São Paulo, 2018

Dissertação de mestrado
Universidade de São Paulo
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Ilana Tschiptschin

Orientador:
Prof. Dr. Luís
Antônio Jorge

RETRATOS DE BRASÍLIA

Os horizontes dos significados:
de Doorway to Brasília a A idade da Terra

São Paulo, 2018

Dissertação de mestrado
Universidade de São Paulo
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

1

Ilana Tschiptschin

Orientador:
Prof. Dr. Luís
Antônio Jorge

Área de
Concentração:
Projeto, Espaço
e Cultura

RETRATOS DE BRASÍLIA

Os horizontes dos significados:
de Doorway to Brasília a A idade da Terra

Tschiptschin, Ilana Schlaich

Retratos de Brasília – Os horizontes dos
significados: de Doorway to Brasília a A idade da
Terra / Ilana Schlaich Tschiptschin; orientador
Luís Antônio Jorge. – São Paulo, 2018.
168 p.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade
de Arquitetura e Urbanismo da Universidade
de São Paulo. Área de concentração:
Projeto, Espaço e Cultura

1. Arquitetura Moderna. 2. Cultura
Brasileira. 3. Brasília. 4. Aloísio Magalhães.
5. Glauber Rocha. I. Jorge, Luís Antônio,
orient. II. Título.

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

ilana.tschiptschin@gmail.com

Agradecimentos

A Luís Antônio Jorge, pela orientação precisa e atenciosa.

A Ana Maria Beluzzo e Fernanda Fernandes pelos valiosos apontamentos feitos no exame de qualificação.

Aos funcionários da FAU-USP (principalmente à Telma) pela colaboração em todos os momentos.

A Alexandre Benoit pelas leituras e interlocução constante.

A minha mãe, pela interlocução e estímulo, sem a qual nada disso teria sido possível.

A meu pai pelo carinho.

Aos amigos que estiveram sempre ao redor.

Ao Dudu pelo amor.

Resumo

O trabalho estuda as representações da cidade de Brasília no campo das artes visuais, a fim de compreender a construção do seu significado para o Brasil, buscando destacar o impacto da nova capital e de sua dimensão simbólica, apreendidas nas manifestações culturais e na esfera do imaginário, como mito fundador e expressão de uma nova identidade nacional, moderna e urbana. O livro *Doorway to Brasília*, um experimento gráfico do designer Aloísio Magalhães, e o filme *A idade da Terra*, de Glauber Rocha são as obras escolhidas, dentro de um amplo arco temporal, para compor um discurso que resulta em uma trama intertextual entre arquitetura, urbanismo e cultura brasileira, na qual Brasília figura como síntese entre o pensamento racional do projeto moderno e o mundo surrealista dos sonhos, mitos e símbolos.

Palavras-chave

Arquitetura moderna, cultura brasileira, Brasília, Aloísio Magalhães, Glauber Rocha.

Abstract

The work studies the representations of the city of Brasilia in the field of visual arts, in order to understand the construction of its meaning, seeking to highlight the impact of the new capital and its symbolic dimension, seized in the cultural manifestations and in the sphere of the imaginary, as a founding myth and expression of a new national, modern and urban identity. The book Doorway to Brasilia, a graphic experiment of the designer Aloísio Magalhães, and Glauber Rocha's film The Age of the Earth are the works chosen, within a wide temporal arc, to compose a discourse that results in an intertextual network between architecture, urbanism and Brazilian culture, in which Brasília figures as a synthesis between the rational thought of the modern project and the surrealist world of dreams, myths and symbols.

Keywords

Modern architecture, brazilian culture, Brasília, Aloísio Magalhães, Glauber Rocha.

12 INTRODUÇÃO

78 DOORWAY TO BRASÍLIA, ALOISIO MAGALHÃES E EUGENE FELDMAN

- 2.1 Aloisio Magalhães
- 2.2 Doorway to Brasília, uma narrativa épica
- 2.3 Procedimentos técnicos
- 2.4 Atitude projetiva

32 BRASÍLIA: UM PROJETO DE PAÍS

- 1.1 O percurso de uma ideia
- 1.2 Projeto e mito
- 1.3 A especificidade do moderno brasileiro: vanguarda e tradição

124 A IDADE DA TERRA, GLAUBER ROCHA

- 3.1 Glauber e o cinema novo
- 3.2 Glauber e Brasília
- 3.3 Glauber e o filme
- 3.4 A Idade da Terra
- 3.5 Método figural: análise das sequências

10 INTRODUÇÃO

11

1. WISNIK, Guilherme. “Apresentação”. In: BRAGA, Milton. *Os concursos de Brasília*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. Wisnik refere-se à expressão *Gesamtkunstwerk* adotada pelo filósofo alemão Max Bense para definir Brasília, em seu livro *Inteligência brasileira*.

2. Adrián Gorelik diz que a sugestão sobre a compreensão de Brasília vem de Lucio Costa. GORELIK, Adrián. *Das vanguardas a Brasília – cultura urbana e arquitetura na América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

1. Em busca de uma poética da modernidade

E se a fotografia pertencesse a um mundo que ainda tivesse alguma sensibilidade ao mito, não deixaríamos de exultar diante da riqueza do símbolo: o corpo amado é imortalizado pela mediação de um metal precioso, a prata (monumento e luxo); ao que acrescentaríamos a ideia de que esse metal, como todos os metais da Alquimia, está vivo. Roland Barthes

Esta pesquisa surgiu da leitura de Brasília enquanto polo de irradiação cultural e construção de uma nova identidade brasileira. Uma constelação de manifestações nos campos da música, poesia, artes plásticas, design, arquitetura se constituiu como um conjunto único, rico por sua multiplicidade, reverberando o projeto que Brasília carregava em si, enquanto obra de arte total, “o ponto culminante da *Gesamtkunstwerk* moderna”.¹ A nova cidade converteu-se em paradigma do projeto moderno no ambiente cultural do país, tanto na forma como no conteúdo, tornando-se naquele momento a representação de um outro Brasil.

Entretanto, determo-nos unicamente em Brasília seria revisitar um campo de pesquisa bastante explorado. Adrián Gorelik² observa que hoje, mais do que nunca, “é preciso compreender Brasília” pois compreendê-la significa compreender a arquitetura moderna do século XX. Analogamente, diríamos que estudar as representações de Brasília – ou Brasília representada nas obras de alguns artistas – é buscar compreender o significado de Brasília para o Brasil.

Desenvolvemos o projeto de estudo das representações como possibilidade interpretativa do lugar, por meio do discurso artístico, naquilo que ele tem de específico em sua relação com o mundo. Nosso interesse inicial foi relacionar o espaço urbano e a arquitetura às manifestações da arte no campo visual, de modo a nos concentrarmos nos aspectos intertextuais, ou melhor, nas aproximações entre o texto cidade/arquitetura e o texto visual, onde o primeiro comparece como objeto do segundo. Portanto, trata-se de explorar as relações entre diferentes linguagens.

Optamos por uma leitura da cidade e seus significados através de imagens e signos, que se relacionam entre si através da montagem de fragmentos, constituindo uma colagem, a fim de compreender os significados do espaço urbano para além de uma historiografia tradicional: “compreender as representações do espaço é atingir as razões que impulsionam os homens a uma forma de vida partilhada e coletiva onde os processos de percepção não se deixam entender de imediato, porque ultrapassam a lógica linear e causal das estruturas funcionais”.³

A questão que se colocava como ponto de partida da pesquisa era se, analisando essas relações, poderíamos encontrar uma poética da modernidade. Seria possível revelar características que ultrapassassem os limites de cada experiência em um movimento, ao mesmo tempo, de ruptura e releitura da estética da tradição e de anúncio de novos cânones nos diferentes campos da cultura?

Finalmente, se o objeto de estudo são as representações, ainda assim, elas só existem pela existência do representado, isto é, de Brasília, que se constrói a partir delas, na medida em que um existe em relação ao outro. Portanto, os objetos são dois: Brasília e suas representações no campo das artes visuais.

2. Lugar, homem, espaço

De que modo se diferenciam os conceitos de *lugar* e *espaço* nas reflexões sobre arquitetura?

De acordo com Bruno Zevi o espaço teria *status* de protagonismo na arquitetura, sendo as fachadas de uma edificação nada mais do que a caixa dentro da qual se encontra a “jóia arquitetônica”. A arquitetura seria, ela mesma, a instauração de uma espacialidade no mundo, ao mesmo tempo ordenadora e transformadora.

Para os modernos tratava-se de criar espaços vazios no tecido urbano compacto da cidade do século XIX, que possibilitariam tanto a circulação em um ambiente mais amplo como a interação entre o público e o privado, assim como nos edifícios o espaço vazio geraria programas mais livres e com possibilidades variadas de apropriação.

4. HEIDEGGER, Martin. *Construir, habitar, pensar. Bauen, wohnen, denken* (1951), conferência pronunciada por ocasião da “Segunda Reunião de Darmstadt”, publicada em *Vorträge und Aufsätze*, G. Neske, Pfullingen, 1954. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. www.prourof.fau.ufrj.br/jkos/p2/heidegger_construir,%20habitar,%20pensar.pdf, acessado em 30.01.18.

O pensamento fenomenológico privilegiou o conceito de lugar. Na medida em que o espaço é habitado pelo homem ele adquire significado. É na presença humana que o espaço significa, e enquanto significa transforma-se em lugar. A essência do lugar se constitui, portanto, na relação entre o homem e o espaço. Enquanto o espaço é formado por três dimensões, no lugar insere-se uma quarta, o tempo. Pode-se dizer que, de certo modo, o lugar é o tempo tornado visível através das experiências e da memória humana. O lugar vincula o tempo do espaço social à cidade como espaço físico; na medida em que o lugar é habitado, ele é espaço onde o corpo se projeta, ou seja, é espaço construído e vivido.

O homem existe em sua relação com o mundo: “aquele que é no modo humano, ou seja, que habita”, de modo que “ser homem consiste em habitar e, isso, no sentido de um de-morar-se dos mortais sobre esta terra”.⁴ Habitar constitui o traço fundamental do ser-homem, é a forma como os homens são e estão sobre a terra. O lugar é a manifestação concreta do habitar do homem. Ao longo da história, a forma como o homem se relaciona com o lugar se modifica.

Construir um mundo e habitá-lo envolve pensar não apenas geográfica e fisicamente, mas simbolicamente. Desde a Antiguidade grega e romana a dimensão simbólica do lugar estava presente no pensamento filosófico. Para os romanos, o *genius loci*, ou espírito do lugar, definia sua identidade e era o guardião do lugar habitado pelo homem. O conceito de *genius loci* se vinculava à ideia de transformar o espaço “selvagem” em um lugar, fundando um *imago mundi*. Na sociedade greco-romana, o ato de construir e edificar tinha como modelo a Cosmogonia, implicava uma apropriação do mundo que se escolheu habitar como uma imitação da obra dos deuses. A casa era divina pois era um *imago mundi*, uma imagem do mundo em sua totalidade.

O termo *genius loci* foi apropriado pelo arquiteto Norberg-Schulz para se referir ao “caráter” de um ambiente, enquanto conjunto de qualidades inerentes à substância da arquitetura de um edifício ou de uma cidade. Arquitetura e arte dialogam com a paisagem e iluminam as condições de apropriação do espaço

5. NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius Loci, towards a phenomenology of architecture*. New York: Ed. Rizzoli, p.63

6. Lucrécia D'Alessio Ferrara propõe uma distinção entre visualidade e visibilidade, sendo a visualidade a "constatação visual de uma referência" enquanto a visibilidade é "compatível com a cognição perceptiva como alteridade que caracteriza e desafia a densidade signica". FERRARA, Lucrécia D'Alessio. op. cit.

7. FERRARA, Lucrécia D'Alessio. "Por uma semiótica visual do espaço". In: ___. op.cit., p. 107. Neste ensaio Ferrara adota como pressuposto os conceitos de analogia, diagrama e experimentação de Charles Peirce, descritos em *Collected papers*, p. 3556.

urbano, diretamente ligadas às questões histórico-culturais de uma sociedade. Para Norberg-Schulz, cada lugar tem um caráter diferente, o que faz com que as pessoas sintam que pertencem àquele lugar, criem uma identificação, assumindo uma tradição que se mantém presente na sua expressão formal e simbólica. O "caráter" de Brasília seria, neste sentido, o de ser a capital do país.

Um Lugar criado pelo Homem pode ser entendido como um edifício que assenta no chão e se eleva para o Céu. O caráter desse Lugar é determinado pela forma como o assentar e o elevar-se é concretizado. Quando uma cidade nos agrada pelo seu caráter distinto, este é dado pela forma como a maioria dos seus edifícios se relacionam com a Terra e com o Céu. Eles expressam uma comum forma de vida, uma comum forma de estar na Terra, constituindo um "Genius Loci" que contribui para a identificação humana.⁵

Assim, o conceito de "lugar" que adotamos nessa pesquisa ao nos referirmos a Brasília é o de espaço habitado onde o corpo se projeta, lugar onde o homem se-de-mora e a arquitetura transforma, criando uma forma específica de se relacionar com a Terra e com o Céu. Entender estas relações entre o homem e o lugar como um sistema de linguagem pressupõe analisar as representações que as identificam e encontrar as continuidades e descontinuidades entre imagens e lugar, construindo, a partir daí, uma visibilidade⁶ da cidade:

A construção dessa visibilidade supõe enfrentar o espaço como alteridade desafiadora que exige resposta, não para ser organizado a partir de um programa a priori, mas para ser descoberto e revelado pelo próprio ato projetivo apoiado em três pilares: a analogia, o diagrama e a experimentação que estabelecem, para a atividade projetiva, as etapas ou elementos básicos do processo de raciocínio que lhe é característico: arquitetar com os olhos da mente.⁷

8. GUINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 85.

9. O *Atlas Mnemosyne* era um conjunto de painéis móveis constantemente desmontados e remontados, compostos por Aby Warburg entre 1924 e 1929 a partir da reunião de imagens heterogêneas. Para Georges Didi-Huberman, ao revelar novas analogias e trajetos de pensamento, o *Atlas Mnemosyne* de Warburg se constituiu em uma forma de contar a história das artes visuais diferente da forma acadêmica classificatória, respeitando a multiplicidade e fragmentação do mundo. Segundo Didi-Huberman, esse ponto de vista foi readaptado por outros artistas e em outros suportes, como por exemplo nas *Histoire(s) du Cinéma* de Jean-Luc Godard. Pode-se pensar no filme que vamos analisar nesta pesquisa, *A idade da Terra*, de Glauber Rocha, como um “atlas Mnemosyne” que reúne em uma montagem fragmentária imagens sobre o Brasil, a América Latina e o cristianismo, em busca de uma totalização.

10. FERRARA, Lucrécia D'Alessio. *Os significados urbanos*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 116.

3. Re(a)apresentação

A representação, enquanto ideia ou imagem posta no lugar de algo, pressupõe o representado (a coisa que se está representando) e o representante (a coisa que está ali por outra), que se relacionam entre si por aproximação e distanciamento.

Ao se colocar “no lugar de”, a representação é também uma re-elaboração do mundo através da percepção e da interpretação do homem, o que lhe confere características simbólicas. Assim, a representação se coloca como um tornar presente, fazer aparecer algo, de certa forma uma re-apresentação através da linguagem.

Por outro lado, assim como a representação faz aparecer uma coisa, ou seja presentifica algo, é “presença”, ela atesta que a coisa representada não está ali, demonstrando sua “ausência”. Segundo Carlo Ginzburg a representação carrega essa ambiguidade entre presença e ausência e, dessa forma, remete a um jogo de espelhos.⁸

Essa ambiguidade se dá na relação estabelecida entre significante (palavras, imagens) e significado (conteúdos, sentidos), no fato da representação ao mesmo tempo ser e não ser a coisa representada. O exemplo clássico na historiografia da arte é a pintura de um cachimbo, de Renée Magritte, sob a qual aparece a inscrição: “Isto não é um cachimbo”, demonstrando que, embora fiel ao objeto representado, a pintura é um significante, uma imagem e não o próprio objeto.

A representação tem relação com a memória. É a partir da memória que o homem cria seu museu imaginário constituído por ideias-imagens reunidas por livre-associação, ou afinidades visuais, uma espécie de “atlas de imagens Mnemosyne”.⁹ Dessa forma, constroem-se mutuamente imagem e imaginário, de modo que em nossa pesquisa pretendemos analisar a continuidade entre o sentido e a camada gráfica que manifesta o sentido, gerando um ponto de união entre imaginário e imagem, entre o verbal e o não-verbal. Essa unidade cria, em si, significado, que “não é outro senão a percepção da experiência urbana travestida no uso do espaço e seus lugares”.¹⁰

11. PEIRCE, Charles. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 308.

12. Ver DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia Arcaica*. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1988 e VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. São Paulo: Difel, 1972.

Os homens re-elaboram o real através de imagens e discursos que orientam o olhar e a percepção sobre o mundo e, nesse processo, constitui-se efetivamente uma relação entre sujeito e objeto, uma relação inerentemente material. Uma palavra, falada ou escrita, é material. Entretanto, de que forma a materialidade da linguagem se transformou ao longo do tempo? Charles Peirce observou que não é possível pensar sem signos, ou seja, o próprio ato de pensar se manifesta a partir de uma relação entre o mundo e sua representação, entre coisa e coisa representada no pensamento. O homem pensa com a linguagem. Citando Peirce¹¹: “os homens e as palavras educam-se reciprocamente uns aos outros: todo aumento de informação do homem é ao mesmo tempo o aumento de informação de uma palavra e vice-versa”.

3.1 Linguagem e representação

Na transição grega do período arcaico para o clássico algo se perdeu na relação entre a linguagem e o mundo. A transparência entre as palavras e as coisas, entre forma e conteúdo, que na Grécia arcaica era constituinte da materialidade do discurso, foi aos poucos se tornando mais opaca, com a gradual proeminência do *logos*.¹²

Antes a linguagem fazia parte de um mundo mítico que era o próprio real, a palavra era um aspecto da realidade, estava entrelaçada aos elementos da natureza e ligada organicamente à gestualidade corporal, sendo portadora de um conteúdo claro e aberto. Sua eficácia vinha exatamente da não distância entre palavra e ato, as pessoas agiam diretamente em virtude de sua potência própria. A explicação sobre a descendência divina dos reis ou sobre fenômenos naturais como uma reação dos deuses ao comportamento dos homens, fazia parte do pensamento mítico do período arcaico na Grécia.

A palavra e o pensamento mítico se constituíam como algo indissociável, que permitia ao homem interpretar o mundo em que vivia e ordenar suas próprias experiências. A palavra mito origina-se do grego *mythos*, que deriva de *mytheo*, cujo significado é contar, narrar. Como afirma Roland Barthes, o mito é um “sistema de comunicação”, uma narrativa sobre o mundo,

13. Segundo Roland Barthes, pode-se distinguir no mito dois sistemas semiológicos: a linguagem-objeto, que é aquela da qual o mito se apropria para construir o seu sistema; e a metalinguagem, uma segunda língua que fala da primeira, e que ele considera o mito propriamente dito. BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo: Difel, 2006, p. 206.

14. MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 23.

15. DETIENNE, Marcel. op. cit., p. 4.

de modo que falar de linguagem e, em especial de linguagem poética, é falar de mito.¹³

Na passagem para a Grécia clássica, no entanto, criou-se um abismo. Ocorreu um processo de obscurecimento do mundo e a linguagem deixou de ser poesia em si, foi cortado o cordão umbilical entre significante e significado.

Ao romper com a tradição mitológica, o *logos* se tornou instrumento de conhecimento do mundo e, ao mesmo tempo, instrumento político, uma realidade autônoma submetida a suas próprias leis. O *logos* instituiu, assim, uma nova racionalidade, que pressupunha um descolamento entre o discurso e o mundo, entre forma e conteúdo.

Merleau-Ponty observou¹⁴ que o mundo sensível é mais antigo que o universo do pensamento, já que aquele é visível e contínuo e este último, invisível e lacunar. Aliás, a consciência da linguagem implica reconhecer a fissura entre o mundo e a sua representação, ou seja, perceber que a linguagem não se reduz a ser um espelho perfeito, uma correspondência absoluta do mundo, mas uma versão provisória – e portanto, mutável, dinâmica – desse mundo.

Marcel Detienne, em *Os mestres da verdade na Grécia arcaica*, apontou os riscos desse descolamento:

*a sedução da palavra é tal, que pode se fazer passar pela realidade; o logos pode impor ao espírito humano objetos que se assemelham à realidade, a ponto de se confundir com ela, e que não são entretanto mais do que uma vã imagem.*¹⁵

A ideia de representação vinculada à ideia de cópia e simulacro adquiriu uma profundidade nunca antes vista. A linguagem passou a ser imagem da realidade, ou seja, ganhou um caráter autônomo e contraditório. Estavam lançados os fundamentos da sociedade ocidental, em que os homens deixaram de ter um vínculo harmônico com a natureza e passaram a se relacionar com ela por meio de apropriação.

16. HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 2010, p. 43.

17. “A questão da *tékhne* é semelhante à do *logos*. Da densidade e complexidade em Heráclito passa-se, na modernidade, ao sentido reduzido de razão. Com a linguagem também ocorre algo semelhante. Enquanto palavra divina, tem em si todo vigor de verdade manifestativa. Contudo, hoje na Linguística e nos meios de comunicação, ficou reduzida a um simples instrumento. Isso ocorreu na medida em que a proposição com o sujeito e o predicado toma o centro do dizer e a verdade se torna proposicional, ou seja, depende do juízo. É esta verdade e esta predominância da proposição que permitem a redução da linguagem à instrumentalidade. Ora, com a *tékhne* ocorre o mesmo. Mas aí se deu o seu alcance na mesma proporção em que a proposição substitui a palavra. A proposição não enuncia apenas uma verdade, mas também um conhecimento. A junção de conhecimento e verdade racionais acabam por instituir a *tékhne* instrumental, ou seja, proposicional e racional. Contudo, há uma *tékhne* ligada à *poiesis*. E esta é a que se dá propriamente na obra de arte. Com a *poiesis* ocorre o mesmo: originariamente vigor do dizer da palavra, sendo, na proposição, o lugar de ação, assumida pelo sujeito, e então se reduz a um simples “dizer” dos fonemas. Isto só é possível porque *tékhne*, *logos* e *poiesis* já contêm em si esta possibilidade reducionista, assim como cada coisa, cada ente, contém em si a ideia, mas silencia sempre o que é essencial: o velamento”. CASTRO, Manuel Antonio de. *Dicionário de poética e pensamento*. Internet. Disponível em <http://www.dicpoe-tica.letras.ufrj.br>

Para Heidegger, a junção conceitual “matéria e forma”, base de toda teoria da arte, provém do pensamento representativo herdado da tradição ocidental. A percepção e imaginação do artista seriam responsáveis pelo processo de representação da forma na matéria, e a obra de arte, ao reunir a matéria e o propriamente artístico, seria portanto um símbolo:

*A obra de arte é, de certo, uma coisa produzida, mas ela diz ainda um outro algo diferente do que a mera coisa propriamente é [ἄλλο ἀγορεύει]. A obra dá a conhecer abertamente um outro, manifesta outro: ela é alegoria. Junto com a coisa produzida é com-posto ainda outro algo na obra de arte. Pôr junto com diz-se em grego *syμβάλλειν* (συμβάλλειν). A obra é símbolo.¹⁶*

A história da arte ocidental é a história da busca pelo retorno à materialidade da linguagem. A *démarche* artística consiste em superar o caráter artificial (meramente instrumental) da linguagem, e recuperar a transparência entre a representação e o mundo representado. Na base dessa busca há aspectos que têm a ver com a história da relação entre o artista e os meios como as obras de arte são produzidas. A atividade artística esteve, desde a Grécia, associada à palavra *tekhné*, que se refere a uma forma do saber, à capacidade de produção de um objeto, uma arte.¹⁷ Até o início da Revolução Industrial o artista, visto como o indivíduo que reunia habilidade técnica e imaginação criativa, ainda experimentava um estado de comunhão com a natureza e com os seus meios de produção. A cisão completou-se no século XIX. Octavio Paz fala sobre essa cisão no campo da poesia:

À medida que o poeta se apaga como existência social e se torna cada vez mais rara a circulação de suas obras à plena luz, aumenta o seu contato com aquilo que, por falta de melhor expressão, chamaremos de metade perdida do homem. Todas as iniciativas da arte moderna se destinam a restabelecer o diálogo com essa metade. O auge da poesia popular, o recurso ao sonho e ao delírio, o emprego da analogia como

18. PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 250

19. PAZ, Octavio. "Signos em rotação". In: _____. *Ibidem*, p. 259.

*chave do universo, as tentativas de recuperar a linguagem original, a volta aos mitos, a descida na noite, o amor pela arte dos primitivos, tudo é busca do homem perdido.*¹⁸

Os vários caminhos adotados pela arte moderna e as vanguardas do início do século XX foram tentativas de dar conta da crise do sujeito e da representação.

Portanto, o *retorno* à unidade entre significante e significado só poderia ocorrer na arte, em momentos de plenitude, como apontamento ou intenção. Poderíamos, pergunta Paz, "pensar numa sociedade que reconcilie o poema e o ato, que seja palavra viva e palavra vivida, criação da comunidade e comunidade criadora?"¹⁹ Para ele, cada novo poema recria, por sua ocorrência, um pouco daquele passado mítico e primitivo.

A reflexão sobre a cisão entre sujeito e objeto, homem e natureza, forma e conteúdo, nos levou a circunscrever o campo de estudo e desenvolver a presente pesquisa. Como vimos, o movimento moderno surgiu como expressão do aprofundamento da crise do sujeito e da representação, ao mesmo tempo em que buscava formas de superar essa crise, criando uma poética que trazia à tona a discussão sobre a linguagem e sua relação com o mundo.

Ao estudarmos Brasília a partir de suas representações no campo visual procuramos desvendar o impacto do significado do projeto e da cidade em si, a partir da dimensão poética dessas representações, enfrentando a materialidade e as relações entre diferentes linguagens, de tal modo que nos permita ampliar a percepção da cidade na cultura brasileira.

Escolhemos, como objeto de análise, duas obras que dão conta de um arco temporal, representando duas formas distintas e, queremos crer, complementares de olhar a cidade.

O livro *Doorway to Brasília*, de Aloísio Magalhães e Eugene Feldman, criou uma representação gráfica da cidade no momento em que ela estava sendo construída.

21

Vinte anos depois da inauguração da cidade, o filme *A idade da Terra*, de Glauber Rocha, representou Brasília em uma narrativa que colocava em cheque o projeto moderno e racionalista dos anos 1950.

1. O cerrado, Mário Fontenelle,
[WESELY, 2010: 13]

2. O cerrado, Mário Fontenelle,
[WESELY, 2010: 114]

3. Nasce Brasília,
Oscar Niemeyer

4. Cruzamento dos eixos
Monumental e Rodoviário,
Brasília, 1957,
[WESELY, 2010: 115]

5. Brasília, risco preliminar
Lucio Costa, 1957, Relatório
Plano Piloto

6. Construção de Brasília,
Mário Fontenelle,
[WESELY, 2010: 113]

7. Construção de Brasília,
Mário Fontenelle,
[WESELY, 2010: 113]

8. Construção de Brasília,
Mário Fontenelle,
[WESELY, 2010: 62]

9. Construção de Brasília,
Marcel Gautherot,
[WESELY, 2010: 185]

Próxima página:

10. Ministérios em construção,
Marcel Gautherot, 1959, [IMS,
2010: 55]

11. Palácio do Alvorada em
construção, 1958
[http://cpdoc.fgv.br/producao/
dossies/JK/artigos/Brasilia/
Construcao](http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Brasilia/Construcao)

BRASÍLIA: UM PROJETO DE PAÍS

31

20. Ver ZEVI, Bruno. Inchiasta su Brasilia. Sei Questioni sulla nuova Capitale Sudamericana. *L'Architettura. Cronache e Storia*, Milão, v. 51, nº 9, jan 1960.

21. A questão da monumentalidade na arquitetura vinha sendo amplamente discutida desde 1943, com a elaboração do manifesto *Nove pontos sobre a monumentalidade*, por Sigfried Giedion, José Luis Sert e Fernand Léger. O texto defendia o monumento como elo de ligação entre o presente e o passado e representação simbólica da sociedade. Após afirmar que nos últimos cem anos a monumentalidade havia deixado de refletir as aspirações sociais, os autores apontavam como condição essencial para reverter essa depreciação que o monumento integrasse os trabalhos do planejador, arquiteto, pintor, escultor e paisagista. O manifesto só foi publicado quinze anos mais tarde, em 1958, mas certamente os arquitetos brasileiros não estavam alheios à discussão. Em 1948, Lucio Costa havia sido convidado a participar no simpósio *In search of a new monumentality*, pela *Architectural Review*. Em *Considerações sobre arte contemporânea* de 1952, Costa expõe sua ideia sobre monumentalidade, que viria a ser aplicada alguns anos mais tarde em Brasília: "Monumentalidade que não exclui a graça, e da qual participarão as árvores, os arbustos e o próprio descampado como complementos naturais, porquanto o que caracteriza o conceito moderno do urbanismo, que se estende da cidade aos arredores e à própria zona rural, é, precisamente, a abolição do "pitoresco", graças à incorporação efetiva do bucólico ao monumental." COSTA, Lucio. *Considerações sobre arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952, p. 34.

22. Ver GORELIK, Adrián. "Sobre a impossibilidade de (pensar) Brasília". *Serrote*. Rio de Janeiro: IMS, 2012.

A grande cidade apenas começava a fazer-se, num semi-ermo, no chapa-dão: a mágica monotonia, os diluídos ares. Primeiras Estórias, Guimarães Rosa

Pesquisar as representações de Brasília na produção cultural implica confrontar-se com as diferentes leituras produzidas desde o momento em que o Plano Piloto foi concebido até as análises da cidade construída. O que vale ressaltar é que, independentemente das críticas a favor ou contra, Brasília se tornou um tema importante do debate arquitetônico e urbanístico e dos estudos sobre a cultura e a arte brasileira, a partir dos anos 1950.

A primeira onda de críticas, antes mesmo de se iniciarem as construções, partiu do suíço Max Bill e prosseguiu, entre outros, com o italiano Bruno Zevi²⁰, concentrada em duas questões básicas: a representatividade da vida pública e a monumentalidade.²¹

Enquanto alguns críticos contemporâneos viam a monumentalidade em Brasília como um retrocesso ao estilo clássico ou como se o modernismo fosse um estilo histórico, outros a interpretaram como a expressão urbana e arquitetônica do autoritarismo – uma premonição do regime ditatorial que seria implantado a partir de 1964.

Outros autores, embora críticos, relativizaram os argumentos contrários ao projeto. Para Leonardo Benevolo, a monumentalidade se explicava pela necessidade de uma representação simbólica, que lançava mão de mudanças na escala e de composições elementares, de modo a tornar os significados imediatamente evidentes.²² Para Giulio Argan, as altas edificações em meio a grandes espaços públicos corresponderiam a "um desejo secreto de mesclar o funcional e o representativo, a técnica e a exaltação da técnica".²³ Em seu livro sobre planificação, o urbanista Jorge Wilhelm expressa a ambivalência dominante no período. Ele assinalou que Brasília foi erigida artificialmente, sem um plano integrado, sem análise socioeconômica, sem equipe interdisciplinar, sem nenhuma investigação que permitisse realizar um prognóstico e, no

23. ARGAN, Giulio Carlo. "Arquitetura moderna no Brasil". In: XAVIER, Alberto. [Org.] *Depoimento de uma geração*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p.172

24. WILHEIM, Jorge. *Urbanismo no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Saga, 1969. p. 384. Apud: Idem, *Ibidem*, p. 234.

25. O filósofo Max Bense, que formulou um pensamento estético de matriz semiológica e informacional, esteve no Brasil quatro vezes entre 1961 e 1964, época em que era o principal contato entre as vertentes construtivas brasileira e alemã. Suas reflexões sobre essas viagens foram registradas no livro *Inteligência brasileira*, que dedicou a Aloisio Magalhães com quem deu aulas na ESDI. A capa do livro, editado na Alemanha em 1965, mostrava o símbolo do Quarto Centenário do Rio de Janeiro, criado por Magalhães. BENSE, Max. *Inteligência brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

26. PEDROSA, Mario. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 406.

entanto, "deu certo": "A cidade existe e se parece bastante com a admirável descrição, mais literária que gráfica, feita por seu autor, Lucio Costa".²⁴

Para os que defendiam o projeto, Brasília representou o ponto de chegada para a construção de uma identidade brasileira moderna e a meta-símbolo do projeto desenvolvimentista que orientou as políticas de planificação em todo o continente nos anos 1950 e 1960. Seu papel modernizador e simbólico foi apontado, entre outros, pelo crítico de arte Mario Pedrosa e pelo filósofo alemão Max Bense.

Bense destacou a síntese operada por Brasília entre dois polos em princípio antagônicos, o racional e o sensível, o geométrico e o orgânico.²⁵ O desenho da cidade era exemplo do espírito cartesiano, analítico e lógico – a ponto de ter sugerido que a cidade erguesse um monumento a Descartes – enquanto a escultura de Bruno Giorgi *Candangos*, na Praça dos Tres Poderes, era exemplo do espírito tropical, orgânico e vital. Brasília nascia, assim, como a espacialização de um cartaz em forma de cidade, produto de uma combinação entre o cartesianismo racionalista e a atmosfera dos trópicos. Vale notar que, com essa leitura, Bense restringia sua análise a uma questão compositiva, formal, visual, ignorando a dimensão urbanística do Plano Piloto, incluída aí a dimensão social e territorial.

Ao presidir o Congresso Internacional de Críticos de Arte, realizado em 1959, Mario Pedrosa manifestou a convicção de que a nova capital abriria possibilidades no campo das artes: "Ao tomar Brasília 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".²⁶

Ao mesmo tempo, Brasília seria, nas palavras de Pedrosa, uma obra de arte coletiva e sintética. Na construção da nova cidade, a colaboração dos diferentes campos artísticos, atuando em conjunto com o conhecimento técnico, transformaria toda a sociedade. "Em que consiste a aspiração à síntese ou à integração? Em dar novamente às artes um papel social e

27. A base da cidade platônica era a divisão do trabalho, em que os artesãos se dedicariam à produção de bens, os guerreiros seriam responsáveis por proteger a cidade dos inimigos, e os filósofos seriam os governantes e formulariam as leis.

28. O regime de comunhão de bens entre os cidadãos da *República* platônica foi reproduzido na cidade Amaurota, de More, para quem a igualdade seria impossível com a propriedade privada: “o solo é visto como terra a ser cultivada e não como propriedade” MORE, Thomas. *Utopia*. Brasília: UNB, 2004, p.65. A ideia de *solo* como bem comum e não como propriedade privada está na base do uso de *pilotis* na arquitetura moderna, que permite a livre circulação sob os edifícios.

cultural de primeira plana nesta tarefa de reconstrução regional e internacional pela qual o mundo está passando ou passará”.

Tratava-se de um momento de busca pela totalização, no sentido social, cultural e artístico, em que a integração das artes, tendo à frente um projeto urbanístico e arquitetônico, levaria a uma transformação social, em consonância com valores universais.

De acordo com essa concepção, o Plano Piloto de Lucio Costa, em certa medida, inseria-se na tradição das cidades ideais ou utópicas, no sentido platônico de uma ideia de cidade transcender o caráter instrumental do plano.

A palavra utopia vem do grego, a negação (óu) do lugar (*topos*), portanto significa “o não lugar”, a negação do existente e o pensamento sobre o que seria superior, o pensamento para além. A idealização de um Estado perfeito, no qual todos vivessem em harmonia e em iguais condições, já estava presente no pensamento grego. Credita-se a Platão a formulação mais antiga de um modelo ideal de cidade, em *A República* (século IV a.C.), onde o filósofo descrevia a cidade de *Calipolis*.²⁷

Entretanto, foi Thomas More quem criou o termo utopia, em sua obra *Sobre o melhor Estado de uma República que existe na nova ilha Utopia – De Optimo Reipublicae Statu deque Nova Insula Utopia* (1516). More narrou a vida em uma ilha afastada do continente europeu constituída por 54 cidades, todas estruturadas da mesma forma, entre elas a cidade de Amaurota (“a não visível”), descrita em detalhes. A obra do pensador inglês foi inspirada em Platão²⁸ e teve influência do humanismo renascentista, porém é significativo pensar que ele criou sua utopia à luz dos descobrimentos do final do século XV e início do XVI. De acordo com historiadores, More era grande admirador das narrativas do português Rafael Hitlodeu, que acompanhou Americo Vespúcio em suas últimas viagens à América e se instalou no continente. Na primeira parte do livro ele relata seu encontro com Hitlodeu: *Discurso de Rafael Hitlodeu sobre a melhor das Repúblicas, registrado pelo ilustre Thomas Morus, cidadão e Vice-Xerife da gloriosa cidade de Londres*. A organização político-social narrada por Hitlodeu é o

12. Ilustração em xilogravura para o livro *Utopia*, Thomas More, Ambrosius Holbein, 1518, [MORE, 2004: 44]

29. COSTA, Lucio. *Relatório do Plano Piloto de Brasília*. Brasília: GDF, 1991.

30. PEDROSA, Mario. "Dentro e fora da Bienal". In: _____. op. cit., p. 304.

pressuposto em que se baseia o restante da obra, dedicada à descrição da ilha *Utopia*.

More inspirou vários projetos de cidades ideais. Da *Cidade do Sol*, de Tommaso Campanella, passando pela *Nova Atlântida* de Francis Bacon, o *Falanstério* de Charles Fourier, as *garden cities* de Ebenezer Howard, que buscavam soluções para o inchaço populacional e os impactos sociais e ambientais das cidades liberais do final do século XIX, até a "cidade linear", modelo criado pelo urbanista espanhol Arturo Soria y Mata que inspirou modernistas como Le Corbusier nos anos 1920.

A ideia da fundação de uma cidade a partir do zero, de uma *tabula rasa*, e que estaria por si própria vinculada à transformação social e organização particular da forma de vida dos homens, inseriu Brasília na tradição das cidades utópicas. Do mesmo modo que em Platão e Thomas More, havia um aspecto literário no Relatório do Plano Piloto, e Lucio Costa construiu uma narrativa na qual ele se colocava não como um técnico, mas como o transmissor de uma "ideia já pronta": "Não pretendia competir e, na verdade, não concorro, – apenas me desvencilho de uma solução possível, que não foi procurada, mas surgiu, por assim dizer, já pronta"²⁹ – o que demonstra o seu apreço pelas lições de retórica clássica.

Diferentemente das outras cidades ideais concebidas, Brasília saiu do plano da imaginação para se tornar espaço construído transformando-se em experiência cultural de todo um país lançado à frente. Criada como obra de arte, deixou de ser um problema teórico e passou a ser um problema prático e experimental, como apontou Mario Pedrosa. A potência da ideia formulada nos projetos de Lucio Costa e Oscar Niemeyer consistia, portanto, em forjar uma imagem de futuro, a ponto do país que se via como subdesenvolvido e atrasado redescobrir seu destino: o de "condenado ao moderno".³⁰

Entretanto, o sonho moderno se viu interrompido violentamente pela ditadura militar. Os regimes ditatoriais implantados na América Latina dos anos 1960 aos anos 1970 e a regressão do ciclo de modernização desenvolvimentista levaram o debate sobre Brasília a se tornar um tema específico da arquitetura.

Já não se discutia a cidade no âmbito do pensamento urbano, como um campo de possibilidades para refletir sobre os desafios da cidade contemporânea, e a reflexão se restringiu gradativamente ao domínio da planificação, no qual Brasília era vista como um caso de segregação espacial. O foco do debate sobre Brasília passou a ser, sobretudo, o que ela representava para a cultura arquitetônica.

Nos anos 1980 surgiram novas perspectivas de abordagem. Entraram em pauta reflexões sobre o imaginário, o discurso e a apropriação social, que tinham como base novos métodos de análise e incluíam uma “convivência reflexiva com a cidade”. Sem que tivessem desaparecido os juízos sobre a segregação espacial ou sobre a cidade como tradução pura e simples da Carta de Atenas, iniciou-se uma grande quantidade de estudos com enfoque filosófico-cultural, que resultaram em importantes pesquisas sobre história da arquitetura e urbanismo no Brasil.

Esta pesquisa se insere nesse amplo leque de interpretações, ao propor uma leitura de duas representações de Brasília – uma feita na época da construção e outra vinte anos depois – baseada, por um lado, em uma reflexão sobre a especificidade do projeto moderno brasileiro e, por outro, em métodos de interpretação de imagens apoiados em vertentes fenomenológicas e estruturalistas, utilizando como pilares conceituais as teorias de Charles Peirce, Roland Barthes, Georges Didi-Huberman, Phillipe Dubois, Ismail Xavier, Lucrécia D’Alessio Ferrara, entre outros.

1.1 O percurso de uma ideia

Diversos fatores contribuíram para que a ideia da transferência da capital para o interior do território se fortalecesse ao longo do tempo, entre eles: a busca simbólica associada à mitologia do novo mundo e ocupação de territórios ainda não desbravados, o impulso épico que reforçava uma vocação bandeirista de integração territorial em uma “marcha para o Oeste”, o projeto de fortalecimento do Estado contra ataques marítimos, o projeto civilizatório técnico-positivista, a ideia de afastar a sede do poder dos centros de ocupação mais intensa e unificar o litoral e o sertão.

13. “Retângulo Cruls” indicando o futuro DF, 1893, <http://www.maartenlambrechts.be/cruls/>

14. Quadrilátero Cruls, com Retângulo Belcher e Distrito Federal definitivo, http://vitruvius.com.br/media/images/magazines/grid_9/1542_t03.jpg

37

31. Diz o artigo 3º da Constituição de 1891: "Fica pertencendo à União, no planalto central da República, uma zona de 14.400 quilômetros quadrados, que será oportunamente demarcada para nela estabelecer-se a futura Capital federal".

Desde o século XVIII a ideia foi defendida por aqueles que, entre outros motivos, acreditavam que a interiorização facilitaria a integração nacional. Vários documentos atestam essa intenção, sendo que o primeiro registro oficial data de 1750, quando o cartógrafo genovês Francisco Tossi Colombina elaborou a chamada *Carta de Goiás*, sugerindo a mudança da capital para a região central do país. Surgida ainda no período colonial, a ideia se fortaleceu com a vinda da família real portuguesa para o Brasil, em 1808, e atravessou o período imperial chegando até a República. Ao longo da história, o sonho não apenas esteve presente nos discursos dos governantes, aliados a interesses econômicos, mas foi sendo construído no imaginário social.

De acordo com Laurent Vidal, entre 1808 e 1930 foram propostos ao menos cinco nomes e descrições de como deveria ser a nova capital. A primeira, Nova Lisboa, logo após a chegada da corte de Dom João VI, seria a cidade construída para substituir o Rio de Janeiro como sede da monarquia portuguesa. Após a Independência, em 1822, José Bonifácio defendia que a nova capital se chamasse Pedrália ou Petrópole, em homenagem a Dom Pedro I. O nome Brasília, mencionado em uma publicação que circulou no Rio de Janeiro nessa época, também foi atribuído a José Bonifácio. Durante o Império, prevaleceu a designação Imperatória, que era, como denominou Vidal, "o sonho da São Petersburgo tropical", projetado por Francisco Adolfo de Varnhagen, Visconde de Porto Seguro. Para os republicanos, a nova capital deveria homenagear o herói mineiro que morreu pela causa, Tiradentes. Durante o Estado Novo de Getúlio Vargas o nome proposto foi Vera Cruz.

Simultaneamente à idealização da nova capital, que se expressava na atribuição do nome e em descrições mais ou menos genéricas, antes mesmo de se materializar em projeto, foram tomadas algumas iniciativas no âmbito oficial.

Após a proclamação da República, a transferência da capital foi incluída na Constituição de 1891.³¹ No mesmo ano uma comissão liderada pelo astrônomo belga Luis Cruls recebeu a incumbência de demarcar a área no planalto central. O relatório elaborado pela comissão e concluído em 1894 ficou conhecido como *Relatório Cruls*. Em 1922, durante a presidência

32. Em texto do projeto de Theodoro Figueira de Almeida o autor exalta a ideia da mudança da capital remetendo-se às iniciativas precursoras: "Invoquemos, pois, a Musa do passado e façamos desfilar, perante os contemporâneos, as sombras augustas dos varões de outrora, que se preocuparam com os grandes pensamentos do Brasil futuro, notadamente o sublime ideal da construção da Capital geocêntrica da brasilidade, definida, há mais de um século, como o foco irradiador, por excelência, do progresso e da grandeza econômica da nascente nacionalidade." ALMEIDA, Theodoro Figueira de. "Ideal em Marcha". *A Ordem*, Rio de Janeiro, 30 maio de 1930, p. 3.

33. VIDAL, Laurent. *De Nova Lisboa a Brasília. A invenção de uma capital (Séculos XIX e XX)*. Tradução Florence Marie Dravet. Brasília: UNB, 2009, p. 142.

34. Ainda nos anos 1930 pode-se citar, entre outros, *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, publicado em 1933, e *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, em 1936.

35. Carmen Portinho, primeira mulher a se diplomar como urbanista no Brasil, figura entre os mais importantes calculistas e construtores da época tendo feito, entre outras, as obras de Affonso Eduardo Reidy, como o conjunto habitacional Pedregulho e o MAM-Rio.

36. CAIXETA, Eline. Brasília, a cidade dos desejos, reflexões acerca das cidades projetadas por Carmen Portinho e Lucio Costa. *Revista Visualidades*, v. 4, nº 1 e 2. 2006, Universidade Federal de Goiás.

de Epitácio Pessoa, foi lançada a pedra fundamental da nova capital nos arredores de Planaltina, como parte das comemorações do centenário da Independência, e foram criados vários loteamentos. O de Planópolis, registrado em Cartório, inspirava-se em outras cidades planejadas, tinha traçado geométrico composto por duas malhas, uma ortogonal e outra diagonal, cortadas por uma grande circunferência dentro da qual ficaria o Plano Piloto.

Outra proposta foi feita em 1929 pelo historiador Theodoro Figueira de Almeida, como parte das comemorações do centenário do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil. Publicada no ano seguinte no jornal *A Ordem*, recebeu o nome de *Brasília, cidade histórica da América*,³² demonstrando, segundo Vidal, um gesto deliberado de "reescritura da história" por meio da forma urbana, que poderia materializar o sonho de uma "capital sem povo" em um país sem história.³³ Foi a primeira vez que o nome Brasília apareceu oficialmente. O desenho tinha "a forma tradicional de cidade fechada, com grandes eixos monumentais e uma malha diagonal sobrepondo-se à malha reticulada, a exemplo de Versalhes, Washington e Belo Horizonte". Nesse período, fim dos anos 1920, as discussões sobre valores nacionais começavam a tomar corpo, alimentando as análises que nos anos seguintes iriam constituir teorias sobre identidade nacional.³⁴ Personalidades brasileiras e datas nacionais dariam, portanto, os nomes às ruas e praças da cidade idealizada por Figueira de Almeida.

Em 1938 a engenheira Carmen Portinho³⁵ apresentou como dissertação de pós-graduação em urbanismo na Universidade do Distrito Federal o *Anteprojeto para a futura capital do Brasil no Planalto Central*. Seu anteprojeto previa uma cidade de 2 milhões de habitantes localizada exatamente na mesma área onde dezoito anos depois foi construída Brasília.³⁶

Deixada em segundo plano pelo governo até o final do Estado Novo, a ideia foi retomada em 1946 pelo presidente Eurico Gaspar Dutra. Foi criada a *Comissão de Localização da Nova Capital* que, nos anos seguintes, realizou estudos urbanísticos e levantamentos aerofotogramétricos, ratificando a área definida pelo *Relatório Cruls*. Em junho de 1953 Getúlio Vargas renomeou

39

37. Eram cinco os locais demarcados no *Relatório Belcher*, todos entre Goiás e Minas Gerais. O sítio verde, situado em torno da cidade de Planaltina; o sítio azul, ao lado de Anápolis; o sítio amarelo, dentro do qual estavam as cidades de Leopoldo de Bulhões, Silvânia e Vianópolis; o sítio vermelho, próximo à cidade de Unai, e o sítio castanho, onde se localiza Brasília.

38. A política econômica consistia em consolidar a industrialização, com investimentos na indústria automobilística, instalação de novas siderúrgicas e desenvolvimento da indústria de construção naval. BENEVIDES, Maria Victoria de Mesquita. *O governo Kubitschek - Desenvolvimento econômico e estabilidade política*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1976, p. 201.

a Comissão, como *Comissão de Planejamento, Coordenação e Mudança da Capital Federal*, e lhe deu a incumbência de realizar os estudos definitivos dentro da área de 52 mil km² que o Congresso Nacional havia autorizado (área que ficou conhecida como *Retângulo do Congresso*) e proceder ao levantamento aerofotogramétrico. Concluídos os estudos, foi contratada a empresa norte-americana Donald J. Belcher and Associates Incorporated, que se responsabilizou pelos trabalhos de fotoanálise e fotointerpretação para a seleção dos locais mais favoráveis para a construção. Cinco áreas foram demarcadas e nomeadas por cores diferentes, entre as quais a escolhida foi o Sítio Castanho.³⁷ Todos os dados foram sistematizados no *Relatório Belcher*, que forneceu os elementos para a escolha definitiva do local e o conhecimento detalhado da geografia da região, servindo posteriormente como referência para o concurso do Plano Piloto, em 1956.

Quando Juscelino Kubitschek assumiu a presidência em 1955, portanto, o terreno já estava escolhido e demarcado, extensos estudos técnicos haviam sido feitos, incluindo levantamentos planialtimétricos, as fontes de água para as obras eram conhecidas, os lotes haviam sido desapropriados e tinham sido esboçados alguns anteprojetos de cidades no mesmo lugar onde Brasília seria construída. No entanto, o momento histórico era outro, e as condições político-econômicas permitiram que no governo Kubitschek o projeto fosse levado adiante.

Apoiado nas teorias desenvolvimentistas em vigor na época, Kubitschek lançou o *Programa de Metas*, cujo objetivo era criar um projeto modernizador na economia por meio de investimentos em infraestrutura e indústrias de base,³⁸ e ao mesmo tempo sinalizar para a sociedade uma imagem de futuro através da construção de uma cidade que resumisse os conceitos modernos de arquitetura e urbanismo. O Programa resumiu-se na frase “50 anos em 5”, marcando com essa expressão o sentido de urgência e aceleração do tempo tão característico das manifestações vanguardistas do século XX.

Era a primeira vez que o país tinha um plano de desenvolvimento no sentido mais amplo, que definia metas tanto para o setor público como para o privado, e Brasília aparecia como a síntese

15. Goyas em 1922, referência ao quadrilátero marcado para o DF, <http://governodejuscelynokubitschek.blogspot.com.br/2009/11/>

16. Brasília, a cidade histórica da América, Theodoro F. de Almeida, 1929, [TAVARES, 2004: 365]

17. Anteprojeto para a futura capital no Planalto Central, Carmen Portinho, 1938, [TAVARES, 2004: 379]

39. ROCHA, Paulo Mendes da. "Cultura em Natureza". In: PINON, Helio. *Paulo Mendes da Rocha*. São Paulo: Romano Guerra, 2002, p. 17.

40. Sir. William Holford citado por Mario Pedrosa em "Lições do Congresso Internacional dos Críticos". In: PEDROSA, Mario. op. cit., p. 369.

das metas. Como disse o arquiteto Paulo Mendes da Rocha, isso significou "um estímulo, na medida em que inaugurava a questão um tanto difusa que era construir a cidade de uma maneira exemplar. Façamos uma cidade! Porque sim! No interior do continente, para contrariar inclusive, um aparente destino imposto até pela questão do colonialismo, pela política colonial de habitar-mos sempre a costa".³⁹

Kubitschek convidou Oscar Niemeyer para projetar os edifícios da nova cidade e abriu um concurso para a definição do plano urbanístico, cujo edital foi lançado em 20 de setembro de 1956.

Diversas polêmicas cercaram o concurso. Levantou-se a hipótese de convidar Le Corbusier para realizar o projeto, proposta que tinha, por um lado, o apoio de arquitetos como Affonso Eduardo Reidy e Roberto Burle Marx e, por outro, fortes pressões de setores contrários. O teor do edital também gerou críticas, por ser muito genérico e exigir apenas um Plano Piloto na escala 1: 25.000 e um relatório, e por não deixar claro o programa político-administrativo da nova capital. Mas as críticas mais duras recaíram sobre o resultado do concurso. Quando Lucio Costa foi anunciado como vencedor, em março de 1957, houve acusações de favorecimento, já que o Plano apresentado por ele foi considerado o mais esquemático entre os sete finalistas, sendo composto por um desenho à mão e 24 páginas de texto com croquis, enquanto outros projetos tinham mais de 230 pranchas.

O resultado foi defendido pelo urbanista britânico Sir William Holford, presidente do júri, pela clareza do projeto e seu caráter de unidade, pois não sendo formado por uma "mera multiplicação das partes" se assemelhava a um "animal invertebrado". Segundo ele, o Plano Piloto de Lucio Costa "não começa por um elemento isolado; a cidade toda é que surge como um objeto completo e único, a erguer-se na paisagem, visível de todas as direções, como uma Capital".⁴⁰ O resultado era, portanto, coerente com o objetivo, já que se tratava de um concurso "de ideias e não de detalhes" e, como afirmou Holford, o vencedor foi o pensador e não o técnico.⁴¹

18. Painel caravana da integração nacional, Jesco von Puttkamer, 1959, [WESELY, 2010: 45]

41. BRAGA, Milton. op. cit.

42. ARGAN, G.C. A história na metodologia do projeto. *Revista Casarmelo*, São Paulo, n. 6, p. 156–170

43. PEDROSA, Mario. op. cit., p. 356.

44. LOOS, Adolf. *Ornamento e crime*. Lisboa: Ed. Cotovia, 2004, p. 225.

1.2 Projeto e mito

Assim, o que definiu Brasília desde o Plano Piloto foi a ideia de projeto.

Originário do latim *projectum*, algo lançado à frente, o termo significa desígnio, intenção, esboço. A atitude projetiva se tornou fundamental a partir do século XVIII e marcou a passagem da cultura clássica para a moderna. Giulio Carlo Argan explica que um projeto começa com a análise crítica do que existe e termina com a criação de hipóteses. A trajetória do projeto é, portanto uma trajetória da memória à imaginação, “daquilo que lembramos àquilo que prevemos e desejamos”. Sua marca essencial é a ideia de mudança do que existe, para alguma coisa que seja diferente e melhor. “Nós todos, quando projetamos, temos a necessidade de pensar a posteridade para a existência de hoje, para dar à existência de hoje uma dimensão a respeito do futuro”.⁴²

Brasília também suscitou um debate estético e técnico sobre a adequação entre os objetivos e as ações propostas para alcançá-los: “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”.⁴³ A construção da nova cidade tornava-se assim um problema de reconstrução geográfica, social e estética, a partir de uma concepção global e imaginação criadora.

Resultado do desenvolvimento do projeto moderno na arquitetura, Brasília se constituiu a partir de movimentos e escolas surgidas na primeira metade do século XX em oposição ao ecletismo do século XIX com seus estilos históricos baseados no ornamento. Nas palavras do arquiteto austríaco Adolf Loos, “nós superamos o ornamento, conseguimos vencer todos os obstáculos até atingirmos a ausência da ornamentação”.⁴⁴ Tal premissa orientou a arquitetura moderna desde o construtivismo russo, passando pela escola alemã da Bauhaus, pelo De Stijl até Mies van der Rohe e a vertente suíço-francesa de Le Corbusier, que serviu de modelo para os arquitetos modernos brasileiros no projeto para o Ministério da Educação e Saúde, em 1936, o primeiro edifício público construído no país de acordo com o ideário moderno.

45. TELLES, Sophia. *Arquitetura moderna no Brasil: o desenho da superfície*. São Paulo, Dissertação de Mestrado, FFLCH-USP, 1988, p. 11.

46. COSTA, Lucio. *Considerações sobre arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952.

Fundado em uma relação objetiva entre técnica e função, o modernismo preconizava a extensão da racionalidade a todas as escalas da sociedade humana. A produção industrial seria capaz de criar uma estética que rompesse com as normas do passado. Dessa forma, o projeto moderno tinha como objetivo dar forma a esse novo mundo, inserir significado aos novos espaços e a um novo campo da existência.

A técnica teve papel fundamental a ponto de, segundo Sophia Telles, Le Corbusier a considerar como uma segunda natureza, um novo modelo a ser seguido. As técnicas industriais aplicadas ao uso do concreto e do ferro, assim como a produção do vidro em larga escala, retirariam dos edifícios o peso e a gravidade da matéria, possibilitando espaços em que a luz e a amplitude externas penetrassem no interior dos edifícios, reduzindo os limites entre dentro e fora: “entre natureza e cultura uma membrana delgada põe ambas sob a continuidade do espaço”.⁴⁵

Por outro lado, a concepção de Le Corbusier sobre a relação entre forma e função diferia do que era preconizado por outros arquitetos modernos; ele não via a função como determinante da forma, considerava que proporção, harmonia e composição seriam os elementos que ordenam a vida e configuram a beleza na obra, transformando a arquitetura em uma operação formal. A arquitetura, enquanto arte, somaria a técnica ao que o arquiteto denominava “emoção plástica”.

Da mesma forma, Lucio Costa expressou sua visão sobre arquitetura, segundo a qual a “intenção plástica” seria o elemento que distingue a arquitetura da simples construção: “arquitetura é construção com o propósito primordial de ordenar o espaço para determinada finalidade visando determinada intenção. Revela-se nesse processo como arte plástica”,⁴⁶ com ligação direta com o mundo sensível. A intenção plástica teria caráter decisivo na especificidade da arquitetura brasileira.

Em texto de 1952, *Considerações sobre arte contemporânea*, Lucio Costa definiu dois tipos de arquitetura ao longo da história, a arquitetura orgânico-funcional, cujo modelo é a arquitetura gótica e barroca, e a arquitetura plástico-ideal, cujo modelo é a arquitetura clássica. Segundo Costa, a técnica moderna tornou

19. Eixos culturais da concepção plástica da forma ilustrando o texto *Considerações sobre arte contemporânea*, Lucio Costa, 1952, [XAVIER, 1962: 209]

47. Ibidem.

48. A Carta de Atenas foi o texto manifesto resultado do IV Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM), realizado em Atenas em 1933, que definiu diretrizes para a construção das cidades modernas. Na carta, as chaves do urbanismo moderno estão nas quatro funções: habitar, trabalhar, recrear-se e circular. As cidades deveriam ter como objetivo assegurar a liberdade individual e ao mesmo tempo o benefício da ação coletiva.

49. Diversos intelectuais e artistas se referem à América, e especialmente ao Brasil, como um lugar sem passado, sendo a ausência da história a própria potencialidade americana que, sem amarras às tradições, estaria livre para olhar o futuro. Esse é o sentido da afirmação de Mario Pedrosa: “A América não era oásis entre desertos, era simplesmente nova: lugar onde tudo podia começar do começo”. PEDROSA, Mário. “Reflexões em torno da nova capital”. In: WISNIK, Guilherme [Org.]. *Mario Pedrosa. Arquitetura e Ensaio Críticos*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 131.

50. COSTA, Lucio. O urbanista defende a sua capital. *Revista Acrópole*. São Paulo, jul-ago 1970, n. 375-376, p. 8.

possível, pela primeira vez na história, a fusão entre esses dois conceitos, antes considerados contraditórios.

Mas o que isso significa? Em 1952, já estava apontado no pensamento de Lucio Costa o que vem a se concretizar em Brasília, o sentido da síntese entre o pensamento racional e o sensível. A arquitetura como a união entre técnica e vontade expressiva:

“É na fusão desses dois conceitos, quando o jogo das formas livremente delineadas ou geometricamente definidas se processa espontâneo ou intencional ora derramadas, ora contidas –, que se escondem a sedução e as possibilidades virtuais ilimitadas da arquitetura moderna”.⁴⁷

A autonomia da forma em relação à função, questão que já estava presente em Le Corbusier, aprofundou-se com Lucio Costa e Oscar Niemeyer em uma direção que nos leva a questionar o lugar da arquitetura e urbanismo de Brasília no movimento moderno. Apesar de explorarem todas as possibilidades do sistema construtivo, Costa e Niemeyer pensaram a forma para além da racionalidade técnica, com uma radicalidade inédita na arquitetura mundial naquele momento.

Se, por um lado, o Plano Piloto de Brasília nasceu da adesão de Lucio Costa aos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM) e foi marcado pelas escalas da cidade, em que as funções definidas pela Carta de Atenas⁴⁸ de 1933 deveriam se realizar, por outro lado adquiriu um sentido mítico, de interpretação de uma história em um lugar sem passado,⁴⁹ proveniente da dimensão poética do projeto.

Segundo Lucio Costa, “a despreocupação pelos tabus e a indiferença em relação aos ‘modismos’ em voga permitiram integrar – graças à disposição verde das quadras e em virtude de se tratar de uma capital – os velhos princípios do CIAM e a grata recordação das bonitas perspectivas de Paris, sabiamente entrecruzadas, num todo articulado organicamente”.⁵⁰

O conceito de escala caracterizou o partido do Plano Piloto. A cidade dividiu-se entre a escala em que o homem adquire

51. GOROWITZ, Matheus. *Brasília uma questão de escala*. São Paulo: Projeto, 1985, p. 59.

52. Etimologicamente o termo *urbs*, de *urvum*, provavelmente de origem etrusca, significa a curva desenhada pela relha do arado, que remete ao ritual de demarcação do solo para a constituição do espaço urbano. *Civitas*, da palavra *cives*, antes usado simplesmente para designar o habitante da cidade, passa a ser usado para se referir à cidade como corpo político, e se vincula dessa forma à ideia de democracia. RYKWERT, J., *A ideia de cidade*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

53. COSTA, Lucio. "Monumentalidade e gente". In: XAVIER, Alberto [Org.]. *Lucio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre: UFRGS, 1962, p. 307.

dimensão coletiva (eixo monumental), a escala cotidiana (eixo rodoviário-residencial), a escala gregária (centro social, diversões, rodoviária, setores comercial, bancário, cultural e esportivo) e a escala bucólica (que orienta a definição do complexo de parques e de áreas verdes de baixa densidade às margens do lago Paranoá e nas franjas do Plano Piloto), ganhando significado a partir das relações entre elas. Ao mesmo tempo em que esse jogo de escalas qualificou a cidade, também estabeleceu uma relação estética do homem com o mundo, como forma de tratamento da paisagem. Segundo Matheus Gorowitz, “o caráter de arte (da cidade) está justamente na questão das escalas”.⁵¹

A relação entre o ser individual e o ser coletivo se daria na articulação entre as unidades de vizinhança e o eixo monumental. O enquadramento verde das superquadras foi pensado para que elas estivessem em harmonia com a escala monumental. O solo livre das edificações sobre pilotis nas unidades de vizinhança era fundamental para que os moradores se apropriassem do espaço.

A dimensão simbólica da nova cidade estava igualmente expressa no Relatório do Plano Piloto, na ideia de que a cidade que se tornaria a capital do país deveria ser pensada não apenas como *urbs*, ou seja, como demarcação do espaço físico, mas como *civitas*⁵² – termo latino que se remete à cidade enquanto corpo político – ultrapassando assim os limites do funcionalismo para alcançar a dimensão social. Segundo Lucio Costa, sua atitude deveria resultar em elementos que conferissem ao conjunto do projeto “o desejável caráter monumental”, sinalizando os fundamentos da sua *poiesis* para a nova capital. Para ele, o monumental não teria um “sentido de ostentação”, mas de “expressão consciente”, dos significados intrínsecos à sua construção.

A monumentalidade foi tratada de forma particular, conformada a partir da relação com a natureza, e justificada por Costa na medida em que “ao contrário da cidade alheia, que se deseja inscrita diretamente na paisagem, a cidade-capital deve se impor e comandá-la”.⁵³ A paisagem teria um sentido lírico: “Ao contrário das cidades que se conformam e se ajustam à paisagem, no

20. Litografia para o livro *Poema do ângulo reto* reproduz o diagrama da jornada solar, Le Corbusier, 1955, <http://www.hatjecantz.de/le-corbusier-5370-1.html>

54. Idem. "O urbanista defende sua cidade". In: _____. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 303.

55. TELLES, Sophia. op. cit., p. 62.

56. Foi Mario Pedrosa quem, pela primeira vez, enxergou no Plano Piloto a forma de um avião. No texto *Reflexões em torno da nova capital*, publicado em 1957 na revista *Brasil-Arquitetura Contemporânea*, escreve que a proposta de Lucio Costa "ainda era na base da experiência colonial, quer dizer, uma tomada de posse à moda cabralina, chanfrando na terra o signo da cruz ou, numa evocação mais 'moderna' e otimista, fazendo pousar docemente sobre a sua superfície a forma de um avião."

57. CORBUSIER, Le. *Aircraft*. Madrid: Abada Editores, 2003, p. 96.

58. *Aition* em grego, relaciona-se ao mito fundador ou mito etiológico, que pretende explicar a origem de uma cidade, crença ou nação e serve como fator de coesão e coerção social. No pensamento grego, os "pais fundadores" eram heróis ancestrais que serviam de elo entre os mortais e os deuses. No Brasil, os primeiros registros do mito fundador podem ser encontrados na carta de Pero Vaz de Caminha ao monarca português e nos relatos de outros viajantes, nos quais as novas terras eram descritas como o Paraíso Terrestre, com praias imensas, vegetação luxuriante, solo fértil, animais dóceis e habitantes em estado de inocência. Todos os relatos sobre o país sempre enfatizaram os aspectos naturais. Brasília significou a possibilidade de uma refundação baseada em um projeto moderno urbano, uma nova representação do Brasil para os brasileiros.

59. WISNIK, Guilherme. 50 anos do Plano Piloto de Brasília. In: _____. *Estado crítico: à deriva nas cidades*. São Paulo: PubliFolha, 2009, p. 103.

Cerrado deserto e de encontro a um céu imenso, como em pleno mar a cidade criou a paisagem".⁵⁴

Segundo Sophia Telles, Lucio Costa inverteu o procedimento moderno em relação à natureza ao defini-la como intocada, projetando um horizonte desimpedido e a manutenção do solo natural agreste: "a qualidade moderna do espaço contínuo parece transformar-se sutilmente na imagem da natureza como superfície contínua".⁵⁵

Como explicou Lucio Costa, a cidade nasceu "do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz". Tratava-se, portanto, de uma refundação: o gesto do colonizador português, que marcou no solo recém conquistado o sinal da cruz representando a ocupação do novo mundo pela Coroa portuguesa aliada à Igreja Católica, foi ressignificado no traço de Lucio Costa, que assinalou a posse do território para a inauguração de um novo tempo, capaz de difundir uma cultura moderna para todo o país e assim fundar uma nova identidade nacional. A forma proposta no Plano expressou, no gesto primordial de Lucio Costa, a síntese entre a cruz, signo do colonizador, e o avião, signo futurista, símbolo da conquista tecnológica do homem moderno e expressão da utopia de libertação.⁵⁶ "O avião deu-nos a vista do pássaro. Quando o olho vê claramente, o espírito decide com limpidez".⁵⁷

A construção de Brasília simbolizaria, portanto, um recomeço, através da posse de um território praticamente intocado. A forma-cruz representaria o gesto da refundação que definiria o caráter mítico e instauraria uma dimensão simbólico-monumental à nova capital que teria, para o país, o caráter de mito fundador e início de uma nova etapa civilizacional, racionalista e urbana.⁵⁸

O Plano Piloto não se tratava, de fato, de um desenho, mas sim de uma ideia, "deixando inúmeros aspectos do plano voluntariamente em aberto", de tal forma que o urbanista assumia menos um caráter de planejador e mais de "um ficcionista que convivia afetivamente com o mundo por ele imaginado", como apontou o arquiteto Guilherme Wisnik.⁵⁹ Questões técnicas e de

60. HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. São Paulo: Edições 70, 2010, p. 189.

61. ESPADA, Heloisa. "Cidade-bandeira". In: *As construções de Brasília*. Rio de Janeiro: IMS, 2011, p. 10.

planejamento apareciam como secundárias, enquanto o que era fundante era a dimensão poética.

Brasília enquanto mito instaurou um narrar inaugural: "o narrar inaugural do que se projeta é poíesis: a narração inaugurante do mundo e da terra, a narração inaugurante do espaço de jogo de sua disputa e, com isso, do lugar de toda proximidade e distância dos deuses".⁶⁰ A *poíesis* é a fala inaugurante, em tal narrar inaugural se cunham previamente para um povo as noções de sua essência, isto é, do seu pertencimento à história do mundo.

O valor simbólico de Brasília, enquanto representação do Brasil, foi reafirmado em várias exposições internacionais, muitas delas promovidas pelo Ministério de Relações Exteriores, e pela publicação de artigos em revistas especializadas, na América do Norte e na Europa. As mostras *Brasilien Baut*, em 1954 na Suíça, e *Brasilien Baut Brasília*, em 1957 em Berlim, divulgaram a arquitetura moderna brasileira e a ideia de que a construção da nova capital representava uma renovação em todo o ambiente artístico. Em Berlim, a exposição tinha como tema "a cidade do amanhã" que, no pavilhão brasileiro, era traduzido pelo slogan "a cidade do amanhã é a cidade de hoje".

*Brasília era como um imenso cartaz anunciando ao mundo, em letras garrafais, que o Brasil era capaz de realizar tamanho empreendimento. E esse destino simbólico era coerente, cabe lembrar aqui, com o devir da própria arquitetura moderna brasileira que, desde o projeto do Ministério da Educação e da Saúde Pública, floresceu sob encomenda do Estado com enorme responsabilidade de representar a modernidade nacional.*⁶¹

A cidade revelou, em sua materialidade, o acontecimento e a vontade que a produziu, tornando-se uma representação da modernidade estética, política e cultural.

1.3 A especificidade do moderno brasileiro: vanguarda e tradição

O projeto moderno brasileiro, no qual Brasília se insere, diferenciou-se do moderno na Europa por características particulares de sua inserção no trópico e pela construção de conceitos decorrentes dessa inserção.

As vanguardas europeias do início do século XX surgiram sob o signo da ruptura radical com uma tradição que deveria ser combatida para dar lugar ao novo. Carl Schorske, em *Viena fin-de-siècle*, descreveu esse movimento:

*o “moderno” serve-nos para diferenciar nossas vidas e nossos tempos de tudo o que o precedeu, de toda a história enquanto tal. A arquitetura moderna, a música moderna, a filosofia moderna, a ciência moderna – todas se definem não a partir do passado, e na verdade nem contra o passado, mas em independência do passado.*⁶²

O caminho adotado pelos modernistas brasileiros desde a década de 1920 foi outro. Em um país sem o peso do passado e com uma rica mistura cultural, o que se viu foi a busca por uma síntese entre vanguarda e tradição, a criação de algo novo mas sem a destruição pura e simples do que vinha antes.

Essa especificidade pode ser explicada, entre outros fatores, pelas singularidades territoriais e culturais de um país tropical frente à paisagem européia. A amplitude e grandeza do território e a abundância da natureza representaram desde sempre uma potencialidade construtiva inimaginável na Europa. Tal percepção atravessou a história, desde o período colonial até a atualidade. No início do século XX, o antropólogo francês Claude Lévi-Strauss registrou em *Tristes Trópicos* o impacto gerado pelo contato com a terra americana:

[...] quando às quatro horas da manhã, no dia seguinte, ela (a terra americana) afinal se ergue no horizonte, a imagem visível do Novo Mundo parece digna de seu perfume. Por dois

63. LÉVI-STRAUSS, Claude.
Tristes Trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 74.

64. A área onde foi construída Brasília não era certamente um "território intocado". Foi criada uma Comissão de Desapropriação, para coordenar a busca dos proprietários e negociar a compra das terras. Foram desapropriadas fazendas de gado e cana de açúcar, assim como pequenas chácaras e parte das vilas existentes.

65. Palestra *Macaunaima e o Enigma do Herói às Avessas*, por José Miguel Wisnik, exibida em 08.05.2016 no programa Café Filosófico CPFL.

*dias e duas noites, uma cordilheira imensa se desvenda; imensa, não decerto por sua altura, mas porque se reproduz idêntica a si mesma, sem que seja possível distinguir um início ou uma interrupção no encadeamento desordenado de suas cristas. Essa impressão de enormidade é própria à América, sente-se por toda parte, nas cidades como nos campos. Simplesmente a relação entre o tamanho do homem e o das coisas distendeu-se a ponto de se excluir qualquer termo de comparação.*⁶³

A extensão dos espaços vistos idealmente como "intocados"⁶⁴ no território nacional permitiu ao movimento moderno brasileiro apoiar-se em uma ideia de modernidade que prescindia da necessidade de tudo destruir. O território escolhido para a construção de Brasília trazia essa marca: o Planalto Central se apresentava como uma *tabula rasa*, um começar do zero.

Além disso o Brasil, diferentemente das regiões de colonização espanhola, não carregou tradições sólidas, culturas milenares e complexas que, embora dizimadas nas guerras coloniais contra os povos pré-colombianos, tiveram papel preponderante na construção identitária latino-americana. O primitivismo dos povos indígenas, o desenraizamento dos africanos trazidos como escravos e o formato predatório da exploração colonial portuguesa não favoreceram a criação de uma consciência nacional coesa.

José Miguel Wisnik⁶⁵ cita a análise de Darcy Ribeiro sobre as configurações socioculturais dos povos americanos: os americanos do norte seriam povos transplantados, ou seja, os ingleses fundaram na América uma nova Inglaterra, com estruturas de trabalho, modos de sociabilidade e formas econômicas semelhantes às que existiam no país de origem; mexicanos e peruanos seriam povos testemunho pois, apesar de derrotados na guerra colonial, consolidaram uma cultura que continuou presente na composição desses povos; finalmente no Brasil, os povos novos. Aqui, os portugueses não reproduziram seus modos de sociabilidade e estavam ligados a atividades extrativas muito diferentes das que praticavam na

66. Ver RISERIO, Antonio. *A cidade no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2012.

67. CAMPOS, Augusto. Introdução. *Revista de Antropofagia*. São Paulo, Abr 1976. Reedição fac-similada da revista literária publicada em São Paulo – 1ª e 2ª edições – 1928-1929.

metrópole. Os índios foram mortos ou mestiçados, de modo que desapareceram ou se misturaram. Os vários povos africanos, retirados de seu contexto e transformados em escravos, se adaptaram através de um processo de sincretismo com a cultura do europeu. O que houve foi a perda de culturas originais e aculturações, ou seja, a criação de uma forma nova de cultura sincrética, “impura”.

Somado a isso, devemos lembrar que o início da colonização no continente americano datou da época do mercantilismo, da transição do feudalismo para o capitalismo, e portanto os modos de produção anteriores, tais como existiam na Europa, não se desenvolveram aqui. A experiência na América é uma experiência que se iniciou com o mundo moderno.

Enquanto na Europa prevalecia a tradição e a história, na América prevalecia o caráter de território virgem, um espaço onde tudo estava para ser construído⁶⁶. Enquanto a Europa olhava para o passado, a América olhava para o futuro, e foi nessa perspectiva temporal que o moderno brasileiro se constituiu como movimento cujo marco histórico inicial foi a *Semana de Arte Moderna* de 1922. Embora não apresentasse um programa estético definido nem unidade entre os trabalhos exibidos, a Semana representou uma ruptura com a produção artística baseada nos cânones academicistas. Desde as primeiras manifestações nas artes plásticas e na poesia, a integração da cultura nacional às vanguardas modernas europeias foi colocada em questão.

Em resposta a essa questão, em 1924 Oswald de Andrade lançaria o *Manifesto Pau Brasil* e, em 1928, o *Manifesto Antropófago*. A ideia de antropofagia marcou todo o processo de desenvolvimento do movimento moderno no Brasil. Para Augusto de Campos, a antropofagia é a “única filosofia original brasileira”.⁶⁷ O cerne dessa ideia é a “deglutição”, tanto da cultura interna indígena, como da cultura externa, seja a africana, seja a ibérica, que desembarcou no Brasil na forma da arte e arquitetura barroca. O que Oswald de Andrade propunha era uma devoração crítica de tudo o que era importado e tudo o que era próprio, para ser reelaborado com autonomia.

MANIFESTO ANTROPOFAGO

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os collectivismo. De todas as religiões. De todos os tratamentos de paz.

Tupy, or not tupy that is the question.

Contra toda as catecheses. E contra a mãe dos Gracchos.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropofago.

Estamos fatigados de todos os maridos catholicos suspeitosos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psychologia impressa.

O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeavel entre o mundo interior e o mundo exterior. A reacção contra o homem vestido. O cinema americano informará.

Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hypocrisia da saudade, pelos imigrantes, pelos traficados e pelos turistas. No paiz da cobra grande.

Foi porque nunca tivemos grammaticas, nem collecções de velhos vegetaes. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiriço e continental. Preguicemos no mappa mundi do Brasil.

Uma consciencia participante, uma rythmica religiosa.

Contra todos os importadores de consciencia enlatada. A existencia palpavel da vida. E a mentalidade prelogica para o Sr. Levy Bruhl estudar.

Queremos a revolução Carahiba Maior que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficaças na direcção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua

pobre declaração dos direitos do homem.

A idade de ouro annunciada pela America. A idade de ouro. E todas as girls.

Filiação. O contacto com o Brasil Carahiba. Oú Villeganhon print terre. Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à Revolução surrealista e ao barbaro technizado de Keyserling. Caminhamos.

Nunca fomos catechizados. Vive-mos através de um direito sonambulo. Fizemos Christo nascer na Bahia. Ou em Belem do Pará.

Mas nunca admittimos o nascimento da logica entre nós.

Desenho de Tarella 1928. De um quadro que figurará na sua proxima exposiçao de Junho na galeria Percier, em Paris.

Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro emprestimo, para ganhar comissao. O rei analphabeto dissera-lhe: ponha isso no papel mas sem muita labia. Fez-se o emprestimo. Gravou-se o assucar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a labia.

O espirito recusa-se a conceber o espirito sem corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vaccina antropofagica. Para o equilibrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores.

Só podemos attender ao mundo arecular.

Tinhamos a justiça codificação da vingança. A sciencia codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabú em totem.

Contra o mundo reversivel e as idéas objectivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dynamico. O individuo victima do systema. Fonte das injustiças classicas. Das injustiças romanticas. E o esquecimento das conquistas interiores.

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.

O instinto Carahiba.

Morte e vida das hypotheses. Da equação eu parte do Kosmos ao axioma Kosmos parte do eu. Subsistencia. Conhecimento. Antropofagia.

Contra as elites vegetaes. Em communicação com o sólo.

Nunca fomos catechizados. Fizemos foi Carnaval. O indio vestido de senador do Imperio. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas operas de Alencar cheio de bons sentimentos portuguezes.

Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a lingua surrealista. A idade de ouro. Catiti Catiti Imara Notia Notia Imara Ipejú

A magia e a vida. Tinhamos a relação e a distribuição dos bens phisicos, dos bens moraes, dos bens dignarios. E sabiamos transport o mysterio e a morte com o auxilio de algumas formas grammaticaes.

Perguntei a um homem o que era o Direito. Elle me respondeu que era a garantia do exercicio da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Comi-o

Só não ha determinismo - onde ha mysterio. Mas que temos nós com isso?

Continua na Pagina 2

Manifesto Antropofago

Contra as historias do homem, que começam no Cabo Finisterra. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem Cesar.

A fixação do progresso por meio de catalogos e aparelhos de televisão. Só a maquina. E os transfusores de sangue.

Contra as sublimações antagonicas. Trazidas nas caravellas.

Contra a verdade dos povos miseraveis, definida pela sagacidade de um antropofago, o Visconde de Cayrú: — É a mentira muitas vezes repetida.

Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jaboty.

Se Deus é a consciencia do Universo Increado, Guaracy é a mãe dos viventes. Jacé é a mãe dos vegetaes.

Não tivemos especulação. Mas tínhamos adivinhação. Tinhamos Política que é a sciencia da distribuição. E um systema social planetario.

As migrações. A fuga dos estados tediosos. Contra as escleroses urbanas. Contra os Conservatorios, e o tedio especulativo.

De William James a Voronoff. A transfiguração do Tabú em totem. Antropofagia.

O pater familias e a criação da Moral da Cegonha: Ignorancia real das coisas—falta de imaginação—sentimento de autoridade ante a procurosa.

E' preciso partir de um profundo ateismo para se chegar a idéa de Deus. Mas o carahiba não precisava. Porque tinha Guaracy.

O objectivo creado reage como os Anjos da Queda. Depois Moysés divaga. Que temos nós com isso?

Antes dos portuguezes descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.

Contra o indio de tocheiro. O indio filho de Maria, afilhado de Catharina de Medicis e genro de D. Antonio de Mariz.

A alegria é a prova dos nove.

No matriarcado de Pindorama.

Contra a Memoria fonte do costume. A experiencia pessoal renovada.

Somos concretistas. As idéas to-mam conta, reagem, queimam gente nas praças publicas. Suprimamos as idéas e as outras paralisias. Pelos roteiros. Acreditar nos signaes, acreditar nos instrumentos e nas estrelas.

Contra Goethe, a mãe dos Gracchos, e a Corte de D. João VI.

A alegria é a prova dos nove.

A luta entre o que se chamaria Increado e a Cretura-illustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabú. O amor quotidiano e o modus-vivendi capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformal-o em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catechistas. O que se dá não é uma sublimação do instincto sexual. E' a escala thermometrica do instincto antropofagico. De carnal, elle se torna electivo e cria a amizade. Affective, o amor. Especulativo, a sciencia. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia agglomerada nos peccados de catecismo — a inveja, a usura, a calumnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e christianizados, é contra ella que estamos agindo. Antropofagos.

Contra Anchieta cantando as onze mil virgens do céu, na terra de Iracema — o patriarcha João Ramalho fundador de São Paulo.

A nossa independencia ainda não foi proclamada. Frase typica de D. João VI.: — Meu filho, põe essa corôa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça! Expulsamos a dynastia. E' preciso expulsar o espirito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria da Fonte.

Contra a realidade social, vestida e oppressora, cadastrada por Freud — a realidade sem complexos, sem loucura, sem substituições e sem penitencias para o matriarcado de Pindorama.

OSWALD DE ANDRADE.

Em Piratininga. Aedo 374 da Deglutição do Bispo Sardinha.

68. CAMPOS, Haroldo. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira*. São Paulo: Iluminuras, 2011, p. 67.

69. RISERIO, Antonio. op. cit., p. 278.

Foi nessa chave da deglutição antropofágica que os modernistas resgataram a estética barroca. Depois de viajar para as cidades históricas de Minas Gerais, Mario e Oswald de Andrade passaram a defender o barroco como uma produção própria dos trópicos. Haroldo de Campos escreveu: “nossa literatura, articulando-se com o barroco, não teve infância (*in-fans*, o que não fala). Não teve origem simples. Nunca foi in-forme. Já ‘nasceu’ adulta, formada, no plano dos valores estéticos, falando o código mais elaborado da época”.⁶⁸

Antonio Risério estabeleceu um paralelo com a arte e a arquitetura na figura de Aleijadinho, que havia ficado praticamente esquecido durante todo o século XIX:

*Entre os séculos XVII e XVIII, tivemos a linguagem estética internacional do barroco em nossos trópicos. Era a linguagem “de ponta” da época, que Gregório de Mattos, na criação poética do século XVII, e o Aleijadinho, na criação arquitetônica do século XVIII, souberam incorporar e transfigurar, gerando o barroco mestiço, tropical. E o que Haroldo de Campos escreveu, a propósito da criação literária barroca de Vieira e Gregório, pode ser repetido a respeito de nossa arquitetura também barroca. Ela nasceu adulta, falando a linguagem avançada de sua época. E assim como a poesia se transfigurou tropicalmente em Gregório, a criação arquitetônica foi assumindo identidade própria, para esplender no gênio do Aleijadinho.*⁶⁹

21. *Manifesto Antropófago*, Oswald de Andrade, 1928

Segundo Lourival Gomes Machado, o barroco ibérico adquiriu, sobretudo em Minas Gerais, uma feição mestiça tropical, através da simplicidade construtiva e da mistura entre monumentalidade e leveza que a diferenciavam da tradição europeia. Ao contrário das igrejas portuguesas, financiadas pela Coroa, as mineiras eram construídas com recursos particulares, menos abundantes. Além disso, na Europa as construções disputavam visualmente o espaço urbano com a arquitetura de outros estilos, enquanto em Minas o espaço disponível era muito maior. Mesmo com traços mais simples, menos rebuscados do que os do barroco europeu,

70. Em entrevista concedida a Alexandre Benoit, doutorando pela FAUUSP, o professor e pesquisador da Universidade de Buenos Aires, Ramón Gutiérrez, afirma: “Eu penso que o barroco latino-americano tem elementos culturais singulares que confluem intensamente com a realidade do mundo indígena em muitos aspectos: a proximidade com a natureza; a relação do sagrado e do secular com a paisagem e o meio circundante; a ritualização dos acontecimentos; a forma de comunicação que apela aos sentidos. São elementos que haviam sido deixados de lado durante o processo da conquista e que, quando se produz o fenômeno do barroco, esta noção mais universal de ocupar o território através da viacrucis, dos elementos simbólicos dentro do território – uma sacralização global – aproxima o que era próprio do mundo americano daquilo que era uma busca europeia”. Entrevista realizada em 18 de dezembro de 2017 em Buenos Aires, ainda não publicada.

71. MACHADO, Lourival. *Barroco Mineiro*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 112-113.

72. XAVIER, Alberto [Org.]. *Lucio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre: UFRGS, 1962, p.15.

73. COSTA, Lucio. “Autobiografia”. In: XAVIER, Alberto [Org.]. *Depoimento de uma geração*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 334.

a igreja mineira se destacava na paisagem da cidade, ela mesma barroca⁷⁰: “Até as praças e os adros são em declive. A rampa e a curva dominam avassaladoramente toda a organização urbanística. Não há ruas, há ladeiras, Não há caminhos, há voltas no morro. [...] As esquinas transformam-se em escadas circulares, quando todo um quarteirão não se fragmenta em degraus”. [...] A cidade já nasceu barroca”.⁷¹

Dois séculos mais tarde, a arquitetura moderna seria, como a arquitetura barroca mineira, uma reinvenção dos trópicos. Ela assimilou os padrões construtivos que o desenvolvimento tecnológico europeu e norte-americano tornava possíveis, em especial a técnica do concreto armado, com uma linguagem que resgatava o legado da tradição barroca, no que ele tinha de sinuoso e expressivo.

No seu apego à simplicidade das formas e na crítica ao decorativismo, Lucio Costa tinha uma posição ambivalente em relação ao barroco. Em artigo de 1929 para *O Jornal*, publicado no Rio de Janeiro, escreveu que Aleijadinho “tinha espírito de decorador, não de arquiteto. [...] perdia-se no detalhe, que às vezes o obrigava a soluções imprevistas, forçadas, desagradáveis”.⁷² Mais tarde, em texto dos anos 1980, manifestou um julgamento totalmente diferente. Ao comentar a época em que atuou como consultor de Rodrigo Mello Franco de Andrade sobre patrimônio, disse que: “só então, aos poucos, conheci e compreendi, com ele e dona Lygia Martins Costa, em toda a sua monumental grandeza, a obra de Antonio Lisboa que, como estudante, por ignorância, de certo modo menosprezara”.⁷³

Lucio Costa chegou a traçar um paralelo entre Oscar Niemeyer e Aleijadinho:

foi nosso próprio gênio nacional que se expressou através da personalidade eleita desse artista, [Niemeyer] da mesma forma como já se expressava no século XVIII, em circunstâncias, aliás, muito semelhantes, através da personalidade de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. (...) Ambos encontraram o novo vocabulário plástico fundamental já pronto,

22. Ouro Preto, 1924, Arquivo Central do Iphan/ RJ.

23. Conjunto arquitetônico e urbanístico, Marcel Gautherot, Arquivo Central do Iphan/ RJ

24. Ruas de Ouro Preto

25. Igreja Nossa Senhora do Rosário, Ouro Preto

26. Acesso à Igreja Santa Ifigenia (séc. XVIII), Ouro Preto, Arquivo Central do Iphan/ RJ

27. Diamantina, 1924, Chichico Allkimin, acervo IMS

74. COSTA, Lucio. "Depoimento". In: _____. *Lucio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 199.

75. Ibidem, p. 282.

mas de tal maneira se houveram casando, de modo tão desenvolto e com tamanho engenho a graça e a fôrça, o refinamento e a rudeza, a medida e a paixão que, na sua respectiva obra, os conhecidos elementos e as formas consagradas se transfiguraram, adquirindo um estilo pessoal inconfundível, a ponto de poder se afirmar que, neste sentido, há muito mais afinidades entre as obras de Oscar, tal como se apresenta no admirável conjunto da Pampulha e a obra de Aleijadinho, tal como se manifesta na sua obra prima que é a igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, do que entre a obra do primeiro e a do Warchavchick – o que, ao meu ver, é significativo.⁷⁴

Se a tradição barroca se manifestou na sinuosidade da arquitetura de Niemeyer, muitas vezes chamada de “neobarroca”, foi o casario popular colonial das cidades mineiras que marcou o percurso de Lucio Costa.

Em 1924, em viagem às cidades mineiras, conheceu Diamantina: “Lá chegando, caí em cheio no passado no seu sentido mais despojado, mais puro; um passado de verdade, que era novo em folha para mim. Foi uma revelação.” Ou seja, para Lucio Costa a casa colonial revelava uma “verdade” construtiva que destoava do estilo decorativo do movimento neocolonial – ao qual ele tinha aderido – e tornava essa arquitetura civil mais importante do que a religiosa, por ser uma arquitetura “pura”. Costa estabeleceu uma comparação entre o pau a pique e o concreto armado, na medida em que os dois se fundamentavam no uso de uma estrutura autônoma para a sustentação do edifício, deixando as paredes com a função de vedação, enfatizando o caráter construtivo dessa relação. Uma arquitetura mínima, desenvolvida em consonância com a natureza bruta da colônia.

O colonial foi um dos ingredientes da concepção urbanística de Brasília: “A pureza da distante Diamantina dos anos vinte marcou-me para sempre”.⁷⁵

55

76. TELLES, Sophia S. "Lucio Costa : monumentalidade e intimismo". In: XAVIER, Alberto; KATINSKY, Julio [Org.]. op. cit., p. 328. O ensaio publicado nesse volume é um trecho de TELLES, Sophia S. "Lucio Costa, monumentalidade e intimismo". *Cadernos Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 25, out. 1989, p. 75-94.

77. ARTIGAS, Vilanova. "Arquitetura e comunicação". In: _____. *Caminhos da Arquitetura*. São Paulo: Fundação Vilanova Artigas/Pini, 1986, p.118

78. RISERIO, Antonio. op. cit., p. 286.

A relação entre modernidade e tradição no Plano Piloto de Brasília foi analisada por Sophia Telles: "Ao mesmo tempo em que seu projeto faz da técnica a forma inaugural do futuro, seu plano parece reiterar a memória da colônia, pela disposição em manter a presença rarefeita da escala urbana na geografia extensa do Planalto".⁷⁶ O arquiteto João Vilanova Artigas foi ainda mais longe:

*O Palácio da Alvorada, em particular, me parece uma casa-grande colonial, com sua igreja ao lado e o alpendre característico. É uma forma até pré-urbana no Brasil. O que não impede de exprimir as proezas construtivas que o conhecimento cada vez maior da técnica do concreto armado possibilita.*⁷⁷

Lourival Gomes Machado apontou a "gratuidade e as ilusões de perspectiva" da arquitetura de Brasília, como uma referência à arquitetura barroca. Afonso Ávila, citado por Antonio Risério, diz:

*De um despojamento grego na sua fachada, quebrando com a surpresa de sua invenção a monotonia da Esplanada dos Ministérios, equilibrando com a sua gravidade a leveza quase feminina dos dois palácios fronteiros na Praça do Três Poderes, ele se abre um interior de austeridade claustral que lembra o São Bento do Rio de Janeiro, um interior de espaços e salas e pedras que nos reconduz a Ouro Preto, à Casa de Câmara e Cadeia, à Casa dos Contos.*⁷⁸

28. Ouro Preto, Tarsila do Amaral, 1924, <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquiteturismo/01.008/1366>

29. Dois Panoramas: Ouro Preto e Mariana, Tarsila do Amaral, 1924, <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquiteturismo/01.008/1366>

30. Colégio com passadiço e janela de treliça. Diamantina Lucio Costa, [COSTA, 1995: 29]

Portanto, coube aos modernos a tarefa de retomar a linha evolutiva da arquitetura colonial brasileira, interrompida pelo ecletismo neocolonial. Dessa forma o moderno brasileiro apontou para uma síntese construtiva entre o movimento internacional e a tradição, representada pelo barroco e pela arquitetura vernacular, o que lhe conferiu um repertório próprio. Brasília foi expressão desse processo particular de desenvolvimento do moderno.

79. A mostra passou nos anos seguintes por Viena, Munique, Stuttgart, Zurique e Genebra.

80. CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de e PIGNATARI, Décio. "Plano Piloto para Poesia Concreta". In: _____. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Atelier editorial, 2006, p. 215. Publicado originalmente na revista *Noigandres* nº 4, em 1958, São Paulo. Criada em 1962 pelos poetas concretos e dirigida por Décio Pignatari, a revista *Invenção* nº 2 cita, em editorial, o artigo de Max Bense sobre Brasília, publicado no mesmo número: "Não lhe interessa o exótico, mas o concreto. É por isso que pode ver em Brasília um exemplo do antiprovincianismo da consciência tropical. Algo que, para nós, responde à idéia de um nacionalismo crítico". *Invenção*, n. 2, 2º trimestre de 1962, p. 2.

31. Matriz Catas Altas do Mato Dentro, 1927, [COSTA, 1995: 519]

32. Linha evolutiva da arquitetura colonial brasileira do século XVII ao XIX, Lucio Costa, 1937 [XAVIER, 1962: 92]

1.4 As representações de Brasília na cultura brasileira

A mitologia do país moderno incorporada na construção de Brasília repercutiu na produção cultural brasileira a partir dos anos 1950, manifestando-se em referências diretas à nova capital, em elementos arquitetônicos traduzidos na linguagem artística e na emergência de expressões culturais mais afinadas com a vida urbana.

A bossa nova, através de harmonias sofisticadas que tiveram influência do *jazz* e do *be-bop*, das interpretações contidas do *cool jazz*, e dos recursos da composição erudita, rompe com os padrões musicais do samba e se insere no panorama musical internacional como o retrato do Brasil urbano e em vias de desenvolvimento.

Na fotografia, aos exemplos consagrados de Thomas Farkas, Marcel Gautherot e Peter Scheier soma-se a grande quantidade de registros anônimos, tanto durante a construção como nos primeiros anos de ocupação da cidade. As fotos de Gautherot, divulgadas na revista *Módulo* e em publicações francesas e norte-americanas, destacam a característica monumental de Brasília, mostrando a arquitetura como forma de arte e enfatizando o geometrismo das construções.

Vinicius de Moraes e Tom Jobim criam a *Sinfonia da Alvorada*, para celebrar a construção da capital por ocasião de sua inauguração, em versos que reforçam o mito da *tabula rasa*: "No princípio era o ermo/ Eram antigas solidões sem mágoa/ O altiplano, o infinito descampado/ No princípio era o agreste: / O céu azul, a terra vermelho-pungente/ E o verde triste do cerrado".

No campo do design gráfico, a artista Mary Vieira cria o cartaz *Brasil constrói Brasília* (*Brasilien baut Brasília*) para a mostra *Interbau* de Berlin em 1957, que pela primeira vez exibiu para o público europeu o Plano Piloto e os projetos arquitetônicos. Ela se inspirou em exposição na Suíça em 1954⁷⁹, com o nome *Brasil constrói*, que situava o visitante na estética construtivista. O slogan da mostra era "O Brasil vos diz: a cidade de amanhã é a cidade de hoje".

81. CAMPOS, Haroldo. La Experiencia de Concreción. *Diario de Poesía*, Buenos Aires, n. 39, 1996. Apud: AGUILAR, Gonzalo Moisés. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.

82. AGUILAR, Gonzalo Moisés. op. cit., p. 83.

83. Entre as proposições participacionais de Lygia, destacam-se a série *Bichos*, formada por construções metálicas articuladas por dobradiças que devem ser manipuladas pelo público; *Caminhandinho*, de 1963, uma fita de Moebius que o visitante deve furar, criando uma experiência que reverbera simultaneamente no corpo e no imaginário; *A casa é o corpo*, de 1968, pede uma exploração sensorial direta. Posteriormente, Lygia se volta para experiências com materiais que estabelecem relações entre os participantes e dedica-se ao estudo das possibilidades terapêuticas de seus “objetos relacionais”. Oiticica, com os *Parangolés*, os *Penetráveis* e a obra *Tropicália*, entre outros, pretende superar os limites do suporte pela atuação do corpo no mundo. – *Projeto Construtivo na arte brasileira*, Ricardo Fabbri, aula ministrada em julho de 2015 no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc.

84. ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. 23 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

85. LISPECTOR, Clarice. “Nos primeiros começos de Brasília”. In: _____. *Os novos começos do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Na literatura, os irmãos Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari publicam em 1958 o *Plano-piloto para a poesia concreta*, em alusão direta ao Plano Piloto de Brasília, no qual defendem “o espaço qualificado: estrutura espaço-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear”.⁸⁰ Segundo Haroldo de Campos:

*O movimento da poesia concreta [...] nasceu em um contexto preciso [...] o programa aberto pelo período de liberdades democráticas que caracterizou o governo de Juscelino Kubitschek, um liberal progressista que tinha seu artista predileto no arquiteto comunista Oscar Niemeyer, criador de Brasília, verdadeira “metáfora epistemológica” daquele período.*⁸¹

De acordo com Gonzalo Moisés Aguilar, a eliminação da rua no Plano de Lucio Costa correspondia à eliminação do verso na poesia concreta, já que as referências básicas de reconhecimento e orientação eram substituídas por novos pressupostos em relação à espacialidade. Entretanto, mais do que um caráter instrumental importava para eles o caráter simbólico da cidade: “para o grupo da poesia concreta, Brasília é o avanço de uma narração utópica [...], a cidade transparente e ideal que se configura como um lugar possível de enunciação”.⁸²

Os neoconcretos Ligia Clark e Helio Oiticica rompem com os conceitos de dentro e fora, forma e fundo, repercutindo características da arquitetura moderna, e convocam o público a comprometer-se corporalmente através da exploração sensorial das obras.⁸³

Em 1962, Guimarães Rosa publica o livro *Primeiras Estórias*, no qual os contos *As margens da alegria* e *Os cimos* nomeiam Brasília como “a grande cidade”. O conto *Os cimos* inicia-se com a viagem do personagem “para o lugar onde as muito mil pessoas faziam a grande cidade”.⁸⁴ O caráter mítico de Brasília aparece no artigo de Clarice Lispector, *Nos primeiros começos de Brasília*: “Brasília é de um passado esplendoroso que já não existe mais. Há milênios desapareceu esse tipo de civilização”.⁸⁵

86. Caetano Veloso afirma que Brasília criou, para ele, a estrutura na qual basearia a música *Tropicalia*: “Brasília, a capital-monumento, o sonho mágico transformado em experimento moderno – quase desde o princípio, o centro do poder abominável dos ditadores militares. Decidi-me: Brasília, sem ser nomeada, seria o centro da canção-monumento aberrante que eu ergueria à nossa dor, à nossa delícia e ao nosso ridículo”. VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 185.

No cinema, Gerson Tavares dirige, em 1958, *Brasília, capital do século*, um curta metragem sobre a construção da cidade, e lança, em 1966, o primeiro filme brasileiro de ficção rodado na nova capital, *Amor e desamor*. Em 1960 Cacá Diegues também registra a construção em *Brasília*, curta metragem que não possui nenhuma cópia preservada e Watson Macedo realiza a chanchada *Samba em Brasília*. O curta de Fernando Coni Campos, *Brasília, planejamento urbano*, de 1964, descreve a planificação da capital, com Lucio Costa como consultor. A recém-inaugurada capital surge como cenário no filme do diretor francês Philippe de Broca, *O homem do Rio* (1964), ganha dimensão de manifesto em *Fala, Brasília* (1966) de Nelson Pereira dos Santos e torna-se objeto de análise no filme-ensaio de Joaquim Pedro de Andrade, *Contradições de uma cidade* (1967).

O teatro diversifica os temas de suas montagens e inova na forma, ao propor a ruptura da divisão entre palco e plateia e exigir a participação do espectador. Vale lembrar a encenação do Grupo Oficina para o texto de Oswald de Andrade, *O Rei da Vela*, colocando em cena uma cultura multifacetada, formada tanto por influências europeias como por elementos locais.

Brasília figura na música e na poesia como referência para o movimento tropicalista, transformando-se de monumento utópico ao progresso em símbolo do autoritarismo militar. O artista gráfico Rogério Duarte cria a linguagem gráfica do *Tropicalismo* ao mesmo tempo em que Caetano Veloso representa em versos a Brasília ocupada pelos generais:

*Sobre a cabeça os aviões, sob os meus pés os caminhos, aponta contra os chapadões meu nariz. Eu organizo o movimento, eu oriento o carnaval, eu inauguro o monumento no planalto central do país.*⁸⁶

Em 1973, o designer gráfico Almir Mavigner desenha um cartaz usando a imagem da cúpula do Congresso para um restaurante brasileiro na cidade de Hamburgo, na Alemanha, sugerindo que bastava um fragmento da arquitetura de Brasília para simbolizar o país no exterior.

Dentre tantas obras e autores de fundamental importância para a cultura brasileira, elegemos as duas que serão objeto dos capítulos a seguir.

33. Catedral de Brasília, em construção, João Gabriel Gondin de Lima, 1960, [WESELY, 2010: 258]

34. Ministérios em construção,
Marcel Gautherot, 1959,
[IMS, 2010: 96]

35. Congresso Nacional, Marcel
Gautherot, 1960, [IMS, 2010: 78]

36. Brasilien baut, catálogo e cartaz, Mary Vieira, 1954

37. Exposição Internacional de Bruxelas, 1958, [ESPADA, 2011: 161]

38. Exposição Internacional de Bruxelas, 1958, [ESPADA, 2011: 161]

39. Panair do Brasil, Mary Vieira, 1957

40. Brasilien baut Brasília Mary Vieira, serigrafia, 118,5 x 84 cm, 1957, [IMS, 2010: 6]

brasilien baut brasilia

47° 53' 40"

15° 42' 16"

15° 42' 16"

47° 53' 40"

ausstellung interbau 1957 berlin

ausstellung interbau 1957 berlin

41. Brasília capital do futuro,
Almir Mavignier, 1958

42. Primeiras Estórias,
Guimarães Rosa, 1962

43. Revista Noigandres
n. 4, 29 x 16 cm, 1958
<http://www.fondazionebonotto.org/it/collection/poetry/collectivepoetry/4111.html>

44. Plano Piloto para a poesia concreta, Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, 1958

45. Brasília sinfonia da Alvorada

Max Bense sobre Brasília

(do livro *Entwurf einer Rheinlandschaft / Projeto de uma Paisagem Renana*, de Max Bense, Editora Kiepenheuer & Witsch, Colônia, 1962).

Recordação para Wladimir Murtinho Mário Pedrosa Carmen Portinho Cabral de Melo Burle Max Pedro Xisto de Carvalho Haroldo e Augusto de Campos Grünewald Sylvia Barbosa Wollner e seu jeep Oscar Niemeyer Décio Pignatari e seu caderno vermelho Aloísio Magalhães Yeda Pitanguy Mário Barata a mãe de Sylvia Loengrin Mário Mutto Horácio Felipe Lopes Alcebiades Nascimento Waldemar Podkameri Alice Bense Senhor Baumann e Ilse Aurora Casanova Grisalba Pappelaria Plutarcho Wunderley Conceição Wang Annibal Napoleão Antônio Edmundo Pockstaller Hermann Zuckermann Arminda Carmen Mutzenbecher Rebecca Yanes. Com este nome termina minha paisagem renana pois nestas pessoas ela finda. Longos surpreendentes e picantes como na rota Dacar Rio caldo de carne celestinas pãesinhos manteiga frango de leite ao vinho branco legumes tenros batatas com salsa salada mista creme de caramelo frutas frescas café bebidas à escolha e acima de tudo gin tônica.

Tudo vive. Tudo é cálido. Tudo é claro. A consciência tropical é consciência espermática predisposta e dirigida para aproximações contactos penetrações produções sem história-recordação só história-criação nos chãos nos muros nas casas nas cores nas figuras nas folhas nos frutos nas seivas nos esgotos sob os trapos na areia no cabelo entre filas nas cascas nas madeiras nos minérios. Não melancólica e sim militante.

Doce presunto Wilson da Fazenda suculentos caranguejos empanados de Sylvia centenas de antepastos de Brasília o cafézinho de São Paulo e a carne de sol desfiada no Copacabana Palace Avenida Atlântica considerada como se consideram pensamentos súbitos considerada como se consideram crianças considerada como se consideram brinquedos considerado como se armas. Espiritualidade como existência levantada contra a vida contra o calor contra a claridade para sobreviver não apenas em sonho em folhas de bananeira mas em frases em cidades em poemas em festas. Improvisação contínua como no futebol negro sábado à tarde na praia. Racional como a palmeira sobre o asfalto sobre a baía aterrada destas baías que se espalham como mões no mar nas costas dos dedos favelas nas fimbrias a pompa. Vegetação cartesiana na pobreza e na riqueza de um dia inteiro sociabilidade a que pertencem dança e sono como iguarias a iguarias sobre o mar à margem da floresta sob a jaqueira entre os macacos do hipódromo numa construção baixa quase sobre a varanda entre tapetes sob o véu janelas abertas cabelos entredondulando de um leve movimento profundamente e 35 graus. Não como será como é.

Encontro no Hotel Jaraguá em São Paulo no 20.º andar. De manhã com os escritores concretos. De noite com os pintores concretos. Propus para a nova capital no imenso altiplano central porque me parecia significativo um monumento a Descartes. Um monumento concreto que representasse na mais extrema redução e na mais aguda separação estes dois conceitos insondáveis do Discurso apenas Clarté e Obscurité. Pensara no cartaz verde de Maria Veira para Brasília. Na grande superfície retangular com o pequeno quadrado vermelho látero-inferior à esquerda marcando 15º43'16" de latitude sul e 47º53'49" de longitude oeste de Greenwich. Entendia-se esta insinuação da dióptrica como um motivo simultaneamente concreto e cartesiano que dominou todos os processos e estruturas dessa fundação de cidade e entendia-se também que o pensamento algorítmico cuja generalidade Descartes sempre sustentou aqui conduziu a um lúcido exemplo do antiprovincianismo da consciência tropical ao mesmo tempo que se adjudicava à cidade um distrito federal para suspender dialéticamente todos os Estados doces-amargos desse país desmesurado na mais elevada categoria de uma existência projetada radical e experimental. As palavras não se esvaíam para sempre. Idéias lantejoulam sobre a conversa que não tem mais fim. Demoras não contam. Gosto do caderno vermelho e delgado que Décio Pignatari publicou em 1960 e que em cada uma das poucas páginas repete somente a palavra organismo impressa em corpo cada vez maior até que afinal resta apenas um grande e aberto O negro que nos medusa. Este estímulo do olho esta amputação dos significados esta deslocação total para a percepção este crescimento do signo sobre o plano este resto este remanescente que não está acabado e queda interrompido e pleno de significação são os elementos próprios da inteligência brasileira.

Horizonte lunar de Brasília. Branco e vermelho. Jamais a esquecerei. A cidade como cartaz no prato do maquis. Construções como peles de esconderijos habitáveis. Conchas brilhantes emborcadadas sobre poder e oposição. Meio-dia de praças vazias. Crepúsculo de portas plenas. Uma raia em espiral lucilendo deixa para trás uma capela. Massas penetradas em lugar de irrompentes. Logo o extremo oposto de Roma. Arbustos e cerâmica entre os palácios. Pistas de ruas incisivas indicam a topografia do subterrâneo. Claridade perfeita contra sombra perfeita. Termiteiros nos jardins e casulos de cigarras que se tiram de um galho não são apenas provas da vida e da morte que resistem à paisagem de cimento como também modelos de uma existência cujo urbanismo exterior exprime uma temática-do-ser íntima. O efeito cutâneo da civilização conserva a profundidade na superfície e as dores da gênese na fruição do presente. Transformação coagulada em cada olhar cheio de coisas.

A cristalização geral de que falava Stendhal em relação ao amor perfaz-se ampliada como criação. Assim os propósitos iniludíveis do espírito assumem os traços da prodigalidade tropical na medida mesma em que permanecem expressão de uma felicidade humana mas serenamente deles se despem quando o pensamento nas

46. Revista *Invenção* n. 2, Grupo Noigrandes, 1962

47. Revista *Brasília*, edição especial de inauguração da cidade, 1960

48. Revista *Módulo*, Oscar Niemeyer, várias edições

49. Max Bense sobre Brasília, Revista *Invenção* n. 2, Grupo Noigrandes, 1962

dúvidas que a todos assaltam impõe comedimento ao pathos. A navalha cruel de Occam que só gostaria de deixar restando as essencialidades indispensáveis rasoura também este altiplano e quando as lâmpadas iluminam uma solidão que é diversa da americana ouvimos seu rascar. De agora em diante aposto contra o desespero.

Mulheres nas ruas nas fazendas nos quartos diante das lojas à beira do Atlântico têm que ter alvos iniciais e não somente acasos. Pais transformam filhas em mulheres comprando-lhes uma casa. Propriedade que limita a liberdade do amor antecipando-o. Mudez profunda de abutres sobre o lixo da cidade. Mortos sob clorato de cálcio no cimento. Arcos das avenidas tocam as matas. Tardes chegam com a rapidez de gestos. O mar do Rio espanca as ruas. Chuva e carnaval como fenômenos de expectativa. Ônibus amarelos perdem subitamente uma roda. Nada de velhos como cruzeiros gastos em circulação no poder.

Vão ou fantasia do Rio para São Paulo ao cair da noite para uma entrevista. Rápido como um telefonema. O elementar e o prospectivo se revelam no melhor domínio do mundo dos sinais. Basta levantar a mão. O golpe de vista supera o olho. Regras de tráfego pertencem ao sistema aberto da improvisação. Linhas aéreas e cabos telegráficos definem uma idéia de vizinhança frente à qual não prospera a sensação de saudade. Confinos esmorecendo. O olhar desce do aeroporto de Congonhas sobre São Paulo e desvenda a cidade monstro quase inteiriço de blocos e cubos eretos de força concreta império compacto de espírito e de comércio. Em cada quarto um pensamento em Mato Grosso e em peles de onças. Toda estória é já uma viagem fluvial pelo Amazonas. E nenhuma beleza é maliciosa. Sentar-se e partir são privilégios dos pioneiros. Lugares para ficar de pé difamam a velocidade. Somente onde o ato de sentar tem uma significação humana os lazeres e a greve são processos legítimos da justiça. A compreensão da função vai mais longe do que a percepção das coisas. A máscara se gasta não a personagem. A selva só continua a tolerar o amente platônico e se defende pèrfidamente contra o conquistador. Sua dialética não reconhece nenhum salto para a qualidade mais alta. Ela manipula a negação concentrando a produtividade mais intensamente do que a aniquilação. Não querer ser conscientemente uma cidade tropical em terno azul marinho camisa branca e gravata é querer ser conscientemente uma cidade tropical não em terno azul marinho nem em camisa branca nem de gravata.

Wladimir Murtinho indicou Mário Pedrosa indicou Carmen Portinho indicou Cabral de Melo indicou Magalhães indicou Augusto de Campos indicou Haroldo indicou Wollner indicou dia e noite sem Beckett fachadas de Volpi o público do Rio a idéia dos versos diante do aeroporto de Brasília os cubos de tijolo e o E a linguagem de Rosa o Noigandres a pequena galeria. Como por si próprias palavras e frases se revestem de abóbadas e concavidades. Amanhã não é amanhã não é

depois de amanhã. Também o texto admite medalhões que pertencem à categoria do ornamento. Criaturas cuja inteligência preserva ainda o caráter originário da improvisação fruem a pureza espiritual de sua felicidade na predileção por palavras. Se algo está aí que é algo que de outra forma não seria algo. Quando a noite cair os algos se escaparão. Quando o vento soprar eles se reunirão. Quando chega a hora o mover das mãos perpassa de nôvo sobre o papel e esmerilha os velhos tipos para novidades. Mesmo no maior calor as palavras não se corrompem e continuam sons. Nunca temor e tremor. Nunca pejo e pesar. O Iridi não confessa. A mata virgem não conhece nenhum nada. Os poetas nada inominado. A praia nenhum fim de partida. O dia nenhum último disco. Petrópolis somente verde. Esperança nenhum princípio decorativo. A história é expansão não passado. O eu que se aparta dela dentro de um pequeno estôjo alto e célere sobre o Atlântico enreda-se numa consciência que só muito tarde reconhece seus espantosos descaminhos. Morto é morto. Mas a duração da decomposição não é nunca igual. O quadrado se destaca entre as raia poligonais. Quem estava ali deixa para trás pensa repensa antepensa como pensa desmemoriado. Não digo mais foi como é digo é como nunca foi.

(Tradução: Haroldo de Campos).

70

71

50. Brasília capital do século,
diretor Gerson Tavares, 1958

51. Amor e Desamor,
diretor Gerson Tavares, 1966

52. Samba em Brasília,
diretor Watson Macedo, 1960

53. Brasília, planejamento
urbano, diretor Fernando
Coni Campos, 1964

54. *Brasília contradições de uma cidade nova*, diretor Joaquim Pedro de Andrade, 1967

55. *O homem do Rio*, diretor Phillippe de Broca, 1964

FINALMENTE - HOJE - ABERTO PARA TODO O PUBLICO O MAIS MODERNO TEATRO DO BRASIL

A PEÇA MAIS OUSADA DA DRAMATURGIA BRASILEIRA — Proibido para quadrados — Festivos e Pudicos.

OFICINA
OREI
da
VELA
de OSVALDO DE ANDRADE

3 ESTILOS NUM SÓ ESPETACULO

REALISMO — REVISTA — OPERA
e ainda VISSA NEGRA
para exprimir o surrealismo brasileiro !
— VIDA, PAIXÃO E MORTE DE UM BURGUEZ BRASILEIRO !

Cenários e figurinos: HELIO EICHBAUER
Direção: JOSÉ CELSO MARTINEZ CORREA

Espectáculo dedicado
a GLAUCIER ROCHA

Madrinha — DONA MARIA DO CARMO ABREU SODRÉ
Padrinho — GOVERNADOR PAULO PIMENTEL

Edgar G. Aranha Renato Dobal Liana Duval Abrahão Faro Renato Borgli Italo Vandil Fernando Peixoto Francisco Martins Dirce Migliaccio Otávio Augusto Eddy Praser

Totó Fruta do Conde Índio das Bolachas Aymoré Joana (João dos Divans) O Americano Abelardo I (Rei da Vela) Polista e Lesbos Abelardo II Seu Pitanga D. Poloquinha Ferdigoto Dona Cesarina

O ESTADO DE SÃO PAULO - 19.8.67

56. Brasília, Almir Mavignier, offset, 83, 9 x 118,6 cm, 1973

57. O dentro é o fora, Lygia Clark, 1963

58. Cartaz da peça *O Rei da Vela*,
Grupo Oficina, 1967,
<http://teatroficina.com.br>

59. Cartaz do filme *O Rei da Vela*,
Grupo Oficina, 1982

60. Capa do disco *Tropicalia* ou
Panis et Circencis, 1968

76 DOORWAY TO
BRASÍLIA,
ALOISIO
MAGALHÃES E
EUGENE FELDMAN

77

Neste capítulo, analisaremos o livro de Aloísio Magalhães e Eugene Feldman, *Doorway to Brasília*, publicado em 1959. Inicialmente, percorreremos a trajetória pessoal e artística de Aloísio, destacando os eventos que marcaram sua passagem de artista plástico para designer gráfico e sedimentaram o surgimento da ideia do livro.

Em seguida, abordaremos *Doorway to Brasília* em seus aspectos conceituais e formais, do processo de produção ao produto em si, e de que forma o livro marca, ao mesmo tempo, o resultado da trajetória de Magalhães e a transição para um novo modo de pensar, inserindo o artista no movimento geral da cultura brasileira. Analisaremos os motivos da escolha do tema, detalharemos os procedimentos técnicos usados e as opções editoriais; desenvolveremos hipóteses sobre a sequência narrativa, destacando seu caráter épico que, tal como em outras representações da nova capital no mesmo período, esteve na base da construção de Brasília como mito fundacional do país.

Finalmente, buscaremos demonstrar como Aloísio Magalhães se aproximou gradativamente do projeto construtivo, que informou os principais movimentos artísticos dos anos 1950 e 1960 no Brasil, contemporâneos à construção de Brasília. Buscaremos os elementos que podem justificar sua inclusão nesse movimento, entre os quais a concepção e elaboração do livro *Doorway to Brasília* representou um marco fundamental.

A partir das reflexões levantadas pelo texto pode-se pensar que, tanto o livro *Doorway to Brasília* como os trabalhos posteriores de Magalhães, constroem uma síntese entre elementos do pensamento racional e expressividade individual – sem que um dos polos se sobreponha ou elimine o outro –, sendo essa mesma síntese um dos marcos fundadores do Plano Piloto de Brasília e da arquitetura de Oscar Niemeyer. É dela que Brasília extrai a força simbólica captada por Aloísio Magalhães através da representação gráfica, a qual, por sua vez, engendra uma ressignificação da cidade.

2.1 Aloísio Magalhães

Aloísio Magalhães nasceu em Pernambuco em 1927 e cresceu em um ambiente frequentado por políticos e intelectuais, como

61. *Bodas de Sangue*, de Garcia Lorca, Cenário de Aloísio Magalhães, 1955, [LEITE, 2003: 30]

62. *Centauresse*, Stanley William Hayter, 15,1 x 10 cm, 1944, <https://www.moma.org/collection/works/61285>

63. Catálogo da mostra no MoMa Hayter and Studio 17, 1944, <https://www.moma.org>

79

87. LEITE, João S. [Org.]. *A Herança do Olhar: o Design de Aloysio Magalhães*. Rio de Janeiro: Artviva/Senac, 2003, p. 31.

Gilberto Freyre, Ascenso Ferreira e Assis Chateaubriand, convivendo com um debate de ideias de diferentes matizes, do regionalismo ao modernismo. Em 1945, ingressou na Faculdade de Direito de Recife, onde se engajou nas lutas antifascistas conduzidas pelos estudantes nos anos seguintes à Segunda Guerra.

Ao lado do escultor Francisco Brennand, do músico Capiba, dos escritores Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho participou do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), que teve papel decisivo na renovação das artes cênicas do Nordeste. A influência do TEP ampliou-se para outros setores artísticos e criou bases para a ideia de “levar o teatro ao povo e aprofundar o conhecimento da problemática teatral mediante o estudo das obras representativas da tradição universal e a pesquisa dos espetáculos populares da região, e fomentar a produção de uma literatura dramática embebida na realidade brasileira”.⁸⁷

Foi nesse ambiente cultural que Aloysio Magalhães formou sua visão da arte e da cultura e desenvolveu seu trabalho de desenhista. No TEP criou cenários e figurinos para as peças e foi responsável pela edição dos livros e organização de debates e mesas redondas sobre arte. Antes mesmo de se formar na Faculdade de Direito, Aloysio já mantinha um ateliê com o pintor figurativo Reynaldo Fonseca.

Para melhor entender o percurso artístico de Aloysio Magalhães, vamos adotar a periodização estabelecida pelo pesquisador João de Souza Leite, que divide sua formação em dois períodos: o primeiro vai até o término da vida acadêmica, quando viaja para Paris, onde mora por dois anos. A experiência parisiense pode ser considerada uma espécie de rito de passagem. O segundo período inicia-se após o retorno de Aloysio Magalhães ao Brasil, caracteriza-se pela definição de seu estilo como pintor, e vai até 1963, quando ele abandona a pintura e adota definitivamente o design. Nessa periodização vamos enfatizar alguns momentos que julgamos relevantes para o percurso de Magalhães: os primeiros contatos com a pintura abstracionista no Recife, com Cicero Dias, e em Paris, com Paul Klee; as experimentações gráficas no Ateliê 17 em Paris, no Gráfico Amador em Recife e na Falcon Press, na Filadélfia; e a descoberta da Bauhaus,

80

88. MAGALHÃES, Aloisio. *E Triunfo? A questão dos bens culturais no Brasil*. Rio de Janeiro: Fund. Roberto Marinho/ Ed. Nova Fronteira, 1997, p. 159-164. Na saudação aos participantes do VII Congresso Nacional de Museus, Rio de Janeiro, 18 de maio de 1982.

89. LEITE, João de Souza. Aloisio Magalhães: *Aventura paradoxal no design brasileiro; ou o Design como instrumento civilizador?*. 2006. Tese de Doutorado – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas / UERJ, IFCH, Pós-Graduação em Ciências Sociais, p. 100.

nos Estados Unidos. Acreditamos que essas foram as experiências que moldaram a formação de Aloísio como artista e determinaram os rumos que o levaram a editar o livro que será analisado, *Doorway to Brasilia*.

*Sai da Faculdade de Direito do Recife como bacharel em ciências jurídicas e sociais, como todo pernambucano que, não sabendo o que queria fazer na vida, antecipava essas decisões com uma formação universitária à base da Faculdade de Direito. Saindo dessa escola com uma visão conjunta, acadêmica no melhor sentido da palavra, de interesses mútuos pela literatura, pela música, pelo cinema e sobretudo pelas artes plásticas, escolhi e obtive uma bolsa de estudos do governo francês.*⁸⁸

Assim Magalhães definiu sua disposição ao terminar a Faculdade, antes de deixar o Brasil. Nos anos em que viveu em Paris, entre 1951 e 1952, fez um curso de museologia no Louvre e tomou contato com o que havia de mais atual na arte europeia, em particular com a pintura abstrata, da qual sua maior influência veio de Paul Klee: “A grande descoberta de Aloisio Magalhães vem a ser Klee que, diferentemente de outros artistas abstratos adeptos do construtivismo, vem a ser exatamente aquele, dentre tantos responsáveis pela educação artística na Bauhaus, que defende uma maior aproximação entre natureza e representação”.⁸⁹

Durante sua permanência em Paris, Aloísio também estudou pintura e gravura com o inglês Stanley William Hayter no *Ateliê 17*, um laboratório experimental de artes gráficas fundado em 1927 e frequentado por artistas como Joan Miró, Jean Arp e Marc Chagall. Seu último endereço foi a rua Campagne Première, 17, de onde derivou seu nome. Em sua primeira fase, até o final dos anos 1930, o ateliê ficou famoso por reunir artistas como Max Ernst, Alberto Giacometti, Yves Tanguy e pela defesa da impressão como uma forma de criação artística e não apenas como método de reprodução. A colaboração entre o *Ateliê 17* e a *Europa Press*, fundada pelo poeta George Reavey, foi responsável pela publicação de edições limitadas de obras de poesias ilustradas por Hayter, que se tornaram um marco importante na tradição

64. As conversações noturnas, de José Laurênio de Melo ilustrações e composição tipográfica Aloisio Magalhães, 1954, [LEITE 2003: 84]

65. Macaco Branco, Gastão de Holanda, ilustração Aloisio Magalhães, 1955, [LEITE 2003: 89]

81

90. Em 1956, a oficina transferiu-se para uma casa localizada na rua Amélia, 415, que ficou conhecida como *Ateliê 415*. Além do *Gráfico Amador*, dois estúdios funcionavam no mesmo endereço: um escritório de arquitetura e o ateliê de Aloísio Magalhães.

91. Introdução do primeiro boletim de *O Gráfico Amador*, datado de julho de 1955.

92. MELO, José Laurenio. O Gráfico Amador. *O Estado de São Paulo*, Suplemento literário, São Paulo, 9 de dezembro de 1961, p. 4.

dos “livros de artista”. Em 1940 o ateliê mudou-se para Nova York, de onde retornou a Paris em 1950. Foi quando Aloísio Magalhães passou a frequentá-lo. Entre as inovações desenvolvidas no ateliê, estava o método de impressão simultânea de cores (*simultaneous color printmaking*), uma técnica de gravura que possibilitava o uso de várias cores na mesma chapa. Embora existam poucas referências à participação de Aloísio no *Ateliê 17*, pode-se supor que ela teve um papel importante no seu interesse pela experimentação com diferentes técnicas de impressão.

Ao retornar ao Brasil, Aloísio Magalhães pôs em prática essa experiência, participando da fundação de *O Gráfico Amador*, em 1954, no Recife, que tinha como objetivo publicar textos aos quais o circuito editorial comercial não dava acesso. Pode-se dizer que *O Gráfico Amador* se inspirou, até certo ponto, na colaboração entre o *Ateliê 17* e a *Europa Press*⁹⁰. Na introdução de seu primeiro boletim foram definidos os objetivos do grupo: “*O Gráfico Amador* reúne um grupo de pessoas interessadas na arte do livro. Fundado em maio de 1954, tem a finalidade de editar, sob cuidadosa forma gráfica, textos literários cuja extensão não ultrapasse as limitações de uma oficina de amadores”.⁹¹

Com José Laurênio de Melo, Gastão de Holanda e Orlando da Costa Ferreira, Magalhães trabalhou em diversas obras coletivas, conjugando técnicas de impressão para as ilustrações e tipografia para os textos. Nas palavras de José Laurenio de Melo, “era necessário destruir a noção de que o livro, sob o aspecto material, está dispensado de ser obra de arte”.⁹²

Nesse período, a participação de Aloísio foi predominantemente como ilustrador dos livros publicados pela oficina. De acordo com o pesquisador Guilherme Cunha Lima, entre 1954 e 1956 a participação de Aloísio se deu em cinco livros do grupo. Em *As Conversações Noturnas* (1954), de José Laurênio de Melo, assinou dez ilustrações, feitas a partir de um clichê de barbante, e a composição tipográfica; em *Macaco Branco* (1955), de Gastão de Holanda, assinou um desenho em linóleo; para o *Pregão Turístico do Recife*, terceira publicação do grupo, com poesias de João Cabral de Melo Neto, compôs desenhos feitos diretamente sobre chapas plásticas impressas por processo planográfico, criando um contraste entre linhas e massas sólidas

66. *Pregão turístico do Recife*, João Cabral de Melo Neto ilustrações e composição tipográfica Aloísio Magalhães, 1955, [LEITE 2003: 86]

67. *Memórias do boi Serapião*, Carlos Pena, ilustrações Aloísio Magalhães, 1955, [LEITE 2003: 90]

68. *Ode*, Ariano Suassuna, ilustração da capa Aloísio Magalhães, 1955, [LEITE 2003: 88]

93. CLAUDIO, José. "História do pintor Aloísio Magalhães". In: LEITE, João S. [Org.], op. cit., p. 39.

94. O primeiro contato de Aloísio Magalhães com a arte abstrata, no entanto, foi anterior à sua viagem a Paris. Segundo relato de João Leite, a partir de uma entrevista de Francisco Brennand a Mario Sergio Conti na *Folha de S.Paulo* em 14 de fevereiro de 2002, o pintor pernambucano Cícero Dias chegou de Paris em 1948 e fez uma exposição na Faculdade de Direito em Recife que causou enorme polêmica. Cícero, pintor de engenhos e carros de boi, havia abandonado o figurativismo e aderido à pintura abstrata. Na abertura da exposição, quem o saudou na Faculdade de Direito foi justamente Aloísio Magalhães. Os dois artistas iniciaram uma amizade que iria se manter durante toda a vida. Ibidem, p. 79-80.

de cor, além do texto em caligrafia; em *Memórias do Boi Serapião* (1955), de Carlos Pena Filho, assinou seis ilustrações em litografia, explorando a textura da pedra; e em *Ode* (1955), com poesias de Ariano Suassuna, um desenho em linóleo para a capa.

Para o filólogo Antonio Houaiss, o trabalho de Magalhães no período entre 1953 e 1956 já reunia o virtuosismo do pintor às técnicas do artista gráfico:

*Nesse campo [da pintura], a intensidade de Aloísio teria sido ilimitada, já que se assenhoreava com extrema facilidade de diferentes técnicas, achando-as até, pois que na sua pintura há sempre o "gráfico" a que nos referimos. Há um momento em que Aloísio pinta sobre linho (quase cambraia) uma pintura gráfica ou grafemática com espátulas, com cores e com grafismos, criando superfícies com abundância de negrume em que se mesclam geometrismo e lirismo gestuais, ora num ponto revelados, ora noutro descontinuados.*⁹³

No entanto, nesse período, sua atividade ainda estava focada principalmente na pintura.

Tanto em suas telas como em suas primeiras incursões na arte gráfica Aloísio foi gradativamente passando do figurativismo ao abstracionismo, uma tendência que se manifestou nas exposições das quais participou no Brasil a partir de 1953, após voltar de sua temporada na Europa. Em lugar dos primeiros desenhos, cujos temas eram paisagens de Recife e Olinda, suas pinturas abstratas buscavam nas cores do Nordeste uma dimensão universal.⁹⁴

Em 1953, expôs na *2ª Bienal Internacional de São Paulo* e participou da criação do primeiro museu de arte de Recife. Nas obras expostas no Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo em 1956 nas mostras *Aventura da Linha* e *50 Anos da Paisagem Brasileira*, reafirmou o caráter abstrato de suas pinturas sem, no entanto, identificar-se com o grupo concretista que, naquele mesmo ano, realizava sua primeira grande exposição no MAM

69. *Sem título*, Aloísio Magalhães, Nanquim e aquarela sobre papel, 45 x 65 cm, 1950, <http://www.aloisiomagalhaes.org>

70. *Canaviais*, Aloísio Magalhães, Óleo sobre tela, 70 x 50 cm anos 1950, [LEITE 2003: 49]

95. Walter Gropius, fundador da Bauhaus na Alemanha, chegou nos EUA em 1937, para se tornar professor na Harvard University. No ano seguinte se tornou diretor do Departamento de Arquitetura, onde ficou até se aposentar, em 1952.

96. Moholy-Nagy se estabeleceu em Chicago em 1937, onde fundou e se tornou o primeiro diretor da *New Bauhaus*, atual *Institute of Design*, que faz parte do *Illinois Institute of Technology (IIT)*. Escrito em 1938 por Moholy-Nagy, o livro *The New Vision: Fundamentals of Bauhaus Design, Painting, Sculpture, and Architecture*, seria o programa do curso.

97. "Seu trabalho [da Bauhaus] se concentrava principalmente naquilo que hoje se tornou uma necessidade imperativa, ou seja impedir a escravização do homem pela máquina, preservando da anarquia mecânica o produto de massa e o lar, insuflando-lhes novamente sentido prático e vida. Isto significa o desenvolvimento de objetos e construções projetados expressamente para a produção industrial. Nosso alvo era o de eliminar as desvantagens da máquina, sem sacrificar nenhuma de suas vantagens reais." GROPIUS, Walter. *Bauhaus: nova arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 30.

de São Paulo. Em sua trajetória como pintor, Magalhães nunca aderiu explicitamente aos movimentos artísticos que marcaram os anos 1950, tendo se mantido à margem até mesmo da *Primeira Exposição Nacional de Arte Abstrata*, realizada em Petrópolis, e da *Primeira Exposição do Ateliê Abstração*, no Instituto de Arquitetos do Brasil, em São Paulo, ambas em 1953.

Em 1956 Aloisio fez sua primeira exposição nos Estados Unidos, na União Panamericana em Washington, onde foram expostas 27 pinturas e em 1957, na segunda exposição, em Nova York, um de seus trabalhos foi adquirido pelo Museum of Modern Art (MoMa). Nessa ocasião visitou diversos centros de efervescência cultural no país, como Harvard, Cambridge, onde estava Walter Gropius⁹⁵, e Chicago, onde Lazslo Moholy-Nagy fundara a *Nova Bauhaus*.⁹⁶ Com a extinção da Bauhaus pelo regime nazista, em 1933, esses arquitetos e professores levaram para os Estados Unidos os conceitos implantados por Gropius na escola alemã fundada na cidade de Weimar em 1919.⁹⁷

As primeiras referências de Aloísio Magalhães à Bauhaus datam de 1958, em conferência proferida no Recife. Ele a considerava um modelo para escolas artísticas em todo o mundo, sobretudo por sua defesa de integração entre arte e vida.

Uma escola assim organizada não poderia deixar de resultar magnífica, como de fato resultou. Acrescente-se a qualidade dos que lá estavam como professores. De Klee a Kandinsky, de Gropius a Herbert Bayer, de Moholy-Nagy a Oskar Schlemmer ou Lyonel Feininger. [...] Uma escola assim, que falava uma linguagem semelhante, não poderia deixar de influir profundamente no espírito dos homens que por ela passaram. Infelizmente, o espírito nazista não podia tolerar tamanha aventura no domínio espiritual e ordenou seu fechamento em 1933. Mas era tão forte o seu poder e a força dos homens que a idealizaram, que era necessário continuar custasse o que custasse. Felizmente, os Estados Unidos acolheram-nos. [...] Em Harvard, formou-se um grupo em torno

98. "Sobre o ensino das artes", manuscrito de aulas pronunciadas por Aloísio Magalhães no Recife entre 4 e 8 de novembro de 1958. LEITE, João S. [Org.]. op. cit., p. 59-60.

99. MILLER, Leslie. The work of the Pennsylvania Museum and School of Industrial Art. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, vol. 33, n. 1, 1909. p. 108-109.

100. No campo do *design*, a escola suíça se caracterizava pelos *layouts* estruturados em *grids* à base de proporções simétricas, o uso objetivo e preciso da fotografia na construção do sentido e uma tipografia universal, com fontes sem serifas, visualmente simples. A diagramação das páginas privilegiava os blocos alinhados. O chamado "estilo internacional" disseminou-se tanto no *design* como na arquitetura, que teve entre seus principais representantes Le Corbusier e Mies van der Rohe.

101. LEITE, João de Souza. op. cit., p.161.

102. MAGALHÃES, Aloísio. "Sobre o ensino das artes". op. cit..

de Gropius. Em Chicago, outro em torno de Moholy-Nagy e de Mies van der Rohe. Herbert Bayer, depois de várias experiências, acabou por fixar-se no Colorado. Espalharam-se assim as ideias da Bauhaus.⁹⁸

Durante sua permanência nos Estados Unidos, Aloísio viajou à Filadelfia, interessado pelo complexo museu-escola originalmente denominado *Pennsylvania Museum and School of Industrial Art*. Fundado em 1876, o museu se baseava no modelo inglês do *South Kensington Museum* (atual *Victoria and Albert Museum*), de Londres, do qual se diferenciava fundamentalmente por se vincular a uma escola de ofícios, cujo objetivo era formar artífices necessários à indústria emergente no país. A escola compreendia dois departamentos: Escola de Artes Aplicadas e Escola Têxtil da Filadelfia, com cursos que variavam entre dois e quatro anos, sempre com uma abordagem prática, graças à "cooperação das indústrias locais, que equipavam a escola com máquinas que estavam quase sempre em operação".⁹⁹

Em 1930 foi implantado um departamento de design e publicidade, que manteve uma perspectiva pragmática, voltada ao mercado, ao mesmo tempo em que agregou um caráter experimental na linha das ideias do modernismo europeu. Segundo João de Souza Leite:

A Philadelphia Museum School of Art foi, certamente, uma das instituições americanas mais notáveis no acolhimento das idéias praticadas na escola suíça de Basel¹⁰⁰ (Basel Kunstgewerbeschule) por designers como Emil Ruder (1914-1970), Armin Hofmann (1920) e Karl Gerstner (1930), e que tanto caracterizaram a chamada matriz suíça de design construtivo.¹⁰¹

Em sua visita ao museu-escola na Filadelfia, Magalhães foi convidado pelo diretor da instituição para retornar como instrutor por dois meses, durante os quais pode "observar os métodos ali empregados, participar das sessões de criticismo, enfim, estabelecer contato com os diversos setores da escola".¹⁰²

85

71. *Paisagem*, Aloísio Magalhães
Guache e tinta sobre papel
32,6 x 49,8cm, 1956,
Acervo do MoMa

72. *Neagle's view of Venice*,
Eugene Feldman, Experimento
gráfico, 35 x 23cm, 1958,
[LEITE 2003: 101]

73. *Rudolf Nureyev*, Eugene
Feldman, Litografia em offset,
38 x 25cm, 1969,
[LEITE 2003: 97]

86

103. LEITE, João de Souza.
op. cit., p. 290.

104. "Quando me pediram para criar um departamento de impressão na Escola de Pós-Graduação de Belas Artes da Universidade da Pensilvânia, eu vislumbrei nisto a oportunidade de criar um programa mais aberto e unido. Nele, eu poderia demonstrar aos alunos, através da prática, os fios que ligam a técnica ao projeto, ou seja, como o projeto pode influenciar a técnica e como a técnica pode estimular o desenvolvimento do projeto. A maioria das escolas de arte são ultraespecializadas. O professor de tipografia é suposto somente a arrancar as letras na página, o design fica estritamente sob encargo do Departamento de Design. Mas o aluno deve tornar-se fluente em ambos. Eu estaria inoperante se tivesse permanecido apenas arrumando letras sobre o papel." FELDMAN, Eugene. *Printing as art*, 1966. <http://www.eugenefeldman.com/artists-statement>, acessado em 20.10.2017.

105. Texto de Aloisio Magalhães no catálogo da exposição *Books by Eugene Feldman*. Rosenwald Gallery, Charles Patterson van Pelt Library, Universidade da Pensilvânia, Filadélfia. 29 set. a 28 out. de 1977. Reproduzido em LEITE, João S. [Org.]. op. cit., p. 96-99.

Um documento da *Philadelphia Museum School of Art* publicado nesse período convidou os alunos para

*comparecer a reuniões que dizem respeito a educação e o processo criativo, organizadas por Aloisio Magalhães, pintor e artista gráfico brasileiro, agora na escola pelas próximas cinco semanas como professor convidado. (...) Depois disso, em reuniões futuras, utilizando declarações ou críticas do artista, os estudantes serão convidados a mostrar seu trabalho e explicar suas idéias e problemas. A primeira reunião terá lugar segunda-feira, 19 de janeiro.*¹⁰³

Foi nessa época que ele conheceu Eugene Feldman, que em 1956 tornou-se diretor do departamento de design tipográfico.¹⁰⁴ Feldman era o fundador da gráfica *The Falcon Press*, que utilizava para fins comerciais durante o dia e trabalhos experimentais à noite, e cujo *slogan* era: "A impressão é uma arte na *The Falcon Press*". Na busca de um entrosamento entre arte e tecnologia, afirmava: "tento usar a máquina como um pintor usa seus pincéis." Grande conhecedor dos materiais e equipamentos de impressão, investigava a técnica conhecida na época como litografia *foto-offset*, criando variações a partir de uma mesma matriz.

Magalhães e Feldman se tornaram colaboradores, desenvolveram trabalhos experimentais com impressão em litografia *foto-offset* e publicaram, em 1957, o livro *Doorway to Portuguese*. Segundo Aloisio, "ele [Feldman] realmente queria me proporcionar uma apresentação verdadeira do processo de impressão em *offset*. Para ele, isso era mais importante do que o livro em si, especialmente no primeiro que fizemos juntos, *Doorway to Portuguese*".¹⁰⁵

Pode-se afirmar que uma transformação profunda ocorreu na trajetória profissional de Aloisio Magalhães a partir da reflexão sobre o processo de trabalho em *offset* e a tecnologia industrial. Ao contrário de sua experiência como artista plástico, onde o pensar e o fazer aconteciam simultaneamente como expressão de um ato individual, e a pintura era composta detalhe por

74. *Pergunta*, José Laurênio de Mello, design de Aloisio Magalhães, *folder* em sanfona, impressão tipográfica sobre *offset*, feita na *The Falcon Press* para a exposição de Aloisio Magalhães no MAM, RJ, 1958

75. *Aniki Bobó*, design e ilustrações de Aloisio Magalhães, tipografia e clichê de barbante, 13 x 15 cm, 1958, [LEITE: 2003, 104]

87

106. Como veremos adiante, essa ideia se concretizou quando Magalhães viajou ao Planalto Central para registrar a construção de Brasília.

107. LEITE, João de Souza. op. cit., p. 230. Essa citação refere-se a uma entrevista de Aloísio Magalhães, em 1957, a Carlos Pena Filho, poeta e jornalista pernambucano.

detalhe, Magalhães entrou em contato com um processo de trabalho que exigia planejamento e organização das etapas implicadas na técnica. Dessa forma, delineou-se para ele a ideia de “projeto”,¹⁰⁶ o que lhe permitiu desenvolver uma nova forma de pensar e se aproximar da ideia de uma arte coletiva, vinculada à vida moderna.

Durante esse período, Aloísio Magalhães prosseguiu suas experimentações, em conjunto com os participantes de *O Gráfico Amador*. Em 1957, trouxe folhas com motivos abstratos impressas em *offset* na *Falcon Press*, que foram recortadas e usadas na elaboração da capa do livro *Rumeur & Vision*, com poesias de Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, Charles Baudelaire e Stéphane Mallarmé. A colaboração entre *O Gráfico Amador* e a *Falcon Press* também prosseguiu em outras publicações, como em *Receita de Mulher*, poema de Vinícius de Moraes, e *Pergunta*, de José Laurênio de Melo. No ano seguinte, no livro *Improvisação Gráfica*, totalmente assinado por Magalhães, criou composições tipográficas a partir de textos clássicos utilizando tipos manuais sobre dez papéis diferentes. No mesmo ano, dividiu a autoria de *Aniki Bobo* com João Cabral de Melo Neto, sendo responsável pelo *design* e as ilustrações. Aloísio ilustrou ainda outros livros, como *Mundo Guardado* e os boletins editados pela oficina.

Em 1958, Magalhães e Feldman decidiram viajar ao Planalto Central para registrar a construção de Brasília: “as relações do artista com sua paisagem são imprescindíveis”¹⁰⁷. Essa experiência traria uma transformação em seu percurso artístico, conferindo novos significados à sua atividade no campo do *design* gráfico.

Duas obras resultaram desses registros. Uma delas foi o filme *Brasília segundo Feldman*, de Vladimir Carvalho. Em 1979, a pedido de Aloísio Magalhães, o cineasta fez uma montagem utilizando as imagens captadas com uma câmera 8 mm. O filme fez parte de um projeto de recuperação da memória de Brasília, desenvolvido pelo Centro Nacional de Referência Cultural.

Em 1959, Magalhães e Feldman editaram o livro *Doorway to Brasília*.

76. *Rumeur et Vision*, poesias de Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, Charles Baudelaire e Stéphane Mallarmé, folhas impressas em *offset* na *The Falcon Press*

77. *Improvisação gráfica*, concepção e *design* Aloísio Magalhães, folhas soltas encadernadas em pasta com partes forradas em tecido, 15x 24 cm, 1958, [LEITE: 2003, 107]

108. MAGALHAES, Aloisio; FELDMANN, Eugene. *Doorway to Brasília*. Philadelphia: The Falcon Press, 1959.

109. Trecho retirado de www.eugenefeldman.com/artists-statement em 23.08.2017. Tradução nossa do original: "That same year my third book, *Doorway to Brasília*, was largely done because of Aloisio Magalhães' urging. He felt that this new 'instant city' rising in the interior of his country should be documented by an artist. I, in turn was attracted by the opportunity to experiment with combining graphics and photography."

110. Ver MAMMI, Lorenzo. "A construção da sombra". In: *As construções de Brasília*. Rio de Janeiro: IMS, 2010, Catálogo de exposição, p. 97-105.

78. Fotografias da construção de Brasília, Eugene Feldman, 1958, cedidas por Ana Dias de Alencar

2.2 Doorway to Brasília: uma narrativa épica

No livro *Doorway to Brasília* Aloisio Magalhães e Eugene Feldman criaram um poema visual, uma narrativa construída com imagens. Feldman afirmou que a construção da nova capital foi escolhida como tema "pelo que sugere à imaginação – uma cidade pioneira, com formas expressivas e uma vitalidade que é, ao mesmo tempo, atual e eterna".¹⁰⁸ Segundo o impressor norte-americano, "Magalhães sentia que esta nova *instant city* crescendo no interior de seu país deveria ser documentada por um artista".¹⁰⁹

A documentação da construção de uma cidade no Planalto Central, região escassamente ocupada e de difícil acesso, logo adquiriu entre fotógrafos, artistas plásticos, designers, poetas, a estrutura de uma narrativa épica, pelos desafios da empreitada conduzida com rapidez pouco usual e pela disseminação da ideia de que ali se engendrava uma nova identidade, uma parte essencial do imaginário nacional.

Retomemos a reflexão do pesquisador e crítico de arte Lorenzo Mammi sobre o tipo específico de narrativa épica produzida pelas representações de Brasília.¹¹⁰ De acordo com Mammi, "toda narração épica descreve a transição de uma natureza, ou mito à civilização, ou à história, graças a uma ação heroica", o que pressupõe um embate entre natureza e história que não existiu no caso de Brasília. A nova capital foi implantada em um espaço praticamente virgem, em que não havia história consolidada, não havia um lugar a ser destruído pela ação do herói. Em Brasília não se tratava de resgatar uma cultura reprimida, de recomeçar a partir de um ponto interrompido na história, mas de começar do zero. A paisagem, assim como o próprio horizonte, seria construída junto com a cidade, mito e natureza postos pela civilização que se instalou no Planalto Central, desde o princípio conciliados pela vontade do homem através de um Plano Piloto que carregava o sentido de fundação, de tomada de posse.

Segundo Mammi, a ausência de antagonismo entre natureza e civilização se manifestou de modo evidente nos projetos arquitetônicos,

não apenas pela incorporação de elementos paisagísticos ou idiomáticos 'formalizados', mas

112. Essa ideia esteve presente com muita força na cultura brasileira moderna, a partir desse momento: seja na poesia, nas artes plásticas, na música ou no cinema, uma cultura que se caracterizou fundamentalmente, na expressão de Mammi, pela "saudade do que ainda não é".

*até pela docilidade dos materiais, cujas curvas não sugerem nenhuma resistência estrutural. E pela extraordinária leveza dos edifícios, que nem sequer parecem necessitar do solo para se sustentar.*¹¹¹

Brasília significou, portanto, o próprio nascimento da história por vontade dos homens, e a partir do ato mesmo que a gerou, ela se constituiu em um mito fundacional. Se, como diz Mammi,

*a história não pode nascer senão de um fundo mítico que a preceda, Brasília acaba se tornando, na realidade, a construção de um novo mito, [...] o mito de origem que faltava ao Brasil. [...] Ela nos deu a imagem sobre a qual construir uma identidade, a de um país 'condenado ao moderno'.*¹¹²

Em *Doorway to Brasília*, a sequência de textos e imagens que mostram a transformação do território ermo do centro-oeste brasileiro em paisagem urbana, pode ser lida de acordo com os conceitos desenvolvidos por Mammi como uma narrativa épica, dividida em três temas: natureza, trabalho e monumento.

A natureza (vegetação, rochas e água) aparece sempre em preto e tons de cinza, esvaziada das cores realistas da paisagem, diferenciando-se de um registro meramente documental. As imagens ampliadas das pedras e das corredeiras tendem à abstração. O plano alongado da massa vegetal destaca a vastidão do cerrado e a linha do horizonte, em segundo plano. Os detalhes de galhos e pássaros, em alto contraste, constituem elementos formais ao mesmo tempo em que revelam a vida existente no território virgem. Não se trata de uma catalogação, uma sequência descritiva, mas de recortes, imagens em fragmentos. A natureza virgem remete assim ao plano da utopia, o território intocado que será ocupado pelo homem.

O trabalho é representado por imagens que pela primeira vez na narrativa ganham cor, um vermelho-terra, que cria um contraponto com as imagens em preto e cinza. O homem surge ao lado das máquinas, ou junto às estruturas em construção,

113. Horacio Fernandez, autor de *Fotolivros latino-americanos* sintetizou as interpretações para a narrativa criada em *Doorway to Brasília*: "A lista das leituras possíveis começa pela transformação da natureza em cultura, democracia e religião, prossegue na conquista do espaço sugerida pelas páginas desdobráveis e continua no protagonismo dos trabalhadores anônimos sobre os políticos, marcado pelo retrato individual do candango na página que antecede o palácio presidencial do Planalto." O texto original é: "La lista de las lecturas posibles comienza por la transformación de la naturaleza en cultura, democracia y religión, prosigue en la conquista del espacio que sugieren los despleables y continúa en el protagonismo de los trabajadores anónimos sobre los políticos, señalado por el retrato individual del candango en la página que antecede al palacio presidencial de Planalto." FERNANDEZ, Horácio. *Brasília*, p. 42–43. <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/31/75/03fernandez.pdf>, acessado em 01.02.18. Tradução nossa.

114. A temática do sertão, iniciada por Euclides da Cunha, vai ser retomada em *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida; *O Quinze*, de Rachel de Queiroz; *Vi-das Secas*, de Graciliano Ramos; *Pedra Bonita e Cangaceiros*, de José Lins do Rego. O imaginário sertanejo está presente também em Guimarães Rosa, em *Grandes Sertões: Veredas*. Antonio Candido, em 1957 em *O Homem dos Aversos* (CANDIDO, Antonio. *Tese e Antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964), disse que o livro de Rosa tem as três articulações da obra de Euclides da Cunha, a terra, o homem e a luta, mas assinalou que a semelhança parava aí, pois Euclides fez uma classificação do ponto de vista sociológico, enquanto Guimarães fez uma descrição ficcional. Mais tarde Antonio Candido diria que a ficção de Guimarães transcendeu o regionalismo e o realismo de Euclides, tornou-se universal. Pode-se observar que o universo euclidiano dialoga também com

ênfatizando as formas curvas, os elementos verticais e a escala humana em contraste com o entorno grandioso. Nos detalhes ampliados das formas de concreto, o que aparece em evidência são os pregos fixados pelo homem. Em vez de representar o presidente da República como agente criador da nova cidade, a narrativa inclui como única figura humana individualizada o candango, o construtor, em uma imagem impressa em prata.

Finalmente, a arquitetura. Da amplitude do céu azul do cerrado, surge o Palácio do Alvorada em uma perspectiva que salienta a horizontalidade da construção principal e a fileira de colunas em primeiro plano, a escultura sobre a água e o semicírculo onde se encerra a capela, em segundo plano. No Congresso, em uma imagem repleta de transparências e brilhos, os contornos dos prédios e, por baixo, a cor avermelhada, revelam a estrutura em construção do edifício. Por fim, incluída no livro na forma de um cartaz, a maquete da catedral, única imagem que conduz o olhar do espectador para um plano aéreo, distante, enfatizando o caráter monumental da arquitetura.

A natureza, portanto, vai dando lugar aos edifícios, mostrados um a um, muitas vezes em planos fechados, destacando materiais e técnicas. As cores são empregadas para fazer aparecer as formas, curvas e retas que se encontram no horizonte infinito.¹¹³

A estrutura da narrativa, dividida em natureza, trabalho e monumento, proposta nesta dissertação, pode ser analisada como uma releitura da tríade euclidiana no livro *Os Sertões*: terra, homem e luta, que se tornou uma estrutura retórica presente na produção cultural brasileira das décadas seguintes e deixou marcas na literatura do século XX e no cinema.¹¹⁴ O livro de Euclides da Cunha, escrito em 1902, foi resultado de suas reportagens, como enviado do jornal *O Estado de S. Paulo*, na fase final da Campanha de Canudos. Nele, o autor constrói um painel da paisagem física e humana do sertão, descreve Antonio Conselheiro e seus seguidores como expressão desse mundo esquecido e, na terceira parte, mostra a luta entre as forças do governo e a comunidade miserável reunida em Canudos. O sertão assume a proporção de uma alegoria do Brasil profundo e atrasado, onde o sertanejo vive afastado do conforto e do progresso do litoral urbano, o Brasil moderno, mas

91

João Cabral de Melo Neto em *Morte e Vida Severina*, com Clarice Lispector em *A Hora da Estrela*, e com filmes de Glauber Rocha, como *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

115. LESSA, Washington Dias. "A poética dos livros em Aloísio Magalhães". In: LEITE, João S. [Org.]. op. cit., p. 115.

116. MAMMI, Lorenzo. "A construção da sombra". In: *As construções de Brasília*. op. cit., p. 100.

ainda assim possui uma grande capacidade de resistência, em que residiria a força do país.

Nesse sentido, pode-se dizer que a estrutura narrativa de *Doorway to Brasília* inverteu o conteúdo simbólico da tríade euclidiana. Enquanto o livro *Os Sertões* incorporou em suas descrições da terra e do homem o mito do atraso, e refletiu o impacto que causou em Euclides da Cunha a capacidade de resistência da "raça fraca" do homem do interior, mestiço, na qual viu a força do Brasil, a obra de Aloísio Magalhães ajudou a construir o mito do país moderno.

Nas palavras do pesquisador e professor da Escola Superior de Design Industrial da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Washington Dias Lessa, o livro *Doorway to Brasília*

*apresenta um ritmo de épico, com seus foldouts funcionando como metáforas da amplitude do espaço – a "marcha para o oeste", tanto do "caranguejo pernambucano" quanto, por analogia, a do east-coaster deslocando-se em direção às prairies. Lado a lado com a tematização da ocupação do território brasileiro, o olhar antropológico/naturalista do estrangeiro.*¹¹⁵

A relação entre natureza e arquitetura, trabalhada em *Doorway to Brasília*, aparece de forma expressiva na imagem da linha contínua e onipresente do horizonte, a qual configura, como indicou Lorenzo Mammi, "um espaço virtualmente ilimitado". "A arquitetura cria seu próprio horizonte – o palácio do Congresso, que fecha a perspectiva das avenidas – e sobre esse horizonte apoia os planetas artificiais das cúpulas".¹¹⁶

Trata-se, portanto, de um horizonte posto pela ação humana através de um projeto urbanístico e arquitetônico que valoriza os pontos de encontro entre as formas planas e bidimensionais dos edifícios e a linha do horizonte, representando a articulação intrínseca entre natureza e arquitetura, entre poder e sociedade.

79. Fotografias da construção de Brasília, Eugene Feldman, 1958, cedidas por Ana Dias de Alencar

Próximas páginas:

80. *Doorway to Brasília*, Aloísio Magalhães e Eugene Feldman, impressão em offset, 28 x 28cm, 1959

117. WISNIK, Guilherme. Intuição trágica e repouso. *Anuário Bamboo 2013*, São Paulo, 2013.

118. *Pochoir* é o termo francês para *stenciling*, técnica de impressão que se utiliza de matrizes recortadas/ vazadas para a criação de figuras com uma ou mais cores. Cada figura ou cor é aplicada separadamente por meio de pinceis de pelo curto, esponja ou rolo para pintura. Faz-se uso de gabarito para obtenção de registro em projetos que contenham sobreposição de cores.

Segundo Guilherme Wisnik:

É preciso perceber [...] o quanto essa arquitetura radicaliza a sua condição de isolamento e autonomia, aderindo à linha do horizonte e reduzindo o espaço ao plano bidimensional e infinito, visto sempre em elevação. [...] Suas formas não são exatamente esculturais, são figuras planas que surgem, paradoxalmente, de um fundo. O que as constitui, portanto, é seu “valor de contorno”, dado pelos pontos de tangência com a linha do horizonte.¹¹⁷

Doorway to Brasília torna presente o vínculo entre arquitetura e natureza, a cidade construída na linha do horizonte apresenta-se como monumento em um ambiente fantástico, a arquitetura não é valorizada como volume, mas traduzida em imagens que enfatizam os contornos e a bidimensionalidade, transformando-se em signos gráficos a serem reproduzidos como representação do país.

2.4 Procedimentos técnicos

Desde *O Gráfico Amador*, Aloisio Magalhães demonstrava interesse pela experimentação com as técnicas de impressão e as empregava como fundamento do próprio desenho. Litografia, clichê de metal, xilogravura, clichê de barbante e *pochoir*¹¹⁸ eram algumas das técnicas usadas.

Em *Doorway to Brasília*, Magalhães trabalhou pela primeira vez sobre imagens fotográficas. Foram usadas placas feitas do mesmo negativo, cada uma com um progressivo aumento de exposição. As placas de tonalidades mais fortes foram impressas em cores claras, as de tonalidades médias em tons de cinza e as de tonalidades claras, em preto. O objetivo era investigar as possibilidades de impressão em *offset* sem o uso de retícula, cujo resultado eram imagens de aparência litográfica, com sobreposições e transparências, algumas delas semelhantes a pinturas.

Para cada imagem final, ou negativo, foram criadas, pelo menos, duas chapas de *offset* a partir da mesma matriz, com variação

81. Magalhães e Feldman na *The Falcon Press*. 1959

99

119. Na década de 1960, junto com o sistema de fotocomposição em tipografia, foi introduzido também um sistema de ampliação de cromos para gravação de chapas *offset*, chamado “câmara de quarto escuro vertical” ou “câmara para fotorreprodução gráfica.” Esse sistema consistia em uma máquina formada por uma câmara com uma lente, onde era posicionado o cromo. Através da luz esse cromo era ampliado e projetado no lado oposto à lente com a presença de uma chapa em posição vertical, pré-sensibilizada. Nesse conjunto era possível estabelecer o tamanho da ampliação, bem como o posicionamento da imagem (corte do *frame*). Com isso, Eugene Feldman e Aloisio Magalhães ampliavam as imagens fotográficas bem como os detalhes a serem utilizados. Em ambos os livros que produziram também foram ampliadas as fotocomposições tipográficas. Para maiores detalhes, consultar BURDEN, *La fotorreproducción en las artes gráficas*. Barcelona: Edebe, 1978. Nota do autor.

120. FELISETTE, Marcos Corrêa de Mello. *A linguagem gráfica de Aloisio Magalhães e o projeto editorial no Brasil (os anos 50 e 60)*. 2012. 239 f. Tese de Doutorado – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, em História Social, p.198 e 209.

121. *Ibidem*, p. 215.

do tempo de exposição e foco, criando deformações da imagem, com maior ou menor contraste fotográfico. As chapas eram impressas em camadas sucessivamente sobrepostas de cor. O processo foi descrito de forma detalhada por Marcos Corrêa de Mello, que se refere ao mesmo tempo a *Doorway to Brasília* e a *Doorway to Portuguese*:

Trabalhava de modo a interagir com o sistema, explorando-o de uma forma não convencional, principalmente no que se refere à gravação das chapas matrizes. Ao invés de utilizar cada chapa em sua função tradicional, como meio de separação de cores para impressão em quadricromia, por exemplo, ele intervinha na matriz de modo a criar variações e nuances que transformavam a imagem original em algo totalmente diferente do que resultaria uma impressão tradicional. Ou seja, ele via como possibilidade de linguagem a não fidelização da reprodução da imagem fotográfica, dando vazão às possibilidades interpretativas.

As imagens utilizadas nos dois livros [...] eram feitas com alta ampliação¹¹⁹ conferindo às formas, aos objetos, uma particularidade em seu delineamento. Desse modo, junto aos artifícios de sobreposição de cor, criavam um jogo poético com a imagem que era sugestionada e não seguia contornos precisos.¹²⁰

Além disso, foi utilizado o método de máscaras, um procedimento técnico-artístico de recortes de papel para a realização de planos de cor, testado anteriormente no *Gráfico Amador*.¹²¹

O livro *Doorway to Brasília* foi editado no formato quadrado. As imagens preenchem todo o campo de duas ou três páginas, que se desdobram ampliando o espaço, tanto literal como simbolicamente. Em alguns casos, elas chamam a atenção pela imprecisão, resultante da ampliação de fragmentos dos fotogramas.

Além de uma epígrafe de Juscelino Kubitschek, o livro é composto por três tipos de texto, com versões em inglês, português e francês, o que sinaliza o caráter internacional da publicação.

O prefácio escrito pelo romancista norte-americano John dos Passos é uma crônica que expressa um olhar estrangeiro sobre a construção de Brasília e se detém sobre três aspectos: a descrição da paisagem natural, vista com certo estranhamento, o papel determinante da religião no imaginário popular, pela presença da estátua de Dom Bosco, que teria profetizado a grande civilização que se estabeleceria no planalto central, e o valor simbólico atribuído à construção da nova cidade, compartilhado pelo engenheiro da obra e pelo candango trabalhador. O fato de o livro ser prefaciado por um autor norte-americano é significativo, se considerarmos que ele foi produzido nos Estados Unidos com co-autoria de Eugene Feldman e portanto é, ao menos em parte, a expressão da visão da construção de Brasília por um estrangeiro.

Fazem parte do segundo tipo os textos informativos e de contextualização histórica, que acompanham figuras com teor ilustrativo, e se intercalam com a narrativa das imagens. São textos que destacam alguns aspectos da história da construção da nova capital, da escolha do lugar e sua inserção na conjuntura da época; além disso, um posfácio sem assinatura descreve as técnicas usadas.

Finalmente, os textos que dão peso conceitual à estrutura épica da narrativa criada pela sequência das imagens e enfatizam o aspecto simbólico e mítico de Brasília são trechos do *Relatório do Plano Piloto* de Lucio Costa e de *Depoimento*¹²² de 1956 de Oscar Niemeyer. Do *Relatório do Plano Piloto*, Magalhães selecionou três excertos: no primeiro, a ideia de Brasília como *civitas* e não apenas como *urbs*, marca o caráter da nova cidade como a capital de um país; no segundo, é destacado o traço de Costa no Plano Piloto, de dois eixos que se cruzam em ângulo reto formando uma cruz; no terceiro, a ênfase recai sobre as diversas escalas, "cada qual concebida segundo a natureza peculiar da respectiva função", que fazem confluir em Brasília o monumental, o urbano e o bucólico.

Oscar Niemeyer discorre sobre o caráter monumental da arquitetura e recorre ao exemplo do Palácio da Alvorada para expressar sua intenção de integração “da forma – que caracteriza e exprime o edifício – com o próprio sistema estrutural” e de fixação dos elementos plásticos de acordo com as diversas funções exigidas aos edifícios de uma cidade-capital. Niemeyer manifesta uma vontade poética que extrapola a função dos edifícios e descreve a composição dos volumes do Congresso e plenários em relação à imensa esplanada, citando Corbusier: “L’architecture est le jeu, savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière”.¹²³

2.5 Atitude projetiva

Doorway to Brasília representou uma nova etapa na transição de Magalhães de artista plástico para *designer* gráfico. Se, na *The Falcon Press*, o contato com o trabalho em *offset* já implicava a necessidade de um planejamento das etapas a serem realizadas, foi em Brasília que esse procedimento se definiu claramente. Foi quando pela primeira vez na trajetória do artista o “projeto” se impôs como necessário para a realização de um trabalho que expressasse o momento pelo qual o país estava passando. Magalhães incorporou a ideia de “projeto” quando viveu a experiência de olhar e documentar a passagem de uma cidade planejada no papel para a dimensão concreta do espaço ocupado, a transformação física do cerrado, a construção da cidade-monumento pela mediação do trabalho.

A “atitude projetiva” que, como vimos anteriormente, marcou a passagem da cultura clássica para a moderna, começa justamente com a análise crítica do que existe e termina com a criação de hipóteses, com a projeção de algo novo. O projeto construtivo de Brasília tinha a intenção de transformação, não só da paisagem mas do país, de uma realidade ainda caracterizada principalmente pelo atraso, para a inclusão no moderno.

O livro *Doorway to Brasília* é a tradução gráfica da transformação da cidade-projeto em cidade construída. A experiência trouxe para Aloísio uma nova maneira de pensar e agir, a incorporação em seu trabalho da mesma atitude projetiva que estava possibilitando a construção da nova capital e a projeção para um novo momento do país:

124. LEITE, João de Souza. op. cit., p. 245.

125. BENSE, Max. *Inteligência brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 30.

126. Segundo Heloisa Espada, Max Bill identificava três origens para o construtivismo: "as descobertas da matemática moderna, as sugestões plásticas das edificações técnicas e, por último, a visualidade bidimensional das primeiras fotografias aéreas, que então revelavam paisagens achatadas, reduzindo elementos da natureza a manchas abstratas." ESPADA, Heloisa. "Cidade Bandeira". In: *As construções de Brasília*. op. cit., p. 8.

127. Entrevista de Lorenzo Mammi para o jornalista Alvaro Machado, "Concretismo paulista foi mais importante que Semana de 22", publicada na revista eletrônica Trópico, em 2002, por ocasião das 4 exposições intituladas Projeto Arte Concreta Paulista realizadas no Centro Universitário Maria Antonia. <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/1354,1.shl>, acessado em: 01.11.2017.

*Brasília é uma síntese para Aloisio Magalhães, pois nela se realiza uma espécie de revelação – o encontro das artes com o social, não artificialmente mas no sentido mais real possível. Brasília é a realização concreta de uma representação do Brasil para o todo da população.*¹²⁴

Há um paralelismo entre a transferência da capital do Rio de Janeiro para uma cidade projetada no Planalto Central e o surgimento de um campo profissional que Aloisio Magalhães captou e expressou, associado ao projeto do *design* gráfico, e que o levou a inserir-se de uma nova maneira no movimento geral da cultura brasileira. Esse movimento de renovação foi descrito por Max Bense:

*o design como uma modalidade de mediação da configuração externa do mundo, situado entre a construtividade técnica, a concepção artística e a produção industrial, significa para a inteligência brasileira uma parte essencial da ideia de uma civilização futura.*¹²⁵

O *design* de alguma maneira também busca articular arte e vida, ao trazer para o cotidiano as formas projetadas pelo artista, que não estão destinadas simplesmente às paredes do museu.

Foi a partir de sua vinculação à prática do *design* gráfico que Magalhães se aproximou do que vinha sendo desenvolvido no Brasil desde o início dos anos 1950, inserindo-se no projeto construtivo brasileiro.

2.7 Aloisio Magalhães e o projeto construtivo

Aloisio Magalhães estava em Paris quando surgiram os primeiros indícios do movimento concreto no Brasil e, mesmo após sua volta, nunca integrou os grupos vinculados ao projeto construtivo de arte. No entanto, em 2006, suas obras fizeram parte da exposição *Concreta'56*, que reconstituiu a primeira exposição de arte concreta em São Paulo. Por que Aloisio Magalhães foi inserido na exposição de 2006 embora, residindo no Brasil em 1956, não fez parte da exposição original? Como Aloisio

82. Exposição de Max Bill no Masp em São Paulo, 1951, [Concreta56, 2016: 37]

83. Lygia Clark e obra Unidades, na 1ª Exposição Nacional de Arte Neoconcreta no MAM, RJ, 1959

103

128. *Habitat*. São Paulo, n. 3, 1951, p.62. O IAC lançou as bases do ensino de *design* no Brasil. De acordo com um de seus professores, o arquiteto Jacob Ruchti, o Instituto pretendia reproduzir os métodos de ensino da *Bauhaus*. O folheto de divulgação informava que, ao iniciar o curso, os alunos seguiam disciplinas em três áreas: 1. Teoria e Estudo da Forma (matemática, perspectiva, desenho livre e composição); 2. Conhecimento dos Materiais, Métodos e Máquinas (materiais, técnicas de trabalho e métodos de produção); 3. Elementos Culturais (arquitetura, história da arte, psicologia e sociologia). No ano seguinte, os alunos optavam entre Produção de Equipamentos (metal, cerâmica, têxtil, madeira, outros materiais) ou Comunicações Visuais (fotocine e gráfica).

Magalhães se aproximou da linguagem construtiva ao longo de sua trajetória artística e o papel do livro *Doorway to Brasília* nessa transformação é o que analisaremos neste segmento.

O *Grupo Ruptura*, formado por pintores e escultores paulistas, posicionou-se contra a pintura figurativista de caráter expressionista ao mesmo tempo em que se opôs à tendência abstracionista. Para esses artistas, o que importava era a organização espacial e a estruturação das formas e cores, que não deveriam se subordinar a conteúdos extra-pictóricos.

O movimento concreto retomou, até certo ponto, a tradição construtiva dos anos 1920, que pensava a pintura e a escultura como “construções”¹²⁶ e não como representações, em uma relação estreita com a arquitetura, reivindicava a autonomia dos elementos presentes nas obras e preconizava a ligação entre arte e indústria; o concretismo se inseriu no contexto sociocultural dos anos 1950, opondo-se às correntes nacionalistas.

Segundo Lorenzo Mammi, “uma das características mais fortes do *Grupo Ruptura* era constituir-se como movimento de transformação visual que abrangesse todos os aspectos da vida moderna, do urbanístico e do *design* à produção da obra propriamente dita”.¹²⁷ O movimento concreto foi a base de sustentação da arte brasileira que se seguiu, além de ter marcado o conjunto dos projetos de comunicação visual do período.

Em 1951 foi inaugurado o Instituto de Arte Contemporânea (IAC) do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), cujo objetivo era “formar jovens que se dediquem à arte industrial e se mostrem capazes de desenhar objetos nos quais o gosto e a racionalidade das formas correspondam ao progresso e à mentalidade atualizada”.¹²⁸ Alguns alunos do IAC foram estudar na Escola Superior da Forma, a Escola de Ulm, como Alexandre Wolner, Mary Vieira e Almir Mavignier.

A Escola Superior da Forma era um centro de pesquisa e ensino de *design* e criação industrial, fundada por Max Bill, Inge Aicher-Scholl e Otl Aicher na cidade alemã de Ulm, no contexto da

84. 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta no MAM em São Paulo, 1956

85. Reportagem sobre a montagem da exposição no Rio de Janeiro. A Hora, fevereiro, 1957 [Concreta56, 2016: 30]

129. A escola reunia arquitetos, *designers*, cineastas, pintores, músicos, cientistas e outros. Professores e alunos vinham de diversos países da Europa, da América do Sul e do Norte. As atividades, estruturadas em cursos, seminários e parte prática, dividiam-se em 4 seções: *design* de produtos, comunicação visual, construção e informação. Seja nos momentos em que a orientação estava mais voltada para arte e *design*, seja nos momentos em que predominava a tecnologia moderna e produção em série, a escola de Ulm sempre teve como objetivo contribuir para uma educação crítica e a criação de um novo estilo de vida.

86. Manifesto do Grupo Ruptura, 1952

87. Cartaz da Exposição Nacional de Arte Concreta no MAM em São Paulo, 1956

88. Abertura da Exposição de Arte Concreta, Diário da Noite, p. 10 [Concreta56, 2006: 23]

105

130. AMARAL, Aracy. "Duas linhas de contribuição: concretos em São Paulo / neoconcretos no Rio". In: _____. [Org.]. *Projeto Construtivo na Arte*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p. 311.

131. A arte concreta distingue-se por uma característica:/ a estrutura:/ a estrutura da construção na idéia/ a estrutura do visual na realidade/ a realidade como estrutura da idéia/ a idéia como estrutura da realidade:/ e as leis da estrutura são:/ o alinhamento o ritmo/ a progressão/ a polaridade/ a regularidade/ a lógica interna de desenvolvimento e construção. BILL, Max. *Página Invenção, Correio Paulistano*, 17 de julho de 1960.

132. STOLARSKI, André. O design brasileiro na órbita da I Exposição Nacional de Arte Concreta: 1948-1966. *Concreta '56, a raiz da forma (uma reconstrução da I Exposição Nacional de Arte Concreta)*. Catálogo da exposição *Concreta '56, a raiz da forma*, São Paulo: MAM, 2006. p. 199.

133. A Primeira Exposição Nacional de Arte Concreta de 1956 foi, na verdade, a segunda exposição do grupo Ruptura. Em dezembro de 1952 o Museu de Arte Moderna de São Paulo já havia exibido as obras de sete artistas do Ruptura: os poloneses Anatol Wladyslaw Haar (1913 - 2004) e Leopoldo Haar (1910 - 1954), o austríaco Lothar Charoux (1912 - 1987), o húngaro Főjér (1923 - 1989), Geraldo de Barros (1923 - 1998), Luiz Sacilotto (1924 - 2003), e o portavoz oficial do grupo, Waldemar Cordeiro (1925 - 1973).

reconstrução cultural da Alemanha após a Segunda Guerra. Inspirada na experiência da *Bauhaus*, ela retomou as relações entre artes e ofícios e entre arte e vida cotidiana, presentes no movimento *arts and crafts*.¹²⁹

Simultaneamente à abertura do IAC, o MASP realizou mostras individuais de grandes artistas contemporâneos, como Alexander Calder, Le Corbusier, Paul Klee e Max Bill.

A exposição de Max Bill teve grande impacto entre os pintores paulistas, como observa Aracy Amaral:

*os paulistas abandonam a observação de Mondrian e dos neoplasticistas que os tinham orientado [...] em seus primeiros passos na abstração geométrica, por volta de 1949, [...], para partir para um outro tipo de especulação, já no espaço infinito, de invenção de formas, trabalhos seriais, modulados, e, no caso de Sacilotto, como no de Wollner desses primeiros anos, formas virtuais e reais, ambiguidade figura-fundo, etc..*¹³⁰

A partir do desenvolvimento da arte concreta, algumas "leis de estrutura"¹³¹ tais como "alinhamento, ritmo, progressão, polaridade, regularidade, e lógica interna de desenvolvimento e construção",¹³² passaram a ser aplicadas em outros campos, sobretudo no *design* e na arquitetura, por sua relação com a indústria.

Influenciados pela escola de Ulm, os artistas concretos brasileiros realizaram sua primeira exposição em 1956,¹³³ no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em sua antiga sede da rua Sete de Abril, com a participação de 20 artistas plásticos e 6 poetas. Em fevereiro de 1957 as obras foram mostradas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, instalado no Ministério da Educação.

A visibilidade que a exposição promoveu dos artistas concretistas fez emergir divergências teóricas e estéticas. Por um lado, críticas das alas conservadoras que consideravam as obras inacessíveis

134. Sergio Milliet, Suplemento Literário, 22 de dezembro de 1956: “Muito embora, pessoalmente, eu considere que a tendência concretista, no seu rigor geométrico, despreza por demais o ser humano e se torna, quando não puramente decorativa, inacessível ao público, o que me desagradava habitualmente nela é sobretudo a pobreza inventiva de seus adeptos.” Gustavo Renó, Revista do Globo, 12 de janeiro de 1957, sobre os poetas concretistas: “À primeira vista, a gente não entende nada mesmo. Num quadrilátero de papel às vezes branco, às vezes negro ou colorido, espalham-se letras, palavras avulsas sem nexos algum, formando, não raro, desenhos. Algo assim como palavras cruzadas. Podemos tentar ler na horizontal, na vertical como os acrósticos, obliquamente. Não formam sentido. Ou melhor, às vezes formam: um palavrão, desses de latrina pública”.

135. Essa divisão, a rigor, é imprecisa. Muitos artistas paulistas aderiram ao movimento neoconcreto, enquanto teóricos cariocas como Mario Pedrosa, ao menos inicialmente, pareciam mais próximos dos paulistas.

136. Entrevista “Concretismo paulista foi mais importante que Semana de 22”. <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/1354.1.shl>, acessado em 01.11.2017.

ou sem sentido;¹³⁴ por outro, diferenças de concepção entre os artistas paulistas e cariocas que, para se distinguir, passaram a se autodenominar de neoconcretos¹³⁵ e formalizaram suas posições no *Manifesto Neoconcreto*, publicado em 1959.

Os cariocas eram acusados de falta de rigor, ao passo que a arte concreta dos paulistas era vista como uma aplicação mecânica dos princípios de Ulm. Os neoconcretos alegavam que, no Brasil, a vinculação entre arte e indústria era inexistente e a ideia de que todos pudessem ter acesso a um produto fabricado industrialmente e concebido artisticamente, estava muito longe de se realizar. Apesar das críticas, o movimento neoconcreto era, até certo ponto, uma continuação do concreto que, desde sua origem, interpretava a arte de maneira “menos essencialista e mais tonalista e ótica, ligada a uma relação sensível e imediata com o objeto, e menos à ideia de forma”.¹³⁶

Segundo Aracy Amaral, um fato importante na distinção entre os grupos foi o contexto. Em São Paulo, impunha-se a ligação com a indústria e a tecnologia. Muitos artistas trabalhavam em empresas de publicidade, *design* industrial, na indústria têxtil, como vitrinistas ou cartazistas, e essa experiência era aplicada na arte, seja na organização do espaço seja no uso da cor. Waldemar Cordeiro, ilustrador, publicitário e paisagista, referia-se à arte como “produto” e não como “expressão”, portanto, algo cuja “materialidade” distanciava a arte do pensamento. No Rio de Janeiro a arte se relacionava à pura investigação individual e nunca reivindicou, como em São Paulo, que o artista tivesse uma função social e estivesse integrado em um projeto de transformação. Outra marca diferenciadora é que, ao contrário dos concretos paulistas, fiéis à bidimensionalidade, os neoconcretos desenvolveram pesquisas que os levaram a uma abertura para o meio que os rodeava, indo da pintura ao relevo, ao não-objeto, ao corpo e às experiências de relacionamento com o outro.¹³⁷

Uma análise do movimento, esboço do livro *Neoconcretismo: Vértice e Ruptura*, de Ronaldo Brito, foi publicada na revista *Malasartes* de abril/maio/junho de 1976 e comentada por Mammi:

tratava-se de defender a existência, pela primeira vez na arte brasileira, de uma linha

89. *Concreção 5523*, Luis Saciloto, esmalte sobre madeira compensada, 58 x 40 cm, 1955 [Concreta56, 2006: 55]

90. *Sem título*, Alexandre Wollner, esmalte sobre eucatex, 61 x 61 cm, 1953, [Concreta67, 2006: 91]

91. *Movimento*, Waldemar Cordeiro, óleo sobre tela, 90 x 95 cm, 1951, <http://postwar.hausderkunst.de>

137. Alguns exemplos dessa abertura gradativa para o meio são os trabalhos de Lygia Clark: *Casulos* (1959), *Bichos* (1960), *Trepantes* (1963), *Caminhando* (1964), e os trabalhos voltados para o corpo, como *Luvas Sensoriais* (1968) e *A Casa é o Corpo: Labirinto* (1968); o convite à participação do público, como em *Ovo* (1967) e *Divisor* (1968), de Lygia Pape, que também realizou trabalhos com dança e filme; os *Penetráveis* (1960) e os *Parangolés* (1968), de Helio Oiticica. Para Lorenzo Mammi não houve, de fato, ruptura entre concretos e neoconcretos e sim uma continuidade, “nos penetráveis e nos ninhos [de Helio Oiticica], que no fundo são estruturas concretas habitáveis” e “nos desdobramentos de Lygia Clark, seus primeiros “bichos”, parecem Sacilottos desmontáveis”. <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/1354,1.shl>, acessado em 01.11.2017.

138. MAMMI, Lorenzo. *Concreta '56, a raiz da forma (uma reconstrução da I Exposição Nacional de Arte Concreta)*. Catálogo da exposição *Concreta '56, a raiz da forma*, São Paulo: MAM, 2006, p. 27.

139. PEDROSA, Mario. “Reflexões em Torno da Nova Capital”. In: PEDROSA, Mario. *Acadêmicos e Modernos*. São Paulo: Edusp, 1998, p. 389-404.

140. MAMMI, Lorenzo. “A construção da sombra”. op. cit., p. 33.

*evolutiva interna relativamente independente de modelos importados, capaz de alcançar posições extremamente ousadas e originais, sem renunciar, no entanto, à exigência de rigor formal herdada da vanguarda construtiva. Os enunciados teóricos e as práticas artísticas do movimento neoconcreto na transição entre as décadas de 1950 e 1960, em polêmica com o concretismo clássico, seriam justamente o ponto de partida e uma primeira cristalização estética dessa tendência.*¹³⁸

É importante mencionar que a exposição de arte concreta de 1956 foi contemporânea ao Plano Piloto de Lucio Costa para Brasília. Tanto a arte concreta como a arquitetura pretendiam, de certo modo, inaugurar no país uma sociedade industrial, até então incipiente. A matriz geométrica, o racionalismo e a relação com a técnica, características do movimento concreto, estavam na base do Plano que, no entanto, foi além do modelo preconizado pelo projeto construtivo ao considerar os aspectos simbólicos da nova capital. No texto dedicado ao projeto de Lucio Costa, Mario Pedrosa afirmou: “a modernidade deveria se instaurar antes no plano simbólico, para depois se concretizar na estrutura social”.¹³⁹

Vale lembrar que o projeto desenvolvimentista de modernização do governo Juscelino Kubitschek surgiu quando o sistema produtivo internacional já havia entrado numa fase posterior do capitalismo. Nas décadas seguintes a postura concretista foi criticada por não ter levado em conta as tensões sociais que seriam obstáculos às utopias progressistas. Mas, “a herança da arte e da arquitetura brasileiras da década de 1950 talvez esteja justamente nisso: ser testemunha da tensão entre a transparência de um projeto racional de modernização e a opacidade de um crescimento industrial selvagem”.¹⁴⁰

Aloísio Magalhães manteve-se à parte do panorama oferecido pelos movimentos concreto e neoconcreto no período 1950-1962. As obras que ele expôs nos Estados Unidos, em 1956 e 1957, e no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1956, como

141. LEITE, João S. [Org.].
op. cit., p.55.

142. Ibidem, p.57.

143. MAMMI, Lorenzo. *Concreta '56, a raiz da forma (uma reconstrução da I Exposição Nacional de Arte Concreta)*. op. cit., p. 41.

144. Para conceituar o que é “livro de artista” adotamos, basicamente, dois textos: *Tendências do Livro de Artista no Brasil*, de Annateresa Fabris e Cacilda Teixeira da Costa e *O Livro como Forma de Arte*, de Julio Plaza. Os “livros de artista” remontam ao século XIX, quando surgiram as primeiras obras ilustradas em que a expressão gráfica era o equivalente plástico da palavra. Um dos exemplos dessa vertente foi o *Fausto* publicado em 1828, resultado de uma parceria entre o pintor francês Eugène Delacroix e o poeta alemão Goethe. No Brasil, um dos primeiros livros de artista foi *Quelques Visages de Paris*, de Vicente do Rego Monteiro, de 1925, no qual a escrita em ideogramas criava um percurso pela capital francesa. FABRIS, Annateresa; TEIXEIRA, Cacilda da Costa. *Tendências do livro de artista no Brasil*. Catálogo da exposição *Tendências do livro de artista no Brasil*, Centro Cultural São Paulo, 1985. PLAZA, Julio. O livro como forma de arte. *Arte em São Paulo*, n. 6, abr 1982. A rigor, a categorização dentro da vertente dos livros de artista não insere Aloisio Magalhães no grupo dos concretos ou neoconcretos, mas consideramos que os procedimentos utilizados por Magalhães e Feldman em *Doorway to Brasília* já os aproxima dessa vertente, apesar de se manterem, em termos formais, no campo abstrato. É o início de um processo de abandono da pintura e aproximação dos princípios concretos.

vimos anteriormente, tendiam ao abstracionismo sem, no entanto, afastar-se completamente das referências do mundo real.

Em diálogo com Ariano Suassuna, em 1958, Aloísio afirmou: “prefiro manter uma atitude mais independente em face do real” mas, ao mesmo tempo, disse que em sua pintura haveria sempre um “reencontro com as formas naturais”, que não seriam nunca “aquelas de que um pintor figurativista se serviria”, mas “formas mais particularizadas”.¹⁴¹

Ao mesmo tempo, suas declarações deixam supor que ele admitia uma abertura para a linguagem construtiva. Em outro trecho do mesmo diálogo com Ariano Suassuna, Aloísio afirmou que as formas que defendia na pintura “valem mais como linguagem do que como sentido”, destacando os aspectos formais da arte enquanto signo pictórico, e comparando o quadro à linguagem verbal enquanto “simples aglomerado de palavras” - no caso da pintura, aglomerado de formas e cores:

*Quando ouço uma frase, posso tomá-la como portadora de um pensamento ou como simples aglomerado de palavras. Mais precisamente, como uma música de palavras. Ambas são maneiras legítimas, dependendo do fim ao qual viso ou do prazer que tenho em pronunciá-la de um modo ou de outro. Do mesmo modo, pode-se realizar o quadro como portador do real transfigurado, mas pode-se também realizá-lo como linguagem.*¹⁴²

Para entender melhor a aproximação gradativa de Aloísio em relação ao projeto construtivo, é necessário refletir sobre seu processo de trabalho, sobretudo a partir do livro *Doorway to Brasília*.

Em primeiro lugar, pode-se identificar procedimentos utilizados nesse livro, como a sobreposição de cores nas chapas matrizes, o uso de recortes com o método de máscaras e de páginas desdobráveis, com o gesto dos artistas concretos, que adotavam esses recursos como forma de expor a plasticidade dos materiais. Outro exemplo é o uso da cor. Magalhães usa a

o organismo quer perdurar o organismo quer repet o organismo quer re o organismo quer

o organism orgasm O O ((

Organismo
Decio Pignatari - 1960

109

145. O conceito de fotografia enquanto índice será detalhado neste capítulo, mais adiante.

146. O experimentalismo e inovação de Aloisio Magalhães na relação com o suporte-livro não se limita a *Doorway to Brasília*. Suas experiências nas oficinas do *Gráfico Amador* também privilegiavam o caráter plástico do livro. Em relação à tecnologia, Annateresa Fabris e Cacilda Teixeira da Costa lembram que o primeiro livro de artista realizado com xerox foi *Viva 1*, que Magalhães publicou entre 1972-1973.

cor prata na imagem da cúpula do Congresso, do mesmo modo como os concretos paulistas usavam “cores chapadas, numa gama limitada”, “claramente separadas e distintas”.¹⁴³

Em segundo lugar, tal como os livros concebidos pelos concretos e neoconcretos, *Doorway to Brasília* foi produzido como uma obra em si, podendo ser incluído na categoria denominada “livro de artista”.¹⁴⁴ Em ensaio sobre *O livro como forma de arte*, Julio Plaza afirma que todo livro deve ser entendido como um volume no espaço, e portanto, constituído de uma sequência de planos, cada um percebido em um momento diferente, sendo assim uma linguagem espaço-temporal. O “livro de artista” é criado como um objeto de *design*, e o autor se preocupa tanto com o conteúdo como com a forma, fazendo desta uma forma-significante. Segundo Plaza, é preciso levar em conta as relações entre o livro e seu sistema de produção industrial, iniciado com a invenção da imprensa no século XV e intensificado com a revolução industrial. O “livro de artista” insere-se nesse processo, desde o início rompendo com o conceito de obra única e tendo como objetivo a comunicação com o público, numa escala só possível pela produção mecanizada.

Aloisio cria em *Doorway to Brasília* uma obra gráfico-espacial, em que a distribuição das imagens no papel carrega, em si, o conteúdo da narrativa. Como, por exemplo, as páginas desdobráveis, que intensificam a ideia de espaço irrestrito do Planalto Central, e a imagem da catedral na forma de um cartaz que se destaca do livro, enfatizando o caráter monumental da construção. Em sua dimensão gráfico-temporal, o livro pode ser comparado a um filme, pois as imagens montadas em planos sequenciais criam um espaço cinético. As fotografias deixam de ser signos cuja relação com a realidade é meramente indicial¹⁴⁵ e se tornam partes de um todo traduzido em tinta impressa no papel e percebidas em uma linha temporal. Em uma relação de intertextualidade, texto e imagem criam uma narrativa única, sendo o livro não apenas suporte mas forma-significante, desfazendo, portanto, a dicotomia entre significante-significado, forma-conteúdo.¹⁴⁶

O procedimento de Aloisio Magalhães pode ser comparado aos dos artistas concretos e neoconcretos, cujos primeiros livros-

92. Um movimento, Décio Pignatari. 1956

93. Organismo, Decio Pignatari., 1960

147. FABRIS, Annateresa; TEIXEIRA, Cacilda da Costa, op. cit.

148. Transcrição parcial de texto de Aloisio Magalhães no catálogo da exposição *Books by Eugene Feldman*. Rosenwald Gallery, Charles Patterson van Pelt Library, Universidade da Pensilvânia, Filadélfia. 29.09 a 28.10.1977

149. Para interpretar a transformação das fotografias pela manipulação gráfica, realizada nas oficinas da *The Falcon Press*, os conceitos da semiótica postulados pelo norte-americano Charles Pierce revelaram-se adequados ao objetivo desta pesquisa. Em seus estudos sobre a teoria geral dos signos, ou Semiótica, Charles Pierce identificou três tipos de signos: índices, ícones e símbolos. A representação por semelhança estaria na ordem do ícone; a representação por convenção, na ordem do símbolo. A fotografia seria uma representação por contiguidade física do signo com seu referente e pertenceria, portanto, à ordem do índice.

poemas privilegiavam a imagem gráfico-espacial como forma e enfatizavam a presença de elementos visuais em seus poemas-objeto. No mesmo ano em que era publicado *Doorway to Brasília*, surgiam também os *Livros-objetos*, de Amélia Toledo; o *Livro da criação*, de Lygia Pape; e o *Casulo*, de Lygia Clark, no qual “cada página é considerada como um plano sobre o qual se realizam dobraduras no espaço, dentro da mesma linha de pensamento que levará aos *Bichos*, de 1960”.¹⁴⁷

Se for adotada a tipologia dos “livros de artista” proposta por Julio Plaza, deve-se assinalar, no entanto, os limites dessa aproximação, uma vez que *Doorway to Brasília* estaria situado no grupo dos livros analíticos-discursivos, que abrem uma via para a episteme baseada na contiguidade e na diferença, e acentuam a importância do tempo, em contraposição aos livros-poemas dos concretos, que seriam sintático-ideogramáticos, e acentuam os aspectos espaciais do livro.

Outro aspecto a ser considerado na análise de *Doorway to Brasília* enquanto “livro de artista” é a escolha do material manipulado. Segundo Aloisio,

*Em Doorway to Brasília, tínhamos um livro completamente livre. Tínhamos somente uma coisa em nossas mentes. Vamos usar este evento, dissemos, o fato de uma nova capital estar sendo construída, para vermos o que podemos tirar de lá e utilizar na tecnologia de impressão. Não havia compradores, usuários, programas, nada pré-estabelecido. A única coisa que decidimos foi tirar fotografias no Brasil e então fazer alguma coisa criativa.*¹⁴⁸

A base do trabalho foram, portanto, as fotografias tiradas durante a construção, pois o desejo de Aloisio Magalhães, como assinalou Feldman, era “documentar” o surgimento da nova capital. Assim, o que se impunha em primeiro lugar era fazer registros objetivos, produzindo imagens que guardariam uma relação mimética com a realidade, e ver o que poderiam “tirar de lá”, ou seja, como atribuir significado a esses registros.¹⁴⁹

150. PEIRCE, Charles: CP 2.281 Cross-Ref:†† 281. Photographs, especially instantaneous photographs, are very instructive, because we know that they are in certain respects exactly like the objects they represent. But this resemblance is due to the photographs having been produced under such circumstances that they were physically forced to correspond point by point to nature. In that aspect, then, they belong to the second class of signs, those by physical connection. p. 2112. Tradução utilizada está em: DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. São Paulo, Papirus Editora: 1998, p. 49.

151. BENJAMIN, Walter. "Pequena história da fotografia". In: *Obras Escolhidas*, v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.

152. BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Como observou Peirce,

*as fotografias, e em particular as fotografias instantâneas, são muito instrutivas porque sabemos que, sob certos aspectos, elas se parecem exatamente com os objetos que representam. Porém, essa semelhança deve-se na realidade ao fato de que essas fotografias foram produzidas em tais circunstâncias que eram fisicamente forçadas a corresponder detalhe por detalhe à natureza. Desse ponto de vista, portanto, pertencem à nossa segunda classe de signos: os signos por conexão física (índice).*¹⁵⁰

Para Pierce, a gênese da relação da fotografia com seu referente está na própria natureza técnica do processo, o princípio elementar da "impressão luminosa" regida pelas leis da física e da química. Em termos tipológicos, isso significa que a fotografia aparenta-se com a categoria de "signos" em que encontramos igualmente a fumaça (indício de fogo), a sombra (indício de uma presença), a cicatriz (marca de um ferimento). Todos esses signos têm em comum o fato de "serem realmente afetados por seu objeto." É por essa relação de conexão física da foto com seu referente que ela funciona como testemunho: a foto atesta a existência de uma realidade, mas ela nada nos diz sobre o sentido da representação.

Segundo Philippe Dubois, em *O ato fotográfico*, alguns aspectos dessa teoria estariam presentes em Walter Benjamin,¹⁵¹ que insistia no fato de que na foto, quer se queira ou não, o modelo, o objeto referencial captado, sempre retorna. Roland Barthes¹⁵² também reafirmou em vários momentos o ponto de vista subjetivo da reação imediata do espectador diante de uma foto, seu espanto "com a presença e a presença do referente dentro da foto e por meio dela". Na fotografia, disse Barthes "jamais posso negar que a coisa esteve ali", assim como no livro *Doorway to Brasília* não se pode negar o que ali estava no momento da captura.

No entanto, Aloísio Magalhães não apenas documentou a construção de Brasília, ele atribuiu sentido às fotografias, ao

manipulá-las graficamente, através de vários procedimentos técnicos. As imagens manipuladas passaram do campo indicial, de conexão física com o referente, para o campo simbólico, estabelecendo uma relação com a realidade passível de diferentes interpretações, de acordo com normas culturalmente estabelecidas ou códigos compartilhados.

Segundo Pierce, “Os gregos usavam com muito frequência ‘unir’ (*symbollein*) para significar o fazer um contrato ou um acordo. Logo, encontramos o símbolo (*symbolon*) usado antigamente e com frequência para significar um acordo ou um contrato”.

O caráter gráfico do signo procedeu das características construtivas e arquiteturas próprias da relação entre paisagem construída e natureza em Brasília. A manipulação enfatizou não a perspectiva, a profundidade de campo, mas a bidimensionalidade espacial, de tal modo que os monumentos transformaram-se em formas geométricas, em símbolos gráficos puros, as imagens de natureza se aproximaram do abstrato e as figuras humanas foram igualadas às estruturas em construção, graças às experiências com as cores e tempos de exposição.

A passagem de Aloísio Magalhães de artista plástico para *designer* fez parte desse processo. A linguagem gráfica produzida por ele como *designer* consolidou sua aproximação com a linguagem construtiva. Um ano depois de lançar *Doorway to Brasília*, fundou o escritório M+N+P em conjunto com Luiz Fernando Noronha e Artur Lício Pontual, e nos anos seguintes participou da criação da primeira Escola Superior de Desenho Industrial do país (ESDI) e inaugurou o escritório Aloísio Magalhães Programação Visual Desenho Industrial Ltda, ao lado dos colaboradores Roberto Lanari, Joaquim Redig e Rafael Rodrigues.

O movimento feito por Aloísio Magalhães não foi uma exceção. Atentos à passagem da produção industrial tradicional à sociedade de consumo de massa, a partir do final dos anos 1950, os concretos paulistas foram paulatinamente deslocando o seu interesse no campo do *design*, do projeto de objetos para as atividades gráficas. O uso de tecnologias de impressão

94. *Unidade tripartida*,
Max Bill, 1949

95. IBGE Serviços gráficos,
Aloísio Magalhães, 1962

96. Laboratório Maurício Villela,
Aloísio Magalhães, 1964-1965

97. IV Centenário da cidade
do Rio de Janeiro, Aloísio
Magalhães, 1964

113

153. Lorenzo Mammi aponta como exemplo dessa mudança de foco as *Retículas* de Flaminghi, que faz referência explícita às texturas obtidas a partir de tecnologias industriais de impressão. MAMMI, Lorenzo. *Concreta '56, a raiz da forma (uma reconstrução da I Exposição Nacional de Arte Concreta)*. op. cit., p.49

154. "Não deixa de ser curioso que o campo de maior influência das tendências construtivas – que se apoiaram desde o princípio na ausência de símbolos – tenha sido justamente o da identidade visual, no qual os símbolos têm primazia". STOLARSKI, André. op. cit., p. 201.

e reprodução gráfica tornaram-se comuns entre os recursos usados por esses artistas em suas obras.¹⁵³

Essa transposição dos princípios da arte para o *design* se deu para além de uma determinação do desenho, como explica André Stolarski: "o ímpeto organizador presente na arte concreta não se restringia a informar a aparência de marcas isoladas, mas era coerente com a regulação de seu uso, determinada pela sintaxe dos sistemas de identidade visual".¹⁵⁴

Nesta pesquisa não iremos nos aprofundar na vasta produção de Magalhães como *designer* gráfico, entretanto, a inclusão de seu trabalho na mostra de 2006 no Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Concreta '56 a raiz da forma*, que reeditou a exposição de 2006, sugere alguns apontamentos que devem ser destacados a título de exemplo.

No campo editorial, destaca-se a capa do livro *Terceira Feira*, de João Cabral de Melo Neto, que Aloísio Magalhães produziu em 1961 para a Editora do Autor, cuja composição separa na parte inferior um quadrado que deixa de ser espaço para a ilustração e passa a ser um tema, criando uma progressão formal concreta. O resultado se aproxima dos experimentos dos paulistas, sobretudo de Almir Mavigner, tocando o campo da *optical art* que vinha ganhando força no exterior.

No campo da identidade visual, foram expostos trabalhos de Aloísio Magalhães dos anos 1960, em que procedimentos como espelhamento, rotação, repetição, dobras, uso das cores e sugestão de tridimensionalidade demonstram sua inserção em uma lógica concreta de raciocínio. Vários projetos tinham versões tridimensionais, aproximando-se de esculturas e remetendo às experiências de Max Bill com a fita de *Moebius*, por exemplo, a *Unidade Tripartida*, escultura premiada na I Bienal, em 1953.

O logo para o IBGE Serviços Gráficos (1963) apoia-se em uma construção geométrica que ainda contém uma essência abstrata, resultando no que Stolarski denomina "abstracionismo concreto"; a marca pensada para a Fundação Bienal de São Paulo (1961), criada também em versão tridimensional, explora o prefixo da palavra bienal "bi" utilizando a tipografia como

98. Unibanco, Aloísio Magalhães, 1963

99. Icomi, Aloísio Magalhães, 1963

100. Fundação Bienal de São Paulo, Aloísio Magalhães, 1961

101. Banespa, Aloísio Magalhães, 1969

102. Versões tridimensionais

forma; o sinal do Unibanco (1963) remete de forma direta à fita de Moebius; a marca para o laboratório Mauricio Vilela Labs (1965) compõe com o desenho das iniciais uma linha contínua que se dobra sobre si mesma formando ângulos idênticos; a identidade para o 4º Centenário do Rio de Janeiro (1964) também em versão tridimensional, foi construída a partir da geometrização do algarismo 4, repetido quatro vezes, em um movimento de rotação e espelhamento.

Pode-se considerar, portanto, que Aloisio Magalhães aderiu gradativamente ao projeto construtivo brasileiro, se levarmos em conta algumas características de seu processo de trabalho e como este foi se transformando ao longo do tempo. Em primeiro lugar, o interesse pela materialidade da obra, tanto na construção formal como pelas propriedades dos materiais e consideração em relação ao processo de produção; em segundo lugar, a investigação e experimentação permanentes com diversas técnicas de trabalho, desde *O Gráfico Amador* até as atividades como *designer* gráfico; e, por último, sua progressiva aproximação da ideia de arte vinculada à indústria e à expressão objetiva do mundo, fruto da vontade coletiva e não mais mera expressão da subjetividade individual do artista. Por outro lado, pode-se apontar características em seu processo de trabalho que o levam para além de um pensamento relacionado apenas a uma vertente racionalista.

O pesquisador João Leite, que trabalhou com Magalhães de 1966 a 1982, descreve uma dessas características, presente na criação dos signos gráficos: o *designer* nunca abandonou o traço à mão livre; na forma como pensava o projeto, o traço era pressuposto para a construção geométrica. A ideia surgia do traço e a geometria seria um momento posterior de construção matemática de uma ideia preconcebida. Tal procedimento o diferenciava de outros *designers* articulados ao projeto construtivo, como Alexandre Wollner, que desenhavam sinais a partir do vocabulário da geometria regular, sem curvas compostas, sendo as curvas sempre formadas a partir de segmentos de círculos. Nos desenhos de Aloisio, constituídos primeiro pelo traço e depois pela geometria, encontramos elementos e sinais derivados de formas não regulares, com

Próximas páginas:

103. Tropas do exército cercam o Congresso, Orlando Brito, 1976, [IMS, 2010: 194]

104. Poemas eskolhydos, Glauber Rocha, 1989

curvas compostas. Era só depois do raciocínio estar construído no papel que a racionalização do desenho se desenvolvia.¹⁵⁵

Pode-se dizer que Aloísio operou uma síntese no trabalho em *design* gráfico, reunindo a racionalidade própria do desenho geométrico que caracteriza os sinais criados por ele, e a subjetividade inerente à expressividade do traço feito à mão. Aloísio encontrou uma forma própria de lidar com duas questões fundamentais da história da arte e da arquitetura, racionalidade e subjetividade, que já se esboçava em *Doorway to Brasilia*. Tal síntese assemelha-se àquela representada pelo Plano Piloto de Lucio Costa para Brasília. A cidade que reuniu dois polos aparentemente antagônicos – com um projeto ligado ao moderno racional e funcionalista da Carta de Atenas e a construção de uma nova poética no plano da cidade e nas formas arquitetônicas – foi, não por acaso, uma inspiração fundamental para o artista gráfico Aloísio Magalhães.

**Doorway to Brasilia –
Ficha Técnica**

Designers

Aloísio Magalhães e
Eugene Feldman

Data

Setembro 1959

Gráfica

Falcon Press

Editora

Falcon Press

Distribuidora

George Wittenborn, Inc.,
New York

Introdução

Juscelino Kubitschek, presidente
do Brasil, 1955–1961

Prefácio

John dos Passos

Textos

Lúcio Costa, urbanista
Oscar Niemeyer, arquiteto

Tradução

José Guilherme Mendez
e Elaine Goff

**Nota sobre o processo de
impressão**

Eugene Feldman

Tiragem

2.000

Formato

28 x 28 cm

Quantidade de imagens

18

Quantidade de fotografias

3

Mapas e desenhos

3

Papel

Mohawk Poseidon

Fontes

News Gothic Bold

Filme

Du Pont Photolilh On Cronar®

ANTROPOFAGIA
CASA GRANDE
E SENZALA
O PAIS DO
CARNAVAL
SÓ O POVO
ORGANIZADO
DESTRUI A
DITADURA

ANTA
VERDE
AMARELO

PAU
BRASIL

TUPY
OR NOT
TUPY

CLÃ DO
JABUTI

120

121 A IDADE DA TERRA,
GLAUBER ROCHA

156. Em texto escrito em 1936, Walter Benjamin discorreu sobre a percepção contemporânea, segundo a ótica do declínio da *aura* da obra de arte. “Fazer as coisas ‘ficarem mais próximas’ é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como uma tendência a superar o caráter único de todos os fatos através de sua reprodutibilidade”. BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: __. op. cit., p. 170. Vinte e seis anos depois Umberto Eco publica *Obra Aberta*, formulando uma poética sobre a “abertura da obra” e as relações de fruição com os seus receptores. Trata-se de uma nova “desaturização” da obra, em que o próprio conceito de autoria é posto em cheque. O que realmente interessa é o “campo de probabilidades” que se abre para o espectador.

157. A teoria da relatividade de Einstein sugere a possibilidade de encontrar uma forma de curvar o espaço-tempo de modo a superar grandes distâncias em um tempo exíguo. Analogamente, estamos lidando neste trabalho com duas dobras. A primeira foi explicitada no plano de metas do governo Juscelino Kubitschek, que incluía a construção da nova capital, e pretendia percorrer “cinquenta anos em cinco” – uma “dobra” cujo objetivo era superar o subdesenvolvimento através de um salto no tempo rumo ao moderno. A segunda dobra, proposta neste trabalho, é aproximar duas experiências separadas por um intervalo de 20 anos: a inauguração de Brasília e o filme de Glauber Rocha, *A idade da Terra*, levando em conta o impacto que as mudanças políticas, econômicas, comportamentais e culturais ocorridas nesse intervalo tiveram no modo como Glauber representa Brasília em seu filme e a forma que o próprio filme adota.

[...] pelas liberdades dos planos em tecer por cima da Myzerya a Utopia dos Sygnosymbolo. Glauber Rocha, 1978.

Neste capítulo serão analisadas as sequências em que Brasília aparece no filme de Glauber Rocha, *A idade da Terra*, rodado entre dezembro de 1978 e março de 1979 e finalizado em 1980. *A idade da Terra* situa-se, contextualmente, no momento de dissolução do moderno, pautado pelo reconhecimento do caráter fragmentado e estilhaçado do mundo e pela convocação do espectador como produtor de sentido, ao mesmo tempo em que estabelece uma relação dialética com o movimento moderno, em sua busca por significados em consonância com princípios universais. Essa tensão entre o fragmentário e o totalizante será mostrada na leitura que Glauber Rocha faz de Brasília.

No que diz respeito especificamente à relação entre espectador e obra de arte, na segunda metade do século XX, o campo da cultura contemporânea foi marcado por uma profunda mudança de paradigma. A participação contemplativa, que privilegiava o “olhar” na fruição artística, foi substituída pela percepção ativa, em que a “experiência vivida pelo espectador” em confronto com a obra tornou-se parte do processo criativo. A recepção da obra de arte foi um tema recorrente no século XX, percorrendo um arco a partir da atuação do espectador no sentido da manipulação, intervenção e modificação da obra, até a interatividade, que supõe uma ação de reciprocidade entre usuário e obra. Ao longo desse arco, a ideia de autoria foi se esgarçando e a participação do espectador – fosse ela desejada, fosse ela rejeitada – atravessou discursos teóricos e movimentos artísticos.¹⁵⁶

A análise de *A idade da Terra* se insere na específica dobra do tempo¹⁵⁷ que tem, como pano de fundo, essa mudança de paradigmas. De um lado, a construção de Brasília, no governo de Juscelino Kubitschek, entre 1956 e 1960. De outro lado, o filme de Glauber Rocha, finalizado em 1980.

O que se pretende não é analisar as diferenças entre a construção de uma cidade que é símbolo do moderno e a realização de um filme que já está inserido na dissolução do

123

158. João Goulart foi presidente entre setembro de 1961 e março de 1964, quando foi derrubado por um golpe civil-militar com apoio dos Estados Unidos. Seu governo, de fortes cores nacionalistas, foi marcado pela tentativa de promover reformas de base, entre elas as reformas agrária, educacional e fiscal, e a nacionalização de setores da indústria. Atraiu o apoio de entidades ligadas à esquerda, como União Nacional dos Estudantes (UNE), Ligas Camponesas e Comando Geral dos Trabalhadores (CGT) e a oposição da elite econômica, da classe média e da imprensa que viam, no programa reformista de Jango, a ameaça de um governo comunista.

moderno, mas como o cineasta vê Brasília em um filme realizado vinte anos depois de sua inauguração e como, a partir do filme, pode-se fazer uma releitura da cidade. Na dobra do tempo em que este análise se insere, há uma ruptura: cai por terra a ideia de totalização que Brasília encarnava no projeto utópico de Lucio Costa e no seu lugar emerge um país que ecoa as mazelas do “Terceiro Mundo”, e que só pode ser representado por uma linguagem fragmentada e por uma estética barroca.

3.1 Glauber e o Cinema Novo

Glauber Rocha iniciou sua carreira como cineasta na virada dos anos 1950 para 1960, período marcado pela transição do receituário desenvolvimentista do governo Juscelino Kubitschek para o projeto nacionalista e reformista de João Goulart.¹⁵⁸

No campo artístico e intelectual, essa transição se refletiu numa polarização entre a defesa da cultura nacional e a vinculação às tendências internacionais e de vanguarda, dentro de um ambiente ideológico em que tudo era analisado em termos de revolução e reação. Esse foi o contexto em que Glauber Rocha se definiu como cineasta, tornando-se um dos diretores de sua geração que levou mais longe a articulação entre cinema e política. Na construção dos filmes e na relação com o trabalho de outros cineastas, encontrou elementos para pensar o mundo, ao mesmo tempo em que a visão de mundo formatou sua filmografia, desde *Barravento* até *A idade da Terra*.

Do ponto de vista da linguagem, a trajetória de Glauber Rocha coincidiu com o momento em que o cinema, cada vez mais, se voltava para o próprio fazer cinematográfico. Foi a época do cinema de autor, do cinema direto, do cinema verdade, dos cinemas novos que despontaram em vários países e que, desde o pós guerra, vinham reivindicando novos modos narrativos.

Antes mesmo de se mudar definitivamente para o Rio de Janeiro, em 1962, o cineasta viajava constantemente à cidade, onde frequentava as sessões de cinema no Ministério da Educação e no Museu de Arte Moderna, e participava de reuniões com um grupo de jovens que incluía Cacá Diegues, David Neves, Paulo Cesar Sarraceni, Léon Hirszman e Joaquim Pedro de Andrade – o núcleo do que mais tarde seria conhecido como Cinema Novo.

105. Grupo do Cinema Novo: Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Joaquim Pedro de Andrade, Walter Lima Jr., Zelito Viana, Luis Carlos Barreto, Glauber Rocha, León Hirszman, sem data, <https://agenciauva.net/2016/11/04/dia-nacional-do-cinema-brasileiro-e-o-resgate-ao-cinema-novo/>

159. ROCHA, Glauber. "O cinema novo". In: _____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 52.

160. Como se pode depreender das referências frequentes em escritos e em filmes, Glauber Rocha entendia "Terceiro Mundo" como uma síntese do processo de mistura de africanos escravos, índios e colonizadores europeus, constituindo um todo "subdesenvolvido e colonizado", que precisaria se reinventar na História para encontrar uma linguagem própria.

161. XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 127.

162. ROCHA, Glauber. "Eztetyka da Fome". In: _____. op. cit., p. 63-67. Foi na revista *América Latina*, lançada em um Festival de Cinema Latino-americano realizado na Itália pelo Instituto Columbianum, que Glauber publicou pela primeira vez o texto *Cinema novo e cinema mundial*, que depois seria republicado no Brasil, na Revista *Civilização Brasileira* nº 3, jul. 1965, com o nome *Eztetyka da Fome*.

Em artigo de 1962, Glauber Rocha sintetizou as aspirações do grupo:

*Nós não queremos Eisenstein, Rossellini, Bergman, Fellini, Ford, ninguém. Nosso cinema é novo não por causa da nossa idade [...]. Nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova e nossa luz é nova e por isso nossos filmes nascem diferentes dos cinemas da Europa.*¹⁵⁹

Nessa perspectiva da especificidade brasileira em relação à Europa que, como vimos anteriormente, foi o pressuposto das análises sobre identidade nacional, e a partir da ótica do que na época se convencionou chamar de "Terceiro Mundo",¹⁶⁰ Glauber Rocha desenvolveu sua filmografia:

*De "Barravento" a "A idade da Terra", o cinema de Glauber tem um movimento expansivo, articulando os temas da religião e da política, da luta de classes e do anticolonialismo: do sertão ao Brasil como um todo, e deste à América Latina e o Terceiro Mundo. Cada filme reitera o seu foco nas questões coletivas, sempre pensadas em grande escala, através de um teatro da ação e da consciência dos homens onde as personagens se colocam como condensações da experiência de grupos, classes, nações.*¹⁶¹

De acordo com essa ótica, que recusava o cinema industrial dominante, o cinema novo definiu procedimentos que assumiam a precariedade dos recursos disponíveis e privilegiavam a invenção: "uma ideia na cabeça, uma câmera na mão", era o seu lema. Considerado um manifesto do movimento, o texto de Glauber Rocha *Eztetyka da Fome*, de 1965, discorria sobre a situação das artes no Brasil, a falta de compreensão do europeu sobre o homem latino-americano, que implicava relações sempre paternalistas, e apontava como marca distintiva dessa cultura a "fome". Glauber não via a fome apenas como "um sintoma alarmante" que afetava as populações do continente, mas como

163. ROCHA, Glauber. "Eztetyka do Sonho". In: ____ op. cit., p. 221.

164. Ibidem, p. 248-251.

165. ROCHA, Glauber. "Estão confundindo minha loucura com minha lucidez". In: ____ op. cit., p. 495-500.

166. SDJB: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, onde seria publicado em 1959 o Manifesto Neoconcreto. É possível que "Papa" seja uma referência a Lygia Pape, grafada incorretamente como Papa.

167. ROCHA, Glauber. "Ignez Helena". In: ____ op. cit., p. 328.

o "nervo" da sociedade, no qual residia "a trágica originalidade do cinema novo diante do cinema mundial".¹⁶²

Mas a perplexidade diante das políticas autoritárias implantadas na América Latina e no Brasil, sobretudo após 1968, e a fragilidade das reações da esquerda levaram Glauber Rocha a refletir sobre a revolução sob outros parâmetros, definidos a partir da necessidade de lutar fora do campo da razão do colonizador e de articular a relação entre revolução, mito e sonho: "a revolução é a anti-razão que comunica tensões e rebeliões do mais irracional de todos os fenômenos que é a pobreza".¹⁶³

Em conferência na Columbia University, em Nova York, em 1971, Glauber restringiu o alcance de *Eztetyka da Fome* à sua compreensão da pobreza naquele momento e instaurou o que iria denominar a *Eztetyka do Sonho*: "uma iluminação espiritual que contribuiu para dilatar a minha sensibilidade afro-índia na direção dos mitos originais da minha raça".¹⁶⁴

Em sintonia com essa nova estética, o cineasta iria se afastar cada vez mais do cinema de inspiração literária e política dos anos 1960 para se aproximar da antropofagia modernista e da exploração da carga trágica e potencialmente transformadora da pobreza através da experiência mística dos rituais populares. *A idade da Terra*, concluído em 1980, foi definido por Glauber Rocha no texto *Estão confundindo minha loucura com minha lucidez*: "A idade da Terra é o meu retrato junto ao retrato do Brasil".¹⁶⁵

3.2 Glauber e Brasília

Brasília já aparecia como elemento referencial nos comentários que Glauber Rocha fez sobre o seu primeiro curta, *Pátio*, realizado em 1959, no qual ele reivindicava a influência do escritor James Joyce: "*Olhos armados de ódio*, experimento joyceano, foi base para concretizar um filme: *Pátio*, preto contra branco como o SDJB/ Papa¹⁶⁶/ Clarke/ Brasília. Tabuleiro de xadrez".¹⁶⁷

Vinte anos depois, Brasília foi uma das três locações do filme *A idade da Terra*.

106. *Pátio*, Glauber Rocha, curta-metragem, 11 minutos, 1959

A VIRGEM

*Antônio de Quental
Música de Villa Lobos*

N'um sonho todo feito de incerteza
De nocturna e indizível ansiedade
E que eu vi teu dhar de piedade
E (mais que piedade) de tristeza

Não era o vulgar brilho da beleza,
Nem o ardor banal da mocidade,
Era outra luz, outra suavidade
Que até nem sei se os há na natureza...

Um mystico soffrer... Uma ventura
Feita só do perdão, só da ternura
E da paz da possal hora derradeira...

12 O visão, visão triste e piedosa!
Pita-me assim calada, assim chorosa...
E deixa-me sonhar a vida infeira!

transc. Rogerio Duarte

ALVORADA SEGUNDO KRYZTO

**BRAZYLIA/TERRA DA
PROMISSÃO SEGUNDA-
FEIRA PRIMEIRO DIA DA
SEMANA SANTA DA
PAIXÃO DE NOSSO SE-
NHOR JESUS KRYZTO
YANAZEUS KRYZNA
AVE ZEIN MEN REPETI
VOS ZEIN MEN SETIMO
DIA MEM...**

FATO POLICIAL: Minha
irmã, a atriz cinematográ-
fica e teatral ANECY RO-
CHA, morreu Domingo no
fundo do poço do eleva-
dor num monstruoso Edifí-
cio em Botafogo. Rio.
GEISEL: O BRAZYL PRE-
CISA DE NOVA JUSTIÇA.

ÚLTIMA CEIA

naquele dia Ele estava
cercado pelos Apóstolos e
alguns amigos & correligio-
nários, tendo o cineasta
surrealista espanhol NOSSO
SENHOR LUIZ BUNUEL,
único KRYZTOLOGO do Mundo
e antes de Prosseguir por
necessidade de ABRIR
QUESTÃO FYLOZOFRICA

I Discurso de Alceu de
Amoroso Lima ou
Tristão de Athayde e
Gustavo Corção

II Nelson Rodrigues é o
MAIOR TEATROLO-
GO DO TERCEIRO
MUNDO Exemplo
o personagem principal
do ALBUM DE FA-
MÍLIA (ATÉ HOJE
PROIBIDA) é, segundo
NR, um "homem vaga-

mente parecido com
Jesus...

II. MARTIM LUTERO,
O REFORMISTA, NÃO
PENETROU NO BRA-
ZYL DERROTADO
POR SANTOIGNACYO
DELOYOLA.

III. Apesar de Colonizador,
JOSE DE ANCHIETA
É UM PROFETA DO
TROPICALISMO.
LEIA-SE COM (Y)
SÍMBOLO GENETI-
CO DE NOSSA LYN-
GUA TUPY OU NÃO
TUPY OSWALD
D'ANDRADE, O MAI-
OR FYLOSOFO DO
MUNDO.

MYSTERYOZ DA MYSSA

DON BOZCO prevê que
aqui em Brazylia da Solidão
do Alto deste Planalto sécu-
laris vos contemplam cercados
de selvas ao Ocidente - Ce-
lombo: A UTOPIA NASCE
DO ENCONTRO DE AMÉ-
RICO VERZPUICIO COM
THOMAZ MORUS:
U.T.O.P.Y.A. AMERICA-
NA
DEMOCRYTO - o Ser é o
Atômico ou Sartre: O SER É
O NADA
EPYCURIO - O ATOMO É A
ESSENCIA DA INDIVI-
DUALIDADE.

LUTERO
DESCARTES Maurycio

de Nassau, que mais tarde
fez o Único Governo Protes-
tante do Brazil em Recife
no Século XVII, escondeu
Rene Descartes em Am-
sterdam, quando o fundador
da Razão ali chegou fugindo
da Inquisição Jesuítica.

**MARQUEZ DE POM-
BAL:** Não houve nenhuma
República Comunista Gua-
rany.

Era campo de trabalho es-
cravo.

A literatura que por aí
circula não é nada diante de
URAGUAY de Basylyro da
Gama.

O que houve foi um tragico
episódio de índios escravos
lutando por uma Liberdade
que Cortez massacrrou em
Montezuma.

Grças as reformas de
Pombal desenvolveu-se a
ARCADIA e daí ao APOCA-
LYPZE DE:

O ALEJADINHO

PRIMEIRO MAX
GLÓRIA

CORTE
E.P.L.S.T.E.M.O.L.O.G.Y.C.O.

VYLLA LOBOS

HÁ QUE OUVIR O DESEJO
DA NACÃO:
AVE VIVA VYLLA LOBOS
NA SEMANA DA PAIXÃO
MEDITAÇÃO

(CANTAR COM
VYLLA LOBOS)

OH MANHÃ DE SOL AI-
HANGA FUGIU
MEDITAR: TUPAN REY

DO BRAZYL
VYLLA VARGAS: CARLOS
DRUMOND DE ANDRA-
DE E OSCAR NIEMAYER;
LUCIO COSTA E JOÃO
GUIMARÃES ROSA.

AS BENÇÃOS DO SAN-
TO MAIOR DAS LETRAS
VIVO DA IMAGINAÇÃO
DO POVO BRASYLEIRO
JORGE DOS ILHEUS
AMADO MEM ZEIN.

B.R.A.Z.Y.L.Y.A

MENSAGEM: BRAZYLIA
PLATAFORMA DO PA-
RAYZO

POLYTYKA
YNTERNACYONAL

Jimnie Carter é um Es-
sencialista Fundamenta-
lista da Georgia que inter-
preta o APOKALYPZE se-
gundo a Paranoia Imperia-
lista.

Para compreendê-lo é
necessário ler o romancista
yankee William Faulkner,
interprete do Inconsciente
aristocrático do Sul que
Arahão, Lincoln esmagou
em nome da Democracia e
do Progresso.

Jimnie Carter não tem a
grandeza épica do REI DA-
VID porque veio no TEMPO
DA DECADÊNCIA.

E PROCEDE COMO
SALOMÃO.

DE GAULLE MORREU.
PERÓN MORREU
MAO TSE TUNG MOR-
REU.

CREPÚSCULO DOS DEUSES

Brazylia é a cidade mais
bonita do mundo e a grande
Verdade Vos Ilumina.

Enquanto nas Crônicas
Sociais os últimos Proustes
desenham saudades de
Machado de Assiz - o ver-
dadeiro Alienista do Pessi-
mismo - naquele sinistra
cidade do Rio de Janeiro
onde morreu minha irmã.

Ela fez 13 filmes, dentre
os maiores do Brazil, e sem
ela não existiria a MODER-
NA ARTE BRAZYLEYRA,
pois ela foi a Musa que a
todos inspirou.

ANECY FOI SACRIFICA-
DA AOS DEUSES DO MAI-

Ficaram dela 25 horas de
filmes onde sua Beleza
Imortal Gera Nossa Estre-
la - NECY - Guia dos Poe-
tas Brazyleyros, com violão
e canto de Caetano Veloso.

Vento Sobre Trovão:
Moyzes e as Tábuas da Ley.
Humildemente vos peço
Meditação e Silêncio nesta
Semana Santa para que os
Espíritos Iluminados Criem
o Novo Mundo.

KRYZTO NÃO MORA NA
CRUZ KRYSTO MORA
NO EU KÓZMYKO
KRYSTO ELIVRE
AVE MOYZES E A PALA-
VRA ESTA COM O PAI

168. ROCHA, Glauber. Alvorada segundo Krysto. *Correio Brasileiro*, Caderno B, Brasília, 7 de abril de 1977, p. 10.

169. ROCHA, Glauber. *Riverão Sussuarana*. Rio de Janeiro: Record, 1977.

170. A ideia de Brasília como Eldorado aparece também no monólogo de Glauber Rocha em uma das sequências finais do filme: “Brasília é o eldorado, el-dorado, aquilo que os espanhóis e os outros visionários perseguiam”

171. ROCHA, Glauber. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 24 de agosto de 1981.

Entre 1977 e 1979, período em que foram realizadas as filmagens, o cineasta colaborou no jornal *Correio Brasileiro*, onde escrevia sobre política e cultura e para o qual produziu o suplemento *Alvorada*. Segundo o editorial de 7 de abril de 1977, “Glauber fez da redação do *Correio* o seu laboratório de pânico.[...] Em dois dias, com a ajuda de Rogério Duarte e Fernando Lemos, trabalhando noite e dia, ele escreveu e reuniu textos para um suplemento sobre o mistério da Paixão”. Em um desses textos, Glauber se referiu a Brasília como “Plataforma do Paraíso [...] É a cidade mais bonita do mundo e a grande Verdade Vos ilumina”¹⁶⁸

A cidade também figurou em seus comentários sobre a efervescência do período em torno de um movimento cultural amplo:

*Eu defendia konkretyztaz e Guimarães Rosa absolutamente, LYTERATURA NACYONAL prioritária quaisquer desvios à livrimportação Brasylia Grecya de JK, esplendor dialético de João Cabral de Mello Netto, Oscar Niemeyer, Lucio Costa, Antonio Carlos Jobim, Vinicius de Moraes, Jorjamado, Nelson Pereira dos Santos, Campos Brothers, Ferreira Gullar, Carlos Drumond de Andrade, Invenção de Orfeu-Guimarães Rosa.*¹⁶⁹

Depois da finalização de *A idade da Terra*, o cineasta declarou à *Tribuna da Bahia*, em 24 de agosto de 1981: “Brasília foi a revolução cultural do Brasil, com sua construção o Brasil pode se livrar do seu complexo diante do colonialismo. [...] Brasília era uma espécie de Eldorado¹⁷⁰, a possibilidade que os brasileiros tinham de criar eles mesmos alguma coisa”.¹⁷¹

Ao definir Brasília como “revolução cultural”, Glauber Rocha reafirmava sua potência como mito fundacional para uma sociedade que estivera sempre sufocada por relações coloniais e pela descrença em suas próprias capacidades criativas. Aludindo à antiga lenda indígena de Eldorado, uma cidade feita de puro ouro que povoou o imaginário dos conquistadores e tornou-se sinônimo de local de riquezas e oportunidades,

107. *Alvorada segundo Krysto*, *Correio Brasileiro*, Caderno 2, texto Glauber Rocha, 1977, Cinemateca Brasileira

172. O livro onde Glauber fez as anotações foi *A educação pela pedra*, de João Cabral de Mello Neto, editado em 1966. Não há data nas anotações, mas em uma carta de março de 1968 ao produtor francês Claude Antoine ele mencionou a ideia para um filme “de aventuras de espionagem no meio exótico da Amazônia”. A carta está em: BENTES, Ivana [Org.]. *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 313.

173. Ver CARDOSO, Marília Rothier. No arquivo de Glauber Rocha roteiros, cruzamentos, desvios. *Revista Verbo de Minas*, v. 6, n. 11/12, 2007, p. 121-136

174. Ver VILLAÇA, Mariana Martins. “America Nuestra” – Glauber Rocha e o cinema cubano. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol 22, n. 44, 2002.

175. BENTES, Ivana [Org.]. op. cit., p. 292.

176. *Ibidem*, p. 344.

177. *Ibidem*, p. 466.

178. A versão em inglês apresentada aos mexicanos seria traduzida com o título “*Anabaziz – o primeiro dia do novo século*”, com a indicação “primeiro tratamento de A Idade da Terra”, e aparece nos Roteiros do Terceiro Mundo, com uma nota de intenções ao fim, datada de 16 de março de 1977: “Este filme é a antítese da dramaturgia ocidental – uma remake da Utopia Dramática, pertence ao sonho fluxo atemporal, a Teoria da Montagem em Quarta Dimensão. Deve ser realizado em Cinemascope [...]. As arquiteturas concretistas ilustrarão a América. [...] O diretor se reserva o direito de modificar diálogos e cenas nas filmagens mas não se afastará da estrutura nuclear, da mensagem nem do elenco, permitindo o convívio da planificação com o improviso”. SENNA, Orlando [Org.]. *Roteiros do Terceiro Mundo*. Rio de Janeiro: Embrafilme/Alhambra, 1985, p. 235.

atribuiu a Brasília a capacidade de simbolizar para o país o tão almejado desenvolvimento econômico.

Mas é no monólogo final do filme *A idade da Terra* que o diretor resume sua visão da cidade: “palco fantástico no coração do Planalto Brasileiro, fonte, irradiação, luz do Terceiro Mundo, uma metáfora que não se realiza na história mas preenche um sentimento de grandeza”. Embora a história tenha impedido que a utopia urbana de Lucio Costa cumprisse sua vocação simbólica de fundar um país em novas bases, ainda assim, a cidade irradiava a luz de seu projeto racional e moderno e preenchia o “sentimento de grandeza” de um povo que poderia, dali em diante, confiar em seu potencial.

3.3 Glauber e o filme

Os arquivos que guardam os escritos de Glauber Rocha revelam que o cineasta tinha o hábito de listar ideias e argumentos para projetos futuros, que nem sempre chegaram a se transformar em roteiros, ou foram aproveitados parcialmente nos filmes que realizou. É possível rastrear a gênese de *A idade da Terra* tanto em seus manuscritos como na correspondência que mantinha com interlocutores, identificando em projetos que receberam nomes variados e eram dirigidos a possíveis interessados em financiá-los, algumas das sequências e ideias presentes no filme.

Na página de abertura de um livro¹⁷², Glauber registrou o tratamento inicial do argumento depois desenvolvido como *A idade da Terra*: “Amazonas/Carnaval – Beethoven desde o início/ [...] Mar/ Planão/ Batismo/ Procissão/ Coqueiral/ magia (1)/ milhões/ Magia (2)/ Mata Dyabo/ Freyras/ Brazylya/ Guerra Vermelha/ Suruba/ Águia Leão/ Pedreiros/ Cinelândia”¹⁷³

Em carta a Alfredo Guevara, presidente do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos (ICAIC), em 1967, Glauber mencionou o projeto de fazer um filme sobre a história da luta armada na América Latina, *America Nuestra*.¹⁷⁴ Ele começou a redigir o roteiro logo depois de terminar as filmagens de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e escrever o manifesto *Eztétyka da Fome*. Nessa carta, dizia:

179. O projeto de Eisenstein consistia em episódios independentes que cobriam a história do México desde a época pré-hispânica até a revolução de 1910. Após enfrentar várias dificuldades durante as filmagens, Eisenstein deixou o país sem que o material fosse montado. Algumas cenas chegaram a ser aproveitadas em filmes de outros diretores. Uma versão, a partir dos *storyboards* originais, foi concluída em 1979 pelo cineasta russo Grigori Aleksandrov. O diálogo entre *A idade da Terra* e *Que Viva México* pode ser observado nas sequências do mito indígena sobre a criação do mundo, do carnaval no Rio de Janeiro e das festas religiosas em Salvador, que ecoam as cenas de desfiles populares mostrados nos blocos Sandunga e Fiesta do filme concebido por Eisenstein; em outra sequência, Glauber se refere à pirâmide como metáfora da desigualdade social, imagem presente também em *Que Viva México!* Outra referência pode ser mencionada na "montagem nuclear" de Glauber, que remete diretamente ao tipo de montagem realizada por Eisenstein, tema que será tratado adiante neste trabalho. Sobre os ecos de Eisenstein na obra de Glauber. ARAUJO, Mateus. *Eisenstein e Glauber Rocha: notas para um reexame de paternidade*. São Paulo: MIS, 2014, p. 197-215.

180. GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977, p. 273-280.

*Para os cineastas é necessário fazer filmes na América Latina. Por isso, sobretudo por causa do meu próximo filme, America Nuestra, precisarei de tráfego "livre" para filmar no Peru, Chile, Argentina e Uruguay. [...] É um filme muito ambicioso, onde quero mostrar o processo de destruição e libertação da América Latina, desde a destruição dos Incas pelos conquistadores, a influência da Igreja, a criação dos latifúndios e da opressão, a chantagem da política civil e por fim as guerrilhas como caminho de liberação. Deve ser um filme épico e violento.*¹⁷⁵

Dois anos depois, fez uma nova tentativa de obter financiamento para o filme, apresentando-o ao produtor norte-americano Dan Talbot: "tenho um projeto que acho extraordinário e que penso poder fazer por 200 mil dólares: é um filme que se chama America Nuestra que quero rodar no Peru ou Bolívia ou México. [...] É um filme muito ambicioso, pois deve ser um grande épico sobre a America Latina".¹⁷⁶

Embora nunca tenha sido executado, o projeto serviu de base para *Terra em Transe* (1967) e algumas ideias que faziam parte das anotações originais foram posteriormente aproveitadas em *A idade da Terra*. O nome do filme foi mencionado pela primeira vez em correspondência de setembro de 1973 a Guevara: "tentarei produzir meu próximo filme o mais rápido possível. O filme se chama *A idade da Terra*, deve ser filmado na África, Ásia, América e Europa".¹⁷⁷ México, Estados Unidos e países do Caribe também chegaram a ser cogitados como locais de filmagem.

Glauber tentou viabilizar o filme em 1974 no México. Uma versão em inglês,¹⁷⁸ com o nome *O nascimento da Terra*, foi pensada na época como uma adaptação do roteiro de Eisenstein para *Que viva México!*¹⁷⁹, um projeto não finalizado pelo cineasta russo nos anos 1930. Mas o governo mexicano não apenas recusou o financiamento, como proibiu que ele realizasse o filme no país, por considerá-lo "obsceno".¹⁸⁰

As dificuldades não impediram o cineasta de continuar buscando apoio e recursos para realizá-lo, como demonstra a carta de

181. BENTES, Ivana [Org.]. op. cit., p. 586.

182. A última sinopse foi datilografada com o filme já rodado, em processo de montagem, e indicava que haveria 3 blocos: Bahia, Brasília e Rio de Janeiro. Essa versão tinha, inicialmente, 4 horas e meia. <http://www.contracampo.com.br/74/idadedaterradosseintro.htm>, acessado em 04.02.18.

183. Além de ter participado como ator no filme de Jean Luc Godard e Pierre Gorin, *Vent d'Est*, em 1969; como co-diretor com Marcos Medeiros no filme *História do Brazil*, iniciado em Cuba em 1972 e montado na Itália em 1974; como entrevistador em *As armas e o povo*, filme coletivo sobre a Revolução dos Cravos em Portugal, Glauber realizou trabalhos na Itália em Super-8 como *Mossa* (1971), *Super Paloma* (1972) e *A Viagem* (1974), com Juliet Berto. Em Brazzaville, África, filmou *Der Leone Has Sept Cabeças/O leão de sete cabeças* (1969-1970); em 1970 fez *Cabeças cortadas*, na Espanha; em 1975 dirigiu *Claro*, na Itália. Ao voltar ao Brasil produziu dois curtas, os documentários *Di Cavalcanti* (1977) e *Jorjamado no cinema* (1977). Entre 1979 e 1980, esteve à frente de um quadro semanal para o programa de televisão *Abertura*. Glauber também escreveu muitos textos: uma peça de teatro sobre João Goulart, romances, dos quais apenas um foi publicado, *Riverão Sussuarana* (1978), críticas e ensaios teóricos sobre cinema, reunidos nas coleções *Revolução do Cinema Novo* (1981) e *O século do cinema*. Uma seleção de seus poemas foi publicada em 1989: *Poemas escolhidos de Glauber Rocha*. Além disso, ele escreveu uma série de roteiros que não chegaram a ser filmados, como *Ciro*, *Lua do Oriente* e *Alexandre, o sol do Ocidente*, entre outros.

184. ROCHA, Glauber. Idade da Terra, um aviso aos intelectuais. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 9 nov. 1980, p. 51. <http://www.contracampo.com.br/74/glauberaviso.htm>, acessado em 05.02.18

Glauber ao crítico e pesquisador Paulo Emilio Salles Gomes, de 26 de janeiro de 1976: “quero fazer antes *Nascimento da Terra*, no Brasil (o primeiro título era *A idade da Terra*, mas depois virou *Nascimento*). [...] o roteiro se compõe de cinco atos – a tal patética eisensteiniana – e seria a partir de *Que Viva México!*”¹⁸¹

O cineasta só conseguiu rodar *A idade da Terra* entre 1978-79, em uma co-produção que incluiu a Embrafilme e várias companhias brasileiras, a um custo aproximado de 300 mil dólares.¹⁸² Foi seu último filme, feito no Brasil depois de um longo período em que viveu exilado no exterior, perseguido pela ditadura militar.¹⁸³ Como disse Glauber Rocha, a obra foi a “cúpula barroca” de sua filmografia: “em *A idade da Terra* o cangaceiro mata Antonyo das Mortes (o ymperialysmo polyvanlente) e o povo triunfa na utopia”.¹⁸⁴

3.4 A idade da Terra

A idade da Terra foi filmado em três locações: Salvador, Rio de Janeiro e Brasília, cidades que foram as capitais do Brasil em diferentes momentos de sua história. Salvador, a capital do Brasil colonial. Rio de Janeiro, a capital imperial e republicana até o final dos anos 1950. Brasília, a “capital do futuro”. Com uma montagem fragmentada e descontínua, Glauber construiu uma alegoria da exploração do Terceiro Mundo pelo capital estrangeiro, da qual fez emergir um projeto de identidade nacional e latino-americana por meio da revalorização dos mitos indígenas (amazonas), dos rituais de raiz africana (candomblé) e dos ideais revolucionários (guerrilha), todos eles representados na figura-icônica do mito cristão.

O conceito de alegoria foi adotado nesta análise tomando como referência o percurso histórico feito por Ismail Xavier em *Alegorias do subdesenvolvimento*, segundo o qual “é na relação com o mito, enquanto forma particular de de interpretá-lo, que a alegoria encontra, historicamente, sua origem”.¹⁸⁵

Na Grécia do século V a.C., na medida em que a narração mítica foi colocada em dúvida enquanto apresentação da verdade, tornou-se necessário discutir o sentido do texto, interpretá-lo. Narrativas como a *Odisseia* retinham um saber que se constituía a partir da interpretação. A leitura alegórica

185. XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, Tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 448.

186. Do mesmo modo que os Cristos, os outros personagens de *A idade da Terra* podem ser interpretados na chave da alegoria. Brahms, como veremos adiante, é a alegoria do anti-cristo, dos colonizadores que iniciaram a exploração do continente latino-americano no século XV e do imperialismo dos Estados Unidos no século XX. As personagens femininas são alegorias da nação, e representam uma sociedade fragmentada e ambígua em suas vinculações ora com a direita ora com a esquerda, ao mesmo tempo miserável e luxuosa. Ver XAVIER, Ismail. A personagem feminina como alegoria nacional no cinema latino-americano. *Balalaica. Revista Brasileira de Cinema e Cultura*, São Paulo, n. 1, 1997.

é, portanto, expressão da crise da transparência do mito e, ao mesmo tempo, uma busca pela recuperação de um sentido que não está evidente. No cristianismo, a alegoria deixou de ser uma relação entre narrativa e conceito para se transformar em uma relação específica entre os fatos narrados. Embora separados no tempo, os fatos (descritos no *Velho* e no *Novo Testamento*) se relacionariam na chave da profecia: o mais antigo seria a prefiguração do mais recente, que viria completá-lo, cumprindo algo que já havia sido anunciado. Na visão cristã, a experiência humana tinha um sentido e caminharia em direção ao *telos*, a salvação. A noção de tempo histórico em Walter Benjamin era totalmente diferente. Ele criticou a noção de progresso e continuidade linear e privilegiou a ideia de história como um movimento de construção e destruição, cujo sentido dependeria da posição que se ocupa. Para os vencedores, o progresso sempre vai em direção ao melhor, a história é vista como vitória. Para os vencidos, ela é vista como catástrofe. O tempo catastrófico do drama barroco foi a matriz da construção do conceito de alegoria de Benjamin, no qual não se vislumbrava um processo teleológico construtivo de um futuro melhor, mas um caminho em direção ao colapso. A ideia do sujeito cindido, dotado de descontinuidades internas, foi o aspecto fundamental para se pensar a relação entre o conceito de alegoria e a experiência contemporânea do século XX.

Em Glauber Rocha, o conceito de alegoria tornou-se mais complexo. Seu trabalho como cineasta sempre se alimentou das contradições, da convivência entre um esquema de tempo pautado pela teleologia e pela profecia e um tempo pautado pelo caminho em direção à catástrofe, associados à sua concepção marxista na análise da conjuntura histórica. Essa tensão entre diferentes concepções de tempo e a tentativa de articular passado e presente encontram-se em *A idade da Terra*, seja na busca da relação entre o mito e a história, seja na composição dos personagens, como os quatro Cristos.¹⁸⁶

Os Cristos permitiriam recuperar uma narrativa mítica e religiosa e colocar em cena símbolos fundamentais da história latino-americana, ao mesmo tempo em que encarnariam, metaforicamente, os agentes histórico-culturais do processo revolucionário e de descolonização e apontariam para o futuro,

187. Ver BRANDÃO, Quezia e PEREIRA, Wagner Pinheiro. *As narrativas crísticas da revolução no Terceiro Mundo: circulações e apropriações estéticas de O Evangelho Segundo São Mateus (1964) em A Idade da Terra (1980)*. Revista Poder & Cultura. Ano 2, vol. 1, jun. 2015.

188. Os 4 Cavaleiros do Apocalipse, descritos na terceira visão profética do apóstolo João no livro bíblico do Apocalipse são Peste, Guerra, Fome e Morte. Esses fenômenos, segundo os cristãos, seriam desencadeados pela abertura dos “sete selos” usados para lacrar o rolo contendo textos sagrados. A linguagem simbólica do livro do Apocalipse dá margem a diferentes interpretações, entre elas, a mais aceita pelos cristãos protestantes, de que a partida dos Cavaleiros antecederia o fim do mundo, a “Batalha Final”. O primeiro Cavaleiro representaria o líder com grande poder (identificado por alguns como o Anticristo); o segundo significaria uma guerra mundial; o terceiro, o racionamento de alimentos e o quarto a mortalidade generalizada. A referência de Glauber aos Cavaleiros pode ser interpretada como uma alegoria dos eventos que levariam à libertação do Terceiro Mundo, ou seja, das catástrofes que ocorreriam antes do fim da dominação imperialista.

189. Entrevista concedida em Veneza ao jornalista Luis Fernando Silva Pinto em 1980. Exibida no programa Fantástico, da TV Globo. <https://www.youtube.com/watch?v=EV04KyhMhJ0>, acessado em 07.01.2018.

190. ROCHA, Glauber. Entrevista a Reali Júnior, *O Estado de S.Paulo*, 1980. In: _____. *Revolução do Cinema Novo*. op. cit., p. 497-498.

191. Entrevista concedida em Veneza ao jornalista Luis Fernando Silva Pinto. Fonte citada anteriormente.

inaugurando a construção de um projeto político-cultural para o continente. Nesse movimento entre o passado histórico e um discurso para o futuro, eles representariam a concretização de uma América Latina independente.¹⁸⁷ Na descrição do diretor, por ocasião da exibição do filme no Festival de Veneza:

o filme mostra um Cristo negro, interpretado por Antonio Pitanga, um Cristo pescador e místico interpretado pelo Jece Valadão, mostra o Cristo que é o conquistador português, o Dom Sebastião, interpretado pelo Tarcísio Meira, mostra o Cristo guerreiro Ogum de Lampião, interpretado por Geraldo Del Rey, quer dizer, são os 4 Cavaleiros do Apocalipse¹⁸⁸, que ressuscitam o Cristo no Terceiro Mundo.¹⁸⁹

A versão final tem 148 minutos de duração e reúne 16 sequências. O projeto de Glauber Rocha para *A idade da Terra* era que não houvesse uma continuidade preestabelecida, de modo que não há título nem créditos no início ou no fim do filme. A ordem dos rolos ficaria a cargo do projetorista, mas esse projeto nunca foi concretizado e a montagem final coube a Ricardo Miranda, Carlos Cox e Raul Soares. Em uma síntese feita pelo diretor:

A idade da Terra é a desintegração de sequência narrativa sem a perda do discurso infra-estrutural que vai materializar os signos mais representativos do Terceiro Mundo, ou seja: o imperialismo, as forças negras, os índios massacrados, o catolicismo popular, o militarismo revolucionário, o terrorismo urbano, a prostituição da alta burguesia, a rebelião das mulheres, as prostitutas que se transformam em santas, as santas em revolucionárias. [...] O filme oferece uma sinfonia de sons e imagens ou uma anti-sinfonia que coloca os problemas fundamentais de fundo.¹⁹⁰

Apresentado no Festival Internacional de Cinema de Veneza em 1980, o filme teve péssima acolhida pela crítica italiana. Glauber

192. Entrevista a Bruno Cartier Bresson, O Estado de S.Paulo, 9 de setembro de 1979, publicada em Sidney Rezende, Ideário de Glauber Rocha, Rio de Janeiro, Philobiblion, 1986. BENTES, Ivana [Org.], op. cit., p.67

193. A análise figural remete a reflexões tanto no campo da linguagem como no das artes plásticas e, mais recentemente, no do cinema. Em *Discours, Figure*, Jean-François Lyotard tenta descobrir o figural no espaço entre o discurso e a figura, e para isso invoca a poesia de Mallarmé. O poder ex-discursivo do discurso, para Lyotard, é marcado pela figura, definida como forma visual do poema, o modo pelo qual ele é inscrito no espaço. Vale lembrar que o modo como o poema se inscreve no espaço também está na base da poesia concreta dos irmãos Campos e Decio Pignatari, entre outros. No campo das artes plásticas, Georges Didi-Huberman, em sua análise das *Anúncias de Fra Angelico*, opõe o figural à leitura iconográfica das imagens. Mas é principalmente com Philippe Dubois que a análise figural é aplicada ao cinema.

194. Em seus textos sobre a “cineplástica”, Elie Faure desenvolveu o conceito de comoção, que Philippe Dubois retoma, sob o nome de “fulgurância”. Para ele, a experiência da fulgurância se dá em dois tempos: o primeiro, da comoção propriamente dita; o segundo, da construção, que visa pensar os seus valores. Ver DUBOIS, Philippe. “Plasticidade e Cinema: a questão do figural”. In: HUCHET, Stéphane [Org.]. *Fragmentos de uma teoria da arte*, São Paulo: Edusp, 2012, p.109-110.

195. LEFEBVRE, Martin. *Psycho: de la figure au musée imaginaire - théorie et pratique de l'acte de spectature*. Paris: L' Harmattan, Canada: Harmattan Inc., 1997.

196. DUBOIS, Philippe, op. cit., p. 113

atribuiu à linguagem e à montagem não linear, mais do que ao conteúdo, a reação dos críticos: “O filme realmente não tem nenhuma história, é um barato audiovisual, que fala do Brasil de todos os tempos e de todas as eras. E é um poema, não é um teatro, não é um romance”.¹⁹¹

Para Glauber, o tipo de exigência na recepção ao filme estaria na origem das críticas. *A idade da Terra* solicitava do espectador uma percepção do tempo e do espaço que lhe possibilitasse acompanhar o “fluxo da imagem”, em que ele fosse um participante ativo na apreensão do mosaico criado pelo cineasta e deixasse seu olhar percorrer o quadro de ações simultâneas dispostas espacialmente: “A idade da Terra é um filme que o espectador deverá assistir como se estivesse numa cama, numa festa, numa greve ou numa revolução. É um novo cinema, antiliterário e metateatral, que será gozado, e não visto e ouvido”.¹⁹²

3.5 Método figural: análise das sequências

O método usado para analisar as sequências em que Brasília aparece em *A idade da Terra*, será o método figural.¹⁹³ Os estudos consagrados à *figura* dizem respeito à presença fenomenal das coisas (seres humanos, objetos) e o modo como elas são colocadas em cena e se transformam em forma. É a figuração, mais do que a narração, que exerceria sobre a percepção e memória do espectador o que Elie Faure chamou de “comoção do evento plástico”¹⁹⁴ passando a fazer parte de nosso “museu imaginário”.¹⁹⁵

A análise figural pretende construir um discurso sobre como esse “evento visual” impacta o espectador em três dimensões: emoção, memória e imaginação. “*Processus* sempre em devir, o Figural é, portanto, um acontecimento da imagem, isto é, ele surge sob o modo da fulgurância, revela uma ruptura no tecido da representação, procede por alteração ou alteridade, e engendra efeitos imanentes de presença intensiva da matéria”.¹⁹⁶

Em *A idade da Terra* analisaremos os objetos, adereços, monumentos, gestualidade dos atores, cores, luzes, sons, enfim, as formas fílmicas criadas por Glauber Rocha, levando em conta

197. AUMONT, Jacques. O cinema é o último dispositivo que diz: 'olhe'. *Significação*, São Paulo, n. 34, 2010, p. 182.

198. Em seu "Histoire(s) de cinéma", 4A, Jean Luc Godard usa essa definição para se referir a Alfred Hitchcock que, segundo ele, "foi o maior criador de formas do século XX". DUBOIS, Philippe. op. cit., p.98

199. É o Cristo negro quem conduz as duas outras sequências, sempre com adereços que remetem à cultura popular, como o chapéu de cangaceiro, ou religiosa, como o escudo com a imagem de São Jorge e o estandarte com o Cristo crucificado, ao som de atabaques ou berimbau, e falas em que reivindica o poder, a herança de Getúlio Vargas e anuncia, apontando o cajado para Brasília: "chegamos à terra da promessa. Aqui construiremos uma nova nação".

que a composição imagética se sobrepõe à dimensão ficcional da narrativa, que evolui de forma fragmentada e não linear.

Nas palavras de Jaques Aumont, Glauber fez parte do universo de cineastas considerados inventores de formas: "ele inventou formas de narração, de imagens"¹⁹⁷. E "são as formas que nos dizem finalmente o que há no fundo das coisas"¹⁹⁸. O método figural se configura, portanto, como uma possibilidade de análise para compreender e interpretar o cinema barroco e alegórico de Glauber Rocha. É a partir das formas fílmicas criadas que analisaremos a presença de Brasília em *A idade da Terra*, enquanto construção mítica de modernidade, e o modo como os personagens interagem com a cidade.

Brasília aparece em cinco sequências, das quais iremos nos deter em três. As sequências selecionadas para análise resumem a leitura multifacetada de Glauber Rocha sobre Brasília: na primeira, a cidade é figurada por uma alvorada que inaugura um novo mundo; na segunda, surge como cenário para o personagem debochado do capitalista, que circula com desenvoltura pelas avenidas do poder; na terceira, a cidade dos homens é também a cidade dos milagres e profecias, enunciadas pelo Cristo negro. O monólogo de Glauber em *voice over*, também conhecido como *Sermão do Planalto*, em referência ao *Sermão da Montanha* cristão, sintetiza o programa do diretor para o filme.¹⁹⁹

Sequência 1 – 0:01 a 4:02

Palácio da Alvorada ao nascer do sol. Arquitetura moderna se contrapõe ao entorno natural, ofuscado pela luz do sol. Travelling do Palácio para o cerrado com saturação da cor amarelo-dourada do céu, fazendo o Palácio desaparecer na sombra. A imagem é claramente dividida pela linha do horizonte, entre o céu e o cerrado. A luz do sol é refratada pela lente da câmera, tornando a imagem quase abstrata. No canto esquerdo da tela, surge o Lago Paranoá. A imagem vai esverdeando e clareando até se dissolver no amarelo. Áudio de Naná Vasconcelos mistura tambores, cantos indígenas e sons de animais.

108. Sequência 1: a (O) Alvorada, efeito de fulgurância, o horizonte, *A idade da Terra*, Glauber Rocha, 1980

135

200. O *cinemascope* foi um formato de tela em que o comprimento da imagem era quase o dobro do que costumava ser até então. Foi muito usado entre 1953 e 1967. *A Idade da Terra* foi filmado no fim dos anos 1970, o que significa que, ao usar o *cinemascope*, Glauber fez uma escolha por um formato que já não era comum no cinema.

201. Palestra de Philippe Dubois sobre *Cinema e Arte*, Cinusp, USP, 13 de abril de 2016.

202. Ao longo do filme, a “forma-tela” conduz a movimentação dos personagens e o modo como eles ocupam o espaço. Um exemplo é a sequência da coreografia da rainha Aurora Madalena interpretada por Ana Maria Magalhães, aos 1:58:08.

203. FAURE, Elie. *Função do cinema e das outras artes*. Lisboa: Texto & Grafia, 2010, p. 27.

A idade da Terra foi o único filme de Glauber Rocha rodado em *cinemascope*²⁰⁰, um aspecto a ser destacado, na medida em que, para Philippe Dubois, “a experiência da tela é evidentemente, para todo espectador de cinema, um dos aspectos absolutamente centrais e essenciais da experiência cinematográfica”.²⁰¹

Dubois refere-se à tela como “forma-tela”, que não constitui apenas uma superfície (que reflete) mas uma interface (que nos ativa). Trata-se de experiência ao mesmo tempo sensorial, formal, espacial e narrativa. O *cinemascope* é a “forma-tela” específica de *A idade da Terra*, e define o modo como Brasília / Palácio da Alvorada aparece no plano de abertura e em outras sequências.²⁰²

Nesse sentido, o Palácio da Alvorada cria uma relação com a paisagem e com o horizonte – linha geográfica que define o limite entre céu e cerrado e, ao mesmo tempo, metáfora do olhar que projeta o futuro. O formato *cinemascope* enfatiza a espacialidade horizontal que dirige o olhar do espectador para além das contingências do presente, para o fundo do plano sem, no entanto, oferecer um ponto de fuga, criando um plano quase sem profundidade.

Nessa primeira sequência, a forma do horizonte, a variação cromática, a aparição sonora são “eventos sensíveis” relevantes, que destacam a potência intrínseca à arquitetura do Palácio, e impactam o espectador pela sua plasticidade. Vale lembrar a analogia feita por Elie Faure entre cinema e arquitetura e que nos remete à sequência analisada:

*O filme é, antes de mais nada, plástico: ele representa, de algum modo, uma arquitetura em movimento que deve permanecer em constante acordo, num equilíbrio dinamicamente continuado na relação com o meio e com as paisagens onde se eleva e mergulha.*²⁰³

O plano de abertura volta aos 26:05, entre a sequência do desfile de Escola de Samba na Marquês de Sapucaí e a entrevista com o jornalista Carlos Castelo Branco. A luz marca a passagem

204. O “horizonte circular de Brasília” fica evidente nos planos aéreos, em 1:17:43 e 1:18:44. Na sequência do Cristo negro na torre de TV, a linha horizontal domina o fundo do plano, assim como na cena em que o ator Ary Pararrais recita *Os Lusíadas*, em 1:19:34. Há uma contraposição constante entre o horizonte e a forma vertical dos monumentos, da torre de TV e do cajado, que evocam os signos da autoridade, nas dimensões política, midiática e religiosa.

205. TELLES, Sophia. “Brasília, o desenho da superfície”. In: XAVIER, Alberto; KATINSKY, Julio [Org.]. op. cit., p. 330.

206. Em carta de 16 de julho de 1981 ao produtor norte-americano Tom Luddy, Glauber Rocha expôs sua intenção de realizar uma projeção simultânea em três telas de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Terra em Transe* e *A Idade da Terra*. Na carta, fazia referência ao filme *Napoleão*, de Abel Gance (1926), concebido para ser projetado em três telas, mas não dava maiores detalhes sobre o aspecto da exibição. O cineasta morreu um mês depois de escrever essa carta e o projeto nunca foi realizado. Ver BENTES, Ivana. op. cit., p. 696.

do tempo: o Palácio da Alvorada surge nitidamente em meio ao verde do cerrado para, em seguida, mergulhar na sombra, novamente evidenciando a linha do horizonte. Aos 1:20:04 a luz refratada também ecoa o plano de abertura, numa chave mais abstrata ao som da introdução do primeiro movimento da sinfonia nº 38, K 504, em Ré Maior, *Prague*, de W. A. Mozart. O objeto circular presente na imagem parece ser uma lente, indicando o uso do efeito de sobreposição: o olho da câmera e o horizonte, o cinema e a paisagem.

Ao analisar a relação espacial entre natureza e monumento em Brasília, Sophia Telles afirma que:

é propriamente a natureza que se mostra como a reiterada dimensão originária, sempre inaugural. É essa presença que finalmente configura o sentido próprio do monumento. O seu desenho é a linha do horizonte, que, por ser imanente à superfície ainda virgem, por pertencer a esse mundo em eterna alvorada, nega qualquer movimento, qualquer ponto de fuga. A linha do horizonte perde assim a dimensão da profundidade. É a marca da superfície e sua medida. O horizonte circular²⁰⁴ de Brasília parece abrir não o espaço da paisagem, mas recolher o lugar da natureza como o fundo latente da cultura.²⁰⁵

A natureza em Brasília aparece na vastidão do cerrado na relação com o céu azul ou dourado pelo sol, enquanto o Lago marca uma interrupção, e define uma referência geográfica. O movimento da câmera parte do monumento, passa pelo cerrado e termina no lago. Um movimento que reverbera gestos anteriores nos filmes que compõem a trilogia da terra²⁰⁶: em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* a câmera acompanha a corrida de Manoel e Rosa pelo semi-árido nordestino e termina o movimento no mar – que um dia vai virar sertão; em *Terra em Transe* é a imagem do mar que inicia o movimento, em direção à costa.

109. Trilogia da Terra: *Deus e o diabo na terra do sol*, *Terra em transe*, *A idade da Terra*

Se em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, a *terra* está circunscrita ao polígono da seca nordestino, em *Terra em Transe* há uma expansão espacial do significado de « terra », que agora se refere ao país, nomeado como Eldorado. Já em *A idade da Terra*, a referência espacial é o Terceiro Mundo – América Latina, África, Ásia – o planeta, o Brasil: do plano inicial do Palácio da Alvorada, ao espaço do mito cosmogônico sobre a origem da Terra, às sequências localizadas nas 3 capitais, ao espaço abstrato da festa e do rito.

No plano do Alvorada, pode-se ainda assinalar a tensão entre o início da imagem, dominado pela forma curva das colunas de Niemeyer e sua dissolução na cor saturada, que tende à abstração, quase uma pintura, e o áudio de tambores, cantos indígenas e sons de animais, que ecoam ritos primitivos.²⁰⁷ O plano alvorada/ nascer do dia/ monumento arquitetônico/ irradia o nascimento do projeto moderno para o país enquanto o áudio antecipa o mito cosmogônico do nascimento do mundo, protagonizado nas cenas seguintes pelo Cristo índio.

Uma sequência de “explosões vulcânicas” inseridas na montagem produzem no espectador o efeito de um choque, e interrompem bruscamente o tênue fio da narrativa: o *big bang* que inaugura a sequência das amazonas, a luz refratada, as cores estouradas, o fundo negro atravessado por raios prateados, a fragmentação do plano em montagens ultra rápidas, são alguns exemplos. Montagem de choque, à maneira da Eisenstein, traduzida por Glauber como montagem nuclear.

Entre o longo plano da alvorada e a sequência em planos curtos que apresenta Brahms como destruidor do planeta e o Cristo índio rodeado pelas Amazonas, a transição é marcada por uma imagem abstrata. Uma fulguração, um globo brilhante a girar no espaço escuro, tal como um *big bang* cósmico, prepara a sequência seguinte. Em Glauber, (o) a (A) alvorada antecede o nascimento do mundo.

Sequência 2 – 36:46 a 47:00

Fundo negro, com raios brilhantes em diagonal e um círculo prateado. Transição para luz refratada. Avião aterrissa no aeroporto de Brasília. Esse preâmbulo anuncia a sequência dominada pelo personagem Brahms. Brahms no saguão do aeroporto é recebido por Cristo negro/ Pitanga, jornalista e deputado. Percurso pelo eixo monumental. Giro de 90° para a Esplanada dos Ministérios. Brahms em contraplongée no fundo azul do céu, braços erguidos na posição de alguém que tem o controle da situação, fala ao microfone sobre paz universal e ouro. No saguão do aeroporto, Brahms toma café e reivindica a companhia de prostitutas. Percurso de carro ao lado do Congresso. Brahms é observado pelos trabalhadores que constroem o Teatro. Outdoors anunciam supermercados, Bancos, concessionárias de carros. Glauber em voice over fala sobre mundo rico e mundo pobre. Operários se movimentam, atravessam na frente da câmera, da direita para a esquerda e da esquerda para a direita, e entram no teatro. Aérea da catedral. Brahms “escala” as estátuas dos quatro evangelistas Intervenção de Glauber, dirigindo Brahms.

A abertura da sequência é uma imagem abstrata, traços brilhantes em diagonal e um círculo prateado que poderia ser a lua, em um fundo negro, que sucede sequências anteriores – o ritual das Amazonas e o desfile de carnaval –, nas quais emerge, pela primeira vez entre muitas durante o filme, a potencialidade revolucionária das festas e dos transes.

As transições entre as cenas apontam para uma montagem de choque, que impacta visualmente o espectador, e constituem o que Philippe Dubois chama de “efeito de alteridade”, que opera por “dessemelhança”. Essas transições destacam ainda mais o caráter descontínuo e fragmentário da montagem, levando a experiência espectral a uma espécie de vertigem. A luz

139

208. Outros efeitos de presença figural podem ser lembrados, por exemplo, nas cenas em que manchas avermelhadas na beirada da imagem, causadas por um velamento involuntário da película, foram incorporadas ao filme. Trata-se de um recurso frequentemente usado por Glauber, de abrir espaço para o imprevisível, o eventual, que ajuda a produzir a sensação de estranhamento buscada por ele. Na descrição de Dubois, "manchas, inchaços, deformações, devorações químicas ou físicas, que afetam este ou aquele fotograma deste ou daquele pedaço de película, acontecimentos aleatórios que afetam o suporte e que ele expõe assim por eles mesmos (...) em que os acidentes físicos da película vêm se inscrever como *marcas do tempo na imagem*, organizando com a parte figurativa, já ali do fotograma, combinações singulares, fulgurantes (o acaso as produziu) em que o estranho se mistura sutilmente ao poético." DUBOIS, Philippe. "Plasticidade e cinema: a questão do figural". In: HUCHET, Stéphane [Org.]. op. cit., p. 113.

209. MOTA, Regina. Roteiros do cinema e do modernismo brasileiro. *Revista Contemporânea*. Universidade Federal da Bahia, vol 8, 2010.

estourada, pela abertura do diafragma, ou refratada, produzindo halos luminosos na imagem, figuram uma dimensão anti-realista, que confere opacidade à cena.²⁰⁸

A sequência é dominada pela presença de Brahms, personagem cuja caracterização física corresponde à imagem arquetípica do capitalista norte-americano: gordo e loiro, com uma gestualidade expansiva e exagerada que indica pleno domínio da situação, e cujas falas e atitudes escrachadas sugerem uma postura de desprezo em relação a seus interlocutores.

No ensaio *A idade da Terra e sua visão mítica da decadência*, Ismail Xavier lembra que essa figura se filia a uma forte tradição literária no Brasil – cujo ponto alto foi *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade –, que associava decadência de classe a dissolução moral, a uma degeneração que se colava ao corpo dos personagens (evidente em Brahms), a uma gestualidade debochada e a uma série de perversões sexuais. Tal associação também esteve presente em obras de cineastas com os quais os filmes de Glauber Rocha dialogaram: em Pier Paolo Pasolini, sobretudo em *Teorema* e *Os 120 dias de Sodoma*; em Luis Buñuel, principalmente em *O discreto charme da burguesia*.

Cabe lembrar que o filme *A idade da Terra* está impregnado pela herança do *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade, de 1928, que marcou o ideário moderno brasileiro e foi retomado pelos concretos, os neoconcretos e os tropicalistas. A antropofagia oswaldiana se expressava na deglutição da cultura do outro. Glauber, por sua vez, "deglutiu" elementos dos diretores que admirava, como a montagem de choque de Eisenstein, a mitologia crística presente em Pasolini e Buñuel, e os transformou à luz dos mitos e rituais afrobrasileiros.

Um alinhamento entre o *Manifesto Antropófago* e o manifesto *Eztetyka da Fome* foi apontado pela pesquisadora Regina Mota.²⁰⁹ Ambos reconheciam os valores estéticos do acervo popular, presentes nas manifestações híbridas herdadas das tradições trazidas pelo colonizador e miscigenadas às tradições indígenas e africanas. Ambos tinham um caráter de insurreição contra a exploração, contra o imperialismo. Ambos se colocavam numa perspectiva que invertia a percepção de inferioridade que

sempre havia marcado as interpretações do país. O *Manifesto Antropófago* fundou um território mítico, o Matriarcado de Pindorama – um território que iria ressoar no cinema novo, no Eldorado de Glauber que, como vimos anteriormente, era identificado com Brasília.

Independentemente da narrativa, bastariam os aspectos imagéticos, figurados nos traços físicos e nos gestos expansivos e irônicos, para definir o personagem Brahms a partir da forma, da figura. Como assinala Ismail Xavier:

*A viagem de Brahms ao Brasil – eixo do resíduo de narrativa – é a ocasião para que ele exiba a decadência familiar, o sexo neurótico, a demagogia cínica, e a tristeza pessoal de um Nero por detrás do seu hedonismo e do seu falso cabelo loiro, tão artificial como tudo o mais em torno da mulher que o acompanha, espécie de cortesã atraída pelo poder.*²¹⁰

Nesta sequência, Brahms aparece em quatro situações diferentes, que iremos detalhar: na chegada a Brasília, no percurso pelo Eixo Monumental, diante do teatro em construção e em frente à catedral.

1. Chegada a Brasília

Depois de aparecer numa breve sequência como destruidor do planeta e no Rio de Janeiro, desfilando no carnaval ao lado do personagem de Tarcísio Meira, Brahms vai a Brasília, onde é recebido por Antonio Pitanga (ainda não caracterizado no papel do Cristo negro), e por “autoridades” locais: um deputado e uma jornalista.

Ao desembarcar no centro do poder, o capitalista faz conexão com o representante local do povo, o deputado, e com a mídia, estabelecendo clara associação entre o capital internacional e o poder local. A referência a signos de submissão, enunciados pelo capitalista como as marcas identitárias do país, aparecem na imagem – o café, *commoditie* de exportação, “riqueza do Brasil” – e na fala – alusão à mulher como prostituta e ao negro como escravo do desejo sexual do patrão.

111. Sequência 2: construção do teatro, *A idade da Terra*, Glauber Rocha, 1980

112. Figurações da pirâmide social: Glauber Rocha e Marcel Gautherot

141

211. Essa leitura é corroborada pelo próprio diretor que, no monólogo final, parece atribuir à figura da pirâmide um triplo significado: ela é ao mesmo tempo a forma do teatro em construção, a metáfora da pirâmide social e uma alusão ao geometrismo do eixo monumental, onde o Poder Executivo ocupa o vértice e o Congresso é visto como “os labirintos intrincados das mediações classistas”:

“esta pirâmide, que é a geometria dramática do estado social, no vértice o poder, embaixo as bases e depois os labirintos intrincados das mediações classistas, tudo isso num teatro”.

2. Percurso na cidade nova: Congresso e Esplanada dos Ministérios

Brahms percorre o eixo monumental em um *Ford Galaxie Landau* dos anos 1970 – carro oficial usado na época por deputados e senadores, grupo ao qual o “gringo” tem pleno acesso. Em seguida, um giro de 90° para a Esplanada dos Ministérios, sugere que Brahms circula com igual desenvoltura tanto junto ao Poder Legislativo como ao Executivo. No entorno, a linha do horizonte é quebrada por elementos verticais. Céu e terra, azul e verde – as cores da bandeira nacional –, são recortados pelos volumes brancos das construções, que se impõem como signos de poder e, ao mesmo tempo, como ambiente futurista, volumes brancos flutuando sobre o cerrado, quase sem tocar o chão.

A escolha de Brasília para a visita de Brahms ao Brasil, em detrimento da capital econômica, São Paulo, parece indicar que não se trata de uma viagem de negócios, de encontro entre empresários, mas de um conluio de interesses, em que a intervenção direta do governo para garantir as boas relações com a matriz imperialista é o pano de fundo da sequência – do mesmo modo que os Ministérios e os prédios do Congresso são o segundo plano da imagem.

3. Teatro em construção

Mas não são apenas as *commodities* e a diversão fácil que atraem o estrangeiro. Brahms também está em busca de força de trabalho barata. Em frente ao teatro em construção, ele contracenava com atores não profissionais, que o rodeiam com atitude de curiosidade ou se movem de um lado a outro para, finalmente, entrarem no teatro-pirâmide. Ao contrário da foto de Marcel Gautherot, em que os operários “escalam” a cúpula do Senado em construção, como se fossem atingir o céu, aqui os trabalhadores estão na base do teatro-pirâmide, em atitude passiva, e se movimentam em grupo, como um rebanho, obedecendo a orientações que vêm de fora da cena. O enquadramento do teatro, sempre em *contre-plongée*, reforça a analogia com a pirâmide social, cuja base é ocupada pelos trabalhadores.²¹¹

A presença do capital é enfatizada pelas panorâmicas numa sequência de outdoors com anúncios de supermercados,

212. Na visão crítica de Ismail Xavier: "o presente nacional ganha um diagnóstico capaz de inseri-lo num perfil da história mundial, mas de modo tal que termina por pagar o preço de uma generalidade excessiva" (...) Nesse contexto, Brahms é a "figura que, pelo desgaste do paradigma, termina por atrofiar o que, em *A Idade da Terra*, é observação lúcida do contemporâneo enquanto espaço de dissolução das fronteiras e emergência de novos focos de alinhamento político. Embora haja um território nacional como cenário da peregrinação do filme, este não parece conter os dados essenciais do jogo." Ibidem, p.167. No decorrer de nossa análise traremos alguns elementos que, a nosso ver, matizam essas objeções.

213. Íntegra do texto: "No final do século XX a situação é a seguinte: existem os países capitalistas ricos e os países capitalistas pobres. Existem os países socialistas ricos e os países socialistas pobres. Na verdade, o que existe é o mundo rico e o mundo pobre."

concessionárias de carros, bancos. A introdução de elementos aleatórios, como as dores sem motivo aparente do ator Mauricio do Vale, rompem o tênue fio narrativo ao mesmo tempo em que compõem o perfil de degeneração física do capitalista.

4. Praça da Catedral

O sobrevôo na Catedral abre o plano em que Brahms tenta "escalar" as estátuas dos quatro evangelistas, Mateus, Marcos, Lucas e João. As esculturas em bronze de Alfredo Ceschiatti e Dante Croce, cada uma com três metros de altura, estão posicionadas à esquerda e à direita da entrada principal da Catedral. Brahms evolui numa coreografia, correndo de uma estátua para outra, com expressão facial e gestualidade que lembram, na história da pintura, quadros sobre a crucificação. A câmera explora de perto sua movimentação. No áudio, a música *Brother*, de Jorge Benjor, cantada em inglês, sugere proximidade entre o personagem e Cristo (*Jesus Christ is my friend*, Jesus Cristo é meu amigo). A cena termina numa simulação da deposição da cruz: o enquadramento faz com que a estrutura da catedral forme uma "coroa de espinhos" sobre a cabeça do personagem, enquanto os braços abertos e erguidos para o céu simulam uma crucificação sem cruz, concluída com a absolvição pelo Cristo negro. Os sons da cidade e os prédios de Brasília ao fundo devolvem o espectador à atualidade. O vai e vem entre tempos históricos sugere uma relação entre eles, intensificada pela plasticidade do personagem Brahms, que ora aparece como anti-Cristo ou demônio, ora como a personificação do imperialismo norte-americano, ora como um cristo debochado ou como o pai do cristo guerrilheiro.²¹²

As interferências de Glauber apontam para uma ruptura com a transparência em diversos momentos da sequência, como na fala em *voice over* sobre ricos e pobres²¹³, nas orientações, externas ao quadro, à atuação de Mauricio do Vale e de Antonio Pitanga e nas indicações para os movimentos de câmera e a direção de fotografia. As falas dos atores têm uma entonação recitativa e, frequentemente são interrompidas bruscamente ou repetidas incansavelmente, em uma atuação antinaturalista.

Do ponto de vista da *mise en scène*, Glauber retoma em sua fatura o traço tortuoso do barroco brasileiro. A câmera em

113. Sequência 2: Brahms e os evangelistas, Brahms e a "coroa de espinhos", *A Idade da Terra*, Glauber Rocha, 1980

114. *Sangue de Cristo*, Gian Lorenzo Bernini, 1669

115. São Francisco abraçando o Cristo crucificado, Francisco Ribalta, 1620s

143

214. XAVIER, Ismail. A Idade da Terra e sua visão mítica da decadência. *Revista Cinemais*, Rio de Janeiro, n. 13, set-out 1998, p. 172

movimento traz o espectador para dentro da cena, (a câmera na mão se aproxima, rodeia e se afasta dos atores e objetos) ao mesmo tempo em que o drama se desenvolve numa marcação quase teatral (falas recitadas, coreografias bem marcadas). Há uma articulação entre os movimentos de câmera, a montagem descontínua, a trilha sonora, e o espaço dramático ritualizado, nos moldes do teatro barroco.

Como diz Ismail Xavier:

*o confronto entre o olhar tátil – a interrogar o rosto, as mãos e a superfície dos objetos – e o grande cerimonial dos atores era uma característica formal que traduzia de modo expressivo as tensões entre impulsos contraditórios, como é próprio do barroco: o movimento rumo à abstração, com suas imagens conceptualizadas, e o mergulho no mundo sensível, com seu desejo de tudo incluir no corpo a corpo com os detalhes de cada experiência.*²¹⁴

Nessa sequência de situações intercaladas, não há uma narrativa linear: o tempo aparece não como progresso mas como erosão, tal como na estética barroca. O lado negativo do presente está associado a algo que está agonizando – o capitalismo internacional e a elite local – que se contrapõe a uma nova força em expansão, capaz de regenerar o que estava em decadência. Dentro da chave do barroco, dois terrenos estéticos estão bem demarcados: o do grotesco (a burguesia) e o do sublime (o popular).

Sequência 3 – 1:18:43 a 1:19:35

Sobrevôo de avião ao redor da torre de TV. Cristo negro, usando capacete de búzios e manto africano, olha para a cidade de cima da torre e ergue um cajado. Vista aérea mostra inclinação do horizonte. Cristo negro abre os braços, em forma de cruz; retoma e reinterpreta o sermão da montanha, do Novo Testamento. “Bendito sejam aqueles que tem fome, bendita seja a miséria, porque um dia eles te libertarão”.

215. Antes do trecho selecionado para análise, Brasília aparece em imagem aérea aos 1:17:44. Em seguida, o Cristo negro, devidamente paramentado, invoca os imperadores Ciro, Alexandre o Grande e Dario, Omolu, Oxossi Xangô Ogum, e reafirma sua identidade ao ressuscitar um morto cujo nome é José, “como o nome do meu pai”. Após o trecho analisado, o ator Ari Pararrais declama *Os Lusíadas*, uma referência à origem lusa de nossa brasilidade. O sincretismo é relembado em um terreiro de candomblé branco que viceja nas franjas da capital federal, onde se misturam anjos barrocos, bandeira brasileira, mãos de santo e, dirigindo a cena, num canto do plano, o próprio Glauber. É sob o som dos atabaques que Brasília retorna, com uma imagem do Congresso visto através dos arcos do Palácio. O trecho analisado é um recorte dessa sequência.

216. TELLES, Sophia. “Brasília, o desenho da superfície”. In: XAVIER, Alberto; KATINSKY, Julio [Org.]. op. cit., p. 330. As expressões entre aspas na citação de Sophia Telles são de Lucio Costa.

*Ele inicia a fala em pé e termina de joelhos, retirando o capacete. Em seguida, solta um grito e olha para o piso da torre. A câmera se aproxima de um furo na chapa metálica do piso. A imagem torna-se abstrata (1:19:13), o foco está no plano atrás do furo circular (1:19:18). Montagem nuclear: o céu, a mão segurando o cajado, um fragmento da roupa. Outro trecho do sermão: “Bendito seja a bomba atômica, a prostituta da babilônia, benditos sejam os criminosos”. Rebatedores produzem um efeito de luz sobre o rosto e o corpo do cristo, enquanto a câmera se movimenta freneticamente, se afastando e aproximando do personagem. A câmera explora os detalhes do corpo e dos acessórios do personagem. A imagem do Congresso visto de baixo fecha esta sequência, e é invadida pelo áudio da recitação do poema *Lusíadas*, de Camões.²¹⁵*

Na abertura deste trecho, um avião sobrevoa e circunda a torre de TV e Brasília é vista de cima, da perspectiva do pássaro. No final, o prédio do Congresso é enquadrado de baixo. A linha do horizonte reaparece dividindo céu e cerrado, mas agora subvertida, na diagonal. Em contraposição, linhas verticais sinalizam as formas da autoridade, em sua dimensão política, os prédios dos ministérios, e religiosa, o cajado do Cristo negro.

A imagem de Brasília – ora vista em planos aéreos, ora percorrida em seus eixos rodoviários, mas sempre tendo como ponto de referência a linha do horizonte – reverbera a percepção criativa de Lucio Costa, comentada por Sophia Telles:

O terraplano construído na cota virtual do horizonte e a decisão de deslocar a Catedral para não impedir a vista do Eixo Monumental acabam por reafirmar a imagem que Lucio Costa dá a essa cidade: “aérea e rodoviária”, em pleno sertão, que confere ao centro cívico muito menos a afirmação da técnica, sinal de progresso em um país novo, do que o

116. Sequência 3: Brasília: a “vista do pássaro”, Cristo negro, o símbolo do poder, sermão da montanha”, linhas horizontais e verticais, efeitos visuais, A idade da Terra, Glauber Rocha, 1980

217. Nossa análise vai se deter no Cristo negro, pois apenas ele aparece nas sequências filmadas em Brasília. Não vamos analisar os outros Cristos, bastando assinalar que o Cristo Adão índio representa o habitante primitivo do continente e do Planeta, expulso do paraíso terrestre, descrente de Deus que o traiu e de seus dominadores; o Cristo militar ou colonizador representa a imposição dos valores da civilização cristã-ocidental, encarna a elite nacional, disposta a tecer toda e qualquer aliança para se manter no poder e é referência fundamental às políticas impostas de tempos em tempos ao continente; o Cristo guerrilheiro, ícone do século XX latino-americano, é também o filho do personagem Brahms, representa o herdeiro que deseja receber sua parte no espólio e pode ser interpretado como a imagem da indignação dos povos latino-americanos frente à dominação econômico-cultural estrangeira. Cada um dos Cristos tem uma missão dentro do processo de descolonização cultural, política e econômica, cada um deles está ligado ao passado e ao futuro.

218. Braços erguidos ou abertos em cruz aparecem desde *O Patio*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Terra em Transe*, e são uma imagem frequente na história da pintura ocidental. Georges Didi-Huberman analisa o gesto dos braços erguidos a partir dos desenhos de Goya e fotografias de manifestações, entre outras imagens, como uma exclamação do desejo de liberdade, em contraposição ao gesto de submissão, expresso na representação de Atlas, carregando o mundo nas costas. Ver DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. São Paulo: Ed. Sesc, 2017.

219. ROCHA, Glauber. *Manchete*. Rio de Janeiro, maio de 1978. Apud: VENTURA, Tereza. *A Poética Política de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Funarte, 2000, p. 385

220. Na sequência do desfile da escola de samba há um momento

*caráter emblemático de seu isolamento diante desse “cerrado deserto e exposto a um céu imenso, como em pleno mar”.*²¹⁶

O personagem que domina a sequência é o Cristo representado por Antonio Pitanga, o Cristo negro.²¹⁷

Os braços erguidos ou abertos em cruz configuram uma forma que se repete ao longo do filme na gestualidade dos personagens, no estandarte conduzido por Pitanga, em quadro no Museu de Arte Sacra da Bahia, e que está presente em vários filmes de Glauber.²¹⁸

Não se trata, porém, do Cristo europeu dos catecismos, mas de um Cristo negro, mais próximo dos escravos trazidos pelos colonizadores, adornado com objetos ritualísticos, como o manto, o colar de dentes de javali e o capacete de búzios. Um Cristo que, por estar próximo às manifestações e ritos populares, surge, na alegoria de Glauber, com potencial revolucionário, é o Cristo da ressurreição: “Toda a representação de Cristo foi feita pela estética medieval renascentista européia. Meu Cristo é materializado dentro do complexo barroco brasileiro, da fusão das mitologias católicas, negras e índias”.²¹⁹

A câmera explora a figura de Pitanga em toda a sua corporeidade. Na coreografia que o ator desenha com os braços e o corpo enquanto pronuncia seu sermão, na oscilação de luz projetada com o uso de rebatedores, na dança que a câmera faz em sucessivos afastamentos e aproximações quase encostando a lente na pele do ator. Os aspectos imagéticos que configuram o personagem são fragmentados em planos curtos na montagem nuclear, legado de Eisenstein que Glauber desenvolve ritmicamente, aproximando-se da música e da dança.²²⁰

Em *A idade da Terra* é o Cristo negro que aparece em todas as cenas filmadas em Brasília. Como repórter, durante entrevista com o jornalista Carlos Castelo Branco, o qual apresenta a versão oficial do início dos anos 1980 sobre o golpe de 1964; como auxiliar de Brahms, recebendo-o no aeroporto ao lado de uma jornalista e um deputado, acompanhando o representante do capitalismo em seu percurso pela cidade, assessorando-o

em que os planos se sucedem rapidamente, e de acordo com a orientação de Glauber, montados "no ritmo do tamborim". "A plástica é a arte de expressar a forma, em repouso ou em movimento, por todos os meios de que dispõe o homem. A cineplástica tende e tenderá cada vez mais a se aproximar da música e da dança. Mesmo os filmes mais medíocres se desenrolam em um espaço musical." FAURE, Elie. op. cit., p. 27.

221. O monólogo de Glauber Rocha inicia-se com uma declaração explícita de filiação: "No dia em que Pasolini, grande poeta italiano, foi assassinado, eu pensei em filmar a vida de Cristo no Terceiro Mundo. (...) de um Cristo que não era adorado na cruz mas um cristão que era venerado, vivo, revolucionado no êxtase da ressurreição".

no contato com os trabalhadores durante a construção do teatro, amparando-o junto às esculturas dos evangelistas na praça em frente à Catedral, quando ele sente dores ou suspeita de um princípio de infarto. Com um copo de whisky na mão ou um chapéu de palha na cabeça, o ator Antonio Pitanga ainda não incorporou o personagem do Cristo – a exceção é o colar de dentes, adereço usado ao longo de todo o filme. A força do personagem irrompe no sermão na torre de TV e nas cenas dos milagres, quando ele invoca imperadores da antiguidade, como Ciro, Alexandre e Dario, divindades do candomblé, como Omulu, Oxossi, Xangô, Ogum, santos cristãos como São Jorge, e o próprio Jeová, nome de Deus na Bíblia judaica. Do alto da torre de televisão, declara benditos os famintos, miseráveis, criminosos, loucos, a prostituta da Babilônia e a bomba atômica. Proclama-se enviado de Getúlio Vargas e dialoga com figuras mitológicas, como a esfinge egípcia, e da cultura de massas, como o Batman. Batiza crianças, ressuscita mortos, devolve a visão aos cegos e multiplica pães e pepsi-colas, incorpora o icônico personagem do cangaceiro e se proclama Oxossi, a quem invoca razão e poder para governar o povo. Despe-se de mantos e adereços e dialoga com a prostituta Maria Madalena, a quem pede que o ame. Anuncia a chegada à Terra da Promissão, Brasília, promessa de novo mundo, local onde será construída a nova nação. Suas intervenções são as de alguém que se prepara para assumir o poder, não mais como o líder populista de *Terra em Transe*, mas como o líder carismático, o líder possível para o país:

Acorda, humanidade!

Onde está a terra prometida? A história é feita pelo povo. Basta de miséria. A revolução tem que ser feita pelo povo.

Finalmente, desfila com o estandarte do Cristo crucificado, durante a cena em que Glauber Rocha recita um monólogo em *voice over*, explicitando o programa do filme.

Referência importante para a criação do Cristo foi o filme *O Evangelho Segundo São Mateus*, de Pier Paolo Pasolini.²²¹ O cineasta italiano foi um crítico da sociedade burguesa,

117. Sequência 3, A idade da Terra, Glauber Rocha, 1980

118. Nazarin, o Cristo irreverente de Buñuel

119. Evangelho segundo São Mateus, o Cristo revolucionário de Pasolini

222. Declaração de Pasolini no documentário *A vida de Pasolini*, direção de Ivo Barnabó, 1995. Extra no dvd do filme *O Evangelho Segundo São Mateus*, lançado pela Versátil Home Video, 2014

223. ROCHA, Glauber. "Pasolini o Cristo Édipo". In: _____. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 285. Declarações em francês transcritas por Alain Bergala – in *Pasolini cinéaste – Cahiers du Cinéma* (hors série, 1981).

224. Vale lembrar que Glauber Rocha teve profunda formação religiosa. Durante sua infância e adolescência, frequentava a igreja presbiteriana, onde cantava no coro, e integrou a Sociedade Evangélica dos Moços do Brasil. Ver GOMES, João Carlos T. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977. O próprio Glauber fez alusões a essa formação, em entrevistas à Tribuna da Imprensa (16/06/1978) e à Revista Manchete (julho 1978). A cultura religiosa de Buñuel, por outro lado, marcante em sua trajetória, estava enraizada na formação jesuítica contra-reformista. A aproximação entre os Cristos de Glauber e Buñuel apoiou-se no curso *Glauber Rocha Prismático: elementos de cinema comparado*, ministrado por Mateus Araújo Silva em 2016, na Escola de Comunicações e Artes (ECA), USP.

225. XAVIER, Ismail. A Idade da Terra e sua visão mítica da decadência. *Revista Cinemas*, Rio de Janeiro, n. 13, set-out 1998, p. 165.

manifestando sua apreensão diante da massificação que, segundo ele, levaria à perda da diversidade e das referências culturais do país. Diante dessa ameaça, ele buscou recuperar o mito, o instintivo, afirmando “minha visão do mundo é sempre épico-religiosa no final”.²²²

Em *O Evangelho Segundo São Mateus*, ele reinventou a figura do Cristo, mostrando-o não como Deus mas como um homem envolvido nas questões do seu tempo, interpretação mais próxima do texto escrito por Mateus. O Cristo de Pasolini, segundo Glauber, “é forte, viril”, declara não ter vindo para trazer a paz mas a espada, e ganha força dramática pelos enquadramentos que destacam o rosto do ator – observação que pode ser transposta para o personagem de Antonio Pitanga na sequência analisada.

Ao “digerir” o Cristo de Pasolini, Glauber se inspirou em sua “moral revolucionária”, ao mesmo tempo em que se diferenciou dele: “queria fazer a verdadeira versão dum Cristo Terceiro-Mundista que não teria nada a ver com o Cristo pasoliniano”.²²³

Para compor o Cristo Terceiro-Mundista, Glauber buscou outra inspiração, entre os cineastas que admirava: Luis Buñuel. Foi na irreverência, na postura que tende à profanação dos ritos, na valorização da dimensão extra-racional da cultura, presentes em *L'âge d'or* e *Nazarin*, que Glauber encontrou elementos para criar sua visão heterodoxa da figura de Cristo, naquilo que ele tem de popular e como possibilidade de renovação da cultura.²²⁴

Na alegoria de Glauber, a crença na regeneração apoiada na tradição religiosa e popular encontra eco na força desencadeada pela emergência do cristianismo frente à crise moral do Império Romano, cuja queda foi acompanhada pela dissolução dos costumes. É essa relação entre passado e presente que vai aparecer no filme. Como diz Ismail Xavier: “Fica a sugestão de que se pode olhar para a crise do mundo moderno nos moldes da crise antiga, fazendo a analogia entre os dois tempos na base de um paradigma que articula a crise moral do poder à expansão de um movimento religioso a partir da periferia do sistema”.²²⁵

226. XAVIER, Ismail. O drama barroco de Glauber Rocha. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 22 de agosto de 2001.

227. MENDES, Adilson [Org.]. *Encontros/ Ismail Xavier*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009, p. 33.

Nessa superposição de tempos históricos, na estética barroca acentuada pelas imagens contrastantes, na convergência entre religião popular e modernismo, está presente em Glauber um esforço em “articular o olhar dirigido ao presente à reflexão herdada da tradição”²²⁶ e de encontrar nessa articulação um princípio de unidade e de totalização.

Embora formalmente o filme seja a expressão dos impasses vividos pelo país e pelo cinema, apesar de trazer em sua fatura os sinais da indeterminação, *A idade da Terra* “é de novo marcado pela tentativa de grande síntese, pela mesma busca de sentido no grande plano da história em que se encaixa a ideia de um destino nacional – o tom de Glauber ainda é de salvação. E ele, apesar das aparências em cacos, quer totalizar”.²²⁷

Ao longo de sua filmografia, Glauber foi se apoiando cada vez menos em uma narrativa, até chegar em *A idade da Terra*. Mas, embora o filme seja uma “justaposição de momentos”, o inventário de ritos populares convive com uma tentativa de totalizar, de articular tempos históricos diferentes como chave de interpretação do presente e projeção de futuro. E é a manipulação fílmica que Glauber faz de modo a criar um tensão dialética entre fragmentação e totalização que, segundo Ismail, define o estilo alegórico do diretor.

Próxima página:

120. Brasília hoje: setor hoteleiro na Asa norte

121. Brasília hoje: cidades satélite, Nelson Kon, [BRAGA, 2010: 26]

Ficha Técnica

Ficção, longa-metragem, 35mm, colorido (Eastmancolor/Cinemascope). Rio de Janeiro, 1980. 4.350 metros, 160 minutos

Companhias produtoras

Embrafilme, CPC (Centro de Produção e Comunicação), Glauber Rocha Comunicações Artísticas, Filmes 3

Distribuição

Embrafilme

Lançamento

17 de novembro de 1980, Brasília

Produtor

Glauber Rocha

Diretores de produção

Tizuka Yamasaki, Walter Schilke

Gerente financeiro

Haroldo Born de Silva

Produtores executivos

Carlos Alberto Diniz, Wilson Mendes Andrade Jr. (Quim)

Assistentes de produção

Yurika Yamasaki, Alice Ozawa, Urbano de Castro Pires, Antonio Alves Cury, Nivalda Silva Costa, Francisco Luis Drumond Neto, João da Rocha Freitas Neiva, João Melo, Maria de Fátima Barreto, Sheila Maria Lopes Torres, Telma Melo Duarte Guimarães

Diretor

Glauber Rocha

Assistentes de direção

Carlos Alberto Caetano, Tizuka Yamasaki

Argumentista e roteirista

Glauber Rocha

Diretores de fotografia

Roberto Pires, Pedro de Moraes

Câmara:

John Howard Shemman

Assistentes de câmara

Roque Araújo, Alonso Rodrigues dos Santos, Jaime Schwartz, Antonio Carlos Seabra

Fotógrafos de cena

Sônia Nercessian, Paula Gaetan, Tizuka Yamasaki, Pedro de Moraes, Carlos Cox

Chefe eletricista

Roque Araújo

Eletricista

José Pereira dos Santos

Assistentes de eletricista

Sebastião de Luna, Sandoval Santos Silva, José C. de Lima

Técnico de som

Sylvia Maria Amorim de Alencar

Mixagem:

Roberto Leite e Onelio Mota

Assistentes de som

Rony C. Pires, Antonio R. dos Santos, Raul M. Q. Riquelme, Rodolfo Brandão, Sergio S. Cravo, Luis Antonio Prado, Paloma Rocha

Montadores

Carlos Cox, Raul Soares, Ricardo Miranda

Montagem de som

Jorge Saldanha

Cenógrafos

Paula Gaetan, Raul W. A. Barbosa

Assistente de cenografia

Nilde Maria Goebel

Contra-regra

Antonio Raimundo dos Santos

Figurinistas

Paula Gaetan, Raul Willian Amaral Barbosa

Assistente de figurinos

Nilde Maria Goebel

Costureira

Navla Djanira da Silva

Música

Villa-Lobos, Jorge Ben, Jamelão, Nanã, Mozart, folclore brasileiro

Diretor Musical

Rogério Duarte

Arranjador musical

Vivaldo Santa Pereira

Músicos

Pascoal Trindade Reis, Antonio Apolinário Andrade, Lidio M. de Sousa, Alvaro dos Santos Cerqueira, Antonio Ferreira da Anunciação, Manoel N. Passos;

Orquestra

Orquestra Mística da Bahia

Continuístas

Suely S. N. Neiva, Laura T. Fernandes Carneiro, Paloma Rocha

Laboratório de imagem

Líder Cine Laboratórios

Estúdio de som

Nel-som

Prêmio

Menção Honrosa a Norma Bengell- XXXVII Mostra Internacional de Cinema, Veneza/1980, Prêmio do Museu de Arte Moderna de Cartagena- XXII Festival de Cinema de Cartagena

Elenco

Maurício do Valle; Jece Valadão; Antonio Pitanga; Tarcísio Meira, Geraldo D'El Rey; Ana Maria Magalhães; Carlos Petróvich; Norma Bengell; Mário Gusmão; Danuza Leão; Glória X ; Laura Y; Paloma Rocha;

Participação de

Carlos Castello Branco, João Ubaldo Ribeiro, Raul de Xangô, Tetê Catalão, Paula Gaetan, Ary Parrairos, Clyde Morgan, Gerard Leclery, Rogério Duarte, Sandoval, Telma Duarte, Adélmo R. da Silva, Ari J. de Oliveira, Albertino dos Santos, Amaro S. da Silva, Alexandre D. V. Ribondi, Davi Antonio Neto, Dimer Camargo Monteiro, Fernando Lemos, João José Miguel; Jorge Henrique T. da Silva, João A. de Lima Esteves, Janduir de L. Soeiro, José Justino da Silva, João José Prazeres (Cego), Maria Conceição B. dos Anjos, Maria da Glória de M. Gelto, Marly Viana de Sousa, Romário C. Schettino, Vanderley dos Santos Catalão, Wanilda Silva Machado.

153 ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

Ao estudarmos as representações de Brasília pudemos, de alguma forma, recriá-la e desvendar o impacto do significado da cidade e de seu projeto, a partir de sua dimensão poética. A constelação produzida pelo conjunto de signos visuais analisados forma uma espécie de atlas que nos conduz espacial e temporalmente, gerando um ponto de união entre imaginário e imagem, ou melhor, uma trama entre linguagens, tecendo um discurso sobre a arquitetura, o urbanismo e a cultura brasileira.

É importante deixar claro o recorte adotado nesta pesquisa. Olhamos Brasília em seu aspecto de vanguarda, em seu caráter ideal, a partir de seu desenho, o que nos possibilitou criar relações com as representações analisadas. As análises derivam de uma leitura da construção da paisagem e do horizonte e de sua relação com o cerrado, afinada com a proposta do Plano Piloto de Lucio Costa e da arquitetura de Oscar Niemeyer. Não se tratou, portanto, de estudar os aspectos urbanísticos e o desenvolvimento de Brasília, mas buscou-se compreender o papel simbólico que sua construção desempenhou na formação da identidade cultural brasileira, através de duas representações visuais escolhidas.

Resulta da trama arquitetura-urbanismo-cultura brasileira uma tessitura intertextual, que ultrapassa os limites de cada experiência estética e anuncia uma nova síntese, para além da dualidade vanguarda/tradição, entre forma e conteúdo. Esta foi, a nosso ver, a síntese que Brasília trouxe à tona com a sua construção, em uma tentativa de instaurar uma nova poética da modernidade, interrompida pelo projeto regressivo da ditadura militar.

Esta pesquisa contempla um arco temporal e conceitual, que vai da narrativa épica de *Doorway to Brasília*, em 1959, à alegoria barroca do filme *A idade da Terra*, finalizado em 1980, duas formas distintas e, queremos crer, exemplares de olhar a cidade. Do ponto de vista da representação da cidade, a primeira obra tem um tom *eufórico* e traduz Brasília como um devir do Brasil e a segunda possui um tom *disfórico*, expressa um distanciamento crítico, quando aquele Brasil imaginado já não havia se realizado, e a cidade se mostra como expressão do país que está sempre

aguardando um futuro que nunca chega, nas palavras de Glauber: “a metáfora que não se realiza na história”.

Nesse sentido, não se trata apenas de um intervalo temporal, mas de uma diferença de tom entre as linguagens, o que justifica a escolha de abordagens e métodos de análise específicos para cada uma delas.

Em *Doorway to Brasília* privilegiamos os aspectos sintáticos, os procedimentos de linguagem e composição estética, que foram abordados a partir de autores afinados com a leitura semiótica, como Charles Peirce e Roland Barthes. A abordagem levou em conta como a obra foi sendo gestada a partir de uma série de experimentações gráficas, ao longo da trajetória pessoal e profissional de Aloísio Magalhães. No filme *A idade da Terra* privilegiamos os aspectos simbólicos, que se destacam na obra fílmica de Glauber Rocha, analisados de acordo com o método figural, derivado do pensamento fenomenológico, e nos apoiamos em autores como Philippe Dubois, Elie Faure e Georges Didi-Huberman. No caso de Glauber Rocha, cujo cinema sempre teve um teor político, a experimentação estava associada às sucessivas tentativas de compreender o momento que o país atravessava. O caráter de “manifesto” de *A idade da Terra* nos levou a inseri-lo no contexto político e cultural, mais do que analisar a trajetória do diretor. As diferentes abordagens se relacionam, portanto, às distintas arquiteturas de cada obra.

Embora produzidas com 21 anos de diferença e com estilos narrativos diversos, em ambas as obras Brasília se constitui como mito fundador de um novo mundo – seja ele o país moderno de Aloísio Magalhães, seja o Eldorado de Glauber Rocha. Um aspecto importante é o fato de que os dois autores reconhecem o caráter original da cidade e tentam transpor esse olhar para um trabalho que também carrega uma dimensão fortemente experimental: em ambas Brasília é objeto de experimentação. Pode-se também identificar tanto no livro como no filme elementos do moderno brasileiro – síntese entre vanguarda racionalista e tradição barroca –, que variam em intensidade e formato.

228. Os poetas concretos resgataram autores barrocos como o padre Antonio Vieira e o poeta Gregório de Matos. A expressão “xadrês de estrelas”, por exemplo, nome de uma antologia poética de Haroldo de Campos, é uma citação do Sermão da Sexagésima, do padre Vieira. O diálogo com o barroco também é apontado em seu livro *Galáxias*. O soneto de Gregório de Matos, *Triste Bahia*, foi absorvido pelo movimento Tropicalista, na música de Caetano Veloso: *Triste Bahia! / ó quão dessemelhante / Estás e estou do nosso antigo estado! / Pobre te vejo a ti, tu a mim abundante. / A ti tricou-te a máquina mercante, / Que em tua larga barra tem entrado, / A mim foi-me trocando e, tem trocado, / Tanto negócio e tanto negociante.*

O livro de Aloisio Magalhães não apresenta, a nosso ver, sinais da tradição barroca que, no entanto, deixou marcas em manifestações da produção cultural contemporânea como, entre outras, na poesia concreta e no movimento tropicalista.²²⁸ O fato do cinema de Glauber Rocha ser frequentemente definido como barroco, não significa que ele esteja mais distante do movimento moderno do que Aloísio Magalhães. A diferença fundamental está no momento em que cada obra é produzida, o que leva cada autor a privilegiar polos diferentes da síntese do movimento moderno.

Numa ponta do arco temporal, o livro *Doorway to Brasília* é contemporâneo à construção da cidade, em um momento particular de confluência entre política, economia e cultura, quando as metas desenvolvimentistas informavam e eram informadas pelo movimento moderno nas artes. O impulso predominante ia no rumo da criação de um sentimento de identidade nacional, baseado na transformação da paisagem natural “intocada” em paisagem construída e, dessa forma, na refundação do país em novos moldes. Magalhães traça uma estrutura narrativa épica que obedece a uma certa lógica, inicia-se com a natureza e conclui com o monumento, sendo que os trabalhadores fazem a mediação entre a paisagem natural e a paisagem construída.

Na outra ponta do arco, o filme *A idade da Terra* insere-se na retórica da dissolução do moderno, quando o projeto racionalista já havia sido colocado em cheque e a ditadura militar pusera um ponto final na crença de que o país estaria às vésperas de transformações sociais profundas. A alegoria barroca que representa o mundo, dilacerado em fragmentos, aponta para uma concepção de redenção que se apoia na tradição religiosa e popular, bem diferente da que era respaldada na utopia moderna. Os trabalhadores são mostrados como massa anônima em um cenário em que os protagonistas são o representante do capital e uma figura mítica. Entretanto, apesar de traduzir a fragmentação do mundo através da narrativa descontínua e da montagem nuclear, Glauber Rocha ainda busca um princípio de unidade que insira o destino do país dentro de um plano mundial de transformação, como diz Ismail Xavier, “apesar

das aparências em cacos, quer totalizar” e, nesse sentido, expressa sua adesão ao projeto moderno.

O que importa ressaltar é que, tanto a narrativa épica como a alegoria barroca, abrem caminho para leituras que ressignificam a cidade. No livro de Magalhães, foi Brasília que “deu a imagem sobre a qual construir uma identidade”, conforme a expressão usada por Lorenzo Mammi. Brasília constrói a história, a partir de uma *tabula rasa*. No filme de Glauber Rocha, o que se busca é articular a história da cidade e do país com a história do mundo ocidental e da América Latina, há uma superposição de tempos diferentes, uma tentativa de relacionar passado e presente, de articular mito e história através da alegoria. A leitura alegórica pressupõe a participação do público para trazer à tona um sentido oculto, o que implica uma multiplicidade de interpretações. A Brasília de Glauber é, ao mesmo tempo, alvorada de um novo tempo, palco para as evoluções do personagem grotesco que representa o capital e cenário para os milagres e sermões do representante cristico da redenção.

Na relação entre natureza e paisagem construída, tanto o livro como o filme enfatizam a horizontalidade – exposta nas imagens alongadas em páginas desdobráveis de *Doorway to Brasília* e evidenciada por Glauber Rocha com o uso do *cinemascope*. Em ambos a experiência sensorial com o espaço contínuo define o modo como Brasília se relaciona com a natureza, com a terra e o céu que a circunda, como os monumentos se projetam na paisagem. Como disse Lucio Costa, “a cidade criou a paisagem”. Ao privilegiar a horizontalidade formal, as duas obras analisadas apontam para uma experiência sensorial com a própria cidade, onde, como diz Sophia Telles, a linha do horizonte “perde a dimensão de profundidade. É a marca da superfície.”

Essa opção formal fica ainda mais clara no livro de Magalhães, no qual as imagens em cores chapadas estabelecem superfícies planas, sem profundidade, criando um mundo bidimensional e transformando a cidade em signo gráfico. Ler a cidade como signo gráfico parece ser o pressuposto do livro. Em *A idade da Terra*, ao contrário, as constantes variações cromáticas, os efeitos de luz refratada marcando passagens do tempo, as fulgurações, os movimentos de câmera, os “eventos visuais”,

como são definidos por Philippe Dubois, aproximam a cidade do espaço dramático ritualizado, de acordo com o modelo barroco. Ler a cidade como cenário de um drama barroco é a sugestão de Glauber Rocha, que a explicita no monólogo em *voice over* em que define Brasília como “fonte, irradiação, luz do Terceiro Mundo” (...), “tudo isso num teatro, pois sim, a cidade e a selva”.

Essas leituras confluem para a análise que fizemos do Plano Piloto, ele próprio expressão da síntese entre o racionalismo dos princípios urbanísticos enunciados por Le Corbusier, materialmente construídos, e a tradição barroca que Lucio Costa incorporou na concepção do Plano.

Brasília foi projetada em um momento em que o movimento moderno e os caminhos a que o homem foi conduzido pelo predomínio do pensamento racional estavam sob questionamento, e o plano urbanístico-arquitetônico da cidade não se limitou a traduzir os cânones do modernismo, fundados sobre a técnica e as funções urbanas.

Buscou, ao mesmo tempo, um ponto de equilíbrio entre os princípios normativos do moderno racionalista e a inspiração do barroco tropical, entre técnica e intenção plástica, entre história e mito. É nessas dualidades, aparentemente contraditórias e irreconciliáveis, que se expressam também em suas representações, que reside a potencialidade da cidade.

Passados 60 anos do início da construção de Brasília, não é possível ignorar que as intenções expressas no plano de Lucio Costa estão longe de ter se realizado. O país do futuro desenhado no Plano Piloto se viu à frente das desigualdades sociais e dos interesses político-econômicos, que se deslocaram do litoral para o interior com a mesma rapidez com a qual a nova capital foi construída.

Às vésperas da inauguração de Brasília, um dos seus maiores críticos, Bruno Zevi, advertia que os aspectos questionáveis na nova cidade “refletem, em ampla medida, as carências, os problemas irresolvidos de nossa cultura urbanística e arquitetônica”.²²⁹

Ao analisar o significado de Brasília para o pensamento arquitetônico e para a produção cultural brasileira, pode-se concluir que a potência do projeto da nova capital foi além de suscitar o debate e revelar “os problemas irresolvidos” da arquitetura e fez mais do que promover a colaboração entre campos artísticos diversos. Brasília figura ainda hoje como representação de síntese entre diversas manifestações artísticas, como “um enorme reservatório, tanto da inteligência técnica quanto da artística”, conforme as palavras de Max Bense, e daí o interesse e a necessidade de compreendê-la.

Procuramos também, nesta pesquisa, recuperar a ideia de projeto, ao retornar ao momento em que foram desenvolvidos planos capazes de gerar na sociedade um desejo de superação e transformação profunda, uma visão do Brasil que se queria construir, e acreditamos que a importância de voltar a esse momento é ainda maior nos dias atuais, quando o país, à deriva, carece de projetos que estimulem novamente a reflexão crítica sobre qual o Brasil que se deseja, e a imaginação necessária para construí-lo.

Assim, se Brasília deixou de ser meta-síntese do salto modernizador, no entanto, é possível compreendê-la como um arquivo vivo do repertório do urbanismo e da arquitetura moderna no Brasil. Brasília nos possibilita enxergar um instante, ainda que fugaz, na busca pelo reencontro da materialidade do discurso, que passa pela síntese entre um modo de pensar racionalizante e o mundo dos sonhos, mitos e símbolos. Reencontro que, como afirma Octávio Paz, significaria uma:

*transformação da sociedade em comunidade criadora, em poema vivo; e do poema em vida social, em imagem encarnada.*²³⁰

160

161 BIBLIOGRAFIA

Geral

ANDRADE, Oswald. *Manifesto Antropófago*. Revista de Antropofagia. Edição fac-similar. Introdução de Augusto de Campos. São Paulo: Editora Abril, 1975.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongiorno; Pedro de Souza e Rejane Janowitz. São Paulo: Difel, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas, magia e técnica, arte e política. Volume 1*. São Paulo: Ed Brasiliense, 2010.

BENSE, Max. *Inteligência brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de e PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Atelier editorial, 2006.

CAMPOS, Haroldo. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

CASTRO, Manuel Antonio de. *Dicionário de poética e pensamento*. Internet. Disponível em <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br>

DETENNE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia Arcaica*. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1988.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. Tradução Edgard de Assis Carvalho, Eric Heneault, Jorge Bastos, Mariza Busco. São Paulo: Sesc, 2017.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. São Paulo, Papirus Editora: 1998.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. *Design em espaços*. São Paulo: Edições Rosari, 2002.

_____. *Os significados urbanos*. São Paulo: Edusp, 2000.

GUINZBURG, Carlo. *Olhos de Madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 2010

HEIDEGGER, Martin. *Construir, Habitar, Pensar. Bauen, Wohnen, Denken*] (1951) conferência pronunciada por ocasião da "Segunda Reunião de Darmstadt", publicada em *Vorträge und Aufsätze*, G. Neske, Pfullingen, 1954. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LYOTARD, Jean-François. *Discours, figure*. Paris: Kincksieck, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MORE, Thomas. *Utopia*. Brasília: UNB, 2004.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius Loci, Towards a Phenomenology of Architecture*. New York: Ed. Rizzoli.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

PEIRCE, Charles. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PLATÃO. *A República*. Tradução Roberto Franco Fernandes de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Tradução Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SCHORSKE, Carl. *Viena fin-de-siècle: política e cultura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. São Paulo: Difel, 1972.

Arquitetura/ Brasília

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

AGUILAR, Gonzalo Moisés. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.

ARTIGAS, Vilanova. *Caminhos da Arquitetura*. São Paulo: Fundação Vilanova Artigas/Pini, 1986.

BENEVIDES, Maria Victoria de Mesquita. *O governo Kubitschek-Desenvolvimento econômico e estabilidade política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

BRAGA, Milton. *Os concursos de Brasília*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

CORBUSIER, Le. *Aircraft*. Madri: Abada Editores, 2003.

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

_____, Lucio. *Relatório do Plano Piloto de Brasília*. Brasília: GDF, 1991.

CRULS, Luis. *Relatório da Comissão Exploradora do Planalto Central: Relatório Cruls, edição especial do centenário da Missão Cruls - 1892-1992*. Brasília: Codepan, 1992.

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

GORELIK, Adrián. *Das vanguardas a Brasília: Cultura urbana e arquitetura na América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

GOROWITZ, Matheus. *Brasília uma questão de escala*. São Paulo: Projeto, 1985.

GROPIUS, Walter. *Bauhaus: nova arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

LISPECTOR, Clarice. *Os novos começos do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

LOOS, Adolf. *Ornamento e crime*. Lisboa: Ed. Cotovia, 2004.

MACHADO, Lourival. *Barroco Mineiro*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

MINDLIN, Henrique. *Arquitetura moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano/lphan, 1999.

NIEMEYER, Oscar. *Depoimento de uma geração - arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. *As curvas do tempo*. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

_____. *A forma na arquitetura*. Rio de Janeiro: Avenir, 1978.

PEDROSA, Mario. *Acadêmicos e Modernos*. São Paulo: Edusp, 1998.

_____, Mario. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PINON, Helio. *Paulo Mendes da Rocha*. São Paulo: Romano Guerra, 2002.

RISERIO, Antonio. *A cidade no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2012.

RYKWERT, J.. *A ideia de cidade*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. 23 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

SCHWARTZ, Jorge [Org.]. *Da antropofagia a Brasília: Brasil 1920/ 1960*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

- VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- VIDAL, Laurent. *De Nova Lisboa a Brasília. A invenção de uma capital (Séculos XIX e XX)*. Tradução Florence Marie Dravet. Brasília: UNB, 2009.
- WILHEIM, Jorge. *Urbanismo e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Saga, 1969.
- WISNIK, G. *Estado crítico: à deriva nas cidades*. São Paulo: PubliFolha, 2009.
- _____. *Lucio Costa*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- _____. [Org.]. *Mario Pedrosa: arquitetura e ensaios críticos*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- XAVIER, Alberto; KATINSKY, Julio [Org.]. *Brasília: antologia crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- XAVIER, Alberto. [Org.]. *Depoimento de uma geração*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- _____. [Org.]. *Lucio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre: UFRGS, 1962.
- WESELY, Michael; KIM, Lina. *Brasília*. Tradução Claudio Marcondes. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- Aloisio Magalhães**
- AMARAL, Aracy [Org.]. *Projeto Construtivo na Arte*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.
- ANASTASSAKIS, Zoi. *Triunfos e impasses: Lina Bo Bardi, Aloisio Magalhães e o design no Brasil*. Rio de Janeiro: Lamparina, FAPERJ, 2014.
- BURDEN, J.W. *La fotorreproducción en las artes gráficas*. Barcelona: Edebe, 1978.
- FELDMAN, Eugene. *Printing as art*, 1966. <http://www.eugenefeldman.com/artists-statement>, acessado em 20.10.17.
- FERNANDEZ, Horácio. *Brasília*. <https://ifc.dpz.es/recursos/ubicaciones/31/75/03fernandez.pdf>, acessado em 01.02.18.
- LEITE, João de Souza [Org.]. *A Herança do Olhar: o Design de Aloisio Magalhães*. Rio de Janeiro: Artviva/Senac, 2003.
- _____. [Org.]. *Encontros: Aloisio Magalhães*. 1 ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014.
- MAGALHÃES, Aloisio; FELDMANN, Eugene. *Doorway to Brasília*. Philadelphia: The Falcon Press, 1959.
- MAGALHÃES, Aloisio. *E Triunfo? A questão dos bens culturais no Brasil*. Rio de Janeiro: Fund. Roberto Marinho/ Ed. Nova Fronteira, 1997.
- MILLER, Leslie. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*. Pennsylvania, 1909.
- Glauber Rocha**
- BENTES, Ivana [Org.]. *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- FAURE, Elie. *Função do cinema e das outras artes*. Lisboa: Texto & Grafia, 2010.
- GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.
- HUCHET, Stéphane [Org.]. *Fragmentos de uma teoria da arte*. São Paulo: Edusp, 2012.
- LEFEBVRE, Martin. *Psycho: de la figure au musée imaginaire - théorie e pratique de l'acte de spectature*. Paris: L' Harmattan, Canada: Harmattan Inc., 1997.
- MENDES, Adilson [Org.]. *Encontros/ Ismail Xavier*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROCHA, Glauber.
Riverão Sussuarana.
Rio de Janeiro: Record, 1977.

_____. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SENNA, Orlando [Org.]. *Roteiros do Terceiro Mundo*. Rio de Janeiro: Embrafilme/Alhambra, 1985.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema novo, Tropicalismo, Cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz & Terra, 2001.

VENTURA, Tereza. *A Poética Polityca de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Funarte, 2000.

Ensaio e artigos em revistas e periódicos

ALMEIDA, Theodoro Figueira de. Ideal em Marcha. *A Ordem*, Rio de Janeiro, 30 maio de 1930.

ARAUJO, Mateus. Eisenstein e Glauber Rocha: notas para um reexame de paternidade. *Eisenstein/Brasil*. São Paulo, 2014.

ARAUJO, Mauro Luciano Souza de. A poética épica a partir de Glauber Rocha. *Filmes falados: Cinema em português, V Jornadas autores*. Covilhã, Portugal, 2013.

AUMONT, Jacques. O cinema é o último dispositivo que diz: 'olhe'. *Significação*, São Paulo, n. 34, 2010.

ARGAN, G.C. A história na metodologia do projeto. *Revista Caramelo*, São Paulo, n. 6.

AVELLAR, José Carlos. O sentimento do nada. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 38-39, ago-nov 1981.

BERGALA, Alain. Pasolini cinéaste. *Cahiers du Cinema*, 1981.

BERNARDET, Jean-Claude. A idade da Terra, um filme em questão. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, v. 14; n. 38-39, ago-nov 1981.

BILL, Max. Página Invenção. *Correio Paulistano*, 17 de julho de 1960.

BRANDÃO, Quezia e PEREIRA, Wagner Pinheiro. As narrativas críticas da revolução no Terceiro Mundo: circulações e apropriações estéticas de O Evangelho segundo São Mateus em A idade da Terra. *Revista Poder & Cultura*, ano 2, vol. 1, jun. 2015.

BRANDÃO, Quezia e PEREIRA, Wagner Pinheiro. A América Latina de Glauber Rocha: um projeto de integração latino-americana no filme A idade da Terra. *Faces da História I*, v.2 n.1, jan/ jun. 2015.

CAIXETA, Eline. Brasília, a cidade dos desejos, reflexões acerca das cidades projetadas por Carmen Portinho e Lucio Costa. *Revista Visualidades*, Universidade Federal de Goiás, v. 4, nº 1 e 2. 2006.

CAMPOS, Augusto. Introdução. *Revista de Antropofagia*. São Paulo, Abr 1976. Reedição fac-similada da revista literária publicada em São Paulo - 1ª e 2ª "dentições" - 1928-1929.

CAMPOS, Haroldo. La Experiencia de Concreción. *Diario de Poesía*, Buenos Aires, n. 39, 1996.

CARDOSO, Marília Rothier. No arquivo de Glauber Rocha roteiros, cruzamentos, desvios. *Revista Verbo de Minas*, v. 6, n. 11/12, 2007.

COSTA, Lucio. Considerações sobre arte contemporânea. Os *Cadernos de Cultura*, n.6, Serviço de Documentação do MEC, 1952.

- GARDINER, Ruy. Dossiê A idade da Terra: apresentação. *Revista Contracampo*, Rio de Janeiro, n.74, 1980. <http://www.contracampo.com.br/74/glauberaviso.htm>
- GORELK, Adrian. Sobre a impossibilidade de (pensar) Brasília. *Serrote 10*. Rio de Janeiro, 2012.
- BENSE, Max. *Invenção*, São Paulo, n. 2, 2º trimestre 1962.
- LIERNUR, Jorge Francisco. Um nuevo mundo para el espíritu nuevo: los descubrimientos de América Latina por la cultura arquitectónica del siglo XX. *Zodiaco*, no8, set 1992–fev.1993, pp. 85-121.
- MELO, José Laurenio. O Gráfico Amador. *O Estado de São Paulo*, Suplemento literário, São Paulo, 9 de dezembro de 1961.
- MILLER, Leslie. The work of the Pennsylvania Museum and School of Industrial Art. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, vol.33, n. 1, 1909.
- MOTA, Regina. Roteiros do cinema e do modernismo brasileiro. *Revista Contemporânea*, Universidade Federal da Bahia, vol 8 n.2., 2010.
- NIEMEYER, Oscar. Minha experiência em Brasília. *Revista Módulo*, Rio de Janeiro, n. 18, jun.1960, p.11-17.
- PLAZA, Julio. O livro como forma de arte. *Arte em São Paulo*, São Paulo, n. 6, abr 1982.
- ROCHA, Glauber. Alvorada segundo Krysto. *Correio Brasiliense*, Caderno 2. Brasília, 7 de abril de 1977.
- _____. Idade da Terra, um aviso aos intelectuais. *Revista Contracampo*, n.74. Rio de Janeiro, 1980. <http://www.contracampo.com.br/74/glauberaviso.htm>, acessado em 12.02.2018
- ROCHA, Glauber. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 24 de agosto de 1981.
- SHAPIRO, Meyer..A síntese das artes na cidade nova. *Novos Estudos Cebrap 70*, 2004.
- TELLES, Sophia S. Lucio Costa : monumentalidade e intimismo. *Novos Estudos Cebrap 25*. São Paulo, out 1989.
- VILLAÇA, Mariana Martins. “America Nuestra” – Glauber Rocha e o cinema cubano. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, vol 22, n. 44, 2002.
- WISNIK, Guilherme. Intuição trágica e repouso. *Anuário Bamboo 2013*, São Paulo, 2013.
- XAVIER, Ismail. A personagem feminina como alegoria nacional no cinema latino-americano. *Balalaica. Revista Brasileira de Cinema e Cultura*, São Paulo, n. 1, 1997.
- XAVIER, Ismail. A Idade da Terra e sua visão mítica da decadência. *Revista Cinemas*, Rio de Janeiro, n. 13, set–out 1998
- XAVIER, Ismail. O drama barroco de Glauber Rocha. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 22 de agosto de 2001.
- XAVIER, Ismail. Evangelho, Terceiro Mundo e as irradiações do Planalto. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, v.14, n. 38-39, ago-nov 1981.
- XAVIER, Ismail. Alegoria, modernidade, nacionalismo. *Novos Rumos*, São Paulo, v.5, n.16, 1990.
- ZEVÍ, Bruno. Inchiasta su Brasília. Sei questioni sulla nuova capitale sudamericana. *L'Architettura. Cronache e Storia*, Milão, v. 51, n. 9, jan 1960.

Catálogos de Exposição

As construções de Brasília. Rio de Janeiro: IMS, 2010, Catálogo de exposição.

Concreta '56, a raiz da forma (uma reconstrução da I Exposição Nacional de Arte Concreta). Catálogo da exposição *Concreta '56, a raiz da forma*, São Paulo: MAM, 2006.

FABRIS, Annateresa; TEIXEIRA, Cacilda da Costa. *Tendências do livro de artista no Brasil.* Catálogo da exposição *Tendências do livro de artista no Brasil*, Centro Cultural São Paulo, 1985.

MAGALHÃES, Aloisio. *New York, september, 1977.* Catálogo da exposição *Books by Eugene Feldman*. Rosenwald Gallery, Charles Patterson van Pelt Library, Universidade da Pennsylvania, Filadelfia. 1977.

Dissertações e teses

DUARTE, Suzana Nascimento. *O figural no cinema contemporâneo: articulações e disjunções do visível e do dizível.* Tese de doutorado em Ciências da Comunicação, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, fev. 2015.

ESPADA, Heloisa. *Monumentalidade e sombra: a representação do centro cívico de Brasília por Marcel Gautherot.* Tese de doutorado – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2011.

FELISETTE, Marcos Corrêa de Mello. *A linguagem gráfica de Aloisio Magalhães e o projeto editorial no Brasil (os anos 50 e 60).* 239 f. Tese de Doutorado – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, em História Social, 2012.

LEITE, João de Souza. Aloisio Magalhães: *Aventura paradoxal no design brasileiro; ou o Design como instrumento civilizador?*. Tese de Doutorado – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas / UERJ, IFCH, Pós-Graduação em Ciências Sociais, 2006.

STARA, Daniela. *De la realidad al sueño: incidencias buñuelianas en el cine de Glauber Rocha.* Tese de doutorado em Ciências da Informação, Universidad Complutense de Madrid, 2010.

TAVARES, Jeferson. *Projetos para Brasília.* Dissertação de mestrado – Arquitetura e urbanismo EESC-USP, 2004.

TELLES, Sophia. *Arquitetura moderna no Brasil: o desenho da superfície.* São Paulo, Dissertação de Mestrado, FFLCH-USP, 1988.

Palestras e entrevistas

ARAUJO, Mateus. *Glauber Rocha prismático: elementos de cinema comparado.* Aulas ministradas no Departamento de Meios Audiovisuais, ECA/ USP, 2016.

DUBOIS, Philippe. *Cinema e arte.* Palestra realizada no Cinusp/USP, 2016.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. *Projeto construtivo na arte brasileira.* Aula ministrada em julho de 2015 no Centro de Formação e Pesquisa do Sesc.

GUTIÉRREZ, Ramón. Entrevista concedida a Alexandre Benoit, doutorando pela FAUUSP, em 18 de dezembro de 2017, em Buenos Aires. Não publicada.

LEITE, João de Souza. Entrevista realizada por Ilana Tschitschin no Rio de Janeiro em abril de 2017.

MAMMI, Lorenzo. *Concretismo paulista foi mais importante que Semana de 22*. Entrevista para o jornalista Alvaro Machado, publicada na revista eletrônica Trópico, 2002. <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/1354,1.shl>, acessado em 12.02.2018.

ROCHA, Glauber. Entrevista concedida ao jornalista Luis Fernando Pinto para o programa Fantástico. Veneza, 1980. <https://www.youtube.com/watch?v=EV04KyhMhj0>, acessado em 12.02.2018.

WISNIK, José Miguel. *Macunaíma e o enigma do herói às avessas*. Palestra em 08/05/2016 no programa Café Filosófico CPFL. <https://vimeo.com/126807123>, acessado em 12.02.2018.