

Universidade de Brasília

**INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
GRADUAÇÃO EM TEORIA, CRÍTICA E HISTÓRIA DA ARTE**

BETÂNIA MARTINS PITANGA

**O ACERVO ARTÍSTICO DO TRIBUNAL DE JUSTIÇA DO DISTRITO FEDERAL E DOS
TERRITÓRIOS E O IDEÁRIO MODERNISTA DA CONSTRUÇÃO DE BRASÍLIA**

**BRASÍLIA
2018**

BETÂNIA MARTINS PITANGA

**O ACERVO ARTÍSTICO DO TRIBUNAL DE JUSTIÇA DO DISTRITO FEDERAL E DOS
TERRITÓRIOS E O IDEÁRIO MODERNISTA DA CONSTRUÇÃO DE BRASÍLIA**

Trabalho de Conclusão de Curso em Teoria, Crítica e
História da Arte do Departamento de Artes Visuais do
Instituto de Artes da Universidade de Brasília - UnB.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Maria do Carmo Couto da
Silva

BRASÍLIA
2018

BETÂNIA MARTINS PITANGA

**O ACERVO ARTÍSTICO DO TRIBUNAL DE JUSTIÇA DO DISTRITO FEDERAL E DOS
TERRITÓRIOS E O IDEÁRIO MODERNISTA DA CONSTRUÇÃO DE BRASÍLIA**

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado ao Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília - UnB, como parte das exigências para a obtenção do título de Bacharel em Teoria, Crítica e História da Arte

Brasília, 6 de dezembro de 2018.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dra. Maria do Carmo Couto da Silva
Orientadora

Prof. Dr. Marcelo Mari
Membro

Prof. Dr^a. Adriana Mattos Clen Macedo
Membro

Para os meus meninos:
Emmanuel que dignifica diariamente o significado da palavra companheiro
João que desde que nasceu me ensina a ser uma pessoa melhor
Miguel que com seu sorriso meigo acalenta nossos dias

AGRADECIMENTOS

O ato de agradecer tem como ponto de partida o reconhecimento do bem recebido de outra pessoa. Durante toda minha jornada como estudante tive a felicidade de ter ao meu lado o apoio amoroso de diversas pessoas. Reconheço o valor das palavras amigas, dos bons exemplos e principalmente das mãos estendidas para me apoiar quando necessitei. Se agora me encontro nesse momento de ver superadas as dificuldades que se impuseram no caminho, certamente aqui cheguei graças a todos vocês.

Primeiramente, sou grata às pessoas nas quais pude me espelhar. Minha família, toda ela, aqueles com quem convivi e aqueles de quem somente ouvi histórias, é constituída por pessoas cheias de bons exemplos, cada um a sua maneira. Dedico especial agradecimento aos meus pais, Cleusa e Robson. Para além de todas as coisas da vida, desejo registrar que ambos, assim como eu, concluíram a graduação já em idade adulta e com filhos para criar. Tendo vivenciado essa realidade agora me sinto capaz de reconhecer o tamanho do esforço e dedicação necessários para vencer as batalhas do cotidiano.

Agradeço imensamente à minha orientadora, Maria do Carmo, que me mostrou o norte não só com relação aos caminhos da pesquisa e redação, mas também me apontando, com grande entusiasmo, outras direções rumo ao futuro. Juntas nos alegamos com as descobertas. Guardarei essas lembranças como um exemplo a seguir na vida acadêmica que se avizinha.

Aos professores que integraram a banca de avaliação, Marcelo Mari e Adriana Clen, agradeço pelos generosos comentários que em muito contribuíram para melhorar a versão final do texto.

Sou grata aos colegas do NUAMI e SGIC pelo valioso apoio na pesquisa e à Adriana Jobim pela confiança ao disponibilizar material sobre o objeto da pesquisa. Espero que o texto atenda às expectativas.

Mais uma vez cito minha mãe, dessa vez para agradecer pelo auxílio na revisão textual, feita em conjunto com sua amiga Andreia Moraes, a quem estendo minha gratidão. Ao meu pai pelo apoio na transcrição de antigas páginas de jornal e ao meu irmão Pedro por empregar seu enorme talento visual no auxílio com o trabalho de diagramação.

Por fim, aos meus amigos, família que temos a liberdade de escolher, agradeço pelas muitas risadas compartilhadas que desanuviam o pensamento e tornam o dia a dia mais leve.

“Deste Planalto Central, desta solidão que em breve se transformará em cérebro das altas decisões nacionais, lanço os olhos mais uma vez sobre o amanhã do meu país e antevejo esta alvorada com fé inquebrantável e uma confiança sem limites no seu grande destino.”

Brasília, 2 de outubro de 1956 - Juscelino Kubitschek

RESUMO

O presente Trabalho de Conclusão de Curso se propõe a analisar o acervo artístico do Tribunal de Justiça do Distrito Federal e dos Territórios, buscando informações sobre a constituição da coleção, basicamente constituída por peças de arte moderna e contemporânea, e ainda sobre alguns dos principais personagens envolvidos nessa formação. A pesquisa trouxe ainda algumas análises de obras do acervo e buscou confrontar com outros acervos presentes em Brasília, em um estudo que procurou abranger o ideário moderno presente na concepção original da cidade.

PALAVRAS CHAVE: Acervo de Arte, TJDFT, Brasília, Modernismo, Hugo Auler

ABSTRACT

This monograph aims to analyze the artistic collection of the Federal District Court and the Territories, seeking information on the collection's constitution, basically consisting of pieces of modern and contemporary art, and some of the main characters involved in this formation. The research also brought some analysis of works of the collection and sought to confront with other collections present in Brasilia, in a study that sought to cover the modern ideas present in the original conception of the city.

KEY WORDS: Collection of art, TJDFT, Brasília, Modern art, Hugo Auler

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Fotografia histórica, Bloco Seis da Esplanada dos Ministérios - acervo NUAMI	16
Imagem 2: Mapa do Plano Piloto (arquivo Codeplan, 1991) - retirado do livro Ao fio do tempo	18
Imagem 3: Fotografia histórica do conjunto arquitetônico do TJDFT - acervo NUAMI.....	21
Imagem 4: Registros fotográficos do TJDFT antigos e recentes - acervo NUAMI	26
Imagem 5: Restauro das obras de arte e peças do mobiliário original no Memorial TJDFT - acervo NUAMI.....	28
Imagem 6: Plantio da árvore em frente ao Palácio, 1967 - acervo NUAMI	29
Imagem 7: Retrato de JK, Emiliano Di Cavalcanti, 1961, Óleo sobre tela, 90x63cm	36
Imagem 8: JK visita exposição de Di Cavalcanti em 1957	40
Imagem 9: O Bípede, Samson Flexor, 1967-68, óleo sobre tela, 97x130cm.....	41
Imagem 10 - Tropical, Quirino Campofiorito, 1935, óleo sobre tela.....	46
Imagem 11: Pintura n° 13, Rubem Valentim, 1965, têmpera sobre tela, 100x73cm.....	50
Imagem 12: Madona, Marcier, 1963, óleo sobre tela, 72x51cm.....	53
Imagem 13: Adão após o pecado original, Siron Franco, 1969, técnica mista, 72x100cm.....	54
Imagem 14: Outras obras de Siron Franco, 1969 - imagens do jornal Correio Braziliense.....	56
Imagem 15: Porque fizeste isto? Multiplicarei grandemente tua dor, Yara Tupynambá, xilogravura, 105x70cm.....	57
Imagem 16: Outras xilogravuras da série Gênesis de Yara Tupynambá.....	58
Imagem 17: Morro e Cais, Rossini Perez, 1959, gravura matriz em metal, 45x44cm.....	59
Imagem 18: Outras gravuras da série Favela de Rossini Perez - acervo do MnBA.....	60
Imagem 19: Mascarados, Athos Bulcão, 1962, óleo sobre tela, 35x100cm	61
Imagem 20: Athos Bulcão, obras dos acervos do TJDFT e da Câmara dos Deputados	63
Imagem 21: Carl Brussel, obras dos acervos do TJDFT e do Senado Federal.....	64
Imagem 22: Matéria do jornal Diário de Notícias (janeiro de 1931): desembarque de Portinari	67
Imagem 23: Imagem de matéria publicada por Hugo Auler em 1976 sobre Di Cavalcanti.....	68
Imagem 24: Notícia de jornal - festa do Grupo do Bodoque.....	71
Imagem 25: Notícia de jornal: lançamento do livro de Hugo Auler promovida pelo Núcleo Bernardelli	72
Imagem 26: Imagem da coluna Atelier sobre Portinari e o Palácio do Itamaraty	76

LISTA DE ABREVIATURAS

TJDFT - Tribunal de Justiça do Distrito Federal e dos Territórios

CCBB - Centro Cultural do Banco do Brasil

TRF - Tribunal Regional Federal

ENBA - Escola Nacional de Belas Artes

JK - Juscelino Kubitschek

CIAM - Congresso Internacional de Arquitetura Moderna

UNB - Universidade de Brasília

NOVACAP - Companhia Urbanizadora da Nova Capital

NUAMI - Núcleo de Apoio à Preservação da Memória Institucional do TJDFT

CMD - Centro de Memória Digital

MAM - Museu de Arte Moderna de São Paulo

MAG - Museu de Arte de Goiânia

MnBA - Museu Nacional de Belas Artes

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1	14
1. O TRIBUNAL DE JUSTIÇA DO DISTRITO FEDERAL E DOS TERRITÓRIOS.....	14
1.1 O projeto arquitetônico do Palácio da Justiça	17
1.2 A arte, a arquitetura e o mobiliário modernos no cotidiano da Justiça de Brasília	23
CAPÍTULO 2	30
2. O ACERVO PRINCIPAL.....	30
2.1 Algumas obras: considerações sobre quadros presentes no acervo	35
2.2 Brasília: diálogos possíveis	61
CAPÍTULO 3	65
3. HUGO AULER: PRIMEIRO CRÍTICO DE ARTE DE BRASÍLIA	65
CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	82
ANEXO 1: Relação completa de obras do acervo.....	85
ANEXO 2: Críticas selecionadas de Hugo Auler.....	95

INTRODUÇÃO

Em março do presente ano, a assessoria de comunicação do Tribunal de Justiça do Distrito Federal e dos Territórios - TJDFT divulgou matéria no site da instituição narrando que haviam sido emprestadas duas pinturas de Athos Bulcão, pertencentes ao acervo artístico dessa Casa de Justiça, para integrar a mostra comemorativa do centenário do artista, promovida pelo Centro Cultural Banco do Brasil - CCBB em parceria com o Instituto Athos Bulcão. Na mesma matéria constava a informação de que, além dessas duas pinturas, o Tribunal possui diversos outros quadros de importantes artistas nacionais, muitos de projeção internacional.¹

Ao longo de pouco mais de sete anos, tempo em que integro o quadro de servidores do TJDFT, essa foi a primeira vez que tive notícia de que o Tribunal adquiriu tão relevante pinacoteca. Os quadros, que não estão disponíveis para acesso ao público geral do órgão, nunca foram reunidos em mostra pública, tampouco haviam sido estudados, individualmente ou como acervo, até então. Algum tempo depois, no mês de agosto do mesmo ano, a equipe do Memorial TJDFT publicou um curto informativo temático intitulado *Justiça à arte: obras que inspiram o Judiciário de Brasília*², com intuito de resgatar a memória e dar publicidade à história do acervo e das obras de arte que o compõem.

Brasília, a cidade “museu a céu aberto, síntese das artes”, possui um patrimônio arquitetônico e paisagístico reconhecido internacionalmente por suas linhas modernas e pelas obras de arte integradas à arquitetura, sendo as mais conhecidas e estudadas os murais de azulejaria assinados por Athos Bulcão. O que poucos sabem é que no interior da maioria dos órgãos públicos, notadamente dos edificadas ao longo do Eixo Monumental da cidade, também residem relevantes acervos, repletos de pinturas, esculturas, gravuras, relevos escultóricos, painéis em tapeçaria, peças de mobiliário, entre outros objetos de arte.

Entretanto, a maioria desses acervos não possui visibilidade, muito em função da dificuldade de acesso, já que muitas vezes se encontram no interior de gabinetes, mas também, pela escassez de estudos que poderiam lhes colocar em evidência e ensejar a

¹ Matéria disponível em: <https://www.tjdft.jus.br/institucional/imprensa/noticias/2018/marco/quadros-do-tjdft-integram-exposicao-100-anos-de-athos-bulcao>

² Disponível em: http://www.tjdft.jus.br/institucional/centro-de-memoria-digital/publicacoes/monumentum/Monumentum_50_2018.pdf

realização de exposições que possibilitariam, mesmo que momentaneamente, o acesso às obras.

Motivado pela vontade de trazer essas obras de arte para conhecimento do público interessado, este trabalho se constitui em um primeiro passo para o estudo do acervo artístico do TJDF, que reúne artistas brasileiros e estrangeiros radicados no país, da primeira fase modernista, modernos e contemporâneos, de grande relevância no contexto da história da arte brasileira. Não se pretende esgotar o assunto pois, como se verá adiante, há no horizonte muitos desdobramentos possíveis.

Ao dar início à pesquisa uma questão se colocava como primordial: o que justifica a presença dessas obras de arte dentro de um órgão do Poder Judiciário, cuja finalidade institucional claramente não é a promoção do acesso à arte e cultura? Em busca de respostas um universo de fatos históricos foi pouco a pouco emergindo.

Logo de início o desembargador Hugo Auler foi apontado como o responsável pela escolha e aquisição das primeiras e principais obras do acervo. Para nossa surpresa, seu nome revelou-se como o de um crítico de arte com espaço diário em jornais de grande circulação da cidade, que fez parte do corpo de jurados de algumas edições da Bienal Internacional de São Paulo, além de ser costumeiramente citado por ocasião do levantamento da fortuna crítica de algum artista sobre o qual escreveu. Importante ressaltar que não há até o presente momento qualquer estudo acadêmico sobre as críticas de arte publicadas por ele.

Fez-se necessário tentar reconstruir a trajetória desse homem e sua formação como crítico. Toda a pesquisa acerca de Hugo Auler foi feita em fontes primárias, especialmente em jornais de época, razão pela qual a breve biografia aqui apresentada ainda é um estudo bastante fragmentado. Como muitas outras personalidades de nossa história, Hugo Auler é visto como uma figura controversa, especialmente nos bastidores do Tribunal, em razão da rigidez de sua autoridade. Em que pese tais opiniões, percebemos ser inequívoca sua contribuição para o Tribunal, notadamente para a constituição de seu acervo artístico.

Dando sequência ao estudo das obras, verificamos haver nítida ligação entre a história por trás da constituição do acervo e o ideário modernista que almejava uma nova sociedade brasileira e que culminou na construção da cidade de Brasília. Perceber essa ligação facilitou o entendimento do conjunto do acervo, cujas obras e história estão repletas de significado e objetivos.

Nesse contexto, buscamos apresentar, sucintamente, questões que consideramos pertinentes para o entendimento do acervo e o pensamento moderno a ele ligado. Analisamos a inserção dessas obras no cotidiano do Tribunal na sua origem e no decorrer do tempo, considerando também o mobiliário moderno adquirido como parte do mesmo programa, assim como o diálogo entre o acervo do TJDFT e acervos de arte em outros órgãos públicos de Brasília.

O acervo artístico do TJDFT está em permanente expansão, recebendo doações de obras de artistas que realizam exposições individuais ou coletivas no espaço do Memorial TJDFT, selecionadas anualmente por meio de edital público. Hoje, o Tribunal possui oficialmente em seu acervo aproximadamente cento e treze obras, entre pinturas, esculturas, gravuras, fotografias e desenhos.

O presente estudo apresenta uma análise mais aprofundada apenas dos quadros que elencamos como mais significativos. Tratam-se de obras representativas das principais correntes da arte moderna e contemporânea brasileira, escolhidas para integrar o acervo pelo desembargador Hugo Auler, ainda nos primeiros anos após a transferência da capital para Brasília.

Esse recorte foi pensado de forma a aprofundar a análise das obras que suscitam debates a respeito de temas principais da história da arte brasileira, tais como, a primeira fase modernista, com o quadro de Di Cavalcanti; a querela histórica figuração *versus* abstração, com as pinturas de Samson Flexor e Quirino Campofiorito; os debates no interior do grupo abstracionista, arte construtiva e abstração geométrica, com a pintura de Rubem Valentim; o surrealismo brasileiro, com Siron Franco; e a presença da temática religiosa, com as obras de Yara Tupynambá e Emeric Marcier. Percebemos nesse conjunto de obras uma intencionalidade na escolha, diferentemente das demais que compõem o acervo, que atualmente tem sido enriquecido de forma mais livre.

Reconstituir a história desse acervo também é necessário para que a ele sejam dedicados os necessários cuidados de gestão e preservação, a partir da percepção de seu valor. Necessidade de primeira ordem, tendo em vista que os únicos documentos administrativos que puderam ser reunidos a tempo para a conclusão do presente texto, informam o extravio de três obras do acervo principal, sendo uma delas uma gravura de Oswald Goeldi, adquirida pela Casa em 1963.

CAPÍTULO 1

1. O TRIBUNAL DE JUSTIÇA DO DISTRITO FEDERAL E DOS TERRITÓRIOS

Para pensar sobre um acervo é necessário conhecer, mesmo que em linhas gerais, a quem ele pertence. Um acervo é sempre de alguma instituição ou de alguém, pois, associada à palavra acervo está o conceito de patrimônio. Assim, antes de passarmos ao estudo das obras veremos um pouco sobre a instituição que as abriga, sua história, arquitetura e outras informações relevantes.

A área de atuação do Poder Judiciário é, certamente, um conceito bastante claro para grande parte das pessoas. Sabemos que ele é o responsável pelo julgamento das mais diversas situações que não puderam ser resolvidas diretamente entre pessoas físicas e/ou jurídicas, bem como por aplicar penas quando do cometimento de algum crime, nas ações de natureza criminal. Entretanto, não é tão fácil reconhecer as competências específicas de cada tribunal, devido a existência de diferentes cortes de justiça no país.

O Tribunal de Justiça do Distrito Federal e dos Territórios (TJDFT) é o órgão público responsável por dirimir os conflitos da população residente no Distrito Federal e, caso sejam criados Territórios Nacionais, passará a atender também as pessoas que neles residam, como já ocorreu no passado. Sua missão institucional é “Proporcionar à sociedade do Distrito Federal e dos Territórios o acesso à justiça e a resolução dos conflitos, por meio de um atendimento de qualidade, promovendo a paz social”³.

As matérias jurídicas que são tratadas no TJDFT são as de direito comum, não abrangidas pelas competências específicas de outros tribunais, como as das áreas trabalhista e eleitoral, e as ações que envolvam instituições públicas federais, pois essas são resolvidas nos Tribunais Regionais Federais (TRF). Tendo em vista que os tribunais constituem um dos mais importantes instrumentos para alcançar a almejada paz social, como se depreende da leitura da missão institucional do TJDFT, é dever do Estado proporcionar o acesso à justiça a todos os cidadãos.

O período inicial da trajetória do TJDFT remonta a anos anteriores à inauguração da cidade e se confunde com a história da criação dessa. Na época da transferência da capital do país do Rio de Janeiro para Brasília, já vigorava no ordenamento jurídico

³ Informação retirada do site <http://www.tjdft.jus.br/institucional> acesso em 29/9/2018

brasileiro o entendimento da importância da promoção do acesso à justiça pelo Estado. Nesse contexto, fez-se necessária a implantação do Poder Judiciário no novo Distrito Federal desde o momento em que iniciou sua habitação.

Com a efetiva transferência da capital do Rio de Janeiro para o novo Distrito Federal, o TJDFT em Brasília foi inaugurado juntamente com a cidade, pelo Presidente Juscelino Kubitschek (1902-1976), em 21 de abril de 1960.

Apesar de ter sido inaugurado em abril, o Tribunal foi de fato instalado somente em 5 de setembro de 1960, ocasião em que foi preenchido o *quorum* mínimo de desembargadores previsto na Lei de Organização Judiciária em vigência na época. Nesse mesmo dia houve a eleição para definir o Presidente do órgão, restando eleito o Desembargador Hugo Auler, que, além de ser o primeiro na ordem de antiguidade, já vinha trabalhando para organizar e estruturar a justiça da nova capital.⁴

O TJDFT ainda não possuía sede própria quando iniciou suas atividades. O primeiro endereço da justiça local do novo Distrito Federal foi no Bloco Seis da Esplanada dos Ministérios, onde atualmente está localizado o Ministério do Planejamento, Desenvolvimento e Gestão. Nesse mesmo prédio estavam concentrados quase todos os órgãos do Poder Judiciário, inclusive o Ministério Público, local e federal, e a Ordem dos Advogados do Brasil. Os únicos órgãos que não ocuparam o Bloco Seis foram a justiça do trabalho e o Supremo Tribunal Federal, sendo este último o único que já tinha sede própria, prédio de arquitetura moderna localizado na Praça dos Três Poderes.⁵

As instalações do TJDFT ocuparam o quinto e o sexto andares do edifício na Esplanada dos Ministérios até o dia 5 de novembro de 1969, data em que foi inaugurada sua sede definitiva: o Fórum de Brasília Palácio Ruy Barbosa. O nome do Palácio foi escolhido em homenagem à comemoração dos 120 anos do nascimento de Ruy Barbosa de Oliveira, um dos maiores juristas brasileiros, ocorrida na mesma data da inauguração. A história da construção da sede própria do TJDFT será narrada mais adiante.

Foi logo no início de sua trajetória, quando ainda funcionava no Bloco Seis, sob a gestão do então presidente Hugo Auler, que o TJDFT começou a constituir seu acervo artístico. Nessa época que se deu a aquisição das obras de renomados artistas, tais como

⁴ FONSECA, Flávio Fernando Almeida da; JOBIM, Adriana. *TJDFT: história e trajetória*. Brasília: Tribunal de Justiça do Distrito Federal e Territórios, 2006.

⁵ Informações retiradas do site https://www.tjdft.jus.br/institucional/centro-de-memoria-digital/publicacoes/monumentum/monumentum_an1n4.pdf> acesso em 29/9/2018

Di Cavalcante, Athos Bulcão, Samson Flexor, Rubem Valentim, Glênio Bianchetti, Siron Franco, Emeric Marcier, dentre outros.



Imagem 1: Fotografia histórica, Bloco Seis da Esplanada dos Ministérios - acervo NUAMI

O desembargador Hugo Auler foi também crítico de arte e escrevia para coluna sobre artes visuais de espaço diário em jornal de grande circulação. Nesse contexto, o caso do TJDFT foi bastante privilegiado no que tange à aquisição de seu acervo artístico, devido a presença de Auler como primeiro presidente do órgão e responsável pela aquisição das principais obras de arte. Hugo Auler foi desembargador no novo Distrito Federal de 1960 até o início de 1973, quando se aposentou. Durante esse período foram adquiridas cerca de vinte obras de arte.

Após seu falecimento, em 1980, o TJDFT deu continuidade à constituição do acervo. Na década de 1980 foram adquiridas as obras de Milan Dusek, Carl Brussel e Gledson Amorelli, que também integram o acervo principal. Em 2012 foi realizado

concurso para aquisição de dezesseis obras de arte⁶; e, desde 2013, o Memorial TJDF - Espaço Desembargadora Lila Pimenta Duarte mantém calendário anual de exposições que resultam em doações por parte dos artistas expositores, como contrapartida à disponibilização do espaço, conforme previsto em edital público.⁷

O TJDF é um tribunal em expansão, sendo considerado, em âmbito nacional, como um tribunal de médio porte. Com o grande crescimento da população do Distrito Federal, fez-se necessária a criação de fóruns nas demais regiões administrativas, para que os cidadãos residentes nas cidades satélites não sejam obrigados a se deslocar para o Plano Piloto para ter acesso à justiça. Atualmente o TJDF conta com dezesseis fóruns, de arquitetura moderna ou contemporânea, distribuídos de maneira a atender a demanda das trinta e uma regiões administrativas existentes no DF.

Em virtude da Lei Distrital n° 2.365/99⁸, que prevê que todo edifício ou praça, com área superior a mil metros quadrados, deve conter obra de arte em local de destaque ou integrada à arquitetura, os fóruns têm recebido as obras de arte doadas pelos artistas em contrapartida às exposições no Memorial TJDF, bem como algumas das que foram adquiridas pelo Tribunal na seleção pública de 2012.

As obras que, para fins deste Trabalho, consideramos como “acervo principal” atualmente estão distribuídas no Palacinho (Bloco D), no interior das salas da cúpula da administração do Tribunal - Presidência, Vice-Presidência e Corregedoria, e outras duas estão em exposição permanente no Memorial TJDF.

1.1 O projeto arquitetônico do Palácio da Justiça

Não é por mera obra do acaso a localização privilegiada do Palácio da Justiça na cidade planejada por Lúcio Costa. O prédio, cuja fachada principal encontra-se voltada de frente para o eixo que divide as asas, está inserido na escala monumental de Brasília. O Palácio Ruy Barbosa do TJDF está para a Praça do Buriti, como o Supremo Tribunal

⁶ Edital do concurso disponível em: <https://www.tjdf.jus.br/institucional/centro-de-memoria-digital/espaco-cultural/acervo-artistico/edital2012.pdf>> acesso em 24/2/2019.

⁷ Edital para o calendário 2019 disponível em: <https://www.tjdf.jus.br/institucional/centro-de-memoria-digital/exposicoes-2019/edital-1-2018-selecao-2019>> acesso em 24/2/2019.

⁸ Íntegra da lei disponível em: https://www.tc.df.gov.br/SINJ/Norma/50323/Lei_2365_04_05_1999.pdf> acesso em 21/2/2019.

Federal está para a Praça dos Três Poderes. Integra, portanto, o rol dos monumentos à modernidade erigidos na nova capital ao longo do “corpo do avião”.

O traçado cruciforme do projeto urbanístico de Brasília, dado pela intersecção dos eixos monumental e rodoviário, divide a cidade tal qual uma rosa dos ventos. Contudo, é preciso dizer que, pela perspectiva que estamos habituados a vê-la nos mapas, seu cume aponta para a direção oeste e não norte. O prédio do TJDFT localiza-se na porção oeste da área central, espaço reservado por Lúcio Costa para os órgãos da administração do Distrito Federal. O planejamento urbano da cidade foi pensado para atender as funções públicas de capital do país, buscando conciliá-las com as demais necessidades de seus habitantes. Assim, Brasília foi construída de modo a congregar suas escalas monumental, gregária, residencial e bucólica.

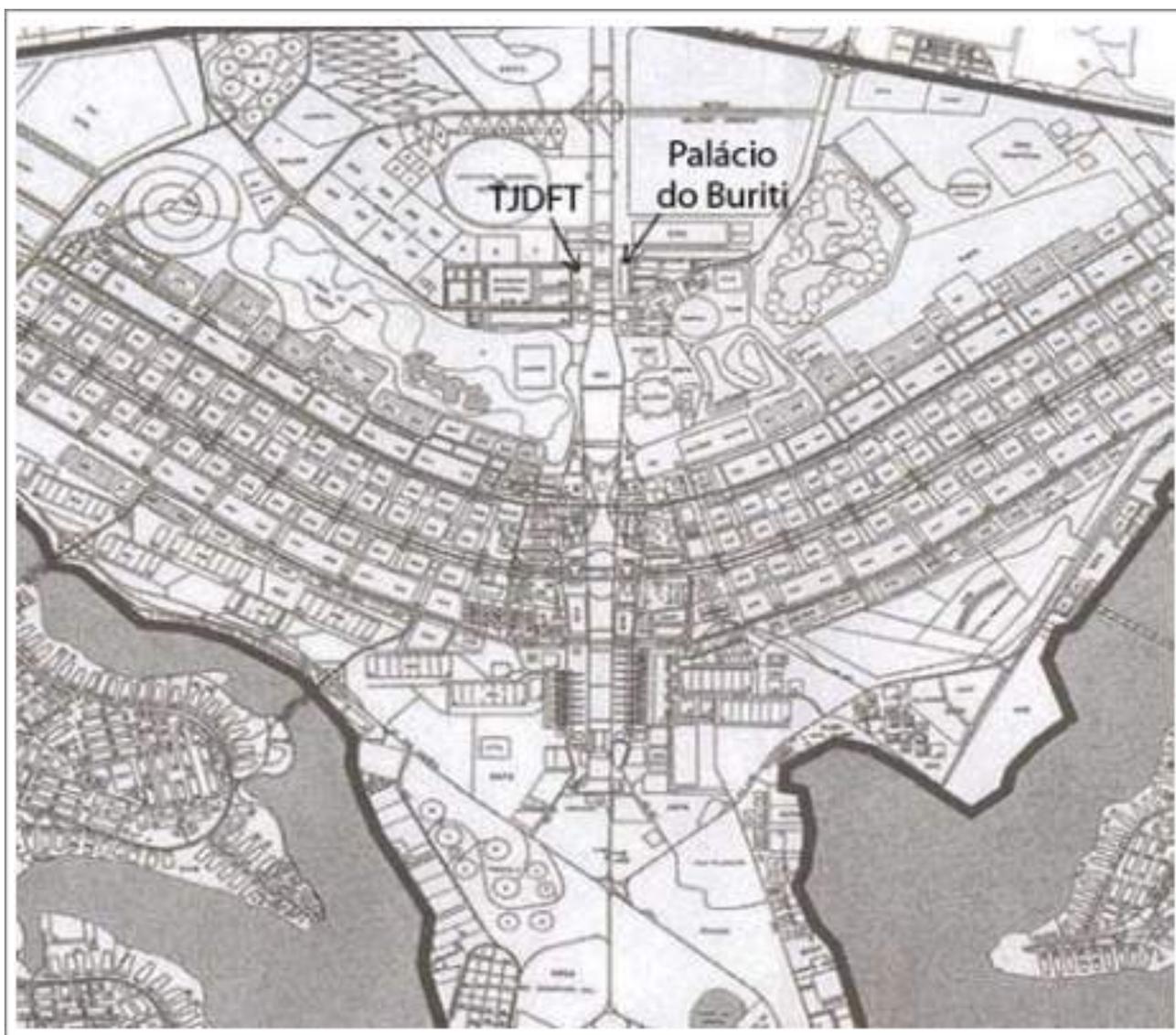


Imagem 2: Mapa do Plano Piloto (arquivo Codeplan, 1991) - retirado do livro *Ao fio do tempo*

Como dito anteriormente, o TJDFT foi inaugurado sem ainda ter sede própria. Na ânsia de construir e inaugurar a cidade na data estabelecida, 21 de abril, feriado nacional relacionado a Tiradentes, em razão de ter sido ele o primeiro a defender a ideia da interiorização da capital, toda força de trabalho estava destinada para a construção dos edifícios dos órgãos federais, de algumas quadras residenciais, entre outras edificações que garantissem uma condição mínima de habitação na cidade. Dessa forma, foram preteridos os prédios da porção oeste do Eixo Monumental, assim como tantos outros que foram sendo construídos ao longo do tempo.

Apesar de os jornais editados no ano da inauguração de Brasília veicularem notícias de que o arquiteto Oscar Niemeyer assinaria o projeto do palácio da Justiça local, bem como que esse logo seria inaugurado, ambas expectativas restaram frustradas. Tem-se aí o início de uma longa batalha para a construção da sede própria do TJDFT. Em 27 de agosto de 1960 o *Correio Braziliense* estampava, com destaque, matéria com os dizeres:

Caberá ao arquiteto Oscar Niemeyer, ora no Rio, projetar o Palácio da Justiça local. Será assessor do renomado arquiteto o Desembargador Hugo Auler, antigo admirador do consagrado artista pátrio. (...)

Niemeyer, com a assistência do Desembargador Hugo Auler, deverá realizar um projeto, não apenas à altura de seu nome, como ainda, de mais moderna funcionalidade e sem quebrar a austeridade que devem ter as Casas onde se aplica a Justiça.⁹

Pouco tempo depois, no mês de setembro, o mesmo jornal noticiava que Niemeyer já tinha prontos os estudos do projeto, aguardando apenas a destinação da área por Lúcio Costa para dá-lo como concluído.¹⁰

O que ocorre nesse meio tempo é uma grave baixa financeira nos cofres públicos de Brasília, resultante do volume de investimento necessário para erguer a cidade nos anos anteriores. Enquanto isso, no Bloco Seis da Esplanada dos Ministérios comprimia-se o pessoal necessário para garantir a prestação judiciária à crescente população da cidade.

Diante do difícil cenário, o jornalista Pedro Paulo Luz Cunha, que ficou conhecido pelo pseudônimo *Peluz*, deu início a uma extensiva campanha cujo lema era: *Uma cidade sem fórum não tem foros de cidade*.

⁹ Niemeyer já tem prontos os estudos para o projeto do fôro de Brasília. *Correio Braziliense*, Brasília, 21/9/60. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/028274_01/1756

¹⁰ *Ibidem*.

A campanha iniciada pelo jornalista *Peluz* no *Correio Braziliense* no ano de 1965, ganhou força com o apoio do então Presidente do TJDF, Desembargador Joaquim de Souza Neto, do diretor de secretaria Raul Mattos e do Deputado Federal Medeiros Neto. Inspirado pela célebre frase de *Peluz*, o deputado Medeiros Neto proferiu um discurso na tribuna da Câmara dos Deputados que angariou a simpatia dos seus pares. Dessa forma, a campanha teve sequência contando com a adesão de Deputados, Desembargadores e jornalistas.¹¹

O desfecho da campanha foi positivo. Em novembro de 1966, o arquiteto Hermano Montenegro, da equipe de Oscar Niemeyer, apresenta o projeto da futura sede do TJDF. O projeto, atendendo a complexidade da organização judiciária, era dividido em dois prédios distintos, sendo o Palácio, de quatro pavimentos, destinado à segunda instância da justiça, e o Bloco A, de dez pavimentos, destinado às varas da primeira instância.

O conjunto projetado por Hermano Montenegro é harmonizado por seus pilares verticais seriados, presentes nas duas edificações. A fachada principal do Palácio é composta por treze colunas paralelas e se liga à calçada do Eixo Monumental por meio de uma rampa de acesso. O Bloco A está localizado atrás do Palácio e emoldura o conjunto arquitetônico, valorizando o Palácio construído à sua frente.¹² Os elementos da arquitetura moderna empregados nos projetos dos prédios do TJDF derivam das propostas de Le Corbusier, arquiteto que exerceu maior influência na arquitetura moderna do Brasil.

O vínculo entre o arquiteto suíço radicado na França e a arquitetura moderna brasileira teve início em 1929, quando em sua primeira visita ao país participou da organização do primeiro Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM) que ocorreu na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) e cujas resoluções finais estabeleceram os princípios de atuação do movimento moderno na arquitetura. Lúcio Costa tornou-se, no mesmo ano, diretor da ENBA, e junto com outros arquitetos brasileiros, inclusive Niemeyer, seguiu elaborando projetos de arquitetura moderna pelo país. A parceria entre Le Corbusier e os arquitetos modernos brasileiros se firmou em 1936, ano em que retornou ao Brasil para orientar a elaboração do projeto do prédio do Ministério da Educação e Saúde, atual Palácio Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro.

¹¹ https://www.tjdft.jus.br/institucional/centro-de-memoria-digital/publicacoes/monumentum/18_05_2010-50-anos-de-justica_-reclamacao-para-a-construcao-do-forum-de-brasilia>

¹² MADEIRA, Fernando; MORATO, Marcos Dias. *Ao fio do tempo*: Cronologia das diversas intervenções físicas ocorridas no Complexo Judiciário do TJDF. Brasília: Tribunal de Justiça do Distrito Federal e Territórios, 2007, p. 19/21.



Imagem 3: Fotografia histórica do conjunto arquitetônico do TJDFT - acervo NUAMI

A arquitetura moderna proposta por Le Corbusier apresentava cinco pontos principais: planta livre, fachada livre, janelas em fita, terraço jardim e pilotis. Nos edifícios do TJDFT podemos verificar que Hernando Montenegro incorporou a maioria das ideias de Le Corbusier nos projetos. Foram empregados os elementos da planta livre, que consiste na desvinculação entre as estruturas de sustentação da construção e as paredes internas, possibilitando que os espaços internos possam ser rearranjados a qualquer tempo; o elemento da fachada livre, que também é uma desvinculação com relação à estrutura e permite que a fachada seja alterada sem impacto estrutural; as janelas em fita, que tornam as fachadas menos carregadas de elementos decorativos; e o terraço jardim que foi instalado no interior do Palácio, em sua área central, recebendo luz por uma clarabóia. Acredita-se, vendo as fotos históricas da construção do Bloco A, que também tenha sido previsto um terraço jardim nesse prédio, mas que nunca chegou a ser efetivamente implementado.

O Palácio principal teve sua construção finalizada em 1969 e o Bloco A somente ficou pronto para ser ocupado em 1975. Atualmente, o Tribunal conta com mais dois prédios projetados em épocas distintas, totalizando um complexo de quatro edificações. Um deles é o Bloco B, também de dez andares, construído atrás do primeiro, em 1996. Esses dois prédios mais altos compõem o denominado Fórum Milton Sebastião Barbosa. E em 2002 foi inaugurado o Palacinho, onde estão localizadas as salas da cúpula do TJDFT e o salão do Tribunal Pleno. Com a construção do Palacinho foi criado um grande espelho d'água, com algumas ilhas de jardins, que permeia todo o andar térreo dos dois palácios, que são ligados entre si por uma ponte curva sobre a água.

As obras de arte que constituem o acervo principal do TJDFT, que será objeto do próximo capítulo, atualmente estão distribuídas no Palacinho, onde estão em permanente exposição nas salas da cúpula do Tribunal.

Em frente aos prédios do TJDFT, atravessando a Praça Municipal onde o solitário buriti resiste ao tempo, encontra-se o Palácio que carrega o nome dessa árvore tão simbólica. O Palácio do Buriti, sede do Poder Executivo do Distrito Federal, se assemelha ao conjunto arquitetônico do Tribunal de Justiça em muitos aspectos. Também foi projetado em duas edificações, sendo um Palácio e outro prédio mais alto ao fundo. Seu Palácio ostenta altas colunas monumentais, porém estas foram construídas em suas laterais, em paralelo às vias do Eixo Monumental.

O elemento praça também merece ser evidenciado, pois à medida em que permite que os prédios façam face a um vazio construtivo, são destacadas as suas grandezas e, dessa forma, tornam-se monumentais. Talvez resida aí o grande diferencial da cidade ícone do modernismo. Soma-se aos projetos de arquitetura a organização urbana da cidade. Dessa combinação temos tanto a monumentalidade dos prédios quanto a do céu de um horizonte marcado na distância, contribuição inestimável da geografia do planalto.

Os demais prédios que circundam a Praça Municipal, mais conhecida por Praça do Buriti, são, em sentido anti-horário, a Câmara Legislativa, cuja construção é a mais recente; o Tribunal Regional Eleitoral, que tem uma cascata d'água em sua fachada principal; o Memorial JK e o Memorial dos Povos Indígenas, que estão localizados na área central do Eixo e são as únicas edificações assinadas por Oscar Niemeyer; o Palácio do Buriti, o qual foi descrito anteriormente; e o Tribunal de Contas do Distrito Federal.

A Praça do Buriti foi um local bastante frequentado, contudo, o passar do tempo fez com que as pessoas deixassem de ocupar os espaços públicos da cidade. Atualmente

seus espelhos d'água estão vazios e os chafarizes desligados. O buriti, devido a diversas intempéries teve de ser amarrado com cabos de aço para que se mantenha de pé. Essa situação não poderia ser mais simbólica, posto que a árvore, que na natureza indica abundância de água em seus arredores, padece visivelmente em meio à secura dos antigamente belos espelhos d'água que a circundavam.

1.2 A arte, a arquitetura e o mobiliário modernos no cotidiano da Justiça de Brasília

Desde o início de seu funcionamento, o órgão da justiça local da nova capital buscou estar em consonância com os preceitos modernos estabelecidos pelo ideário que motivou a construção da cidade sob a égide de uma visão moderna, onde vigorava o entendimento da importância das artes, arquitetura e artes aplicadas ao desenho industrial de mobiliário, para “aperfeiçoar o homem do Brasil”. Mesmo funcionando inicialmente em instalações precárias no Bloco Seis da Esplanada dos Ministérios, já havia a preocupação de adquirir peças de mobiliário de *design* moderno, assinadas por reconhecidos arquitetos brasileiros, como Sérgio Rodrigues, e elaboradas com madeiras e materiais nacionais.

Alguns fatos resgatados na história da arte brasileira e da construção de Brasília indicam que as aquisições de acervos de arte e mobiliário modernos para o interior dos prédios construídos na cidade, com arquitetura e urbanismo também modernos, ocorridas nos primeiros anos após a inauguração da cidade, não se tratavam meramente de atos de colecionismo ou de decoração dos ambientes. Ao que tudo indica, essas aquisições eram, sobretudo, parte da mesma política de Estado que culminou na construção da nova capital e que visava, em última instância, a formação de uma nova sociedade brasileira. Esses indícios necessitam (e merecem) maior aprofundamento por meio de pesquisas que objetivem comparar acervos dos órgãos públicos da cidade. Nesse sentido afirma a pesquisadora Angélica Madeira:

No desenho urbano, na arquitetura e até nos interiores de muitos edifícios públicos e residenciais, percebe-se a grande importância atribuída à arte pelas elites políticas e intelectuais responsáveis pela construção de Brasília. Dotar a cidade da nobreza exigida a uma capital era também pontuar o espaço com marcos simbólicos e obras de arte integradas à arquitetura. Esculturas, tapeçarias e painéis, obras de muitos artistas que contribuíram com trabalhos especialmente elaborados para ocupar os espaços dos edifícios públicos. Grande parte desses trabalhos concentra-se em palácios do governo e quase todos - apesar de

adequarem-se perfeitamente aos espaços arquitetônicos a que se destinam - cumprem papel de dotar a arquitetura de mais beleza e distinção.¹³

Sob a gestão do desembargador Hugo Auler, o acervo artístico e de mobiliário, foi sendo paulatinamente adquirido e organizado, conforme textos publicados em jornais da época. A escolha das obras de arte e peças de mobiliário foi feita de forma intencional e alinhada a esse ideário moderno que norteou todo o projeto de construção de Brasília. A respeito das aquisições efetuadas por Hugo Auler, Quirino Campofiorito, intelectual e artista presente no acervo, afirmou:

E foi quando podemos conhecer o valioso acervo artístico em que já se constitui a Galeria de Arte do Tribunal de Justiça do DF. Um fato novo e relevante que rompe com a rotina que muitas vezes deixou instituições logicamente afeitas à inteligência, inteiramente desprovidas de um acervo que tão necessariamente se ajustasse ao espírito que bem as identifica no contexto cultural da Nação.

Confessamos que surpreendeu-nos sobremaneira o já muito expressivo conjunto de obras que o desembargador Hugo Auler soube garantir à Galeria daquele Tribunal. As aquisições são absolutamente criteriosas e lhes assiste o cuidado de constituir uma sequência em que a significação artística das obras vale conjuntamente como um roteiro sério da evolução das artes plásticas no Brasil.¹⁴

O jornal *Correio Braziliense*, em diversos momentos nos primeiros anos da cidade, noticiou as inovações que iam sendo implementadas na decoração do ambiente do Tribunal. A presença de matérias como essas em um jornal de grande circulação e interesse público corrobora a informação de que a implementação de uma decoração voltada para peças modernas era uma preocupação da sociedade que se formava em Brasília. Uma matéria bastante interessante foi publicada na coluna social *Katucha*, de 30 de novembro de 1961:

Dizem que Oscar Niemeyer está dando por demais feliz com a decoração do Tribunal de Justiça do Distrito Federal, cujo Presidente, o Desembargador Hugo Auler, soube conjugar maravilhosamente o estilo moderno, de linhas retas, ângulos vivos, sem trabalhos de talha, e a majestade clássica da justiça. A sala de sessões do Tribunal Pleno, forrado de cinza e vermelho, com o mobiliário em jacarandá da Bahia, incrustações de bronze do escultor Alfredo Ceschiatti e correntes do mesmo metal confeccionadas especialmente pelo Liceu de Artes e Ofícios de S. Paulo, ficou um deslumbramento.¹⁵

¹³ MADEIRA, Angélica. *Itinerância dos artistas: a construção do campo das artes visuais em Brasília: 1958-2008*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013, p. 39.

¹⁴ Galeria de Arte em Brasília. *Correio Braziliense*, Brasília, 3/5/67. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_01/27885

¹⁵ Coluna social *Katucha*. *Correio Braziliense*. Brasília, 30/11/61. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/028274_01/5821

A arquitetura de planta livre com seus imensos vãos, característica moderna derivada das ideias de Le Corbusier, demandava a implementação de painéis em madeira para divisão interna dos ambientes. A preferência pelo uso de madeiras nacionais é característica marcante desse período, bem como a visualidade de linhas simples e sem ornamentação excessiva.

É importante pensar o espaço do Tribunal como um espaço público de poder, cuja proposta relaciona arquitetura e objetos decorativos. Os quadros do acervo são motivo de orgulho para as autoridades da Casa desde os primeiros anos do Tribunal. Revendo as fotos de momentos históricos do TJDFT, como posses de novos presidentes e outros eventos internos, percebe-se que seus personagens faziam, e ainda fazem, questão de se posicionar à frente das pinturas, em especial do Retrato de JK pintado por Di Cavalcanti, que sempre esteve no gabinete presidencial. É interessante observar nestas fotografias as sucessivas gerações que se fizeram presente face as obras de arte do acervo.

A ideia da arte como “deiscência do Ser”¹⁶, introduzida por Merleau-Ponty, nos possibilita pensar como as obras produzidas no passado residem, também, no presente, na medida em que são revisitadas por diferentes gerações. Dessa maneira, condensam-se os tempos. “As criações humanas conectam presentes diferentes e se reúnem, para cada geração, num mesmo espaço, numa mesma terra, numa única presença que ao mesmo tempo passa e não passa. Estacionária.”¹⁷ Esse pensamento filosófico de alta complexidade pode ser empregado como instrumento teórico para a escrita da história da arte, especialmente no que tange às criações artísticas inseridas em um contexto vivo, de sucessivos presentes. Como é o caso do acervo artístico do TJDFT.

Em algumas entrevistas realizadas pelo Programa História Oral, desenvolvido pelo Núcleo de Apoio à Preservação da Memória Institucional - NUAMI, os entrevistados, personalidades da história do TJDFT, se referem com carinho à presença das obras de arte do acervo nas instalações do Tribunal.¹⁸

¹⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 43.

¹⁷ TASSINARI, Alberto. Quatro esboços de leitura. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 152/153.

¹⁸ Entrevistas disponíveis em: <https://www.tjdft.jus.br/institucional/centro-de-memoria-digital/historia-oral>> acesso em 13/12/2018.



Imagem 4: Registros fotográficos do TJDF antigas e recentes - acervo NUAMI

Se no passado remoto a interação dos magistrados e servidores com as obras de arte era bastante positiva, digna de ser guardada em suas memórias individuais e lembrada quando questionados sobre os primeiros anos da atividade judiciária na nova capital, hoje em dia o cenário é muito diferente. Seja pelo aumento expressivo da quantidade de servidores e de pessoas que frequentam diariamente o Tribunal ou pela falta de acesso e de informações sobre o acervo, percebe-se um desconhecimento quase generalizado a respeito dessa relevante faceta do TJDFT, especialmente entre servidores que trabalham nas varas de primeira instância, pois exercem suas atividades laborais em locais distantes das salas onde se encontram as obras do acervo.

A escassez de informações gera grande apreensão, notadamente em razão da ausência de estudos oficiais que consigam delimitar a abrangência do acervo artístico. O levantamento das obras que compõem o acervo principal é extremamente importante para evitar que elas se confundam com outras, que autoridades e servidores levam para o trabalho a fim de decorar suas salas. Essa preocupação não está baseada em um alarmismo desnecessário, já que temos dados concretos sobre o extravio de três importantes obras, ocorrido há cerca de trinta anos, sendo duas gravuras, uma de Oswald Goeldi e a outra de Rossini Perez, e uma pintura de Maria Luiza Leão, todas adquiridas ainda na década de 1960, as quais foram objeto de processo administrativo para baixa permanente da relação de bens da carga patrimonial da instituição.

Em que pese a gravidade desse fato, não seria justo dar a entender que o Tribunal adota uma conduta displicente em relação às obras. Em duas diferentes oportunidades elas passaram por restauro profissional. E mais recentemente, com a implantação do Programa Memória, foram criados o Memorial TJDFT - Espaço Desembargadora Lila Pimenta Duarte, em 2010, e o Centro de Memória Digital, ambos geridos pelo NUAMI, com área de competência relacionada à conservação, pesquisa e divulgação de bens de valor histórico, normatizada por meio de resolução administrativa.

O trabalho do NUAMI, responsável pela gestão do Memorial, tem sido de grande importância para o resgate da memória institucional do Tribunal. Um dos primeiros passos implementado pelo Núcleo, para facilitar a preservação do patrimônio artístico, foi a recomendação ao departamento gestor do patrimônio sobre a necessidade de diferenciação das obras de arte dos demais bens do Tribunal. Outro bom exemplo foi o trabalho desenvolvido no resgate de peças do mobiliário original que estavam empilhadas em depósitos e, após restauro, passaram a compor a exposição permanente que narra a trajetória dessa Casa de Justiça que, em 2020, irá inteirar sessenta anos.

Com relação ao mobiliário, é possível notar pelas fotos que os móveis foram sendo sucessivamente substituídos com o passar dos anos, para melhor adequação quanto à praticidade necessária ao desempenho das atribuições cotidianas. Apenas uma pequena parte do mobiliário original sobreviveu ao tempo, sendo que são raras as peças que estão em efetivo uso atualmente.



Imagem 5: Restauro das obras de arte e peças do mobiliário original no Memorial TJDFT - acervo NUAMI

No que se refere à arquitetura moderna dos prédios, podemos afirmar que, tendo em vista que a maioria dos edifícios públicos da cidade ostenta arquitetura semelhante, essa questão é vista com muita naturalidade pela maioria dos usuários das instalações, não tendo sido levada em consideração em nenhuma das fontes pesquisadas. Por outro lado, os visitantes provenientes de outras regiões do país ou até mesmo estrangeiros costumam expressar seu deslumbramento perante o desenho de linhas simples que emolduram as conhecidas construções desta cidade tombada.

Outro aspecto importante para a arquitetura moderna em Brasília é o paisagismo, o que pode ser observado pelos jardins da maioria dos prédios públicos e superquadras da cidade. Assim, o trabalho de paisagismo do complexo arquitetônico do TJDFT é uma característica que merece ser mencionada. Os prédios possuem jardins em suas áreas

externas, algumas ilhas ajardinadas no grande espelho d'água que envolve os dois palácios e também um jardim de inverno no centro do Palácio - Bloco C.

Um fato histórico que ilustra a importância do paisagismo no contexto da trajetória do Tribunal foi o plantio de uma muda de ipê próxima à entrada principal do Palácio, durante uma solenidade em 1967, pelo desembargador Joaquim de Souza Neto. Uma fotografia tirada nessa ocasião encontra-se exposta no Memorial TJDFT e ilustra informativos históricos veiculados na página do Centro de Memória Digital - CMD¹⁹. Outra árvore que foi plantada perto do local e que hoje é considerada símbolo dos prédios do TJDFT é um frondoso flamboyant, árvore natural de Madagascar, que teve perfeita adaptação ao solo e clima do cerrado e por isso pode ser encontrada em diversos locais da cidade. O flamboyant é um símbolo importante para o complexo arquitetônico do TJDFT em razão de sua exuberância quando está carregado de suas flores de cor viva.



Imagem 6: Plantio da árvore em frente ao Palácio, 1967 - acervo NUAMI

¹⁹ <https://www.tjdft.jus.br/institucional/centro-de-memoria-digital>

CAPÍTULO 2

2. O ACERVO PRINCIPAL

Por meio do estudo individualizado das obras de arte, bem como da unidade que elas formam quando entendidas como acervo, muitas articulações se tornam possíveis. Para tanto, é necessário trazê-lo à tona, dar a ele nova visibilidade.

O presente Trabalho apresenta uma análise mais aprofundada apenas dos quadros que elencamos como mais significativos dentre as obras do acervo principal. Consideramos como acervo principal somente as aquisições realizadas nas primeiras décadas de funcionamento do órgão que, em sua maioria, foram encabeçadas pelo desembargador Hugo Auler. Esse recorte foi pensado não somente em razão da relevância das obras e dos artistas, mas, principalmente, do contexto histórico que ensejou as aquisições, apresentado no primeiro capítulo.

Essa diferenciação é necessária, pois o acervo artístico está em permanente crescimento. Em 2012, o Tribunal realizou um concurso para selecionar obras de arte que resultou no acréscimo de quatorze pinturas e duas esculturas ao patrimônio da casa. Também, desde 2013 uma grande quantidade de obras é doada ao Tribunal todos os anos, como contrapartida às exposições temporárias acolhidas em seu Memorial, algumas delas de artistas com projeção internacional.

Embora já tratado anteriormente, é relevante frisar que as aquisições oficiais de obras de arte modernas, cujos elementos compositivos estavam alinhados com as questões relativas à identidade nacional, integraram uma política de Estado que perdurou durante grande parte do século XX. É possível localizar o início dessa prática durante o regime do Estado Novo, pela aplicação de uma política cultural que “objetivava produzir um ‘novo homem brasileiro’”²⁰ para romper com o passado colonial, cuja visualidade estava ligada a padrões importados da Europa.

Ao longo dos anos, as principais metrópoles do país passaram a abrigar em seus prédios públicos, praças e parques um número considerável de obras de arte de caráter monumental, muitas delas integradas à arquitetura, tais como paredes em azulejaria, relevos escultóricos, pinturas murais e esculturas. O caso das pinturas em telas de menores formatos, embora não seja escasso, ainda não foi devidamente estudado.

²⁰ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação. *Perspective*, 2, 2013, p. 5.

O gosto pela monumentalidade é tratado por Frederico Morais como o reflexo do “critério de todos os regimes totalitários de que a arte tem por função imortalizar seus líderes e suas doutrinas.”²¹ Com isso não se quer dizer que os artistas produziam suas obras deliberadamente com esse propósito, a escolha daquilo que passaria, ou não, a integrar os locais públicos das cidades é que era feita com base nesse “gosto” a que se refere Frederico Morais. E, dentro desse cenário, temos Brasília, cidade planejada para ser um museu a céu aberto; para congregar arte, arquitetura, paisagismo e funções públicas.

No contexto das aquisições oficiais em Brasília o desembargador Hugo Auler desenvolveu ao menos dois papéis fundamentais. O primeiro refere-se à escolha de obras para o TJDF e para o Tribunal Regional Eleitoral - TRE, quando esteve na presidência deste, e também para outros órgãos, como membro de comissões compostas para essa finalidade. O segundo papel foi desenvolvido por meio das críticas de arte publicadas diariamente nos jornais da cidade, pelas quais opinava indiretamente sobre as aquisições efetuadas pelos mais diversos órgãos da cidade. No capítulo 3 veremos essa questão com maior profundidade.

Não obstante a aquisição de acervos institucionais seja parte de uma política pública, escolher e comprar obras de arte é, de certa forma, um ato de colecionismo. O que difere um acervo institucional de uma coleção particular é o fato de que a coleção pública passa a “influir de modo significativo no campo ideológico e comercial, no contexto de sua política cultural”²². Evidente que a chancela governamental tem um grande peso quando se trata de um processo de legitimação de um discurso, qualquer que seja ele, inclusive, o das artes.

Montar uma coleção é também um processo criativo, que “liga de forma indelével o artista e o colecionador”²³. Escolher implica em fazer opção por uma coisa em detrimento de outras tantas. Em razão disso, muitos colecionadores buscam nas críticas de arte opiniões para embasar suas escolhas. No caso da formação do acervo de arte do TJDF, verifica-se que o “coleccionador” era também crítico de arte. Hugo Auler deixava bastante

²¹ MORAIS, Frederico. Arte pública: da praça à telemática. In: *A Metrópole e a arte*. São Paulo: Prêmio, 1992, p. 48.

²² PINHO, Diva Benevides. *A arte como investimento: A dimensão econômica da pintura*. São Paulo: Nobel/Edusp - Editora da Universidade de São Paulo, 1998, p. 67

²³ HARGREAVES, Manuela. Colecionismo e colecionadores, um olhar sobre a história da arte na 2ª metade do séc. XX. Apresentação proferida no âmbito da conferência sobre “Colecionismo e Mercados de Arte”, na Fundação Cupertino de Miranda em 8 de novembro de 2014.

claras suas razões para exaltar ou depreciar a produção de determinados artistas, sendo suas críticas um rico material de apoio ao estudo do acervo.

Na época de Auler, o papel do crítico se diferenciava do papel do historiador da arte com mais facilidade. Enquanto o crítico estava comprometido com a análise da produção a ele contemporânea, o historiador se dedicava à construção de uma narrativa referente ao passado, mesmo que recente. Nessa época, a atuação crítica detinha maior autonomia para defender seus próprios critérios de juízo. Atualmente, a barreira que separa críticos de historiadores já não está tão evidente, como explica Sônia Salzstein:

A profissionalização e conseqüente atomização cada vez maiores da atuação do crítico, e também a ascendência crescente das grandes instituições e do mercado no agenciamento do espaço público da arte certamente terão reduzido (ou no mínimo deslocado) o campo de intervenção da crítica.²⁴

Com algumas exceções, como o texto dedicado ao pintor Eliseu Visconti²⁵, Hugo Auler estava preocupado em escrever a respeito da produção de seu próprio tempo, destacando personalidades como Pietro Maria Bardi, considerado por ele como “notável esteta da hora presente”.²⁶

Essa visão também transparece quando se trata da compra de obras para o acervo do Tribunal. Fato bastante comum em coleções, como diz Manuela Hargreaves: “obviamente, também, a coleção tende a refletir certos aspectos da personalidade do colecionador”²⁷. Ainda no mesmo sentido diz a pesquisadora que: “a coleção reflete um modelo do mundo feito à medida de quem a realiza, poderá até ser uma forma de o corrigir, de estabelecer uma nova ordem, de perpetuar uma vida, ou de dar um sentido ao tempo.”

Dessa maneira, as aquisições feitas por Hugo Auler replicam a sua amplamente difundida visão sobre arte, a qual estava profundamente baseada em preceitos introduzidos pelo modernismo brasileiro. O acervo reúne nomes que na época já eram de grande prestígio, como Di Cavalcante e Emeric Marcier, figurativistas modernos, e

²⁴ SALZSTEIN, Sônia. Transformações na esfera da crítica. In: FERREIRA, Glória. (org.) *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 227.

²⁵ AULER, Hugo. Eliseu Visconti - Precursor do Modernismo no Brasil (I e II) - Correio Braziliense, 14/10/1967 e 22/10/1967. Disponível em: <https://eliseuvisconti.com.br/textos/hugo-auler/> acesso em 05/09/2018.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Idem op. 23

Samson Flexor, precursor da abstração informal no Brasil; a artistas que na época eram apenas jovens promessas da arte brasileira, como Yara Tupynambá e Rossini Perez, alunos de gravura de Oswaldo Goeldi; Rubem Valentim, que ainda galgava seu espaço no caminho da arte construtivista; Glênio Bianchetti e Carlos Scliar, herdeiros gaúchos de uma arte de engajamento social cujo expoente foi Cândido Portinari; e o jovem Siron Franco, no início da busca por uma poética particular relacionada ao surrealismo.

Em contato com o acervo artístico do TJDFT é possível perceber que o conjunto de suas principais obras apresenta uma significativa síntese das diferentes fases e vertentes da história da arte brasileira a partir do movimento modernista até as primeiras expressões da arte contemporânea. Ele nos possibilita um verdadeiro passeio por nossa história da arte.

A constatação de que o acervo foi montado com objetivo de apresentar um panorama da arte brasileira a partir do século XX adveio da observação das próprias obras, já na primeira visita. Posteriormente, por meio de pesquisa em fontes primárias, encontramos alguns textos nos quais Hugo Auler evidencia esse propósito na formação do acervo do TJDFT, bem como na formação de todos os acervos artísticos de instituições públicas da nova capital. Como exemplo destacamos o seguinte:

O Governo do Distrito Federal, seguindo o exemplo do Ministério das Relações Exteriores, do Tribunal de Justiça do Distrito Federal e de vários órgãos da pública administração em Brasília, irá inaugurar brevemente o seu patrimônio artístico formado por excelentes obras de pintura e escultura. De início serão integradas no acervo do Palácio do Buriti pinturas de Rubem Valentim, Glênio Bianchetti, Iberê Camargo, Carlos Scliar e Bernardo Cid e uma escultura de Francisco Stockinger que é, sem sombra de dúvida, um dos grandes valores da arte escultórica contemporânea. E, desse modo, logo estamos a ver que ficarão bem representadas as correntes estéticas do construtivismo, do expressionismo, do abstracionismo e da arte fantástica, essa última refretida através de uma obra do laureado pintor Bernardo Cid, artista de nível internacional.

Todavia, temos para nós que, em seguida, deveriam ser adquiridas obras de artistas que, em tempos pretéritos, marcaram a evolução de nossas artes plásticas, quando, então, passaríamos a ter a presença de Elyseu Visconti, Lasar Segall, Di Cavalcanti, Vicente do Rêgo Monteiro, Candido Portinari, Tarsila do Amaral, Guignard e Alfredo Volpi, bem como de Ivan Serpa, mais contemporaneamente, além de outros mais que modificaram o panorama da arte brasileira a partir da Semana da Arte Moderna realizada no período compreendido entre os dias 11 e 17 de fevereiro de 1922, na capital de São Paulo.

Creemos que uma seleção dirigida nesse sentido iria enriquecer o patrimônio histórico e artístico do Distrito Federal e, em conseqüência, formar o acervo do Museu de Arte Contemporânea de Brasília, cuja criação é uma das metas da administração do Governador Hélio Prates da Silveira.

Não ignoramos que Brasília é uma cidade em formação e, conseqüentemente, uma metrópole que necessita urgentemente de obras de infra-estrutura. Todavia, não poderíamos compreender a existência de

um governante que relegasse para um plano inferior as artes em geral, tanto mais quanto a presença de obras de arte constitui um processo de ampla difusão artística e cultural.

Entretanto, é necessário que haja o máximo rigor na seleção e na aquisição das obras. Mas, na hipótese, temos a certeza de que a Senhora Martha Prates da Silveira, Presidente da Comissão de Formação do Patrimônio Artístico do Distrito Federal, com sua sensibilidade artística e o assessoramento do Professor Alcides da Rocha Miranda, arquiteto, pintor, desenhista e gravador, ex-aluno de André Lhote, que foi considerado um príncipe da pintura moderna da França, irá tomar aquela direção no processo de formação do acervo do Palácio do Buriti.²⁸

Em outro texto, cuja íntegra encontra-se no Anexo 2, Hugo Auler relaciona o projeto arquitetônico de Brasília, a aquisição de acervos artísticos e a realização de exposições de arte moderna e contemporânea ao objetivo de formar um público instrumentalizado, no qual afirma:

Para que Brasília possa tornar-se através dos tempos em um centro de cultura geral e de especulação intelectual, é necessário que se forme desde esse momento uma sensibilidade estética à altura do lirismo e da funcionalidade, do bucolismo e da monumentalidade de nossa civitas.²⁹

Os documentos acerca da gênese do acervo não foram devidamente preservados pelo órgão, entretanto, tomando por base textos publicados no jornal *Correio Braziliense* na década de 1960, alguns de autoria do próprio Hugo Auler, bem como uma entrevista realizada em 2015 por Adriana Jobim, então servidora da Assessoria de Comunicação Social do Tribunal, com Léa Portugal, tabeliã do Cartório do 2º Ofício de Registro de Imóveis, que segundo consta foi uma das pessoas que participou das aquisições das obras do acervo³⁰, foi possível esboçar uma aproximação da sequência em que foram adquiridas as obras.

Pelo que indicam as fontes, a obra inaugural do acervo foi o retrato de JK pintado por Di Cavalcanti, seguida por obras de Alfredo Cheschiatti, todas adquiridas em 1961.

²⁸ Coluna Atelier. *Correio Braziliense*, Brasília, 27/10/71. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/028274_02/16107> acesso em 22/3/2019.

²⁹ Coluna Atelier. *Correio Braziliense*, Brasília, 15/2/70. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_02/614> acesso em 22/3/2019.

³⁰ O texto gerado a partir da entrevista, bem como alguns outros documentos, foram gentilmente cedidos por Adriana Jobim para a realização deste trabalho. Tais documentos são provenientes de pesquisa realizada por ela que não chegou a ser publicada.

Em que pese os jornais informarem sobre aquisição de esculturas de Cheschiatti, as peças desse artista não figuram no rol de obras catalogadas na relação do patrimônio.

Em seguida, foram adquiridas as obras de Carlos Scliar e Athos Bulcão, em 1962. Segundo relatado por Léa Portugal à Adriana Jobim, Athos Bulcão levou pessoalmente vários quadros de sua autoria ao TJDFT para que o desembargador Auler escolhesse, tendo sido escolhidas as duas pinturas que circularam na mostra itinerante em comemoração ao centenário do artista, “Mascarados” e “Carnaval”.

Na primeira década do Tribunal em Brasília, entre os anos de 1962 e 1969, foram adquiridas as pinturas de Emeric Marcier, Glênio Bianchetti, Flávio Motta e Quirino Campofiorito (Flávio Motta e Quirino também publicaram críticas no Correio Braziliense, sob a coordenação de Hugo Auler). Também foram adquiridas as gravuras de Rossini Perez, Ana Letycia, Maria Luiza Leão e Esther Joffily (professora do Instituto de Artes da UnB); e desenhos de Oswaldo Goeldi e Hugo Mund Júnior, que também não constam da catalogação oficial do órgão. As obras de Siron Franco, Rubem Valentim e Yara Tupynambá foram as derradeiras a ser adquiridas naquela década, já no ano de 1969.

2.1 Algumas obras: considerações sobre quadros presentes no acervo

Com o objetivo de apontar a importância do acervo para a história da arte moderna no Brasil e para a instituição em que está inserido, buscamos analisar algumas obras, selecionadas em razão da relevância nesse contexto.

Na análise apresentada, priorizamos organizar as informações pela aproximação de elementos inerentes às obras, em especial seus aspectos formais e/ou de conteúdo, todavia sem deixar de lado o peso da biografia dos artistas que as produziram, tendo em vista a ligação desses com os fatos históricos que ensejaram suas presenças no acervo. As críticas escritas pelo desembargador Hugo Auler também serviram de amparo ao estudo, pois são excelentes referências quanto à justificativa para a aquisição das obras.

As informações levantadas em matérias publicadas nos jornais da época apontam que a primeira obra a integrar o acervo foi o retrato de Juscelino Kubitschek, pintado por Di Cavalcanti. Esse quadro é, sem dúvida, um dos principais do acervo, não somente pela relevância do personagem retratado e do pintor que a realizou, mas principalmente pela própria composição, que faz jus ao peso dos nomes que carrega.



Imagem 7: *Retrato de JK*, Emiliano Di Cavalcanti, 1961, Óleo sobre tela, 90x63cm

A obra é extremamente representativa de todo contexto histórico que foi apresentado no primeiro capítulo. Di Cavalcanti é um dos nomes do primeiro grupo de artistas modernistas brasileiros. Foi o idealizador e principal organizador da “Semana de 22”, na qual expôs doze obras e também criou todas as peças gráficas do evento. Juscelino, por sua vez, foi o Presidente que esteve à frente da realização do antigo sonho de interiorização da capital e o fez construindo uma cidade inteiramente nova e moderna, tombada como patrimônio cultural da humanidade por seu conjunto arquitetônico e urbanístico.

A respeito da pintura, Léa Portugal informou que o quadro foi fruto de uma encomenda realizada por Hugo Auler diretamente ao artista e que Di Cavalcante foi pessoalmente ao Tribunal para entregar a pintura, porém não deu certeza se Juscelino posou para a pintura ou se a mesma foi feita a partir de uma fotografia, conforme relata Adriana Jobim.

Os muitos anos que separam a Semana de Arte Moderna do momento em que foi encomendada a pintura do retrato, serviram para consolidar o nome de Di Cavalcanti como um dos mais importantes pintores modernos do país, principalmente por seus quadros de mulatas e cenas da cultura popular brasileira. Apesar de sua fama não estar vinculada ao trabalho como retratista, como a de Portinari, a escolha de Di para retratar Juscelino foi um grande acerto, pois como defende Marcelo Teo:

Situar Di “entre a crônica e o retrato” é, mais do que sugere o caráter literal da expressão, identificar em sua produção pictórica os vestígios sutis que conectam tradição e imprensa, vanguardismo e individualidade, invenção consciente e os cacoetes do ofício. Talvez nesse cruzamento se encontre o mais verdadeiro diálogo entre sua arte e a cultura popular, muito mais efetivo do que as versões estereotipadas da mulher e da música brasileira por ele oferecidas.³¹

No retrato é possível observar as características duais apontadas pelo pesquisador, que paradoxalmente conseguem ser ao mesmo tempo opostas e complementares. Di Cavalcanti foi capaz de conferir modernidade e leveza ao ato quase solene de pintar um chefe de Estado.

Datada de 1961, a pintura é constituída por pinceladas rápidas, que marcam a gestualidade do artista. As grossas camadas de tinta em relevo dão destaque ao caráter pictórico do retrato, conservando as feições austeras imprescindíveis à ocasião. Observa-

³¹ TEO, Marcelo. Di Cavalcanti: entre a crônica e o retrato. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, julho 2001.

se que o rosto é a porção do quadro a qual mais se dedicou o artista. O sólido fundo azul, com larga faixa vertical de cor clara do lado direito, não oferece qualquer pista sobre onde estava o personagem quando da captura de sua imagem. Juscelino aparece vestido em terno marrom com gravata vermelha, com o rosto virado quase de perfil. Fita com o olhar baixo algo que está externo ao quadro. O corpo foi retratado somente até a linha da cintura com linhas simples que marcam seu contorno e dão forma à lapela do terno. Há uma perceptível desproporção com relação ao tamanho do corpo comparado com a cabeça, mas que não descaracteriza o modelo, pois ele era realmente um homem bastante corpulento.

Di Cavalcanti é um artista com extensa fortuna crítica. Sua produção foi estudada e analisada pelos mais importantes críticos de arte brasileiros, como Ferreira Gullar:

São as qualidades essencialmente pictóricas de sua obra que lhe garantem a significação e a permanência. Isso se constata, hoje, quando temos a oportunidade de nos defrontarmos com um conjunto notável de suas obras. Se é verdade que, essas obras, por suas características intrínsecas, pertencem a determinado momento da arte brasileira, afirmam-se, nos tempos atuais pelo poder que têm de nos fascinar. E esse fascínio - é importante que se assinale - não se confunde com a nostalgia do passado e, sim, decorre do que ali é efetivamente criação plástica, inventividade gráfica, linguagem poética, enfim, arte da melhor qualidade.³²

As afirmações de Ferreira Gullar sobre Di Cavalcanti nos auxiliam a entender o que diferencia a pintura de um mero retrato de presidente. O retrato de JK é visto pelo Tribunal, sobretudo, como uma obra de arte e como tal ainda tem o condão de produzir fascínio em seus espectadores.

Hugo Auler, assim como Ferreira Gullar, também considerava Di Cavalcanti um dos maiores expoentes da arte moderna brasileira, como podemos observar na seguinte crítica publicada em julho de 1968:

Atualmente, Di Cavalcanti é uma das grandes expressões de nossa pintura contemporânea, apresentando, tecnicamente, uma obra pictural que se destaca por um estilo original, uma ótima textura e na qual predominam as cores puras e quentes, por vezes esmaltada, que revestem de imponência as suas composições; com um domínio absoluto sobre o desenho que, muitas vezes, atinge um alto grau de geometrização, muito embora “geometrização não seja suficiente para estetizar”, como bem o diz Mikel Dufrené, esse magnífico pintor sabe estabelecer o equilíbrio e a repartição de grandes massas, dando às suas obras um aspecto arquitetural.

Sob o ângulo plástico e pictural, Di Cavalcanti revela a influência do cubismo picasseano, haja vista para a tela “Três Figuras na Rua”; já nos quadros “Mangue” e “Mulata com gato preto”, podemos notar no fundo um

³² GULLAR, Ferreira. A modernidade em Di Cavalcanti. *In: Di Cavalcanti 1897-1976*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2006, p.12.

despojamento arquitetônico no estilo de De Chirico; finalmente, o relevo acentuado das figuras humanas, de que pode servir de exemplo o quadro “Samba”, empresta às suas criações um caráter monumental, no qual se distinguiu Diego Rivera. Já, ao contrário, no “Retrato de Noêmia”, de estilo puramente expressionista, faz lembrar a técnica de Lasar Segall. Mas a verdade é que todas essas influências, de que não escaparam os maiores gênios da pintura universal, tiveram o condão de formar um amálgama que, finalmente, deu causa à originalidade estética de Di Cavalcanti.

Tematicamente, Di Cavalcanti, através de seu expressionismo, aborda, psicologicamente, a vida dos morros, das favelas, da gente humilde do litoral, o samba e o carnaval, em cujos temas exalta a figura da mulata, para a qual sua arte reivindica a mesma grandiosidade das madonas do renascentismo. E assim, apresenta uma pintura com um raro sentido de brasilidade autêntica, sem recurso a símbolos herméticos porque respaldada no realismo social e na qual a deformação funciona, conscientemente, para dar às suas criações um aspecto de monumentalidade.³³

Pelas considerações que Hugo Auler tece sobre Di Cavalcanti conseguimos compreender a escolha deste artista para retratar o Presidente JK e também para dar o pontapé inicial ao acervo artístico do TJDFT. O pintor, que está entre os mais importantes nomes do modernismo brasileiro, é capaz de conciliar as técnicas de pintura moderna aos temas “de brasilidade autêntica”.

Para além da imagem de Juscelino, o quadro configura um fragmento da história da pintura moderna brasileira, pois toda obra de um grande artista é em si mesma uma lição de arte, como costumava dizer Merleau-Ponty sobre as pinturas de Cezanne³⁴. No conjunto do acervo, a pintura de Di Cavalcanti situa-se como representante do início da arte brasileira autóctone.

Di Cavalcanti (1897-1976), iniciou sua carreira ainda muito jovem, em 1914, como ilustrador e caricaturista. Sua produção artística reflete seu estar no mundo. Era um homem capaz de transitar nos mais diversos lugares e companhias, que vão desde eventos da alta sociedade, com a presença de autoridades, à botecos simples onde tomavam lugar as tradicionais rodas de samba. Buscou desenvolver as técnicas, cores e personagens necessários para eternizar em imagens daquilo que via e sentia em sua vida intensamente boêmia. No ano seguinte a Semana de 22 o pintor vai para Paris onde frequenta a academia Ranson, instala ateliê e convive com Picasso, Matisse, Braque, Léger e outros grandes artistas e intelectuais. Assim como os demais modernistas, a

³³ Assis Chateaubriand: o criador de museus de arte no Brasil XIV. Caderno Cultural. *Correio Braziliense*, Brasília, 20/7/68. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_01/34829> acesso em 22/12/2018.

³⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. A dúvida de Cezanne. In: *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004

viagem ao exterior marca uma grande mudança em sua produção artística, com o desenvolvimento de uma linguagem própria ligada à realidade brasileira com preocupação social.



Imagem 8: JK visita exposição de Di Cavalcanti em 1957

Na foto acima aparecem Juscelino e o pintor lado a lado, em uma exposição de obras de Di Cavalcanti ocorrida em 1957, anos antes de ser encomendado o retrato. Trata-se de uma reprodução retirada do livro *Di Cavalcanti 1897-1976* cuja foto original faz parte do acervo pessoal da família do pintor.

A segunda obra que escolhemos trazer para análise também é fruto do trabalho de um artista que na época da aquisição para o acervo já havia obtido grande reconhecimento. A pintura faz parte de série que foi apresentada na 9ª Bienal Internacional de São Paulo e suscita importantes temas para o debate sobre o acervo. O *Bípede* de Samson Flexor (1907-1971) é uma pintura de grandes dimensões, que marca presença de maneira bastante controversa no ambiente da instituição.

“Os Bípedes” ou “Pitecantropos” constituem a última fase da carreira deste artista multifacetado, que soube transitar pelas mais diversas experimentações de linguagens pictóricas, da pintura figurativa à abstração lírica. Flexor, natural da Moldávia, quando chega ao Brasil para estabelecer morada definitiva, em 1948, havia há pouco deixado a pintura de retratos, paisagens e naturezas-mortas para se engajar na pintura de

abstrações geométricas, meticulosamente calculadas, em razão da paixão que nutria pela matemática. Da abstração geométrica passa à lírica, contudo, em seus derradeiros anos de vida, volta às imagens figurativas, mas dessa vez apresentando figuras antropomórficas disformes, de poética visceral, que ele considerava como “Polarização do Figurativismo Abstrato”. As impactantes imagens sintetizam sua trajetória como pintor ao mesmo tempo em que exteriorizam uma visão de mundo comprometida pelos anos vividos sob o terror da guerra.



Imagem 9: *O Bípede*, Samson Flexor, 1967-68, óleo sobre tela, 97x130cm

Ao longo de sua carreira, Flexor desenvolveu técnica própria em que a tinta à óleo possui um efeito de leve transparência, obtida pela sobreposição de manchas de tinta, que contraditoriamente, ao mesmo tempo, têm uma textura bastante densa.

Em *O Bípede*, a matéria pictórica em tons terrosos, que variam do preto ao marrom avermelhado, aplicada sobre a tela com uso de espátula, apresentam finos relevos que margeiam as crostas de tinta. À primeira vista, as linhas que se formam nas bordas

parecem ter sido construídas mediante a colagem de algum material, como um cordão. A reprodução fotográfica não faz jus ao imponente quadro, pois não revela a maneira metódica com que foram aplicadas as densas camadas de tinta para a construção desse ente colossal assemelhado a um ser humano.

Mario Pedrosa, por meio da análise formal das obras do artista no decurso do tempo, fala sobre a busca de Flexor pelo aprimoramento técnico:

Flexor passou a travar uma luta consigo mesmo cada vez mais aplicada, para dissociar-se dessa obsessão planista, e atingir o cerne da matéria pictórica. O arcabouço severo dos planos é destruído, e nasce uma tentativa de substituí-lo por uma disciplina mais livre, a do gesto. O esfumato que já devorava as arestas dos planos toma pouco a pouco consistência, e o fundo branco é atravessado de grandes manchas negras, em rajadas. Os planos descoloridos, vão perder-se ou dissolver-se em partículas, que já se vão tornando opacas. É uma espécie de matéria primeira, que começa a enrugar-se, a virar crosta. Nessa fase, uma luminosidade bruxuleante atravessa os planos e surge da tela um efeito de papel aquarelado. A materialidade pictórica ainda não se afirma. Notei o fato no Salão Nacional do Rio, no ano passado, e folguei de verificar que o pintor também chegou na mesma experiência. O duelo entre o artista e o pintor, que sempre em Flexor terminou pela predominância do primeiro, tende agora a pender para o último. A sua pintura como que amadurece, com uma crescente tendência dos planos a integrarem-se à matéria, sem mais realçar-se pela transparência.³⁵

O texto de Mario Pedrosa evidencia um artista extremamente autocrítico capaz de se reinventar constantemente. Flexor foi um pintor cuja formação compreende também o estudo em história da arte pela Sorbonne. Frequentou grandes escolas técnicas e ateliês em Paris e na Bélgica, onde conviveu com importantes nomes da arte mundial. Dessa forma, soube fazer a si mesmo as exigências necessárias para o aperfeiçoamento de sua produção artística, que culminou, como disse Mario Pedrosa, no seu amadurecimento como pintor.

Entretanto, a as obras da fase figurativo-abstrata do artista divide opiniões até mesmo em meio a seus amigos próximos. Jacques Douchez, aprendiz de Flexor no Atelier Abstração, vê o artista nessa fase

Cansado daquilo que ele julgava ser a incompreensão dos meios artísticos, cansado pela doença de que iria morrer. Pela primeira vez, Flexor se entrega - sabe-lo-ia? - a seus demônios interiores. Sua pintura quer reencontrar as composições amplas de uma grande época; mas não são mais as formas vigorosas, geométricas, com as cores luminosas de

³⁵ PEDROSA, Mario. Flexor, artista e pintor. In AMARAL, Aracy (org.) *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, p. 184/185.

outrora; são vastas zonas lívidas, orladas de cordões de massa, trabalhadas com a espátula.³⁶

Por uma ótica diversa, o filósofo tcheco Vilém Flusser escreve sobre os bípedes de Flexor, na ocasião da exposição na 9ª Bienal Internacional de São Paulo, considerando as telas uma oportunidade para um aprofundado pensamento a respeito da realidade humana. Flusser adentra um campo de análise filosófico voltado para o sentido do estar no mundo que, segundo ele, as imagens de Flexor traduz e, por isso mesmo, tenderiam a produzir um efeito estético arrebatador sobre o espectador.

A monumentalidade das telas salienta a profundidade das fendas que dilaceram os gigantes. A solidez das estaturas desses entes enormes salienta a sua vacuidade. A plasticidade e o relevo das formas salienta a violência das feridas. As cores de terra e de sangue dos seus corpos salientam a palidez mortal do Nada que lhes corrói o cérebro e as entranhas. Seres colossais firmemente plantados sobre duas pernas sólidas: a própria realidade concreta. E esta realidade fita com os olhos do cérebro e das entranhas o Nada lá fora e o Nada cá dentro. Não há dúvida: Flexor pintou nossos retratos. Pintou cinco espelhos das nossas vidas.³⁷

Flusser evidencia o lado “perturbador” das pinturas dessa fase final de Flexor, esse mesmo lado que Jacques Douchez considera dissonante das demais fases do artista. Pela perspectiva de Flusser as formas monstruosas apresentadas nas pinturas refletem um tempo abismal que violenta os seres, produzindo feridas abertas, que ao mesmo tempo representam o exterior e o interior da carne. Nesse sentido, as pinturas de Flexor fogem completamente de uma arte que possa ser considerada decorativa. E é justamente nesse ponto que reside o maior interesse para esta pesquisa, a justificativa para a presença de uma obra como essa no acervo de uma instituição pública.

Anteriormente afirmamos que a constituição de acervos de arte para integrar os edifícios de órgãos públicos na nova capital foi parte de um conjunto de ações políticas vinculadas ao ideário de “criação” de uma nova sociedade brasileira. Para exemplificar como essa questão foi formalmente defendida como política pública, vejamos as palavras de Gustavo Capanema, escritas em carta direcionada ao então Presidente Getúlio Vargas, para justificar a necessidade da presença de esculturas e pinturas murais no prédio de arquitetura moderna, projetado por equipe liderada por Le Corbusier, sobre

³⁶ DOUCHEZ, Jacques. Depoimento. In: BRILL, Alice. *Samson Flexor: do figurativismo ao abstracionismo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990, p. 196.

³⁷ FLUSSER, Vilém. Aberturas: Flexor e seus quadros. Suplemento Literário do Jornal Estado de São Paulo. Edição de 24 de junho de 1967, Ano 11, n° 533. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=098116x&pasta=ano%20196&pesq=vilem%20flusser>> acesso em 22/11/2018.

quem já falamos no primeiro capítulo. Na referida carta, datada de 14 de junho de 1937, o Ministro Capanema discorre sobre a importância da arquitetura e da arte como meio de “aprimoramento” do brasileiro, por meio da democratização do acesso à arte.

Essa preocupação em fazer, em arquitetura, obras de arte, nunca deixou de ser sinal de cultura entre as nações. Pena é que, em nosso país, isso raramente aconteça. Não podiam, assim, deixar de ser chamados a cooperar, na realização da obra, a escultura e a pintura. Estas duas artes são complementares da arquitetura, a qual, por seu lado, não pode existir sem elas. (...)

Desta sorte, foram previstos no projeto, pelos arquitetos, alguns trabalhos, que estão rigorosamente determinados de escultura e pintura. Tais trabalhos não foram projetados a esmo, **com a preocupação do enfeite**. Ao contrário, serão destinados a dar ao conjunto o sinal de seu destino, de sua finalidade. Serão, desta maneira, não artifícios luxuosos e inúteis, mas parcelas complementares, **de correntes necessárias**. (...)

Se destina a preparar, a compor, a **aperfeiçoar o homem do Brasil**.³⁸ (grifo nosso)

Verificamos pelos estudos sobre o acervo do TJDFE que a aquisição da obra de Samson Flexor, assim como as demais, não foi feita “com a preocupação do enfeite”, mas sim com a finalidade de montar um conjunto capaz de dar a seu público um panorama da arte brasileira, através da presença de obras representativas das “correntes necessárias” pelas quais perpassa a trajetória da arte brasileira a partir do modernismo.

Quanto ao tema das “correntes necessárias”, o figurativismo abstrato de Flexor nos leva a pensar como essas duas formas de pintar, figuração e abstração, se tornaram passíveis de ser reunidas sob uma mesma poética. A denominação “Polarização do Figurativismo Abstrato”, é um jogo de palavras carregado de sentido, que condensa um extenso período da história da arte brasileira marcado pela disputa polarizada entre um campo e outro. Assim como as pinturas dos bípedes também conseguem condensar em imagem os dois estilos historicamente opostos.

Hugo Auler considerava Flexor como um marco na história da pintura brasileira, conforme texto publicado em janeiro de 1973:

Finalmente, foi Samson Flexor quem, tendo participado do Grupo Abstraction-Création, de Paris, ao vir para o Brasil, fez com que saísse de sua oficina de arte, montada na capital de São Paulo, a corrente estética do abstracionismo. (...)

Dessarte, logo estamos a ver que Elyseu Visconti, Lasar Segall, Anita Malfatti, Vicente do Rego Monteiro, Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Candido Portinari, **Samson Flexor**, Ivan Serpa, Alfredo Volpi e Rubem

³⁸ Carta de Gustavo Capanema a Getúlio Vargas, de 14 de junho de 1937. Reproduzida em: CHERCHIARO, Marina. *Esculpindo para o Ministério: arte e política no Estado Novo*. São Paulo, 2016, p. 36

Valentim são os grandes marcos da história da pintura brasileira contemporânea.³⁹ (grifo nosso)

Na íntegra do texto do qual foi retirado o pequeno trecho acima, Hugo Auler apresenta uma pequena síntese do panorama da arte brasileira a partir do século XX. Citando os nomes que considera expoentes da cada corrente artística, Auler situa Flexor como maior nome da abstração no Brasil. A presença da pintura desse artista no acervo pode ser entendida nesse mesmo contexto.

A trajetória da arte abstrata no Brasil está indissociavelmente ligada à história individual do artista. Pioneiro da abstração no país, participa da exposição *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, que inaugura o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP), em 1949, apenas um ano após sua vinda definitiva para o país. Fugindo da devastação do período pós-guerra na Europa, Flexor vem residir no Brasil numa época em que já era um artista experiente e a arte produzida em seu continente de origem já havia trilhado um longo caminho no campo da figuração. Como afirma Maria Alice Milliet: “Diria que se trata de um homem em trânsito, da velha Europa para a América, a fazer uma arte de transição: da representação do mundo para a materialização do pensamento do mundo.”⁴⁰

O cenário artístico nacional era totalmente diverso. Os artistas brasileiros dedicados à arte moderna mal haviam abandonado a rigidez das normas acadêmicas importadas da Europa para começar a produzir uma arte de raízes autóctones, capaz de retratar as cenas de nossa cultura popular, os tipos nacionais, entre outras imagens que traduzissem a identidade do povo brasileiro. Muitos autores, como Sônia Salztein, se referem à arte brasileira anterior ao modernismo como tábula rasa.

Nesse contexto, parte dos críticos entendia que por meio da abstração da forma não seria possível desenvolver uma linguagem artística de cunho nacionalista, sendo dois grandes expoentes desse pensamento Di Cavalcanti e Quirino Campofiorito, ambos presentes no acervo do TJDFT. Do outro lado, estavam os que defendiam que a arte brasileira poderia, desde logo, caminhar no sentido da produção de uma arte puramente abstrata, como Mário Pedrosa no campo da crítica, e Samson Flexor na área prática, com seu *Atelier Abstração* onde desenvolvia e ensinava técnicas da abstração geométrica.

³⁹ Coluna Atelier. *Correio Braziliense*, Brasília, 25/1/73. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_02/30169> acesso em 22/12/2018.

⁴⁰ MILLIET, Maria Alice. Atelier Abstração. In: AMARAL, Aracy (org.) *Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner*. São Paulo: Companhia Melhoramentos; DBA Artes Gráficas, 1998, p. 72.

A obra de Quirino presente no acervo se apresenta no outro extremo do debate abstração *versus* figuração. A pintura, feita a maneira cubista, dialoga com a questão da identidade nacional, apresentando na composição de natureza-morta um côco, fruta que pode ser identificada com questões regionais. O próprio Quirino Campofiorito posteriormente veio a escrever para o jornal *Correio Braziliense* e em um dos textos que publicou fala a respeito do acervo do TJDFT e da figura de Hugo Auler⁴¹, situando sua própria pintura, entre as demais do acervo, como expoente de uma “velha geração” de artistas.



Imagem 10 - *Tropical*, Quirino Campofiorito, 1935, óleo sobre tela

⁴¹ Galeria de Arte em Brasília. *Correio Braziliense*, Brasília, 3/5/67. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_01/27885> acesso em 23/12/2018.

Hugo Auler escreveu sobre a produção artística de Quirino na coluna *Atelier* de 22 de fevereiro de 1974, informando sobre a abertura de exposição retrospectiva de obra do artista, promovida pela Fundação Cultural do Distrito Federal, em março do mesmo ano. Após fazer um apanhado da biografia de Quirino, Auler comenta:

Dignos de menção, por força da técnica e da expressão, características de sua obra gráfica e pictural, são as suas zincogravuras e os seus desenhos, fixando documentalmente as antigas igrejas e os velhos chafarizes e fontes d'água do Rio de Janeiro e das cidades históricas de Minas Gerais. Como pintor, soube acompanhar todas as escolas que surgiram no Século XX, delas retirando subsídios considerados essenciais para suas composições. Pintor de nus, quando revela seus conhecimentos de anatomia humana, de paisagens e de naturezas-mortas, Quirino Campofiorito é um artista magistral que se impõe até os nossos dias pela riqueza de criatividade e pela técnica de execução, haja vista a forma pela qual organiza estruturalmente todas as suas composições.⁴²

Dispondo as pinturas de Samson Flexor e Quirino Campofiorito lado a lado, o acervo busca conciliar de maneira didática os lugares por onde passaram os acirrados debates da crítica de arte brasileira. A importância da pintura de Quirino Campofiorito, no contexto geral da história da arte, está bastante aquém da produção de Flexor, sendo seu nome mais reconhecido pelo debate crítico do que por sua produção artística.

Por outro lado, a importância do *Atelier Abstração* de Flexor para a história da arte brasileira não pode ser minimizada, tendo em vista ter desempenhado relevante papel no rompimento com a arte figurativa, o que abriu os caminhos para os movimentos artísticos subsequentes. O *Atelier*, inaugurado em 1951, funcionava na própria residência de Flexor, onde recebia pintores em início de carreira. O grupo se dedicava ao desenvolvimento de técnicas que partiam do objeto para se chegar à abstração geométrica. O procedimento adotado por eles, segundo Maria Alice Milliet:

Revela não só um método mas também a história de um processo, o da evolução da pintura até se libertar da representação. Para Flexor a criação na pintura se manifesta na construção de um espaço ilusório, para o que concorre a organização de formas geométricas e o uso de toda escala cromática em intensidades variadas, admitidos e mesmo procurados os efeitos e as ilusões óticas com base do conhecimento da percepção visual.⁴³

Após a superação do embate figuração *versus* abstração, seria a vez que travar batalhas dentro do próprio campo da abstração. A forma defendida por Flexor para a

⁴² Coluna *Atelier*. *Correio Braziliense*, 22/3/74. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_02/44640> acesso em 22/12/2018.

⁴³ *Ibidem*, p.79-80.

abstração geométrica, descrita acima por Milliet, configurava um contraponto às ideias preconizadas pelos grupo concretistas, notadamente pelo Grupo Ruptura de Waldemar Cordeiro, fundado em São Paulo, em 1948.

Waldemar Cordeiro (1925-1973) era o principal teórico do grupo concretista. Com suas posições programáticas, não admitia a arte como expressão subjetiva do artista. Para ele a arte deveria ser desvinculada de qualquer historicidade, por meio do respeito à bidimensionalidade, evitando-se tudo que poderia sugerir profundidade ou relevo, e com o uso exclusivo de cores primárias e complementares.

Descendente da corrente da arte concretista, Rubem Valentim (1922-1991), é outro grande artista presente no acervo artístico do TJDFT. Valentim, por meio do uso da geometria, construiu uma linguagem simbólica própria. Seu vocabulário visual geométrico é marcado pelo sincretismo de símbolos derivados de raízes negras e indígenas, com nítidas referências ao universo religioso proveniente do candomblé e da umbanda.

A geometria construtiva apresentada na produção de Rubem Valentim é dada pela combinação de formas geométricas simples, como triângulos, círculos e quadrados, que são sistematicamente organizadas no plano bidimensional da pintura com o uso criativo de uma reduzida paleta de cores, abrindo infinitas possibilidades de composição pelo rearranjo incessante dos elementos.

Rubem Valentim, natural de Salvador na Bahia, foi um artista autodidata que iniciou seu trabalho nas artes visuais, no final da década de 1940. Morou em Brasília, de 1967 a 1991, onde foi professor de pintura no Instituto de Artes da UnB. Durante o período que viveu em Brasília, passou a produzir, além das pinturas, objetos tridimensionais que ele denominava *Objetos-emblemas*. Ao lado de Waldemar Cordeiro, representou a arte construtiva brasileira na I Bienal Internacional de Arte Construtiva em Nuremberg, Alemanha, em 1969. A poética de Rubem Valentim, por ser tão singular, é facilmente reconhecível, mesmo nos mais variados suportes e materiais.

Obteve grande aceitação oficial, fato que proporcionou que elaborasse painéis murais integrados à arquitetura de alguns prédios públicos, como é o caso do mural em mármore na sede da Novacap e de madeira esmaltada feito para o Palácio do Itamaraty, ambos em Brasília. Além de grandes esculturas totêmicas presentes em praças, como o *Marco sincrético da cultura afro-brasileira*, escultura em concreto aparente com mais de oito metros de altura, implantada na Praça da Sé, em São Paulo.

Ao escrever um extenso texto sobre o artista baiano, publicado em março de 1969, Hugo Auler teve o cuidado de fazer um apanhado histórico a respeito da abstração na história da arte mundial e brasileira, oportunizando ao leitor conhecer um pouco sobre a origem do pensamento que resultou na arte construtivista. Após o panorama histórico, Auler conclui o texto dizendo:

Em conclusão, Rubem Valentim, com a sua arte geométrica feita de símbolos que emprestam à sua abstração um sentido figural, deu um nova abertura ao construtivismo no Brasil. É um artista de vanguarda que, todavia, não traz a carga incômoda de alienações estéticas de alienígenas civilizações. Revelando um raro poder de criatividade, nos quadros do abstracionismo geométrico, soube criar um novo tipo de construtivismo emblemático, dotado de características telúricas que tem suas raízes etnológicas próprias de nossa região, transformando o primitivismo de signos antropológicos em uma heráldica de símbolos com um alto sentido contemporâneo e universal. Descobriu uma linguagem plástica e pictural, fruto de concepções sincréticas e de aculturações que floresceram em um processo poético de miscigenação, operando em seu poder artístico de criação. E é por todas essas razões que podemos afirmar que da mesma forma que Vila Lobos universalizou o nosso folclore sob o ângulo musical, Rubem Valentim deu um sentido de universalização ao primitivismo de nossa simbologia afro-brasileira sob o ângulo plástico e pictural, realizando o princípio fundamental de todas as obras de arte que é a universalidade de sua significação estética e cultural sem desvinculação das raízes autóctones de sua criação.⁴⁴

A *Pintura n°13*, obra do artista presente no acervo artístico do TJDF, é uma pintura em têmpera ovo sobre tela, de grande formato, que faz parte de uma série de obras que foram intituladas por seu número sequencial, como era costume do artista. Foi adquirida pelo Tribunal em dezembro de 1969, época em que o pintor era professor da UnB. Sobre a compra da pintura de Rubem Valentim, Hugo Auler escreveu:

No momento, o Tribunal de Justiça do Distrito Federal acaba de adquirir uma das melhores obras do laureado pintor Rubem Valentim, professor da Universidade de Brasília, o qual já participou de várias Bienais de São Paulo e representou o Brasil na XXXI Bienal de Veneza e na I Bienal Internacional de Arte Construtivista de Nuremberg, na Alemanha.⁴⁵

A obra é organizada em três linhas verticais nas quais se sobrepõem os símbolos geométricos, como totens. A faixa central é única e mais larga, enquanto as laterais são exatamente iguais em cores e símbolos.

⁴⁴ Rubem Valentim: uma nova abertura para a arte construtivista no Brasil e a sua projeção universal. Caderno Cultural. *Correio Braziliense*, Brasília, 22/3/69. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/028274_01/40304> acesso em 22/12/2018.

⁴⁵ Coluna Atelier. *Correio Braziliense*, Brasília, 21/12/69. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/028274_01/47332> acesso em 22/12/2018.

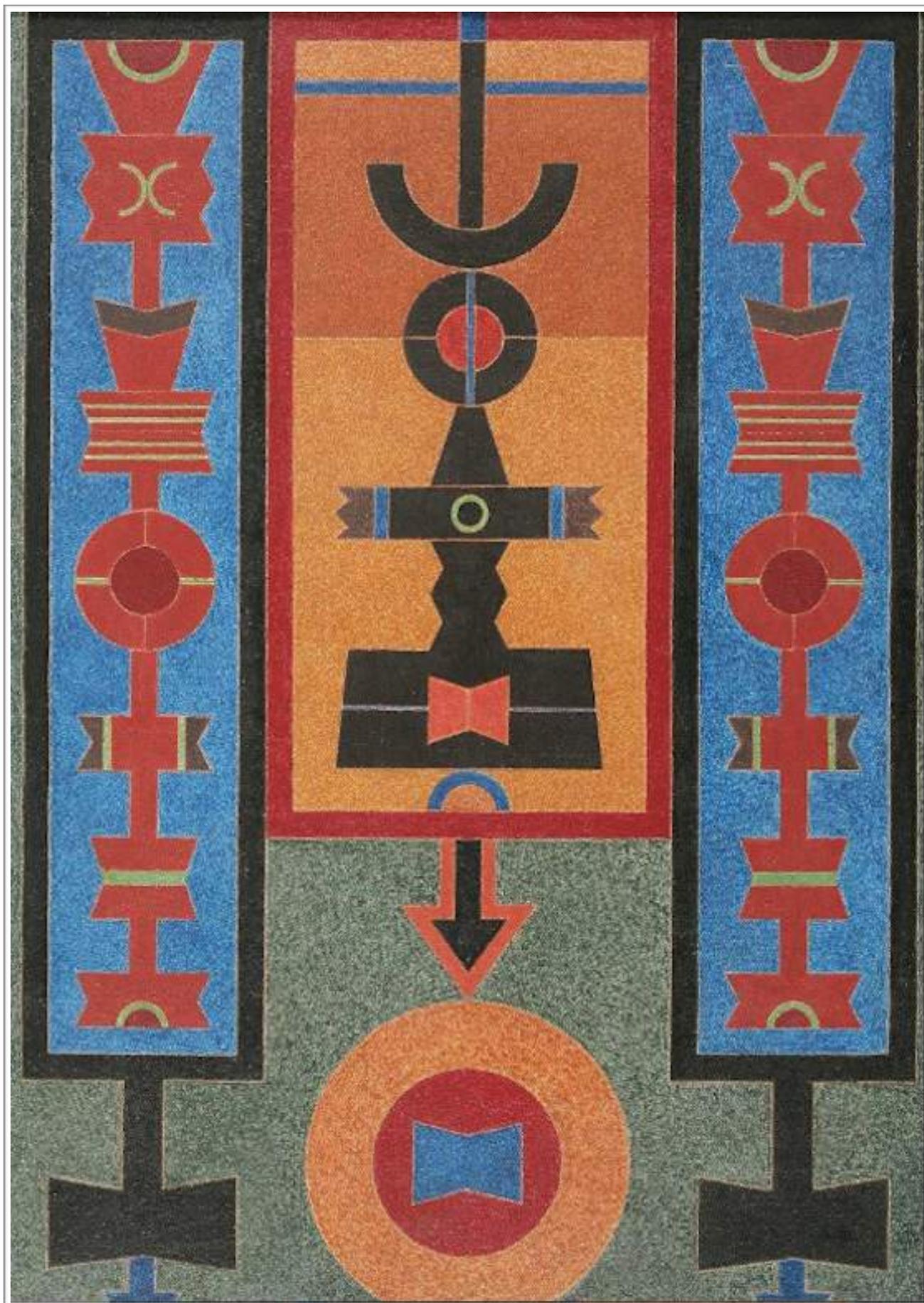


Imagem 11: *Pintura n° 13*, Rubem Valentim, 1965, têmpera sobre tela, 100x73cm

Percebemos presentes na pintura de Rubem Valentim os limites estabelecidos pela corrente concretista. A organização vertical dos símbolos geométricos respeita a planaridade bidimensional da imagem, bem como o uso das cores não foge ao espectro cromático pré-determinado. Por sua referência ao universo simbólico de religiões originariamente brasileiras de raízes africanas, Valentim foi capaz de reunir sob a forma da abstração os elementos da cultura nacional, que tanto defendiam os primeiros modernistas brasileiros. Por essa razão, alguns estudiosos aproximam seus trabalhos aos de outros abstratos latino-americanos, como o uruguaio Joaquín Torres-García (1874 - 1949)⁴⁶.

As pinturas de números 11,12 e 14 integraram mostra retrospectiva da carreira do artista, organizada pelo crítico de arte Frederico Moraes e realizada pelo Centro Cultural do Banco do Brasil - CCBB do Rio de Janeiro, em 1994. A referida exposição resultou no livro *Rubem Valentim: construção e símbolo*, onde foram divulgadas fotografias das obras e textos curatoriais escritos por Frederico Moraes. No trecho a seguir o crítico analisa a linguagem simbólica do artista:

Em 1975, analisando suas pinturas, relevos e objetos, cheguei a enumerar mais de uma centena de signos plásticos, os quais Valentim acopla, soma e divide em arranjos e composições sempre surpreendentes, como se se tratasse de uma engrenagem sem fim. Esses signos, em permanente rotação, remetem não apenas às suas fontes conhecidas e às civilizações antigas da África e do Oriente, ao medievo europeu, mas, também, à realidade icônica da sociedade de consumo e à civilização *high-tech* - máquinas, logotipos, formas industriais e arquitetônicas, informática, telemática.

Porém, em seu sentido mais arcaico, este riquíssimo vocabulário sígnico de Valentim remete às situações vitais que constituem o núcleo básico da própria existência do homem. Roger Bastide, no texto “Uma das formas da espiritualidade africana” ao confrontar a quadrilogia de Bachelard (terra, ar, água e fogo) com o politeísmo africano, conclui que “o misticismo africano é pluralista, porque cada Deus tem seus êxtases próprios” ele é “a sacralização da participação do homem com os elementos”. Ora, em sua diversidade, os signos da arte de Valentim remetem a estes quatro elementos básicos e à vida do homem ao seu redor. Valentim percebeu desde muito cedo que a arte é indissociável do conjunto dos valores humanos e que seria tanto mais forte quanto mais estivesse impregnada desta “alma” comum a todos os seres humanos, quanto mais estivesse animada pelo sopro ou *élan* vital. Valentim me dizia: “A criação, para mim, se manifesta continuamente em parcelas infinitesimais e eu, como artista, estou criando e sendo criado. Estou imerso na criação”. Poderia acrescentar: sou fundo e superfície tempo e espaço, criador e criatura.⁴⁷

⁴⁶ RUBEM Valentim. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8766/rubem-valentim>>. Acesso em: 24 de Nov. 2018.

⁴⁷ MORAIS, Frederico. *Rubem Valentim: construção e símbolo*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994, p. 61/62.

O citado crítico de arte compara os signos plásticos de Rubem Valentim aos quatro elementos básicos da natureza, remetendo sua análise ao pensamento do filósofo francês Gaston Bachelard. A filosofia pode ser entendida como um exercício de se debruçar sobre as coisas mais simples e lhes atribuir significado para além de suas aparências superficiais. Vendo a composição da imagem de Valentim, inteiramente composta por linhas, sejam elas retas ou curvas, percebemos a simplicidade de suas formas, que são arranjadas de maneira rica, trazendo complexidade para além do que está aparente, como bem analisado pelo crítico de arte. Assim também é o pensamento de Bachelard aplicado à natureza. Das coisas mais simples e comuns é possível extrair um pensamento extremamente complexo e poético, por meio de uma inesgotável fonte de associações, como faz o filósofo francês.

Mas não é somente de símbolos que são compostas as pinturas de Valentim, as cores também são um elemento igualmente importante. Na pintura n°13, são utilizadas poucas cores básicas, sendo que o que dá riqueza à paleta cromática reduzida é a organização delas em diferentes combinações e o efeito granulado que ele consegue pela utilização da tinta têmpera. A tinta é aplicada sobre a tela de maneira a não encobri-la totalmente, deixando entrever, através dos pequenos grânulos da fina camada de tinta, a cor da tela ao fundo. O efeito granulado das superfícies pigmentadas apresenta pequenas variações tonais das mesmas cores.

No acervo do TJDFR há algumas outras obras que dialogam com questões religiosas, sendo o maior expoente da temática sacra o pintor Emeric Marcier (1916-1990), com a pintura intitulada *Madona*. A obra é dotada de grande expressividade, especialmente em razão da simplicidade das linhas e solidez de suas cores sóbrias.

Hugo Auler também escreveu um extenso texto sobre esse artista, publicado em página inteira, na capa da primeira edição do suplemento *Caderno Cultural* do jornal Correio Braziliense, em 23 de setembro de 1967, de título *Marcier: criador de peças de museu*⁴⁸. Para Hugo Auler, Marcier foi um grande nome da pintura moderna brasileira do século XX, de “rara qualidade estética e de alta grandeza técnica”, como podemos verificar no trecho abaixo:

Com efeito, após executar os afrescos da Capela de Cristo Rei em Mauá, no Estado de São Paulo, Marcier como que transpõe iluminado esse templo para criar uma iconografia moderna, posto que lembrando, por vezes, os ícones do pré-renascentismo na qual a estrutura por vezes hierática, outras vezes móvel pelo uso de diagonais que marcaram o estilo barroco, faz com

⁴⁸ Disponível na íntegra no Anexo 2.

que as madonas, os santos e os apóstolos se destaquem pela pureza geométrica dos lineamentos, submetida a deformações anatômicas e a simplificações destinadas a dar maior movimento ou mais força de expressão às imagens. A empatia, que é uma forma de comunicação, Marcier como que a facilita através de um raro sintetismo linear resultante de um processo de simplificação das formas, de uma simples lágrima a tombar do canto dos olhos, de um gesto ou de um cruzar de mãos, de pequenas gotas de sangue a correr de uma mão suspensa no ar, da textura de um rosto, ou mais violentamente, através de adagas de ouro atravessando o coração da Virgem. Em conseqüência, os ícones de Marcier gritam silêncios de dor e de sofrimento e dão a impressão de que o pintor esperou a revelação divina de uma forma ideal de beleza, de ascetismo com que pudesse fazer uma perfeita comunicação. A emoção estética que se depreende dos ícones de Marcier é o resultado da sua fé e da sua convicção cristãs. Ao concebê-los e executá-los, este pintor como que realiza instintivamente o que preconizava Ruskin: a alma religiosa do artista há de animar o objeto ao qual, em sua essência imortal, ele vai dar criação.⁴⁹

Emeric Marcier nasceu na Romênia e veio residir no Brasil já em idade adulta. Sua extensa produção artística no país, especialmente as que apresentam um diálogo próximo com as obras de nosso período barroco, fizeram com que ele fosse considerado um artista nacional.



Imagem 12: *Madona*, Marcier, 1963, óleo sobre tela, 72x51cm

⁴⁹ Caderno Cultural. *Correio Braziliense*, Brasília, 23/9/67. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/028274_01/29849> acesso em 11/12/2018.

A pintura *Madona* foi uma das primeiras aquisições do acervo artístico do TJDFT e, internamente, é uma das mais reconhecidas entre as autoridades e servidores da Casa. Atualmente encontra-se no gabinete do Presidente, ao lado da mesa principal.

Outro artista que propõe um diálogo com questões religiosas, mas de uma forma completamente diferente, é Siron Franco (1947). Sua obra, de técnica mista, muito relacionada ao surrealismo, faz uma releitura da famosa obra de Michelangelo *A criação de Adão*, uma das principais pinturas da Capela Sistina, ao mesmo tempo em que se assemelha a uma cartografia anímica⁵⁰.

A intrigante obra de Siron Franco intitulada *Adão após o pecado original*, apresenta uma grande quantidade de pequenos detalhes que fazem referência a diversos temas, como religião, ciência, história da arte e tradições de culturas pré-hispânicas. Em uma análise dos elementos da imagem em associação com seu título, tendo como referência a obra de Michelangelo, a figura do totem alado está fazendo as vezes de Adão, enquanto que o continente Europeu ocupa o espaço do “Criador”.

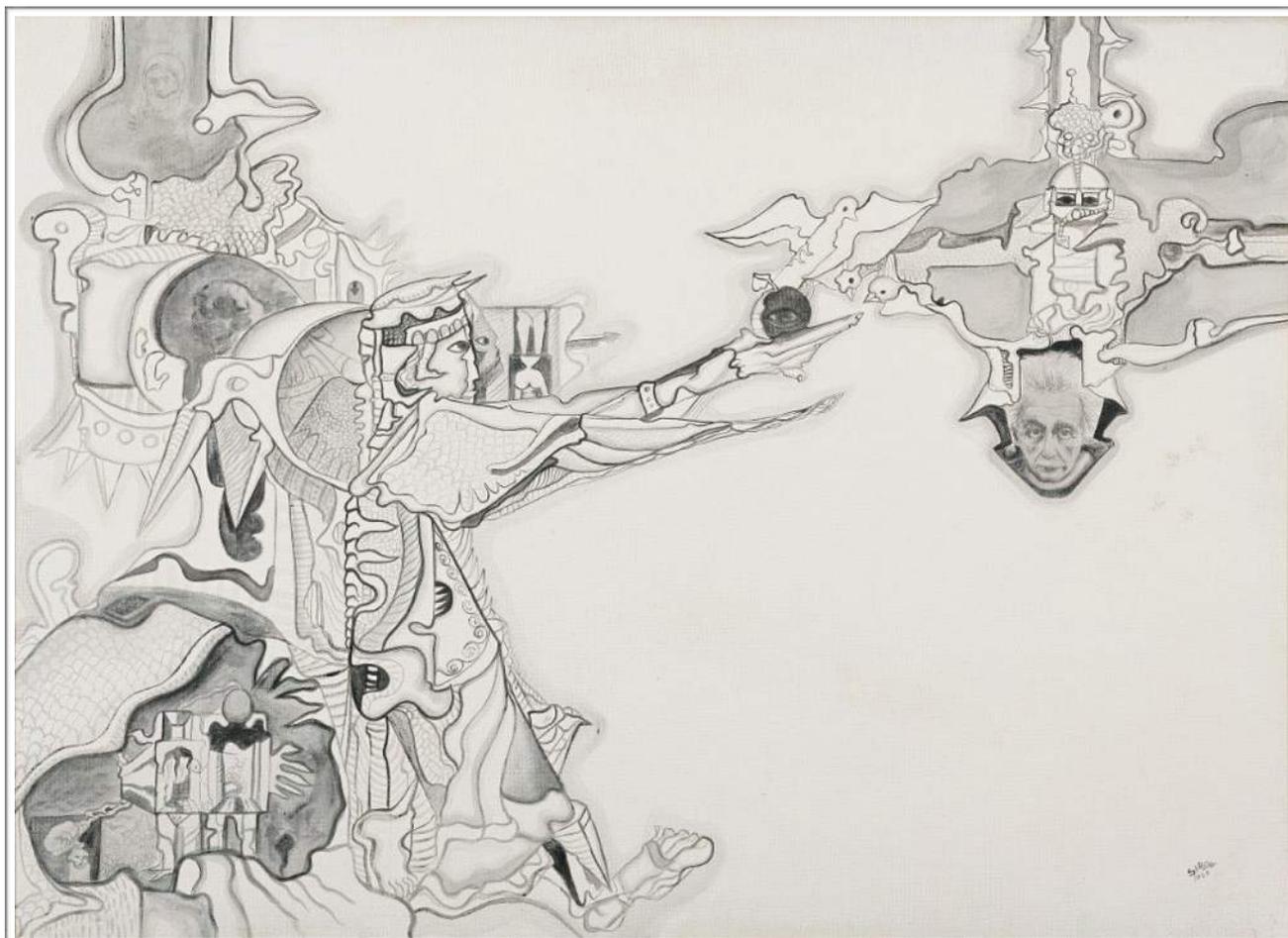


Imagem 13: *Adão após o pecado original*, Siron Franco, 1969, técnica mista, 72x100cm

⁵⁰ Termo empregado por Wesley Duke Lee, nos anos 1970.

O desenho cartográfico se constrói pela representação do continente americano ligado à Europa pelo braço alado da figura de um totem. As imagens se conectam por meio de pássaros que saem das pontas dos dedos da mão estendida, chegando ao sul da Europa. A ligação entre o novo e o velho continente parece levar a obra para a discussão política ao evocar os antigos deuses das primeiras civilizações da América pré-hispânica em contraponto ao conhecimento científico europeu, simbolizado pela imagem de Albert Einstein.

Verifica-se que o surrealismo foi uma das correntes artísticas consideradas “necessárias”, retomando as palavras de Capanema, para se dar um panorama das artes brasileiras no acervo artístico da instituição, mesmo que o movimento não tenha obtido tanta expressividade no contexto da história da arte brasileira como os anteriormente apresentados neste estudo. Siron Franco ainda está presente no acervo com outra pintura, na qual também suscita um diálogo com elementos religiosos, porém de maneira mais literal do que a primeira.

Siron Franco, artista goiano, integrou o grupo responsável pela exposição *Surrealismo e Arte Fantástica*, ocorrido na Galeria Seta, em São Paulo, em 1970. É pintor, escultor, ilustrador, desenhista, gravador e diretor de arte em produções audiovisuais. Autor de uma poética socialmente engajada, realiza, desde 1986, monumentos públicos de arte política.

Adão após o pecado original integrou exposição do artista em Brasília, realizada em 1969, quando o artista tinha apenas vinte e dois anos de idade. Os textos curatoriais para o catálogo da referida exposição foram escritos por Hugo Auler, e, por essa razão, é bastante provável que a obra tenha sido escolhida para compor o acervo artístico do TJDFT nessa ocasião. Semanas antes da abertura Hugo Auler escreveu sobre o artista e a mostra:

A Fundação Cultural do Distrito Federal, dando prosseguimento à respectiva atividade dirigida no sentido da difusão das artes plásticas, irá inaugurar no dia 9 do mês corrente, às 21 horas, na Sala de Exposições do Setor de difusão Cultural, instalada em um dos pavilhões contruídos em área situada atrás da Torre de Televisão, a exposição dos últimos trabalhos do jovem pintor Siron Franco, um dos bons valores da nova geração.

Siron Franco, que iniciou os seus estudos de desenho e pintura na antiga escola Nacional de Belas Artes e concluiu os respectivos cursos na Escola de Belas Artes de Goiânia, depois de ter realizado duas mostras de desenho, realiza agora, a sua primeira exposição individual de pintura. Trata-se de um pintor que, em suas composições, refunde as influências da

corrente estética do surrealismo, revelando um raro poder de criação e uma louvável capacidade de execução.⁵¹

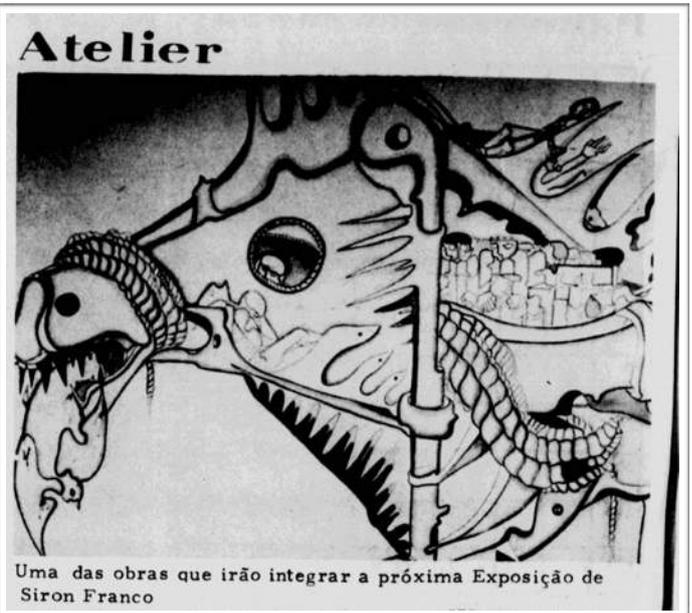


Imagem 14: Outras obras de Siron Franco, 1969 - imagens do jornal Correio Braziliense

Alguns anos mais tarde, em 1975, Auler voltou a escrever sobre o artista, citando o texto que havia escrito para o catálogo:

Nessa ocasião, ao apresentarmos o jovem artista, através de um texto inserto no catálogo da exposição, afirmamos que, ou muito nos enganávamos, ou, em verdade, estávamos na presença de um pintor que, muito em breve, ocuparia uma posição de relevo na arte dos nossos dias. Em 1972, Siron Franco expôs no late Club do Rio de Janeiro, e, nessa oportunidade, o crítico de arte Walmir Ayala, ao fazer a análise da obra desse pintor, repetiu as nossas palavras acrescentando que, realmente, o expositor já estava em plena ascensão.⁵²

Interessante perceber que Hugo Auler não só fez uma aposta certa ao elogiar publicamente e adquirir obras do artista enquanto este ainda trilhava os primeiros passos

⁵¹ Coluna Atelier. *Correio Braziliense*, Brasília, 1/10/69. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/028274_01/45140> acesso em 22/12/2018.

⁵² Coluna Atelier. *Correio Braziliense*, Brasília, 3/7/75. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/028274_02/62659> acesso em: 22/3/2019.

na carreira artística, como posteriormente veio a ser citado por outro autor que compõe a fortuna crítica de Siron Franco.

Outra obra que desperta grande interesse entre as de tema religioso é a xilogravura da artista mineira Yara Tupynambá (1932). Trata-se de uma impressão em preto e branco que retrata a figura bíblica Eva ressaltando o que aparenta ser um embate entre duas diferentes facetas da mulher, representadas pelas cores preto e branco que se alternam em contraponto.



Imagem 15: *Porque fizeste isto? Multiplicarei grandemente tua dor*, Yara Tupynambá, xilogravura, 105x70cm

A xilogravura integra a série *Gênesis*, na qual a artista ilustrou diversas cenas do livro bíblico de mesmo nome. Na gravura, abaixo da impressão, foi escrito a lápis os dizeres: “Porque fizeste isto? Multiplicarei grandemente tua dor, da série *Gênesis*”, em clara citação ao texto bíblico *Gênesis* 3:16 em que Eva recebe a punição por ter comido do fruto proibido.

A série *Gênesis* foi muito bem recebida pela crítica, alçando o nome de Yara Tupynambá como uma grande artista de sua geração. Outras obras da mesma série podem ser encontradas em acervos de importantes museus brasileiros, bem como continuam a ser expostas em mostras itinerantes. Como é o caso das obras “E deus criou o homem à sua imagem; macho e fêmea os criou” presente nos acervos do Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM e do Museu de Arte de Goiânia – MAG e de outra gravura de título desconhecido, presente no acervo da Fundação Clóvis Salgado, de Minas Gerais, a qual integrou mostra realizada em 2018.

Hugo Auler comentou sobre a artista e a série afirmando:

Yara Tupinambá é uma das mais autênticas expressões atuais de nossa arte contemporânea (...) A laureada artista mineira, que, aliás, é um dos mais altos valores de nossa gravura, haja vista a sua última fase intitulada “*Gênesis*”.⁵³



Imagem 16: Outras xilogravuras da série *Gênesis* de Yara Tupynambá⁵⁴

⁵³ Coluna Atelier. Correio Braziliense, Brasília, 29/11/69. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/028274_01/46713> acesso em: 22/3/2019.

⁵⁴ Imagens retiradas dos sites: <http://mam.org.br/> e <http://fcs.mg.gov.br/>

As gravuras ocupam um lugar de grande destaque no acervo artístico do TJDFT. O órgão possui obras de importantes artistas desse gênero, tais como Rossini Perez e Maria Luiza Leão, e, de acordo com informação divulgada por Hugo Auler, possuía, também, um exemplar de Oswald Goeldi, um dos maiores nomes da gravura brasileira de todos os tempos. Além de obras de Esther Joffily e Ana Letycia.

Assim como a gravura de Yara Tupynambá, a de Rossini Perez também faz parte de uma série, nesse caso denominada *Favela*. As gravuras irmãs de “Morro e Cais” encontram-se presentes em importantes acervos brasileiros, como o do Museu Nacional de Belas Artes, o qual detém um grande número de obras do artista.

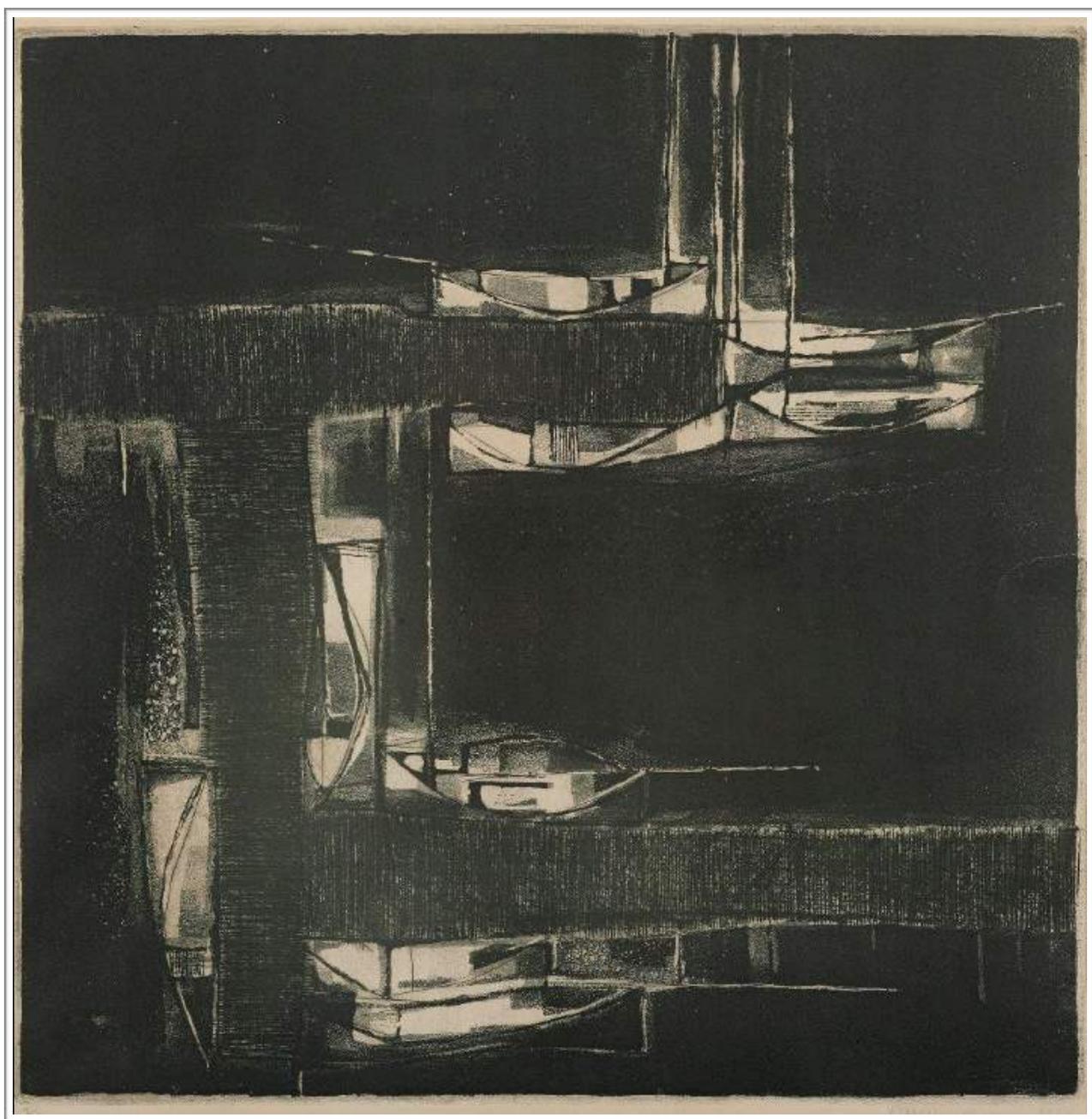


Imagem 17: *Morro e Cais*, Rossini Perez, 1959, gravura matriz em metal, 45x44cm

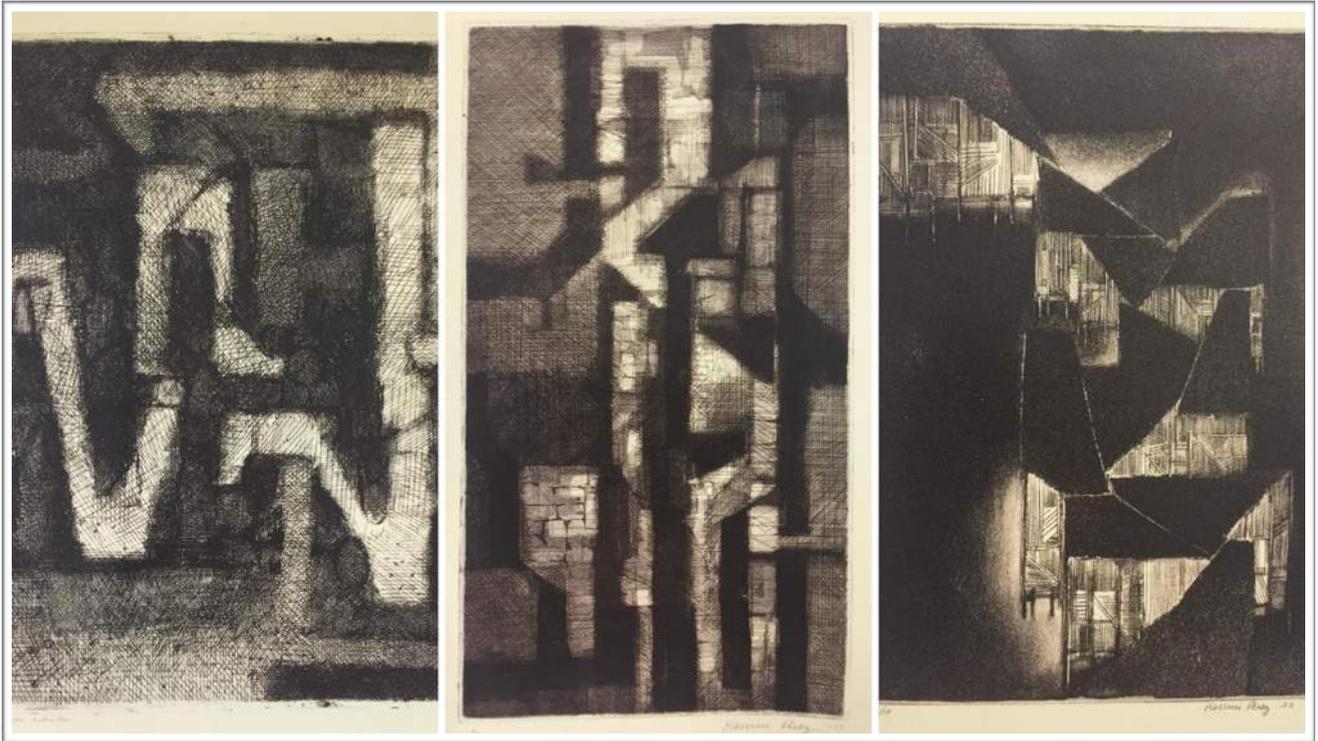


Imagem 18: Outras gravuras da série *Favela* de Rossini Perez - acervo do MnBA⁵⁵

Gostaríamos de destacar, para finalizar esta análise sobre o acervo, cuja listagem completa das obras se encontra anexa a este trabalho, a presença de obras de dois artistas que fixaram raízes em Brasília: Glênio Bianchetti, que também se tornou professor da Universidade de Brasília - UnB e Athos Bulcão, o único dos candangos pioneiros que veio morar na cidade desde o início de sua construção.

As pinturas de Athos Bulcão presentes no acervo do TJDFT são composições de cores alegres e elementos brasileiros, em que o artista busca representar nossas tradições populares, valendo-se do tema carnaval, em contraposição às suas obras mais conhecidas, os murais em azulejaria. Essas duas pinturas são especialmente significativas para o acervo, tendo em vista terem participado de mostra retrospectiva do artista que circulou o país e, dessa maneira, divulgou a existência do acervo para o público interessado.

⁵⁵ Imagens retiradas do catálogo - **Rossini Perez:** desenhos, matrizes e gravuras. Acervo do Museu Nacional de Belas Artes.

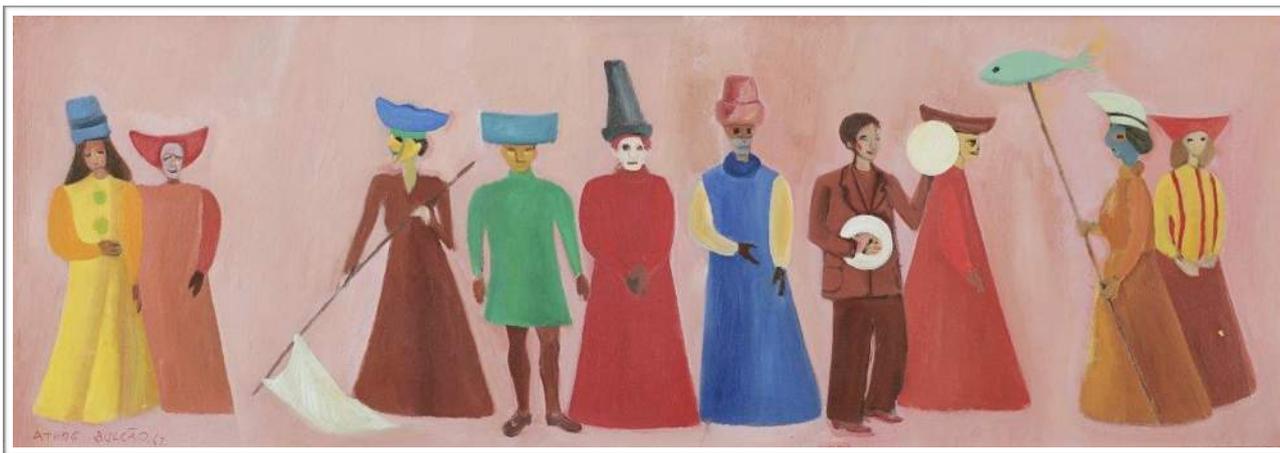


Imagem 19: *Mascarados*, Athos Bulcão, 1962, óleo sobre tela, 35x100cm

2.2 Brasília: diálogos possíveis

O ideário que norteou a construção de Brasília tinha como um de seus objetivos a “criação” de uma nova sociedade. Essa proposta é assim traduzida pelo antropólogo James Holston: “Brasília acabou cristalizando para mim um paradigma da modernidade particularmente importante: a ideia de que governos nacionais podem mudar a sociedade e manobrar o social através do imaginário de um futuro alternativo.”⁵⁶ Holston faz uma dura crítica a respeito dessa visão, que ele, e outros, consideram utópica.

Em sua análise, que parte de uma visão antropológica, ele segue dizendo: “Brasília foi construída para ser mais do que o simples símbolo dessa nova era. Seu projeto e sua construção tinham a intenção de *criar* essa nova era, transformando a sociedade brasileira.”⁵⁷ A visão desse pesquisador estrangeiro, apesar das críticas, mostra, sobretudo, como essa era uma questão de grande relevância na construção da cidade.

Por meio do estudo do caso concreto do acervo artístico do TJDFT, sistematizado no presente texto, podemos afirmar que a escolha dos artistas para compor o acervo foi definida de maneira a apresentar somente obras de arte alinhadas com a visualidade tida como moderna.

⁵⁶ HOLSTON, James. *Cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. Trad. Marcelo Coelho. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 3.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 12.

O modernismo, movimento de escala mundial, sob o qual estão reunidas diversas correntes artísticas ocorridas na virada do século XIX para o século XX, deixaram enraizadas no pensamento brasileiro a maioria de suas propostas, que assim foram enumeradas Argan:

São comuns às tendências *modernistas*: 1) a deliberação de fazer uma arte em conformidade com sua época e a renúncia à invocação de modelos clássicos, tanto na temática como no estilo; 2) o desejo de diminuir a distância entre as artes “maiores” (arquitetura, pintura e escultura) e as “aplicações” aos diversos campos da produção econômica (construção civil corrente, decoração, vestuário, etc.)⁵⁸; 3) a busca por uma funcionalidade decorativa; 4) a aspiração a um *estilo* ou *linguagem* internacional ou européia.⁵⁹

Embora o famoso historiador italiano não tenha escrito o texto em análise direta e exclusiva do caso brasileiro, podemos perceber o efeito prático das tendências por ele enumeradas na composição dos acervos de arte de Brasília.

Se pensarmos a construção de uma nova cidade inteiramente construída como modelo de modernidade, em um espaço onde antes não havia nada, o processo de interiorização da capital pode ser visto como um recomeço para o campo da visualidade. Nesse sentido não havia espaço em Brasília para as artes produzidas com velhas fórmulas, que não estivessem inteiramente em consonância com a visualidade moderna da cidade e os preceitos modernistas.

Nesse contexto, o TJDFT não foi o único órgão público de Brasília a constituir acervo artístico. Muitas outras instituições do Distrito Federal também abrigam relevantes obras de arte e acreditamos que a grande maioria deles seguiram essa diretriz na escolha de suas obras de arte.

Sem a pretensão de esgotar o assunto, procuramos fazer uma breve comparação com outros dois acervos: o da Câmara dos Deputados e o do Senado Federal. A escolha dessas duas instituições se deu em função da facilidade de acesso às informações sobre seus acervos, cujos catálogos das obras encontram-se disponibilizados em seus sítios na internet.⁶⁰

⁵⁸ Nesse sentido podemos entender a importância do mobiliário para o entendimento da trajetória moderna do TJDFT.

⁵⁹ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 185.

⁶⁰ Os catálogos podem ser acessados pelos links: <http://www2.camara.leg.br/a-camara/visiteacamara/cultura-na-camara/museu/acervo> e <http://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/192231/catalogoacervoSF.pdf?sequence=5>

Verificamos pela análise dos catálogos que esses dois outros acervos também são essencialmente compostos por obras modernas e contemporâneas. E que o diálogo entre os acervos também acontece pela recorrência do nome de alguns artistas, alguns deles presentes nos três acervos, inclusive com obras da mesma série ou época.



Imagem 20: Athos Bulcão, obras dos acervos do TJDFT e da Câmara dos Deputados⁶¹

Athos Bulcão, Di Cavalcanti e Carlos Scliar são unânimes, possuem obras em todos os órgãos. Tomando por paradigma o acervo do TJDFT, os nomes de Carl Brussel e Rossini Perez se repetem somente no acervo do Senado Federal, enquanto que Glênio Bianchetti, Milan Dusek, Quirino Campofiorito e Rubem Valentim apenas no da Câmara dos Deputados. Para não fugir ao objeto deste Trabalho, o acervo do TJDFT, não levamos em consideração os nomes recorrentes apenas nos acervos das outras duas instituições.

O presente trabalho, que parte de um ponto específico, o acervo artístico do TJDFT, insere-se dessa forma em uma proposta mais ampla, de contribuir para um maior conhecimento dos acervos artísticos de Brasília e de seus espaços institucionais que, na maioria das vezes, representam também espaços de poder. Como pensar a relação desses acervos com a cidade, como eles se inserem na modernidade em que Brasília se

⁶¹ Ambas as obras foram pintadas sobre cartão. A do acervo TJDFT é datada de 1962 e a da Câmara de 1967. Os dados completos sobre a obra do TJDFT encontram-se no Anexo 1. Com relação à obra da Câmara: *As pastoras*, 1967, óleo sobre eucatex, 60x77cm.

insere e que história ainda poderá ser escrita a partir do aprofundamento dessa pesquisa? A pesquisa aqui apresentada levanta uma série de questionamentos, que a nosso ver, poderão ser respondidos com o tempo e trabalho conjunto de vários pesquisadores.



Imagem 21: Carl Brussel, obras dos acervos do TJDFT e do Senado Federal⁶²

⁶² Os dados completos sobre a obra do TJDFT encontram-se no Anexo 1. Com relação à obra do Senado: *Bahia*, 1979, óleo sobre eucatex, 74x60cm.

CAPÍTULO 3

3. HUGO AULER: PRIMEIRO CRÍTICO DE ARTE DE BRASÍLIA

O Desembargador Hugo Auler (1908-1980) foi um dos grandes entusiastas com a transferência da capital. Frequentemente discursava defendendo a ideia da mudança perante seus colegas do antigo Tribunal no Rio de Janeiro. Pouquíssimos se animaram. A mudança significava ir para um lugar onde não havia nada e era longe de tudo. Somente dois desembargadores da justiça comum da antiga capital decidiram pedir transferência para Brasília, um deles foi Hugo Auler.

Brasília representava o ápice do projeto moderno brasileiro, uma proposta que vinha sendo gestada no país desde o início do século XX. Hugo Auler, viu passar diante de seus olhos de criança o turbilhão que pretendia transformar o pensamento de toda nação. Tinha quatorze anos quando ocorreu em São Paulo a “Semana de 22”. O espírito do tempo em que cresceu e obteve sua educação formal estava permeado pelas ideias dos primeiros modernistas e esse, certamente, foi um fator importante no despertar de seu interesse pela arte.

As ideias que os intelectuais modernistas buscavam introduzir no imaginário nacional eram relativas à superação de um passado retrógrado, situando a cultura brasileira a par e passo com as vanguardas européias, por meio da valorização de uma arte capaz de carregar nossos símbolos identitários e que, ao mesmo tempo, e, justamente por isso, possuísse valor internacional.

A principal forma de propagação dos ideais modernistas se deu mediante artigos veiculados em jornais e revistas ilustradas. Os meios de comunicação escrita concediam grande espaço aos membros do movimento, notadamente a Menotti del Picchia e a Oswald de Andrade, sendo que este último era, inclusive, dono da revista *O Pirralho*, de expressiva circulação em São Paulo.

Para além dos espaços concedidos nos jornais e revistas convencionais, o grupo dos intelectuais modernistas também encabeçou publicações de cunho exclusivamente modernista, como é o caso da revista *Klaxon: Mensário de Arte moderna*. A revista, apesar de ter sido editada em apenas nove volumes, entre 1922 e 1923, teve grande repercussão, como enfatiza Jorge Schwartz:

Das diversas revistas modernistas que proliferam no Brasil dos anos 1920, *Klaxon* sem dúvida é plasticamente a mais audaciosa, a mais renovadora e a mais criativa, não só por sua belíssima diagramação, que lembra técnicas da Bauhaus, como pelas modernas ilustrações de Brecheret e Di Cavalcanti.⁶³

Justamente no momento da efervescência modernista, o jovem Hugo Auler graduou-se Bacharel em Ciências e Letras pelo externato do Colégio Pedro II, em 1925. Dando continuidade aos seus estudos formou-se, também, Bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais pela Faculdade Nacional de Direito, em 1930.

Antes mesmo de ingressar em carreiras da área jurídica se destacou por sua atuação no meio jornalístico. Em 1930 inaugurou o *Diário de Notícias*, jornal de grande circulação no Rio de Janeiro da época, do qual era cofundador e diretor. Nas páginas do Diário de Notícias publicou notícias e fotos como repórter, bem como poemas de sua própria autoria. Possuía grande trânsito na alta sociedade, tendo em vista que dela também fazia parte. Posava para fotografias ao lado de autoridades e personalidades do mundo jurídico e cultural, sendo figura marcada e estampada nas páginas dos jornais.

Cobria toda sorte de notícias, sendo que as mais destacadas eram relacionadas às artes em geral, entrevistando grandes nomes do cinema e teatro, literatos e artistas plásticos.

Em 29 de janeiro de 1931, ao escrever manchete para o Diário de Notícias sobre o regresso do pintor Cândido Portinari de viagem à Europa, posa para foto ao lado do poeta Olegário Marianno e do próprio pintor, no cais do porto⁶⁴. A temporada de Portinari na Europa foi fruto do grande prêmio do Salão da Escola de Belas-Artes de 1928. O poeta Olegário Marianno, que aparece na foto ao lado de Hugo Auler, era muito amigo de Portinari e foi a pintura de seu retrato que garantiu ao pintor o grande prêmio do Salão de 1928.

A matéria narra que, em entrevista, Portinari afirmou que percorreu longamente todos os museus e centros de arte da França, da Espanha e da Itália, tendo frequentado em Paris os ateliês de Alberto Bernard e Van Dongen.

⁶³ SCHWARTZ, Jorge. *Klaxon* (1922-1923). Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin. Acervo digital. Disponível em: <https://www.bbm.usp.br/node/75>> acesso em 12/10/2018

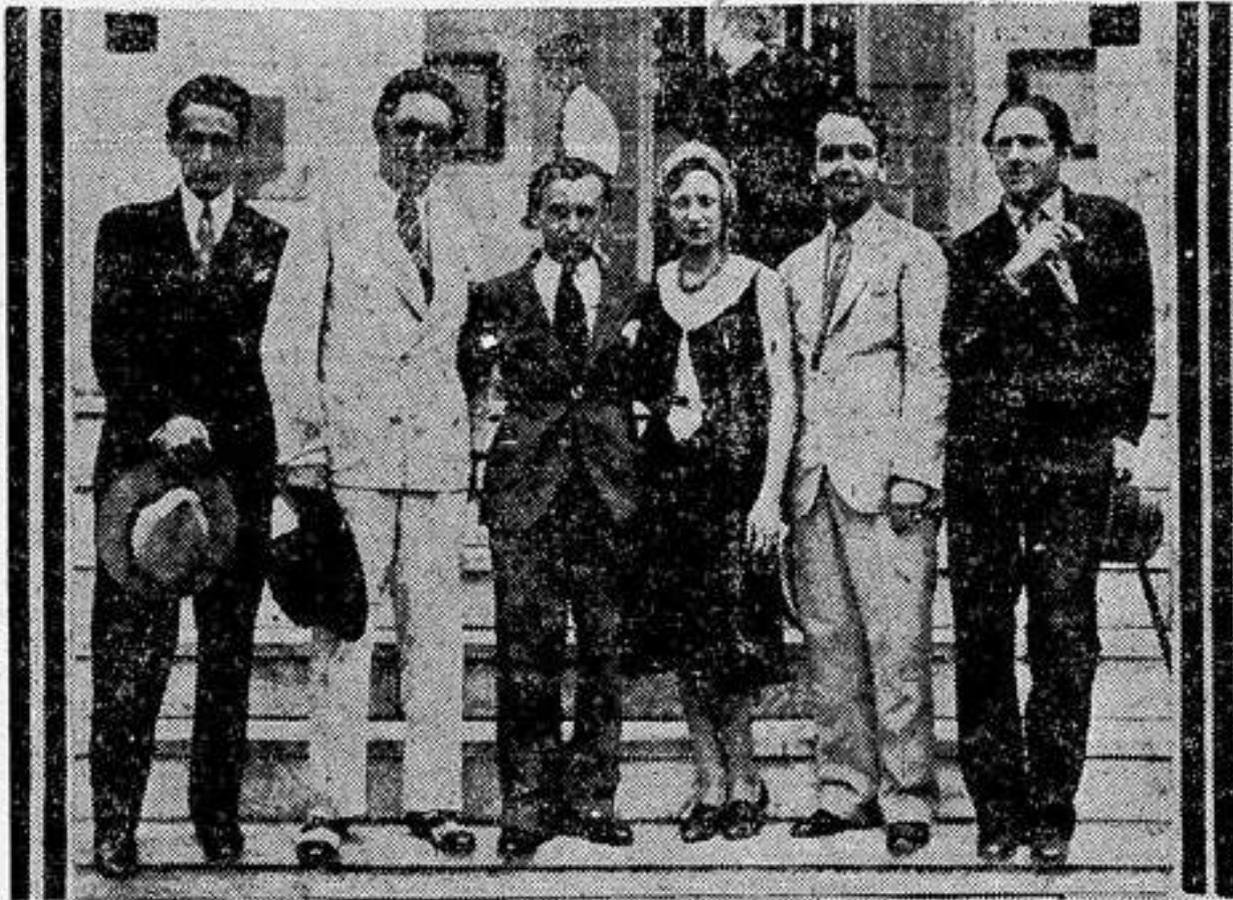
⁶⁴ Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093718_01/3668> acesso em 13/10/2018

O «bipari», transformado em hospital fluctuante!

Com grippe pneumônica e meningite cerebro-espinal a bordo, esse paquete francez não atracou no Cães do Porto

Regressou da Europa, onde fôra em gozo do premio de viagem de 1928, o pintor Candido Pertinari.

A volta do dr. Chryso Fontes--Os demais passageiros



O nosso companheiro Hugo Auler, tendo á esquerda, successivamente, o poeta Olegario Marianno, o pintor Candido Portinari, o dr. Celso Kelly e outras pessoas

Imagem 22: Matéria do jornal Diário de Notícias (janeiro de 1931): desembarque de Portinari

Hugo Auler, ao longo de sua trajetória como crítico de arte, redigiu vários textos em que citava o nome do pintor. Em 1968, muitos anos depois de receber o pintor de sua viagem à Europa, escreveu:

Filho de um casal de humildes imigrantes italianos de Veneto, que se radicou naquela cidade, em cujos chãos escorria o ouro verde dos cafezais, Cândido Portinari descobriu sua vocação quando, aos sete anos de idade, passou a auxiliar artesãos vindos da Itália, que se dedicavam, profissionalmente, à restauração do estuque de ornatos e de imagens das fachadas das casas e das igrejas. Com dezesseis anos de idade, ingressou na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, conquistando a Medalha de Bronze do Salão Oficial de 1923. Cinco anos após, com o “Retrato de Olegário Marianno”, obteve o Grande Prêmio de Viagem ao Exterior, quando teve oportunidade de visitar a Itália, fixando-se, depois em Paris e contraindo matrimônio com a jovem Maria Martinelli que foi, até os últimos momentos de sua vida, a companheira de todas as horas.

Sob o prisma plástico, Cândido Portinari com absoluta mestria das estruturas básicas do desenho geométrico e de todos os esquemas da flexibilidade linear, conseguiu destacar as suas obras pela segura orientação das linhas de força essenciais e pela exata repartição das massas e dos planos, marcando com um estilo pessoal tôdas as suas composições eram sempre dominadas por um perfeito equilíbrio arquitetural. O traçado geral das linhas, animado por um extraordinário dinamismo rítmico, como podemos verificar dos desenhos feitos em Israel, permitia a êsse pintor distribuir os planos, sem recorrer à menor decomposição, em uma lógica matemática de relações e proporções, com o que dava um ritmo musical às suas criações.⁶⁵



Imagem 23: Imagem de matéria publicada por Hugo Auler em 1976 sobre Di Cavalcanti⁶⁶

⁶⁵ Assis Chateaubriand: o criador de museus de arte no Brasil XIV. Caderno Cultural. *Correio Braziliense*, Brasília, 20/7/68. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_01/34829 acesso em 22/12/2018.

⁶⁶ Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_02/81232 acesso em 29/3/2019.

Quando ainda estava em Paris, Portinari escreveu carta em que dizia: “A paisagem onde a gente brincou a primeira vez e a gente com que a gente conversou a primeira vez não sai mais da gente e eu quando voltar vou ver se consigo fazer a minha terra.”⁶⁷

Mario Pedrosa, considerado por muitos o mais influente crítico de arte do período, incansável defensor da construção de Brasília, escreveu o seguinte a respeito da viagem de Portinari:

Na Europa, viu gente, viu os mestres, discutiu, fez planos. Voltou de lá, para escândalo dos seus amigos e professores da Escola de Belas-Artes, sem uma só tela, mas trouxe mais do que um quadro, trouxe, além de algumas ideias, Maria, sua mulher. Vai começar agora a carreira propriamente dita do artista. Foi principalmente o estudo dos mestres europeus do passado o que Portinari foi fazer na Europa. No Brasil, de volta da Europa, é que descobre o chamado modernismo.⁶⁸

O que se passou com Cândido Portinari não foi fato isolado no contexto do modernismo brasileiro. A descoberta de uma linguagem artística tipicamente brasileira, foi, em quase todos os casos, precedida por viagens ao exterior.

Cerca de cinco anos antes de Portinari, os abastados artistas da primeira geração modernista, também puderam usufruir de temporadas de estudos no exterior. Reuniram-se em Paris: Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Oswald de Andrade, Di Cavalcante, Victor Brecheret, entre outros. O choque cultural, proporcionado pela estada em terras longínquas, fez com que esses artistas repensassem seu olhar sobre as questões particulares da cultura brasileira. De acordo com a socióloga Ana Paula Simioni, isso se deu, em grande medida, pela valorização, no meio intelectual francês, do arcabouço cultural que carregavam os artistas estrangeiros lá reunidos, sendo que “Tarsila do Amaral é quem talvez melhor explicita essa transformação súbita de linguagem, temática e consciência.”⁶⁹

Não por acaso a referida artista é vista como a primeira a conseguir conciliar os elementos da visualidade nacional com os preceitos modernos das vanguardas internacionais. Nesse sentido, afirma Aracy Amaral que “coube a Tarsila a fusão inventiva e singular da nova informação estética, com a absorção das lições do cubismo, com a

⁶⁷ PORTINARI, Candido. *Carta à Rosalita Mendes de Almeida*. 12 de julho de 1930. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/9480/detalhes>> acesso em 13/10/2018

⁶⁸ PEDROSA, Mario. Portinari - De Brodóski aos murais de Washington. In AMARAL, Aracy (org.) *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, p. 9.

⁶⁹ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação. *Perspective*, 2, 2013. Disponível em: <https://journals.openedition.org/perspective/5539>> acesso em 18/8/2018

magia da “atmosfera” brasileira, presente em seu trabalho em seu período máximo (1924-1930).”⁷⁰

O período máximo a que se refere Aracy Amaral coincide com as fases “Pau Brasil” e “Antropofágica”, cujas ideias foram amplamente difundidas, especialmente por meio do “Manifesto Antropófago” escrito por Oswald de Andrade a partir dos elementos visuais da tela *Abaporu*, de 1928. Oswald sintetiza em palavras tudo aquilo que já estava posto na obra pictórica de sua esposa. O “Manifesto Antropófago”, como entendido por Carlos Zilio, “funciona como um projeto de assimilação crítica - devoração cultural - do saber europeu, para que, reelaborado, torne-se uma expressão brasileira pronta para exportação”⁷¹.

Após o falecimento de Tarsila, em 1973, Hugo Auler dedica à pintora um extenso texto no suplemento *Caderno Cultural* do *Correio Braziliense*, de título “Tarsila: a musa do movimento antropofágico”:

A pintura brasileira contemporânea, sob o ângulo nacional e internacional, acaba de perder uma de suas mais altas e vigorosas expressões com a morte de Tarsila do Amaral.

Em verdade, não obstante o número de artistas pátrios que se destacaram no ambiente artístico de nosso país, projetando-se no exterior, Tarsila do Amaral pertenceu à pequena plêiade formada por Elyseu Visconti, Lasar Segall, Vicente do Rêgo Monteiro, Di Cavalcanti, Cândido Portinari e Samson Flexor, os quais marcaram momentos históricos da evolução estética no Brasil a partir da primeira década do Século XX. (...)

Depois de suas viagens ao Oriente Médio, Tarsila do Amaral regressou ao nosso país, pintando nos anos de 1928 e 1929 o *Abaporu* e a *Antropofagia*, as telas que deram início à fase mais alta de sua longa carreira artística, tal como seja a do antropofagismo. A partir desse instante, essa pintora genial converteu-se em musa do movimento antropofágico que, partindo de sua pintura, se estendeu à literatura.⁷²

As ideias propagadas pelo *Manifesto* tiveram absorção imediata entre os intelectuais da época. Nesse contexto, surge em 1930, no meio jornalístico do Rio de Janeiro, a associação de jornalistas denominada “Grupo do bodoque” da qual fazia parte Hugo Auler. O grupo, cujos membros se autoafirmavam antropófagos, tinha como princípio básico a congregação da classe jornalística num convívio de mútua solidariedade em torno de **ideias fundamentalmente brasileiras**.

⁷⁰ AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*; subsídios para uma história da renovação das artes no Brasil. 3ª edição. São Paulo: ed. São Paulo, 1970, p.34.

⁷¹ ZILIO, Carlos. *A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Relume-Duramá, 1997, p. 67.

⁷² Tarsila: a musa do movimento antropofágico. *Caderno Cultural. Correio Braziliense*, Brasília, 26/1/73. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/028274_02/30234> acesso em 22/3/2019.

A festa de hontem na taba do Grupo do Bodoque...

O cacique Raphael Pinheiro foi «comido» na presença do Embaixador do Mexico!

Vae ser erguido um monumento a Olavo Bilac - O novo orgão da classe



Os jornalistas, erguendo as flexas e os tacapes e congregados em torno do embaixador do Mexico, depois de haverem satisfeito os seus appetites devoradores...

O Grupo do Bodoque, a bizarra organização de jornalistas que tem entre os seus principios basicos congregar todas as figuras da classe num convivio fraterno de alta solidariedade e em torno de idéas fundamentalmente bra-

Aruê, Aruê, Aruá,
Aruê, Aruê, Aruá,
Poty, Ararigbola, Tebiriçá,
Tebiriçá, Tebiriçá!
O illustre diplomata mexicano entrou, erguendo uma flexa, numa attitude identica a de Cuahtemoc.

vaca, Arthur Guraraná, Bastos Tigre, Amarillo Vasconcelos, Ivo Arruda, Nestor do Carvalho, Odilon Jucá, Armando Peixoto, Léo Arruda, Muniz e Albuquerque, Othon Paulino, Oswaldo Loureiro, Antonio Bomfim Lima, André

Imagem 24: Notícia de jornal - festa do Grupo do Bodoque⁷³

Integrante de órgãos de classe no Rio de Janeiro, Hugo Auler é contratado como advogado do sindicato dos jornalistas, passando, assim, a exercer, também, a atividade jurídica, sua segunda área de formação. Nesse mesmo período, era comum ver anúncios em que oferecia seus préstimos como advogado nas páginas do Diário de Notícias.

Dividido entre a carreira jornalística e a advocacia, ainda lhe sobrava tempo para escrever poemas. Em junho de 1932 lançou o livro “A Dansa Heraldica dos Rythmos”, em

⁷³ Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093718_01/6842> acesso em 13/10/2018

feira promovida pelo Núcleo Bernardelli⁷⁴ em sua homenagem. A festa, que marcou o encerramento da exposição coletiva dos artistas do Núcleo Bernardelli, contou com a presença de toda classe artística carioca, demonstrando a grande aceitação de Hugo Auler entre os notáveis de sua época.



Imagem 25: Notícia de jornal: lançamento do livro de Hugo Auler promovida pelo Núcleo Bernardelli⁷⁵

⁷⁴ O Núcleo Bernardelli foi fundado em 1931 por um grupo de pintores que fazia oposição ao modelo de ensino da Escola Nacional de Belas Artes - Enba. O grupo tinha como metas a liberdade de pesquisa, o aprimoramento em técnicas modernas, além de lutar pelo acesso dos artistas modernistas ao Salão Nacional de Belas Artes para concorrer aos prêmios de viagens ao exterior. O nome do grupo é uma homenagem aos professores Rodolfo e Henrique Bernardelli, que montaram um curso paralelo ao da Enba. O grupo era formado pelos pintores: Ado Malagoli, Bráulio Poiava, Bustamante Sá, Bruno Lechowski, Sigaud, Camargo Freire, Joaquim Tenreiro, Quirino Campofiorito, Rescála, José Gomez Correia, José Pancetti, Milton Dacosta, Manoel Santiago, Yoshiya Takaoka e Tamaki.

⁷⁵ Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093718_01/10508 acesso em 13/10/2018

Quirino Campofiorito (1902 - 1993), um dos integrantes do Núcleo Bernadelli, viria posteriormente a se reencontrar com Hugo Auler. Sobre esse reencontro escreveu Quirino nas páginas do Correio Braziliense:

Notável personalidade da magistratura brasileira o desembargador Hugo Auler desde jovem muito se ligou a vida artística. As artes plásticas mereceram sempre seu grande apreço e daí o convívio que teve com os artistas. Intelectual e portanto homem de evoluída sensibilidade, a carreira que havia de situá-lo hoje em elevado pòsto da Judicatura brasileira teve-o sempre irmanado às coisas do espírito.

Os artistas continuaram sempre entre seus amigos mais lembrados e a arte no melhor aprêço de seus sentimentos aos quais uma cultura aprimorada deu proporções singulares. (...)

Durante nossa recente estada em Brasília, tivemos ocasião de rever o amigo que o tempo separou na divergência que os caminhos da vida com as implicações das atividades profissionais impõem.⁷⁶

Com a mesma reverência, Hugo Auler retribuiu publicando na coluna Atelier de 22 de março de 1974 um texto intitulado *Homenagem a Quirino Campofiorito*⁷⁷, no qual fez um apanhado de toda a trajetória do artista.

A obra de Quirino que integra o acervo de arte do TJDFT é datada de 1935, época em que ainda participava do Núcleo Bernadelli. Quirino foi um profundo estudioso da arte e por isso obteve maior destaque como historiador e crítico do que pela sua produção como artista. É importante notar Quirino Campofiorito como um defensor da arte moderna, junto com outros artistas que compunham o Núcleo Bernardelli. É dele a autoria de um dos primeiros livros escritos sobre arte brasileira, intitulado *História da Pintura no Brasil no Século XIX*. Esteve junto a Mário Pedrosa encabeçando a querela entre figuração *versus* abstração, na qual saiu em defesa da figuração. A respeito de seu trabalho como crítico de arte é possível encontrar algumas pesquisas acadêmicas, diferentemente de seu colega Hugo Auler, nome ainda por ser estudado com maior profundidade.

No mesmo ano em que lançou seu livro de poemas, 1932, Hugo Auler foi nomeado suplente de Delegado da Polícia Civil do antigo Distrito Federal. A partir desse momento empregaria seu conhecimento jurídico a favor do poder público. Nos anos em que foi delegado de polícia ficou um tanto afastado dos acontecimentos sociais. Na maioria das vezes em que seu nome era citado em notícias de jornais era em casos envolvendo o

⁷⁶ Galeria de Arte em Brasília. *Correio Braziliense*, Brasília, 3/5/67. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_01/27885

⁷⁷ Coluna Atelier. *Correio Braziliense*, 22/3/74. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_02/44640> acesso em 22/12/2018.

exercício de sua autoridade. Daí para frente sua carreira na área jurídica deslanchou. Em 1940 foi nomeado Juiz Substituto da Justiça do antigo Distrito Federal e em 1944 promovido a Juiz de Direito Titular da 3º Vara Cível da Justiça.

O jornal *Diário da Noite*, em sua edição de 16 de junho de 1944, noticia a repercussão da promoção de Hugo Auler nos meios forenses e intelectuais, dizendo:

Como inteligência inclinada ao culto do espírito, igualmente soube destacar-se, não somente através de atuação brilhante e diária em nossa imprensa, da qual em breve se afastava como profissional, mas sobretudo através de seu livro “A Dansa Heraldica dos Rythmos”, cujo lançamento marcou, em nossos meios de arte e de literatura verdadeiro acontecimento. Hugo Auler foi então apresentado ao mundo e à crítica literária pelo sr. Ademar Tavares⁷⁸, que o consagrou como das mais ricas e originais expressões de sensibilidade brasileira.⁷⁹

Doze anos passados, foi promovido a Desembargador do Tribunal de Justiça do antigo Distrito Federal. Alçou o alto posto no Poder Judiciário ao tempo em que o movimento modernista se legitimava historicamente. O processo de constituição de todo seu ideário, iniciado no princípio do século XX, chegava agora, nos meados do século, no momento em que o poder público, com seu discurso baseado na ideia de democratização da cultura, levaria a cabo o seu maior projeto, a construção de uma cidade inteiramente moderna, Brasília: obra de arte total, síntese das artes.

Construída a cidade, Hugo Auler pede sua transferência para o recém-criado TJDF, onde se encarrega, como Presidente do Tribunal, de estruturar e instalar a justiça local.

Conciliando, mais uma vez, a carreira da magistratura com as redações dos jornais, se encarrega, também, da formação de um público instrumentalizado para reconhecer os valores modernos da cidade e das obras de arte nela inserida, como crítico de arte de jornais de grande circulação.

O papel da crítica de arte no contexto social da cidade que se desenhava e das políticas públicas norteadas pelo ideário modernista era de suma importância. Em Brasília, Hugo Auler passou a se dedicar exclusivamente à escrita de colunas de crítica de arte, deixando de atuar como repórter de notícias comuns. Escrevia para o *Correio Braziliense* e para o *Jornal de Brasília*, sendo que no *Correio Braziliense* assinava uma

⁷⁸ Membro da Academia Brasileira de Letras, quinto ocupante da cadeira de nº 11. Informação retirada do site <http://www.academia.org.br/academicos/ademar-tavares/biografia> acesso em 14/10/2018

⁷⁹ *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 16/6/44. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/221961_02/22976 acesso em 14/10/2018

coluna diária, denominada *Atelier*. Posteriormente se tornou coordenador do *Caderno Cultural*, suplemento apartado do *Correio*, onde possuía mais espaço para aprofundar as análises críticas.

Sempre frisando o caráter modernista de Brasília, Hugo Auler dava atenção especial aos elementos formais associados ao movimento. Ao escrever suas críticas, buscava exaltar as qualidades modernas de determinados artistas, bem como, quando necessário, rechaçava os que julgava não as possuir. Como exemplo, é possível destacar a seguinte crítica publicada na coluna *Atelier* em 13 de janeiro de 1970:

De longa data, desde o momento em que foi confiada à nossa responsabilidade esta rubrica sobre as artes plásticas em geral, as nossas ideias acerca da integração plástica de Brasília, da valorização da criação artística brasileira na paisagem artificial de nossa cidade e da subordinação a um ato de aprovação de expertos de toda e qualquer aquisição de obras de arte pelos órgãos da pública administração, (...) a nossa tese contrária a aquisição do trabalho do jovem artista francês Alexandre Wakhevitch, denominado “Force noire ou l’odyssée des spasmes”, um título pretensioso para uma obra que não traz qualquer nota nova em matéria de estética escultural, e, principalmente, a respectiva chantadura na área da Torre de Televisão.(...) E é essa ausência de força escultórica que reduz a malsinada obra a um produto de triste mediocridade decorativa em confronto com a monumentalidade da Torre de Televisão. Não se trata, pois, de um objeto estético digno do Eixo Monumental. (...) E aí temos Celso Antônio, cuja obra serviu de ponto de partida para que Le Corbusier traçasse o projeto do Palácio da Cultura, no Rio de Janeiro, o qual ainda possui maquetas em seu atelier; Mary Vieira, que acaba de ser escolhida para representar o Brasil na XXXV Bienal de Veneza; Sérgio Camargo, que é prêmio na Bienal de Paris; a jovem Ana Maria Pacheco, a lembrar a genialidade do Aleijadinho quando, ousadamente, faz saltar do cimento branco formas em pedra-sabão (...), além de Bruno Giorgi, Alfredo Ceschiatti, Maria Martins, Caciporé Torres, Nicolas Vlavianos, Gustavo Ritter e tantos outros mais que honram a escultura nacional. Não esqueçamos a lição do ilustre arquiteto Lúcio Costa, segundo o qual o Eixo Monumental, em toda a sua extensão, constitui a área nobre de nossa “civitas”. E, nessas condições, logo estamos a ver que nela somente poderão ser chantadas obras escultóricas que a enobrecem ainda mais e nunca uma floresta de criações sem a menor expressão estética, posta a serviço de uma fácil promoção de jovens artistas, estrangeiros ou não, que posto revelem talento, por justificável ausência de maturidade artística, ainda estão longe de atingir o plano em que já se encontram consagrados e autênticos artistas plásticos brasileiros, muitos com projeção internacional, os quais não poderão ser atirados no limbo da preterição e da omissão. É uma reivindicação que fazemos em nome da escultura brasileira contemporânea.⁸⁰

No trecho acima pode-se perceber como pano de fundo da argumentação a ideia defendida por Mário Pedrosa no texto publicado sob o título: *A cidade nova, síntese das artes* de que os artistas que pretendessem tomar parte da obra coletiva, que é Brasília,

⁸⁰ Coluna *Atelier*. *Correio Braziliense*, Brasília, 13/1/70. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/028274_02/314> acesso em 16/10/2018

deveriam apresentar como parte integrante da própria obra um ideal ético social, “capaz de congregar todas as forças atuantes na cidade”⁸¹. A partir da leitura de um apanhado das críticas de Hugo Auler, resta evidente seu engajamento na análise crítica da produção do seu próprio tempo, especialmente quanto às qualidades ligadas aos conceitos introduzidos pelo modernismo.

Por vezes, ainda, defendia a compra de obras de arte de determinados artistas por órgãos que não estavam sob sua alçada, como pode ser visto no texto a seguir:



Tivemos notícia e conta de que, recentemente, no leilão de obras de arte da coleção de Helena Rubinstein, realizado em Paris, os quadros de Candido Portinari não foram adquiridos por não terem alcançado o valor das respectivas avaliações.

Nessa altura, não iremos abordar em profundidade o problema relativo ao interesse dos museus, das galerias de arte e dos colecionadores estrangeiros, principalmente europeus, pelas obras dos grandes artistas brasileiros, e, por via de consequência, a questão mercantil da respectiva cotação para efeito de aquisição. (...)

Esperamos que o Chanceler Mário G. Barboza repita a sábia resolução tomada com relação aos livros e panfletos sobre o Brasil, editados no Século XIX e postos agora a venda pela Sotheby's Gallery, de Londres. E autorize a Embaixada do Brasil na França a adquirir as obras de Candido Portinari, pertencentes à coleção de Helena Rubinstein, integrando-os no patrimônio histórico e artístico nacional ao colocá-los no interior do Palácio do Itamaraty.⁸²

Imagem 26: Imagem da coluna Atelier sobre Portinari e o Palácio do Itamaraty

Hugo Auler compôs o corpo de jurados das premiações das 11^a, 12^a e 14^a edições da Bienal Internacional de São Paulo, ocorridas respectivamente nos anos de 1971, 1973 e 1977; da 7^a (1975) e da 10^a (1979) edições do Panorama de Arte Atual Brasileira, ocorridas no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP), da Bienal Nacional 76, promovida pela Fundação Bienal de São Paulo; e do 8^o Salão Nacional de Arte

⁸¹ PEDROSA, Mario. A cidade nova, síntese das artes. In AMARAL, Aracy (org.) *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, p. 361.

⁸² Coluna Atelier. *Correio Braziliense*, Brasília, 20/2/74. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_02/44566> acesso em 20/3/2019.

Contemporânea de Belo Horizonte, ocorrido em 1977, no Museu de Arte da Pampulha (MAP), todas ocorridas durante os anos da ditadura militar no Brasil.

As edições de bienais e salões da arte brasileira realizadas durante a década de 1970 foram consideradas de menor expressividade por grande parte dos historiadores da arte, em virtude de atos de censura praticados pelo poder instalado contra a liberdade de expressão de diversos setores de atividade cultural e intelectual. Os principais nomes da crítica de arte brasileira se recusaram a participar dos júris e muitos artistas se voltaram a uma produção engajada de arte política, em sua maioria ações efêmeras.

Na visão de Auler os regimes ditatoriais de 1930 e posteriormente de 1964 favoreceram a democratização do acesso à arte, conforme podemos observar no seguinte trecho:

Em verdade, há um destino histórico a determinar a renovação do panorama das artes plásticas no Brasil através dos impactos das revoluções políticas, econômicas e sociais.

Com a Revolução de 24 de outubro de 1930, ao assumir o Ministério da Educação, o saudoso jurista Francisco Campos teve o mérito de levar para a assessoria ministerial a figura magistral de Rodrigo Mello Franco de Andrade, o qual, renovando a arcaica Escola Nacional de Belas Artes conseguiu afinal fosse a corrente estética do academicismo totalmente superada e a civilização européia destituída do pedestal da arte oficial. Daí em diante, o movimento modernista iniciado pela Semana de Arte Moderna, realizada entre os dias 11 e 17 de fevereiro de 1922 na capital de São Paulo, teve a possibilidade para quebrar as barreiras que impediam a presença das correntes estéticas de vanguarda na área do poder artístico da nação.

Passadas mais de três décadas, com a Revolução de 31 de março de 1964, a arte brasileira contemporânea passou a ter um prestígio singular, haja vista as metas governamentais dirigidas no sentido da maior comunicação das artes plásticas às massas.

Em consequência, passamos a assistir a preocupação do Palácio do Itamarati e do Palácio do Buriti, do Supremo Tribunal Federal e do Tribunal de Justiça do Distrito Federal pela formação de pinacotecas, adquirindo para os seus acervos obras-primas dos nossos artistas contemporâneos. E, paralelamente, o Ministério das Relações Exteriores, o Ministério da Educação, o Ministério do Exército e o Ministério dos Transportes, além da Fundação Cultural do Distrito Federal, resolveram estimular a criação artística nacional através da promoção de exposições do mais alto teor.⁸³

Essa visão foi colocada em prática em seu trabalho como responsável pela aquisição de obras de arte para o Tribunal de Justiça do Distrito Federal e dos Territórios, e também como membro de comissões constituídas por outros órgãos públicos com o mesmo intuito. Como exemplo, foi membro da Comissão Especial para assessorar a

⁸³ A arte de colecionar em Abelardo Rodrigues. Caderno Cultural, *Correio Braziliense*, Brasília, 30/6/72. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_02/23767> acesso em 23/3/2019.

formação do patrimônio artístico do Palácio do Buriti, por solicitação do Governador Hélio Prates.

A respeito das aquisições de obras de arte por parte do Poder Público, afirma Ana Paula Simioni que:

A segunda fase (do modernismo), que vai da década de 1940 até o final da década de 1970, pode ser entendida como o momento de institucionalização da crença no valor da arte moderna no Brasil, processo que contou com a chancela dos trabalhos produzidos no interior do sistema universitário, **bem como das aquisições oficiais de acervos notórios de artistas modernistas**.⁸⁴ (grifo nosso)

Nesse contexto, é possível afirmar que Hugo Auler teve expressiva atuação no processo de consolidação do projeto moderno no qual a construção de Brasília está inserida, tanto como formador de opinião nos meios jornalísticos e literários quanto como agente público, no processo de democratização da cultura promovido pelo Estado com suas políticas culturais explícitas.

Contudo, a crítica de Hugo Auler não se resumia somente a questões ligadas à aquisições de obras de arte para o patrimônio público. Alguns trechos citados no capítulo anterior são indicativos de um escritor comprometido com a leitura de outros autores, inclusive estrangeiros, para embasar suas opiniões. Outra característica que fica evidente é o empenho na pesquisa de dados biográficos dos artistas sobre os quais dedicou textos mais longos, assim como em proporcionar ao leitor um apanhado histórico do movimento artístico no qual o artista inserido de uma forma bastante didática.

Essas características ficam claras nos textos da série *Assis Chateaubriand: o criador de museus de arte no Brasil*⁸⁵, publicada logo após a morte do fundador dos Diários Associados, ao qual está vinculado o jornal Correio Braziliense. A série é composta por vinte capítulos, organizados cronologicamente, que narram a história de Chateaubriand no campo das artes visuais, listando as obras que ele trouxe para o Brasil e tecendo comentários biográficos e críticos acerca dos artistas, bem como sobre as correntes artísticas por eles representadas.

Acreditamos que aprofundar a pesquisa acerca dos escritos de crítica de arte de autoria de Hugo Auler levará a entender melhor o seu papel na difusão e entendimento da

⁸⁴ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação. *Perspective*, 2, 2013. Disponível em: <https://journals.openedition.org/perspective/5539>> acesso em 18/8/2018

⁸⁵ Série publicada no suplemento Caderno Cultural do jornal Correio Braziliense semanalmente de 20 de abril de 1968 a 31 de agosto de 1968.

arte contemporânea no Brasil, e ainda em relação com a obra de outros críticos que lhe foram contemporâneos. Na década de 1970, por exemplo, Auler realizou uma série de entrevistas com artistas contemporâneos para o Correio Braziliense, como Glauco Rodrigues e Cildo Meirelles, material que poderia ser recuperado também para um maior entendimento sobre a crítica local no Distrito Federal. Outro ponto interessante foi a publicação, na coluna *Atelier*, do inventário das obras de arte dos acervos de alguns órgãos públicos do Distrito Federal, a exemplo de textos já citados sobre o acervo do TJDFT. Nota-se que Auler, já naquela época, considerava importante o trabalho de levantamento de dados sobre os acervos institucionais de obras de arte.

A presença de artistas importantes da arte contemporânea no acervo do TJDFT, como Rubem Valentim, sobre quem Hugo Auler publicou críticas interessantes, e artistas locais ainda em início de carreira, como Siron Franco e Glênio Bianchetti, que o passar dos anos confirmou como apostas certas diante do reconhecimento que obtiveram futuramente na história da arte brasileira, confirmam, de certa maneira, a sensibilidade crítica do autor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O acervo artístico do Tribunal de Justiça do Distrito Federal e dos Territórios se apresentou, ao longo do desenvolvimento desta pesquisa, como uma rica fonte de informações acerca de importantes momentos da nossa história da arte. Por sua presença no interior do órgão, foi possível verificar como a aquisição dessas obras efetivamente fez parte de uma abrangente política pública relacionada ao ideário modernista brasileiro.

Seu estudo ainda está bastante distante de ser esgotado, como foi pontuado em diferentes momentos nos três capítulos que compõem o Trabalho de Conclusão de Curso. Percebemos um vasto horizonte de possibilidades para o desenvolvimento de estudos futuros, tais como, as críticas de arte de Hugo Auler e sua importância no cenário artístico nacional e local; os demais acervos de arte das instituições públicas de Brasília, que, por sua vez, possibilitariam um estudo comparado entre eles e daria embasamento empírico para algumas afirmações tecidas no decorrer desta pesquisa.

Diante das críticas apontadas a respeito da gestão dos acervos por parte dos órgãos públicos que os detêm, este estudo também se mostra como um possível instrumento para melhoria dos pontos fracos indicados.

E quem sabe em um futuro próximo seja possível, diante da real necessidade que espelha este Trabalho, promover uma mostra das obras desse acervo e, assim, torná-lo visível, como bem disse a professora Grace Maria Machado de Freitas por oportunidade do levantamento do acervo de arte da Universidade de Brasília:

Tornar este acervo público, por meio de mostras diversas, para promover sua visibilidade, significa torná-lo vivo. Dessa forma, vínculos seriam construídos por meio de obras instauradoras de conceitos, produtoras de sentidos e de relações entre elas e teriam a possibilidade de terem articulações múltiplas e passar por processos que só acontecem no tempo e no espaço. A partir disso, estudiosos, pesquisadores e público poderiam sistematizar questões sobre os sistemas que poderiam ser engendrados e as linhas que se potencializam em suas relações, eixos transversais, diálogos e afinidades.⁸⁶

A exposição das obras do acervo artístico do TJDF, elaborada com uma curadoria que levasse em consideração o aspecto histórico traduzido, embora parcialmente, nesta

⁸⁶ FREITAS, Grace Maria Machado de. In: FERREIRA, Anelise Weingartner [et al.]. *Acervo de arte*: Universidade de Brasília. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2014, p. 17

pesquisa, atenderia a necessidade de dar a ele a visibilidade descrita na introdução. Trazer as obras à tona, certamente abrirá um leque de possibilidades de estudo, reflexão, ou ao menos de fruição estética para outras pessoas que possivelmente estejam interessadas nesse tema.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Laura. **Rossini Perez**: desenhos, matrizes e gravuras. Acervo Museu Nacional de Belas Artes. São Paulo: Aori Produções Culturais; Caixa Cultural, 2009-2010.

AMARAL, Aracy. **Artes plásticas na Semana de 22**: subsídios para uma história da renovação das artes no Brasil. 3ª edição. São Paulo: ed. São Paulo, 1970.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CHERCHIARO, Marina. **Esculpindo para o Ministério**: arte e política no Estado Novo. São Paulo. Dissertação de mestrado - USP, 2016. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/31/311131/tde-14042016-103524/pt-br.php> acesso em 18/11/2018.

FERREIRA, Anelise Weingartner [et al.]. **Acervo de arte**: Universidade de Brasília. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2014.

FONSECA, Flávio Fernando Almeida. **História do Tribunal de Justiça do Distrito Federal e dos Territórios**: 50 anos. Brasília: Tribunal de Justiça do Distrito Federal e Territórios, 2010.

FONSECA, Flávio Fernando Almeida da; JOBIM, Adriana. **TJDFT**: história e trajetória. Brasília: Tribunal de Justiça do Distrito Federal e Territórios, 2006.

GREENBERG, C. **Greenberg e o debate crítico**. Organização, apresentação e notas: FERREIRA, G. e MELLO, C.C de. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997.

GULLAR, Ferreira. **A modernidade em Di Cavalcanti**. In: Di Cavalcanti 1897-1976. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2006.

HARGREAVES, Manuela. **Colecionismo e colecionadores**: um olhar sobre a história da arte na 2ª metade do séc. XX. Apresentação proferida no âmbito da conferência sobre “Colecionismo e Mercados de Arte”, na Fundação Cupertino de Miranda em 8 de novembro de 2014. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/13020.pdf> acesso em 16/08/2018.

HOLSTON, James. **Cidade modernista**: uma crítica de Brasília e sua utopia. Trad. Marcelo Coelho. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

MADEIRA, Angélica. **Itinerância dos artistas**: a construção do campo das artes visuais em Brasília: 1958-2008. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

MADEIRA, Fernando; MORATO, Marcos Dias. **Ao fio do tempo**: cronologia das diversas intervenções físicas ocorridas no Complexo Judiciário do TJDFT. Brasília: Tribunal de Justiça do Distrito Federal e Territórios, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne; trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MILLIET, Maria Alice. *Atelier Abstração*. In: AMARAL, Aracy (org.) **Arte Construtiva no Brasil**: coleção Adolpho Leirner. São Paulo: Companhia Melhoramentos; DBA Artes Gráficas, 1998

MORAIS, Frederico. *Arte pública: da praça à telemática*. In: **A Metrópole e a arte**. São Paulo: Prêmio, 1992, p. 47/95.

MORAIS, Frederico. **Rubem Valentim**: construção e símbolo. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994.

PEDROSA, Mario. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. AMARAL, Aracy (org.). São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

PINHO, Diva Benevides. **A arte como investimento**: A dimensão econômica da pintura. São Paulo: Nobel/ Edusp - Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

PORTINARI, Candido. **Carta à Rosalita Mendes de Almeida**. 12 de julho de 1930. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/9480/detalhes>> acesso em 13/10/2018

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. **Imprensa e História no Rio de Janeiro dos anos 50**. Rio de Janeiro. Tese de doutorado - ECO/UFRJ, 2001. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/1159/1100> acesso em 13/10/2018.

SALZSTEIN, Sônia. *Transformações na esfera da crítica*. In: FERREIRA, Glória. (org.) **Crítica de Arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 227/233.

SCHWARTZ, Jorge. **Klaxon (1922-1923)**. Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin. Acervo digital. Disponível em: <https://www.bbm.usp.br/node/75>> acesso em 12/10/2018.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Modernismo brasileiro**: entre a consagração e a contestação. *Perspective*, 2, 2013. Disponível em: <https://journals.openedition.org/perspective/5539>> acesso em 18/8/2018.

TASSINARI, Alberto. **Quatro esboços de leitura**. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

TEO, Marcelo. **Di Cavalcanti**: entre a crônica e o retrato. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, julho 2001. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300799970_ARQUIVO_TextoCompletoMarceloTeo.pdf> acesso em 18 de nov. 2018

ZILIO, Carlos. **A querela do Brasil**: a questão da identidade da arte brasileira. 2ª edição. Rio de Janeiro: Relume-Duramá, 1997.

SITES

ANTROPOFAGIA . In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo74/antropofagia>>. Acesso em: 14 de Out. 2018. Verbete da Enciclopédia.

CRÍTICA de Arte. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3178/critica-de-arte>>. Acesso em: 11 de Out. 2018. Verbete da Enciclopédia.

DI Cavalcanti. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa971/di-cavalcanti>>. Acesso em: 21 de Nov. 2018. Verbete da Enciclopédia.

FLEXOR . In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9236/flexor>>. Acesso em: 21 de Out. 2018. Verbete da Enciclopédia.

FUTURISMO . In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo358/futurismo>>. Acesso em: 30 de Nov. 2018. Verbete da Enciclopédia.

GRUPO Ruptura. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo538325/grupo-ruptura>>. Acesso em: 25 de Nov. 2018. Verbete da Enciclopédia.

HUGO Auler. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa20022/hugo-auler>>. Acesso em: 10 de Out. 2018. Verbete da Enciclopédia.

HUGO Auler, biografia institucional. <http://www.tjdft.jus.br/institucional/centro-de-memoria-digital/biografias/desembargador-hugo-auler>> Acesso em 12/10/2018

LE CORBUSIER. https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/biografias/le_corbusier> acesso em 17 de Nov. 2018.

NÚCLEO Bernardelli (Rio de Janeiro, RJ). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo434033/nucleo-bernardelli-rio-de-janeiro-rj>>. Acesso em: 13 de Out. 2018. Verbete da Enciclopédia.

QUIRINO Campofiorito. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa146/quirino-campofiorito>>. Acesso em: 17 de Nov. 2018. Verbete da Enciclopédia.

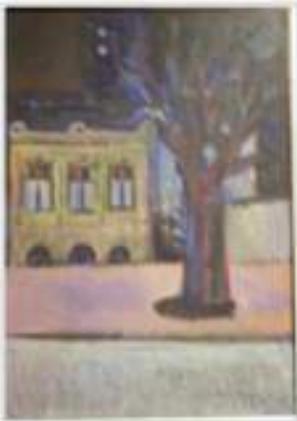
RUBEM Valentim. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8766/rubem-valentim>>. Acesso em: 24 de Nov. 2018. Verbete da Enciclopédia.

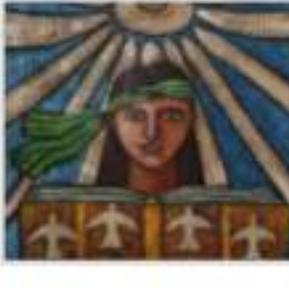
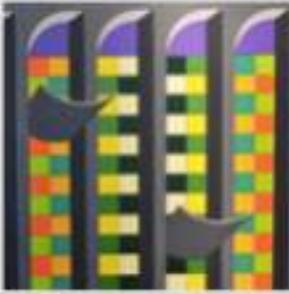
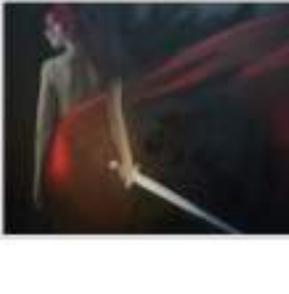
SIRON Franco. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8771/siron-franco>>. Acesso em: 21 de Out. 2018. Verbete da Enciclopédia.

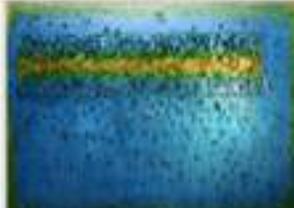
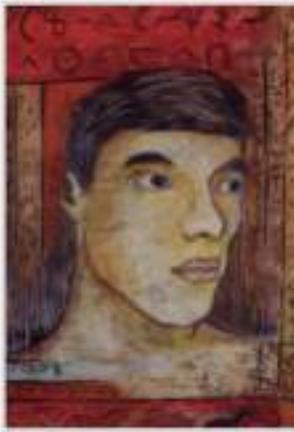
O QUE são os 5 pontos de uma nova arquitetura de Le Corbusier. Disponível em: <http://comoprojetar.com.br/o-que-sao-os-5-pontos-de-uma-nova-arquitetura-de-le-corbusier-descubra-como-aplica-los-na-arquitetura-contemporanea/>> Acesso em 17 de Nov. 2018

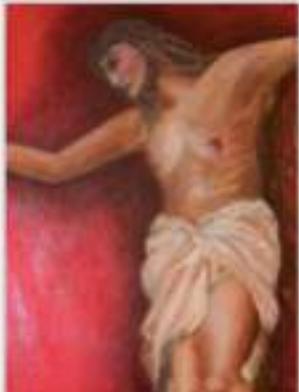
ANEXO 1: Relação completa de obras do acervo

			
<p>Título: Retrato de JK Autor: Emiliano Di Cavalcanti Ano: 1961 Técnica: Óleo sobre tela Medidas: 90x63cm</p>	<p>Título: Pintura 13 Autor: Rubem Valentin Ano: 1965 Técnica: Têmpera sobre tela Medidas: 100x73cm</p>	<p>Título: Madona Autor: Emeric Marcier Ano: 1963 Técnica: Óleo sobre tela Medidas: 72x51cm</p>	<p>Título: Retirantes Autor: Carl Brussel Ano: 1986 Técnica: Óleo sobre tela Medidas: 92x73cm</p>
			
<p>Título: Mulheres de Areia Autor: Glênio Bianchetti Técnica: Óleo sobre tela Medidas: 55x76cm</p>	<p>Título: O Bípede Autor: Samson Flexor Ano: 1967 Técnica: Óleo sobre tela Medida: 97x130cm</p>	<p>Título: Carnaval Autor: Athos Bulcão Ano: 1962 Técnica: Óleo sobre papel Medidas: 33x100cm</p>	<p>Título: Tropical Autor: Quirino Campofiorito Ano: 1935 Técnica: Óleo sobre tela</p>
			
<p>Título: Mascarados Autor: Athos Bulcão Ano: 1962 Técnica: Óleo sobre tela Medidas: 33x100cm</p>	<p>Título: Composição III - Moringas Autor: Sérgio Lafetá Técnica: Óleo sobre tela</p>	<p>Título: Morro e Cais, da série "Favela" Autor: Rossini Perez Ano: 1959 Técnica: Gravura, água-forte, água-tinta e maneira negra, matriz em metal Medidas: 45x44cm</p>	<p>Título: Adão após o Pecado Original Autor: Siron Franco Ano: 1969 Técnica: Técnica mista Medidas: 72x100cm</p>

			
<p>Título: Sem título Autor: Bernardo Cid Técnica: Óleo sobre tela Medidas: 90x72cm</p>	<p>Título: Porque fizeste isto? Multiplicarei grandemente tua dor, da série "Gênesis" Autor: Yara Tupynambá Técnica: Xilogravura Medidas: 105x70cm</p>	<p>Título: Caminhantes Autor: Gledson Franqueira Amorelli Ano: 1986 Técnica: Óleo sobre tela Medidas: 40x40cm</p>	<p>Título: Cadeados Autor: Maria Luiza Leão Técnica: Litografia Ano: 1960 Medidas: 42x29,7cm</p>
			
<p>Título: Sem título Autor: Siron Franco Técnica: Óleo sobre tela</p>	<p>Título: Ponte Costa e Silva Autor: Milan Dusek Ano: 1982 Técnica: Óleo sobre cartão Medidas: 40x75cm</p>	<p>Título: Lago Sul Autor: Milan Dusek Ano: 1982 Técnica: Óleo sobre cartão Medidas: 61x61cm</p>	<p>Título: Casa Velha em São Paulo Autor: Flávio Motta Técnica: Óleo sobre tela Medidas: 53x40cm</p>
			
<p>Título: Paisagem Gaúcha Autor: Carlos Scliar Ano: 1960 Técnica: Vinil sobre madeira Medidas: 55,2x75cm</p>	<p>Título: Pássaros Autor: Ana Letycia Ano: 1961 Técnica: Gravura matriz em metal Medidas: 35x50cm</p>	<p>Título: A Justiça Autor: Solange Maria B. Soares Thomas</p>	<p>Título: Girassóis Autor: Valéria Vidigal Técnica: Óleo sobre tela Medidas: 80x80 cm</p>

			
<p>Título: Morro Autor: Esther Joffily Ano: 1961 Técnica: Xilogravura Medidas: 56x31cm</p>	<p>Título: Justiça Ambiental Autor: Naura Coelho Timm</p>	<p>Título: Arcanjo da Justiça Autor: Gloria Maria Mello</p>	<p>Título: Justiça Autor: Sonia Margarida Guerra Cardoso</p>
			
<p>Título: Justiça Verde Amarela Autor: Lourenço Gonçalves Guimarães</p>	<p>Título: Estátua da Justiça Autor: Iracema Miranda e Silva</p>	<p>Título: Cartas Autor: Elizabete Adelaide da Silva</p>	<p>Título: Justiça Autor: Salete Maria H. Thompson Flores</p>
			
<p>Título: Domingo no TJDFT Autor: Norma Autuori de Lima</p>	<p>Título: Brasília Demoncrática: Identidade do Brasil Autor: Mariângela Junqueira Borges</p>	<p>Título: Arte e Cultura - Palácio da Justiça Autor: Hosana Epaminondas Bezerra</p>	<p>Título: Astreia Autor: Ed Magalhães Técnica: Óleo sobre tela Medidas: 100x80 cm</p>

			
<p>Título: Flores Autor: Sonnia Guerra Técnica: Acrílica sobre tela Medidas: 100x80 cm</p>	<p>Título: A Justiça Autor: Gildrede Mascarenhas Nascimento</p>	<p>Título: Cidade Convento Autor: Nazzareno Stanislaw-Messbeway Técnica: Desenho sobre papel Medidas: 23x18 cm</p>	<p>Título: Equilíbrio de poderes e justiça cega Autor: Oscar Mendes Moren</p>
			
<p>Título: O sol nasce para todos Autor: Maria Marlene da Costa</p>	<p>Título: Equilíbrio Infinito Autor: Danielle Andreazza Técnica: Acrílica sobre tela Medidas: 50x70 cm</p>	<p>Título: Polis 4", de 20' Autor: Mônica Machado Técnica: Fotografia Medidas: 40x50 cm</p>	<p>Título: Brasil Autor: Franzoni Técnica: Tinta metálica e verniz vitral sobre vidro e madeira Medidas: 79x110 cm</p>
			
<p>Título: Clamor de Justiça Autor: Carlos da Paz</p>	<p>Título: Identidade Autor: Bruno Matos Técnica: Técnica mista sobre compensado Medidas: 59x46 cm</p>	<p>Título: Voe Autor: Antônia Célia Técnica: Acrílica sobre tela Medidas: 90x100 cm</p>	<p>Título: Deusa da Justiça Autor: Ramon Rocha</p>

			
<p>Título: Estruturas e Desestruturas Autor: Coletivo Nós Técnica: Fotografias Medidas: 2 - 42x60 cm</p>	<p>Título: Duas irmãs Autor: Luciana Jobim Navarro Técnica: Fotografia Medidas: 30x45 cm</p>	<p>Título: Mutirão Autor: Sérgio Vidigal Técnica: Óleo sobre tela Medidas: 54x65 cm</p>	<p>Título: Contra Luz do Museu Autor: Márcia Barros Técnica: Fotografia Medidas: 40x60 cm</p>
			
<p>Título: Bumba Meu Boi Autor: Ricco Técnica: Acrilica e giz sobre tela Medidas: 80x80 cm</p>	<p>Título: Cuidado para unir Autor: Sílvia Moan Técnica: Pintura sobre papel Medidas: 29,7x42 cm</p>	<p>Título: Ronda Autor: Mirele Brant Técnica: Acrilica sobre tela Medidas: 83x96 cm</p>	<p>Título: Ciranda com Meninas Autor: Marília Ferrer Técnica: Fabric collage Medidas: 36x48 cm</p>
			
<p>Título: Waiting for the Owner Autor: Jorge Blues Técnica: Aquarela sobre papel Medidas: 36,5x54 cm</p>	<p>Título: O Cristo Autor: Maria Cecília Rey Técnica: Acrilica sobre tela Medidas: 30x40 cm</p>	<p>Título: Cacique e Neto Autor: Gisa Muller Técnica: Fotografia Medidas: 59x42 cm</p>	<p>Título: Caboclinho Autor: Márcio Garcez Técnica: Fotografia Medidas: 92,5x62,5 cm</p>

			
<p>Título: Tori Autor: Ateliê Bell Stipp Técnica: Porcelana</p>	<p>Título: Tori Autor: Ateliê Bell Stipp Técnica: Porcelana</p>	<p>Título: São João Bosco Autor: Yasmin Doudement Técnica: Desenho Medidas: 59,4x42 cm</p>	<p>Título: Navegador da Água Autor: Jimmy Christian Técnica: Fotografia Medidas: 90x150 cm</p>
			
<p>Título: Sem titulo Autor: Lya Astrid Técnica: Fotografia Medidas: 60x90 cm</p>	<p>Título: Promessa Chão Autor: Alliny Nunes Técnica: Fotografia Medidas: 40x60 cm</p>	<p>Título: O Flamboyant e o TJDFT Autor: Silvia Medeiros Técnica: Óleo sobre tela Medidas: 50x70 cm</p>	<p>Título: Neblina no Vietnã Autor: Zuleika Ávila de Resende Técnica: Óleo sobre tela Medidas: 50x70 cm</p>
			
<p>Título: Lapso Autor: Ropre Técnica: Acrilica sobre lona Medidas: 150x93 cm</p>	<p>Título: Brasilia Autor: Martim Garcia Técnica: Fotografia Medidas: 40x30 cm</p>	<p>Título: Cidade de Goiás Autor: Lilian Neves Técnica: Fotografia Medidas: 40x30 cm</p>	<p>Título: Vaso artesanal Autor: Joanilson Moreira Técnica: Escultura em arte sustentável Medidas: 35x35x80 cm</p>

			
<p>Título: Dom Quixote 2 Autor: Alexandro Almeida Técnica: Acrílica sobre tela Medidas: 70x110 cm</p>	<p>Título: O canto da Sereia Autor: Camilo Carvalho Técnica: Acrílica sobre tela Medidas: 50x50 cm</p>	<p>Título: Pássaros de Primavera Autor: Ju Pimenta Técnica: Óleo sobre tela Medidas: 32x40 cm</p>	<p>Título: Buriti I Autor: Veruska Lacroix Técnica: Encáustica sobre madeira Medidas: 67x51 cm</p>
			
<p>Título: Poder Autor: Loreni Schenkel Técnica: Acrílica sobre tela Medidas: 154x70 cm</p>	<p>Título: Pequena Catrina Juanita Autor: Márcio Andrade</p>	<p>Título: A Espera Autor: Liz Reis Técnica: Fotografia Medidas: 90x45 cm</p>	<p>Título: O Café da Manhã Autor: Paulo Andrade Técnica: Fotografia Medidas: 39x32 cm</p>
			
<p>Título: No name Autor: Jaqueline Eickhoff Técnica: Acrílica sobre tela Medidas: 60x120 cm</p>	<p>Título: Farol Sentinela Autor: Céres Sertã Técnica: Óleo sobre tela Medidas: 60x90 cm</p>	<p>Título: Expresso 12 Autor: Henrique Siqueira Técnica: Xilogravura Medidas: 50x60 cm</p>	<p>Título: 1992 A Autor: Denise Vourakis Técnica: Fotografia Medidas: 24x33 cm</p>

			
<p>Título: STF 01 Autor: Alexandro Almeida Técnica: Acrílico sobre tela Medidas: 60x60 cm</p>	<p>Título: Xadrez Político Autor: Hosana Bezerra Técnica: Acrilica sobre tela Medidas: 100x160 cm</p>	<p>Título: Camadas Autor: Deborah Laranjeira Técnica: Óleo sobre tela Medidas: 70x70 cm</p>	<p>Título: Rosa Vermelha Autor: Cecília Prudente Técnica: Acrilica sobre tela Medidas: 50x50 cm</p>
			
<p>Título: Ipê Amarelo Autor: Haydevalda Técnica: Óleo sobre tela Medidas: 59x39 cm</p>	<p>Título: Ouro Preto Autor: Lenângela Técnica: Óleo sobre tela Medidas: 80x120 cm</p>	<p>Título: Campo de Papoulas Autor: Silvia Medeiros Técnica: Óleo sobre tela Medidas: 70x90 cm</p>	<p>Título: Índia Yanomami Autor: André Rodrigo Técnica: Fotografia Medidas: 100x100 cm</p>
			
<p>Título: Dois jarros e uma viola Autor: Tony Lima Técnica: Óleo sobre tela Medidas: 160x200 cm</p>	<p>Título: Os Candangos Autor: Da Silva Técnica: Pirogravura em couro Medidas: 30x42 cm</p>	<p>Título: Tragicomédia Cotidiana 5 Autor: Pedro Mendes Técnica: Fotografia Medidas: 40x60 cm</p>	<p>Título: Caçada da Rainha Autor: Weverson Paulino Técnica: Fotografia Medidas: 50x75 cm</p>



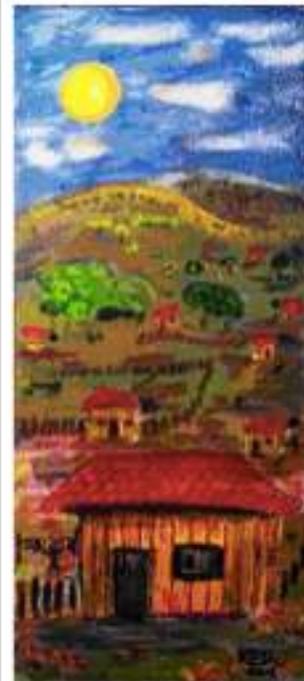
Título: A Ariano
Autor: Flávia Limeira
Técnica: Cerâmica esmaltada
Medidas: 65,5x29x29 cm



Título: Vestígios das cores
Autor: Hermano Ferro
Técnica: Técnica mista sobre papelão
Medidas: 90x50 cm



Título: Pôr do Sol 103 Street
Autor: Maria Clara Marra
Técnica: Óleo sobre tela
Medidas: 100x70 cm



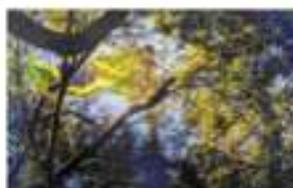
Título: Casinha de tábuas com roupas no varal
Autor: Jorge Kell
Técnica: Acrílica sobre tela
Medidas: 38x17 cm



Título: Sobre o traçado n°21
Autor: Rita Brasil
Técnica: Acrílica sobre tela
Medidas: 100x160 cm



Título: Pelourinho
Autor: Lopes
Técnica: Óleo sobre tela
Medidas: 140x210 cm



Título: Bandeiras e Folhas
Autor: Jonas Pimentel
Técnica: Fotografia
Medidas: 50x75 cm



Título: Dois jarros e uma viola
Autor: Tony Lima
Técnica: Óleo sobre tela
Medidas: 160x200 cm



Título: Índia Brasileira
Autor: Wladimir Coubelli
Técnica: Lápis de cor sobre papel
Medidas: 81x66 cm



Título: Dom Quixote Depois da Batalha
Autor: Pierre
Técnica: Óleo sobre tela
Medidas: 70x50 cm



Título: Primeiro Amor
Autor: Sheyla Lino
Técnica: Óleo sobre tela
Medidas: 65x54 cm



Título: Deusa da Justiça
Autor: Elson Nascimento
Técnica: Técnica mista sobre tela
Medidas: 80x60 cm



Título: União dos Pássaros
Autor: José Guilherme
Técnica: Óleo sobre tela
Medidas: 63x100 cm



Título: Em busca do despertar
Autor: Alex Ofuji
Técnica: Desgaste em tubo de PVC
Medidas: 65x47x20 cm



Título: Tucano de bico-verde e Açai
Autor: Therese Von Behr
Técnica: Aquarela sobre papel
Medidas: 32x24 cm



Título: Sacellum
Autor: Salveci dos Santos
Técnica: Fotografia com equalização total
Medidas: 50x75 cm



Título: Fosso
Autor: Guilherme Scheufler
Técnica: Fotografia
Medidas: 70x45 cm



Título: Balança
Autor: Marcos Decat França
Ano: 2008
Técnica: Escultura em metal

ANEXO 2: Críticas selecionadas de Hugo Auler

AULER, Hugo. **Coluna Atelier** - *Correio Braziliense*, Brasília, 15/2/1970.

Na hora presente, quando a nova Capital da República entra numa fase dinâmica de consolidação, marcando o décimo aniversário da respectiva fundação, devemos recordar o ideal que animou Lúcio Costa na projeção desta cidade, exposto no **Relatório do Plano Piloto de Brasília**: *“Cidade planejada para o trabalho ordenado e eficiente, mas ao mesmo tempo viva e aprazível, própria ao devaneio e à especulação intelectual, capaz de tornar-se com o tempo, além do centro de governo e administração, num foco de cultura dos mais lúcidos e sensíveis do País. É assim que, sendo monumental é, também, cômoda, eficiente, acolhedora, íntima. É ao mesmo tempo derramada e concisa, bucólica e urbana, lírica e funcional”*. Essa intenção do notável arquiteto pátrio, tônica dominante na concepção de seu projeto urbanístico e arquitetônico da cidade, tem recebido de nós a maior proteção, tanto assim que, por vezes, temos incriminado certos equívocos e distorções que, por sua natureza, importem na respectiva deformação.

Temos para nós que, em verdade, Brasília foi concebida para ser imortal através da imortalidade das grandes obras dos nossos arquitetos, paisagistas, escultores e pintores, a exemplo das históricas cidades das mais antigas civilizações. E há de ser o depoimento vivo da expressão de nossa alta maturidade artística no contexto social da época de sua formação, uma lição de experiência estética a ser legada por todos nós às gerações que hão de vir.

Entretanto, para que Brasília possa tornar-se através dos tempos em um centro de cultura geral e de especulação intelectual, é necessário que se forme desde esse momento uma sensibilidade estética à altura do lirismo e da funcionalidade, do bucolismo e da monumentalidade de nossa civitas. O pensamento plástico que domina a cidade há de ser projetado para o interior de nossas vivendas. Mas essa penetração está a depender da formação de uma sensibilidade estética, da compreensão de novos conceitos de obra de arte, de uma abertura para a compreensão da linguagem plástica de nossos dias. E essa formação intelectual somente poderá ser adquirida por um grupo social, através de promoções culturais que, envolvendo simpósios sobre artes plásticas, exposições didáticas e planos de financiamento para que sejam acessíveis ao público as obras de arte contemporâneas, tenham por finalidade o entendimento do novo

vocabulário plástico e pictural que, aliás, não é mais o do decadente academismo banido há quase meio século pela *Semana de Arte Moderna de São Paulo*.

Essa conclusão tanto mais se impõe quanto menos ignoramos que uma sociedade não possui, unicamente, uma estrutura econômica, política, jurídica e social, visto como o domínio das obras de arte sempre constituiu uma atividade essencial dos grupos sociais, desde as mais remotas civilizações. Em consequência, somos obrigados a reconhecer que uma idéia estética é tão fundamental quanto as demais idéias necessárias a formação de uma sociedade politicamente organizada.

Por tôdas essas razões é que defendemos o princípio da imprescindibilidade de um movimento oficial no sentido da formação de uma sensibilidade estética individual ao mesmo nível do esteticismo que domina a cidade.

E, aí, está o grande papel a ser desempenhado pela *Fundação Cultural do Distrito Federal*, organizando grandes exposições de obras de arte e conferências altamente didáticas, as quais, através das soluções de problemas sôbre as novas proposições artísticas que vêm preocupando a civilização atual, tivessem capacidade de projetar Brasília no contexto social de tôdas as nações cultas.

Para êsse fim, ousamos sugerir a realização de exposições de arte negra, com a colaboração do Itamarati; de arte sacra, organizada pelo Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; de retrospectivas das obras de grandes pintores, como Tarsila do Amaral e Antonio Bandeira, já realizadas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Cândido Portinari e Di Cavalcanti, acompanhadas de catálogos e de conferências didáticas; e de esculturas monumentais, levando as criações de Francisco Stockinger, Bruno Giorgi, Alfredo Ceschiatti, Caciporé Torres, Nicolas Vlavianos, Gustavo Ritter e Ana Maria Pacheco, para as ruas.

Paralelamente, seriam realizadas exposições das obras de grandes pintores contemporâneos, tais como Athos Bulcão, Rubem Valentim, Glênio Bianchette e Maria José da Costa e Sousa, de Brasília; Bernardo Cid e Arcangelo Ianelli, de São Paulo; Ivan Serpa, Iberê Camargo e Carlos Vergara, da Guanabara; Emeric Marcier e Sára Avila, de Minas Gerais; Fernando Veloso, do Paraná; Vicente do Rêgo Monteiro, de Pernambuco; Floriano Teixeira, da Bahia, além de outros mais, bem como de objetos de Gastão Manuel Henrique e Avatar de Moraes, da Universidade de Brasília e do *Grupo Baravelli-Fajardo-Nasser-Resende*, de São Paulo. Com relação a essas últimas mostras de arte, a Fundação Cultural do Distrito Federal poderia realizar um convênio com o Banco Regional de Brasília, destinado a tornar acessível ao público em geral a aquisição das respectivas obras, através de planos de financiamento.

AULER, Hugo. **Marcier: criador de peças de museu** – *Correio Braziliense*, Brasília, 23/9/1967.

A arte é a comunicação de tudo quanto o ser humano consciente, através de suas obras, possa realizar para atender à sua necessidade espiritual de expressão artística e, em consequência, causar-nos a mesma emoção de beleza, de harmonia, de ritmo e de perfeição, ao serem elas submetidas ao nosso julgamento estético e à nossa sensibilidade.

Por esse motivo é que a pintura, em sua mais alta significação, deve ser a mensagem, a comunicação da impressão pura e simples que o pintor tem da natureza, das coisas e dos seres, sobrepondo à forma à ótica da luz e da cor em suas decomposições naturais, ou da sobreposição de sua visão expressiva pessoal que ele possa ter dos mesmos temas, dando-lhes uma interpretação que, para ser atendida plasticamente, sofre deformações, e quando não, do automatismo psíquico que, representando idéias ou sugestões de objetos preexistentes, apresentam uma forma hermética, por vezes emblemática ou simbólica, por vezes aparentemente sem conteúdo porque as formas sejam estranhas a qualquer processo de captação da imagem visual.

Este esboço de definição escapa à noção clássica da pintura, mas a verdade é que, após milênios de pesquisas e de experiências, chegamos afinal à conclusão de que a arte pictorial não mais poderá restringir-se à técnica da reprodução fotográfica da natureza e da humanidade. Divergimos frontalmente de muitas teorias que P.J. Proudhon defendeu sobre a pintura, reveladas em sua obra intitulada “Do Princípio da Arte e de sua Destinação Social”, cujo título, segundo Emile Zola, deveria ser “Da Morte da Arte e de sua Inutilidade Social”. Todavia, não podemos negar a tese de que arte nada é sem um ideal pelo simples fato de que ela existe em função de um ideal, razão por que seria melhor não existir desde que ela se restringisse a um simples imitação, cópia ou contrafação pois, em qualquer uma dessas últimas hipóteses, a arte não faria mais do que expor a própria insignificância, despojando dos objetos imitados a sua beleza inata. Assim, segundo a teoria proudhoniana, o maior artista será, portanto, aquele que tiver idealismo pois sustentar o contrário seria subverter todas as noções de arte, negar a beleza e fazer com que a civilização retornasse à selvageria por isso que, se não possuímos outras idéias além daquelas que nos oferece a natureza pelo espetáculo das suas criações, se toda nossa sabedoria estivesse inscrita antecipadamente nas coisas e nos seres, bem que poderíamos prescindir das artes e dos artistas visto como seria

bastante para a nossa alma a contemplação do universo. Com efeito, a pintura não está na “mimesis” mas na projeção exterior da emoção do artista diante de percepções, sugestões ou idéias, o que importa em “poiesis”. Aliás, Musset já afirmara que “cada um de nós carrega um mundo ignorado que nasce e morre em silêncio”. A pintura, como obra de arte, deverá ser, pois, compreendida, como a revelação dessas “partes reais e incomunicáveis” de que nos fala Proust, constituindo através de um fenômeno catártico, um modo de expressão, da linguagem sensorial na qual o explícito e o implícito adquirem formas e efeitos - a plástica e o pictorial.

Por essa razão é que “somente a arte é livre”, como já acentuou Cândido Motta Filho, e daí podermos concluir que, em verdade, a pintura goza de uma liberdade que não conhece dimensões. Posto que esteja de certo modo vinculada a transformações tecnológicas e sociais, a arte pictorial não pode nem deve estar subsumida a fórmulas, esquemas e preconceitos que estrangulam a liberdade individual do processo criador, os quais, todavia, estão, na hora presente, dando origem a uma anti-arte que pretende insanamente reduzir a pintura e a escultura a simples objetos. “Nada mais suspeito numa civilização acelerada como a nossa, do que uma decifrada de antemão; do que uma vanguarda prevista e preconizada pelo meio social que viria surpreender; nada mais suspeito do que a expressão individual submetida a receitas ou feita sob medida”, como já afirmou Ítalo Campofiorito, esse esteta da nova geração. Por outro lado, em face daquele mesmo princípio de liberdade do processo de criação das obras de arte, a pintura não está sujeita a progresso se tomarmos este termo como um movimento no sentido de uma direção definida preteritamente, e, pois, ao condicionamento do valor da obra de um pintor, no tempo e no espaço, às transformações tecnológicas, políticas e sociais, devidas à experiência da humanidade. A pintura se transforma de época para época por forma daqueles fenômenos, mas cada uma delas marca a grandeza de Rubens, de um El Grego, de um Rafael, de um Da Vinci, de um Rembrandt, de um Monet, de um Renoir, de um Van Gogh, de um Cézanne, de um Vlrynck, de um Eliseu Visconti, de um Portinari, de um Picasso, de um Chagall. E daí a opinião de René Hyghe, segundo a qual, a rigor, “não existe arte moderna, nem arte antiga; o que existe são leis eternas, re-incarnadas, do mesmo modo por que as gerações de uma mesma família se perpetuam posto diversificando os tipos hereditários. Trata-se, então, do mesmo sangue. Também a arte faz fluir um sangue único através de suas criações, dando-lhes alma e cor.” É o processo de refração, fazendo-se e por fazer ciclicamente.

Entretanto, não obstante aquela liberdade de técnica e de criação que, não sendo “ex nihilo”, deve fundar-se em objetos preexistentes ou em sugestões, a informar a percepção estética, através de novas formas e novos elementos de execução a pintura, para que seja uma fonte de estesia, há de ser, em linha de princípio, desenho, forma, conteúdo, equilíbrio, plástica, proporção, atmosfera, tenebras, eleição e complementação de cores, puras ou filtradas, textura, fatura de óleo, tudo isto, é bem de ver, a serviço da sensibilidade do artista no sentir mais a essência íntima das coisas e dos seres do que a sua apresentação exterior e, portanto, alma e imaginação que emprestam à sua obra o ritmo de vitalidade universal.

E justamente por que atenda a todas essas exigências técnicas e artísticas é que, em nossa perspectiva pessoal, devemos considerar que, entre nós, na última metade deste século a personalidade de Emeric Marcier, criador de paisagens e de figuras de madonas, de santos e de apóstolos, exsurge, indiferente à floração e à morte de escolas e de vanguardas, como alta figura das artes plásticas do Brasil.

Nascido a 21 de novembro de 1916, em CLUJ, na Romênia, pintor desde menino, por vocação, Marcier, depois de uma estada em Bucarest, segue para a Itália, onde se diploma aos vinte e um anos de idade, pela Real Academia de Belas Artes da Brera, em Milão. E desde logo se interessa vivamente pelo estudo da pintura mural italiana dos Séculos XIII e XIV, que marcaram o abandono da arte românica e consagraram a arte gótica que, por sua vez, de lugar ao pré-renascentismo. Um ano após se transfere para a França, ingressando na Escola de Belas Artes de Paris e, instalando seu ateliê na Cite Falguière, passa a participar ativamente da vida artística no período que precedeu a II Guerra Mundial. Ao aproximar-se a eclosão desse conflito internacional, Marcier viaja para o Brasil, elegendo o nosso país como sua segunda pátria. E no Rio de Janeiro, logo se integrou em nossa vida artística onde já dominavam o mestre Elyseu Visconti, Lasar Segall, Portinari, Di Cavalcanti, Goeldi, Guignard, Quirino Campofiorito, Henrique Cavalleiro, Quirino da Silva e outros mais, realizando em 1942 a sua primeira exposição no Salão dos Artistas Brasileiros, com telas que, posto revelando a influência da moderna pintura francesa, por vezes lembrando Chagall, já apontavam a genialidade.

Mas se procedermos à análise da evolução da arte de Marcier, podemos desde logo notar que o descobrimento das terras místicas de Minas Gerais, de suas históricas cidades coloniais, foi que fez explodir o seu gênio criador.

Com efeito, não podemos negar que o nosso País é rico de motivações a desafiar a todo instante a técnica, a arte e o gênio dos que se dedicam à pintura por vocação e

ideal. São as suas paisagens naturais, as cores tropicais da terra, da vegetação e dos céus; o barroco que marcou o estilo arquitetônico de nossas casas e igrejas coloniais; o misticismo de nossa gente, cuja ascese ancestral lhe deu uma tendência para reverenciar os símbolos litúrgicos e as imagens e madonas, de santos e de apóstolos. Trata-se, em síntese, de imagens e percepções interiores e exteriores que, influenciando sobre a imaginação criadora do pintor, permitem que o artista, tomando-as subjetivamente, possa recriá-las através de processos figurativos ou abstratos de impressão e expressão.

Ora, do pintor se há de exigir unidade de estilística e pluralidade de temáticas pois o poder criador do artista está na sua capacidade intuitiva e técnica de enfrentar e atender à provocação das inúmeras motivações que exigem de sua sensibilidade o poder de expressar plasticamente os mais variados temas através de sua arte pictorial. E Marcier já trazia latente em sua personalidade a faculdade de explorar todos aqueles temas, através de sua tendência congênita e de sua formação cultural. Em conseqüência, a sua vinculação à natureza de nossa terra, à luz e a cor dos trópicos, à arquitetura de nossas cidades coloniais, aos nossos monumentos históricos, ao misticismo de nossa gente, constituindo uma integração telúrica, veio apenas dar expansão ao seu talento criador e permitir a formação definitiva de seu estilo em função dos mais variados temas e motivações.

Em verdade, na temática paisagística, Marcier revela o equacionamento de sua pintura à nossa natureza com uma riqueza de presença de terra, de vegetação, de céus, apresentando desse modo uma forma exata de expressão da paisagem tropical e da arquitetura colonial. O seu apego, a sua integração à velha Minas Gerais, à cidade de Barbacena, na qual se radicou definitivamente, e às de Ouro Preto, Tiradentes, Congonhas do Campo, São João D'el Rei e Sabará, deram-lhe uma força telúrica que o possibilita sentir, captar e interpretar plasticamente a essência das paisagens dessas regiões que se tornaram a escola e a vida de Marcier. A exemplo do que ocorreu com a sua vivência nos templos, a sua empatia orgânica para com os céus e os chãos de nossa terra tropical, permitiu que este pintor viesse a oferecer, através de novos meios de expressão, como que uma representação gestaltiana de nossa atmosfera, de nossa terra e de nossa vegetação. Em cada uma de suas paisagens há uma descrição lírica ou trágica, resultante de sua vivência ecológica e que explode nas linhas compositivas, cãs concreções, na superposição de planos, na opção de cores e respectiva complementação.

Destarte, revelando uma perfeita conscientização de nossa arte regional; Marcier descobriu novos espaços e novos meios de expressão com uma percepção tropical das cores locais, mediante o emprego adequado de tintas nas colorações do verde, do azul noturno, do cinza e da terra com predominância do roxo e da ocre estabelecendo um equilíbrio entre as cores da terra e da vegetação e a luminosidade ou as tenebras dos céus. Em suas mãos a cor é matéria, é textura no conjunto de suas linhas compositivas, de suas concreções, de sintetismo linear sem prejuízo do relevo das massas e da superposição dos planos, na qual a perfeição dos planos, na qual a perfeição das épuras não permite que o pintor incorra no perigo da monotonia das imbricações.

Na temática sacra, Marcier revela uma pintura mais erudita e vem provar que, realmente, a primeira fonte das obras estéticas foi a religião. “Todas as artes saíram dos templos”, disse Lamennais. E os estudos contemporâneos da sociologia da arte revelam uma quantidade de exemplos dessa afirmação, haja vista para a história da arte grega, da arte cristã da Idade Média e da arte católica do Renascimento nascido do triunfo da Igreja.

Com efeito, após executar os afrescos da Capela de Cristo Rei em Mauá, no Estado de São Paulo, Marcier como que transpõe iluminado esse templo para criar uma iconografia moderna, posto que lembrando, por vezes, os ícones do pré-renascentismo na qual a estrutura por vezes hierática, outras vezes móvel pelo uso de diagonais que marcaram o estilo barroco, faz com que as madonas, os santos e os apóstolos se destaquem pela pureza geométrica dos lineamentos, submetida a deformações anatômicas e a simplificações destinadas a dar maior movimento ou mais força de expressão às imagens. A empatia, que é uma forma de comunicação, Marcier como que a facilita através de um raro sintetismo linear resultante de um processo de simplificação das formas, de uma simples lágrima a tombar do canto dos olhos, de um gesto ou de um cruzar de mãos, de pequenas gotas de sangue a correr de uma mão suspensa no ar, da textura de um rosto, ou mais violentamente, através de adagas de ouro atravessando o coração da Virgem. Em conseqüência, os ícones de Marcier gritam silêncios de dor e de sofrimento e dão a impressão de que o pintor esperou a revelação divina de uma forma ideal de beleza, de ascetismo com que pudesse fazer uma perfeita comunicação. A emoção estética que se depreende dos ícones de Marcier é o resultado da sua fé e da sua convicção cristãs. Ao concebê-los e executá-los, este pintor como que realiza instintivamente o que preconizava Ruskin: a alma religiosa do artista há de animar o objeto ao qual, em sua essência imortal, ele vai dar criação.

Talvez, por esses motivos foi que, analisando a arte sacra de Marcier, houve por bem Toma George Maiorescu afirmar que este pintor era “um ilustrador de textos bíblicos”. Nós diríamos que se trata de um artista autêntico que faz a interpretação plástica dos textos dos Evangelhos, haja vista para as suas telas da Via Sacra, que constituem a mais notável representação pictórica da Paixão de Cristo segundo o abstrato Evangelho de São Mateus.

De tudo isto resulta, pois, a conclusão de que Marcier, possuidor de profundas raízes culturais e experimentais, soube conscientizar-se da pintura moderna autêntica que, posto seja um abandono das regras clássicas de percepção, reprodução e representação, não poderá ser compreendida e aceita com desprezo à técnica do desenho, à noção científica das perspectivas, das distâncias e das profundidades, ao sentido da projeção à lógica da simetria e da assimetria das cores, à anatomia dos seres, à forma essencial das matérias, não obstante a faculdade que tem o pintor de resvalar para um certo abstracionismo e uma determinada deformação, compondo imagens e símbolos com difluência de representação.

Dai a perfeição e a comunicação de que se revestem as suas composições que nos fazem lembrar a afirmação de René Huyghe pra quem “um dos elementos essenciais da criação artística, aquele que confere à obra uma existência própria, dando-lhe uma constituição orgânica, é a composição”. Na pintura de Marcier a composição, seja qual for a temática, não tem apenas o efeito de caracterizar a criação artística porque também tem o mérito de facilitar o diálogo sensorial que se torna menos fácil na arte expressionista. Isto porque o expressionismo se apresentou como um movimento de reação contra o impressionismo, envolvendo a necessidade de ser manifestado o temperamento humano em todas as obras de arte, o que levou Zola a declarar que o objeto da arte é a representação do real, “mas do real visto através de um temperamento” que, em última análise, é sensibilidade individual. Desse modo, o expressionismo passou a constituir uma das formas do triunfo da sensação, conjugado à exaltação da cor, razão por que a natureza é deformada para o fim de ser colocada, pictorialmente, de acordo com a emoção que o pintor experimenta no momento da percepção dos seres e das coisas, transfigurados pelo subjetivismo pessoal do artista que então procura dar uma grandeza épica, trágica ou mística às suas visões. Com o expressionismo, a pintura sofreu uma inversão, deixando de ser um ato exógeno para ser um ato endógeno no processo de sua execução. E é por esse motivo que Marcier, através da sua pintura, agrega o seu estado de alma ao objeto da percepção, estabelecendo uma intercomunicação, o “Einführung” de

que nos fala Bahr, ou seja, o transporte desse mesmo estado de alma para as suas obras e de suas obras para o espectador, criando uma linguagem plástica. E no curso desse processo de empatia, Marcier transforma em um confessionário cada uma de suas telas, a demonstrar mais uma vez a validade do princípio de que “a arte é uma confissão”, enunciado por Georges Rouault.

Portanto, podemos afirmar que a autenticidade e a pujança da pintura de Marcier estão no fato orgânico deste pintor, senhor de uma arte, de uma sensibilidade, de uma técnica e de uma vivência ecológica excepcionais, haver reconhecido que em nossa terra há fontes perenes de inspiração criadora para os que se dedicam às artes plásticas, procurando em nossos chãos, em nosso céus, em nossas cidades coloniais de templos e de santos e no misticismo de nossa gente as temáticas de sua arte pictorial. E posto que personalíssima e original, a sua pintura traz a difícil superposição de planos do gosto e da técnica de El Greco, os céus com clarões de outro mundo a prenunciar tempestades, em que foi mestre Vlaminck, e os campos arados e plantados de Van Gogh, tudo a revelar a presença de um artista genial.

No Século XX, após os sucessivos ciclos da evolução de nossas artes pictoriais, a presença de Marcier se destaca e se impõe como altíssima expressão da realidade da pintura nacional, atingindo o ápice da arte pictórica moderna no que ela tem de síntese, de espiritualidade e de expressividade, com milagres de concepção, refinamento da fatura de óleo, pureza e filtragem de tintas, lógica na simetria e na assimetria das cores com obediência às leis complementares, quando funciona a sua faculdade de opção, perfeição de contextura marcada por exatas concreções e um requinte de acabamento que lhe dão o estranho condão de criar peças de museu o que levou José Roberto Teixeira Leite, com a sua inegável autoridade, a afirmar com rara propriedade que “Marcier está fazendo da arte moderna brasileira – arte de museus”.

Com meio século de existência apenas – Marcier, liberto muito cedo dos cânones acadêmicos, indiferente a escolas e vanguardas, se isolou em uma posição irreduzível de refração a qualquer concessão que importe em quebrar a unidade ontológica de sua estilística adquirida através de uma cultura sedimentada e de uma larga experiência de todas as escolas e tendências da pintura através dos séculos, encerrando assim o ciclo de pesquisas de suas problemáticas, que não mais deverá sofrer qualquer alteração.

E daí concluímos que, no momento, quando a pintura, a escultura, o desenho e a gravura passam por um período de transição que se ressentem de grandiosidade, salvo raras exceções, Emeric Marcier está marcado por um predestinação: o seu trabalho sério

e fecundo, dirigido no sentido da autenticidade e da perfeição se reveste de alta qualidade de rara grandeza a revelar a perpetuidade de sua obra artística. A ronda dos tempos irá continuar; florescerão e morrerão escolas, tendências e experiências; soçobrarão os que não têm talento nem vocação. Mas a pintura de Marcier, que pensa, sonha, imagina e fala, porque a arte também é uma linguagem, como afirmou Tolstoi, há de tornar-se imortal.

Certa vez, Maurice Genevoix afirmou com razão que cada época tem a pintura que merece. Na hora que passa, caracterizada pela iconoclastia dos talentos e dos gênios, pela subversão dos valores humanos, pelas tentativas de rompimento do artesanato estético individual que muitos procuram substituir por uma industrialização em massa da pintura – esquecidos da verdade revelada por Henri Bérghson de que todos os artistas são artesãos, confessamos não saber se, em verdade, a época atual está a merecer Eméric Marcier, Mas a verdade é que ele existe a revelar a defender com sua obra de rara qualidade estética e de alta grandeza técnica a pintura moderna brasileira do fim do Século XX.

AULER, Hugo. **Eliseu Visconti: precursor do Modernismo no Brasil (I e II)** - *Correio Braziliense*, Brasília, 14/10/1967 e 22/10/1967.

Há mais de um século, precisamente a 30 de julho de 1866, nascia em Salerno, sob os céus mediterrâneos da península itálica, Elyseu D'Angelo Visconti, que mais tarde se tornou o maior pintor de todos os tempos do Brasil.

Esta afirmação importa, sem sombra de dúvida, em dar àquele artista imortal a nacionalidade brasileira posto haja nascido na Itália: mas, tem sua razão de ser no fato histórico de os seus genitores Gabriel D'Angelo Visconti e Cristina Visconti terem imigrado em nosso País, fixando-se no Rio de Janeiro, quando ainda não contava um ano de idade o filho do casal. Portanto ecologicamente, Elyseu Visconti pode e deve ser considerado um artista nacional, por isso que, em nossos chãos e sob os nossos céus, êle cresceu, foi educado e instruído artisticamente, se fez homem, tornando-se sob o calor dos nossos trópicos um pintor verdadeiramente genial, de tal modo que a sua personalidade e a sua obra tiveram o condão de marcar historicamente um dos ciclos da evolução de nossas artes pictoriais.

Com efeito, afastada a ação humanista do Príncipe de Nassau que trouxera para o Brasil os pintores Franz Post e Albert Van Eckhout, tidos como discípulos de Rembrandt, a história da pintura no Brasil poderá ser dividida em cinco ciclos perfeitamente distintos, cada um dêles marcando uma revolução no processo histórico da transformação das artes plásticas em nosso País.

Em verdade, o primeiro ciclo de nossa vida artística teve uma péssima origem no Século XIX com a célebre Missão Lebreton que, por solicitação de D. João VI, chegou ao Brasil em 1816 com o encargo de fundar o Instituto de Belas Artes no Rio de Janeiro, a qual era integrada por Debret, que se tornou o pintor dos tempos do Império pelos irmãos Taunay, um pintor e outro escultor, por Grandjean de Nonstigny, arquiteto, por Pradier, gravador, por Ovido, professor de mecânica, e por Newcon, que era compositor musical, os quais, menos artistas e mais artesãos, trouxeram para nós o academismo decadente da França, que já estava sendo superado pela pintura romântica de Gericault e Delacroix, os quais, afastando-se das normas convencionais, passaram a dar maior valor de expressão à cor e ao movimento das formas e a composição. E' bem verdade que, talvez em conseqüência da Missão Lebreton, tivemos um Pedro Américo e um Vitor Meirelles, os quais, todavia, sem que possamos lhes negar talento e vocação, apesar de visitarem incessantemente a Europa, fizeram questão de ficar imunes á arte romântica de

Delacroix, que influenciou sobre Manet e cuja linha nos deu Paul Cézanne, à paisagista de Corot e as novas concepções de Courbet, que exerceram influência sobre Degas.

Outra expressão teve, porém, o segundo ciclo que correspondeu ao rompimento do marasmo acadêmico, cuja decadência já havia sido decretada na Europa, e que se iniciou no século XX, precisamente em 1909, com a presença de Elyseu Visconti que foi na realidade, o precursor do modernismo no Brasil.

Em sua primeira viagem à Europa, depois de ser tocado em sua sensibilidade artística pelos românticos e os pré-rafaelistas, notadamente Botticelli, Elyseu Visconti, aprofundando suas raízes culturais, deixou-se influenciar pelo impressionismo, implantando-o, revolucionariamente, quando de seu regresso no Brasil. A sua exposição causou, então, uma verdadeira convulsão em nossas artes plásticas mas, no momento, passou despercebida porque, como bem o disse o esteta Gonzaga Duque, a época social era de inoportunidade e de incompreensão. Mas a verdade é que o mestre imortal preparou assim as primeiras tendências da arte contemporânea, lançando a semente de novas concepções da pintura moderna, que produziu seus frutos através do tempo, dando origem, por exemplo, à revelação desse grande pintor que é Henrique Cavalleiro. Realmente, em 1918, tendo conquistado o Prêmio de Viagem à Europa, este esplêndido artista, ao invés de voltar mais academiado como os que o antecederam nessa alta premiação, deixou-se também influenciado por Paul Cezanne, tornando-se um pintor que soube associar a técnica impressionista à estrutura plástica dos objetos de representação, e, desse modo, passou a ser o discípulo amado de Elyseu Visconti.

Já o terceiro ciclo, originado em linha direta do pioneirismo daquele mestre imortal, é marcado pela “Semana da Arte Moderna”, realizada em 1922, no Teatro Municipal de São Paulo, e na qual Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Oswald de Andrade, Vicente do Rego Monteiro. Antonio Gomide, Victor Brecheret e outros mais romperam definitivamente com as fórmulas acadêmicas e neoclássicas, destruindo os esquemas convencionais, fazendo-o com o respaldo intelectual de Graça Aranha, Cândido Motta Filho, Paulo Prado, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Godofredo da Silva Telles e Augusto Frederico Schmidt. Este movimento se estendeu através do tempo, tanto assim que a magnífica Tarsila do Amaral, sob o impacto da “Semana da Arte Moderna”, volta à Europa, onde se torna discípula dos cubistas tough-minded André Lhote e Fernand Léger e retorna ao Brasil, senhora de inéditas concepções, para lançar o movimento antropofágico de que a tela “Abopuru” é um símbolo de uma nova expressão literária e pictorial.

Dez anos após, o quarto ciclo da evolução de nossas artes pictoriais é marcado pelo Movimento Modernista de 1935, no Rio de Janeiro, tendo como precursor o grande Ismael Nery para quem o cubismo e o surrealismo eram instrumentos de forma e de expressão, e que contou com a participação de Cândido Portinari, Di Cavalcanti, Henrique Cavalleiro, Oswald Goeldi, Lasar Segall, Guignard, Quirino Campofiorito, Quirino da Silva e outros mais, os quais, por sua vez deram uma nova definição a nossa pintura em matéria de idéia, de técnica, de arte, de composição e de comunicação.

E, finalmente, o último ciclo foi definido na segunda metade do Século XX com a criação das Bienais e dos Museus de Arte Moderna que tiveram como vigas mestras o mecenato do insigne Embaixador Assis Chateaubriand e a colaboração técnica e artística do professor Pietro Maria Bardi, esteta e historiador de arte, aos quais tanto deve o patrimônio artístico e histórico do Brasil.

Esta breve incursão retrospectiva pelos ciclos da evolução de nossas artes pictoriais esta a demonstrar que, em verdade, Elyseu Visconti foi o precursor do modernismo, realizando uma revolução na pintura do Brasil. Foi êle o primeiro pintor a libertar-se dos cânones acadêmicos, semeando nosso campo artístico de novas concepções. Decretou a abolição de normas dogmáticas; impôs o desprezo pelas formas convencionais, criou um novo estado de espírito, uma nova mentalidade. E impôs a si mesmo, como exemplo às futuras gerações, uma tomada de conscientização da arte moderna que causou a fratura de tôda uma tradição secular.

O caráter válido desta afirmação reside justamente no fato de que essa ânsia de libertação, Elyseu Visconti a trazia em sua personalidade, tanto assim que se manifestou nos fins do século quando contava apenas 17 anos de idade, porque já revela-se desde menino o seu talento e a sua vocação, Elyseu Visconti ingressou no Liceu de Arte e Ofícios, matriculando-se , no ano seguinte, na Imperial Academia de Belas Artes. Estudando desenho e pintura naquelas duas instituições, onde teve por mestre Vitor Meirelles, Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo, Elyseu Visconti se destacou, desde logo, pelos seus trabalhos de jovem desenhista e pintor, razão por que, aos 27 anos de idade, conquistava, na secção de pintura, a medalha de Ouro. Mas, naquela época, coincidindo com a conspiração republicana, eclodiu nos meios artísticos um movimento revolucionário, dividindo em conservadores e modernistas, os artistas da nova geração, ocasião em que o jovem pintor foi o primeiro a rebelar-se contra o academismo francês importado por D. João VI, fundando com os outros mais o “Ateliê Livre” com um curso de pintura ministrado por Zeferino da Costa, Rodolfo Amoedo e os irmãos Bernardelle. Em

conseqüência desse evento Elyseu Visconti foi o pintor mais apreciado e mais discutido na exposição do “Salão dos Independentes”, o primeiro realizado no Rio de Janeiro, nos fins do Império.

Entretanto, a sua rebeldia contra o academismo convencional não se restringiu àquele movimento de libertação artística, tanto assim que resolveu aprofundá-lo na gênese das artes plásticas quando, proclamada a República, conseguiu de Benjamin Constant uma reforma de fundo no princípio de ser dada aos artistas maiores possibilidades de liberdade de criação e de execução. Aliás, este anseio biológico de libertação dos cânones acadêmicos e das fórmulas preconceituais, que o acompanhou até a sua morte, fê-lo dedicar-se durante toda sua vida artística, árdua e continuamente, a pesquisas de novas técnicas e temáticas, de pureza de filtragem de tintas, de conteúdo e de formas, de luminosidade e de vibração, de concepção e de linhas de composição, na sua busca desesperada de uma autonomia de estilo e de comunicação sensorial.

Realmente, no período compreendido entre os fins do Império e a implantação da República, Elyseu Visconti procurou abandonar o academismo, fazendo suas incursões no neoclassicismo, posto que sua temática fosse dominada pelo naturalismo. As suas obras ainda se destacavam pela predominância de desenho sobre a cor. Todavia, já nessa época, em suas marinhas e paisagens, o colorido, não obstante os contrastes de sombra e luz dominados pelo castanho-escuro nitidamente acadêmico, apontavam certa luminosidade a dar maior leveza e realidade emocional às composições.

Mas, ocorre que, em 28 de fevereiro de 1893, detentor do Prêmio de Viagem à Europa de 1892, da Escola Nacional de Belas Artes, e, portanto, com apenas 27 anos de idade, Elyseu Visconti segue para a França e ingressa na Escola de Belas Artes de Paris, tendo obtido, em concurso, dentre 456 candidatos o 7º lugar. Faz o respectivo curriculum simultaneamente com o do Curso da Escola de Arte Decorativa de Grasset. Entre 1895 e 1896, vai até a Espanha executando cópias magníficas de obras de Velásquez, existentes no Museu do Prado. Após essa experiência mimética de obras clássicas, Elyseu Visconti atinge o ápice de sua formação de grande pintor. Realmente, como bem o diz André Malraux, “todo artista começa pelo pasticho, pela limitação; êsse pasticho, através do qual o gênio desliza furtivamente, como um indigente pela fresta dos quadros flamengos é, na realidade, uma tentativa de participação, mas não da vida, porque ninguém se torna um grande pintor diante de uma bela mulher, mas na presença de belos quadros” pois, em sua origem, “tôda criação artística é uma luta travada contra a forma imitada pela forma em potencial”. Elyseu Visconti passa a dedicar-se à figura humana, aos nus, cujas

sanguíneas, por seu sensualismo e construção, se apresentam superiores aos de Degas, e, dêsse modo, transpõe o obstáculo mais difícil, penetrando no domínio da composição formada pelo binômio figura humana paisagem, temática que o acompanha até o último dia de uma vida imortal.

Nesse período, a pintura de Elyseu Visconti se torna romântica porque passa a ser dominada pela imaginação, pela emoção e pelo abandono das regras acadêmicas, revelando maior expressão de sentimento e movimentação de formas e de composição com acentuação dos contrastes de cor e de luz. A sua tela, “Saída da Vida Pecaminosa”, da “Divina Comédia” de Dante, pela movimentação das formas, pela linha da composição tendendo para a diagonal a lembrar a arte barroca, revela a sua evolução para o romantismo. Sem abandonar o desenho, mas dando predominância ao movimento e à cor, a arte genial do insigne pintor relega definitivamente as normas acadêmicas e convencionais. Esta característica da nova pintura de Elyseu Visconti ainda mais se acentua na tela “Recompensa de São Sebastião”, na qual a figura hierática do santo, superior ao de Botticelli, contrasta com o movimento e o planejamento do anjo tutelar; a perspectiva é formada pela posição das figuras menores e da linha das árvores que compõem a paisagem irreal, mas o colorido sobrepõe-se ao desenho, marcando a evolução da arte pictórica de Elyseu Visconti, na tela “A Dança das Oréades” – as ninfas dos montes e dos bosques das lendas mitológicas da antiguidade – o movimento conseguido pelo uso imperceptível das diagonais do estilo barroco consegue transmitir um ritmo vital às figuras cuja textura é de rara perfeição. O jogo das massas, o colorido quente, os contrastes luminosos da sombra e da luz, a irrealidade da paisagem distante, já revelam o artista que atingiu o apogeu da técnica, da arte, da composição e da concepção. A tela “Giuventú” de Elyseu Visconti equipara-se à “Gioconda” de Da Vinci pelo que tem de sensibilidade e de composição. A paisagem em profundidade, cuja perceptividade ainda é formada por um renque de árvores, de modo a dilargar o espaço pictorial, o colorido suave e etéreo a fatura de óleo, a figura da menina moça despida de sensualismo, a lembrar uma figura do pré-rafaelismo, onde são mais eloqüentes do que as palavras a linguagem da tensão do corpo e a penetração do olhar, misto de timidez, de aturdimiento e de abstração, tornam esta obra de arte uma peça autêntica de museu.

Em todas essas obras de Elyseu Visconti desponta a genialidade que é a perfeição da técnica conjugada ao instinto e à sensibilidade do artista que as realiza, subsumido a um estado de espiritualidade e de emoção, a permitir uma comunicação. Como bem o disse Friedlander, “somente a pintura traçada pelo instinto e pela emoção, e jamais, as

maneiras calculadas, aprendidas, elogiadas e imitadas, é que são susceptíveis de comunicar-nos aquelas vibrações do sentimento pelas quais a arte tem para nós um valor.” E é por essa razão que, através tôdas as suas obras, Elyseu Visconti nos dá aquela comunicação, falando a linguagem silenciosa de forma, o conteúdo, da composição, da côr, da sensibilidade e da emoção, uma voz do silencio que jamais nos foi transmitida por qualquer artista da pintura contemporânea nacional.

Certa vez, Scherchen afirmou com muita propriedade que “a prova da grandeza em uma obra de arte está no transporte, ou seja, na sua capacidade de afastar-nos de nossa existência temporal, elevando-nos suspensos em uma ação intemporal; todavia, êsse poder de transporte não reside em qualquer idéia transmitida à mente em têrmos conceptuais, mas pelo impacto sôbre a nossa sensibilidade de um material altamente organizado”. Mas é preciso explicar que tal conclusão deverá ser compreendida sobre o ângulo do “sensorium”, da percepção, pois o têrmo organização não diz respeito á representação mas à sensação. Por exemplo, a Provença foi pintada por Cezanne e Van Gogh, mas cada um a viu através de seu mundo interior. Cezanne deu-nos obras altamente organizadas sensorialmente, mas na desordem dos ciprestes, surgindo com archotes calcinados e envolvidos em redemoinhos, e das oliveiras de ramos retorcidos como braços agitados, erguendo-se desesperadamente, aos céus. Mas tanto a Provença de Cezanne como a de Van Gogh conseguem da mesma forma transportar-nos para um mundo intemporal. O fragmento da “PIETA” de Delacroix e a sua cópia feita por Van Gogh, a tela “Christaux Limbes”, de Del Piombo e a cópia feita por Cezanne, oferecem a mesma emoção estética, não obstante a diversidade dos estilos e das épocas sociais de suas criações originais e de suas imitações. Essa mesma organização sensorial existe em tôdas as obras de Elyseu Visconti, até mesmo nas “esquisses” de suas paisagens, em que o impressionismo atinge uma grande diluição das formas que se apagam sob o impacto de riquezas de côr, tornando universal a percepção emocional e, portanto, transportando-nos, esteticamente para um plano espiritual no qual é “ampliada a esfera da sensibilidade humana”, segundo as expressão de Wordsworth.

Mas aquela ânsia congênita de libertação faz com que Elyseu Visconti se afaste definitivamente do academismo e do neoclassicismo, elegendo o impressionismo como técnica de expressão pictorial. E ei-lo, pintando ao ar livre, no jardim de Luxemburgo, fazendo os estudos para o seu quadro “Maternidade”. Concluída esta obra principal do seu período pré-impressionista, o mestre imortal dá-nos uma tela a revelar um colorido rico de luminosidade e de transparência, em que os reflexos prateados do azul se

misturam completamente ao branco do tecido da roupagem. A massa empastada das copas das árvores é nitidamente impressionista, haja vista para a distribuição sob os tons verdes das folhagens.

A partir desse momento, aquele pintor genial, cuja vida se caracterizou por uma eterna dedicação a pesquisas no campo das artes pictoriais, começou a consagrar em sua técnica os princípios da perspectiva impressionista que dominava a vanguarda européia do fim do século XIX.

O mestre Elyseu Visconti, cuja personalidade de artista sempre revelou um raro sentido de vanguarda, pode e deve ser considerado pintor que, entre nós, deve o primário da verificação de que a liberdade de pensamento e de ação, impõe necessariamente a libertação de técnicas e fórmulas convencionais. E por essa razão foi que na transição de dois séculos, caracterizada por um processo de desagregação e reconstrução ao penetrar no século XX, abraçou o impressionismo que constituía uma forma de renovação na qual se mesclavam as descobertas sobre a ótica fisiológica de Helmholtz e Chevreul, sobre a interpretação geral da vida extraída do sentido empírico e livre dos prejulgados acerca dos fenômenos, apresentada por Claude Bernard, sobre a nova concepção da química, oferecida por Berthelot ao substituir pela teoria da química orgânica a teoria de Lavoisier.

Com efeito, pretendendo ter sua gênese nos resultados das pesquisas sobre a ótica fisiológica, obtidos pelo físico alemão Hermann Ludwing Helmholtz e na teoria do “contraste simultâneo das cores” de Chevreul, o impressionismo se baseou nos princípios de que a cor não é uma qualidade permanente na natureza visto como se encontra na dependência da modificação das espécies de reverberação solar; de que por esse motivo as sombras são feitas por cores e luzes de outras tonalidades; que a dissociação das cores é produzida pela lei das complementares através da dissecação do espectro solar de modo a partir que a justaposição lhe empreste maior vibração; e, finalmente, que a linha é uma abstração, é uma criação do espírito humano para representar imagens visuais, devendo ser, pois, substituída pelas superfícies coloridas de cada objeto, quando postos em conjunto no espaço pictorial. Em consequência, não aceitamos totalmente a opinião de Raymond Cogniat para quem “as justificações científicas apresentadas para explicar o impressionismo em relação com as descobertas dos físicos, tais como Chevreul, Helmholtz e outros mais são superficiais e a invenção e a intuição dos pintores foram mais eficazes do que o conhecimento das leis físicas que regem a luz”, por isso que não podemos negar que os resultados das pesquisas no campo da ótica fisiológica

influíram substancialmente na arte e na técnica do impressionismo pictorial, eis que as artes refletem sempre de algum modo o clima técnico e espiritual de determinadas épocas sociais.

Todavia, se por um lado, o impressionismo introduziu na pintura novas realidades, como sejam a luminosidade e a vibração, por outro lado sacrificou a forma e o relevo, negando a definição de que “a arte é uma espécie de sensibilidade espiritual em contato com a matéria” devida posteriormente a Jacques Maritain. E justamente por ter sentido que, sob êsses aspectos a técnica impressionista havia determinado o sacrifício da forma, foi que Paul Cezanne resolveu dar u’a maior plasticidade ao impressionismo, restabelecendo as formas pôsto que as submetendo a um processo de simplificação, e criando conceitos e idéias sobre uma nova técnica de organização sensorial. Mas não foi um precursor ao afirmar que “era necessário representar a natureza através do cilindro, da esfera e do cone”, pois no século XVII Rubens já havia dito que “se podia reproduzir os elementos e os princípios da figura humana ao cubo, ao circulo e ao triangulo”. Mas a verdade é que, partindo daquela teoria, Paul Cezanne conseguiu realizar o seu ideal contido na afirmação de que, reformulando-o “pretendia fazer do impressionismo algo de sólido e duradouro como a arte dos museus”; entre tanto o pintor imortal de Aix-la-Provence nunca poderia imaginar é que “a sua experiência genial iria abrir um mundo de investigações de modo a dar origem ao cubismo”, como observou mais tarde André Lhote.

Ora, participando ativamente da vida artística e cultural da França, Elyseu Visconti sentiu tanto ou mais do que os impressionistas daquela época, que o impressionismo correspondia a um momento de profundas transformações científicas, sociais e intelectuais, adquirindo da nova visão do mundo uma perfeita conscientização. Mas ao consagrar a sua arte e a sua técnica ao impressionismo, alargou a teoria cezariana por isso que, para não prejudicar a forma e o relevo, resolveu conjugar o linearismo de Botticelli e de Delacroix com o divisionismo das côres e dos tons, a movimentação das formas no conjunto da composição, a riqueza de transparência e de luminosidade ao permitir maior vibração sensorial. Como bem o disse Cassirer, “em todo signo lingüístico, em tôda imagem mística ou artística, com conteúdo espiritual que intrinsecamente, se volta para além de tôda esfera sensorial é traduzido na forma de sensório, visível, audível ou tangível. Um modo de configuração independente surge, uma atividade específica da consciência, diferenciada de qualquer dado de sensação ou percepção imediata, mas que utiliza elementos como instrumentos, como meios de expressão“. Elyseu Visconti porque soubesse desenhar e pintar magistralmente, teve a iluminação dêsse sentido da filosofia e

do simbolismo das formas e por êsse motivo conjugou um certo sintetismo linear, a criar, por vezes, um modo figurativo de abstração a uma plenitude de divisionismo de tons de maneira a construir formas nas quais o desenho era absorvido pela côr.

Com a adoção dessa técnica eclética, sem perder a noção gestaltiana do conjunto, através da qual aperfeiçoou a teoria cezariana, Elyseu Visconti concebeu e executou o “plafond” do teatro Municipal, no qual a superposição dos planos faz lembrar El Grego; a movimentação dos nús femininos envoltos em penejamentos translúcidos com cintilação de prata e ouro, esvoaçando, suspensos, no ar, dá-nos a poética de Chagall com a vantagem de apresentar um inédito requinte de acabamento; as bailarinas com suas roupagens transparentes têm tanta leveza e movimento como as de Degas, e o redemoinho das linhas concêntricas sob o fundo de tons de pastel, rosa e azul, a relembrar um Van Gogh dotado de serenidade e de equilíbrio espiritual, permitindo a percepção de mais colorido, luminosidade, vibração e ritmo vital.

Mas Elyseu Visconti volta mais uma vez à Europa a fim de estudar a decoração do “Foyer” do Teatro Municipal e se apega definitivamente ao impressionismo que não é mais o de Renoir, Monet, Degas, Sisley, nem mesmo o de Cezanne, porque é o seu impressionismo, o que surgira do seu poder de criação. E nessa técnica é feita aquela decoração em que há uma sinfonia de tons que vão do azul e do amarelo ao verde, do amarelo e do azul ao violeta, em tôdas as sua gradações, e que, distribuídos, dão o máximo de vibração com a aplicação genial do divisionismo do espectro solar.

Dessa época de ouro de Elyseu Visconti são as suas paisagens de St. Hubert, diante das quais as de Monet, de Sisley, de Pissarro, de Seurat e de Max Liebermann são pobres de côr e de luminosidade, mesmo quando executadas em plena luz solar. As telas “Sob a Folhagem” e “Flôres da Rua” são, por exemplo, superiores a “Paysage de Soleil”, de Pissarro. Nessas paisagens, o mestre Elyseu Visconti empregou um colorido mais claro e vibrante, nelas se destacando o uso da oca em substituição à violeta para os efeitos de sombra; as pinceladas são curtas e interrompidas, a justaposição das complementares dá maior vibração e as sombras são esvanecidas pelas reverberações do sol. O artista joga, então, com os tons rosa, vermelho e verde claro, colorindo as sombras ricamente.

Terminada a 1ª Guerra Mundial, Elyseu Visconti volta definitivamente para o Brasil, onde executa o tríptico da entrada do antigo Conselho Municipal, que é uma obra de decoração de cunho tipicamente impressionista, de rara técnica e imaginação.

Finda a missão decorativa oficial, Elyseu Visconti se dedica exclusivamente aos quadros de cavalete, trabalhando ao ar livre, obediente ao seu impressionismo. O “Retrato de Louise” é um exemplo e uma prova dessa afirmação. O castanho do rosto e do cabelo assume tons violeta pela reverberação dos raios luminosos do vermelho e do azul, através do processo do divisionismo conjugado com as variações do azul das flôres e do sombreado do rosto, do colo dos braços. Nesse período as telas do mestre imortal apresentam maior sinfonia de côres e tonalidades. Os seus quadros “Os Arcos”, “A caminho da escola”, “Para o Banho” e “Lição no meu Jardim”, são exemplos desse período de ouro em que se definiu seu estilo genial. Há quem diga que esse período foi o de sua transição para o neo-realismo. Temo que foi o da conjugação da técnica impressionista com o neo-realismo. Aliás, toda a sua fase artística denominada “Período de Teresópolis” é a prova dessa conclusão. As paisagens apresentam um colorido mais vivo, sendo incontáveis as gamas de verde, produzidas pelos raios luminosos do azul e do amarelo, em virtude da composição do espectro solar; há sombra violeta na vegetação. E os pontos cintilantes na névoa estão a revelar o infinito e lembrar Ruskin que, certa vez, afirmou que o efeito do infinito é obtido na tela tão-somente “através de um simples ponto luminoso distante que possa proporcionar à sensibilidade uma espécie de fuga de todos os objetos finitos ao seu derredor”. Obtém mais atmosfera e mais luminosidade, com flôres vermelhas destacando-se violentamente, uma violência que é atenuada pela neblina que desce sobre aquela cidade serrana, pelos céus de nuvens em movimento e com a linha do horizonte demarcada irregularmente pelo divisor das águas no alto das montanhas. É uma farândula de côres vermelha, rosa, azul, verde, cinza e oca que saem de sua espátula ou de seu pincel. Aliás, a maior prova de que Elyseu Visconti continuou até os últimos dias de sua vida, aliando o impressionismo ao neo-realismo é a sua tela “Quaresmas”, onde conjugou o divisionismo à pincelada corrida e com o que obteve oticamente maior atmosfera e mais perfeita luminosidade, haja vista para o contraste entre branco das roupas estendidas nos varais, sob placidez da folhagem e a tonalidade fortemente colorida das quaresmas. É bem verdade que, na tela “As Três Marias”, Elyseu Visconti como que volta à “Dansa das Oréades”, apresentando um colorido mais quente; mas há uma luminosidade dourada na tez morena das cabeças e o fundo é todo faturado dentro dos princípios do divisionismo.

Essa conquista de perfeição técnica, artística e sensorial, de luminosidade e de atmosfera obtida através da côr em todas as suas múltiplas decomposições, pelo mestre Elyseu Visconti – que tivemos a honra de conhecer, dando-nos a impressão de uma figura bíblica fugida de uma ilustração dos Evangelhos – faz-nos lembrar a escolástica de São

Tomas de Aquino para quem havia três requisitos para a beleza: a perfeição, a harmonia e a claridade. Tais requisitos se encontram na unidade de toda a obra plástica de Elyseu Visconti que teve a coragem de romper com as tradições acadêmicas e conservar-se impressionista até os últimos dias de sua vida, principalmente nas paisagens impregnadas de luz tropical e de lirismo de composição, que o tornaram maior do que Monet, Renoir, Seurat, Pissarro, Sisley e Cezanne.

Mas para atingir esse plano superior Elyseu Visconti trabalhou incessantemente, fiel às suas concepções estéticas e obediente a um processo de pesquisas sobre a forma e a cor, a fim de aperfeiçoar os seus meios de expressão, rompendo com as noções acadêmicas da pintura e conflitando com as próprias teorias do impressionismo. Esta tomada de posição, implicando em uma rebelião, tinha sua razão de ser pois não ignoramos, que nenhum artista transpõe as escolas dos grandes mestres para atingir a genialidade sem entrar em conflito com os gênios anteriores e os pretéritos estilos. Ao formular o impressionismo cezariano, não resta a menor dúvida que o mestre Elyseu Visconti entrou em conflito com todos os grandes impressionistas dos Séculos XIX e XX, mas denominou as suas problemáticas, criando o seu estilo e sua técnica inconfundíveis que não mais sofreram qualquer alteração. A conquista posterior de mais luminosidade, de mais transparência, de mais atmosfera, foi apenas o resultado de suas pesquisas sobre o equacionamento de seu estilo genial e de seu impressionismo à nossa natureza tropical. E quando afirmamos que criou o seu impressionismo é que temos para nós que o mestre imortal soube, como ninguém, conjugar a perfeição da forma à plenitude da cor em todas as suas decomposições para que os valores plásticos de suas obras tivessem a maior organização sensorial. Concebeu as formas e a sua diluição como algo que exsurge do instinto e da emotividade através do desenho, mas fez com que a estrutura linear, o linearismo botticeliano que ele submeteu a uma revisão substancial, fosse absorvida pela riqueza da cor. Criou o seu estilo que, para Pierre Francastel, é o que “responde a necessidade de fixidez, nascendo de adoção de métodos suficientemente duráveis para interpretar e representar as sensações”. Assim, a rigor, um dos méritos de Elyseu Visconti, ao encontrar o seu estilo, foi justamente o de ter a genialidade necessária para continuar, posto que reformulando as obras das gerações anteriores, sem fazer concessões, e de condensar todas as suas pesquisas no sentido de obter novas concepções e figurações do espaço pictorial, dando ao mesmo tempo um alto tratamento às suas obras, de modo a emprestar-lhes o máximo de ritmo vital e ofertar-nos, esteticamente, uma perfeita mensagem sensorial. Este mérito de Elyseu Visconti é tanto maior quanto menos se ignora que, atuando na passagem entre dois séculos que

marcaram uma transição nos planos da percepção pictorial, o insigne pintor, dotado de rara poética plástica, soube fazer uma revisão dos antigos valores estéticos e promover uma renovação da pintura nacional então estagnada no acadêmico decadente e no neo-classicismo residual, razão porque poderá ser considerado, historicamente um artista de vanguarda. Daí a autenticidade da beleza e da força de expressão de suas obras que passaram a construir peças de museu, não só porque nos sensibilizam esteticamente através de uma perfeita comunicação sensorial, como também porque nos revelam um ritmo de vitalidade espiritual, razão pela qual na arte de Elyseu Visconti se encontra tudo quanto ela necessita para merecer a definição que lhe deu Herbert Read “em toda obra de arte autêntica (e por autêntica se deve entender tudo quanto possa atender a finalidade biológica, tudo quanto tenha geneticamente um valor) deve haver dois elementos: um de natureza matemática que dá causa à categoria de beleza e outro de natureza orgânica que dá origem à categoria de vitalidade. As maiores obras de arte são, portanto as que conjugam esses dois elementos em uma forma a que se pode chamar de fundamental porque possuem tanto beleza como vitalidade”.

Dessarte, na análise de personalidade e da obra desse artista genial, repetindo, aliás, o que, um dia, nos disse com sua autoridade o Professor Pietro Maria Bardi, notável esteta da hora presente, podemos concluir, sem temor de erro, que se o mestre Elyseu Visconti, durante toda sua vida, houvesse participado dos meios artísticos da França ou da Itália, teríamos perdido o nosso maior pintor do século atual mas teria ele entrado nas páginas da história universal da pintura como o realizador da grande idéia Cézanne que pretendeu conciliar a objetividade da natureza e o subjetivismo do pintor, o rigor dos volumes e as gamas tonais da atmosfera, a permanência dos tons locais e as variações da luz, no quadrilátero do espaço pictorial.

Em conclusão: a arte de Elyseu Visconti, por sua poética, por sua perenidade e sua universalidade, bem como sua influencia na evolução de nossas artes pictoriais, em uma época de transformação das cargas e dos signos plásticos, justifica plenamente a afirmação de Herbert Reed, segundo a qual “a arte deve ser reconhecida como a mais segura das formas de expressão que a humanidade, já conseguiu criar”, razão por que “é em toda parte universal e eterna em suas manifestações”. Realmente, a humanidade esquece e o tempo apaga todas as invenções científicas e tecnológicas, mas jamais olvida e destrói as criações artísticas. Tudo é efêmero, menos as obras de arte que, por sua vitalidade, atravessam os séculos e revivem a todo instante, principalmente quando não ignoramos que a pintura sofre um processo de refração, envolvendo um movimento

em torno de si mesma de modo a impedir que não morram os gênios das artes pictoriais. Como bem o disse Antônio Callado, “a mais pura das ciências tem a mesma sorte passageira de seus produtos. Manet não derruba Rafael, mas Einstein acaba com o universo de Newton. Nada neste mundo fará o Moisés de Miguel Ângelo envelhecer ou as bailarinas de Degas ou os arlequins de Picasso. Passa, apenas, o que a arte tem de pretensa ciência, os rótulos científicos pontilhismo, do cubismo, do surrealismo e que sei eu, mas os produtos de forma artística de interpretação do mundo, êstes não passam, não envelhecem, não caducam, não deixaram jamais de ser validos”. Aliás, a imortalidade da pintura de Elyseu Visconti, está no fato de ter êle compreendido, em sua época, que “a arte é um sacerdócio, que o artista é um sacerdote e que as mais altas responsabilidades morais repousam em suas mãos”, como afirmou posteriormente Michel Seuphor.

Por tudo isto, no momento em que se comemora o centenário de nascimento do mestre Elyseu Visconti, é que se impõe uma mensagem aos artistas jovens da geração atual a fim de dizer aos que, a exemplo de Mozart que fazia musicas para brinquedos mecânicos e compunha missas para os grandes templos de fé e de cristandade, aos que na “avant-garde” babélica da hora presente, também podem fazer grandes quadros e catedrais, que o efêmero do século atual, da própria vida, das ciências, da guerra e da paz, não autoriza o efêmero da arte, nem justifica a anti-arte, ou seja a ausência de estilo, e, muito menos, a destruição e o desprêzo da arte no que ela tem de grandeza, de exemplo e de imortalidade. Pelo contrário, deverão voltar-se para o passado, como sempre o fizeram, nos seus períodos de formação, os gênios da pintura em todos os séculos e ouvir a linguagem das obras de arte que imortalizaram aquêles que tiveram o mérito de possuir congenitamente o poder de criação. E’ preciso ressaltar, hoje mais do que nunca, a observação de André Malraux: “A vocação do artista data quase sempre de sua adolescência vinculada comumente à arte contemporânea. Nem Miguel Ângelo, nem Rafael começaram pelas obras de antiguidade, nem mesmo David, inicialmente petimetre do Século XVIII. Mas o artista necessita de seus predecessores que, apesar de mortos, estão vivos, os quais nas épocas tidas pelos seus pintores como períodos de decadência não são sempre os seus predecessores imediatos, porém, os últimos grandes, pois o quadro e a estátua falam, um dia, a linguagem que nunca mais falarão: a do instante de sua criação“. Com efeito, a arte autêntica atravessa os séculos, ressuscitando a todo instante os artistas geniais que falam para nós, gritando vozes de silencio, através da contemplação de suas obras imortais. Eis porque, na hora que passa, o mestre Elyseu Visconti, precursor do modernismo no Brasil e que teve o mérito de reformar o impressionismo na arte contemporânea, ainda vive entre nós, como um exemplo e uma

lição a serem seguidos pela presente geração e pelas gerações que hão de vir. Por tôdas estas razões é que a posteridade – o tempo que derruba ídolos e consagra gênios – há de situar Elyseu Visconti no mesmo plano em que, um dia foram confluír, Rafael, Botticelli, Da Vinci, Rubens, Rembrandt, El Greco, Velasquez, Delacroix, Goya, Monet, Renoir, Degas, Van Gogh e Cezanne. E a historia da pintura universal irá dispor do mesmo Elyseu Visconti, criador de obras de arte que tem a imortalidade das peças de museu, dando-lhe um lugar de honra na evolução e na tradição das artes pictoriais.