

DA ARTE DE PAISAGEM À ARTE NA PAISAGEM:
Poéticas contemporâneas relacionadas à paisagem no contexto de Brasília.

Douglas Nascimento

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

DOUGLAS RAFAEL FELINTO DO NASCIMENTO SOUZA

DA ARTE DE PAISAGEM À ARTE NA PAISAGEM:
Poéticas contemporâneas relacionadas à paisagem no contexto de Brasília.



Brasília – DF

2022

**DA ARTE DE PAISAGEM À ARTE NA PAISAGEM:
Poéticas contemporâneas relacionadas à paisagem no contexto de Brasília.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentada ao departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para obtenção do título de bacharel em Teoria, Crítica e História da Arte.

Orientação: Prof.[a] Dra. Karina e Silva Dias

Banca:

Dra. Cecília Mori Cruz

Dra. Renata Azambuja de Oliveira

Brasília – DF

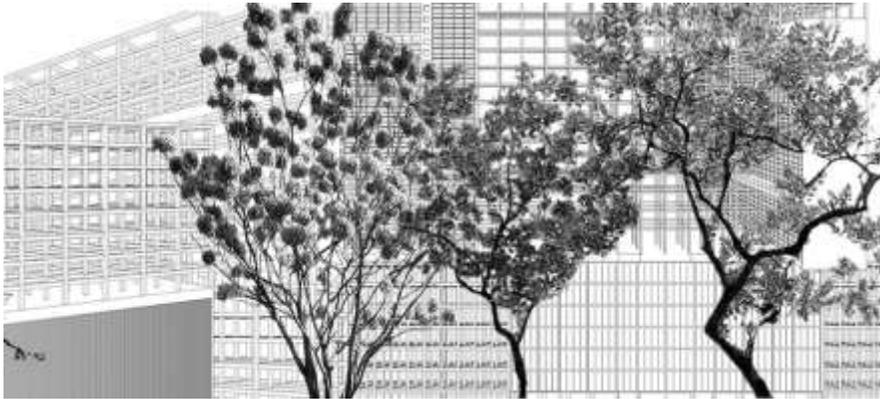
2022

Agradeço primeiramente a Deus, por sempre colocar tudo no seu devido lugar. A meus pais, Carlos e Eunice, que sempre me auxiliaram em cada momento difícil. A Camila, minha esposa, por todo apoio e compreensão. Aos meus professores, em especial a professora Karina Dias, que aceitou participar dessa jornada, com toda sua generosidade e entusiasmo ao longo do caminho, apesar das mudanças malucas que fiz.

Dedico esse trabalho à Brasília,
com sua paisagem única e inebriante.

SUMÁRIO

Ponto de Partida	07
1 – Arte e paisagem	12
2 – A cidade	24
3 – Caminhos que se Cruzam.....	33
4 – Um olhar sobre Brasília	35
4.1 – A caminhada	36
4.2 – O monumento	42
4.3 – O horizonte	55
4.4 – O desvio	62
4.5 – O muro	72
4.6 – A cidade é o mundo	84
5 – Considerações Finais	93
6 – Referências Bibliográficas	104



PONTO ————— DE PARTIDA

O termo paisagem, é extremamente polissêmico e as noções acadêmicas a ele relacionadas são tão distintas quanto variadas. Dentre os diversos conceitos que emergem das ciências naturais, das ciências sociais e do entendimento que surge do senso comum, as ideias envolvidas na sua concepção estão relacionadas, de um lado,

com seu conhecimento e interpretação e, de outro, com a experiência individual ou coletiva.

Embora a definição de paisagem acumule uma infinidade de fatores, elementos e seja, portanto, objeto de interesse e estudo de diversos campos de conhecimento, a concepção do termo paisagem¹ segundo Schama (2008), se confunde com o próprio surgimento da arte como a entendemos hoje. Para Cauquelin (2007), a paisagem surgiu na arte como resultado da observação do mundo natural.

O poeta Petrarca², ao subir o Monte *Ventoux*, em 1336, na Provence, sul da França, teria experimentado o prazer do olhar, encarando a natureza de uma forma distinta até então. Essa atitude, para muitos teóricos, sugere a gênese da paisagem, colocando o homem enquanto ser individual, que como fruto do gesto artístico em que recorta o mundo e opera seleções, apresenta sua visão à sociedade, estabelecendo uma maneira olhar sobre a realidade objetiva que o circunda.

¹ A palavra portuguesa paisagem originou-se do francês *paysage*, que teve origem no italiano *paesagio* e correspondia a tudo o que se encontrava no espaço visual de uma localidade. Tem-se um outro desenvolvimento etimológico que vai dar origem à palavra *landscape* em inglês. *Landschaap* é, em holandês, uma unidade de jurisdição, uma área conquistada pelo homem. Essa palavra tem parentesco com a palavra alemã *Landschaft* ou *lantschaft* que é o termo que nomeia uma cena que compreende uma cidade e seu entorno rural, constituindo uma jurisdição ou nomeando qualquer coisa que poderia ser objeto interessante para a pintura. (SCHAMA, 1996, p.70).

Com esse mesmo olhar, os primeiros paisagistas³ se debruçaram na descoberta de um mundo que, até então, só havia aparecido nos planos secundários de retábulos e complementação de miniaturas medievais. Séculos depois, com os novos parâmetros artísticos estabelecidos pelo modernismo e o triunfo das vanguardas sobre as práticas e concepções acadêmicas, a arte de paisagem passou a figurar como gênero independente e desse modo, considerando as tradições e práticas acadêmicas ultrapassadas, na busca por uma linguagem de novos rumos temáticos e estéticos, as vanguardas artísticas combateram o sistema hierárquico dos gêneros, subvertendo-o, ao dar especial atenção à paisagem e a natureza-morta, tidos até então como gêneros inferiores. Estes fenômenos se revelaram, de modo complexo, havendo “mais novas acomodações e ressignificação destes códigos artísticos do que propriamente sua eliminação ou superação”. (CAUQUELIN, 2002).

² Francesco Petrarca foi um poeta italiano que em 1336 escreve sua célebre carta considerada o primeiro relato acerca da paisagem conforme a concepção contemporânea na qual o objeto da paisagem é o observador, nunca o seu conteúdo histórico. (PIMENTA, 2010, np.).

³ Segundo a concepção de WALTER (2005), em “Os mestres da pintura Ocidental”.

Nos últimos anos do século XX, emergiram novas características que suscitaram outra vez, o interesse pela paisagem e uma delas, remete ao desenvolvimento da crise da planificação urbana e da explosão demográfica que eclodem pós Segunda Grande Guerra, primeiramente nas cidades europeias e em seguida nos Estados Unidos. Projetos ambiciosos em Paris e em seguida em Nova York modificarão como nunca antes visto, a paisagem das cidades. Essa nova maneira de enxergar a paisagem, também é atravessada pelos reflexos da revolução industrial, com o desenvolvimento dos meios de transporte como trens, automóveis e aviões além é claro, da fotografia. Essa nova relação, ganha ainda mais potência quando os artistas passam a explorar as conexões entre obra artística e paisagem, a partir da década de 60, com as reflexões dos artistas da *Land Art*⁴. Como afirma Prando (2009), os artistas aprofundaram suas questões poéticas fundamentadas na ideia da paisagem não como algo meramente dado, mas a partir de uma concepção do espaço como processo “apreensível pela articulação de experiências e

⁴ *Land Art* (em inglês: “*Earth Art*” ou “*Earthwork*”), é uma corrente artística surgida no final da década de 1960, que se utilizava do meio ambiente, do espaços e recursos naturais para realização das suas obras. Em locais remotos e desertos, os artistas da *Land Art* traçaram imensas linhas sobre a terra, empilharam pedras, escavaram tumbas, realizaram intervenções em grande escala, normalmente de caráter efêmero, e registraram seu processo (e resultados) em vídeos ou fotografias. A *Land Art* pode

práticas discursivas, e a superposição dessas”. (PRANDO, 2009, p.441/442). Sua reflexão é bastante pertinente, posto que territorializa as experiências e práticas, irrompendo o contexto, que não é simplesmente ponto de partida, mas finalidade de uma prática poética. Segundo Rosalind Krauss (1979), essa atitude instaura uma nova tendência na arte contemporânea em incorporar o espaço à obra e/ou transforma-lo, seja ele o espaço da galeria, o ambiente natural, sejam as áreas urbanas. Desse forma, a noção de “campo ampliado”⁵ entrou no vocabulário da crítica nos anos 70 com sentido de que a própria experiência do espaço, se torna uma experiência artística.

A sinalização desses momentos na história da arte, em que a paisagem é explorada como desenvolvimento de uma poética artística, leva à constatação de que esse objeto de estudo é inesgotável em seu conceito, alterando e se adaptando conforme as discussões de seus estudiosos. A paisagem, portanto, é capaz de fornecer uma carga de informação sobre a organização social nela

ser considerada o passo decisivo da arte em direção ao meio exterior, tomando como material a natureza e fazendo seus espaços, espaços da própria arte, do próprio trabalho. (FERREIRA, 2021).

⁵ Em 1979, Rosalind Krauss publica o clássico artigo A Escultura no Campo Ampliado na revista *October*, no qual identifica um certo esgarçamento das fronteiras no campo da escultura, “evidenciando como o significado de um termo cultural pode ser ampliado a ponto de incluir quase tudo”

compreendida, assim, é uma reflexão sobre a arte em relação ao lugar, seu entorno e o ato de construí-la leva a redescoberta dos lugares aos quais se faz a referência visual.

Como afirma Santos (2012), "a paisagem não é formada apenas de volumes, mas também de cores, movimentos, odores, sons etc." (SANTOS, 2012, p. 67-68). Desse modo, na arte contemporânea, o interesse pela paisagem se revela por meio da variedade de referências relacionadas direta ou indiretamente ao assunto e em projetos artísticos onde se nota uma forte necessidade de interação do indivíduo com o que o cerca. Processos poéticos demonstram assim, relações conceituais de dicotomia, integração, justaposição entre visualidades de espaços urbanos e naturais além da fragmentação de elementos da paisagem e sua ressignificação.

Os trabalhos mais recentes acerca da paisagem, transitam entre as linguagens da escultura, arquitetura, pintura e instalação. Enquanto as obras dos artistas que trabalharam com o gênero paisagem até o modernismo, segundo a historiografia tradicional, tinham como ponto em comum a contemplação do mundo, a experiência na arte contemporânea não privilegia mais, apenas este eixo estético. Agora, têm-se a experiência de uma paisagem que

emerge de outros sentidos além do olhar, tornando-se penetrável, aberta, transitável e sensível a experimentação física e dessa forma, a obra, indivíduo e espaço, são envolvidos numa mesma atmosfera. Hoje, os trabalhos neste gênero apontam para várias direções, tanto na sua temática quanto no seu aspecto visual, tomando-se em consideração a utilização dos mais variados procedimentos, meios e no caso das obras inseridas no âmbito da cidade, as intervenções trazem consigo a potencialidade de alterarem a percepção das pessoas em relação a paisagem urbana, cada vez mais caótica e sobrecarregadas por dimensões abstratas.

Partindo de tais reflexões, têm-se observado que as linguagens artísticas contemporâneas, oferecem outras maneiras de propor a paisagem na arte como caminho de vivência da realidade. Dessa forma, o objetivo do presente trabalho é analisar as obras e poéticas de artistas contemporâneos que questionam as relações entre os indivíduos e o espaço urbano, no contexto de Brasília e suas escalas, apontando para a necessidade de uma reflexão teórica mais aprofundada sobre as conexões entre arte e cidade, bem como, da permanência e sobrevivência, na arte contemporânea, de conceitos derivados do gênero pictórico da paisagem.

Dessa forma, o conceito de paisagem, ganha neste sentido não apenas fôlego porque interpreta a cidade como um tecido de significados, mas também porque aparece como local onde se realiza uma atividade estética e artística que denota um diálogo entre a intervenção nas artes visuais e a representação deste espaço. Nesse sentido, cabe lembrar que a cidade de Brasília, surgida como uma invenção que resulta de uma espacialidade pré-existente, a qual, somada a um projeto arquitetônico e urbanístico, configurou uma nova paisagem, e olhar para Brasília como foco de estudo, revisando sua produção recente, já colabora para a montagem de uma visão cultural transbordante, posto que a cidade surge como um lugar atravessado por tradições nacionais e referências internacionais, que foram sendo gradativamente mescladas as contribuições advindas das ondas migratórias que, depositaram, no processo de ir e vir, suas memórias culturais.

Metodologicamente, o estudo foi baseado em uma estratégia qualitativa de pesquisa, de caráter exploratório, envolvendo revisão bibliográfica, pesquisa de campo, entrevistas com artistas e curadores e análise de trabalhos de artistas contemporâneos que tem a como poética, questões relacionadas a paisagem e desenvolvem

suas práticas motivadas nas tensões entre indivíduo, cidade, espaço e lugar, inseridos no contexto de Brasília. Ela não pretende abranger a totalidade das obras, pois essa seria uma tarefa quase infinita, visto que a cada dia surgem novos artistas e novas obras são construídas, mas sim, representa uma amostra dessa produção, e estabelecendo um fio condutor através dos diálogos que são criados em cada obra.

A partir de uma breve síntese a cerca dos conceitos de paisagem, desde seu percurso histórico até a arte moderna, momento no qual ocorre a fundação de Brasília, pretende-se aqui, uma análise, tendo como recorte a paisagem, à partir do contexto da cidade e analisado as poéticas e trabalhos de artistas locais, ou que estiveram em Brasília por algum tempo, buscando mapear as articulações desses trabalhos e seus processos artísticos, bem como suas implicações e relações com a paisagem e com as escaladas da cidade.

ARTE E A PAISAGEM

Desde os tempos mais remotos, as noções de mundo e de suas representações, constituem questões que ocupam o pensamento de diversas áreas do conhecimento. De geógrafos a arquitetos, artistas, historiadores, filósofos e pensadores dos mais variados campos do conhecimento, se debruçaram sobre as questões relacionadas as bases de representação do mundo em seus aspectos visíveis. De maneira bastante ampla, é possível que essa demanda tenha surgido em função da necessidade de se conhecer o espaço físico habitado, transcrevendo os elementos observados através de

mapas, cartas, desenhos e análises do espaço. Essas primeiras noções⁶ de documentação do território, segundo, Brotton (2012), remota aos povos que habitavam a mesopotâmia por volta de 2.300 a.C. Com os avanços do homem rumo ao território do desconhecido, a documentação desse espaço através da cartografia e da ilustração, caminharam juntas ao longo dos séculos, atingido simultaneamente um novo patamar de realização, quando a pintura de paisagem conquistou lugar próprio no panorama da arte ocidental no século XVII.

Cabe ressaltar que muito antes disso, antes mesmo do estabelecimento da paisagem como gênero pictórico, a definição do termo paisagem relacionada ao espaço observado, passou por um longo processo de transformação. Javier Maderuelo, pesquisador espanhol, em seu livro, *“El paisaje: génesis de un concepto”*, vai fazer uma compilação das diversas frentes de discussão sobre o tema da paisagem através da revisão de diferentes autores. Maderuelo (2005) busca mapear a origem do conceito de paisagem, sua definição e seu lugar na cultura contemporânea e para tal, inicialmente se concentra

⁶ O mais antigo mapa-múndi conhecido é uma placa de argila de apenas sete centímetros, produzida pelos babilônios por volta de 2.300 a.C.. A representação da Terra nada mais era do que um rio,

provavelmente o Eufrates, cercado por montanhas. Esse é o mapa mais antigo que já foi encontrado, mas não impede que outros possam ter sido feitos em alguma data anterior. (BROTON,2012).

em esclarecer que o termo “paisagem” sofre atualmente, um desgaste semântico em um processo de expansão conceitual que avança para várias direções sem que haja alguma clareza. Assim, segundo a definição do autor, retomando os conceitos formulados por Augustin Berque (1990), sugere que:

A paisagem não é [...] o que está aí, diante de nós, é um conceito inventado ou, melhor, uma construção cultural. A paisagem não é um mero lugar físico, e sim o conjunto de uma série de ideias, sensações e sentimentos que elaboramos a partir do lugar e seus elementos constituintes. A palavra paisagem [...] reclama também algo mais: reclama uma interpretação, a busca de um caráter e a presença de uma sensibilidade. [...] A ideia de paisagem não se encontra tanto no objeto que se contempla como na mirada de quem contempla. Não é o que está a sua frente e sim o que se vê. (MADERUELO, 2005, p. 38)

Dessa forma, a paisagem pode ser considerada entre outras coisas, a percepção daquilo que cerca os seres humanos, seja natureza ou cidade, e depende da forma como é vista e como essa

forma de ver é significada. Ver os espaços, os lugares ou ambientes como paisagem diz sobre a cultura.

Anne Cauquelin (2007), filósofa francesa, investiga em seu livro “*A invenção da paisagem*”, as formas e os caminhos pelos quais a paisagem percorreu no âmbito das artes. Para tal, a autora remonta a história do termo paisagem em uma linha temporal na qual verifica-se que até o período medieval, com a base do pensamento ocidental fundamentada na filosofia cristã, a natureza era tida como parte do ciclo da vida sendo um ambiente terreno e pecaminoso, e, portanto, não deveria ser absorvido. Na Idade Média, a natureza em seu conjunto era atemorizante e desse modo, não foram encontrados indícios claros de que ainda neste contexto, já se desenvolvia uma concepção específica de paisagem que substituísse a de “natureza”. Consequentemente, as representações pictóricas desde os períodos antigos, passando pela arte bizantina e pelo gótico, eram quase que em sua totalidade, “marcadas pela ausência de perspectiva, de volume e principalmente, da paisagem, mesmo que ao fundo das obras” (GOMBRICH, 1950 p. 229). Porém, essa a situação começou a se modificar com o desenvolvimento da filosofia humanista e é possível que a ideia de paisagem como contemplação, tenha surgido

com o poeta Francisco Petrarca ao subir o Monte *Ventoux* (em 1336, na Provence), ocasião na qual teria experimentado o prazer do olhar, encarando a natureza de uma forma distinta em relação aos medievais. Séculos mais adianta, com os renascentistas, a paisagem “se instalaria definitivamente em nossos espíritos com a longa elaboração das leis da perspectiva” (CAUQUELIN, 2007, p. 35)

Com o passar dos tempos, conforme o sistema hierárquico dos gêneros artísticos ia se desenvolvendo no mundo ocidental, os vários temas da pintura foram sendo elaborados dentro de diferentes tradições, tanto em seus modos de fazer quanto em seus modos de apreciação. Assim, se estabeleceram os códigos, procedimentos e princípios específicos de produção para cada uma de suas especialidades. Esta sistematização formaria artistas exclusivamente dedicados a execução de determinado gênero, fossem do retrato (individuais ou de grupo), das ornamentações (florais, arquitetônicas, alegóricas, etc.), pinturas históricas (incluindo-se aí a tipologia das cenas de batalhas, mitológicas e sacras) e de paisagens (naturais, cidades, etc.), entre outros gêneros e subgêneros. Nesse período, a pintura histórica, ou de história, reafirmava-se como grande gênero através de sua monumentalidade e narratividade, de caráter

edificante, público e didático – contrapondo-se aos gêneros históricos, chamados gêneros menores, como, entre outros, a paisagem e a natureza-morta, relegados por vezes a funções meramente ornamentais.

Em “*Paisagem na arte*”, Kenneth Clark (1961), apresenta algumas formas de enxergar a paisagem como meio de expressão pictórica, mostrando como a pintura de paisagem marca diferentes fases da concepção humana em relação à observação da natureza e do espaço. Desse modo, a difusão de gêneros pictóricos na história da arte tornou possível a delimitação de gêneros paisagísticos, como natural, artificial, campestre, marinhas, doméstica, urbana, etc. e, a classificação de tais gêneros só é possível pela presença de elementos visuais que, por alguma afinidade entre si, permitem que as paisagens sejam enquadradas em determinadas categorias. Tanto como cenário para ilustração de temas históricos, religiosos e poéticos, ou como tema principal, é necessária a escolha de elementos da natureza e do mundo exterior para a construção de uma paisagem. Em relação a isso, Cauquelin (2007) afirma:

O ato de fazer paisagem é comum a todos, mesmo que inconscientemente. Ao observarmos um território, o contextualizamos, usamos vários recursos linguísticos para relacionar elementos e atribuir significados. Desde o enquadramento, até a escolha dos elementos compositores, observamos o diálogo entre o meio e o homem. É uma relação de troca: espera-se algo da paisagem e ela espera algo do observador. O meio é uma fonte de estímulos e também é uma realidade modificada com o agir do homem. (CAUQUELIN, 2007, p. 31)

Por volta do século XVII, a pintura de paisagem, teria sido finalmente reconhecida como gênero artístico, e sua boa receptividade junto ao público burguês criou uma demanda grande por encomendas deste tipo, culminando com o surgimento das primeiras escolas artísticas do gênero, em especial na Holanda e Itália. Porém, sua consolidação teria se dado durante o século XIX, quando então, a pintura de paisagem, por fim, deslocou-se do plano de fundo para tornar-se o motivo principal da cena representada. Este fenômeno acompanharia justamente o desenvolvimento das

primeiras vanguardas artísticas o que destaca o caráter inerentemente moderno deste gênero.

Essa ideia de representação do espaço observado, que não encontrou resistências ao longo de séculos de produção artística, veio a ser profundamente questionada já nas primeiras décadas do século XX, em diversas obras dos artistas das chamadas vanguardas históricas. A crise da representação, no âmbito das artes visuais, encontrou sua plena expressão já neste momento e assim, ao longo do século XX, esta sistematização cheia, de hierarquias e convenções, seria tomada por alguns artistas como barreiras a serem transpostas. No século XX, os novos parâmetros artísticos estabelecidos pelo modernismo, com o triunfo das vanguardas sobre as práticas e concepções acadêmicas, aparentemente significariam a definitiva superação e abolição do sistema dos gêneros. Considerando as tradições e práticas acadêmicas ultrapassadas, as vanguardas, na busca por uma estética de novos rumos temáticos e de estilo, combateriam o sistema hierárquico dos gêneros.

As vanguardas artísticas, na busca pela experimentação sobre os dispositivos de representação, reavaliaram⁷ alguns pintores de paisagem holandeses, ingleses e até italianos, destacando e reconfigurando determinados elementos formais ou mesmo os métodos de observação e da abordagem da natureza. Os artistas da vanguarda acabavam encontrando em seus antecessores determinadas sinalizações que, se abordadas pelo viés da modernidade iam de encontro a seus anseios. Assim, a medida que a representação convencional topográfica e pastoril foi cedendo lugar a ambientes urbanos e/ou ficcionais, o gênero da paisagem passou a refletir em grande parte aspectos das cidades modernas, estando a paisagem urbana em evidência na arte.

É importante ressaltar que a imagem, depois da fotografia, passa a não ser uma questão exclusiva da arte, e a pintura se livra da tarefa de apenas produzir imagens e de figurar o visível. Os artistas modernos vão chegar a abandonar a imagem, porém as novas mídias de massa, que surgem nesse momento, vão abraçá-las e fazer dela uma grande arma. Essa forma de conceber a imagem, de

origem renascentista, deve ser vista além do conceito de representação. Segundo Edmond Couchot (1987), a partir desse momento, da absorção das leis da perspectiva pela pintura, manifesta-se na arte uma vontade não de representar a realidade, mas de simular a realidade. Através dos estudos da óptica, das leis físicas da luz e da matemática, tenta-se criar uma outra realidade que pareça se comportar de acordo com essas leis e que seja o mais semelhante possível ao real.

É fundamental salientar, como afirma Gombrich (1950), que o resultado desses avanços, só foi possibilitado graças aos pintores da arte impressionista que, rompendo de vez com as regras da pintura vigentes até então, passaram a produzir suas telas ao ar livre com a intenção de capturar as tonalidades que os objetos refletiam segundo a iluminação solar em determinados momentos do dia sendo este movimento, um divisor de águas para a pintura de paisagem. Mas, no que diz respeito à paisagem propriamente dita, ou à possibilidade de sua representação pela arte, talvez o momento mais significativo desta crise tenha se traduzido nas obras dos artistas, em sua maioria

⁷ Giulio Carlo Argan (1992) destaca como a postura de artistas como John Constable (1776 - 1837) e William Turner (1775 - 1851), que ao buscar referência na pintura de paisagem holandesa traduziam exatamente a atitude que o homem moderno deveria ter frente ao mundo natural, ao abordar em

seus trabalhos a realidade da época em constante mutação por meio da observação da luz natural e dos elementos atmosféricos.

americanos e ingleses, que por volta da década de 60 que deram início, no âmbito das artes, a uma nova forma de relação com a paisagem. No campo tridimensional, os escultores que não mais se continham em seus próprios objetos, romperam as barreiras entre os diversos tipos de arte, desencadeando um movimento de invasão de suas obras em outros campos da arte com a incumbência de se travar um diálogo novo e mais eficaz entre o ambiente, obra e observador.

Rosalind Krauss (1979), descreve esses conceitos, de maneira inaugural, em seu artigo “*A escultura no campo ampliado*”, ao transportar para o campo da crítica de arte, uma reflexão pós-moderna de espaço, aproximando do universo artístico a paisagem e a arquitetura. Dessa forma, a noção de “campo ampliado”, surgiu principalmente da problematização gerada por um “conjunto de oposições, entre as quais se revelava suspensa a categoria modernista da escultura”. (KRAUSS, 1979, p. 135). Os desdobramentos dessa relação entre o artista e o espaço urbano, instalaram no campo das artes visuais uma importante discussão quanto ao ambiente que, até então, era considerado como

resultante de uma mera combinação de elementos físicos. Os artistas e críticos, passaram a compreender melhor as implicações associadas à inserção da arte nos espaços das cidades e as consequentes mudanças provocadas nesse contexto.

A respeito de algumas esculturas realizadas no início dos anos 1960, Rosalind Krauss (1979), informa que seria mais apropriado colocá-las “...na categoria de terra-de-ninguém: era tudo aquilo que estava sobre ou em frente a um prédio e que não era prédio, ou estava na paisagem e não era paisagem.” (KRAUSS, 1979, p. 132). Contribuía para essa leitura, o fato da escultura modernista assumir uma condição negativa em relação ao monumento, pois, ao reivindicar para si a autonomia conquistada com a absorção do pedestal, esta passou a operar a “perda do local” como superação de uma correspondência com o “lugar”. Em seu célebre esquema, ela nos apresenta a escultura como uma categoria definida pelos limites externos de dois termos de exclusão: a não-paisagem e a não-arquitetura.

O texto, tece considerações importantes sobre o aperfeiçoamento da escultura que a partir dos minimalistas⁸,

⁸ O minimalismo se refere a uma tendência das artes visuais que ocorre no fim dos anos 1950 e início dos 1960 em Nova York, que enfatiza formas elementares, em geral de corte geométrico, que recusam

acentos ilusionistas e metafóricos. O objeto de arte, preferencialmente localizado no terreno ambíguo entre pintura e escultura, não esconde conteúdos intrínsecos ou sentidos outros. Sua verdade está na

quando os objetos não mais eram vinculados à expressão e a ideia e, passam a ser relacionados a exterioridade. Os minimalistas refutavam obras de caráter singular, privado e inacessível da experiência. Dessa forma, os escultores minimalistas queriam declarar a externalidade do significado. A ambição do minimalismo, portanto, era recolocar as origens do significado de uma escultura para o exterior, não mais modelando sua estrutura na privacidade. Desse modo, para experimentar a obra seria necessário adentrar-se nela, estar nela, o que pressupõe uma nova relação com o corpo.

Com a expansão nas escalas dos objetos e o gigantismo nas obras, os trabalhos vinculavam-se com o movimento do observador em torno do objeto; “é antes o movimento do observador ao caminhar em torno do diadorama escultural ou se deter para interpretar o significado narrativo dos diferentes detalhes do quadro vivo que empresta a esses trabalhos um tempo dramático” (KRAUSS, 1998). Começa a surgir daí, os preceitos da *Land Art*: a acentuação do sentido de continuidade entre o mundo do observador e a ambientação do trabalho. “Eles constituem obstruções do espaço

realidade física com que se expõe aos olhos do observador - cujo ponto de vista é fundamental para a apreensão da obra -, despida de efeitos decorativos e/ou expressivos. Os trabalhos de arte, nessa concepção, são simplesmente objetos materiais e não veículos portadores de ideias ou emoções. Um

do observador por terem se tornado variações colossais de sua escala natural e terem promovido um sentido de interação em que o observador é um participante.” (KRAUSS, 1998).



Figura 1- *Double Negative*, MICHAEL HEIZER (1969).
Foto: Virginia Dwan

Essas intervenções no espaço externo reverberaram a existência interior do corpo, e foi essa exterioridade alcançada pelos minimalistas, juntamente com repúdio ao interior das formas, como fonte de significado para a escultura, o ponto importante para a lógica da *Land Art*. Dessa forma, foi necessário que a escultura se desvinculasse do sistema museu e galeria para alcançar outros

vocabulário construído de ideias como despojamento, simplicidade e neutralidade, manejado com o auxílio de materiais industriais. (BAKER, 1988).

campos. A arte começava a exigir um espaço fora das instituições concebidas para receber arte. Era a passagem para um espaço real, que exigiria do escultor, matéria prima real para a realização do trabalho do artista. Um espaço que estaria sempre em construção, ainda que o processo de criação já estivesse finalizado. Esse é o espaço que a arte contemporânea buscará ocupar.

Dado os primeiros passos rumo à *Land Art*, os espaços e a linguagem foram estabelecidos com o público. As obras então, foram deslocadas não apenas para fora das galerias e dos museus, para fora das molduras e enquadramentos, mas igualmente para fora da representação, se assim podemos dizer. Nesta nova abordagem, a relação dos artistas com o ambiente natural se deu de uma forma tal que a própria terra se tornou a matéria prima de suas obras. Não era a simples representação de paisagens que mobilizava estes artistas, mas, antes, o desejo de deixar nelas próprias, em sentido literal, a marca de sua arte, ou como nas palavras do artista Michael Heizer, “o trabalho não é posto em um lugar, ele é esse lugar” (FERREIRA e COTRIM, 2006, p.275) .

Ao longo dos últimos anos, algumas abordagens incluem definições artísticas complexas e, esteticamente, não universais para as obras de arte instaladas / instauradas no espaço urbano. No entanto, independente da especificidade de cada definição, elas convergem num ponto crucial: a localização das obras na malha urbana da cidade e o que a presença destas podem trazer ao público, no sentido de identificação, subjetividade e construção social. Assim, para conceituação de uma categoria específica de arte – arte pública –, não submissa a sua funcionalidade, muitos esforços vêm sendo empreendidos, tanto por artistas quanto por teóricos, e os questionamentos enfrentados pelas artes visuais a partir da década de 60, colaboraram para a ruptura⁹ com determinados condicionamentos históricos e para a inauguração de novos valores e práticas estéticas. Com a contemporaneidade, coloca-se em discussão o "papel" e o "lugar" da arte promovendo a sua saída dos espaços idealizados das instituições. A arte realizada nos espaços públicos converte-se em estratégia de aproximação com a realidade e com o público. As obras de intervenção nos espaços urbanos, em

⁹ Nesse sentido, cabe citar a polêmica história relacionada a escultura de Richard Serra, *Tilted Arc* (1981), instalada na Federal Plaza em Nova York, que após anos de conflito, culminou com sua remoção. A declaração de Serra, para quem “remover a obra é destruir a obra”, marcou esse episódio que impulsionou ampla reflexão e debate sobre a arte e o espaço público. (SIENE, 149).

sua maioria, lidam com o conceito de *site-specific*¹⁰, caracterizado pela indiscernibilidade entre a obra e o lugar. A adoção dos espaços públicos imprime novas questões: a imperceptibilidade da obra de arte como tal, o artista-anônimo, a efemeridade da obra e a sua dissolução na estrutura-cidade. As poéticas da arte nos espaços públicos permeiam, além das questões físicas e culturais da cidade, outras fundadas numa dimensão filosófica, em que a categoria estética do sublime ressurgue no contexto contemporâneo, frente à fragilidade humana, às catástrofes naturais, às transformações climáticas, à violência urbana, às epidemias etc. A cidade com sua dinâmica se converte num reflexo do mundo e o artista, atento a isto, utiliza-a como meio de reflexão das relações entre o sujeito e a realidade.

E, na tentativa de reavaliar os espaços institucionais em si, idealizados, os artistas buscaram novos lugares, promovendo, conseqüentemente, novas manifestações estéticas. O espaço asséptico da galeria "cubo branco", puro e descontaminado, foi substituído pelo espaço impuro e contaminado da vida real. Surgem os espaços alternativos para a arte: as ruas, os hospitais, os

¹⁰ O termo, faz menção as obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado. Trata-se, em geral, de trabalhos planejados - muitas vezes fruto de convites - em local certo, em que



Figura 2- *Tilted Arc*, RICHARD SERRA (1981), Nova York.
Foto: Anne Chauvet

cruzamentos de trânsito, os mercados, os cinemas, os prédios abandonados etc. Para Giulio Carlo Argan (1998, p. 224), as experiências visuais inscrevem-se, de algum modo, no âmbito do urbanismo, tendo em vista que, “faz urbanismo o escultor, faz urbanismo o pintor, faz urbanismo até mesmo quem compõe uma página tipográfica”. O caráter plural da arte contemporânea, capaz de conciliar diversas linguagens, distendeu o seu suporte tradicional

os elementos esculturais dialogam com o meio circundante, para o qual a obra é elaborada (FERNANDES, 2015).

para uma escala urbana. A adoção destes espaços da vida cotidiana revela a vontade de reaproximação entre o sujeito e o mundo. Assim, a arte pública terá papel relevante neste processo, tendo em vista a sua inserção na cidade e a sua relação direta e imediata com os transeuntes (agora o público de arte). Estas obras-manifestações não possuem o seu valor estético aderente à forma, mas sim à sua condição de acontecimento-efêmero¹¹, em que a participação do público faz-se, muitas vezes, relevante e, simultaneamente, imperceptível. A arte pública interage de tal modo com a realidade da cidade e os seus fluxos que não é percebida como tal. A desmaterialização¹² da arte é fruto das reflexões contemporâneas sobre o seu papel e lugar. A cidade como lugar da vida cotidiana, do coletivo, do fluxo de ações, dos acontecimentos e temporalidades e da acumulação histórica, oferece reflexão estética ao converter-se em parte das obras-manifestações de arte pública.

As obras que se realizam no âmbito da cidade, a partir dos anos 1960, trouxeram à tona novas manifestações, como as de intervenção e/ou de apropriação dos espaços. Quando a Arte

¹¹ De modo diferente ao que ocorre com a arte pública institucionalizada, no qual, há que se considerar os mecanismos de preservação, nesse caso, por se tratar de uma apropriação, quase sempre, o trabalho dura por pouco tempo.

deixou o Museu em busca de um público maior, tornou, conseqüentemente, e de forma mais incisiva, "pública" a presença da arte e do artista. O artista "público" contemporâneo trabalha *in situ*, ou seja, analisa meticulosamente as condições do lugar (a escala, o usuário e a complexidade do contexto), visto que a realização da obra depende da recepção do observador. Com isto, o artista ampliou seus meios e passou, também, a construir incorporando novas fontes de referência como a ciência, a biologia, a construção, a iluminação, a decoração, o som, a moda, o cinema, os computadores etc. A transição das instalações efêmeras para as construções permanentes estabelece aproximação com a arquitetura, principalmente no que se refere ao modo de conceber o espaço e a sua psicologia de uso. Os limites entre a Arte e a Arquitetura tornam-se difusos à medida que, tanto uma quanto outra, inspiram-se na experiência física do sujeito determinada pela natureza do lugar.

A obra de *site-specific* constrói uma situação, isto é, estabelece uma relação dialógica e dialética com o espaço. Ao

¹² Ver Lucy Lippard e John Chandler.

contrário da escultura modernista que manifestava indiferença pelo espaço ao manter-se sob um pedestal, revelando, assim, uma ausência de lugar ou de um lugar determinado, a obra de *site-specific* dá ênfase ao lugar ao incorporá-lo. Como realidade tangível, a obra em *site-specific* considera os elementos constitutivos do lugar: as suas dimensões e condições físicas. Estas obras referem-se ao contexto ao qual se inserem oferecendo uma experiência fundada no "aqui-e-agora", tendo em vista a participação do público (responsável pela conclusão das obras). O imediatismo sensorial (extensão espacial e duração temporal) revela a impossibilidade de separação entre a obra e o seu site de instalação buscando uma relação de interdisciplinaridade (antropologia, arquitetura e urbanismo, psicologia etc.)

Assim, até o horizonte das experiências estéticas dos anos 60 do século passado, quando o Minimalismo superou o conceito tradicional de escultura, transformando o objeto escultórico em elemento de composição espacial, quase arquitetônico culminando com a saída da arte dos espaços convencionais e o seu ingresso no espaço público da cidade foi intermediada pelo lugar-arquitetura. Ambas, arte e arquitetura, tiveram os seus limites diluídos a partir

da década de 1960, quando seus objetivos e atitudes convergiram de forma determinante. Formas geométricas primárias, como protótipos industriais, são inseridos no urbano, destacando-se na paisagem pela monumentalidade. A cidade com a sua dinâmica se converte num reflexo do mundo e o artista, atento a isto, utiliza-a como meio de reflexão das relações entre o sujeito e a realidade.

As obras que se realizam no âmbito da cidade, a partir dos anos 1960, trouxeram à tona novas manifestações, como as de *site-specific*, de intervenção e/ou de apropriação. Quando a Arte deixou o Museu em busca de um público maior, tornou, conseqüentemente, e de forma mais incisiva, 'pública' a presença da arte e do artista. O artista 'público' contemporâneo trabalha *in situ*, ou seja, analisa meticulosamente as condições do lugar (a escala, o usuário e a complexidade do contexto), visto que o sucesso da obra depende da recepção do observador. Com isto, o artista ampliou seus meios e passou, também, a construir incorporando novas fontes de referência como a ciência, a biologia, a construção, a iluminação, a decoração, o som, a moda, o cinema, os computadores etc. A transição das instalações efêmeras para as construções permanentes estabelece aproximação com a arquitetura, principalmente no que se refere ao

modo de conceber o espaço e a sua psicologia de uso. Os limites entre a Arte e a Arquitetura tornam-se difusos à medida que, tanto uma quanto outra, inspiram-se na experiência física do sujeito determinada pela natureza do lugar. A Arquitetura sempre foi, por

definição, pública, contudo, as transformações contextuais dos últimos vinte anos levaram esta disciplina a um processo de adaptação (tal qual a Arte). (CARTAXO, 2006, p. 73-79)

A _____ CIDADE

O ano de 1960, foi também um novo marco para a história da arquitetura e do urbanismo. À zero hora do dia 21 de abril daquele ano, durante uma missa solene, Brasília foi declarada oficialmente inaugurada tornando-se formalmente a terceira capital do Brasil. Localizada na região Centro-Oeste do país, ao longo da extensão geográfica conhecida como Planalto Central, a cidade idealizada por Lúcio Costa, vencedor do concurso para a futura capital, apresentou sua proposta para a cidade em um breve relatório escrito e desenhado a mão contendo as 23 diretrizes, cada uma com

instruções e sugestões sobre como seria a forma, estrutura e identidade da cidade.

Em seu relatório, Lúcio Costa (1956), expõe pela primeira vez as linhas que dariam forma a Brasília, e como bem define:

"Nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz. Procurou-se depois a adaptação à topografia local, ao escoamento natural das águas, à melhor orientação, arqueando-se um dos eixos a fim de contê-lo no triângulo equilátero que define a área urbanizada. " (COSTA, 1956, apud CODEPLAN, 1991, p.30).

Estruturando o desenho urbano em torno dos dois eixos, Costa contemplou os princípios da Carta de Atenas, publicada em 1933 pelo arquiteto suíço Le Corbusier. Considerado um dos principais documentos do urbanismo modernista, defendia os princípios do zoneamento de atividades, além da criação de grandes blocos edificadas afastados e cruzados por grandes vias, conceitos seguidos à risca no projeto para o Plano Piloto. Além disso, para minimizar os problemas de circulação, o projeto da cidade ainda

previu a abolição dos cruzamentos através da intersecção de avenidas em passagens de nível e separando a circulação de pedestre da de veículos. No documento o autor previu também as diretrizes para a construção dos blocos residências e comerciais, o que confere certa unidade estrutural aos prédios de Brasília.

“As chaves do urbanismo estão nas quatro funções: habitar, trabalhar, recrear-se (nas horas livres), circular. O urbanismo exprime a maneira de ser de uma época. Até agora, ele só atacou um único problema, o da circulação. Ele se contentou em abrir avenidas ou traçar ruas, constituindo assim quarteirões edificadas cuja destinação é abandonada à aventura das iniciativas privadas. Essa é uma visão estreita e insuficiente da missão que lhe está destinada. O urbanismo tem quatro funções principais, que são: primeiramente, assegurar aos homens moradias saudáveis, isto é, locais onde o espaço, o ar puro e o sol, essas três condições essenciais da natureza, lhe sejam largamente asseguradas; em segundo lugar, organizar os locais de trabalho, de tal modo que, ao invés de serem uma sujeição penosa, eles retomem seu caráter de atividade humana natural; em terceiro lugar, prever as instalações necessárias à boa utilização das horas livres, tornando-as benéficas e

fecundas; em quarto lugar, estabelecer o contato entre essas diversas organizações mediante uma rede circulatória que assegure as trocas, respeitando as prerrogativas de cada uma. Essas quatro funções, que são as quatro chaves do urbanismo, cobrem um domínio imenso, sendo o urbanismo a consequência de uma maneira de pensar levada à vida pública por uma técnica de ação.” (CORBUSIER, 1933, np).

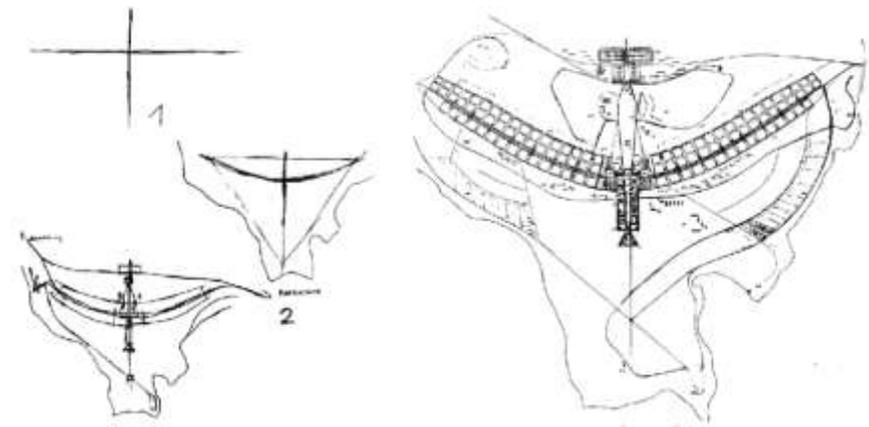


Figura 3- Croquis 1 e 2 do Relatório Lúcio Costa (1957). Foto: Junior Aragão

Para melhor entender o projeto de Brasília, resumidamente, o Plano Piloto foi dividido e classificado em quatro escalas:

monumental, residencial, agrária e bucólica. A gramática dessas escalas está implícita na própria memorial descritivo apresentada no concurso, no entanto só foi explicitada numa entrevista concedida por Lúcio Costa quatro anos depois. De maneira geral a escala monumental representa a função cívica e configura-se ao longo do eixo homônimo onde se concentram as principais atividades administrativas federais e locais, que conferem à cidade o caráter de capital. A Praça dos Três Poderes contém em cada um de seus vértices, simbolizando o equilíbrio entre eles, os poderes fundamentais da República: o Palácio do Planalto, sede do poder executivo; o Supremo Tribunal Federal, sede do poder judiciário; e o Congresso Nacional, sede do poder legislativo, todos projetos por Niemeyer. Ele também projetou a Esplanada dos Ministérios, o Palácio Itamaraty, a Catedral, o Teatro Nacional e o Museu Nacional da República. Lucio Costa assinou a Torre de Televisão e a Plataforma da Rodoviária.

A escala Residencial por sua vez, tem como espinha dorsal o eixo arqueado denominado Eixo Rodoviário-Residencial, ao longo do qual estão localizadas as Unidades de Vizinhança, com as superquadras que reinventam a forma de morar, já que além dos

blocos de pilotis, há também, áreas destinadas a escolas, clubes, bibliotecas, igrejas e outros equipamentos urbanos. Localizada no cruzamento dos dois eixos, confundindo-se com o centro da cidade, onde se situam os setores bancário, hoteleiro, comercial e de diversões está a escala Gregária. E por fim, permeando as outras três escalas e se tornando mais presente na orla do Lago Paranoá, formada também pelas áreas livres e arborizadas, conferindo a Brasília o caráter de cidade-parque, está a escala Bucólica. Essas quatro escalas confirmaram o caráter único do projeto de Costa e, tão abstratas quanto possam ser, tornaram-se gradativamente conceitos legais que nenhuma outra cidade jamais adotou. Essa tradução da cidade de Brasília em escalas, não estava contida de forma clara na proposta inicial do projeto e surgiu somente na década de 80, com o documento Brasília Revisitada.

Em 1972, a UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – criou a Convenção do Patrimônio Mundial, para incentivar a preservação de bens culturais e naturais considerados significativos para a humanidade. O objetivo dessa ação era permitir que o legado deixado pelas antigas civilizações, e que contribuem para o presente, pudessem ser transmitidos também às

futuras gerações. Assim, o conceito de Patrimônio Cultural da Humanidade encerra o entendimento de que sua aplicação é universal e dentre as diversas categorias, fica convencionado que o Patrimônio Mundial pertence a todos os povos do mundo, independentemente do território em que estejam localizados. Devido ao seu caráter único e inovador, em 7 de dezembro de 1987, o comitê da Unesco reunido em Paris, aprovou a inclusão de Brasília como patrimônio cultural da humanidade.

Figurando ao lado de cidades históricas como Paris, Veneza, Cairo e Jerusalém, também declaradas patrimônio mundial, Brasília é a cidade mais jovem e detentora da maior área tombada do mundo – 112,25 km². O Patrimônio cultural de Brasília é composto por monumentos, edifícios ou sítios que possuem valor histórico, estético, arqueológico, científico, etnológico ou antropológico, e a compreensão da sua preservação reafirma a necessidade de se executar políticas públicas capazes de assegurar a proteção desse patrimônio. Assim, a nível federal, o IPHAN também dispõe através Portaria nº 314 (8 de Outubro de 1992), outras diretrizes ampliando a proteção de Brasília. Os artigos 3 até 8 da Lei Federal replicam a

mesma linguagem e ratificam a noção de que em Brasília as escalas e os vazios são protegidos.

A submissão do projeto da cidade à avaliação do comitê da Unesco, deu-se em primeira instância por uma necessidade identificada pelo então governador da cidade, José Aparecido, com o interesse de salvar Brasília dos especuladores imobiliários, de modo a impedir que a cidade sofresse modificações em sua estrutura. Além disso, com o possível tombamento abria-se uma nova possibilidade de angariar recursos junto aos organismos internacionais para que o governo brasileiro pudesse investir na proteção do plano urbanístico da cidade. Em termos de preservação, portanto, existe em Brasília uma condição sem precedentes já que, mais que do que a cidade, o tombamento determina que é o projeto que sobrevive. Desse modo, o que as leis buscam preservar não é a Brasília construída, é sua gramática urbana, com suas especificidades congelando seus diversos pontos positivos quanto negativos.

E, quando se trata dos pontos negativos, o arquiteto e urbanista dinamarquês, Jan Gehl, que há mais de 50 anos se dedica a refletir sobre o espaço urbano, seja como teórico e professor ou projetista e consultor de intervenções urbanas, sintetiza suas as

ideias a dedica um de seus capítulos no livro *“Cidades para as pessoas”*, editado em 2013 no Brasil, para tratar exclusivamente de Brasília. Crítico do urbanismo modernista, Gehl (2013) defende o que chama de “planejamento com dimensão humana”. Ele argumenta que a ideologia funcionalista e “rodoviarista” do modernismo privilegiou os carros antes das pessoas e os edifícios em lugar do espaço público. Trata-se portanto, do planejamento “visto da janela de um avião” ao invés de pensá-lo a partir do nível da rua. Afirma ainda que “nos tempos antigos, sempre se pensou nessa ordem: pessoas, espaços e edifícios. Até que se inverteu a ordem: edifício, espaços e pessoas.” (GEHL, 2013)

A partir do capítulo do seu livro intitulado “A Síndrome de Brasília”, termo cunhado para designar a inexistência ou a desconsideração do que ele conceitua como escala humana no planejamento urbano modernista, o autor toma a capital do Brasil como seu mais destacado exemplo, entendendo que o planejamento urbano envolve três níveis de escala: a grande escala, correspondente ao projeto concebido desde uma perspectiva aérea macro; a média escala correspondente ao projeto de bairros ou áreas determinadas da cidade, ainda com a perspectiva aérea, embora em baixa altitude,

e a pequena escala, que é a cidade experimentada pelas pessoas que a utilizam ao nível dos olhos. “Vista do alto, Brasília é uma bela composição”, mas a nível dos olhos “a cidade é uma catástrofe”, afirma Gehl. O autor acrescenta ainda que “os espaços urbanos são muito grandes e amorfos, as ruas muito largas, e as calçadas e passagens muito longas e retas”. (GEHL, 2013)

A crítica ao urbanismo modernista, contudo, não é exclusiva de Gehl. Diversos autores apontam aspectos negativos nesse modelo urbano. Em suma, o conjunto dessas ideias, que foram sistematizadas no chamado urbanismo moderno, produziu cidades nas quais predomina-se a grande escala dos edifícios isolados em espaços amorfos e a velocidade automobilística das avenidas sem vida, em detrimento da pequena escala do pedestre e dos espaços públicos atrativos e bem constituídos. Não sendo um fato exclusivo de Brasília, as cidades atuais, que seguiram a lógica do planejamento modernista, viram as ruas e as praças serem substituídas pelos *shoppings centers* como locais de encontro e o uso intensivo do automóvel desestimulou o hábito de caminhar, condicionando a expansão horizontalizada da cidade criando a chamada dispersão urbana. Esta, por sua vez, obrigou cada vez mais o uso do transporte individual e

tornou ineficiente o transporte coletivo. O urbanismo modernista, pretendendo criar uma cidade mais verde, planejada e mais saudável, acabou por produzir o seu contrário: uma cidade perdulária em gastos energéticos e consumidora dos recursos oferecidos pelo espaço natural, ou seja, insustentável.

Hoje, ironicamente, grande parte do esforço do planejamento urbano pelo mundo é para desfazer erros cometidos no passado. Segundo Anthony Ling, urbanistas advogam pelo uso misto ao invés do zoneamento de atividades, da fachada ativa ao invés dos pilotis livres, das fachadas contínuas ao invés dos recuos que isolam os edifícios nos terrenos. O carro não mais é o protagonista do sistema de transporte, como defendia Le Corbusier, mas sim a busca por uma vasta gama de modos de mobilidade, que vê o pedestre como originador de todas as viagens. A cidade modernista ficou no passado e na visão contemporânea as cidades são locais onde as pessoas se encontram para trocar ideias, comprar e vender, ou simplesmente relaxar e se divertir.

Assim, o que se observa é que nesses pouco mais de 60 anos de história, Brasília acumulou os mesmos problemas de qualquer grande metrópole do mundo. Imaginada para receber cerca de 500

mil habitantes, a capital é atualmente a 4ª cidade mais populosa, com cerca de 3.094.325 moradores, segundo dados do IBGE (2021), se consideramos o Distrito Federal com suas regiões administrativas. Essa grande quantidade de pessoas, vindas de diferentes lugares do país, iludidas com a promessa de encontrar melhores condições de vida na capital, foram ano após ano, repelidas para as periferias cada vez mais distante do centro e sem infraestrutura adequada. O resultado disso é percebido através dos altos índices de criminalidade, falta de ensino de qualidade, hospitais públicos sobrecarregados, desemprego e etc... Diante de tais questões, Brasília, mesmo com toda sua singularidade, concebida inicialmente em uma perspectiva tão otimista e utópica, viu-se encurralada com o seu próprio crescimento e engessada com suas leis. Pode se dizer que cidade é um verdadeiro caos planejado ou como escrevera Clarisse Lispector, *“Brasília é de um passado esplendoroso que já não existe mais.”* Assim, a cidade imaginada para aproximar as pessoas, resultou naquela em que a "solidão da metrópole" é a mais vivenciada das cidades brasileiras; concebida para a ser uma "cidade parque", possuindo o maior parque urbano do mundo, tem um centro de cidade climaticamente desconfortável aos passantes; planejada sob a

ótica do automóvel e da circulação, com o objetivo de eliminar os cruzamentos e não ter engarrafamentos, sofre diariamente com o trânsito; enfim, uma cidade pensada para ter uma vida noturna vibrante em seu centro, com seu Setor de Diversões, tem um dos centros de cidade a noite, mais "desérticos" das capitais brasileiras. E ainda, onde bares e restaurantes silenciosos fecham cedo e seu acesso na maioria dos casos se dá apenas à carro.

Já sofrendo com essas questões ao longo das últimas décadas, em 2012, um polêmico contrato sem licitação foi firmado entre o Governo do Distrito Federal e a empresa Jurong Consultoria, de Singapura, para avaliar e repensar o planejamento de Brasília vislumbrando um período que compreenderia os próximos 50 anos da cidade. O *"Plano Brasília 2060"*, sofreu inúmeras críticas não só pelos arquitetos e urbanistas brasileiros, como por todos os profissionais da comunidade americana e europeia sobre o mote de que, tratava-se na verdade, de um "projeto de sabor colonial reduzindo a expressão cultural do Brasil." Em resposta, o Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB) realizou campanha *"Niemeyer Sim! Brasília By Cingapura Não!"*, e o manifesto foi apresentado sob a ótica de que o que é fundamental em um planejamento urbano

como este, para que se pudesse alcançar uma resolução para as dificuldades de Brasília, a participação da população.

Para Eduardo Pierrotti Rossetti (2013), arquiteto e urbanista pós-doutorado pela Universidade de Brasília e professor do Curso de Arquitetura e Urbanismo, há muito que se fazer para melhorar o nível do debate público sobre a preservação de Brasília. Ele afirma que:

"...para poder estruturar um debate legítimo sobre a condução dos desígnios futuros de uma cidade-capital (...) Entre extremos e entre extremistas há muitas nuances e variáveis para definir uma agenda e consolidar um ambiente de diálogo profícuo entre vetores da sociedade e o Governo Distrital, bem como com o Governo Federal. Um diálogo entre tais instâncias é parte de uma construção constante e parte de um processo de aprimoramento democrático para pensar cidade, instaurando novas possibilidades e novos parâmetros para a construção de um debate mais qualificado e objetivo." (ROSSETTI, 2013, np).

Rossetti ressalta ainda, que a imprensa de forma geral, muito mais desinforma a população ao tratar como sinônimos questões

distintas e essa falta de cuidado para qualificar os termos de uma discussão, ao não diferenciar, por exemplo o que é “*agressão*”, “*infração*” e “*irregularidade*” das regras e das normas urbanísticas em relação à área tombada, acaba por polarizar o debate, pois tudo se reduz em “*agressão*”, como se o Plano Piloto de Brasília fosse algo frágil e em risco latente de total desintegração. Assim, os temas necessários somem da pauta e sem as informações adequadas, o debate fica enfraquecido e sem referenciais, valorizando informações de bastidores e abrindo espaços para detrações e para manifestação de toda sorte de argumentos daqueles que se arvoram os legítimos “*defensores*” de Brasília, em oposição aos supostos “*destruidores*”, construindo o esquema maniqueísta de “*bons X maus*”, que ignora o assunto em pauta, mas que reduz tudo a um mero problema de “*pode*” ou “*não pode*”. (ROSSETTI, 2013, np).

Enquanto governo, iniciativa privada e sociedade civil organizada buscam soluções para a cidade, a artistas contemporâneos, sob os mais diversos rótulos, tem desenvolvido

intervenções urbanas que apresentam novos paradigmas e apontam para um redesenho dessas escalas e espaços da cidade. São trabalhos que colocam ênfase ao lugar, incorporando-o em todas as suas dimensões – físicas, sociais, culturais, ambientais. Ao adotarem esses espaços da vida cotidiana, os artistas e suas obras apresentam desejos utópicos de reaproximação entre o sujeito e o mundo.

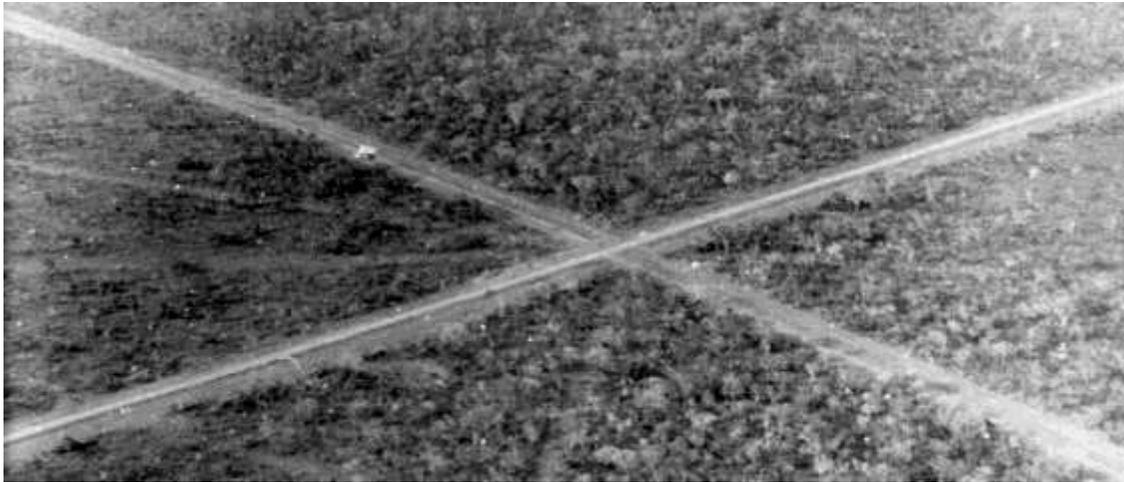
Desenhada na linha do horizonte, repousando sobre uma topografia suave, delimitada por um lago e com uma abóboda celeste potente, Brasília é artificial e portanto, precisa ser entendida como tal. E e nos trabalhos que serão apresentados, a cidade é vista como um lugar de fluxo, de movimento, de relações coletivas, e de sobreposições de questões históricas e políticas que provocam não apenas um outro regime estético, tal qual como se refere Jacques Rancière (2009), mas agem promovendo novos usos e práticas de espaço (CERTEAU, 1994), diversificando fabulações e compondo novas trilhas narrativas da/na cidade.

3. CAMINHOS QUE SE CRUZAM

Como já visto até aqui, os questionamentos enfrentados pelas artes visuais a partir dos anos 1960, colaboraram para a ruptura com determinados condicionamentos históricos e para a inauguração de novos valores e práticas estéticas. Com a contemporaneidade, coloca-se em discussão o "lugar" da arte, e o rompimento de suas fronteiras promovendo sua saída dos espaços idealizados das instituições, rumo ao domínio dos ambientes, primeiramente naturais e em seguida, da cidade. Sob as mais diversas formas, os trabalhos realizados nos espaços públicos, convertem-se também, em estratégia de aproximação entre arte e o público. Como afirma Brígida Campbell (2015), em *“Arte para uma cidade sensível”*, as

obras de intervenção nos espaços urbanos, estão intimamente relacionados à ocorrência de fatos que alteram o curso da vida de pessoas e lugares. Dessa forma, alguns dos trabalhos de artistas contemporâneos, refletindo sobre tais questões, abrem os horizontes, entre outras possibilidades, como possível território para denúncia de fatos, (acrescentar outros pontos).

Posto isso, e tendo em mente o território de Brasília como espaço de fruição para a atividade artística, diferentes trabalhos de artistas locais e artistas que visitaram a cidade, seja para passar alguns dias ou alguns anos, desenvolvem suas poéticas relacionadas as questões referentes a paisagem, escalas e elementos da capital, dentro da ótica do pensamento modernista implantado no planejamento da cidade. Desse modo, considerando a possibilidade que leva os artistas a produzirem um trabalho de arte, é a sua reflexão, já que todo resultado de seu trabalho é algum tipo de diálogo com seu mundo, partiremos para uma análise de Brasília sob a perspectiva do homem como usuário desse território e suas relações com o espaço através das propostas artísticas nos diversos níveis ou elementos da paisagem, conectando os trabalhos à cidade.



*Figura 4- Marco Zero de Brasília,
1957, Arquivo Público do DF*

*Figura 5- Desert Cross, El Mirage Dry
Lake, 1969, WALTER DE MARIA*

OLHARES SOBRE BRASÍLIA



4.1 ————— A CAMINHADA

“Cidadãos de todos os países, derivem-se! Dissolvam as fronteiras e destruam os muros de todos os tipos, das prisões e asilos aos condomínios residenciais fechados, dos shoppings centers aos conjuntos habitacionais modernos!” (ANDRADE, apud JACQUES, 2004, p.11.)

Francesco Careri (2002), trata do que seriam as paisagens do caminhar ou do caminhar como forma de ver a paisagem e, também, do caminhar como modo não somente de ver, mas, sobretudo, de criar paisagens. Careri defende, segundo suas próprias palavras, o “caminhar como forma de intervenção urbana e a errância como arquitetura da paisagem” ou, “o caminhar como uma forma de arte e prática estética”. (CARERI, 2002, p.8)

No artigo *“Caminhar, um Método Poético (Brasília)”*, as artistas e também pesquisadoras, Tatiana Terra e Karina Dias (2018), descrevem as possibilidades de transformações das relações que se

tem entre o habitante e o espaço habitado, pela ação da caminhada. Partindo de tais relações, expõem as práticas artísticas, nascidas a partir de experiências vivenciadas na cidade “quando ela é percorrida, pelo corpo desacelerado, passo a passo, o caminho da rotina.” (DIAS e TERRA, 2018, p.334). Dessa forma, elas apresentam experiências que se tornam estéticas a partir das considerações de que uma cidade, se apresenta mutável ao longo do movimento de quem a percorre. São descobertas contínuas em um desenho de um mapa que se torna então oscilante, onde as constantes transformações são motivadas pelas relações fenomenológicas que se dão entre espaço, paisagem e caminhada.”

“Do tratado filosófico sobre a caminhada feito por Thoreau na metade do séc XIX, até as práticas de grupos e artistas contemporâneos que incorporam às suas ações o caminhar, como Smithson, Serra e o núcleo de pesquisa do laboratório Stalker dirigido por Careri nos territórios de Roma, entre outros, o ato de se movimentar dispondo um pé à frente do outro, registra produções e pensamentos decorrentes do usufruto dos espaços ao ar livre, não só

apurando a percepção interna por se estar mais presente na paisagem, como também, pela amplitude perceptiva da visão diante espaços vazios e desérticos, percebidos como ambientes extraordinariamente plurais.” (TERRA e DIAS, 2018, p. 345)

Caminhar, em qualquer cidade brasileira, não é uma tarefa fácil. Os caminhantes, de todos os tipos, sofrem muito com as péssimas condições das calçadas e a falta de infraestrutura adequada. Em Brasília, essa questão se transforma em uma jornada ainda mais árdua já que a capital, com suas largas avenidas e distâncias quilométricas, foi pensada para ser percorrida pelo o automóvel. Resta reconhecer apenas, que esse desafio é suavizado por um bom hábito dos motoristas: eles param nas faixas de segurança para permitir a travessia das pessoas. De todo modo, não é de se espantar que o Brasil tenha uma cidade articulada pelo automóvel como sua capital, já que a cidade nasceu no momento em que a indústria do carro chegava ao país, pelas mãos de Juscelino Kubistchek, o presidente que adorava automóveis. Como já mencionado, o próprio Lúcio Costa, idealizador da cidade, afirmou que a rede geral de circulação em Brasília era baseada no tráfego motorizado. Em um

texto datado dos anos de 1960, Costa afirma que o projeto da cidade estabelecia:

"[...]tramas autônomas para o trânsito local dos pedestres a fim de garantir-lhes o uso livre do chão, sem, contudo, levar tal separação a extremos sistemáticos e antinaturais, pois não se deve esquecer que o automóvel, hoje em dia, deixou de ser o inimigo inconciliável do homem, domesticou-se, já faz, por assim dizer, parte da família [...]" (COSTA, 1957, apud CODEPLAN, 1991, p.33).

Assim, falar sobre a caminhada em Brasília, evoca questões que vão além da mobilidade urbana, trazendo consigo uma visão sobre as possibilidades de circular e fluir nos territórios da cidade para poder dela, usufruir. E assim, considerando tais apontamentos relativos ao deslocamento e a extensão do espaço físico em Brasília, a artista e doutora em poéticas contemporâneas pela Universidade de Brasília, Polyanna Morgana, desenvolveu sua própria maneira de contabilizar as distâncias percorridas na cidade. Através de uma série de performances nas quais a artista caminhava, redescobrimo a paisagem para construir obras de arte, nasceram os trabalhos

"Mapas de Caminhada" e os *"Registros de Cartório"*, tendo a paisagem da cidade como ponto de partida e, principalmente, sua relação com o próprio corpo e o espaço. Na série, *"Registro de Performance"*, composta por um acervo de documentos registrados em cartório a artista recupera e comenta suas experiências performáticas de deslocamento e deriva pela cidade. Segundo os relatos da artista, a série encontra-se em aberto, embora sua realização mais intensa tenha se dado nos anos de 2002 e 2003. Em seu aspecto formal, a obra é constituída por um texto de caráter descritivo, impresso em folha de papel A4 cujo cabeçalho traz a seguinte redação: Registro de performance que consiste em registrar em cartório as ações executadas durante o dia. Serve para artistas que se consideram artistas e para artistas que não se consideram artistas". (ROCHA, 2015, p.122).

Após essa breve descrição, são narradas ações cotidianas que, em algumas vezes, apareciam mescladas com situações ficcionais. Há um aspecto de humor no tom assumido pelo texto que é comum a outros trabalhos da artista. No exemplar apresentado a seguir, após o cabeçalho, é possível ler a descrição de uma situação costumeira de deslocamento pela cidade. Contudo, neste caso, as distâncias

indicadas foram calculadas a partir da medida do corpo da artista, não sendo assim, uma medida convencionada em uma referência universal, como metros, quilômetros ou até mesmo no tamanho da passada. A escolha por calcular as distâncias a partir da medida do seu próprio corpo, ao chama-lo de Polyanna, se deu pelo fato de ser a própria artista quem realizava o percurso. Assim, a artista assume



Figura 6- Registro de Performance, POLYANA MORGANA (2002).

que se o percurso fosse realizado por outra pessoa, seria outra a medida.

Essa relação entre cidade e deslocamento também é questionada pelo Coletivo Poro, formado pela dupla de artistas Brígida Campbell e Marcelo Terça-Nada! no trabalho “*Fora do Grid*”, desenvolvido para a mostra “*Brasília: (Cidade) [Estacionamento] (Parque) [Condomínio]*”, em 2013, na FUNARTE. Na obra, são apresentadas 39 imagens divididas entre fotografias de satélites, onde são explicitados os “caminhos não oficiais”, em justaposição aos recortes de mapas da cidade, nos quais são possíveis identificar as linhas que definem os limites urbanos das ruas, avenidas, lotes, e demais espaços da cidade. O material é apresentado em conjunto com algumas citações de livros sobre planejamento gráfico invocando a definição do termo *grid* (malha), elemento técnico que é constituído por linhas verticais e horizontais ou quadrados e retângulos, que são utilizados para proporcionar uma estrutura de a organização e hierarquia.

A alusão ao *grid*, ferramenta também utilizada no planejamento urbano e criação de mapas, disposta ao lado das imagens de satélite, demonstram em certo ponto, a ineficácia do

traçado da cidade. Como um sistema de controle, o *grid*, facilita a organização espacial das superfícies. Assim, o desenho urbano de Brasília é construído de uma forma bastante rígida, se comparado ao desenho de outras cidades, que surgiram e evoluíram de forma orgânica e baseada em outros tipos de relação com o espaço, como curso de rios, encosta de montanhas entre outros. Essa tensão, define o comportamento dos corpos em relação aos espaços da cidade e desse modo, invariavelmente, o *grid* urbano fechado e muito bem definido em ruas para os carros, calçadas para pedestres, é rompido pelos usuários, propondo outras formas de ocupação e movimento na cidade. Assim, como pode-se observar nas imagens, o tecido urbano é rasgado e o *grid* é violado.

Em vias práticas e antevendo essa situação, Lúcio Costa (1957), em seu relatório do Plano Piloto, já assegurava o uso livre do espaço para a caminhada, visto que ao suspender os edifícios com o uso dos pilotis, garantindo a permeabilidade visual, favorecia também a passagem dos transeuntes eventuais, sem inibição ou distinção. Dessa forma, Costa (1957), deixa explícita a pretensão de que a cidade pertenceria a todos. Retomando Terra e Dias (2018), a cerca da caminhada em Brasília, as artistas afirmam que:



Figura 7- Brasília: (Cidade) [Estacionamento] (Parque) [Condomínio], COLETIVO PORO, (2013)

“[...] nada é imposto aos passantes, e se há a necessidade de um atalho, ele é construído e registrado pela maleabilidade do solo, como um talho esculpido em uma superfície fluida. Surgem aí o que chamamos de caminhos do desejo, rastros que indicam que naquele lugar

também existe uma passagem. Reorientando o sentido de percurso, os caminhos do desejo desmancham a terra flexível pelo gesto daquele que passa, no curso das pegadas, no trânsito da caminhada e transcendem a noção de superfície destinada às calçadas. Calçadas não deixam rastros, não avançam de superfície para percurso. Esses caminhos marcados com os pés caminhantes são a própria expressão de como o mapa de uma cidade se redesenha e se redefine constantemente pela ação daqueles que experimentam o espaço. ” (TERRA e DIAS, 2018, p. 348)

Por definição, temos a expressão “caminho do desejo¹³” que se refere a um caminho criado como consequência do tráfego pedonal ou animal através de locais com vegetação. Normalmente, representa o caminho mais curto ou de mais fácil acesso entre dois pontos. A sua largura e o grau de erosão do solo são

indicadores da quantidade de usuários que transitam por essa passagem. Estes caminhos surgem como atalhos quando as alternativas são extremamente longas, dão demasiadas voltas, ou simplesmente não existem. Os caminhos/linhas de desejo são invisíveis em solo artificializado em meio urbano, mas são facilmente observáveis em locais com vegetação, como no caso das grandes áreas verdes de Brasília.

A partir das experimentações da cidade pela caminhada e como parte das ações coletivas do Coordenadas Vagabundas, desenvolvida por 31 artistas pesquisadores, mestrandos e doutorandos do Programa de Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília orientada pela Professora Dr^a Karina Dias no primeiro semestre de 2015, a artista Tatiana Terra, apresentou a obra “*Caminhar é velejar*”, que consiste na possibilidade de criação de um novo caminho, ou forma de caminhar. Através da utilização de uma linha amarela, tracejada, idêntica à uma linha de trânsito, a artista instala tal elemento “atravessando” um lago localizado um parque de

¹³ “*Caminho dos Desejos*”(2018), é também o título do trabalho dos artistas Cecilia Vilca (Lima, Peru) / Gustavo Silvamaral (Brasília, Brasil) e refere-se a essas passagens não planejadas que os habitantes de Brasília criam. Desenvolvido durante a OCA: I Residência Artística Internacional “Experiências e cidade na América Latina”, os artistas reproduziram os caminhos no corpo e registraram esses “caminhos” pelo corpo com um “drone divino” (filmado no corpo com o celular). A ação performática, realizada na galeria

deCurators, em Brasília, foi transmitida simultaneamente na galeria *Espacio Elgalpon*, em Lima, ocorrendo em dois lugares geograficamente diferentes em um ato cerimonial definido como um “ritual telepresencial”. (VILCA, 2018,).

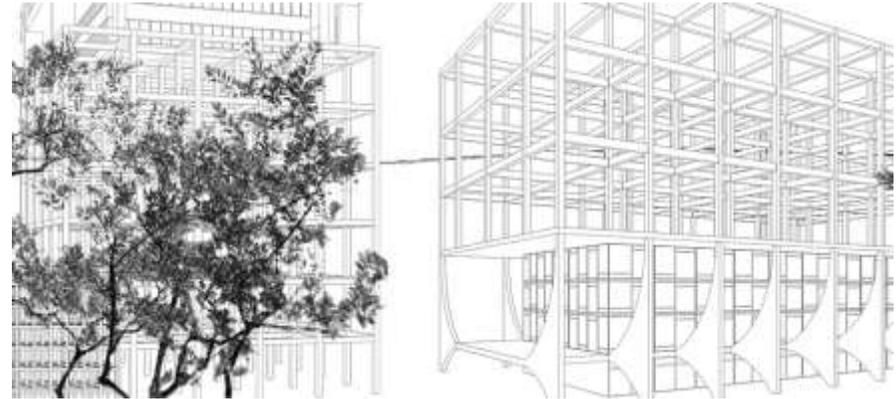
caminhadas. A linha tracejada, como elemento simbólico, normalmente é pintada no asfalto para delimitar o fluxo demarcando o espaço de caminhada e nesse caso, sugere a continuação da pista de exercício que margeia uma parte do perímetro do lago do Parque da Cidade Sarah Kubistchek em Brasília, remetendo a suspensão das leis físicas que organizam o mundo, que ao ser “ [...] transposta a um espaço improvável alude ao deslocamento abstrato, para então se repensar distâncias, alcances, extensões, dilatações, raios, graus e medidas. Desse mundo, onde se é impossível caminhar fisicamente, o que se desloca é o pensamento.” (DIAS e TERRA, 2015, p.351)



Figura 8- Registro da performace "Caminhos de Desejos (2018) realizada pelo artistas Gustavo Silvamara na galeria deCurators, em Brasília.



Figura 9- Caminhar é Velejar, TATIANA TERRA, (2015).



4.2 ————— O MONUMENTO

“Eu organizo o movimento
Eu oriento o carnaval
Eu inauguro o monumento
No planalto central do país.”¹⁴

Caetano Veloso

¹⁴ Trecho da música “Tropicália” (1969) escrita por Caetano Veloso, considerada um do movimento Tropicalismo reverberar não só na música como também no teatro, nas artes plásticas, na poesia, no

cinema A Tropicália surgiu e recebeu esse nome com a influência do movimento antropofágico de Oswald de Andrade, a partir de uma obra de Hélio Oiticica.

ra além da criação de novos caminhos, trajetos e maneiras de se deslocar em Brasília, a rigidez estética que o planejamento da cidade impõe aos espaços e seus usos, abre outro horizonte de possibilidades para questões que são comumente utilizadas pelos artistas em suas poéticas. Esse engessamento dos espaços se solidifica na gênese do próprio Plano Piloto, com a setorização dos usos dentro da lógica modernista e dos pensamentos urbanistas que formam o DNA da cidade. Lúcio Costa (1957), em seu relatório, estabeleceu as diretrizes para os diferentes usos e setores de Brasília e, visando o estabelecimento de uma nova relação com os espaços da cidade, o coletivo Poro, propõem a criação de outros setores bastante pertinentes e esquecidos pelo urbanista no planejamento da capital. A obra, *"Outros Setores para Brasília"* (2012), foi uma intervenção urbana na qual os artistas instalaram placas de identificação na cidade reproduzindo a mesma identidade visual¹⁵ e design das placas de sinalização existentes na cidade.

Assim, somados aos já tradicionais setores de Indústrias Gráficas, de Diversões, de Mansões, de Embaixadas, de Oficinas e

etc., a cidade compartimentada, ganha novos contornos com a demarcação dos novos setores: Setor de Respiro, Setor de Imaginação, Setor de Contemplação e Setor de Ócio.



Figura 10 - Setor do Ócio. Proposta do Coletivo Poro na obra *"Outros Setores para Brasília"* (2012).

¹⁵ O projeto de sinalização urbana de Brasília, desenvolvido pelo arquiteto Danilo Barbosa, é um ícone de identificação da cidade e desde de 2012, integra o acervo permanente de arquitetura e design do MoMA em Nova York.

Ressaltando a intersecção das escalas gregárias, com maior adensamento, e a escala bucólica, com grades áreas gramadas e vazias, neste trabalho, o Coletivo Poro cria uma intervenção urbana efêmera, levantando questões sobre os problemas da cidade através de uma ocupação poética dos espaços na busca de uma arte que crie relações entre as pessoas. Atuando desde 2002, com trabalhos que buscam apontar sutilezas, os artistas criam imagens poéticas que trazem à tona aspectos da cidade que se tornam invisíveis pela vida acelerada nos grandes centros urbanos. O coletivo, estabelece discussões sobre os problemas das cidades, refletindo sobre as possibilidades de relação entre os trabalhos em espaço público e os espaços “institucionais”, lançando mão de meios de comunicação popular para a realização dos trabalhos, reivindicando assim, a cidade como espaço para a arte.

E, no contexto de uma cidade tombada, com um patrimônio arquitetônico extremamente singular, tem-se como resultado uma série de implicações práticas sobre a gestão do espaço urbano já que, o conjunto urbanístico de Brasília está legalmente protegido por diferentes instâncias. Isso significa que em Brasília, qualquer proposta de obra, reforma ou construção, só pode ser feita desde que

respeitem os volumes e os usos definidos nas normas e leis que organizam o planejamento e urbanismo da cidade. Trata-se, portanto, de um sistema bastante burocrático para o desenvolvimento de qualquer projeto e é necessário a aprovação dos órgãos competentes que normalmente, avaliam a proposta com base em uma série de normas e leis específicas do urbanismo do Distrito Federal, bem como as leis e normas do governo federal aplicadas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, além da aprovação da sua proposta pelo Iphan.

Questionando o tombamento da cidade e todas essas barreiras impostas pela burocracia e legislação, a artista Íris Helena desenvolve o trabalho “*Fundação (2017)*” realizado na quadra 207 Norte, mais conhecida como “quadra vazia”.

Nascida em João Pessoa, Íris Helena graduou-se em artes visuais pela Universidade Federal da Paraíba e desenvolveu seu mestrando em poéticas visuais pela Universidade de Brasília. Nesse trabalho, a artista identificou que no Plano-Piloto, o terreno destinado à “Superquadra 207 Norte”, pertencente a Universidade de Brasília e tornou-se, ao longo dos anos, lugar de intensa disputa

e especulação imobiliária, já que trata-se de um área nobre da cidade.

Assim, através da intervenção, a artista rompe com o sistema inaugurando uma espécie de “menir para anunciar uma quadra inexistente”. (HELENA, 2017). Dessa forma, em um evento solene, como parte das Coordenadas Orbitadas¹⁶ e, contando com a participação de público convidado, o local recebeu, no dia 1 de julho de 2017, a ação de inauguração simbólica do espaço com a exibição da pedra fundamental da quadra: uma réplica idêntica do totem de concreto que contem a sinalização e identifica os blocos nas superquadras de Brasília.

“O totem nesta paisagem é o primeiro 'bloco' e primeira ação desta série fundacional dentro de uma cidade tombada; A intervenção durou 12 dias e foi completamente vandalizada e destruída por passantes. Um monumento e uma ruína;

¹⁶ Além do já citado Coordenadas Vagabundas (2015), com o objetivo de discutir as questões desenvolvidas no âmbito das disciplinas vinculadas ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília, ministrado pela Professora Dr^a Karina Dias, ocorreu, em 2017, a segunda

projeção de futuro e falência dessa estrutura simultaneamente.” (HELENA, 2017, np)



*Figura 11 - Fundação, ÍRIS HELENA, (2017).
Foto: Pedro Lacerda.*

edição, denominada Coordenadas Orbitadas. Em 2018, foi a vez do Coordenadas Cosmográficas em 2019 do Coordenadas Cadentes e em 2021, pela primeira vez online, ocorreu o Coordenadas Confinadas em 2022 o Coordenadas Sobreviventes.

Outros artistas também já propuseram a inauguração de espaços na cidade e nesse sentido, podemos citar as ações promovidas pelo coletivo Projeto de Arte ENTORNO, que entre 2002 e 2004, com o trabalho *“Candidato do ENTORNO”*, desenvolveram uma série de práticas artísticas a partir do encontro entre os territórios da intervenção urbana, arte e política. O Projeto de Arte ENTORNO surgiu em Brasília em 2002, formado inicialmente por um grupo de 19 artistas, como reação à Exposição Satélite da 25ª Bienal de São Paulo, denominada *“Brasília Ruína e Utopia”*, no CCBB Brasília. Nesta exposição somente um artista convidado era da cidade, os outros eram estrangeiros provenientes de vários países diferentes. Assim, o nome do grupo surgiu a partir da condição sugerida pela própria Bienal, que tratava por capital a arte que estava em São Paulo, por satélite a arte que estava em Brasília. Portanto, apesar de ser um grupo da capital, nesse caso, eram o entorno.

¹⁷ A proposta do trabalho era distribuir no gramado da Rodoviária do Plano Piloto cerca de 100 cobertores e deixá-los à disposição de seus frequentadores e moradores. A escolha deste lugar deveu-se a várias questões impostas por ele: é o ponto central de Brasília onde encontram-se eixo

Dentre as diversas ações propostas pelo coletivo, incluindo a criação de material de campanha e veiculação em jornais da cidade intervenção com cobertores¹⁷, colocação de faixas e outras ações típicas de campanhas políticas, agindo sempre as margens das instituições, os artistas realizaram como atividade de campanha, a “inauguração” de alguns espaços significativos para a cidade e que em alguma época foram considerados marcos, sendo frequentados ativamente população, mas que por motivos diferentes foram abandonados e encontravam-se naquele momento em ruínas. Assim, o grupo registrou a ação, bastante comum, de inaugurar obras realizadas pelo governo afim de fazer propaganda política, sem importar que o espaço inaugurado estivesse inacabado ou fosse apenas o início de obras. Comumente, em eventos deste tipo acontecem discursos em palanques, distribuição de brindes e contando com intensa cobertura da mídia impressa e televisiva. Mas, na proposta do grupo com o Candidato, pretendia-se justamente o oposto, e assim o Candidato do ENTORNO inaugurou lugares abandonados.

monumental e eixo rodoviário, tem um intenso fluxo de passageiros, circulam integrantes de várias classes sociais e várias pessoas que fazem de lá sua casa. Talvez, por ter estas características seja um dos lugares mais frequentes na história das intervenções urbanas na cidade. (BORGES, 2010, p.1108).



Figura 12- Campanha do Candidato do ENTORNO publicadas no Jornal Correio Braziliense em Brasília, em 11 e 25 de agosto de 2002, respectivamente.

ação, pensada pelo coletivo, aconteceu na cidade após a observação sobre sua construção espacial e social, e voltando-se para a cidade pela intervenção urbana. Como explica Vera Pallamin (2002, p.109) “A arte urbana como prática crítica, ao antepor-se a narrativas pré-moldadas, percorre as vias de interrogação sobre a cidade, sobre como esta tem sido socialmente construída”. Nas palavras do coletivo, “o Candidato inaugura cadáveres de concreto que estão largados a céu aberto na cidade de Brasília, mas faz isso

sem mídia, sem alarde, sem convites. ” (BORGES, 2010, p.111). Como constam nos registros da performance, os artistas chegaram aos locais vestindo mascaras do candidato sem a presença de qualquer espectador a não ser as pessoas que já estavam nos locais em que se realizaram suas inaugurações: Concha Acústica, Planetário, Teatro de Arena e Piscina com Ondas. Em um ato bastante performático, além das máscaras do Candidato, o grupo escolheu um pedaço de terra adequado nos arredores das edificações e plantaram um ipê amarelo, árvore típica da cidade.

A Concha Acústica, primeiro espaço inaugurado, foi escolhida pela sua importância. Com capacidade para 10 mil pessoas, o local recebeu grandes shows na década de 70, época em que também sediava as refeições de grau da Universidade de Brasília. Na década de 80, foi palco do Rock na cidade e está localizado ao lado do Museu de Arte de Brasília. Em 2002, seus arredores estavam em obras, já que próximo a Concha Acústica foi construído, por um político da cidade, uns dos maiores e mais caros complexos hoteleiros de Brasília enquanto seu palco e suas arquibancadas encontravam-se sem utilidade e desgastados pelo tempo.

O segundo espaço escolhido, foi o planetário, importante espaço para quem viveu e estudou em Brasília nos 80, e que naquele momento, estava há anos abandonado. A grande surpresa foi o terceiro lugar que, nas andanças do grupo, descobriram em pleno do Eixo Monumental, perto do Clube do Choro, Planetário, Centro de Convenções e Complexo Cultural da Funarte, um teatro de arena completamente abandonado e que já se encontrava soterrado. Assim, não restou dúvida de que esse local deveria ser inaugurado. O último espaço que recebeu a ação do coletivo, foi a Piscina de Ondas, no Parque da Cidade, um dos lugares de lazer mais ativo na década de 80, atraindo crianças de várias idades e localidades do Distrito Federal.

Esses trabalhos possuem como fio condutor a lógica de rompimento das barreiras propostas pelo tombamento da cidade e consequentemente a apropriação desse território pelos usuários. Milton Santos (1996), acerca das definições de paisagem e espaço, clarifica o conceito de “território” como sendo um “local usado”. Sinônimo de “espaço habitado”, e é o resultado de um processo histórico construído a partir de necessidades e interesses humanos,

¹⁸ Nicolas Behr é um dos representantes da chamada poesia marginal brasileira, engendrada entre os fuzis da ditadura militar e as flores da contracultura.

sejam eles econômicos, afetivos, morais ou culturais. Brigida Campbell (2015) complementa essa ideia afirmando que o território:

“É o lugar onde construímos a história a partir das nossas ações individuais e coletivas, das relações sociais e dos encontros e acontecimentos solidários. Ele deixa claro que “o território não é feito apenas de sua porção espacial, física, mas é criado nas relações, usos, ocupação e sentimento de pertencimento.” (CAMPBELL, 2015, p. 52).

Em parceria com Nicholas Behr¹⁸, os artistas do Coletivo Transverso, também inauguraram espaços na cidade através da criação de seus próprios monumentos. Para essa intervenção "Pontos de Cura", os artistas produziram réplicas de agulhas de acupuntura chinesa com 1,80m cada, juntamente com pequenas placas “comemorativas”, sinalizando lugares onde ocorreram fatos que marcaram tragicamente a história da cidade de Brasília. As

intervenções foram instaladas em alguns lugares doentes da cidade: nas proximidades onde Marco Antônio Velasco foi assassinado em 1993; na UnB, onde Ana Lídia foi encontrada estuprada e morta em 1973, com indícios de envolvimento de nomes famosos da política nacional; onde aconteceu o massacre da GEB em 1959; e perto do ponto de ônibus onde foi assassinado o índio Galdino dos Santos em 1997. Além de uma homenagem às vítimas das atrocidades ou crimes bárbaros que aconteceram na cidade, a série remete ao



Figura 13- Nicolas, no eixão como surfista, pedindo carona para chegar à piscina de ondas. Um ônibus chegou a parar.

papel de cura promovida pela memória social e se inserem na paisagem alterando a percepção e os sentidos devido a escala dos objetos, fazendo emergir aquilo que não se deixa esquecer.

Estar na cidade é constatar que vemos e que, acima de tudo, não vemos, pois, na rotina, experimentamos frequentemente um estado de cegueira que sufoca pontos de vista e barra a visão. O espaço se transforma no lugar de uma “invisibilidade compartilhada” (DERRIDA, 1990, p.61). Mergulhados na dormência cotidiana é preciso ativar o desejo de ver. Até onde nossos olhos (não) veem? Karina Dias, ressalta em seu livro *“Entre visão e invisão: paisagem (por uma experiência da paisagem no cotidiano)”* que:

“[...]experimentar a paisagem no cotidiano seria, então, ativar um movimento do olhar — ver e não ver se articulariam, os pontos de não-visão, de um certo estado de cegueira se transformariam em invisão, em uma visão interna. E é nesta dialética entre ver e não ver, entre não ver e ver internamente que se constitui o que aqui nomeio de paisagem. Não se trata de ver tudo, de ver em panorama, mas sim de se aproximar para



Figura 14- Pontos de Cura, COLETIVO TRASNVERSO, (2014).

¹⁹ Rosalind Krauss p.131.

²⁰ Em entrevista publicada no jornal Metr opolis, a artista  ris Helena se define como uma *flâneur*. Anda sempre como uma máquina fotográfica na bolsa (o seu bloco de anota es visuais). Envereda

habitar, de detalhar para se situar, para olhar, no espaço de sempre, a diferença. ” (DIAS, 2010, p. 239).

Além experimentar a sensa o de inaugurar uma nova quadra alterando as lógicas institucionais de Brasília ao suscitar a retomada e posse do espaço físico pelo o povo, a artista  ris Helena, também subverte a escala monumental da cidade ao ir contra a lógica do monumento¹⁹. Através de uma escala reduzida das imagens dos monumentos da cidade, nos seus trabalhos, a artista consolida a “ironia entre a visibilidade e a inviabilidade dos monumentos. ” (HELENA, 2015). Pensando em a es como a de Rodin, que questionam a lógica do monumento, a artista desenvolve a série chamada “*Monumentos*” (2011) que consiste em fotografar²⁰ os monumentos de diversas cidades, incluindo Brasília, a fim de transportar a sua imagem para marcadores plásticos de página de 1,5 cm x 4,5 cm. Nessa a o de reduzir escalas, há uma suspensão da possibilidade de identifica o adequada do monumento e de sua

pelas ruas em busca do inusitado, do que escapa ao olho do cidadão acostumado com a paisagem urbana, seus olhos estão sempre assombrados com o outro. Dilatam-se em busca do que há ocultos pelos v os, gretas e vielas.

representação. Assim, ao subtrair suas principais características: a imponência e o seu caráter de lembrete; o monumento passa a ser um detalhe dissolvido na paisagem. Desse modo, os "Monumentos", agora menores que um dedo mindinho, são montados e apresentados dentro do espaço expositivo de um modo quase marginal.



Figura 15- Monumentos, IRIS HELENA (2015).

"[...]Comecei a pensar em como representar imagens de monumentos a partir da minha dimensão. Até que passei a usar, como suporte das minhas imagens, os materiais que fazem parte do meu consumo diário, da minha vida cotidiana. Os que estão ao alcance da minha mão. São pequenas subversões que faço, quando forço o encaixe de grandes escalas em mínimas margens. (HELENA, 2015, np.)

Além disso, o marcador colorido, que evoca uma atenção irresistível do olhar quando existe em sua função habitual de marcar páginas, quando solto no espaço do cubo branco, apenas convoca os observadores atentos; convida-os a aproximar-se do material, a apertar os olhos na tentativa vã da identificação do monumento. A artista ressalta que "monumentos grifam, como uma caneta de marca-texto, o que não se pode perder de vista." E que além disso, o "monumento é um ponto importante na leitura das páginas da cidade" assim, é comum que pontos de referências, tornem-se monumentos. Assim, de Brasília, a artista preferiu usar os

monumentos que, carinhosamente, chamou de "Lado B" que segundo ela, "são aqueles instituídos pelo uso popular, como: a Caixa D'água da Ceilândia, a Torre de TV, o Foguetinho, do parque Ana Lúcia." (HELENA, 2015, np.)

Como desdobramento dessa primeira série, a artista se aprofundou na busca e catalogação de imagens dos monumentos e através de registros fotográficos disponíveis na web, em 2015, artista e apresentou a série "*Marcadores*", em exposição individual na galeria Portas Vilaseca (Rio de Janeiro). Para esse trabalho, uma extensa coleção dos monumentos que vão de urbanos à naturais, são apresentados nos marcadores de página coloridos prosseguindo como a materialidade precária e indo contra a lógica do monumento ao impossibilitar o espectador de identificá-lo nessa escala tão reduzida de sua imagem. Há uma ironia entre a visibilidade e a inviabilidade dos monumentos e os mais de 5 mil monumentos coletados, foram catalogados em uma ordem classificatória para as imagens, contendo cinco categorias (figura humana, pitorescos, edificações, torres e naturais) subdividido também, pelas seguintes cores: azul, *pink*, amarelo-limão e laranja.



Figura 16 - *Marcadores*, IRIS HELENA,(2015)

O conjunto de monumentos impressos resultou ainda, em novas aberturas e voltando ao contexto de Brasília, a artista passou a definir com mais profundidade, o conceito e forma, com os trabalhos "*Panoramas*" e "*Capital*", ambos de 2014), e que fazem parte da série chamada "*Arquivo Morto*", na qual trabalha com a ideia de criar registro efêmero da paisagem tendo como denominador comum o uso de cupons fiscais, comprovantes de pagamentos, extratos

bancários, *tickets*, enfim, materiais ordinários de pouca importância.

Assim, verifica-se que a pesquisa de Iris Helena, caracteriza-se pela:

“[...] investigação crítica, filosófica, estética e poética da paisagem urbana a partir de uma abordagem dialógica entre a imagem da cidade e as superfícies/suportes escolhidos para materializá-la. Os suportes precários e ordinários são muitas vezes retirados de seu consumo cotidiano e possibilitam a (re)construção da memória atrelada ao risco, à instabilidade e, sobretudo, ao desejo do apagamento.” (HELENA, 2015, np.)



Figura 17- *Capital*, ÍRIS HELENA, (2014)

Em “*Capital*” (2014), a artista usa imagens de monumentos de Brasília e joga com a palavra “capital” no masculino e no feminino para formar composições carregadas de ironia e senso de humor. A artista, seleciona um conjunto de 24 monumentos brasileiros impressos nos comprovantes termossensíveis, com uma divertida sobreposição de sentidos. O trabalho ganha ainda mais força pelo fato de que nesse trabalho, Helena faz uso apenas notas de cartão de crédito da marca Cielo (céu em italiano), que são azuis e remetem o céu brasileiro, um dos grandes monumentos da cidade.

Por fim, Helena encerra sua atuação sobre os monumentos da cidade com a série “*Panoramas*” (2014), na qual a artista insere um conjunto de planos e camadas oferecendo a “vista total” de uma paisagem impressa sobre um fundo de *ticket* de supermercado. O formato do cupom fiscal é panorâmico e convida a imagem a deitar-se sobre ele, entendendo a suas margens como um pequeno panorama íntimo. Nesse trabalho, a artista comenta que “sobre estas informações, adicionamos uma camada de imagem impressa, o equivalente à nossa visão da cidade. Temos então a justaposição de duas orientações espaciais: a leitura vertical da nota, imposta pela

máquina registradora, versus a leitura horizontal proposta pela imagem impressa”. Assim, a artista cria uma narrativa visual a partir da exposição da sua intimidade de consumo, sobreposta às imagens que partem do seu próprio ponto de vista para a cidade, para o céu e o para o horizonte.

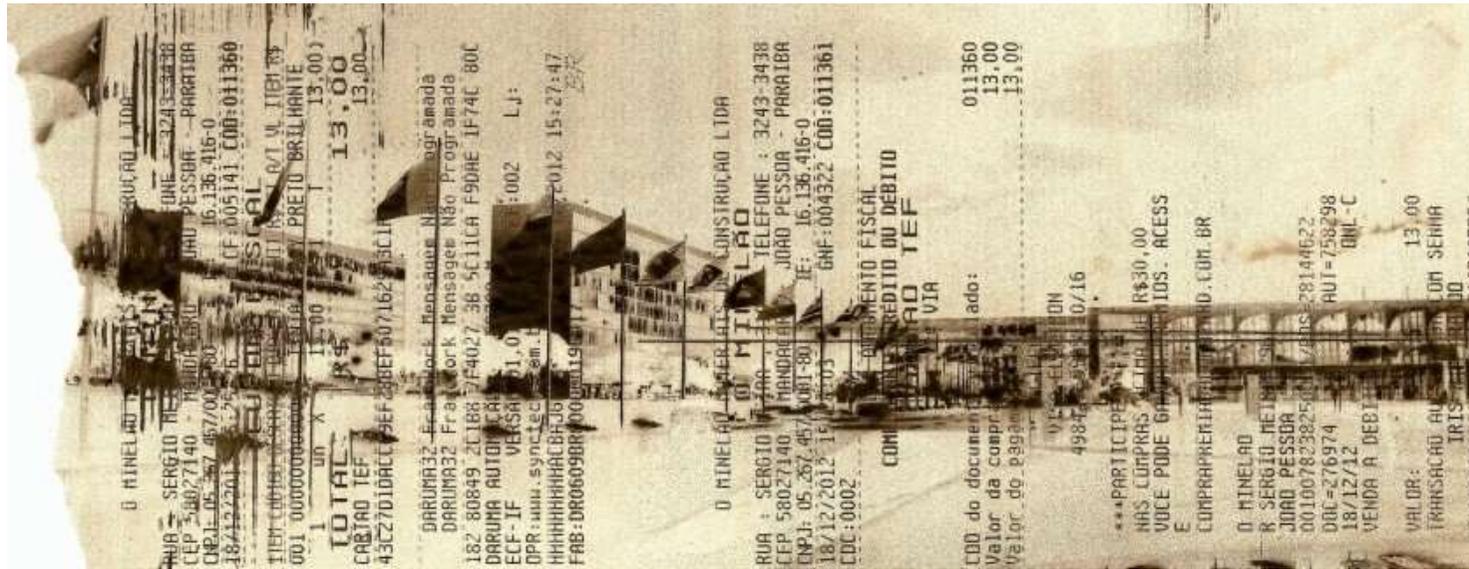


Figura 18- Panoramas, ÍRIS HELENA, (2014)



4.3 ————— O HORIZONTE

“O céu é o mar de Brasília”²¹
Lúcio Costa

Por definição, a palavra horizonte, refere-se à linha que aparenta fazer com que o mar ou a terra se unam ao céu. No contexto de Brasília, por estar inserida sob o planalto central, com um relevo constituído por planícies e várzeas, características típicas do cerrado, o que confere a cidade um terreno bastante linear, essa relação com o horizonte fica ainda mais evidente. Estar em Brasília, é estar a quase todo momento rodeado por essa linha imaginária. Por não haver interferências naturais na paisagem, tem-se e a impressão de que a cidade está suspensa sob o firmamento. Assim, para cada canto que se olha, é possível enxergar infinitos horizontes.

21

Lúcio Costa (1957), em seu relatório, busca assegurar essa sensação de amplitude ao estabelecer as diretrizes para as alturas das edificações, prezando pela horizontalidade dos edifícios em oposição a proposta de verticalização das cidades. Com isso, instaura-se uma nova relação com a dimensão física do espaço urbanizado, condicionada pela sensação de amplitude que Brasília impõe. Essa relação com a cidade, é ressaltada pelo artista plástico e professor da Universidade de Brasília – UnB, Gê Orthof, ao afirmar que a utopia de Brasília se materializa no vazio, através da escala bucólica. Segundo Orthof (2014), ao se estudar a história da arte, é possível compreender que só poderia ser no silêncio, que os artistas se deparariam com as questões mais fundamentais. Assim, por mais que Brasília seja criticada entre outras coisas, por seu aspecto monumental, ele salienta que a única coisa de “monumental” na cidade, é o vazio. “Essa entrelinha nos foi doada generosamente por Lucio Costa e Oscar Niemeyer. A gente olha para o céu, olha para a grama, e resolve nossa vida. Que presente maior poderíamos receber de uma cidade?” (ORTHOF, 2014, np.)

Dos versos de Nicolas Behr a Sophia Andresen, passando pelo músico Djavan e os grupos Natiruts e Legião Urbana, é possível perceber que essa imensidão do horizonte, que proporciona vistas belíssimas do céu, não só surpreende ou serve de alento, como inspira. Além de ser musicada, a cidade também já foi celebrada por possuir um dos mais belos pores do sol do mundo, fato que contribuiu para que, nem mesmo o céu da cidade, escapasse de uma tentativa de tombamento como patrimônio²².

No campo das artes visuais, Rodrigo Paglieri, encontra uma nova possibilidade de diálogo ao estabelecer essa relação com o céu, horizonte e com a paisagem da cidade. O artista, nascido no Chile e Mestre em Poéticas Contemporâneas pela Pós-graduação do Instituto de Arte da UnB, apresentou em 2011, como parte das intervenções que compunham a mostra “Aberto Brasília”, a obra “*Panorâmica Brasília*”, revelando uma nova perspectiva sobre a cidade, ao deslocar o olhar do observador, mostrando o Eixo Monumental a partir de uma câmera instalada na ponte que liga o edifício do Congresso. Acoplada à uma máquina que reproduzia o

²² Proposto pelo arquiteto Carlos Fernando de Moura Delphim e submetido ao Iphan, a ideia tinha por objetivo, definir regras de cores, gabaritos, alturas e volumes de construções para não impedirem a vista do céu.

movimento de um pêndulo, a câmera captou imagens 24 horas por dia em um ângulo de 150 graus do horizonte da rodoviária partindo da Praça dos Três Poderes até a Torre de TV. As imagens foram transmitidas ininterruptamente pela web, por um período de dois meses. A intenção da obra, segundo Paglieri (2011), era proporcionar uma compressão diferenciada da cidade e da população. Para ele, a cidade, que sempre é observada a partir da visão do povo, originando-se do solo e comumente vista desde o eixo com o ponto de fuga voltado para o Congresso Nacional, agora poderá ser entendida sobre um outro enquadramento. Nesse caso, a proposta é fazer com que a cidade olhe para o povo. Essa atitude, estabelece uma nova relação com o horizonte da cidade e, ao deslocar o campo de visão do observador abrindo-o para essa nova perspectiva, Paglieri, levanta uma crítica em relação a necessidade do poder executivo, com seu dever de atender as demandas da sociedade. Com um viés social bastante sutil, o artista toca em uma das questões mais complexas relacionadas a arte nos espaços públicos de Brasília: a questão política.



Para Renata Azambuja, doutora em História e Teoria da Arte pelo Instituto de Arte da Universidade de Brasília, UnB, a abordagem das Artes Visuais em Brasília está intimamente enredada ao contexto político nacional. Azambuja, que além de pesquisadora, crítica de arte, arte-educadora e curadora independente, publicou o livro “Entre Poéticas e Políticas, Artes Visuais em Brasília (1960-2011)”, no qual apresenta sua pesquisa relacionada a noção de que os trabalhos artísticos em Brasília, ganham por vezes, um viés político. Em um bate-papo informal, realizado como método para o desenvolvimento dessa pesquisa, a curadora citou²³ diversos trabalhos emblemáticos de intervenções que se relacionam com a paisagem da cidade, como por exemplo, a ação promovida pelo já mencionado, Grupo Entorno, que às vésperas da eleição presidencial realizou uma lavagem da praça dos Três Poderes. Através de uma chamada pública (estratégia de divulgação comum entre esses grupos) que dizia apenas “venha de branco, traga uma vassoura e um balde”, sem qualquer menção à “arte”, convocou a população para um ato simbólico de limpeza na cidade.

²³ Azambuja citou com maior ênfase, alguns trabalhos do artista Xico Chaves, que ao associar a plasticidade das formas à força das palavras criou, ao longo de sua carreira, uma linguagem



Azambuja, comenta também a respeito das ações realizadas pelo grupo de pesquisa em arte contemporânea, performance, videoarte, arte e tecnologia, *Corpos Informáticos*. Constituído na Universidade de Brasília, em 1992, com atores, *performers*, técnicos

estética aliada à sua consciência política, propunha trabalhos que sempre sugerem a arte com um gatilho para a Educação Social.

(técnicos em vídeo e em informática), e artistas plásticos, seu objetivo primeiro era interrogar as possíveis relações entre, por um lado, o corpo (corpo real, o corpo-carne, o corpo presença, isto é, o corpo da linguagem artística da performance, como sendo aquele que atualiza o tempo “real” em uma arte perto do público, uma arte entre o “não respeitar” ou a “tocar por favor”), e por outro lado, a tecnologia.

(REFERENCIA)

Dessa forma, as manifestações estéticas do trabalho de arte, sobretudo o trabalho de arte na rua, quer quer, quer não, tem sempre um posicionamento político, e o Corpos Informáticos, efetua suas reflexões e práticas relacionadas à performance pensando na presença das tecnologias digitais, frente a um corpo, que jogado na cidade ganha outra dimensão. Uma vez que a performance é realizada e se caracteriza como arte efêmera, o grupo, documenta as ações e em seguida as divulga em sua página na internet. Dessa forma, com as diversas ações realizadas, é estabelecido o fortalecimento das discussões relacionadas aos conceitos de performance, redes, políticas, espaço urbano, relações de poder, arte contemporânea e novas tecnologias.

Dos inúmeros trabalhos realizados pelo grupo, a obra “Komboio” (2011), é uma das mais conhecidas da cidade. O conjunto artístico, é composto por seis kombis coloridas, “plantadas” no chão da L4 Norte, próximo à entrada da UnB. As carcaças de automóveis, instaladas, cada uma contendo um canteiro de flores e árvores diferentes, também foi uma das obras apresentadas na mostra “Aberto Brasília”. Além desse trabalho, e da proposta do artista Rodrigo Paglieri, a mostra contou com a intervenção de um total de 19 artistas brasileiros e estrangeiros, espalhadas pela cidade, tendo o Centro Cultural Banco do Brasil como base principal. Os trabalhos, levantaram diferentes questões tendo como suporte principal a paisagem da cidade. Com curadoria de Wagner Barja, a proposta da exposição quis transformar Brasília no “museu a céu aberto”, como por vezes, é proclamado e repetido por aí. Para essa exposição, foi reunido um expressivo conjunto de obras concebidas especificamente para os espaços ao ar livre, nas linguagens das intervenções urbanas. Nas palavras do curador, “a cidade é uma obra de arte arquitetônica dos anos 1960 e a contemporaneidade pode dar um toque humano, colorido e menos sisudo à capital do modernismo.” (BARJA, 2011, np.).

Ainda relacionado a exposição, outro trabalho que merece destaque, é a proposta *“Tempo Real”* (2011), do artista brasileiro, Cirilo Quartim. O trabalho brinca com os sentidos, com as referências, com os espaços físicos, geográficos e sensoriais, ao apresentar suas "árvores de dinheiro" e “árvore de tempo”, sendo a primeira no Setor Bancário Sul e a segunda nos jardins do CCB. Como afirma, Marília Panitz:

“Sem saber que aquilo é arte, a maioria interage com a obra de Cirilo Quartim, um craque das intervenções urbanas. O ponto forte de suas invenções é o alto índice de interatividade que suscitam. A forma direta e a comunicação imediata com o público fazem com que esse tipo de proposição não necessite mediação. Sempre com irônicos apelos políticos contra os valores sociais estabelecidos e arraigados, as propostas desse artista questionam o capital e o tempo despendido pelas pessoas para possuí-lo.” (PANITZ, 2012),

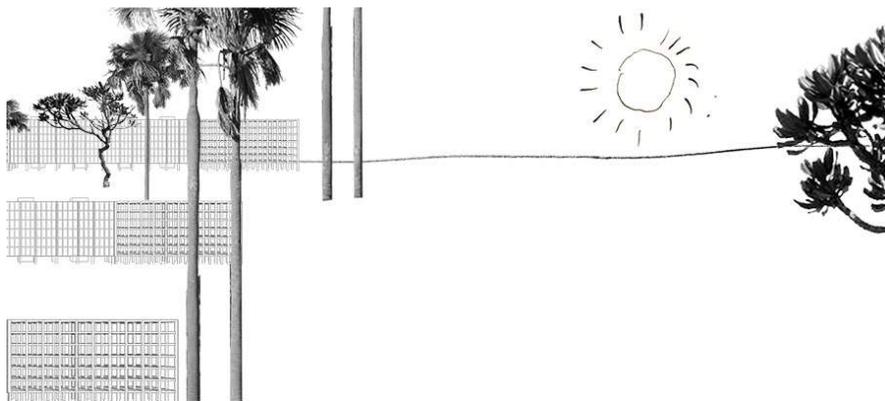


Um ano após o “Aberto Brasília, 2012, Brasília recebeu o 1^o *Festival de Land Art*, que contou com participação de artistas locais e internacionais vindos da Alemanha, Bélgica, Holanda e Uruguai. No total, foram onze artistas e um coletivo, que apresentaram obras que ocuparam o Jardim Botânico de Brasília e o CCBB. O festival, foi antecedido por uma residência artística no qual, através de um processo imersivo, os artistas montaram seus trabalhos e interagiram tanto com o entorno quanto com a equipe formada por voluntários, equipe de produção e curadoria.

Já em 2017, com obras de nove artistas visuais mulheres, todas residentes em Brasília, foi apresentada a exposição coletiva, “*À vista – Paisagem em contorno*”, estabelecendo, não só relações possíveis entre o olhar do espectador e a paisagem, mas suas implicações com o entorno. A exposição, contou com a curadoria de Marília Panitz, que reuniu propostas estéticas em diferentes suportes, apresentadas pelas artistas Bruna Neiva, Cecília Bona, Iris Helena, Karina Dias, Julia Milward, Luciana Paiva, Nina Orthof, Raquel Nava e Yana Tamayo. Por meio de fotografias, vídeos, objetos e instalações, os trabalhos convidavam os visitantes, ora à contemplação, ora à construção da paisagem, oferecendo um amplo

panorama a ser percorrido. A expressão “à vista”, segundo a curadora, sugere a forma com que cada artista e cada visitante percebe a paisagem ao redor, e demarca este contorno a partir do ato de olhar.

De volta ao espaço aberto da cidade, Brasília recebeu, pelo segundo ano consecutivo a mostra “Brasília Museu Aberto”. Em 2020, a exposição, ocorreu em formato virtual, com projeções mapeadas nos edifícios da cidade e com conteúdo disponível na internet. O projeto expositivo é fruto da exposição original “*Brasília- Da Utopia à Capital*”, que já foi apresentada em 12 países.



4.4 ————— O DESVIO

Ao longo do percurso para o desenvolvimento desse trabalho, conforme a pesquisa avançava em relação as propostas dos artistas, novas possibilidades de exploração das escalas da cidade eram

percebidas. Dessa forma, foi necessário a abertura de um novo caminho para a abordagem da fotografia e as relações que são estabelecidas através das imagens, sob o olhar de alguns dos diversos artistas que desenvolvem seus trabalhos com o foco na paisagem da cidade. Como a arquitetura da cidade sempre invocou, desde a sua fundação, uma forte relação com a fotografia, seria inadequado o avanço sem esse pequeno desvio no caminho. Desse modo, tal como em um passeio pela cidade, no qual o pedestre, imbuído pelo sentimento de liberdade, seleciona seu próprio “caminho de desejo”, será feito aqui um pequeno desvio na rota com o objetivo de explorar essa temática.

Os trabalhos fotográficos selecionados, mesmo que não tenham atuado diretamente sobre a paisagem, se relacionam com essa imagem da cidade, evidenciando a relação entre os elementos, escalas e espaços físicos que compõem a paisagem de Brasília. Assim, além das mostras e exposições já citadas, a cidade ao longo dos anos, recebeu uma série de exposições fotográficas nas quais a paisagem se destacou como poética e objeto de estudo. A mostra “Brasília, Cidade Invisível” que, através da coletânea de fotografias do Projeto CAIXA Populi, de Emidio Luisi, revelou, por meio do olhar de

diferentes fotógrafos, uma Brasília anônima, sob uma ótica cotidiana de momentos, rostos e lugares, muitas vezes invisíveis na história oficial e na memória mais celebrada da capital do país. A exposição, que foi aberta pela primeira vez em 2001, retornando em 2021, contou com 40 fotografias selecionadas para narrar, após quase 20 anos de sua primeira mostra, um novo olhar sobre a cidade pelas lentes dos fotógrafos: Alexandre Brandão, Alexandre Carrijo, Célio Rodrigues, Enildo Amaral, Enrique Matute, Fernanda Hissa, Fernando Ribeiro, Jorge Diehl, Letícia Verdi, Maria Lu, Renan Labrea, Rinaldo Morelli, Rodrigo Carletti, Taís Peyneau e Thaís Kimura.

Em 2015, as geometrias, curvas e detalhes da cidade foram exaltadas na exposição “*Brasília Utopia Lírica*”, do fotógrafo paulistano Vicente de Mello. A mostra, que ocupou a galeria III do CCBB Brasília, apresentou uma série em preto e branco com 30 fotografias nada óbvias da capital. Produzidas em 2011, as imagens promovem uma leitura subjetiva e atemporal da arquitetura e do urbanismo de Brasília, que de acordo com o artista, tinha como pressuposto a ideia de “quebrar a barreira do facilmente identificável dos monumentos.” (MELLO, 2015). O artista, afirma que em sua proposta, “queria que mesmo os brasilienses vissem as

imagens e demorassem a captá-las, a entendê-las.” (MELLO, 2015). Além das fotografias, havia na proposta da exposição, um potente diálogo entre palavra e imagem, ampliando a percepção das obras e dando ao observador, a sensação de rompimento com a noção de temporalidade²⁴, possibilitando, através da observação das imagens, o entendimento de que a foto “é mais do que se vê, é também a sua interpretação dela” (MELLO, 2015). Com curadoria de, Beatriz Lemos e Waldir Barreto, a exposição, que também esteve presente em outras cidades, buscou resgatar através das imagens, outros olhares para cidade. Na visão de Barreto (2015), “Brasília representou para a fotografia algo semelhante ao que foi para a arquitetura: um marco no modernismo fotográfico do país, que resultou em registros incessantes que logo levaram a certo desgaste imagético.” (BARRETO, 2015, apud MELLO, 2015, np.)

Vicente de Mello, desenvolveu suas imagens com uma câmera *Rolleiflex*, câmera bastante popular na década de 50 e utilizada pelos fotógrafos que registraram as primeiras imagens da capital. Com um equipamento totalmente analógico, o artista revisitou lugares conhecidos e também, buscou atuar no locais

poucos comentados da cidade, como a torre de TV, projetada por Lúcio Costa, os edifícios funcionais, militares e religiosos de Oscar



Figura 19- *Buraco de Minhoca*, VICENTE DE MELO, (2011).

Niemeyer, procurando “encontrar uma fagulha que desencadeasse uma imagem fora do convencional” (MELLO, 2015, np.), como no caso da fotografia “*Buraco de Minhoca*”.

E, em se tratando de métodos alternativos para fotografar a cidade, o artista José Rosa, desenvolveu uma série de imagens produzidas com câmeras *pinhole*²⁵, sobre os subterrâneos de Brasília. Como parte do “*Projeto Fotolata – Arte & Ciência*”, desenvolvido pelo fotógrafo, que desde os anos 2000, se dedicou ao estudo e pesquisa da fotografia artesanal, a partir da técnica *pinhole* com câmeras de diversos formatos (incluindo uma instalada em um trailer), a série, que já foi exposta várias vezes em diferentes espaços da cidade, retratava o que Rosa chamava de “lado B” da capital federal, ou, o que há além das obras de Niemeyer, como becos, passarelas e espaços urbanos às vezes não tão visíveis. O artista vivia em Brasília quando faleceu em 2005, aos 83 anos, e o projeto, que já realizou diversas oficinas com aulas teóricas e práticas em escolas, bibliotecas, centros culturais e locais de vulnerabilidade social, em São Paulo e no Distrito Federal, ainda segue seu legado.

²⁵ A câmara *pinhole* é uma máquina fotográfica sem lente. A designação tem por base o inglês, *pin-hole*, “buraco de alfinete” e é usada para referir se refere a técnica de fotografia com um processo

Dos projetos mais recentes relacionados a fotografia, em 2021, a Referência Galeria de Arte, apresentou a mostra coletiva “*Fotografia | Cidade Paisagem*”, que abordou questões como a forma, abstração, cor, luz, eloquência e silêncio, relacionadas as

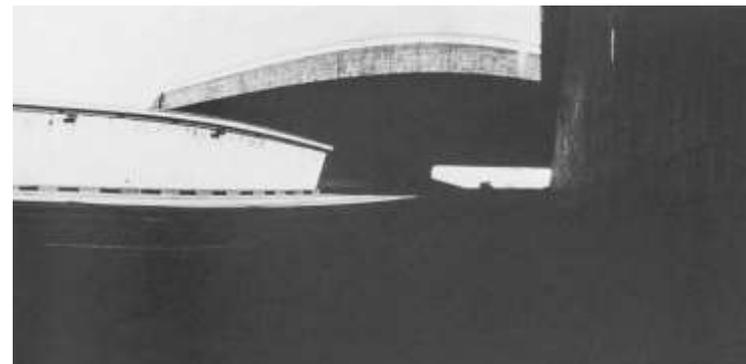


Figura 20- *Tunel*, JOSÉ ROSA (2003).

alternativo sem a necessidade do uso de equipamentos convencionais. Nessa técnica utiliza-se uma caixa completamente vedada e escura de modo que luz penetre apenas por um pequeno orifício.

questões referentes a paisagem e ao espaço da cidade. A exposição, também contou com rodas de conversas presenciais e disponibilizadas online com os artistas.

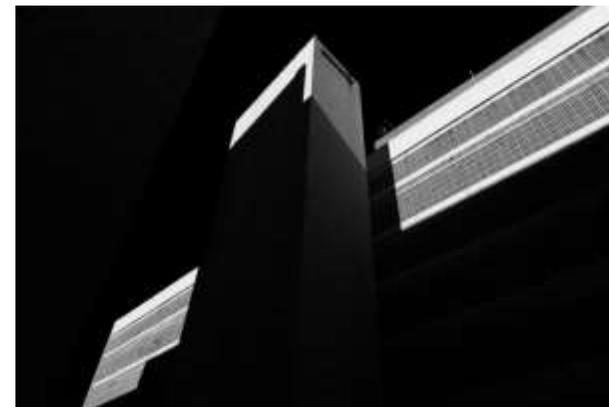
Participaram da mostra, cinco artistas de Brasília (DF) e um de Londrina (PR), e a curadoria trouxe um recorte das produções desses artistas com temas que vão desde: diário fotográfico de viagens, incluindo os andarilhos que vagam sem rumo pela cidade; trabalhos que recriam a paisagem em busca de perspectivas impossíveis, porém visíveis; e ainda, os trabalhos que vão no sentido contrário, atrás do que existe apesar de todas as adversidades. André Sant'Angelo, apresentou as séries de fotomontagens, "Mais valente" e "Eu te vejo", em que o artista evidencia a relação com o espaço de produção. Sant'Angelo, tem uma série de trabalhos que retratam, sobre uma perspectiva bastante íntima e particular, o cotidiano dos espaços urbanos. Já Frederico Lamego, apresentou uma série de imagens que abordam a dualidade e a justaposição nas fotos de espaço, curvas e concreto em preto e branco. "A cidade se perde nas ausências...", de Márcio Borsoi (DF), traz os personagens sem rosto de uma cidade qualquer na noite vazia de um tempo

sombrio. Rogerio Ghomes (PR) apresenta a série "Nada mais útil que o silêncio", um recorte de sua produção que aborda as incertezas e outros sentimentos humanos. Por fim, a série "Poéticas mínimas", de José Roberto Bassul (DF), aborda a necessidade de pausas e silêncios como resposta às estridências do mundo. Bassul, que também é graduado em arquitetura com especialização e mestrado, aprendeu fotografia em cursos livres e atividades práticas. Natural do Rio de Janeiro, vive e trabalha em Brasília e define sua fotografia como "uma tentativa de desenhar pensamentos, de projetar desejos, de construir espaços para a imaginação". Assim, o artista já desenvolveu algumas séries, recebendo prêmios nacionais e internacionais, nas quais direciona o olhar para a paisagem da cidade, no esforço semântico de transpor o mundo concreto das edificações para o território impalpável dos sentidos, "explorando a abstração e a geometria, transfigurando a perspectiva, desprezando volumes e valorizando vazios."

Em outra de suas séries sobre a paisagem de Brasília, intitulada "*Paisagem Modernista (2015)*", o artista revela uma cidade elegante, que desde sua inauguração, na década de 60, chamou a atenção do mundo para a ousadia de seu urbanismo e a

criatividade de sua arquitetura modernista. Construída no ermo, a cidade gradualmente adquiriu uma face humana e, no entanto, mais de seis décadas após a sua inauguração, as pessoas ainda parecem diminutas diante da monumentalidade dos edifícios ou da vastidão dos espaços abertos. Em “Paisagem Concretista”, Bassul se distancia da representação dos monumentos de Brasília, e explora as afinidades entre o urbanismo de Lúcio Costa e o concretismo nas artes visuais. Embora tenham percorrido caminhos paralelos, ambos dialogam na linguagem estética que o observador percebe ao percorrer com atenção os espaços abertos da cidade. Já na série “Concreto Abstrato (2016)”, o artista presta uma homenagem à Oscar Niemeyer, com imagens que dão ênfase as linhas. As fotografias sem volume ou profundidade, articulam-se por duas referências: o movimento concretista nas artes visuais brasileiras, contemporâneo à construção de Brasília, e o processo criativo do arquiteto, que costumava sintetizar suas ideias em poucos traços numa folha de papel.

Em um outro extremo, a mostra também contou com os trabalhos da fotografa Zuleika de Souza, que há 12 anos, coleta imagens de fachadas, muros e ruas coloridas, em um inventário da



arquitetura popular brasiliense, bastante divergente da paisagem modernista que forma a base arquitetônica da capital. A artista, já havia apresentado essa série na exposição individual “Chão de Flores”, em 2015, no Centro Cultural Banco do Brasil – Brasília, com curadoria de Paula Simas e textos de Conceição Freitas, Daniel Mangabeira e Luiza Venturell. Nessa primeira versão^{5vn 5}, a mostra contou com uma programação paralela oferecendo oficinas de fotografia, projeções ao ar livre e como desdobramento, as obras visitaram outros espaços da cidade como por exemplo, o Shopping de Ceilândia. Em seu trabalho, Zuleika busca registrar outra Brasília, bastante fora do convencional e pouco explorada, e que nas lentes da artista, vai muito além do branco, cinza e concreto. São imagens que retratam uma capital de estética divergente, criada por pessoas que buscam resgatar suas raízes e demonstrar resistência ao igual e ao indiferente.

Brasília, é uma cidade formada por uma pluralidade infinita de referência, já que desde a sua construção, foi ocupada por retirantes de diversas partes do Brasil. Isso se torna mais evidente a

cada vez que o enquadramento se distancia do centro da cidade e se aproxima das regiões mais periféricas, onde encontra-se o diverso, o improvisado, o espontâneo... “Se é arte, não sei, mas é uma forma totalmente diferente da estabelecida por arquitetos e designers de interiores, que as pessoas encontraram para habitar Brasília”, afirma Zuleika de Souza. A presença da cor²⁶, da falta de ordem, do improviso e do “jeitinho brasileiro²⁷”, originou uma cidade com estética paralela à de Lucio Costa e Niemeyer, mas ainda assim reconhecível e habitada. O trabalho, mistura imagens de Brasília e de outras regiões administrativas, e no desenvolvimento da pesquisa, a fotógrafa circulou por diversas regiões da cidade, na busca de espaços que contem histórias e ofereçam beleza. Assim, o trabalho resgata a imagem de lugares degradados e sem a presença do Estado, divulgados à exaustão pelos meios de imprensa. “As dificuldades existem ali, mas também existe beleza, harmonia, leveza de formas, só que de uma maneira diferente”. A mostra, contou com 56 fotos que evidenciavam a simplicidade e a estética da arquitetura das periferias do Distrito Federal. São registros de

²⁷ Me refiro ao sentido denotativo da expressão, que de modo abrangente, se refere à maneira que o povo brasileiro tem de improvisar soluções para situações problemáticas, usualmente não adotando procedimentos ou técnicas estipuladas previamente.

residências, muros, fachadas e paredes, de uma Brasília invisibilizada e que não se encontra nos cartões postais.



Ainda relacionado ao tema da escala residencial, e na busca por esse registro um pouco mais afastado do centro e da monumentalidade da cidade, a fotógrafa Cléo Alves Pinto, também desenvolve sua pesquisa estabelecendo uma forte relação com as fachadas residenciais e, em sua poética, investiga as relações entre espaços públicos e privados; privacidade; e modos de viver, de

morar e de se mostrar para ou outro, sob os vieses arquitetônico, urbanístico e sociológico/antropológico. Cléo, que também é arquiteta e urbanista, se interessa por registrar a ação humana sobre a paisagem, seja ela, a fachada de uma casa, um jardim, ou uma janela, e discutir o que essa ação pode indicar sobre o lugar onde o projeto foi desenvolvido. A artista, acredita que não há nada

mais interessante do que a vida real, e foram essas questões que originaram o trabalho intitulado “Puxadinho Verde”. Nesse trabalho de fotografia, sua busca se concentra na relação que os habitantes da cidade possuem com as escalas residencial e bucólica, com ênfase nos espaços verdes. Brasília nasceu como uma cidade parque, e graças ao predomínio e a presença constante da natureza, em generosos espaços públicos e livres, dá aos moradores do Plano Piloto a sensação de viver em um grande parque. Nas quadras do Setor de Habitações Individuais Geminadas Sul – SHIGS (conhecidas como 700 Sul), as casas são separadas por faixas verdes que tem de 15 metros a quase 30 metros de largura. Esses espaços são áreas públicas e funcionam como se cada conjunto de casas tivesse um jardim coletivo próprio. Porém, na prática o que se vê recorrentemente é que moradores se apropriam de parte da área verde em frente ao seu terreno e ali fazem um jardim particular. Plantam árvores, plantas e flores e muitas vezes até cercam a área, como se fosse uma extensão do seu lote, ou como comumente se diz: um puxadinho. Cuidam somente do seu jardim particular e se apropriam desse espaço público, que em alguns casos, chegam a ter 50m², ou seja, são maiores do que um apartamento.



Figura 21- Brasília Pantone

O trabalho, é composto por 15 imagens nas quais são retratadas diferentes propostas de jardins, com as residências enquadradas logo ao fundo. As imagens vão muito além das fachadas e revelam uma dimensão subjetiva sobre o humano, abrindo espaço para questionamentos acerca de como os indivíduos se comportam com o que é seu e com o que é de todos. Este ato de

apropriação privada do espaço público, revela também traços da personalidade dos moradores, expressos nos tipos e na disposição das plantas e dos objetos escolhidos para comporem cada puxadinho.





4.5 ————— O MURO

“A paisagem é um muro”

Nelson Brissac

Essa relação entre “público e privado”, é bastante complexa e em Brasília, a situação é agravada graças ao projeto da cidade, que abre espaço para diferentes interpretações. O termo “Público” pode ser entendido como sendo pertencente ao Estado ou como algo comum. Assim, quando pensamos na dinâmica de Brasília e na relação dos usuários com a cidade, o que de fato pode ser considerado público? Nesse contexto, para produzir seus trabalhos, muitos artistas irão conduzir suas propostas e experiências na busca por estímulos que gerem a quebra ou o rompimento dessas fronteiras entre os diversos conceitos relacionados ao que de fato é públicos e o que é privado. Uma parede, por exemplo, é um elemento público? E a fachada da sua residência, é um espaço privado?

Tendo isso em mente, o trabalho “880 tijolos fazem uma parede”, dos artistas Carla Barreto e Igor Lacroix, apresentado entre os meses de abril e junho de 2019, na galeria *deCurators*, sugere uma nova abordagem para esse tema. Sempre que possível, no período do aniversário de Brasília, a galeria realiza uma série de ações culturais na tentativa de incentivar a reflexão sobre o espaço

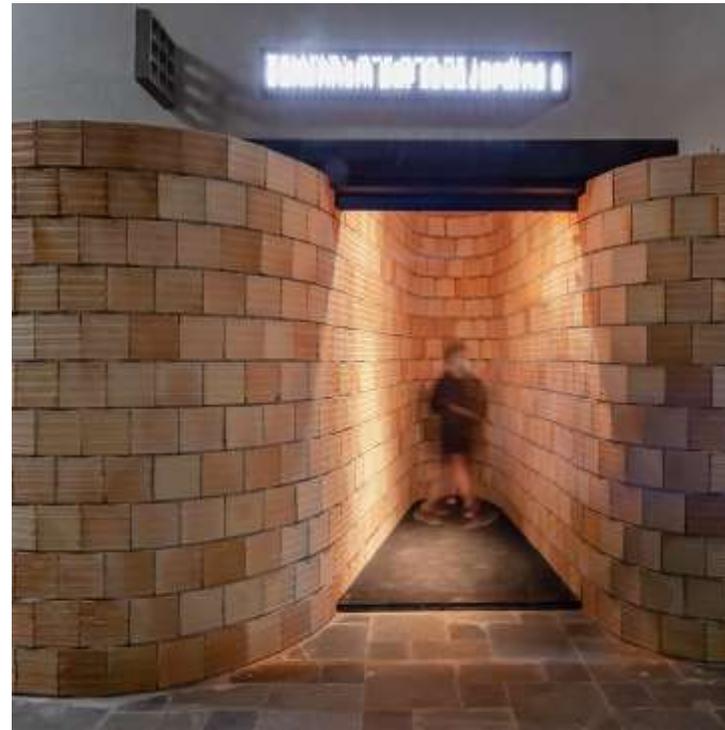


Figura 22- Fachada deCurators, 880 tijolos fazem uma parede, | CARLA BARRETO e IGOR LACROIX, (2019).

urbano, e para essa ação, Carla Barreto e Igor Lacroix, que também são arquitetos, criaram um projeto de intervenção na fachada da *deCurators*, potencializando a galeria como espaço experimental e operando uma estrutura efêmera, que se dissolve na fronteira entre arquitetura e arte. A proposta, se fundamentou no ideal de criar um

espaço transitório de modo que as pessoas pudessem se relacionar com o espaço da galeria 24 por dia. Assim, foi construído um muro na fachada avançando para espaço interno galeria e dessa forma o local foi ocupado de modo a viabilizar uma nova forma de utilização desse espaço.

O muro, é um elemento que formalmente se caracteriza por ser uma estrutura sólida utilizada para separar ou proteger qualquer recinto. Para dar maior ênfase a esse sentido, o muro foi apresentado com sua estrutura totalmente exposta, e assim, com todos os seus 880 tijolos, não restava dúvida de que se tratava realmente de uma barreira, que, ironicamente, serviu mais para aproximar do que para repelir. Isso, se deu pelo fato, de que houve uma certa desconfiança por parte dos passantes, sobre a natureza daquela construção, já que não se tratava de um muro comum. Além do formato, visto que não era um muro reto, o local de instalação, também não era convencional. Dessa forma, rapidamente os passantes, se deparavam com questões do tipo: quem teria construído uma parede assim? O que seria essa nova obra na

²⁸ *Étant Donnée* é uma instalação desenvolvida entre 1946 e 1966 em Nova York que foi mantida em segredo por anos. Instalada atrás de uma pesada porta de madeira que foi encontrada na Espanha e enviada para Nova York, a peça consiste em um diorama visto através de dois orifícios para os olhos. A cena retrata uma mulher nua, possivelmente morta, com as pernas abertas, segurando um lampião a

cidade? Para os observadores mais curiosos, ao adentrarem no singelo espaço da galeria, num movimento de se aproximarem do muro, era possível espiar por uma pequena fresta entre os tijolos. Com o objetivo de representar a voz de Brasília, os artistas colocaram uma fotografia de Lúcio Costa atrás do muro, e a imagem era acompanhada de um texto, que se repetia em loop no letreiro que compõe a fachada da galeria. Esse texto, era uma espécie de carta póstuma de Lúcio Costa, “psicografada” pelos artistas, que nessa ação, criticavam o projeto da cidade. A proposta, tem fortes relações com o trabalho *Étant Donnée*²⁸, de Marcel Duchamp, porém, nesse caso, a ideia ganha ainda mais força pelo fato de que a galeria deCurators é um espaço de arte experimental, instalada em um prédio comercial e voltado para a área residencial, na qual o grande destaque é a fachada composta por uma vitrine que dialoga com o os passantes.

Cumprindo com o seu objetivo, o trabalho que, inserido no contexto da paisagem, além de modificar a fachada da galeria à partir dessa instalação, estabeleceu também, novas relações entre

gás aceso. Uma paisagem montanhosa, baseada em uma foto tirada porDuchamp na Suíça, cria o cenário de fundo. Construído em segredo por um período de mais de vinte anos. É considerado a segunda grande obra de Duchamp.

indivíduo e cidade, alterando inclusive, a dinâmica dos ambientes ao redor da edificação, uma vez que no período que a instalação esteve montada, não era possível o acesso ao espaço interno da galeria, impossibilitando por exemplo, o uso do banheiro. Além disso, nos textos, que compõem os relatos dos artistas referente ao projeto, há uma observação de que poucos dias após a instalação, o espaço passou a ser utilizado por um morador em situação de rua, como abrigo. Essa simples ação suscitou uma série de questionamentos relacionados ao uso do espaço público e privado, estabelecendo uma série de realocações visuais de atração para dentro da galeria.

O ato final desse trabalho, aconteceu em dois momentos: na primeira fase, foi aberta uma chamada pública para que as pessoas interagissem com o muro. A organização do evento, disponibilizou diversas tintas e outros materiais para que o muro pudesse receber intervenções. Por fim, foi realizada uma nova chamada pública para que as pessoas pudessem participar da demolição do muro. Essa ação coletiva resultou na queda do muro, e diversos fragmentos da parede foram coletados como *souvenirs* pelas pessoas que participaram da ação, tal como ocorreu com a queda do muro de Berlim, em 1989.

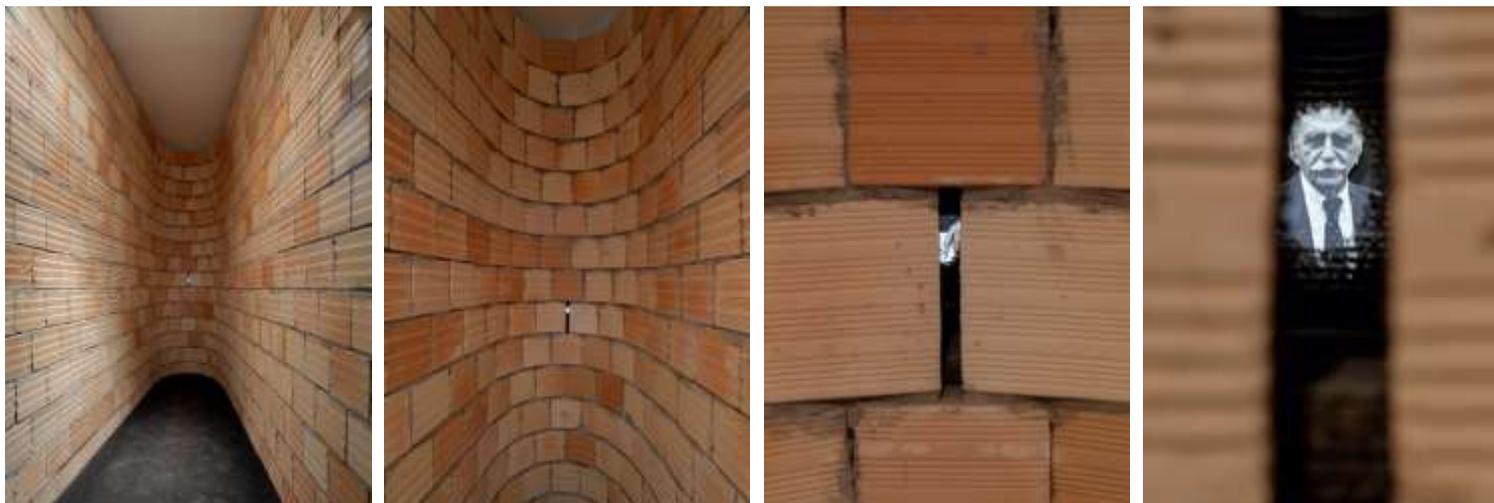


Figura 23- Detalhe, 880 tijolos fazem uma parede, I CARLA BARRETO e IGOR LACROIX, (2019).

Essa relação entre muro, obra de arte e paisagem, pode ser explorada por diferentes perspectivas. Ao analisar a historiografia da arte, desde Lascaux, com suas notáveis intervenções nas paredes das cavernas, passando pelos afrescos renascentistas nos muros das igrejas, até os muralistas do início do século XX, é possível perceber como a arte foi se desprendendo do espaço privado e cada vez mais, ganhando as ruas em uma nova relação com a paisagem urbana. Nelson Brissac (2004), ao iniciar as reflexões sobre o horizonte da cidade contemporânea, se referindo ao muro, considera que, "...seria essa, uma das maiores características da metrópole pois, ela não se dá a ver." (BRISSAC, 2004). O autor, fala com muita propriedade sobre a morfologia da paisagem e como o desenho urbano, o esquema das principais artérias, e mesmo a localização dos diferentes bairros, escapam à experiência dos indivíduos, que não se deixam apreender pela observação ocular. "Olhamos para essa massa compacta de edificações e não conseguimos discernir a colina, o vale ou mesmo o córrego por ela encobertos". (BRISSAC, 2004). Assim, os indivíduos são condicionados a estabelecer uma outra relação com a paisagem através dos muros da cidade.

Em Brasília, essa relação com os muros, também é suscitada em outro trabalho, do já citado, Rodrigo Paglieri. O artista plástico, dessa vez, criou uma série de desenhos por meio da técnica de limpeza dos azulejos. Com o auxílio de água, esponja e sabão, o artista foi removendo da superfície das paredes o monóxido de carbono, a poeira e resíduos de todo tipo produzidos pela poluição urbana que recobrem as paredes das grandes cidades. Batizada de "*Obra Limpa*", a intervenção cria desenhos a partir do contraste provocado pela limpeza dos muros, criando uma grafia que nasce do apagar. A obra foi desenvolvida nas paredes do Buraco do Tatu, o único "túnel" da cidade e segundo o artista, o objetivo dessa obra está na discussão a respeito das origens do homem. Para Paglieri, a obra fala a respeito da origem do homem no mundo e a escolha do lugar para a intervenção se deu, pois, "o local se assemelha muito a uma caverna e achei interessante a proposta de misturar a ideia da caverna histórica com a contemporânea".



Figura 25- Obra Limpa I, RODRIGO PAGLIERI, Brasília 2004



Figura 24-Obra Limpa II, RODRIGO PAGLIERI Brasília 2008 (Foto:Elyeser Sztrum)

Em sua primeira versão, para o projeto “*Fora do Eixo*”, da Funarte, os desenhos seguiram um padrão geométrico e já na segunda versão, foram uma reprodução das pinturas encontradas no sítio arqueológico da Serra Nacional da Capivara, no Piauí. Neste trabalho, o artista afirma que viu a necessidade de tocar na questão da arte como um lugar para a experimentação e participação social, e assim, reuniu no ato de desenhar, a experiência estética e a ação cívica participativa, ao limpar os muros da cidade. Com isto, o trabalho se propõe a contribuir tanto na discussão acadêmica em torno da arte pública, como na discussão que se trava em meio à sociedade, acerca da participação civil nas políticas públicas em torno do uso coletivo do espaço urbano. Trata-se portanto, de provocar a experiência cotidiana do cidadão que ocupa as áreas públicas, potencializando a sua percepção do tecido social e urbano. O trabalho também se desdobrou em uma terceira versão, sendo dessa vez, em Salvador, e assim, a limpeza reproduziu o desenho de janelas barrocas, compondo sete ou mais pinturas murais a partir da combinação destas formas que remetem a história e a memória do Brasil.

As possíveis relações entre a cidade e o muro, também são questões exploradas em outro projeto proposto pelo Coletivo Transverso. Criado em janeiro de 2011, por Cauê Maia, Patrícia Bagniewski, Patricia Del Rey e Rebeca Damian, o coletivo, surgiu com o propósito de pesquisar, desenvolver e realizar intervenções poéticas no espaço público, e desde então, vem trabalhando com arte urbana e poesia, a partir de técnicas como o *stencil*, o *lambe lambe*²⁹, o graffiti, a projeção, a performance, a criação de monumentos, entre outras variações. Nas palavras dos próprios artistas do coletivo, as ideias dos trabalhos se materializam no desejo de:

“...propor novos futuros, de pensar novos usos para os territórios compartilhados, construir sociabilidades mais generosas, menos voltadas para a lógica do trabalho e do consumo que domina o cotidiano de nossas cidades. A arte urbana se retroalimenta nos encontros com outro, nas trocas com a cidade. (TRANSVERSO, 2018, np.)”

²⁹ Arte de colar cartazes na rua nasceu no final do século 19, com o advento da indústria de impressão em massa (imprensa), o que possibilitou a criação de uma nova mídia: o poster/cartaz. Mídia essa que possibilitou a disseminação da informação pela cidade através. Na arte urbana, essa é uma linguagem



Figura 26- *Lambões*, COLETIVO TRANSVERSO.

Dentre os diversos trabalhos propostos pelo grupo, como o já citado “Pontos de Cura”, os artistas também desenvolveram a série “*Lambões*”, que é sem dúvida um dos trabalhos mais presentes

bastante utilizada e em Brasília, o artista Natinho desenvolveu por muitos anos uma série na qual aplicava a técnica inserindo baratas em diversos locais da cidade. A série rodou diversos lugares chegando a ser expostas em Nova York.



Figura 27- Lambões, COLETIVO TRANSVERSO.

no imaginário artístico coletivo, relacionado a cidade. Presentes no cotidiano de quem percorre, seja de carro ou a pé, as ruas de Brasília, as frases pregadas nas paredes vão de encontro ao observador. Com uma poética textual carregada de significados, os *stencils* podem ser encontrados nos muros de edifícios públicos, privados, paradas de ônibus, passagens e em diversas áreas da cidade, e que, ao encontrarem um observador atento, tomam de assalto a situação, produzindo um momento catártico diante do poema imprevisto.

“Naquele concreto caberia um poema, naquele tapume uma pintura. As paredes cinzas passam a ser vistas não pela função de privar o acesso, mas pelo potencial poético de incluir discursos que escapam da publicidade e da política engravatada. Essa transformação no olhar e na forma de fruir a cidade pode partir de uma epifania individual, mas ecoa pelas praças e pessoas, nos fazendo perceber que somos muitos, e que mesmo distantes partilhamos a experiência disso que é estar vivo hoje (TRANSVERSO, 2018).

Aqui, é possível identificar de maneira clara, essa relação que Brissac constrói em relação aos muros da cidade. Isso quer dizer que, estar na cidade é estar mergulhado em uma imensa quantidade de signos e não há um código único para decifrá-los, os significados não são dados de antemão, precisam ser produzidos. A cidade é completamente povoada por uma dimensão gráfica-



Figura 28- Lambe Lambe, Baratas, NATINHO.

comunicacional. A mistura entre comunicação oficial, comunicação corporativa, comunicação popular e outras intervenções, transformam a cidade em um lugar riquíssimo para a experiência visual. E é em meio às limitações construtivas e de comunicação que a cidade impõe, que os artistas criam pequenas subversões na ordem do dia.

“...quando o olhar sobre a rua se "des-insensibiliza" cada espaço passa a representar uma oportunidade para o acaso, sendo a chance de encontrar e de descobrir novos sentidos, de formular novas perguntas. “Andamos pela rua não mais contando os minutos que escorrem de nossos pulsos, mas procurando a poesia que se esconde nos espaços compartilhados. (TRANSVERSO, 2018) ”

Tanto no trabalho “*Obra Limpa*”, quanto nas propostas do Coletivo Transverso, os locais escolhidos para as intervenções, ocorrem nas áreas de maior circulação e isso inclui as imediações dos setores hoteleiros, bancário, autarquias, rádio e TV, ou seja, nos ambientes compreendidos pelo o que Costa definiu, como a escala gregária da cidade. Esses locais, estão repletos de passantes, e os

poemas conferem um momento de pausa em meio ao caos. Trata-se da contemplação no sentido mais literal da palavra, ligado a reflexão interna e íntima na mensagem silenciosa mas, que ao mesmo tempo, parece ecoar no interior de cada um. São momentos que estimulam a meditação do espírito tal como ocorre no caso dos assuntos intelectuais ou religiosos.

Retomando os conceitos de Gehl, é possível perceber que há um equívoco em sua análise, quando afirma que Brasília é uma cidade elaborada partindo apenas da grande escala, cujo projeto desconsiderou a escala humana. No relatório de Lúcio Costa, a dimensão humana, deveria estar na escala gregária, compreendida pelos Setores de Diversão Sul e Norte, que não foram implantados tal como Costa havia imaginado. Sua intenção, era reproduzir um ambiente animado, sendo a “mistura em termos adequados de *Piccadilly Circus, Times Square e Champs Elysées*”. Assim, não se deve tratar Brasília, partindo apenas das percepções individuais. É necessário antes, o entendimento do projeto e as razões pelas quais, não se alcançou tal objetivo. Desse modo, ainda que não tenham uma semelhança direta com as cidades citadas pelo urbanista, de

maneira bastante sutil, são esses os setores que concentram a maior circulação de pessoas e é por esse motivo, que as intervenções urbanas artísticas ali desenvolvidas, tem a capacidade de provocar implicações mais fáceis de serem reconhecidas³⁰.

Para além dos muros e paredes, é possível estabelecer relações com a paisagem no contexto da cidade, de modo que os limites físicos também sejam questionados. Em certas ocasiões, o trabalho artístico, alcança a própria arquitetura edificada, potencializando o diálogo com a paisagem e espaço. Mais do que criar estruturas, a arquitetura, tem a função de criar formas de experiência, de modos de viver, definindo por si só, não apenas lugares, mas além disso, sensações, fluxos e maneiras de se relacionar com a paisagem e o espaço. E, é nesse sentido que o artista Geraldo Zamproni, desenvolve seus trabalhos, sabendo explorar essas conexões, e tomando partido desses elementos, para criar uma tensa relação entre força e fragilidade, causando um

desequilíbrio³¹ intencional ao intervir com suas “*Estruturas Voláteis*”, na arquitetura e no espaço da cidade.

A série, já apresentada em diversas outras cidades, chegou até Brasília, alcançando as marquises da FUNARTE. O artista plástico e também curador, Wagner Barja, à respeito da instalação do trabalho, desenvolve sua crítica afirmando tratar-se de:

“Uma feliz escolha intervir com seus “inflantes” num prédio de um dos maiores arquitetos do século XX e, é interessante também observar que as arrojadas visões poéticas que distinguem a arquitetura de Oscar Niemeyer, coincidentemente, como as propostas de Zamproni, partem de um conceito muito assemelhado: o de tornar possível o que parece impossível. Ressalta-se

que nas arrojadas concepções de Niemeyer, os imensos balanços e vãos livres em densas massas de concreto, tornam-se, viáveis por cálculos estruturais, marcantes contrastes, oposições entre leveza e peso extremos. Ambos, o artista e o arquiteto, estabelecem em paralelo, uma estética utópica do improvável.” (BARJA,2000?).



Figura 29- *Estruturas Voláteis*, GERALDO ZAMPRONI, Funarte, 2014.

³¹ Estabelecendo essa mesma relação, cabe citar o trabalho da artista Marilu Cerqueira, que em 2018, instalou próximo a UnB, uma obra que questionava essas relações. De fato, é estarrecedor a imagem de um meteoro, que após ter viajado milhares e milhares de quilômetros, esteja repousado a poucos metros do solo em cabos de energia conectados aos postes. Esse tipo de intervenção,

deslocar o olhar do observador rompendo com a trivialidade do dia-a-dia levando-o para uma viagem interna e para além dos horizontes possíveis.

Zamproni, nasceu no Paraná, e se formou em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Estadual de Londrina. Nas últimas duas décadas, tem se dedicado exclusivamente aos seus projetos artísticos de intervenção no espaço urbano. Seus trabalhos, quando instalados nos edifícios e espaços públicos, trazem consigo a potencialidade de alterarem a percepção das pessoas seja pela escala, uso dos materiais ou pela própria forma/função. As obras do artista, se conectam com espaço que as rodeiam, explorando a relação entre objeto, ambiente e observador. Há aqui, uma relação quase que simbiótica e mutualística que produz, como afirma o próprio artista, "um efeito de estranhamento e instabilidade, um diálogo com o espectador que se sustenta através das referências inscritas no trabalho: elementos do cotidiano deslocados de sua escala, seu uso e habitat", mas que o mesmo tempo, ao deslocar esses elementos para um ambiente inédito, cria-se uma nova arquitetura, instigante e bastante particular. A essa relação, Marília Panitz (2013), descreve em seu artigo *"Subversão da Arquitetura / Pontuação da Arquitetura: Passagens"*, que:

"Para além da ideia de colocação da obra dentro do espaço construído ou em relação ao mesmo, o artista fustiga a estrutura arquitetônica [...] formas que, ao mesmo tempo, ressaltam e desconstroem o rigor das formas. Propõem paradoxos para o olhar."
(PANITZ, 2013)



Figura 30- "Meteoro", MARILU CERQUEIRA, 2018.



4.6 ——— A CIDADE É O MUNDO

“A cidade, é a tentativa mais bem-sucedida do homem de refazer o mundo em que vive mais de acordo com os desejos do seu coração. Mas, se a cidade é o mundo que o homem criou, é também o mundo onde ele está condenado a viver daqui por diante. Assim, indiretamente, e sem ter nenhuma noção clara da natureza da sua tarefa, ao fazer a cidade o homem refaz a si mesmo.” (PARK, apud VALLADARES, 2018, p.154.)

Como visto até aqui, são infinitas as possibilidades que os trabalhos artísticos, inseridos no contexto da paisagem podem criar. Logo, alguns artistas, irão desenvolver suas propostas alargando as fronteiras do próprio espaço físico, para produzirem novas formas de se relacionar com a paisagem. Retornando as questões ligadas ao surgimento da paisagem como gênero artístico, desde o século XV, inúmeros artistas se lançaram ao mundo na tentativa de explorar e registrar novos territórios, lugares e assim, novas paisagens. Dos *Grand-Tours* às viagens pitorescas, os artistas viajantes, encontraram sua produção associada ao ato de viajar, e os desenhos e pinturas que realizavam, de franca vocação documental, acompanharam deslocamentos no espaço, descobertas de paisagens e tipos humanos. Sobre essa noção, Millin exprime-se nos seguintes termos:

"...toda viagem que um artista realiza em qualquer região, para estudar a natureza local em todas as suas produções, para registrar os lugares, as vistas, as paisagens mais suscetíveis de belos efeitos; e, sobretudo, para

o conhecimento dos costumes, dos usos, das vestimentas e dos monumentos, tanto antigos como modernos (...) o resultado de tal viagem deve servir primeiro à instrução pessoal e, em segundo lugar, para transmitir a representação dos objetos mais curiosos nas descrições acompanhadas de pinturas ou de gravuras executadas a partir de desenhos escrupulosamente exatos." (Idem, p. 822).

Assim, retomando as experiências relacionadas a caminhada e os deslocamentos, surge também a noção da viagem como elemento que expande a compreensão dos lugares uma vez que, desperta o desejo por percepções inusitadas. Dessa forma, para além do deslocamento entre territórios, há também o surgimento da possibilidade de promover um novo olhar para a paisagem. Essa relação, pode ser observada a partir da retomada das questões que ocorrem através da prática de percorrer os espaços com um olhar poético e investigativo. Desde as vanguardas, muitos artistas passaram a desenvolver seus trabalhos desencadeados pelo movimento físico, explorando as geografias do espaço em busca de experienciar vivências, alterando as percepções relativas ao

ambiente, como uma forma de relação com os lugares e a importância que os diferentes olhares sobre a paisagem possibilita.

Nicolas Bourriaud (2011), afirma que a viagem oferece estratégias e metodologias de trabalho para o artista que se lança a realizar projetos de viés expedicionário e investigativo. O autor, argumenta que a viagem é onipresente na arte contemporânea, gerando trabalhos em que os artistas recorrem ao deslocamento em suas formas (trajetos, expedições, mapas...), iconografia (matas, desertos...) e métodos (do antropólogo, do arqueólogo, do explorador...). A forma da expedição constituiu aqui uma matriz, no sentido de que fornece um motivo (o conhecimento do mundo), um imaginário (o histórico da exploração, sutilmente ligado aos tempos modernos) e uma estrutura (a coleta de informações e amostragens por meio de um percurso). (BOURRIAUD, 2011, p.108).

Por definição, a viagem corresponde a ação de se deslocar de um lugar para outro, geralmente, percorrendo uma longa distância. No entanto, o termo também aceita a ideia de ser relacionado à uma experiência capaz de alterar as percepções sensoriais, e que geralmente, recebe a conotação de uma sensação provocada pelo consumo de entorpecentes ou pela ação de

alucinógenos. Em algumas poéticas relacionadas à paisagem, em um contexto no qual o espaço se torna suspenso, a cidade se configura como território para a exploração de novas paisagens imaginadas, e nesse caso, é o pensamento que viaja. Nesse sentido, estabelecendo poética da viagem relacionada a paisagem, Dias (2016) decorre que:

“...a viagem expande a compreensão que temos dos lugares porque desperta o desejo por percepções inusitadas, o desejo de ver sempre um pouco mais que ontem, de compreender que no mundo se aprende porque estamos próximos de uma realidade que se faz sentir, nos juntamos para pensar como seria possível manter esse espírito viajante no cotidiano mais absoluto, aquele que entorpece porque se repete dia após dia, que anestesia porque não vemos mais os espaços que nos envolvem. Seria então, como colocar-se na pele de um viajante cujas paisagens não seriam àquelas de um país distante, mas adviriam da cidade habitada, do bairro explorado, da rua percorrida. Seríamos como um viajante/flâneur, aquele que passeia pelas ruas, munido de um olhar alerta e atento aos detalhes, cuja vocação estaria em olhar a

sua cidade, concebendo assim, um mundo a partir do que vê. Uma cidade-mundo que estaria lá, disponível a esse viajante e que tomaria forma a partir do banal que se olha. Nesse sentido, seria possível reconfigurar o espaço de sempre, ativar o nosso desejo de ver, fazer do deslocamento no cotidiano, a ocasião para experimentar a sua paisagem, como se a descobríssemos pela primeira vez?" (DIAS, 2018, p.112).

Dessa forma, quando as barreiras que ordenam a lógica do pensamento artístico são esgotadas, a ponto dos limites não serem mais percebidos, abre-se a possibilidade para uma experiência sensível com espaço. De acordo com o escritor cubano José Lezama Lima, toda viagem seria “um movimento da imaginação”, o que torna perfeitamente lógica a ideia de viagens que acontecem apenas na fértil fantasia de andarilhos estáticos ou, antes disso, na construção de itinerários que existem somente na memória, ou mais especificamente na relação entre imagens do passado e do presente. Dar espaço ao espaço, dar tempo para que o espaço apareça e revele outros elos, novas alianças que nos trariam de volta a este lugar porque deles nos afastamos (DIAS, 2016).

Tendo isso em mente, e analisando as atividades de estudo realizadas pelo grupo de pesquisa “*Vaga-Mundo: Poéticas Nômades*” (CNPq), que também é coordenado pela artista, professora e doutora Karina Dias, retomando as questões relacionadas aos deslocamentos, recriam a possibilidade de explorar o território da cidade como um espaço totalmente desconhecido, tal como os primeiros desbravadores, que chegaram no local que viria se tornar a nova capital, ou ainda, como os primeiros navegadores que aportaram no Brasil.

No projeto, “Expedição artística à Ilha do Retiro” (2015), realizada em Brasília, com data e horário definidos - dia 06 de maio de 2015, às 10h42 -, os viajantes da expedição atravessaram o Lago Paranoá, a bordo de uma embarcação emprestada, que conseguiram por meio de um anúncio de jornal, e navegaram até aportar na ilha permanecendo por 6 horas em estado de isolamento, retornando ao ponto de partida com alguns souvenirs. Constatam nos relatos de viagem, que os exploradores desembarcaram na Ilha do Retiro, ocupando uma “exígua faixa de terra na qual observaram os diferentes aspectos dessa superfície desalagada na moldura líquida da cidade, um cerro cercado de água por todos os lados, a

Ilha do Retiro rompe com o projeto moderno de um lago ornamental.” (VAGAMUNDO, 2016).

BARCOS E LANCHAS

FOCKER 215 280 gl 2010 370hs
wallmultimarcas.com.br 3363-9888

FOCKER 215 255 2007 motor 255
wallmultimarcas.com.br 3363-9888

PROCURAMOS EMBARCAÇÃO

O GRUPO DE PESQUISA Vagamundo: Poéticas Nômades solicita o empréstimo de embarcação de qualquer tipo para expedição artística à Ilha do Retiro, em Brasília, no dia 09/05/2015. Tratar: 9979-4302 / 8148-9183

LANCHA 19 Pes Motor Jhonson 115HP, excelente estado R\$25.000,00 Tel 8115-5352

MAGNA 21 Pouco uso, motor Jhonson, 115Hp. Vd/Tr/facil 9983-3780

MOTO AQUÁTICA

4.1 Constr

- Cons
- Deco
- Pisc
- Poço
- Servi
- Manu

4.2 Moda e Bel

- Acess
- Costu
- Comé
- Perfu
- Esteti
- Jóias
- Produ
- Equipi
- Roupa
- Salão
- Salão
- Divers

4.3 Saúde

- Massag
- Médico
- Odont
- Outras
- Planos
- Produ
- Equipam

Figura 31 - Anúncio de Jornal, VAGAMUNDO, 2016.

quando ocorreu o represamento das águas. Segundo a Carta Náutica elaborada pela Marinha do Brasil, em 1968, a ilha mede 110 m na sua maior largura e 140 m no seu maior comprimento, totalizando uma área de aproximadamente 1,5 ha. Devido a sua variada flora natural a ilha é declarada Reserva Ecológica do Lago Paranoá e portanto, teoricamente não poderia ser visitada.

Como desdobramento³² dessa expedição poética, surgiu a exposição “ILHA”, realizada em 2016, no Elefante Centro Cultural, localizado em Brasília, contendo trabalhos desenvolvidos à partir da viagem e que se relacionam com a paisagem. No texto de apresentação da exposição, consta o seguinte relato:

“Não fomos à Antártica (por enquanto). Não atravessamos o Canal de Beagle, o Estreito de Drake e o Cabo Horn, não percorremos o Estreito de Gerlache. Alteramos a rota. Exploramos a invisibilidade do ponto de vista, intensidades distintas de vento, pequeníssimas navegações pelo Lago Paranoá. Estranha proximidade. Desembarcamos na Ilha do Retiro, ocupamos uma

A ilha do

Retiro, é uma das três ilhas que foram formadas no Lago Paranoá

exígua faixa de terra. Toda ilha é um barco imóvel. Toda ilha é um convite à viagem." (VAGAMUNDO, 2016).



Figura 32 - Registro de expedição e exposição, VAGAMUNDO, 2016

O trabalho, surgiu diante da impossibilidade de realização de uma residência artística na Antártica, e após conseguirem a embarcação e panejarem cada passo da empreitada, os artistas desenvolveram "trabalhos surgidos a partir da vivência na ilha". Todas as imagens utilizadas nas fotografias e nos vídeos foram colhidas na ilha, assim como os materiais usados em algumas obras.

O grupo, que reúne artistas-pesquisadores, mestrandos e doutorandos, ligados ao Instituto de Artes da Universidade de Brasília (IdA – UnB), desenvolvem suas pesquisas poéticas em diversas linguagens artísticas que vão desde a escrita até a instalação, vídeo, livro de artista, desenho, pintura, fotografia e instalação sonora, com o intuito de investigar as relações entre o homem e a paisagem, através das questões associadas a imensidão dos espaços e a singularidade daqueles que os percorrem. De tal maneira, as noções de "horizonte, paisagem, olhar, viagem, geopoética, escrita, processos de produção artística, lugar e modos de imaginação são fundamentais e norteiam os trabalhos e atividades desenvolvidas". (VAGAMUNDO, 2016)

Somente esse olhar sensível do artista, poderia sugerir a possibilidade de estar, literalmente, ilhado em Brasília, local onde aparentemente tudo é planejado e cada coisa tem seu lugar. Estar em uma ilha inabitada, no lago artificial da cidade, é estar no ponto mais alto do que a escala bucólica de Brasília pode oferecer. Essa interação entre paisagem e viagem, é um dos fatores que alimenta a produção artística, atuando no sentido de uma construção de diferenças dentro de um contexto de aparente homogeneização. Partindo do modo como o artista absorve a visualidade de seu entorno, e a integra em sua obra, emergem territórios subjetivos que refazem a paisagem, criando novas territorialidades nos mesmos lugares de sempre. Dessa forma, Karina Dias, afirma que:

“[...] o que se produz entre o olhar e o espaço cotidiano, urbano ou não, para que o pensemos como paisagem? Parto da ideia de que a paisagem se revela em meio às situações rotineiras e banais, em um movimento acelerado de pontos de vista distintos; ela é passagem, um deslocamento do olhar.” (DIAS, 2010, p.113).

Além da *“Expedição artística à Ilha do Retiro”*, os artistas-pesquisadores e viajantes do cotidiano, partiram rumo à uma nova jornada com a *“Expedição: Setor de Embaixadas”*, e nessa proposta, as fronteiras territoriais do espaço físico (e do imaginário) foram completamente diluídas a ponto do que parecia impossível, ou até mesmo inimaginável, fora alcançado: uma volta ao mundo sem sair da cidade. Dessa vez, com uma missão bastante ousada, o grupo percorreu os Setores de Embaixadas Sul e Norte ao longo de 1080 dias, entre os anos de 2016 e 2019, e assim, alçaram a façanha de dar a volta ao mundo sem sair, fisicamente, de Brasília. Por estarem na capital federativa do país, Brasília absorve em sua escala residencial, a morada dos representantes diplomáticos de diversos países que o Brasil estabelece relação, nas várias partes do mundo. Esse trabalho só foi possível já que os terrenos das embaixadas são internacionalmente reconhecidos como territórios dos países ali representados e assim, visitar uma embaixada é, portanto, visitar uma outra nação dentro de seu pequeno território. Dessa forma, o trabalho abre espaço para pensar as fronteiras como lugares que evocam práticas artísticas, e procuraram testar os limites e tensões que envolvem o deslocamento físico.

O trabalho, recorre ao deslocamento no espaço físico como um meio de explorar sensitivamente o mundo, e descobrir como a presença do corpo, em movimento no espaço, pode ser uma fonte de vivência poética e constituidora de novas paisagens e territórios. Como desdobramento da expedição, o trabalho resultou na exposição 1080 dias, realizada na galeria deCurators, em setembro de 2019. O texto que acompanha o trabalho na exposição, dizia que:

"Munidos da noção de que a viagem expande a compreensão que temos dos lugares porque desperta o desejo por percepções inusitadas, a proposta do grupo é manter o espírito viajante no cotidiano mais absoluto, aquele que entorpece porque se repete dia após dia, que anestesia porque não vemos mais os espaços que nos envolvem. Seria então, como colocar-se na pele de um viajante cujas paisagens não seriam àquelas de um país distante, mas adviriam da cidade habitada, do bairro explorado, da rua percorrida. Seríamos como um viajante/caminhante que passeia pelas ruas, munido de um olhar alerta e atento aos

detalhes, cuja vocação estaria em olhar a sua cidade, concebendo assim, um mundo a partir do que vê. Uma cidade-mundo que estaria lá, disponível a esse viajante e que tomaria forma a partir do banal que se olha." (VAGAMUNDO, 2000?)



Figura 33- Registro da Expedição Setor de Embaixadas, VAGAMUNDO.



Figura 34- Registro exposição 1080 DIAS, VAGAMUNDO, deCurators, 2019.

Em ambos os casos, o produto final das expedições se desdobrou em exposições e escritos que narraram as percepções, partindo das experiências individuais, e se materializaram através dos trabalhos propostos pelos artistas. Apesar, de não acessar tais obras, o relato das atividades realizadas, por si só, já é um material rico para análise das relações que podem ser estabelecidas partindo das dinâmicas propostas pela poética da viagem e a paisagem. Ultrapassa-se assim a noção de um simples deslocamento espacial, de um percurso por entre a disposição concreta de certos elementos em um espaço, para uma experiência sensível desse espaço.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desenhada na linha do horizonte e sobre a suave topografia do planalto central, Brasília foi criada no encontro de dois eixos entre os paralelos 15° e 20°. Delimitada por um lago artificial e com uma abóboda celeste potente, a cidade inventada na década de 60, materializa como diria Pedrosa (1959), “...a expressão do tipo mais avançado da entidade histórica “cidade”, resultado de uma época em que o homem tem o mais profundo domínio sobre a natureza, sendo capaz de construir sinteticamente cidades inteiras.” (PEDROSA, 1959 apud VASCONCELOS, 2019, p. 35).

Niemeyer, reportando-se à seus companheiros que visitavam a cidade, os indagava acerca de suas impressões: “...eu pergunto se viu o Congresso Nacional? Pergunto, depois, se gostou? Se achou que o projeto era bom? Certo de que poderia ter gostado ou não, mas

que nunca poderia dizer que tinha visto antes coisa parecida.” (NIEMEYER apud ArPDF, 1991). Estendendo essa mesma questão ao projeto da cidade, e considerando a fala de Pedrosa, verifica-se que de fato, não há nada parecido com Brasília. E, é por essa mesma razão, pelo fato de ser uma cidade única, a maneira cotidiana de lidar com a cidade-patrimônio, é que se instaura uma série de novas questões políticas e sociais distintas. Por tal motivo, ainda no que se refere ao planejamento e escala da cidade, como afirma Rossetti (2013), há um fenômeno curioso: Brasília precisa, antes de mais nada, ser entendida!

Assim, essa falta de compreensão do projeto da cidade, acaba cerceando o diálogo e resumindo o debate ao mero argumento razo e individual, o que contribui apenas para a polarização do discurso. Desse modo, Rossetti (2013) afirma que o que ocorre, é a sensação de que existem somente dois grupos dicotômicos que tratam sobre Brasília: os que “gostam” *versus* os que “não gostam”. De fato, os que detestam são muitos, mas há também, um sentimento favorável absolutamente difuso, principalmente pelo os que conhecem o projeto da cidade. O fato é que, para além das preferências particulares, por se tratar de um fenômeno recente, Brasília deve ser

estudada para então, ser compreendida e dessa forma, ser aprimorada. Assim, para que esse processo ocorra de forma justa, Rossetti (2013), aponta que a Brasília, primeiramente, precisa ser observada de maneira isolada. O autor afirma desconhecer “a demanda de entender São Paulo, Veneza, Nova York, ou qualquer outra cidade, mas todos – arquitetos, urbanistas, historiadores, sociólogos, antropólogos... – precisam “entender” Brasília.” Diferentemente do que ocorre em outras cidades, Brasília possui características bastante distintas e se considerar a comparação como parâmetro para avaliação, ao justapor duas cidades em qualquer parte do mundo, por mais diferentes que elas sejam entre si, em uma rápida avaliação, haverá mais pontos convergentes do que opostos, porém, em relação à Brasília, a situação certamente será outra.

Desse modo, para que haja uma melhor compreensão da dinâmica urbana que ocorre em Brasília e, ampliando o debate a cerca das qualidades e defeitos da cidade com o objetivo de avaliar relações dos usuários com o espaço, é necessário, antes, evidenciar alguns dos motivos que trouxeram a cidade até aqui. Fazendo um breve retrospecto e pondo de lado as questões políticas que culminarão com a criação da nova capital, já havia uma grande

expectativa para que Brasília fosse de fato, a “Capital da Esperança”. Antes mesmo de sua inauguração, ainda em 1957, haviam diversas ideias de se discutir o planejamento e construção da cidade e a crítica nacional, imbuída na missão de aprofundar-se nas questões relacionadas ao projeto de Brasília, encabeçada por Mario Pedrosa, tratou logo de organizar um encontro internacional de profissionais da arquitetura e do urbanismo, incluindo a participação de convidados diversos, críticos e estrangeiros, e sob o patrocínio da Unesco, para discutir o projeto para a nova capital.

Nesse âmbito, Mario Pedrosa ministrou uma palestra intitulada “A cidade nova e a síntese das artes”, antecipando o tema do futuro congresso que vinha sendo elaborado. Ao longo do ano de 1959, os debates em torno da construção de Brasília dominaram as atenções dos críticos de arte e acabaram por se espalhar em outras questões estéticas, historicamente estabelecidas no campo da crítica de arte brasileira. O evento, que ocorreu em diferentes cidades, recebeu além da crítica nacional, participantes estrangeiros, visando também a difusão de informações sobre a construção da nova capital no exterior. Pretendendo apresentar as obras ao mundo, junto ao Centro de Estudos Brasília - CEB, foi organizada uma exposição de

Brasília, exibindo as maquetes dos prédios da futura capital em diferentes cidades européias e norte-americanas.

Avaliando as reflexões dos críticos da época, sobre Brasília, pode-se afirmar que o projeto da cidade ganhou um sentido específico, passando a atribuir à arquitetura brasileira o protagonismo da arte moderna e notável contribuição para a história da arte. Brasília era assim, o fruto de um esforço criativo coletivo, o que permitiria reconhecê-la como uma obra de arte coletiva. Para Pedrosa (1959), a força motriz de Brasília seria o espírito da utopia, capaz de, a partir do centro do país, criar uma nova região que fosse de fato moderna, construída “de alto a baixo” como “produto acabado da vontade consciente do homem”, capaz de estabelecer uma nova forma de colonização que suplantasse aquele “espírito mercantilista do rei colonizador” que marcou a formação brasileira até então. Dessa forma, após a sua fundação, Brasília se estabeleceria como marco e exemplo de uma nova geração no Brasil, que deveria povoar essa nova região sob o signo do ideal que levava à construção da nova capital:

“A tarefa das novas gerações brasileiras está, pois, fixada: edificar do nada a capital, que tem o plano piloto mais belo e mais audacioso, e, simultaneamente e de maneira tão artificial, criar, da terra bruta e pobre, sua região; o objetivo do plano é definir a forma vernácula complexa da região. É necessário, pois, seja ele concebido sob um alto critério científico e estético, o mesmo que inspirou a obra de arte coletiva que é o conjunto urbanístico e arquitetural de Brasília” (PEDROSA,1959, apud VASCONCELOS, 2019, p. 35-36).

Assim, como se verifica no pensamento anterior a fundação da capital, Brasília já estava sendo concebida com muita expectativa e os olhares para esse ambicioso projeto acabou culminando numa visão destoada em relação a cidade. O problema central evidenciado na fala de Pedrosa e de outros críticos, foi achar que Brasília, deveria ser a base de um projeto de abrangência social, cultural e artística que serviria como marco de uma nova modernidade. No entanto, esqueceram de considerar que, diferentemente do que ocorre nas cidades tradicionais, cujo o crescimento se dá por meio de um processo natural, no qual a cidade se constrói e se reconstrói,

fortalecendo suas raízes de maneira orgânica com o passar dos anos, como demonstra Kevin Lynch (1997), Brasília já nasceu pronta, não tendo como passar por esse processo de maturação. A consequência disso, se dá por exemplo, na forma que a cidade vem sendo ocupada. Brasília vem sofrendo bastante desde sua concepção, e a maneira de habitá-la foi transformada com o passar dos anos. Quando foi aprovado, em 1957, o projeto de Lúcio Costa para o Plano Piloto, contemplava uma população de meio milhão de habitantes, mas a cidade viu esse número se multiplicar várias vezes. Se por um lado, a formação de Brasília se fez pela perfeita fusão de pessoas que catalisavam interesses e oportunidades heterogêneas, vindas para a capital como mão-de-obra trabalhadora e cheia de ambições, por outro lado, a cidade se consolidou com uma população com as mais variadas origens, que tem orgulho de morar aqui, de ter seus filhos e de viver aqui. Nesse sentido, não seria equivocado dizer que Brasília, representa uma pequena escala do que é o Brasil hoje, plural, miscigenado, composto por cidadãos de diferentes partes do país, que é trabalhador e tem esperança. Dessa forma, o brasileiro quer, entre outras coisas, ocupar a cidade. Não quer mais depender apenas

de carro para circular e não quer viver a cidade apenas durante o horário comercial. Ele querem o direito a cidade!

Para tal, é necessário o entendimento de que Brasília deixou de ser um projeto e passou a existir, e em seu território acontecem coisas extra-políticas. Basta um breve passeio pelas superquadras para verificar que o ar seco, ainda é puro, se comparado à outras metrópoles. Ou ainda, uma caminhada pelos vastos espaços livres, para perceber que a cidade oferece possibilidades de sentir que, há em Brasília, muito vento, um céu deslumbrante e a inebriante paisagem do cerrado. Com todos os seus revéses, Brasília não é óbvia. Apesar dos contrastes, parece ser possível, ainda hoje, gostar de Brasília sem o peso trágico dos herdeiros do esforço inaugural e sem se ancorar no “passado esplendoroso” de caráter civilizacional a que seu projeto pertence.

Desse modo, faz-se necessário citar Rossetti mais uma vez, que ao se referir às diversas posições críticas relacionadas ao planejamento da cidade, indaga:

“[...] até quando Brasília terá a sina de ser “entendida” por *experts* de todas as latitudes, que passam não mais do que 2 ou 3 dias no Plano Piloto, e querem “entender”

tudo e ainda ditar regras sobre o que fazer ou não, para resolver aquilo que, pressupostamente, representa a falência múltipla do modernismo?” (ROSSETTI, 2013, np)

REVER

Às críticas as premissas modernistas da concepção de Brasília parecem ter escapado um fato singular de que, uma vez que toda a cidade foi inventada de uma só vez, toda a cidade também envelhece de uma só vez. Antevendo isso, Lucio Costa (1974) enunciou que Brasília não ficaria velha, mas sim, antiga. Hoje, a arquitetura modernista de Brasília se encontra inserida num processo complexo que implica nas transformações dos padrões de consumo, dos hábitos sociais, das rotinas do trabalho e do próprio viver na cidade, utilizando seus espaços. Aqui a utopia foi construída e o moderno, não se tornou eterno. A cidade envelhece, abrindo a possibilidade de ser substituída por novas arquiteturas, e isso exige novas maneiras de se relacionar com os espaços da cidade, uma vez que em Brasília, inaugurou-se também, uma condição única e sem precedentes já que, mais que do que a cidade, o tombamento determina que é o projeto que sobrevive. Desse modo, o que as leis buscam preservar não é a Brasília construída, mas sim sua gramática urbana, com suas especificidades.

Nessa perspectiva, há algo estimulante nos escritos de Lúcio Costa quando aponta que “é preciso estar imbuído de lucidez e sensibilidade no trato dos problemas urbanos”, demandando assim, uma visão generosa e não restritiva para pensar a cidade. Costa afirma que, no enfrentamento dos “inúmeros problemas do dia a dia” das questões de preservação é preciso ter “disposição, firmeza e flexibilidade”, reconhecendo que se trata de “tarefa tantas vezes ingrata e inglória” para os técnicos. Desse modo, Costa demonstra sua visão ao pensar o planejamento urbano, dentro de uma perspectiva temporal, e reconhece que uma cidade é feita em séculos e no caso de Brasília, uma cidade-capital se consolida dentro de um campo de transformações políticas, sociais e culturais numa complexa correlação com seus períodos históricos. A essa questão, Rossetti aponta que:

“Hoje, é preciso investigar as tensões entre o ideário geral da cidade e o projeto urbano consolidado, a fim de debater alternativas e possibilidades novas, desdobrando seu projeto adiante. Há um conjunto de enfrentamentos políticos e urbanísticos de maior envergadura que demandam ações de efetiva transformação dos parâmetros e para isso será preciso

superar práticas políticas obsoletas. Contudo, no horizonte de qualquer reflexão, o tombamento de Brasília tem que ser um fator *sine qua non* para pensar a cidade. O tombamento de Brasília não se pode ser tomado como uma mera questão contra a qual, ou apesar da qual, ou a despeito da qual, se pretende planejar, projetar ou refletir. O tombamento de Brasília não pode ser como a “Geni” da música de Chico Buarque, sendo ora “maldita”, ora “bendita”, a depender de quem dela se serve!” (ROSSETTI, 2013, np)

Deve-se, portanto, como afirma Milton Santos (1992), enfatizar que não há a possibilidade de construção de uma condição de cidadania, prescindindo de seu “componente territorial”, já que “o valor do indivíduo depende do lugar onde ele está e que, desse modo, a igualdade dos cidadãos supõe, para todos, uma acessibilidade semelhante aos bens e serviços” (SANTOS, 1992). Assim, pesquisadores, arquitetos, urbanistas, artistas e profissionais da paisagem e do espaço, seguem se debruçando de forma crítica e ativa, sobre as novas possibilidades de arranjos territoriais, nas quais os lugares e as paisagens constituam espaços mais aprazíveis e dinâmicos.

“A paisagem nada tem de fixo, de imóvel. Cada vez que a sociedade passa por um processo de mudança, a economia, as relações sociais e políticas também mudam, em ritmos e intensidades variados. A mesma coisa acontece em relação ao espaço e à paisagem que se transforma para se adaptar às novas necessidades da sociedade.” (SANTOS, 1997, p. 37)

Desse modo, a paisagem resulta sempre de um processo de acumulação, mas é, ao mesmo tempo, contínua no espaço e no tempo, é uma sem ser totalizante, é compósita, pois resulta sempre de uma mistura, um mosaico de tempos e objetos datados. A paisagem pressupõe, também, um conjunto de formas e funções em constante transformações, seus aspectos “visíveis”, mas, por outro lado, as formas e as funções indicam a estrutura espacial, em princípio, “invisível”, e resulta sempre do casamento da paisagem com a sociedade. Lúcio Costa sabia disso e buscou situar sua proposta, para a cidade de modo que a paisagem se situasse entre o artificial e o natural. Ele insinuava:

“Normalmente, urbanizar consiste em criar condições para que a cidade aconteça; ao passo que em Brasília tratava-se de tomar posse do lugar e de lhe impor – à maneira dos conquistadores ou de Luiz XIV – uma estrutura urbana capaz de permitir, num curto lapso de tempo, a instalação de uma Capital. Ao contrário das cidades que se conformam e se ajustam à paisagem, no Cerrado deserto e de encontro a um céu imenso – como em pleno mar a cidade criou a paisagem” (COSTA, 1995, p. 294).

Posto isso, no contexto de uma Brasília, tombada e com um patrimônio arquitetônico singular, é preciso equacionar a tensão entre o que efetivamente se transforma em detrimento do que supostamente se perde, com uma abordagem lúcida e crítica. Considerando que Brasília é excepcional, uma vez que a cidade já nasceu com uma missão muito específica, torna-se imperioso reagir a quaisquer ações que pretendam transformar Brasília numa cidade comum, banalizando suas singularidades, seja por ignorância, ingenuidade ou má fé. Logo, dentre os desafios atuais, deve-se pensar Brasília em seus espaços urbanos, e não apenas nos monumentos, mas, sobretudo, no que existe e no que não existe de espaço urbano qualificado entre tais monumentos. É experimentar o que pode

existir entre linha limítrofe que divide os dois extremos, encontrando o universo que habita entre as curvas orgânicas dos troncos retorcidos e as curvas geométricas das abóbodas e dos arcos. Nesse sentido, os trabalhos dos diversos artistas aqui apresentados, representam um breve recorte das propostas artísticas circunscritas no espaço de Brasília que percorrem as escalas da cidade e se relacionam com a paisagem, alterando - de alguma forma -, a percepção sobre a cidade. São trabalhos que estabelecem diferentes relações entre os indivíduos e cidade, propondo pontos de contato entre eles, rompendo as fronteiras físicas e imaginárias impostas pelo planejamento urbano e resultando em vínculos que estimulam novas construções desses espaços. Essas manifestações de arte, por mais que não tenham como objetivo esse fim, acabam por remediar, através da sensibilização do indivíduo, suas relações com a cidade e assim, o "papel" do artista se consolida, não no ideal de transformar o mundo de uma forma absoluta, mas sim, provocando o olhar dos usuários da cidade para a paisagem, de modo a enxergá-la de uma forma distinta. Não se pretende aqui, dizer que a arte tem a responsabilidade de criar e propor essas melhorias para a cidade ou para a sociedade, mas quando se faltam políticas que revisem as

condições do espaço urbano, ou até mesmo argumentos para discussão, os trabalhos artísticos tem a capacidade de estimular o debate. O artista contemporâneo, é uma antena que capta as diversas questões relacionadas a sociedade e de forma única, imprime nelas, suas marcas. Por meio das intervenções na cidade, os artistas ressignificam esse espaço, apresentando-o de uma forma diferente. Cada intervenção inscreve-se nesta trama e possibilita novas articulações ao extrapolar os limites impostos pelos muros do ateliê, da galeria ou do museu, podendo suscitar uma provocação aos passantes, ampliando a experiência de uso do espaço público rompendo com as estruturas de interpretação da cidade. Esse alargamento de fronteiras causado pela “presença estranha” no espaço, pode despertar uma inquietação do olhar e assim, questões que por vezes passam despercebidas, podem ser reconfiguradas e ressurgirem como forma de protesto, com força e potência para resgatar a sociedade do estado de anestesia em que se

encontram. Dessa forma, posto de lado todos os *clichês*, não seria absurdo dizer que “*A Arte Salva*.”³³

Cada um das intervenções aqui apresentadas, situadas no espaço de Brasília e se relacionando com a paisagem da cidade, remetem não apenas ao entorno direto, local, mas necessariamente a um espaço infinitamente mais vasto. Não se trata propriamente das dimensões dos projetos, mas de sua capacidade de configurar um campo mais amplo, para além do sítio particular ou da localização imediata. Esses trabalhos, ao atraírem o olhar dos ocupantes da cidade para os espaços públicos, questionando as escalas, conceitos, dinâmicas e regras do projeto e tombamento da cidade, lançam uma luz ao pensamento apontando para iniciativas que promovem novas formas distintas de enxergarem a cidade. Eles abrem espaço para a reflexão sobre como é lidar com a cidade, sentir a cidade, e compreender que a cidade é um pouco mais individual, mas que também é do outro, e que é compartilhada. Os trabalhos demonstram portanto, que arte possui, entre outras coisas, a capacidade atuar na construção de espaços experimentados,

³³ “Arte Salva” é o título de uma das obras do artista Eduardo Srur. Trata-se de intervenção não autorizada aconteceu no dia 8 de dezembro de 2011, no Congresso Nacional, em Brasília, com a participação de dezenas de pessoas que lançaram 360 boias salva-vidas no espelho d’água em frente

propícios para reunir pessoas e passíveis de serem apropriados, além de também, realçar as potencialidades de cada local desvelando, talvez, outras formas de compreender a cidade habitada;

Desse modo, a dimensão monumental da cidade, hoje, revela-se, não propriamente na sua escala, mas na sua dinâmica, uma vez que a cidade contemporânea “não pode mais ser considerada um espaço delimitado, nem um espaço em expansão; ela não é mais considerada espaço construído e objetivado, mas um sistema de serviços, cuja potencialidade é praticamente ilimitada” (ARGAN, 1998, p. 215). Dentro deste quadro, a arte no contexto urbano faz-se relevante, uma vez que, o artista, por mais integrado ou disruptivo que seja, não pode deixar de existir no contexto social, na cidade; não pode deixar de viver suas tensões internas. Assim, se no período moderno a cidade foi pensada na sua dimensão de função, hoje ela se inscreve numa dimensão de existência, em que as artes visuais têm participação ativa nesta nova condição. O novo modo de vida nas cidades contemporâneas, está relacionado a falta de tempo, ao individualismo e a construção de relações efêmeras, tanto entre

ao parlamento. As boias de plástico foram numeradas e adesivadas com a frase A arte salva durante uma oficina organizada com os alunos da Universidade de Brasília (UnB). A ação mostrava a arte como uma possibilidade de salvamento e resgate da consciência cívica.

indivíduos, quanto destes com o próprio ambiente. Assim, fica evidente que nas propostas apresentadas, os trabalhos se conectam à paisagem, promovendo uma interação física com o espaço, ressaltando suas características naturais e culturais. A paisagem, como visto, deixa de ser tema para ser meio. Através destas obras, nas quais a paisagem é parte constitutiva e indissociável, é possível a reflexão sobre a produção e apropriação da paisagem, da natureza e do meio ambiente, além de lançar luz sobre seus aspectos físicos e humanos, formadores da paisagem.

Por fim, discutindo conceitos relacionados à paisagem nas artes visuais, este trabalho demonstrou a presença e sobrevivência, no âmbito da produção artística contemporânea, de conceitos derivados da tradição do sistema dos gêneros pictóricos, sobretudo da esfera da pintura de paisagem, ainda que estes conceitos se

revelam, na atualidade, transfigurados, desconstruídos, reapropriados e resgatam uma cidade escondida. Nesse percurso, foram traçadas novas rotas e situações das mais diversas surgiram. Intermediadas pela cidade, por sua história, arquitetura e especificidade, os trabalhos alcançaram uma nova potencialidade para o espaço, imprimindo marcas em meio à sua cartografia urbana tão peculiar. Por certo, em algumas circunstâncias, entre a obra de arte pública, o espaço urbano e sua dissolução no espaço, revela a própria estrutura espacial contemporânea, em que não existe a distinção entre os espaços interno e externo, individual e coletivo, privado e público. Portanto, a arte nos espaços públicos é, simultaneamente, meio de reflexão e lugar. No cruzamento dessas visões, as obras oferecem ora a imagem de um mundo cristalizado e imóvel, ora a visão de um outro, flexível e em permanente mutação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ArPDF, CODEPLAN, DePHA. RELATÓRIO do Plano Piloto de Brasília. Brasília: GDF, 1991.

AUGÉ, Marc (2012) [1992], Não-Lugares – introdução a uma antropologia da sobremodernidade, Lisboa, Editora Letra Livre.

ALVES, José Francisco. Transformações do espaço público. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2006.

ARGAN, Giulio Carlo. Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. Tradução Denise Bottmann, Frederico Carotti; prefácio Rodrigo Naves. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

AZAMBUJA, Renata. Entre poéticas e políticas. Brasília: Instituto Terceiro Setor, 2012.

BAKER, Kenneth. Minimalism: art of circumstance. New York: Abbeville Press, 1988.

BAUDELAIRE, C. O pintor da vida moderna. IN: COELHO, T. (Org.). A modernidade em Baudelaire. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p.159-212.

BARRA, Eduardo. Paisagens úteis: escritos sobre paisagismos. São Paulo: Editora Senac; Mandarin, 2006.

BENEVOLO, Leonardo. História da Cidade. São Paulo: Perspectiva, 2015

BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas, vol. III – Charles Baudelaire, um Lírico no Auge do Capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERQUE, Augustin. Paisagem-marca, paisagem-matriz: elementos da problemática para uma geografia cultural. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (orgs.). Paisagem, tempo e cultura. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

BOURRIAUD, Nicolas. Radicante – por uma estética da globalização. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BRISSAC, Nelson Peixoto. Paisagens Urbanas. São Paulo: SENAC Editora, 2004.

BROTON, Jerry. Uma História do Mundo em Doze Mapas. Londres: Allen Lane, 2012.

CAMPBELL, Brígida. Arte para uma cidade sensível / Art for a sensitive city / Brígida Campbell; tradução para o inglês Valéria Sarsur e Pedro Vieira - São Paulo, Invisíveis Produções, 2015.

CARERI, Francesco. Walkscapes: o caminhar como prática estética. São Paulo: Editora G. Gili, 2002.

CAUQUELIN, Anne. A invenção da paisagem. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins, 2007.

CAUQUELIN, Anne. No ângulo dos mundos possíveis. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CERTEAU, Michel: A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2008.

CLARK, Kenneth. Paisagem na arte. Trad. Rijo de Almeida. Lisboa: Editora Ulisseia, 1961.

COSTA, Lúcio. Considerações em torno do Plano-Piloto de Brasília. I Seminário de Estudos dos Problemas urbanos de Brasília. Anais. Brasília: Senado Federal, 1974.

DIAS, Karina. Entre Visão e Invisão: Paisagem: Por uma experiência da paisagem no cotidiano. Niterói - RJ: Ed. UNB, 2010.

FERNANDES, Catarina Manuel Pinelo - A arquitetura do museu de arte :|bde arquivo a site-specific. Coimbra, 2015.

FERREIRA, Glória. Land art: paisagem como meio da obra de arte. Arte & Ensaio, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 42, p. 109-114, jul.-dez. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n42.9>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

GEHL, Jan. *Cidades para pessoas*. São Paulo, Perspectiva, 2013.

HAROUËL, Jean-Louis. História do Urbanismo. Campinas: Papirus, 1998.

HOLSTON, James. A cidade modernista. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

JACOBS, Jane. Morte e Vida de Grandes Cidades. 3.ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

KRAUSS, Rosalind E. Caminhos da escultura moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LYNCH, Kevin. A Imagem da Cidade. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MADERUELO, Javier. El Paisaje: génesis de un concepto. Madrid: Abada Editores, 2005

RUSH, Michael. Novas mídias na arte contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

PEDROSA, Mário. A cidade nova, síntese das artes. In: PEDROSA, Mário; AMARAL, Aracy (org.). Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília. São Paulo: Perspectiva, 1981. p.355-360.

PEDROSA, Mário. Lições do congresso internacional de recompensas. Módulo, Rio de Janeiro, v.3, n.16, p.6-11, dez. 1959.

PRANDO, Felipe C. M. "Paisagens contemporâneas em práticas discursivas artísticas" in: Anais do 18º Encontro Nacional da ANPAP: Transversalidades nas Artes Visuais. MARTINS, Maria Virginia Gordilho; HERNÁNDEZ, Maria Herminia Olivera (Org.). Salvador: ANPAP, EDUFBA, 2009. (ONLINE). Acessado em 15/09/2021.

SANTOS, Milton. Pensando o espaço do homem. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

SCHAMA, Simon. Paisagem e Memória. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

Schwarcz, Lilia Moritz. O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João. Companhia das Letras, 2008.

VALLADARES, Licia do Prado. A sociologia urbana de Robert E. Park. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2018.

WALTHER, Ingo F. Os mestres da pintura ocidental, Taschen, 2005.