

Produção de uma capital moderna: concessões políticas e contradições na escolha dos artistas e arquitetos na construção de Brasília

Production of a modern capital: political concessions and contradictions in the choice of artists and architects in the construction of Brasília

Producción de una capital moderna: concesiones políticas y contradicciones en la elección de artistas y arquitectos en la construcción de Brasília

Julia Cavalcante de Andrade 

Universidade Federal do Rio de Janeiro; Faculdade de Arquitetura e Urbanismo; Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo.
Rio de Janeiro (RJ), Brasil.
julia.andrade@fau.ufrj.br

CRediT

Contribuição de autoria Concepção; Curadoria de dados; Análise; Coleta de dados; Metodologia; Software; Supervisão; Validação; Visualização; Redação – rascunho original; Redação - revisão e edição: ANDRADE, J.

Conflitos de interesse: Não há conflito de interesses.

Financiamento: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES); Número do processo: 88887.686203/2022-00.

Aprovação de ética: Não se aplica.

Uso de I.A.: Não se aplica.

Editores responsáveis: Daniel Sant'Ana (Editor-Chefe); Luciana Saboia F. Cruz (Editora Associada); Carolina Pescatori C. Silva (Editora Associada); Maria do Carmo L. Bezerra (Editora Associada); Leandro S. Cruz (Editor Convidado); Sara Cristina C. Zampronha (Assistente editorial); Sarah A. B. Vencio (Assistente Editorial); Pedro O. B. Pinto (Assistente editorial).

Resumo

Partindo de um olhar sobre Brasília, uma capital brasileira que se apresenta moderna desde sua concepção, este artigo visa à compreensão de uma cidade cujo urbanismo, arquitetura e arte resultam de uma série de ideias, valores, discursos e vontades determinadas por grupos dominantes. Tendo como base Mário Pedrosa e Ferreira Gullar como figuras centrais para a construção de uma historiografia crítica de Brasília, busca-se rediscutir o processo de concepção e representação da capital no período de sua construção e inauguração no campo da arquitetura e das artes plásticas. Assim observamos o quanto e em que aspectos a concepção da capital foi manuseada à vista de se atender ao “gosto do freguês”. Neste caso, considerada as proporções, ao gosto de numerosos e variados fregueses, como as pretensões do júri da comissão julgadora, as predisposições de JK, e principalmente, o gosto do olhar internacional. Uma revisita deste percurso leva à identificação de ambiguidades, lacunas e razões de concessões e demandas atendidas; apresentando como em meio à qualidade estética e conceitual da cidade havia também um terreno fértil em contradições decorrentes dos agenciamentos que a envolveram, em parte não condizentes ao próprio projeto de modernidade almejada.

Palavras-Chave: Brasília; Arquitetura moderna; Concessões; Contradições.

Abstract

Starting from a look at a Brazilian city that has been modern since its conception – Brasília – this article aims to understand a city whose urbanism, architecture and art result from a series of ideas, values, discourses and wills determined by dominant groups. Based on Mário Pedrosa and Ferreira Gullar as central figures for the construction of a critical historiography of Brasília, the aim is to re-discuss the process of conception and representation of the capital during the period of its construction and inauguration in the field of architecture and plastic arts. So we observe how much and in what aspects the design of the capital was manipulated in order to meet the “customers’ taste”. In this case, considering the proportions, to the taste of numerous and varied customers, as well as the pretensions of the jury of the judging committee, JK’s predispositions, and mainly, the taste of the international perspective. A revisit of this path leads to the identification of ambiguities, gaps and reasons for concessions and demands met; presenting how amidst the aesthetic and conceptual quality of the city there was also a fertile ground for contradictions arising from the agencies that surrounded it, in part not consistent with the desired modernity project itself.

Keywords: Brasília; Modern architecture; Concessions; Contradictions.

Resumen

A partir de una mirada a una ciudad brasileña moderna desde su concepción, Brasília, este artículo pretende comprender una ciudad cuyo urbanismo, arquitectura y arte resultan de una serie de ideas, valores, discursos y voluntades determinadas por grupos dominantes. A partir de Mário Pedrosa y Ferreira Gullar como figuras centrales para la construcción de una historiografía crítica de Brasília, el objetivo es volver a discutir el proceso de concepción y representación de la capital durante el período de su construcción e inauguración en el campo de la arquitectura y Artes plásticas. Así observamos cuánto y en qué aspectos se manipuló el diseño de la capital para satisfacer el “gusto de los clientes”. En este caso, considerando las proporciones, el gusto de numerosos y variados clientes, así como las pretensiones del jurado del comité de jueces, las predisposiciones de JK, y principalmente, el gusto de la perspectiva internacional. Una revisión de este camino conduce a la identificación de ambigüedades, lagunas y razones de las concesiones y demandas cumplidas; presentando cómo en medio de la calidad estética y conceptual de la ciudad también había un terreno fértil para las contradicciones que surgían de las agencias que la rodeaban, en parte no consistentes con el proyecto de modernidad deseado en sí.

Palabras clave: Brasília; Arquitectura moderna; Concesiones; Contradicciones.

1 Introdução

Nos anos 1950 e 1960 “[e]stávamos de fato em um tempo cultural acelerado marcado pelo espírito do ‘novo’ e pela vontade de mudança, tudo é novo: Novacap, cinema novo, bossa nova” (Oliveira, 2002, p. 41). O novo estava sendo construído também no Oeste brasileiro, através de Brasília, a nova capital, atendendo a uma necessidade geopolítica de interiorização da população no país. Em tal condição,

[...] a arquitetura moderna brasileira surge como expressão positiva e reconfortante de uma sociedade satisfeita com a prosperidade dos seus negócios e consciente da necessidade de adequar o seu próprio modo de vida a uma condição de bem-estar econômico. [...] (Argan, 2003, p. 170)

Concomitante a este cenário, parte da sociedade ainda apresentava níveis socioeconômicos baixos e analfabetismo elevado, sendo uma parcela significativa do Brasil considerada “invisível”. Em complemento a essa descrição, segue análise de Mário Pedrosa:

O desenvolvimento rápido da nova arquitetura não é tampouco uma consequência exclusiva das condições políticas da época, mas, em última análise, uma consequência das condições econômicas anormais: prosperidade econômica devida à guerra e à inflação. As construções eram então realizadas um pouco por toda parte, ao acaso, segundo a marcha frenética da especulação. [...] (Pedrosa, 2003, p. 101)

Entendendo que a defesa de um projeto de modernidade em seus discursos e mesmo orientações de termos de referência são legítimas, pois foi um plano de governo eleito democraticamente, e deve ser implementado tal qual suas promessas, a nova capital do Brasil, já em sua fase inicial de concepção, anunciava-se uma cidade oficialmente moderna, nascendo no operativo de rupturas característico das vanguardas, em uma esteira de contínua e permanente busca pelo novo. Contudo, nesta demanda por começos, o projeto destinado à concepção de uma cidade moderna – do zero –, apresenta uma incompletude quanto à própria modernidade desejada ao calcar-se na velha prática de conquista de território para que neste fosse construído uma nação. Particularmente: “Contradições e coerências ajudam a explicar no que se transformou Brasília e, ela própria, a evidenciar diretrizes urbanísticas onde Niemeyer e Costa tangenciam-se e se afastam” (Tavares, 2007, p. 5). Somam-se a este cenário as condições culturais e artísticas do período visto a especulação política na escolha das obras de arte que permeariam a cidade.

Neste sentido, como é possível olhar uma cidade moderna, revisitar seus percursos, estratégias e, em meio à qualidade estética e conceitual, não se deparar com um terreno fértil em contradições decorrentes de agenciamentos que o envolveram? Explorando as representações e manifestações no urbano decorrentes de determinadas concessões realizadas na concepção de Brasília, a nova capital, identificamos a “clientela” e suas demandas atendidas, tendo em vista que a cidade, se considerada suas proporções, foi concebida à margem de gostos e imposições de numerosos e variados fregueses influentes em sua formação. Imposições às quais, quando atendidas, acarretaram contradições no próprio projeto de modernidade até então almejado.

Partindo de Mário Pedrosa e Ferreira Gullar como figuras centrais para a construção de uma historiografia crítica de Brasília, torna-se possível identificar as ambiguidades,

analisando as lacunas e reperguntando-nos as razões deste percurso já aparentemente consolidado, constituído enquanto uma paisagem de poder.

2 Presenças naturalizadas

O projeto de Lucio Costa, vencedor do concurso de 1957 para a escolha do Plano Piloto da nova capital, mesmo dentro de uma concepção moderna, traduzia visualmente um discurso de conquista de território, como aponta Paulo Tavares sobre a dimensão colonial da obra de Costa:

Em certo sentido, toda a simbologia memorial dessa paisagem brasileira sustenta-se no lastro entre modernidade e colonialidade que é estabelecido por esses e outros monumentos da cidade. Arquiteto do plano-piloto, Lúcio Costa concebeu a capital federal como “um ato deliberado de posse, [...] um gesto de sentido ainda desbravador, nos moldes da tradição colonial. [...] Dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz.” Este é o fundamento simbólico-urbanístico do plano-piloto, cujo traçado segue o desenho de uma cruz. A metamorfose da cruz em avião rumo ao progresso, como muitos interpretam, é outra entre tantas construções simbólicas da relação entre colonialismo e modernidade na formação nacional tão bem representada em Brasília. (Tavares, 2020)

Mário Pedrosa, ao expor sobre uma alusão à tradição cabralina presente no famoso esboço do arquiteto (Figura 1), o qual revelaria uma experiência colonial através do ato de fincar a cruz no solo para nele implantar uma civilização, assim discorre sobre o modo pelo qual se dá este processo:

[...] Pelo velho processo das “tomadas de posse” da terra quase simbólicas, pelas implantações maciças de civilizações e a dominação mecânica de um solo despovoado, solitário, por uma técnica importada. [...] (Pedrosa, 1981, p. 305)

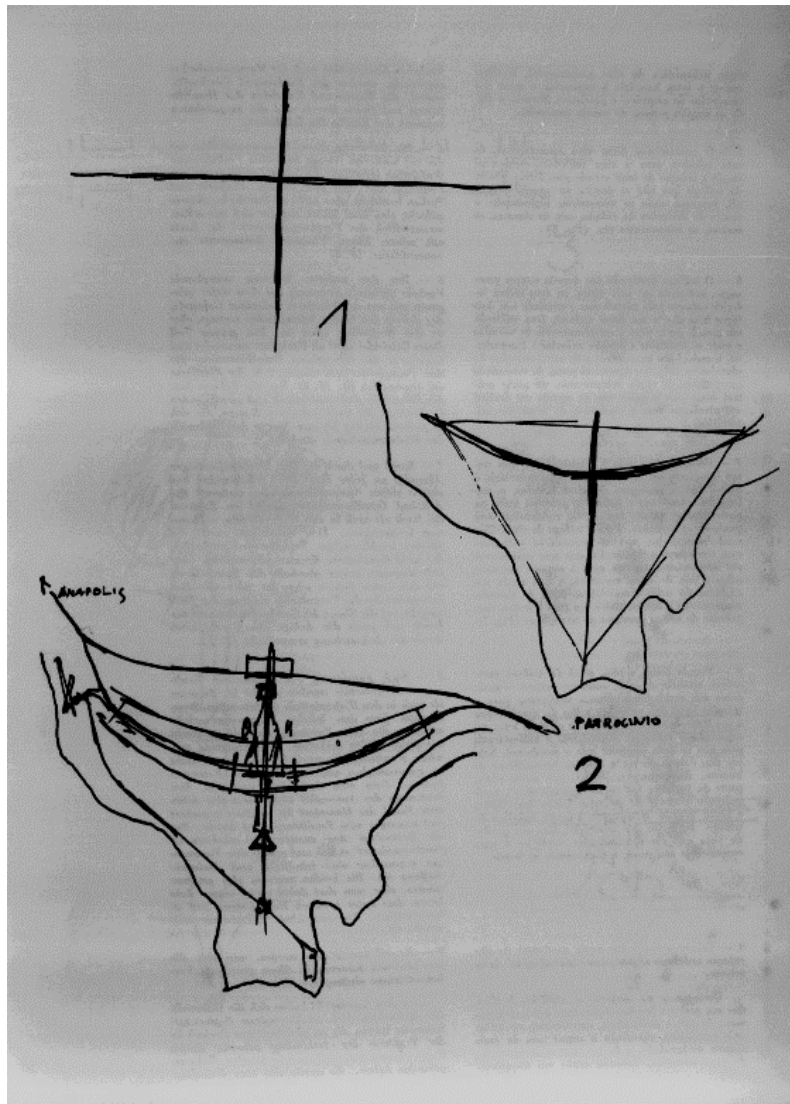
[...] [A] solução possível ainda era na base da experiência colonial, quer dizer, uma tomada de posse à moda cabralina, chanfrando na terra o signo da cruz ou numa evocação mais “moderna” e otimista, fazendo pousar docemente sobre a sua superfície, a forma de um avião. [...] (Pedrosa, 1981, p. 307)

Por esta perspectiva, notamos como uma das razões pelas quais o projeto de Lucio Costa vence, entre tantas outras notáveis razões, se deve, sobretudo por atender e conceder antecipadamente uma solução visual e conceitual, já então ambicionada subjacentemente pela comissão que o escolheu. Isto é, embora simples, seu projeto concedeu o ideal pretendido: uma cidade que nasceria moderna, porém com uma base na tradição proveniente da conquista da terra e no que lhe concerne às possibilidades de construção de uma nação sobre ela.

Ainda nestes moldes iniciais da cidade, uma figura se revela significativa no processo de construção da visualidade da nova capital: Juscelino Kubitschek, em particular através de suas imposições, desejos e ambições. O presidente, ao propor Brasília como meta síntese de seu Plano de Metas, toma a frente das diversas etapas de concepção da cidade, tornando-a diretamente relacionada à sua imagem e governo. Esta postura reverbera críticas direcionadas à vontade política que se apresenta paulatinamente, ressoando atitudes e escolhas que colocam a modernidade em xeque. Enredado por este cenário, os jornais de época, preenchidos por debates e questões relativas à Brasília,

faziam circular suas glórias e adversidades.

Figura 1: Esboços do Plano Piloto de Brasília.



Fonte: Costa (1957, p. 35).

Em recorte presente na *Tribuna da Imprensa*, de 1959 (Figura 2), uma matéria apresenta a conclusão de um estudo realizado pela Assessoria da Assembleia Legislativa de São Paulo manifestando-se contra a mudança da capital. Recorte o qual expressa como às vésperas da inauguração da cidade, que seria no ano seguinte, havia ainda oposições à mudança da capital, parte delas por razões políticas, mas principalmente pela associação da cidade a um capricho de JK.

A este respeito, Mário Pedrosa acentua que os caprichos temperamentais do presidente não deveriam ser admitidos, de modo que a ambição e vaidade do presidente não se fizessem gravadas na cidade:

[...] [À] aventura de Brasília, não se pode admitir que a sua edificação seja atropelada ou acelerada, conforme os caprichos temperamentais de um presidente da República que só pensa em inaugurações, em datas artificialmente marcadas, com festas, foguetes, fotos, filmes, champanha, uísques.

A construção das obras de Brasília não pode obedecer a aceleramentos para contentar a vaidade do mundo oficial; o contrário é que deve ser: a vaidade presidencial [...]. (Pedrosa, 1981, p. 338)

Figura 2: Brasília gira em torno de um capricho...



Fonte: *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 20 de maio de 1959, p. 1.

Em vista deste cenário, Juscelino Kubitschek dedicava-se à sua imagem no exterior para minimizar as críticas internas que sofria, sobretudo em decorrência dos altos gastos na construção da nova capital. Isto se refletiu no livro “Brasília e a opinião mundial” (Brasil, 1958), parte de uma série de publicações das realizações do Governo Juscelino Kubitschek na nova capital, englobando um *clipping* de importantes jornais e revistas de diversos países; assim como a posição de chefes de estado e autoridades que visitaram o Brasil no período de construção da futura capital.

Através de “Brasília e a opinião mundial”, o presidente obteve a perpetuação de sua imagem de forma positiva, em particular no exterior, com a vinculação de uma cidade moderna ao seu governo. Reconhecimento este também exposto por André Malraux em 1959, ao tratar do desenvolvimento da cidade, quando afirmou que “[...] muitas vezes as grandes nações encontraram o seu símbolo e, indubitavelmente, Brasília é um símbolo desse gênero” (Malraux, 1959, p. 17). Em complemento, a capital foi apresentada e referenciada pela opinião internacional no final dos anos 1950, com destaque para o tom otimista sobre a cidade. Erik Frandsen, no *Borsen*, de Copenhague, em 1957, declarou que “[...] Brasília será a primeira Capital a ser construída dentro da arquitetura contemporânea, quase ultra-moderna, podendo portanto converter-se em um marco na história da cultura universal.” (Frandsen, 1957 *apud* Brasil, 1958, p. 35-36). De maneira similar, em artigo de 1958 no *Diário de Notícias* do Funchal, na Ilha da Madeira, será exposto que “Brasília será a primeira grande cidade do mundo integralmente traçada e ordenada segundo os princípios mais audaciosos e rasgados da arquitetura contemporânea e vai abrir a esta horizontes novos de larga projeção mundial.” (Diário [...], 1958 *apud* Brasil, 1958, p. 49). Em tom confiante e esperançoso, a opinião mundial transparece admiração pela cidade que se constituía, com particular foco para a modernidade de suas formas.

Em paralelo à imagem ambicionada por JK para si e seu governo, ainda segundo Pedrosa, persistia uma vontade anterior: “[...] Primeiro, o que criou Brasília não foi o ‘desejo tenaz

do lucro', mas sim uma velha idéia, política, incrustada através das gerações. Aqui, como nos tempos da Idade Média, as necessidades ou as aspirações políticas precederam as necessidades econômicas. [...]” (Pedrosa, 1998, p. 416). Ou seja, Brasília tratava-se antes de tudo de aspirações políticas, as quais uma vez concedidas tornar-se-iam presentes na visualidade e nos discursos inerentes à cidade. Entre estas aspirações, uma decisão tomada por JK mostrou-se substancial na visualidade da cidade: a escolha de Oscar Niemeyer como principal arquiteto das obras arquitetônicas. Hoje a presença do arquiteto em Brasília nos parece naturalizada, de modo que dificilmente concebemos que poderiam ter tido destaque outros arquitetos e conseqüentemente outras obras concretizadas. A princípio, o motivo pelo qual JK optaria por Niemeyer, destinando a uma única pessoa projetar as obras da cidade, além da qualidade e importância de seu trabalho já consagrado no período, poderia se referir em um primeiro momento, à aspiração de que fosse mantida uma unidade do conjunto.

No entanto, o motivo desta escolha vem acima de tudo preenchido e carregado pelo viés político, novamente à margem de concessões ao presidente. Sob este aspecto, Ferreira Gullar em seu texto “A Fundação de Brasília”, para o Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* de 1957, afirma que “[...] É incontestável que certos fatores de aproveitamento político foram os principais responsáveis pela escolha presidencial ter recaído em Niemeyer [...]” (Gullar, 1957, p. 9). E aponta como esta escolha foi ditada pelo fato de Niemeyer ter atuado profissionalmente enquanto arquiteto no Conjunto Arquitetônico e Paisagístico da Pampulha, projeto este que era já uma obra plenamente vinculada à imagem de JK, na época prefeito de Belo Horizonte. Portanto, Brasília, como reitera Mário Pedrosa, se tratava para JK da possibilidade de realização de uma nova Pampulha.

[...] A oportunidade de levá-lo para frente, a toque de caixa, é duvidosa, em face da inflação galopante em que nos encontramos. Sabemos que para JK se trata, na realidade, de fazer uma nova Pampulha, isto é, uma obra, embora bela, mas suntuosa e prefetural e na qual várias paredes poderão ser reservadas à sua figura, em várias poses e atitudes. [...] (Pedrosa, 1998, p. 396)

Através de Niemeyer, Kubitschek faria sua Pampulha em grande escala. O projeto realizado em um município poderia ser também executado na dimensão de uma cidade, ambas vinculadas à sua imagem e governo. Ainda no início do recorte no Suplemento, Ferreira Gullar apresenta sua oposição a este vínculo que se mostrava propício às atitudes do governo, afirmando que “[...] [o] certo, o lógico, o normal, era que o Presidente da República não tivesse nenhuma influência dessa ordem na construção de Brasília. [...]” (Gullar, 1957, p. 9).

Sob esta perspectiva, considerando uma “[...] circunstância importante da nossa historiografia: a extrema valorização das individualidades” (Aranha, 2010, p. 49), notamos esta valorização permanente de Niemeyer, assim como também Lucio Costa, enquanto “individualidades”. Ou seja, a visibilidade não apenas de suas obras como também de sua própria imagem e atuação. Flava Bella, em *La Capital*, por exemplo, já apontava o “[...] lugar de privilégio que homens como Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Burle Marx e outros conquistaram na História da Arte Mundial.” (Bella, 1956 *apud* Brasil, 1958, p. 11). Assim como em artigo na revista *Se*, onde se vincula o trabalho conjunto dos dois primeiros para a realização de Brasília: “[...] Oscar Niemeyer, que desenhou os edifícios públicos: de mãos dadas com Lúcio Costa, deu à cidade uma forma completamente sensacional.” (Se, 1958 *apud* Brasil, 1958, p. 57). Similarmente também expôs Roberto Marchant, em *La*

Libertad, de Santiago, ao colocar que: "[...] Desenhada em seu conjunto por Lúcio Costa e com a arquitetura de Oscar Niemeyer marcando os principais edifícios, Brasília será um trabalho de equipe de cabeças mais famosas do país em arte, arquitetura e construção. [...]" (Marchant, 1958 *apud* Brasil, 1958, p. 15-16).

3 Paisagem de poder

Neste caminho de concessões, há agentes inseridos no processo de concepção da nova capital que farão também sua contribuição através de seus imperativos: os políticos que nela atuariam. À espera da transferência de capitais, o corpo político desejava Brasília com ânsia e urgência, o que a tornava, em parte voltada para atividades do presente, conforme afirma Mário Pedrosa acerca do aspecto prematuro e anacrônico decorrente desta irreflexão:

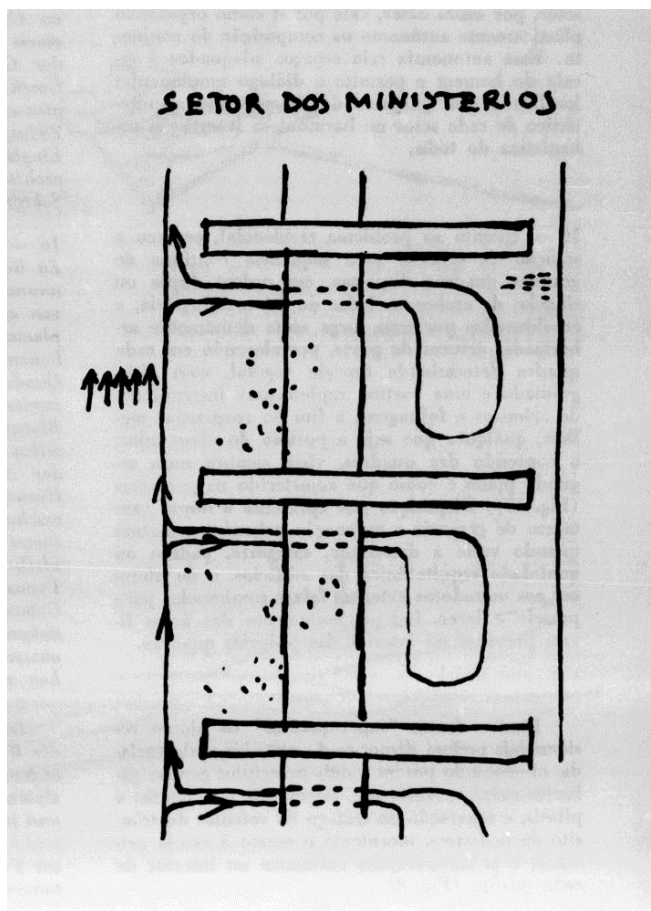
Os políticos que a querem, já e já, a querem agora para dela usufruir prestígio, vantagens, riquezas, poder. Na realidade, querem Brasília tal como hoje se acha o Brasil. Querem Brasília com alvoroço, mas horrível, gulosamente no *status quo* atual. Desejam-na até como instrumento de sua política. Eis por que o seu programa foi formulado, como já o dissemos, de modo contraditório, entre "prematuro" e "anacrônico". [...] (Pedrosa, 1998, p. 397)

Um dos resultados desse imediatismo recai sobre o projeto dos ministérios (Figuras 3 e 4), divididos em grandes edifícios concernentes às atividades da época. Assim o planejamento urbano dessa capital brasileira no século XX constituiu-se enquanto uma paisagem de poder através da expressão em seu urbanismo.

Embora uma série de adições e anexos já tivessem sido incorporadas aos ministérios, sem alteração da forma inicial proposta naquele momento, M. Roberto, cujo escritório havia submetido um projeto à Brasília, manifestava que uma cidade deveria ser necessariamente projetada sem que houvesse uma desconsideração de seus usos futuros, de modo que as compara a organismos vivos em constante transformação. Segundo o arquiteto,

[...] "um agrupamento de funções governamentais de natureza semelhante", "o conjunto geral dessas funções está em contínua expansão e transformação". "Quando o agrupamento já não satisfaz, criam-se novos arranjos e o conjunto dos ministérios é alterado". [...] "[P]lanejar para o futuro distante com base nos ministérios atuais, projetando, por exemplo, um edifício para cada um, seria pueril". (Roberto *apud* Pedrosa, 1998, p. 398).

Figura 3: Setor dos Ministérios. Relatório do Plano Piloto de Brasília.



Fonte: Costa (1957, p. 41).

Figura 4: Vista aérea dos ministérios.



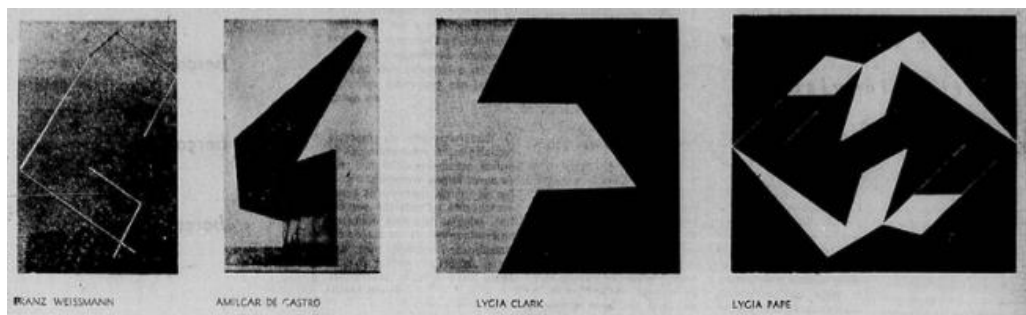
Fonte: Foto Postal Colombo. Cerca de 1960.

4 A arte na nova capital

Direcionando-nos agora ao campo artístico da cidade, um último aspecto a ser analisado refere-se à arte que esteve presente na cidade e à que não esteve. Põe-se, aqui, a questão de como eram feitas essas escolhas de artistas. Eram coerentes com o projeto político?

Considerando que os arquitetos convidados a projetar Brasília tiveram uma ampla relação com o Rio de Janeiro, lá se formando e atuando profissionalmente, teria sido cabível um contato entre estes e os artistas cuja produção desenvolvia-se em simultâneo, em particular, artistas neoconcretos. Contudo, a produção neoconcreta (Figura 5) não esteve presente em Brasília, não significativamente nem com protagonismo. Havia, no entanto, com evidência e destaque, particularmente em frente aos palácios da nova capital, obras de Maria Martins, Alfredo Ceschiatti e Bruno Giorgi (Figura 6), além de Di Cavalcanti e Candido Portinari.

Figura 5: Produção neoconcreta.



Fonte: Franz Weissmann, Amílcar de Castro, Lygia Clark e Lygia Pape. Recorte do Manifesto Neoconcreto. *Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical, ano 1959, edição 00066.

Figura 6: Em sentido horário, a partir do canto superior esquerdo: *Rito dos Ritmos*, de Maria Martins; *Justiça*, de Alfredo Ceschiatti; *As Iaras*, de Alfredo Ceschiatti, e *Os candangos*, de Bruno Giorgi.



Fonte: Foto Postal Colombo. Cerca de 1960.

Interessa-nos, portanto compreender as relações que justificam a presença destes artistas e a ausência de outros. Isto é, o que motiva e leva à presença de obras surrealistas e inclinadas ao figurativo e não obras concretas e neoconcretas produzidas contemporaneamente ao período de projeção, concepção e construção de Brasília. Qual a razão de não se fazer presente uma produção pautada sob os mesmos princípios desenvolvidos na nova capital, ou seja: uma produção que traduzia os princípios modernos, industriais e construtivos em consonância à época, a par da modernidade que estava sendo construída em Brasília. Assim, a que se deve a escolha dos artistas e obras que obtiveram visibilidade e destaque e, novamente, para atender a quem? Fernando Cocchiareale em seu texto para o catálogo da exposição “Brasília e o construtivismo: um encontro adiado”, ocorrida em 2010, apresenta duas justificativas para estas presenças e ausências:

A ausência dos concretistas nesse primeiro momento da formação do campo das artes de Brasília, momento da inauguração, encontra duas explicações que se completam: a primeira, já respondida pelo próprio Niemeyer quando fala da pressa com que tudo foi realizado, além de seu gosto artístico formado no contato com os artistas que convidou. Nesse ponto, constata-se a importância de pertencer ao Partido Comunista, o que lhe permitiu compartilhar com Di Cavalcanti e Portinari, entre outros, certa vontade de nacionalismo e de brasilidade nas obras de caráter público. Outros artistas, como Athos Bulcão, Alfredo Ceschiatti e Bruno Giorgi, já haviam colaborado com Niemeyer em obras anteriores, no Rio de Janeiro ou em Belo Horizonte. (Cocchiareale, 2010, p. 23)

Dessa maneira, trata-se de uma citação bastante elucidativa quanto ao modo como o simples gosto ou a rede de relações estabelecidas em trabalhos anteriores — sobretudo com os nomes cujas obras estão nos cartões postais de época apresentados: Ceschiatti, Bruno Giorgi e Maria Martins — foram definidores na escolha dos artistas firmados no campo artístico da nova cidade. Notamos, portanto, uma concessão a Oscar Niemeyer no que se refere à seleção e deliberação da arte que iria compor Brasília. Concessão esta regida por antigos laços e contatos, os quais ditaram a visualidade da cidade e estabeleceram determinados protagonistas em detrimento de outros, ressoando desse modo contradições decorrentes de vínculos firmados e escolhas tomadas, não havendo editais naquele momento para a escolha dos artistas.

Mário Pedrosa, no texto “O momento artístico”, destinado ao catálogo da exposição “Artistas Brasileiros”, ocorrida no MAM do Rio em 1952, apresenta esta atualidade da arte brasileira à época a partir da influência dos premiados na 1ª Bienal Internacional de São Paulo, identificando nesta ampla e efervescente produção um contraponto: por um lado, artistas já consagrados e respeitados que se mantiveram fiéis às suas produções e, por outro lado, artistas mais jovens que assimilaram as influências das bienais desenvolvendo suas ideias e convicções estéticas (Pedrosa, 1998, p. 241-244). Ou seja, artistas com uma sólida experiência como Di Cavalcanti e Portinari, firmes em suas orientações estéticas e artistas ainda em formação absorvendo os princípios concretos trazidos, sobretudo, por Max Bill. Trata-se de uma oposição cujas premissas justificam também a escolha de Niemeyer pelos artistas aqui apresentados, considerando que sua decisão reitera, para além do viés político que os aproximava, a vontade de estabelecimento de solidez ao optar por artistas já consagrados por unanimidade no meio artístico.

Embora contraditório ao projeto de cidade moderna, em detrimento de uma produção

aberta que refletisse novas ideias e convicções estéticas, a opção por uma produção cuja aceitação revelava-se garantida não acarretaria riscos de resistência ou objeções. Na entrevista “O Presidente e a Arquitetura”, publicada na revista *Módulo* de 1956, o jornalista e crítico de arte Flávio de Aquino questiona JK se seu governo teria algum plano especial de proteção à arte nacional, ao que o presidente Kubitschek responde:

A proteção que um govêrno pode dispensar à arte, no meu entender, consiste, sobretudo na oferta de oportunidades. Nada falseia mais o papel dos governos do que a pretensão de imprimir diretrizes orientar a formação cultural do artista ou forçar em determinado sentido as suas realizações. (Kubitschek; Aquino, 1956, p. 7)

Contraditoriamente ao que se fez presente, JK fala sobre oferta de oportunidades e o afastamento na orientação do artista em suas realizações; contradição a qual Ferreira Gullar rebate ainda em seu texto “A Fundação de Brasília” (1957), chamando atenção para o que adviria desses artistas selecionados para compor a arte da cidade, tendo em vista suas relações com Niemeyer e o presidente. Conforme Gullar: “[...] O pior, no entanto, está na determinação a que êsses artistas obedecerão. Di Cavalcanti fará um painel de 22 metros de comprimento sôbre tema ainda ignorado por nós; mas é certo que Portinari fará um painel certamente alegórico, sôbre a fundação de Brasília!” (Gullar, 1957, p. 9). Enfatizando assim o anacronismo e imediatismo que decorreriam deste processo, Gullar ironiza ainda quanto aos elementos temáticos determinados pelo governo que os artistas escolhidos se predisporiam a executar:

[...] Que diabo se pode pintar sôbre um fato que já se quer histórico e epopéico antes de acontecer? Alguns dos amigos do Presidente sugerem uma composição com aviões, trens, tratores, etc.; outros acreditam que a coisa seria injustificável sem a figura simpática do Presidente JK, sorrindo; como houve quem falasse em índios, surgiu a hipótese de juntar tudo: feras, trem, avião, presidente, tratores e silvícolas – uma apoteose! (Gullar, 1957, p. 9)

Ou seja, a junção de elementos estereotipados referentes a um Brasil moderno vinculado a JK terminaria por impor à cidade moderna, paradoxalmente, a velha aspiração à arte nacional através de seus assuntos, temas e composições figurativas. A qual manifestaria, sobretudo por meio de Di Cavalcanti e Portinari, a vontade de nacionalismo e modernidade em consonância ao que JK almejava construir e vincular à imagem do país. Ainda a este respeito, a ironia de Gullar quanto ao trecho já exposto: “seria injustificável sem a figura simpática do Presidente JK, sorrindo”, mostra-se como prenúncio de um fato que notadamente concretiza-se por intermédio de um corpo estranho inserido no espaço da cidade: a escultura “O cabeção na Praça dos Três Poderes” (Figura 7), assim denominada por Mário Pedrosa. O qual se trata de uma imensa cabeça de JK, realizada em pedra-sabão, que destoa “violentamente”, conforme Pedrosa, da arquitetura à qual está integrada, o Museu de Brasília.

Figura 7: Busto do Presidente Juscelino Kubitschek.



Fonte: Foto Postal Colombo. Cerca de 1960.

Assim discorre Mário Pedrosa sobre a obra:

Se, porém, a integridade da composição espacial da praça foi mantida, já o mesmo não se pode dizer da integridade daquele monumento [Museu da Cidade]. Este, com efeito, foi essencialmente violentado com a introdução, em uma das suas faces, de um corpo estranho: uma imensa cabeça em pedrasabão do próprio Sr. Juscelino Kubitschek, medíocre e convencionalmente esculpida. [...] A audácia da forma central projetada em balanço, inteiriça e severa na sua austera monumentalidade sem adornos, fazia admirável contraste com a leveza dos palácios em roda, todos em vidro. O cabeção, barbaramente encaixado a martelo, comprometeu irremediavelmente a unidade plástica do monumento.

JK parece não se conter, sequioso de imortalidade, quando lhe devia bastar a glória da edificação de Brasília [...] independentemente de bustos ou estátuas ou inscrições que lhe ergam, agora. [...]

O enxerto despótico do cabeção não se deve a nenhum descuido arquitetônico ou artístico, mas, no fundo, à ambiência política em que Brasília vem sendo criada. [...] (Pedrosa, 1981, p. 400)

Trata-se, portanto, de mais uma concessão atendida, concretizada com resultados contraditórios ao projeto moderno, atendendo à sede de autoglorificação e imortalidade de JK. Incoerentemente, o presidente em sua entrevista a Flávio de Aquino fala em afastamento da orientação dos artistas, porém expressa um busto seu integrado a uma obra da cidade. E assim a revista *Manchete*, em umas de suas edições de 1960, reitera a incoerência e contradição acerca deste aspecto através das seguintes palavras: “Cidade moderníssima, Brasília não poderia deixar de prestigiar a arte moderna, através de seus valores mais expressivos.” (Manchete, 1960). Na mesma edição, como um reflexo dos inúmeros contrapontos concretizados na nova cidade, um recorte da revista revela como as diversas camadas da sociedade perpassadas pela nova cidade juntaram-se para discutir seus problemas às vésperas da inauguração:

O povo já se aglomera nas ruas para discutir seus problemas. Parlamentares, funcionários e trabalhadores já formam uma multidão nas ruas que mal acabam de ser pavimentadas. Em certas horas, as calçadas dos pontos principais têm o movimento de um centro já adulto e de vida própria. [...] [Um] rebuliço que no domingo passado encheu a cidade às vésperas da inauguração. (Manchete, 1960, p. 83)

Contudo, entre outras capitais criadas no século XX nenhuma outra atingiu o grau de visibilidade e notoriedade que a capital do Brasil. Ficando à frente, em nível de difusão de sua imagem e história, até mesmo de Camberra, projetada por Marion Mahony Griffin e fundada em 1927 como capital da Austrália. O mesmo com relação a Chandigarh, projetada por arquitetos como Le Corbusier e fundada em 1947 como capital dos estados do Punjab e de Haryana, na Índia. Em ambos os casos, cidades criadas via concurso para o planejamento urbano das mesmas e em um período de prosperidade acentuada a partir do fim da Segunda Guerra Mundial.

5 Conclusão

Nesta perspectiva sobre a concepção de Brasília e seu projeto de modernidade, seus marcos, relações e agenciamentos carregados de concessões e contradições, o 21 de abril de 1960 se torna uma data simbólica, com uma série de ideias, valores, discursos e vontades determinadas por grupos dominantes presentes em sua materialidade. Com isto, a nova capital, em sua nova maneira de se colocar diante do passado, paradoxalmente o põe a todo instante diante de si e sua perseguição por inícios e começos se tornam incompletos em decorrência das permanências que os sustentam. Longe de dirimir seu inegável valor, sobretudo histórico, artístico, arquitetônico e urbanístico; visto que Brasília obteve destaque e reconhecimento por corresponder a um ápice no movimento arquitetônico moderno, com a elevação de seu prestígio ao ser declarada Patrimônio Mundial da UNESCO, em 1987, e ao ter seu conjunto urbanístico-arquitetônico inscrito no Livro de Tombo Histórico pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), em 1990. Uma leitura a contrapelo nos possibilita uma visão de Brasília, a capital moderna, com uma lente em seus retornos e continuidades, preenchida por relações internas que tomam partidos significativos nos rumos traçados: modulando a visualidade da cidade, atuando na construção da nação e na afirmando seus protagonistas. Apresentando-nos, portanto, uma modernização condicionada por concessões e demandas atendidas e consequentes contradições em seu próprio projeto de modernidade.

Agradecimentos

Este trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Número do processo: 88887.686203/2022-00.

Referências

- ARANHA, Maria Beatriz de Camargo. Rino Levi: arquitetura como ofício. [1993]. In: GUERRA, Abilio (org.). **Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira, parte 2**. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2010. p. 47-55.
- ARGAN, Giulio Carlo. Arquitetura moderna no Brasil. [1954]. In: XAVIER, Alberto (org.).

Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 170-175.

BRASIL. **Brasília e a opinião mundial, v. I.** Rio de Janeiro: Presidência da República; Serviço de Documentação, 1958. Disponível em: <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/publicacoes-oficiais/catalogo/jk>. Acesso em: 6 fev. 2024.

COCCHIARALE, Fernando. **Brasília e o construtivismo:** um encontro adiado. [Catálogo de exposição]. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2010.

COSTA, Lucio. Relatório do Plano Piloto de Brasília = Beschreibung des Orientierungsplanes fuer Brasília. **Módulo:** Revista de Arquitetura e Artes Visuais no Brasil. Rio de Janeiro, ano 3, n. 8, p. 29-48, jul. 1957.

GULLAR, Ferreira. Fundação de Brasília. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano LXVI, n. 57, 10-11 mar. 1957. Suplemento Dominical, 2º Caderno, p. 9.

JORNAL do Brasil. Rio de Janeiro: S. A. Jornal do Brasil, ano LXVIII, n. 66, 21 mar. 1959. Suplemento Dominical, 21-22 mar. 1959.

KUBITSCHKE, Juscelino; AQUINO, Flávio de. O presidente e a arquitetura. Entrevista exclusiva do Sr. Juscelino Kubitschke a Módulo, por Flávio de Aquino. **Módulo:** Revista de Arquitetura e Artes Plásticas, Rio de Janeiro, ano 2, n. 4, p. 4-7, mar. 1956.

MALRAUX, André. **Brasília na palavra de André Malraux.** Rio de Janeiro: Presidência da República; Serviço de Documentação, 1959. Disponível em: <http://biblioteca.in.gov.br/zh/web/guest/biblioteca-digital>. Acesso em: 6 fev. 2024.

MANCHETE. Rio de Janeiro: Bloch Editôres S. A., ano 8, n. 419, 30 abr. 1960.

MÓDULO: Revista de Arquitetura e Artes Visuais no Brasil. Rio de Janeiro, ano 3, n. 8, jul. 1957.

NIEMEYER, Oscar. Minha experiência de Brasília = My Brasília experience. **Módulo:** Revista de Arquitetura e Artes Visuais no Brasil, Rio de Janeiro, v. 3, n. 18, p. 10-27, jun. 1960.

OLIVEIRA, Lúcia. Tempos de JK: a construção do futuro e a preservação do passado. *In:* MIRANDA, Wander (org.). **Anos JK:** margens da Modernidade. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Rio de Janeiro: Casa de Lucio Costa, 2002.

PEDROSA, Mário. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília.** [Org. Aracy A. Amaral]. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PEDROSA, Mário. **Acadêmicos e modernos:** textos escolhidos III. [Org. Otília B. F. Arantes]. São Paulo: EDUSP, 1998.

PEDROSA, Mário. A arquitetura moderna no Brasil. [1953]. *In:* XAVIER, Alberto (org.). **Depoimento de uma geração:** arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 98-105.

TAVARES, Jeferson. Brasília: [As] simetrias entre Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. **Risco:** Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo, n. 5, p. 4-21, 2007. Disponível em:

Andrade, J. C.

Produção de uma capital moderna: concessões políticas e contradições na escolha dos artistas e arquitetos na construção de Brasília

<https://doi.org/10.11606/issn.1984-4506.v0i5p4-21>. Acesso em: 6 fev. 2024.

TAVARES, Paulo. A capital colonial. **Zum**: Revista de Fotografia, São Paulo, 28 jul. 2020.

Disponível em: <https://revistazum.com.br/ensaios/a-capital-colonial/>. Acesso em: 6 fev. 2024.

TRIBUNA da Imprensa. Rio de Janeiro, ano XI, n. 2844, 20 maio 1959.