e o Brasil europeu, civilizado apenas superficialmente, do litoral e das elites intelectuais e políticas. Nesse sentido, Brasília surgiria anos depois como promessa de integração nacional, tanto em termos geográficos quanto no da unificação estética entre elite e povo, pela via da pedagogia sensível para o exercício da cidadania e a vida na modernidade.

O martírio modernista no Panteão da Liberdade

Em suas memórias, Menotti Del Picchia, um dos organizadores da Semana de Arte Moderna, descreveu 1922 como uma *via crucis*¹¹. A plateia, convertida numa multidão de apedrejadores, representa ali o papel da incultura satisfeita, da incompreensão pecaminosa e decadente. Os artistas, a juventude idealista, missionária, humilhada (e consagrada) pelas vaias e pelo riso. Em particular, Menotti se refere a Mário de Andrade como o “Cristo da Semana”, o Tiradentes da arte brasileira. Essas comparações não são absolutamente incomuns no conjunto dos argumentos modernistas. Pelo contrário, o mesmo Mário de Andrade recorreu incontáveis vezes às cenas de sacrifício e martírio quando tratou dos momentos decisivos do modernismo e de sua vida pessoal. Marcantes são as imagens que cercam as *Juvenilidades Auriverdes* no poema “As Enfibraturas do Ipiranga”, que representa um painel da vida urbana de São Paulo em forma de ópera, no livro *Paulicéia Desvairada*. Os pés ensanguentados, a imolação, a pureza, a juventude martirizada se defrontam com a indiferença estúpida dos operários, a ganância da burguesia e o conformismo dos intelectuais. Entre outras situações, destaca-se o momento em que Mário decidiu aceitar o cargo de diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, oferecendo-se como um tipo de bode expiatório, definindo a sua adesão ao governo, em cartas, como um suicídio sacrificial feito em nome do bem comum¹². Encontra-se, ainda, um número considerável de recursos à tópica do martírio em textos de Guilherme de Almeida, Plínio Salgado e Cassiano Ricardo. Com outro viés, não-cristão, o sacrifício também está presente na imagem do banquete antropofágico em Oswald de Andrade.

Isso significa, em primeiro lugar, que a cronologia modernista não é uma mera sequência de datas, porque os eventos são sobre carregados pelos significados de redenção atribuídos ao martírio no horizonte cristão. O momento da imolação da vítima pura seria a hora da aparição da verdade, da revelação da realidade encoberta. Também momento de expiação das culpas acumuladas com a passagem do tempo, purgação do passado. Em segundo lugar, porém mais fundamentalmente, a cena do martírio tem a função de criar um lugar de fala dotado do poder da verdade. O pressuposto do martírio é que a vítima é inocente e que, a partir de sua inocência violentada, ela traz à tona aquilo que a coletividade culpada não quer enxergar. Ou seja, com o martírio, o modernismo se torna a história de uma redenção, sempre adiada na medida em que a vinda do Messias também o é. Torna-se, ainda, uma dívida para o futuro, uma vez que foi em nome

11 | Del Picchia, Menotti. *A Longa viagem. 1ª Etapa*. São Paulo: Livraria Martins/Conselho Estadual de Cultura, 1970, p. 138.

12 | Castro, Moacir W. *Mário de Andrade. Exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

do bem comum, da expiação da culpa coletiva, que o inocente se ofereceu em holocausto, criando uma nova aliança a ser seguida pelas gerações futuras, as quais, invariavelmente, retomam a via do pecado. Por fim, o modernismo martirizado reivindica para si o estatuto de verdade inquestionável. Temas que se repetem na extensa bibliografia sobre o modernismo, sobretudo quando o assunto é Mário de Andrade e sua herança: a promessa não realizada integralmente, o dever imposto às novas gerações; os modernistas, em particular Mário de Andrade, como bodes expiatórios do mal-estar brasileiro. Mesmo a morte de Mário, por ataque cardíaco, é constantemente tratada como suicídio simbólico, ao qual o poeta teria sido levado pela mesquinhez e falta de caráter da elite política nacional.

Esse aspecto da retórica modernista, apesar de tão presente, tem sido ignorado pela bibliografia especializada, jogado no subterrâneo da história do modernismo. É, porém, fundamental, por consistir no dispositivo retórico preferencial para o estabelecimento do modernismo não só como conceito, mas também como destino do Brasil moderno. É o argumento que torna sensível a pretensão de veracidade e unanimidade do conceito — que, aparentemente, ficou menos dramático com o passar dos anos. Ao menos se pensarmos na configuração monumental de Brasília, na qual se privilegiam os vínculos sutis com a tradição, a clareza consciente das formas. A cidade parece retomar a retórica modernista sem os apelos violentos do martírio.

Isso, se nos esquecermos do monumento inaugurado em 1986, o Panteão da Liberdade, que abriu, em meio à Esplanada, o sítio dos heróis da pátria, imolados, sob a égide da figuração barroca dos corpos em sofrimento — para quem se dispõe a atravessar um túnel escuro, que conduz a uma outra realidade, não evidente na superfície clara da Esplanada. Esse seria o aspecto subterrâneo da retórica modernista que cerca Brasília (retórica, sempre é bom destacar, que não esgota em absoluto os sentidos da construção e da história da cidade). Ali, cultua-se a violência fundadora, da qual emanaria a verdade — e a culpa. Ali, somos lembrados de que cada traço de modernidade foi conquistado com dor, somos convencidos da dívida, supostamente cidadã. Diferentemente do palácio proposto por *Eficácia* para o governo de São Paulo, nos monumentos de Brasília, a violência não está na superfície, à mostra, oculta-se nos subterrâneos da cidade. Não surge como um grito de guerra, mas, sim, como um convite à compaixão.

Por outro lado, sendo o Panteão frequentado preferencialmente por turistas, ainda que seja no chamado “turismo cívico”, cabe nos perguntarmos se as descidas ao Panteão podem ter alguma relação com verdades e culpas, se a maquinaria retórica do modernismo com seus apelos barrocos ainda é eficaz. Talvez isso dê um ar irremediavelmente arcaico às pretensões modernistas de Brasília — cidade moderna que, como tudo o que é moderno, envelheceu prematuramente.

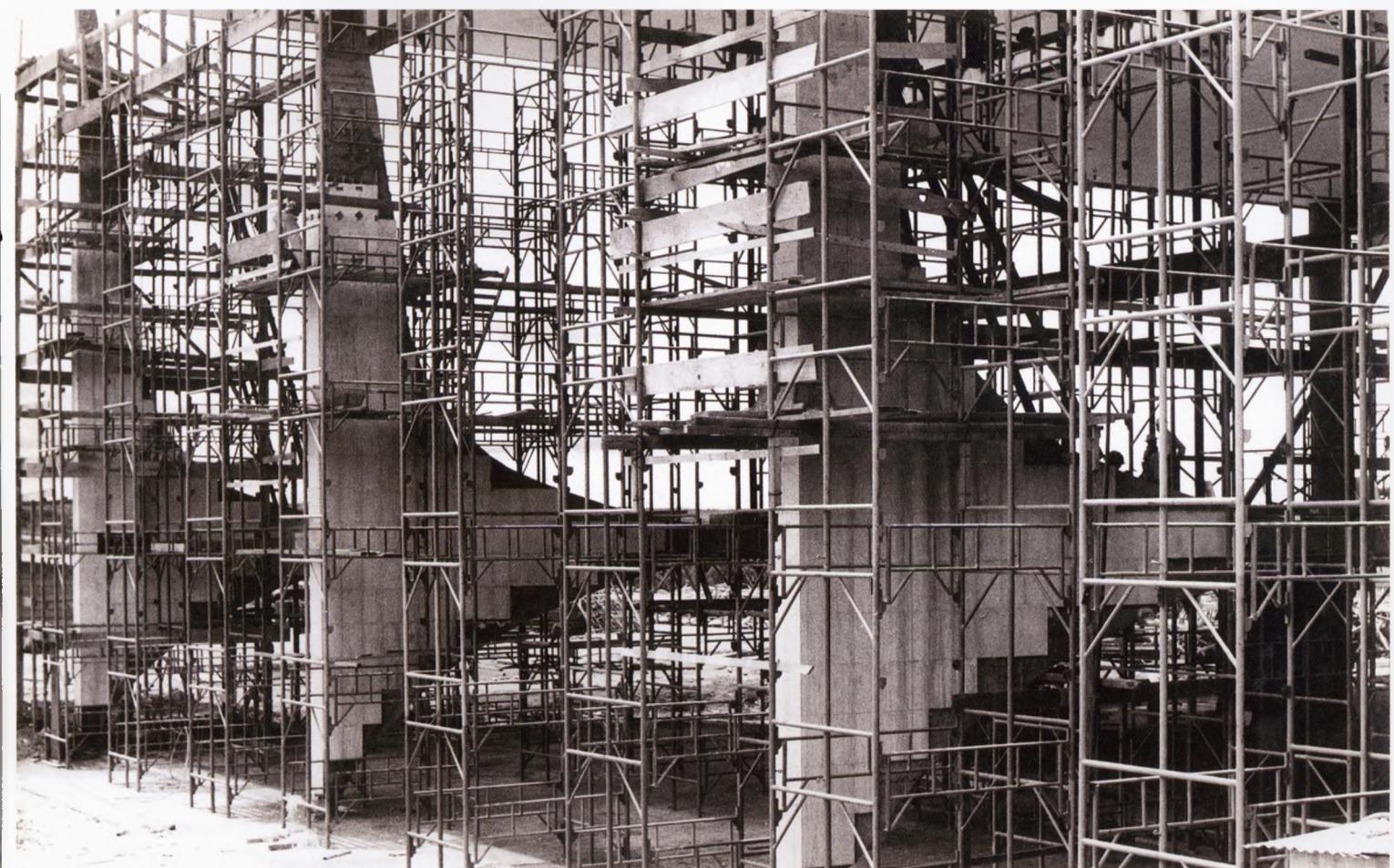


Thomaz Farkas
sem título

Acervo Instituto Moreira Salles

Thomaz Farkas
sem título

Acervo Instituto Moreira Salles





NOTAS SOBRE PAISAGEM E POLÍTICA

antonio carlos carpintero

Em Brasília, o céu entra por todas as frestas, pelos interstícios, ocupa toda a cidade, como em Salvador, o mar como que sobe as ladeiras, visto de toda parte. Em Brasília, em maio, o céu é sempre azul, o mês mais bonito da cidade. Em setembro, é cinza, um cinza elétrico, irritante, prenúncio de chuva que nunca chega, e quando chega, é um alívio, a eletricidade se desvanece.

Brasília é a ilha da fantasia, dizem. Que ilha? Brasília escorre pela encosta suave, quase plana, com o horizonte sempre à vista. Horizonte, céu e terra, alvorada. O que é monumental em Brasília? O que é sua paisagem? Qual o papel de Lucio Costa na cidade que temos hoje? O que é a paisagem da capital?

O que se pensa, em geral, é que paisagem são plantas, árvores, flores, adicionadas à construção. Não. Paisagem é construção das visuais e, principalmente, dos percursos. É a construção das referências para orientação dos movimentos (a parada, o descanso é uma forma de movimento). A paisagem se faz com plantas, mas também com construções. Não é acessório, enfeite. Às vezes os referenciais são da própria natureza: uma montanha, uma cachoeira, um vale, um rio. Às vezes, o que se constrói são os percursos para vê-los.

O monumento é um referencial como os outros. Apenas incorpora valores humanos, históricos ou sociais. Referência de percursos imateriais. Para Brasília, Lucio Costa definiu:

Ela deve ser concebida não como simples organismo capaz de preencher satisfatoriamente e sem esforço as funções vitais próprias de uma cidade moderna qualquer, não apenas como Urbs, mas como Civitas, possuidora dos atributos inerentes a uma capital. E, para tanto, a condição primeira é achar-se o urbanista imbuído de certa dignidade e nobreza de intenção, porquanto dessa atitude fundamental decorrem a ordenação e o senso de conveniência e medida capazes de conferir ao conjunto projetado o desejável caráter monumental. Monumental não no sentido de ostentação, mas no sentido da expressão palpável, por assim dizer, consciente, daquilo que vale e significa. Cidade planejada para o trabalho ordenado e eficiente, mas ao mesmo tempo cidade viva e aprazível, própria ao devaneio e à especulação intelectual, capaz de tornar-se, com o tempo, além de centro de governo e administração, num foco de cultura dos mais lúcidos e sensíveis do país.¹

1 | Costa, Lucio. *Memória justificativa do Plano Piloto de Brasília*, 1957, preâmbulo. (Grifo nosso).

Antonio Carlos Carpintero é professor da Universidade de Brasília e autor, entre outros, de *Momento de Ruptura. As transformações no centro de Campinas na década dos cinquenta* (CMU-Unicamp, 1996).

A primeira escala da monumentalidade, o primeiro monumento, no projeto de Lucio Costa, é o próprio sítio natural cuja marca é o horizonte. A segunda é a cidade, na encosta do domo, marcada por uma torre, no alto, e a praça, no baixo, com as torres gêmeas do Congresso desafiando o horizonte. A terceira é o percurso da Praça Municipal — do Buriti — até os Três Poderes, descendo em degraus, em direção ao horizonte, a leste. A quarta é o cotidiano: o Eixo Rodoviário, as quadras, os bairros, o Setor de Diversões em vielas e largos, a plataforma rodoviária, as massas edificadas do centro urbano, onde o horizonte aparece e desaparece a todo o momento.

O horizonte, marca de Brasília, é linha reta, ligeiramente acima da cidade, com as chapadas que a contornam definindo toda a paisagem. O horizonte é o monumento. O anel de chapadas com o domo central, o sítio, é que é grandioso. A serenidade de um horizonte plano, onde o contraste de alguma verticalidade estabelece referências. A cidade apenas pontua a monumentalidade do lugar, sobre a qual Glaziou² escreveu, no final do século XIX:

Enfim, de jornada em jornada, estudando tudo: qualidade do solo, vantagem de águas, clima, caráter do conjunto da paisagem, etc., cheguei a um vastíssimo vale banhado pelos rios Torto, Gama, Vicente Pires, Riacho Fundo, Bananal e outros; impressionou-me profundamente a calma severa e majestosa desse vale.

Chegando a propor a realização do que viria a ser o lago Paranoá:

Entre os dois chapadões, conhecidos na localidade pelos nomes de Gama e Paranauá (sic), existe imensa planície, em parte sujeita a ser coberta pelas águas da estação chuvosa; outrora era um lago devido à junção de diferentes cursos de água formando o rio Paranauá; o excedente desse lago, atravessando uma depressão do chapadão, acabou com o carrear dos saibros e mesmo das pedras grossas, por abrir nesse ponto uma brecha funda, de paredes quase verticais, pela qual se precipitam hoje todas as águas dessas alturas. É fácil compreender que, fechando essa brecha com uma obra de arte (dique ou tapagem provida de chapeletas e cujo comprimento não exceda de 500 a 600 metros, nem a elevação de 20 a 25 metros) forçosamente a água tornará ao seu lugar primitivo e formará um lago navegável em todos os sentidos, num comprimento de 20 a 25 quilômetros sobre uma largura de 16 a 18³.

2 | Auguste Glaziou, botânico francês, foi diretor do Jardim Botânico do Rio de Janeiro e participou da Comissão Cruls. Seu relatório foi em parte transcrito no documento final da comissão.

3 | Trechos do relatório de Glaziou in Cruls, Luiz. *Planalto Central do Brasil (ou Relatório Cruls, 1896)*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p.330.

Na encosta de um domo, no interior do anel de chapadas, Lucio Costa lançou a cidade com o Eixo Monumental sobre o divisor de águas, a Praça Municipal no alto, o Eixo Rodoviário na meia encosta, sobre as curvas de nível, a Praça dos Três Poderes abaixo, depois o cerrado, o lago e o horizonte.

A torre metálica, com mais de 200 metros de altura, no cume do domo central, é a referência mais distante da cidade, visível de toda a bacia do Paranoá. É o primeiro

contraste no horizonte, único no plano de Costa. Como em Paris, a torre contrasta com o horizonte quase plano da cidade, como marca do humano industrial.

Os dois Eixos, um faz contraponto, o outro acompanha o horizonte. O Monumental desce a encosta, em patamares, como degraus, por sobre o divisor de águas; o Rodoviário acompanha as curvas de nível. Têm 300 metros de largura, o Monumental, em duas pistas laterais a um canteiro central gramado; o Rodoviário em cinco vias, uma central, larga, de mão dupla, para maiores velocidades, as outras laterais, menores, de acesso local às quadras.

O primeiro patamar é no alto do domo, à volta do seu ponto mais elevado, onde está hoje o Cruzeiro, próximo ao Memorial JK. Ali Lucio Costa dispôs a Praça Municipal, um quadrado de 300 metros, com os edifícios do governo e equipamentos urbanos de caráter local.

Esse degrau mais alto alongava-se, para oeste, até a estação ferroviária e, para leste, até a torre. Digo alongava, referindo-me ao estudo original de Costa, superado pela construção da praça 800 metros a leste. Essa relocação, em si mesma, não afetou significativamente a paisagem, já que a diferença de níveis é irrelevante para esses pontos. Mesmo o alongamento para oeste do Eixo Monumental teve pouco efeito na paisagem urbana, uma vez que o conjunto urbano, as principais áreas residenciais e o conjunto governamental estavam, e estão, a leste. É, entretanto, a oeste que se localiza, hoje, a maior parte da população. As considerações que faço a seguir dizem respeito unicamente às partes a leste da encosta do domo.

Para leste, o patamar quase plano, sobranceiro à cidade, quase no nível do horizonte das chapadas⁴, estende-se até a torre metálica, alargando-se e depois se estreitando, as pistas laterais convergindo, no estudo inicial, para o Congresso Nacional. No canteiro central, haveria o cerrado nativo. Desse modo, o horizonte estaria sempre à vista, por sobre a cidade. As laterais desse patamar superior seriam ocupadas pelos parques zoológico e botânico, assim como pelo setor esportivo.

Com o deslocamento da cidade para leste, a torre foi construída em pequeno aterro ligeiramente sobrelevada ao terreno circunjacente, reduzindo as visuais. Mais tarde se construiu, na parte mais larga do Eixo Monumental, um centro de convenções, recentemente reformado, tapando o horizonte. Com isso, o patamar superior ficou seccionado em partes, contidas primeiro pelo centro de convenções, depois pelo aterro da torre. Do mesmo modo, a oeste da Praça do Buriti, o Memorial JK impede a vista distante, o horizonte a oeste, e delimita espaços. Apesar disso, as dimensões desses espaços, a relação entre as alturas desses bloqueios e as extensões dos vazios diluem essa percepção, exceto no caso do Centro de Convenções. O céu permanece visível. Seu contacto com a terra é que deixa de ser a linha horizontal das chapadas e torna-se mais próxima, pelo topo dos edifícios.

4 | Esse patamar está, no terreno, a uma altura média de 1.155m acima do nível do mar e tem uma declividade que não ultrapassa 1%. O ponto mais alto do domo está a 1.172m.

O segundo patamar leva à plataforma superior da rodoviária. Desde a torre, para leste, as vias de veículos do Eixo Monumental mergulhavam por baixo da grande plataforma de cruzamento dos eixos, enquanto o canteiro central nivelava-se ao piso superior, passando pela praça coberta prevista no corpo central do Setor de Diversões, chegando até a beira da área livre, debruçada sobre o gramado da Esplanada, com o Congresso e o horizonte. As vias, no final da descida, se rebaixavam do terreno, passavam pelo trecho sombrio do nível inferior, ainda convergentes como num gargalo, e se alinhavam paralelas e niveladas, abrindo então para a Esplanada. As laterais eram fechadas pelos edifícios dos hotéis e, por trás deles, os setores comerciais. Nesse percurso, a perda temporária do horizonte e do céu criava o contraste com a amplidão do gramado, o Congresso e o horizonte ao fundo.

A plataforma, em seu nível superior, era o centro por excelência da cidade: praça central, lugar das festas, comícios, recepções, espetáculos. No cotidiano, seria um estacionamento, com duas praças laterais de pedestres. No que importa aqui, a plataforma seria um belvedere, o grande mirante para apreciar a vista da Esplanada com o ritmo dos ministérios, o Congresso no foco e o horizonte ao fundo.

Em si mesma, a plataforma, como projetada, seria um retângulo muito alongado, fechado, em toda sua fachada oeste, pelos edifícios baixos do Setor de Diversões, cujas fachadas iluminadas pelos painéis comerciais criariam uma linha colorida, conformando uma base visual para a torre atrás, uma sombra para o fim de tarde e, mais que tudo, um referencial para criação do que se conhece usualmente como praça. Os lados menores do retângulo seriam abertos, mas a curvatura do Eixo Rodoviário proveria um fechamento visual distante. E as duas praças de pedestres previstas por Costa, entaladas entre os setores de diversões e o Teatro Nacional ou a casa de chá, o Touring Club, teriam enquadramento suficiente. A do lado norte teria ainda o fechamento do saguão da rodoviária, construído como um corpo baixo, suficiente para definir os espaços.

O que temos efetivamente construído, da torre à plataforma, perde pouco para o projeto inicial, em paisagem. A supressão do corpo central do setor de diversões, se por um lado reduziu a dramaticidade da perda e recuperação das visuais no percurso, por outro desimpediu a vista da Esplanada e o horizonte desde o alto. Também a plataforma foi construída modificada. Perdeu seu caráter de plataforma, tornando-se um par de viadutos paralelos. O prejuízo foi grave funcionalmente, mas os amplos passeios ainda permitem a apreciação das vistas.

A relocação da Rodoviária, contudo, somada à supressão do corpo central do Setor de Diversões, retirou da cidade a principal referência de seu centro urbano: a praça urbana central, o centro da cidade. Ausência que empobrece. As razões técnicas eventualmente apresentadas para isso não convencem. A hipótese mais plausível é a de que os órgãos de segurança da época pretendessem desestimular concentrações e aglomerações, por razões puramente políticas.

O patamar da Esplanada é a marca de Brasília no mundo. O terrapleno gramado, com o edifício do Congresso, as cúpulas e as duas torres, tendo como fundo o horizonte das chapadas, é uma paisagem construída e natural dificilmente superada em força expressiva. A sequência ritmada dos ministérios, quebrada por elementos isolados, a catedral, o teatro, e agora o museu e a biblioteca, compõem um conjunto de excepcional qualidade urbanística, plástica e paisagística.

No projeto original, a Esplanada era mais curta e pouco mais estreita. Foram acrescidos aos setores culturais cerca de 400 metros, como resultado do acréscimo de mais uma faixa de quadras. Os ministérios eram mais baixos e tinham as empenas mais próximas da via. O conjunto do Congresso, nos desenhos de Costa, tinha uma única cúpula sobre um bloco baixo e um único edifício alto com os escritórios de deputados e senadores⁵. O foco de convergência das vias oblíquas do Eixo Monumental incidia sobre esse conjunto arquitetônico, assim como o vértice do triângulo equilátero da Praça dos Três Poderes. Em alguns desses desenhos, esses pontos coincidiam, alguns mesmo sobre o centro da cúpula.

O conjunto arquitetônico do Congresso Nacional — o Senado Federal, a Câmara dos Deputados e as torres gêmeas de escritórios dos parlamentares — projetado por Oscar Niemeyer em 1957 e construído em seguida, interpretou e valorizou os esboços de Lucio Costa.

Como a Esplanada se alongara pela inserção de mais uma faixa de quadras, o ponto de convergência das vias oblíquas do eixo deslocou-se, livrando assim o edifício de maiores compromissos com a geometria urbana. Isso permitiu deslocar o marco vertical, do centro geométrico do gramado, para um ponto de perfeito equilíbrio estético. Por outro lado, o conjunto edificado do Congresso Nacional, na Esplanada, expressa precisamente a organização do Poder Legislativo brasileiro: as duas casas, Senado e Câmara, são absolutamente independentes, com vínculos muito ténues entre si. A figura unitária do Congresso Nacional quase não existe em si mesma. As duas cúpulas e as duas torres gêmeas, unidas pela plataforma e por uma sutil ligação a meia altura das lâminas, refletem precisamente a organização institucional. Uma unidade que se compõe de duas partes distintas, sutilmente interligadas.

Oscar Niemeyer criou uma plataforma, transversal e em toda a largura da Esplanada, ao rés do chão, e sobre ela colocou duas cúpulas, uma menor, o plenário do Senado, outra maior, invertida, o da Câmara. Por trás da plataforma e perpendiculares a ela, defronte à praça, duas torres lamineiras de 28 pavimentos, lado a lado. As torres, pela posição, mostram as empenas cegas para a esplanada, resultando em dois traços brancos apenas marcando a paisagem com o horizonte das chapadas ao fundo. Entre as lâminas, nos pavimentos intermediários, há uma ligação, que, vista à distância, está na altura do horizonte. Assim, o Congresso

5 | Há diversos desenhos de Lucio Costa para esse edifício, no mapa em escala 1:25.000, e nos desenhos do relatório, mas todos têm o mesmo partido, um bloco baixo com a cúpula e um alto com os escritórios. Ver, a propósito, Lauande Junior, Francisco de Assis. *A Praça dos Três Poderes*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) — UnB-FAU, Brasília, 2008.

Nacional é o elemento que articula todos os níveis da paisagem urbana, desde o sítio natural até o cotidiano construído.

A plataforma e as cúpulas são totalmente fechadas, os acessos e áreas funcionais ficam abaixo da linha do chão, do gramado da Esplanada. Disso resulta que as cúpulas são vistas como que assentadas no chão, ao alcance da mão. O Senado e a Câmara, representativos do poder popular, são acessíveis ao povo. São clássicas as fotos de pessoas escalando o Senado na campanha das *Diretas Já*. No início dos anos 1990, contradicoratoriamente, estabeleceu-se a proibição à circulação de pessoas sobre a plataforma. O poder está ao alcance das mãos, mas as mãos não podem chegar lá.

A plataforma com as cúpulas define o degrau sobre o último patamar paisagístico da cidade, a Praça dos Três Poderes. Os edifícios do Congresso Nacional articulam a Esplanada à praça.

A praça se assenta sobre um triângulo equilátero de 683 metros de lado, com a base voltada para leste, para o cerrado nativo e o horizonte. Em cada vértice, um dos poderes da República. O vértice oposto à base, a oeste, desaparece no gramado da rampa do Congresso. O triângulo só é perceptível na base. Ele só atua como organizador do espaço. Nisso, projeto e execução se confundem.

A praça era, no projeto original, um octógono alongado. Duas outras praças, quadradas, como que autônomas, mas articuladas aos lados opostos e menores do octógono, ficavam diante de cada um dos palácios, como um pátio, uma corte ceremonial, separada da praça central pelas pistas de circulação. O Congresso ocupava o lado maior, o vértice oposto. As duas pistas da esplanada cruzavam pelo lado menor, pela frente dos palácios. A pista sul cruzava a praça e descia em rampa junto ao arrimo do terrapleno, até atingir a pista que prosseguia em direção à residência presidencial. Assim, a amurada junto ao arrimo seria, mais uma vez, um mirante com vista sobre o cerrado nativo, o lago e o horizonte.

Do lado oposto, a plataforma do Congresso, cujas cúpulas coroariam a praça em nível inferior. Com isso a praça fica isolada visualmente do conjunto urbano, exceto pelo topo dos palácios. A Praça dos Três Poderes comparece, na paisagem da cidade, representada pelas torres gêmeas dos anexos administrativos do Congresso Nacional. Ela mesma, em nível inferior, desaparece da vista, mesmo da Esplanada. Só é visível quando se chega a ela. Ela é da nação, não da cidade. A construção da praça, inaugurada em 1960, mudou pouco os esboços originais. O octógono alongado tornou-se um retângulo, desapareceram os pátios quadrados diante dos palácios e a pista cortando a praça pelo lado sul e descendo pelo arrimo desapareceu, para dar lugar a uma, ao norte, prolongando-se para leste. O edifício do palácio de despachos foi aumentado, mudando a proporção de suas fachadas,

o que resultou no fechamento de quase todo o lado norte. Preservou-se, contudo, a vista do cerrado, do horizonte, mantendo-se assim o caráter de uma praça aberta.

A partir dos anos 1970, porém, novas alterações foram introduzidas, comprometendo o caráter e o sentido paisagístico, monumental e simbólico da praça, tornando-a fechada.

Uma delas foi a construção de um mastro metálico de 100 metros de altura para a Bandeira Nacional, localizado 30 metros adiante do arrimo. Na paisagem urbana era redundância. No local da praça, além disso, era dissonante e excessivo. Em nenhum dos dois casos, entretanto, comprometia nem a monumentalidade da cidade, nem o sentido referencial da paisagem, uma vez que não impedia a vista do horizonte. Caberia uma discussão sobre seus significados, naquele momento. Se, por um lado, configurava a implantação legítima de um símbolo nacional na capital da República, por outro pode ser compreendido como mera ostentação de poder dos militares, governantes da época. Nada mais pode ser dito: era excessivo e redundante.

Outra foi a construção de um monumento nacional junto ao arrimo, na base do triângulo. Considerando apenas a paisagem, o monumento impede a visão do cerrado e das chapadas, tornando a praça fechada. O patamar paisagístico, central na composição urbanística de Brasília, perdeu seu principal atributo, o horizonte. Aqui, sim, pode-se dizer que comprometeu a monumentalidade e o sentido da praça.

Resta comentar alguns setores onde o céu e o horizonte das chapadas apenas aparecem pelas frestas, pelos interstícios. São as quadras residenciais, os setores de comércio, de diversões, cuja paisagem é predominantemente confinada. Horizontes mais distantes e o céu surgem apenas como um quadro, um painel entre edifícios. Ou nas quadras residenciais, que configuram paisagens locais confinadas, onde o horizonte das chapadas aparece apenas às vezes, mas o céu é quase sempre visível.

Os setores comerciais e bancários eram, no projeto inicial, paisagens relativamente autônomas, que compareceriam no conjunto urbano como massa edificada única. Assim os edifícios mais altos dos setores comerciais, sul e norte, seriam os elementos de transição entre a paisagem interna do setor e a plataforma Rodoviária, ali já se diluindo no Eixo Rodoviário. Nos setores bancário e de escritórios⁶, esse elemento de transição se faria pela praça diante de cada um dos edifícios principais do respectivo setor.

O Setor Comercial Sul, projetado imediatamente à construção, organizava-se por uma via de pedestres que deveria cortar inteiramente o setor, cruzando por sob os edifícios. Ao seu redor abrem-se praças ou juntam-se edifícios baixos, produzindo um percurso variável. Ocorre que essa estrutura não contempla as relações com os

6 | Lucio Costa distingue o Setor Bancário Sul, centrado no edifício sede do Banco do Brasil, e o de Escritórios Norte, ao redor dos Correios e Telégrafos, conhecido como Setor Bancário Norte. Ver itens 4, 5 e, principalmente, 11 do *Relatório do Plano Piloto de Brasília*.

setores contíguos. Mesmo internamente, a via de pedestres ficou inconclusa em um único ponto, prejudicando todo o conjunto, impedindo uma leitura clara do percurso. O Setor Comercial Norte foi projetado posteriormente, sem preocupação de conjunto. Foi dividido em diversas áreas construídas em edifícios isolados uns dos outros. Não há percursos claros de pedestres. Os que havia inicialmente, entre os edifícios altos na fachada da plataforma, foram bloqueados, impedindo completamente o acesso público ao setor. Assim, não há o que comentar de sua paisagem, uma vez que não se estabelecem referenciais para os movimentos humanos. Cada edifício se referencia a si próprio, como único centro. São edifícios que excluem a cidade e a população, a seu redor, como um arquipélago.

O Setor de Diversões expõe os conflitos da época da construção e mudança da Capital. Projetado como um corpo único com, no máximo, três pavimentos, foi construído em duas partes isoladas, laterais ao Eixo Monumental. A lateral norte tornou-se de fato um elemento único quando, em meados da década de 1960, foi construída como um centro de compras e tratada como um edifício. Apesar do nome ainda reconhecido, não se preservou nenhuma característica de Setor de Diversões. Não há paisagem a ser comentada.

Na parte sul, precariamente conservada como de diversões, as vielas e largos internos se perderam em uma arquitetura burocrática ou pretensiosa. É, contudo, o único lado que conserva algum resquício do que se poderia chamar de espaço gregário, no centro urbano.

No Setor de Autarquias, acrescido ao centro projetado, construíram-se, na segunda metade dos anos 1970, dois edifícios altos. Um deles abrindo-se inutilmente para o Eixo Rodoviário, o outro mais abaixo com uma forma cilíndrica composta de paletas voltadas em todas as direções, bloqueando a circulação de pedestres em todos os sentidos. As quadras onde se encontram podem apenas ser contornadas, perdendo-se assim o sentido de setor urbano. Pela localização em terreno mais elevado e também por sua altura, sobressaem excessivamente na paisagem da cidade, competindo com os principais referenciais urbanos, o Congresso Nacional e a torre metálica. Ambos pertencem a instituições nacionais das mais respeitáveis que, naquele momento, impunham-se por sobre a cidade e a nação, construindo monumentos ostensivos e grosseiros, pura demonstração de força e poder. Era o governo Geisel, instalação do neoliberalismo no país. Na mesma época, a França construía seu Ministério da Economia ocupando extensa área de Paris com edifícios baixos, sem nenhuma ostentação. Ou, mesmo em Brasília, construía-se o Estado Maior do Exército, com monumentalidade e qualidades plásticas raramente superadas, sem, entretanto, ostentação de força ou poder.

Nas quadras residenciais, as paisagens podem ser agrupadas em três. As de cada quadra em si, as de transição e, dentre essas, as que configuram “bairros”, articulando

paisagisticamente unidades vizinhas. Nisso há pouca diferença entre o projeto de Costa e a execução, mesmo no caso de arquiteturas menos convincentes.

No conjunto urbano, especialmente vista da pista central do Eixo Rodoviário, à velocidade de 80 quilômetros por hora, cada superquadra aparece como uma grande unidade construída, que se mostra entre a vegetação. Paisagisticamente, é um grande bloco submerso na arborização. Pelas pistas laterais, de acesso local, do mesmo eixo, elas como que mudam de escala e deixam entrever um pouco mais de seus espaços interiores. Aí já se torna impossível perceber imediatamente, no plano dos olhos, a altura dos blocos residenciais mais próximos, que são vistos pelas bases.

Cada quadra se configura como um claustro, um pátio que se define mais claramente em algumas, menos em outras. Às vezes subdividindo-se em espaços menores, onde o tratamento de pisos, vegetação ou equipamentos permite que sejam percebidos como autônomos. É esse o caso de quadras com paisagismo executado por artistas conhecidos, como Roberto Burle Marx, que faz uso de recursos como a redução de dois pavimentos em um ou outro bloco, constituindo espaços confinados, restritos, de alta qualidade paisagística, com dimensões apropriadas ao convívio comunitário em escala doméstica. As proporções das superquadras remetem às da *Place des Vosges*, em Paris.

Em quadras construídas mais recentemente, inclusive algumas pertencentes à Universidade de Brasília, blocos residenciais aplicam tratamentos específicos, às vezes com "cercas vivas" ou mesmo de arames, privatizando os arredores dos edifícios e reduzindo ou até eliminando os espaços comunitários das quadras, inclusive escolas. Com isso se constitui uma paisagem fragmentada, novamente o arquipélago.

Os espaços de transição nas áreas residenciais são de diversas modalidades, configurando diversas possibilidades de relacionamento entre quadras contíguas. Vejamos apenas as chamadas entrequadras, comerciais, institucionais ou esportivas, além do que denominamos a "praça do bairro".

As áreas de comércio local resultam, tanto na Asa Sul como na Norte, em uma *rua-corredor*, uma via de veículos com um passeio lateral e edificações sucedendo-se lado a lado, formando uma sequência visualmente contínua.

Na Asa Sul, a tipologia arquitetônica favorece esse aspecto de *rua-corredor*. Entretanto, a concorrência natural do comércio, o estabelecimento de um fluxo adicional de veículos por mudanças na estrutura urbana, além de uma inércia cultural relacionada à cidade tradicional, produziram modificações. Primeiramente, a criação, nos blocos comerciais, de uma fachada frontal, voltada para a rua, e de uma fachada "de fundos", para o interior da quadra. Assim, aquilo que era previsto para ser um espaço de transição tornou-se conflitante ou, ao menos, independente do conjunto.

Na Asa Norte, criou-se uma nova tipologia de blocos quadrados que permitiu, em muitos casos, ênfase excessiva no edifício isolado, na arquitetura, gerando também uma fragmentação do espaço e das paisagens, desconectando a área comercial da quadra residencial.

Há ainda, como paisagens de transição, as “praças dos bairros”, conectando quatro quadras à volta da igreja. Trata-se de um resgate da imagem tradicional de pequenas cidades no interior do Brasil, a praça da igreja. Em Brasília, as ruas comerciais nas quadras 100, terminando em anéis de distribuição de trânsito de acesso às quatro quadras, com a igreja ao fundo, recriam aquelas praças com novas linguagens, principalmente quando usam de vantagens proporcionadas pela topografia. Tais pracinhas têm muitas vezes a vista do horizonte das chapadas enquadrada pela rua-corredor formada pelo comércio local.

Há muito ainda a anotar sobre as paisagens da cidade, naturais ou construídas, principalmente aquelas que as relacionam. As paisagens mostram tanto o modo do humano se relacionar com a natureza — transformá-la —, como o de se relacionar com os outros humanos — a política.

Cruls e Glaziou identificaram um sítio de excepcionais condições paisagísticas e construtivas para a construção da cidade: um domo cercado de um anel de chapadas que resultam em um horizonte regular, sereno, tranquilo. Tudo isso no planalto, nas terras altas com as nascentes de três das maiores bacias. Polli Coelho confirma a localização em 1948. Vargas contrata Belcher para definir o sítio, e das opções apresentadas o governo reafirma Glaziou.

Lucio Costa propôs uma cidade perfeitamente integrada em seu sítio natural. Como paisagem, o traço principal era o horizonte das chapadas. Na cidade construída, dois elementos verticais referenciavam todo o conjunto: a torre metálica e as torres gêmeas dos anexos do Congresso, pontuando o horizonte. A Praça Central, a plataforma superior da rodoviária, esta sim a praça da cidadania, da população da cidade. Sua supressão mutilou a cidade em seu cerne, em seu centro, na cidadania, sempre enaltecidida, mas jamais efetivada.

Nas pequenas paisagens, nos bairros, não se constituiu a comunidade, a relação dos vizinhos. A praça do bairro tornou-se apenas um local de circulação de veículos, perdeu-se o convívio. Apesar de tudo isso, Brasília é ainda um lugar aprazível, ainda é possível ser feliz em Brasília, mais que em qualquer outra cidade brasileira.

Há ainda todo o lado da cidade a oeste do cume do domo, as “cidades-satélites”, a comentar. O governo, pela Novacap, não pensou nisso. Dispor da *calma severa e majestosa desse vale* é algo que as estruturas sociais ainda não permitem a todos.



A DENSA E CURTA HISTÓRIA DA ARTE EM BRASÍLIA

paulo herkenhoff

(apontamentos para uma história da arte necessária)



Quando Brasília se inaugura, em 1960, concluía-se o último grande ato da modernidade brasileira. Logo, a nova Capital sediaria decisivas manifestações de consolidação do pós-moderno. O urbanismo e a arquitetura da cidade se implantam no processo em que surgem a Bossa Nova, o Cinema Novo, o design, o móvel moderno, a televisão, novas teorias sobre educação. A construção de Brasília coroa um processo radical representado pela eclosão do neoconcretismo¹, uma efetiva contribuição ao cânon da arte moderna ocidental. Este ensaio não propõe uma cronologia, mas histórias transversais da arte em Brasília na década de 1960. Evitam-se percursos evolucionistas e unívocos. Não se indaga sobre o que teria sido a experiência social de Brasília se o urbanismo fosse de outra ordem. Ou o que teria ocorrido se o processo tivesse sido a celebração da arquitetura brasileira com projetos de um Affonso Eduardo Reidy ou um Vilanova Artigas. Ideologicamente seria outra, sem o *apartheid* social que se implantou a partir do modelo do Plano Piloto?

Em termos da história e espaço humano, Brasília tem paralelos com a Califórnia, que na década de 1960 formou uma densa história curta da arte sobre a inexistente tradição. Desde então, a força conceitual da arte americana deve muito à cena de Los Angeles. Ali surgem John Baldessari, Ed Ruscha, Chris Burden e Richard Diebenkorn. Lá Bruce Nauman descobre Duchamp e Beckett. Contracultura, mudanças de comportamento e inquietação política imperavam na Califórnia. Em Brasília, chocam-se a utopia desenvolvimentista e a entropia política frente ao trauma do real: o golpe de 1964, batismo de fogo da nova Capital.

Na história da arte de Brasília, são analisadas três questões da cultura visual brasileira: (a) a arquitetura e o urbanismo sob pontos de vista simbólicos e históricos, sobretudo o prédio do Congresso Nacional; (b) as relações sociais entre arte e arquitetura propostas por Athos Bulcão; e (c) as relações de Rubem Valentim entre arte construtiva e padrões ético-plásticos dos cultos de origem africana. São casos que em Brasília concluem questões da modernidade brasileira. Há mais temas, como a arte em espaço público, com esculturas no Palácio da Alvorada e no Palácio do Itamaraty. Brasília foi o lugar que melhor acolheu a obra de Maria Martins no espaço coletivo. Mencione-se o ensino da arte na Universidade de Brasília e o impacto da ditadura de 1964 sobre ela e sobre os departamentos voltados às artes. Se Brasília concluiu processos da modernidade, a cidade também expandiu o campo da pós-modernidade, com seus desafios e transformações da linguagem da arte. A contribuição da cidade é notável. Ela aglutinou um grupo de artistas experimentais (Alfredo Fontes, Cildo Meireles, Guilherme Vaz, Luiz Alphonsus) e foi

1 | Teorizado por Ferreira Gullar, o neoconcretismo aposta no valor simbólico da forma e no espaço político da subjetividade contra a excessiva objetividade do concretismo. Recorreu à fenomenologia da percepção de Maurice Merleau-Ponty. Surgiu com o *Manifesto Neoconcreto* (1959) e envolveu Lygia Clark, Hélio Oiticica, Franz Weissmann, Amílcar de Castro, Lygia Pape, Willys de Castro e outros.

Paulo Herkenhoff é crítico de arte e curador. Foi curador da XXIII e XXIV Bienal de São Paulo, curador adjunto do Museu de Arte Moderna de Nova York, diretor do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e do Museu Nacional de Belas Artes. É autor de diversos textos e livros, dentre os quais destacamos *Poética da percepção. Questões da fenomenologia na arte brasileira* (Rio de Janeiro: MAM, 2008).

sítio de um importante processo de crítica institucional, o dito *Porco Empalhado* de Nelson Leirner no 4º Salão do Distrito Federal (1967). São novas questões da densa história curta da arte de Brasília.

Arquitetura de Brasília: visões extemporâneas

O ensaio se situa entre o interdito e o não-dito: o papel do Rio de Janeiro na formulação de Brasília, a frustração do experimento social e o falocentrismo arquitetônico na Capital Federal. A cidade de Brasília é produção arquitetônica e urbanística do Rio de Janeiro. Por isso, ela tem mais a ver com a arquitetura modernista carioca que com o racionalismo internacionalista, o brutalismo ou com qualquer outro modelo. Desde que se tornou capital do Vice-Reino, o Rio produziu símbolos, por mais que a historiografia uspiana tente desconstruir o significado da cidade na formulação da Nação brasileira. Brasília se nutre dos erros e acertos do pensamento urbanístico moderno consolidado no Rio desde o final do Império: os parques desenhados por Auguste Glaziou (1864), as reformas de Pereira Passos (1903-1906), a derrubada do Morro do Castelo (1922), a Esplanada do Castelo e o Plano Agache (1925-1930). O Rio produziu cidades. Os planos urbanísticos de Belo Horizonte, Goiânia e Brasília surgem da antiga Capital Federal. Os grandes símbolos históricos do redimensionamento urbanístico de Belo Horizonte (Pampulha) e de São Paulo (Ibirapuera e Edifício Copan) são produtos da modernidade carioca. A tradição desemboca em Brasília.

Mário Pedrosa soa como o desafio premonitório de Brasília com "A Arquitetura Moderna no Brasil", de 1953: "a questão não era descobrir ou redescobrir o país. Este sempre estivera lá, presente com sua ecologia, seu clima, seu solo, seus materiais, sua natureza e tudo o que nele há de inelutável". E Mário aduz: "No Brasil, a primazia no plano artístico coube à arquitetura, o importante era criar algo novo, ali onde o solo era ainda virgem"². Antes da trindade Juscelino Kubitschek, Lucio Costa e Oscar Niemeyer, já havia Pedrosa pensando um modelo político, ecológico e funcional para a arquitetura no Brasil similar ao que regeu a invenção de Brasília, a mais radical realização da modernidade brasileira.

O processo de Brasília se friccionou com expectativas de modernidade e justiça investidas no comentário de Pedrosa ao conjunto residencial do Pedregulho, projeto de Affonso Eduardo Reidy no Rio: "por sua solução audaciosa no campo da habitação, fez-se obra social. Abre às realizações de um novo caminho"³. Pedrosa estava próximo do sonho messiânico do *candango* em busca da Terra da Promissão no Planalto Central. Pensada para o poder, Brasília oscilou entre um plano de exclusão, dimensão da higiene social da futura Capital Federal, e uma acrítica visão desenvolvimentista que legitimasse seu grandioso projeto. A distribuição das classes sociais no traçado físico de Brasília pouco diferia do fato de que entre 5 mil e 10 mil pessoas tivessem sido internadas em instituições psiquiátricas no

2 | A Arquitetura moderna no Brasil.
Pedrosa, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p.256 e 258, respectivamente.

3 | Ibidem, p. 260.

Rio, nos anos 1950, como estratégia de “higienização” da Capital Federal, postas fora de circulação nos espaços do poder republicano. O *apartheid* social se transfere da Velhacap para a Novacap como disciplina de distribuição social dos corpos na cidade-sede da República e nas cidades-satélites sob regime escópico que evoca Michel Foucault em *Vigiar e punir*. As contradições da sociedade brasileira, visíveis nas favelas cariocas, não sendo resolvidas pelo modelo utópico, acabam sendo mascaradas na nova sede do mando político. Em 1958, Pedrosa respeita a posição de Niemeyer, mas não deixa de apontar contradições nas “esperanças messiânicas” equivocadas do arquiteto filiado ao Partido Comunista (“como se o comunismo de Stálin fosse o comunismo de Lenin e Trotsky”), e faz entrever o que reputava equivocado na formulação de Brasília: “engajou-se numa máquina política acreditando ter-se engajado numa radiosa utopia”. Pedrosa almeja a unidade entre o estético e o ético⁴. Portanto, Brasília não surgiu imune aos embates das esquerdas. Apesar da diferença ideológica, o trotskista Pedrosa reconhece valor em Niemeyer, o marxista fiel ao modelo soviético pós-Lenin. Pedrosa levou para Brasília parte do Congresso da Associação Internacional de Críticos de Arte realizado no Brasil (1959).⁵

O filme *The Belly of an Architect* (Peter Greenaway, 1987) discute Étienne-Louis Boullée que inspirou Albert Speer, o arquiteto de Hitler. Com desenho neoclássico, o *Cenotápio para Newton* (1784) de Boullée se conceitua como “arquitetura parlante”, porque sua estrutura formal (esfera) expressa a função de homenagem ao físico. Os contornos da questão da “arquitetura parlante” em Niemeyer se encontram em projetos antropomórficos: o dito “Olho”, pavilhão do Museu Oscar Niemeyer em Curitiba, que enuncia a relação entre a forma anatômica do prédio (um olho) e sua função de expor arte. Irônico, Flávio de Carvalho projeta casas com cara de gente em São Paulo, em 1933. Em *The Monumental Impulse*, George Hersey diz que “há muito tempo a raça humana tem uma queda para o uso do pênis como um paradigma arquitetônico”⁶. Entenda-se aqui que o termo inglês *impulse* se origina do conceito de *Trieb* em Freud, que indica “pulsão”, a carga energética que leva o organismo a tender para um alvo. Freud analisou as pulsões sexuais, a do ego ou de autoconservação e, mais tarde, a dita pulsão de morte. A retórica da forma parlante estava no projeto de Claude-Nicolas Ledoux para um prostíbulo em forma de falo (Paris, 1790) para designar a atividade sexual envolvida no prédio. A ideia de gênero atravessa a obra de Niemeyer, que sexualiza sua arquitetura ao anunciar nexos entre as formas neobarrocas de seus prédios e as curvas do corpo feminino⁷. Tal arquitetura do feminino remete às comparações de Hersey entre as cavernas paleolíticas e as passagens e “câmaras biomórficas” que “evocam a complexidade da anatomia interior feminina”⁸.

Trata-se aqui de reconhecer a ocorrência do viés de gênero na arquitetura e interpretar sua função simbólica. Hersey vê o “paradigma do pênis” em obeliscos e torres, porque alusões a ereções “expressam fatos específicos sobre territórios, herança de gênero e status”⁹. A coluna de Napoleão em Paris, modelada na coluna

4 | “O depoimento de Oscar Niemeyer” (1958). Pedrosa, Mário. Op. cit., p.290.

5 | Um dos textos apresentados por Pedrosa nesse Congresso, “A Cidade nova, síntese das artes”, encontra-se aqui publicado em nossa seção Releituras, na página 110. (Nota do editor)

6 | Hersey, George. *The Monumental Impulse*. Cambridge: The MIT Press, 2001, p.117.

7 | Poema da curva de Oscar Niemeyer. Cf. Underwood, David. *Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p.45.

8 | Hersey, George, op. cit., p.138.

9 | Ibidem, p.135.

de Trajano, celebra a vitória em Austerlitz. Feita com os canhões dos exércitos vencidos, foi removida durante a Comuna por sugestão de Courbet, que lhe negava valor artístico e nela via a perpetuação de ideais de guerra. Para Gros-Kost, Courbet “arrancou o assassinato e o despotismo, jogou no chão aquele pedaço de bronze presunçoso”¹⁰, mas o pintor não mencionou o fator falocêntrico da coluna. De fato, ele mesmo havia explicitado os órgãos genitais femininos em foco frontal na tela *A Origem do Mundo* (1860). Hersey, que entende haver tratos masculinos em dadas representações do poder político e econômico, observou que o pênis ereto e testículos estão na *Ypsilanti Water Tower* (1890), em Michigan, entre abundantes exemplos. Cogite-se *ad argumentandi* que o monumental edifício do Congresso Nacional em Brasília desenhado por Niemeyer também se classificasse na lógica do paradigma fálico. Entre os inúmeros monumentos de igual teor estão o projeto de Plínio Botelho do Amaral para a sede do Banco do Estado de São Paulo (1939-1947, adaptado para se parecer com o Empire State Building de Nova York) e a torre Gherkin projetada por Sir Norman Foster na Londres neoliberal. Quadros e prédios podem se tornar sexualmente carregados como em Courbet e Ledoux. Niemeyer agora parece concordar com Loos, que diz: “toda arte é erótica”¹¹.

Arquiteturas parlantes se projetam em ações retóricas. Que se pense o prédio do Congresso Nacional como centro legiferante na ordem do Estado e que, nesse confronto, se busque o primado do significante da linguagem arquitetônica e a expressão patriarcal. A dimensão fálica se infiltra no dispositivo físico para a função do poder constitucional no paradigma iluminista da separação dos poderes de *O Espírito das Leis* (1748), de Montesquieu, representada pela Praça dos Três Poderes. A análise do edifício oscila entre a crítica marxista à sociedade capitalista, o desenvolvimentismo e a visão psicanalítica da sede do Parlamento. Na arquitetura parlante, prédios são máquinas produtivas, máquinas esquizofrênicas da dinâmica social¹². De perto, a forma do Senado remete a um seio. À distância, pode ser interpretada como um falo. A arquitetura do Congresso se destina a simbolizar o Poder Legislativo, a Lei do Pai, a lei do falo. Portanto, a linguagem da arquitetura projeta máquinas desejantes. O improdutivo, o sem gênero, o inconsumível e o inconfessável nos prédios públicos permanecem longe da cena, ficam na *ob-scena* das verdades, as meias verdades e a linguística da mentira. Palavras e signos materiais não mentem sozinhos¹³.

10 | Gros-Kost. *Courbet: souvenirs intimes*. Paris: Derveaux, 1880, p.142.

11 | Loos, Adolf. *Ornament and crime* (1908). Conrads, Ulrich. *Programs and Manifestoes on 20th Century Architecture*. Cambridge: The MIT Press, 1975, p.19-24.

12 | Interpretação a partir de Deleuze, Gilles.; Guattari, Felix. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: Minneapolis University Press, 1998, p.3.

13 | Weinrich, Harald. *The Linguistics of Lying and Other Essays*. Seattle: University of Washington Press, 2005, p.12.

14 | Freud, Sigmund. *Totem and Taboo* (1923). New York: W. W. Norton & Company, 1989, p.176.

O edifício do Congresso suscita debates sobre masculinidade e castração. A partir de *Totem e tabu* de Freud, revelam-se simetrias entre gêneros, poder, desejo e discurso psicanalítico. Na cadeia de significantes, fica difícil pensar que a tal devoração canibal do pai pelos filhos seja a realização mecânica da “identificação com ele” (o pai, se fosse ele o Estado de Direito), através da qual seria como se “cada um deles [os irmãos] adquirisse uma porção de sua força”¹⁴. Lacan, teórico do fetiche paterno, oferece sua interpretação do Pai, a partir da homofonia entre as alocuções “Nome-do-Pai” (*Nom-du-Père*) e “Não do Pai” (*non du Père*),

como significante da função do Pai simbólico. “É no ‘Nome-do-pai’ que devemos reconhecer o suporte da função simbólica que, na alvorada da história, identificou sua pessoa com a figura da lei”, escreveu¹⁵. É nessa alvorada que o Parlamento desonta portentoso no Plano Piloto.

Em competição fálica, Sergio Bernardes projeta o mastro da Bandeira Nacional (1972) com cem metros de altura, na Praça dos Três Poderes, no apogeu da ditadura militar. A bandeira — representação emblemática da nação — tremula sobre os espaços do Estado, superando os três poderes. O regime escópico da arquitetura tece a teoria constitucional da representação política a partir do jogo do visível. O prédio do Congresso Nacional produz uma torção: domina a Praça dos Três Poderes, com o Palácio do Planalto, sede do Poder Executivo, e o edifício do Supremo Tribunal Federal, órgão máximo do Poder Judiciário. Noutra face, o prédio do Congresso Nacional preside ao espetáculo da Esplanada dos Ministérios, o *locus* da ação empírica do Executivo, da burocracia e do dispêndio do orçamento federal. Sobre a paisagem-cena montada pelo urbanismo e pela arquitetura se lança o voraz olhar do Congresso. O prédio é descortinado da Rodoviária, ponto de chegada dos que acorrem a Brasília atrás de sonhos individuais, e onde diariamente milhares de trabalhadores, oriundos das cidades satélites, refazem o trajeto de distribuição das classes sociais no Distrito Federal. Desse ângulo e distância, o prédio não é seio, mas falo.

O Brasil caiu no *ranking* de desigualdade entre os gêneros, segundo o Fórum Econômico Mundial. Passou de 73º (2008) para 82º lugar (2009). Quanto à presença da mulher no Congresso, o país ocupa a 109ª posição entre 134 países¹⁶. Esse fato reitera o destino falocrático da arquitetura do Parlamento brasileiro. Na utopia formal de Brasília, a configuração plástica da arquitetura de suas instituições e o desempenho político real confluem para a situação totêmica falocrática de *Totem e tabu*: “o pai primal violento tinha sido, sem dúvida, temido e invejado por cada um da companhia dos irmãos”.¹⁷ Édipo supõe uma fantástica repressão da máquina desejante, afirmam Deleuze e Guattari in *Anti-Oedipus*¹⁸. Na atualidade, há uma correspondência invertida entre o desempenho totêmico do Congresso, instância do Estado, e sua percepção pela sociedade como o *Moloch* contemporâneo. Se o Pai primal violento é o Estado, quem o consome não é a cidadania emancipada, mas parlamentares dos quatro cantos da República, em voragem corrupta e de assalto à esfera pública como espólio, em prol de seus interesses privados, no desempenho de uma lógica às avessas da democracia. É a gestão política da *metonímia* da democracia: a simbiose entre anôdinos, a coalescência perversa e a fusão entre partidos. Lá, no caldeirão da governabilidade perversa, cozinha-se o festim canibal do Leviatã brasileiro.

15 | Lacan, Jacques. *Écrits*. London: Tavistock, 1977, p.67.

16 | Brasil cai para 82º em desigualdade de gênero. *O Globo*, Rio de Janeiro, 28 de outubro de 2009, p.23.

17 | Freud, Sigmund. Op. cit., p.176.

18 | Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. Op. cit., p.3.

Desde sua construção, Brasília foi associada à oposição à arte abstrata, graças ao poder decisório de Niemeyer na implantação de obras de arte nos espaços públicos e na decoração de edifícios da Novacap. No Brasil, a querela paroquial “figurativos versus abstratos” foi superada nos anos 1940¹⁹. Pedrosa defendia o abstracionismo desde 1945 em sua coluna no *Correio da Manhã*. Cícero Dias pintou um mural abstrato para a Secretaria da Fazenda do Estado de Pernambuco (1948), e Franz Weissmann inaugurou no Rio o *Monumento à liberdade de expressão do pensamento* (1954), uma coluna geométrica. No primeiro debate sobre o abstracionismo no Rio, Pedrosa argumentou que “os artistas foram os primeiros a ter a intuição do esfacular das velhas noções espaciais, e, confiantes, entregaram-se a novas percepções”²⁰. Alfredo Ceschiatti afirmou que deixou de pesquisar formas abstratas, como na escultura *Peixe* (1953), por temer perder encomendas pelo arquiteto²¹. Partícipe da geração ortodoxa do Partido Comunista Brasileiro, Niemeyer padeceu da *abstractofobia* que acometia a agremiação. A construção de Brasília é contemporânea ao desenvolvimento do neoconcretismo, mas este foi mantido ao largo. Como teria sido se Brasília tivesse se encontrado com esse movimento-chave da arte do século XX? No entanto, Niemeyer não concordaria com o arquiteto Adolph Loos, para quem “ornamento é crime”²², pois sempre se esmerou na presença da arte em seus projetos. Dois indivíduos com refinada capacidade de negociação desempenhariam um decisivo papel na ruptura do cerco stalinista à arte abstrata em Brasília: o Embaixador Wladimir Murtinho e o pintor Athos Bulcão²³.

Wladimir Murtinho foi o formulador maior do programa de necessidades do prédio do Palácio do Itamaraty, sede do Ministério das Relações Exteriores em Brasília. A pauta de seu texto “A identidade nacional pode ser percebida tanto nos objetos produzidos por nossos artesãos quanto no *design* que neles se inspiram”²⁴ indica uma visão de cultura para o Itamaraty e não de “decoração de interior”. O projeto de Murtinho é paradigma de justeza e discernimento da função simbólica da arte, em sua condição de expressão coletiva, no espaço público. Ele articulou arquitetura, arte e *design* para um espaço do Estado para representar a sociedade através de seus artistas. Com relevos murais de Rubem Valentim, Emanoel Araújo e Sergio Camargo, o Itamaraty rompeu com aquela *abstractofobia*. Com jardins de Burle Marx, mobiliário de Joaquim Tenreiro, painel de Alfredo Volpi, esculturas de Maria Martins e Bruno Giorgio e o *Políptico do Itamaraty*, de Fayga Ostrower, o Itamaraty arremata sua vocação simbólica regida por refinado discernimento estético.

19 | *Inagurando*. Rio de Janeiro: Sul America Terrestres Marítimos e Acidentes, 1949.

20 | *As Duas alas do modernismo* (1949). Pedrosa, Mário. Op. cit., p.34-40.

21 | Em conversa informal com o autor, c.1989. A escultura *Peixe* de Ceschiatti foi exposta na II Bienal de São Paulo.

22 | Loos, Adolf. Op. cit, p.19-24.

23 | Ver, do autor, *Para ver melhor Athos Bulcão*. Brasília: Espaço Cultural, 1987, páginas não numeradas.

24 | Em Leal, Joice J. *Um Olhar sobre o design brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2003.

Athos Bulcão, artista múltiplo, operou uma exemplar relação entre arte e arquitetura. O que seria do Teatro Nacional de Brasília sem seus relevos? Duas vertentes revivem o azulejo no Brasil nos anos 1940. O casal Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes se refugia no Rio em 1940. Para Vieira da Silva, o mundo em desagregação pela Guerra se rearticula na pintura (*História trágico-marítima* ou *Naufrágio*, 1944). Bulcão

deve ter visto a malha cubista tensionar espaços modulados na obra dela, em *O Jogo de Xadrez* (1943), jogos de cartas (*Le jeu de cartes*, 1942), bibliotecas e cômodos azulejados (*Couloir Sans Limites*, 1942-1948). O desbordamento do espaço se finca por essa apropriação do "real". Vieira da Silva, que planejou os azulejos para o metrô de Lisboa, transpõe o gosto português contemporâneo para um painel na Universidade Rural do Rio de Janeiro (1943). Ruben Navarra notou "o equilíbrio de uma razão plástica onde é possível conciliar o azulejo e as 'touches' de Cézanne com planos de Ucello sem perder de vista a ótica do mosaico"²⁵. A outra vertente da azulejaria envolve painéis de Cândido Portinari no prédio do Ministério da Educação (1936-1945), ápice da arquitetura moderna brasileira. A azulejaria em azul e branco, padrão básico do Brasil colonial, conduz à cadeia de passagens que atravessa Portugal e Holanda e, mais remotamente, a China e o Islã. A leveza visual se associa à herança barroca do Brasil costeiro. A construção ideológica identitária modernista implicou em projetar o futuro também via a recuperação da história. Daí os modernistas se envolverem na implantação do serviço de proteção ao patrimônio histórico e em iniciativas como a retomada da tradição colonial da azulejaria. Carlos Zilio observa que nas cenas de mar dos azulejos de Portinari para o prédio do Ministério da Educação no Rio "a experiência pós-cubista de Portinari atinge sua maior plenitude, constituindo-se não só a obra mais importante do artista, como também uma das mais expressivas do modernismo. [...] No mergulho, na alegre sensualidade das águas, surge a imensidão do espaço". Ainda Burle Marx, Djanira, Waldemar Cordeiro, Antonio Maluf e Alfredo Volpi produziram painéis de azulejaria²⁷. Bulcão foi o nexo entre as duas vertentes da azulejaria. Membro do círculo carioca de Vieira da Silva e Szenes, notou que "nenhum dos dois se entrosou muito bem com o ambiente brasileiro, e isto, talvez, porque não procuraram se aproximar de Portinari, que era, então, a figura centralizadora da arte brasileira"²⁸. Em 1945, Portinari convidou Bulcão para auxiliá-lo nas obras da Igreja de São Francisco na Pampulha, projeto de Niemeyer. Em 1958, Niemeyer levou-o para Brasília. Bulcão atuou junto a arquitetos como João Filgueiras Lima, Anna Maria Niemeyer, Ítalo Campofiorito e Elvin Dubugras.

Athos Bulcão armou um sistema de relações lúdicas e produtivas entre arte e arquitetura. Em Brasília, compreendeu que a azulejaria não se reduz a um suporte para a imagem, mas é uma estrutura em si. A malha quadriculada azulejada não se elimina do visível, pois subsiste no "inconsciente ótico". Entendeu o azulejo como unidade concreta constitutiva da carnalidade do muro. Não é simples decoração nem só recomposição da pele da alvenaria. A aplicação do azulejo submete o espaço a regras e jogos de inscrição de signos de linguagem na arquitetura. A malha se desamarra para potencializar o *medium*. A crítica de Bulcão ao meio funda seu projeto político ímpar de requalificação da "vontade material", tema de Bachelard²⁹. Reconhecer que a manipulação dos azulejos implica em desejo e vontade dos operários sobre o material levou-o a repensar sua própria práxis da arte. O que é o saber aqui? Quem é que sabe? Será que a gente se dá conta que é o Outro?³⁰

25 | Em *Jornal de Arte*. Campina Grande: Comissão Cultural do Município, 1966, p.194.

26 | Zilio, Carlos. *A Querela do Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997, p.111.

27 | Ver, do autor, *Glória! O grande caldo*. Adriana Varejão. São Paulo: Louise Néri, 2001, p.109.

28 | Apud Moraes, Frederico. *Tempos de guerra*. Rio de Janeiro: Galeria do Banerj, 1986, páginas não numeradas.

29 | Bachelard, Gaston. *La Terre et les reveries de la volonté*. Paris: Librairie José Corti, 1947.

30 | *O Seminário*. Livro 20 mais, mais. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985, p.129-130.

Bulcão resolve tais questões de Lacan sob o ponto de vista materialista, na organização da produção.

Alienação e mais-valia rondam os ateliês de arte. Bulcão não ignora os operários que assentam os azulejos, nem o valor agregado pelo trabalho na montagem da obra. O método responderá às contradições próprias do modo de produção. Não há mais sujeito hegemônico (o artista) sobre a abstração do trabalho. Bulcão criava desenhos abstratos nos azulejos e não mais definiu a conformação final a ser seguida. A composição do painel caberá aos operários, que afixam as peças e decidem livremente o posicionamento de cada azulejo, sem seguir qualquer sugestão do artista. Uma forma abstrata — a curva, por exemplo — pode ser fixada em qualquer posição. O olhar dos pedreiros se emancipa. Bulcão lhes reconhece a condição de sujeitos de decisões estéticas. Eles se liberam da “composição” e das regras de combinação. A desalienação proposta por Bulcão é o diagrama de relações de alteridade social que assume incondicionalmente a potência e o saber do Outro. Na lógica instituída por Bulcão, os operários trabalham como articuladores semiológicos. Modulam a escritura. Contribuem para a conformação do traço poético mediante a articulação de sintagmas visuais em ordem virtual e imprevisível, com a falência do paradigma. Essa intervenção desejante do Outro aproxima o método de Bulcão da recuperação da presença do sujeito no objeto proposto por Lygia Clark (*Bicho*, 1960). Na azulejaria de Bulcão e nos *Bichos*, a obra permanece incompleta sem a ocorrência do investimento do desejo pelo Outro.

A obra de Bulcão explicita a contribuição do fator trabalho na constituição do objeto e, logo, o valor de troca. No processo de circulação, o valor de troca abstrai a contribuição do trabalho na produção de bens. Bulcão reivindica a constituição de uma força de trabalho cognitivo, a arte como *atividade* e não apenas mercadoria³¹, para obliterar a cisão entre valor de troca e valor de uso. Viu-se que abdica do poder hegemônico do artista: o arranjo da azulejaria provém do acaso das escolhas imprevisíveis e individuais de cada operário e não de leis de causa e efeito ou de leis da boa continuidade da forma. Enquanto Décio Pignatari lamentou que ao concretismo de São Paulo faltaram “estruturas estocásticas”, isto é, resultantes do acaso³², Bulcão leva pane às leis da *Gestalt* da percepção experimentadas em seus painéis azulejos: o olhar dança sem marcação. O ritmo visual que surge da ação dos pedreiros substitui a lógica gráfica da *ars combinatória* da azulejaria por um frenético movimento de formas resultante do improviso, do aleatório e do alógico no assentamento das peças. A noção de norma está subvertida, o olhar poético se libera da malha.

O projeto de Bulcão era harmonizar sua própria obra com os prédios, torná-la necessária à arquitetura como fator de integração estética e social. Assim, provou-se o mais acertado parceiro de Niemeyer, pois soube conferir à relação entre arte e arquitetura a adequação e justeza que fazem a dignidade de cada uma delas e a harmonia da totalidade³³. Essa é a singularidade de Bulcão: produzir a fusão entre

31 | Negri, Antonio. *Art e multitude*. Paris: Mille et une Nuits, 2009, p.138 141.

32 | Pignatari, Décio. Fiaminghi (1961). Cabral, Isabella. *Hermelindo Fiaminghi*. São Paulo: Edusp, 1998, p.153.

Estocástico vem do grego: hábil em fazer conjecturas. É o pertencente ou relativo ao acaso.

33 | Bulcão colaborou com o projeto dos hospitais Sara Kubitschek de João Filgueiras Lima (*Lelé*), criando azulejos e outros elementos.

sua prática socioestética e relações sociais no espaço construído pelo homem. Ao acentuar que a abstração não é mero exercício da forma pela forma, mas condição de possibilidade de desalienação do operário, Bulcão logra convencer Niemeyer a aceitar os painéis de azulejaria abstrata em seus projetos. A estratégia política de Bulcão logrou inscrever o interdito, isto é, a forma abstrata em projeto do arquiteto irascível na desaprovação da forma concreta. Tal resposta articula a generosidade de Niemeyer ao projetar totalidades arquitetônicas incompletas que se concluem com a participação de um duplo Outro. De fato, Bulcão foi o Outro do processo artístico da invenção arquitetônica de Brasília e os operários foram o Outro de Bulcão.

A Bahia bate cabeça em Brasília ou o peji construtivo de Rubem Valentim

Rubem Valentim desenvolveu a mais sólida articulação entre o cânon da arte concreta e o universo espiritual das religiões herdadas da África. Enfrentou a incongruência aparente entre o racionalismo da arte concreta e certos princípios da modernidade para elaborar as bases teóricas de uma arte do sacro, mas sem funções rituais. A fonte no candomblé indica que a arte de Valentim é determinada pela religião tanto quanto a “arte negra”, segundo Carl Einstein, em seus estudos sobre a cultura da África. Mas em Valentim a obra não encarna a divindade mesma³⁴. A obra não absorve a transcendência conferida pela religião aos objetos de culto. Sua arte surge no momento do amplo descrédito de que as Escrituras Sagradas (a Bíblia e o Corão) gozaram em meados do século XX³⁵. A ausência de Escrituras no candomblé, em prol da oralidade prevalecente, conduz Valentim ao signo e, a partir dele, a produzir a “riscadura brasileira”.

Assim como Robert Goldwater distinguiu o primitivismo do arcaísmo e do romantismo³⁶, a obra de Valentim deve ser afastada de problemas que não lhe são atinentes: a noção de primitivismo e o nacionalismo de cepa folclorista, uma bandeira modernista. Compreender sua obra implica em analisá-la em confronto com os parâmetros dessas vertentes. Tendo se iniciado no candomblé, o Obá Valentim não se “apropria” de objetos de culto para produzir discurso formal como fizeram Picasso ou Brancusi, e evita a narrativa iconológica de mitologias tipo Wifredo Lam. Sua obra é autoexpressão, sobre bases de sua origem cultural e experiência mística pessoal. Rubem Valentim nasceu em Salvador da Bahia em 1922, em pleno período (1920-1930) de maior repressão policial aos cultos de origem africana³⁷. Valentim era Obá da Casa de Mãe Senhora³⁸, a yalorixá do Ilê Opô Afonjá em Salvador. A conselho da yalorixá, ele deixou a profissão de dentista para se dedicar à pintura em 1948³⁹. O artista residiu em Brasília em momentos dos mais produtivos.

Em *A estética da vida* (1921), que fundamentou alguns postulados da Semana de Arte Moderna e da Antropofagia de Oswald de Andrade, Graça Aranha conclamou os artistas brasileiros a superarem a “infantilidade africana” da qual resultaria um paralisante “terror cósmico”⁴⁰. Não se trata de primitivismo exógeno, mas da

34 | Einstein, Carl. *La Sculpture nègre* (1915). Trad. Liliane Meffre. Paris, L'Harmattan, 1998, p.28.

35 | Armstrong, Karen. *The Idea of a Sacred Text*. Reeve, John (ed.). *Sacred*. Londres, The British Library, 2007, p.15.

36 | Goldwater, Robert. *Primitivism in Modern Art* (1938). Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1986, p.24.

37 | Braga, Júlio. *Candomblé da Bahia: repressão e resistência*. *Revista da USP*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1993, v.18, p.55.

38 | Maria Bibiana do Espírito Santo (1900-1967). Foi fotografada por Pierre Verger.

39 | Entrevista de Antonio Olinto ao autor em 27 de maio de 1996. Ver Barja, Wagner; Fonteles, Bené. *Rubem Valentim, artista da luz*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2001, p.202.

40 | Aranha, Graça. *Estética da vida* (1921). *Obras completas*. Rio de Janeiro: INL, 1968, p.620-621.

convocação sobre a identidade. Abdias do Nascimento é o paralelo de Valentim, pois fundou o Teatro Experimental do Negro no Rio de Janeiro (1944)⁴¹. Não por acaso, na década de 1960, Nascimento se engaja em debates com movimentos de emancipação dos negros dos Estados Unidos. A resistência cultural leva a pensar um eixo Abdias do Nascimento/Rubem Valentim. Na autorepresentação do negro, o paralelo modernista de Valentim é Di Cavalcanti, que, nos anos 1920, registra os gêneros musicais do Rio de Janeiro. A obra de Valentim se justapõe aos *Fragments de linchamento (Lynch Fragments, 1963-1967)*, de Melvin Edwards, esculturas carregadas de crítica ao racismo. Os dois inscrevem símbolos religiosos ou políticos na forma abstrata. O modernismo no Brasil não trouxe um artista negro que interpretasse as condições de trabalho dos afrodescendentes, como ocorreu nos Estados Unidos com a suíte *Migração (Migration, 1940)* de Jacob Lawrence. Holland Cotter nota que num período radical da política americana do século passado, o *Black Power*, “um grupo de artistas afro-americanos trabalhava naquilo que era, e ainda é, uma das formas mais radicais do século XX, a abstração”⁴². Entre os americanos se destaca Sam Gilliam, que se diferencia de seu contemporâneo Valentim porque sua abstração adere à assombria do minimalismo. Ao se instalar em Brasília, em 1966, Valentim deixa implícita a inscrição da herança africana na nascente capital da República.

Para Pedrosa, Valentim “pertence à mesma família espiritual de Volpi, de uma Tarsila”⁴³. Faltavam estudos históricos que subsidiassem a avaliação mais a fundo de cada um e conduzissem Pedrosa a notar a diferença entre Tarsila e Valentim. Como nas bandeirinhas de Volpi, é na relação com a coisa mesma que se define a estrutura geométrica na pintura de fundo religioso de Valentim. A partir de seus modos de representação do negro e do proletário urbano na tela *Operários* (1933), só cabe lançar sobre Tarsila o que Carlos Guilherme Motta disse de Gilberto Freyre: “a cristalização de uma ideologia com grande poder de difusão: a ideologia da cultura brasileira”. Motta vê aí “as expressões de um estamento dominante, embora em crise”⁴⁴. Nesse viés, Tarsila é o espelho de Freyre, mas não é possível compará-la a Valentim. Para Motta, a obra de Freyre — que corresponderia à Tarsila de 1923 a 1933 — se constitui em “oscilação entre a saga da oligarquia e o desnudamento da vida interna do estamento ao qual pertence: o resultado global, considerada a história das relações de dominação, reponta na valorização de um tipo de relacionamento racial que dê abertura para a mestiçagem. Nesse ponto reside o pretenso modernismo da obra freyiana”⁴⁵. Motta aponta em Freyre, oriundo da classe média, aquilo que é claro na aristocrática Tarsila: a dificuldade em lidar com as relações de dominação resultou na idéia de democracia racial. O jogo de Tarsila não é o esforço de Valentim. Ele substituiu o negro cristianizado de Tarsila por um Ser ressignificado, sujeito da potente herança africana. Com Pierre Verger, Valentim retira o candomblé do campo modernista do folclore para proclamar seus valores.

Rubem Valentim se dedicou fielmente aos orixás. O machado duplo de Xangô, que corta de dois lados, é a metáfora da arte que se pensa na modernidade ocidental

41 | Anatol Rosenfeld informa que uma apresentação do Teatro Experimental do Negro, em São Paulo, em 1953, contou apenas com “onze negros e dezenas de mulatos entre trezentos espectadores.” *Negro, macumba e futebol*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.20.

42 | Cotter, Holland. *Energy and Abstraction at the Studio Museum in Harlem*. *The New York Times*, Nova York, April 7th, 2006.

43 | Pedrosa, Mário. Contemporaneidade dos artistas da Bahia. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29 jan. 1967.

44 | *O Caráter nacional brasileiro. História de uma ideologia*. 2. ed. São Paulo: Livraria Pioneira, 1969, p.54.

45 | Ibidem, p.55.

e incorpora as raízes africanas remotas do Brasil profundo. O programa estético de Valentim se demarca no *Manifesto ainda que tardio* (1976):

*Intuindo o meu caminho entre o popular e o erudito, a fonte e o refinamento — e depois de haver feito algumas composições, já bastante disciplinadas, com ex-votos — passei a ver nos instrumentos simbólicos, nas ferramentas do candomblé, nos abebês, nos paxorôs, nos oxés, um tipo de “fala”, uma poética visual brasileira, capaz de configurar e sintetizar adequadamente todo o núcleo de meu interesse como artista. O que eu queria e continuo querendo é estabelecer um “design” (que chamo riscadura brasileira), uma estrutura apta a revelar nossa realidade*⁴⁶.

Valentim parecia fazer arte possuído pelos orixás e sem nostalgia da África, mas em busca da atualidade do presente afro-brasileiro. Agencia a cultura no interior dessa sociedade que sofria de um “complexo de inferioridade do passado africano”, em que negro e africano tornaram-se sinônimos de escravo, com avaliou o antropólogo Arthur Ramos⁴⁷.

Rubem Valentim compôs a geração modernista da Bahia, com seu regionalismo que se assenta na literatura de Jorge Amado a partir de *Mar Morto* (1936) e depois, na década de 1940, na escultura de Mário Cravo Júnior, na fotografia de Pierre Verger e na pintura de Carybé. O foco se volta para a antropologia visual de extrato afro. Com Valentim, a cultura negra no Brasil retoma seu sentido espiritual original. Ele encontra simetria, verticalidade, modulação e ritmo em objetos religiosos passíveis de redução a planos geométricos que admitem manter o sentido religioso original na abstração⁴⁸. Sem cessar, Valentim buscou a escritura do nome: a espiritualidade ioruba surge, pois, como sistema de valores não mais pensados como animistas. Ele buscou formas moderna de inscrever o sistema axiológico afro-brasileiro que a cultura dominante reduzia a símbolo de atraso e de arcaísmo e objeto antropológico. A partir da pintura de Valentim, as religiões afro-brasileiras são tomadas na arte como sistema de valores, deixando de ser assunto de “brankeamento da raça” e de inferioridade racial (Oliveira Lima e Nina Rodrigues), caso de polícia, objeto antropológico (Arthur Ramos), obliteração social pela pintura (José de Almeida Jr.), animismo, “terror cósmico” (Graça Aranha), cristianização (Tarsila) e diferença folclórica (Mário de Andrade). Com Valentim, a África brasileira chega sem intermediações estilísticas, reificação ou apropriações políticas que renunciassem à identidade e a seu exercício.

O crítico Giulio Carlo Argan argumenta que, com Cézanne,

*a pintura não é uma literatura figurativa nem uma técnica própria a tornar a sensação visual como tal. É um instrumento insubstituível de investigação das estruturas profundas do ser, uma pesquisa ontológica, uma espécie de filosofia. [...] A operação pictórica não reproduz a sensação, ela a produz.*⁴⁹

46 | O texto traz, à guisa de datação: Bahia, Rio, São Paulo, Brasília. Janeiro 1976. *Rubem Valentim*. São Paulo: Bienal de São Paulo, 1977.

47 | Ramos, Arthur. *Arte negra do Brasil. Cultura*. n. 2. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1949, p.189-212.

48 | Na geração seguinte à de Valentim, a xilogravura de Emanoel Araújo opera com cores simbólicas de um Exu geométrico.

49 | Argan, G.C. *L'art moderne. Du siècle des Lumières au monde contemporain*. Paris: Bordas, 1992, p.104

Tal conceito de estrutura de pensamento cria condições para Argan apreciar a obra de Valentim. Por seu turno, o único artista brasileiro comentado por Argan foi Valentim, um artista geométrico rejeitado por aquele mesmo segmento intelectual. Talvez os teóricos brasileiros desconfiem da capacidade crítica de Argan. Será que Argan pensaria a obra de Valentim sob a ótica do olhar desses críticos? Em *Arte primitiva*, o antropólogo Franz Boas sustenta que a inteligência geométrica na arte ornamental dita “primitiva” se apóia em princípios formais rigorosos e se aplica à arte de altos resultados de simbologia⁵⁰. Quando viveu no Rio, de 1957 a 1963, Valentim reduziu mais os objetos da cultura ioruba e se voltou para os pontos riscados da Umbanda, representação gráfica da simbologia dos orixás, inexistente no candomblé. Daí ter chamado sua obra de “riscadura brasileira”⁵¹. A teogonia de Valentim se articula num vocabulário essencial de signos estruturais.

Pela agenda de simbolização da forma geométrica, alcance estético e valor histórico de sua obra, Valentim poderia ter sido incluído em megaexposições como *The Spiritual in Art Abstract Painting 1890-1895*, organizada por Maurice Tuchman e Judi Freeman no Los Angeles County Museum, em 1986, e “Primitivism” in 20th Century Art: *Affinity of the Tribal and the Modern*, organizada por William Rubin e Kirk Varnedoe no Museu de Arte Moderna de Nova York em 1984. Malgrado o alto nível acadêmico, esses levantamentos se organizaram como extensão norte-americana do olhar eurocêntrico. Visões do hemisfério norte confinam o campo e expõem uma máquina historiográfica de exclusão geopolítica. Segundo Maurice Tuchman, “a gênese e o desenvolvimento da arte abstrata eram inextrinadamente imbricados nas idéias espirituais correntes na Europa no final do século XIX e no início do século XX”⁵². Tuchman discute os interesses espirituais desde Cézanne, Mondrian, Malévitch, Schwitters, até Barnett Newman e Bruce Nauman. A pauta incluía a teosofia, a mística de Jakob Böhme, a alquimia, o Zen etc. “Nenhum tópico determinante da arte do século XX recebeu uma atenção ainda menos séria que o primitivismo — o interesse dos artistas modernos na arte e cultura tribais, conforme revelado em seu pensamento e trabalho” — é o parágrafo inaugural de Rubin no catálogo de sua mostra⁵³.

50 | *Primitive art*. Nova York: Dover Publications, 1955.

51 | Depoimento do artista. Cf. Morais, Frederico. *Rubem Valentim construção e símbolo*. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 1994, p.45.

52 | “Hidden meanings in abstract art”. Tuchman, Maurice; Freeman, Judi (Orgs.). *The Spiritual in Art Abstract Painting 1890-1895*. Los Angeles: Los Angeles County Museum, 1986, p.17.

53 | Rubin, William. *Modernist Primitivism, an Introduction*. “Primitivism” in 20th Century Art: *Affinity of the Tribal and the Modern*. Nova York: MoMA, v.1, 1985, p.1.

54 | Argan, Giulio Carlo. In *Rubem Valentim: 31 objetos emblemáticos e relevos emblemáticos*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1970, páginas não numeradas.

Valentim nunca foi “primitivista”, no sentido em que se designou o artista que absorveu padrões formais de povos ditos “primitivos”, como Picasso no Cubismo ou os expressionistas Emil Nolde e Lasar Segall. Na Europa, a arte se alimentou de padrões formais do Outro antropológico. afirmar que Valentim não foi um “primitivista” implica em admitir que houvesse um grau de crença que o movia e, sobretudo, que recorria aos paradigmas de sua própria cultura. O desafio foi elaborar o código semiológico para uma teogonia construtiva. Argan explica a síntese operada por Valentim:

É necessário expor, antes que eles [os signos simbólicos-mágicos] apareçam subitamente imunizados, privados das suas virtudes originárias, evocativas ou

provocatórias: o artista os elabora até que a obscuridade ameaçadora do fetiche se esclareça na limpida forma de mito⁵⁴.

Os “signos simbólico-mágicos” não se destituem de valor ético. O texto cosmogônico mantém o sentido imemorial.

A genealogia de Valentim inclui observar a escritura dos símbolos de Joaquín Torres-García, vinculado ao essencialismo dos *Diálogos* de Platão (*Fedra* e *Simpósio*)⁵⁵. Em Paris, nos anos 1920, Torres-García pode ter notado que Vicente do Rego Monteiro convencionou um glossário de símbolos. Em *Motivos indígenas* (1922), paisagens abstratas de Monteiro articulam sinais inventados de geografia sob redução gráfica de elementos da cerâmica arqueológica amazônica. Merecem nota os livros *Legendes, croyances et talismans des indiens de l'Amazonie* (1923), de P. L. Duchartre, e *Quelques visages de Paris* (1925), de Rego Monteiro⁵⁶. Nesse último, Monteiro exibe seu glossário de símbolos tal qual Torres-García desenvolveria em desenhos (*Inventário de símbolos e classificação de símbolos*, 1930)⁵⁷. No entanto, as ideias teóricas de Torres-García alcançaram um grau conceitual não previsto por Rego Monteiro. No “universalismo construtivo”, Torres-García pensa o inconsciente afeito ao coletivo, portanto, mais próximo da simbólica de Jung do que de Freud. Buscando a universalidade, ele afirma que “o poeta diz mais do que pensa; [...] Povos primitivos esculpiam sua fé numa pedra; a fé de um homem; a fé de meu irmão. Eu queria fazer o mesmo: uma tradição sacra. Tudo mais em arte é vaidade, decoração”⁵⁸. Sua arte se propõe à linguagem coletiva, como defendera seu interlocutor Theo van Doesburg: “estilo ocorre como resultado de um ato de consciência coletiva que traz o caráter interior e o aspecto exterior da vida em harmonia”⁵⁹. Aduz van Doesburg que “também o inobjetivo, o irracional e o antieconômico são fatores vitais”⁶⁰.

Torres-García e Valentim assumiam que o homem é o *animal symbolicum*, conforme Ernst Cassirer⁶¹. *La tradición del Hombre Abstracto* trata do universalismo construtivo de Torres-García. Para ele, “o artista é um criador de símbolos” e “geometria e simbolismo tendem a ser os modos de expressão naturais”⁶². A articulação de geometria e símbolo por Valentim só encontra paralelo na arte brasileira em obras como os *Bichos* de Lygia Clark e o *Livro da Criação* de Lygia Pape. Assim, é preciso admitir que o caráter simbólico da geometria aproxima-o do neoconcretismo. Para Torres-García e Valentim, a geometria é a expressão da razão na constituição de um sistema de semiologia espiritual.

A “riscadura brasileira” elevou o patamar ético de Valentim ao fundar uma poética calcada no sistema de valores oriundos da escravidão no país⁶³, em superação da questão levantada por Graça Aranha. Não há nas Américas um artista oriundo da diáspora africana que tenha atingido o grau de síntese espiritual e concisão formal de Valentim. Em Cuba, Lam produz um imaginário da *santería* próximo ao realismo fantástico, com permanência figural, fusão de tendências pós-cubistas e

55 | Torres-García, Joaquín. La Recuperación del objeto. Emilio Oribe (notas previas). Monteviðeu, *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias*, n. 8, jul. 1952, p.108.

56 | Publicados respectivamente em Paris pelas Éditions Tolmer e Impérie Juan Duras.

57 | Reproduzidos por Jorge Castillo, em Torres-García in América: art as mission. In *The Antagonistic Link: Joaquín Torres García Theo van Doesburg*. Amsterdam: Institute of Contemporary Art, 1991, p.180 e 181.

58 | Torres-García, Joaquín. *Universalismo constructivo: contribucion a la unificación del arte y la cultura en América*. Buenos Aires: Poseidon, 1944, p.373.

59 | *Klassiek-Barok-Modern*. Antuérpia, De Sikkell, 1920, p.27. Cf. Castillo, Jorge. Op. cit., p.180.

60 | Diagnosis de la arquitectura (não datado). Van Doesburg, Theo. *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*. Charo Crego (organização e tradução). Valência: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1985, p.125.

61 | Cassirer, Ernst. *An Essay on Man, an Introduction to a Philosophy of Human Culture*. New Haven: Yale University Press, 1944, p.26.

62 | Torres-García, Joaquín. Simbolismo intelectual e simbolismo mágico. Op. cit., nota 55 supra, p.99.

63 | A presente análise de Rubem Valentim é uma retomada, com ampliação, do texto dedicado a ele dedicado pelo autor no catálogo *Pincelada, pintura e método: projeções da década de 50*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009, p.185.

traços surrealistas no exotismo, em telas como *A Selva* (*The Jungle*, 1943). Valentim difere de Lam com relação a tudo isso. Sua arte evita a apropriação primitivista e nacionalista⁶⁴. Discordo de Paulo Sergio Duarte, que indica Valentim como caso de fracasso de projeto construtivo, pois julga ser “mal-sucedido o esforço de toda uma vida de Rubem Valentim tentando promover o encontro do universo simbólico de religiões afro-brasileiras com a arte construtiva”⁶⁵. Se a antropologia não consigna qualidade à arte de um sistema cultural⁶⁶, deve-se distinguir entre o estético e o icônico⁶⁷. Por seu turno, a produção de Valentim se sustenta como linguagem singular em sua construção da escritura do sagrado. “A arte é sobre possibilidades. [...] e o que está perdido está perdido apenas até que você o veja de novo”, arremata Cotter. Com relação a essas possibilidades, Pedrosa, próximo de Argan e Cotter, apresentou seu raciocínio:

*a distância de pontos de partida entre um Francisco Brennand e mesmo um Rubem Valentim e Lygia Clark ou Hélio Oiticica é grande. Mas que há entre eles de comum além do fato cultural e moral de serem brasileiros? [...] Antes, a responsabilidade por uma ideia ou por uma atitude, que se mantém, se desenvolve e os caracteriza através do trabalho criativo, não veio de fora, por acaso ou moda, mas brotou neles do complexo sócio-econômico-cultural-moral-artístico, onde se situam, onde vivem, trabalham, Recife ou Salvador, São Paulo, Rio de Janeiro, Brasil... e inevitavelmente o planeta*⁶⁸.

64 | Ver, do autor, *A pedra de raio de Rubem Valentim, Obá-pintor da Casa de Mãe Senhora. XXIII Bienal Internacional de São Paulo: Salas Especiais*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1996, p.418-424.

65 | Modernos fora dos eixos. Amaral, Aracy. (org.). *Arte construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998, p.102.

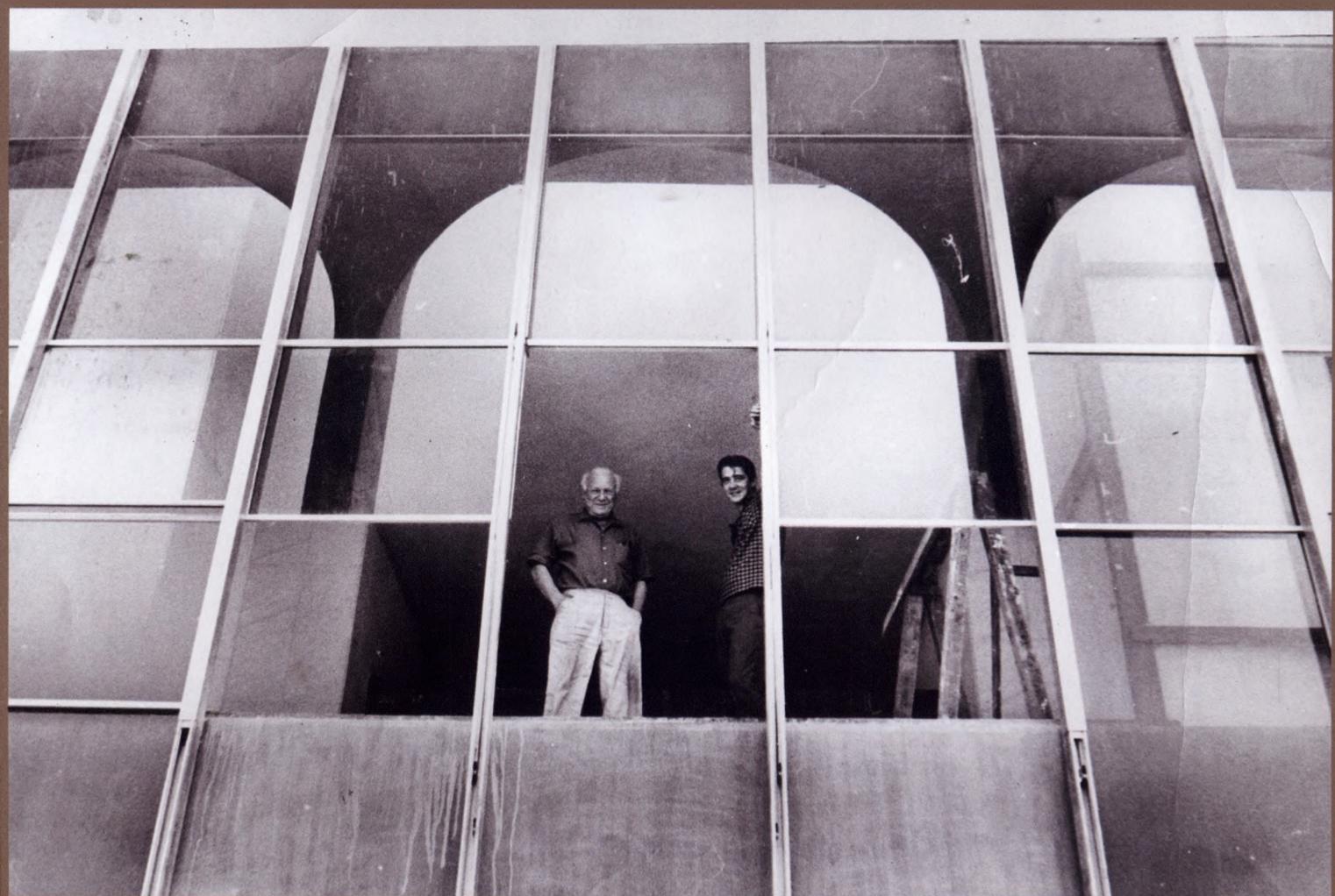
66 | Kooijman, S. *The Art of Western New Guinea*. Goldwater, Robert. (Org.). *Three Regions of Primitive Art*. Nova York: The Museum of Primitive Art, 1961.

67 | Redfield, Robert. *Art and Icon*. Goldwater, Robert. (Org.). *Aspects of Primitive Art*. Nova York: The Museum of Primitive Art, 1959, p.37.

68 | Pedrosa, Mário. *Contemporaneidade dos artistas brasileiros na Bahia*. Op. cit., p.238.

69 | *On the Spiritual in Art* (1912). Lindsay, Kenneth C.; Vigo, Peter (Org.). *Kandinsky: the Complete Writings on Art*. Cambridge: Da Capo Press, 1994, p.208.

Referência para Rubem Valentim, *O Espiritual na arte de Wasily Kandinsky* cruza arte e filosofia. A arte cuida da transformação “espiritual” (não necessariamente religiosa) que envolve o não naturalista, a compreensão dos materiais e o abstrato na direção da natureza interior. A arte verdadeira, crê Kandinsky, nasce “de dentro do artista” e é “exclusivamente desde o ponto de vista interior que se deve responder à pergunta se o trabalho é bom ou mau”⁶⁹. A escritura arquetípica de Valentim tem a base junguiana de *O Homem à procura de sua alma* e *O Homem e seus símbolos*. Jung se difundiu no Brasil por Nise da Silveira, no Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II (Hospital do Engenho de Dentro), onde trabalhou com artistas que depois se vincularam ao projeto construtivo brasileiro: Ivan Serpa, Almir Mavignier, Abraham Palatnik e Geraldo de Barros. Com Valentim, a arte brasileira recebe fala autêntica e autônoma da espiritualidade afro-brasileira. A estratégia foi criar uma forma moderna de inscrever seu sistema axiológico. Nisso, o artista antecedeu Mira Schendel, leitora de Kandinsky, e seu projeto não foi menos rigoroso que o dela na trama de relações entre escritura, linguagem e o indizível. Valentim desliza do animismo das crenças para o plano da metafísica e da escatologia filosófica. Superou a cisão do tempo histórico na América Latina, remanescente do projeto colonial sustentado pela escravidão africana, a bipolaridade objetividade *versus* subjetividade, a divisão das classes sociais, a exclusão racista.







O CINEMA E A CIDADE

claudio valentinetti

Desde sempre, Brasília continua suspensa entre sentimentos contrastantes e radicais — utopia e realidade, amor e ódio — sem encontrar um equilíbrio, uma definição que ponha de uma vez a palavra “fim” a todas as discussões e relativos jogos das partes. Brasília é uma cidade de arte, que, como obra de arte, oscila em uma viagem sem limites de espaço e tempo: do “sonho” — como dizem — de Dom Bosco à ferrea determinação de Juscelino Kubitschek e de Lucio Costa e Oscar Niemeyer que pensaram, “inventaram”, projetaram e realizaram a nova capital do Brasil. O resultado dessa mistura de verdade e imaginação é aquela beleza jovem e moderna, metafísica e um pouco misteriosa que não agrada a todos, obviamente, mas que, com toda certeza, não é anônima. Tanto que o cinema, não por acaso, talvez pelos grandes espaços e pelo céu fantástico que domina tudo — aquele céu que Lucio Costa poeticamente chamou de “mar de Brasília” —, talvez pela extraordinária luminosidade, talvez por aquele horizonte interminável que parece lembrar as profecias sobre o Nordeste de Antônio Conselheiro, a elegeu protagonista, objeto ou cenário privilegiado de várias centenas de filmes.

Escolhendo de maneira bastante casual e absolutamente subjetiva entre algumas obras bem diferentes por temáticas, origem e características (ficções, documentários, curtas, médias e longas-metragens), é interessante ver a imagem de Brasília que sai desta viagem pela sétima arte.

Nosso primeiro filme é francês, *L'Homme de Rio* [O Homem do Rio], de 1964, dirigido por Philippe de Broca, protagonizado por Jean-Paul Belmondo e Françoise Dorléac, que ironiza a moda da época dos filmes *à la James Bond*. Entre façanhas exageradas e malabarismos impossíveis, *sex-appeal* sugerido e sem transgressões, *sense of humour* e ingenuidade para resolver tudo, a “salada de frutas” se constrói quase automaticamente, pulando entre Paris e todo o Brasil, sem soluções de continuidade plausíveis (mas sem perder a alegria que caracteriza toda essa comédia): Rio de Janeiro, Amazônia e Brasília se misturam anacronicamente atrás do roubo de umas estatuetas índias que deveriam revelar o segredo do clássico tesouro escondido e maldito — até Steven Spielberg deve ter gostado muito do filme, considerando as semelhanças entre *L'Homme de Rio* e seu primeiro capítulo da saga de Indiana Jones — e da história de amor surreal e sem fôlego entre Belmondo e Dorléac. Antológica é a sequência (hoje redescoberta com enorme sucesso no *Youtube*) da perseguição do ator francês por dois sicários, que mostra uma Brasília ainda em construção, espectral, toda tapumes, andaimes, esqueletos de prédios e terra vermelha que parece entrar nos olhos e no nariz do espectador, sem carros ou almas vivas visíveis. Belmondo, em *smoking* impecável e impossivelmente branco

Claudio Valentinetti é jornalista, escritor e tradutor. Autor de, entre outros, *Orson Welles* (1981, 1993, 1994 e 1999), *Diálogo pré-socrático com Oscar Niemeyer* (1998), *Glauber, um olhar europeu* (2002), *Luchino Visconti. Um Diretor de outro mundo* (2006) e *A Leveza contundente de Joaquim Pedro de Andrade* (2007).

durante e após a perseguição, pula, a pé ou em bicicleta — como um mago de outros tempos, personagem chapliniano ou dos primeiros filmes de Jacques Tati — da Rodoviária ao Palácio do Planalto, da Esplanada dos Ministérios ao Setor Bancário e ao Setor Comercial Sul, até Vila Planalto e o Lago Paranoá, antes de contornar com um aviãozinho a Catedral em construção e a Praça dos Três Poderes.

Três anos depois, à ingenuidade e ao espírito de registrar e de documentar arquitetonicamente o nascimento e a infância da nova capital do filme francês, sucede a primeira crítica cortante: Joaquim Pedro de Andrade, um dos mestres do Cinema Novo, com seu *Brasília, contradições de uma cidade nova*, começa a evidenciar e sublinhar aquilo que funciona e, principalmente, aquilo que *não funciona*. Encomendado pela Olivetti, o filme acaba sendo recusado pela nova diretoria de publicidade da firma italiana, que não quer arranjar problemas com o governo militar. Em 23 minutos, Joaquim Pedro tenta investigar a questão-base do seu documentário: “Uma cidade inteiramente planejada, criada em nome do desenvolvimento nacional e da democratização da sociedade, poderia reproduzir as desigualdades e a opressão existentes em outras regiões do país?” A resposta, evidentemente, é “sim”, mas demora a chegar, com aquela leveza contundente que sempre caracterizou o diretor mineiro: na primeira parte, a câmera de Affonso Beato desliza ao som da música de Erik Satie e da narração de Ferreira Gullar pela cidade ainda incompleta na qual, aqui e acolá, gigantes no deserto de terra vermelha que domina tudo, florescem os prédios do futuro (nessa época, a nova capital, projetada para abrigar 500 mil habitantes, conta com 300 mil: nada, se comparado aos dois milhões de hoje...).

De repente, enquanto as imagens das cidades-satélites — ritmadas por uma câmera agora tosca, “na mão”, e pela voz de Maria Bethânia, que canta “Viramundo” — tomam conta da narração, reforçadas por entrevistas a cidadãos e imigrantes que de todo o Brasil se mudaram para contribuir à concretização do sonho (e também porque os operários em Brasília naquele momento ganhavam cinco vezes mais que no resto do país, duas vezes mais que no Rio e em São Paulo), as críticas se manifestam em toda sua virulência: apesar do esquema urbanístico estudado e calculado, “em Brasília — diz Joaquim Pedro, de acordo com seu roteirista Jean-Claude Bernardet — é frequente o conflito entre arquitetura e ornamentação, entre a concepção do arquiteto e o gosto do morador”. E ainda: “Não foi conseguida a integração entre ricos e pobres. A maioria mora fora dos limites urbanos, distante três horas do Plano Piloto. As cidades-satélites ou dormitórios se desenvolvem horizontalmente, em oposição ao plano de Brasília”. Nada de diferente, afinal, se pensarmos na realidade atual de Brasília na vigília dos seus primeiros 50 anos. “É preciso mudar esta realidade, para que no rosto do povo se descubra quanto uma cidade pode ser bela...”, é a amarga conclusão. É bom lembrar que, na época, Oscar Niemeyer, a quem Joaquim Pedro solicitou uma carta de apoio ao filme, não concordou com a análise do diretor, e só muitos anos depois fez a esse respeito uma autocritica.

Em 1979, ano da Anistia, Cacá Diegues dá espaço a Brasília, em seu delicado *Bye Bye Brasil*, uma crônica que acompanha a simpática e desastrada Caravana Rolidei pelo país. Brasília é a etapa final da viagem pelo menos para alguns dos tripulantes da caravana, o sanfoneiro Ciço, sua mulher Dasdô e a filhinha. Os três chegam de ônibus após uma perambulação que parecia interminável e sem perspectivas entre Nordeste e Amazônia, situações várias, brigas e problemas cotidianos, muitas vezes resolvidos com cafetinagens e ocasionais prostituições.

A Brasília que recebe a família já é toda prédios, continua formalmente assistencialista, conta com um milhão de habitantes (como sublinha Marieta Severo no papel de uma assistente social que, na Kombi da Casa do Ceará, leva os novos imigrantes até um abrigo miserável bem longe do Plano Piloto, antes de lembrar, mais uma vez, que "O futuro está aqui, no Planalto Central!"). A capital, porém, dessa vez, se revela benigna, e a família encontra, em um final de alguma maneira otimista, seu caminho: Ciço tem sorte e é contratado como sanfoneiro de forró, Dasdô e a menina tocam triângulo no mesmo conjunto. O protagonista obtém bastante sucesso e, pela primeira vez desde o início do filme, parece sereno. Tanto que recusa a oferta de trabalho na "nova" Caravana — desta vez internacionalizada por um "Y" (Rolidey no lugar de Rolidei...) — sempre à procura de novas aventuras e façanhas em Roraima, sempre fora do tempo e da realidade.

Glauber Rocha, em *A Idade da Terra*, de 1980, alcança seu nível mais alto na procura de uma nova linguagem cinematográfica e escolhe Brasília como cenário ideal — o filme se abre com imagens sugestivas e "nucleares" do Palácio da Alvorada quando o sol se levanta no céu — do seu Krysto negro, guerrilheiro e político estreitamente ligado às origens africanas, e a exalta definindo-a como um "palco fantástico no coração do planalto brasileiro, fonte de radiação, luz do Terceiro Mundo, uma metáfora que não se realiza na História, mas preenche um sentimento de grandeza. Brasília é o Eldorado, aquilo que os espanhóis ou outros visionários perseguiam..." O Krysto negro é Antônio Pitanga, um dos quatro Cavaleiros do Apocalipse (Krystos) que ressuscitam o Cristo no Terceiro Mundo, recontando o Mito, como a realizar o Terceiro Testamento. Glauber estava acompanhando, na época do seu exílio italiano, o projeto e a ideia de um Cinema Tricontinental (já havia realizado na mesma linha, mas de maneira menos radical, *Der Leone Have Sept Cabeças*, em 1969) que tinha outro grande fautor, Pier Paolo Pasolini, de quem, de alguma maneira, *A Idade da Terra* nasce: "No dia em que Pasolini foi assassinado" — diz Glauber em off enquanto a câmera desliza com *travellings* e *loopings* pelo lago Paranoá — "eu pensei em filmar a vida de Cristo no Terceiro Mundo."

Pasolini filmou a vida de Cristo na mesma época em que João XXIII quebrava o immobilismo ideológico da Igreja Católica em relação aos problemas dos povos subdesenvolvidos do Terceiro Mundo e também em relação à classe operária europeia. Foi o Renascimento, a Ressurreição de um Cristo que não era adorado

na cruz, mas um Cristo que era venerado, vivido, revolucionado no êxtase da Ressurreição. Sobre o cadáver de Pasolini, eu pensava que o Cristo era um fenômeno novo, primitivo, numa civilização muito primitiva, muito nova.

Brasília é pano de fundo da luta contra Brahmz (Maurício do Valle), que encarna uma mistura de Anticristo e Imperialismo, representando uma série de imagens fortes, “nucleares”, que bem se adaptam às arquiteturas da capital. Como quando, por exemplo, o Teatro Nacional em reforma é cenário do encontro/choque entre Brahmz e os operários, voz do Terceiro Mundo que não quer mais ser explorada: “Você representa a pirâmide, nós somos os prisioneiros desta pirâmide: eu, meus irmãos, nós, os escravos!”, diz um “peão” ao americano. Ou como quando, pouco depois, ao lado do Conjunto Nacional, o Krysto Negro avisa: “Brahmz! Chegou a hora de você ouvir o povo da América Latina, da Ásia, da África, esse povo oprimido!” Ou como quando, ainda, Brahmz abraça as estátuas dos evangelistas de Ceschiatti fora da Catedral e tenta, sem conseguir, subir nelas, quase simbolizando a nova posição mais consciente e lutadora do “novo” povo contra a “antiga” exploração. E assim por diante, sem, porém, imagens gratuitas ou sensacionais, mas só finalizadas à maneira glauberiana: temos, assim, o Krysto — sempre, não por acaso, em branco e vermelho, cores de Xangô, divindade africana, reafirmando um novo Evangelho do Terceiro Mundo — na Torre de TV ou na sua fonte. Ou a série de *Superman*, *Batman* e profetas vários que com Krysto, no meio da vegetação torta e sofrida do cerrado do Planalto, falam, encenam e manifestam contra o colonialismo.

Do mesmo ano é um documentário muito conhecido, *Os Anos JK*, de Sílvio Tendler, que acompanha tradicional e cronologicamente, só com documentos da época e entrevistas, a construção de Brasília, mas sem poupar críticas ao novo projeto de capital (ou àquilo que estaria por trás dele): quando mostra, por exemplo, as imagens da primeira missa (3 de maio de 1957) do arcebispo de São Paulo, Carlos Carmelo Motta, no planalto, Tendler não esquece de sublinhar, um pouco ironicamente, que no evento estavam presentes só “índios, candangos e normalistas”. Sucessivamente, porém, a análise política da construção de Brasília — de que sempre se falou muito pouco — é pontual e lúcida: “Brasília” — lembra Othon Bastos, voz off do filme — “é também um cálculo político: perdida no cerrado, Brasília era uma forma de preservar os poderes da República da pressão direta das massas: uma maneira de desviar a atenção de sérios problemas econômicos e sociais, um jeito de conseguir a adesão da juventude impaciente. Foi a solução encontrada para isolar os conservadores, os partidários do passado armados de cifras trapaceiras”. Para concluir, reafirmando uma base ampla de apoio ao projeto: “A Nova Capital mobilizou, ao lado de Juscelino, intelectuais, empresários e líderes sindicais”.

Muito tradicional e sem nenhum intento polêmico é *Brasília segundo Alberto Cavalcanti*, um projeto de 1977 que o grande mestre do cinema não conseguiu

realizar e que só alcançou as telas graças a seu primo, Antônio Carlos da Fontoura, cinco anos depois. Em meia hora, a câmera de Mário Carneiro — *en passant*, um dos artífices da “montagem nuclear” com Glauber Rocha no curta-metragem *Di*, de 1977 — mostra Lucio Costa, que fala da afinidade natural entre as ocas dos Xavantes e a arquitetura de Oscar Niemeyer (a linha curva...) e conta da dificuldade de planejar uma capital a ser construída em três anos “no deserto, na savana: de modo que não havia adaptação à paisagem, que é o normal. Não havia nada: apenas o horizonte. E as nuvens”. Depois é uma “corrida” pela cidade, dando mais força às imagens que aos comentários, como se aquelas comentassem a si mesmas: do céu à Pedra Fundamental (assentada em 7 de setembro de 1922), do Vale do Amanhecer ao cerrado, da Esplanada dos Ministérios à bandeira. Não falta nem mesmo a primeira Constituição do Brasil, que trata da necessidade de uma capital no interior do país... Logo depois, Lucio Costa ilustra, sobre panorâmicas aéreas, o Plano Piloto, e Oscar Niemeyer explica o caminho da escuridão à luz em “sua” Catedral. Sucessivamente, o Santuário Dom Bosco, o Alvorada, o Congresso Nacional, o Palácio do Planalto, o Ministério da Justiça, o Supremo Tribunal Federal na Praça dos Três Poderes evidenciam a procura, por Niemeyer, de uma arquitetura leve, de estruturas finas, afinando os apoios — com os exemplos visuais da UnB, a Biblioteca, o “Minhocão”, a Esaf, o Itamaraty, o Setor de Embaixadas, uma superquadra residencial, um comércio local, a Torre de TV e a feirinha embaixo... É como um “crescendo” em uma sinfonia: ao Parque da Cidade se sucedem a Rodoviária, o cerrado no pôr do sol, Taguatinga, Sobradinho, a Ermida Dom Bosco, o pôr do sol no lago Paranoá, as luzes da cidade à noite, o Conjunto Nacional, de novo o Itamaraty e o Aruc (Grêmio Recreativo Escola de Samba Unidos do Cruzeiro), antes da “nota” final, o Mausoléu JK.

De 1982, *O Sonho não Acabou*, de Sérgio Rezende, não faz um grande favor à capital, ao tentar propor e analisar as dúvidas e as problemáticas das gerações mais jovens. Desde o início falta ritmo, a superficialidade é soberana, com *Back in the USSR* dos Beatles tocando sobre as imagens do Conjunto Nacional. É estereotipada a descrição dos jovens — ricos e pobres são todos iguais — que não sabem o que fazer o dia todo, suspensos entre política (pouca), droga (bastante), malandragem (idem), sexo (pouco e malfeito), teatro (idem) e evasões sem cabimento, como contemplar a alvorada na Torre de TV. O filme acaba deixando no espectador alguns cartões postais e não conseguindo explicar nada das dinâmicas juvenis que existem por trás de uma cidade tão diferente das outras.

Brasília, cidade podre atrás das aparências, toda noites, luzes, violência, delinquentes, assassinos, putas, travestis, centro do comércio de droga, com polícia e imprensa corruptas, é aquela que faz cenário — junto com a Amazônia — ao *thriller* de Alberto Graça *O Dia da caça*, um filme que teve uma gestação longa e sofrida: escrito há muito tempo, em 1995 foi roteirizado, as filmagens iniciaram-se em 1997 e somente em 1999 ficou pronto. *O Dia da caça* é sobre o narcotráfico,

é bem realizado, tem ritmo e suspense, boa montagem, mas se limita a utilizar Brasília como cenário do mundo e submundo de sacanagem escondido em qualquer lugar.

Até um seriado televisivo, *Cidade dos homens*, em 2003, dedica um de seus episódios à capital: em "Dois para Brasília", dirigido por César Charlone, os meninos protagonistas — Laranjinha e Acerola — querem ser recebidos "na cidade dos sonhos" pelo Presidente Lula para lhe entregar uma carta do avô de uma amiga e embarcam em um ônibus no Rio de Janeiro, entre conversas feitas de esperanças, otimismo e ingenuidade. Brasília os recebe "turisticamente" com seus prédios, a Rodoferroviária e a Rodoviária, a Catedral, o Palácio de Justiça (não falta tempo para Acerola e Laranjinha, antes de ir ao Palácio do Planalto, improvisarem um *rap* na Praça dos Três Poderes). Os dois conseguem cumprir a tarefa e, felizes, na saída da encontro com o presidente, percebem que o sonho era, sim, possível...

Com *Brasília 18%*, de 2006, Nelson Pereira dos Santos recupera um roteiro de 1993 e propõe um *thriller* político que não se inscreve entre as obras-primas do diretor: o poder, um cadáver molesto que todos querem enterrar logo, pesadelos e visões, senadores e assessores parlamentares, fraudes contábeis, além de corrupções, jantares e festas, mulheres e sexo desenvolto, se entrelaçam em um enredo infeliz que peca por obviedade e falta de sutileza. O filme até "incomoda" os grandes da cultura brasileira, cujos nomes são transferidos — vai saber por quê — a protagonistas e coadjuvantes, e a escolha como tema musical da *Sinfonia Brasileira*, de Vinicius de Moraes e Tom Jobim, acaba dando à capital um curioso ar sertanejo. Em *Brasília 18%*, enfim, a cidade parece um verdadeiro cartão postal, alternando seus "luxos" (as luzes noturnas, a Ponte JK, as mansões do Lago Sul, o restaurante Piantella, hotéis cinco estrelas) com seus "lixos" (Sobradinho, Riacho Fundo II, motéis ambíguos) até o final, que demonstra como invariavelmente o poder consegue aquilo que quer.

De 2006, *A Concepção*, de José Eduardo Belmonte, é um filme chocante e muitas vezes irritante. Inicia-se com imagens em preto e branco da construção de Brasília, após as quais umas panorâmicas (em cor) sobre os prédios do poder introduzem uma quadra onde moram dois filhos de diplomata que, após o encontro com um misterioso X (Matheus Nachtergaele), fundador do Movimento Concepcionista (o mundo é um teatro e o concepcionista, o criador de personagens que duram só 24 horas), decidem pregar a "morte do ego" e mudam de maneira radical e dramática suas vidas entre falsificação, sexo e drogas. Belmonte traz todas as suas provocações pela boca de Lino (Milhem Cortaz), um indivíduo entediado que é contra tudo: o emprego público, a vida debaixo do bloco "onde não se faz porra nenhuma", os concursos, "ter uma banda de merda que quer ser o Legião Urbana", "aquele céu azul bonito, aquela grama imensa onde rola um monte de fascistas passeando seus cachorrinhos de merda, cagando na rua, achando que é

dono do trânsito...", "eu andava pela rua, via aquele céu de nuvens, puta que pariu, calor de merda, seco pra caralho, parece que você está o tempo todo com dor de garganta...", antes de concluir: "Cá entre nós, vamos ser sinceros: Brasília é uma merda!" Entre prédios, apartamentos tristes e sufocantes ou de luxo, quadras todas iguais, a Brasília do filme de Belmonte não é aquela "turística", mas uma Brasília de catacumbas, uma cidade dominada pelo tédio, fria, asséptica, em que a natureza parece não existir: tudo é denso, tenso, fragmentado e desesperado na busca de um significado do dia a dia (que se pode encontrar, quem sabe?, em uma sala de forró ou de música americana, nas boates ou em amores hetero e homossexuais, orgias e drogas à vontade).

Essa viagem longa e diversificada entre filmes de várias épocas e tipos chega ao fim, mas o mistério de Brasília continua não resolvido, e é presumível que dificilmente

no futuro se possa chegar a algo que agrade, como se diz, a gregos e troianos.

Essa Brasília é, afinal e com todas as necessárias nuances, "a terra da promessa" do Krysto negro de Glauber Rocha ou "a merda" de Belmonte? A resposta não existe ou está, obviamente, em cada um de nós. Pessoalmente, acho que a única coisa certa foi dita por Sílvio Tendler, em seu *Os Anos JK*: "A partir daquela noite [21 de abril de 1960], o Brasil começava a ser diferente"... Pirandellianamente, assim é, se lhes parece. Ou não?



Antonio Pitanga no filme *A Idade da Terra*,
de Glauber Rocha
Brasília, 1978

Mauricio do Valle e Antonio Pitanga
em cena de *A Idade da Terra*
Brasília, 1978





Paloma Rocha e atores em *A Idade da Terra*
Brasília, 1978

Jece Valadão no filme *A Idade da Terra*
Brasília, 1978



A UTOPIA COMO DEVIR

mariza veloso

Breve história da ideia de utopia

A história da utopia é antiga e remonta ao tempo de Platão e de sua *República*, que aspira a um ideal de Estado baseado na justiça. A república seria organizada pelos filósofos a partir do conhecimento e sua intensa luminosidade. Depois de Platão, encontra-se na Idade Média o clássico *A Cidade de Deus*, de Santo Agostinho.

No século XVI, aparece *A Cidade do Sol*, de Campanella, e em 1516, a *Utopia*, de Thomas More, ainda hoje referência obrigatória quando se discute o tema.

A palavra utopia é derivada do latim *topoi*, que significa lugar. Mas utopia é o não lugar, ou lugar algum. Na visão de More, utopia remete a um mundo ainda não existente, onde haveria abundância, harmonia, vida sadia e justa para todos.

A partir do século XVI o pensamento utópico desenvolveu-se sistematicamente no mundo ocidental, incluindo-se aí não apenas a Europa, mas também as Américas, o Novo Mundo.

Desde o Renascimento, de modo geral, as propostas enfatizavam o governo dos bens comuns, a liberdade dos indivíduos frente à arbitrariedade dos governos. As virtudes dos cidadãos seriam um antídoto contra as injustiças do governo.

Um longo caminho foi percorrido e inúmeras sociedades alternativas foram propostas, incluindo-se aquelas formuladas no início do século XIX por pensadores ligados ao socialismo utópico como Robert Owen (1771-1858), Charles Fourier (1772-1837) e Henry de Saint-Simon (1770-1825).

Todos propuseram a abolição da propriedade privada, o uso igualitário do espaço construído, a gestão comum dos bens produzidos, um sistema de trabalho racionalizado conforme as necessidades, uma ordem moral “coletivista” e bem-estar e harmonia para todos.

No século XX, os princípios do urbanismo e da arquitetura moderna, tais como foram estabelecidos pela Carta de Atenas, resultado do Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM), em 1933, propunham mudanças no modo de organização urbana que resultariam em transformações sociais significativas. Assim, o uso racional dos espaços e das cidades afetaria o modo de vida das pessoas. A construção de Brasília consagra e realiza tais propostas.

Mariza Veloso é antropóloga, socióloga e professora do Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília e do Instituto Rio Branco do Ministério das Relações Exteriores.

Este artigo tem a intenção de relacionar a história de Brasília com a ideia de utopia, fonte inspiradora da construção da nova capital. Ideia presente e reiterada tanto nos discursos do Presidente Juscelino Kubitscheck quanto no memorial descriptivo do Plano Piloto, de Lucio Costa.

Em Platão já há uma atribuição de funções ao espaço construído. Esse deveria estabilizar o papel do homem na sociedade. Contudo, para essa estabilização da sociedade, Platão valorizava mais o suporte dado pelas instituições do que o espaço construído¹.

Porém, a concepção crítica da ideia de utopia pressupõe um espaço construído, e esse é o instrumento de sua realização, propondo-se a transformar os vícios da sociedade em virtudes.

Assim, em Thomas More o modelo de sociedade utópica já é constituído por uma estrutura que supõe uma crítica à sociedade existente, o projeto de um modelo de sociedade nova e um novo modelo de espaço urbano². Thomas More, pela primeira vez, proclama a eficiência e o real valor do modelo do espaço construído para alcançar a cidade da utopia. Diferentemente de Platão, More não propõe uma volta ao passado, mas uma sociedade eminentemente nova.

More escreve no século XVI, quando está em curso a transição do feudalismo para as monarquias absolutistas e Henrique VIII assume o poder, introduzindo um governo brutal e desigual. More propõe uma sociedade na qual haveria justiça, igualdade, comunalidade dos bens produzidos, e na qual o interesse comum estaria acima dos interesses individuais. O que singulariza a proposta de Thomas More são a importância e o significado que atribui à ordem social, transformando a sociedade no verdadeiro agente de mudança, e não o Estado, como propunha Maquiavel à mesma época.

Na interpretação de Tourraine, Thomas More tentou conciliar o Estado e a sociedade³. Ele não privilegia um nem outro, mas vê entre eles uma relação baseada na submissão de cada pessoa à lei e, sobretudo, um absoluto triunfo do cidadão sobre o indivíduo, graças ao comando comum dos bens individuais — neste ponto, em acordo com os princípios já enunciados por Platão.

More propõe em sua *Utopia* uma nova relação entre espaço público e espaço privado, enfatizando que os mesmos princípios deveriam reger a vida individual e a vida coletiva. Para ele, só assim haveria uma completa integração entre indivíduo e governo. Ainda segundo a interpretação de Tourraine, a utopia deve definir-se por um conteúdo específico que se opõe a outras formas de sonho, antecipação ou denúncia, que surgem quando as pessoas perdem a esperança no paraíso, ou no mundo do além, e por isso procuram sua realização na Terra, no mundo concreto de uma outra maneira de “viver junto”.

1 | Ver Platão. São Paulo: Abril, 1979 (Coleção Grandes Pensadores).

2 | Ver More, Thomas. *Utopia*. New Haven: Yale University Press, 1964.

3 | Tourraine, Allan. *Society as Utopia. Utopia. The Search for the Ideal Society in the Western World*. New York/Oxford: The New York Public Library/Oxford University Press, 2000.

A proposta de Thomas More sugere que a utopia contém a ideia de que o ser humano é inteiramente social e que pode mudar suas condições sociais de existência. Assim, utopia é a imagem da sociedade completamente sustentada sobre quem a ela pertence. Sociedade não é o Estado, nem o mercado, mas é o próprio corpo social que sustenta sua forma de constituição. Sob esse enfoque, Thomas More antecipa duas ideias que serão fonte de inspiração e reflexão para toda a modernidade, chegando ao século XX, alcançando Brasília e sua proposta utópica. São elas: a ideia do urbanismo como organizador social, fornecendo uma teoria social da sociedade, e a ideia de uma sociedade fundada na lei e na ordem. Assim, a utopia não está inscrita no tempo eterno, mas no tempo da história que sempre descontina o horizonte de múltiplos possíveis.

Não é incomum encontrar associações entre utopia e sonho, ou entre utopia e imaginação. No entanto, o que aqui se propõe é uma nova conjuncão: pensar a utopia na chave da história, mantendo a capacidade de acreditar que a transformação da sociedade é possível.

Assim, o cerne do pensamento utópico é a introdução na “ordem do discurso”⁴ da ideia de que existem alternativas, modelos de organização social mais justos, que podem ser viáveis.

Destarte, o mais importante da utopia não é a sua realização, isto é, sua concretização e transformação em realidade, e sim a introdução na agenda pública da sociedade da ideia de que a mudança e a transformação social são possíveis, realojando assim a utopia na história e não na imaginação.

Segundo Oswald de Andrade, em seu ensaio “A Marcha das utopias”, as utopias produzidas na Europa, a partir do século XVI, inclusive o livro de Thomas More, tiveram por impulso a “descoberta” do Novo Mundo, quando se confrontaram duas tradições: a medieval e seus mitos, como o do paraíso terreal, da fonte da eterna juventude e das amazonas, dentre outros; e a renascentista, que constrói o humanismo e define objetivos de felicidade e “bem viver” para o homem⁵. Essas duas tradições produzem um acervo de mitos sobre o novo mundo e um repertório de utopias que tematizavam as possibilidades para se viver em uma sociedade melhor.

Surge, então, uma tradição de pensamento utópico tanto na Europa quanto na América Latina. Neste continente, tal tradição floresceu desde o seu nascedouro, com os libertadores, especialmente Simon Bolívar, e sua utopia de uma América Latina unificada e livre, ainda hoje uma aspiração.

Também neste continente, essa tradição ganha vigor ao final do século XIX com José Martí, ensaísta, jornalista e revolucionário que participou do Movimento

4 | Foucault, Michel. *A Ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

5 | Ver Andrade, Oswald de. *A Marcha das Utopias. Obras completas*, v. 6. *Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

de Independência de Cuba, e segue com Manuel Gonzalez Prada, José Carlos Mariátegui e Che Guevara, dentre outros.

No Brasil, há igualmente uma tradição utópica que remonta ao período colonial, com o Quilombo dos Palmares, ou então com o desejo de independência que moveu os Inconfidentes. No século XIX, ocorreram experimentos sociais diversos como Canudos, na Bahia, e a Colônia Anarquista de Cecília, no Paraná. No primeiro caso, o movimento foi liderado por Antônio Conselheiro, um homem do povo, sertanejo, e no segundo caso a liderança coube a Rossi, um intelectual e líder anarquista italiano. Em ambos praticava-se uma lei comunitarista em que não havia propriedade privada e o resultado do trabalho era igualmente dividido.

A tradição utópica brasileira, e até mesmo a ocidental, atinge seu ápice com a construção de Brasília. Em apenas cinco anos, esboça-se o núcleo de uma nova cidade, construída a partir dos paradigmas modernistas, hegemônicos desde os anos 1930 e dominantes, pelo menos, até os anos 1960 do século XX.

Brasília nasce de uma utopia! A utopia racionalista, ancorada na arquitetura modernista, que supunha que o homem pudesse ocupar o espaço de modo racional e cooperativo, construindo um espaço social que designasse um novo modo de vivenciar a relação natureza/sociedade, assim como as relações entre os homens.

Utopia inscrita no gesto primário de quem assinala o sinal da cruz — de quem busca alguma forma de redenção — que seja através da construção de uma cidade, o sonho utópico da justiça, da liberdade e da igualdade!

A utopia modernista rasga o sertão brasileiro

O projeto de Lucio Costa venceu o concurso público para a construção da nova capital. Afinal, tratava-se de construir, sobretudo, um Brasil moderno. A modernidade como utopia, ou seja, transformar a sociedade arcaica, rural, oligárquica, violenta, desigual, pré-moderna, em uma sociedade moderna e igualitária, que permitisse a emancipação dos homens e mulheres perante seus desígnios naturais e sociais. Utopia da modernidade? Ou atualidade da utopia?

É preciso observar com atenção por que o traçado urbano de Brasília nasce de um “gesto primário”. Que gesto primário é esse para além do sinal da cruz? É o gesto da intersecção, do cruzamento de eixos que em avenidas paralelas possibilitariam o surgimento do múltiplo. De eixos entrecruzados nasce uma nova cidade. A utopia de ocupação do interior do País, de assenhorar-se do Brasil profundo — desconhecido, marginalizado e ignorado — revela-se próxima de sua realização.

E a grande utopia de Brasília foi não só a de ocupar o “sertão” brasileiro, romper com a pré-modernidade, mas também a de criar um novo modelo de sociedade para o Brasil. A nova capital, não por acaso *Brasília*, deveria representar uma sociedade e uma cidade que pudesse ser como um modelo em miniatura, no qual a vivência coletiva tivesse preponderância e o espaço público fosse de fato marcado pela experiência dos habitantes da cidade.

A cidade e o espaço público

Brasília, apesar da racionalidade, da amplitude de suas vias e da suposta anulação do pedestre, enfatiza sobremodo em seu projeto os espaços públicos, ou pelo menos, amplas possibilidades de vivência coletiva, tanto que a escala gregária é uma das quatro escalas que sustentam a proposta urbanística de Lucio Costa (uma das maiores inovações da cidade é a proposta urbanística baseada nas quatro escalas: gregária, bucólica, monumental e residencial). Mais do que isso, Brasília concretiza a própria inversão da relação público/privado até então dominante. Em seu projeto, Costa privilegiou fachadas de vidro e prédios com pilotis — uma quebra da dicotomia público-privado. Além disso, concebeu a cidade com variados espaços de socialização, onde haveria acesso igualitário aos equipamentos urbanos, sendo as superquadras um dos pilares desta concepção — cada uma recebendo uma escola primária onde, juntos, “o filho do ministro e de seu motorista poderiam estudar.”

Lucio Costa faz distinção entre *urbs* e *civitas*. A cidade não é apenas de pedra, de edifícios, de grandes vias, mas é também *civitas*, o lugar do cidadão, da construção da vida coletiva, das interações sociais, do livre trânsito entre os blocos de pilotis e áreas verdes. Aqui caberia perguntar: será que o cidadão se reconhece como brasiliense e é reconhecido pela sua cidade?

A vida na cidade, ou “como viver junto?”

A proposta da superquadra reproduz a ideia de uma pequena cidade do interior, onde as necessidades básicas seriam satisfeitas sem longos deslocamentos, onde deveria haver espaço e acesso à educação básica e aos serviços essenciais.

Em entrevista que me concedeu em 1991, Lucio Costa enfatizou que uma de suas aspirações para a proposta das superquadras foi a cidade medieval, em sua autossuficiência, porém uma cidade medieval sem muros, na qual as pessoas pudesssem transitar livremente.

A uniformidade das superquadras, em termos de configuração espacial é um traço da utopia da igualdade de Brasília. Lucio também afirmou que os edifícios definidos pelo gabarito de seis andares guardavam uma dimensão humana, pois esta seria uma altura plausível “para que uma mãe, da janela, pudesse chamar o filho”.

Normalmente, as análises sobre Brasília enfatizam a modernidade racionalista e funcional do traçado urbano e as opiniões correntes ressaltam a “falta de esquinas”, de “botequins cariocas”, da “densidade paulista”, da “espontaneidade nordestina”, estereótipos que se cristalizaram no imaginário nacional.

No entanto, o projeto de Costa defende integralmente a importância de promover e proteger a escala do homem. É também possível constatar que o projeto-piloto apresenta um conteúdo caudatório do humanismo, de preocupação com o bem-estar do habitante da cidade.

Em oposição às esquinas das cidades tradicionais, têm-se as áreas verdes; em oposição aos bairros, as superquadras. Contra os que argumentam sobre as dificuldades de socialização em Brasília, serão necessárias pesquisas empíricas que permitam conhecer a realidade com mais precisão. E saber o que significou e significa para gerações já nascidas e criadas em Brasília a vivência “embaixo do bloco”, onde crianças e adolescentes desfrutam singulares espaços de socialização e convivência, confrontando-se com a diversidade étnica, social e regional que hoje caracteriza Brasília.

Redes sociais de interação são construídas e formadas nas quadras, “embaixo do bloco”, nas escolas, nas igrejas, nos clubes, fruto de associações voluntárias ou de grupos de conterrâneos, que vão muito além do restrito círculo de parentesco.

Segundo pesquisa sobre o Clube de Vizinhança da 108/308 Sul, realizada pela antropóloga Renata de Sá Gonçalves, “as redes asseguram duas exigências essenciais — segurança e diferenciação social — além de proporcionarem sentimentos de solidariedade e pertencimento, o que reforça a consistência dos laços sociais”⁶.

Outra característica extremamente moderna e utópica que aqui se realizou diz respeito à possibilidade de inserção do indivíduo no tecido social, sem que necessariamente se faça acompanhar de seu grupo primário ou de origem — normalmente a família. Aqui, “a pessoa” se torna um indivíduo livre e autônomo, o que resulta na prática em grande número de casamentos interétnicos e inter-regionais, como sulistas e nordestinos, mineiros, goianos e paulistas. Outra característica extremamente moderna é o valor atribuído à educação: “o diploma” é um bem que confere distinção e legitimidade aos indivíduos. Assim, pessoas de diferentes origens sociais, classe, etnia, gênero e idade puderam se inserir em carreiras de Estado, desfrutar de elevado *status* e prestígio, como nas carreiras diplomáticas, jurídicas, universitárias e outras.

Assim, se não foi realizada a utopia de que nas mesmas superquadras poderiam morar “o ministro e seu motorista”, outras possibilidades de reinvenção da utopia da igualdade foram construídas e recriadas.

6 | Gonçalves, Renata Sá. *Quem são nossos vizinhos? O Clube de Vizinhança e suas representações*. Monografia apresentada ao Departamento de Antropologia, UnB, Brasília, 1999.

Um exemplo bastante concreto é a ampliação do conceito da “unidade de vizinhança”, conforme proposto no projeto original, matricialmente compondo uma unidade de quatro superquadras, para “unidade vizinhança”. Nesta concepção, os equipamentos urbanos então previstos no plano original (clubes, escolas, igreja etc.), passam a ser utilizados também por outras unidades vizinhas, por moradores de outras quadras e até habitantes das cidades-satélites.

A Igrejinha da 307/308 Sul, o Clube de Vizinhança da 108/308, as Escolas Classe para o ensino fundamental, a Escola Parque da 307/308 Sul, o Centro Cultural Renato Russo na 508 Sul não são utilizados apenas por moradores das quadras circunvizinhas, mas igualmente por outros moradores do DF. Pesquisas indicam que, embora haja diferenças nos processos de inclusão no próprio Plano Piloto e no interior de muitas superquadras, há também uma hierarquização dos grupos sociais aí presentes, o que se torna especialmente visível em rituais sociais, como a festa da Nossa Senhora de Fátima, da Igrejinha, ou as eleições para a gestão desses mesmos equipamentos urbanos e das superquadras.

O fato é que no Plano Piloto algumas formas de socialização previstas no plano original efetivamente foram incorporadas na prática cotidiana da cidade, como o livre trânsito entre as quadras, a socialização entre os blocos, ou ainda a referência identitária fornecida pela experiência escolar ou profissional. Contudo, outras modalidades de socialização foram inventadas ou reinventadas com grande dinamismo, como as práticas esportivas e musicais — particularmente esta última, o que se evidencia pelo grande número de grupos musicais nascidos em Brasília, e que vão do rock'n roll ao chorinho e até às formações eruditas.

Nesse sentido, pode-se destacar a relevância de algumas instituições culturais, como a Escola de Música de Brasília, a Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional e o Departamento de Música da Universidade de Brasília, que muito contribuíram para introdução e o florescimento de uma cultura musical na cidade, hoje, a caminho da maturidade. Há ainda o Clube do Choro, o Porão do Rock e a Casa do Cantador, em Ceilândia, sediada em um espaço projetado por Oscar Niemeyer. Todos esses espaços ou eventos transformaram a cidade em dinâmico polo exportador de música e de músicos para outras regiões do país.

É preciso também destacar a proeminência da consciência ambiental em Brasília, talvez outro traço utópico não previsto no projeto inicial, mas que aqui se enraizou, ganhou força e dimensão. Em verdade, Lucio Costa sempre emprestou especial ênfase à natureza e ao meio ambiente, daí a importância atribuída à escala bucólica em seu projeto, o que hoje se reflete na preservação dos jardins, áreas verdes e plantio de milhares de espécies nativas do cerrado do Planalto Central.

Esse traço deixou uma marca singular: a existência, em Brasília, de uma consciência latente e frequentemente manifesta a respeito da importância do meio ambiente e da paisagem na constituição da cidade. Exemplos recentes e amplamente divulgados pela mídia podem ser lembrados, como o “mutirão da 105 Sul”. A prática do mutirão, tradicionalmente presente em trabalhos coletivos no meio rural, está hoje incorporada em Brasília para a limpeza e manutenção das superquadras. Exemplo também significativo é a sistemática frequência com que os habitantes da cidade se utilizam da Água Mineral — um setor do Parque Nacional de Brasília acessível a todos, onde desfrutam de piscinas com águas correntes, confraternizam, praticam esportes e percorrem trilhas nas matas, respeitando e preservando a fauna e a flora do cerrado característico do Planalto Central.

Talvez mais importante do que os exemplos citados tenha sido a criação do Parque Olhos d’Água, na Asa Norte, nascido de iniciativa exclusiva da sociedade civil, que soube se organizar e pressionar o governo para viabilizar tal alternativa. Hoje, o parque tornou-se importante espaço de socialização e uma forma de reinvenção da utopia, privilegiando a dimensão pública em detrimento da privada e, ao mesmo tempo, permitindo em sua plenitude a liberdade individual, aliada à possibilidade de igualdade de acesso aos equipamentos urbanos da cidade⁷.

Outro aspecto contundente de Brasília refere-se à capacidade criativa de seus habitantes de reinventar e renomear lugares da cidade, inicialmente concebidos por siglas e números. Sob esse enfoque, áreas de comércio local assumem novas denominações: a 107 Sul é conhecida como a “rua da Igrejinha”; a 102 Sul, “rua das farmácias”; a 109 Sul, “rua das elétricas”, e assim por diante.

Brasília encarna a modernidade em seu cotidiano, ao valorizar a produção do conhecimento científico, artístico e as experiências sociais alternativas. Igualmente, destaca-se a criatividade na capacidade de adaptação dos seus habitantes — inicialmente todos estrangeiros — que aprenderam na cidade modernista “como viver junto”.

Quem construiu e ocupou Brasília foram os cidadãos de um Brasil real — fruto da modernidade periférica que tanto tem gerado desigualdade social e regional. Além de indivíduos oriundos de todos os lugares do país, predominantemente, quem construiu Brasília foram os imigrantes nordestinos, mineiros e goianos, em sua maioria pobres, destituídos de qualquer bagagem econômica e social. Por isso mesmo, hoje, em sua maioria, a cidade é constituída por “essa gente brasileira”, vinda dos quatro cantos do país e que aportou no Planalto Central em busca de novas oportunidades.

Igualmente, foram esses grupos sociais que introduziram a diversidade cultural como parâmetro de sociabilidade na cidade, característica exponencial não só

7 | Ver Boldoni, Marina. *Quem pilota o Plano Piloto? Estudos sobre o Parque Olhos d’Água 213-214 Norte*. Monografia apresentada ao Departamento de Sociologia, UnB, Brasília, 2009.

de uma sociedade moderna mas também de uma sociedade pós-moderna. Essa diversidade cultural ainda introduziu uma outra dinâmica inovadora na cidade, que se materializa tanto nas festas juninas que remontam a tradições rurais e arcaicas, quanto nos festivais internacionais de cinema, música ou teatro, ampliando sobremodo a hibridação e a inovação características de sociedades pós-modernas.

O fato é que Brasília valoriza, em suma, o conhecimento adquirido, a aprendizagem, “o diploma” — este, não apenas como índice de ascendência social, mas como possibilidade “legítima” de inserção na sociedade —, dado que os critérios de validação da distinção social são “modernos”, baseados na competência, no mérito e nas habilidades individuais.

Brasília não construiu somente uma arquitetura de “pedra e cal”, um projeto urbanístico-arquitetônico, mas uma “arquitetura do pensamento”, na feliz expressão de Guilherme Vaz. O que é preciso superar é o “espanto” diante da arquitetura modernista, que por constituição é de fato arrebatadora! Enfatizar a arquitetura do pensamento significa dar continuidade à vocação cosmopolita da cidade, incentivar o surgimento de novas vanguardas, novas linguagens artísticas e científicas, novas atitudes políticas.

Para além da arquitetura, é preciso observar as formas de sociabilidade alternativas que a cidade construiu, as elaborações científicas e artísticas aqui produzidas e, sobretudo, a crença de que do Planalto Central do país poderão surgir novas formas de “viver junto”, de cidadania, que possam produzir também novas alternativas de ocupação do espaço urbano.

Ainda de acordo com uma das utopias de Brasília — voar em direção ao futuro, trazendo em suas asas as marcas da tradição — caberá incentivar a produção cultural, o conhecimento científico, o desenvolvimento e a consolidação de uma “*intelligentsia* brasiliense” que possa lançar novas ideias para o futuro e valorizar as múltiplas tradições brasileiras que aqui se misturam, formando um forte e dinâmico substrato para nutrir a cultura brasileira.

A realidade desafia a utopia

Há muito para comemorar nos cinquenta anos de existência de Brasília, inclusive reafirmando as duas hipóteses até aqui sugeridas. A primeira afirma que a utopia permanece como parte constitutiva da história da cidade, a segunda identifica uma singularidade no modo de vida da cidade, o que autoriza a afirmação da existência de uma cultura brasiliense diferenciada de outras cidades.

No entanto, a realidade insiste em velar o sonho, em macular a chama da utopia. Brasília é uma das cidades brasileiras de maior poder aquisitivo, com uma classe

média ampliada, com grande capacidade de consumo. Ao mesmo tempo, Brasília é, também, a cidade que possui a maior desigualdade de renda entre as cidades brasileiras. De igual forma, os índices de violência, consumo e tráfico de drogas são equiparáveis aos da maioria de outras grandes cidades brasileiras. O sistema de transporte é precário e um dos mais caros do país. Os sistemas de saúde e de educação, que foram exemplares para todo o Brasil nos primeiros dez anos de existência da cidade, estão a necessitar de profundos ajustes.

Além de problemas sociais e econômicos há também os de natureza política. Pesquisa recente da socióloga Renata Florentino indica que, além dos baixos índices de participação política dos jovens, são também extremamente reduzidos os índices de identificação da sociedade com a instância política, e em especial com a Câmara Legislativa⁸.

Outro grande problema de Brasília é a capacidade que a cidade terá ou não de respeitar o tombamento, de saber preservar seu plano urbanístico e sua história. Preservar a cidade modernista não significa somente conservar seus monumentos, ou as instituições que representam o Estado, mas também as áreas verdes, os espaços de sociabilidade, o livre trânsito sob os pilotis, o desenho original das superquadras e dos edifícios, o acesso aos bens públicos e uma razoável qualidade de vida.

A força da utopia e seu permanente devir

Como já dito, a força da utopia reside justamente na capacidade de elaborar uma crítica da sociedade existente e, ao mesmo tempo, considerar a possibilidade de transformação do modo como os homens organizam a produção de sua existência social. Igualmente, um novo modelo de sociedade faz-se acompanhar de um novo modelo de organização espacial.

A proposta e a construção da cidade corresponderam a esse modelo. Em Brasília, a força da utopia persiste e insiste com sua flecha sagital apontada para o permanente devir. Utopia não é um “dever-ser”, não é um modelo normativo de como a sociedade deve ser. É, sobretudo, a crença na possibilidade de que a sociedade pode ser organizada a partir de novos valores, como os princípios de justiça e de igualdade. Brasília traz em sua proposta original a vontade de mudança, o desejo de igualdade, a possibilidade de emergência do indivíduo livre e autônomo.

Depois de cinquenta anos não seria justo cotejar o plano original com o estado atual da cidade. Pertinente, sim, passa a ser o propósito de analisar a história da cidade e de buscar compreender o modo como os imigrantes incorporaram e vivenciaram a cidade modernista. Será relevante, também, conhecer o modo

8 | Florentino, Renata. *Rebeldes invisíveis - percepções do imaginário de jovens brasilienses relacionado à prática política*. Monografia apresentada ao Departamento de Sociologia, UnB, Brasília, 2006.

como os brasilienses, os *candangos* e aqueles já nascidos aqui vivenciam a cidade, constroem suas referências identitárias e organizam suas redes de sociabilidade.

Os jovens, em Brasília, teriam um modo de vida característico? Por que a cidade apresenta um número tão elevado de bandas de *rock*? De bandas *cover*? Qual a influência que a organização urbana exerceia sobre a forma como se estruturam as redes de sociabilidade? Como se dão as interações sociais? Ou ainda, como a homogeneidade do plano urbanístico convive com a multiplicidade cultural evidente na cidade?

Após cinquenta anos de história, deve-se comemorar a emancipação do sonho, do messianismo político, da crença unilateral no poder da arquitetura em promover transformações sociais.

É igualmente preciso acreditar que seja possível construir a emancipação do pesadelo: a corrupção política, a desigualdade social, o desrespeito ao tombamento da cidade, a diminuição das áreas verdes e o sonho da preservação harmônica de suas quatro escadas.

Sonho e pesadelo, assim como imaginação, são noções distantes da ideia de utopia, que supõe a construção de uma sociedade melhor e mais justa para seus habitantes. Hoje, o cidadão brasiliense feito de carne e osso habita a cidade em sua concretude, em seu cotidiano, nas encruzilhadas dos eixos retos.

Mas deve ser motivo de júbilo e de comemoração o modo como a história e a cidadania estão sendo construídas na cidade modernista. Necessário será manter uma atitude vigilante para que permaneça aberto o arco da promessa utópica de que uma Brasília plena possa movimentar suas asas e abarcar a todos, piloto e cidades-satélites, numa viagem rumo ao futuro, descortinando outros procedimentos de vivência na cidade, outros códigos de interação social e convivência no mesmo espaço público entre diferentes grupos sociais.

A utopia e a cidade

A utopia deve ser compreendida no horizonte da história, cuja dinâmica aloja muitos possíveis, além das experiências já existentes. A utopia dirige-se ao futuro, é algo que ainda não existe, mas que, um dia, poderá ser alcançado. Dentre outras medidas, o processo de tombamento da cidade como patrimônio nacional e da humanidade reforça a utopia de Brasília.

Brasília, que nasceu sob o signo do futuro, hoje está inscrita em um dos livros do Tombo junto ao Instituto Nacional Histórico e Artístico Nacional (Iphan), sendo também reconhecida pela Unesco como patrimônio da humanidade.

Brasília concretiza um sonho modernista que conecta passado e futuro, tradição e modernidade, preservação e inovação.

Mas o que, de fato, significa ser objeto de proteção patrimonial? Como uma cidade inteira — ou seu plano gerador —, ou pelo menos seu núcleo principal (o Plano Piloto) pode ser inteiramente tombado? Especificamente, tombamento é um processo oficial que reconhece o valor histórico e artístico de um determinado “bem cultural”.

Qual o significado para os habitantes de Brasília de viver numa cidade tombada? De viver numa cidade classificada como patrimônio cultural da humanidade e “definida como cidade modernista”? A palavra patrimônio designa um conjunto de bens materiais e simbólicos que devem ser transmitidos a outras gerações, portanto patrimônio aproxima-se da idéia de transmissão de alguma herança, individual ou coletiva.

A pergunta que se impõe é: o que Brasília tem a transmitir? Como Brasília consolidou-se como legítima capital do Brasil? Em cinquenta anos muitas histórias foram percorridas, muitas trilhas desbravadas e novos desafios descortinados — um deles, a manutenção da utopia.

Brasília nasceu do projeto desenvolvimentista de JK aliado aos ideais modernistas de encontrar a sintonia entre os processos de modernização e de modernidade implantados no Brasil. Brasília nasceu do projeto modernista e transformou-se cada vez mais numa cidade pós-moderna, plena das mais vívidas e genuínas tradições presentes no repertório da cultura brasileira.

A utopia não é *dever-ser*, é *de vir*, e esta é uma marca distintiva da cidade, e deve iluminar seu futuro. Suas estátuas hão de falar, seus monumentos serão reconhecidos por todos os cidadãos e sua história será permanentemente transformada, alojada que está no horizonte do possível.

Raymond Frajmund
Os Embaixadores no Cerrado
7 de junho de 1960
Acervo do Itamaraty



QUANDO UMA IDEIA ENCONTRA SEU TEMPO

vladimir safatle

Brasília sempre foi um corpo estranho no interior do Brasil. Talvez nenhuma outra capital no mundo seja, de uma certa forma, tão desconhecida, tão incompreendida por seu próprio povo como Brasília. Pode-se perguntar de onde vem tal incompreensão, quais são suas causas reais. Certamente, uma das respostas passará pelo estranhamento provocado pela “ideia” de Brasília. Não se trata da ideia de mudar a capital para o centro geográfico do país, com todas as justificativas estratégicas e econômicas que conhecemos. Trata-se da ideia de ser radicalmente fiel ao impulso modernista ou, se quisermos, da fidelidade modernista à crença na força formadora da ideia.

A força formadora da ideia é, talvez, o objeto de incompreensão por excelência. Fala-se da frieza da ideia, de sua miopia redutora da diversidade a esquemas gerais e comuns, de sua geometria simplificadora. Mas percebe-se pouco como sua frieza é uma astúcia da supressão. Suprimir o calor para que novas temperaturas possam surgir. Da mesma forma, percebe-se pouco como sua redução e simplificação são, no fundo, abertura em direção à recuperação da capacidade de ressignificar elementos fundamentais, em anular “disposições naturais” de organização.

Tais comentários valem para Brasília. Por exemplo, sua frieza viria da incapacidade de acolher os traços constitutivos de toda e qualquer cidade. Na ânsia de criar algo *ex nihilo*, do nada, Brasília teria anulado tudo o que dá ao espaço urbano sua familiaridade (todos conhecem a queixa bizantina sobre as “esquinas”). No entanto, há algo de peculiar na maneira com que Brasília foi criada *ex nihilo*. Criada do nada, no meio de uma natureza que parece querer incansavelmente voltar ao nada. Natureza de cerrado seco, com árvores isoladas, espaços silenciosos e algumas flores perdidas em meio a um mato indiferente. Todos que conhecem bem o cerrado sabem como a natureza pode aparecer como marca do vazio e da insuficiência. Nesse sentido, a liberalidade de Brasília consiste em ser uma ideia que acolhe, no seu interior, uma natureza anterior à ideia, natureza que é a manifestação mais clara da insuficiência. O que talvez explique por que Brasília é uma das poucas cidades no mundo que não precisou negar a natureza que existia antes, que a deixou entrar no perímetro urbano. A verdadeira ideia tira desta insuficiência sua força.

Vladimir Safatle é professor do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo (USP), bolsista de produtividade do CNPq e professor visitante das Universidades de Paris VII e Paris VIII. É autor de *A Paixão do negativo: Lacan e a dialética* (Unesp, 2006), *Folha explica Lacan* (Publifolha, 2007) e *Cinismo e falácia da crítica* (Báitempo, 2008). Ele dedica este texto a Sandra.

Entretanto, esta frieza expõe, na verdade, o ascetismo de toda verdadeira ideia. Adorno costumava dizer: "Os burgueses gostariam de ter uma vida ascética e uma arte luxuriante. O inverso seria mais desejável". De fato, toda ideia estética modernista (e Brasília é, antes de tudo, uma ideia estética) é ascética, pois seu ascetismo é, no fundo, a capacidade de anular todo ornamento até chegar aos elementos fundamentais, que serão a partir daí trabalhados e reconfigurados. A distinção entre espaço vazio e espaço pleno, entre espaço público e espaço privado (lembremos como, no projeto original, os elevadores residenciais se abriam diretamente para o espaço público), a definição sobre o que é uma rua, um local de comércio: todos esses elementos fundamentais são novamente explorados pela ideia, como se o muito familiar aparecesse como objeto, mais uma vez, de conflitos de interpretação.

Isso nos leva ao ponto central que talvez sintetize as causas da recusa em relação a Brasília. Uma verdadeira ideia tem sempre a força de construir seu próprio tempo. E talvez não exista nada mais belo do que uma ideia que encontra seu tempo. Este tempo que se deixa construir e se deixa encontrar tem sempre o gosto de um corte que nos faz ver, de uma forma totalmente diferente, o passado e o futuro. Ele apaga o que havia se consolidado como disposição natural de nosso olhar, porque promete dar forma a isso que, até então, apareceu apenas como fúria contra nosso olhar gasto.

No entanto, diz-se que o tempo de Brasília não se realizou. Suas utopias de igualdade social desapareceram, mesmo sua arquitetura foi ferida pelo assalto perpetrado pela "estética" da especulação imobiliária, com suas bricolagens aterradoras de luxo conspícuo. Mas podemos também dizer outra coisa a este respeito. Uma ideia, quando encontra seu tempo, guarda-o, mesmo que ele não se realize. Este tempo ficará então *em latência*, como um corpo estranho a assombrar o presente. Como uma promessa que mostra um desejo de ruptura que, às vezes, consegue alcançar a superfície e cortar o contínuo da história. Este desejo é a marca maior de uma outra história do nosso país. Uma história que, como Freud dizia a respeito da razão, pode muitas vezes falar em voz baixa, mas nunca se cala.

ALTIPLANO

anderson braga horta

ANTES do começo,
era o sertão, só e ríspido.
Vegetais cheios de ódio fitando os céus impossíveis
e apontando a terra sáfara.
Dedos torcidos de séculos.
Bênçãos dissimuladas sob a raiva.
Natureza virgem à espera da posse.



SOB a carne desidratada
destas planuras
já se pressentem —hígidas—
as covas futuras.
E dessa carne e dessas covas
—morte aparente—
já se pressentem fluindo em ouro
arquivindouras
fartas torrentes.

A vida na morte
enraíza.

DIALÉTICOS pequis
de coração de ouro e farpas
guardam-se verdes do grito áureo dos tuca
Veados camuflados.
Tatus embutídos.
Arisca florifauna.
Ásperos minerais irônicos,
no fundo, sorriem
e esperam.

A EROSÃO comera o ventre da terra
e chupara-lhe as lágrimas.
De outras terras também calcinadas
o húmus viria:
mãos nodosas,
magras mãos,
mãos rudes, mãos férreas,
—mãos—
com o próprio
sangue ralo de anemia
regarão o alheio dia.

VENTOS e chuvas corrideram arestas,
dispersaram resíduos,
e o terreno está pronto: esqueleto
à espera da carne.
E vieram os pioneiros
e rasgaram os mapas
(no papel, o embrião): corpo
à espera de uma alma,

E VIERAM os primeiros peões.
E vieram
e voltaram
no périplo (sem portos)
da fortuna.
E vieram
e voltaram
e vieram
no fluxo e refluxo
da fome.
E vieram
e ficaram
plantados,
árvore migrantes
—torcidas de séculos—
enraizando, úberes, dedos,
salgando impossíveis céus.

TODAS as peças
no tabuleiro.
Reis, bispos, torres.
E os cavalos.

A batalha começou
sem que ninguém desse por isso.
E em lances bruscos
a cavalhada,
dos flancos,
da retaguarda,
salta
e atropela peões em marcha.

Silêncio
de gritos
coagulados.

Sacrificam-se os peões,
ficam-se os reis.
É a lei
do xadrez.
Mas onde o exército inimigo?

No imenso tabuleiro
há um formigamento de cruzes
anônimas. Subterrâneos,
os mortos
suportam o peso
do porvir.

ÁVIDA suga a terra
as mil línguas da chuva.
Intimidade.
Poros abertos, solos refratários à lama.
No entanto, há lama
nos pés, nas máquinas,
nas almas.
Águas avolumam-se, pejando a represa.
Grávidas terras falam ainda de uma pureza
intratável.
No ar seco, um vento áspero
fala de lutas.

NA CONFLUÊNCIA das virilhas
o dique
represa os córregos.
Basta um abrir de comportas
e um rio
irrompe em cólera.

Na confluência dos párias
um dique.

CRESCE uma petala
na rosa-dos-ventos.
Desviam-se para Oeste os rios do orvalho,
de que o asfalto, o aço, o concreto,
o abstrato,
tudo é resíduo.
Cruz resumindo sacrifícios,
avião demandando o futuro.
Símbolos.
Reais são os mortos, alicerces nossos;
real é o presente, imenso,
bruto
canteiro de obras.

NO PLANALTO, lenta,
se abre:
rosa superfaturada
em vidro-plano e concreto.

Contraditória
rosa
explosiva.

De tuas impurezas,
de tuas asperezas,
rosa queremos-te
exata.
No altiplano de nossas esperanças,
rosa-dos-homens
construímos-te futura.

Tempestade de areia na nova Capital

BRASÍLIA, 20 de agosto de 1960. Uma verdadeira cortina de poeira cobriu esta tarde a nova capital, quando uma violenta ventania açoitou as ruas da cidade. A vida normal de Brasília foi atingida: trabalhadores, transeuntes, funcionários tiveram que esconder o rosto e abrigar-se entre os edifícios, dos quais apenas se podiam distinguir os contornos

(Jornal *O Estado de S. Paulo*. Fotografia de Raymond Frajmund)



ACOMPANHANDO MAX BENSE EM SUA VISITA A BRASÍLIA, 1961

joão cabral de melo neto

Enquanto com Max Bense eu ia
como que sua filosofia
mineral, toda esquadrias
do metal-luz dos meios-dias,
arquitetura se fazia:
mais um edifício sem entropia,
literalmente, se construía:
um edifício filosofia.

Enquanto Max Bense a visita
e a vai dizendo, Brasília,
eu também de visita ia:
ao edifício do que ele dizia;
edifício que, todavia,
de duas formas existia:
na de edifício em que se habita
e de edifício que nos habita.

Publicado originalmente em *Museu de Tudo*
(Rio de Janeiro: José Olympio, 1975).

Joana Traub Csekö
Estudos para Brasília
2009



ANOTAÇÕES PARA PENSAR BRASÍLIA

wesley peres

♪aeronave crucificada no centro,
estrutura área, internamente aérea,
aerada, sua, dela-cidade, circulação.
Sanguínea.

Pois pessoas caminham,
com o motorauto-corpo
fora ou dentro do outro
automotor —
o pela pessoa inventado.

A cidade, extensão do corpo,
efeito colateral do corpo.

A cidade, não segunda, mas, primeira
pele, para quem olha de fora, ♀

e você eu nós somente olhamos
de fora, o corpo próprio, se,
sem nos olhos,
a roupa ressonância magnética.

A cidade.

Pele colateral. ♀

Mais ou menos
dura do que uma palavra,
mais ou menos dura
do que os poros duros 人
porém quebráveis
dos dois eixos da linguagem
— os dois eixos,
metáforametonímia,
outra
aeronave crucificada no centro
da linguagem.
Sanguínea. ♀

Pois pessoas caminham as palavras,
param-se de pé com e nelas,
param-nas de pé com o autocorpo,
portam e são portadas por elas,
por isso elas, as palavras,
minérias porém sanguíneas,
banhadas e até enrugadas
pela águapepessoa inventora delas,
inventada por elas.
As palavras.

Então, o avião, cruz ficada

no centro da palavra e da cidade,
e cidade e palavra são,

nem segunda, mas primeira pele,
pois, eu você nós,
se sem olhos enroupados
por ressonâncias magnéticas,
só vemos o corpo pelo lado de fora,
de modo que a segunda se torna a primeira.
Pele.

Então, na cidade
de aviãocruz no centro,

死 na cidade na linguagem

de aviãocruz no centro,
as pessoas circulam,
sanguineamente,
portando em seus corpos,
em seus multicentros,
planuras, planagens
de um vôo
em cruaéreaerada,
proveniente das palavras da
desta cidade,

portadora e portada
por pessoas,
por corpos-palavra,
crucificados crucimoventes
na ausência de centro

no centro-em-todo-lugar
se por ele caminham

pessoas 死

LUCIDEZ DE BRASÍLIA

paulo emílio sales gomes

Cyro dos Anjos, velho brasiliense que há dias, perto da W3, autografava seu último livro como se estivesse na Zé Olímpio carioca, foi quem me explicou tudo. O amor à primeira vista por Brasília é generalizado. À euforia segue-se um período de depressão igualmente válido para todos. É numa terceira e última etapa que os sentimentos se diversificam. Uns se acostumam, mal e mal, olham para o futuro, trabalham para ele e, um dia, surpresos, se descobrem plenos e serenos. Para outros a depressão se cristaliza em rancor.

Há uma suma semelhança entre Brasília e o casamento. Ninguém ainda descobriu como alguns casamentos dão certo ou o porquê exato do amor ou ódio por Brasília. Verifica-se, entretanto, que os melhores se acostumam. Os melhores são hoje, dizem, maioria pelo mundo e aqui também, de forma que Brasília vai bem.

Meu testamento é porém frágil. Não me casei com esta cidade, não experimentei sequer a ligação que marca. Meu namoro inconsequente com Brasília tem se desenvolvido dentro da improvisação e desordem que são aqui a norma, exceto nos grandes empreendimentos como a edificação da própria cidade ou criação da Universidade.

Sei, vi e vivi pouco de Brasília, mas a gente adivinha. Outro dia, encontrei na casa de Cyro dos Anjos seu velho amigo Newton Prado, o poeta e jornalista que forneceu tantos trapos para o Amanuense Belmíro. Newton evocava nostálgico o Belo Horizonte de antigamente, as noites sem fim com os agiotas dormindo e a cidade povoadas de jornalistas pobres e marafonas. Sua conclusão foi de que à noite as pessoas são melhores. Então comecei a pensar como Brasília é uma cidade com vocação para a lucidez diurna que se tornou impraticável no Rio ou em São Paulo. O mergulho acordado na noite em busca de serenidade não será, em Brasília, imprescindível. Aqui será possível, melhor do que em qualquer outra grande cidade, ver claro durante o dia e, à noite, dormir.

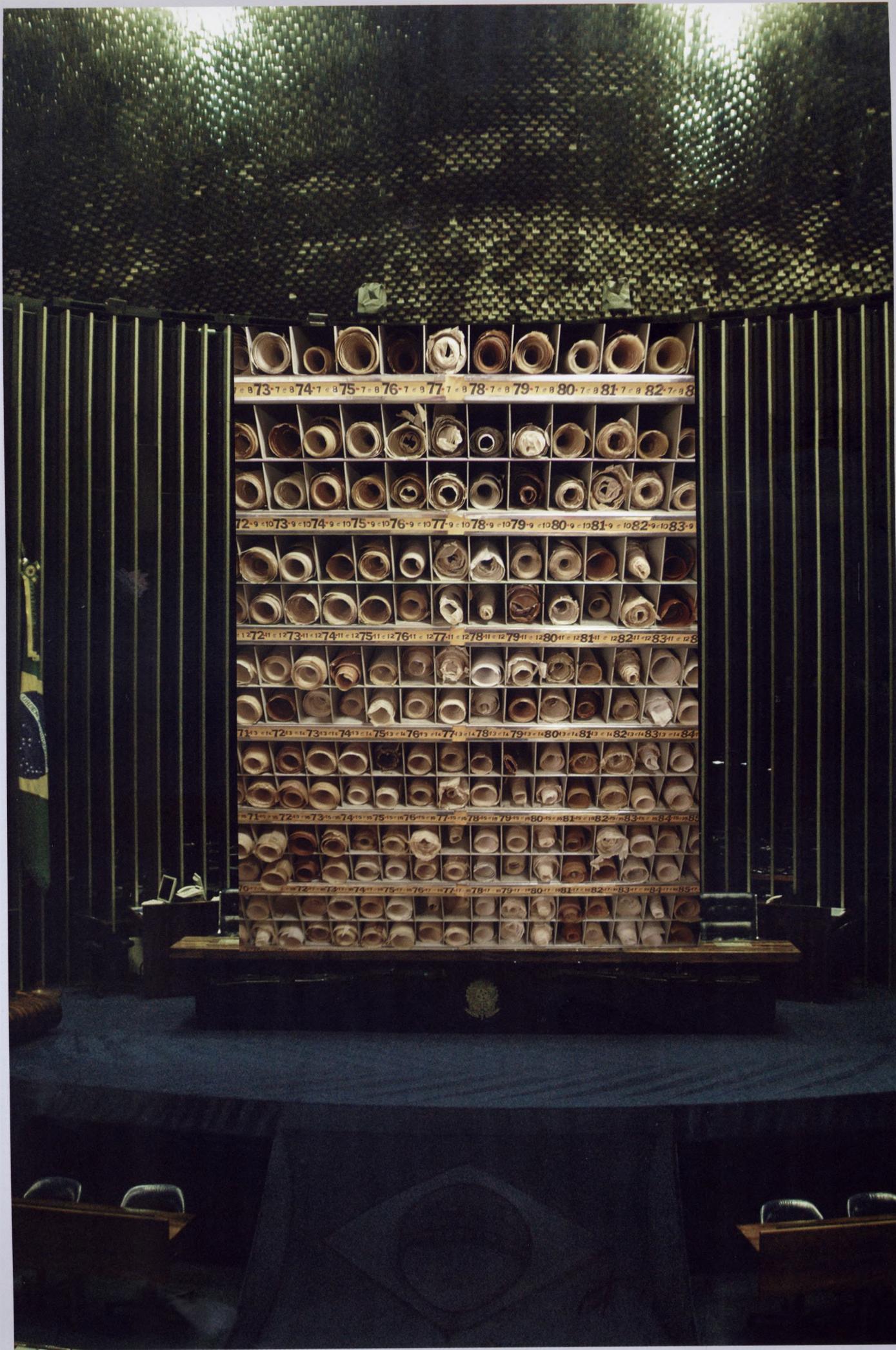
Em Brasília tudo é fantasticamente real e ao mesmo tempo bastante imaginário. Eu estou aqui para pensar e discutir cinema, cultura cinematográfica, Cinemateca Brasileira. É uma cidade em que as condições do comércio cinematográfico mais corrente são as mais precárias; onde a organização da mais simples projeção cultural de filmes coloca problemas infundáveis, complexos e menores. E no entanto precisei vir aqui para entender os termos exatos do problema da cultura cinematográfica no Brasil.

É incrível como chegou rápido o momento em que ver e ser brasileiro não é mais possível sem a ótica de Brasília.

Texto publicado em Calil, Carlos A.; Machado, Maria Teresa. (org.) *Paulo Emílio. Um Intelectual na linha de frente*. Coletânea de textos de Paulo Emílio Sales Gomes. São Paulo/Rio de Janeiro: Brasiliense/Embrafilme, 1986.

Paulo Emílio Sales Gomes (1916-1977) foi um enérgico defensor do cinema brasileiro. Cunhou a frase "o pior filme brasileiro nos diz mais que o melhor filme estrangeiro". Por essa atitude foi considerado pelos cineastas do Cinema Novo o seu mentor intelectual. Em 1964 participou da criação do curso de cinema da Universidade de Brasília e organizou a I Semana do Cinema Brasileiro, precursora do futuro Festival de Brasília do Cinema Brasileiro.

Joana Traub Csekó
Estudos para Brasília
2009



A CIDADE NOVA, SÍNTESE DAS ARTES

mário pedroso

O presidente do Congresso Internacional de Críticos de Arte. Minhas senhoras e meus senhores, ao declarar aberta a primeira sessão de nosso congresso, transmito aos nossos amigos brasileiros a expressão de nossa admiração, de nossa gratidão e de nosso reconhecimento pela fraternal acolhida que tivemos em Brasília. O esforço que fizeram para organizar este congresso aqui é verdadeiramente admirável, e é com alegria que lhes digo que a recordação desta coisa extraordinária que é Brasília estará para sempre ligada para nós à recordação de sua amizade e da acolhida que nos deram.

Como o tempo é curto, passamos imediatamente à ordem do dia, e dou a palavra a nosso amigo Mário Pedrosa.

*Mário Pedrosa. Quero fazer uma exposição muito sucinta, e falarei principalmente sobre a situação de Brasília em nosso país. Deixarei de lado os problemas de ordem estética, das relações entre a arte de nosso tempo e a cidade, isto é, o tema central de nosso congresso — a cidade nova, síntese das artes — porque poderão ser discutidos em outras sessões, quando tratarmos de outros temas. A cidade como obra de arte, hoje, em Brasília, é um problema prático, um problema experimental, e não mais um problema teórico. O significado estético e cultural de Brasília se tornará claro, possivelmente, no fim de nosso Congresso. Hoje, se tomarmos a palavra *estética* em sua acepção menos frívola, estaremos colocando todos os problemas filosóficos de nosso tempo.*

Ao tomar Brasília, a cidade nova, como uma obra de arte coletiva, queremos com isso dizer que a arte se introduz na vida de nossa época, não mais como obra isolada mas como um conjunto das atividades criadoras do homem. Quando se faz uma cidade nas condições de Brasília, partindo do nada, a mil quilômetros de distância do litoral, é por assim dizer um ensaio de utopia. Não receio a palavra, se se tomar utopia no sentido de oásis, como quer Worringer, ou de uma colônia fundada sobre bases artificiais. Não receio a palavra ainda porque nossa época a repõe em voga. Nossa época é a época em que a utopia se transforma em plano, e é principalmente aí que se encontra a mais alta atividade criadora do homem — a da planificação. Esta relação entre utopia e planificação constitui a meu ver o pensamento estético mais profundo e mais fundamental de nosso tempo. Eu vos convido a discutir também este tema.

Mário Pedrosa (1901-1981) foi jornalista, professor e o maior crítico de arte que o Brasil já conheceu. Na década de 1950, desenvolveu um rico diálogo com a vanguarda concretista, preparando o terreno onde o Neoconcretismo viria surgir e deixando uma forte marca na produção artística brasileira até nossos dias.

Intervenção feita por Mário Pedrosa em Brasília durante o *Congresso Internacional de Críticos de Arte*, em 1959. Por iniciativa de Pedrosa, o Congresso iniciou-se na capital e prosseguiu seus trabalhos em São Paulo e no Rio de Janeiro. O presente texto compõe a coletânea *Mário Pedrosa. Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília* (São Paulo: Perspectiva, 1981), organizada por Aracy A. Amaral.



É evidente que nos encontramos diante de uma crise bem profunda da arte individual. Precisamos reencontrar as bases sociais, as bases filosóficas da arte, da atividade criadora, e creio que um empreendimento como este, de fundar uma cidade planificada e a construir de alto a baixo com todos os recursos tecnológicos de nossos dias, e com um pensamento fundamental, um pensamento global a dirigi-la, é realmente o de construir não só uma capital mas uma obra de arte coletiva. Talvez se possa encontrar nisso um tema para estudos, uma base de experiência que nos permita novamente encarar o problema artístico de um ponto de vista geral e coletivo, posto que a cidade resume todas as atividades sociais e culturais do homem.

Vou falar-vos agora desta cidade que vedes, de que sois hoje as testemunhas. É evidente que esta ideia de Brasília, que vos parece tão surpreendente, que parece ter caído do céu, não caiu do céu pois faz parte de certa tradição histórica, desde os começos deste país. Uns jovens brasileiros natos que foram estudar na Europa pelos fins do século XVIII foram os primeiros a pensar na independência nacional. Uma de suas primeiras ideias era a de fundar uma capital no interior do país. E quando as circunstâncias políticas internacionais fizeram que o velho rei de Portugal fugisse de Lisboa a toda pressa para escapar às tropas de Napoleão, um Primeiro-Ministro do rei absolutista, ao chegar à cidadezinha colonial do Rio de Janeiro do princípio do século XIX, foi logo tomado da ideia de fundar aqui um grande império, deixando Portugal às turbulências políticas da época napoleônica. Com essa ideia de fundar aqui um império, o Primeiro-Ministro do rei teve também a ideia de fundar uma capital nas montanhas de Minas Gerais. Um pouco mais tarde, aquele que é hoje chamado o Patriarca da Independência, o mestre de obras da Independência, José Bonifácio, também propunha uma nova capital. Chegou a fazer um projeto de capital, e desde então a ideia não mais desapareceu da cena histórica. Ainda no século XIX, o mais importante de nossos historiadores, o fundador da historiografia brasileira, Varnhagen, também teve a ideia de fundar uma nova capital no ponto de encontro das principais bacias fluviais do Brasil — as do Amazonas, do Paraná-Prata e do São Francisco. Esta região das três bacias se encontra precisamente ao redor de Brasília. Abolida a escravidão pela Princesa, filha do Imperador, no ano seguinte era proclamada a República; os principais arquitetos da República eram oficiais do exército, educados no positivismo de Augusto Comte. Fizeram a Constituição, fizeram os emblemas nacionais, inclusive nossa bandeira, aliás bastante feia, e tiveram a ideia de marcar no centro geográfico do país um quadrilátero para ali fundar a capital. E puseram no texto da primeira Constituição republicana um artigo no qual se determinava fosse feita uma capital no centro do País. Fixaram em abstrato o lugar onde deveria estabelecer-se essa nova capital. Um pedaço de terra no Planalto Central, precisamente onde hoje se encontra Brasília, foi delimitado a seguir! E a ideia assim permaneceu intacta no texto da Constituição republicana de 1891. E o tempo passou.

Em 1930, dificuldades de ordem econômica e política acabaram por derrubar as instituições políticas. Tivemos então um período de governo ditatorial; esse governo chegou mesmo a “outorgar” uma “Constituição” como consequência de um golpe de Estado. Nessa “Constituição” não se mantinha a ideia. Mas em 1945, depois da guerra, quando, com a volta à democracia, se elegeu uma nova Assembleia Constituinte, os constituintes de 1945 foram buscar a ideia da primeira Constituição, que introduziram no novo texto constitucional; levaram adiante a ideia antiga; foi, a seguir, entregue a uma comissão de peritos para estudar, sob todos os pontos de vista — geográfico, ecológico, etc. — o melhor lugar para a construção da cidade. Outra organização foi criada para a execução do projeto. Foi o ponto de partida, e aí está o resultado desta ideia que se afigurava bastante teórica e fantasista quando os políticos que fizeram a Constituição de 1945 a introduziram de novo no texto da Carta.

É difícil explicar aqui as razões pelas quais esta ideia se manteve durante mais de um século; parece-me, porém, que ela corresponde a uma das características dos países americanos, e em particular do Brasil — a de ser um país construído, um país feito. Como eu disse no meu texto, este país tem verdadeira certidão de batismo, pois quando Cabral passou por aqui não encontrou nenhum país com esse nome; era só a terra virgem, com selvagens nômades a perambular de um lugar para outro; uma terra esparsamente povoada por homens que nem sequer tinham ultrapassado a Idade da Pedra, numa situação inteiramente diferente da das culturas nativas da costa do Pacífico, de alta civilização. Aqui, do lado do Atlântico, culturalmente estava-se por assim dizer a zero. É por isso que somos um país que começou por plantar cidades.

Primeiro tivemos a Bahia, a velha cidade do Norte que foi a primeira Capital. Sob certos aspectos a construção daquela se parece muito com a de Brasília. O país que começou assim pelas cidades, pelas comunidades urbanas, não é um país que tenha nascido naturalmente. Seria possível então dizer-se que o Brasil não pode ser um país conservador, se se entende por espírito conservador aquele que só admite a evolução histórica como fruto “espontâneo” e “orgânico” de fatores naturais e da tradição. Aqui, o homem intervém e decide conscientemente, e desde o começo contra a natureza, contra o natural. Conhecemos mesmo detalhes muito divertidos dos primórdios de nossa sociedade, como por exemplo o primeiro casamento neste país, como se se tratasse de Adão e Eva. Temos toda uma genealogia dos primeiros habitantes deste país, e isto porque um belo dia um português naufragou nas praias da Bahia. Salvou-se, e casou-se com uma índia. Essa mulher chegou mesmo a ir à França, no tempo de Francisco I, e ali se batizou. Por várias gerações sucessivas os descendentes desse casal exerceram enorme influência sobre o desenvolvimento do país.

Estou muito cansado e o tempo é pouco, de modo que vou pôr de lado a parte histórica para falar sobre os problemas de hoje. O meu texto, que foi distribuído, vos ajudará a compreender minhas ideias, e para maior precisão vou mostrar alguns detalhes nos mapas.

(o relator dá explicações com mapas, desenvolvendo as ideias expostas em seu texto.)

Concluindo, quero dizer que Brasília nos apresenta os problemas mais difíceis, mas que dessa experiência podem nascer os resultados mais fecundos. Por exemplo: os construtores da cidade terão de regionalizar o território, o que implica um plano regional talvez ainda mais importante que o plano urbanístico. Ora, para proceder neste setor de modo planificado como se fez para o plano piloto, é preciso ter não só recursos maiores mas uma diretriz sistemática, um trabalho de equipe bem mais profundo e difícil. Para se tornar uma aquisição histórica e cultural duradoura, Brasília terá de desempenhar o papel de estabilizadora da frente de colonização que tentei descrever no meu texto. Nisto estão envolvidos problemas, muito graves, como por exemplo o da reforma agrária de que tanto se fala neste país; esta está implícita no problema da regionalização de toda essa zona; trata-se, pois, de encontrar a "fórmula vernacular complexa" de toda a região, de que fala Munford.

É esta também uma obra de arte coletiva. É uma obra coletiva porque, por definição, ela suprime o empirismo, e nunca poderá ser completada por uma política de *laissez faire, laissez aller*. Para esta obra é preciso uma concepção global e imaginação criadora. Trata-se em verdade de uma política de planificação, com uma ideia coletiva, social e estética, mais alta, mais profunda, mais ampla. E é isto que faz o interesse do empreendimento Brasília, independentemente da inteligência e da audácia do plano piloto. Tudo isto, pois, coloca de novo o problema de uma reforma total, completa, humana, do centro do país. Resolver este problema é tarefa das novas gerações, e não apenas do governo ou de quaisquer contingências políticas. Quanto a mim, o que me atrai é que vejo aí colocado em toda a sua extensão o problema da reconstrução geográfica, social e artística coletiva deste país. E isto, graças em parte às decorrências do plano piloto, pode ser feito de modo audacioso e a meu ver magistral e belo.

O presidente. Agradeço ao Sr. Mário Pedrosa e dou a palavra ao Sr. Michelangelo Muraro.

(...)

Se alguém tem ainda a intenção de falar, é esta a última oportunidade, porque o tempo está passando e eu desejo, antes de tentar apresentar minhas conclusões com a máxima brevidade possível, dar a palavra pela última vez, mas com muita confiança e amizade, a Mário Pedrosa.

Mário Pedrosa. Não, não se pode considerar a síntese das artes como uma colaboração eventual entre arquitetos, escultores e pintores. Esta formulação só tem sentido se a estendermos a um plano social e cultural de ordem geral, se bem que qualitativo. Quando este congresso se programou com este tema geral — a cidade nova e a síntese das artes — o que se queria era sob este título colocar o problema de modo mais concreto e, ao mesmo tempo, no plano das atividades sociais e culturais. Com efeito, discutimos durante todas as sessões do Congresso não só a síntese das artes mas a afinidade das artes, a união das artes, a polaridade do espírito criador na arte e tendo sempre como motivo a cidade nova. Não se tratava, em momento algum, de apresentar Brasília como realização da síntese das artes. Seria em verdade ridículo tentá-lo, porquanto Brasília, em si mesma, é apenas um pálido começo de cidade. Creio, porém, que se se colocar este problema sob o título da cidade nova, na realidade isso será deslocá-lo para o inscrever nas atividades sociais, culturais e científicas do homem de nossa época. Por outro lado, sintetiza-se, ou por outro focaliza-se a cidade nova como campo dessas atividades. E temos razão de assim proceder, pois estamos em uma época em que se construirão cada vez mais cidades, se construirá e reconstruirá a geografia do mundo, a sociedade do mundo, tanto no plano nacional, ou melhor, no plano regional, como no plano internacional.

Na base dessa tarefa, há — sem dúvida, porque esta tarefa de construção das cidades é a tarefa de reconstrução de maneira ou em escala humana do mundo de nossos dias — uma aspiração geral à síntese, às afinidades perdidas. E nesta aspiração à síntese encontra-se um alto valor ético: o homem desorteado e nevrosado de hoje aspira à unidade dos contrários, a experiências delimitadas de possíveis associações comunitárias. A arte dita moderna terminou, na primeira metade do século, digamos, sua fase criadora-destruidora na qual não faltaram lampejos de genialidade. Mas hoje, ao lado dessa criação individual, quer o queiramos ou não, quer suspeitemos de toda tarefa coletiva feita pelo Estado, quer a aceitemos sem crítica — o que eu nunca faço —, uma nova reconstrução do mundo é reclamada por todos. E o interesse do tema concentrado em Brasília é que há aqui um ensaio de reconstrução regional e urbana prática. Mas em que consiste a aspiração à síntese ou à integração? Em dar novamente às artes um papel social-cultural de primeiro plano nesta tarefa de construção regional e internacional pela qual o mundo está passando ou tem de passar... se não for destruído pelos teleguiados.

Não, a síntese, ou melhor, a afinidade social, a afinidade espiritual que pode conduzir à síntese, é o único corretivo possível ao pessimismo destrutivo da arte individualista de nossos dias, aos impulsos temperamentais românticos e expressionistas em voga. O único meio de reintegrar o artista na consciência da dignidade de uma missão social ou de reintegrar em uma certa objetividade é oferecer-lhe, hoje, agora — e não em vagas promessas políticas e messiânicas de

um mundo diferente que não existe e não é concebível — todas as condições para que tome parte, livremente, espontaneamente, com absoluta liberdade criadora, em uma obra coletiva, como pode ser a de Brasília, por exemplo. É que esta, para que seja bem-sucedida, traz em si mesma, como parte integrante de seu processo de criação, um ideal ético superpessoal, um ideal social mesmo, capaz de congregar todas as forças atuantes da cidade. E isto que nosso caro confrade Starzinsky soube compreender tão bem e exprimir de modo magistral.

A construção das cidades está de novo, como na Idade Média, na ordem do dia. Mas já Munford assinala como “a grande tarefa das novas gerações a reconstrução das regiões consideradas, também elas, como obras de arte coletiva”. Se isto é permitido, podemos então colocar de modo concreto o problema da missão social da arte em nosso tempo.

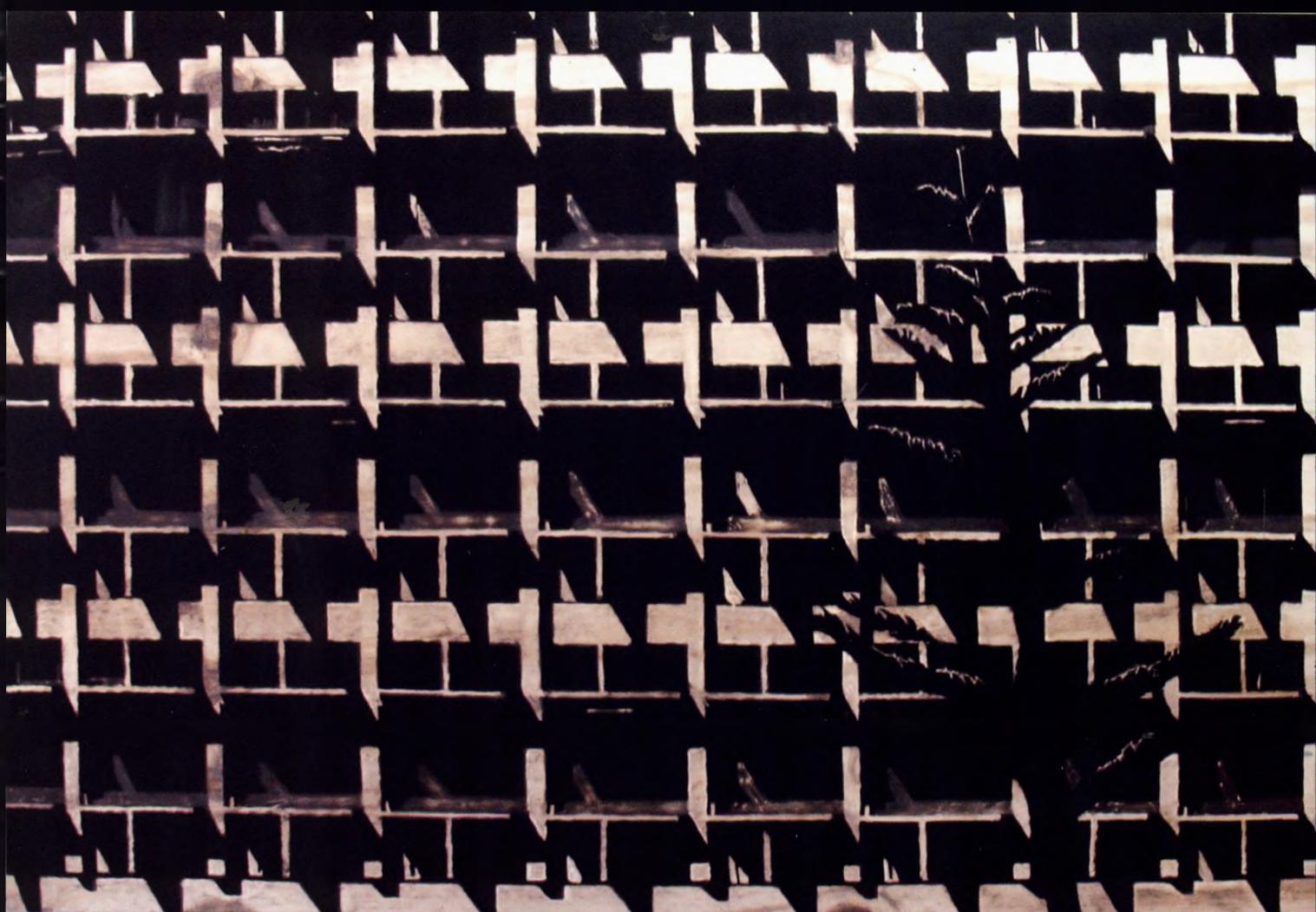
Não se pode apresentar Brasília como um exemplo de síntese, como insinuou, com ironia tão inteligente, nosso caro amigo Romero Brest. Brasília é apenas um tema, que ofereceria uma oportunidade em escala muito vasta, em escala ainda não vista, para a discussão sobre a base de qualquer modo existente deste problema — síntese, integração ou posição da arte na civilização que se desenvolve. O fato decisivo é que neste empreendimento todos os problemas da reconstrução social se põem. E nós, que somos críticos de arte, que vemos hoje o mundo perdido em um excesso de análise e de contradições veleidades, devemos destacar desse conjunto caótico, em suas contradições, o papel da estética em face do papel da ciência. Não desprezemos essa palavra, “estética”. Valho-me, para isso, de um testemunho inesperado, uma voz trágica em sua grandeza, que em seu tempo colocou o problema de nossos dias de maneira profética, se quereis, mas de maneira patética e a meu ver verídica. Refiro-me ao Nietzsche do *Nascimento da Filosofia*. Talvez tenha sido ele o primeiro a anunciar “a luta do saber contra o saber”. O dilema espiritual do futuro, ele o via nestes termos: “Dominar o instinto do conhecimento, seja em proveito de uma religião seja de uma civilização estética; é o que se verá”. E ele, Nietzsche, não se furtava: “Sou deste segundo partido. O filósofo do conhecimento trágico domina o instinto do conhecimento desenfreado, mas não é com o auxílio de uma nova metafísica. Ele não estabeleceu uma nova crença. Sente que o terreno retirado à metafísica é um terreno trágico, mas não se pode satisfazer do torvelinho multicolor das ciências. Trabalha para edificar uma vida nova. Restitui à arte os seus direitos”. Restituindo à arte os seus direitos, ele tomava partido, quer dizer: contra uma religião, uma metafísica, uma crença nova, a favor de uma civilização estética.

Ao contrário, o filósofo do conhecimento desesperado, previa Nietzsche, mergulhará de corpo e alma na ciência: saber a qualquer preço. No entanto, para ele, o filósofo trágico, “o que completa a imagem da existência é que a verdade metafísica se me apresenta sob uma forma antropomórfica e não é cética”.

E fazia esta comovedora profissão de fé: "Não somos céticos. Há aí uma noção a criar, porque o ceticismo não é a finalidade. O instinto do conhecimento, tendo chegado ao seu limite, volta-se contra si mesmo para fazer a crítica do saber. O conhecimento a serviço da vida melhor. Precisamos querer nós mesmos a ilusão — eis o que é trágico. A ciência não pode mais ser disciplinada a não ser pela arte. Trata-se de julgamentos de valor relativos ao saber e à multiplicidade dos conhecimentos. Tarefa imensa e dignidade da arte que a tem de realizar! Ela terá de renovar tudo e por si só recriar a vida. O que pode a arte, os gregos no-lo disseram. Sem eles, nossa crença seria quimérica". É esta a missão da arte.

E tenho agora muito pouco a acrescentar, mas para fazê-lo voltarei aos caminhos da utopia de que falou Martin Buber. Na nossa época, não se trata apenas da arte mas de reconstruir o espírito de comunidade que se perdeu. E como nossa época é também a da reconstrução da geografia do mundo pelo plano, pelo pensamento científico e ainda pelo espírito criador, é preciso, para guardar a indispensável escala humana, módulo supremo, delimitar o problema à reconstrução da comunidade. Mas uma comunidade isolada é uma criação artificial, uma abstração. E é por isso que o filósofo anarquista Martin Buber sustenta que para ele "só uma comunidade de comunidades poderá ser qualificada de entidade comunitária. Não se acredita mais", diz ele, "no nascimento da nova estrutura de Marx nem tampouco na partogênese de Bakunin no seio da revolução". Mas o filósofo dos "caminhos da Utopia" acredita "no encontro da imagem e do destino na hora plástica". Neste mundo onde tudo está sendo reconstruído pelo pensamento científico isto não basta, como já nos prevenia Nietzsche. É preciso que a arte apareça para disciplinar a ciência e aplicar seu espírito de síntese à multiplicidade dos conhecimentos. Creio que é isto que Martin Buber define, de maneira um tanto obscura mas cheia de intuição, como "o encontro da imagem e do destino na hora plástica". Vivemos à espera dessa hora.

O presidente do Congresso. Agradeço ao Sr. Pedrosa, não só pelas palavras comovedoras que acaba de proferir e que nos dão a ideia de uma espécie de Zaratustra em Brasília, o que, com efeito, talvez seja uma imagem digna de se evocar, mas aproveito a ocasião para agradecer principalmente a atividade por ele desenvolvida com tanto entusiasmo e tanta generosidade na organização deste Congresso.



A URBANIDADE EM UMA CIDADE NOVA

brasilmar ferreira nunes e lourdes bandeira

Como fazer da cidade, ou mais precisamente do espaço, um objeto.

O espaço está em todos os lugares e não é somente a cidade, mas, suas formações sociais e seus regimes de propriedade que deveriam a priori dar tom das relações sociais e de suas formas concretas... se quisermos delimitar este "ar da cidade" ou da pequena cidade que nos "liberta", como diziam na Idade Média, ao menos temos que fazer um recorte específico: a urbanidade à sua maneira é a essência do vínculo social.

S. Ostrowesky, 1996

Brasília tem no seu desenho urbanístico um exemplo único no mundo, se considerada a absoluta observância da receita de cidade ali proposta.

As reflexões que seguiram foram elaboradas com base em uma pesquisa amostral com questionários qualitativos e quantitativos realizada em 1999, com parte do segmento de funcionários públicos que habitam o Plano Piloto.

É importante destacar que chamamos Brasília a área onde foi implantado o projeto vencedor de concurso público para uma cidade capital do Brasil nos anos 1950. Esta área, conhecida também como Plano Piloto, restringe-se hoje a uma pequena parcela do Distrito Federal que se expandiu por cidades satélites que foram surgindo ao longo destes 44 anos de existência. O Distrito Federal contava, pelo recenseamento do IBGE/2000, com 2.051.416 habitantes; Brasília, com seus 198.422 habitantes, corresponde a 9,7% daquele total.

Discutir a cidade nova de Brasília implica pelo menos dois aspectos. O primeiro, o desenho arquitetônico-urbanístico da cidade, que se configura na extensão do Plano Piloto, atende aos pressupostos modernistas e redefine as funções próprias desta capital: a) organizar a cidade em áreas exclusivas e homogêneas de atividades; b) concentrar o trabalho e as atividades da burocracia estatal, distinguindo-se de outros espaços, das cidades satélites e dormitórios; c) implementar um outro estilo de arquitetura, de organização e de distribuição dos espaços urbanos; d) instituir um estilo próprio de organização residencial; e) impor um outro padrão de circulação e de tráfego; e f) criar uma cidade verde, uma cidade-parque¹. Um segundo aspecto se refere à sua especificidade que está no fato de, em sendo sede política do país e, portanto, centro de gestão e decisões do Estado, pressupõe a presença de grupos responsáveis por estas funções: os políticos e os funcionários públicos em seus diferentes matizes.

Este texto foi publicado anteriormente, em francês, na revista *Espace et Sociétés* em seu número temático "Les Villes nouvelles, 30 ans après" (119, n. 4, Paris: Éurès, 2004). O texto atual apresenta ligeiras modificações em relação ao original.

Ao mesmo tempo, a cidade consegue fixar uma massa enorme de migrantes que para aqui vieram e vêm, atraídos pela expectativa de encontrar um novo Eldorado. Consolida-se um espaço dicotômico: de um lado o Plano Piloto, isto é, a região central, cidade de Brasília; de outro, as cidades satélites, criadas inicialmente para abrigar os operários que trabalharam na construção da nova capital, e que depois passaram a abrigar o surto de imigrantes, oriundos, em sua maioria, das regiões nordeste do país. Trata-se de situação similar aos *estabelecidos* e os *outsiders*, estudados por Elias².

Tendo como cenário uma sociedade profundamente desigual, a nova capital vem, ao longo de seus cinquenta anos de existência, restringindo cada vez mais o acesso ao Plano Piloto e, em contrapartida, se expandindo segundo o padrão urbano das cidades brasileiras, isto é, periferização, invasões de terras, deficiências em serviços coletivos e, mais recentemente, crescimento nos níveis de violência. A presença de uma elite política pouco sensível aos ideários de inclusão social, de um funcionalismo público perfeitamente integrado à lógica sistêmica e, por sua vez, uma enorme população migrante, produzem uma dinâmica responsável pela configuração de um espaço urbano altamente segregado e violento na dimensão social e quase anárquico em relação aos aspectos urbanos. Pode-se considerar, portanto, que as complexas condições de desigualdades existentes na sociedade brasileira estão reproduzidas em sua capital.

O pressuposto que orienta as reflexões aqui presentes considera Brasília como uma comunidade que se estrutura pouco a pouco e onde certos valores, que poderiam especificá-la, passam a ser definidos pelas características das suas funções: cidade-estado, onde o segmento da burocracia e da elite política, vinda sobretudo da região sudeste do país, desde a sua inauguração, passa a ditar o tom da cultura local. São estes os grupos sociais que disciplinam física e simbolicamente o acesso aos espaços públicos do Plano Piloto. Esta situação entra em conflito com os valores e sociabilidades trazidas pelos migrantes, vindos das regiões vizinhas, deprimidas economicamente. Ou seja, desde a construção de Brasília já se instalavam as dualidades socioculturais traduzidas nas profundas diferenças que continuam a caracterizar a sociedade brasiliense e brasileira.

É importante esclarecer que centralizar a capital política do país como foco de análise de forma nenhuma é tratar de uma exceção; pelo contrário, trata-se da lógica do particularismo. Entende-se que, partindo destas características, podem-se lançar elementos para discussão sobre o planejamento urbano para cidades novas em sociedades com elevado grau de desigualdade social.

Brasilmar Ferreira Nunes é professor da Universidade Federal Fluminense, colaborador do Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade de Brasília e pesquisador do CNPq. É autor de, entre outros, *Brasília: A Fantasia corporificada* (Brasília: Paralelo 15, 2004).
Lourdes Bandeira é professora da Universidade de Brasília e pesquisadora do CNPq.

1 | Holston, J. *A Cidade modernista. Uma crítica de Brasília e sua utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

2 | Elias, N. *A Sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

O Traçado Urbano da nova Capital Federal

Brasília foi criada a partir de uma lógica completamente avessa às formas tradicionais de organização urbana no Brasil, calcadas nos modelos portugueses da cidade colonial. Foi pensada a partir das seis idéias centrais mencionadas acima. Teve como traço principal a forma de um avião ou de uma cruz, dividida segundo os quatro pontos cardinais: norte-sul, leste-oeste, cortados por uma imensa linha reta denominada de Eixo Monumental. Num dos extremos deste eixo tem-se a praça central ocupada pelos poderes — executivo, legislativo e judiciário, numa clara alusão ao seu papel de cidade-capital. Foi caracterizada como uma cidade da ordem, representando o Estado Burocrático.

Sua construção mostra a organização da cidade dividida em zonas ou regiões homogêneas onde se concentram as atividades, por exemplo, Setor Hospitalar, Setor Escolar, Setor Hoteleiro, Setor Comercial. São zonas autônomas e excluídas entre si; cada um desses setores tem edificações com gabaritos próprios, assim como funções específicas. Outra ideia foi concentrar os setores e lugares de trabalho, onde se aglomeram a burocracia estatal, o segmento político e os comerciantes. Os primeiros, em sua maioria durante o dia, trabalham no coração da cidade, a Esplanada dos Ministérios, em cujo ápice localiza-se o Congresso Nacional. Parte significativa do funcionalismo, à noite, retorna às suas casas-dormitórios, localizadas nas cidades satélites, regiões urbanas da periferia, distantes do Plano Piloto por duas dezenas de quilômetros. Outra parte dirige-se para as superquadras do Plano Piloto ou para os Lagos Sul e Norte.

Institui, ainda, novas formas arquitetônicas, que contribuem para disciplinar a organização residencial com um novo estilo arquitetônico, que produz forma e função específicas, isto é, a superquadra. O conjunto das superquadras forma a área residencial composta de duas grandes Asas — Norte e Sul —, cada uma apresentando dezenas de superquadras com prédios de gabarito uniforme, identificados por ordem alfabética até um máximo de doze prédios por superquadra. Elas concretizam o objetivo de estandardizar os espaços residenciais e, com isso, amenizam as diferenças sociais. Na realidade, são políticos e funcionários públicos, em sua maioria, que habitam as superquadras. Esta área, o Plano Piloto de Brasília, composto pelas superquadras e áreas administrativas, é cercado pelos bairros Lago Sul e Norte, locais das grandes e luxuosas residências individuais e familiares, muitas vezes verdadeiras mansões pelo tamanho e padrão de construção.

O urbanismo modernista que foi implementado na construção de Brasília homogeneizou o espaço criando os setores da capital, com zonas exclusivas para cada tipo de função urbana e segmento social; com isso, aqueles que não se enquadravam nessa proposta seriam, necessariamente, excluídos. Sem dúvida, na criação e na expansão das cidades satélites (totalizando hoje 19 Regiões Administrativas) constituíram-se, radicalmente, um novo padrão tanto de organização do espaço urbano como de ação política da população — *candangos* e migrantes. Esse “movimento” concentrou-se basicamente em três pontos: 1) reivindicação pela legalização da posse da terra e por sua ocupação permanente; 2) reivindicações pelos serviços urbanos; 3) defesa da legalização de assentamentos clandestinos e luta pela remoção das forças policiais³. Todo esse movimento envolveu os segmentos da periferia. Mais recentemente, dois novos fenômenos urbanos se evidenciam na capital: de um lado, a emergência de áreas nobres “invadidas”, isto é, os condomínios de beira do Lago Norte e Sul; de outro, a criação de um novo bairro-setor — o Sudoeste, verdadeiro paraíso da expansão imobiliária. Consolidada essa

3 | Holston, op. cit.

área, hoje a expansão se faz na Asa Norte, onde está sendo construído o chamado Setor Noroeste, com imóveis oferecidos a preços elevadíssimos frente ao mercado imobiliário no Plano Piloto, um dos mais caros do país⁴.

Em Brasília, foi criado um sistema de circulação com ruas e espaços específicos, onde o trevo e o balão substituem a esquina e a rua. A ausência da rua tradicional é remediada por longas vias expressas. O tradicional sistema de espaços públicos urbanos foi aqui substituído por um sistema de circulação viária mais individualista e menos coletivo, que surpreende, até hoje, o visitante, quando descobre que é uma cidade “onde não se vê gente nas ruas”. Em contraste, na proposta original de cidade-jardim sem muros que separassem os edifícios das alamedas que os rodeiam, predominam os enormes espaços verdes ajardinados cortados pelo asfalto das grandes vias expressas. Se, por um lado, esse desenho é agradável e funcional aos moradores da área, por outro, ele significou na essência a morte da rua, da vida urbana no seu sentido mais profundo de heterogeneidade social e anonimato⁵.

Os contrastes entre o Plano Piloto e as Cidades Satélites

O desenho de Brasília detém elevada capacidade de coerção sobre seus usos, o que termina por restringi-lo praticamente aos moradores da própria área. Entre trabalho e moradia, a circulação das pessoas no Plano Piloto termina sendo também funcional: os moradores das cidades satélites utilizam-no sobretudo para atividades profissionais, além de fazerem uso de alguns equipamentos coletivos (saúde, por exemplo) aí localizados. Cerca de 70% dos empregos formais do Distrito Federal concentram-se no Plano Piloto. Sendo esta área reservada, desde sua origem, à moradia do funcionalismo, não se poderia deixar de registrar que se tem aí uma área de “pleno emprego”, com rendas elevadas, em contraste com a situação de várias cidades satélites.

A partir de informações oficiais (Companhia de Desenvolvimento do Planalto Central (Codeplan), 2001) sobre renda familiar e renda *per capita* no Distrito Federal para 1997 e 2000, foram classificadas suas Regiões Administrativas. Considerou-se que aí estaria um indicador razoável do grau de heterogeneidade social presente na área. A renda média utilizada está expressa em valores brutos e quantidade de salários mínimos (SM), conforme pode ser observado na tabela 1 a seguir. Assim, com base na renda familiar, classificou-se o Distrito Federal em três grandes áreas:

Região Central: composta por Brasília, Lago Sul, Lago Norte e Cruzeiro que apresenta os maiores níveis de renda familiar (acima de R\$ 3.401 reais, mais de 30 salários mínimos);

Região Satélite I: compreende as cidades de Taguatinga, Gama, Sobradinho, Núcleo Bandeirante, Guará, Candangolândia e São Sebastião. Estas cidades apresentam renda média entre R\$ 1.100 reais e R\$ 3.400 reais (ou seja, entre nove e 30 salários mínimos);

Região Satélite II: com as satélites de Brazlândia, Paranoá, Planaltina, Ceilândia, Samambaia, Santa Maria, Recanto das Emas e Riacho Fundo. Cidades cuja renda familiar chegaria até R\$ 1.000 reais (equivalente a nove salários mínimos).

Entre a chamada Região Central, onde se situam Brasília (Plano Piloto), os Lagos Norte e Sul e o Cruzeiro, e as Regiões Satélites I e II, há, portanto, largos diferenciais de renda. Esta classificação das Regiões Administrativas confirma-se quando colocada frente ao dado da renda *per capita*. Todas as cidades classificadas pela renda familiar correspondem a uma classificação idêntica na renda *per capita*; a única exceção são

4 | O último período foi acrescentado pelos autores em 2009. (Nota do editor).

5 | Simmel, G. *A Metrópole e a vida mental*. Velho, G. (org.) *O Fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1974.

Riacho Fundo e Ceilândia que, pela renda familiar, estariam na Região Satélite II e pela renda *per capita* se aproximam mais da Região Satélite I.

Tabela 1: Renda bruta média mensal familiar e *per capita*, segundo as localidades, Distrito Federal, 1997/2000

Brasília e suas Satélites	Renda Familiar		Renda <i>per capita</i>	
	Em Reais	Em salários mínimos	Em reais	Em salários mínimos
Região Central				
Brasília	3.553,3	23,5	1.140,1	7,6
Lago Sul	8.026,8	53,2	2.007,0	13,3
Lago Norte	5.829,7	38,6	1.370,6	9,1
Cruzeiro	3.497,7	23,2	1.053,7	7,0
Região Satélite I				
Taguatinga	1.797,2	11,9	489,4	3,2
Gama	1.102,1	7,3	292,3	1,9
Sobradinho	1.434,2	9,5	376,9	2,5
Núcleo Bandeirante	3.042,8	20,2	835,0	5,5
Guará	2.130,9	14,1	567,8	3,8
Candangolândia	1.463,3	9,7	371,5	2,5
São Sebastião	1.129,8	7,5	281,0	1,9
Região Satélite II				
Brazlândia	722,2	4,8	182,3	1,2
Paranoá	630,3	4,2	152,5	1,0
Planaltina	758,1	5,0	194,0	1,3
Ceilândia	846,0	5,6	216,2	1,4
Samambaia	683,4	4,5	169,4	1,1
Santa Maria	720,1	4,8	167,0	1,1
Recanto das Emas	573,2	3,8	140,3	0,9
Riacho Fundo	992,9	6,6	268,4	1,8

Fonte: Companhia do Desenvolvimento do Planalto Central (Codeplan), Diretoria Técnica, *Perfil socioeconômico das famílias do Distrito Federal, 1997* e *Pesquisa domiciliar, 2000*.

Valor do salário mínimo em fevereiro/abril de 1997: R\$ 112,00.

Na proposta original de cidade-jardim, como dito acima, não foram previstos muros separando os edifícios das alamedas que os cercam. Entretanto, as diferenças nas condições materiais entre os grupos sociais da “Área Central” e os das satélites a tornaram foco de tensão cotidiana. A circulação livre entre os imóveis e as calçadas passou a ser motivo de insegurança e de medo, produzindo, em algumas superquadras, a sensação de locais sitiados. Essa insegurança, mesmo sendo mais simbólica que real, não deixa de expressar o fato de que o modelo de cidade-jardim vem, sutilmente, sendo ultrapassado por muros, muitos deles invisíveis.

Esta discursividade sobre Brasília, da qual parte da burocracia e dos políticos são detentores, se manifesta no discurso da segurança. Em outras palavras, a importância que as discursividades sobre violência urbana assumem em Brasília, em contraste direto com a imensidão dos espaços abertos, demonstra a preocupação com um tipo de enclausuramento do Plano Piloto; essa marca se faz cada vez mais presente com o crescente aumento de pequenos cercados isolando os edifícios e com acentuada presença de seguranças privadas cercando o livre acesso de transeuntes. O motivo alegado é sempre a segurança. No Plano Piloto, a vigilância privada e a instalação de câmeras eletrônicas na maioria dos imóveis transformam o sonho do arquiteto de uma cidade harmônica física e socialmente em discurso vazio. Os muros cobertos de cercas vivas nas mansões dos Lagos Norte e Sul disfarçam e reafirmam ali a insegurança que pouco a pouco toma conta da “Área Central”.

O resultado é que, na medida em que a nova capital se consolida como centro político-administrativo do país, observa-se um processo de hierarquização de seu espaço, no qual os códigos de sua estruturação são ditados pelos segmentos do funcionalismo e da elite política. São estes os grupos sociais que disciplinam física

e simbolicamente o acesso aos espaços públicos da cidade. O fenômeno é de tal capacidade de coerção que, no Plano Piloto, apenas o terminal rodoviário e o Setor Comercial, no cruzamento das Asas Sul e Norte com o Eixo Monumental, poderiam ser considerados espaços “livres”, onde tímidos sinais das formas de uso do espaço urbano — como a presença de atividades informais — características das nossas cidades podem ser constatados.

Brasília como “laboratório” urbano

Pouco a pouco, explicita-se um retrato de Brasília como um espaço urbano complexo que, apesar de recente no sentido de sua história, constitui-se num laboratório privilegiado nos estudos da urbanização brasileira. São os fenômenos mais diversos que se reproduzem de forma concentrada neste território e refletem uma síntese primorosa de aspectos essenciais da nossa sociedade.

A cidade guarda em seu cotidiano características peculiares: incorpora num vazio demográfico pessoas, famílias, interesses políticos e econômicos que, independente de qualquer resquício dos lugares de origem, são todos construtores de uma identidade urbana em formação. Como toda área de fronteira, tudo está por ser feito e nada está a impedir a possibilidade de se realizarem sonhos os mais dispareus possíveis.

Passados 44 anos de sua inauguração, Brasília vai deixando para trás sua proposta original de se constituir numa utopia que produzisse novos padrões de sociabilidades, novos hábitos que poderiam vir incutir nova racionalidade e funcionalidade ao cotidiano. A prática do planejamento urbano aqui adquire importância maior, deixando de ser uma técnica de ordenamento da ocupação e dos usos do território para transformar-se numa *causa*.

Se formos buscar nos primórdios da sociologia urbana, na Escola de Chicago, percebe-se que a preocupação central na maioria dos trabalhos ali desenvolvidos residia nos processos de assimilação ou de integração social dos seus habitantes. Park, por exemplo, define assimilação como um processo durante o qual grupos de indivíduos participam ativamente do funcionamento da sociedade sem perder suas particularidades⁶.

Os intelectuais daquela escola — trabalhando temas tais como migrações, regras próprias das profissões urbanas, relações cotidianas entre comunidades e no interior de cada uma delas, estudo de minorias e de desvios, enfim, em praticamente todos os trabalhos da época — enfatizavam o indivíduo urbano e seus mecanismos de integração social em ambientes com um grau de hostilidade acima do *normal*. É evidente que a população que foi para o Planalto Central, à diferença daquela que foi para Chicago no início do século, é praticamente toda constituída por brasileiros. Neste sentido, não seria adequado, num primeiro momento, se falar em choques culturais ou étnicos, nos moldes de Chicago⁷.

Entretanto, em Brasília, ao contrário de outros centros urbanos brasileiros, o tipo de violência mais divulgado assemelha-se ao praticado nos países desenvolvidos. O próprio traçado da cidade evidencia uma realidade paradoxal: tendo sido construída sem cercas e sem barreiras físicas entre os imóveis, ao invés de facilitar o intercâmbio e a livre circulação, repetem-se as dificuldades de trocas entre aqueles que pertencem a universos socioculturais diferentes. As grandes distâncias que separam o Plano Piloto das outras cidades do Distrito Federal funcionam como formas *sui generis* de controle e de discriminação; se não bastasse o fato de que o Plano

6 | Park (1914) apud Coulon, A. *A Escola de Chicago*. Campinas: Papirus, 1995, p.45.

7 | O que não está de forma nenhuma descartado como tema. Basta lembrar a quase inexistência de negros morando no Plano Piloto e a sua praticamente inexistência nos Lagos. Somente este dado já permite uma série de deduções sobre relações interraciais na sociedade brasileira.

Piloto abriga aproximadamente 10% da totalidade da população e concentra 76,2% dos empregos e renda. Por sua vez, as cidades satélites abrigam em torno de 90% da população e dispõem de menos de 25% dos empregos, ou seja, são verdadeiras cidades dormitórios (Codeplan, 2003).

Mesmo sabendo que são múltiplas e complexas as causas da violência e que as razões de ordem socioeconômicas não são as únicas capazes de explicá-la, elas se mostram extremamente úteis para tratar a especificidade da violência em Brasília e não devem ser negligenciadas, pois evidenciam uma ruptura marcante na vida da cidade. Os dados ligados ao desemprego mostram como este fenômeno — associado aos valores hegemônicos veiculados pela sociedade de consumo — pode ser explicativo do tipo de violência mais frequentemente praticado na capital. As taxas de desemprego são em geral bastante elevadas, sobretudo porque o perfil médio do trabalhador do setor de serviços não corresponde àquele apresentado por uma importante parcela dos migrantes oriundos de áreas deprimidas do nordeste brasileiro. Esta situação certamente contribui para o sensível aumento de atos violentos tais como latrocínio, isto é, roubo seguido de morte, roubo de bancos, casas lotéricas, postos de gasolina, estabelecimentos comerciais e de veículos. Esses crimes contra o patrimônio tornam evidente o desnível entre as aspirações incutidas pela cultura do consumo e as precárias condições em que vivem parcelas importantes da população do Distrito Federal — o que, de resto, é uma característica generalizada nas metrópoles brasileiras.

Características socioprofissionais do Plano Piloto

Conforme se constatou na tabela 1, é reduzida a população da Região Central frente às satélites. Conforme se percebe, até o momento, Brasília é área urbana com elevada participação do funcionalismo como categoria socioprofissional: em 13 das 19 Regiões Administrativas do DF, o funcionalismo público está entre as 3 principais ocupações dos chefes de família (Codeplan, 2001). Vista como tal, pode-se tratar analiticamente da Região Central como um bloco socialmente homogêneo, o que permitiria reflexões empíricas sobre práticas culturais do grupo social aí presente. Nessa área, está em formação uma cultura local em que a natureza do (seu mundo do) trabalho, isto é, da função pública e suas expressões culturais e estéticas, interage com o urbanismo, racional ao extremo, garantindo a hegemonia de um padrão de relações sociais.

A partir de pesquisa feita diretamente junto a segmentos da população do Plano Piloto, perseguiu-se um objetivo preciso: verificar a representação que os habitantes têm da vida urbana da cidade, a partir da consideração das suas vivências no “mundo do trabalho” e no “mundo do não trabalho”. O trabalho de campo foi realizado na “Área Central”, conforme definida na tabela acima, privilegiando a categoria sócio-profissional dos funcionários públicos. Uma síntese dos resultados obtidos pode ser assim apresentada:

- forte presença de contingentes femininos entre os assalariados no setor público (cerca de 50%);
- valorização da esfera familiar em detrimento da comunitária;
- cultura do diploma escolar (universitário) como instrumento privilegiado de ascenção social, o que se reflete na expansão desenfreada de abertura de universidades privadas no DF na última década do século passado;
- elevado padrão educacional dos moradores;
- baixo nível de interação social e de sociabilidades na vida cotidiana;

- ausência de envolvimento em atividades relativas à política local: trabalham *na* cidade e não *a* cidade;
- frágil filiação a sindicatos e associações: não se vêm representados em partidos políticos, não participam de associações coletivas e tampouco de atividades de lazer de sua comunidade mais imediata;
- nos questionários abertos (entrevistas), constata-se que a vinda para Brasília implicou em mobilidade social ascendente.

Sendo cidade administrativa por excelência, trata-se de um importante espaço econômico terciário. Pois bem, sabe-se que é frequente atribuir ao trabalho terciário conotações negativas que, expressas no nível da teoria, se estende para a representação social dos indivíduos nele inseridos. O setor terciário, gerando produtos não materiais que não podem ser armazenados ou transportados, constitui-se em uma atividade com enormes problemas de racionalização técnica e organizacional se comparado com o trabalho que produz bens: a produtividade do trabalho em serviços *não* pode ser medida e, por isso, seus padrões de produtividade *não* podem ser controlados, decorrendo daí a costumeira denominação de trabalho *não produtivo* tanto no sentido da economia política clássica quanto no marxismo⁸.

Offe argumenta, ainda, que estas referências são importantes, pois, se por um lado, colocam problemas concretos na economia do trabalho, por outro, terão implicações na própria sociologia. Nesta, os trabalhadores que prestam serviços são classificados como “nova classe média”, o que nas palavras do autor indica que não pertencem à “velha” classe média. Trata-se, portanto, de uma cidade predominantemente de classe média que dita o tom da cultura local.

De fato, a íntima relação entre o desenho da cidade e as práticas burocráticas em Brasília facilitou a gestação de novos parâmetros operacionais e também ideológicos no seio da burocracia estatal, que encontra aqui um espaço privilegiado para se desenvolver. Competência e eficiência são palavras que transitam pelos corredores da administração pública em Brasília, determinando comportamentos no trabalho que extravasam os escritórios e estendem-se para o “mundo do não trabalho”. Ditam normas de sociabilidade, sobretudo dentro do Plano Piloto. Há, portanto, uma estreita similitude entre a procura de eficiência, de competência no setor público, e o ordenamento extremamente racional do espaço físico da cidade, funcional em um cotidiano no qual o tempo é uma dimensão de extremo valor. Assim, Brasília organiza-se como uma cidade nova que apresenta, desde suas origens, todas as condições para o domínio de uma cultura dos tradicionais *colarinhos brancos* característicos das sociedades modernas.

A relação entre vínculos “primários” e “secundários” no cotidiano de Brasília

Habermas pensa a história da atividade social a partir da distinção entre duas esferas: aquela da interação, da troca simbólica, do agir comunicativo, de um lado, e aquela do trabalho, da instrumentalidade, da ação racional para fins precisos, de outro⁹. Na primeira, a do agir comunicativo, os valores interagem através do intercâmbio de idéias e de sentimentos condicionados por fenômenos que se expressam no nível da cultura. É o lugar da linguagem, onde os melhores argumentos prevalecem através de sistemas de negociação. Este é o lugar das relações primárias, onde as redes se formam e garantem um grau de coesão social. No agir racional, a complexidade das relações se reduz, há uma aceitação tácita do sistema (não haveria portanto razão nenhuma para argumentar contra); é esse o

8 | Offe, C. *O Capitalismo desorganizado*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

9 | Habermas, J. *Teoría de la acción comunicativa*. v. 2. Madrid: Taurus Ediciones, 1987.

nível que garante o funcionamento da sociedade nos moldes dados. Aqui é o lugar da racionalidade secundária onde predominam aparelhos e onde a entrada e saída do indivíduo é controlada, sobretudo, por códigos formais de inserção¹⁰.

Assim, no conjunto das entrevistas realizadas, constatou-se, por parte dos entrevistados, a aprovação à escolha por Brasília, indicando uma percepção de alguém que *fez a escolha certa*, optando por migrar para a capital. Este aparente fascínio que a cidade oferece aos que por ela optaram tem raízes subjetivas e certamente objetivas. A redução da complexidade do social — prevalência da razão instrumental — é facilitada inclusive pela própria concepção do espaço físico, do seu desenho. Há, sem dúvida, um elemento imaginário de distinção social, seja pelo fato de morar na capital, seja pela possibilidade sempre acalentada de poder circular nos espaços de poder e, de alguma maneira, conseguir algum tipo de benesse individual, como melhorar de emprego mudando para um ou outro Ministério, ter um chefe com mais influência etc.

Aqui o “mundo vivido”, como lugar onde se constroem os significados, termina por produzir uma percepção favorável a esta *razão instrumental* espacializada no Plano Piloto. O conforto no dia a dia termina por seduzir os que aí trabalham e moram, sendo ambas atividades, trabalhar e morar, reguladas por critérios objetivos (econômicos) e subjetivos (o prestígio de morar no Plano). Entretanto, a confluência de diferentes lógicas do morar só se realiza quando articulada organicamente a mecanismos da rede social. Considerando a modernidade habermasiana, na qual a razão instrumental predomina sobre a razão comunicativa, o plano urbanístico da cidade aparece como exemplo acabado de uma racionalidade instrumental: ele termina por reduzir a singularidade de uma situação (viver no urbano) à exemplaridade de uma lei.

Além do mais, pode-se pressupor que a vinda para o novo DF implicou numa ruptura nas cadeias geracionais, implicando em maiores liberdades de se criar novas formas de sociabilidade, dada a ausência de referências pré-existentes. Em contextos de tal natureza — verdadeiras regiões de fronteira — é relativamente simples considerar a predominância de relações mercantis dominantes nas relações sociais. Nestas situações, as relações de parentesco, nas quais a presença da família ampliada funciona como contrapeso ao excesso de mercantilização das relações humanas, perdem muito de sua importância se comparadas com as que se verificam em sociedades com tradição e História. Desta forma, no espaço social de Brasília, que num primeiro momento facilita e permite a generalização de relações de troca reguladas contratualmente, será preciso recriar simultaneamente novos laços de solidariedade, pois praticamente todos os moradores são estrangeiros ao lugar.

De fato, a chegada do novo morador à cidade força-o a uma adaptação às regras locais. Estas regras em Brasília são hegemonicamente ditadas pela lógica monetária e burocrática, ou seja, há um *apelo à inserção* em relações contratuais/salariais. Se esta pode ser considerada uma regra para o espaço urbano em geral, em Brasília, ela é condição imprescindível. Esta ênfase em relações contratuais está objetivamente ligada à ausência de história do lugar, que faz com que inexistam laços de solidariedade solidamente constituídos, exigindo, portanto, uma atitude *agressiva* de inserção no mercado de trabalho, praticamente a única dimensão do social que vai assegurar uma real integração.

Nas falas dos entrevistados, quando colocadas questões sobre pontos de apoio psicológico no cotidiano, a família é citada com frequência, numa clara reprodução

10 | Caillé, A. *Anthropologie du don: le tiers paradigme*. Paris: Desclée de Brouwer, 2000.

de padrões tradicionais no espaço modernista: o apoio da família, a figura da mulher neste núcleo, garantindo estabilidade, sobretudo emocional em momentos de crise ou de ruptura, desempenham um papel absolutamente funcional à reprodução da ordem social. Pode-se observar, então, que, mais uma vez, a relação orgânica entre a sociabilidade primária e a secundária se completam, uma favorecendo e fortalecendo a outra. Sendo a família o único espaço das sociabilidades primárias, ela torna-se essencial para a consolidação da cidade. Esta valorização do núcleo familiar está, com certeza, na base de construção de uma imagem positiva da cidade quando se fala sobre a opção por Brasília e de seus efeitos sobre a mobilidade social.

Uma outra característica detectada no espaço social da cidade se refere à escolaridade. Nesta cidade de funcionários, ela é vista como o principal instrumento para alcance de autonomia individual e de estabilidade empregatícia: sendo uma cidade do setor público, o principal fator de autonomia é o emprego no Estado, cujo acesso pressupõe concurso que ancora-se na escolarização. Assim, o ambiente local vai se constituir num espaço ideal para a valorização dos diplomas superiores. A multiplicação das funções técnicas do Estado impôs a criação de novos postos na administração, os quais passam a ser ocupados, pouco a pouco, por indivíduos diplomados e concursados. O sistema de concursos responde à necessidade de, no mínimo, remediar as tradicionais práticas de abusos, nepotismo ou favoritismo no acesso a cargos, assim como responde às novas exigências administrativas. Esses fatores convergentes não geram, entretanto, uma evolução em senso único a favor do desenvolvimento da meritocracia, mas garantem a generalização da cultura do diploma entre os quadros técnicos dos ministérios, autarquias e demais instituições da gestão estatal, fenômeno que se amplia inclusive para os níveis técnicos médios que enxergam aí a segurança de uma promoção.

Particularmente, desenvolve-se uma capacidade de “ler” o mercado de trabalho e perceber o que deve ser feito para ascender socialmente. Trata-se de um fenômeno típico de ambientes urbanos em geral, mas que, em Brasília, assume características especiais, pois não dispondo ainda de uma economia suficientemente complexa para permitir alternativas, o indivíduo termina por se debruçar sobre aquela mais segura. O setor público se torna assim um estratégico indutor de aspirações a um nível superior de educação, terminando por desenvolver uma cultura acadêmica entre os habitantes, sobretudo entre os mais jovens, que aspiram a cargos. No fundo, a aquisição deste capital cultural, um capital que se gera segundo lógicas próprias e se incorpora à pessoa que o adquire, é um forte suporte para a individualização e, num certo sentido, também para a autonomia individual.

Justamente aí se encontra a ambiguidade do fenômeno, na medida em que a autonomia que ele garante enfraquece laços sociais de solidariedade, especialmente aqueles construídos nas sociabilidades primárias, inclusive o casamento. O Plano Piloto apresenta um índice acima da média nacional de divórcios e separações, com um importante percentual de indivíduos (homens e mulheres) vivendo sós. Este dado termina por ser sintomático da realidade local. De fato, a desestruturação do casamento vai implicar numa reestruturação em outros níveis das relações cotidianas, facilitadas pelos vínculos estabelecidos no “mundo do trabalho”, que se expandem para a vida exterior, gerando solidariedades que acabam por garantir as permanências. Assim, se explica porque, de um lado, encontramos uma atribuição de grande importância à família, ao mesmo tempo que, de outro, contam-se altos índices de divórcio. Aqui, os vínculos de amizade e camaradagem se estendem como uma nova forma de “família ampliada”.

Explica-se também a interrelação entre mobilidade social e mobilidade espacial/residencial: em Brasília, as duas se complementam na eterna busca pelo *status* nos moldes em que caracterizam sociedades de classe. Morar no Plano, ou na "Área Central" da cidade, é simbolicamente vivido como mobilidade estrutural, o que pode ser importante para analisar o "simbólico" do espaço construído. De fato, trata-se de uma das áreas urbanas com os mais elevados preços por metro quadrado construído no país. Isso significa que o indivíduo só consegue habitá-la na medida em que a renda familiar alcance padrões elevados. Neste sentido, adquirir um imóvel no Plano é, no mínimo, uma estratégia para garantir a aparência de uma boa situação material de vida e um distintivo social único.

A título de conclusão: o simbólico de uma área da cidade como representação do todo

É importante lembrar que a sociedade brasileira passou, na última metade do século XX, de agrária para urbana. Hoje, dados oficiais apontam para cerca de 75% da população do país morando em áreas classificadas como cidades. O fato é que processos que, por exemplo, levaram séculos para ocorrer na Europa, aqui surgem bruscamente, provocando uma inquieta sensação de caos, trazendo a impressão de que é uma sociedade mais permeável às mudanças do que sociedades com mais História. Dentre as inúmeras cidades surgidas no país neste período, Brasília guarda características de caso exemplar. Cidade-jardim, planejada num território vazio, desempenhou o papel de barreira de fluxos migratórios que até então se dirigiam para os grandes centros industriais do país (São Paulo e Rio de Janeiro).

Conforme se viu, o desenho de Plano Piloto com seu Eixo Monumental, lugar dos principais edifícios públicos, cortado em forma de cruz por áreas residenciais — as Asas Norte e Sul — define um espaço com elevada funcionalidade, onde habitar, trabalhar, circular e se divertir estão rigidamente demarcados. Ao mesmo tempo, funda-se uma cidade na qual o que se entende por sociedade é recriado num ambiente físico novo. Mas a ocorrência simultânea destas duas características — uma cidade nova e socialmente homogênea no seu Plano Piloto — faz pensar que, de certa forma, foi vitoriosa a imagem de um espaço democrático no qual as hierarquias econômicas e funcionais se diluiriam numa concepção original de desenho urbano.

Entretanto, nestes 44 anos de experiência, duas limitações à proposta parecem estar se sedimentando: a impossibilidade de transformar o Plano Piloto em modelo para o Distrito Federal no seu conjunto, o que faz dele um caso particular, e a confirmação de uma sociedade assentada em certas características, tais como um individualismo exacerbado nas relações sociais, calcado numa cultura meritocrática que enxerga no diploma universitário o fator por excelência de mobilidade social.

A primeira é causada pelos altíssimos custos em se manter uma cidade-jardim, o que transforma a experiência num exemplar único. A outra pressupõe entender a lógica do mundo do trabalho, seu impacto sobre a apropriação ou não da cidade, numa relação de complementariedade, conflito ou exclusão de mundos. Os mecanismos de acesso à honra e prestígio se guiam por códigos muitas vezes imperceptíveis que aparecem como traços da cultura, cujas manifestações simbólicas, às vezes se concretizam, como bem exemplifica Da Matta, no seu trabalho: *Você sabe com quem está falando?*¹¹ Evidentemente, é de se considerar, conforme já foi referido, que em Brasília a hierarquização dos espaços, assim como das relações sociais, é reforçada pela segregação social/espacial das moradias e pela construção de determinados espaços públicos aos quais a maioria da população jamais teve acesso: como por exemplo, *shopping centers*, Congresso Nacional, Câmara Legislativa, universidade pública, bibliotecas, cinema e teatro, entre outros.

11 | Da Matta, R. *A Casa e a rua*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

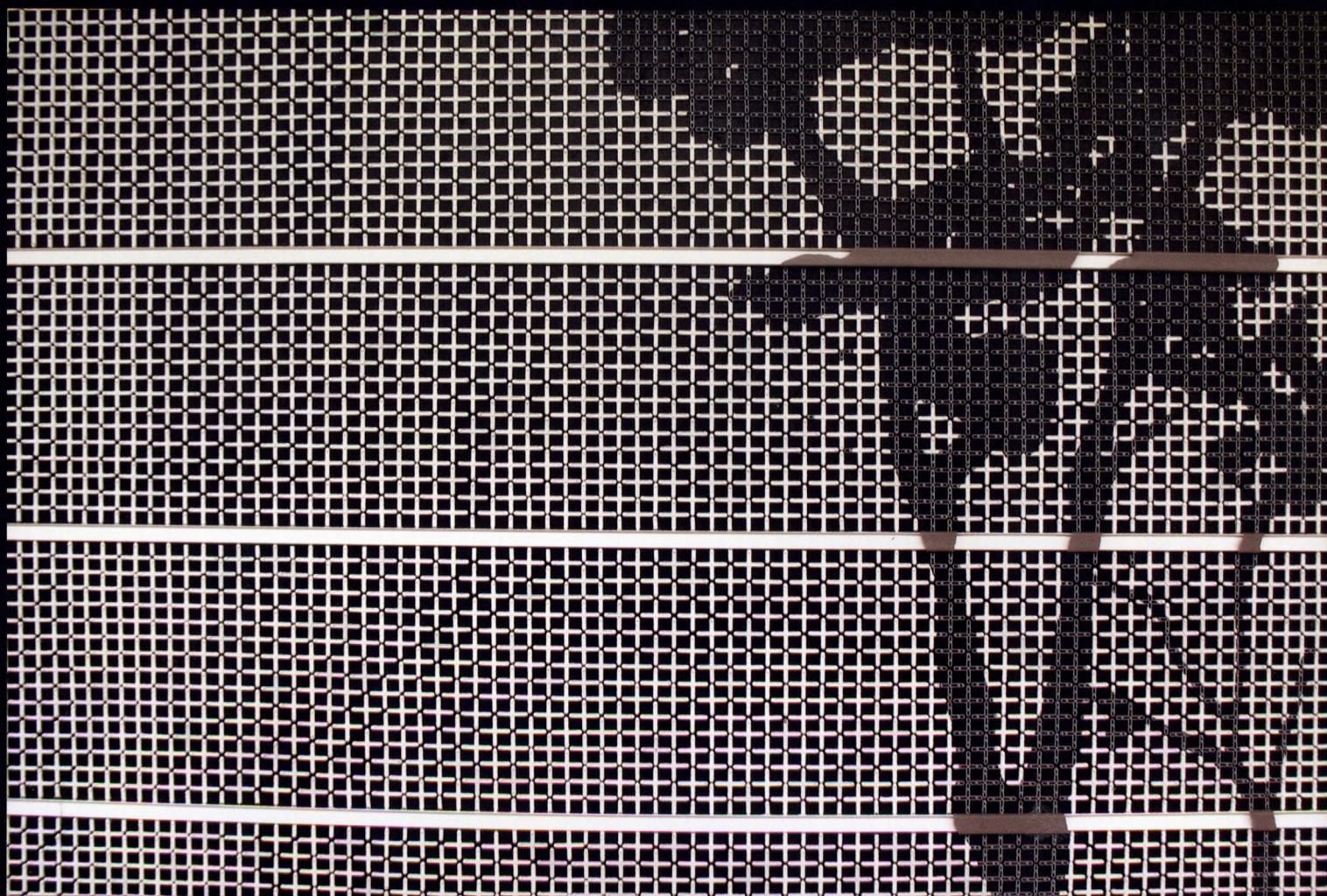
Um outro ponto que pode ser ressaltado é a reprodução na cidade de vínculos tradicionais da sociedade brasileira numa clara indicação da permanência de valores considerados "seculares", mas que nada mais são que reflexos de manifestações de relações primárias numa sociedade de dominante contratual. Dois exemplos deste fenômeno poderiam ser apresentados: a reprodução de formas arcaicas na política local, na qual o clientelismo e o uso do coisa pública para benefícios pessoais é frequente; a valorização da esfera familiar como dimensão primeira das socialidades primárias que ali vão se constituir.

Finalmente, é importante ressaltar um fato óbvio: as diferenças econômicas se manifestando na produção do espaço urbano do Distrito Federal. Ao lado do urbanismo asséptico do Plano Piloto e de toda a Região Central, têm-se contingentes de população com dificuldades de acesso à renda monetária, ao emprego estável, às condições de infraestrutura urbana e, particularmente, à cultura — há uma desigualdade escandalosa dentro desse território. O resultado foi que no Distrito Federal se reproduziu a realidade social do país de forma radical, pois além de expressa no território, ela também está expressa no simbólico do lugar. É quando um morador das satélites circula pelos "espaços públicos" do Plano Piloto que se percebe essa estigmatização. Parques, *shoppings centers*, equipamentos de lazer, etc são despudoradamente apropriados, restando aos *outsiders* espaços restritos, precocemente deteriorados.

Entretanto, olhando as cidades satélites mais de perto, algumas são mais cidades do que Brasília, que é mais próxima de um grande bairro de classe média, ou dos conhecidos subúrbios norte-americanos caricaturados nos Lagos Sul e Norte. A cidade pressupõe diversidade de funções, de grupos sociais, de tipos humanos, implica, sobretudo, num anonimato difícil de acontecer em Brasília. Ao contrário das satélites tais como Taguatinga, Guará, Gama e Ceilândia, que, mesmo de forma embrionária, estão, pouco a pouco, adquirindo as características usuais do conceito.

Tudo indica, portanto, que não se concretizou a intenção declarada dos formuladores do plano para a nova capital, que foi de que ali se gestaria um novo homem, uma nova sociedade, a partir de um desenho racional de cidade. Repetiu-se sim, talvez com mais requintes, a lógica individualista de existência social. Nesse sentido, o Plano Piloto, privilegiado como o lugar dos incluídos no imaginário local, funciona como modelo de um *status* desejado por todos. Quase que um tipo *ideal* de cidade.

Há, no estudo dos resultados da construção desta cidade nova, claros indícios de que o planejamento urbano mostra-se limitado enquanto instrumento de mudança social. O espaço físico se apresenta com uma autonomia frágil frente às dinâmicas sociais do ambiente. Brasília comprova que o modelo de cidade proposto se mantém principalmente em razão de um apoio substancial do Estado que aí investe prioritariamente na sua permanência. Além disso, o fato de ser área habitada por grupos locais hegemônicos, com fácil acesso às decisões de política urbana, viabiliza o projeto de cidade-jardim, mesmo se cercada por áreas carentes povoada por migrantes ainda excluídos. O Plano Piloto foi tombado pela Unesco como patrimônio cultural da humanidade em 1987. Um ato polêmico, dada, sobretudo, sua precocidade. Se protege da especulação imobiliária que poderia desfigurar o plano original, engessa, entretanto, qualquer possibilidade de mudança neste espaço ainda recente e que estaria em pleno processo de consolidação.



Breno Rodrigues
Cobogó II
espacador cerâmico e canaleta de PVC sobre compensado plastificado
160x110cm
2009

Breno Rodrigues
Fachada I
acrílica sobre tela
240x180cm
2008



BRASÍLIA

mário de andrade

1921 [1943]

a Sérgio Milliet

Diziam-me em criança que eu era espírito de contradição... Não sei. É bem verdade porém que dois meses depois de abordar o Brasil um desejo alastrou-se por mim de tal forma a inutilizar-me algum tempo como obsessão.

Primeiro secretário da Embaixada de França entrara desde logo na alta sociedade carioca. Desejado e aplaudido. Creio mesmo que nem precisaria do bilhete de ingresso do meu cargo para os cariocas da elite me receberem com simpatia.

Nas pátrias novas sem verdadeiras tradições de meio, qualquer estrangeiro que jogue o pôquer dance o fox-trot e possua o dinheiro necessário para concorrer às subscrições de caridade tem títulos de nobreza suficientes para ouvir o seu nome anunciado com aceitação geral nas casas mais douradas pela distinção. Há, fora o esnobismo forçado, um como anseio coletivo de expansão, uma necessidade de aumento do clã – condições imprescindíveis de progresso e vitória. A ambição em cócegas aplaina todos os preconceitos de estirpe. Há sobretudo no fundo dessas elites incipientes o doloroso desejo de igualar as velhas sociedades, as nobrezas tradicionais de nomes mofados por lazeres inenarráveis e sangue coado nas estripulias dalgum salteador medieval. Há finalmente, perdoem-me a insistência, talvez a saudade antecipada duma história, duma nobiliarquia e duma decadência inexistentes.

Assim conheci em pouco tempo essa gente carioca oscilante entre brilho e grandeza. Muito mais brilho que grandeza. Apertei dedos de todas as grossuras e elasticidades. Bejei mãos rosadas vermelhas palidíssimas. Se nos primeiros dias essa desigualdade me deu prazer, um velho gosto de ordem, de proporção (não fosse eu francês) fez-me enjoar logo dessa mascarada. Irritava-me sobretudo nessa gente o esforço para imitar as civilizações da Europa. E Paris. Ninguém desconhecia Paris. Os homens vinham falar-me de Montmartre com a mais insultante das ignorâncias. Jean Rictus!... suspirava um mais erudito. E ficava camarada. Pagava-me o café. Nem ao menos cafél Eram chás de manipulação inglesa licores conhaque. E se eu mostrava desejo de comer aquelas bananas jogadas no mostrador tratavam-me de original corridos de vergonha. A senha das mulheres então era a Comédia Francesa. E paravam comumente em Gerald. Que de esclarecimentos espalhei sobre as heroínas do sr. Bourget! Morri de irritação.

Não abandonara a França para vir encontrar do outro lado do mundo uma reprodução reduzida e falsa de coisas já vistas e assuntos resolvidos. Queria conhecer o Brasil. Observar-lhe os costumes. Um fraco pelos índios, por solenes mulatas gordas e suadas num calor de fornalha. É mesmo bem possível que na

Conto publicado no livro *Obra imatura*
(Agir, 2009).

minha curiosidade sonhadora e orgulhosa de civilizado, quem sabe? Um novo continente por descobrir... Rios gigantescos feras insaciáveis... Novas raças. Novos hábitos. Nova língua.

Essa vontade de aprender o brasileiro é que acabou por transformar em cólera a minha irritação. Antegozava durante a viagem as delícias de soletrar língua nova cheia de mistérios para mim. Como seria electricité em português? e unanimisme? e grain de beauté...

Língua doce melodiosa colorida solar... Mas em plena capital do Brasil eu me via na impossibilidade de aprender o idioma da terra. Todos, todos respondiam-me em francês! No hotel como na embaixada, nos cafés e nos salões bastava eu chegar numa roda o francês tornava-se geral. Até a mais tímida virgem de seda azul respondia-me em francês à pergunta que lhe fazia em português ou espanhol, língua em que já naquela época me seria impossível morrer de fome. Se lhe implorava falasse português sorria cheia de vergonha. Colegial pegada em falta. — Em português! Notei mesmo que a muitas era mais familiar a minha língua que a do país. Ridículo.

Foi então que nasceu o tal desejo de que falei atrás. Desejo antipatriótico inconfessável. Invencível porém. Descobrir mulher brasileira inteligente elegante bela que ignorasse o francês. Amá-la-ia. Faria dela a minha amante brasileira. Nova recordação para esta memória barba-azul...

Quem sabe? Na alta sociedade paulistana "gente caipira" como desdenhavam entre superioridades de beicinhos estendidos as cariocas.

Era dezembro. Conhecia um moço paulista de fina educação. Convidara-me a passar uns tempos na fazenda do pai perto de Campinas. Arranjei quinze dias de liberdade. Parti.

Diferença tangível realmente. Havia uma expressão mais assentada, mais tradição na sociedade paulista. E a tal história do salteador: gente orgulhosa dum bandeirante onívoro que andara a matar tapuias e colher pedrinhas por ambição. Em todo caso notava-se uma solidez bem raçada naquela roda neblinosa e de pouca fala. Falta visível de... de audácia social. Isso: de audácia social. Mas essa solidez começava já a desequilibrar-se dissolvida pela onda vivaz e cantadeira dos novos-ricos estrangeiros gente benemérita para os progressos do país mas dum cômico irresistível. Infelizmente mulher que ignorasse o francês era também ali uma quimera. Se me fosse dado mover-me por mim era bem possível que descobrisse o "ideal" na burguesia menos endinheirada mas havia os cicerones obrigatórios, conhecidos novos que se honravam de me exhibir no salão da senhora tal ou da senhora tal. E o amigo a me rodear de delicadezas...

Na fazenda um patriarca magro lento queimado de sol, perguntador recebeu-me

com bondade seca mas sincera. Em francês. Seriam dias de possível encanto... O mais amarelo dos sóis ronronando sobre os cafezais. Fogos flores frutas perfumes. Tudo bom abundante. Tudo pletórico. Mordi-me de desejos, sensualidades. De amor. Mas preso pela obsessão cada vez mais forte. Desejava. Mas desejava essa mulher. Pintava-a em alucinações. Como era linda! Boa! Como era minha! Andei inglês, maleducado, neurastênico. Imaginava-a berliosianamente orquestrada de mil belezas graça vigor – paisagem de cor viva onde espraiar minhas ânsias impacientes. E essa América parecia-me mais difícil de achar que a do navegador. Essa mulher...

Despedi-me do amigo em São Paulo. Voltei. A lembrança de que iria encontrar em Petrópolis as mesmas francelhas lindas e fáceis aterrou-me. Vagueei sozinho na capital, idiotizado pelo fogo. Perdi-me dentro da solidão.

E daquela casinha da rua corcunda de Santa Teresa saiu o vulto mais que branco. Passou por mim. Véu cerrado, sujo pelas manchas dos olhos. O grumete duma cansada ilusão clamou "Terra!" em mim. Parei. Seguia-a. No fim da segunda esquina tomou o bonde que chegava. Fui obrigado a correr para alcançá-lo. As manchas cízentas do véu voltaram-se para mim. Fixaram-me. Acreditei que um sorriso bipartiu os lábios dela.

O bonde ia tristonho sem ninguém. Hora propícia. Sentara-me dois bancos atrás da presa. Dois bancos atrás, sem razão. Olhos escravizados àquele pescoço moreno. Oh a brancura estridente crua das mulheres do meu país! Aquele pano de nuca multicor desvendava-me uma enciclopédia de mistérios voluptuosos.

Detestei a timidez tão rara em mim que me fizera sentar distanciado daquela nuca. Aproximar-me agora seria confessar o primeiro temor... Deixei-me ficar. Que corpo! Talvez nem fosse tão perfeito assim. Eu é que devia delirar.

Por duas vezes durante o trajeto pretextando acompanhar uma janela que passava ela se voltou. Saltou do bonde. Saltei. Entramos pela cidade. Caminhava rápida ondulantemente. Ao entrar na porta dum sobrado apoiou-se à placa do dentista. Olhou para trás. Entendi. Corredor escuro logo quebrado por uma escada já côncava nos degraus. Casa antiga. Dr. Rodrigues Filho. Gabinete Dentário.

Segundo andar. Encostei-me à porta disposto a esperar. A falar-lhe. Andei. Cheguei até a porta, olhando a rua. Voltava-me num pressentimento, era ela! Gente que saia. Gente que entrava. Quanto tempo?

Agora ela descia. Calçava as luvas muito ocupada parando nos degraus tão lenta! Verdadeiramente imperial o seu descer. Eu estava tão perturbado tão obcecado que lhe dirigi esta frase incrível num começo de galanteio:

— Parlez-vous français?

Afinal nada indicara nela uma brasileira. Podia ser argentina, turca. E principalmente

uma brasileira que desconhecesse o francês...

Parou. Dirigiu para mim os olhos do véu. Admirada. Depois sorriu. Murmou quase trêmula:

— Não.

Aquele "não" tão desusado tão novo para mim! Entreouvi-o já tantas vezes em conversas esvoaçantes a meu lado nas ruas. Repetira-o muito, aplicadamente com o professor.

— Não é naom. É não. Duma vez.

Eu repetia. O outro não se satisfazia. O luzir de olhos denunciava-lhe o desdém satisfeito.

Mas agora naqueles lábios importava em outra beleza nunca imaginada.

Era um "não" consentimento. Afirmativa. Amei o "não". Amei aquele tremor. E que maravilhosa voz a dela! Contralto pensativo, cálido. Crepúsculos de fazenda.

Não sabia que pensar, como agir. Todo o meu traquejo no trabalhar as amantes se perdera. Fui infantil, palavra. Quis continuar a conversa e suspirei:

— Merci.

Foi dela esta frase vaga com certa ironia:

— Parece-me que o senhor não gosta de franceses...

— Je suis français! respondi-lhe com patriotismo. Pus-me a dizer-lhe muitas coisas atabalhoadamente. Temia que partisse. Quis desculpar o ridículo da primeira pergunta. Ela olhava para mim admirada. Indecisa. Sorria. Atalhou mansamente:

— Não posso comprehendê-lo, senhor.

Na minha pressa eu falava em francês. Com mais calma traduzi malemal o que dissera para o espanhol bordando a fala com fáceis frases brasileiras. Ela adivinhou até o que eu não contava. Confessou sem irritação mas certeira:

— Pois conseguiu o que desejava. Sou bem brasileira e não falo o francês.

Andou para a porta. Toquei-lhe no braço.

— Não fuja assim! Dê-me tempo ao menos de...

Voltou-se outra vez. Tinha na voz uma espécie de acidez que lhe ia mal. Talvez uma desilusão. Fustigou-me:

— Mas eu creio que deve estar satisfeito: descobriu-me! Ou quer ainda mandar a minha fotografia aos jornais da sua terra?

Neguei fingindo calma a sorrir. Disse que a queria para mim.

— E o senhor crê que basta um francês querer para as brasileiras obedecerem?

Estava perdido se não me fizesse animal. Ou *clown*. Ela era ágil na inteligência.

Precisava diverti-la. O palhaço era melhor que o animal. Se me pusesse a responder-lhe certamente as lutas de espírito poriam ainda maior distância entre nós.

E franqueza: não estava certo de vencer. Não atentei à ironia dura. Fiz-me bastante

animal e muito *clown*, isto é, fui homem. Aproximei-me dela quase mau. Falei-lhe de amor. Creio que fui engraçado. Pus vitória na voz. Soube tocar-lhe as fibras pois me escutou.

Distinguia-lhe agora mais intimamente o rosto. Boca franca de lábios gordos com muito de infantil. As narinas vibravam translúcidas de vidro. E os olhos pesados fluíam-lhe em olhares de tal forma consistentes, olhares materiais que eu gozava a impressão sensível deles baterem em mim. Alastravam-se como líquido grosso por minha pele causando-me sensações de beijo que escaldasse. Era bela!

Quando num ímpeto de maior desejo aproximei-me tanto que os nossos corpos se tocaram pesou a mão abandonada no meu peito.

— Vem gente!

Vinha. Agarrei-lhe o braço. Estávamos próximo da Avenida. Fugimos dela no automóvel. E em breve as praias se lançaram aos nossos pés. Ela me contava que tinha um companheiro. Viviam inexistentes no retiro de Santa Teresa. Ele partira há dois dias, negócios de família em Pernambuco. Aconselhei-a muito sério a enganar o amante comigo. Voltou-se divertida. Apalpou-me com a intensidade pegaçosa dos olhos. Sorria. Sorria muito. Às vezes sem razão, por sorrir.

— Não é de todo impossível. E sabe por quê?

— Por quê?

— Usa nas suas conquistas...

— Conquistas!

— Mentirosa!... a princípio uma ingenuidade de pequena criança que tem necessidade de proteção. Isso diverte. Vence qualquer coisa do amor maternal que nós temos todas. Depois...

— Depois?

— Depois aplica esse pequeno ar de... de blague, não é assim que se diz na sua língua? de blague apaixonada e canalha. Isso atrai. Dá raiva. Dá vontade de... Mordeu os beiços confusa.

A rapidez inesperada verdadeira desse ardor!... Beijei-lhe a roupa no ombro.

— Não faça assim!

E que acento ridículo tomava aquela palavra estrangeira no meio desse falar elástico viril contraditório suavíssimo! Envergonhei-me do meu idioma policiado e nasal. É verdade também que ela gaguejara horivelmente a palavra. Fora preciso adicionar todos os tremores do universo ao i com que terminara blague para exprimir a ignorância aguda com que a pronunciara.

A tarde ia velha já. Primeiras luzes longe. Niterói. Nós unidos na noite da capota levantada. Momento de confiança. Dois amantes já se contaram todas as ânsias esperanças sentimentos, deram-se todas as explicações. O que precisam saber

sabem. Não têm mais nada que dizer. Há como que uma sem vontade do momento de gozo. Uma preguiça. Ora! está-se tão bem assim sem gozar, gozando o sem-gozar... Certeza. Segurança. Os transeuntes ficam atrás. Naturalmente olham ainda para nós...

— Querida!

— É só capricho... Passa.

— Não passa! Juro que não passa.

Longo olhar. Dois sorrisos. Não há mais possibilidade de nos aproximarmos um do outro. Aproximamo-nos um do outro. Reflexão perdida de quando em quando para nos certificarmos de que a felicidade existe realmente. E de novo a familiaridade do silêncio. Descalcei-lhe a luva. Torpor desmotivado. Beijei-lhe lento muitas vezes a mão. Ela olhava de olhos abertos pestanejantes fixo para a frente.

— Como te chamas?

— lolanda.

— lolanda?

Tirara o véu. De tempo em tempo virava-se para mim. Percorria-me o rosto na penumbra. Mordia os lábios sofrendo o ímpeto dos beijos impacientes. Sorria. De repente machucava os seios oprimindo contra eles minha mão. Suspiro. Sorria.

Felicidade!

— lolanda!

No silêncio da praia longe escutamos a queda brusca da noite.

Como, num orgulho sem razão, não quisesse violar o ninho de Santa Teresa, depois do jantar leve e caminhada a pé refugiamo-nos num hotel fronteiro ao mar. Queimados de volúpia nos enlaçamos.

E eu aprendi o amor!

Não dizíamos nada mesmo em nossos cansaços. A linguagem da carne, muda e ardida. Não, a conversa das almas, das consciências e da carne. Comunhão! Vi disseminadas simultaneamente na lembrança não-sei-quantas bocas de mulheres beijadas. Fora aquilo o amor! Tempo perdido! Tão diferentes dessa que delirava a meu lado sem refinamentos tumultuosa exótica selvagem brasileira! Eu não pensava, não refletia mas como em geniais invenções, nos meus delírios pausas delírios desesperos apaixonados afuzilava-me no cérebro uma via-láctea de idéias juízos que não pensava não refletia mas sentidos inteiros repentinamente no fundo de mim: as sábias carícias das mulheres francesas... Desgosto. A espanhola que só tivera na verdade o salero de não saber o fandango... Nina... Virgens, viúvas... Mulheres-da-vida... Sábias carícias. Raças decadentes sem vitalidade, pobres da volúpia dos mundos vertiginosos... Sem sangue e sem fogo... Raças decadentes... Sem raiva de amor... Erudição...

E o contraste da noite brasileira!

Iolanda não bebera uma gota de álcool ao jantar. Pedira-me que não bebesse.

Era, confessou num incêndio rápido de pele, para que conservássemos mais clara a consciência de amar.

Seus brinquedos agora tinham ignorâncias infantis. Fazia rir. Por certo nunca amara.

Comprazia-me em lhe revelar prazeres de alta-escola. Ela abria risadinhas miúdas de surpresa. Curiosa. Muito curiosa. Parecia temer que nos viesses pegar. Ou que

a noite morresse logo. Era rápida. Repetia as minhas lições. Achava graça naquilo.

Depois tudo ficava preto na escuridão. Ela parava. Emudecia. Apenas respirava cada vez mais alto. Ofego em rapidez crescente. Grunhido. Um quebrar de comportas.

E Iolanda arrebentava como uma onda sobre mim. Tomava posse do meu corpo.

Vencia-me. Como uma selvagem cansara-se das sabedorias pequeninas e crescia transbordava e se multiplicava! Fiz luz. Guardou os olhos nas costas das mãos num

— Já!

sorrindo. E seu corpo vergou-se como um galho.

Não era o já. Curiosidade apenas. Ciúmes da escuridão.

— Água!

E não fez gesto para bebê-la. Obrigou-me a servir de bom-samaritano.

Ergui-lhe a cabeça desprendida. Cheguei-lhe o copo aos lábios. Bebeu como quem não quer. O copo todo. E virou-se no leito fingindo dormir.

Interrompi a luz. Vi duas horas no relógio-pulseira ao criado-mudo.

E o amor recomeçou. Amplo sadio florestal.

Pouco a pouco amiudaram-se os cansaços. Ela morria longos minutos amassando-me o braço com o corpo. Escutei-lhe o sussurro das pálpebras batendo na treva como mariposas. Suspirou. Acertou melhor o corpo úmido sobre o linho. O perfume dela entorpecia. Sumarenta!

Compreendi-lhe a perfeita comunhão com a terra natal. Uma terra hercúlea bruta como a do Brasil devia produzir na pletera flores assim de tão delirante sabor. Havia as outras, não há dúvida, manacás de mato ou rosas belíssimas e comuns. Mas esta era a orquídea rara. A terra não se empobreceria em quotidianamente produzir muitas assim. Teve de concentrar-se, guardar o mais violento da seiva, a essência dos estranhos caracteres pessoais para um dia bufando em ardências vermelhas gerar a flor imperatriz.

E no labirinto carioca eu a fora descobrir num esquecimento de bairro... Fremiam meus dedos apalpando a abelha-mestra possante. Sentia-me sublimar nesse voo nupcial. Positivamente eu estava a delirar. Tantas imagens! Saltei do leito.

Escancarei as portas da sacada. E a noite como uma onça lenta de pelos elétricos farejou o aposento. Seus olhos abertos vieram grudar-se nos quadriláteros negros.

Deitou para dentro do quarto um hábito aderente salino que foi pousar no corpo de Iolanda. Ela deixou-se farejar. Fez mais: veio entregar-se à noite na sacada. Molhei-a de beijos duplicados. Com o mento a pesar nos pulsos, cotovelos fixos ao parapeito ela fechou os olhos indiferente muda num langor. Os ventos crespos do alto-mar. Era quase aurora. Tomei Iolanda nos braços para mim. Levei-a ao leito. Uma última carícia de confiança. E o sono de dois irmãos.

A sede me acordou bastante tarde. Acordei Iolanda enfurecido de amor.

Depois a conversa alegre camarada. Percebi-lhe inquietação. Telefonou. Dava-me beijos como em adeus. Às treze horas abandonamos o hotel. Propus-lhe que andássemos um pouco pela praia. Obedeceu recusando na frase sob pretexto do muito sol.

Um desses dias loucos de verão carioca. Difícil de romper o espaço vidrado.

As lâminas de ar vinham quebrar-se contra mim em ruídos trêmulos desferindo refrações acutilantes de luz. A baleia verde do oceano soprava um gemido continuo encalhada na areia crê das praias.

Avançava Iolanda com liberdade, filha da terra e do sol, reconhecida e aceita.

Eu a seguia um pouco atrás atrapalhado com a matilha de luzes e calores açulada contra o estrangeiro. Repetia-me o pretexto do calor. Queria deixar-me. Dolorida.

Sorria grata e humilde. E se esquecia a meu lado, andando sempre, sem coragem de deixar-me. Decidiu-se. Precisava consertar o álibi com a amiga:

— Se ele viesse a saber!... dizia desolada mas sem medo. Ia rápida lépida dentro do sol.

— Eu preciso de ir, meu Deus! Isto não é uma separação... Ver-nos-emos ainda, não é? Encostei-me nela, consciente e dono. O apito dum vapor, soturno chato esparramou-se pelos entre-seios dos morros. Estava perfeitamente certo de mim. Deixou que lhe amarfhanasse a manga e a carne, escravizada. Então propus-lhe ficar minha.

Teve um deslumbramento. Bater de pálpebras rápido. Olhou o chão. A angústia desmanchou-lhe o rosto. A boca tremeu, boca de quem vai chorar. E comovida, muito baixo:

— É sério!

Repreendia-a:

— Iolanda!

— Perdão mas... Eu não sei! Mas mudar de novo... Tantas voltas!... Nunca oh nunca eu amei ninguéml... Consolei-me. Eu vivo muito calma com ele. Eu te amo! Isto eu sei! Eu sei que contigo sou outra mas eu tenho medo... e depois?... Não! Eu vou contigo! Sorria convulsa perdida escondendo duas lágrimas. Comoção de mulher jamais eu tivera assim. Emudecemos. E sempre andando. Sem rumo. Como o amor.

— Ela é mais alta que ele.

Duas mulatinhas com as chinelas castanhолando no chão. lolanda voltou o rosto com violência comparando os nossos ombros.

— Não sou!

Defensivamente derreara o ombro procurando descê-lo à altura do meu. Estava confusa protegendo da realidade a estesia do nosso amor. Aliás a diferença era pequena. Sorri:

— É verdade, lolanda.

— Não sou! Veja bem. É por causa do salto!

— Mas que tem, tolinha! Deixaria de te amar por causa disso?

O automóvel relou em nós o voo aberto. Gesto de cor viva. Palavras? O carro foi parar arrastando-se vinte passos adiante. Uma mulher saltou dele, veio ao nosso encontro. lolanda correu para ela. Abraços. Frases de longa separação em polifonia. E respondiam-se em francês! No mais independente dos franceses! Mesmo argot! O sol bateu-me na cabeça. Fiquei paralisado. Só quando lolanda pretendeu apresentar-me a amiga desembarcei-me da estátua. Fui grosseiro.

— Alors...

Ficou sem sangue. A amargura vive a sorrir. lolanda sorriu. Ficou séria de repente e muito tímida:

— Je suis marseillaise...

Encarou-me franca ofertando-se. Linda, linda no alvoroço do sangue, toda vive-la-France! chamejante de ardências grande maravilhosa... marelhesa.

Tive frio. Essa espécie de nojo que o despeito dá. Quase que uma consciência revoltada de incesto. Sibilei aludindo aos paroxismos da noite:

— J'en étais sur! Il ne pourrait être autrement...

Mesmo a maldade irritada aconselhou-me a disfarçar. Casquinei o trocadilho:

— Pourtant cette marseillaise pourrait bien se changer en marche funèbre...

Choravam para mim seus olhos redondos e parados. Cruelmente ferida. Tive prazer.

Encontrou unicamente o meu nome para desculpar-se:

— Louis!

A outra protegeu-a com arremesso:

— Tu viens?

— Non.

O automóvel partiu.

Falava convulsiva enérgica. Defendia de mim o nosso amor nascente. Implorava ordenava num riso desapontado discutindo sozinha contra mim. Achava as frases que convencem. Tinha razão. E voltava a se desculpar de ser marelhesa. Exeriormente até lhe achei graça. Que importava isso de ter nascido grega ou finlandesa? O amor desconhece raças. Exige certas virtudes. lolanda as tinha.

Era sincera. Isso bastava. Era ardente. Sabia amar. Oh! esse "sabia" a bater como araponga nos meus juízos amontoados... Sabia amar! Sabia defender-se! Sabia o francês! Sabia tudo!... E a revolta em mim. Vontade de insultar bater. Mas conservava-me discreto, cidadão, bem-educado. Não podia falar. Não podia nada. Evidentemente Iolanda tinha razão. E era sincera... sabia amar... sabia amar... Sabia! Meus braços muito longos, inertes equilibravam o ritmo do corpo a caminhar. Passou por nós o automóvel 8025... Deve ser dos últimos... Que horas serão... Observei o movimento dos meus braços. Os dela também. Mecânicos como os das inglesas. Como os das marelhesas. Para frente, para trás, para frente... sabia amar... Desilusão.

Separamo-nos.

Ainda a tive minha. Certas reflexões levaram-me quatro passeios até lá. Mas os espaços cresceram entre essas insistências.

Iolanda sempre a mesma extraordinária. Suas carícias explodem cada vez mais espontâneas. Irritantemente espontâneas. Sinceras. Preferiria que fossem calculadas. Teria assim um pretexto para abandoná-la. Não encontro pretexto.

E esse pernambucano que não vem!...

Agora creio que não voltarei mais. É impossível. Perdi o entusiasmo daquela noite... brasileira. Iolanda não é mais para mim a projeção das minhas vontades.

Não volto mais. Se o acaso ainda nos puser um diante do outro eu lhe direi tudo isso muito firme. Docemente.

Chorará.



Imagen do curta-metragem *Brasília segundo Feldman* (1979), dirigido por Vladimir Carvalho a partir de filmagem realizada pelo designer americano Eugene Feldman em 1959.

Acervo Fundação Cinememória

Fotograma do filme
Acervo Fundação Cinememória



HOMERO E OS CANDANGOS

ordep serra

Estudei no Colégio Antônio Vieira, dos padres da Companhia de Jesus, em Salvador. Naquele tempo, quase todos os jesuítas que conheci nessa Casa famosa eram italianos; a eles devo o encantamento com a língua de Dante e com o latim. No Vieira fiz (depois do Ginásio) o que então se chamava de Curso Colegial, opção de quem se interessava por Humanidades. Na prática, quase todo mundo que o cursava fazia vestibular para Direito. Segui essa regra. Os candidatos à Faculdade de Direito deviam, no vestibular, fazer prova de latim. No programa, a Catilinária, de Cícero, e a Eneida, de Virgílio. Por Cícero não me interessei muito, mas a Eneida me encantou. Fiz um grande esforço para a ler inteira no original, embora só dois Cantos constassem da prova. Assim Virgílio me enfeitiçou e fez nascer em mim um desejo muito forte: ler Homero, também no original.

Abandonei o Curso de Direito, com menos de um mês de frequência. Fiz novo vestibular, para Filosofia, e, depois de duas ou três aulas, larguei o curso. Estava incerto quanto a minha vocação. Entre minhas poucas certezas, estava, porém, a vontade de tornar-me helenista. Um amigo ilustre, o Professor Agostinho da Silva, falou-me que na recém-criada Universidade de Brasília, para onde estava indo a convite de Darcy Ribeiro, pontificava um grande helenista, amigo seu, que acabava de criar o Centro de Estudos Clássicos (CEC). O nome de Eudoro de Sousa já era muito festejado em nosso país. Decidi ir para Brasília, a fim de estudar com ele. Fui com a cara e a coragem, como se diz. Sem dinheiro e sem emprego.

Um pouco como os alunos das velhas Universidades europeias, nas remotas eras em que elas surgiram, não fui atrás propriamente do curso, mas de um mestre... E de fato encontrei um, de primeira grandeza. Fiz o vestibular para o Instituto de Letras e, antes mesmo das provas, "internei-me" no CEC, devorando os livros que o mestre me dava a ler. Tratei logo, é claro, de estudar grego com o máximo afinco. Era minha prioridade máxima... Além das aulas de língua grega, a minha concentração maior era nas disciplinas ensinadas por Eudoro, que cobriam um vasto campo dos estudos clássicos.

Em pouco tempo, devorei o manual de Kalinka e o livro de verbos de Delotte, além de algumas veneráveis gramáticas de grego disponíveis no Centro. O mestre Eudoro fazia-me traduzir textos e depois "revertê-los" ao grego, repetindo a operação até estar seguro de que podia escrever corretamente nessa língua o que nela tinha lido, de modo a "incorporá-la" assim. Depois das aulas matinais, eu passava a tarde no CEC estudando; e após o jantar (quando jantava), voltava para lá, onde, com a permissão do coordenador e a boa vontade dos vigias, ficava estudando, muitas vezes até de madrugada. Era um regime de trabalho duro mesmo, esse que eu me impunha. Mas apesar das dificuldades, foi um tempo muito feliz de minha vida.

No começo, enquanto não recebi a primeira bolsa, frequentemente me faltava dinheiro até para pagar o módico preço das refeições no Restaurante Universitário. Professores conterrâneos e amigos que logo fiz me convidavam com frequência para almoçar com eles; às vezes eu mesmo os convidava, desde que o almoço fosse em suas casas. Tive também a ajuda generosa dos vigias, com quem fiz logo amizade, por conta de meus hábitos noturnos... Eles de vez em quando abriam o restaurante, altas horas da noite, para que eu pudesse lá me abastecer de pães, frutas, doces, coisas que sempre sobravam. Por intermédio desses amigos generosos, fiz amizade também com alguns operários que estavam empenhados na construção do imenso prédio do Instituto Central de Ciências (ICC) da UnB.

Não demorou muito para que eu me sentisse capaz de empreender a leitura da Ilíada. O grego homérico não é difícil. A sintaxe é simples, não oferece problemas; prevalece a parataxe na sua construção. A dificuldade está no imenso vocabulário, na variedade das formas dialetais encontráveis aí; mas com um bom Lexikon Homericum e muita disposição, esse obstáculo pode ser logo vencido. A recorrência das fórmulas ajuda muito. O ritmo do hexâmetro oferece um poderoso apoio... E a beleza fascinante do texto estimula a gente. Além disso, o mestre Eudoro de vez em quando me ajudava com ricas explicações, que podiam durar horas, a propósito de passagens, às vezes de dois ou três versos, que provocavam a reflexão sempre profunda desse doublé de filósofo e helenista. Assim, numa bela sexta-feira friorenta do mês de junho, terminei, emocionado, minha primeira leitura da Ilíada.

Eu já era bolsista, tinha algum dinheiro... Decidi comemorar. Baianamente, claro: com uma boa farra. Dirigi-me, depois do jantar, a um barzinho. Na verdade, era um barraco na Asa Norte, situado estratégicamente num trecho que se limitava com o campus: o boteco frequentado pelos candangos que trabalhavam na construção do ICC, dos peões da Universidade. Segui o estilo deles, "amparando", como diziam, a cerveja com goles de boa cachaça. Não demorou que eu ficasse completamente bêbado. Tanto que logo subi à mesa e comecei a recitar: Mènin aeíde, theá, Peleiádeo Akhilléos...

O que aconteceu então ainda me espanta. O mais provável numa situação dessas, em que um rapaz bêbado sobe à mesa de um boteco e recita coisas ininteligíveis, talvez fosse uma intervenção do dono do estabelecimento para conter o bagunceiro, ou uma vaia dos circunstantes, ou algumas gargalhadas, uma grande gozação. Mas deu-se outra coisa. Os candangos fizeram um silêncio interessado e respeitoso; muitos se aproximaram e rodearam minha mesa, ouvindo atentamente. Eu estava completamente arrebatado pela emoção e pela embriaguez. Quando o angustiado

sacerdote Crises iniciou sua soturna caminhada pela praia do mar multimurmurante, para fazer sua prece furiosa ao deus do arco de prata, eu não me contive, as lágrimas rolaram pelo meu rosto. Não me lembro até que ponto chegou a minha recitação... Mas no que parei, rompeu uma chuva de aplausos dos candangos. Um deles, cambaleante, me abraçou, também com lágrimas nos olhos, e disse: "Eita baianinho danado! Que coisa mais bonita essa poesia que você falou!" E recebi ainda vários outros cumprimentos da turma toda.

Na hora, achei muito natural. Mas no dia seguinte, com a lucidez que sucedeu a uma espantosa ressaca, fiquei perplexo. Cheguei a duvidar do ocorrido. A custo me levantei, tratei de arrumar-me e fui tomar café em um barraco próximo ao pavilhão onde tinha aulas. Lá encontrei um dos companheiros da farra noturna, que me cumprimentou efusivamente pelo meu desempenho da véspera. Tive de admitir que não foi um sonho...

Quando contei ao mestre Eudoro o acontecido, ele primeiro riu muito de meu porre homérico; depois ficou sério e comentou que a cachaça não explicava tudo: "Estou a crer que esse teu público é gente de valor."

Sim, dou razão a ele. Os pobres candangos, na maioria semianalfabetos, com quem celebrei a realização de um sonho encarecido, a seu modo me ensinaram uma preciosa, inesquecível lição de poesia.

Ordep Serra é professor da Universidade Federal da Bahia e tradutor. Autor de, entre outros, de *O Reinado de Édipo* (Editora Universidade de Brasília, 2007) e *Hino Homérico IV a Hermes* (Odysseus, 2006).

Raymond Frajmund
Candangos cumprimentam o Cardeal Giovanni Battista Montini,
futuro Papa Paulo VI
1960



UMA VISITA AO MEMORIAL JK

françois hartog

Visível de longe, temos essa coluna de concreto, com seu cimo recurvado, como um alpendre que abriga uma estátua com o braço direito levantado. Um visitante, ignorando lugares e costumes, poderia ver aí um imenso báculo, a não ser que se tratasse de uma grande foice; ambos, claro, estilizados. Sim, o homem lá em cima poderia mesmo figurar um Lênin anunciando a chegada próxima do comunismo, ou um presidente Mao lançando do alto a Campanha das Cem Flores!

Mas se o visitante, decidido a não ter mais dúvidas, aproxima-se do vasto túmulo de pedras brancas erguido ao pé da coluna, se nele penetra, se adquire o bilhete de entrada, se percorre um corredor, se vence alguns degraus, acaba por desembocar na penumbra silenciosa de uma grande sala circular, como se estivesse se arriscando nos mistérios de uma antiga pirâmide (egípcia ou não). Ali, no centro da peça, um pesado férretro de pedra negra, indiretamente iluminado, levanta-se com uma única inscrição: O FUNDADOR. Chegado ao termo de seu percurso (iniciático) na câmara funerária de JK, o visitante é convidado a se recolher ante os despojos do “fundador” de Brasília.

Logo, esse visitante, que não sabia exatamente onde estava nem do que se tratava, reencontra-se. O estranhamento se dissipa — sobretudo se fazemos nosso visitante vir da Antiguidade e se o dotamos de certa familiaridade com o mundo grego antigo; o que não é, afinal, inconcebível. Esse presidente, voltado apenas para o porvir, que gostaria que o Brasil progredisse cinquenta anos em cinco, que gostaria de entrar na história acelerando-a, termina por ser reverenciado como oikiste, palavra pela qual os gregos antigos designavam o fundador de uma nova cidade. Em Brasília, cidade do futuro, acha-se reativado (deliberadamente ou sem que de fato se saiba) um velho esquema para se pensar a fundação ou para se mostrar uma certa representação de sua fundação. Como funcionava esse procedimento? Começava-se por consultar Apolo para saber aonde ir, em seguida partia-se sob a condução de um oikiste, levando-se o fogo extraído da lareira comum da cidade de origem. Uma vez em seu lugar, o oikiste traçava o plano da futura cidade e dividia o território. Vivo, prestava culto a Apolo Fundador. Morto, era ele, oikiste, que era cultuado, tendo antes estabelecido que fosse enterrado no centro da cidade: na ágora. Nela instalado, havendo os magistrados da cidade se encarregado de seu culto, tornava-se o ancestral comum da cidade.

Esse percurso ritualizado permitia conjurar os perigos que encerra o próprio ato de fundação. Fundar é, com efeito, começar, mas nunca se começa a partir do nada; para se ter a audácia de começar, é preciso, antes de tudo, arriscar-se a partir, permitir a ruptura com a cidade de origem, esquecer seus mortos. Com a tumba do fundador, instaura-se uma nova linhagem de mortos, e em torno de sua sepultura podem começar a se forjar e a circular relatos de fundação.

Deixemos as ruínas das pequenas cidades gregas das margens do Mediterrâneo e acompanhemos, por um momento ainda, nosso visitante olhando e meditando na semipenumbra do Memorial JK. Se o modelo grego ilumina o sentido geral do Memorial, diferenças logo aparecem. Isso acrescenta, aqui, um novo interesse. Se não para que comparar? A tumba não foi construída na ágora: na Praça dos Três Poderes. O lugar já estaria simbolicamente completo: a República, a Nação, os mártires. A problemática da fundação não teria nada que fazer nesse espaço. Bastava, aí, exibir e inaugurar um novo quadro mais conforme às esperanças do Brasil futuro. Mas não, a tumba de JK foi instalada na outra extremidade do perímetro cívico, não muito longe do Cruzeiro (do Cristo e do Sul), sob o signo do qual foi situada toda a fundação de Brasília, inclusive o desenho de seu plano. Seria como colocá-la nas encostas da Acrópole, onde habitam os deuses. Em 1957, uma primeira missa presidiu ao "batismo espiritual" da cidade, ela própria lembrança da famosa primeiríssima missa de 1500. O esquema se complica! Contudo, percebe-se também que fundar é sempre refundar.

Resta o problema do culto. Está fora de questão, evidentemente, que a JK seja prestado um culto integral. Estamos sob o signo da cruz. A Igreja não tem e nunca terá outro fundador senão o Cristo; muito menos um santo ou um mártir. Então? É aí que intervém a museificação, presidida pelos seus familiares. Do túmulo foi feito um Memorial (palavra na moda), isto é, um lugar de memória, onde se apresentam em vitrines, sempre nessa semipenumbra, fotos, objetos que pertenceram ao presidente morto, seus ternos, seus sapatos; em suma, a tumba torna-se igualmente lar (pode-se também ver sua biblioteca ou seu escritório). Estamos entre a visita ao lar do grande homem e aquela a um museu da Presidência. Um lugar, portanto, com um culto, o da Memória, no interior desse perímetro escolhido patrimônio universal da humanidade.

Para transmitir o quê? Que o diga o visitante de 2060!

François Hartog é pesquisador e professor na Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais, Paris, especialista em historiografia antiga e moderna e autor, entre muitos outros títulos, de *Régimes d'historicité: présentisme et expériences du temps* (Seuil, 2003) e *Os Antigos, o passado e o presente* (Editora Universidade de Brasília, 2003).

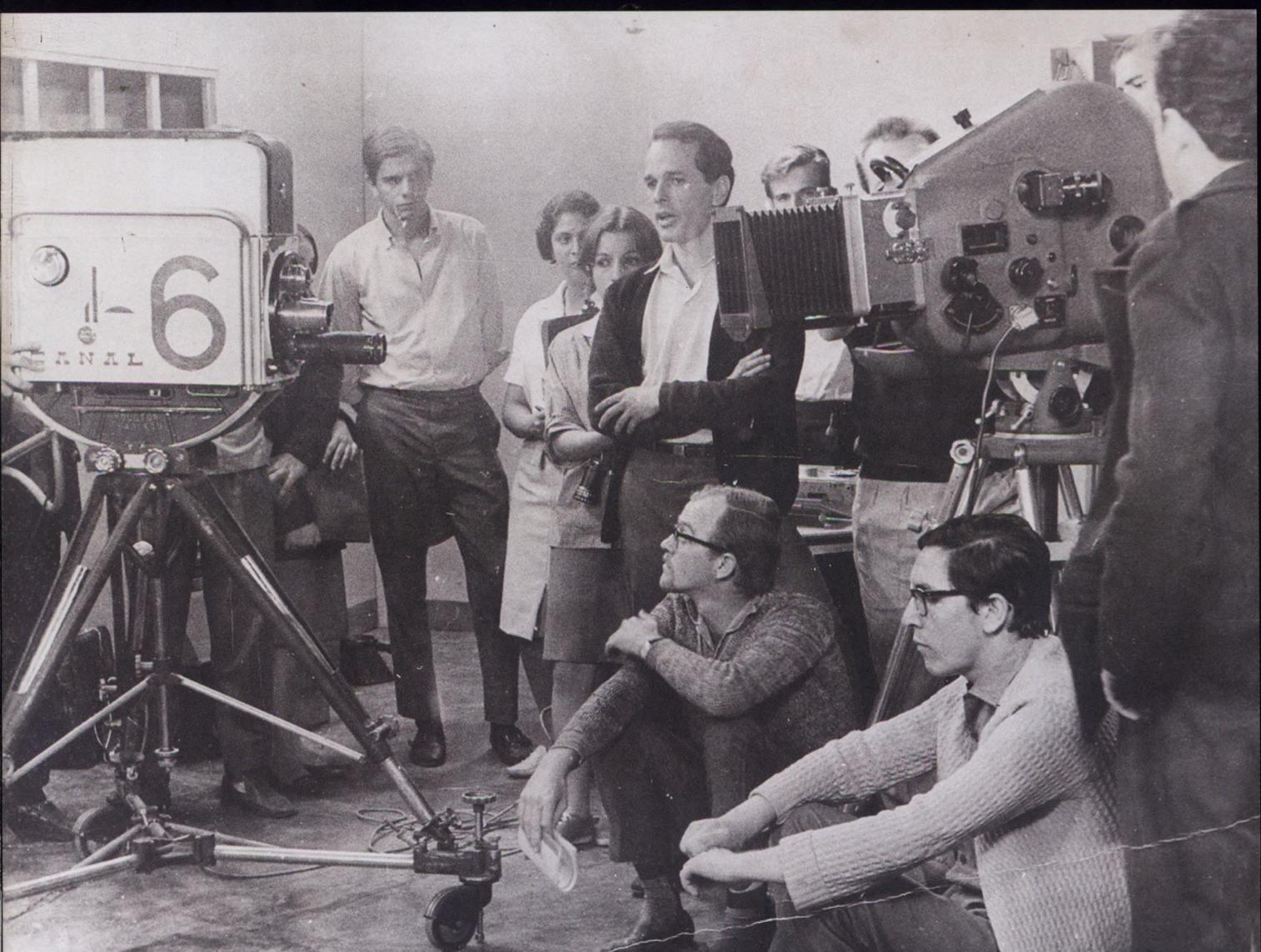
Tradução: José Otávio Nogueira Guimarães

Fernando Duarte e, de costas e camisa clara, Geraldo Sobral, nas
filmagens de *Brasília, ano 10*, com direção de Sobral.
Acervo Fundação Cinememória





Nelson Pereira dos Santos (de braços cruzados) com alunos,
na Universidade de Brasília, em meio à realização de *Fala, Brasília* (1965),
o primeiro documentário brasiliense.
Acervo Fundação Cinememória



O CINEMA, ARTE BRASILIENSE

vladimir carvalho

A duzentos quilômetros de Brasília certamente encontraremos a maloca.

As camadas de nosso passado estão vivas, simultaneamente.

A pedra lascada e Brasília são contemporâneas. Carregamos todo o tempo e todo o espaço do País. Nossa experiência, pois, nos parece original.

A arte que propomos deve decorrer deste mundo.

Francisco Luis de Almeida Salles¹

A cidade ainda não existia. Era apenas um fio de poeira na imensidão do Planalto, com as máquinas ruidosas abrindo trilhas mudas no cerrado, e já o cinema se fazia presente testemunhando o esforço humano para construir Brasília. Os cinegrafistas desciam de avião e helicóptero e as imagens explodiam depois pelo Brasil, nos cinejornais, mostrando a obra de faraó erguida com o suor dos "josés" nordestinos, os candangos, lembrando ao natural cenas de Cecil B. DeMille feitas em estúdios.

*Pronta a obra, Brasília já fervilhando de gente vinda de todo o canto, instalados os serviços e a dobradinha, surgiu a Universidade e, com ela, o olho do cinema, de novo atento às coisas daqui. Mestre Nelson Pereira dos Santos, candango honorário, fez, com seus alunos da UnB e parcenos recursos, o documentário *Fala, Brasília*, o primeiro filme brasiliense. Corriam, então, os idos de 1965.*

Na esteira de Nelson Pereira dos Santos e Paulo Emílio, Jean Claude Bernardet e Maurice Capovilla, que tiveram de sair da Universidade (por motivos alheios a sua vontade) e regressar ao Rio e São Paulo, viemos nós, trazidos pela mão abençoada de Fernando Duarte, que ficara de guardião do cinema, lutando sozinho. De cara, mobilizamos os alunos e o equipamento disponível. Praticamente uma câmera e um tripé. E aí saímos para o Vestibular 70, enfocando os exames daquele ano, em dois dias de frio e tensão, que resultaram numa imagem soturna e dilacerante, porém verdadeira. Ajudamos depois Geraldo Sobral Rocha, que dirigiu Brasília Ano 10, o sóbrio e plástico registro do aniversário da cidade, em 1970. Fernando continuaria a crônica da cidade com Ponto de Encontro: caras conhecidas mexendo na escultura Polivolume, na entrada do Itamaraty. Heinz Forthman saía de uma hibernação forçada e participava calado e solidário. Viria, então, a ampla reportagem nunca montada dos tricampeões chegando aqui, com cenas inéditas da massa lotando a Praça dos Três Poderes. E Médici abraçado a Pelé na tribuna de honra.

A esses trabalhos, ao longo do tempo, vieram se juntar outros, relatando eventos de Brasília e do Planalto, do novo e do arcaico, seguindo, à risca, proposta que adotávamos para as atividades de cinema da UnB: a formação de realizadores por meio da prática

Texto proferido na abertura do 1º Encontro Nacional de Cursos de Cinema, Brasília, 1970.

1 | Excepcional figura humana e líder natural, pelo bom senso, experiência e bom humor, Almeida Salles era frequentemente aclamado presidente de júris, seminários e encontros onde quer que fosse. Por isso, passou à história do cinema brasileiro carinhosamente chamado de "o Presidente", título que lhe foi honorária e informalmente outorgado por seus pares e admiradores.

do documentário. Para sorte nossa aconteceram prêmios e distinções que prestigiaram e ajudaram a firmar uma posição. Mas a nota mais gratificante foi a adesão e o surgimento de novos cineastas, uma presença que confirmou o novel cinema de Brasília, diferenciado pelas suas características daquele outro que se faz entre o Rio de Janeiro e São Paulo.

Agora é a vez de um festival de realizadores brasilienses. No passo inicial, a idéia se materializou numa espécie de roteiro que fui anotando. Seria um filme sem película. Pensei nos eventos, nas pessoas e situações, atribuindo a cada qual um papel determinado. Cada "persona" com seu clima próprio e seu peso na mitologia da cidade. Como se a tribo se reunisse para um grande ritual, o exorcismo de nossos fantasmas e pretensões. No fundo, um acontecimento como este é uma contribuição na busca incessante de nossa identidade coletiva, da negada, mas sempre perseguida, alma de Brasília.

Na antessala um "kuarup" para Fôrthman, Paulo Emílio e Glauber Rocha que nos espiam de seus retratos, satisfeitos. O legado que deixaram é preservado agora na memória e sobretudo na ação dos que ficaram. O cartaz de Glênio Bianchetti se reparte como estandartes da nossa luta; a chancela de Aloísio Magalhães é um sinete de vida numa obra póstuma. Sem ele, dificilmente o festival aconteceria. As estatuetas Carajás ungirão os vencedores e perpetuam o nome de Heinz Fôrthman, cineasta, indigenista, desbravador. E a presença de Nelson, Fernando, Jean Claude, Capovilla, tem o sabor de um reencontro com experimentados guerreiros. Seus segundos são Tizuka, Augusto, Jorge Bodanzky, diletos e vitoriosos aprendizes.

Mas a sessão vai começar. O écran se ilumina como a fogueira primitiva. Igual a um épico-mítico, desfila uma plêiade de lutadores brandindo seus filmes — armas contra a inéria do meio —, é uma justa cultural. Não é um festival, é uma fábula, um rito necessário.

E com tal saga-mostra, o cinema brasiliense — ou que nome se queira dar — pretendeu realizar um balanço no qual se pode sentir, negar ou reconhecer o quanto a prática do cinema contribuiu para a formação de uma imagem e de uma interpretação de Brasília e sua irradiação. Ou melhor, até que ponto essas imagens e sons foram fiéis ao espírito da grande urbe do Planalto.

Ou não será o cinema a arte brasiliense por excelência?

Vladimir Carvalho é cineasta, ex-professor da Universidade de Brasília, realizador dos filmes *O País de São Saruê* (1971), *Conterrâneos velhos de guerra* (1991) e *O Engenho de Zé Lins* (2006), entre outros. O presente texto foi redigido em 1982, por ocasião do 1º Festival do Filme Brasiliense, na Cultura Inglesa, Brasília.



A CIDADE E AS NUVENS

olívio tavares de araújo

Alguns anos de juventude em Brasília, num momento privilegiado da cidade e de minha própria existência, permitem-me certas conclusões nascidas menos da teoria que de vivências e emoções cotidianas. Por outro lado, é inevitável que minha formação e experiências posteriores venham somar-se a esse substrato. Enquanto cidade moderna, Brasília seguramente é trabalho de Juscelino Kubitschek, com a colaboração de Lucio Costa. Já como ícone modernista, não se discute que seja sobretudo devedora da contribuição de Oscar Niemeyer. Não tenho dúvida de que existam outros arquitetos brasileiros tão notáveis como ele, e até mais palatáveis para minhas convicções sobre boa arquitetura, que exigem a funcionalidade e humanidade do edifício. Não tenho dúvida, tampouco, de que há em Brasília muita arquitetura — ainda que menos visível — além da dos prédios de aparato. Mas a história é feita como é, com suas imprecisões e acidentes, e a assombrosa beleza plástica de várias das obras de Niemeyer conferiu-lhe o lugar que ele ocupa, irreversivelmente.

Brasília constitui um dos três momentos da arquitetura no Brasil que já passaram à posteridade como emblemáticos. O primeiro é o antigo prédio do Ministério da Educação no Rio de Janeiro, hoje Palácio Gustavo Capanema, desenvolvido a partir de risco original de Le Corbusier por uma equipe na qual despontavam, justamente, Lucio Costa e Niemeyer. A seguir, vêm as obras a este encomendadas pelo então Prefeito JK para o bairro da Pampulha, em Belo Horizonte — tais como a magnífica igrejinha e o atual museu de arte, outrora cassino; são prédios talvez igualados pelo Palácio da Alvorada e o Itamaraty, duas décadas depois, mas nunca superados. Enfim, surge a própria Brasília como ápice e suma, percorrendo o mundo cercada por sua aura, porta de acesso a tempos novos, cidade-arauto de um futuro que deveria ser melhor — mas não foi.

Um dos segredos da beleza em Niemeyer, sabemos, é a ampla utilização da curva, seja em contornos ou telhados sinuosos, como na igrejinha da Pampulha, seja em volumes bojudos, como na catedral de Brasília. Constituem quase o antirracionalismo arquitetônico. Os paralelepípedos revestidos de vidro de Mies van der Rohe e outros egressos da Bauhaus bebem na fonte apolínea, no espírito clássico, buscando um tipo de harmonia que a razão pode estabelecer: a da ordem, ritmo e equilíbrio.

Brasileiro, tropical, Niemeyer bebe em fontes mais dionisíacas e busca uma outra harmonia, por meio do contraponto e do ajuste de tensões instáveis. A tradição em que se inscreve é a do pathos, é a barroca. Disso resulta uma arquitetura emocional, virtuosística, muito mais arrebatadora que a racional — e nisto reside uma das grandes causas de seu sucesso universal. "È del poeta il fin la meraviglia / chi non sa far stupir

vada alla griglia", pregam dois famosos versos do barroco Giambattista Marino. Não tenho dúvida de que, como os Bernini e Borromini no século XVII italiano, Oscar Niemeyer partilhou dessa certeza, três séculos mais tarde.

Foi-me necessário, um dia, o auxílio de um olhar estrangeiro para que pudesse entender mais plenamente a questão do barroco niemeyeriano. Há bem uns quarenta anos, coube-me levar a passeio um pianista húngaro que viera dar concertos em Brasília. Por certo, havia menos prédios, embora já existissem todos os que conformam a identidade internacional da cidade. Defrontávamos o raro e luminoso horizonte de 180 graus (e mais 180, bastando-nos fazer meia-volta), e o visitante europeu se extasiava. Ao mesmo tempo, em planos mais próximos — porém forçosamente por trás dos edifícios — moviam-se nuvens mais escuras, grandes cumulus nimbus tão opulentos como aqueles que servem de fundo às pinturas em trompe l'oeil nos tetos de igrejas e palácios. Não por acaso vindo de uma das mais notáveis produções barrocas da Europa, a do Império Austro-Húngaro, nosso visitante apontou-me, então: "As nuvens, em Brasília, fazem parte da arquitetura. Integram-se aos contornos e volumes dos prédios. E os tornam mutáveis".

Trata-se da mais pura verdade. Não creio que essa variante de opera aperta + environment art tenha jamais passado pelo consciente de Niemeyer, mas o fato é que os céus do Planalto Central contribuem para a expressividade e apelo, aqui, de sua linguagem. Com seus palácios e demais edifícios públicos magnificentes, Brasília vem a ser a epítome de um dos modernismos brasileiros: o de índole barroca, o que tende ao espetáculo. E deste dá conta, de modo perfeito.

Olívio Tavares de Araújo é crítico de arte, curador e cineasta mineiro, residente em São Paulo. Entre 1965 e 70 viveu em Brasília, onde trabalhou na Fundação Cultural do Distrito Federal. Diretor de *Farnese*, ganhador do prêmio de Melhor Curta-Metragem do Festival de Brasília em 1971. Autor de, entre outros, *O Olhar amoroso. Textos sobre arte brasileira* (São Paulo: Momesso, 2002) e *Lívio Abramo* (São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2006).

Raymond Frajmund
sem título
1960



EM BRASÍLIA NA RODOVIÁRIA

rui rasquinho

Em Brasília na rodoviária
Encosto-me à lanchonete sob a chuva tropical
Os homens e as mulheres
Ocupam lugares nos ônibus
Cinzentos
Violáceos
E
Amarelos
E recuperam nos seus rostos cansados
A cor do seu transporte colectivo

Por entre ônibus putas e travestis
Movem-se como pássaros de aviário
Protegidos do dilúvio pelo viaduto dos eixinhos
Trespasado por velocíssimos automóveis

Há relâmpagos vindos de todas as direcções
Que se sobrepõem aos dos olhares dos transeuntes
Reflectidos nas imensas poças
Construídas com a água
Empurrada pelo vento
E pelos esgotos entupidos
Da via Monumental.
Todos aqueles caminhos levam a qualquer lugar
A tantos e todos os lugares que o sonho se torna
Desprezivelmente desnecessário
Ao meu lado uma mulher jovem bebe um guaraná
E um policial militar devora literalmente um
Bolinho de bacalhau junto ao ponto para Taguatinga
Abrandou a tempestade
A chuva cai agora lenta e oblíqua
Atravesso a Esplanada do Ministérios
Vergado ao peso do silêncio

Acolho-me ao espaço anterior
À terra vermelha
Niemeyer cavalga um Pégaso
Ao longe sobre o lago

Ardem-me os olhos o braço tenso segura o estandarte
A terra move-se
Milhares de candangos avançam em malha
Compacta pela W3
Colocando nas palavras a estrutura da esperança-

Inesperadamente uma superquadra nasce
No extremo da Asa Norte na direcção contrária
À chuva
Foi quando Lucio Costa
Encostado ao semáforo experimental
Do Parque da Cidade
Decidiu não haver nascido

A UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA E SUA HISTÓRIA

roberto aureliano salmeron

DISCURSO PROFERIDO AO RECEBER O TÍTULO DE DOUTOR *HONORIS CAUSA*
PELA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, EM 19 DE OUTUBRO DE 2005

Eu não poderia receber maior honra de uma universidade do que o título de Doutor *Honoris Causa* da Universidade de Brasília. Grande honra, pela importância que esta Universidade tem na vida acadêmica e intelectual do País, e satisfação imensa, porque estou ligado a ela desde sua concepção e fundação. Ligado não somente no aspecto formal acadêmico, mas também sentimentalmente, com o sentimento de percorrer grandes ideais com grandes amigos. Sinto também gratidão, porque a Universidade de Brasília exerceu enorme influência em minha vida.

Quero expressar meu profundo agradecimento ao Reitor Lauro Morhy e aos membros do Conselho Universitário pela outorga desse título honorífico, que me enriquece e me sensibiliza.

São muitos os atributos desta Universidade, uma das mais proeminentes do Brasil. Antes de falar sobre a Universidade de Brasília atual, farei referência à sua história. Tive a oportunidade de viver acontecimentos ligados a ela que marcaram uma geração; desejo resumi-los no contexto histórico do País e das universidades brasileiras. Voltar à história das instituições é importante para se cultivar a memória coletiva.

Inicialmente, quero assinalar uma extraordinária coincidência de datas.

Há exatamente quarenta anos, dia por dia, a 19 de outubro de 1965, 223 docentes da Universidade de Brasília pediram demissão, por não se sujeitarem à interferência do governo militar, não se sujeitarem ao controle da vida acadêmica por um regime ditatorial.

Por coincidência, o dia em que estou recebendo esta homenagem da Universidade de Brasília é o quadragésimo aniversário de minha saída da Universidade.

A Universidade de Brasília tem uma história original. Surgiu numa época em que havia aspirações a mudanças nas universidades do País, mas não havia ambiente para mudanças em todas elas.

Quando eu era estudante, conversando com colegas, todos nós sem experiência universitária, perguntávamos quais as diferenças entre nossas universidades e as famosas universidades europeias e norte-americanas. Por que aquelas universidades são boas? O que as distingue? Mais tarde, quando fazia o doutorado na Universidade de Manchester, na Inglaterra, tive a oportunidade de conhecer o funcionamento de universidades inglesas.

Em Manchester, sofri vários impactos. O primeiro, foi ver o contato que havia entre professores das diferentes disciplinas: almoçavam e tomavam o café juntos, o almoço e o café sendo ocasião de conversar.

Texto anteriormente publicado na revista on-line *Passages de Paris* 2, 2005, p. 19-30. (www.apebfr.org/passagesdeparis).

Roberto Aureliano Salmeron, nascido em 1922 em São Paulo, é cientista de renome internacional nas áreas de Física Nuclear e Engenharia Elétrica. É diretor emérito de pesquisa do Centre National de Recherche Scientifique da França, o CNRS. Trabalhou no Centro Europeu de Pesquisa Nuclear, o CERN, até 1963, quando decidiu voltar ao Brasil para assumir o cargo de professor da Universidade de Brasília, coordenando a criação do Instituto de Física. Foi um dos 223 professores que pediram demissão em 1965, em ato político e ético contra a intervenção do governo militar na Universidade. Deixando definitivamente o Brasil, Salmeron voltou ao CERN e, a partir de 1967, fixou-se em Paris como professor da École Polytechnique, uma das mais importantes escolas de Engenharia do mundo.

O segundo impacto, quando perguntei ao meu orientador, Professor Patrick Blackett, que tinha recebido o Prêmio Nobel de Física, que assunto ensinava. Respondeu-me que dava o curso do primeiro ano. Fiquei surpreso. Eu pensava que um Prêmio Nobel daria curso sobre assuntos sofisticados avançados, ou sobre seus assuntos de pesquisa, ou sobre modernas teorias. Quando constatou minha surpresa, explicou-me: porque é no início dos cursos que os estudantes têm de ser bem orientados; se tiverem falhas de formação no início terão dificuldade de recuperação mais tarde, mas se tiverem boa formação inicial poderão suprir sozinhos falhas eventuais em cursos posteriores. Foi essa uma inesquecível lição para mim.

O terceiro impacto foi de ver que os doutorandos tomavam o café, depois do almoço, na sala de café dos professores e tinham a oportunidade de conversar com mestres de muitas disciplinas, desde História da Grécia, ou Filosofia, ou Literatura Inglesa, até Química ou Radioastronomia.

O quarto impacto foi de ver que muitos jovens com doutorado em Física iam trabalhar em indústrias.

Aquele tipo de vida na Universidade de Manchester fazia-me sonhar e perguntar-me se não poderíamos um dia ter esse ambiente em nossas universidades. Anos depois, surgiu-me a grande oportunidade de participar de uma reforma das universidades brasileiras, colaborando com a fundação da Universidade de Brasília, sob o impulso de Anísio Teixeira.

Vejamos como a UnB se situa no contexto histórico.

A UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, A UNIVERSIDADE DO BRASIL E A UNIVERSIDADE DO DISTRITO FEDERAL

O acontecimento mais importante na história das universidades brasileiras foi a fundação da Universidade de São Paulo, em 1934. O sucesso da USP deve-se principalmente ao fato de que os professores europeus, franceses, italianos e alemães, foram escolhidos pelo grande matemático brasileiro Teodoro Ramos, que tinha trabalhado vários anos na Sorbonne, em Paris, e tinha penetração em meios universitários de vários países. Foi dada àqueles mestres a liberdade de orientarem como quisessem os departamentos ou disciplinas que dirigiam na USP. Esta liberdade foi da maior importância: a USP se desenvolveu com a experiência de seus próprios professores, aos quais não foi imposto previamente nenhum programa.

No ano seguinte ao da fundação da USP, em 1935, Gustavo Capanema, Ministro da Educação de Getúlio Vargas, fundou no Rio a Universidade do Brasil, atual

Universidade Federal do Rio de Janeiro. Em vez de colocar a universidade imediatamente em funcionamento e deixar que os professores elaborassem os planos de trabalho e de desenvolvimento, como ocorreu na USP, Capanema, homem obsessivo, nomeou uma comissão para elaborar os programas de todos os cursos, de todas as disciplinas, de todos os anos, de todas as faculdades — trabalho que durou 5 anos e, portanto, retardou a universidade em 5 anos. Quando a Universidade do Brasil começou a funcionar, a USP, fundada somente um ano antes dela, já tinha uma geração de jovens brasileiros trabalhando sob orientação dos professores europeus, alguns produzindo trabalhos de repercussão internacional. Capanema era admirador do governo fascista de Mussolini, queria moldar a Universidade do Brasil nos moldes das universidades italianas. Chegou até a entrar em contato com arquitetos italianos para construírem os prédios da Universidade do Brasil — fizeram projetos com aquela arquitetura pesadíssima da Itália fascista. Felizmente, esses planos não foram executados. Convidou professores italianos mas, ao contrário do que ocorreu na USP com os convites feitos por Teodoro Ramos, os professores para a Universidade do Brasil foram escolhidos pelo governo da Itália.

Foi naquela época que Anísio Teixeira — o maior educador que o Brasil já teve — Diretor do Departamento de Educação do Rio de Janeiro, então capital do País, certamente influenciado pela USP fundou em julho de 1935 a Universidade do Distrito Federal. Sua idéia era a de uma universidade em que os professores fossem profissionais ativos, criadores. Efetivamente, os professores eram eminentes cientistas que trabalhavam em instituições existentes no Rio de Janeiro em ciências humanas, ciências naturais e exatas, além de eminentes artistas. Para citar alguns exemplos, Mário de Andrade lecionava história e filosofia da arte; Cândido Portinari ensinava pintura; Villa-Lobos, música; Jorge de Lima, Gilberto Freyre, Artur Ramos, Hermes Lima e Sérgio Buarque de Holanda ensinavam ciências humanas. A Universidade funcionava com orçamento reduzido, não tinha prédios, as aulas eram ministradas nos lugares de trabalho dos professores. Estes tinham seus salários normais das instituições em que trabalhavam e recebiam um pequeno complemento da Universidade. Depois do golpe de estado de Getúlio Vargas de 1937 a Universidade começou a ser perseguida até ser extinta, com artimanhas administrativas, por decreto do governo federal em 1939. Foi essa a primeira perseguição de um governo ditatorial a uma universidade em nosso País. Os argumentos foram os mesmos utilizados contra a Universidade de Brasília, 27 anos mais tarde: “manter a disciplina e a ordem”. Universidades foram depois fundadas em outros estados no Brasil, todas nos moldes da USP. Com a experiência adquirida, em relativamente poucos anos ficou

evidente que esses moldes tinham se tornado obsoletos e havia necessidade de uma renovação.

A RENOVAÇÃO PROPOSTA POR ANÍSIO TEIXEIRA

Novas idéias foram lançadas outra vez por Anísio Teixeira, durante o governo de Juscelino Kubitschek. Anísio Teixeira convenceu o Ministro da Educação, Clóvis Salgado, a fazer uma reforma na Universidade do Brasil. Ficou decidido que a reforma entraria em vigor quando a Universidade fosse instalada na cidade universitária, na Ilha do Fundão. A proposta para a nova estrutura da universidade era aquela que, poucos anos depois, Anísio ia propor para a Universidade de Brasília: Institutos Centrais e Faculdades, divididos em Departamentos.

Durante a construção de Brasília, Anísio Teixeira, então diretor do Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos no Ministério da Educação, foi convidado por Juscelino Kubitschek para organizar o ensino fundamental, médio e profissional no Distrito Federal, tarefa na qual teve a colaboração de Lucio Costa. Quando a construção de Brasília estava avançada, Juscelino Kubitschek decidiu criar a Universidade.

Em seu livro *Por que construí Brasília*, escreve:

Do meu entendimento com o ministro Clóvis Salgado resultara a escolha do técnico que se incumbiria da tarefa: o professor Anísio Teixeira. Tratava-se de um idealista, profundo conhecedor das melhores técnicas educacionais, e um intelectual dotado da visão universalista do papel que competia à juventude desempenhar em face dos desafios do mundo moderno. Só essas qualidades assegurariam de antemão a realização dos dois objetivos prioritários da universidade a ser criada: renovação de métodos e concepção de um ensino voltado para o futuro.

O presidente Kubitschek enviou ao Congresso Nacional o projeto de lei que autorizaria o Poder Executivo a instituir a Fundação Universidade de Brasília no dia da inauguração de Brasília, 21 de abril de 1960. Foi o seu primeiro ato oficial na nova capital.

Anísio Teixeira retomou as ideias que tinha proposto para a reforma da Universidade do Brasil:

1. Universidade constituída de Institutos Centrais de Ciências Humanas, de Ciências Naturais e Exatas, de Artes, de Letras e de Faculdades;
2. Por analogia com a liberdade dada aos professores nos começos da USP, não organizar detalhes da universidade antes de iniciá-la; deixar que cada Instituto, cada Faculdade, cada Departamento fosse organizado por especialistas;
3. Criar um corpo de conselheiros para a organização dos Departamentos, em ensino e em pesquisa;

4. Fazer uma reforma também na carreira universitária, abandonando a tradição de catedrático e assistente; para que essa reforma pudesse ser feita, a Universidade teria de ser uma fundação.

Como vemos, a Universidade de Brasília foi outra concepção importante que Anísio Teixeira legou ao País.

Foram convidados cerca de 100 conselheiros para estruturar a universidade. A UnB foi, então, uma obra coletiva.

Darcy Ribeiro trabalhava com Anísio Teixeira no Ministério da Educação e foi por ele introduzido nas ideias sobre a Universidade de Brasília. Entusiasmou-se logo pelo projeto e fez dele a prioridade do seu trabalho. Os conselheiros de cada disciplina tinham um coordenador e autonomia para se reunir quando quisessem e onde quisessem. Darcy Ribeiro frequentemente coordenava essas reuniões, nas quais tomava parte ativa nas discussões.

O projeto de lei de Kubitschek não foi aprovado durante seu mandato, que terminou em dezembro de 1960.

Durante o governo seguinte, de Jânio Quadros, Darcy Ribeiro viajava do Rio para Brasília com freqüência, para pedir aos deputados que discutissem o projeto de lei. Inesperadamente, sua aprovação foi acelerada com a renúncia de Jânio Quadros à Presidência da República. Por acaso, no dia da renúncia Darcy estava em Brasília. Foi à Câmara dos Deputados, onde havia confusão, pois ninguém podia prever as consequências da renúncia do Presidente. Os deputados se agitavam para aprovação com urgência de muitas leis. Um deputado amigo propôs ao plenário o projeto de lei para criar a Fundação Universidade de Brasília; foi o 18º aprovado, na mesma tarde, praticamente sem discussão!

A ação de Darcy Ribeiro foi fundamental para que a Universidade fosse criada na época em que foi. Sem sua ação, a Universidade provavelmente seria criada mais tarde, num momento imprevisível.

Finalmente, foi o Presidente João Goulart quem assinou a Lei nº 3998, de criação da Fundação Universidade de Brasília, em 15 de dezembro de 1961.

Anísio Teixeira foi convidado para ser o primeiro Reitor. Como tinha suas atividades no Rio e não queria morar em Brasília, não aceitou o convite e propôs que Darcy Ribeiro assumisse a Reitoria. Aceitou, contudo, o cargo de vice-reitor. A amizade e o respeito entre os dois homens era grande. Darcy uma vez me disse que Anísio aceitou o cargo de vice-reitor para prestigiá-lo.

Darcy Ribeiro foi reitor da Universidade somente durante poucos meses. João Goulart ficou impressionado com ele e convidou-o para Ministro da Educação, cargo que ocupou durante cerca de seis meses e depois para Chefe da Casa Civil, no qual permaneceu até o golpe de estado de 31 de março de 1964.

Quando Darcy Ribeiro passou para o Ministério da Educação, Anísio Teixeira assumiu a reitoria e Almir de Castro a vice-reitoria. Permaneceram nos cargos até serem depostos no golpe de estado de 1964.

Almir de Castro é pouco citado, mas deu muito apoio às iniciativas para se criar a UnB. Médico especialista em saúde pública, dedicou-se à melhoria da formação de quadros universitários. Grande amigo de Anísio Teixeira, trabalhou com ele na Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior desde a sua fundação por Anísio em 1951, e foi diretor de programas dessa Coordenação durante vários anos. Castro facilitava a organização das reuniões dos conselheiros, pagando passagens e estadias em hotel. Minhas viagens para participar de discussões, de Genebra para o Brasil, eram pagas pela Capes.

A UnB começou a funcionar no dia 9 abril de 1962, graças novamente a Anísio Teixeira, que conseguiu duas coisas importantes: salas emprestadas pelo Ministério da Educação e verbas de emergência.

Os primeiros cursos da Universidade foram reunidos em três grupos chamados *cursos-troncos*: Letras Brasileiras, coordenado por Cyro dos Anjos, que deu origem ao futuro Instituto Central de Letras; Administração, Direito e Economia, coordenado por Victor Nunes Leal, gérmen do Instituto Central de Ciências Humanas; Arquitetura e Urbanismo, iniciado por Alcides da Rocha Miranda, posteriormente dividido em Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, coordenada por Oscar Niemeyer, e Instituto Central de Artes, coordenado pelo próprio Rocha Miranda.

As aulas eram dadas no Ministério da Educação. Os primeiros cursos ministrados no campus da Universidade foram os de arquitetura, no pequeno e modesto edifício de madeira carinhosamente chamado *oca*, construído por Sérgio Rodrigues — edifício que ainda existe e deveria ser conservado como monumento histórico da Universidade de Brasília.

COMO FIQUEI ENVOLVIDO COM A UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Durante a fase de discussões entre conselheiros, eu trabalhava no laboratório internacional europeu chamado CERN, situado em Genebra, na Suíça, onde tinha um posto permanente.

Eram conselheiros, para o Instituto de Física, Guido Beck, Gabriel de Almeida Fialho, Jayme Tiomno e José Leite Lopes, que coordenava o grupo. Fui convidado para participar das discussões.

Além de viajar de Genebra para o Rio, escrevia cartas, não somente aos quatro físicos, mas também para Anísio e para Darcy, que me perguntava se eu não

aceitaria o desafio de ir para a Universidade de Brasília. O envolvimento com a UnB se acentuou a tal ponto que ir trabalhar na Universidade passou a ser uma etapa natural em nossa vida.

A passagem de conselheiro ao posto de professor ocorreu naturalmente, como se estivesse decidido há longa data que eu iria para a Universidade de Brasília. Embora tivesse no CERN um posto seguro, minha esposa e eu não tínhamos intenção de passar a vida fora do Brasil. Quando Anísio Teixeira era reitor, em fins de 1963, tomei a decisão de deixar o CERN e ir para Brasília.

Comecei a trabalhar na UnB no dia 2 de janeiro de 1964. Fui o primeiro físico, iniciei o Instituto de Física e fui o seu primeiro coordenador. Por sugestão de Anísio Teixeira, nos começos utilizávamos o termo "coordenador", deixando o termo "diretor" para quando os órgãos estruturais estivessem em pleno funcionamento.

Tive a satisfação de discutir longamente, todos os dias, com Anísio Teixeira.

Homem de grande cultura e de ideias, tinha a capacidade das pessoas inteligentes de separar rapidamente os pontos importantes e os pontos secundários de uma questão. Modesto, jamais falava de seus sucessos passados. Falávamos sobre a Universidade e as perspectivas para o futuro. Durante essas conversas, constatei a importância fundamental que dava aos Institutos de Ciências da Natureza e Exatas e à organização das futuras escolas de Engenharia e de Medicina.

Depois de um mês na UnB, em fins de janeiro, numa reunião do Conselho Diretor da Fundação Universidade de Brasília à qual não assisti, Anísio Teixeira propôs, sem me prevenir, que o Conselho me nomeasse Coordenador Geral dos Institutos Centrais de Ciência e Tecnologia. Isso abarcava as áreas de Biologia, Física, Geociências, Matemática e Química, e eu deveria também iniciar os contatos para a organização da Faculdade de Tecnologia. Os primeiros coordenadores dos Institutos de Biologia, Matemática e Química foram, respectivamente, Antônio Rodrigues Cordeiro, Elon Lages Lima e Otto Richard Gottlieb.

AS PERSEGUIÇÕES

No dia 9 de abril de 1964, nove dias após o golpe de estado, tropas do exército e da polícia militar de Minas Gerais invadiram o campus da Universidade, com manobras que davam a impressão de estarem tomando uma fortaleza. Foram transportadas por 14 ônibus e acompanhadas de três ambulâncias, demonstração óbvia de que esperavam resistência armada. Os invasores ficaram surpresos ao constatarem o ambiente de trabalho que encontraram.

Foi feita busca minuciosa na reitoria, na biblioteca e nos escritórios dos professores, à procura de material subversivo e de armas que nunca existiram. Os militares

levavam os nomes de professores que deviam ser presos.

Anísio Teixeira e Almir de Castro foram demitidos de seus cargos e o Conselho Diretor da Fundação Universidade de Brasília foi destituído.

Foi nomeado reitor pelos militares, sem nenhuma consulta a órgãos universitários, Zeferino Vaz, professor na Faculdade de Medicina Veterinária da Universidade de São Paulo, que se vangloriava de ter participado da preparação do golpe de estado, em suas próprias palavras “desassombradamente, ativamente”, com seu amigo Ademar de Barros, Governador do Estado de São Paulo.

Um dos primeiros atos do novo reitor foi demitir nove professores: Edgard de Albuquerque Graeff, Eustáquio Toledo Filho, Francisco Heron de Alencar, Jairo Simões, José Albertino Rosário Rodrigues, José Zanini Caldas, Lincoln Ribeiro, Perseu Adamo e Ruy Mauro de Araújo Marini.

A todos esses colegas, exprimo aqui minha homenagem.

PROGRESSOS E ENTUSIASMO

É pouco conhecido que, naqueles dias, em abril de 1964, os docentes discutiram se deviam pedir demissão da Universidade. Decidimos permanecer e continuar trabalhando. Dizíamos: a educação é importante, a ditadura vai acabar um dia, vamos então trabalhar pela educação o máximo que pudermos.

Apesar da violência e das incertezas, todos se puseram ao trabalho com energia. Quando digo todos, não me refiro somente aos docentes, mas também aos estudantes e aos funcionários. A Universidade progredia em todos os setores, em todos os Institutos.

Criou-se uma consciência geral de que estávamos fazendo algo de novo, algo que preparava o futuro.

Os Institutos de Artes, de Ciências Humanas, de Letras, de Ciências Naturais e Exatas eram procurados por professores que queriam trabalhar na UnB. Não tínhamos condições de aceitar todos, porque o orçamento de Universidade era pequeno e porque cada Instituto, em fase de crescimento, não podia permitir dispersão das atividades.

Posso relatar o caso particular da Física. Eu era procurado por físicos brasileiros que tinham postos de professores universitários ou em indústrias nos Estados Unidos, outros que trabalhavam na Inglaterra. Dez engenheiros, recém-formados no ITA de São José dos Campos, queriam ir juntos para a UnB e formar um grupo especializado em sistemas.

Na qualidade de coordenador, praticamente todas as semanas era procurado por alguém interessado em trabalhar na Universidade.

Desejo fazer menção especial aos estudantes. Trabalhavam muito e em condições que nos preocupavam e às vezes davam pena, porque a escassez de recursos não nos permitia oferecer rapidamente as condições de conforto que mereciam.

A biblioteca central era ainda pequena, havia já bons laboratórios de Química e de Biologia, mas o laboratório de Física era improvisado e deficiente. Em certa ocasião, alunos manifestaram o desejo de terem salas de estudos, porque a biblioteca da Universidade era exígua e saturada de pessoas que lá iam estudar. Conseguimos duas salas e tínhamos a satisfação de ver que estavam ocupadas por jovens que lá trabalhavam até altas horas da noite, incluindo sábados e domingos.

Havia na UnB um entusiasmo contagiante. Em todos as universidades e instituições em que trabalhei, em diversos países, nunca vi em lugar algum um entusiasmo como o que havia na Universidade de Brasília naqueles tempos.

A Universidade fazia sua integração na sociedade de Brasília, com cursos extrauniversitários, palestras, cinema, teatro e música. Cláudio Santoro, iniciador do Departamento de Música, criou uma orquestra sinfônica que, apesar de pequena, era completa e Yulo Brandão criou uma orquestra de música barroca. Por iniciativa de Santoro, todos os sábados de manhã, às 11 horas, havia um concerto aberto à população de Brasília. Os concertos eram dados no anfiteatro da Faculdade de Arquitetura, sempre lotado, com suas grandes portas laterais abertas — e havia mais gente fora, sentada na grama, do que dentro do anfiteatro, a ouvir música. Espetáculo grandioso.

Apesar do ambiente de trabalho e dos resultados visíveis a quem quisesse ver, as perseguições a professores, estudantes e funcionários recomeçaram. Algumas pessoas altamente colocadas no governo e autoridades policiais tinham decidido que a Universidade de Brasília era perigoso foco de subversão e, portanto, tinha de ser vigiada.

Seguiram-se crises entre o reitor e os professores, especialmente os coordenadores, que não vou descrever aqui porque seria longo. Narrei em detalhe no meu livro *A universidade interrompida. Brasília 1964-1965* (Editora UnB).

A posição de Zeferino Vaz era ambígua: comportava-se como professor universitário, mas em situações graves seguia a ordem dos militares. Com a sucessão de crises, foi se enfraquecendo.

A 1º de setembro de 1965, o governo militar substituiu-o por Laerte Ramos de Carvalho, professor do Instituto de Educação da USP. Desde o primeiro contato com os professores, o novo reitor nos mostrou como ia proceder; disse: "Vim à Universidade para servir ao governo". O tom estava dado.

Homem incapaz de dialogar, fez gestão catastrófica. Em conflito aberto com a Universidade, tomou atitudes que geraram uma greve dos estudantes e uma greve

dos professores de somente quatro horas, num sábado de manhã. Sem controle, sem discernir a gravidade dos fatos, no mesmo dia o reitor pediu por escrito, ao general diretor do Departamento Federal de Segurança Pública, que enviasse tropas à universidade, "afim de garantirem a ordem e preservarem o patrimônio desta Fundação". O campus foi invadido na noite de domingo. Na segunda-feira de manhã fomos impedidos pelos soldados de entrar na Universidade. Caso único, o próprio reitor pediu que invadissem a sua Universidade; no dia 8 de outubro, seis semanas depois de assumir o cargo.

Com a universidade tomada por tropas, professores foram presos, inclusive estrangeiros. Os coordenadores não podiam se reunir na Universidade, encontravam-se nas casas de uns e de outros, frequentemente em meu apartamento, para tentarem prever o que poderia acontecer e que atitude tomar. O reitor não procurou nenhum de nós e mantinha contatos secretos com as autoridades. Mas jornalistas amigos nos transmitiam as informações que obtinham. Durante uma reunião de coordenadores recebemos de um jornalista a notícia de que quinze professores seriam demitidos. Discutindo a situação, constatamos que cada um de nós tinha pensado, sem comunicar aos outros, que se efetivamente professores fossem demitidos não teríamos mais condições de trabalhar com dignidade, e não haveria outra alternativa senão pedirmos nossa demissão. Não foi atitude precipitada, foi atitude amadurecida. Nós não sugerimos a ninguém que se demitisse. No entanto, a maioria dos docentes foi solidária com os coordenadores e decidiu também pedir demissão. Cada um escreveu uma carta ao reitor pedindo demissão, mas as cartas não foram enviadas; aguardávamos a evolução dos acontecimentos; seriam enviadas se os fatos exigissem.

Uma tarde em que os coordenadores estavam discutindo, recebemos de um jornalista a notícia de que o reitor tinha enviado uma nota aos jornais com os nomes dos quinze professores demitidos. Decidimos, então, enviar ao reitor as cartas de 223 docentes que pediam demissão e cópias dessas cartas a jornais. Foram publicadas juntas, com a nota da reitoria, no dia 19 de outubro de 1965. Os docentes demitidos foram: Alberto Gambirásio, Antonio Luiz Machado Neto, Antonio Rodrigues Cordeiro, Carlos Augusto Callou, Eduardo Enéas Gustavo Galvão, Flávio Aristides Freitas Tavares, Hélio Pontes, Jorge da Silva Paula Guimarães, José Geraldo Grossi, José Paulo Sepúlveda Pertence, José Reinaldo Magalhães, Luis Fernando Victor, Roberto Pompeu de Souza Brasil, Rodolpho Azzi e Rubem Moreira Santos.

A todos esses colegas e amigos, deixo aqui minha homenagem.

CONSEQUÊNCIAS DOS PEDIDOS DE DEMISSÕES

Sobre as consequências de nossos pedidos de demissão, quero falar inicialmente a respeito dos estudantes. Apesar de terem consciência de que nossas demissões iam prejudicar seus estudos, comportaram-se com a maior dignidade. Não protestaram, mostraram-se solidários com seus professores, apoiaram nossa atitude. Muitos se transferiram para outras universidades.

Docentes que pediram demissão foram perseguidos. Alguns não tiveram licença para fazer doutorado no exterior, apesar de terem bolsas concedidas por instituições estrangeiras.

Muitos docentes que pediram demissão sabiam que iam ficar desempregados. Esse foi o caso mais frequente entre os artistas: professores de artes plásticas, pintura, gravura, de escultura e de música ficaram sem emprego, alguns por muito tempo, com famílias e filhos para sustentar. Merecem todos o maior respeito e um lugar na memória da Universidade de Brasília.

O pedido de demissão de 223 docentes da Universidade de Brasília, como protesto contra as intervenções de um governo ditatorial na vida acadêmica do País, contra a arbitrariedade e a arrogância, não pode deixar de ser considerado um ato político, mas para nós, professores, foi um ato moral.

A UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA HOJE

A Universidade de Brasília hoje prossegue nos ideais dos seus fundadores. É uma das mais avançadas do País, ocupando os primeiros postos no ensino e na pesquisa, contribuindo com seu exemplo para o aprimoramento de nossas universidades públicas.

A Universidade se destaca em todas as suas atividades: com os cursos de graduação, de pós-graduação, de extensão, suas dez Faculdades, seus 12 Institutos, 25 Centros de Apoio e de Estudos, 38 Núcleos de Estudos, seu Hospital e sua Editora.

A integração desta Universidade na sociedade brasileira faz com que ela estenda sua influência até o norte e o centro-oeste do País, em programas de cooperação. Não somente nos moldes universitários tradicionais, mas também com atividades pioneiras de interesse social.

Mesmo tendo de enfrentar as dificuldades encontradas pelas universidades federais, mantém ritmo de progresso acentuado. A Universidade de Brasília criou condições para uma contribuição contínua ao futuro do País, formando cada vez mais pessoas de alto nível.

Estamos numa época de intensa competição internacional no plano universitário.

O futuro depende da qualidade da formação das elites. Os países avançados compreenderam isso há tempos e investem muito para conseguirem, não somente os melhores professores, mas também os melhores estudantes. Até meados do século passado, até o fim da última guerra mundial, podia-se progredir com conhecimentos clássicos, bastava ter os meios de utilizá-los. Hoje a situação é diferente. O futuro do país que aspira a ser independente depende da sua capacidade de inventar, de inovar, de criar, portanto, da qualidade das pessoas que forma. No Brasil, são as universidades públicas que têm condições para cumprir essa missão, entre elas a Universidade de Brasília.

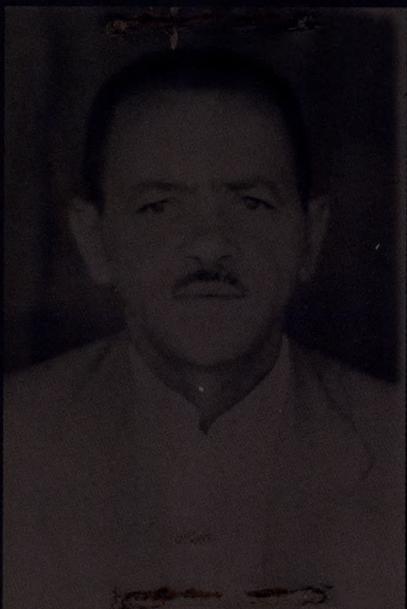
Termino exprimindo para a Universidade de Brasília meus votos de continuado sucesso, que seu prestígio continue aumentando, que sua influência nos destinos do País seja cada vez maior.

Universidade de Brasília, muito obrigado.

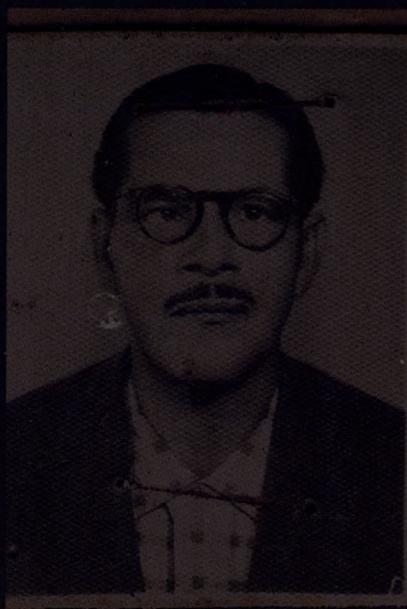
MEMORIAL



ROSÂNGELA RENNÓ



269



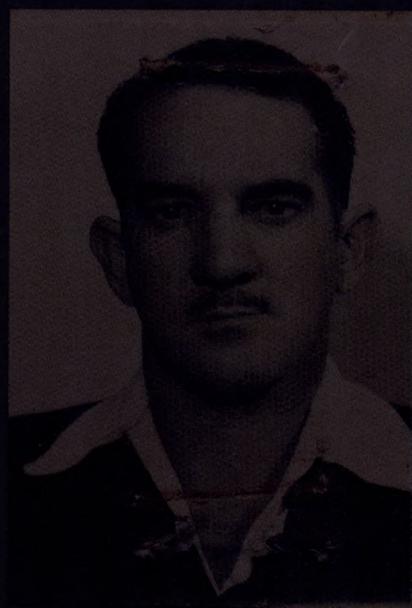
447



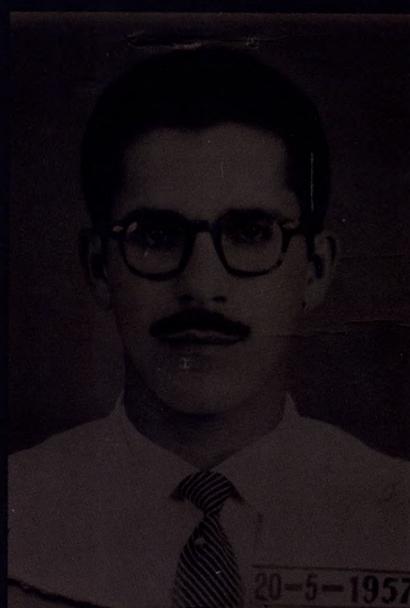
481



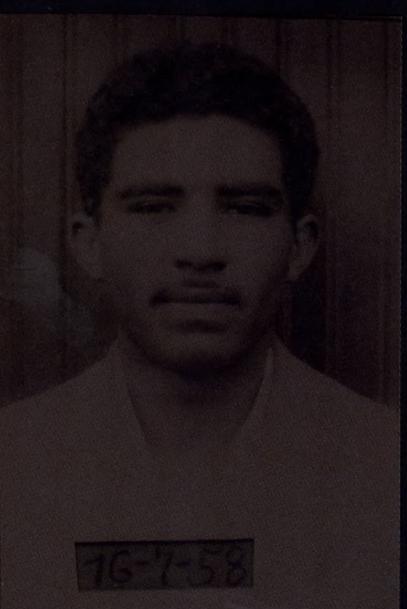
1202



1220



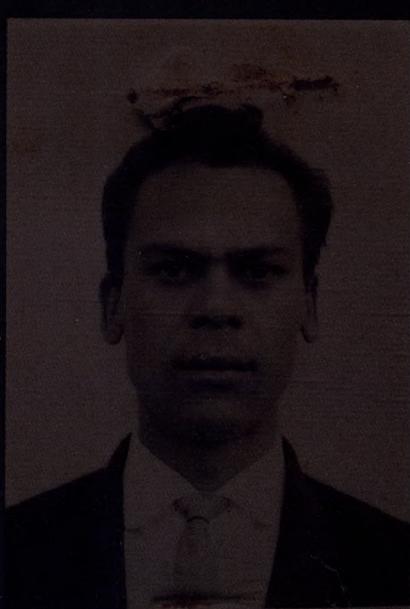
1351



2513



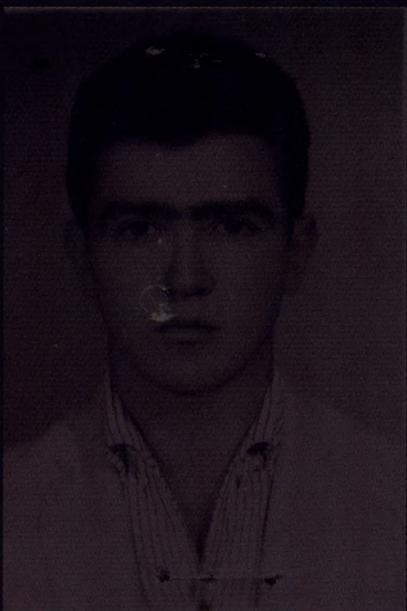
2885



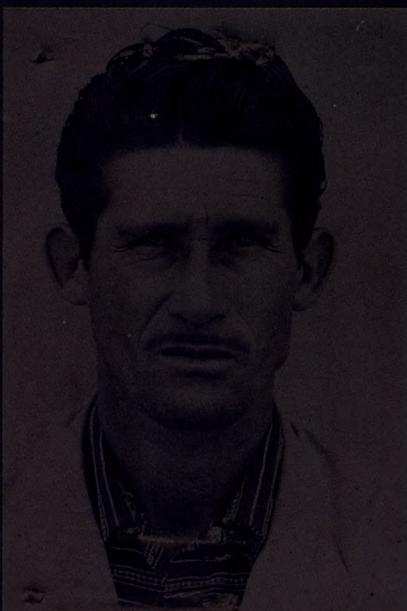
3203



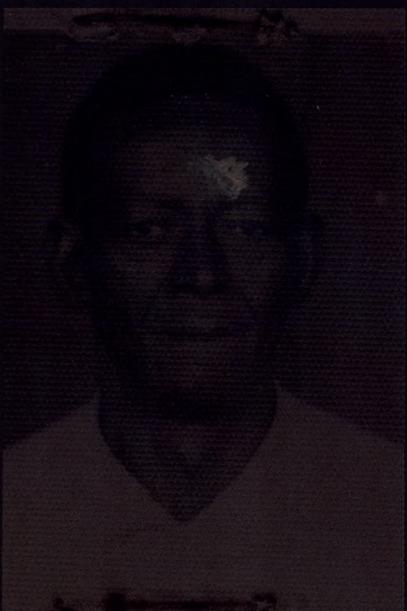
606



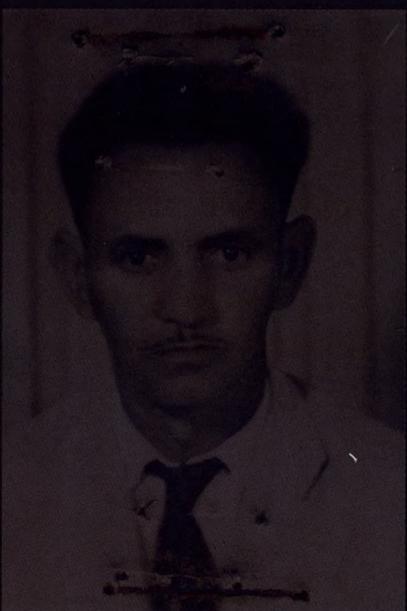
640



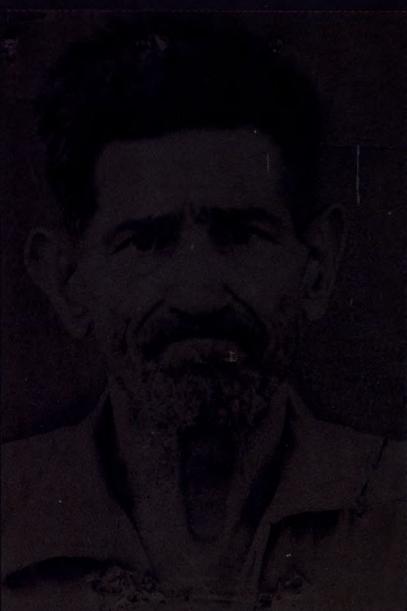
971



1649



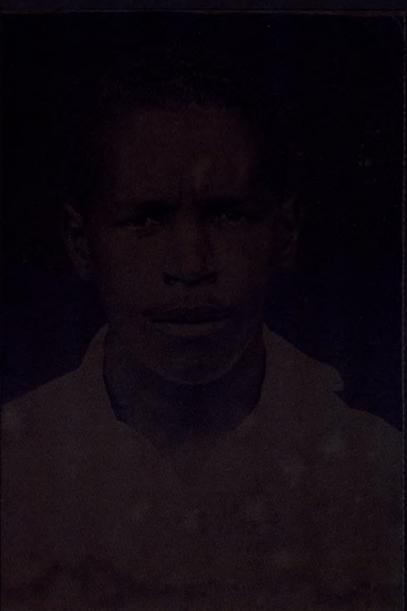
1931



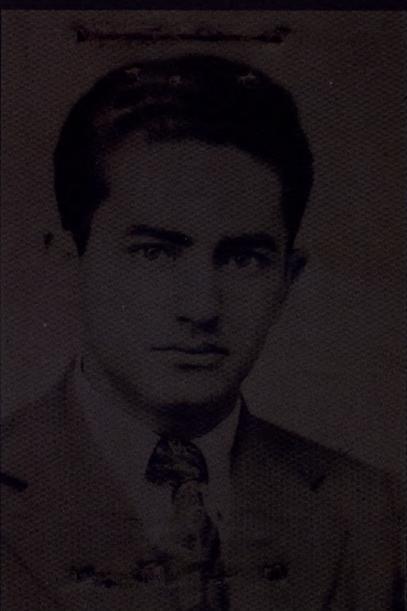
2396



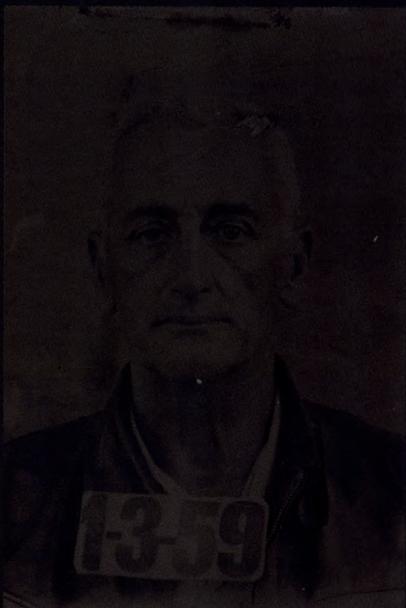
3432



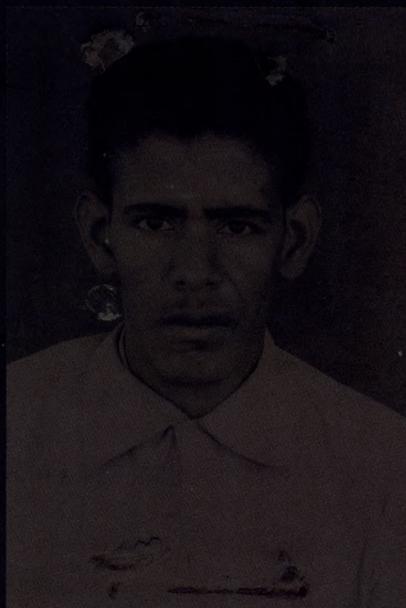
3497



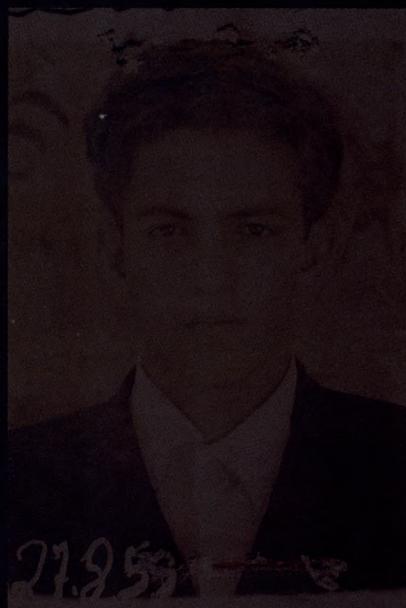
4346



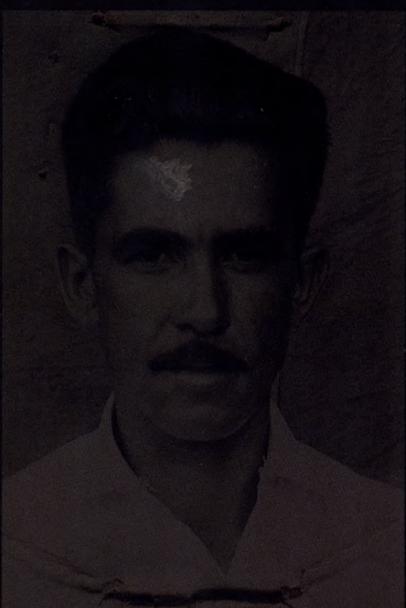
6449



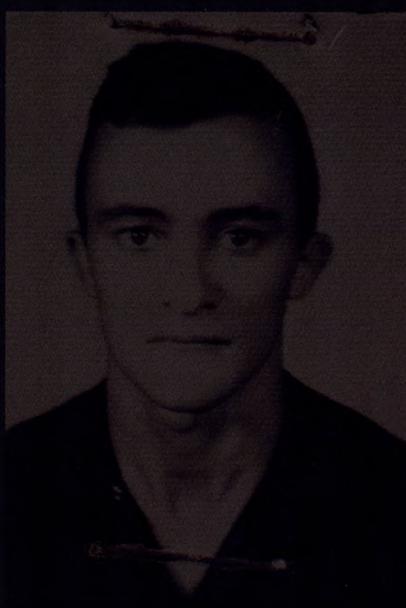
7139



7235



10249



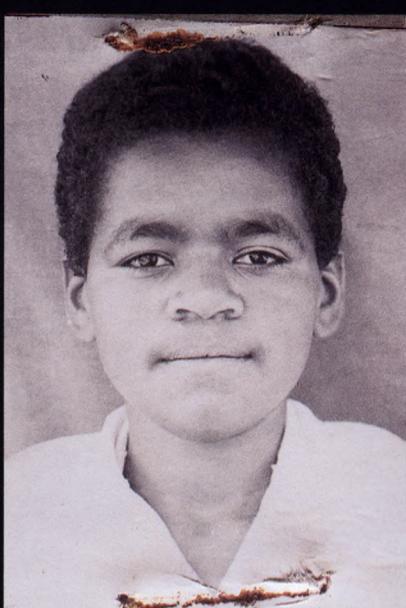
10253



10772



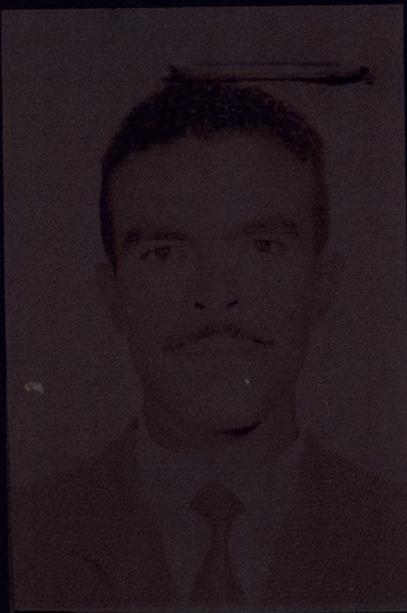
12350



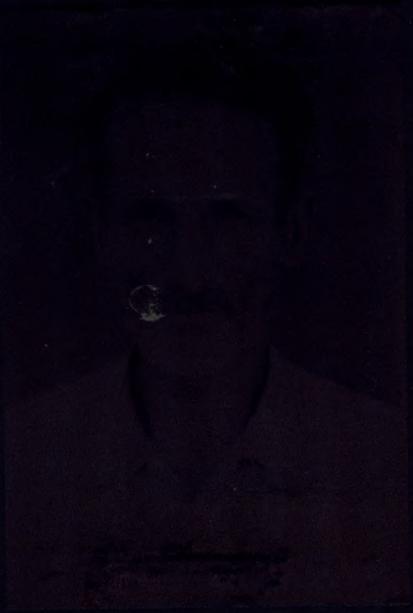
12393



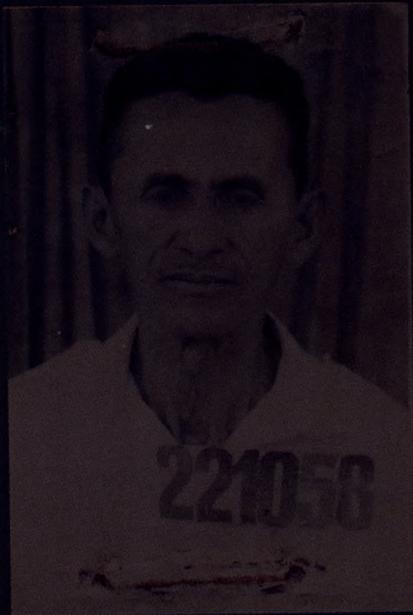
12566



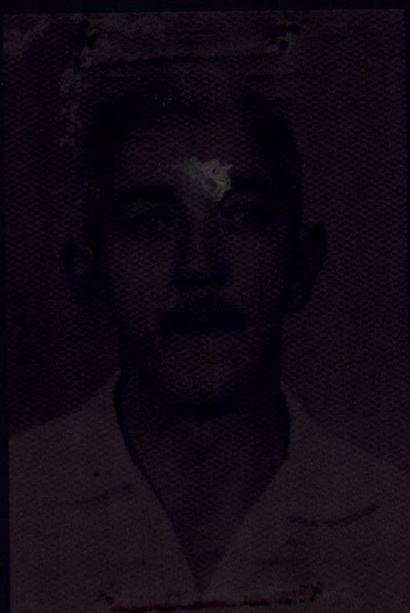
7928



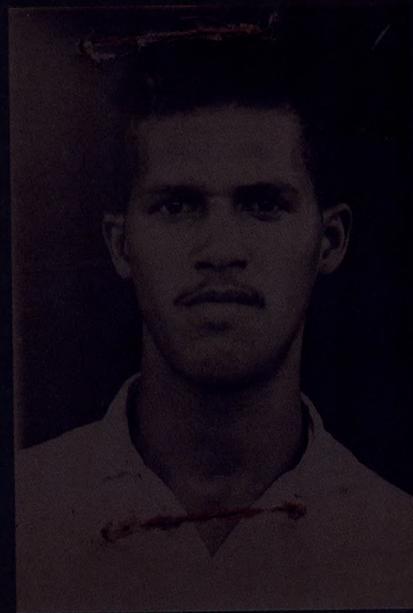
8210



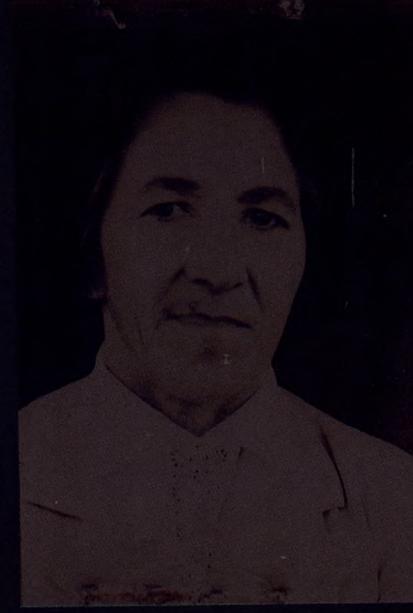
10037



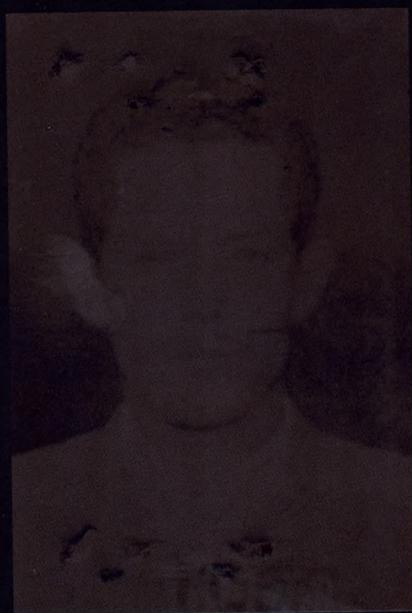
11247



11942



12296



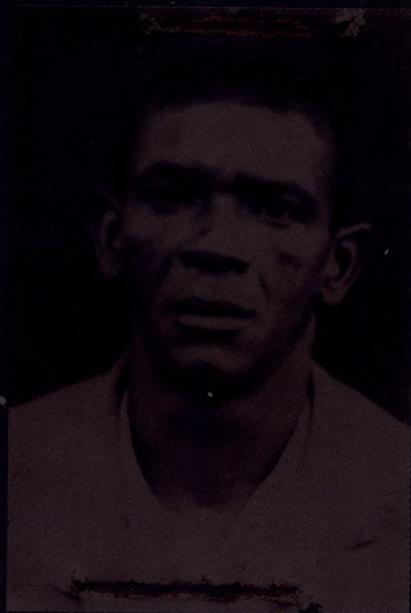
12567



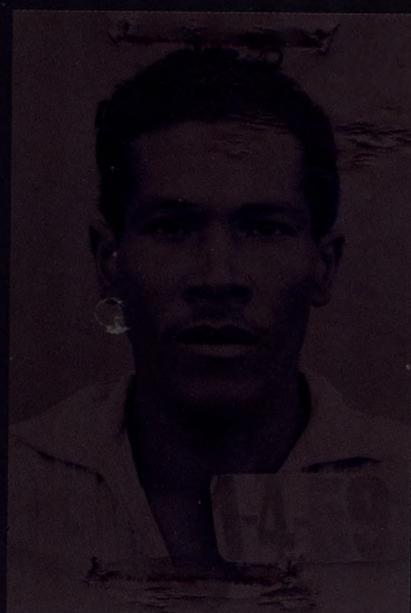
12825



13072



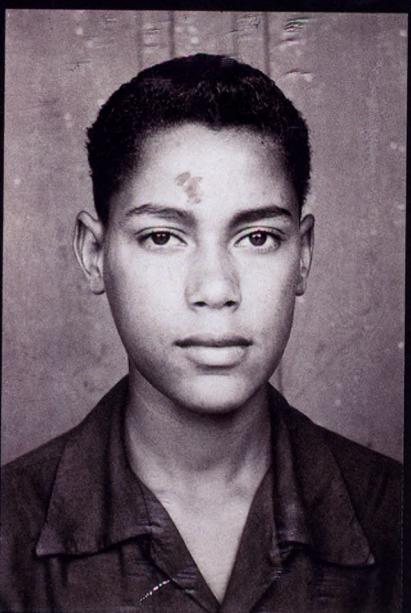
13215



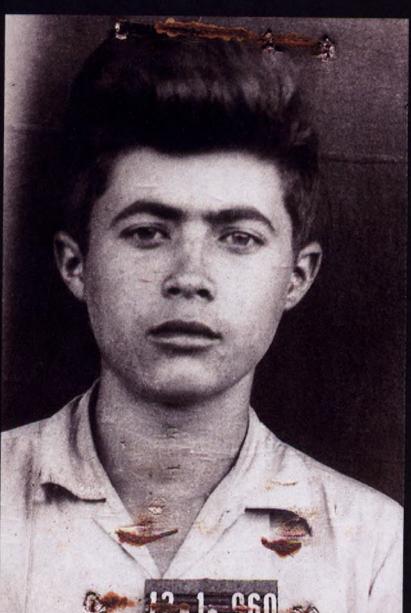
13285



13708



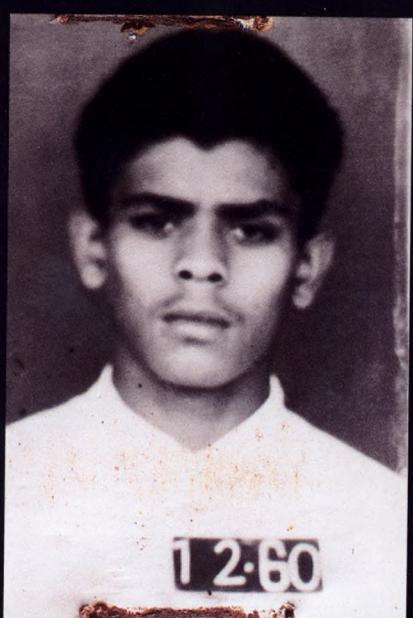
16411



16521



16698



17672



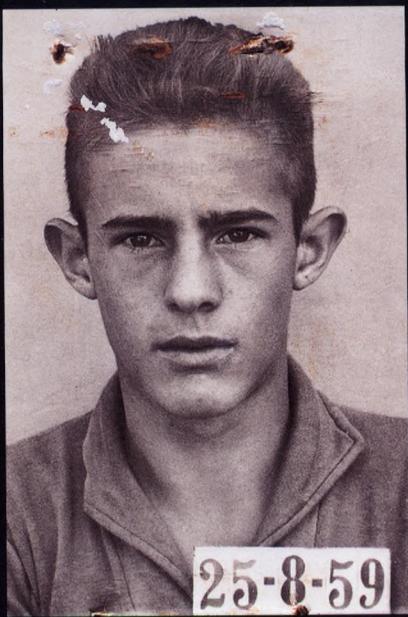
17787



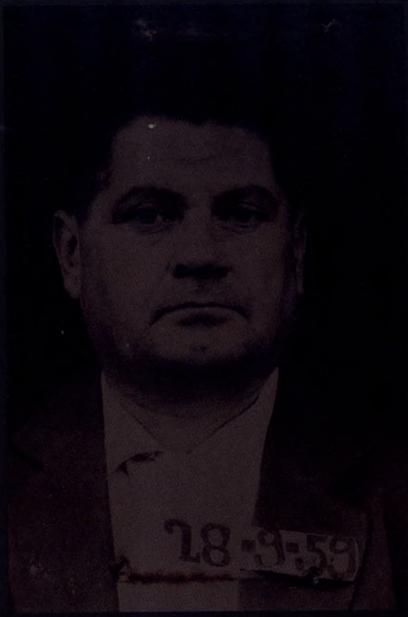
18677



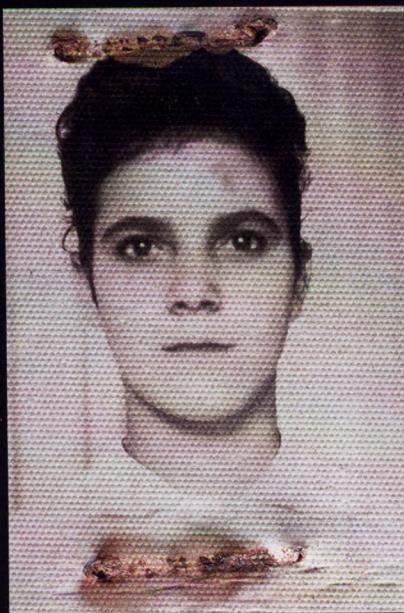
13775



14489



15128



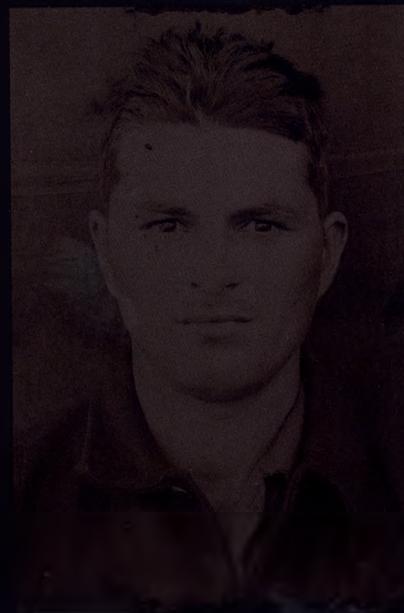
17009



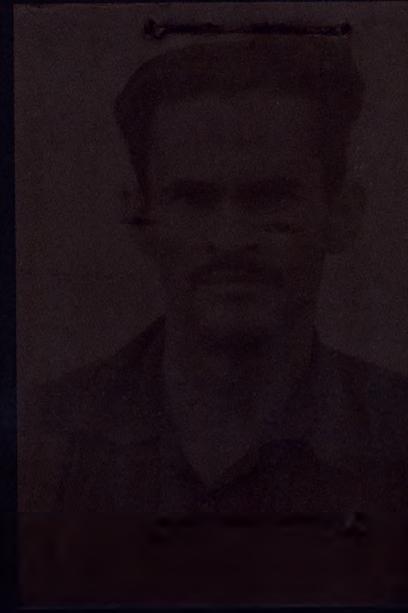
17012



17434



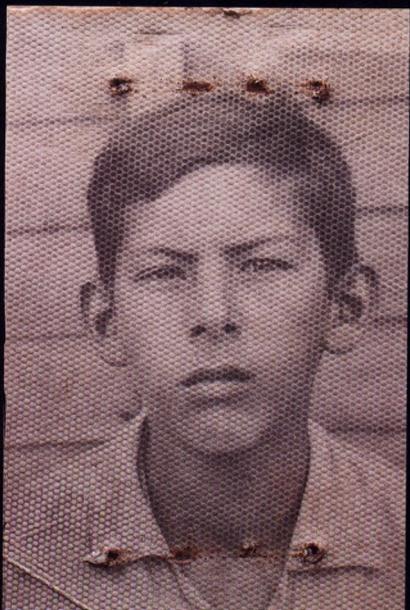
19154



19393



19781



19983



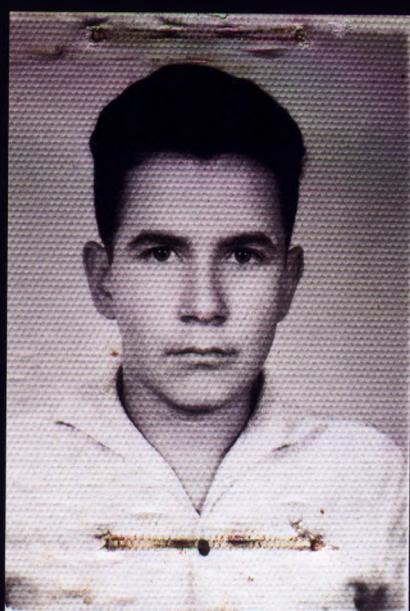
20056



20458



20594



21258



21389



21681



22020

Imemorial é um projeto realizado em 1994 que se constitui de um conjunto de 50 fotografias ampliadas a partir dos retratos encontrados nas fichas funcionais da Novacap, arquivadas no Arquivo Público do Distrito Federal. As 40 imagens apresentadas sobre o chão foram realizadas em película Kodalith, à maneira dos antigos calótipos — prata sobre preto — e contêm retratos de alguns dos operários mortos durante a construção de Brasília. As 10 imagens em cor, sobre a parede, mostram retratos de algumas das crianças que trabalharam como "funcionários" da Novacap, também durante o período de construção da capital.

Imemorial foi elaborado como um "memorial às avessas", uma homenagem às centenas de "candangos desconhecidos" que morreram construindo um dos principais ícones da modernidade no ocidente.

Rosângela Rennó
novembro/2009

ARTISTAS E ESCRITORES PRESENTES NESTE NÚMERO

Anderson Braga Horta é poeta, contista, crítico, ensaísta e tradutor. Seu primeiro livro, *Altiplano e outros poemas*, ganhou em 1964 o Prêmio Olavo Bilac da Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Guanabara. Além desse, que só foi publicado em 1971, destacamos de sua extensa obra *Fragmentos da paixão* (Massao Ohno/FAC, 2000, ganhador do Prêmio Jabuti em 2001) e *Pulso Instantâneo* (Thesaurus, 2009).

Breno Rodrigues é arquiteto e artista. Realizou o *Summer Residence* na *School of Visual Arts* de Nova York em 2007. Foi agraciado na categoria Revelação do IX Prêmio de Arte Contemporânea do late Clube de Brasília em 2009.

Cildo Meireles realiza exposições no Brasil e no exterior desde o final da década de 1960. Em 2008, recebeu o Prêmio Velázquez, concedido pelo Ministério de Cultura da Espanha. Dentre suas numerosas mostras, salientamos a grande retrospectiva realizada na Tate Modern, em Londres, em 2008, em seguida levada ao Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (2009) e ao Museu Universitário de Arte Contemporânea, na Cidade do México (2009).

Glauber Rocha (1939-1981) foi um dos integrantes mais importantes do Cinema Novo, movimento iniciado no começo dos anos 1960. É reconhecido como um dos grandes diretores da história do cinema. Com o lema “uma câmera na mão e uma idéia na cabeça”, criou uma identidade nova para o cinema brasileiro. Dirigiu, entre outros, *Deus e o diabo na terra do sol* (1963) e *Terra em transe* (1966), ganhador dos prêmios Luis Buñuel e da Federação Internacional de Imprensa Cinematográfica, entre outros. Em 1977 Rocha recebeu o prêmio especial do júri do Festival de Cannes com o curta-metragem *Di Cavalcanti*.

Joana Traub Csekö é artista. Participou do programa de residência Arte in Loco em Buenos Aires em 2009. Dirigiu, com Pedro Urano, o documentário *HU* (2009), premiado no edital Doc TV IV da TV Brasil/MinC.

João Cabral de Melo Neto (1920-1999) foi poeta e diplomata. Sua poesia é caracterizada pelo rigor estético e sempre esteve voltada para o universo dos objetos, das paisagens, dos fatos sociais, evitando a análise e a exposição do Eu. Autor de, entre outros, *Pedra do sono* (1942), *O Cão sem plumas* (1950), *Morte e vida Severina* (1956), *A Educação pela pedra* (1966), *Agrestes* (1985) e *Crime na calle Relator* (1987).

Mário de Andrade (1893-1945), poeta, romancista, crítico de arte, musicólogo, ensaísta, é considerado um dos mais importantes intelectuais brasileiros do século XX. Publicou seu primeiro livro de poemas, *Há uma gota de sangue em cada poema*, em 1917. Foi um dos responsáveis pela Semana de Arte Moderna de 1922. Sua obra é composta por mais de vinte livros, entre eles o clássico do modernismo brasileiro *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, de 1928.

Raymond Frajmund, fotógrafo, em 1958 integrou a expedição de Flávio de Carvalho à Amazônia. Trabalhou como fotojornalista para *O Estado de S. Paulo* de 1960 a 1970. Em 1964, recebeu o Prêmio Eso de Fotografia e o Prêmio Mergenthaler por seu registro do momento em que o senador Arnon de Mello matou, dentro do Plenário, seu colega José Kairala.

Rosângela Rennó participa, desde meados da década de 1980, de diversas exposições no Brasil e no exterior. Suas individuais mais recentes acontecem no Museo Rufino Tamayo, na Cidade do México, e no Pharos Centre of Contemporary Art, em Nicosia, Chipre. Em sua bibliografia, destaca-se *Rosângela Rennó [O Arquivo universal e outros arquivos]* (Cosac Naify, 2003).

Rui Rasquinho, poeta português, estreou na poesia, em 1996, com o livro *O Lado oposto do tempo*. Em 1997, publicou *25 Poemas brasileiros & Uma saga lusitana*. No ano de 1998 publicou pela Editorial Presença, de Lisboa, o livro *O Limite do fogo*. Grande incentivador da aproximação entre escritores de língua portuguesa da África, Brasil e Portugal, exerceu o cargo de Conselheiro Cultural na Embaixada de Portugal no Brasil e foi diretor do Centro Cultural do Instituto Camões.

Thomaz Farkas é fotógrafo, diretor e produtor de cinema. Entre 1964 e 1971, viajou pelo Brasil, ao lado de importantes documentaristas da época, registrando a realidade do país, na histórica “Caravana Farkas”. Foi professor da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Wesley Peres é psicanalista, escritor e doutorando em Psicologia Clínica e Cultura pela Universidade de Brasília. Autor do romance *Casa entre vértebras* (Record, 2007, vencedor do Prêmio Nacional Sesc de Literatura de 2006) e dos livros de poesia *Palimpsestos* (Editora da UFG, 2007); *Rio revoando* (USP/Com-Arte, 2003) e *Água anônima* (Agepel, 2002).

AGRADECIMENTOS

Para a realização deste número, nossos agradecimentos especiais vão para Evandro Salles, José Jeronymo Rivera, Anderson Braga Horta, Cílido Meireles, Rosângela Rennó, Vladimir Carvalho, Raymond Frajmund, Thomaz Farkas, João Rocha, Vera Pedrosa, Analice Palombini, Ana Luisa Rivera e Sofia Shellard.

