

REFLEXÕES DO ESPAÇO URBANO DE BRASÍLIA A PARTIR DA PINTURA METAFÍSICA DE GIORGIO DE CHIRICO.

Coletivo de pesquisa em Arte¹

RESUMO

O artigo apresenta um recorte da pesquisa em andamento realizada por um grupo de alunos do ensino médio participantes do Projeto de Iniciação científica “Maristão Faz Ciência” do Colégio Marista de Brasília, bem como um trabalho poético criado pelo grupo como base nas reflexões decorrentes. Esse trabalho tem como finalidade precípua abordar o espaço urbano de Brasília, passando pela análise da proposição moderna do Plano Piloto e sua ocupação contemporânea. O Plano Piloto de Lúcio Costa possui uma curiosa imposição, a saber, cidade construída de modo planejado. Seus habitantes encontram o espaço pronto e dele se apropriam. Mas a apropriação dá-se de forma recíproca e as construções de Brasília - monumentos e projeto urbanístico - constituem-se numa edificação do jeito de relacionar-se e também de ser dos moradores da cidade. Assim, para explorar a cidade como constructo das relações humanas e dos modos de ser no mundo, a pesquisa fundamenta-se na proposição de arte metafísica de Giorgio de Chirico, cujos objeto e intencionalidade serviram de ponte à reflexão sobre essas relações. Destarte, a poética proposta pelo grupo, que utiliza os recursos de mídia digital e comunicacional – realidade aumentada –, é resultado das reflexões sobre essas imbricações e também é proposta de experimentação da realidade, uma vez que se compõe considerando também as narrativas e as percepções individuais dos espectadores.

Palavras-chave: Brasília, espaço urbano, arte metafísica.

ABSTRACT:

This article presents a part of the research in progress from a group of high school students who take part in a scientific initiation research project called “Maristão Faz Ciência” from the Colégio Marista de Brasília, as well as a poetics created by the group based on the reflections attained. This study has as primary aim approaching Brasília’s urban space, though the analysis of Pilot Plan’s modern proposition and its contemporary occupation. Lucio Costa’s Pilot Plan possesses a curious imposition: a city constructed in a planned way. Its inhabitants find the space prompt and make it their own. But this appropriation presents itself as reciprocal and the buildings of Brasília – monuments and urbanistic project – constitute metaphysically in an edification of the citizens’ way of relate, as well as their way of being in the city. Therefore, to approach the city as a construction of the human relationships and the ways of being in the world, the research is based on the artistic proposition of Giorgio De Chirico, whose object and the intentionality functions as a bridge to reflections about those relations. The poetics, which employs digital and communicational media resources (augmented reality), proposed by the group is the result of the reflections about those imbrications, but it is also a proposal of experiencing the reality, once it composes itself considering also the narratives and the individual perceptions of the spectators.

Keywords: Brasilia, urban space, metaphysical art.

INTRODUÇÃO

A atmosfera de Brasília e a utopia que cerca sua criação influenciam diretamente na construção da identidade de seus habitantes do mesmo modo que seus habitantes modificam a atmosfera da cidade na sua relação cotidiana com seus elementos. Essa relação sujeito e espaço é explorada visivelmente por De Chirico em suas obras, nas quais

¹ O coletivo faz parte do Programa Maristão Faz Ciência e tem orientação da Prof^ª Dr^ª Cristiane Herres Terraza e do Prof^º Marcelo Vargas Arantes. Seus componentes são os alunos do Ensino Médio: do 2º ano Paulo Meira Lima, Elisa Grossi, Vitor Guerra, Maria Luiza Munhoz, Brenda Lee, Luiza Bao, Isadora Porto; e do 3º ano Ana Beatriz Neri, Letícia Cavalcante, Luísa Cruz, Maria Luísa Cascelli, Camila Rocha.

elementos arquitetônicos característicos da civilização clássica, considerada berço da cultura ocidental, compõem espaços nostálgicos, mas também constituem a figura humana, construindo uma inter-relação entre espaço e indivíduo.

De Chirico, em suas obras, representa a monumentalidade da arquitetura clássica em contraponto com as chaminés industriais do mundo moderno. Brasília apresenta o tom monumental da modernidade. “Brasília é artificial. Tão artificial quanto devia ter sido o mundo quando foi criado. Quando o mundo foi criado, foi preciso criar um homem especialmente para aquele mundo.” (LISPECTOR, 1978, p. 34). A complexidade das significâncias realizadas a partir da fruição tanto do espaço metafísico construído por De Chirico, bem como do plano urbano de Brasília é refletida na revisão de conceitos, a saber, a criação do espaço, seja ele físico ou imaginário, ultrapassa as escolhas que seguem planejamentos, visto que os seus aspectos podem sugerir reações e ações imprevistas.

Este ensaio teórico reflete sobre a formação e as proposições metafísicas de De Chirico, realizadas entre 1911 a 1915, tomando-as como fundamentação para pensar a cidade como constructo das relações humanas e dos modos de ser e estar no mundo.

A criação poética empreendida pelo grupo objetiva alargar as percepções sobre apreensão metafísica do espaço urbano do Plano Piloto, estendendo o olhar sobre a cidade aos seus habitantes que serão convidados a serem partícipes da poética. A partir dessa perspectiva, as mídias interativas comporão a construção visual.

DE CHIRICO – O ARTISTA

Sabe-se que, de maneira geral, os artistas se valem de experiências pessoais para produzirem suas obras de arte. O pintor e escultor Giorgio de Chirico (1888-1978) reuniu diferentes elementos de sua vida em seu acervo artístico. Em suas obras, o artista retratou os diferentes lugares pelos quais passou, a diversidade cultural vivida por ele e suas influências pessoais e filosóficas.

Giorgio de Chirico nasceu na cidade de Vólos, na Grécia, filho de pais italianos. Esse fato marca um importante aspecto de suas obras, qual seja, a referência à cultura greco-romana. A vida em um país marcado pela Antiguidade Clássica em sua história e arte levou De Chirico a simbolizar esse marco em seus quadros por meio de colunas, arcos e referências às narrativas greco-romanas.

De Chirico era filho de um engenheiro que trabalhava na construção de uma ferrovia, o que pode ser causa de dois dos aspectos marcantes de sua obra. O primeiro deles seria a representação de instrumentos utilizados por engenheiros (régua, esquadros). O segundo aspecto seria a imagem do trem, que se tornou recorrente nos quadros do pintor, como se pode notar em “A recompensa do adivinho”, de 1913.



Figura 1: DE CHIRICO, A recompensa do adivinho, 1913.
Óleo sobre tela 135,5 X 180,5 cm
Filadélfia, PA, Philadelphia Museum of Art.
Disponível em: <<http://multipessoa.net/elementos/imagem/362>>

Após sua temporada na Grécia, De Chirico viveu em diversos lugares, que acabaram sendo representados em suas obras, particularmente, a França e a Alemanha com seus processos de industrialização, evidenciados em sua pintura pelas chaminés de fábricas.

Destaca-se sua passagem por Munique, cidade que abriga em si elementos clássicos ao lado de características modernistas, traço recorrente na obra de De Chirico. Nela, o pintor estuda o pensamento de Nietzsche, Schopenhauer, Weininger e a obra de Böcklin (pintor simbolista). O artista é influenciado por uma filosofia de cunho metafísico, melancólico e pessimista e passa a viver sob uma atmosfera industrial.

Schopenhauer e Nietzsche foram os primeiros a ensinar a profunda importância do não-sentido da vida e como tal falta de sentido pode ser transferida para a arte. Os bons e novos artesãos são filósofos que ultrapassam a Filosofia. (DE CHIRICO, 1919)

Do pintor simbolista Arnold Böcklin, De Chirico recebe a influência das figuras mitológicas reproduzidas ao longo de um cenário de arquitetura clássica, que geram um mundo estranho e sombrio.

As viagens do artista também o guiaram à Itália, com suas grandes praças e imponentes estátuas, outro traço marcante de sua obra. Essas estruturas instigam De Chirico a refletir sobre a metafísica da arquitetura italiana. O pintor procura retratar em suas criações o peso que as cidades significam no comportamento humano.

Nos questionamentos que marcam sua obra, vê-se uma clara influência do filósofo Friedrich Nietzsche, no que tange à análise da solidão do ser humano como algo inerente à sua natureza. A discussão sobre a condição humana também se encontra na figura dos manequins, representações, cuja identidade não está aparente na face, mas sim nos elementos arquitetônicos que compõem seus corpos, como em “O arqueólogo”.



Figura 2: DE CHIRICO, O arqueólogo, 1927

Óleo sobre tela, 96 X 128 cm

Coleção privada

Disponível em: <<http://www.atlantedellarteitaliana.it/artwork-2897.html>>

As figuras representativas de indivíduos, que têm significativa parcela de seu aspecto humano retirado graças aos objetos que as compõem, são, em boa parte, formadas a partir de esquadros, régulas em “T” e outros tipos de ferramentas para cálculos, os quais eram encontrados na oficina de seu pai. Além disso, quando não estão sendo utilizados em uma representação distante da humanidade, esses signos relacionados à engenharia fazem-se presentes em molduras ou em outros aspectos da formação e composição do ambiente da obra, sempre de modo naturalista, porém sem perder o aspecto subjetivo e metafísico.



Figura 3: DE CHIRICO, Heitor e Andrômeda, 1917

Óleo sobre tela, 90 X 60 cm

Coleção privada

Disponível em: <http://taislc.blogspot.com.br/2009/04/georgio-de-chirico-pintura-metafisica.html>

As estátuas de Apolo e outras figuras emblemáticas da mitologia grega – mesmo que representadas de maneira não convencional, como no quadro “Heitor e Andrômeda” – são recorrentes na arte metafísica de De Chirico. A presença das figuras mitológicas e de suas lendas tem um significado específico na obra. Em primeiro plano, observamos uma representação do humano no ambiente do quadro, mesmo que simbolicamente, constituída por elementos que remetem ao aspecto de engenhar, arquitetar, desenhar. Depois, é possível reparar também, nas especificidades das estátuas, a representação de um fato, acontecimento ou sentimento específico, de acordo com suas próprias características.

De Chirico sofreu também grande influência do poeta e crítico de arte Guillaume Apollinaire, um dos responsáveis por tornar sua arte reconhecida. O poeta foi o primeiro a denominar sua pintura como metafísica. Os dois se encontravam com regularidade na época em que o pintor morava em Paris, período considerado um dos mais produtivos e no qual dizia ter encontrado uma expressão nova, capaz de se adequar à sua melancolia.

A partir do estudo da vida do pintor metafísico, percebe-se que este é um exemplo de suas próprias teorias de espaço como agente formador do indivíduo. Suas experiências, nas cidades em que vivera, tiveram claramente um efeito marcante em sua percepção de mundo e ajudaram-no a identificar o extraordinário no ordinário. Influências, visivelmente retratadas em suas pinturas que, de certa forma, servem como uma recapitulação da vida do artista e sintetizam a união dos símbolos das localidades vivenciadas por De Chirico.

METAFÍSICA – A ARTE

Apesar de ter seu início próximo ao advento da Primeira Grande Guerra, (aproximadamente em 1913), época conjuntural das Vanguardas Modernas, a arte metafísica destoa de boa parte das expressões artísticas que nasciam nesse mesmo período.

Enquanto as Vanguardas buscavam algum modo de transformação da representação e da criação plástica, a Arte Metafísica não incorporou o espírito de reconstrução formal, criada a partir de pesquisas das potencialidades visuais da linguagem. A construção espacial perspectiva e a figuração de certos elementos não se contrapõem à representação da forma. Como assinalou, em seu texto “Sobre a Arte Metafísica”, o próprio Giorgio De Chirico (1996, p. 454-457),

Uma época europeia como a nossa, que encerra em si o peso esmagador de tantas civilizações e a maturidade de tantos períodos espirituais, está destinada a produzir uma arte que, de um certo ponto de vista, parece ser de inquietação mítica [...]. A obra de arte metafísica é bastante serena em um aspecto, e não obstante dá a impressão de que alguma coisa nova deve acontecer nessa própria serenidade, e que outros signos, além dos já evidentes, devem encontrar seu lugar no quadrado da tela (...).

O conceito de metafísica, desde seu surgimento na Atenas de IV a. C., designou uma ciência primeira, algo que precede a existência das outras, a fim de fornecer a elas princípios das quais todas dependem (ABBAGNANO, 2000). No conceito da metafísica clássica está impresso a superioridade da ação filosófica de conhecer ou aproximar-se das

verdades. O desenvolvimento do conceito ao longo dos séculos agregou especificações e interpretações que circundavam a busca do estabelecimento de uma ciência que, sem necessidade de verificação em termos de experiência, conjugasse os elementos de todas as outras.

Ao fundar a *Scuola Metafisica* entre 1917 e 1919, Giorgio De Chirico, juntamente com seu colega Carlo Carrà, propõe uma arte que busque superar a experiência cotidiana. Segundo Taylor (1996, p. 452), esta escola tinha como um de seus princípios fundamentais a provocação de sensações desconfortantes que levassem a duvidar da existência vazia do mundo empírico, percebendo, em vez disso, cada objeto apenas com a parte visível de uma experiência.

De Chirico quer a consciência da ameaça pelo pressentimento do desconhecido, a obsessão pelo enigmático, enquanto Carrà expressa uma melancolia suave, a perfeição impessoal das formas ordenadas, vista como parcial e limitada.

A *Scuola Metafisica* tinha como objetivo criar uma estética que estimulasse estados de espírito enigmáticos e inquietantes no observador, de modo que fosse possível a percepção de uma realidade para além do mundo sensível. Essa percepção ocorreria por meio de uma visão diferenciada sobre os aspectos físicos e imediatos de uma imagem ou objeto. Cada elemento físico seria apenas a representação exterior de experiências pessoais e simbólicas associadas a ele. Segundo De Chirico (1996, p. 454), a mente humana é capaz de conferir estranhos aspectos mnemônicos e sentimentais a certos objetos. Quando isso ocorre, surgem sensações misteriosas que permitem visualizar a realidade de maneira diferente e, assim, passa-se a captar o estado metafísico das coisas.

Proveniente da agitação de seu estado de espírito humano, “a nova arte”, como o próprio autor a denomina, é a mescla de elementos racionais e subjetivos, característica fundamental que lhe confere o caráter metafísico.

De Chirico não está preocupado com o sonho e com a autoexpressão expressionista, mas com o que parte do cotidiano. Há a necessidade do controle dos pensamentos e das imagens que vêm à cabeça. Segundo o artista, o relativo ao sonho não é atingido de forma metafísica, destarte a origem dos sonhos é descartada.

De Chirico sempre se sentiu atraído pelos enigmas e mitos originais, que, segundo ele, são os refúgios da sociedade. Além disso, ele defende que havia uma inquietação mítica em seu tempo, oriunda, provavelmente, da angústia do homem perante a guerra e a industrialização.

As linhas e os ângulos são elementos primordiais para a criação da atmosfera metafísica na pintura de De Chirico. O mistério que as imagens por ele criadas carregam deve-se à escolha do formato arquitetônico, do desenho que foge à perspectiva tradicional, da ambiguidade que a forma adquire com mais de um ponto de fuga em perspectivas lineares e geométricas ou a ausência dele, das sombras que se relacionam de forma ambígua com estas perspectivas.

A tentativa de transcendência de significado da realidade empírica se apresenta nos quadros de Giorgio de Chirico. Nesse sentido, o artista explora a metafísica principalmente em seu sentido ontológico, ou seja, no estudo dos caracteres fundamentais do ser – ao desvincular arcos, fachadas, torres, trens, manequins e outros objetos e construções do seu contexto usual –, cria-se uma atmosfera na qual se busca um

sentido e uma função na interação e comparação entre os elementos. Como afirma Heidegger (1978, p. 40), “Toda forma essencial do espírito é ambígua. Quanto mais for incomparável com qualquer outra coisa, tanto maior será o índice de sua incompreensão.” Quando tenta compreender a interação dada pelos objetos na tela, o espectador é forçado a buscar a própria essência do objeto em si.

A estética metafísica não está, porém, vinculada apenas à interação entre os elementos pictóricos, haverá também uma proposta metafísica na construção independente desses elementos. De Chirico, em sua chamada “metafísica geométrica”, explora o uso das formas, volumes e ângulos como forma de dar significado ao elemento retratado, atribuindo interpretações e simbologias em arcos, pórticos, estátuas, manequins, instrumentos de medição, entre outros objetos.

O artista, por fim, se refere à sua obra como expressão de uma solidão “eminentemente metafísica, para a qual toda possibilidade lógica de educação visual ou psicológica fica automaticamente excluída.” (DE CHIRICO, 1996, p. 457). Em suas obras, há uma perspectiva de “profundeza habitada”, que causa a impressão de que novos signos irão surgir e que novos enigmas serão propostos durante a contemplação da pintura.

BRASÍLIA – A CIDADE

Durante sua construção, o Plano Piloto da cidade de Brasília foi cercado de mitos, idealizações, metas e críticas. De uma perspectiva plástica e visual, foi também planejado e concretizado como uma obra, um monumento.

O processo de construção de Brasília combinou pontualmente o planejar e o criar: a cidade foi o resultado de um ambicioso projeto modernizador de Juscelino Kubitschek de fazer a capital nacional no meio do cerrado a fim de redimensionar a ocupação do território nacional. Inspirada na relação entre política e estética e marcada pela monumentalidade de seus edifícios e pela sua singular estrutura residencial e rodoviária, Brasília acabou se tornando uma utopia não realizada. Segundo Bullrich (2012, p. 170),

Supunha-se que um projeto plenamente compacto - um desenho definido rigorosamente, que não permitisse transformações substanciais -- resolveria, de uma vez por todas, os conflitos e contradições das cidades industriais.

O planejamento do território buscou alcançar a “utopia urbana”, ou seja, um funcionalismo que organizasse a cidade, pretendendo impedir a estratificação social. A criação – do ponto de vista artístico - ocorreu desde os primeiros traços que deram vida ao projeto de Lúcio Costa, arquiteto que se referia a ela como “Brasília, a cidade que inventei”.

Porém, a cidade como meio de integração, união e formação, conforme o planejado pelo urbanista, infelizmente, não se efetivou. Na realidade, toda construção arquitetônica brasiliense, em sua magnitude, implicou, justamente, o contrário da idealização social esperada pela cidade, tornando-a, para muitos, fria, sombria e solitária.

Devido a motivos econômicos e políticos, Brasília, mesmo sendo uma cidade planejada, sofreu diversas modificações ao longo de sua construção. As unidades de

vizinhança, inicialmente projetadas por Lucio Costa, por exemplo, eram compostas por quatro superquadras, seus respectivos comércios, uma escola infantil e áreas de lazer, cultura e religião. O intuito do urbanista ao idealizá-las era gerar autonomia aos moradores em relação ao ambiente urbano. Assim, efetivar-se-ia uma coletividade de convívio harmônico e comunitário e, conseqüentemente, minimizar-se-ia o problema do tráfego de veículos, considerando que todos os serviços de necessidades básicas estariam situados em cada unidade.

Todavia, o projeto sofreu várias alterações e novas superquadras foram construídas sem receber todos os serviços previstos no plano original. Sem a autonomia esperada pelo urbanista, os moradores, então, para terem acesso aos recursos básicos da cidade, precisam percorrer maiores distâncias. Visto que o Plano Piloto de Brasília é extenso e os vazios entre uma superquadra e outra são amplos, muitas vezes ocupados apenas por vegetação, a utilização do carro se tornou essencial para a locomoção na capital. Conseqüentemente, a vida pedestre na cidade ficou reduzida apenas às curtas distâncias e o contato entre os indivíduos que residem na capital, limitado.

Disso, pode derivar a individualidade e solidão observada em Brasília: “O que devia ser sentido com igualdade pode ser facilmente transformado em anonimato” (WISNIK, 2012, pp. 368). O indivíduo é aprisionado em sua própria realidade, dentro de seu apartamento ou de seu carro, de contato restrito com as pessoas à sua volta.

Nesse sentido, a sensação de solidão e de desamparo experienciada, no Plano Piloto e, sobretudo, no eixo monumental, nos remete às obras de Giorgio De Chirico feitas entre 1911 e 1915. As pinturas dessa fase ilustram a melancolia de cidades ermas e aparentemente abandonadas. Segundo Espada (2012, p. 152),

A ideia de suspensão, característica dos projetos de Niemeyer, explica em parte o sentido “metafísico” ou “onírico” por vezes atribuído ao centro cívico de Brasília, ou “surrealista” atribuído às obras do arquiteto. Para isso, contribuem também as perspectivas monumentais determinadas pelo Plano Piloto e a austeridade da Praça dos Três Poderes.

O visual da capital dá a impressão de que a figura humana é minimizada diante dos sólidos brancos erguidos em espaços grandiosos. Assim, é possível criar um paralelo entre a realidade peculiar brasiliense, apresentada acima, e o quadro “O arqueólogo” (figura 2), em que a figura humana é retratada presa em um interior e sua composição corporal está fundida com elementos arquitetônicos, o que exemplifica o pensamento do artista sobre o espaço como agente formador do indivíduo. Pode-se também relacionar as esculturas-manequins presentes na obra de De Chirico com estátuas localizadas no Eixo Monumental, como os Evangelistas e a Justiça, de Ceschiatti, e Os Guerreiros, mais conhecida como Os Candangos, de Giorgi.



Figura 4: vista panorâmica da Praça dos Três Poderes
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/90/Pra%C3%A7a_3_Poderes_Bras%C3%ADlia_panorama.jpg

A monumentalidade das obras arquitetônicas de Niemeyer, no plano estabelecido por Costa, em relação às pinturas de De Chirico nos possibilita analisar como o ambiente da cidade se relaciona com o homem que a criou. Os significados que o monumental revela, apesar de serem únicos para cada espectador, evocam a necessidade de interação com o meio e provocam o olhar para fora e para dentro, caminhando para o afastamento e para a proximidade dos criadores.

Todas essas construções criam discursos enigmáticos que remetem a símbolos estéticos, políticos e culturais, consequência de experiências individuais e coletivas que se transfiguram na arte arquitetônica. Em Brasília e em De Chirico, segundo Guilherme Wisnik (2001), “amplios espaços abertos apontam para uma profundidade impenetrável”. Isso demonstra que há algo extremamente enigmático e há necessidade de transpor o olhar para além das aparências imediatas, buscando alcançar o melancólico aspecto metafísico.

Por mais que as obras arquitetônicas de Lúcio Costa não sejam fruto de uma “revelação metafísica”, elas conquistaram algo comum às obras de De Chirico, qual seja, o valor. O valor de obra de arte, o valor de identidade, o valor de compreensão. O modelo arquitetônico de Costa e a pintura metafísica de De Chirico foram analisados, em seus contextos, sob olhares curiosos e temerosos pelo novo que lhes eram apresentados. O próprio pintor (apud TAYLOR, 1996, p. 455) comenta sobre a questão da compreensão ao discorrer sobre a arte metafísica:

A questão da compreensão nos preocupa muito hoje; amanhã ela já não perturbará mais. Ser ou não compreendido é um problema de hoje. Além disso, um dia nosso trabalho perderá para o público seu ar de loucura, isto é, a loucura que o público vê nele, precisamente aquilo que não é evidente a todos, que existira sempre e continuará a gesticular e a mostrar-se atrás da cortina inexorável do motivo.

Pode-se, em parte, aplicar a reflexão do artista no projeto do Plano Piloto, pois tanto o planejamento quanto a estética da cidade já foram duramente criticadas. Sibyl Moholy-Nagy (1959, p. 89), por exemplo, refere-se à Brasília como resultado de “implicações trágicas da arquitetura moderna mal compreendida.” Espada (2012, p. 165-170) critica as distâncias entre os edifícios, o que dificulta a comunicação entre eles. Já Bruno Zevi (1960, p. 608) afirma que a cidade reflete autoritarismo e frieza, comparando-a com um “paraíso dos burocratas.” Porém, tais críticas pareceram se amainar à medida que as ideias modernistas e vanguardistas iam se tornando mais aceitas.

Alberto Moravia (2012, p. 91) assevera que as solidões urbanas, já antecipadas por De Chirico, “expressam muito bem o mistério e espanto que o homem moderno sente diante dos poderes que o governam.” A impressão de solidão e opressão decorrente da imponência e da grande distância entre as principais obras arquitetônicas do Plano Piloto ilustra uma relação quase de servidão entre o homem e a construção que o envolve. Por fim, Clarice Lispector (1978, p. 34) sintetiza Brasília ao afirmar que “Os dois arquitetos não

pensaram em construir beleza, seria fácil: eles ergueram o espanto inexplicado. A criação não é uma compreensão, é um novo mistério.”

POÉTICA – A INTERAÇÃO

Apesar de muitos acreditarem que Brasília não possui uma marca identitária como outras cidades de grande importância no Brasil, essa percepção mostra-se equivocada, uma vez que o caráter peculiar de sua criação constrói uma totalidade formada a partir de uma contínua construção sincrética ao longo do tempo, ainda que curto, de sua existência. Além do que, o contexto, no qual a cidade modernista se insere, influencia, não do modo planejado, o cotidiano de seus moradores, que acabam por adquirir características peculiares em relação aos habitantes de outras cidades.

Observando-se a peculiaridade da construção física de Brasília, associando-a aos sentidos e significados que a cidade toma a partir de vivências e identidades, o cidadão brasileiro é capaz de perceber a relação que o espaço físico faz com quem viveu naqueles espaços. Isso se dá uma vez que a identidade subjetiva e coletiva dos indivíduos se constrói a partir das inúmeras experiências e relações por ele vividas durante a sua vida, sendo uma importante relação, a que estabelece com o seu espaço de vivência. Inconsciente e inevitavelmente, tal convivência influirá no seu modo de viver, na sua personalidade e hábitos, além do seu relacionamento com os que o cercam.

[...] a identidade marca o encontro de nosso passado com as relações sociais, culturais e econômicas nas quais vivemos agora... a identidade é a interseção de nossas vidas cotidianas com as relações econômicas e políticas de subordinação e dominação. (RUTHERFORD, 1990, p. 19-20)

Diante disso, propõe-se uma poética que incite o espectador a perceber tais relações na cidade, que traga à tona um discurso metafísico sobre a construção e, sobretudo, sobre a ocupação de Brasília. Para esse propósito, são usadas mídias tecnológicas a fim de possibilitar mais facilmente ao espectador a participação da construção visual.

A poética é composta por imagens captadas pelos membros do coletivo de pesquisa em arte. Essas imagens, dentro de um ambiente, se integram visualmente com elementos tecnológicos que proporcionam coautoria ao espectador.

O espectador visitará uma videoinstalação composta com embasamento teórico-prático nas obras de Giorgio De Chirico. A proposta é que ao adentrar a instalação, o espectador sinta-se convidado a perceber Brasília como cenário metafísico e a interagir com a obra por meio da plataforma virtual “Instagram”, na qual poderá conferir fotografias que dialogam com o tema.

A plataforma poderá ser acessada por meio de dois *tablets* que serão encontrados dentro de malas que remetem às memórias e lembranças da construção e formação de identidade de Brasília, não excluindo, mas contemplando a continuidade de um processo, fazendo a relação entre o arcaico e o moderno.

Para a efetivação do projeto, foram criadas e divulgadas duas *hashtags* que serviram como identificação na plataforma “Instagram”. Assim, o público tem a oportunidade de interagir com o projeto, anexando imagens autorais que abordem os temas “memórias e lembranças” e “rostos de Brasília”.

A poética empreende uma relação entre o espaço físico de Brasília e o indivíduo que a observa e refere-se a elas por suas lembranças e pelo seu cotidiano.

CONCLUSÃO

De Chirico propôs uma arte que buscasse superar a experiência cotidiana, vista como parcial e limitada. O autor destaca a cidade, ele cria sua arte com elementos comuns desse ambiente. Entretanto, a disposição que ele escolhe para organizar seus edifícios e a forma como eles se contrapõem à figura humana – quando esta aparece – conferem uma atmosfera de mistério aos seus cenários. A monumentalidade também se faz presente nas pinturas de De Chirico: o vazio é monumental, a extensão do céu é monumental, tal como os poucos edifícios que compõem suas obras. Nisso, também sua pintura se assemelha à percepção dos espaços de Brasília.

Brasília, uma cidade que representaria o nascimento de um novo homem, um homem moderno, imerso em uma atmosfera igualitária e humanitária, cenário que seria proporcionado por uma arquitetura inovadora e um planejamento urbano segundo os parâmetros modernistas de arquitetura.

Fatores utópicos como a superação do presente arcaico, bem como a criação de uma força que irradiasse a fim de formar uma nova civilização, não podiam ser eliminados do planejamento da cidade que trazia a promessa de uma revolução social. Tinha-se a ideia de que Brasília, com seu planejamento urbano, arquitetura, administração burocrática, formas de propriedade, política de terra e códigos legais, impulsionaria a sociedade para um futuro moderno. Seria apenas o começo de um novo país.

No entanto, essa utopia acabou por não se realizar à medida que Brasília foi sendo ocupada não só por seus habitantes, mas também pela especulação imobiliária e pela política retórica vivenciada há tempos em nosso país.

Na cidade planejada, o distanciamento e a desvalorização, diminuição do humano em relação ao monumento se assemelham à perspectiva de De Chirico sobre as cidades, em que a figura fica microdimensionada em relação ao todo do significado da cidade metafísica.

A monumentalidade das obras arquitetônicas de Niemeyer, no plano estabelecido por Costa, à luz das pinturas de De Chirico, nos possibilita analisar como o ambiente da cidade se relaciona com o homem que a criou. Os significados que o monumental revela podem ser únicos para cada espectador, o saber, o poder, a beleza, a sensibilidade, o sentimento. Entretanto, todos evocam a necessidade de interação com o meio, provocam o olhar para fora e para dentro, caminham para o afastamento e para a proximidade dos criadores.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de filosofia. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes , 2000.
- BULLRICH, Francisco. Utopias e realidades urbanas. In: XAVIER, Alberto e KATINSKY, Julio (org). Brasília – antologia crítica. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- CHIPP, Herschel, Browning. Teorias da Arte Moderna. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- D’ALFONSO, Madalena. De Chirico, o sentimento da arquitetura. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011.
- DE CHIRICO. Noi Metafisici, 1919. Disponível em <www.fondazionedechirico.org/biografia/?lang=en>. Acesso em: 05 jun. 2013.
- _____. Sobre a Arte Metafísica. In: CHIPP, Herschel B. et al. Teorias da arte Moderna. 2ª. Ed. São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- ESPADA, Heloisa. Monumento e sombra na Brasília de Marcel Gautherot. Novos estud. - CEBRAP, São Paulo, n. 93, jul. 2012. Disponível em <http://scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S101330020120002000010&lng=en&nrm=iso> Acesso em 25 jul. 2013.
- GORELIK, Adrián. “Brasília: Museu da modernidade”. In: XAVIER, Alberto e KATINSKY, Julio (orgs). Brasília - antologia crítica. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- HEIDEGGER, Martin. Introdução à metafísica. 2ª ed. Brasília: Ed. Univ. de Brasília, 1978.
- HOLSTON, James. A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- KUBITSCHEK, Juscelino. Por que construí Brasília. Rio de Janeiro: Bloch Editores S.A., 1975, p. 62-63.
- LISPECTOR, Clarice. Para não esquecer – crônicas. São Paulo: Ática, 1978.
- MOHOLY-NAGY, Sibyl. Brasilia: majestic concept or autocratic monument? *Progressive Architecture*. Nova York, v. 40, n. 10, out. 1959.
- MORAVIA, Alberto. Brasília barroca. In: XAVIER, Alberto e KATINSKY, Julio (orgs). *Brasília - antologia crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- RUTHERFORD, Jonathan. Identity: community, culture, difference. Londres: Lawrence and Wishart, 1990.
- TAYLOR, Joshua C. “Scuola Metafisica - Introdução”. In: CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da arte moderna*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- ZEVI, Bruno. “Inchiesta su Brasilia”. *L’Architettura Cronache e Storia*. Milão, n. 51, jan. 1960.
- WISNIK, Guilherme. “Transpondo a escala”. In: XAVIER, Alberto e KATINSKY, Julio (orgs). *Brasília - antologia crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- _____. Lucio Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.