



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA - UFBA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS - FFCH

MEIRILUCE SANTOS PERPETUO

**MEMÓRIA, IDENTIDADE E FÉ NA CAPELA DE BRASÍLIA:
ANÁLISE DAS RELAÇÕES DE PODER NO RESTAURO DA
IGREJINHA NOSSA SENHORA DE FÁTIMA**

Salvador
2019

MEIRILUCE SANTOS PERPETUO

**MEMÓRIA, IDENTIDADE E FÉ NA CAPELA DE BRASÍLIA:
ANÁLISE DAS RELAÇÕES DE PODER NO RESTAURO DA
IGREJINHA NOSSA SENHORA DE FÁTIMA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Museologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Museologia.

Orientadora: Prof. Dra Heloisa Helena Fernandes Gonçalves da Costa

Banca examinadora:

Prof. Dr José Dirson Argolo

Prof. Dra Suely Moraes Cerávolo

Março/2019
Salvador, Bahia

SIBI/UFBA/Faculdade de Museologia

Perpetuo, Meiriluce Santos

Memória, identidade e fé na capela de Brasília: Análise das relações de poder no restauro da Igrejinha
Nossa Senhora de Fátima - 2019.
213 fls.

Orientadora: Prof. Dra Heloisa Helena Fernandes Gonçalves da Costa

Dissertação de mestrado - Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências
Humanas, Salvador, 2019.

MEIRILUCE SANTOS PERPETUO

**MEMÓRIA, IDENTIDADE E FÉ NA CAPELA DE BRASÍLIA:
ANÁLISE DAS RELAÇÕES DE PODER NO RESTAURO DA
IGREJINHA NOSSA SENHORA DE FÁTIMA**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Museologia, do Programa de Pós-Graduação em Museologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 06 de novembro de 2018

Prof.a. Dra Heloisa Helena Fernandes Gonçalves da Costa - Orientadora

Doutora em Sociologia pela Université du Québec à Montréal
Universidade Federal da Bahia

Prof. Dr José Dirson Argolo _____
Doutor em Artes Visuais
Universidade Federal da Bahia

Prof.a. Dra Suely Moraes Cerávolo _____
Dra em Ciências da Comunicação ECA/USP e Pós-Doutora em Museologia
Universidade de São Paulo

À minha mãe, Raulinda, tão linda e cuja memória já se esvai no tempo.
Aos meus filhos, Daniel e Hugo, que tanto me ensinaram a amar.
Ao meu esposo, Eloy Carlos, por estar sempre ao meu lado.

AGRADECIMENTOS

Sou imensamente grata a todas as pessoas que me acompanharam nessa última jornada acadêmica (pelo menos por enquanto) e com as quais tanto aprendi. Meus professores do Mestrado em Museologia, muito obrigada! Sintam-se todos abraçados.

À Anna Paula Silva, Museóloga e professora da Universidade Federal da Bahia, querida amiga, daquelas sempre disponíveis, que tanto me acolheu e ajudou nas minhas idas e vindas a Salvador e em orientações acadêmicas.

À Professora Heloisa Helena Costa, minha orientadora, pela paciência e contribuições competentes.

Ao Pedro Mastrobuono, do Instituto Alfredo Volpi de Arte Moderna, pelas preciosas informações, pela disponibilidade e pelos livros que gentilmente me enviou para utilizar na minha pesquisa.

A minha família e amigos, que abriram mão de mim para que eu pudesse estar por tanto tempo longe. Senti muita falta de todos.

A Bahia e todos os seus Santos, pelos maravilhosos e abençoados dias em que aí estive.

"Tá doida, Raulinda!? Ir para Brasília!? Lá não tem nada, o transporte é onça!". Foi o que minha mãe ouviu quando disse que iria para Brasília com os filhos, na década de 60, encontrar com meu pai, que viera trabalhar na construção da cidade.

(Meiriluce Santos, 2018)

RESUMO

O trabalho tem como objetivo discutir as relações estabelecidas entre a comunidade de Brasília e o patrimônio cultural, considerando a polêmica que se seguiu à restauração da Igrejinha Nossa Senhora de Fátima, conduzida pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Distrito Federal - Iphan/DF, quando foi inserida a pintura de um artista local - Francisco Galeno, onde antes havia uma pintura do artista Alfredo Volpi, que teria sido irrecuperavelmente destruída na década de 60. A metodologia para levantamento do problema se deu por meio de entrevistas com a comunidade que habita, trabalha, frequenta e administra o templo, em matérias publicadas na imprensa local e nacional, em levantamento bibliográfico sobre a cidade e no estudo de documentação referente à restauração realizada no templo, buscando entender o processo que envolveu a restauração e como se deu a relação entre o Iphan com a comunidade. A partir da contextualização histórica e artística da cidade, discorre sobre seu valor como Patrimônio Cultural da Humanidade e problematiza algumas questões relacionadas à sua preservação. A matéria do patrimônio tem como base a fundamentação dos monumentos e suas representações sociais e simbólicas ativadas pela memória, pela afetividade e pela identidade de grupos. Nesse contexto, busca entender como se processam as relações desenvolvidas entre a comunidade e a Igrejinha, tendo esta como espaço simbólico, carregado de valores e significados. Considera-se, dessa forma, a possibilidade de contribuir para o favorecimento e formalização de propostas de ações afirmativas em favor da cidade e de seus habitantes.

Palavras-chave: Brasília. Igrejinha Nossa Senhora de Fátima. Alfredo Volpi. Patrimônio cultural.

ABSTRACT

This work aims to discuss the relations established between the community of Brasilia and its cultural heritage, considering the controversy that followed the restoration of the Igreja Nossa Senhora de Fátima, conducted by the National Institute of Historical and Artistic Heritage of the Federal District - Iphan / DF, when the painting of a local artist – Francisco Galeno was placed over what was before a painting by the artist Alfredo Volpi, that allegedly was irretrievably destroyed in the 1960s. The methodology for surveying the problem was through interviews with the community that works, attends, administers, and lives around the temple, through articles published in the local and national press, through a bibliographical survey about the city, and through the study of documentation related to the restoration of the temple, seeking to understand the process that involved the restoration and how the relationship between Iphan and the community was developed. From the historical and artistic contextualization of the city, it discusses its value as a Cultural Heritage of Humanity and problematizes some issues related to its preservation. The heritage material is based on the foundation of monuments and their social and symbolic representations activated by memory, affectivity and the identity of groups. In this context, this work seeks to understand how the relationships developed between the community and the church are processed, being mindful that the monument is a symbolic space, loaded with values and meanings. It is considered, therefore, the possibility of contributing to the favoring and formalization of affirmative action proposals in favor of the city and its inhabitants.

Keywords: Brasilia. Igreja Nossa Senhora de Fátima. Igreja Nossa Senhora de Fátima. Alfredo Volpi. Cultural heritage.

ILUSTRAÇÕES E FIGURAS

Figura 1	Projeto vencedor apresentado por Lucio Costa.....	29
Figura 2	Desenho básico de croquis.....	29
Figura 3	Vila Dimas, em Taguatinga - Primeira casa de madeira edificada, 1960. Associação dos moradores e sub prefeitura - Liderada por Dimas Leopoldino.....	36
Figura 4	Congresso Nacional, na Praça dos Três poderes.....	45
Figura 5	Palácio da Alvorada. No espelho d'água, As Iaras, de Alfredo Ceschiatti.....	51
Figura 6	Museu da República, em primeiro plano. Ao fundo, a Catedral de Brasília.....	52
Figura 7	Catedral de Brasília - Vitrais de Marianne Peretti.....	53
Figura 8	Catedral de Brasília - Anjos de Ceschiatti.....	53
Figura 9	O Meteoro, de Bruno Giorgi, em frente ao Palácio do Itamaraty (Ministério das Relações Exteriores).....	55
Figura 10	Volpi e O Sonho de Dom Bosco - Palácio do Itamaraty.....	56
Figura 11	Vista noturna do Palácio do Itamaraty - Pintura de Volpi iluminada, refletindo no espelho d'água	56
Figura 12	Igrejinha Nossa Senhora de Fátima - primeiro templo de alvenaria em Brasília.....	75
Figura 13	Casamento da filha de Israel Pinheiro - Primeira cerimônia realizada na Igrejinha, em 1958.....	76
Figura 14	Velório de Bernardo Sayão, Igrejinha Nossa Senhora de Fátima, 1959	77
Figura 15	Planta - desenho da quadra, 1986.....	78
Figura 16	Primeira maquete da Igrejinha Nossa Senhora de Fátima.....	79
Figura 17	Primeira maquete: visão interior da Capela. Ao fundo, sobre o altar, o Cristo esculpido por Ceschiatti.....	79
Figura 18	Planta baixa da Igrejinha Nossa Senhora de Fátima.....	80
Figura 19	Igrejinha Nossa Senhora de Fátima em construção, 1957.....	81

Figura 20	Igrejinha Nossa Senhora de Fátima, 1958.....	82
Figura 21	Igrejinha Nossa Senhora de Fátima, 1959	83
Figura 22	Igrejinha Nossa Senhora de Fátima, 2018.....	83
Figura 23	Chapéu de Freira da ordem Vicentina.....	84
Figura 24	“Adoração da Santíssima Trindade” (1511), de Albrecht Dürer (1471-1528).....	85
Figura 25	Igrejinha Nossa Senhora de Fátima - fachada de Athos Bulcão, 2018..	86
Figura 26	- Igrejinha: Azulejos figurativos de Athos Bulcão.....	87
Figura 27	Igrejinha com porta em madeira e vidro, de Athos Bulcão.....	87
Figura 28	Igrejinha Nossa Senhora de Fátima - Porta em madeira treliçada.....	88
Figura 29	Pintura de Alfredo Volpi no interior da Igrejinha Nossa Senhora de Fátima.....	89
Figura 30	Missa montada na parte externa da Igrejinha, em 1958.....	90
Figura 31	Missa na Igrejinha, em 1958 - Frei Demétrio do Encantado e Frei Moisés.....	90
Figura 32	Detalhe central de um dos afrescos de Alfredo Volpi, da Capela Nossa Senhora de Fátima.....	92
Figura 33	Detalhe da parede esquerda da Capela Nossa Senhora de Fátima.....	93
Figura 34	Detalhe da parede direita da Capela Nossa Senhora de Fátima.....	93
Figura 35	Afresco original de Alfredo Volpi na Capela Nossa Senhora de Fátima (1958).....	94
Figura 36	Interior da Igrejinha com quadros da via sacra na parede em 1978.....	95
Figura 37	Interior da Igrejinha com quadros da via sacra na parede em 1998.....	96
Figura 38	Coroação da imagem de Nossa Senhora de Fátima, 1959.....	97
Figura 39	Azulejos danificados na fachada posterior da Igrejinha, 1983.....	101
Figura 40	Azulejos danificados na fachada posterior da Igrejinha, 2018.....	102
Figura 41	Infográfico "Genealogia de um descaso"- Correio Braziliense, 1998...	107
Figura 42	Capela de Ronchamp - Le Corbusier.....	112
Figura 43	Volpi. Sem título Déc. 1940 (meados da década).....	119

Figura 44	Volpi. Sem título - Déc. 1960 (início) - Têmpera sobre tela.....	119
Figura 45	Volpi. Sem título - Déc. 1960 (início) - Têmpera sobre tela.....	119
Figura 46	Volpi. Sem título - Déc. 1960 (Início) - Têmpera sobre cartão.....	119
Figura 47	Volpi. Sem título - Déc. 1960(início) - Têmpera sobre tela.....	120
Figura 48	Afresco da Capela Nossa Senhora de Fátima - 1958.....	120
Figura 49	Afresco original de Alfredo Volpi na Capela Nossa Senhora de Fátima (1958).....	126
Figura 50	Detalhe da parede esquerda da Capela Nossa Senhora de Fátima - Volpi.....	127
Figura 51	Detalhe da parede direita da Capela Nossa Senhora de Fátima - Volpi	127
Figura 52	Pintura de Francisco Galeno no interior da Igrejinha Nossa Senhora de Fátima.....	130
Figura 53	Detalhe da pintura da Igrejinha representando os três pastorinhos (parede à esquerda).....	131
Figura 54	Detalhe da pintura da Igrejinha representando os brinquedos das crianças (parede à direita).....	131
Figura 55	Detalhe da Santa de Francisco Galeno, na Igrejinha Nossa Senhora de Fátima.....	143
Figura 56	Primeira fotografia da escultura de Nossa Senhora de Fátima, anterior a 1920.....	143
Figura 57	Imagem da aparição da Senhora de Fátima para os três pastorinhos....	144
Figura 58	Volpi. Santa Bárbara - 1958 - Têmpera sobre tela.....	145

SUMÁRIO

1	Apresentação.....	14
2	Retrospectiva histórica de Brasília.....	15
3	Contexto modernista - Da arquitetura às artes plásticas.....	60
4	Histórico da Igrejinha Nossa Senhora de Fátima.....	74
5	Levantamento do problema.....	99
6	A restauração da Igrejinha.....	126
7	Patrimônio e cidades.....	151
8	Formulação do problema e metodologia.....	178
9	Conclusão.....	198
10	Bibliografia.....	204

1 APRESENTAÇÃO

Pensada durante um século e meio e, finalmente, construída por Juscelino Kubitschek entre 1957 e 1960, Brasília é resultado de um projeto modernista ímpar no cenário mundial. De autoria do arquiteto e urbanista Lucio Costa, com um conjunto de obras consagradas do também arquiteto Oscar Niemeyer¹ e de artistas que marcaram o movimento modernista, a cidade reúne um singular conjunto arquitetônico e artístico, cuja originalidade e beleza lhe rendeu o título de Patrimônio Cultural da Humanidade, concedido em 1987 pela Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO). Entretanto, em 2008, a cidade se viu sob o risco de perder tal status, passando a figurar na lista dos bens ameaçados, após denuncia do Comitê Nacional do Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (Icomos/Brasil) à UNESCO, por meio do documento Ameaças à Brasília, Patrimônio Cultural da Humanidade. A preocupação é compreensível, uma vez que são evidentes perdas e alterações, tanto no plano urbanístico, quanto em monumentos e obras de arte pontuais espalhados pela cidade.

Diante disso, é apresentado o emblemático caso da restauração da Igrejinha Nossa Senhora de Fátima, com a substituição de um afresco do italiano Alfredo Volpi (1869-1988), perdido em circunstâncias controversas e não esclarecidas, por outro do artista local, Francisco Galeno, fato que gerou conflitos entre o Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e a comunidade. Considerando os significados simbólicos que os monumentos detêm e dialogando com os conceitos e perspectivas teóricas relacionados ao patrimônio e aos monumentos, a proposta busca apresentar, sob a ótica estudada, a forma como a Igrejinha Nossa Senhora de Fátima está presente e ativa na memória popular, integrado-se à sociedade e promovendo processos de identidade, cidadania e proteção.

¹ Oscar Niemeyer, arquiteto e urbanista brasileiro, foi eleito o 9º maior gênio vivo e um dos nomes mais importantes da arquitetura moderna mundial, tendo recebido os principais prêmios da arquitetura. O Brasil se destacou na história da arquitetura internacional graças a Niemeyer. Seus projetos, considerados prédios-esculturas, estão distribuídos em mais de 600 em países, entre eles, Estados Unidos, França, Espanha, Alemanha, Argélia, Itália Israel. Foi responsável pelas principais obras de Brasília, agora tombadas pelo IPHAN. Ver NOTÍCIAS BRASIL. **Oscar Niemeyer**. Disponível em: < <http://www.terra.com.br/noticias/infograficos/oscar-niemeyer/>>. Acesso em: 12 set. 2018.

2. RETROSPECTIVA HISTÓRICA DE BRASÍLIA

Desde o tempo do Brasil Colônia, em torno de 1750, existem documentos que comprovam a intenção de transferir a capital do país para algum local distante do litoral, tendo a maior parte dos estudos desenvolvidos sugerido como melhor localização o interior de Goiás. Os motivos foram muitos e amplamente discutidos ao longo dos anos, mas dois temas eram presentes em todas as discussões: traçar uma estratégia de segurança para evitar possíveis ataques por via marítima e manter o domínio e o controle de Portugal sobre o vasto território brasileiro.

O fenômeno marcante das ideias de criação de cidades novas foi se transformando ao longo do tempo com a tendência de desenvolvimento de projetos tendo como foco aspectos sociais. Os ideais de sociedade também estavam presentes nas propostas de transferência da capital e, segundo Vidal, tinham em seu cerne a necessidade de compreender as condições de modernização da sociedade nacional, de sondar as potencialidades do "Brasil moderno" (VIDAL, 2009, p. 18) e de viabilizar meios que possibilitassem coordenar as estruturas sociais, políticas e econômicas em momentos de crise. É exatamente nessa conjuntura que, finalmente, na década de 1950, surge a idealização do projeto de Brasília.

Quando as concepções de uma nova arquitetura se engajavam aliadas às transformações sociais do movimento modernista, o arquiteto e urbanista Lucio Costa rompeu com todos os conceitos de cidade existentes até então, concebendo um projeto que ia além das visões urbanísticas, uma ideia de sociedade. A nível mundial, no início do século XX já vinham sendo discutidas outras formas de concepção e conceitos de cidades, explica a arquiteta e urbanista Juliane Sabbag (2016)². À frente, o arquiteto Le Corbusier defendia que elas deveriam se adaptar à sua época e ser eficientes, contando com planejamentos urbanos que as salvassem do trânsito caótico, das moradias precárias, da insalubridade e de outras mazelas comuns das já conhecidas cidades. O que mudou na crítica a respeito do planejamento urbano, a partir da década de 60, foi o desejo de "salvar" as cidades com o planejamento estratégico. Essa distinção ficou marcada por dois períodos, divididos pelo

² SABBAG, Juliane Albuquerque Abe. **Brasília, 1960-2010: do urbanismo moderno ao planejamento estratégico**. 1ª ed. - Brasília: Appris, 2016.

urbanismo moderno, defendido por Le Corbusier e pela Carta de Atenas de 1933³, e o pós-moderno, ligado ao planejamento estratégico.

Comparando, Brasília se destaca num cenário à parte em relação às demais cidades brasileiras em relação ao desenho urbano e à forma como foi concebida e ocupada. Inaugurada em 1960, a cidade foi planejada nos moldes do urbanismo moderno da década de 50, sendo a maior área urbana inscrita na lista de patrimônio mundial da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, algo "aquém e além das fronteiras nacionais" (SABBAG, 2006, p. 22). Na análise da autora, Brasília é o "exemplo maior de urbanismo moderno no Brasil e no mundo" (SABBAG, 2006, p. 22). Assim, além de uma obra de arte em pleno cerrado do Planalto Central, uma criação ímpar, icônica, Brasília se destaca como um projeto social, uma cidade concebida para propiciar qualidade de vida aos seus habitantes.

A partir de um plano traçado em dois grandes eixos, Lúcio Costa construiu uma cidade comparada às cidades imperiais romanas, com um plano essencialmente clássico, explica a arquiteta e urbanista Maria de Betânia Brendle (2006)⁴, com a pureza, simetria e regularidade geométrica das cidades ideais presentes nas cidades renascentistas, mas ao mesmo tempo moderna e contemporânea ao atender às doutrinas urbanísticas previstas na Carta de Atenas (1933)⁵ - habitar, trabalhar, cultivar o corpo e o espírito e circular.

Consolidando um processo iniciado em 2007 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), o Ministério da Cultura, por meio da Portaria de nº 55, publicada no Diário Oficial da União, de 06 de junho de 2017, homologou o tombamento do Conjunto de Obras do Arquiteto Oscar Niemeyer, reconhecendo o valor histórico de cerca de 27 de seus projetos arquitetônicos. Embora o tombamento incluía obras de Niemeyer espalhadas por todo o país, a maioria delas se encontra em Brasília.

Brasília teve o reconhecimento de suas qualidades urbanas e arquitetônicas consagradas pela UNESCO em 1987 como Patrimônio Cultural da Humanidade, sendo o

³A Carta de Atenas (1933) é um Documento resultante do Congresso Internacional de Arquitetura Moderna, evento cuja temática era a "cidade funcional", discutindo problemas da arquitetura contemporânea e ideias de cidades arquitetônicas modernas. O documento, cujo texto final foi redigido por Le Corbusier, pensa a cidade como um organismo que deve ser concebido com funcionalidade, considerando as necessidades do homem que a habita, preconizando a separação das áreas residenciais, de lazer e de trabalho. Em lugar do caráter e da densidade das cidades tradicionais, propõe cidades nas quais os edifícios se desenvolvem em altura e propiciam a criação de áreas verdes. A cidade é concebida como patrimônio público.

⁴BRENDLE, Maria de Betânia Uchôa. **Brasília Rediscutida**. Continente Cavalcanti. Multicultural, v. 64, p. 12-17, 2006. Disponível em: <https://issuu.com/revistacontinente/docs/064_-_abr_06_-_brasil>. Acesso em: 18 jul. 2017.

⁵CURY, Isabelle (Org.). **Cartas Patrimoniais**. 3ª edição, Rio de Janeiro, Iphan, 2004.

primeiro bem cultural do século XX inscrito na Lista do Patrimônio Mundial. A cidade foi aclamada mundialmente como uma das grandes realizações do urbanismo e da arquitetura do século XX, sendo reconhecida pelo Governo do Distrito Federal e pela Secretaria de Estado de Cultura do Distrito Federal (SUPHAC/SECULT/GDF), como um museu a céu aberto⁶.

TRÊS SÉCULOS DE PLANEJAMENTO

A ideia da mudança da capital envolveu vários projetos, contextos históricos e sugestões de nomes como Brasília, Nova Lisboa, Cidade Pedrália, Petrópolis, Imperatória, Tiradentes, Ibéria, Luisitânia e Vera Cruz. Como características comuns, tais projetos, de acordo com o historiador Laurent Vidal (2009)⁷, tiveram maior relevância em momentos de ruptura de elos sociais e culturais, quando se questionavam a unidade e a identidade nacionais. A constatação é de que tais movimentos, caracterizados pelo rompimento de modelos políticos, econômicos, sociais e culturais, são comumente notados em períodos marcantes, quando a sociedade tende a se repensar, principalmente, no sentido de articulação da sociedade civil e do Estado.

Os planos de Brasília deveriam, então, ser pensados sob três aspectos: o projeto de capital; o projeto de cidade; e o projeto de sociedade, daí o historiador concluir que "o projeto de Brasília forma-se, portanto, um pouco como um depósito geológico de ideias e projetos sucessivos a respeito do Estado, da cidade e da sociedade" (VIDAL, 2009, p. 19). Basicamente, Vidal afirma que todos os defensores da interiorização da capital consideravam como principais motivos: a necessidade de utilização das potencialidades econômicas e comerciais das regiões do interior; a valorização e integração do conjunto do território, apelando para o povoamento das regiões interioranas; a criação de um sistema de comunicações ligando os territórios; a melhor utilização das potencialidades econômicas e comerciais das regiões do interior; e a valorização e integração do território por meio do povoamento.

⁶ O conceito de Brasília como museu a céu aberto é oficialmente reconhecido pelo Governo do Distrito Federal. A esse respeito, ver: BRASIL. Secretaria de Cultura. **Patrimônio cultural**: educar para preservar / Coordenação geral José Delvinei Luiz dos Santos. Brasília: Subsecretaria do Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural, 2013. (Série Nina).

⁷ VIDAL, Laurent. **De Nova Lisboa a Brasília: a invenção de uma capital (séculos XIX-XX)**. Trad. Florence Marie Dravet. Brasília: UnB, 2009.

A primeira capital do Brasil foi a cidade de "São Salvador da Bahia de Todos os Santos", fundada em 1549 por Tomé de Souza, então governador-geral do Brasil. Salvador se destacava, então, segundo Laurent Vidal, como a sede do governo português na colônia. Em 1763, o Rio de Janeiro passa a ser a Capital. Os impasses sobre qual das duas cidades continuaria respondendo como capital permaneceram, sendo retomados com a chegada de D. João VI no Brasil, em 1808, quando a discussão foi então acrescida da conveniência de mudança para o interior, considerando a fragilidade da localização próxima ao litoral.

Os historiadores Bertran e Faquini (2002)⁸, registram que, antes mesmo disso, em 1751, já se entendia a necessidade de um posicionamento estratégico para a capital do país no interior, conforme consta na carta geográfica de Goiás, elaborada por Dom Marcos de Noronha e Brito, o 8º, o Conde dos Arcos e último vice-rei do Brasil, encomendada por Marquês de Pombal. São os primeiros registros de mapeamento dos limites da Capitania de Goiás, elaborados pelo engenheiro e cartógrafo italiano Francisco Tosi Colombina, “o medidor de terras e abridor de caminhos oficiais” (BERTRAN E FAQUINI, 2002, p. 135). O manuscrito, além de informações de viajantes e sertanistas, relata sua própria experiência de viagem com descrições de trajetos e vias de comunicação, rotas terrestres e fluviais, cidades, vilas, fortalezas, arraiais, sítios, rios, córregos, entre outros marcos naturais da região, já assinalando, na capital de Goiás, a área onde se encontra o atual DF.

Em 1789 o Brasil ainda era colônia de Portugal e vivia em pleno ciclo do ouro, com grande exploração do minério, principalmente na região de Minas Gerais. A coroa portuguesa exigia a remessa de vinte por cento de todo o ouro encontrado no Brasil, o que ficou conhecido como "quintos". Mesmo com o rareamento das jazidas, a opressão do governo português mantinha a cobrança dos impostos, tomava os pertences das famílias e ainda trabalhava para impedir o desenvolvimento da indústria e do comércio no país. A insatisfação levou à formação de um movimento que ficou conhecido como Inconfidência Mineira, formado por um grupo de resistência política e economicamente organizado, compostos por intelectuais, fazendeiros, militares e donos de minas, movidos contra da exploração da coroa portuguesa e por ideais de liberdade e de independência, tendo à frente Tiradentes, o Mártir da Inconfidência. Por todos esses fatores, já nesse período existem registros de que esse grupo teria como propósito a mudança da capital do país, porém, para São João Del Rei, em Minas Gerais.

⁸ BERTRAN, Paulo; FAQUINI, Rui. **Cidade de Goiás: Patrimônio da Humanidade - origens**. Brasília: Ed. Verano; São Paulo: Takano, 2002.

Vidal situa a gênese de Brasília em um momento posterior, assinalando que o primeiro projeto foi pensado com a chegada de Dom João VI ao Brasil, entre 1808 e 1821, aportando na cidade de Salvador. Contrariando as expectativas da cidade de retomar o título de capital, D. João VI foi se instalar no Rio de Janeiro, juntamente com o restante da corte, reorganizando o império português e buscando construir uma nova capital que fosse digna do nível da Monarquia portuguesa. O impasse de D. João, segundo Vidal, se dividia entre construir uma cidade nova ou reformar o Rio de Janeiro, fazendo prevalecer, nos dois casos, os atributos simbólicos de uma capital de Estado de nível europeu, com grandes obras urbanísticas e de arquitetura, representando a ideologia do poder.

Entretanto, Vidal assinala a preocupação da corte acerca da capacidade do Rio de Janeiro cumprir a função de capital, cogitando a necessidade de reorganização territorial e deslocando-a para o interior do país. A apreensão levou o conselheiro Antonio Rodrigues Veloso de Oliveira a entregar um documento ao Príncipe Regente sugerindo uma reorientação do território e defendendo a implantação de cidades e vilas como instrumento de dominação e organização do Estado. Sob esse aspecto, acreditava que o povoamento poderia favorecer o desenvolvimento econômico do país.

Três personalidades, porém, são destacadas por Vidal por influenciarem marcadamente na defesa da necessidade de construção de uma nova capital no período: Guilherme Pitt, relator de um documento denominado O Discurso de Pitt, cuja autenticidade é questionada por não ter sido localizado, em documento algum, outro texto do autor, deixando sua autoria como uma incógnita; o conselheiro Antonio Rodrigues Veloso de Oliveira, que redigiu uma proposta com a reorientação dos princípios da colonização para valorização mais eficaz do território, defendendo a necessidade de implantação de cidades e vilas como instrumento de dominação e organização do Estado e o povoamento territorial como base sólida para o desenvolvimento econômico do país; e Hipólito José da Costa, jornalista brasileiro com convicções liberais que, após fugir da inquisição portuguesa, refugiou-se em Londres, fundando o primeiro jornal de oposição à coroa portuguesa, o *Correio Braziliense*, em 1808. Hipólito era um dos maiores e mais influentes defensores da necessidade, não só de interiorização, mas também de centralização da Capital no território do país, defendendo a abertura de estradas e a ligação entre as cidades, favorecendo a comunicação entre o interior e os portos marítimos e, conseqüentemente, o desenvolvimento do país.

Em 1823, ano da Constituinte do Império, durante o período da Independência, pontua Vidal, José Bonifácio apresentou um projeto de mudança da capital para o interior, sugerindo o nome de Brasília. O projeto considerava a importância da dimensão geopolítica, a

capacidade de defesa de possíveis agressões, o povoamento e a comunicação, com abertura de estradas. Algumas dessas ideias constam no artigo Lembranças e Apontamentos, de sua autoria, no qual apresentava sugestões claras de interiorização da capital:

Parece-nos, também, muito útil que se levante uma cidade central no interior do Brasil para assento da corte ou da regência, que poderá ser na latitude, pouco mais ou menos, de 15 graus, em sítio sadio, ameno, fértil e regado por algum rio navegável. Dêste modo fica a côrte ou assento da regência livre de qualquer assalto ou surpresa externa, e se chama para as providências centrais o excesso de população vadia das cidades marítimas e mercantis. Desta côrte central, dever-se-ão logo abrir estradas para as diversas provinciais e portos de mar, para que se comuniquem e circulem com toda a prontidão as ordens do Governo, e se favoreça por elas o comércio interno do vasto Império do Brasil. (BONIFÁCIO, 1823, apud VIDAL, 2009, p. 53)

Uma tentativa de instalar a capital em Petrópolis, uma região montanhosa, de clima ameno e mais distante dos portos do Rio de Janeiro também é destacada por Vidal. Em 1830, D. Pedro I havia mandado construir um palácio imperial na cidade, a fim de receber os visitantes europeus não acostumados ao calor tropical. D. Pedro II, então, traçou um plano para ocupação dessa região para colonização europeia, providenciando a construção de uma igreja e a instalação de um núcleo de povoamento, com arquitetura predominantemente neoclássica, logrando a atração de colonos alemães, franceses, italianos e portugueses. A experiência, explica Vidal, não vai adiante porque a cidade não passou de um local destinado ao veraneio e descanso do imperador, mantendo o Rio de Janeiro como capital administrativa do Império. Petrópolis, dessa forma, não passou de uma experiência, conclui o historiador.

Em 1840 surge uma geração romântica, com ideias de constituir uma "terra mãe", orgulhosa do seu passado e confiante no futuro. A questão do regionalismo e do sertanismo, focada na valorização do sertão como representante genuíno da cultura nacional, surge em contraponto ao litoral, este, na comparação de Vidal, símbolo da exploração colonial, o braço do domínio português sobre o país. Sob esse ângulo, a forte influência portuguesa construía um "falso Brasil". O "verdadeiro Brasil, o Brasil original, o Brasil puro, é aquele do interior, o do sertão impermeável às influências externas, conservando em seu estado natural os traços nacionais" (VIDAL, 2009, p. 85). No interior, então, estava o lugar de redenção do Brasil-nação, explica o historiador, e o sertanejo seria o instrumento dessa redenção, aquele que deveria promover a "regeneração social".

Destaca-se, nessa ideia, o historiador e diplomata Francisco Adolfo Varnhagen, o visconde de Porto Seguro, grande interessado em desenvolver um pensamento nacionalista sob influência portuguesa. Varnhagen, de acordo com Vidal, teve um importante papel quando, em 1877, empenhado em estudos sobre a geografia do Brasil, recebeu a incumbência

de procurar e indicar regiões favoráveis à implantação da nova capital, para a qual sugeriu o nome de Imperatória, uma colônia europeia no Brasil.

Varnhagen recomendou a localização da nova capital próxima à Vila Formosa, em Goiás, no triângulo formado pelas três lagoas Formosa, Feia e Mestre, segundo ele, uma bela região, com solo fecundo e conveniente para construção de uma cidade com características ímpares, destaque como vitrine e modelo de urbanização e organização urbana racionais, adaptada às exigências da vida moderna. Sua construção deveria se pautar em técnicas de urbanismo modernas, segundo padrões europeus, com ruas largas e arborizadas com árvores que caíssem folhas no tempo do frio, propiciando uma paisagem típica das cidades europeias. Previu a instalação de redes de esgoto, abastecimento de água encanada e chafarizes nas casas, a exemplo de Londres. A descrição do plano da cidade de Imperatória consta na obra o Memorial orgânico, de Varnhagen⁹ (VARNHAGEN, apud VIDAL, 2009, p. 99).

Com a República, em 1889, sob regime de Deodoro da Fonseca, surge um novo debate no cenário da construção da capital. Com perspectivas puramente políticas, é formada uma comissão, composta por grupos científicos e tecnicistas, com projetos de mudança focados em "planejar uma cidade especialmente destinada às elites, uma cidade sem povo" (VIDAL, 2009, p. 104).

A redação de uma nova constituição foi oportuna para impor sua soberania econômica e política do país, evidenciando o que Vidal destacou como pontos de vista antagônicos das duas forças políticas:

Para os positivistas, a criação de uma nova capital permitiria submeter a organização da capital republicana a critérios racionais e científicos. Para os liberais, tratar-se-ia de medidas preventivas contra a estabilidade da República. (VIDAL, 2009, p. 107)

Durante cem dias a Assembleia Constituinte discutiu a mudança da capital. Vidal enumerou quase trinta discursos e intervenções e vinte emendas, mas o projeto só foi apreciado em novembro de 1890, um ano após de D. Pedro II ser deposto após um golpe de estado¹⁰, que aconteceu com a Proclamação da República, tendo assumido o marechal Deodoro da Fonseca, cuja ascensão ao poder jogou o novo governo na ilegalidade, conforme relata a professora Regina Zilbeman (2015).

⁹ VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. **Memorial orgânico que a consideraçam das assembleas geral e provinciaes do império apresenta um brasileiro**. Madrid: [s.n.]. v. 1, 1849; v. 2, 1851.

¹⁰ Embora Vidal (2009, p. 107) afirme que D. Pedro II tenha abdicado ao trono em 1899, a história refere que o mesmo teria sofrido um golpe de estado. Ver: ZILBERMAN, R. **Os fastos da ditadura militar, de Eduardo Prado - o Brasil de um exilado**. Revista Conexão Letras, v. 10, Nº 13, p. 52-64, 2015. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/conexaoletras/article/view/55695/33849>>. Acesso em: 4 fev. 2019.

Em fevereiro de 1891 a Constituição foi promulgada considerando imperativa a interiorização da Capital Federal, que deveria ser transferida para o Planalto Central. Por sugestão do senador pela Bahia, Virgílio Damásio, foi acatado o nome de Tiradentes, por ter sido um "protomártir da República", um apóstolo da liberdade que deu a vida pela pátria¹¹.

O projeto não foi adiante, entre outros motivos, por falta de estudos técnicos prévios e científicos relacionados à escolha do lugar. Por outro lado, Vidal aponta o entrave à interferência de interesses políticos divergentes entre as elites, principalmente relacionados à manutenção da capital no Rio de Janeiro.

Em 1892, o general Floriano Peixoto retoma a discussão como necessidade inadiável, enviando para o Planalto Central a "Comissão de exploração do Planalto Central do Brasil", sob responsabilidade do engenheiro belga Luis Cruls (1848-1908), diretor do Observatório Astronômico do Rio de Janeiro, para fazer a demarcação e estudos da região.

Durante dois anos - 1892 a 1895 - a Missão Cruls¹², dividida em cinco grupos, percorreu 4 mil quilômetros a cavalo. Foi demarcada uma área de 14 mil km² do que seria o novo Distrito Federal e, posteriormente, a zona que melhor comportaria a instalação da nova capital. O "retângulo Cruls ou futuro Distrito Federal" (VIDAL, 2009, p. 114), considerado a parte mais central do planalto brasileiro em relação ao centro do território, passou a integrar os mapas políticos do Brasil em 1895. Incluindo parte dos estados do Rio de Janeiro, Minas Gerais e Goiás, o local escolhido como central era a zona mais próxima dos Pirineus, no Estado de Goiás, sob as cabeceiras dos rios Araguaia, Tocantins, São Francisco e Paraná.

A prioridade da capital foi novamente protelada em 1897, quando uma grave crise econômica e política atingiu o governo de Prudente de Moraes e a Missão Cruls foi oficialmente suprimida, sendo retomada em somente 1922, por meio do decreto 4.494/22, já no governo do presidente Eptácio Pessoa. A efetivação desse projeto, entretanto, também ficou comprometida até 1930 diante da incapacidade do Brasil de conciliar os regimes e os interesses das elites regionais, explica Vidal.

É nesse período que o historiador Laurent Vidal avalia que o discurso de modernidade retoma a importância das cidades como centro das discussões. Problemas

¹¹ DAMÁSIO, Virgílio. [3a sessão] **Anais do Congresso Constituinte da República**. 15 dez. 1890. In Ant. Hist., tomo 1, p. 179. Disponível em: <http://imagem.camara.gov.br/dc_20a.asp?selCodColecaoCsv=C & Datain=15/12/1890>. Acesso em: 10 dez. 2013.

¹² CRULS, Luis. **Comissão de exploração do Planalto Central do Brasil**: relatório apresentado a Sua Excelência do ministro da Indústria, das Vidas e das Obras Públicas. Rio de Janeiro: Lombaerts & Co. 1894, 55p.

relacionados à sujeira, ao desordenamento urbano, ao confinamento e à aglomeração populacional, evidenciam a imagem do Rio de Janeiro como uma cidade incoerente, deficiente economicamente e em desordem social, "onde se avulta a lia social constituída por massas nas quais, infelizmente, a instrução não penetrou ainda, nem a mínima educação cívica"¹³, e onde os cidadãos "inteiramente fora da comunhão do povo laborioso e honesto, vivem na ociosidade"¹⁴, segundo o discurso demóforo e um tanto preconceituoso em relação ao povo, mas aplaudidíssimo do senador Virgílio Damásio, na Assembleia Nacional Constituinte, em 1890. Deputados da linha positivista acreditavam ser essa a saída para corrigir os problemas da cidade grande e colocar o Brasil na linha do progresso.

Por outro lado, Vidal afirma que a força do discurso da identidade e da brasilidade também retoma ao centro das discussões, considerando que a relação entre a cidade e o campo é que representaria matriz da nação brasileira. O desejo nacional, segundo o discurso do deputado Nogueira Paranaguá na Assembleia Nacional, em 1904¹⁵, seria de construção de um modelo de capital tranquila, com perfeições desejáveis para uma cidade civilizada, verdadeiramente nacional, com o brasileirismo predominante, que representasse os sentimentos de liberdade.

Nesse pensamento, surge uma grande expectativa com a construção da nova capital de Minas Gerais. Belo Horizonte, um "protótipo do modelo urbano do futuro" (VIDAL, 2009, p. 131), em substituição à antes capital Ouro Preto, propunha uma inovação em termos de concepção de cidade, delimitando uma nova possibilidade de urbanismo - chegando a ser cogitada, na época de Getúlio Vargas, a funcionar como sede provisória da Capital.

No início do século XX, no governo do presidente Rodrigues Alves, o Rio de Janeiro vivia um período de grandes transformações, por insistência da elite política desejosa de manter a cidade como capital da República. A nova imagem e embelezamento do Rio buscava dar ao Brasil características mais modernas, fugindo da visão de atraso e de país escravocrata. Inspiradas na Paris do século XIX, as reformas urbanísticas construíram praças, ampliaram ruas, criaram estruturas de saneamento básico e promoveram a higienização com demolição de casas,

¹³ DAMÁSIO, Virgílio. [3a sessão] **Anais do Congresso Constituinte da República**. 15 dez. 1890. In Ant. Hist., tomo 1, p. 179. Disponível em: <http://imagem.camara.gov.br/dc_20a.asp?selCodColecaoCsv=C & Datain=15/12/1890>. Acesso em: 10 dez. 2013.

¹⁴ Idem.

¹⁵ PARANAGUÁ, Nogueira. **Discurso à Assembleia Nacional, sessão de 19 de dezembro de 1904**. Ant. Hist., tomo 2, p. 66-67.

vacinação compulsória e truculência policial. O povo foi banido do centro, empurrado para os morros ou periferias mais distantes e repellido à força pelo Estado, causando revolta popular.

Ao longo dos anos de 1920, um novo movimento modernista repensava o Brasil, pregando a necessidade de buscar uma pátria genuína, que representasse o caráter essencial do povo brasileiro. No pensamento de Oswald de Andrade, o Brasil deveria se integrar a uma cultura nacional, enquanto Antonio José Azevedo Amaral defendia a articulação entre a modernização, a identidade nacional e a urbanização. Esse pensamento renova as expectativas em relação à política na era de Getúlio Vargas, em 1930, explica Vidal, sendo retomadas as discussões voltadas para o interesse nacional, rompendo com as estruturas oligárquicas tradicionalmente perpetuadas no poder. A questão da mudança da Capital também volta a ser discutida, agora, como uma tentativa de aliança nacional, onde a construção de um Brasil moderno busca reconciliar o urbano e o rural, com efetiva retomada do território nacional.

Vargas protagonizou um governo populista com uma proposta audaciosa, de acordo com Vidal, de investir na industrialização, apoiar a classe trabalhadora e fazer o recenseamento dos bens do interior, projeto que ganhou a adesão da classe média, da maioria dos intelectuais e de jovens oficiais militares. Entre 1930 e 1945, Vidal explica que o governo formulou e implementou várias reformas com o objetivo de favorecer a sociedade de forma mais democrática. Assumindo o papel de transformador, o Estado sai das mãos dos interesses privados e passa a ser pensado sob os aspectos técnicos, buscando estabelecer um status verdadeiramente nacional.

Getúlio Vargas, explica Vidal, entendia que os problemas nacionais residiam na existência de "dois Brasis", sendo o primeiro representado pelo dinamismo econômico das metrópoles localizadas no litoral e o segundo pelas dificuldades econômicas existentes no interior rural. A saída, para Vargas, seria a integração desses dois Brasis num território econômico e culturalmente homogêneo. A "Marcha para Oeste" surge, então, como uma alternativa de conciliação entre a cidade e o campo, compondo as oportunidades oferecidas por cada uma delas, ou seja, o homem do campo como representante da brasilidade e a cidade como propulsora da modernidade. Assim, seria possível desenvolver um país ao mesmo tempo industrial, moderno, nacional e nacionalista.

As teorias de Le Corbusier, as discussões dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (Ciam) e a Carta de Atenas são a inspiração também dos arquitetos brasileiros que, preocupados com a construção de um Brasil moderno, propõem mudanças também na arquitetura, dando destaque aos princípios arquitetônicos inovadores na construção de um Brasil alinhado com as expectativas de modernização do Estado. Nesse

aspecto, Vidal destaca a importância dos jovens arquitetos Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, segundo o historiador, de habilidade, brilhantismo e genialidade impressionantes.

Lúcio Costa estudou na Europa e se formou em arquitetura na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, em 1917. Rompendo com o tradicionalismo europeu, retomou o estilo nacionalista, o que chamou de "nosso estilo interior de arquitetura" (VIDAL, 2009, p. 159), conforme assumiu em uma entrevista concedida ao autor, em 1993, relatando também que, ao ser convidado por Gustavo Capanema, então Ministro da Educação, para fazer o projeto de construção do Ministério da Educação Nacional, viu a oportunidade de construir a primeira obra rigorosamente pura e fiel com os princípios da renovação arquitetônica, colocando em prática os princípios modernos do funcionalismo urbano, o dogmatismo da arquitetura moderna e as novas tecnologias do aço e do concreto.

Apesar da nova Constituição Federal de 1946 dispor sobre a transferência da capital da União para o Planalto Central do País, Vidal explica que, somente em 1955, no governo do presidente Café Filho, foi formada a Comissão de Localização da Nova Capital Federal, sob a presidência do Marechal Pessoa, encarregada de examinar as condições gerais de instalação da cidade a ser construída. Em seguida, Café Filho homologou a escolha do sítio da nova capital e delimitou a área do futuro Distrito Federal. Entre outras coisas, a equipe deveria definir os princípios urbanísticos da nova capital e propor um esboço de plano para sua construção, com base em teorias do urbanismo moderno, daí a ideia de convidar o arquiteto Le Corbusier¹⁶ para participar da elaboração do projeto da futura capital.

Entretanto, Vidal relata que embora Marechal Pessoa tenha concordado inicialmente com a proposta de convidar Le Corbusier, voltou atrás, convencido da capacidade amplamente comprovada de urbanistas e arquitetos brasileiros assumirem a realização de uma obra de tamanha envergadura. Vidal relata o acontecimento de uma controvérsia, no mínimo, curiosa: uma equipe de urbanistas já tinha avisado a Le Corbusier sobre a possível proposta, o que muito o agradou, principalmente porque como "mestre incontestado do movimento da arquitetura moderna, ele nunca obteve grandes encomendas em que seu gênio pudesse livremente se expressar" (VIDAL, 2009, p. 179). O arquiteto, feliz com o convite, descreve Vidal, se animou o suficiente para escrever para Pessoa e apresentar suas ideias:

Ser-lhe-ia infinitamente grato se o senhor quisesse perceber que meu desenho não é de estabelecer planos da capital brasileira, mas de ser encarregado da realização do que se chama "Plano Piloto". O "Plano Piloto

¹⁶ Le Corbusier é considerado um dos mais importantes arquitetos do século XX, merecendo destaque, segundo Laurent Vidal, por ter influenciado ou revelado toda uma geração de arquitetos no mundo inteiro, inclusive brasileiros como Lúcio Costa e Oscar Niemeyer.

significa a expressão pelos desenhos e pelos textos da ideia de ordem geral e particular que minha experiência me permite submeter por ocasião do problema. (LE CORBUSIER, 1955, apud VIDAL, 2009, p. 181)

A proposta não engatou, pelo menos foi a conclusão que Vidal chegou por não identificar nenhum rastro de cartas sobre o assunto na época. Le Corbusier teria tentado novamente uma intercessão por parte do Presidente da República Francesa, Vincent Auriol, quando Juscelino Kubitschek, então Presidente do Brasil, decidiu oficialmente construir Brasília, mas também não obteve sucesso.

As ideias do arquiteto e urbanista Le Corbusier foram tão determinantes quanto polêmicas para a concepção das cidades modernas, principalmente porque algumas propostas apresentadas por ele como solução dos problemas das metrópoles contemporâneas tinham distinções estritamente classistas e em benefício da classe média, crítica Peter Hall (1995, p. 247)¹⁷. A primeira ideia de cidade, chamada por Le Corbusier de cidade radiosa, era composta por moradias de unidades uniformes e padronizadas, produzidas em massa e voltadas para a elite burguesa. Entretanto, para os operários e comerciários, Le Corbusier, pensou em apartamentos mais modestos, em unidades satélites, distantes da cidade. Haveria espaço verde, facilidade para a prática de esportes e diversões, mas de forma diferente e adequada para a classe trabalhadora. Corbusier repensou seus planos de cidade em diferentes momentos, idealizando espaços que Hall chamou de planejamento centralizado, abrangendo não apenas a edificação urbana, mas também os aspectos da vida de seus habitantes, baseada na ciência do urbanismo.

Embora Hall afirme que Le Corbusier foi, na prática, um "retumbante fracasso" (HALL, 1995, p. 250), muitos arquitetos seguiram e se inspiraram em suas ideias. Brasília, por exemplo, surge como uma interpretação inteiramente nova do pensamento corbusiano.

O projeto para um Brasil moderno e desenvolvimentista ganhou força novamente no governo de Kubitschek, que prometia "cinquenta anos de progresso em cinco anos". É como símbolo dessa nova política e desse período de progresso democrático que ele decide pela construção da nova capital no interior do país. Essa escolha, segundo Vidal, foi um gesto original e altamente representativo da política de Kubitschek, a decisão política que faltava depois da definição da delimitação da localização da cidade e dos princípios simbólicos de urbanismo. Nada, segundo o historiador, que se distanciasse dos projetos de mudança discutidos desde a independência do país. Cada um se voltava para justificar certa organização das elites dentro do Estado e para simbolizar um novo projeto de sociedade.

¹⁷ HALL, Peter. **Cidades do Amanhã**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

A perspectiva concebida para a capital, segundo Vidal, era a construção de uma cidade imaginada, de arquitetura moderna com dimensões sociais e de organização urbana, completamente distinta de tudo o que se construía até então. Explica:

Brasília apresenta exatamente a vantagem de ser uma cidade inteiramente nova, criada fora de todo e qualquer contexto urbano preexistente. Ela nasce logo capital: sua estrutura depende de sua função. O novo estado brasileiro, livre de sua dimensão oligárquica, pode assim afirmar sua potência criadora e unificadora na construção de uma nova capital. (VIDAL, 2009, P. 197)

Juscelino Kubitschek propôs, então, ao arquiteto Oscar Niemeyer que fizesse o desenho do Plano Piloto e projetasse os edifícios públicos de Brasília, mas Niemeyer prefere sugerir a realização de um concurso para escolha do projeto, esclarece Vidal, aceitando somente a proposta de projeção dos edifícios. Com isso, Niemeyer propunha legitimar Brasília para os arquitetos brasileiros. Para dar visibilidade internacional, sugeriu a composição de um júri formado por especialistas internacionais.

O prazo para apresentação dos projetos foi curto, tendo sido apresentados apenas 26 trabalhos. O projeto selecionado foi o do jovem arquiteto e urbanista Lucio Costa, por apresentar uma proposta viável para solução de todas as dificuldades relacionadas à concepção da cidade: "um perfeito estudo do conjunto dos fatores em jogo, uma solução impecável em clareza, potência, inteligência e, sobretudo, atendendo perfeitamente às expectativas do seu mestre de obras" (VIDAL, 2009, p. 210).

A proposta apresentada por Lucio Costa, conforme descrição de Hall, continha desenhos feitos à mão livre, em cinco cartolinas de tamanho médio, sem maquete, sem projeção populacional, análise econômica ou programação do uso do solo. O júri gostou da "grandiosidade" do projeto, descrito de várias formas, ora como avião, ora como pássaro ou libélula. O corpo (ou fuselagem) compunha o eixo monumental, destinado aos principais edifícios públicos e administrativos, com blocos uniformes de escritórios e hotéis margeando um passeio público largo, findando com a esplanada dos ministérios e o Congresso Nacional; as asas comportariam as áreas residenciais uniformes, aspirando que todos os moradores, do secretário permanente ao porteiro, deveriam morar nas mesmas quadras e ocupar o mesmo tipo de apartamento. Brasília é, assim, uma cidade inspiradamente corbusiana, conclui Hall.

A versão de Hall para Brasília conclui que embora o projeto não fosse de Le Corbusier, Brasília foi uma apoteose, duramente criticada pela imprensa carioca à época de sua construção como sendo o cúmulo da loucura ou uma ditadura no deserto. Polêmicas à parte, o Plano Piloto de Brasília acabou se destacando como pioneiro do movimento

arquitetural moderno no Brasil, "um dos mais vastos exercícios urbanísticos do século XX, de autoria de Lúcio Costa" (HALL, 1995, p. 254).

Esse ponto finaliza a discussão secular acerca da nova capital do Brasil. A abordagem histórica permite entender que a construção de Brasília não se limita à construção de uma cidade, mas pontua momentos marcantes, não só históricos, mas também políticos, econômicos, estratégicos e sociais. A cidade, ao ser construída, já trazia todo um contexto que a tornaria excepcionalmente particular em relação a outras cidades no Brasil e no Mundo, não só por sua arquitetura moderna, mas por ser um projeto de sociedade, uma sociedade que, com o tempo, adquiriu noções de pertencimento, proteção e afeto pela cidade.

A INVENÇÃO DA CIDADE

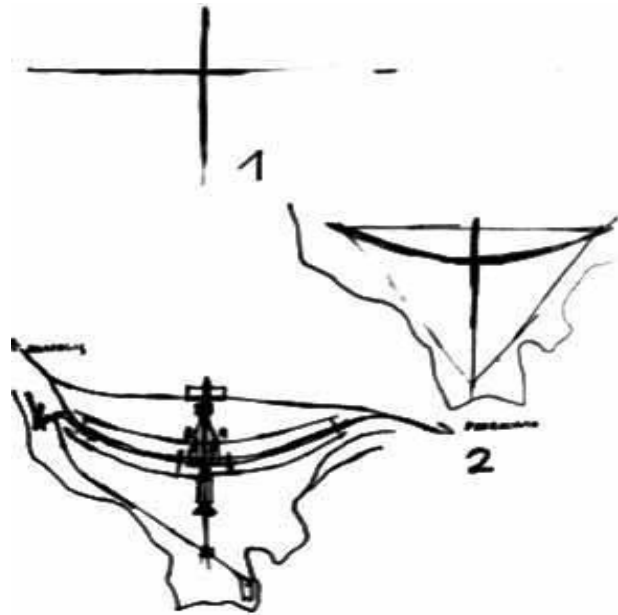
O projeto apresentado por Lúcio Costa se resumia a um traçado à mão livre, sem limitações técnicas arquitetônicas, acompanhado de uma justificativa, também à mão, na qual se desculpava por apresentar um projeto sumário, justificando-se, junto à banca examinadora, que não desejava competir, mas apresentar uma solução possível

que não foi procurada, mas surgiu, por assim dizer, já pronta. Compareço, não como técnico devidamente aparelhado, pois nem sequer disponho de escritório, mas como simples maquis do urbanismo, que não pretende prosseguir no desenvolvimento da ideia apresentada senão eventualmente, na qualidade de mero consultor. [...] se a sugestão é válida, este dados, conquanto sumários na sua aparência, já serão suficientes, pois revelarão que, apesar da espontaneidade original, ela foi depois, intensamente pensada e resolvida; se o não é, a exclusão se fará mais facilmente, e não terei perdido meu tempo nem tomado o tempo de ninguém. (COSTA, 2014, p. 29)¹⁸.

Lúcio Costa explica que o projeto nasceu e se definiu em dois eixos cruzando-se em ângulo reto, como "o próprio sinal da cruz" (figuras 1 e 2), e segue descrevendo uma cidade pensada para ser uma capital, sem assumir, entretanto, a responsabilidade de tocar o projeto, sugerindo a escolha de um urbanista imbuído de "dignidade e nobreza de intenção", que pensasse em questões como ordenação, senso de conveniência e medida que conferissem ao conjunto projetado um caráter monumental, não no sentido de ostentação, mas de expressão palpável, consciente do seu valor e significado, que fosse, ao mesmo tempo, "viva e aprazível, própria ao devaneio e à especulação intelectual, capaz de tornar-se, com o tempo, além de centro de governo e administração, num foco de cultura dos mais lúcidos e sensíveis do país" (COSTA, 2014, p. 29).

¹⁸ COSTA, Lucio (1957 / 2014). **Brasília, cidade que inventei: Relatório do Plano Piloto de Brasília**. Brasília: Iphan, 2014.

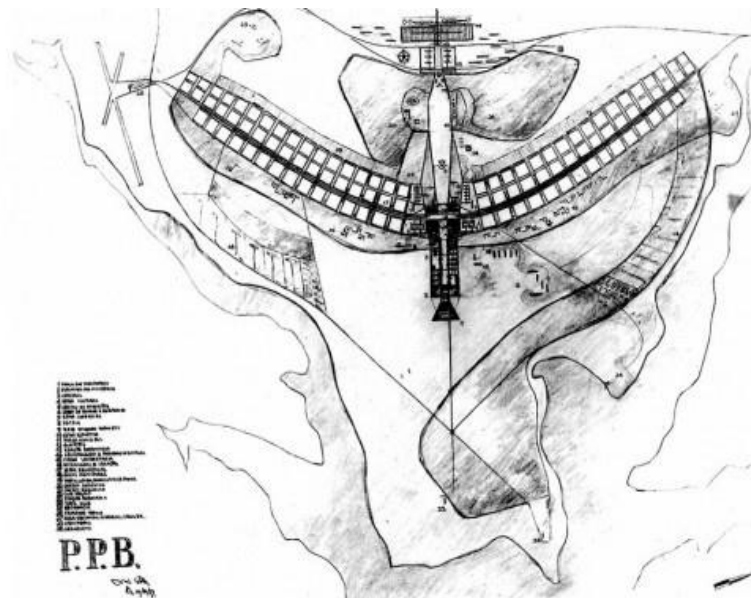
Figura 1- Projeto vencedor, apresentado por Lucio Costa



Autor: Lucio Costa

Fonte: Acervo Arquivo Público do Distrito Federal

Figura 2 - Desenho básico de croquis



Autor: Lucio Costa

Fonte: Acervo Arquivo Público do Distrito Federal

Os princípios técnicos rodoviários eliminam cruzamentos, com vias naturais de acesso, pistas centrais de velocidade e laterais para o tráfego local. A instalação de trevos (que posteriormente passaram a se chamar "tesourinhas", hoje, uma marca da cidade) foi apresentada como solução para escoamento do trânsito de veículos, evitando cruzamentos e o tráfego de caminhões em sistema secundário. Para as áreas residenciais, estacionamentos de veículos, espaço para circulação de ônibus, e garantia do uso livre do chão para os pedestres.

Ao longo do eixo monumental são preservados espaços para a instalação de centros culturais, de entretenimentos e esportivos, além do setor administrativo municipal, zonas militares, de armazenagem, abastecimento e para instalação de pequenas indústrias locais, tendo, ao fim, a estação ferroviária. No cruzamento dos dois eixos, estrategicamente posicionados na zona central, os setores bancário, comercial, de escritórios e comercial.

Compondo a Praça dos Três Poderes, onde se concentra o centro de decisões do governo, são justapostos triangularmente o Supremo Tribunal Federal, o Congresso Nacional e o Palácio do Planalto. Os edifícios estão localizados ao final de um extenso gramado que se estende desde a plataforma da estação rodoviária até o Congresso Nacional, proporcionando uma visão ampla de toda a esplanada, vislumbrando, ao fundo, o Congresso Nacional, onde pedestres podem se reunir para acompanhar paradas e desfiles - e onde hoje ocorrem grandes manifestações, servindo como palco para o exercício da democracia. Talvez Lucio Costa tenha pensado nessa possibilidade, entretanto, na proposta, argumentou que a perspectiva desimpedida desde a rodoviária até o Congresso Nacional obedecia a uma questão de ordem arquitetônica.

Os ministérios são posicionados nas laterais da esplanada, ordenados em sequência, em posições estratégicas de acordo com cada competência. O Ministério da Educação, por exemplo, ocupa lugar vizinho ao setor cultural, dando sequência, de acordo com o projeto original, a espaços reservados para construção de museu, biblioteca, planetário, academias dos institutos etc. A Catedral, também na esplanada, mas disposta lateralmente numa praça isolada, de acordo com Costa, busca sua valorização como monumento.

Há previsão, também, de uma área ampla destinada à Cidade Universitária - hoje a Universidade de Brasília - com Hospital de Clínicas (universitário) e Observatório. No eixo monumental, uma torre radioemissora com mirante oferece uma vista panorâmica da cidade.

Como solução para o problema residencial, o arquiteto propõe a localização de parte dos edifícios ao longo e às margens dos eixos sul e norte, numa sequência contínua de "superquadras", conforme explica Lúcio Costa, emolduradas por uma larga faixa arborizada e amplos gramados, oferecendo sombra aos moradores para passeio e lazer. Internamente,

blocos residenciais em disposições variadas, com gabaritos máximos uniformes, sugerindo seis pavimentos e pilotis. Cada superquadra deve ter escola primária, espaço para floricultura, horta e pomar, intercalando, entre elas, espaços destinados a igrejas, escolas secundárias, cinema, clube e comércio (mercados, açougues, quitandas, vendas, casas de ferragens, barbearias, cabeleireiros, modistas, confeitarias etc.), além de postos de gasolina.

O arquiteto prevê a valorização maior de umas quadras em relação a outras, agrupadas de quatro em quatro a fim de favorecer a coexistência social. As diferenças de padrão entre as quadras são neutralizadas pelo agenciamento urbanístico proposto, sem afetar o conforto social, mas diferenciando o tamanho dos apartamentos, a escolha dos materiais e o grau de requinte do acabamento. A fim de impedir a enquistação de favelas no entorno da cidade, Costa sugere que a Companhia Urbanizadora se responsabilize por prover acomodações decentes e econômicas para a população.

Para os cemitérios, campos arborizados e gramados, com sepulturas rasas e lápides singelas, desprovidas de ostentação, localizados nos extremos do eixo rodoviário-residencial. Essa proposta não foi totalmente aplicada, tendo sido construído somente o cemitério do final da Asa Sul e, no outro extremo, na Asa Norte, não existem, hoje, indícios que apontem a intenção de instalação de outro cemitério.

A orla da lagoa - hoje o Lago Paranoá - deveria ser preservada livre de residências, rodeada de bosques e campos que serviriam de passeios para a população. Próximos ao lago, apenas clubes esportivos, restaurantes, lugares de recreio, balneários e núcleos de pesca poderiam ser instalados. A localização do aeroporto é sugerida na área interna do lago, a fim de evitar sua travessia ou o contorno.

Quanto ao endereçamento, Lucio Costa toma como referência o eixo monumental, distribuindo a cidade em partes norte e sul, marcadas por números, blocos com letras e apartamentos na forma usual. Tal disposição pode, inicialmente, causar um pouco de confusão para quem acaba de chegar a Brasília, mas se torna prática quando se compreende a lógica da organização.

Lucio Costa define o projeto da cidade como se descrevesse uma paisagem:

E assim que, sendo monumental é também cômoda, eficiente, acolhedora e íntima. E ao mesmo tempo derramada e concisa, bucólica e urbana, lírica e funcional. O tráfego de automóveis se processa sem cruzamentos, e se restitui o chão, na justa medida, ao pedestre. E por ter o arcabouço tão claramente definido, é de fácil execução: dois eixos, dois terraplenos, uma plataforma, duas pistas largas num sentido, uma rodovia no outro, rodovia que poderá ser construída por partes — primeiro as faixas centrais como um trevo de cada lado, depois as pistas laterais, que avançariam com o desenvolvimento normal da cidade. As instalações teriam sempre campo

livre nas faixas verdes contíguas às pistas de rolamento. As quadras seriam apenas niveladas e paisagisticamente definidas, com as respectivas cintas plantadas de grama e desde logo arborizadas, mas sem calçamento de qualquer espécie, nem meios-fios. De uma parte, técnica rodoviária; de outra, técnica paisagística de parques e jardins. (COSTA, 2014, p. 40)

A descrição sucinta do projeto apresentado de Lucio Costa demonstra a dimensão arquitetônica, urbanística e social da sua proposta. Obviamente, explica Vidal, o modelo apresentado recebeu críticas, a exemplo das superquadras, uma proposta afinada com a arquitetura moderna e com os princípios da cidade-verde de Le Corbusier. A ideia de rompimento com as ruas, proposta por Costa, tem como objetivo promover uma boa relação entre os moradores. As "unidades de vizinhança", agrupadas em quatro unidades, protegida de trânsito de veículos, representam um lugar privilegiado de sociabilidade. Segundo Vidal, Lucio Costa teria partido da hipótese de que as formas urbanas são capazes de moldar as relações sociais, melhorar a vida dos cidadãos e interferir no comportamento da sociedade. Vidal chama a atenção para a convergência do pensamento de Costa com o espírito do funcionalismo da Carta de Atenas: trabalhar, habitar e circular¹⁹, inserindo Brasília na utopia das cidades modernas. O documento foi redigido por Le Corbusier.

O projeto de Lucio Costa, vencedor do concurso, foi colocado em prática em novembro de 1956, quando começaram a montar os canteiros de obra, atraindo milhares de pessoas de todas as partes do país. A cidade foi inaugurada em 1960, aproximadamente 3 anos após o início dos trabalhos de construção. Grande parte dos operários que se dirigiram para trabalhar no cerrado descampado - aqueles para os quais Brasília não foi planejada -, ao final, não tinham a intenção de voltar para seus lugares de origem. Já haviam criado vínculos, trazido suas famílias e depositado a expectativa de mudar suas histórias. Já se sentiam parte integrante, possuidores e dependentes dela. E chegavam também aquelas pessoas para as quais a cidade foi construída que, igualmente, desenvolveram relações de pertencimento e afetividade com o tempo, principalmente, por ser o lugar onde criaram seus filhos. É acerca da relação estabelecida entre essas pessoas e a cidade que a discussão passa a se concentrar.

OS CANDANGOS - ALGUMA COISA ESTÁ FORA DA ORDEM

¹⁹ Ver Carta de Atenas (1933) - O documento propõe a funcionalidade das cidades modernas em detrimento das cidades tradicionais, preconizando a organização da cidade a partir de quatro funções básicas: trabalhar, habitar, circular e cultivar o corpo e o espírito.

A construção de Brasília foi alvo de muitas críticas, entre elas, a insatisfação pela retirada da Capital do Rio de Janeiro, a criação de uma cidade voltada para uma classe privilegiada e, conseqüentemente, a exclusão: a cidade não se destinava aos milhares de trabalhadores que saíram de seus estados para trabalhar na sua construção. Dada a situação delicada, Niemeyer (2006)²⁰, incomodado e decepcionado com os rumos tomados pela capital federal, principalmente em relação aos problemas sociais – e, em especial, à desigualdade entre o Plano Piloto e as cidades satélites, lamentou a situação:

Constrangia-nos apenas verificar que para os operários seria impraticável manter as condições de vida que o Plano Piloto fixara, situando-os, como seria justo, dentro das áreas de habitação coletiva, e permitindo que ali seus filhos crescessem fraternalmente com as demais crianças de Brasília, sem complexos, aptos às reivindicações que o tempo lhes irá proporcionar. Víamos, com pesar, que as condições sociais vigentes colidiam nesse ponto com o espírito do Plano Piloto, criando problemas impossíveis de resolver na prancheta, mesmo apelando-se - como alguns mais ingênuos sugerem - para uma arquitetura social que a nada conduz sem uma base socialista. Compreendíamos, assim, que a única solução que nos restava era continuar apoiando os movimentos progressistas que visam a criar um mundo melhor e mais feliz. (NIEMEYER, 2006, p. 32)

A permanência dos candangos - como ficaram conhecidos os trabalhadores da construção de Brasília - evidenciou a urgência de se construir locais para que eles se estabelecessem, já que viviam em invasões e habitações de improviso nos acampamentos das obras. Quase 70 mil pessoas decidiram fixar residência na cidade, uma população "indesejável" (VIDAL 2009, p. 283), excluída do Plano Piloto, o que obrigou as autoridades a criarem as chamadas cidades-satélites.

Os migrantes oficiais, aqueles para os quais a cidade foi construída, entretanto, chegaram para viver uma situação mais confortável e privilegiada em relação aos operários. De acordo com a arquiteta e urbanista Vera Bosi de Almeida²¹ eles já iam para Brasília com moradia garantida no centro da cidade, com todo o conforto que era negado aos operários.

²⁰ NIEMEYER, Oscar. **Minha experiência em Brasília**. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Revan, 2006.

²¹ Ver Roteiro dos acampamentos pioneiros no Distrito Federal, publicado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Superintendência do IPHAN no Distrito Federal, em 2016, com o objetivo de divulgar conhecimentos sobre a história da construção da capital federal e da ocupação do seu território. Apresenta construções ainda remanescentes dos acampamentos dos operários, elementos de um acervo remanescente rico e desconhecido que foram reconhecidos como patrimônio cultural de Brasília, edificações representativas das técnicas utilizadas nas primeiras construções destinadas à moradia, amparo e suporte da população que veio de regiões distantes do Brasil para trabalhar na construção da cidade (operários candangos, arquitetos, engenheiros, ou trabalhadores da burocracia do Estado brasileiro). In Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Roteiro dos acampamentos pioneiros no Distrito Federal**. Superintendência do Iphan no Distrito Federal - organização Carlos Madson Reis; Sandra Bernardes Ribeiro; elaboração do texto, José Mauro de Barros Gabriel. Brasília-DF, 2016.

A movimentação das pessoas que viviam nos acampamentos montados para a construção de Brasília, na avaliação de Paulo Pires, citado por Buchmann²², proporcionou um verdadeiro processo de experiência sociológica. Tal observação se deu diante da constatação de um gosto musical comum nos bares da cidade:

No "King's Bar, o bar dos "candangos", em Brasília, só se toca música clássica, nada de samba, boleros ou foxes. De brasileira, só folclórica como "Casinha pequenina" de Haeckel Tavares, ou "Luar do Sertão", de Catulo da Paixão Cearense. Dá gosto ver dezenas de "candangos" aproveitando momento de folga para, em meio a uma cerveja ou uma água mineral, ouvir com devoção religiosa Liszt, Chopin, Beethoven, Schobert, Debussy ou Tchaikowski. (BUCHMANN, 2004, p. 54)

Na verdade, é possível admitir que ouviam-se músicas clássicas porque era o que se tocava nos bares, mas difícil acreditar que os candangos, vindos principalmente do nordeste, deixando para trás suas vivências, suas histórias, suas famílias, suas cidades, suas culturas, preferissem música clássica a um xote, baião ou samba. Mas talvez fosse essa uma forma estratégica, não só de construir, mas de se afirmar uma nova identidade para a cidade, um desejo de transformar o povo pobre em instruído, num povo feliz, que brinca, descansa e sabe aproveitar bem a vida nas horas vagas. Observam-se, nesses discursos, um perfil positivo, culto e valorizador, uma identidade alegórica para as pessoas que seriam, doravante, moradoras do entorno de Brasília.

Embora muitos pioneiros levassem suas famílias, a presença de mulheres na construção de Brasília era pouca, possivelmente porque os homens deveriam se ocupar mais do trabalho que da família e porque chegavam sem saber o que iam encontrar, por isso, muitas de suas companheiras vieram depois, quando eles decidiram fixar residência. Outros se instalaram na cidade sem olhar para trás, dando início a uma nova vida, com uma nova família. Muitos também ali encerraram suas vidas e nunca mais retornaram, já que era alto o índice de violência dominante e as condições de segurança de trabalho precárias, tombando do alto de edifícios como a torre de TV e o Congresso Nacional ou concretados nas estruturas palaciais, na esplanada, em prédios residenciais e em outras obras. Embora não exista documentação oficial acerca dos acidentes, violência e vítimas, não faltam relatos das pessoas que viveram aquela época dando conta da morte de inúmeros trabalhadores durante a construção de uma cidade praticamente sem leis, cuja ordem era não parar²³.

²² BUCHMANN, Armando. **A construção de Brasília: "Uma mensagem a Garcia"** - Documentário -. Brasília: Thesaurus, 2004.

²³ Sobre o tema, o pesquisador Helio Queiroz lançou, em 2014, o livro "1001 coisas que aconteceram em Brasília e você não sabia" publicado pela Editora Senac-DF. A obra aborda assuntos e curiosidades relacionados à cidade antes, durante e após sua construção.

De fato, a cidade adotou um ritmo acelerado, apressada em concluir a obra antes do encerramento do mandato de JK (1956-1961). Em 1957, o jornalista Barbosa Lima Sobrinho²⁴ publicava uma matéria na Revista Brasília²⁵ na qual atribuía à cidade o início de uma nova geração que se desenvolvia a olhos vistos, numa "marcha fabulosa de crescimento" (SOBRINHO, 1957, p. 1), uma cidade que "parecia brotar do chão, como um milagre da natureza" (SOBRINHO, 1957, p. 1). Pouco mais de seis meses depois, o jornalista relata o surgimento da chamada Cidade Livre como

um arruado de casas de comércio e de residências levantadas num pedaço de terra, mediante concessões de quatro anos, sem qualquer compromisso para o futuro. Nessas condições é que se multiplicaram casas de comércio de toda a natureza, desde os armazéns de gêneros de primeira necessidade e os açougues, até os hotéis indispensáveis à hospedagem da população em trânsito. (SOBRINHO, 1957, p. 1)

O processo de ocupação do entorno ocorreu de forma tão rápida e desordenada que os administradores e gestores da cidade, à época, tiveram que adotar medidas para assentamento populacional para evitar a proliferação de invasões como a do IAPI, próximas ao Hospital Juscelino Kubitschek, primeiro e único da cidade, localizado na Vila Metropolitana, próxima a Brasília²⁶.

A tentativa de solução do problema, explica Vera Bosi²⁷ (IPHAN, 2016), foi a implantação da Campanha de Erradicação de Invasões (CEI), com o assentamento de famílias em áreas distantes da capital. Foi assim, esclarece Bosi, que ao lado da cidade planejada, se desenvolveram as não planejadas como Taguatinga e Ceilândia, esta última logo contando com mais de 600 mil habitantes, ainda hoje contando com moradores de baixa renda (figura 3).

²⁴ SOBRINHO, Barbosa. **Brasília**: florescimento de uma nova geração. Revista Brasília. Rio de Janeiro, ano 01, nº 08, p. 1, ago. 1957.

²⁵ Primeira revista editada em Brasília, publicada pela Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil (NOVACAP) por força da Lei nº 2874 de 19 de setembro de 1956, art. 19, com obrigatoriedade de divulgar mensalmente os atos administrativos da diretoria e os contratos por ela celebrados. Tem como foco editorial a construção da nova capital, com ilustrações fotográficas das obras em andamento e dos planos urbanísticos e arquitetônicos em estudo. Fonte: REVISTA DA COMPANHIA URBANIZADORA DA NOVA CAPITAL DO BRASIL: Ano 1, n. 2 (fev. 1957). Disponível em: <<http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/506962>>. Acesso em: 02 jul. 2018.

²⁶ BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Superintendência do IPHAN no Distrito Federal. **Roteiro dos acampamentos pioneiros no Distrito Federal**. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Superintendência do Iphan no Distrito Federal; organização Carlos Madson Reis, Sandra Bernardes Ribeiro; elaboração do texto, José Mauro de Barros Gabriel. – Brasília-DF, 2016.

²⁷ Idem.

Figura 3 - Vila Dimas, em Taguatinga - Primeira casa de madeira edificada, 1960.
Associação dos moradores e sub prefeitura - Liderada por Dimas Leopoldino



Foto: Arquivo Família Dias²⁸

Esse contexto possibilita entender como se deu o desenvolvimento da cidade de Brasília no período da sua construção, resultando no que ela representa agora para seus habitantes, principalmente do seu entorno. As construções remanescentes são reflexos do histórico de heroísmo e sacrifício dos candangos e dignas de serem lembradas pelas futuras gerações como testemunhos de um tempo, valorizadas e preservadas como patrimônio cultural (IPHAN, 2016).

A FORMAÇÃO DE UMA IDENTIDADE

O levantamento detalhado da época da construção de Brasília, intitulado Roteiro dos Acampamentos Pioneiros no Distrito Federal²⁹ apresenta algumas poucas construções que

²⁸ SILVA, Manoel Messias Dias da. **Vila Dimas:** refúgio de candangos e pioneiros na construção de Brasília. Primeira casa de madeira edificada na Vila Dimas - Taguatinga Sul, DF. Foto de arquivo Família Dias. Brasília, 16 dez. 2015. Disponível em: <<https://manoel-geograficamentenaluzdomundo.blogspot.com.br/2015/12/vila-dimas-refugio-de-candangos-e.html>>. Acesso em: 03 ago. 2017.

restaram dos acampamentos e que se mantiveram a duras penas, mas representam um legado digno de ser preservado, segundo o órgão, por sua importância como memória de um tempo:

Os acampamentos tornados vilas, cidades regiões administrativas, talvez não mais conservem intactos vestígios de 1960, mas carregam consigo, nas histórias dos moradores, a memória dessa grande aventura nacional. (IPHAN, 2016, p. 5)

Os acampamentos não tinham previsão de se tornarem moradias definitivas. A intenção inicial era desativá-los tão logo as obras fossem concluídas e os operários, que ali moravam, deveriam retornar aos seus locais de origem, mas houve resistência diante da expectativa que essas pessoas tinham de mudar de vida. Segundo o levantamento do Iphan, mesmo os acampamentos mais simples ainda possuíam mais conforto e recursos do que aquelas pessoas encontrariam em suas terras.

O Roteiro mostra que algumas construções foram mantidas, em sua maioria, em atendimento à reivindicação das comunidades locais que se identificavam com as construções e se sentiam representadas por elas, de modo que o documento já considera a importância dessas obras como patrimônio cultural consolidado no processo de construção de Brasília.

Das construções que representam valores culturais e históricos das diferentes formas de ocupação existentes no período em que a cidade era erguida, permaneceram poucas ao final, a maioria localizada no entorno de Brasília, consideradas regiões administrativas do Distrito Federal, como a vila Paranoá, Candangolândia, Metropolitana, Núcleo Bandeirante, além das vilas Planalto e Telebrásilia, estas inseridas dentro da poligonal tombada do Plano piloto. Embora alguns exemplares remanescentes já tenham perdido muito de suas características originais, muitos ainda mantêm valores construtivos e ambientais dos acampamentos iniciais, motivo pelo qual foram reconhecidos pelo Iphan como simbólicos e dignos de preservação.

Segundo Vera Bosi, esses espaços devem ser reconhecidos e valorizados pela população que ocupa hoje essas regiões:

Certamente esses moradores, em sua maioria, precisam conhecer as razões que motivam ou justificam sua permanência e respectiva apropriação da área: sua localização geográfica, sua relação com Brasília, o traçado e os aspectos históricos e arquitetônicos cuja preservação deve ser garantida por serem elementos significativos da memória da fase de construção da Capital da República e, também, de seus próprios lares. (ALMEIDA, in IPHAN, 2016, p. 10)

²⁹BRASILIA. Superintendência do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico do Distrito Federal. **Roteiro dos acampamentos pioneiros no Distrito Federal**. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Superintendência do Iphan no Distrito Federal; organização Carlos Madson Reis, Sandra Bernardes Ribeiro; texto José Mauro de Barros Gabriel. – Brasília-DF, 2016.

A memória social, representada pelos remanescentes dos acampamentos, levou Lucio Costa, em 1984, a reconhecer a permanência dos candangos como processo natural e positivo, afirmando:

Quem tomou conta dele (centro urbano) foram esses brasileiros verdadeiros que construíram a cidade e estão ali legitimamente. É o Brasil... E eu fiquei orgulhoso disso, fiquei satisfeito. É isto. Eles estão com a razão, eu é que estava errado. Eles tomaram conta daquilo que não foi concebido para eles. Então vi que Brasília tem raízes brasileiras, reais, não é uma flor de estufa como poderia ser, Brasília está funcionando e vi funcionar cada vez mais. Na verdade, o sonho foi menor que a realidade. A realidade foi maior, mais bela, eu fiquei satisfeito, me senti orgulhoso de ter contribuído. (IPHAN, 2016, p. 12)³⁰

Em 1981 foi criado o Grupo de Trabalho para Preservação do Patrimônio Histórico e Cultural de Brasília³¹, no âmbito do complexo institucional Sphan/Pró-Memória, primeira ação governamental específica para tratar da preservação do patrimônio cultural da cidade de forma institucional e tecnicamente sistematizada, com o objetivo de dar uma abordagem mais ampla nos campos conceitual, técnico e institucional à preservação do patrimônio cultural de Brasília, sobretudo no que tange ao seu patrimônio edificado, atividade, segundo o próprio Iphan, fundada em ações pontuais e descontínuas. O projeto foi instituído como um processo integrado e compartilhado, envolvendo diferentes níveis governamentais. Os estudos do grupo, de acordo com Carlos Madson, Superintendente do Iphan-DF à época, tiveram como resultado inúmeras iniciativas do poder público e alicerçaram a base do ideário preservacionista do patrimônio cultural da cidade.

Em 1987 foi instituído outro grupo de trabalho, o GT-Brasília, com o objetivo buscar outras perspectivas sobre a construção da história e da memória da cidade e compreender sua importância como patrimônio. Como resultado, foi apresentado o documento “Anteprojeto de Legislação para Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural, Natural e Urbano do Distrito Federal”³², concluindo que a preservação da identidade da nova capital extravasava o plano de seu conjunto urbanístico e que sua conceituação não estaria completa se não se estendesse aos elementos que representavam os acampamentos e seus moradores, até então marginalizados e

³⁰ COSTA, Lucio (1957/2014). **Brasília, cidade que inventei**: Relatório do Plano Piloto de Brasília. Brasília: Iphan, 2014, p. 12.

³¹ BRASIL, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Superintendência do Iphan no Distrito Federal. **GT Brasília: memórias da preservação do patrimônio cultural do Distrito Federal**. Organização Carlos Madson Reis, Sandra Bernardes Ribeiro e Thiago Pereira Perpétuo; texto Briane Panitz Bicca et al. – Brasília-DF, 2016.

³² BRASILIA. Superintendência do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico do Distrito Federal. **Roteiro dos acampamentos pioneiros no Distrito Federal**. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Superintendência do Iphan no Distrito Federal; organização Carlos Madson Reis, Sandra Bernardes Ribeiro; texto José Mauro de Barros Gabriel. – Brasília-DF, 2016.

ofuscados. O documento, além de relacionar os primeiros acampamentos que surgiram na cidade e hoje são considerados de interesse histórico e cultural, estabelece suas poligonais e os parâmetros gerais de preservação.

Em 1989, mais um grupo de trabalho foi nomeado pelo Governo do Distrito Federal (GDF), dessa vez denominado Comissão Técnica, com a finalidade de propor uma nova legislação acerca da “Política de Preservação do Patrimônio Arquitetônico, Urbanístico e Paisagístico do Distrito Federal”³³. A Comissão realizou a identificação e classificação do patrimônio considerando como valor simbólico para a memória histórica da construção de Brasília, apontando como relevantes os "Acampamentos Pioneiros" e algumas edificações que tinham sido construídas para dar apoio à construção da cidade, entre elas, o Catetinho, a Vila Planalto, o Conjunto do antigo Hospital Juscelino Kubitschek de Oliveira, a Vila Metropolitana, os Acampamentos Saturnino Brito, do Torto e da Velhacap, além de outras edificações e conjuntos considerados modelos arquitetônicos simbólicos da fase de construção de Brasília.

Mas as propostas, tanto do GT-Brasília de 1987, quanto da Comissão Técnica de 1989, não prosperaram, e a responsabilidade de elaboração de uma Lei específica para apresentar uma política de preservação para Brasília foi passada para a Câmara Legislativa, que elaborou a Lei Orgânica do Distrito Federal, alterando os paradigmas acerca da preservação da memória da cidade e do seu patrimônio. As reivindicações pelo direito à moradia e à memória histórica e afetiva da cidade e de seu entorno contou com a mobilização da população, o que foi fundamental para a apreciação do projeto e tombamento de alguns exemplares considerados testemunhos da construção da Capital.

Ficou a critério do Iphan-DF³⁴ o levantamento dos remanescentes históricos considerados os mais significativos exemplares conservados de edificações e núcleos de moradias originados dos acampamentos, fornecendo informações sobre os elementos urbanísticos ou edifícios, histórico, tipologia e localização das construções, bem como dados relativos à legislação de preservação. Embora esses núcleos encontrem-se, em sua maioria, descaracterizados em diferentes graus, por degradações causadas pelo tempo e outras intempéries, o órgão ressalta os traçados urbanos orgânicos que ainda fazem referência à forma original, considerando a feição original rústica de madeira. Entre eles, merecem destaque:

³³ Idem.

³⁴ Idem.

- Palácio do Catetinho ou Palácio de Tábuas;
- Conjunto urbano da Vila Planalto;
- Paróquia Nossa Senhora do Rosário de Pompeia (também conhecida como Igreja da Vila Planalto);
- Fazendinha, também na Vila Planalto (1957);
- Acampamento da Candangolândia;
- Igreja São José Operário, pequena capela localizada na Candangolândia;
- Núcleo Bandeirante (1956), conhecido como Cidade Livre por ter isenção de impostos;
- Vila Metropolitana, atualmente um bairro do Núcleo Bandeirante;
- Centro de Ensino Fundamental - CEF Metropolitana (1958), uma das primeiras instituições de ensino erguidas pela Companhia Urbanizadora da Nova Capital - NOVACAP e ainda com a estrutura da época da construção preservada;
- Capela Nossa Senhora de Aparecida (Capelinha Metropolitana);
- Vila Paranoá (1957);
- Igreja S. Geraldo (1957), construída na Vila Paranoá;
- Vila Telebrásilia (1956), acampamento de funcionários da construtora Camargo Correa, localizada à beira do Lago Paranoá, no final da Asa Sul, fazendo parte do Conjunto Urbanístico de Brasília.

A CONSTRUÇÃO DE MITOS

Brasília foi concebida permeada de mitos, muitos deles alimentados antes mesmo de se pensar na sua construção, destacando-se, entre eles: a localização em uma região com suposta existência de ouro; associações a personagens ou tempos históricos; sonhos proféticos; ou mesmo versões anedóticas propositadamente criadas e que JK nunca se preocupou em desfazer. Algumas estórias continuam sendo contadas e alimentadas. Seguem algumas delas.

Goiás se insere nos "mitos fundadores do Brasil" por estar relacionado a crenças de existência de jazidas auríferas. Os mitos da Ilha Brasil e do Lago Dourado, por exemplo, atribuíam a existência de ouro em abundância no Lago Xarões, localizado entre os rios Paraná e Tocantins. O mito do lago dourado, de acordo com Vidal, seria uma versão lusitana do mito

hispânico do Eldorado, alimentado desde o início do desbravamento e da colonização das Américas, quando exploradores das terras além-mar ouviram relatos do El Dorado. A questão também é afirmada por outros historiadores, mas a existência de minas em abundância na região nunca foi comprovada. As lendas acabaram inspirando expedições desbravadoras em locais inexplorados no Brasil, estendendo-se à região de Goiás e onde hoje se localiza o Distrito Federal.

Outra comparação é a de que JK seria a reencarnação do faraó egípcio Akhenaton (1352-1336 a.C.), que viveu há 3.600 anos, casado com Nefertiti e supostamente pai de Tutancâmon. Segundo o livro “Brasília Secreta, Enigma do Antigo Egito” dos professores Iara Kern e Ernani Figueiras Pimentel³⁵, o faraó Akhenaton também teria construído, em menos de quatro anos de trabalhos ininterruptos, uma cidade monumental e de grande importância para a história político-administrativa do Egito. Assim como Brasília, a cidade representou uma inovação em termos de engenharia e arquitetura no mundo, com a substituição das técnicas tradicionais de construção de edifícios. O traçado e a região aonde a cidade foi erguida também era semelhante à geografia e à arquitetura de Brasília, estando localizada no centro geográfico do país. A planta também tinha semelhanças: em forma de pássaro com as asas abertas, distribuídas em asas norte e sul, localizada às margens de um lago artificial (provavelmente por causa do intenso calor e da baixa umidade do ar) e voltada para o leste. Como Brasília, a cidade era setorizada, concentrando templos e prédios administrativos longe da área residencial. É notória em Brasília, assim como no Egito Antigo, a quantidade de construções em formas piramidais ou traçados em forma de triângulo, como a Ermida Dom Bosco, o Teatro Nacional, o Templo da Legião da Boa Vontade, o edifício da CEB (hoje demolido), a Igrejinha Nossa Senhora de Fátima, o posicionamento da praça dos três poderes e o próprio Memorial JK, onde estão seus restos mortais. Juscelino e Akhenaton morreram 16 anos após a inauguração das cidades que criaram, ambos sob suspeita de assassinato. Segundo interpretações espirituais e esotéricas, o destino da cidade de Brasília seria o de resgatar para o futuro da humanidade o mesmo que Akhetaton projetou para sua cidade no passado.

O sonho profético do santo italiano D. Bosco³⁶ fala de uma viagem que o sacerdote católico teria feito, arrebatado por anjos, à América do Sul – continente que jamais visitou,

³⁵ KERN, Iara e. PIMENTEL, Ernani Figueiras. **Brasília Secreta – Enigma do Antigo Egito**. Editora Pórtico – Brasília, 2000.

³⁶ LEMOYNE. **Memórias Biográficas de São João Bosco, 1833 - Um sonho profético de Dom Bosco**. Universidade Católica de Brasília. Brasília, 16 ago. 2013. Disponível em: <<http://www.ucb.br/Noticias/2/5102/UmSonhoProfeticoDeDomBosco/>>. Acesso em: 14 jul. 2017.

conforme relatado e registrado por seu colega, padre Lemoyne (1833). A descrição foi interpretada como uma visão de Brasília:

Por muitas milhas, percorremos uma enorme floresta virgem e inexplorada. Não só descortinava, ao longo das Cordilheiras, mas via até as cadeias de montanhas isoladas existentes naquelas planícies imensuráveis e as contemplava em todos os seus menores acidentes [...] do Brasil, da Bolívia, até os últimos confins. Eu via as entranhas da montanha e o fundo das planícies. Tinha sob os olhos as riquezas incomparáveis desses países, as quais um dia serão descobertas. Via numerosas minas de metais preciosos e de carvão fóssil, depósitos de petróleo abundantes que jamais já se viram em outros lugares. Mas isso não era tudo. Entre os paralelos 15 e 20 graus, havia um leito muito largo e muito extenso, que partia de um ponto onde se formava um lago. Então uma voz disse repetidamente: "Quando escavarem as minas escondidas no meio destes montes, aparecerá aqui a Grande Civilização, a Terra Prometida, onde correrá leite e mel. Será uma riqueza inconcebível. E essas coisas acontecerão na terceira geração." (LEMOYNE, 1833).³⁷

Coincidência ou não, a cidade foi construída dentro do intervalo de coordenadas geográficas mencionadas no sonho de Dom Bosco. Considerando, mesmo que forçosamente, a data em que o profeta faleceu (1888) e um período de vinte anos para cada geração, a década de 50 corresponderia à da terceira geração. Esse foi o prazo calculado e considerado válido para que as premonições coincidissem com a data de inauguração da cidade, reforçando o mito.

O dia 21 de abril remete à data do descobrimento do Brasil, sendo também lembrada em homenagem ao inconfidente Tiradentes, símbolo do primeiro movimento de independência política do país, morto no mesmo dia. Os inconfidentes teriam sido os primeiros a cogitar a transferência da capital, só que para a cidade mineira de São João Del Rey, em Minas Gerais, tendo, inclusive, sugerido o nome de "Brasília". A relação da cidade com a Inconfidência Mineira foi lembrada no discurso de JK na sessão solene de instalação do governo no Palácio do Planalto, na data da inauguração da capital, sem mesmo estar concluída, no dia 21 de abril.

Tiradentes também foi enforcado no dia 21 de abril, acusado de traição à Coroa, dia em que soou o sino da Capela do Padre Faria, na cidade de Ouro Preto, em Minas Gerais. Conta-se uma lenda que, quando se tratava de uma condenação por traição à Coroa, os sinos das igrejas não poderiam tocar na hora da execução, mas no momento do enforcamento o sino da igreja soou cinco badaladas.

Este sino só teria ecoado em duas outras ocasiões ao longo de três séculos, sempre no dia 21 de abril: na morte de Tiradentes, em 1792, em 1985, na morte do presidente

³⁷ Idem.

Tancredo Neves, primeiro presidente civil eleito após o regime militar e filho de São João Del Rey. A data, então, é simbólica, planejada a partir da relação de vínculos históricos: descobrimento do Brasil, inconfidência mineira e aniversário de Brasília.

Outra versão, dessa vez considerada anedótica por Vidal, por parecer mais uma lenda do que realidade, teria sido um mito supostamente criado pelo próprio JK, uma decisão que não estava, inicialmente, entre os trinta pontos do seu programa eleitoral. Refere-se ao cumprimento de uma promessa feita antes mesmo de se pensar em construir a Brasília, um compromisso firmado em campanha, ao responder ao questionamento de um eleitor. E consta das memórias de JK:

Tudo teve início na cidade de Jataí, em Goiás, a 4 de abril de 1955, durante minha campanha como candidato à Presidência da República [...]. No discurso que ali pronunciei, referindo-me à agitação política que inquietava o Brasil e contra a qual só via um remédio eficaz - o respeito integral às leis -, declarei que, se eleito, cumpriria rigorosamente a Constituição [...]. Foi nesse momento que uma voz forte se impôs, para me interpelar: 'O senhor disse que, se eleito, irá cumprir rigorosamente a constituição. Desejo saber, então, se pretende pôr em prática o dispositivo da Carta-Magna que determina, nas suas Disposições Transitórias, a mudança da capital federal para o Planalto Central'. Procurei identificar o interpelante. Era um dos ouvintes, Antônio Carvalho Soares - vulgo Toniquinho - que se encontrava bem perto do palanque. A pergunta era embaraçosa. Já possuía meu Programa de Metas e, em nenhuma parte dele, existia qualquer referência àquele problema. Respondi, contudo, como me cabia fazê-lo na ocasião: 'Acabo de prometer que cumprirei, na íntegra, a Constituição e não vejo razão por que esse dispositivo seja ignorado. Se for eleito, construirei a nova capital e farei a mudança da sede do governo'. Essa afirmação provocou um delírio de aplausos. Desde muito, os goianos acalentavam aquele sonho e, pela primeira vez, ouviram um candidato à Presidência da República assumir, em público, tão solene compromisso. (KUBITSCHKEK, 1975, p. 7-8)³⁸

O historiador arrisca duas hipóteses: JK queria "legitimar a construção de Brasília na história do Brasil e no programa do nacionalismo desenvolvimentista" (VIDAL, 2009, p. 243); ou desejava o apoio da população, por isso ter "envolvido a construção da nova capital em um casulo mitológico que a torna impermeável a qualquer ataque e que faz dela o ponto de convergência de todas as esperanças brasileiras e de todas as aspirações nacionais" (VIDAL, 2009, p. 243). Assim, não se contentando com a racionalidade técnica da construção, os mitos teriam sido alimentados por Juscelino Kubitschek como uma forma de reafirmar uma predestinação, a esperança de uma vida melhor, convergindo com as esperanças e ambições dos brasileiros, conforme afirma o historiador Laurent Vidal.

³⁸ KUBITSCHKEK, Juscelino. **Por que construí Brasília**. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1975, p. 7-8.

Mas a cidade também foi alvo de severas críticas. O sociólogo Gilberto Freyre, em 1960³⁹, embora reconhecesse que a cidade se configurava como uma obra prima, "uma joia sob o sol tropical" (FREYRE, 2003, p. 244), de formas únicas que, de tão leves, davam a impressão de estar flutuando, questionou a falta de especialistas em ciências sociais na construção do projeto. Sua falta de funcionalidade, principalmente pelo clima quente durante o dia em algumas épocas do ano, proporcionava uma conseqüente invasão de luz, tornando-a extremamente desconfortável. Os edifícios de apartamentos não proporcionariam intimidade nem isolamento, comparando as acomodações para empregados da casa com celas de prisão. Preocupados com a estética pura, segundo Freyre, os arquitetos de Brasília teriam se descuidado de objetivos funcionais, esquecendo-se de deixar, por exemplo, espaço para escolas. Questionou, também, a falta de lazer e de diversões criativas, que vinham sendo estudadas por sociólogos, higienistas e urbanistas. Segundo ele, a versão de uma cidade ultramoderna, uma das missões de Brasília, com espaços suficientes para expressões criativas na arte, religião, esporte e gastronomia, mas a aparente abundância de espaços, foi utilizada de forma "convencional, limitada e antiquada" (FREYRE, 2003, p. 35). Além disso, censurou a construção de uma cidade nova para atender ao que ele chamou de uma "ordem burguesa antiquada"⁴⁰. Da mesma forma, a historiadora francesa Françoise Choay⁴¹, especialista em estudos e teorias sobre arquitetura e urbanismo, em 1959, afirmava ser Brasília um projeto de cidade herdada da Antiguidade com satisfatória simplicidade, mas interrogava se estaria, realmente, adaptada à vida moderna. Questionava as distâncias quilométricas desintegradoras em relação à dimensão humana e o rigor do espaço urbano ao separar completamente os locais de moradia e de trabalho, mesmo com o conforto dos automóveis à disposição. Mas registrava sua admiração com a concentração da Praça dos Três Poderes (Legislativo, Executivo e Judiciário) que, a seu ver, deixava o visitante impressionado pela maestria na organização volumétrica concebida por Lúcio Costa no triângulo onde se reúnem o Palácio do Planalto, a Câmara, o Senado e o Supremo Tribunal Federal. As construções baixas, de três pavimentos, deixavam o horizonte desimpedido e especialmente amplo - apesar da altura do edifício do Congresso Nacional ser construído em duas colunas de edifícios altos, mas relativamente estreitos se vistos do ângulo do eixo monumental, o que a autora chamou de

³⁹THE REPORTER. **Gilberto Freyre fala de Brasília.** N. 7, V. 22. Nova York, 31/03/1960, pp. 31-32 /. Visão, São Paulo, 8 abr. 1960, p. 32-35.

⁴⁰ Idem.

⁴¹ CHOAY, Françoise. **Inauguração de Brasília.** 1959. In L'OEIL. N. 59, nov. 1959. P. 76-83. Trad. Dorothee de Bruchard. Compilação CRONOLOGIA DO PENSAMENTO URBANÍSTICO. Disponível em: <<http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/apresentacao.php?idVerbete=1257>>. Acesso em: 2 jul. 2018.

"contraponto da horizontalidade" (CHOAY, 1959)⁴² (figura 4). A leveza do conjunto dos edifícios tem sua plenitude no contraste, lembrando uma "estela primitiva". Embora, pondera a autora, tais composições tenham sido violentamente atacadas, seja pela falta de funcionalidade ou por certa gratuitade, a história da arquitetura não foi, ao longo dos séculos, sempre funcional. Os cálculos feitos para construção de Brasília, para os quais Niemeyer contou com a colaboração do engenheiro Joaquim Cardozo⁴³, deram liberdade para a criação de elementos que constituem a expressão da vontade do arquiteto. Esquecem os críticos facilmente, afirma Choay, que a arquitetura é um meio de expressão como as demais artes plásticas. Brasília, então, se resumia numa visão de mundo de Niemeyer mais melhorada e resolvida.

Figura 4 - Congresso Nacional, na Praça dos Três poderes.



Fotografia: Meiriluce Santos

⁴² Idem.

⁴³ Joaquim Cardozo foi o engenheiro calculista responsável por realizar projetos complexos e desafiadores como os arcos, colunas, curvas e cúpulas arquitetônicas projetados por Niemeyer. Sua habilidade em engenharia de estruturas ao concretizar formas arquitetônicas inusitadas é considerada notável, algumas delas representam até hoje desafios para a compreensão e raciocínio lógico. Em Brasília, seu trabalho se destaca no Palácio do Planalto, Palácio da Alvorada, Catedral Metropolitana e Igrejinha Nossa Senhora de Fátima. In: REBELLO, Yopanan; LEITE, Maria Amélia D'Azevedo. **O engenheiro das curvas de Brasília**. Arquitetura e Urbanismo, n, 165, dez. 2007. Disponível em: <<http://www.revistaau.com.br/arquitetura-urbanismo/165/artigo67588-4.asp>>. Acesso em: 06 dez. 2018.

A ARTE COMO PREMISSE

A idealização de Brasília segundo os projetos de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, sem dúvida, reuniu dois ícones da arquitetura moderna. Amigos, desenvolveram diversos trabalhos em parceria e se destacaram no contexto artístico e cultural brasileiro nas décadas de 1930 e 1940. A encomenda de uma nova sede para o Ministério da Educação e Saúde, tendo como convidado para elaboração do projeto o arquiteto francês Le Corbusier, deu início à construção da primeira obra modernista do país, relata Marcus de Lontra Costa (2017)⁴⁴. Sob o comando de Lúcio Costa, diversos jovens arquitetos foram convidados a participar do projeto, destacando-se, entre eles, Oscar Niemeyer. Essa geração de intelectuais, à qual Costa se refere como "uma sofisticada nata" (COSTA, 2017, p. 9), foi responsável por alterações fundamentais no projeto do edifício do Ministério da Saúde, influenciando alguns aspectos formais e conceituais que caracterizaram a interferência brasileira na arquitetura mundial. Posteriormente, viriam a influenciar, também, o movimento modernista internacional. Coube a essa primeira geração de arquitetos brasileiros, em especial a Oscar Niemeyer, a superação e o enfrentamento dicotomia nacional versus a internacional, destaca Costa.

Com diversas obras arquitetônicas espalhadas no mundo inteiro - Estados Unidos, França, Espanha, África, Argélia, Itália, Alemanha, Inglaterra, entre outros, Niemeyer conseguiu destaque e respeito internacional. Segundo Costa, sua genialidade, ousadia e criatividade impressionam:

Ao incorporar soluções plásticas determinadas pela plasticidade do concreto armado, a ele incorporando uma sinuosidade repleta de dobras e curvas, de surpresas e encantamentos, Niemeyer dialoga com o barroco colonial brasileiro, mas também com o universo onírico e surpreendente do surrealismo e de várias vanguardas negativas que confrontam o formalismo positivista do modernismo internacional. (COSTA, 2017, p. 9)

A construção de Brasília lhe confere destaque num cenário singular por reunir várias obras do arquiteto que ousou desafiar a essencialidade da Capital: "vocês podem gostar ou não da arquitetura de Brasília, mas vocês nunca viram coisa igual" (NIEMEYER apud COSTA, 2017, p. 10). E destaca, ainda, o autor:

Com a construção da nova capital o Brasil constrói ícones definidores da identidade nacional, e estas formas passam a ser incorporadas, intelectual e afetivamente, por todos os extratos da sociedade brasileira. Nesse instante, Niemeyer supera os limites de sua categoria profissional. Ele passa a ser um

⁴⁴ COSTA, Marcus de Lontra. **Oscar Niemeyer (1907 - 2012): territórios da criação**. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 2017. 124 p.

construtor de formas e imagens com as quais o povo brasileiro se vê e se identifica, e a presença de artistas plásticos em todas as suas obras esforça o espírito barroco de integração das artes, fazendo de cada projeto arquitetônico um vibrante laboratório de experiências visuais. (COSTA, 2017, P. 10)

A arte, portanto, foi uma premissa essencial para a futura Capital. Ao receber a incumbência de construir os monumentos da cidade como um desafio, Niemeyer viu a oportunidade de usar seu conhecimento e criar edifícios e espaços de uma forma que conferisse, ao mesmo tempo, grandeza e leveza - um novo conceito entre o concreto e o espaço, a distinção entre a estética e a estática - segundo ele mesmo afirmou:

Foi em Brasília, nos palácios da nossa Capital, que a forma plástica mais me preocupou, desejo de encontrar nova solução estrutural que os caracterizasse. São as colunas recurvadas, acabando em ponta, que os fazem leves e vazados como que apenas tocando o solo. Na concepção desses palácios, preocupou-me também a atmosfera que dariam à Praça dos Três Poderes. Não a pretendia fria e técnica, com a pureza clássica, dura, já esperada das linhas retas. Desejava vê-la, ao contrário, plena de formas, sonho e poesia. (NIEMEYER, 2006, p. 10)

As colunas representam tanto a marca registrada de Niemeyer que Brenda Oliveira⁴⁵, na revista ELEMENTARQ⁴⁶, ao abordar, em uma de suas edições, o elemento do pilar como item básico e essencial na arquitetura, deu destaque à forma como os projetos modernistas de Niemeyer fizeram uso dessa estrutura como elemento estético e gerador da própria forma e conceito, demonstrando como pode ter seu uso como elemento imprescindível e, ao mesmo tempo, ser explorado como componente estético inovador. As obras de Niemeyer distribuídas em Brasília revelam, sem dúvida, sua paixão pelos efeitos visuais possíveis proporcionados pelos pilares e a capacidade do arquiteto de utilizá-lo como componente plástico.

A cidade obteve, também, reconhecimento de valor em virtude do planejamento de espaços e dos edifícios de beleza monumental e incomparável. A esse respeito, Vidal afirma que Lúcio Costa "desenhou Brasília como uma obra de arte" (VIDAL, 2009, p. 226). Na definição do arquiteto Oscar Niemeyer, Brasília representaria uma "síntese das artes" (VIDAL, 2009, p. 226), concluindo: "E arquitetura é isso – invenção" (NIEMEYER, 2001)⁴⁷.

⁴⁵ OLIVEIRA, Brenda. **Os pilares de Brasília na visão de Oscar Niemeyer**. Revista Elementarq. 2016. Disponível em: <https://issuu.com/brendaoliveira2/docs/revista_bc_final>. Acesso em: 6 ago. 2017.

⁴⁶ A publicação busca apresentar elementos arquitetônicos de relevância nos diferentes aspectos presentes como elemento central - ou de destaque - em obras icônicas de Niemeyer: A edição apresentada tem como tema central o pilar, parte estrutural imprescindível em qualquer obra e utilizado por Niemeyer como elemento estético e gerador de formas e conceitos.

⁴⁷ BBC BRASIL (Brasil) (Ed.). **Niemeyer fala sobre Brasília 41 anos depois de sua criação**: Oscar Niemeyer aos 93 anos: 'Sou um radical'. 20 abr. 2001. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2001/010420_niemeyer.shtml>. Acesso em: 05 jul. 2017.

Durante O Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte que ocorreu em 1959, em Brasília, JK defendeu a Capital como uma "cidade nova e a síntese ou a integração das artes" (KUBITSCHEK, 1959, p. 2)⁴⁸ e, respondendo a críticas que circulavam acerca de construção da Capital, incitou: "Se Brasília foi uma imprudência, viva a imprudência" (KUBITSCHEK, 1959, p. 2)⁴⁹. Sua interpretação, considerando o papel da arte na civilização, era de que Brasília entrava no cenário das artes majestosa, uma capital diante de uma nova civilização, como uma grande perspectiva da arquitetura moderna ainda desconhecida, a mais audaciosa concebida pelo Ocidente, onde o lirismo renasceu e floresceu diante do mundo heleno. Brasília, finaliza JK, "erguer-se-á sob o signo da arte - signo sob que Brasília nasceu"(KUBITSCHEK, 1959, p. 2)⁵⁰. Mais especificamente, JK se refere aos espaços ocupados por obras de artistas que marcaram o movimento modernista brasileiro. Destacam-se, entre eles:

Roberto Burle Marx

Especialista em paisagismo e jardins, o artista teve destaque no movimento modernista ao desenvolver projetos combinando expressão plástica com o uso de plantas de espécies nativas brasileiras ao criar jardins, praças, parques e espaços verdes contornando edifícios e em seus interiores. Na arquitetura de Brasília, seus trabalhos são reconhecidos como de valor patrimonial, estando presentes em locais como: Superquadra 308 Sul e Igrejinha Nossa Senhora de Fátima, Palácio do Itamaraty, Palácio do Jaburu, Ministério da Justiça, Praça dos Cristais - no Setor Militar Urbano, em frente ao Quartel General do Exército -, Tribunal de Contas da União, Teatro Nacional e Parque da Cidade.

Athos Bulcão

Conhecido como "artista de Brasília", foi responsável por mais de 50 trabalhos espalhados pela cidade, tendo como produção marcante a azulejaria, além de painéis diversos. Suas obras, todas tombadas pelo Iphan, são encontradas em fachadas de edifícios, órgãos públicos, escolas, parques, hospitais, aeroporto e em residências particulares. É considerado um dos únicos artistas brasileiros que conseguiu conciliar profundamente arte e arquitetura,

⁴⁸ KUBITSCHEK, Juscelino. **Discurso Presidencial - Congresso Internacional de Críticos de Arte**. Revista Brasília, nº 33, ano 3, p. 2-3, set. 1959. Disponível em:<<http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/506990>>. Acesso em: 5 jul. 2017.

⁴⁹ Idem.

⁵⁰ Idem.

preenchendo espaços com a leveza e dinamismo dos seus azulejos coloridos. São registrados, também, trabalhos em telas representando a vida de Maria, paramentos, castiçais, cálices e os objetos litúrgicos, na Catedral de Brasília. A fachada externa em azulejaria da Igrejinha Nossa Senhora de Fátima, além de ser o primeiro trabalho do artista, é o único figurativo, com pombas e estrelas.

Alfredo Ceschiatti

Professor de escultura e desenho na Universidade de Brasília, o artista mineiro destacou-se, sobretudo, por retratar figuras femininas com formas curvilíneas e sensuais. Com obras trabalhadas principalmente em bronze, foi responsável por várias esculturas espalhadas pelo país, como no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, no Memorial da América Latina e na Praça da Sé, em São Paulo. Internacionalmente, tem trabalhos no conjunto residencial projetado por Oscar Niemeyer, em Berlim e na Embaixada do Brasil em Moscou. Em Brasília, suas obras adornam jardins, espelhos d'água e interiores de igrejas e palácios, como: As banhistas, no espelho d'água do Palácio da Alvorada, na Praça dos Três Poderes; As gêmeas, na cobertura do Palácio do Itamaraty (ou Palácio dos Arcos); os quatro evangelistas na entrada da Catedral e os anjos suspensos no seu interior; A Contorcionista, no foyer da Sala Villa-Lobos do Teatro Nacional; A Justiça, em frente ao prédio do Supremo Tribunal Federal (granito); e Anjo, na Câmara dos Deputados (bronze dourado).

Di Cavalcanti

Di Cavalcanti, apelido de Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque e Melo, nasceu no Rio de Janeiro. Pintor destacado no meio artístico, principalmente por suas representações de figuras mulatas, teve influente participação no cenário do movimento modernista quando, em 1922, ajudou na idealização e organização da Semana de Arte Moderna, em São Paulo. Na década de 30, participou de exposições coletivas e salões nacionais e internacionais, mas por sucessivas prisões de caráter político, se exilou na Europa, onde ficou por cinco anos até retornar ao Brasil. Em Brasília, é autor de três obras concebidas especialmente em consonância com a arquitetura da cidade: a tapeçaria Músicos, no Palácio da Alvorada; o painel Candangos, no Salão Verde da Câmara dos Deputados; e Os passos da Paixão de Cristo, na Catedral Metropolitana.

Alfredo Volpi

Artista ítalo-brasileiro, considerado um dos mais destacados pintores da Segunda Geração da Arte Moderna Brasileira, tendo recebido vários prêmios nacional e internacionalmente. Seus trabalhos receberam influência de artistas do movimento impressionista clássico, como Cézanne, Giotto, Ucello, mas acabou desenvolvendo sua linguagem própria, com grande predominância de figuras geométricas e figurativas, destacando as bandeirolas coloridas e os casarios.

Em Brasília, Volpi foi responsável pelos afrescos da Igrejinha Nossa Senhora de Fátima, localizada nas entrequadras 307/308 Sul (1958), e pelo painel A profecia de Dom Bosco (1966), no Palácio do Itamaraty. Suas obras têm grande valor no mercado de arte e vêm sendo bastante disputadas no mercado europeu.

Na década de 60, logo após a inauguração de Brasília, a pintura de Volpi, que adornava as paredes internas da Igrejinha Nossa Senhora de Fátima, foi destruída em circunstâncias ainda não esclarecidas, restando poucas imagens de referência da obra.

A biografia do artista e outros dados referentes à obra perdida são tratadas especialmente num capítulo à parte deste trabalho.

Bruno Giorgi

Escultor com posicionamento marcante no movimento modernista brasileiro, destacou-se, na década de 50, com obras que valorizavam linhas curvas e formas delgadas e geométricas, utilizando o bronze e o mármore. Em Brasília, foi responsável pelas obras Os Guerreiros, popularmente conhecida como Os Candangos, na praça dos três poderes, e o Meteoro, no espelho d'água do Ministério das Relações Exteriores.

Oscar Niemeyer

Ao receber a incumbência de construir os monumentos da cidade como um desafio, Niemeyer viu a oportunidade de usar seu conhecimento e criar edifícios e espaços de uma forma que conferisse, ao mesmo tempo, grandeza e leveza - um novo conceito entre o concreto e o espaço, a distinção entre a estética e a estática, evidenciando que a arte foi uma premissa essencial na construção de Brasília.

Construindo uma série de edifícios básicos e, ao mesmo tempo, de cunho monumental, político, religioso ou residencial, Niemeyer conseguiu dialogar, ao mesmo tempo, leveza e monumentalidade. É nesse aspecto que a ELEMENTARQ (2016, p. 12) refere a maestria do arquiteto.

O Palácio da Alvorada (figura 5), exemplifica, é um conjunto que apresenta uma volumetria que levita sobre o gramado e se projeta no espelho d'água - outro elemento bastante utilizado pelo arquiteto - parecendo se desculpar com a vegetação ressequida do cerrado no seu entorno.

Figura 5 - Palácio da Alvorada. No espelho d'água, As Iaras, de Alfredo Ceschiatti



Fonte: <https://ultimaparada.wordpress.com/2013/01/19/palacio-do-alvorada-abre-a-visitacao-todos-os-dias-em-janeiro/>⁵¹

Reconhecido como uma das obras primas da arquitetura contemporânea no mundo, o monumento exhibe colunas decorativas que igualmente dão a impressão que o edifício toca no chão, fornecendo um jogo de sombra e luz impressionantes. André Malraux (1901-1976)⁵², ao visitar o palácio, afirmou que "As colunas do Palácio da Alvorada são as colunas mais belas produzidas pela humanidade desde a Grécia antiga. Vejo-as e imagino que belas ruínas elas nos darão no futuro" (MALRAUX, apud COSTA, 2017, p. 13)⁵³. Vários outros projetos construídos por Niemeyer apresentam tais características, principalmente a questão da leveza

⁵¹ ÚLTIMA PARADA - UM BLOG PARA VIAJAR. **Palácio da Alvorada abre à visitação todos os dias, em janeiro**. Disponível em: <<https://ultimaparada.wordpress.com/2013/01/19/palacio-do-alvorada-abre-a-visitacao-todos-os-dias-em-janeiro/>>. Acesso em: 5 ago. 2017.

⁵² André Malraux foi criador do conceito de "Museu Imaginário".

⁵³ COSTA, Marcus Lontra. Oscar Niemeyer (1907-2012): **Territórios da criação**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2017.

dos arcos, da impressão de que o monumento simplesmente repousa, tocando levemente o chão.

O reconhecimento do conjunto da obra do arquiteto se deu pelo tombamento de várias das suas criações, tanto no Brasil quanto em Brasília. Algumas delas, construídas em Brasília, são descritas abaixo:

A Catedral de Brasília nasceu de um esboço simples traçado a lápis. Contrastando com as linhas retas do Museu da República, a Catedral (figura 6) é formada por um plano de pilastras em formato circular, com a base mais larga pousada de forma aparentemente insinuada no solo. Sua visão é de leveza, como se todo o concreto se sustentasse, em levitação, como mãos postas que se dirigem aos céus.

Figura 6 - Museu da República, em primeiro plano. Ao fundo, a Catedral de Brasília



Autor: Meiriluce Santos

Os vitrais da artista franco-brasileira Marianne Peretti (figura 7) contrastam com o branco da estrutura em cimento, dando transparência colorida aos espaços entre as pilastras. Não tem portas aparentes. A parte interna, assim como o acesso, são subterrâneos, evitando a quebra da harmonia da estrutura com entradas e portas. Dentro, espaços quase vazios são ocupados pelos anjos de Alfredo Ceschiatti suspensos no ar, sustentados por fios de aço (figura 8).

Figura 7 - Catedral de Brasília - Vitrais de Marianne Peretti



Autor: Meiriluce Santos

Figura 8 - Catedral de Brasília - Anjos de Ceschiatti



Autor: Meiriluce Santos

Escrevendo como editor da Revista Módulo⁵⁴, Niemeyer faz uma síntese do projeto e das suas intenções ao conceber a Catedral de Brasília⁵⁵:

⁵⁴ Revista Módulo - Fundada por Oscar Niemeyer e dirigida por Joaquim Cardozo, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Rubem Braga, Carlos Leão, Hélio Uchôa, dentre outros, circulou entre as décadas de 1950 e 1960 e tinha como linha editorial a proposta de apresentar ao mundo obras arquitetônicas de destaque no urbanismo moderno, assumindo uma postura de defesa às duras críticas que as mesmas vinham recebendo.

Nela estão presentes os exemplos mais preciosos da arquitetura religiosa, desde as primeiras construções em pedra, e as geniais conquistas da arte romana e gótica, até a época presente. (...) Procuramos encontrar uma solução compacta, que se apresentasse externamente - de qualquer ângulo - com a mesma pureza. Daí a forma circular adotada, que, além de garantir essa característica, oferece à estrutura uma disposição geométrica, racional e construtiva. (NIEMEYER, 1958, p. 8)⁵⁶.

O Palácio do Itamaraty

Também conhecido como Palácio dos Arcos, o Palácio Itamaraty foi projetado por Niemeyer e inaugurado em 1970, já com o propósito de apresentar o Brasil aos visitantes estrangeiros, consolidando-se, desde o início de Brasília, como a sede do Ministério das Relações Exteriores. De acordo com o site oficial da Instituição⁵⁷, o projeto foi fruto de uma parceria de Niemeyer com o então Embaixador Wladimir Murinho, que orientou o arquiteto quanto às necessidades que precisariam ser atendidas para o fim a que se destinava o edifício. O projeto foi tão bem sucedido que até hoje mantém a mesma concepção original, sem jamais ter sido necessário fazer qualquer modificação em sua estrutura. Utilizando essencialmente materiais de origem nacional, seus salões exibem, também excepcionalmente, apenas obras de artistas nascidos ou naturalizados brasileiros, a exemplo de Athos Bulcão, Alfredo Volpi, Bruno Giorgi, Frans Krajcberg, Franz Weissmann, Maria Martins, Mary Vieira, Iberê Camargo, Ione Saldanha, Rubem Valentim, Sérgio de Camargo e Tomie Ohtake.

Chama a atenção o imenso vão livre, localizado no andar térreo do edifício, cujo cálculo estrutural foi realizado pelo engenheiro Joaquim Cardozo, onde são dispensadas colunas. O paisagismo, de autoria de Roberto Burle Marx, ganha espaço nas partes internas e externas do edifício, bem como as obras de Athos Bulcão, que compõem paredes e divisórias.

O Meteoro, de Bruno Giorgi, que fica em frente ao Palácio, tornou-se um símbolo do Ministério das Relações Exteriores. Apesar das 50 toneladas, a obra parece levemente flutuar sobre o espelho d'água que circunda o edifício (figura 9).

⁵⁵ NIEMEYER, Oscar. **A catedral de Brasília**. Revista Módulo, v.2, n.11, p.8-9, dez.1958

⁵⁶ Idem.

⁵⁷ BRASIL. Ministério das Relações Exteriores. **Visite o Itamaraty**. Disponível em: <<http://www.itamaraty.gov.br/pt-BR/visite-o-itamaraty>>. Acesso em: 20 jul. 2017.

Figura 9 - O Meteoro, de Bruno Giorgi, em frente ao Palácio do Itamaraty
(Ministério das Relações Exteriores)



Fotógrafa: Meiriluce Santos

Isolada ao fundo do corredor branco, a figura de Dom Bosco, no interior do Palácio do Itamaraty, foi pintada por Alfredo Volpi em 1966 e teve uma sala reservada especialmente para ela por Niemeyer. A pintura confere destaque à imagem de Dom Bosco (figura 10) e pode ser vista de fora, através das janelas do palácio. Da Esplanada dos Ministérios, principalmente à noite, a obra oferece ao passante a visão de dois azuis, um iluminado por dentro das janelas do Palácio, e outro refletindo no espelho d'água que circunda o edifício (figura 11). A imagem de Dom Bosco retratada por Volpi tem o rosto inspirado em Oscar Niemeyer, o que muito lisonjeou o arquiteto e, flutuando, abre os braços para o Palácio da Justiça, que fica do lado oposto, em frente ao Itamaraty, ao mesmo tempo em que parece abençoar a cidade ou saudar quem passa por ali.

Figura 10 - Volpi e O Sonho de Dom Bosco - Palácio do Itamaraty



Fotógrafa: Meiriluce Santos

Figura 11 - Vista noturna do Palácio do Itamaraty
Pintura de Alfredo Volpi iluminada, refletindo no espelho d'água



Fotógrafa: Meiriluce Santos

Brasília deu certo. 20 anos depois, ao revisitá-la, Lucio Costa concluiu que "O sonho foi menor que a realidade. A realidade foi maior, mais bela" (COSTA, 1957 in IPHAN, p.

12)⁵⁸. Mas preocupado com a preservação do seu projeto urbanístico, Costa sentiu a necessidade de formular um documento orientando algumas ponderações, que constam no documento *Brasília revisitada*⁵⁹. Brasília ainda representa o maior conjunto arquitetônico de caráter excepcional no mundo, ainda mantém o caráter único que lhe conferiu o título de Patrimônio Cultural da Humanidade pela UNESCO, mas como qualquer metrópole, os problemas foram se avizinhandos com o desenvolvimento, o crescimento populacional e as inovações. A cidade ainda se depara com desafios inerentes às grandes cidades e sua preservação, apesar dos esforços dos órgãos responsáveis, ainda conta com políticas frágeis, que a deixam vulnerável. São várias as dificuldades, como também se exigem adaptações alinhadas com pensamento mundial acerca dos sítios históricos e cidades-museus. A esse respeito, o presente trabalho se concentrará em traçar um panorama das condições atuais da cidade, discorrendo acerca dos problemas aos quais Brasília está sujeita.

BRASÍLIA COMO PATRIMÔNIO CULTURAL DA HUMANIDADE

A cidade adquiriu significado ímpar no cenário mundial ao ser eleita, pela UNESCO, como Patrimônio Cultural da Humanidade, considerando seu “Valor Universal Excepcional”. O título, de acordo com o Grupo Urbanistas por Brasília⁶⁰, representou uma inédita e grande façanha por ter alterado os parâmetros de avaliação da UNESCO, distinguindo-se como monumento contemporâneo. Até então, o reconhecimento alcançava somente monumentos do passado como as Pirâmides do Egito, a Grande Muralha da China, a Acrópole de Atenas (Grécia), o Centro Histórico de Roma (Itália) e o Palácio de Versalhes (França).

⁵⁸ COSTA, Lucio (1957 / 2014). **Brasília, cidade que inventei: Relatório do Plano Piloto de Brasília**. Brasília: Iphan, 2014, p. 12.

⁵⁹ Lucio Costa apresenta ao Governo de Brasília algumas ponderações acerca de Brasília, considerando que a cidade já passava por alterações em sua concepção original e que, com pouco mais de 25 anos, a vitalidade urbana é manifesta e crescente. Com o restabelecimento do poder civil, ou seja, com a queda da ditadura, Brasília precisa preencher suas áreas ainda desocupadas e se expandir como capital definitiva do país. In: COSTA, Lucio. **Brasília revisitada 1985/87**: Anexo I do Decreto nº 10.829 de 14 de outubro de 1987. In: Diário Oficial do Distrito Federal, suplemento, ano XII, nº 194, 14 de outubro de 1987.

⁶⁰ Grupo formado por arquitetos e urbanistas que se uniram em defesa do Conjunto Urbanístico, Arquitetônico e Paisagístico da cidade e se organiza por meio das redes sociais. Ver: GRUPO URBANISTAS POR BRASÍLIA. **Quem somos**. Brasília. Disponível em: <<https://urbanistasporbrasil.com/about/>>. Acesso em: 13 jan. 2015.

Além de discutir as políticas de preservação o Grupo Urbanistas por Brasília, defende a gestão democrática por meio de processos decisórios fundamentados, transparentes, isentos e com participação da sociedade. Dessa forma, “Busca promover uma gestão de Brasília mais responsável, respeitosa e condizente com a sua importância como Patrimônio Cultural da Humanidade”⁶¹. E justifica:

A capital do Brasil foi aceita na lista de Patrimônios Mundiais da UNESCO devido ao reconhecimento de sua história de construção singular – erguida em apenas mil dias a partir do esforço de toda a nação para ser a capital de um país – por seu urbanismo inovador e arquitetura arrojada, marcos do movimento moderno e de um momento histórico único e marcante. (...). Provavelmente é algo que jamais se repetirá. (GRUPO URBANISTAS POR BRASÍLIA, 2015)⁶²

Em 2008, foram relatados problemas preocupantes para preservação do título, levando os presidentes e membros dos comitês nacionais do Icomos a apresentarem à Unesco o documento *Ameaças à Brasília, Patrimônio Cultural da Humanidade*⁶³, recomendando ao ICOMOS Internacional a solicitação, ao Governo do Distrito Federal de Relatório detalhado sobre: a) A adoção das recomendações constantes no documento elaborado pelos consultores do ICOMOS e da UNESCO; b) Estudo dos impactos diretos e indiretos sobre a área tombada de Brasília resultantes da adoção da proposta de Plano Diretor de Ordenamento Territorial – PDOT; e c) Medidas legais e administrativas adotadas para a fiel e integral proteção de Brasília, Distrito Federal, da área inscrita na Lista de Patrimônio Mundial.

Os problemas mais evidentes da cidade ainda representam um desafio e estão relacionados à fragilidade de políticas de preservação, crescimento demográfico acelerado, especulação imobiliária, interferência de interesses políticos e privados e falta de pessoal especializado.

Pensando nisso, Lucio Costa decidiu, 21 anos após sua inauguração, reorientar a caracterização do espaço urbano do Plano Piloto de Brasília (COSTA, Brasília Revisitada

⁶¹ Conceito definido pelo Grupo Urbanistas por Brasília. Ver GRUPO URBANISTAS POR BRASÍLIA. **Quem somos**. Brasília. Disponível em: <<https://urbanistasporbrasil.com/about/>>. Acesso em: 13 jan. 2015.

⁶² Idem.

⁶³ ICOMOS BRASIL. **Moção apresentada à Unesco pelos presidentes e membros dos comitês nacionais do Icomos, em 2008, no fórum internacional Icomos Américas, por meio do documento “Ameaças à Brasília, patrimônio cultural da humanidade**. Conselho Internacional de Monumentos e Sítios Icomos/Brasil. Disponível em: <http://www.icomos.org.br/outras_noticias/Ameacas_a_Brasilia_Patrimonio_Cultural_da_Humanidade.pdf>. Acesso em: 30 jan. 2017.

1985-87)⁶⁴. Sua preocupação se voltava para o preenchimento inadequado dos espaços que ainda se encontravam vazios e, mesmo considerando a vitalidade natural do crescimento das grandes cidades, sugeriu que sua ocupação fosse planejada em consonância com a idealização original. Lucio Costa apresentou a proposta ao Governo de Brasília com algumas ponderações, considerando que a cidade já passava por alterações em sua concepção original e que, com pouco mais de 25 anos, a vitalidade urbana já era manifesta e crescente. Com o restabelecimento do poder civil, ou seja, com a queda da ditadura, Brasília precisava preencher suas áreas ainda desocupadas e se expandir como capital definitiva do país.

É evidente que, em algumas circunstâncias, nem o governo local, nem o próprio Iphan têm como prever e evitar algumas destruições e descaracterizações por serem difíceis de ser identificadas ou só descobertas depois de feitas, como a retirada de obras de arte presentes no interior dos edifícios residenciais, comerciais, escolas e templos e, antes do tombamento da cidade e de alguns edifícios específicos, muita coisa se perdeu ou foi danificada. Como exemplo, podemos citar a ocorrência de reformas e obras de restauração executadas em alguns locais fechados, que chegaram a destruir paredes recobertas com obras de arte, e fachadas totalmente adornadas com azulejos de Athos Bulcão, que foram destruídos e perfurados para colocação de extintores, telefones públicos, quadros de aviso etc., ou retirados durante reformas por questões estéticas pessoais ou por desconhecimento da importância do artista, inclusive do interior de residências particulares. Em alguma medida, ações emergenciais foram adotadas no sentido de prevenir danos, tombando edifícios isoladamente, como os projetados por Oscar Niemeyer, cujo tombamento ele mesmo sugeriu, mas o estatuto do tombamento ainda não conseguiu alcançar todos os monumentos da cidade.

⁶⁴ COSTA, Lucio. **Brasília revisitada 1985-87**. In: DISTRITO FEDERAL. Decreto nº 10.829, de 14 de outubro de 1987. Regulamenta o art. 38 da Lei nº 3.751, de 13 de abril de 1960, no que se refere à preservação da concepção urbanística de Brasília. Diário Oficial do Distrito Federal, Brasília, ano 12, n. 194, 14 out. 1987.

3 CONTEXTO MODERNISTA - DA ARQUITETURA ÀS ARTES PLÁSTICAS

Não há como falar na construção de Brasília e da sua importância como Patrimônio Cultural da Humanidade sem entendê-la no contexto político-cultural do período. A cidade se concretizou tendo à frente intelectuais e artistas que se destacaram no movimento modernista e carregavam consigo propostas de trabalho e de criação compatíveis com o pensamento artístico e cultural que predominavam na época.

De acordo com o antropólogo George Bessoni⁶⁵, que redigiu o contexto histórico para justificativa de tombamento das obras de Niemeyer em Brasília, para compreensão da importância do arquiteto, é necessário percorrer a trilha da história do Brasil no tempo em que Juscelino Kubitschek foi presidente, implantando uma política caracterizada como desenvolvimentista e modernizante.

Tendo como marco temporal o período do Estado Novo, Bressoni relata que os integrantes do movimento brasileiro e o Estado estabeleceram relações de cooperação, buscando implantar um projeto cultural que afirmasse uma identidade nacional. A arquitetura moderna que se inseriu no Brasil no século XX foi o vínculo que estabeleceu o projeto cultural e a política de Estado, resultado da confluência do movimento modernista e da revolução de 1930, que culminou no Estado Novo de Vargas.

O movimento modernista tinha a preocupação de buscar uma identidade nacional através da linguagem e do pensamento para expressar uma cultura que fosse "genuinamente brasileira" (BRESONI, 2008, p. 06). Essa postura se expressou nas artes plásticas, na literatura, na música e na arquitetura, rompendo com a influência europeia na produção cultural nacional para construir um projeto de Nação que resgatasse as origens do povo brasileiro, o "jeito brasileiro" de ser e de viver. A política de desenvolvimento de JK preconizava esse nacionalismo e as metas de desenvolvimento econômico e social tinham como objetivo tirar o Brasil da incômoda condição de país subdesenvolvido. A construção da nova capital do Brasil - Brasília - seria o ponto de partida para a integração nacional e para o desenvolvimento regional.

⁶⁵BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Processo nº 1.550-T-07: **Tombamento do conjunto de obras do arquiteto Oscar Niemeyer**. Brasília: Arquivo da Superintendência do Iphan no Distrito Federal, 2008.

Entre as décadas de 30 e 60, explica Bressoni, o modernismo brasileiro tornou-se o principal movimento cultural. O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) foi instituído dentro da estrutura do Ministério da Educação e Saúde Pública, a partir do anteprojeto que criou a política cultural do Brasil, elaborado por Mário de Andrade e vários intelectuais modernistas, como Rodrigo Melo Franco de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e o arquiteto-urbanista Lucio Costa, inserindo o pensamento modernista na estrutura do Estado. A arquitetura desse movimento estava em processo de desenvolvimento e aceitação por parte das elites políticas, intelectuais e, também, na esfera governamental, logrando influenciar o aparelho cultural do estado, transformando o estilo arquitetônico nacional em uma linguagem "indiscutivelmente brasileira e universal" (CAVALCANTI, 2001 apud BRESSONI, 2008, p. 9).

Niemeyer, Lucio Costa e os demais intelectuais modernistas brasileiros revolucionavam as formas e inovavam, enquanto em todo o mundo as correntes favoráveis a uma nova arquitetura e a um novo urbanismo se opunham àquelas que propugnavam a preservação de cidades e monumentos.

No urbanismo, na arquitetura e nas artes, houve um perfeito entrosamento entre os desenhos de Costa, os prédios de Niemeyer e os artistas convocados para realizar as esculturas públicas. Em muitos casos, o esboço do urbanista parece antecipar a configuração arquitetônica dos palácios, concretizando-se, assim, o ideal modernista de fusão entre arquitetura, urbanismo e artes plásticas. Formou-se um grupo com o que de melhor havia na área da visualidade brasileira, buscando realizar uma arte total que alterasse, através da emoção estética, a percepção e a sensibilidade dos habitantes daquela que seria a única cidade no mundo construída integralmente nos moldes do urbanismo moderno.

Nos palácios de Brasília o arquiteto atingiu uma composição espetacular através da simplificação e da ousadia nas formas exteriores. Conseguiu, desse modo, criar, a um só tempo, monumentos e símbolos nacionais. As colunas dos palácios da Alvorada e do Planalto, assim como as duplas torres e as abóbadas do Congresso, tornaram-se signos do Estado, do País e do próprio desejo de modernidade brasileira.

A arte moderna teve seu aparecimento oficial no Brasil em 1922, marcada simbolicamente com a realização da Semana de Arte Moderna, em São Paulo. A importância do movimento se universalizou, sendo considerado um divisor de águas também na história da cultura brasileira, reformulando conceitos estéticos até então vigentes que se transformaram e cresceram, influenciando o público, críticos e artistas tanto na literatura

quanto nas artes plásticas, explica o arquiteto e crítico de arte Flávio de Aquino (1959)⁶⁶. O modernismo marcou um período de nacionalismo eufórico, da liberdade de criação e do rompimento com o passado, segundo ele, se configurando numa reação contra a arte oficial, acadêmica e parnasiana, representada pelo alheamento dos problemas brasileiros por parte da sociedade e pela necessidade de retomada e mudança do regime cultural, adaptando aos moldes europeus ainda não consagrados. O número de pintores modernos, com novas tendências artísticas, crescia, enquanto o academicismo perdia, dia a dia, seu posto de arte oficial. Tentando se adaptar,

o público sente-se em presença de um cáos [sic] procura julgar de acôrdo com a sua própria sensibilidade usando vagos conceitos que tem sôbre arte - antes de tudo sôbre arte moderna - para achar uma norma.[sic] (AQUINO, 1959, p. 18).

Nesse cenário surgem grandes artistas brasileiros, como Anita Malfati, Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti. O contexto modernista é dividido por Aquino (1959, p.19) em duas gerações. Na primeira, de 30 a 50, o autor destaca figuras como Portinari, Alfredo Volpi, Guignard, Pancetti e Djanira. Na segunda, dos anos 50 em diante, que alguns autores caracterizam como pós-modernismo, surgem figuras como Milton Dacosta, Ivan Serpa, Lygia Clarck, Firmino Saldanha, Iberê Camargo, Athos Bulcão e outros. O ponto comum é constatar que a maioria dos artistas se mostra convertida ao abstracionismo, seguindo o figurino europeu difundido pelas bienais paulistas, alguns deles, como Volpi, com arraigadas tendências figurativas.

Nesse contexto e buscando situar o leitor no problema apresentado nessa pesquisa, destacamos, abaixo, os três artistas que foram convidados por Juscelino Kubitschek e Oscar Niemeyer para compor as obras da Igreja Nossa Senhora de Fátima, além do próprio arquiteto Niemeyer.

Roberto Burle Marx (1909-1994)

Nascido em Teresópolis, no Rio de Janeiro, Burle Marx teve seu lugar no movimento modernista como pintor e pelo gosto com que dominava o paisagismo arquitetônico. Seu trabalho buscava combinar a arte com a natureza, utilizando plantas nativas brasileiras no

⁶⁶ AQUINO, Flávio de. **Pintura moderna no Brasil**. Revista Módulo. Volume 3. Nº 13. Rio de Janeiro, abril de 1959.

lugar de pincéis e tintas, transformando jardins, praças e parques em obras de arte. Na interpretação da museóloga e crítica de arte Lelia Coelho Frota, Burle Marx "entendeu o paisagismo como forma de manifestação artística e, ainda mais profundamente, como uma maneira de estar no mundo com os outros" (FROTA, 2009, p. 4)⁶⁷. Os trabalhos do artista, segundo ela, não se limitam à transposição para o terreno/suporte de pinturas utilizando massas vegetais de cor, nem suas pinturas e desenhos representam uma "usina" secundária. Associadas, ambas mantêm uma parceria onde se surpreende o novo, a curiosidade e a invenção de um homem questionador das diferentes formas de interpretação acerca do que é estar num mundo em constante transformação.

Estudioso da flora brasileira, Burle Marx percorreu o país coletando amostras, cultivando e replantando, transformando em arte organismos vivos da natureza. Suas obras, muitas premiadas, estão em várias cidades do mundo, como Los Angeles, Chile, Paris, Viena, Argélia, Veneza, Equador, Paraguai, Washington e Malásia.

Burle Marx era habilidoso também nos pincéis, com tendências aos estilos expressionista, cubista e abstracionista, dominando com destreza o desenho, a composição e as cores. Foi assim que ilustrou em naturezas mortas espécimes da flora brasileira, pintou figurinos de pessoas simples, como empregada doméstica, fuzileiro, prostituta e costureira e produziu trabalhos utilizando linhas retas e curvas coloridas.

No paisagismo, Brasília se destaca por suas várias obras em edifícios e parques. No Ministério das Relações exteriores, por exemplo, Burle Marx possui trabalhos no interior e no exterior do edifício. Fora, sua arte de jardinagem brinca com o reflexo da água, replicando o céu, o edifício e as plantas no espelho d'água, dando, na interpretação de Lelia Frota, a "sensação de transitar entre o real e o ilusório" (FROTA, 2009, p. 28). Na Igrejinha Nossa Senhora de Fátima, Burle Marx foi responsável pela composição dos jardins do entorno da igreja.

Athos Bulcão (1918 - 2008)

Athos nasceu no Rio de Janeiro, no bairro do Catete, mas cresceu em Teresópolis, na casa de seus avós. Adulto, abandonou o curso de medicina para se dedicar às artes. Também aliado ao movimento modernista, se especializou na integração de suas obras ao universo

⁶⁷ FROTA, Lelia Coelho. **Roberto Burle Marx: um brasileiro planetário**. Revista Folha, nº 19. Ano XV. São Paulo, 2009.

arquitetônico, compactuando uma produção artística harmoniosamente íntima com os arquitetos "os mesmos desejos, as mesmas propostas estéticas, os mesmos princípios norteadores da criação, ambos baseados nas conquistas da visualidade pós-cubista, entendendo as suas razões, a sua estruturação" (COSTA, 1987, p. 32)⁶⁸. Tal integração, de acordo com o crítico de arte Marcos Lontra Costa, está, estética e filosoficamente, comprometida com as propostas dos projetos arquitetônicos, o que acontece

quando o artista, convidado a resolver determinados espaços propostos pelo arquiteto responsável pela visão de conjunto, de totalidade, o faz de tal maneira harmônica que a sua obra, mais do que compor, se confunde com o espaço criado pela arquitetura. O artista poderia ser comparado a um membro de uma orquestra, operando com competência o seu instrumento musical, de tal maneira que permita ao maestro reger toda a diversidade sonora, fazendo chegar ao público algo inteiro, coeso. (COSTA, 1987, p. 2)⁶⁹

Analisando este aspecto da produção artística, Costa afirma que Athos Bulcão, ao conceber a obra, não encara o espaço onde está inserida

como um suporte passivo, ou como uma excepcional oportunidade para investir no gigantismo e destacar individualmente seu produto, Athos trabalha "em função" desse espaço, a partir da arquitetura, destacando-a, valorizando-a, criando jogos de ver e pensar que aumentem a sua riqueza e o seu valor. (COSTA, 1987, p. 2)

Na opinião da arquiteta e professora Neusa Cavalcante:

Como poucos Athos extrai das cores a expressão de que precisa para enfatizar o conteúdo semântico e estético da arquitetura. Essa habilidade é explorada, sobretudo, em seus painéis de azulejos – sem dúvida, os eventos mais numerosos e populares de sua produção. Palácios, tribunais, escolas, hospitais, teatros, estabelecimentos comerciais, residências, localizados pela cidade afora, exibem as marcas dessa inconfundível azulejaria. (CAVALCANTE, 2009, p. 10)⁷⁰

A arquiteta explica que, na azulejaria, embora a técnica e os materiais sejam praticamente os mesmos, Athos Bulcão combina de diferentes formas uma variedade de desenhos geométricos. Sobre a forma de montagem de seus painéis em azulejos com desenhos, o próprio Athos Bulcão conta que a disposição era aleatória e que deixava que os

⁶⁸COSTA, Marcus de Lontra. **Athos Bulcão sinfonias da modernidade**. Módulo, Rio de Janeiro, n. 95, 1987. Disponível em: <<http://www.fundathos.org.br/artigos.php>>. Acesso em: 22 jul. 2018.

⁶⁹Idem.

⁷⁰CAVALCANTE, Neusa. **Da arte à arquitetura: um poeta de formas e cores**. Fundação Athos Bulcão, 2009. Disponível em: <<https://www.fundathos.org.br/pdf/Da%20arte%20a%20arquitetura%20-%20Neusa%20Cavalcante%20port.pdf>>. Acesso em: 22 jul. 2018.

operários fizessem a composição⁷¹ "Mas era um relacionamento distante. Eu não considero, nem acho, que tenha a ver com a vida dos operários" (BULCÃO, 1988, p. 09). O "artista produz um sem número de padrões geométricos que, combinados de várias maneiras, geram uma enorme riqueza composicional, cuja identidade é, no entanto, indiscutível" (CAVALCANTE, 2009, p. 11). A função do artista plástico, na visão da arquiteta, seria criar uma composição ritmada e formal, pontuando o espaço com ritmos e destacando o arrojo das estruturas.

Convidado por Niemeyer para trabalhar em parceria com ele na projeção das obras de Brasília, Athos Bulcão aceita com animação, apesar do baixo salário como simples funcionário da Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil (Novacap). Seus primeiros trabalhos em Brasília são os azulejos artesanais da Igrejinha Nossa Senhora de Fátima e os painéis do Brasília Palace Hotel, que são feitos acompanhando o ritmo frenético das obras de construção da nova capital, conta Cavalcante (2011, p. 1). Talvez pela influência do mestre Portinari, com quem trabalhou como assistente no Mural de São Francisco de Assis, na igreja da Pampulha, em Belo Horizonte, arrisca a arquiteta, a obra da Igrejinha foi singular: "o primeiro trabalho, em que se destacam a pomba do Divino Espírito Santo e a estrela da Natividade, assume feições figurativas, que Athos não mais repetiria em sua azulejaria posterior" (CAVALCANTE, 2011, p. 2). Era também de Athos Bulcão a primeira porta do templo.

Athos também se dedicou a adornar residências particulares na cidade com painéis e azulejos, contando cerca de 60 delas com produções do artista em Brasília. Todas as obras identificadas do artista hoje, na Capital, são tombadas, incluindo as que se encontram em unidades residenciais privadas.

Alfredo Foguebecca Volpi (1896-1988)

Volpi nasceu em Lucca, Itália, e veio para o Brasil com seus pais em 1897, com apenas um ano de idade, fixando residência em São Paulo. Filho de comerciante, começou a trabalhar como decorador e pintor de paredes e frisos, passando para painéis e murais que pintava em paredes de mansões de famílias da alta sociedade paulistana. Morou com os pais até os 47 anos e só passou a viver da pintura bem tarde, perto dos 50 anos, quando vendeu

⁷¹ BULCÃO, Athos. **Depoimento - Programa de História Oral**. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1988.

todos os quadros em uma exposição. Casou-se com uma empregada doméstica, de nome Benedita da Conceição, apelidada de Judite. Tiveram uma filha biológica e adotaram vários outros filhos, chegando a ter 19 crianças em casa, conta Pedro Mastrobuono, atual presidente do Instituto Alfredo Volpi de Arte Moderna (IAVAM)⁷², destacando o caráter caridoso e humano de Volpi que, "apesar de ateu e anticlerical, era possuidor de elevada espiritualidade" (MASTROBUONO, 2018)⁷³. Pessoa de atributos simples, Pedro Mastrobuono lembra que o mestre andava de tamanco ou chinelo, fumava cigarro de palha, não gostava de formalidades, tinha ranço de autoridades, era anarquista convicto, não assinava recibos e só pagava impostos quando era intimado. Tinha uma linguagem profana, não por desrespeito, mas resultado da influência da cultura italiana da cidade de seus pais, cultura que fez questão de não esquecer, tanto que só falava a língua paterna, mesmo morando no Brasil, recusando-se a aprender o português.

Volpi fabricava suas próprias telas e preparava as tintas - guardava a têmpera a ovo em frascos de vidro na geladeira. Após dominar a técnica da têmpera fabricada com verniz, clara de ovo e pigmentos naturais purificados (terra, ferro, óxidos, argila colorida por óxido de ferro), o artista nunca mais usou tintas industriais porque achava que elas criavam mofo e perdiam vida com o tempo. Nenhum de seus quadros trazia data.

Mas a pintura estava longe de servir de sustento para sua vida e de dar real satisfação ao artista por sua produção, relata Marco Antonio Mastrobuono (2013)⁷⁴ - volpista apaixonado, colecionador e amigo pessoal de Alfredo Volpi -, tanto que nas primeiras três décadas de sua vida vendeu pouco, não havia muito interesse comercial na sua obra, só apresentando alguma melhora nas vendas nos anos de 1930.

A primeira mostra coletiva que participou foi em 1925 e, em 1944, realizou sua primeira exposição individual. Em 1950, quando passou uma temporada de 6 meses pela Europa, demonstrou sua predileção pelo abstracionismo geométrico, tendência que passou a ser uma das características mais marcantes da sua obra, facilmente identificáveis pelas bandeiras coloridas e casarios, traços inconfundíveis do artista. No auge de sua carreira, destacou-se como um dos maiores pintores da Segunda Geração da Arte Moderna Brasileira.

⁷² MASTROBUONO, Pedro. **Entrevista sobre Alfredo Volpi e a Igrejinha Nossa Senhora de Fátima, em Brasília**. Concedida a Meiriluce Santos Perpetuo. Brasília, 8 jul. 2018.

⁷³ Idem.

⁷⁴ MASTROBUONO, Marco Antônio. **Alfredo: pinturas e bordados**. São Paulo: Instituto Alfredo Volpi de Arte Moderna. 2013

De acordo com o artigo de Carlos Maranhão, publicado na Revista Veja⁷⁵, calcula-se que, em setenta anos de pintura, Volpi tenha produzido cerca de 3.000 telas, mas somente 2.239 estão catalogadas no Instituto Alfredo Volpi. Parte desses trabalhos pertencem a antigos colecionadores que frequentavam a casa do artista e ficaram conhecidos no meio artístico como volpistas.

Marco Antonio Mastrobuono⁷⁶ revela que as obras de Volpi foram vitimadas por um golpe que levantaram dúvidas quanto à autenticidade. Dezenas de quadros e centenas de gravuras, assinadas e com declaração de autenticidade no verso, saíram do atelier de Volpi nos seus últimos três anos de vida, quando ele, acometido de Alzheimer, já não conseguiria mais ter firmeza nas mãos nem lucidez para compreender o que se passava à sua volta. Ele já estava senil, sem coordenação motora, enxergando mal e quase sem reconhecer as pessoas. Quem autenticou foi sua única filha biológica, Eugênia Maria Volpi Pinto (Volpi teria adotado vários outros filhos). A consequência foi que essas obras perderam seu valor de mercado, estendendo o prejuízo também às obras autênticas, numa média de 40% de desvalorização. O problema foi esclarecido posteriormente e as obras originais retomaram seu valor. Segundo o marchand Jones Bergamin, da Bolsa de Arte do Rio de Janeiro, destaca o jornalista Carlos Maranhão, um quadro pequeno de Volpi, em 2013, sairia por, pelo menos, R\$250.000,00 reais, e os maiores poderiam chegar a 5 milhões de reais, segundo Maranhão.

Volpi e Judite teriam criado numerosa prole, mas não se preocuparam com a formalização das adoções ou os processos formais são desconhecidos, afirma Marco Mastrobuono, o que abriu uma briga judicial que se arrasta até hoje. O alto valor de suas obras levou a uma disputa injusta entre os herdeiros, mas a favor de Eugênia Maria Volpi e seu esposo, que teriam se apossado antecipadamente das obras da família após a morte dos pais, tendo aparecido "milagrosamente" diversas pinturas assinadas pelo artista.

Autodidata, Volpi é considerado um dos mais destacados pintores da Segunda Geração da Arte Moderna Brasileira. Recebeu influência de artistas do movimento impressionista clássico, como Cézanne, Giotto, Ucello, mas acabou criando sua linguagem própria, figurativa, que evoluiu de representações de cenas da natureza para produções mais elaboradas, com o uso trabalhado de cores e optando pelos estilos abstratos e geométricos.

⁷⁵ MARANHÃO, Carlos. **Alfredo Volpi muito além das bandeirinhas** - Livro revela intimidade do artista que vivia modestamente no Cambuci rodeado de crianças adotadas e teve obras falsas lançadas no mercado pela própria filha. Revista Veja. São Paulo, 5 dez. 2016. Caderno Cultura e Lazer. Disponível em: <<https://vejasp.abril.com.br/cultura-lazer/alfredo-volpi/>>. Acesso em: 15 jun. 2018.

⁷⁶ MASTROBUONO, Marco Antônio. **Alfredo: pinturas e bordados**. São Paulo: Instituto Alfredo Volpi de Arte Moderna. 2013.

Tem como marca inquestionável o uso de bandeirinhas multicoloridas e dos casarios, sua maior contribuição para a arte brasileira moderna.

Volpi começou sua vida artística com temáticas e pinceladas bem diferentes das bandeirinhas e casarios que o consagrou. "Aceitava encomendas para pintar sobre telas retratos fotográficos, santinhos, Santas Ceias de Leonardo da Vinci modificadas, cenas de pescaria e outras coisas, cuja autoria rejeitava: "*Fui io que fiz, ma non è mio*"." (MASTROBUONO, 2013, p. 32). Teve várias fases de produção. Na década de 30, "aparecem em seus quadros céus carregados, dramáticos. As cores se intensificam. Exercita marinhas tempestuosas" (MASTROBUONO, 2013, p. 96). É quando sua obra começa a alcançar destaque:

É a arte que serve de ligação entre duas vidas: a material e a espiritual. Muitas vezes sobrepuja a última. É a que domina a personalidade do sr. Volpi. Sua pintura é ricamente construída, estranhamente indisciplinada, sem nenhuma concessão ao brilho, ao malabarismo, ao virtuosismo e nem mesmo à fantasia. Arte pura, sem artifício. *Casebre* é uma tela tão impressionante na sua dramaticidade que aterra. O sentimento de imensidade é flagrante. Como pintura, tecnicamente, é uma obra-prima. Grandiosa na sua simplicidade. *Trecho de casas*, outra visão de arte, possui a mesma orquestração cromática e idêntica força na execução. [...] Volpi resolve todas as dificuldades com uma ciência, uma compreensão do real verdadeiramente fora do comum. (MAURÍCIO, in MASTROBUONO, 2013, p. 133-134)⁷⁷

Volpi se dividiu entre o naturalismo até 1940, quando pintava naturezas mortas, paisagens, marinhas e retratos, e o concretismo criativo, que lhe conferiu importância mundial a partir de 1950, explica Marco Mastrobuono. A partir de 1960, esclarece, o artista entra numa nova fase:

A composição formal cede a cena à investigação cromática. As cores, em número crescente, ocupam a tela e capturam os olhos do espectador. As diversas propostas de harmonias coloridas merecem a energia e o melhor do saber adquirido pelo Mestre, que chega a trabalhá-las em dezenas de quadros com um mesmo desenho. (MASTROBUONO, 2013, p. 176)

Mastrobuono preocupa-se em desmistificar a ideia de que Volpi era um autodidata solitário, quase ingênuo. Explica: "O desenvolvimento de Volpi foi assistido e compartilhado. Alçou voo como pássaro de bando. Depois, sim, ganhou altura e paragens onde chegou só. Solidão desacompanhado dos gênios consumados" (MASTROBUONO, 2013, p. 99).

Na década de 70 Volpi já era requisitado como pintor das bandeirinhas. Explodiam cores esplendorosas nos quadros do mestre e suas obras não conseguiam atender a quantidade

⁷⁷ Matéria de Virgílio Maurício, intitulada Volpi, o Wagner da pintura, publicada no jornal *O Imparcial*, de 20 de maio de 1935. In MASTROBUONO, Marco Antonio. **Alfredo**: Pinturas e Bordados. Instituto Alfredo Volpi de Arte Moderna: São Paulo, 2013, 352 p.

de compradores ávidos. Segundo Marco Mastrobuono (2013), encomendas demoravam meses para ser entregues e suas obras adquiriram valores até três vezes maiores que a tabela do pintor.

Em 1940, encantado com os monumentos em arte colonial das cidades de São Miguel Arcanjo e Embu (SP), Volpi voltou-se para temas populares e religiosos, o que lhe garantiu o prêmio do concurso promovido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Também recebeu o Prêmio de Melhor Pintor Nacional, em 1953, na Bienal de São Paulo e, em 1958, o Prêmio Guggenheim.

No mesmo período, Volpi recebeu a incumbência de criação de duas importantes obras em Brasília: os afrescos da Igreja Nossa Senhora de Fátima, localizada nas entrequadras 307/308 Sul (1958), e um painel do Palácio do Itamaraty, no qual retratou a profecia de Dom Bosco (1966), santo que teria previsto o surgimento da Capital. A primeira pintura foi drástica e irreversivelmente destruída, dela restando poucas imagens fotográficas e informações imprecisas acerca do ocorrido. A segunda permanece numa sala reservada especialmente para ela, por Niemeyer, dentro do Palácio do Itamaraty.

Oscar Niemeyer (1907-2012)

Oscar Niemeyer⁷⁸ nasceu em 1907, no berço de uma família católica em Laranjeiras, no Rio de Janeiro, onde morou com seus avós até a juventude. Aos 20 anos, já atuava com um grupo de comunistas recolhendo roupas e donativos para distribuição entre pessoas pobres da redondeza. A lembrança daqueles velhos tempos e dos amigos, em sua maioria católicos, demonstrou, segundo o arquiteto, a bondade e a generosidade daquela gente diante da pobreza, sem a revolta que nele passou a dominar.

Mais tarde, já formado e ainda com convicções comunistas, participava das lutas e passeatas organizadas pelo partido de Luis Carlos Prestes. A ideia de um Deus todo-poderoso, criador de todas as coisas, explica, havia desaparecido, mas ele ainda se reconhecia como ser humano frágil e desprotegido diante do universo, daí o interesse por questões da ciência, do cosmo e da própria existência. Isso explica sua postura compreensiva e quase indulgente em

⁷⁸ NIEMEYER, Oscar. **Em artigo, Niemeyer explica a contradição entre sua posição comunista e o desenho de obras de caráter religioso.** Correio Braziliense. Brasília, 05 jul. 2009. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2009/07/05/interna_cidadesdf,123889/em-artigo-niemeyer-explica-a-contradicao-entre-sua-posicao-comunista-e-o-desenho-de-obras-de-carater-religioso.shtml>. Acesso em: 20 jul. 2018.

relação aos que creem em Deus e sua aceitação em projetar igrejas, catedrais ou simples capelas. Ao desenhar uma igreja, o arquiteto admite sentir, surpreso, como sua arquitetura é generosa. Exemplificando, explica o prazer com que planejou as colunas da Catedral de Brasília, subindo em círculo e criando a forma desejada, com os contrastes de luz tão importantes em seu interior:

Quando projeto uma catedral, reconheço que o prazer que sinto em ver uma obra bem realizada é muito menor do que a importância que lhe dão aqueles que vão frequentá-la, pois é ali que acreditam estarem perto de Deus. Para eles, o ser supremo que, onipotente, tudo criou. Eis como eu posso justificar essa contradição que alguns levantam entre a minha posição de comunista e o meu interesse em desenhar obras de caráter religioso. (NIEMEYER, 2009)

A arquiteta e urbanista Luciane Scottá (2010)⁷⁹ afirma a relevância da produção e a qualidade arquitetônica alcançada por Niemeyer, mais particularmente, na construção de templos religiosos, tema ao qual o arquiteto se dedicou de maneira especial, construindo um número significativo de capelas e igrejas, com "grandes resultados nas obras destinadas à interface entre o humano e o divino" (SCOTTÁ, 2010, p. 11). Embora se declarasse ateu e comunista, Niemeyer realizou em torno de 20 projetos entre igrejas e capelas, a grande maioria em Brasília.

Parece evidente que haja uma incoerência entre ideologia político-religiosa e o trabalho de Niemeyer ao projetar tantas igrejas, tanto que a contradição entre a posição comunista e o desenho de obras de caráter religioso é explicada pelo próprio arquiteto em um artigo publicado no jornal Correio Braziliense, em 2009⁸⁰.

De acordo com o jornalista Barbosa Sobrinho, o gênio arquitetônico de Niemeyer e o poder organizador de Lucio Costa foram capazes de realizar "milagres arquitetônicos" (SOBRINHO, 1957, p. 12). Sobrinho cita como exemplo da capacidade inventiva de Niemeyer em Brasília os projetos de duas pequenas igrejas construídas no início da Capital que, desvinculando-se dos movimentos artísticos anteriores conhecidos a nível mundial, se sobressaíram no cenário artístico do modernismo: uma capela construída no Palácio da Alvorada, residência oficial da família do presidente, e a Igrejinha Nossa Senhora de Fátima, destinada a um conjunto residencial do que seria a primeira superquadra de Brasília, localizada nas entrequadras 307/308 Sul.

⁷⁹SCOTTÁ, Luciane. **Arquitetura religiosa de Oscar Niemeyer em Brasília**. 2010. 319f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

⁸⁰ NIEMEYER, Oscar. **Em artigo, Niemeyer explica a contradição entre sua posição comunista e o desenho de obras de caráter religioso**. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2009/07/05/interna_cidadesdf,123889/em-artigo-niemeyer-explica-a-contradicao-entre-sua-posicao-comunista-e-o-desenho-de-obras-de-carater-religioso.shtml>. Acesso em: 20 jul. 2018.

Foi essa efervescência de pensamentos e de criações artísticas modernas que influenciaram fortemente os arquitetos e artistas que ajudaram na construção de Brasília, criando edifícios modernos e expondo suas obras em paredes, praças, jardins e espelhos d'água de palácios, edifícios públicos e residenciais, parques e igrejas de Brasília.

Em 2007, Niemeyer solicitou ao Iphan o tombamento de alguns edifícios projetados por ele, encaminhando ao órgão a relação dos bens que ele considerava importantes contarem com tal instrumento de proteção. A intervenção federal, nessa matéria, segundo o arquiteto, lhe daria uma nova esperança por já ter visto, várias vezes, seus trabalhos, como arquiteto, desmerecidos. Niemeyer citou as obras que reclamavam medidas mais urgentes, como as obras que integram o Caminho Niemeyer em Niterói, como o Teatro Popular, cujas obras já tinham sido, muitas vezes, paralisadas, protelando sua conclusão⁸¹.

Assim, as sugestões de Niemeyer para tombamento foram:

Rio de Janeiro:

- Casa das Canoas (Rio de Janeiro)
- Passarela do Samba (Marques de Sapucaí)
- Monumento IX de Novembro, em Volta Redonda
- Museu de Arte Contemporânea, em Niterói (RJ)
- Caminho de Niemeyer, em Niterói - Teatro popular e todos os prédios vazios entre os prédios e o mar (num conjunto arquitetônico eles fazem parte da arquitetura)
- Centro Cultural Duque de Caxias

São Paulo

- Edifício COPAM
- Conjuntos do Parque do Ibirapuera: Auditório e Palácio das Artes (OCA)
- Memorial da América Latina e Parlamento

Minas Gerais

- Conjunto da Pampulha: Igreja São Francisco de Assis, Cassino e Casa do Baile

⁸¹ BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Processo nº 1.550-T-07: **Tombamento do conjunto de obras do arquiteto Oscar Niemeyer**. Brasília: Arquivo da Superintendência do Iphan no Distrito Federal, 2008.

Brasília

- Praça dos Três Poderes
- Congresso Nacional
- Palácio da Alvorada (Conjunto arquitetônico, incluindo a capela e demais edificações)
- Capela Nossa Senhora de Fátima (Igrejinha)
- Catedral de Brasília
- Praça dos três poderes e seus edifícios (Congresso Nacional e anexos, Museu da Fundação de Brasília, Palácio do Planalto, Supremo Tribunal Federal. Casa de Chá, Pombal.
- Esplanada dos Ministérios: Padrão e anexos, Ministério da Justiça (Palácio), Ministério das Relações Exteriores (Palácio do Itamaraty) e anexos
- Panteão da Liberdade e da Democracia Tancredo Neves
- Teatro Nacional
- Quartel General do Exército
- Residência do Vice Presidente da República (Palácio do Jaburu)
- Memorial JK
- Museu do Índio (Memorial dos Povos Indígenas)
- Casa do Teatro Amador
- Edifícios dos Ministérios e anexos e do Touring Club do Brasil
- Espaço Oscar Niemeyer
- Memorial Israel Pinheiro
- Conjunto Cultural - museu e biblioteca, incluindo a praça entre os prédios

Paraná

- Museu do Paraná

Goiás

- Centro Cultural Niemeyer

Rio Grande do Norte

- Torre Parque de Natal

O Conjunto Urbanístico de Brasília foi inscrito coletivamente no Livro do Tombo Histórico (Inscrição n 532/1990), segundo os critérios e parâmetros urbanos que permitem o

desenvolvimento da cidade, resguardando as características fundamentais do Plano Piloto de Lucio Costa. Do conjunto, seis edifícios foram projetados por Oscar Niemeyer. Os edifícios que compõem a Praça dos Três Poderes tiveram sua arquitetura individualmente protegida, nos termos da Portaria 314/92⁸².

Os edifícios de Brasília, cujo tombamento foi solicitado por Niemeyer, foram inscritos no Livro de Tombo de Belas Artes.

⁸² Idem.

4. HISTÓRICO DA IGREJINHA NOSSA SENHORA DE FÁTIMA

A Igreja de Niemeyer foi inserida na proposta idealizada por Lúcio Costa para as Unidades de Vizinhança como um espaço/monumento/equipamento pensado para promover a socialização dos moradores das quadras residenciais próximas, sendo o primeiro templo de alvenaria do Plano Piloto.

Inicialmente chamada de Capela Nossa Senhora de Fátima, hoje conhecida como Igreja Nossa Senhora de Fátima ou simplesmente Igreja, o templo é considerado uma obra clássica da Arquitetura moderna⁸³ (figura 12). A Capela foi construída em 100 dias, meio às pressas, entre 1957-1958. O projeto foi encomendado a Oscar Niemeyer por Juscelino Kubitschek, em pagamento de uma promessa feita por D. Sarah Kubitschek em retribuição à cura da filha Márcia, acometida de uma grave enfermidade. A sugestão de recorrer a Nossa Senhora de Fátima, relata a devota Edite Leal (2008), veio da primeira-dama Berta Craveiro Lopes, que visitava Brasília acompanhada do marido, Francisco Higino Craveiro Lopes, Presidente de Portugal entre 1951 e 1958⁸⁴.

Já na criação, o projeto contou com a participação de três artistas que se destacaram no cenário do movimento modernista, sendo Burle Marx responsável pelo projeto paisagístico, Athos Bulcão pela decoração da fachada externa em azulejaria e Alfredo Volpi pelos afrescos pintados nas paredes internas do templo.

A pedra fundamental da Capela foi lançada em 1957 e deveria ser inaugurada em 3 de maio de 1958, coincidindo com primeira missa da cidade, celebrada um ano antes, num altar improvisado por Oscar Niemeyer, no eixo monumental: "uma estrutura tosca de madeira, tencionando uma cobertura feita de lonas costuradas"⁸⁵. Diante da impossibilidade de ficar

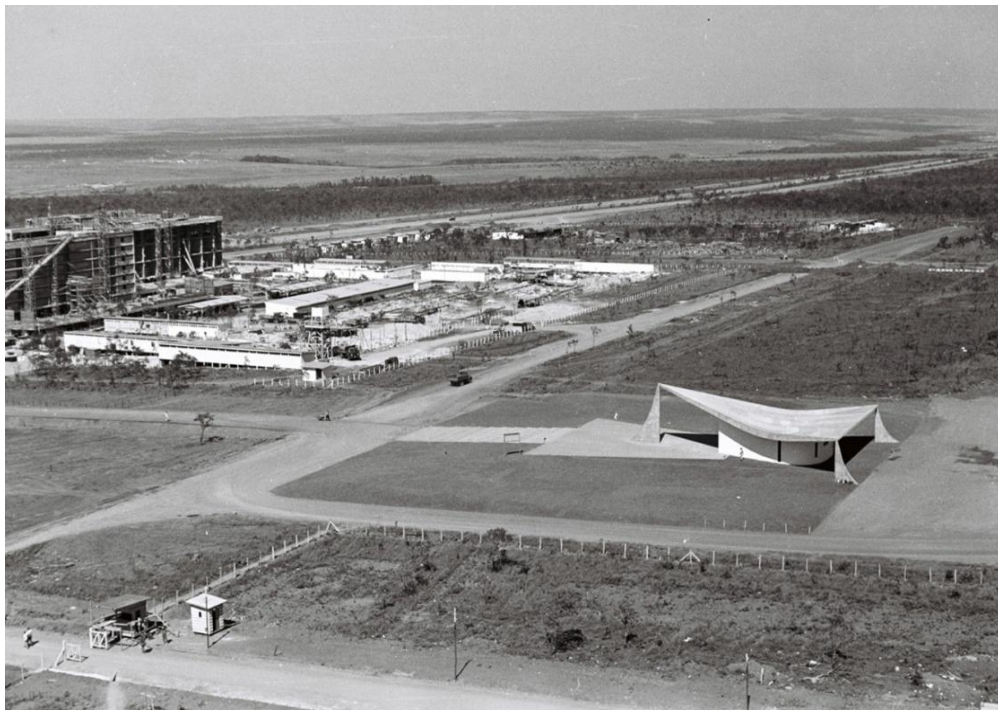
⁸³ FRACALOSSI, Igor. Clássicos da Arquitetura: **Igrejinha Nossa Senhora de Fátima / Oscar Niemeyer**. 07 Mai 2014. ArchDaily Brasil. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/601545/classicos-da-arquitetura-igrejinha-nossa-senhora-de-fatima-slash-oscar-niemeyer>>. Acesso em: 18 jul. 2018.

⁸⁴ LEAL, Edite. **Igrejinha 50 anos**. Brasília, 2008. Disponível em: <http://www.pnsfatimabsb.com.br/artigos/item/download/13_f64560b2ecaaab9f3535b50b2de1cbb1>. Acesso em: 20 jul. 2018.

⁸⁵ A descrição consta no Guia de obras de Oscar Niemeyer, uma iniciativa do Instituto de Arquitetos do Brasil – Departamento do Distrito Federal (IAB/DF) em parceria com a Câmara dos Deputados, produzido como parte das homenagens aos 50 anos de Brasília. In: GUIA DE OBRAS DE OSCAR NIEMEYER: **Brasília 50 anos** – Brasília: Instituto dos Arquitetos do Brasil: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2010.

pronta a tempo, a data foi transferida para o dia 13 de maio, consagrado à Padroeira Nossa Senhora de Fátima. O plano não vingou, sendo novamente adiado para 28 de junho.

Figura 12 - Igrejinha Nossa Senhora de Fátima
primeiro templo de alvenaria em Brasília



Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal

A primeira cerimônia realizada na Capela, em 1958, foi o casamento da Srta. Maria Regina Uchoa Pinheiro, filha do engenheiro Israel Pinheiro (figura 13), então presidente da Novacap - Companhia Urbanizadora da Nova Capital, com o sr. Hindenburgo Chateaubriand Pereira Diniz. A cerimônia foi oficiada pelo Cardeal de São Paulo, Dom Carlos de Vasconcelos Motta. Também encontra-se registrado, em 1959, o batizado do filho de um operário, cujo padrinho foi o presidente Juscelino Kubitschek⁸⁶.

⁸⁶ Idem.

Figura 13 - Casamento da filha de Israel Pinheiro
Primeira cerimônia realizada na Igrejinha, em 1958



Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal

Outro evento que marcou os primeiros anos da Igrejinha, embora bem menos comentado, foi o velório do engenheiro Bernardo Sayão, em 1959 (figura 14), também um dos diretores da Novacap. Responsável pela infraestrutura da capital, como redes de água, esgoto, luz e telefone e pela construção da rodovia Belém-Brasília, Sayão foi vitimado em plena floresta amazônica, por uma árvore que caiu sobre a barraca em que estava. Figura bastante popular, próximo a JK e lidando diretamente com os operários, sua morte causou grande consternação e comoção geral. Centenas de pessoas caminharam da Igrejinha Nossa Senhora de Fátima para acompanhar o velório. O corpo de Bernardo Sayão inaugurou cemitério Campo da Esperança, primeiro de Brasília⁸⁷.

⁸⁷ JUSBRASIL. **Há 50 anos morria Bernardo Sayão, engenheiro que ajudou a construir Brasília**. 2008. Disponível em: <<https://justilex.jusbrasil.com.br/noticias/597516/ha-50-anos-morria-bernardo-sayao-engenheiro-que-ajudou-a-construir-brasilia>>. Acesso em: 27 jun. 2017.

Figura 14 - Velório de Bernardo Sayão, Igrejinha Nossa Senhora de Fátima, 1959



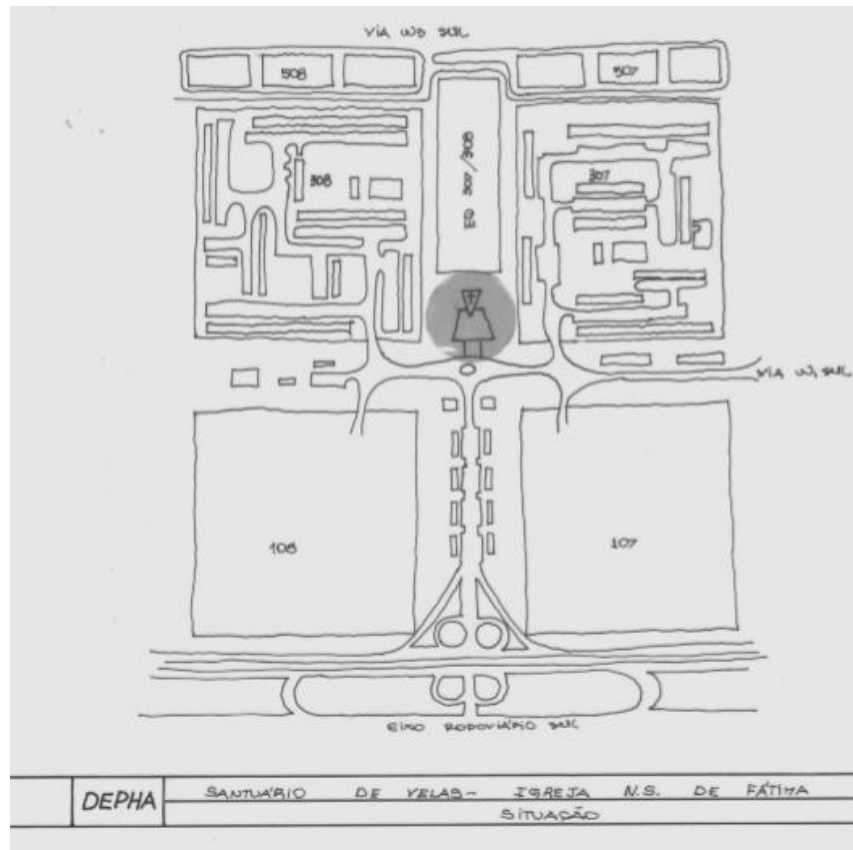
Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal

PROJETO DO EDIFÍCIO E OBRAS DE ARTE

Em uma publicação comemorativa aos 50 anos do templo, Edite Leal (2008, p. 12)⁸⁸, fiel frequentadora da Igrejinha, explica que a ideia inicial era levantar um santuário em grandes proporções, com capacidade para 800 pessoas, mas o projeto foi modificado. O fator decisivo para a mudança foi o casamento da filha de Israel Pinheiro, já que não havia nenhuma igreja católica na cidade para realização da cerimônia. O megatemplo inicial foi reduzido a um espaço que não comportava mais que trinta pessoas. A localização escolhida foi uma área elevada entre as duas quadras (307/308), ao final da rua comercial (figura 15).

⁸⁸ LEAL, Edite. **Igrejinha 50 anos**. Brasília, 2008. Disponível em: <http://www.pnsfatimabsb.com.br/artigos/item/download/13_f64560b2ecaaab9f3535b50b2de1cbb1>. Acesso em: 20 jul. 2018.

Figura 15 - Planta - desenho da quadra, 1986

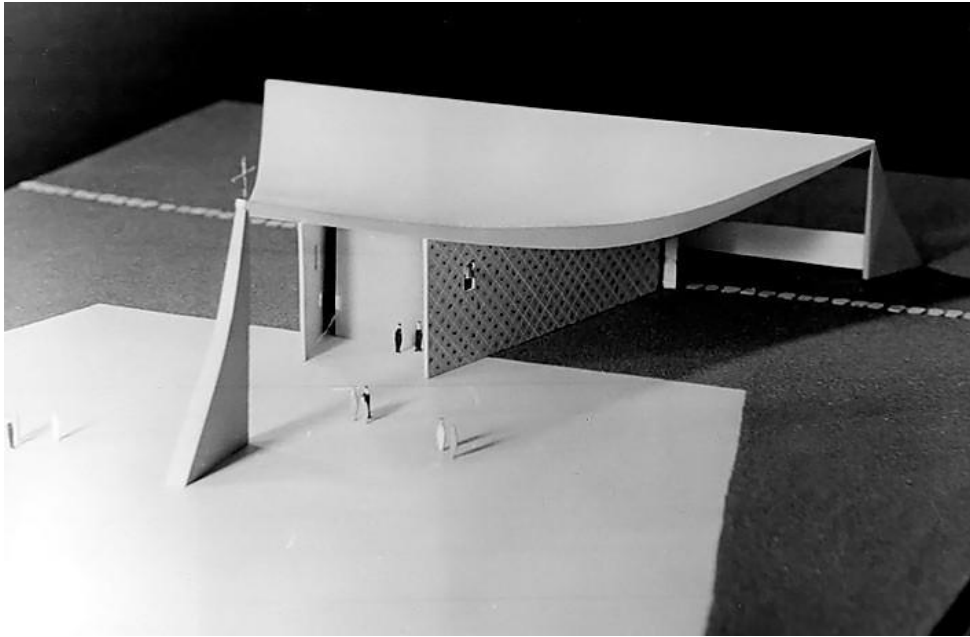


Fonte: Departamento Histórico e Artístico do Distrito Federal - Depha

O projeto de Niemeyer para a Capela Nossa Senhora de Fátima foi publicado na Revista Brasília (1957)⁸⁹, e chama a atenção pela sua simplicidade. Consistia em uma estrutura em concreto armado, com duas paredes laterais revestidas de azulejos que seriam desenhados por Athos Bulcão, com figuras de pombas e estrelas, "simbolizando a descida do espírito Santo e a Estrela da Natividade" (LEAL, 2008, p. 10). Três vigas similares, em forma de leque, como três vértices do triângulo, davam sustentação à cobertura, apoiando as extremidades em pontos menores na parte superior e alargando na base (figura 16).

⁸⁹BRASÍLIA: **Arquitetura e urbanismo**. Revista Brasília. Rio de Janeiro, nº 08, ano 01, p. 12, ago. 1957.

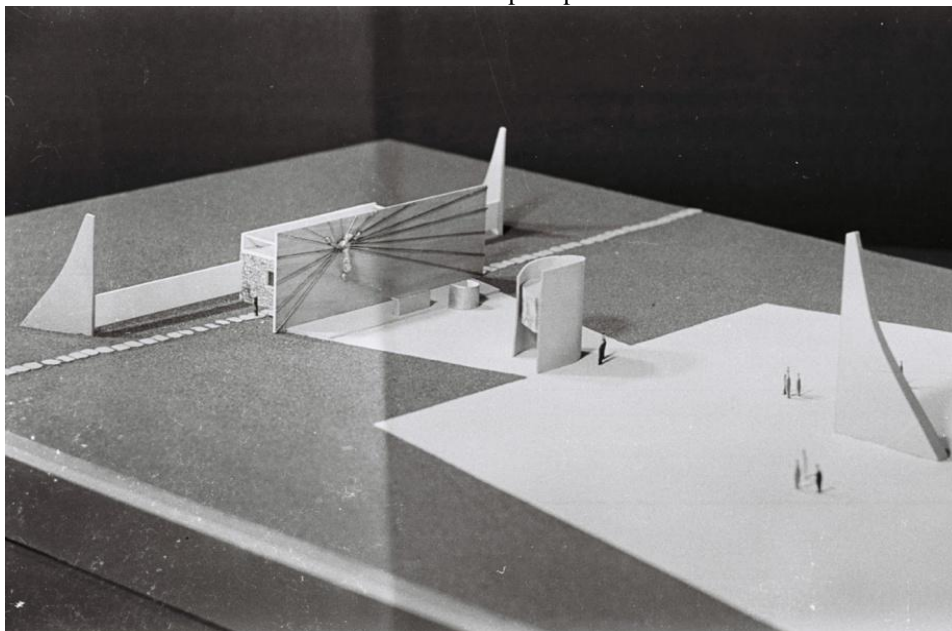
Figura 16 - Primeira maquete da Igrejinha Nossa Senhora de Fátima



Autor: Oscar Niemeyer - Fotógrafo: Não identificado
Acervo do Arquivo Público do Distrito Federal

Internamente, no plano de fundo, sobre o altar, figurava uma proposição do Cristo crucificado, a ser esculpido por Ceschiatti (figura 17).

Figura 17 - Primeira maquete: visão interior da Capela. Ao fundo, sobre o altar, simulacro do Cristo esculpido por Ceschiatti.



Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal
Autor: Oscar Niemeyer

Paredes divisórias internas de alvenaria revestidas com reboco.

Paredes externas em concreto revestida com azulejos.

Pisos de pedra, cobertura em laje impermeabilizada.

Projeto: Oscar Niemeyer.

Características ambientais⁹²:

A igreja está situada sobre um platô elevado em relação à rua de acesso, formando uma praça entre as Superquadras 307-308 .

A cobertura tem o formato de triângulo isósceles, com os vértices apoiados por três pilares. As bases mais largas, pousadas no chão, e as partes superiores, sustentando a cobertura, conferem sutileza na conexão dos elementos (figuras 19 e 20). A parede que delimita o interior do templo tem o formato curvo, dividido internamente por uma parede interna reta, ao fundo do altar, separando os recintos da pequena nave, sacristia e secretaria.

Figura 19 - Igrejinha Nossa Senhora de Fátima em construção, 1957



Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal

⁹² Idem.

Figura 20 - Igrejinha Nossa Senhora de Fátima, 1958



Fonte: Acervo Iphan DF

De acordo com a revista *ELEMENTARQ*⁹³, o conjunto demonstra uma riqueza formal e estrutural marcante das obras de Niemeyer em Brasília (figuras 21 e 22). Nas palavras de Lucio Costa⁹⁴:

A habilidade e a clareza com que organiza as linhas gerais da composição, seja na planta, no corte ou na fachada, e a segurança com que seleciona, purifica e leva à sua forma final cada parte do edifício, são os segredos da arte de Niemeyer. Apesar de ser um artista, no sentido mais estrito da palavra, Niemeyer, tanto por formação como por atitude mental, não é nem pintor nem escultor, mas cem por cento arquiteto. (COSTA, 1950, p. 164)

⁹³ OLIVEIRA, Brenda. **Os pilares de Brasília na visão de Oscar Niemeyer**. Revista *Elementarq*. 2016. Disponível em: <https://issuu.com/brendaoliveira2/docs/revista_bc_final>. Acesso em: 6 ago. 2017.

⁹⁴ COSTA, Lucio (1950). **A obra de Oscar Niemeyer**. In XAVIER, Alberto (org.). *Lucio Costa: sobre arquitetura*. 2ª edição. Porto Alegre, Uniritter, 2007, p. 164.

Figura 21 - Igrejinha Nossa Senhora de Fátima, 1959



Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal

Figura 22 - Igrejinha Nossa Senhora de Fátima, 2018



Fotógrafo: Meiriluce Santos

O templo tem um formato que lembra o chapéu das freiras Vicentinas, uma ordem fundada por São Vicente de Paulo (figura 23). Embora haja semelhança entre as formas e a

ideia seja difundida popularmente como uma suposta inspiração de Niemeyer, não existe comprovação de que seria essa, de fato, a intenção do arquiteto.

Figura 23 - Chapéu de Freira da ordem Vicentina



Fonte: fotógrafo desconhecido

A versão é contestada, por exemplo, pelo arquiteto Lauande (2011)⁹⁵, que considera uma interpretação presente no imaginário popular, comparando a referência mais aproximada ao tema do Mistério da Santíssima Trindade, representado de forma recorrente nas pinturas da antiguidade. Como exemplo, cita uma das obras do pintor renascentista alemão Albrecht Dürer (1471-1528) (figura 24).

⁹⁵ LAUANDE, Francisco. **A igreja de Oscar Niemeyer**. Projetos, São Paulo, ano 11, n. 125.06, Vitruvius, maio 2011. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/11.125/3888>>. Acesso em: 2 jul. 2017.

Figura 24 - “Adoração da Santíssima Trindade” (1511), de Albrecht Dürer (1471-1528)



Fonte: Teologia Luterana 96

No mesmo sentido, um documento encontrado no Departamento de Patrimônio Histórico e Artístico do Distrito Federal (Depha-DF), que relata a chegada e instalação dos freis capuchinos no Planalto Central, compara a forma triangular da Igrejinha como um simbolismo da Santíssima Trindade⁹⁷.

Considerando a genialidade de Niemeyer e sua tendência em criar formas com traços livres, é possível afirmar que não teria havido intenção alguma do arquiteto em relacionar o desenho da igreja com qualquer outra referência. Pode ter acontecido, por exemplo, que alguém tenha feito a inevitável comparação com um chapéu de freira e Niemeyer simplesmente concordado que parecia. A segunda hipótese, afirmada por Lauande (2011) da mesma forma, se daria numa circunstância hipotética, não tendo sido encontrados registros que a comprove.

⁹⁶TEOLOGIA LUTERANA. **Introito para a festa da Santíssima**. 24 mai. 2013. Disponível em: <<http://teologiaeliturgialuterana.blogspot.com/2013/05/introito-para-festa-da-santissima.html>>. Acesso em: 24 jul. 2018.

⁹⁷ BRASÍLIA. Departamento de Patrimônio Histórico e Artístico do Distrito Federal. **Segunda etapa de instalação dos freis capuchinos no Planalto Central**: Brasília - Capital. Processo de tombamento da Igrejinha Nossa Senhora de Fátima, [s.d.], p. 83-86.

Figura 25 - Igrejinha Nossa Senhora de Fátima - fachada de Athos Bulcão, 2018



Fotógrafo: Meiriluce Santos

A fachada externa do templo, revestida por azulejos de Athos Bulcão, é adornada com desenhos figurativos da pomba do Espírito Santo e da Estrela da Natividade (figura 25). Os azulejos têm as cores predominantes de azul (em tons variantes), branco e preto (figura 26). Na confecção das peças, o artista conta que ele mesmo desenvolveu "um processo bastante simples e muito ligado ao que a gente chama de indústria" (BULCÃO, 1988, p. 16)⁹⁸. Os azulejos da igrejinha do Palácio da Alvorada e da capelinha de Fátima foram os únicos feitos artesanalmente, por uma firma pequena, que tinha um pequeno forno e ainda produzia o azulejo em biscoito, já com o esmalte em cima "que, nessa época, a gente conseguia comprar" (BULCÃO, 1988, p. 16).

⁹⁸ BULCÃO, Athos. Depoimento - **Programa de História Oral**. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1988.

Figura 26 - Igrejinha: Azulejos figurativos de Athos Bulcão (detalhe)



Fotógrafa: Meiriluce Santos

Embora não haja muitos registros documentais a respeito, a porta de entrada da Capela, também criada por Athos Bulcão (figura 27), era composta por cinco partes móveis em madeira, com janelas de vidros coloridos embutidos em diferentes tamanhos. Posteriormente, a mesma foi substituída por outra, também de madeira, mas em treliças (figura 28).

Figura 27 - Igrejinha com porta em madeira e vidro, de Athos Bulcão



Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal

Segundo Athos Bulcão, "a primeira porta de vitral, depois foi substituída quando foram colocados painéis na pintura interna" (BULCÃO, 1988, p. 15)⁹⁹.

Figura 28 - Igrejinha Nossa Senhora de Fátima - Porta em madeira treliçada

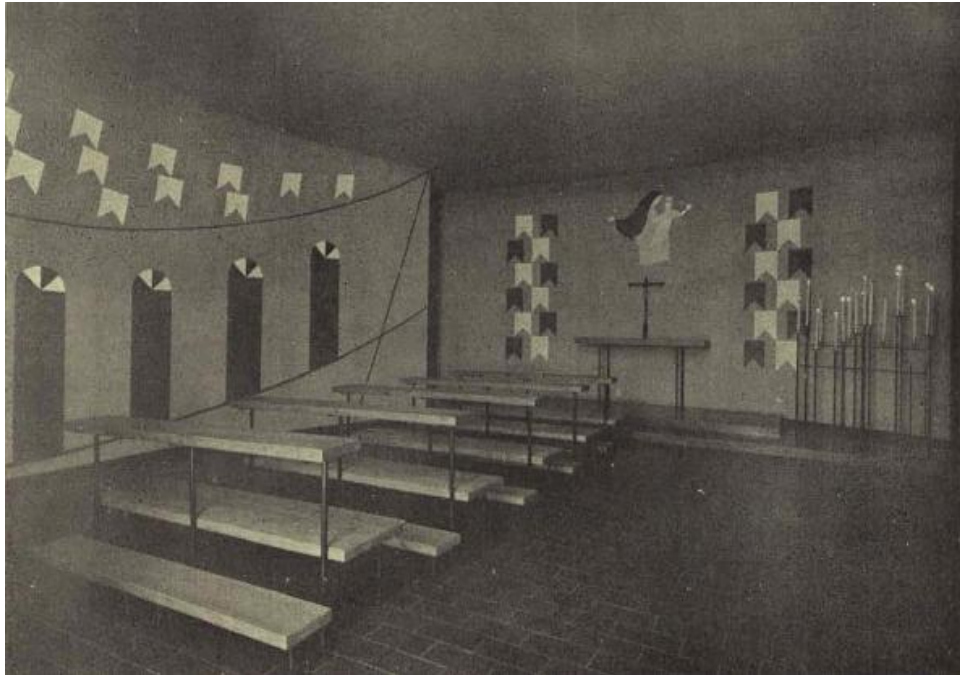


Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal

O interior da Capela recebeu nas paredes a pintura do artista Alfredo Volpi. Ao fundo, uma imagem de Nossa Senhora de Fátima flutuando, em ascensão, com o Menino Jesus no colo, cercada nas extremidades por uma sequência vertical de bandeirinhas coloridas. Na parede lateral, outro grande afresco do artista continha elementos de fachadas, arcos e bandeiras (figura 29). As típicas bandeirinhas pintadas na Igrejinha ainda em 1958, a partir da década de 60 se firmaram como uma linguagem plástica característica de Volpi.

⁹⁹ Idem.

Figura 29 - Pintura de Alfredo Volpi no interior da Igrejinha Nossa Senhora de Fátima



Fonte: REVISTA BRASÍLIA. N. S. de Fátima. nº 40, Ano 4, 1960, p. 77

O Arcebispo de Goiânia, Dom Fernando Gomes dos Santos, em 1958, propôs que os freis Capuchinhos iniciassem seu ministério sacerdotal no Santuário de Fátima que, embora terminado, não tinha ministério regular. O frade indicado como primeiro vigário foi o Frei capuchinho Demétrio do Encantado, que chegou à nova Capital em 1958, vindo de Goiânia. Vários outros frades vieram para Brasília nos anos seguintes, assumindo a Capela e as obras de construção da Paróquia Nossa Senhora de Fátima, que hoje é a responsável pela Igrejinha. Um documento encontrado no Depha faz uma descrição do interior da igreja:

Acima de pequena cruz de marfin [sic], projeto-pintura de imagem N. Sra e Menino Jesús, segurando como que uma bola. As paredes eram pintadas rusticamente de bandeirinhas. O altar, uma mesa simples com seis castiçais [sic] pequeninos. Cinco bancos ocupavam o espaço da nave central. Sua mobília principal era o harmonio. A imagem primitiva de Fátima fora colocada na parede, ao lado direito de quem entra.

O texto do documento relata como eram as primeiras missas, realizadas aos domingos, sempre com muitos operários e funcionários assistindo. Como a igreja era pequena, surgiu a necessidade de acomodar as pessoas, por isso, as missas eram rezadas na porta da igreja (figuras 30 e 31). Transportavam para fora o altar, as imagens e os bancos. Um alto-falante era instalado para garantir que o som chegasse a todos. Um pequeno sino, cedido pela NOVACAP, alertava o povo para o horário das missas. Engenheiros e Candangos assistiam a missa juntos. Frei Demétrio faleceu em 1968, quando a Igrejinha não tinha mais os afrescos.

Figura 30 - Missa montada na parte externa da Igrejinha, em 1958



Fonte: Depha
Fotógrafo: Desconhecido

Figura 31 - Missa na Igrejinha, em 1958
Frei Demétrio do Encantado e Frei Moisés



Fonte: DEPHA
Fotógrafo: Desconhecido

Em um artigo publicado na Revista Módulo, em 1958, intitulado "Volpi e a arte religiosa", o crítico de arte Mário Pedrosa¹⁰⁰, um dos mais respeitados do período e atento ao

¹⁰⁰ PEDROSA, Mário. **Volpi e a arte religiosa**. Revista Módulo, Rio de Janeiro, nº 11, dez. 1958.

contexto histórico-político-cultural, fornece informações e análises preciosas acerca da Igrejinha e da obra do artista. A respeito do convite de Niemeyer a Volpi, Pedrosa afirma que o arquiteto o retirou, merecidamente, do anonimato de sua vocação como muralista:

Eis porém, que Oscar Niemeyer resgata a omissão, e tem a honra de tirar da espécie de anonimato em que vivia o modesto e grande artista, lhe confiando a tarefa de decorar as paredes da Capela N. S. de Fátima das Pioneiras Sociais, que êle construiu em Brasília. (PEDROSA, 1958, p. 20)

Tudo foi projetado e pensado em pequenos detalhes para dar ao lugar o acolhimento peculiar de um templo. A pintura envolveria os fiéis na aura que o espaço pedia:

Volpi fez ali dois afrescos, desenhou os paramentos do padre e da via-crúcis. A igreja está funcionando, oferecendo aos fiéis ambiente de autêntico recolhimento. A experiência de integração parece, assim, ter logrado êxito, pois coadunam-se ali invólucro e interior, espaços internos e externos, formas, equipamentos, paramentos, objetos e a precípua finalidade a que se destina a capela. A simplicidade de sua estrutura, numa planta em triângulo que lembra uma tenda no deserto, se casa com a simplicidade de seus afrescos, concebidos por Volpi e executados com maestria sem esforços, espontânea. (PEDROSA, 1958, p. 20)¹⁰¹.

A experiência da Capela Nossa Senhora de Fátima é única, na opinião de Pedrosa, resultado da perfeita integração entre Oscar Niemeyer e Alfredo Volpi:

uma experiência incomparavelmente maior dos dois artistas, cada qual no seu setor: o de Niemeyer de hoje não é mais o jovem de talento e sem experiência de então, mas o artista em plena maturidade e no apogeu de seu poder criador. (PEDROSA, 1958, p. 20).

Pedrosa considera escandaloso que, no painel postado fora da capela, onde se dão informações sobre as pessoas envolvidas no projeto, se omita o nome do pintor que a decorou. Seu reconhecimento também refere à criação dos afrescos de Volpi como enriquecedora para a pintura mural brasileira, "revivendo a gloriosa e arcaica técnica artesanal a que se devem os maiores momentos de pintura de todos os tempos" (PEDROSA, 1958, p. 20).

O autor descreve a pintura envolvida numa poética criadora, envolvendo os traços, a Madona e as cores utilizadas por Volpi:

O desenho, a linha de um ritmo em si livre e belo, contorna a Madona, que planta no azul, como uma aparição, moderna e brasileira, do <trecento> ou do <quatrocento> italiano das nossas selvas, e marca as estruturas compositivas, enquanto as côres criam os espaços, hierarquizam os planos, dão o tema. Do conjunto ressalta atmosfera espiritual intensa e interior, lírica e popular, convidativa à devoção. As côres são, aqui, o grande protagonista, e como são terras e minerais, se identificam ao próprio muro que cobrem. (PEDROSA, 1958, p. 20).

¹⁰¹ Idem.

A obra de Volpi, para o crítico de arte Mário Pedrosa, responde às exigências de uma obra de caráter religioso, causando emoção a quem visita o templo:

Apesar da alta sabedoria de sua estrutura, de seu desenho, de seu sentido arquitetônico e monumental, aqueles afrescos não pedem "uma pura admiração intelectual" ao visitante, nem se complicam "numa simbologia subjetiva" que visa a alcançar "certas zonas emotivas", por processos indiretos de evocação ou de associação de idéias. Seu impacto emocional sobre o visitante é direto: primeiro o afaga ou o afoga na atmosfera luminosa de seus azuis, para depois o conduzir pela linha melodiosa de seus arabescos, até a Madona, sustentada, apoteoticamente [sic] entre duas colunas de bandeiras. (PEDROSA, 1958, p. 21).

Não há subjetivismo na arte de Volpi, ao contrário, analisa o Pedrosa, ela é essencialmente "comunal e inalterável" (PEDROSA, 1958, p. 21), e aí está sua

autenticidade, seu objetivismo plástico e seu poder de comunicação direta com a alma popular, pois, com efeito, lá em Brasília, populares vivem a rodear a capela, e a meter a cabeça, atraídos e curiosos pelos buracos da porta, onde faltam vidros, a fim de apreciar, lá dentro, na semi-obscuridade, a doçura daqueles azuis, o ritmo ondulante da madona, as bandeirinhas, as casas entre verdes e terras. Ali se diz missa, e o povo, contrito, ali vai rezar, "rezar simplesmente com a ingênua inibição e humildade com que até agora as multidões rezaram nas igrejas". (PEDROSA, 1958, p. 21)

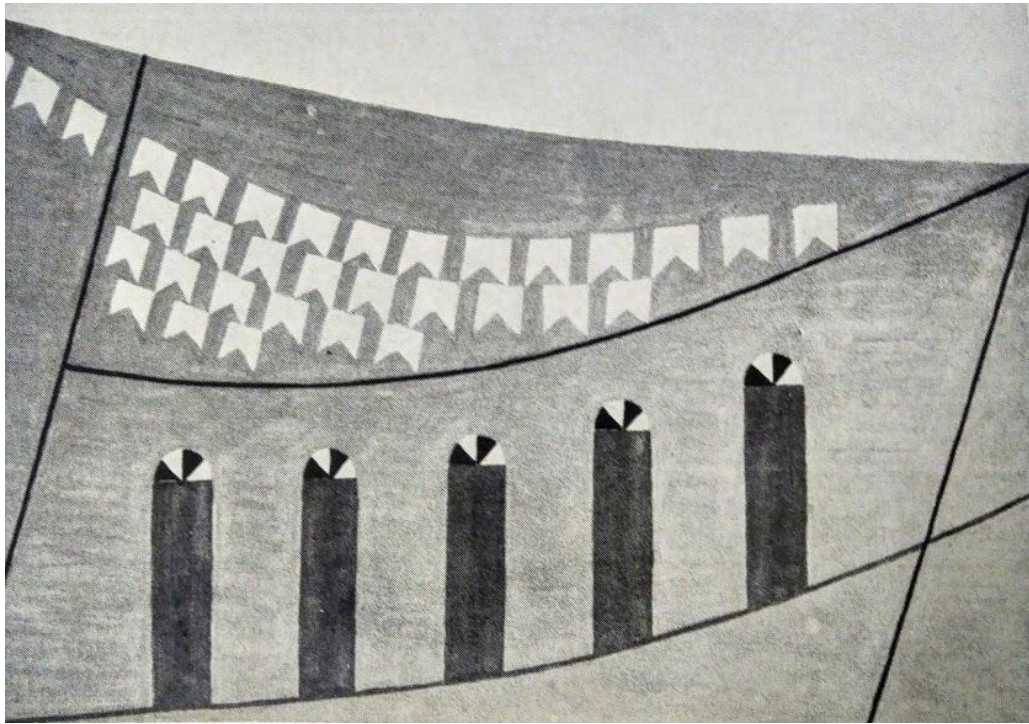
Salientando três aspectos dos afrescos de Volpi na Igrejinha Nossa Senhora de Fátima (figuras 32, 33 e 34), Pedrosa considera que o trabalho de Volpi é "uma legítima obra de um afresquista que vem... reviver a gloriosa e arcaica técnica artesanal" (PEDROSA, 1958, p. 21).

Figura 32 - Detalhe central de um dos afrescos de Alfredo Volpi, da Capela Nossa Senhora de Fátima



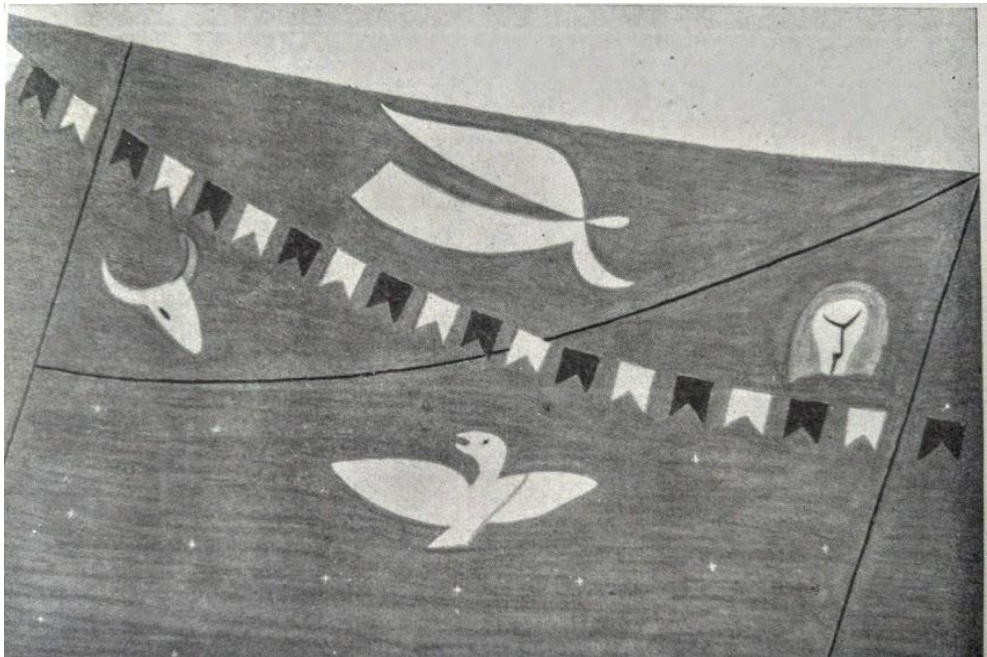
Fonte: Revista Módulo nº 11, 1958

Figura 33 - Detalhe da parede esquerda da Capela Nossa Senhora de Fátima



Fonte: Revista Módulo nº 11, 1958

Figura 34 - Detalhe da parede direita da Capela Nossa Senhora de Fátima



Fonte: Revista Módulo nº 11, 1958

A integração entre a arquitetura e a obra de arte, na opinião de Mário Pedrosa, revela o êxito da experiência proposta por Niemeyer, tendo alcançado, perfeitamente, "a unidade

estilística da pintura e da arquitetura de que resultou, logicamente, o primeiro exemplo acabado de integração artística... e funcional em Brasília" (PEDROSA, 1958, p. 20).

A pintura de Alfredo Volpi na Igrejinha retratava, ao fundo, a imagem de Nossa Senhora de Fátima, sem as feições do rosto, flutuando, em ascensão, segurando o Menino Jesus no braço direito e uma pequena flor na mão esquerda. O menino, também sem feições, segura um globo na mão direita. A imagem é cercada nas extremidades por uma sequência vertical de bandeirinhas coloridas. Desse modelo original, foi encontrado um único registro autêntico colorido, num livro lançado pela Editora Pinakotheke, em comemoração aos 110 anos do arquiteto Oscar Niemeyer¹⁰². Na parede lateral, outro grande afresco do artista continha elementos de fachadas, arcos e bandeiras, características próprias da linguagem plástica do artista (figura 35). As obras não duraram muito tempo e, provavelmente entre os anos 1960 e 1964, foram drasticamente destruídas, retirado o reboco das paredes e recoberto por tinta, em circunstâncias até hoje não totalmente esclarecidas.

Figura 35 - Afresco original de Alfredo Volpi na Capela Nossa Senhora de Fátima (1958)



Fonte: COSTA, Marcus Lontra. Oscar Niemeyer (1907-2012): Territórios da criação. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 2017, p.99.

Existem alguns registros de que o interior da Igrejinha teria recebido uma sequência de pequenos quadros, em uma das laterais, retratando a Via Crucis. Um desses registros foi

¹⁰² COSTA, Marcus Lontra. Oscar Niemeyer (1907-2012): **Territórios da criação**. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 2017.

publicado no artigo de Mário Pedrosa: "Volpi ali fêz dois afrescos, desenhou os parâmetros dos padres e da Via crucis. A capela foi inaugurada e está funcionando, oferecendo aos fiéis ambiente de autêntico recolhimento" (PEDROSA, 1958, p. 20)¹⁰³. Não se têm mais notícias dos quadros retratando a via sacra. Das fotos encontradas, observam-se, em dois momentos, a existência de pequenos quadros com molduras diferentes. Eles só aparecem após a retirada dos afrescos, de forma que não é possível afirmar que tenham sido obras do artista (figuras 36 e 37). Atualmente, nenhum deles está mais no interior da igreja.

As fotografias abaixo (figuras 36 e 37), constantes na documentação do Depha (1978)¹⁰⁴, além dos quadros da via sacra, também oferecem a vista interna do templo, na qual se destaca o estado da parede após a raspagem da pintura, quando se constatou a impossibilidade de restauração do painel de Volpi ali desenhado, além de evidenciar outros elementos que compõem a parede (caixa de som e sistema de iluminação).

Figura 36 - Interior da Igrejinha com quadros da via sacra na parede em 1978.

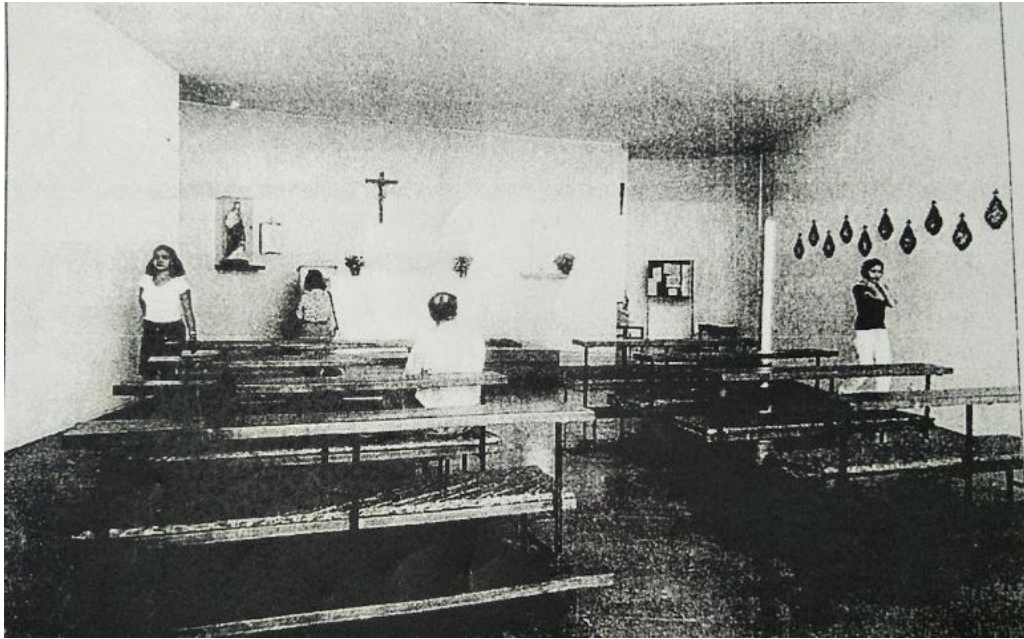


Fonte: Acervo Depha, 1978
Fotógrafo: Joaquim Firmino

¹⁰³ PEDROSA, Mário. **Volpi e a arte religiosa**. Revista Módulo, Rio de Janeiro, nº 11, dez. 1958.

¹⁰⁴ BRASÍLIA. Departamento de Patrimônio Histórico e Artístico do Distrito Federal. **Igrejinha Nossa Senhora de Fátima – Histórico, 1978**.

Figura 37 - Interior da Igrejinha com quadros da via sacra na parede em 1998.



Fonte: Correio Braziliense¹⁰⁵
Fotógrafo: Zuleika de Souza

Em 1959, chega à Igrejinha a imagem de N. Sra de Fátima, adornada com pedras semi-preciosas buriladas na Alemanha. Era considerada a maior imagem da Santa do mundo. Foi oferecida ao presidente JK, doada pela Revista Literária-Comercial Brasil-Portugal e transportada para Brasília pela Força Aérea Brasileira - FAB. A chegada da Santa (figura 38) foi uma festa acompanhada por cortejo, sons de foguetes e comentada pela imprensa:

Esta é Nossa Senhora de Fátima que vai para Brasília. A mesma graça e a mesma alegria que proporcionou aos pastorzinhos da Cova da Iria em Portugal, vai ela dar aos habitantes da nova capital brasileira. A imagem foi esculpida em cedro do Brasil, pelo jovem artista Antônio da Silva Antunes. Mede 2,40 metros e pesa 200 quilos, ornada de ouro de libra e incrustações de diversas pedras preciosas. Possui um têrço em filigrana de ouro, oferecido pelas senhoras da Ação Católica de Famalicão. A confecção da imagem durou um ano, sendo a maior do mundo. Foi doada ao Santuário de Brasília pela Revista Portugal- Brasil, de Lisboa, representada pelos Srs. Veloso de Carvalho e Aníbal Contreiras, objetivando estreitar os laços de amizade entre Portugal e o Brasil. (REVISTA BRASÍLIA, nº 28, p. 19)¹⁰⁶

Como a Igrejinha não comportava a escultura, ela passou a pertencer à Paróquia Nossa Senhora de Fátima, a matriz. Curiosa é a afirmativa do documento elaborado pelos frades Capuchinos, que trata da chegada da Santa em Brasília, ao afirmar que, enquanto o

¹⁰⁵ MACIEL, Nahima. **Um tesouro perdido**. Correio Braziliense. Brasília, 28 jun. 1998, Caderno Dois, p. 5.

¹⁰⁶ REVISTA BRASÍLIA. **N. S. de Fátima**. nº 28, Ano 3, 1959.

povo e a igreja comemoravam a chegada da imagem, "Dr.Oscar Niemeyer protestava pela presença dessa "imagem feia", como dizia ele, pedindo ao frade que fosse quebrada"¹⁰⁷.

Figura 38 - Coroação da imagem de Nossa Senhora de Fátima, 1959



Fonte: Acervo Depha

TOMBAMENTO DA IGREJINHA

A Igrejinha, juntamente com seu entorno e a Entrequadra Sul 307/308, teve o tombamento na esfera distrital conferida pelo Governo do Distrito Federal (GDF) por meio do Decreto nº 6.617, de 28/4/82¹⁰⁸. O registro consta no Processo de tombamento nº 005469/82, sendo inscrita no Livro de Tombo II – Edifícios e Monumentos Isolados (Depha) em 18/11/91.

Em âmbito federal, o templo foi tombado pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico (Iphan) e inscrito no Livro das Belas Artes, também incluindo seu entorno. O

¹⁰⁷ BRASÍLIA. Departamento de Patrimônio Histórico e Artístico do Distrito Federal. **Segunda etapa de instalação dos freis capuchinos no Planalto Central:** Brasília - Capital. Processo de tombamento da Igrejinha Nossa Senhora de Fátima, [s.d.], p. 83-86.

¹⁰⁸ BRASÍLIA. Governo do Distrito Federal. Secretaria de Cultura. Departamento de Patrimônio Histórico e Artístico - **Bens Tombados e Bens Registrados**. Disponível em: <<http://archive.is/3gWgQ>>. Acesso em: 25 jul. 2018.

processo de tombamento teve início em 2007, sendo anunciado na 55ª reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, realizada no Rio de Janeiro. A reunião teve, entre os objetivos, a "intenção de ampliar e tomar mais abrangente o sistema de proteção do patrimônio cultural brasileiro"¹⁰⁹ (IPHAN, 2007, p. 1), evidenciando uma nova disposição política de dar início a um processo de proteção do patrimônio mais amplo, enfatizando a ideia de compartilhamento das responsabilidades. O conselho era formado por intelectuais alinhados com a base dos princípios do Movimento Moderno, amigos pessoais e antigos colaboradores do arquiteto Oscar Niemeyer na construção de Brasília. A justificativa para tombamento da Igrejinha consistia na preservação da sua característica singular, resguardando também seu entorno:

para continuar pequena, comovente e bela, coerente com a sua história e com a admiração mundial, exigirá o resguardo *non aedificandi* de todo terreno a sua frente, desde o 'valão' do rond-point e do terreno livre dos dois lados à SQ 308 e à SQ 408, bem como todo o terreno posterior, até as edificações educacionais existentes. (IPHAN, 2007, p. 54)¹¹⁰

São objetos de tombamento o edifício, os jardins externos, mobiliário urbano original e painel em azulejo de Athos Bulcão. O critério de resguardo à área *non aedificandi* proíbe instalações provisórias ou precárias para feiras, circos, quiosques de informação ou serviços de alimentação, etc.

A Igrejinha pertence à Cúria Metropolitana do Distrito Federal e se mantém sob responsabilidade da Ordem dos Frades capuchinhos, que se comprometem a zelar pela manutenção do templo.

¹⁰⁹ INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E CULTURAL. *Ata da 55ª reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural*. 2007.

¹¹⁰ Idem.

5. LEVANTAMENTO DO PROBLEMA

A Igrejinha não escapou imune a problemas, embora tenha caído profundamente no gosto popular, sendo reconhecida como um patrimônio de valor, amada, cuidada, frequentada e acolhida por toda a comunidade local (moradores, fiéis, membros da igreja, comerciantes, visitantes e moradores de rua que insistem em permanecer no entorno da igreja), servindo de oportunidade de encontro e relações de sociabilidade, principalmente daquelas pessoas que moram, frequentam as missas e eventos religiosos e trabalham próximas ao templo.

Ao longo dos anos, a pequena Capela sofreu uma série de danos causados por vandalismo, pelo mau uso, pela falta da atenção necessária por parte da esfera pública e pela incompreensão de algumas pessoas do contexto artístico em que estava inserida. Sendo administrada por frades que são trocados periodicamente, é difícil reunir informações e documentação com registros de tudo o que aconteceu com a Igrejinha ao longo do tempo, principalmente entre os anos 60 e 70, mas alguns danos, ocorridos antes e mesmo depois do tombamento, são possíveis de ser apresentados. Entre eles, sem dúvida, a maior perda foi a destruição irreparável do afresco do artista Alfredo Volpi, que trataremos mais à frente.

A porta de Athos Bulcão tem uma referência descritiva no documento já mencionado, encontrado no Departamento de Patrimônio Artístico (Depha), acerca da chegada dos freis capuchinos no Planalto Central, o que aconteceu logo após a inauguração da Capela, em 1958, afirmando que "sua grande porta se dividia em cinco partes movíveis [sic], sendo encaixes de vidro raiban" (DEPHA)¹¹¹. Antes de 1960, a porta já tinha sido substituída por outra de treliça. Não foi possível identificar quando nem o motivo da mudança, mas um registro documental da Igrejinha, no Depha, sugere que, ao colocar os azulejos, a troca tenha sido necessária por questão da harmonia do conjunto¹¹².

Vários roubos também ocorreram na igreja. Ainda em 1959, foi levado o tabernáculo e tiraram quinze pedras semipreciosas da imagem de Nossa Senhora de Fátima. Em 1964, a Coroa, confeccionada em ouro, e o terço, em filigrana de ouro, também foram roubados. Os

¹¹¹ BRASÍLIA. Departamento de Patrimônio Histórico e Artístico do Distrito Federal. **Segunda etapa de instalação dos freis capuchinos no Planalto Central**: Brasília - Capital. Processo de tombamento da Igrejinha Nossa Senhora de Fátima, [s.d.], p. 83-86.

¹¹² BRASÍLIA. Departamento de Patrimônio Histórico e Artístico do Distrito Federal. **Igrejinha Nossa Senhora de Fátima - Histórico**. 2009

objetos foram recuperados dias depois. Um terceiro roubo da coroa teria ocorrido, porém não foi possível ao Depha precisar sobre sua recuperação¹¹³.

Atos de vandalismo também causaram a destruição de peças dos azulejos, já que a parte posterior da igreja, pelo isolamento, é utilizada para uso de drogas e como banheiro público. A fachada do templo já foi pichada e muitas pessoas acendem velas que, apoiadas nas peças, acabam queimando as paredes.

Depoimentos constantes em documentos fornecidos pelo Depha dão uma noção de como o mau uso da Igrejinha, seja por visitantes, por fiéis, ou por moradores de rua que vivem nas imediações, deteriorou o prédio religioso. A paroquiana Ilda D'Ângelo, em 1983, afirmou que, desde 1960, na época do Frei Demétrio, as pessoas acendiam velas regularmente na capela. No início, as velas eram vendidas pela própria Igreja e acesas lá dentro, em pequenas vasilhas. Um dia a imagem de Santo Antônio foi queimada e os frades suspenderam a venda, então passaram a acender do lado de fora, próximas às paredes. Foi construída uma estrela como suporte, fora do templo, mas não adiantou. Construíram um tanque retangular, mas o problema continuou porque as pessoas preferiam acender as velas junto às paredes externas da Igreja por ser um local protegido da chuva e dos ventos. Os azulejos foram queimados, ficaram sujos de fuligem, não adiantava lavar que não saía. Trocaram algumas peças, mas ficaram diferentes, não eram iguais.

A paroquiana Mirian Ervilha também reclamou do problema, afirmando que já encontraram velas acesas na fachada diante da igreja, junto ao portão principal, que é em treliça de madeira, e também sobre as caixas de instalações telefônicas e elétricas.

No mesmo sentido, o frei Domingos B. Buza, em depoimento prestado no mesmo ano, reclama das velas e sugere a construção de um crematório, justificando:

Se executada esta obra, não teríamos os azulejos de Athos Bulcão, exclusivos da Igrejinha, danificados; não teríamos a fuligem das velas a enegrecer o teto da Igrejinha; não teríamos mais as colunas da Igrejinha como suportes de velas deixando manchas escuras de tão feio aspecto; não teríamos mais, a grave possibilidade de um incêndio da Igrejinha de Fátima; teríamos, nós os que vivemos todos os dias na Igrejinha e nela trabalhamos, a possibilidade de mantê-la como o Estado deseja, o povo merece e os turistas gostam de vê-la em suas visitas; teríamos respeitada a mentalidade do povo e guardaríamos a beleza deste Templo 'que é monumento Nacional. (BUZA, 1983)¹¹⁴

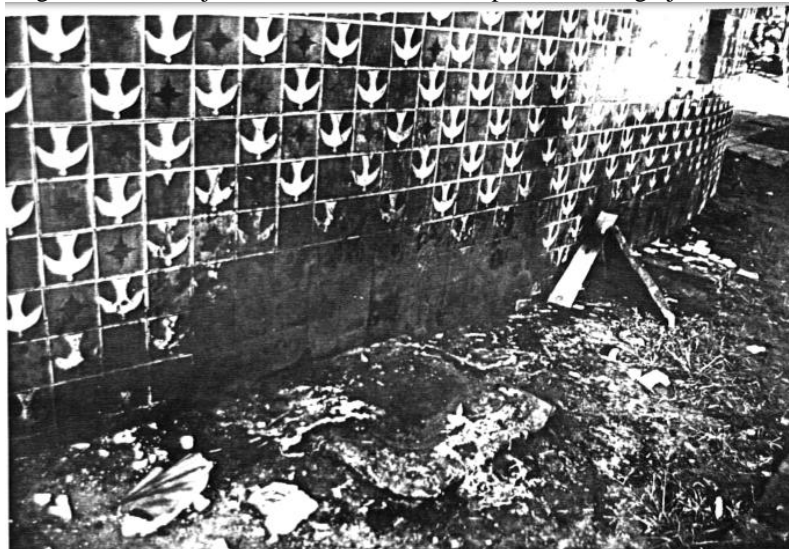
¹¹³ Idem.

¹¹⁴ BUZA, Domingos. Depoimento - **Processo de restauração igreja N. Sra de Fátima 1ª etapa - Construção do santuário de velas** – DEPHA. Brasília: Departamento de Patrimônio Histórico e Artístico do Distrito Federal, 1983.

Em relação aos moradores de rua, o problema já era motivo de preocupação há 40 anos, quando a Secretaria de Cultura do Distrito Federal encaminhou documento ao Secretário de Segurança Pública da cidade¹¹⁵ pedindo solução para o caso. A preocupação voltava-se para a segurança dos moradores e turistas. O documento afirma que, com frequência, aconteciam cenas de violência nas imediações da Igrejinha, a maioria provocada por mendigos e bêbados que escolhiam a proximidade da Igrejinha como residência. Os frades chegaram a ameaçar fechar a igreja caso perdurasse a situação de insegurança. Por outro lado, em entrevista para esta pesquisa, o Frei Júnior Roza, frade que recentemente foi transferido para outra cidade, ele afirmou que a igreja não pode tirar aquelas pessoas dali, que há uma preocupação com a acolhida, porque esse é o papel da igreja. É um problema que não conseguem resolver, mas ele afirma se preocupar e não concordar que utilizem qualquer tipo de violência para afastar essas pessoas¹¹⁶.

Passados os anos, o problema relativo aos azulejos não foi superado. A limpeza e a substituição ds peças foram feitas nas duas reformas, em 1982 e em 2009, já que os danos eram bem comprometedores. As imagens feitas no mesmo local, nos dois períodos, atestam que as mesmas práticas continuam danificando os azulejos (figuras 30 e 40). Em uma das visitas ao templo, em 2018, para coletar dados para a pesquisa, também foram flagradas pessoas acendendo velas próximas aos azulejos.

Figura 39 - Azulejos danificados na fachada posterior da Igrejinha, 1983



Fonte: Depha

¹¹⁵ BRASIL, Ministério da Educação e Cultura; Secretaria de Cultura. Processo de restauração da Igrejinha. Brasília, S/N. 1982.

¹¹⁶ ROZA, Junio. **Entrevista sobre a relação da comunidade com a Igrejinha Nossa Senhora de Fátima, em Brasília**. Concedida a Meiriluce Santos Perpetuo. Brasília, nov. 2017.

Figura 40 - Azulejos danificados na fachada posterior da Igrejinha, 2018



Fotógrafo: Meiriluce Santos

Em 1982, o Departamento de Cultura, da Secretaria de Educação e Cultura do Governo do Distrito Federal se empenhou em realizar uma restauração da Igrejinha dentro do projeto original de Oscar Niemeyer. O projeto procurava manter a originalidade do templo em vários aspectos, tendo buscado orientações com Niemeyer e Athos Bulcão para os trabalhos a serem realizados. A necessidade de restauração se dava, segundo o documento, em virtude das alterações ocorridas em outras reformas, desfigurando o detalhamento do projeto original.

O projeto de restauração, feito pelo Ministério da Educação e Cultura, em parceria com a Secretaria de Cultura do Governo do Distrito Federal¹¹⁷, foi desenvolvido a partir do levantamento de dados colhidos por meio de entrevistas, material histórico (incluindo o projeto de tombamento da própria Igrejinha) e também aproveitando as experiências e tentativas fracassadas para solucionar um dos problemas, considerado como maior agente predatório do monumento a queima de velas junto aos pilares e paredes azulejadas.

Com a proteção por meio do tombamento federal, que aconteceu em abril de 1982, logo em seguida foram executadas algumas obras de recuperação consideradas mais urgentes, no sentido de impedir os efeitos de uma descaracterização gradual e para oferecer condições mais favoráveis ao desempenho dos ofícios religiosos e ao turismo.

Surge, então, novamente, a polêmica destruição dos afrescos de Alfredo Volpi. A tentativa de um levantamento histórico e documental acerca do ocorrido foi incapaz de

¹¹⁷ BRASIL, Ministério da Educação e Cultura; Secretaria de Cultura. **Processo de restauração da Igrejinha**. Brasília, S/N. 1982.

determinar, com certeza, o que aconteceu na época em que as obras foram destruídas. Na versão popular, que corre boca-a-boca e tornou-se praticamente uma lenda, os afrescos, de fato, teriam sido destruídos por membros da própria igreja com o apoio de alguns fiéis insatisfeitos com a pintura. Mesmo pessoas que conheceram o afresco e frequentavam a igreja desde antes da década de 1960, hoje idosas, confirmam essa versão, já que era o que se comentava na época. Outros trazem lembranças do que ouviram de seus pais, reafirmando que a destruição foi intencional e motivada por pessoas que se diziam descontentes com a forma como a Santa foi retratada. O que, de fato, justificou a destruição dos afrescos de Volpi na Igrejinha até hoje é uma incógnita sobre a qual a própria igreja não quer se manifestar. A certeza é que quase nada sobrou da pintura, tendo sido raspado o reboco e sobrepostas várias camadas de tinta.

A autenticidade da obra de Volpi só pôde ser testemunhada pelos fiéis e curiosos que frequentaram a paróquia nos quatro anos que se seguiram à inauguração, lembra a jornalista Nahima Maciel (1988, p. 5)¹¹⁸. Em um artigo rico em pesquisas documentais e entrevistas que buscavam entender o que aconteceu com o templo, Nahima conversou com o artista plástico e então diretor do Museu de Arte de Brasília, Ralph Gehre, que afirmou existir uma tendência de transformação natural nos espaços políticos de Brasília, na qual a Igrejinha foi perdendo a ideia de originalidade, sendo adaptada de acordo com funcionalidade que a congregação, à qual estava submetida, julgava necessário.

A jornalista afirma não saber como se deu a retirada dos painéis e que, na época, a igreja ainda não integrava o patrimônio histórico e seu tombamento ainda estaria por vir. "O controle sobre a manutenção da obra praticamente não existiu" (NAHIMA, 1988, p. 5).

Sobre as reformas ocorridas na igrejinha, Nahima afirma que

os painéis de Volpi desapareceram. As cores das paredes internas mudaram várias vezes e a decoração com imagens de santos, não previstas por Niemeyer, ficou a cargo dos párocos que conduzem as atividades litúrgicas. (NAHIMA, 1988, p. 5)

O crítico de arte Mário Pedrosa, em artigo publicado na Revista Módulo, em 1958¹¹⁹, já refere um possível problema na pintura, revelando que os afrescos foram feitos em condições pouco adequadas, afirmando ter sido

concebidos por Volpi e executados com maestria sem esforços, espontânea, embora nas piores condições técnicas, na azáfama de sua construção, com

¹¹⁸ MACIEL, Nahima. **Um tesouro perdido**. Correio Braziliense. Brasília, 28 jun. 1998, Caderno Dois, p. 5.

¹¹⁹ PEDROSA, Mário. **Volpi e a arte religiosa**. Revista Módulo, Rio de Janeiro, nº 11, dez. 1958.

dia marcado para inaugurar, e materiais mal preparados (areia ainda impura e cal muito recentemente queimada). (PEDROSA, 1958, p. 20)

Entretanto, a respeito de um suposto problema na pintura, é também Mário Pedrosa (1958, p. 20) que atesta a competência e conhecimento de Volpi na confecção de afrescos ao afirmar sua vocação como muralista, concluindo que a capelinha viria a enriquecer a pintura mural brasileira com uma excelente realização.

Comparando o trabalho de Volpi com o de Cândido Portinari, o crítico comenta a experiência de Volpi na técnica artesanal:

A não ser a primeira tentativa de afresco feita pelo pintor Cândido Portinari para o Ministério da Educação, que ainda hoje permanece, apesar dos senões técnicos, como uma das obras mais sólidas do ilustre pintor, não havia outro exemplo no gênero no Brasil. Agora, Volpi nos dá uma legítima obra de afresquista que vem, neste século de pura invenção e de mecanização das técnicas, inclusive as artísticas, revivendo a gloriosa e arcaica técnica artesanal, a que se devem os maiores momentos da pintura de todos os tempos. (PEDROSA, 1958, p. 20)

E complementa, em seguida:

Quanto a Volpi, é o mestre-artesão, com uma tarimba de dezenas de anos, senhor de sua técnica e sabendo, como ninguém, o que é uma pintura de parede, pois foi exclusivamente dentro do artesanato da construção civil que o artista criador nasceu, se formou e veio trabalhando até hoje, num constante estado de graça. (PEDROSA, 1958, p. 20)

Um possível problema técnico também teria sido sugerido por Athos Bulcão, segundo a matéria de Nahima Maciel, na qual o artista dos azulejos afirma que "a intenção de cobrir os painéis simplesmente porque a imagem não agradava ao público nunca existiu" (ATHOS, in NAHIMA MACIEL, 1998, p. 5). E complementa "Aqueles afrescos foram feitos muito apressadamente. A cal usada na parede ficou pouco tempo no processo de tratamento e isso atacou o fundo do desenho, deixando manchas enormes" (ATHOS, in NAHIMA MACIEL, 1998, p. 5). Athos, segundo a jornalista, menciona recordar de algumas propostas para recuperação dos desenhos, que precisariam ser refeitos, mas ele não acompanhou mais o processo e acabou por perder de vista o problema e o que se decidiu acerca dos afrescos.

As versões orais também podem inferir em fatos testemunhados pela própria comunidade, hoje já em idade avançada, que acompanhou todo o processo. A afirmação foi uma unanimidade em todos os entrevistados da pesquisa e eles não parecem ter dúvidas disso. De tantas vezes repetidas, as versões praticamente converteram-se em uma verdade com semelhantes relatos:

O afresco de Nossa Senhora, na Igrejinha, desapareceu inteiramente em razão da insensatez de um padre de poucas luzes que passou uma mão de

tinta e simplesmente apagou uma das obras-primas da pintura mural modernista brasileira. (FRANCISCO, 2007)¹²⁰.

O jornalista André Soliani, da Folha de São Paulo, também comenta a insatisfação de membros da igreja com os painéis de Volpi. E explica:

No final dos anos 60 ou início dos anos 70, os freis cappuccinos concluíram que os painéis do pintor Alfredo Volpi (1896-1988), que ornavam a igreja de Nossa Senhora de Fátima, em Brasília, eram profanos. Rasparam as bandeiras de São João características do artista e pintaram por cima. "Os cappuccinos achavam que não sintonizava bem com a oração e com a espiritualidade", afirma o frei Venildo Trevizan, atual padre da igreja. (SOLIANI, 2004)¹²¹

A suspeita é igualmente mencionada pelo jornalista Silas Martí, também da Folha de São Paulo:

Fiéis e padres da época não gostaram da ousadia. Diziam que a Virgem retratada por Volpi era a Nossa Senhora do Rosário, não a de Fátima. Também consideraram profanas as bandeirinhas juninas.

Na década de 1960, rasparam então o reboco das paredes, apagando para sempre o que seria a obra-prima da fase sacra de Volpi. Quase não sobraram imagens do interior da capela – as que restam são em preto e branco e de péssima qualidade. (MARTÍ, 2007)¹²²

Nas abordagens feitas pessoalmente para realização desta pesquisa, que envolveu moradores das quadras próximas à Igrejinha (307, 308 sul), arquitetos, urbanistas, grupos organizados pela preservação de Brasília, prefeitura da quadra 307/308 sul, comerciantes, jornalistas e pessoas que trabalham como voluntárias nas missas, funcionários da Igrejinha, entre outros, também foram ouvidas as mesmas versões: "um padre bravo, um dia, passou tinta em cima da pintura", "pessoas que não entendiam o contexto de arte da época, não gostavam da pintura e se empenharam, junto com os padres, para destruir", "foram algumas frequentadoras do templo, que não sabiam nada de arte, que incitaram a destruição", "aquela obra não tinha nada a ver com os ícones da igreja, não tem nada parecido no mundo inteiro nem na história da arte" e até que "a obra não foi feita para ficar, só para o casamento da filha do Israel Pinheiro".

¹²⁰ FRANCISCO, Severino. **Conheça as obras do pintor Alfredo Volpi em Brasília**. Correio Braziliense, 2017. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2017/02/12/interna_diversao_arte,572760/conheca-as-obras-do-pintor-alfredo-volpi-em-brasilia.shtml>. Acesso em: 29 jun. 2017.

¹²¹ SOLIANI, ANDRÉ. **"Profanos", painéis de Volpi são apagados**: Freis achavam que obra em igreja não sintonizava com oração. São Paulo. Folha de São Paulo - Cultura e Barbárie, 13 jun. 2004. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc1306200409.htm>>. Acesso em: 29 jul. 2018.

¹²² MARTÍ, Silas. **Instituto Volpi quer ir à Justiça contra igreja que destruiu afresco do pintor**. Folha de São Paulo. São Paulo, 01 mar. 2017. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/03/1862594>>. Acesso em: 28 jun. 2018.

De acordo com o advogado e historiador Pedro Mastrobuono¹²³, presidente do Instituto Alfredo Volpi de Arte Moderna (Iavam), há divergências de versões acerca do que teria acontecido com a pintura original do artista, mas reafirma o possível incômodo causado pela obra, justificando:

Seja por considerar as bandeirinhas “profanas”; pela falta de pés na figura de Nossa Senhora; ou ainda por entender que, na devoção mariana de Nossa Senhora de Fátima, a Virgem não carregaria o Menino Jesus no colo; certo padre, anos depois, incomodado, mandou simplesmente raspar os afrescos e pintou as paredes de branco. Há apenas alguns poucos registros fotográficos de tais no catálogo raisonné do artista. (MASTROBUONO, 2017)¹²⁴

Também do jornalista Paulo Lannes, no jornal local Metrôpoles, publica a versão de destruição irreversível:

Na década de 1960, ocorreu um dos maiores crimes contra a arte na capital brasileira. O afresco de Alfredo Volpi, pintado no interior da igreja Nossa Senhora de Fátima (308 Sul), foi raspado até o reboco por religiosos descontentes com o desenho. Em seguida, uma mão de tinta foi o suficiente para esconder o ato criminoso [...]. (LANNES, 2017)¹²⁵

A jornalista Nahima Maciel também mantém essa versão ao afirmar que as cenas desenhadas por Volpi "lembravam uma quermesse, com fundo azul e bandeirinhas vermelhas, brancas e amarelas dependuradas como uma festa junina" (NAHIMA, 1988, p. 5) que pareciam desagradar parte da comunidade local e os eclesiásticos responsáveis pelo templo. De acordo com ela, o frei Amadeo Antonio Semin, pároco responsável pela Igreja em 1961, teria afirmado que a pintura era muito futurista e que não dava para distinguir direito as imagens, recebendo muitas críticas. Quando chegou, já estavam pintando por cima dos desenhos.

O diretor do Depha à época, Antonio Menezes, informou à jornalista que a recuperação do afresco era impossível, "acusando as inúmeras mãos de tinta e uma suposta raspagem da pintura original de inviabilizarem a recuperação" (NAHIMA, 1988, p. 5).

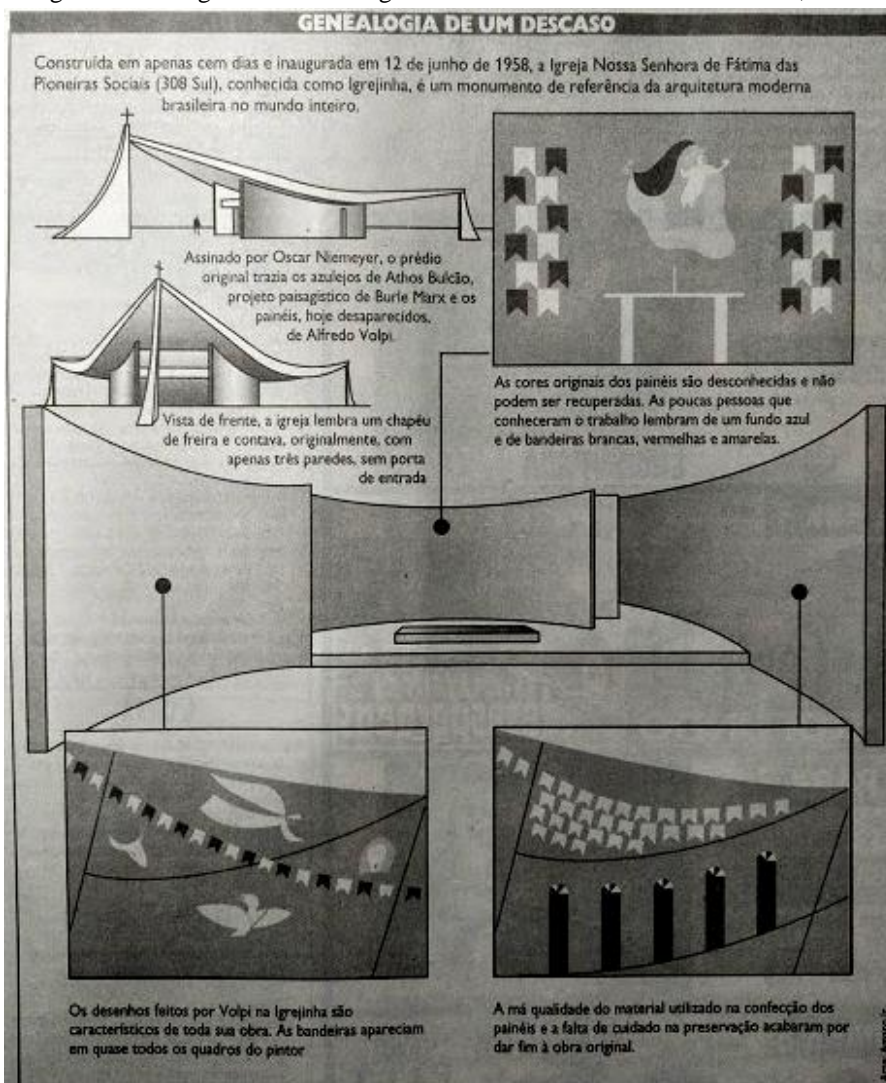
¹²³ MASTROBUONO, Pedro. **Descaso com o patrimônio cultural vitima obras de Volpi**. O Estadão. São Paulo, 18 fev. 2017. Disponível em: <<http://alias.estadao.com.br/noticias/geral,descaso-com-o-patrimonio-cultural-vitima-obras-de-volpi,70001668722>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

¹²⁴ Idem.

¹²⁵ LANNES, Paulo. **Instituto Volpi quer processar Igreja por destruir obra do pintor** - O presidente da instituição pede explicações à Arquidiocese de Brasília em nome “da memória do pintor”. Jornal Metrôpoles, Caderno Política Cultural, 02 mar. 2017. Disponível em: <<https://www.metropoles.com/entretenimento/politica-cultural/instituto-volpi-quer-processar-igreja-por-destruir-obra-do-pintor>>. Acesso em: 4 ago. 2018.

O caso é lembrado pela jornalista num infográfico publicado junto com sua matéria, intitulado "Genealogia de um descaso" (figura 41)¹²⁶. Nele, é possível verificar como se dava a distribuição dos afrescos dentro da igreja:

Figura 41 - Infográfico "Genealogia de um descaso" Correio Braziliense, 1998.



Fonte: Nahima Maciel, Correio Braziliense, 1998

Autor: Amaro Júnior

A também jornalista Ana Miranda, que conheceu a pintura ainda criança, refere-se à perda da mesma forma:

Um dia apagaram os afrescos da parede, que eram de Volpi. Disseram que o padre pintou por cima, os fiéis reclamavam, não sugeria oração, mas festa, e achavam que a santa estava errada, pois Volpi pintara Nossa Senhora do Rosário. *Santa simplicitas...* A Santa que apareceu em Fátima, sobre a azinheira, mais brilhante que o sol, e pediu que todos rezassem o santo rosário, disse chamar-se Nossa Senhora do Rosário de Fátima! Volpi estava

¹²⁶ MACIEL, Nahima. **Um tesouro perdido**. Correio Braziliense. Brasília, 28 jun. 1998, Caderno Dois, p. 5.

certo. No entanto, acabaram-se o boi, a pomba, a senhora com seu menino, as bandeirolas e as cores puras. (MIRANDA, 2009, p. 8)¹²⁷

A Paróquia Nossa Senhora de Fátima também dá uma versão ao ocorrido num artigo publicado na sua página oficial, comentando as matérias aqui citadas anteriormente, publicadas pelo crítico Mário Pedrosa (1958), na Revista Módulo, de que Volpi teria feito os afrescos muito apressadamente e em condições desfavoráveis, e pela jornalista Nahima Maciel (1988), no jornal Correio Braziliense, referindo-se ao comentário de Athos Bulcão de que o problema nos afrescos foi exclusivamente técnico. E acrescenta:

Esses afrescos não duraram muito tempo - não mais que quatro anos. Foram substituídos por tinta comum. Há em torno desse fato duas versões: a primeira grassou fácil e rapidamente através dos tempos e chegou até nós: A afirmação é de que os desenhos foram retirados por desagradar a alguns paroquianos mais devotos, mais conservadores, que viam naquelas imagens uma forma nada convencional de representar aquilo que deveriam ser símbolos sacros e que se mostraram inadequados no interior de um templo destinado à reflexão, à oração e ao encontro com Deus e, intransigentes, solicitaram sua substituição. (PARÓQUIA NOSSA SENHORA DE FÁTIMA)¹²⁸

Ressalte-se que apesar de justificar um possível problema técnico na obra, a Paróquia Nossa Senhora de Fátima não nega que a destruição tenha sido um ato perpetrado por membros da própria igreja, mas se exime de culpa e sugere uma suposta responsabilidade aos paroquianos devotos e conservadores que, por acharem que as obras não representavam os símbolos sacros, sendo, portanto, inadequados para estarem no interior de um templo destinado à reflexão e à oração, foram intransigentes e solicitaram a substituição.

A pesquisa documental em busca de mais informações sobre a obra de Volpi e da Igrejinha realizadas no Arquivo Público do Distrito Federal, no Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico do Distrito Federal - Depha e no Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Distrito Federal - Iphan-DF, não revelou muita coisa além do que afirma a história oral, salvo o artigo de Mário Pedrosa, que relata uma suposta precariedade na realização do afresco. As informações só se referem ao afresco como já perdido, sem mencionar, com certeza, os motivos que teriam causado sua destruição. Os registros anteriores praticamente não existem nas instituições, afora algumas fotos em preto e branco, já apresentadas neste trabalho.

Pedro Mastrobuono afirmou, em entrevista para esta pesquisa, não ter sido consultado pelo Iphan em busca de qualquer informação relacionada à obra, mas forneceu

¹²⁷ MIRANDA, Ana. **Igrejinha de Fátima**. Correio Braziliense. Brasília, 24 mai. 2009, p. 8.

¹²⁸ PARÓQUIA NOSSA SENHORA DE FÁTIMA. **Igrejinha: A Defesa da Fé**. Disponível em: <<http://www.pnsfatimabsb.com.br/artigos/item/124-igrejinha-a-defesa-da-fe>>. Acesso em: 5 mai. 2018.

uma imagem da obra original de Volpi colorida, uma fotografia constante em uma publicação da Editora Pinakothek, de 2017 (figura 43), lançada em comemoração aos 110 anos do arquiteto Oscar Niemeyer¹²⁹.

A DITADURA MILITAR E O CONTEXTO ARTÍSTICO

Justificando a hipótese de uma possível interferência política, Pedro Mastrobuono¹³⁰ afirma que a Igrejinha era frequentada por homens influentes no período militar e suas esposas que, censurando a obra, poderiam ter feito lobby pela destruição do afresco. O contexto político, segundo ele, não teria permitido qualquer tipo de manifestação contrária ou a divulgação dos fatos, daí a falta total de registros de informações sobre o ocorrido.

Em declaração ao jornalista Silas Marti¹³¹, o arquiteto Rogério Carvalho, do Iphan, responsável pela restauração feita na Igrejinha em 2009, concorda com a hipótese, afirmando que o apagamento da obra aconteceu perto do momento do golpe e que a mentalidade retrógrada da época era propícia a isso. Marti afirma que não houve protesto algum, o que reforçaria a tese de que os militares tenham mesmo feito vista grossa ao apagamento.

Volpi faleceu em 1988, aos 92 anos, quando a obra já tinha sido destruída. Ele nunca se manifestou sobre o caso. De acordo com Pedro Mastrobuono¹³², após o golpe militar Volpi teria sido novamente convidado a pintar a igreja, mas se recusou e não teria autorizado que se fosse realizada qualquer execução lá relacionada ao que fora apagado (referindo-se à obra de Francisco Galeno, autorizada pelo Iphan, que foi pintada no lugar da pintura de Volpi durante a restauração da Igrejinha, em 2009).

Uma breve síntese do período é importante para entender como poderia ter o regime militar interferido no desaparecimento do afresco e contribuído para a omissão do fato.

Em 1955 Juscelino foi eleito presidente da República, tomando posse no ano seguinte. Como "meta-síntese", se empenhou na construção de Brasília, que foi inaugurada

¹²⁹ COSTA, Marcus Lontra. Oscar Niemeyer (1907-2012): **Territórios da criação**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2017.

¹³⁰ MASTROBUONO, Pedro. **Entrevista sobre Alfredo Volpi e a Igrejinha Nossa Senhora de Fátima, em Brasília**. Concedida a Meiriluce Santos Perpetuo. Brasília, 8 jul. 2018.

¹³¹ MARTÍ, Silas. **Instituto Volpi quer ir à Justiça contra igreja que destruiu afresco do pintor**. Folha de São Paulo. São Paulo, 01 mar. 2017. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/03/1862594>>. Acesso em: 28 jun. 2018.

¹³² MASTROBUONO, Pedro. **Entrevista sobre Alfredo Volpi e a Igrejinha Nossa Senhora de Fátima, em Brasília**. Concedida a Meiriluce Santos Perpetuo. Brasília, 8 jul. 2018.

em 1960. Em 1961, findo seu mandato de Presidente da República, JK assumiu o cargo de senador em Goiás, o qual durou pouco, tendo sido cassado logo após os militares tomarem o poder, suspendendo seus direitos políticos por dez anos. A construção de Brasília foi usada contra Juscelino com acusações de corrupção e irregularidades. Logo após o golpe de 1964, JK foi investigado, acusado de suposto envolvimento em fraudes, enriquecimento ilícito, associação ao comunismo e de ser um dos principais líderes do Partido Social Democrático (PSD)¹³³. O sucessor de JK, Jânio Quadros, e seu vice João Goulart, assumiram os postos em 1961. Juscelino teria mergulhado em um tempo de trevas. Ameaçado de prisão, foi exilado em 1964, em Portugal e depois nos Estados Unidos, junto com sua esposa Sarah, retornando ao Brasil em 1967. O tempo da amargura de JK, de acordo com o site Projeto Memória, durou entre 1961 e 1966¹³⁴.

A situação era crítica e JK pensou nos riscos que poderiam acontecer com Brasília se não fossem adotadas medidas que garantissem sua proteção. Assim, antes que findasse seu mandato e logo após a inauguração da cidade, enviou um bilhete para Rodrigo de Mello Franco de Andrade, então diretor do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), demonstrando sua preocupação com a preservação da cidade:

Rodrigo,

A única defesa para Brasília está na preservação de seu plano piloto. Pensei que o tombamento do mesmo podia constituir elemento seguro, superior à lei que está no Congresso e sobre cuja aprovação tenho dúvidas. Peço-lhe a fineza de estudar esta possibilidade ainda que forçando um pouco a interpretação do Patrimônio. Considero indispensável uma barreira às arremetidas demolidoras que já se anunciam vigorosas. Brasília, 15-6-1960. (KUBITSCHKEK, 1960)¹³⁵

¹³³ Partido Social Democrático (PSD) Partido político de âmbito nacional (1945), comandado lideranças ligadas ao presidente Getúlio Vargas durante o Estado Novo que se opuseram ao regime militar à cassação de JK. O programa do partido defendia a legislação trabalhista e a intervenção do Estado na economia. O governo Vargas passou por sucessivas crises entre governo e oposição, que culminaram com seu suicídio, em 1954. Em 1955, após uma aliança com o PTB, o partido apoiou a candidatura de Juscelino Kubitschek, tendo como vice João Goulart. Apesar de algumas opiniões divergentes entre os dois partidos, no Congresso Nacional o apoio do PSD a Juscelino foi praticamente total. Entre 1945 e 1965, o PSD elegeu dois presidentes da República e um grande número de governadores, manteve maioria na Câmara dos Deputados e no Senado e foi o partido que mais indicou ministros no período. Assim como os outros partidos políticos que existiam no país, o PSD foi extinto pelo Ato Institucional nº 2 (AI-2), em 1965. In: FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS. **Partido Social Democrático**. Disponível em: <<http://jk.cpdoc.fgv.br/fatos-eventos/partido-social-democratico-psd>>. Acesso em: 13 ago. 2018.

¹³⁴ KUBITSCHKEK, Juscelino. **O tempo da amargura** (1961-1976). Projeto Memória. Brasília Revisitada. Disponível em: <http://www.projeto memoria.art.br/JK/biografia/5_caminho.html>. Acesso em: 5 jun. 2018.

¹³⁵ KUBITSCHKEK, Juscelino. **Bilhete a Rodrigo Mello Franco de Andrade, 1960**. In Cronologia do pensamento urbanístico. Iphan tomba Brasília. Disponível em: <<http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/apresentacao.php?idVerbete=1586>>. Acesso em: 21 jul. 2017.

Durante o período da ditadura, JK foi proibido de pisar em Brasília, tendo-a visitado sorrateiramente, viajando na boleia de um velho caminhão Ford, em 1972. Ia rumo a Planaltina quando um temporal interrompeu a viagem, pediu então ao motorista que dirigisse até Brasília¹³⁶.

Rodou pelo Plano Piloto, foi à praça dos Três Poderes, esteve bem perto do Palácio da Alvorada, visitou a catedral, que ainda não conhecia depois de pronta. "Senti-me um súdito romano das Gálias que pela primeira vez visita Roma", contou mais tarde. "A Roma do primeiro século, com seus palácios de mármore, sua suntuosidade e sua consciência de centro do mundo civilizado". (PROJETO MEMÓRIA, 2018)

Foi nesse período, de acordo com a jornalista Nahima Maciel (1998)¹³⁷, que D. Sarah Kubitschek, esposa de JK, em entrevista publicada no jornal *Folha de São Paulo*, em 16 de março de 1993, afirma que os desenhos deixaram de existir, quando ela e o marido estiveram no exílio. Um dos padres, segundo Sarah, entre 64 e 68, teria mandado apagar a pintura porque achava "esquisito" aquele monte de bandeirinhas (MACIEL, 1998).

Juscelino foi vítima de um acidente de carro, em 1976, em circunstâncias até hoje não esclarecidas e sob suspeita de atentado.

Niemeyer, igualmente, não passou incólume ao período da ditadura, nunca se preocupando em esconder suas posições políticas. De acordo com a jornalista Helena Mader (2012)¹³⁸, Niemeyer tinha em sua vida duas grandes paixões: a arquitetura e o comunismo. Costumava escrever manifestos, artigos e cartas a amigos em defesa da democracia, sem hesitar em declarar que sua posição convicta comunista. Mader afirma que todas as suas atividades eram monitoradas e suas declarações, projetos e entrevistas causavam enorme desconforto à alta cúpula militar: "A sua ideologia sem disfarces era um incômodo e um motivo de constrangimento para os militares durante a ditadura. Mas o enorme prestígio internacional de Niemeyer livrou-o de prisões e de interrogatórios mais duros" (MADER, 2012, p. 2).

Após o Golpe de 1964, o arquiteto não encontraria mais ambiente para desenvolver seu trabalho no Brasil, tendo sido sistematicamente atacado pelo regime, com vários projetos suspensos, além de acusações de supostos plágios. Entre eles, Mader lembra o caso do coronel Miguel Pereira Manso Neto, assessor do governo Médici, que disseminou a grave acusação, com grande repercussão entre os militares da época, de que trabalhos de Niemeyer seriam

¹³⁶ Idem.

¹³⁷ MACIEL, Nahima. **Um tesouro perdido**. Correio Braziliense. Brasília, 28 jun. 1998, Caderno Dois, p. 5.

¹³⁸ MADER, Helena. **O arquiteto que driblou a ditadura**. Correio Braziliense. Brasília, 22 jun. 2012, p. 2, Caderno Política. Disponível em: <<http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/55567>>. Acesso em: 13 dez. 2018.

cópias dos projetos de Le Corbusier. Niemeyer demonstrou revolta com a divulgação do boato, tendo manifestado em seu livro de memórias¹³⁹ que sua indignação teria atingido limites inimagináveis quando soube que o tal coronel teria reunido desenhos e fotos na tentativa de provar ele plagiava Le Corbusier. O boato teria se propagado publicamente, com distribuição de cópias do croqui a ministros e pessoas importantes. Niemeyer afirma que como só tomou conhecimento da injúria muito tempo depois e, não tendo cópia do documento maldosamente distribuído, não pode fazer nada. O coronel Neto, entre outras coisas, sugeria que a Igrejinha da Asa Sul seria "uma cópia" de um templo projetado por Le Corbusier para a cidade indiana de Chandigarh (na verdade, deveria querer se referir à Capela Notre Dame du Haut, ou Nossa Senhora das Alturas, localizada na França). O projeto, curiosamente, apresenta semelhança com a Igrejinha Nossa Senhora de Fátima (figura 42), mas sem a leveza característica das obras de Niemeyer.

Figura 42 - Capela de Ronchamp - Le Corbusier



Fonte: Igor Fracalossi, Clássicos da Arquitetura¹⁴⁰

Da acusação dos militares de que Niemeyer teria copiado trabalhos do colega suíço, segundo pesquisado por Mader, não há muita documentação, provavelmente por ser uma suposição insustentável, sendo mencionada apenas em um ofício localizado no Arquivo Nacional.

¹³⁹ NIEMEYER, Oscar. **As curvas do tempo: memória**. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

¹⁴⁰ FRACALOSSO, Igor. Clássicos da Arquitetura: **Capela de Ronchamp / Le Corbusier**. 04 jan 2012. ArchDaily Brasil. Disponível em <https://www.archdaily.com.br/br/01-16931/classicos-da-arquitetura-capela-de-ronchamp-le-corbusier/16931_18076s da Arquitetura>. Acesso em: 13 dez. 2018.

O arquiteto Carlos Magalhães, amigo, ex-genro e representante do escritório de Niemeyer em Brasília, afirma Mader, foi em defesa do colega, lembrando que o que existia entre Niemeyer e Le Corbusier era uma relação de mestre e aluno. Le Corbusier era sua inspiração, o que estava muito longe da prática de plágio. A acusação difundida pelos militares indispueram ainda mais Niemeyer com a ditadura e o coronel Manso Neto, autor da difamação, teria se tornado seu inimigo pessoal por ter atingido sua obra, a coisa que ele mais prezava,

A posição esquerdista de Niemeyer lhe custou caro. A revista, a Módulo, fundada em 1955, da qual ele era diretor, teve a sede parcialmente destruída em 1965, seu escritório foi saqueado, seus projetos recusados e seus clientes desaparecem. "Lugar de arquiteto comunista é em Moscou', desabafou um dia à imprensa o então Ministro da Aeronáutica", relembra o arquiteto.

A invasão da Universidade de Brasília pelos militares e a perseguição contra professores e estudantes também atingiram Niemeyer, que foi docente da instituição. "Já tinha comparecido à polícia política várias vezes. E a pressão continuou. A universidade foi invadida, nossos colegas exonerados e, dela, um dia, nos demitimos, cerca de 200 professores, em protesto contra tanta brutalidade", recorda-se o arquiteto no livro *Curvas do tempo*¹⁴¹.

No ano do aniversário do centenário de Niemeyer, o Iphan dá a proteção legal das suas principais obras, uma vez que o próprio arquiteto, preocupado com a possibilidade de acontecer perdas e descaracterizações dos seus projetos arquitetônicos, solicitou ao Ministro da Cultura, Gilberto Gil, o tombamento de alguns projetos arquitetônicos de sua autoria, a maioria deles localizados em Brasília, tendo enviado ao Ministro uma relação dos edifícios que gostaria de ver protegidos pela figura do tombamento:

Prezado Ministro,

De acordo com a conversa que tivemos dias atrás em meu escritório, quando o senhor me ofereceu todo o apoio para o tombamento de alguns edifícios por mim projetados, ficou acertado que lhe enviaria uma relação desses prédios. [...] A sua intervenção nessa matéria me deu uma nova esperança. Afinal, por várias vezes vi os meus trabalhos de arquiteto desmerecidos. Daí os agradecimentos sinceros que lhe dirijo. (IPHAN, 2008, p. 32)¹⁴²

¹⁴¹ MADER, Helena. **O arquiteto que driblou a ditadura**. Correio Braziliense. Brasília, 22 jun 2012, p. 2, Caderno Política. Disponível em: <<http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/55567>>. Acesso em: 13 dez. 2018.

¹⁴² BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Processo nº 1.550-T-07: **Tombamento do conjunto de obras do arquiteto Oscar Niemeyer**. Brasília: Arquivo da Superintendência do Iphan no Distrito Federal, 2008.

As convicções comunistas do arquiteto, seu engajamento em manifestações organizadas por partidos de esquerda e a posição de ateu abertamente declarada já era um prato cheio para ser perseguido pelo regime militar. Mas Niemeyer¹⁴³, segundo ele mesmo, ao explicar uma possível contradição diante de tantos projetos que executou de catedrais, igrejas e capelas, reconhecia a pequenez do homem em relação ao universo e nutria respeito pelas pessoas que crêem em Deus.

Alfredo Volpi não seria também uma pérola aos olhos do regime militar. Sua biografia revela o artista como uma figura ímpar, capacitada o suficiente para arrastar uma gama de admiradores entusiasmados. Seus amigos? A maioria comunistas. Lêdo Ivo, na introdução da obra "Alfredo, pinturas e bordados"¹⁴⁴, de Marco Antonio Mastrobuono, define assim o artista, sua obra e seus seguidores: "Volpi pinta volpis. E os seus volpis fizeram florescer e prosperar uma fauna singular: a dos volpistas. São os seus contempladores, admiradores, colecionadores, comentadores" (IVO in MASTROBUONO, 2013, p. 11)¹⁴⁵. Entender Volpi, sua produção artística e quem foram as pessoas que acompanharam sua trajetória é imprescindível para dimensionar a vultuosidade do seu trabalho e tecer uma análise possível que justifique o motivo pelo qual sua obra na Igrejinha poderia ter sido alvo de perseguição política.

Marco Antonio Mastrobuono foi amigo íntimo de Alfredo Volpi em sua época mais produtiva. Era um volpista apaixonado, tendo adquirido uma coleção apreciável de obras do artista. O amor e admiração pela arte foram herdadas por seus filhos, que o acompanharam no zelo pela gestão da "Coleção Mastrobuono" deixada pelo patriarca. Pedro Machado Mastrobuono, um deles, é o atual Presidente do IAVAM. É Marco Antonio Mastrobuono (2013) que, por sua proximidade com Alfredo Volpi, traça o perfil do Mestre do Cambuci - apelido em referência ao local onde morava o artista - e, entendendo que as raízes nutrem o comportamento das pessoas, discorre a análise de sua ideologia de esquerda. Ao longo das décadas, o comunismo encontrou uma resistência imunológica insuperável na vida de Volpi. Era visceralmente anarquista, afirma Marco Mastrobuono, além de ateu e anticlerical.

¹⁴³ NIEMEYER, Oscar. **Em artigo, Niemeyer explica a contradição entre sua posição comunista e o desenho de obras de caráter religioso.** Correio Braziliense. Brasília, 05 jul. 2009. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2009/07/05/interna_cidadesdf,123889/em-artigo-niemeyer-explica-a-contradicao-entre-sua-posicao-comunista-e-o-desenho-de-obras-de-carater-religioso.shtml>. Acesso em: 20 jul. 2018.

¹⁴⁴ MASTROBUONO, Marco Antonio. **Alfredo: Pinturas e Bordados.** Instituto Alfredo Volpi de Arte Moderna: São Paulo, 2013, 352 p.

¹⁴⁵ Idem.

A inundação migratória, principalmente de origem italiana, em São Paulo, teve consequências entre o caótico e o anárquico. Os imigrantes sobreviviam como podiam. Em São Paulo, quando Volpi tinha 19 anos "circulavam numerosos periódicos de inspiração anarquista, instigando greves e manifestações" (MASTROBUONO, 2013, p. 136). Não imagine o leitor, alerta o colecionador, um jovem Alfredo dirigindo piquetes ou lendo revolucionários. O que interessa é o ambiente que o cercou, sua inserção na sociedade imigrante e operária, o que lhe chegou à cabeça e ao coração. "Seu viés anarcosindicalista deriva da práxis, e não da doutrina" (MASTROBUONO, 2013, p. 145).

Tendo uma natureza artística e outra operária, Volpi foi profundamente influenciado, na sua consciência e no seu itinerário, por esta última. A organização sindical era um instrumento de defesa, de luta. Entre 1920 e 30, o centro dinâmico do movimento proletário em São Paulo se desloca do anarquismo, de liderança descentralizada, para o comunismo. Funda-se o Partido Comunista Brasileiro. Em 1921, a natureza anarquista dos *carcamanos*¹⁴⁶ foi asfixiada pela Lei de Repressão ao Anarquismo, apesar disso, o viés sindicalista manteve-se intacto na vida de Alfredo. A busca dos companheiros, a articulação, é sempre manifesta e presente. Artistas, escritores e intelectuais se envolviam numa teia de consciência e motivação revolucionárias, reunindo comunistas e anarquistas, perfis afinados com Alfredo Volpi explica Mastrobuono, desenvolvidos ao lado dos *carcamanos* de sua mocidade, nos anos de 1920.

Volpi, inicialmente, não conseguia viver da venda de suas obras. Eventuais compradores apareciam pelo esforço de amigos e colegas que tinham afinidades de gosto e pensamentos com Volpi, como Mário Schenberg, que conheceu em 1942, numa exposição em Itanhaém e teria adquirido um quadro do artista. Mário, explica o autor, era também comunista, e Volpi, "anticlerical de sabor anarquista..." (MASTROBUONO, 2013, p. 33). Juntos, frequentavam um grupo com doutrinações ideológicas, que ficou conhecido como *Santelenistas*, que se juntaram na "esteira da intentona comunista de 1935", reunindo-se a eles companheiros como Zanini, Bonadei, Rebolo e Bruno Giorgi. Em 1936, a Assembleia Geral da Sociedade Paulista de Belas Artes foi convocada para transformar a Sociedade em órgão sindical dos artistas plásticos de São Paulo. Sua sede foi transferida para o edifício Santa Helena, daí o termo *Santelenistas*. Entre os artistas que assinaram a ata, afirma Mastrobuono,

¹⁴⁶Adjetivo étnico relacionado à língua falada pelos italianos ou dialetos itálicos misturados com o português dos paulistanos. Considerada a língua dos "carcamanos", seu sentido é pejorativo, com etimologia fortemente depreciativa: "calca a mão" na balança para roubar o peso. É, portanto, o vocábulo vertido para o linguajar dos recém-chegados. Segundo Mastrobuono, "Os paulistas históricos reagem à imigração com xenofobia mal disfarçada e de longa digestão tanto sociológica quanto cultural." (MASTROBUONO, 2013, p. 62).

além do Presidente Alexandre Albuquerque, estavam os integrantes do movimento Ottone Zorlini, Roque de Mingo, José Cucé, Francisco Rebolo, Angelo Simeone, Fulvio Pennacchi, Adolfo Fonzari e Alfredo Volpi.

O perfil descrito parece ser suficiente para que o artista não fosse bem quisto pelos militares, sua obra poderia representar uma afronta ao que ele representava. Daí a suposição de Pedro Mastrobuono ao afirmar uma suposta interferência política na destruição do afresco de Volpi.

Um fato interessante também é descrito por Athos Bulcão, responsável pelos azulejos da Igrejinha, em um depoimento oral constante no Arquivo Público do Distrito Federal¹⁴⁷. O artista relata que teve problemas com um prefeito de Brasília no período João Goulart, presidente que ele admitiu apoiar. Athos morava na Capital, não tinha vínculo partidário, apesar de ter uma posição de esquerda, mas nunca teria pertencido a partido político nenhum. Então, conta que na época de João Goulart, tinha um prefeito cuja esposa, engenheira, tinha um mau gênio terrível e era muito mandona. Ela resolveu se meter com o comércio de Brasília e queria fazer uma decoração de Natal na Rua da Igrejinha. Os comerciantes pagavam um valor e penduravam uma bota no poste em frente à loja para arrecadar dinheiro. Athos explica que ficou por conta da decoração e desenhou as árvores de Natal para a W3, que eram uns prismas superpostos tendo, em cima, umas estrelas de Natal com umas hastezinhas onde se penduravam bolas e brinquedos. A intenção era que as crianças, depois, arrancassem os brinquedos, jogassem pedras, derrubassem. Era para ser uma festa pras crianças, mas disseram que os comunistas queriam destruir a família brasileira. Somente um padre holandês, conta o artista, o defendeu, botando na porta da igreja uma explicação de que a árvore de Natal era um costume profano, que não tinha nada que ver com Papai Noel. A história parece de uma grande ingenuidade, mas evidencia um pensamento preconceituoso e julgador em relação aos comunistas e à interpretação de que qualquer ato por parte deles seria supostamente profano, o mesmo pensamento que poderia ter alimentado o julgamento da obra de Volpi.

A suposição de ingerência do regime militar não seria uma novidade se considerarmos, igualmente, a ocorrência de casos semelhantes no mesmo período. A doutora em Arquitetura e Urbanismo e professora do Departamento de Museologia da Universidade Federal de Goiás, Vera Regina Barbuy Wilhelm (2012, p. 697), lembra a obra do artista, pintor e muralista Clovis Graciano, cujo painel em mosaico, localizado em frente à antiga

¹⁴⁷ BULCÃO, Athos. **Depoimento oral**. ARQUIVO PÚBLICO DO DISTRITO FEDERAL.

Estação Ferroviária de Goiânia, foi destruído durante o período da ditadura, no final dos anos 60, porque a temática da obra estava relacionada à luta de classes dos trabalhadores, ponto recorrente nos debates políticos da época¹⁴⁸.

Graciano nasceu em 1907, na cidade de Araras, interior de São Paulo. Ganhou destaque nas artes plásticas, ao lado de artistas aliados ao movimento modernista de seu tempo, como Aldo Bonadei, Alfredo Volpi, Mário Zanini, Rebolo e Cândido Portinari.

De acordo com o site Mosaicos do Brasil¹⁴⁹, o painel de Clóvis Graciano ganhou uma perspectiva de ser refeito em função de um projeto de lei de autoria do vereador goiano Rusembergue Barbosa, sob justificativa de que se tratava de “uma obra de magnífico valor cultural e histórico que foi destruída em ato arbitrário, truculento e ilegal pela ditadura militar em 1968” (MOSAICO DO BRASIL)¹⁵⁰, mas o projeto não vingou.

Vera Wilhelm também cita a obra do Frei italiano Confaloni (1917), que veio para o Brasil e fixou residência em Goiás, onde desenvolveu a maior parte de seu trabalho artístico. Confaloni foi pintor, muralista, desenhista e professor, também afinado com o movimento modernista, era envolvido com política, artes e causas sociais, temas que o artista retratava em suas pinturas, transfigurando suas impressões nas expressões tristes, famintas e famigeradas dos personagens retratados. Em 1953, relata Wilhelm, "ele produziu também os afrescos da via sacra na Igreja de Santo Antônio em Hidrolândia que foram recobertos por tinta durante uma reforma na Igreja" (WILHELM, 2012, p. 697). Embora o fato relatado não seja associado pela autora a questões políticas, como associa a obra de Clóvis Graciano, ressalta-se que a maior fase de produção do frei Confaloni foi no período da ditadura militar no Brasil.

A ICONOGRAFIA DE FÁTIMA

Nas declarações colhidas junto à comunidade e a alguns párocos da Igrejinha, é notável que interpretação popular acerca da iconografia de Fátima poderia ter motivado a insatisfação com a pintura. A hipótese é também admitida por Pedro Mastrobuono: "A

¹⁴⁸ WILHELM, Vera Regina Barbuy. **A Arte mural em Goiânia**. VIII EHA - Encontro de História da Arte - 2012, p. 693-707.

¹⁴⁹ MOSAICOS DO BRASIL. **A polêmica reconstituição de um painel de Clóvis Graciano em Goiânia**. A presença e a ausência de Clóvis Graciano em Goiânia. Disponível em: <<http://mosaicodobrasil.tripod.com/id96.html>>. Acesso em: 8 ago. 2018.

¹⁵⁰ Idem.

destruição da obra ocorreu por vários motivos: os símbolos eram considerados “profanos”; a divindade não possuía pés (fato considerado um ataque à religião); e a figura não carregava o menino Jesus” (LANNES, 2017)¹⁵¹. Diante disso e de outras manifestações a respeito, já mencionadas anteriormente, a suposição de uma profanação da iconografia de Fátima, representada pelo artista, também precisa ser melhor discutida.

Embora Volpi fosse ateu, as madonas e os santos eram temas recorrentes em suas obras, estando tais representações presentes em mais de 80 pinturas. Observa-se, também, a tendência do fundo chapado em azul e a falta dos pés. Os santos flutuam no ar, como se estivessem em permanente ascensão, o que lhes confere leveza e simplicidade.

Pedro Mastrobuono¹⁵² explica que o motivo de figuras de santos e madonas serem tão fortemente presentes nas obras de Volpi provavelmente teriam sido influência de artistas do renascimento (séculos XV ao XVII), como Giotto di Bondone (1266-1337). Volpi teria se impressionado com a representação dos santos como humanos, em proximidade com o homem. Tal influência, provavelmente, teve início em uma viagem de seis meses que o artista fez à Itália, no início da década de 50, acompanhado dos amigos Rossi Ozir e Mário Zanini. Volpi visitou cerca de 16 vezes a Capela Degli Scrovegni, em Pádua (Pádua), considerada uma obra prima de Giotto, explica Mastrobuono. Foi daí que, provavelmente, o artista tirou toda sua inspiração para criação de imagens flutuantes dentro de fundos azuis. Passando pela cidade de Arezzo, o artista também ficou encantado com Margaritone D’Arezzo e Cimabue, dois pintores pré-renascentistas: “Os renascentistas representavam Nossa Senhora como figura geométrica separada do corpo do menino Jesus”, comenta Pedro Mastrobuono, e isso encantou Volpi, que rompeu com a representação clássica pintando várias madonas segurando o Menino Jesus envolta num fundo de cor única, numa imagem que funde a criança com a mãe. Esse tipo de concepção conferiu destaque e humanidade às representações, levando os olhos do expectador a voltarem-se, unicamente, para a figura central. O menino agarrado à mãe atribui emoção à obra, observa Mastrobuono.

Dando sequência à fase sacra do artista, considerada uma das melhores, Alfredo Volpi pintou nas paredes da Capela Nossa Senhora de Fátima uma madona segurando uma flor na mão direita e uma criança no braço esquerdo. Como nas outras obras, eles flutuam

¹⁵¹ LANNES, Paulo. **Instituto Volpi quer processar Igreja por destruir obra do pintor** - O presidente da instituição pede explicações à Arquidiocese de Brasília em nome “da memória do pintor”. *Jornal Metrôpoles*, Caderno Política Cultural, 02 mar. 2017. Disponível em: <<https://www.metropoles.com/entretenimento/politica-cultural/instituto-volpi-quer-processar-igreja-por-destruir-obra-do-pintor>>. Acesso em: 4 ago. 2018.

¹⁵² MASTROBUONO, Pedro. **Entrevista sobre Alfredo Volpi e a Igreja Nossa Senhora de Fátima, em Brasília**. Concedida a Meiriluce Santos Perpetuo. Brasília, 8 jul. 2018.

num fundo azul. Ele produziu uma sequência de imagens semelhantes, sendo a década de 1950 a mais produtiva. As obras abaixo são algumas delas (figuras 43 a 48).

Figura 43 - Sem título Déc. 1940
(meados da década)



Fonte: Catálogo de obras de Alfredo Volpi
(2015, p. 107)

Figura 44 - Sem título - Déc. 1960 (início) -
Têmpera sobre tela



Fonte: Catálogo de obras de Alfredo Volpi
(2015, p. 236)

Figura 45 - Sem título - Déc. 1960 (início)
Têmpera sobre tela



Fonte: Catálogo de obras de Alfredo Volpi
(2015, p. 248)

Figura 46 - Sem título - Déc. 1960 (início)
Têmpera sobre cartão



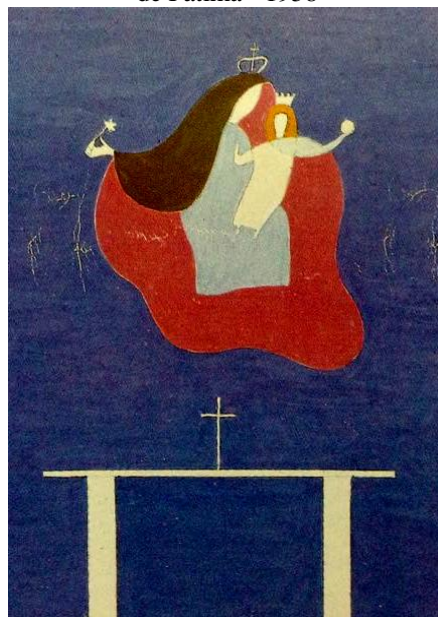
Fonte: Catálogo de obras de Alfredo Volpi
(2015, p. 248)

Figura 47 - Sem título - Déc. 1960 (início)
Têmpera sobre tela



Fonte: Catálogo de obras de Alfredo Volpi (2015, p. 239)

Figura 48 - Afresco da Capela Nossa Senhora de Fátima - 1958



Fonte: Catálogo de obras de Alfredo Volpi (2015, p. 141)

Entretanto, a obra parece não ter sido bem assimilada por parte de algumas pessoas que frequentavam a Igrejinha, sendo possível apontar, entre outros motivos já discutidos, a falta de conhecimento do contexto artístico em que a pintura de Volpi foi criada e a dificuldade de identificação dos símbolos iconográficos atribuídos à Senhora de Fátima. A situação não é incomum se considerarmos a comparação com outras produções artísticas, principalmente as esculturas, uma vez que a primeira imagem de Nossa Senhora de Fátima que se firmou como icônica foi produzida a partir do escultor português José Ferreira Thedim, conforme relata Emanuel Cipriano (2015)¹⁵³.

As aparições de Nossa Senhora para três pastorinhos aconteceram em 1917, no lugarejo de Fátima, em Portugal, quando os irmãos Francisco e Jacinta e a prima Lúcia, que tinham entre 7 e 10 anos, tiveram a visão de Fátima, começando no dia 13 de maio e se repetindo no mesmo dia dos meses subsequentes, até outubro. Segundo as crianças, a Santa pediu para rezarem o terço e fazerem penitências, tendo contado três segredos que foram revelados por Lúcia na década de 1940. As revelações mais tarde se converteram em profecias

¹⁵³ CIPRIANO, Emanuel. **Nossa Senhora de Fátima**: o estudo de uma imagem e de uma devoção ao longo de quase cem anos. *Velho Critério*, 27 jul. 2015. Disponível em: <<https://velhocriterio.wordpress.com/2015/07/27/nossa-senhora-de-fatima-o-estudo-de-uma-imagem-e-de-uma-devocao-ao-longo-de-quase-cem-anos/>>. Acesso em: 25 jun. 2018.

apocalípticas, associando as imagens do inferno relatadas pela Santa ao fim da Primeira Guerra Mundial, ao início da Segunda e à ascensão e queda do comunismo soviético¹⁵⁴.

As autoridades religiosas portuguesas duvidaram da veracidade dos relatos e a Igreja iniciou uma investigação. Em 1930, as visões foram declaradas autênticas. A terceira profecia, revelada pelo Vaticano em 2000, descrevia uma tentativa de assassinato do Papa João Paulo II, em 13 de maio de 1981, na Praça de São Pedro. O Pontífice acredita que a Santa salvou sua vida antecipando o fato¹⁵⁵.

As formulações estéticas dos artistas para desenhar a representação da Santa, que ficou conhecida como Nossa Senhora do Rosário, Nossa Senhora do Rosário de Fátima ou Nossa Senhora de Fátima, foram diversas. A contemporaneidade artística levou a menor ou maior aceitação de determinado modelo por parte da comunidade de cultuadores que pediam a criação das imagens. Embora a representação se desenvolva a partir das aparições de 1917, o rigor da cronologia faz recuar a primeira figura da Santa ao século XVIII.

A iconografia de Fátima começou a ser trabalhada em 1920, pelo santeiro português José Ferreira Thedim¹⁵⁶, que criou a imagem a partir de indicações do Padre Formigão, que interrogou os pastorinhos sobre as Aparições. Nos anos 50, Thedim resolveu fazer uma revisão artística após conversar com a Irmã Lúcia, que autorizou a mudança. A pretexto de avaliar o estado da peça, o escultor fez algumas alterações, retirando as pequenas sandálias, simplificando as vestes e afilando o rosto da Santa. Assim, foram suprimidos excessos e enfeites, ficando apenas um manto caído da cabeça até aos pés e uma túnica branca. Tal descrição é feita por Emanuel Cipriano, que também explica que a alteração do modelo desejava adequar uma mudança formal seguindo os testemunhos escritos pela vidente Lúcia, que considerou haver um relativo exagero de pregas e decorações na imagem de Nossa Senhora de Fátima, por isso todos os detalhes e enfeites considerados demasiados foram retirados. Essa imagem acabou se cristalizando como padrão.

¹⁵⁴ O GLOBO. **O que você precisa saber sobre as aparições de Fátima**. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/sociedade/religiao/o-que-voce-precisa-saber-sobre-as-aparicoes-de-fatima-21327035#ixzz5LmDjeWpZ>>. Acesso em: 20 jul. 2018.

¹⁵⁵ Idem.

¹⁵⁶ CIPRIANO, Emanuel. **Nossa Senhora de Fátima: o estudo de uma imagem e de uma devoção ao longo de quase cem anos**. Velho Critério, 27 jul. 2015. Disponível em: <<https://velhocriterio.wordpress.com/2015/07/27/nossa-senhora-de-fatima-o-estudo-de-uma-imagem-e-de-uma-devocao-ao-longo-de-quase-cem-anos/>>. Acesso em: 25 jun. 2018.

De acordo com o historiador português Marco Daniel Duarte (2010)¹⁵⁷, diversas esculturas e pinturas originaram a representação de Nossa Senhora de Fátima, que variava "conforme a sensibilidade estética e as correntes artísticas em que se integram os autores" (DUARTE, 2010)¹⁵⁸, sendo prática comum dos artistas a tentativa de fugir ao cânone estabelecido e repetidamente talhado pelos santeiros, buscando uma aproximação das suas obras mais relacionadas com o tempo da contemporaneidade artística. Essa atitude, segundo Duarte (2010), influenciou para que determinados modelos possam ter tido menor aceitação por parte da comunidade para a qual a obra fora criada.

Duarte cita como exemplo a imagem de Teixeira Lopes, rejeitada por membros do convento dos dominicanos de Fátima, que retiraram a escultura do lugar que ela havia ocupado desde quando foi doada à igreja, em 1965. Tal rejeição, segundo o autor, pode ter ocorrido pelo desprezo quando comparada ao perfil tradicional criado e pelo suposto desrespeito pelos sinais iconográficos que os crentes se habituaram a ver na Senhora de Fátima. Teixeira Lopes criou uma escultura diferente da composição dos anos vinte. A estrela da iconografia, em vez de figurar no vestido, foi colocada sobre a cabeça e o rosário também não tinha as contas canonicamente contadas. Teixeira Lopes rompeu com o estereótipo que a escultura de Thedim ostentava na esteira da estatuária religiosa. Por outro lado, sua ousadia marcaria para sempre a dicotomia entre arte erudita e arte popular, conclui Marco Duarte.

Tentar encontrar as razões para o descontentamento com a imagem criada pelo artista, segundo Duarte, é uma tarefa que interessa a muitos que analisam o assunto, sendo pouco salutar a tentativa de comparar a imagem da Virgem de Fátima de 1920, de José Ferreira Thedim, com as de artistas que trabalharam no mesmo tema. Também não é tarefa fácil, analisa o autor, "avaliar com precisão o poder que as esculturas têm sobre a devoção dos fiéis de uma determinada comunidade, sobretudo porque não se encontra documentação que o demonstre" (DUARTE, 2010).

A década de 60 foi generosa na representação da Virgem de Fátima por diferentes escultores que buscaram soluções plásticas diversas para a santa, esclarece Duarte. Assim, é possível afirmar que enquanto algumas obras tenham tido somente um mínimo de aceitação por parte da comunidade de culto, outras tiveram uma aceitação bem mais acolhedora.

¹⁵⁷ DUARTE, Marco Daniel. **A iconografia da Senhora de Fátima:** da criação *ex nihilo* às composições plásticas dos artistas. Documentação Crítica de Fátima III-2. *Cultura* [Online], Vol. 27 | 2010. Versão online, 29 mai. 2013. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/cultura/338>>. Acesso em: 17 jul. 2018.

¹⁵⁸ Idem.

Duarte avalia que pode haver uma dificuldade de diálogo entre o artista e o usuário de uma criação sacra destinada à devoção. Não sendo estabelecido este diálogo, a imagem será colocada à parte, retirada do ambiente para a qual fora criada. "Tal apartamento não se baseia, contudo, numa atitude iconoclasta, pois a devoção precisa de assentar na imagem; no lugar daquela aparecerá outra imagem, bem menos artística, mas de cariz devocional inegável" (DUARTE, 2010)¹⁵⁹.

Não há como questionar culpas e culpados por tais situações, mesmo sob o aspecto de um exercício acadêmico, como Daniel Duarte bem aborda, lembrando o divórcio entre "a arte contemporânea e a Igreja e vice-versa e a pouca formação artística da maioria dos agentes eclesiais" (DUARTE, 2010)¹⁶⁰.

Exemplificando, Duarte cita uma escultura em metal da artista portuguesa Luísa Marinho Leite, feita em 1965 para a igreja de Nossa Senhora do Rosário do Convento dos Padres Dominicanos, que foi retirada do espaço cultural. Analisando a obra, o autor observa que há nela características que a tornam distante dos fiéis, a exemplo da frieza do material. A cor cinza metálica fosca afasta a obra das imagens coloridas já conhecidas e cria um distanciamento no observador que nela queira encontrar verossimilhança com a vida humana, sendo, aos olhos do rezador, pouco quente e emocional. Faltam, também, referenciais iconográficos que permitam a imediata identificação da imagem, como a coroa que integra a iconografia da Senhora de Fátima, as roupagens típicas de cor branca que, incondicionalmente, se encontram aliadas à imagem da santa, além da falta da borla (ou bola) e da estrela no vestido. "Em face destas características, dificilmente os cultuadores da Virgem de Fátima considerarão esta imagem como ícone visível da realidade invisível" (DUARTE, 2010)¹⁶¹.

Por mais contraditória que essa análise possa parecer, na visão de Duarte, são justamente os indicativos tomados como alicerces da recusa da escultura de Luisa Leite, enquanto objeto de culto, que lhe darão um lugar justo na arte sacra, justamente porque a obra foi feita num contexto de mudanças profundas na forma de interpretar esse tipo de manifestação artística em Portugal. Julgando que a imagem da Virgem de Fátima já era suficientemente absorvida e divulgada, seria o momento de depurar os sinais plásticos estilizados pela erudição, daí a artista se afastar dos cânones "delicodoces" das imagens dos

¹⁵⁹ Idem.

¹⁶⁰ Idem.

¹⁶¹ Idem.

santeiros de arte religiosa. Relegando a indumentária iconográfica, a escultora percebeu a importância das linhas corpóreas, retirou a coroa e não modelou na imagem qualquer pormenor decorativo, apenas sugerido numa textura. Mas prezou pela delicadeza no rosto da escultura, ou seja, apenas o rosto teve direito a fino tratamento. Tal opção leva a refletir sobre a importância daquele rosto. Duarte analisa que é exatamente o semblante da Senhora de Fátima modelado pela escultora que aproxima da mensagem da santa, mostrando-se ou ocultando-se, ao mesmo tempo, um rosto misterioso, velado, emanando inegável serenidade, "insondável e perturbadoramente inquietante" (DUARTE, 2010)¹⁶². E afirma:

O paradoxo continuará a existir no afirmar que a imagem retirada de um espaço cultural, porque não compreendida, será, no futuro, admirada e contemplada como uma tentativa de tornar erudita uma iconografia que já não terá de ser descrita, mas apenas sugerida. (DUARTE, 2010)¹⁶³.

A análise de Daniel Duarte localiza outros dois eventos de rejeição de obras de arte também na década de 60, quando já se buscavam soluções plásticas dentro da arte contemporânea para representação de Nossa Senhora de Fátima. Num retrocesso aos anos 20, a tendência era prestar culto a uma imagem cuja iconografia já estava cristalizada na memória dos cultuadores da Santa. O risco de qualquer artista, seja na pintura ou na escultura, nos museus ou extramuros é a linha do tempo. A arte precisa ser digerida, absorvida, aceita, para então impor-se, imponente. O maior problema é a falta de conhecimento de que as coisas mudam, assim como as linguagens e manifestações artísticas.

Na opinião de Duarte, não há como questionar culpas e culpados por tais situações, mesmo sob o aspecto de um exercício acadêmico, lembrando o divórcio entre "a arte contemporânea e a Igreja e vice-versa e a pouca formação artística da maioria dos agentes eclesiais" (DUARTE, 2010)¹⁶⁴.

Entretanto, há que se ponderar que destruir ou incitar a destruição de uma obra por causa de opiniões pontuais, interpretações pessoais ou pela cristalização de um pensamento diante de uma representação que se firmou com o tempo, ainda não se justifica. No caso de Volpi, a rejeição não se limitou à imagem da santa sem rosto e sem pés, estendeu-se às bandeirinhas, às portas e à sua linguagem artística, que foram interpretadas como simbologia profana, assim como aconteceu com a obra de Francisco Galeno, inserida na Igrejinha quase

¹⁶² Idem.

¹⁶³ Idem.

¹⁶⁴ Idem.

50 anos depois. Os contextos evidenciam a ainda permanente dificuldade de leitura da arte contemporânea e a dificuldade de leitura da obra de arte fora do contexto iconográfico.

6. A RESTAURAÇÃO DA IGREJINHA NOSSA SENHORA DE FÁTIMA

Em 1982, o Ofício 85/82, da Fundação Nacional Pró-Memória do Ministério da Cultura¹⁶⁵, foi encaminhado pela arquiteta Belmira Finageiv, Diretora Regional do Iphan, ao Diretor da Secretaria de Cultura do Governo do Distrito Federal, com o diagnóstico técnico dos restauradores Francisco Xavier Filho e María Luisa Brandão, acerca da pintura localizada na parede lateral do lado direito da nave e na parede central do Santuário. Após a realização de testes de verificação, os restauradores concluíram existir apenas sombras de alguns pequenos trechos da pintura e, ao que tudo indicava, ela teria sido lixada, perdendo 90% de sua originalidade. Teriam, ainda, sido sobrepostas cinco camadas de tintas à camada original. A pintura, rica em valor histórico e artístico, segundo os restauradores, seria irreproduzível (figuras 49, 50 a 51). Os técnicos também foram categóricos ao afirmar que, devido à destruição da camada pictórica original dos murais, o seu caráter de policromia teria sido total e irreversivelmente destruído. O documento oficial sugeria o envio de cópia do relatório ao artista Alfredo Volpi para que tomasse conhecimento das providências tomadas pelos órgãos responsáveis acerca da impossibilidade de recuperação dos afrescos.

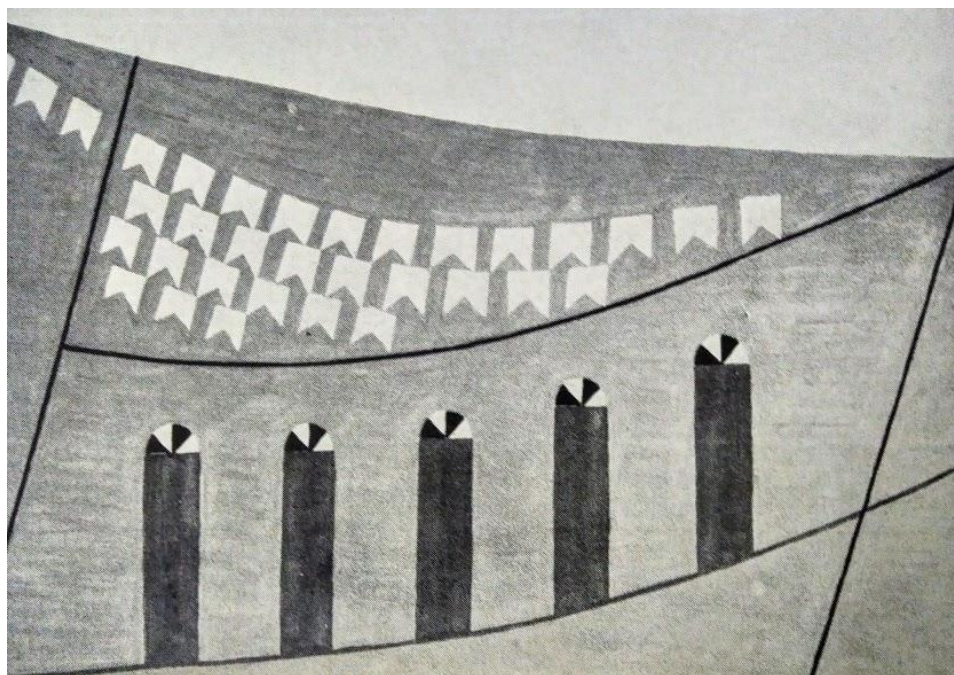
Figura 49 - Afresco original de Alfredo Volpi na Capela Nossa Senhora de Fátima (1958)



Fonte: COSTA, Marcus Lontra. Oscar Niemeyer (1907-2012): Territórios da criação. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 2017. p.99

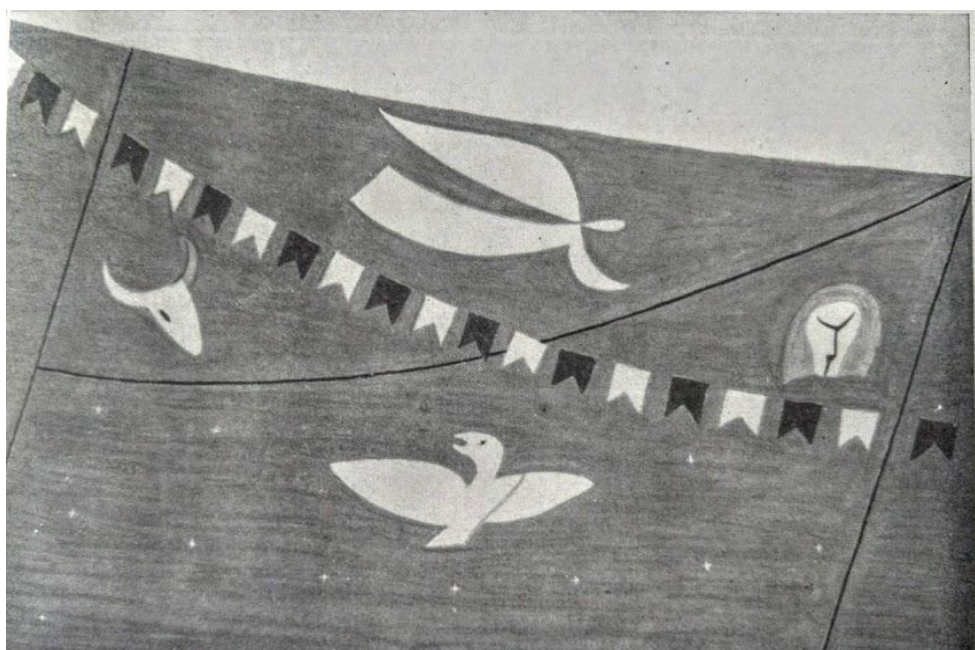
¹⁶⁵ BRASIL, Ministério da Educação e Cultura; Secretaria de Cultura. Brasília, 1982.

Figura 50 - Detalhe da parede esquerda da Capela Nossa Senhora de Fátima - Volpi



Fonte: Revista Módulo nº 11, 1958

Figura 51 - Detalhe da parede direita da Capela Nossa Senhora de Fátima - Volpi



Fonte: Revista Módulo nº 11, 1958

A Igrejinha tinha sido recentemente tombada pelo GDF e, logo em seguida, tiveram início as obras de recuperação do templo, no sentido de impedir os efeitos de

descaracterização gradual¹⁶⁶. Novamente, as orientações demonstravam preocupação com a preservação das características essenciais da igreja.

A primeira etapa foi a construção do santuário de velas, em concreto armado aparente. O projeto previa, também, a limpeza de todos os azulejos que se encontravam sujos de fuligem, a substituição das peças quebradas ou irrecuperáveis por outras originais, que estavam sob responsabilidade dos párocos da igreja e seriam fornecidas à construtora, a troca dos vidros, à exceção do da janela lateral esquerda, que estava em bom estado e tinha a coloração original (azul), com orientação para que os vidros substituídos tivessem a cor, textura e espessura idênticos ao único vidro original existente, e o conserto do piso interno da igreja e da calçada em volta, que apresentavam rachaduras e depressões.

No projeto, as orientações relativas ao revestimento das paredes internas eram que "após remover a pintura atual, e efetuar correção da massa, as paredes deverão ser novamente lixadas e emassadas ao ponto de receber a pintura a rolo ou pincel, em tinta esmalte, sintético, branco, fosco, marca Coral" (SECRETARIA DE EDUCAÇÃO E CULTURA, p. 211/4, 1977)¹⁶⁷. A iniciativa de lixar, emassar e deitar mais uma demão de tinta sobre a parede, provavelmente, ocorreu por considerar que não havia mais possibilidade de recuperação da pintura.

Anos depois o então diretor do Depha, Antonio Menezes, declarou à jornalista Nahima Maciel que a única solução para os afrescos seria refazer os painéis, o que significaria uma intervenção direta na obra de Volpi. "Não fazemos réplica. Se fizermos isso na Igrejinha as pessoas vão pensar que quem fez foi o Volpi. Não podemos intervir em um bem cultural", justificou Antonio (NAHIMA, 1998, p. 5).

Durante outra reforma realizada nos anos 2008/2009, quando a Igrejinha já era tombada em esfera federal, a partir de um investimento de R\$ 250 mil¹⁶⁸, foi feita uma nova intervenção no templo. Considerando o caráter emblemático da arquitetura modernista brasileira, o projeto básico proposto pelo o Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Distrito Federal (Iphan-DF), responsável pela preservação, fiscalização e orientação técnica no processo de restauro do templo, previa a restauração da igreja com o objetivo de devolvê-la à população de Brasília preservada em suas características originais,

¹⁶⁶ SECRETARIA DE EDUCAÇÃO E CULTURA. **Igrejinha Nossa Senhora de Fátima**. Processo nº 012713/77. Brasília, 1977.

¹⁶⁷ Idem.

¹⁶⁸ BRASIL. Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Superintendência do Iphan no Distrito Federal - DF. Restauração da Capela Nossa Senhora de Fátima - Igrejinha - 308 Sul. PROCESSO Nº 01551.000.5532008-54, 22/09/2008. Volume I. p. 03.

em conformidade com o Projeto de Oscar Niemeyer, Volpi, Athos Bulcão e Burle Marx. Considerando a impossibilidade de recuperação da pintura anterior, a proposta inicial compreendia, entre outros procedimentos, a "Confecção de painel em alumínio ou similar e aplicação de pintura conforme original de Alfredo Volpi" (PROCESSO IPHAN, 2008, p. 02).

A empresa Biapo, com sede em Goiânia, cotada para fazer o trabalho, entretanto, apresentou outra proposta de tratamento no caso dos afrescos, argumentando:

Tendo em vista a boa documentação fotográfica das pinturas parietais da Capela Mor e Nave, consideramos viável a execução de um "FAX SÍMILE" que permita ao espectador ter uma boa leitura daquilo que seria a "imagem original". Para que seja respeitado o critério de reversibilidade e respeito ao original, sugerimos que esta pintura seja feita em um painel destacado da parede. (PROCESSO IPHAN, 2009, p. 50)

Mas não foi a empresa Biapo que ganhou a licitação para realização do trabalho, tendo vencido a Matias & Martins Restauração e Projetos Ltda, com sede em Belo Horizonte, que também comprovou capacidade técnica e experiência na área.

A restauração realizada, entretanto, acabou tomando outros rumos e resultou numa grande polêmica envolvendo o Iphan e a comunidade local. Parte dos azulejos de Athos Bulcão novamente precisaram ser trocados porque não conseguiam impedir a continuidade de queima de velas e suas consequências danosas, nem a utilização da parte posterior do templo por moradores de rua que vivem nas imediações da igreja, como abrigo para uso de drogas e para fazer necessidades fisiológicas. Desta vez, os azulejos foram trocados por réplicas, já que não existiam mais exemplares originais reservados para substituição.

O superintendente do Iphan-DF, Alfredo Gastal, e o arquiteto da instituição, responsável pela restauração do templo, Rogério Carvalho¹⁶⁹, em entrevista publicada no jornal Correio Braziliense, reafirmaram a impossibilidade de recuperação da pintura e a inexistência de algum referencial mais preciso da obra original:

Com a tecnologia até agora disponível, a recuperação da obra do italiano seria impossível. A destruição dos painéis coloridos e lúdicos de Alfredo Volpi foi muito bem-feita, nas palavras de Alfredo Gastal. Antes de cobrir as imagens com demãos de tinta, elas foram raspadas e lixadas. Não existe, segundo Rogério Carvalho, um esboço colorido da obra. "Cheguei a pensar em reproduzir as imagens do único registro fotográfico existente do esboço do artista, o da revista Módulo, porém sabia que nunca conseguiria fazer

¹⁶⁹FREITAS, Conceição. **Polêmica na Igrejinha tem mobilização em duas frentes**: Galeno terminou os painéis e fiéis tentam convencer Iphan a desautorizar o artista. Comunidade fará manifestação hoje à tarde. Correio Braziliense, Brasília, 27 jun. 2009. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2009/06/27/interna_cidadesdf,121958/polemica-na-igrejinha-tem-mobilizacao-em-duas-frentes.shtml>. Acesso em: 02 jan. 2018.

com que alguém conseguisse o ritmo das pinceladas de Volpi e nunca teria certeza das cores que ele utilizou. Seria fake", diz o arquiteto. (FREITAS, 2009)¹⁷⁰

No interior do templo, onde antes ficavam os afrescos de Volpi, o Iphan decidiu colocar um painel em madeira, sobreposto à parede, para inserção de uma nova pintura, agora de um artista local, Francisco Galeno (figura 52, 53 e 54). A nova obra retrata Nossa Senhora de Fátima sem rosto e com uma pipa nas mãos sobre um fundo azul, tendo em volta, em formas geométricas de cores vivas e alegres, os três pastorinhos ladeados de flores. Galeno explica que “Com as cores, pipas, carretéis, lamparinas e galhos de árvore quis representar os três pastorinhos, a alegria, as brincadeiras, o lúdico da vida das crianças” (MENEZES, 2010)¹⁷¹. A pintura provocou insatisfação e revolta em parte da comunidade que frequentava a Igrejinha, que alegou não gostar nem se sentir representada pela nova intervenção.

Figura 52- Pintura de Francisco Galeno no interior da Igrejinha Nossa Senhora de Fátima



Fotógrafa: Meiriluce Santos

¹⁷⁰ Idem.

¹⁷¹ MENEZES, Leilane. **Enfim, a paz reina na Igrejinha**. Correio Braziliense. Brasília, 07 mai. 2010. Disponível em: https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/cidades/2010/05/07/interna_cidadesdf,191062/enfim-a-paz-reina-na-igrejinha.shtml>. Acesso em: 2 jan. 2018.

responsável pela igreja (MENEZES, 2010)¹⁷², a iniciativa de inserir uma nova pintura teria sido uma imposição do Iphan, sem consulta à comunidade. A mesma afirmação foi feita por outros frades responsáveis pela igreja e por várias pessoas que foram entrevistadas para esta pesquisa. O que foi possível levantar acerca do problema e as consequências dessa relação são valiosos para debater a importância que a Igrejinha, como patrimônio, representa para a comunidade que a cerca e frequenta, como esse vínculo é forte o suficiente para abalar as relações e como se estabelecem sentimentos de pertencimento, identidade e proteção.

Os painéis novos foram pintados sob pressão e protesto de muitos fiéis, tendo a mídia nacional dado ampla cobertura sobre o caso. De acordo com Conceição Freitas (2009), do jornal Correio Braziliense,

A insatisfação dos paroquianos da Igrejinha começou em novembro do ano passado, quando o Correio publicou o primeiro esboço da santa feito em um pedaço de papelão. De lá para cá, a cidade passou a ecoar uma sucessão de protestos de muitos dos mais assíduos fiéis da igreja à representação de Galeno para a devoção de Nossa Senhora de Fátima. (FREITAS, 2009)¹⁷³

Os argumentos para rejeição da pintura foram vários, entre eles, a profanação do templo, a questão estética e a falta de entendimento das características da arte moderna. Alguns outros relatos deixam claros esses argumentos:

"Ele (Galeno) está zombando do sagrado. Essas bandeiras e formas não merecem estar dentro de uma igreja. São pinturas profanas", dispara a professora Ana Angélica Ramos, 58 anos. "Não sou contra o artista, mas considero que essas experimentações são inoportunas aqui", pondera a dona de casa Dalila Gonçalves. (CORREIO BRAZILIENSE, 2009)¹⁷⁴

Uma representação moderna de Nossa Senhora de Fátima e dos três pequenos pastores que avistaram a santa na cidade portuguesa está tirando a paz da Igrejinha de Brasília, construída em 1958 e tombada como patrimônio histórico. Os fiéis se dividiram entre os que aprovam a arte abstrata da santa sem rosto e de colunas enfeitadas com pipas que representam as crianças - Lúcia, Francisco e Jacinta - e os que veem na obra um desrespeito à tradição católica. (LEAL, 2009)¹⁷⁵

"Aqui não tem mais concentração, não tem mais intimidade com Nossa Senhora", reclama a dona de casa Terezinha Valença.

¹⁷² Idem.

¹⁷³ FREITAS, Conceição. **Polêmica na Igrejinha tem mobilização em duas frentes**. Correio Braziliense. Brasília, 27 jun. 2009. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2009/06/27/interna_cidadesdf,121958/polemica-na-igrejinha-tem-mobilizacao-em-duas-frentes.shtml>. Acesso em: 2 jan. 2018.

¹⁷⁴ Idem.

¹⁷⁵ LEAL, Luciana Nunes. **Três painéis e muita controvérsia**. O Estado de S. Paulo. São Paulo, 30 de jun. de 2009. Disponível em: <<https://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,tres-paineis-e-muita-controversia,395234>>. Acesso em: 06 mai. 2018.

Nas laterais, azul. Pipas e flores foram criadas para representar a alegria das crianças que viram a Virgem Maria, teriam testemunhado a aparição da santa. “É um desrespeito à fé católica”, aponta uma fiel. Alguns fiéis acharam o visual profano demais. “Como é que vai colocar uma pintura cheia de bandeirinha? Não é carnaval aqui dentro. Aqui não existe carnaval”, diz a dona de casa Maria de Sousa. Fizeram um abaixo-assinado e vários protestos. “Houve de tudo. Até palavrão, sabe? Censurando o pintor. As pessoas estão totalmente revoltadas. Cada qual reage de uma forma. Houve choro, houve grito, houve tudo, atrapalhou a paz da igreja. Está um absurdo”, afirma a professora Zelma Capelli. (G1-GLOBO.COM, 2009)¹⁷⁶

Porém, nem tudo é calmaria e consenso. “Continuo achando horroroso. Restauração é conservar o que tem e não mudar tudo. Nunca vi fazer pintura de banderola dentro de igreja, parece mais uma festa junina. Era para ser algo tradicional. A comunidade é meio revoltada e o clamor é geral entre os mais antigos. Se dependesse de mim, já tinha retirado tudo”, afirmou a moradora da 307 Sul Francelina Alvarenga Lopes, 67 anos. (MENEZES, CORREIO BRAZILIENSE, 2009)¹⁷⁷

A jornalista Conceição Freitas, do Correio Braziliense (2009), afirma que houve intercessão de pessoas influentes da cidade na tentativa de buscar algum tipo de negociação com o superintendente do Iphan/DF, Alfredo Gastal, no sentido de convencer a instituição a desautorizar a arte já pintada de Galeno. Foi o caso de Marcelo Carvalho, superintendente do grupo Paulo Octavio, uma das maiores empresas de construção civil do Distrito Federal. Fiel praticante, Marcelo também não gostou da simbologia de Galeno para a fé em Fátima e conversou com Gastal, sugerindo que o artista desse um rosto à imagem da santa, que não tinha olhos, nem boca, nem nariz. Galeno não aceitou a sugestão, argumentando que a falta de feições era “uma homenagem a todas as mulheres que participaram da construção de Brasília. Cada mulher vai ver a própria expressão no rosto de Fátima” (FREITAS, 2009)¹⁷⁸.

Gastal, acrescenta a jornalista, ficou irritado com o excesso de lobby contra o artista e acabou fechando a questão: “Já negocieei tudo o que pude e o que não pude. Cheguei a pedir ao autor da obra que fosse mais light com a santa, mas daí a botar rosto é interferir demais” (FREITAS, 2009)¹⁷⁹. Sobre as possíveis influências de autoridades federais, Gastal afirmou que elas estavam sendo tangidas a interferir, mas que essa não era uma questão de intervenção governamental. Fechando a questão, Gastal decidiu que, para ele, a briga em torno dos painéis

¹⁷⁶GLOBO. **Pintura de painel revolta fiéis de igreja do DF**. G1-Globo.com. Rio de Janeiro, 19 jun. 2009. Disponível em: <<http://g1.globo.com/bomdiabrazil/0,MRP1200167-16020,00.html>>. Acesso em: 6 jun. 2018.

¹⁷⁷ MENEZES, Leilane. **Enfim, a paz reina na Igrejinha**. Correio Braziliense. Brasília, 07 mai. 2010. Disponível em: <https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/cidades/2010/05/07/interna_cidadesdf,191062/enfim-a-paz-reina-na-igrejinha.shtml>. Acesso em: 2 jan. 2018.

¹⁷⁸ Idem.

¹⁷⁹ Idem.

de Francisco Galeno era assunto encerrado. "Não há chance de serem retirados" (LEAL, 2009)¹⁸⁰.

A pressão contrária à obra, contudo, continuou. Os fiéis organizaram missas em protesto, de costas para a pintura, colocaram faixas pretas na entrada e cobriram a imagem da santa com pano branco. Galeno também reclamou que tinham borrado seu trabalho e que teve que refazer.

A Paróquia Nossa Senhora de Fátima, responsável pela Igrejinha, segundo Freitas (2009), não quis se manifestar. O arcebispo metropolitano de Brasília, Dom João Braz de Aviz, disse não ter uma posição a respeito e o frei Odolir também evitou fazer declarações públicas "Prefiro ficar tentando juntar as pontas de um lado e de outro. Tenho medo de se falar, virar um rolo maior ainda" (FREITAS, 2009)¹⁸¹.

No meio dessa guerra santa, afirma Freitas (2009), Rogério Carvalho, arquiteto designado pelo Iphan-DF para planejar e detalhar as obras de restauração da Igrejinha, deixou o Iphan. Segundo ele e Alfredo Gastal, a saída foi um acaso funcional. Mesmo assim, o arquiteto acompanhou a obra até o final.

Embora as pessoas reclamem que o Iphan teria feito uma reforma no lugar de uma restauração, Rogério Carvalho, afirma que as características originais do templo foram recuperadas, com exceção dos afrescos de Volpi, que já não existiam mais.

Rogério, ao que parece, precisou justificar a iniciativa de colocar uma nova obra no lugar da anterior, tendo publicado uma nota explicando que sua intenção era recuperar a "ambiência que a obra de Volpi produzia na igreja" (FREITAS, 2009)¹⁸², revalidando a intenção do artista. Por isso teria escolhido Francisco Galeno por possuir a técnica, o cromatismo e utilizar elementos de pintura e grafismo semelhantes aos de Alfredo Volpi. Após a pressão popular e da mídia, Rogério Carvalho se manifestou, em nota, explicando sua intenção e descrevendo ponto a ponto da reforma¹⁸³.

Entendo que restaurar é devolver unidade. O objeto deve necessariamente ser uno; deve promover ao expectador uma leitura coerente com aquilo que foi pensado, projetado e construído em determinada época. Nesse sentido, o trabalho de Niemeyer, Burle Marx, Athos Bulcão e Alfredo Volpi deveriam

¹⁸⁰ LEAL, Luciana Nunes. **Três painéis e muita controvérsia**. O Estado de S. Paulo. São Paulo, 30 de jun. de 2009. Disponível em: <<https://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,tres-paineis-e-muita-controversia,395234>>. Acesso em: 06 mai. 2018.

¹⁸¹ Idem.

¹⁸² CARVALHO, Rogério. PÚBLICA, Site Agenda. **Projeto de restauração da Igrejinha de Fátima**. Brasília, 30 jun. 2009. Brasília 50 anos! Disponível em: <http://www.gabinetec.com.br/lista/arquivos/backup/obs/OBS_2009_06_30.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2018.

¹⁸³ Idem.

ser minuciosamente estudados, e após levantamento histórico, deveriam, dentro do possível, serem recuperados integralmente. (CARVALHO, 2009)

Rogério relata que foi feito um levantamento histórico no arquivo público do DF, no arquivo da Superintendência do Iphan no DF e em periódicos, fotografias e textos avulsos, além de entrevistas, a fim de definir quais seriam os pontos a serem tratados na restauração que possibilitassem uma leitura coerente.

O arquiteto explica que o projeto inicial aprovado pelo Iphan previa:

1. recuperação do projeto paisagístico de Roberto Burle Marx;
2. restauro da escadaria que dá acesso à Igreja;
3. restauro do piso externo, buscando a paginação original definida pelo Burle;
4. restauro dos bancos projetados por Burle;
5. restauro dos azulejos – substituição de algumas peças que haviam sido inseridas na década de 90 e que possuíam uma coloração muito escura; inserção de novos azulejos, na área atingida pelo incêndio, feitos pelo mesmo ceramista azulejeiro que sempre trabalhou com o Athos, porém, buscando variação de cor em três tipos para evitar blocos de azulejos monocromáticos;
6. restauro do piso interno (polimento e retirada da cera esverdeada);
7. impermeabilização da laje;
8. pintura externa e interna;
9. restauro dos bancos genuflexórios (madeira, ferragens e substituição do revestimento) e redesenho e confecção a partir de fotografia, do tocheiro de 17 braços desenhado pelo Athos para compor a cena frontal direita ao altar - redesenho e confecção do altar desenhado por Athos e que hoje não mais é encontrado lá;
10. readequação dos objetos litúrgicos em espaço coerente com o desenho da igreja e de acordo com as normas litúrgicas definidas pelo Vaticano;
11. novo sistema de som, iluminação externa e interna – estudos realizados pela mesma equipe que definiu a iluminação do Coliseu em Roma – Schröder;
12. prospecção e manutenção de imagens resgatadas nas paredes internas; e
13. restauro dos painéis de Alfredo Volpi. (CARVALHO, 2009)

Este último, justifica Carvalho, era, sem dúvida, o ponto mais delicado do projeto de restauro, acrescentando que na década de 90 teriam sido realizadas prospecções nas três paredes do interior da Igreja, apontando a impossibilidade de recuperação. Segundo ele, a destruição teria ocorrido porque

Infelizmente, a movimentação de algumas senhoras e do pároco à época – 1962, não deixou sobrar muita coisa do painel de Volpi. O reboco foi raspado e lixado. Existem fotografias com as paredes prospectadas e lá dá para perceber, sem dúvida, que sobraram apenas, ínfimos resquícios de

policromia disformes, que impedem, com a tecnologia atual, a recuperação dos painéis (CARVALHO, 2009).

Rogério afirma que chegou a pensar em reproduzir as imagens do único registro fotográfico existente do esboço de Volpi, constante na Revista *Módulo* (figura 49)¹⁸⁴, mas sabia que não seria possível que alguém conseguisse reproduzir o ritmo das pinceladas do artista, nem teria, jamais, certeza das cores utilizadas por ele, já que todas as fotos existentes eram em preto e branco. Decidiu, então, "que deveria parar onde começava a hipótese" (CARVALHO, 2009).

Pensando que o artista deveria ser respeitado tanto quanto os outros criadores da Igreja, ele resolveu inserir, no espaço onde antes ficavam os afrescos de Volpi, a ambiência e a intenção que o artista produziu na igreja:

Ora, em local tão pequeno como a igreja, um mestre da cor como Volpi não erraria! Três paredes revestidas intencionalmente de azul cobalto produziram introspecção; a nave ficaria ainda menor visualmente, seria promovido o encontro do fiel com Deus, não existiria nada além desse contato. (CARVALHO, 2009)

Nesse sentido, o arquiteto entrou em contato com o artista plástico Francisco Galeno, perguntando se ele aceitava fazer o trabalho. A escolha, segundo Carvalho, considerou que, comparado com Alfredo Volpi, Galeno "possuía a técnica, o cromatismo e elementos de construção gráficopictórica semelhantes. Eu poderia ter um "quase" Volpi ou poderia ter novamente agregado àquelas paredes, arte de primeira linha. A escolha foi óbvia!" (CARVALHO, 2009).

Carvalho afirma que durante um ano foram realizadas várias reuniões com diversos membros da comunidade e da igreja, esta representada pelo Frei Odolir Dal Mago, tendo sido apresentados, criticados e construídos em conjunto os esboços propostos por Galeno. Carvalho afirma, também, que conversou com artistas plásticos e críticos de arte, inclusive ligados a Volpi, mas que teve realmente certeza da escolha do artista quando leu uma manifestação de Olívio Tavares de Araújo, curador da obra de Alfredo Volpi, na qual ele afirmava ver na obra de Galeno "nada mais nada menos, que o próprio Volpi" (CARVALHO, 2009).

Segundo Rogério, alguns pontos considerados necessários de serem preservados em relação à obra anterior foram sugeridos para Galeno, que acatou as orientações, entre elas:

1. Necessariamente o fundo dos três painéis deveria ser azul cobalto, o mesmo utilizado por Volpi na Igreja e no Painel do Itamaraty, painel

¹⁸⁴ PEDROSA, Mário. **Volpi e a arte religiosa**. Revista *Módulo*, Rio de Janeiro, nº 11, dez. 1958.

que também faz parte de sua fase sacra; Ladi Biezus me disse que Volpi havia comprado grande quantidade de pigmento no tom azul cobalto. Utilizou diversas vezes esse tom em sua fase sacra.

2. Que o painel frontal deveria conter, de maneira centralizada, uma Nossa Senhora de Fátima ladeada por dois elementos que reforçassem essa centralidade como em um oratório; Construção do Volpi para aquele painel.
3. Que nos dois outros painéis houvessem elementos distribuídos de maneira linear e/ou aleatória, relacionados à história da aparição de Fátima e que ocupassem visualmente a extensão total de cada painel. (CARVALHO, 2009)

Com tais justificativas, Rogério Carvalho¹⁸⁵ afirmou esperar ter esclarecido a motivação das escolhas para o restauro/intervenção na Igrejinha de Fátima.

A parcela da comunidade que se sentiu insatisfeita recorreu ao Ministério Público Federal (MPF) pedindo a suspensão da obra. A procuradora da República Ana Paula Montovani sugeriu a paralisação enquanto analisava o abaixo-assinado protocolado pelos fiéis, constando 68 assinaturas, onde pediam que os procuradores intercedessem para que as paredes voltassem a ser pintadas de azul e branco (CORREIO BRAZILIENSE, 2009)¹⁸⁶. Gastal precisou aguardar, mas considerava que a quantidade de assinaturas não era representativa “Os frades responsáveis pelo templo me falaram que a Igrejinha tem cerca de 10 mil fiéis e o abaixo-assinado tem só 68 assinaturas, o que não significa muita coisa” (CORREIO BRAZILIENSE, 2009)¹⁸⁷, disse.

Na qualidade de Superintendente substituto do Iphan no Distrito Federal, Guilherme Cabral Junior se manifestou, por meio de ofício dirigido à magistrada¹⁸⁸, explicando que a intenção inicial era recuperar o afresco original de Alfredo Volpi, mas uma avaliação das condições de recuperar a pintura, feita por um técnico do Iphan especializado em restaurações, opinou ser inviável a sua recuperação/restauração.

Em vista disso e orientados pela intenção de resgatar as características originais da igreja, aquela Superintendência julgou ser mais adequada a realização de uma nova pintura

¹⁸⁵ CARVALHO, Rogério. PÚBLICA, Site Agenda. **Projeto de restauração da Igrejinha de Fátima**. Brasília, 30 de jun. 2009. Brasília 50 anos! Disponível em: <http://www.gabinetec.com.br/lista/arquivos/backup/obs/OBS_2009_06_30.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2018.

¹⁸⁶ CORREIO BRAZILIENSE. **Suspensa pintura na Igrejinha**. Brasília, 10 jun. 2009. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2009/06/10/interna_cidadesdf,117465/suspensa-pintura-na-igrejinha.shtml>. Acesso em: 2 jan. 2018.

¹⁸⁷ Idem.

¹⁸⁸ BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Processo Administrativo nº 01551.000553/2008-54**: Conjunto Urbanístico (Plano Piloto), Brasília/Distrito Federal. Rio de Janeiro, 1990.

cuja temática não entrasse em conflito com as características estéticas e temporais da Igreja e que promovesse o retorno da ambientação interior perdida após a destruição da obra de Volpi, daí a contratação do artista plástico Francisco Galeno para a pintura do novo painel, principalmente considerando que, dadas as características modernistas da Igreja e da obra de Volpi, não seria adequada qualquer intervenção relacionada ao que se vê em igrejas brasileiras do período barroco dos Séculos XVIII e XIX.

Nesse contexto, a contratação do artista Francisco Galeno afigurou-se como a mais adequada, visto tratar-se de profissional renomado, seguir escola artística semelhante a de Volpi, tendo inclusive trabalhado diretamente com o famoso pintor. (PROCESSO IPHAN, 2009, p. 218)

A Superintendência do Iphan destaca a preocupação de que todo o processo de restauração da Capela, inclusive a introdução do painel de madeira com as pinturas de Francisco Galeno, fosse amplamente discutido na paróquia, que as obras estavam acontecendo mesmo com a Igreja aberta para visitação e culto e que a equipe de profissionais que trabalhavam na restauração estava "pronta para atender à comunidade, explicar os procedimentos envolvidos e discutir a importância da restauração das características essenciais do bem" (PROCESSO IPHAN, 2009, p. 219). Foram, ainda, encaminhadas cópias de reportagens veiculadas na mídia local desde o início das obras, demonstrando a publicização da restauração, inclusive o amplo apoio ao painel de Galeno. Mesmo com a justificativa, Cabral informou ter acatado a recomendação do Ministério Público, com a suspensão da pintura, enquanto aguardava a resposta de uma opinião pública mais ampla.

A procuradora Montovani questionou Alfredo Gastal sobre os fatos relatados no abaixo-assinado, recomendando a suspensão dos trabalhos de pintura até a análise das informações, o que foi inicialmente acatado pelo Iphan. Este, entretanto, respondeu posteriormente que, tendo a Superintendência se posicionado, inicialmente, no sentido de atender à referida recomendação, mudou de ideia:

Contudo, após submeter o assunto à Procuradoria Federal junto ao IPHAN, bem como avaliar de forma mais detida os impactos dessa medida na execução do contrato de restauração da Igreja, tendo em conta precipuamente o fato de a pintura do painel ser uma obra de autor cuja qualidade do trabalho é reconhecida nacionalmente e, por conseguinte, uma obra de arte, decidimos por dar continuidade aos trabalhos para os quais V. Sa. recomenda a suspensão.

Pesou ainda nessa decisão a natureza não impositiva da recomendação, bem assim como a certeza dessa Superintendência quanto à vinculação da pintura em comento à realização do interesse público consubstanciado na restauração da Igreja de Nossa Senhora de Fátima, - na consequente possibilidade de feição das qualidades arquitetônicas e artísticas dessa edificação pela comunidade em geral. (SUPERINTENDENCIA DO IPHAN NO DISTRITO FEDERAL, OFÍCIO n 297/2009, p. 241)

A iniciativa, argumenta o documento, foi tomada após a constatação da total impossibilidade da restauração do painel original de Volpi, "destruído a golpes de marreta sobre ponteiros e talhadeiras. A razão para essa barbárie jamais foi esclarecida ou assumida por ninguém ou por qualquer instituição" (SUPERINTENDENCIA DO IPHAN NO DISTRITO FEDERAL, OFÍCIO n 297/2009, p. 241).

O embargo foi suspenso e Alfredo Gastal, que a princípio havia afirmado que "Todo mundo em Brasília fala na modernidade. Mas, de repente, percebo que está se formando uma mentalidade medieval em certos grupos da cidade" (CORREIO BRAZILIENSE, 2009)¹⁸⁹, comemorou: "A arte vai vencer o obscurantismo" (CORREIO BRAZILIENSE, 2009)¹⁹⁰, tendo a obra sido retomada. Francisco Galeno afirmou que não pretendia mudar em nada o seu projeto original.

Gastal lembra que tiveram o cuidado para que a pintura não fosse feita diretamente sobre a parede, para isso, foi feita a sobreposição de três painéis em madeira para o caso de, no futuro, alguma tecnologia a laser possibilitar recuperar o desenho e a cor original de Volpi novamente. Até lá, afirmou, a Igrejinha continuará com a obra de Galeno (FREITAS, 2009)¹⁹¹.

Mas nem tudo foi tão polêmico. Muitas pessoas gostaram da obra de Galeno, como a servidora Maria Elisa Neves, que declarou, em entrevista ao jornal Correio Braziliense, ter adorado a obra do pintor "É um grande artista, reconhecido no Brasil e no exterior, que está fazendo um lindo trabalho. Temos que ter orgulho. É uma pintura que não agride ninguém. Pelo contrário. Eu me apaixonei por essa Nossa Senhora" (CORREIO BRAZILIENSE, 2009)¹⁹².

O gosto pela pintura também é compartilhado pelo professor Elfrance Gomes dos Santos, assíduo frequentador da capela: "Eu achei linda a pintura, maravilhosa [...]. As pessoas têm de entender que esta é uma igreja moderna, que não combina com imagens clássicas" (CORREIO BRAZILIENSE, 2009)¹⁹³.

¹⁸⁹ CORREIO BRAZILIENSE. **Pintura polêmica da Igrejinha da 307/308 sul será retomada**. Brasília, 13 jun. 2009. Caderno Cidades. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2009/06/13/interna_cidadesdf,118251/pintura-polemica-da-igrejinha-da-307-308-sul-sera-retomada.shtml>. Acesso em: 2 jan. 2018.

¹⁹⁰ Idem.

¹⁹¹ Idem.

¹⁹² Idem.

¹⁹³ Idem.

Quanto às reuniões realizadas entre o Iphan, a igreja e a comunidade, há divergências entre as informações apuradas. Em matéria publicada no Correio Braziliense, a servidora Maria Elisa Neves afirmou que a imagem da santa foi aprovada pelos fiéis: “antes de tudo começar, foi discutido em várias quartas-feiras depois da missa” (CORREIO BRAZILIENSE, 2009)¹⁹⁴, acrescentando que “Foi apresentado um projeto da pintura e, nas reuniões, parte da comunidade pediu mudanças na primeira versão da santa, que teria a forma triangular e uma pipa no lugar da cabeça e o pedido foi atendido” (CORREIO BRAZILIENSE, 2009)¹⁹⁵.

Entretanto, os párocos responsáveis pela Igrejinha reclamam da falta de diálogo, queixando-se da postura de Alfredo Gastal ao repreender a resistência dos fiéis à obra de Galeno (PARÓQUIA NOSSA SENHORA DE FÁTIMA)¹⁹⁶, quando este afirmou, em uma reportagem, que teria conversado com o artista para minimizar a polêmica relacionada à pintura “Até cheguei a falar com ele se não era possível fazer alguma coisa um pouco mais palatável ao gosto dos fiéis. Estou sentindo que essa atitude dos moradores pode ser um encaminhamento para a destruição dos painéis, mais uma vez” (CORREIO BRAZILIENSE, 2009)¹⁹⁷. Diante dessa declaração, os párocos da Paróquia Nossa Senhora de Fátima criticam Gastal por entender que ele acusa os fiéis católicos de destruírem obras de arte, principalmente a de Volpi, e por se firmar como defensor do diálogo, “mas não se sabe a razão de não ter promovido uma discussão entre especialistas da arte e as autoridades eclesásticas a fim de se ter evitado tal afronto a fé católica” (PARÓQUIA NOSSA SENHORA DE FÁTIMA)¹⁹⁸.

Finalizada a obra, em protesto ao abaixo-assinado contra a pintura, os defensores de Galeno se reuniram e organizaram o Movimento Cultural da Igrejinha. De acordo com a jornalista Luciana Leal (2009)¹⁹⁹, do jornal Estadão, o abaixo-assinado, à época do

¹⁹⁴ Idem.

¹⁹⁵ Idem.

¹⁹⁶ PARÓQUIA NOSSA SENHORA DE FÁTIMA. **Igrejinha: A Defesa da Fé**. Brasília. Disponível em: <<http://www.pnsfatimabsb.com.br/artigos/item/124-igrejinha-a-defesa-da-fe>>. Acesso em: 5 mai. 2018.

¹⁹⁷ CORREIO BRAZILIENSE. **Suspensa pintura na Igrejinha**. Brasília, 10 jun. 2009. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2009/06/10/interna_cidadesdf,117465/suspensa-pintura-na-igrejinha.shtml>. Acesso em: 2 jun. 2018.

¹⁹⁸ PARÓQUIA NOSSA SENHORA DE FÁTIMA. **Igrejinha: A Defesa da Fé**. Brasília. Disponível em: <<http://www.pnsfatimabsb.com.br/artigos/item/124-igrejinha-a-defesa-da-fe>>. Acesso em: 5 mai. 2018.

¹⁹⁹ LEAL, Luciana Nunes. **Três painéis e muita controvérsia**. O Estado de S. Paulo. São Paulo, 30 de jun. de 2009. Disponível em: <<https://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,tres-paineis-e-muita-controversia,395234>>. Acesso em: 06 mai. 2018.

movimento, teve mais de 500 assinaturas pela obra, contra cerca de duas mil anunciadas pelo grupo adversário.

Quem não gostou da nova pintura não teve mais como contestar, entretanto, é possível identificar o nível de insatisfação que gerou a polêmica, a ponto de vários fiéis terem deixado de frequentar a igreja, procurando outros templos, conforme informou uma das senhoras que ajuda na organização nas missas realizadas aos domingos na igreja. Sem querer se identificar, ela afirmou que as discussões foram acaloradas, que também não concordava, mas não ia deixar de frequentar a igreja, como os outros, por causa disso, mesmo não gostando da nova intervenção.

De acordo com Frei Júnio Cesar Roza²⁰⁰, um dos frades responsáveis pela igreja no período de 2012 a 2017, agora já trabalhando em outro estado, numa das poucas manifestações conseguidas dos membros da igreja para esta pesquisa, teve fiel que ficou tão desgostoso que acabou morrendo.

Ao final de uma missa de domingo, na tentativa de conseguir informações sobre a restauração e todo o processo, algumas pessoas foram abordadas. Uma senhora, que conversou apressadamente e também não quis se identificar, se mostrou bastante contrariada. Disse que estava viajando e, quando voltou, "Tava isso aí! Não gostei, não gosto do Iphan, fiz a maior confusão e não adiantou. Eu venho à missa, fecho os olhos para a pintura, não gosto nem de olhar e nem de falar sobre o assunto". Um grupo de fiéis também se manifestou, afirmando que não teve qualquer negociação com o Iphan, que não chamaram ninguém para discutir, que a pintura foi uma imposição. O mesmo relato foi feito pelo Frei Júnio Roza,

Quanto à manifestação de grupos, com música e outras apresentações artísticas em frente à Igreja, organizada em apoio à nova obra, os entrevistados afirmaram que consideraram uma afronta contra os fiéis que protestavam. O evento foi divulgado nas redes sociais e publicado no jornal Correio Braziliense:

Depois de missa de protesto do lado de fora, emoldurada por cortinas negras, da interferência do Ministério Público, da santa ser coberta com pano branco e fita crepe, de alguém borrar um dos anjos, a Igreja será ocupada hoje, a partir das 16h, por cavaletes, pincéis, tintas, artistas plásticos, crianças e demais brasileiros que estão no time dos que jogam a favor da obra de arte de Francisco Galeno nos três painéis que foram grudados às paredes da igreja em formato de chapéu de freira que Oscar Niemeyer projetou em 1958. (FREITAS, 2009)²⁰¹

²⁰⁰ ROZA, Júnio. **Entrevista sobre a relação da comunidade com a Igreja Nossa Senhora de Fátima, em Brasília**. Concedida a Meiriluce Santos Perpetuo. Brasília, nov. 2017.

²⁰¹ FREITAS, Conceição. **Polêmica na Igreja tem mobilização em duas frentes**: Galeno terminou os painéis e fiéis tentam convencer Iphan a desautorizar o artista. Comunidade fará manifestação hoje à tarde.

A restauração da Igrejinha foi concluída em 2010, prevalecendo a posição do Iphan-DF, que afirmou tratar apenas de uma revitalização, comprometendo-se a retornar a pintura do Volpi caso alguma tecnologia posteriormente permitisse (MENEZES, 2010)²⁰².

O processo de criação de Galeno para o novo mural da Igrejinha, segundo o próprio artista²⁰³, foi inspirado nas imagens que ele tinha de sua infância, no interior de Parnaíba, no Piauí. Galeno é de origem humilde, filho de rendeira e carpinteiro. Quando menino construía seus próprios brinquedos, coisas que faziam parte do universo das crianças da época e da região - peões, lamparinas, pipas, carretéis e carrinhos de lata improvisados, elementos sempre presentes em suas pinturas.

Seguindo as orientações do próprio Iphan de resguardar a ambientação criada por Alfredo Volpi, observa-se que Galeno procurou manter alguma similaridade com a obra anterior ao repetir elementos como a geometria e a cor do fundo no mesmo azul cobalto utilizado por Volpi na Igrejinha e no Itamaraty. O painel frontal estampa, centralizada, Nossa Senhora de Fátima suspensa, sem pés, ladeada por dois elementos que reforçam a centralidade, como em um oratório. Nos dois painéis laterais, figuras geométricas representando as crianças que viram N. Sra de Fátima são distribuídas de maneira aleatória.

Galeno procurou conciliar uma imagem da Senhora de Fátima mais próxima da iconografia histórica, desenhando a santa numa figura mais delgada e alongada, a cabeça levemente reclinada, com um manto simples, branco, e uma coroa de flores sobre a cabeça. A pipa nas mãos da santa parece, ao mesmo tempo, mãos postas, e a cauda (rabiola), um rosário colorido que sugere as contas do terço. Segundo o artista, a pipa é uma referência às brincadeiras de crianças, sendo a cauda finalizada com uma cruz na ponta (figura 55). A santa de Galeno está repousada sobre flores e galhos em referência à aparição de Fátima sobre uma azinheira.

Comparada com a imagem mais consagrada do escultor José Ferreira Thedim (figura 56), a iconografia da santa mais aceita pelos fiéis, e com uma pintura da aparição da santa para os três pastorinhos (figura 57), observa-se que o trabalho de Galeno apresenta uma linha

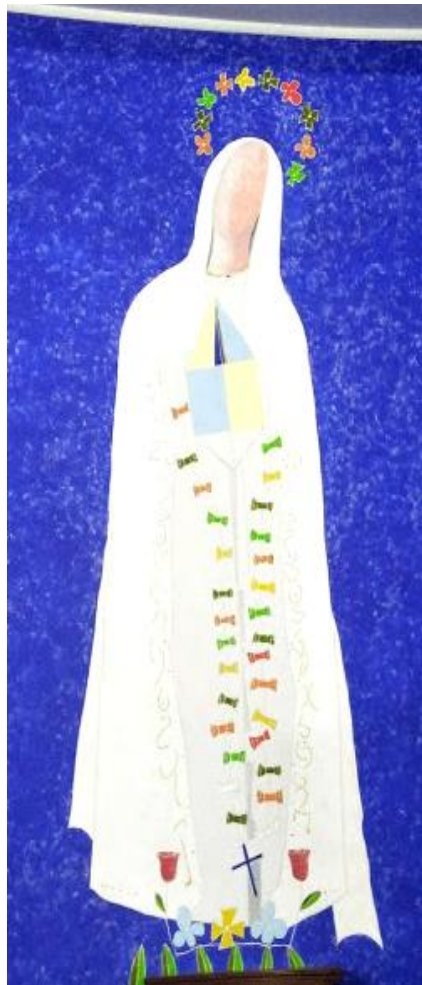
Correio Braziliense, Brasília, 27 jun. 2009. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2009/06/27/interna_cidadesdf,121958/polemica-na-igrejinha-tem-mobilizacao-em-duas-frentes.shtml>. Acesso em: 02 jan. 2018.

²⁰² Idem.

²⁰³ GALENO, Francisco. **Entrevista sobre a obra realizada na Igrejinha Nossa Senhora de Fátima, em Brasília**. Concedida a Meiriluce Santos Perpetuo. Brasília, 17 jul. 2018.

estrutural de similaridade. Brincando com elementos lúdicos, o artista procura reproduzir uma imagem que remete à representação já consolidada da iconografia de Fátima.

Figura 55 - Detalhe da Santa de Francisco Galeno na Igreja Nossa Senhora de Fátima



Autor: Francisco Galeno
Fotógrafa: Meiriluce Santos

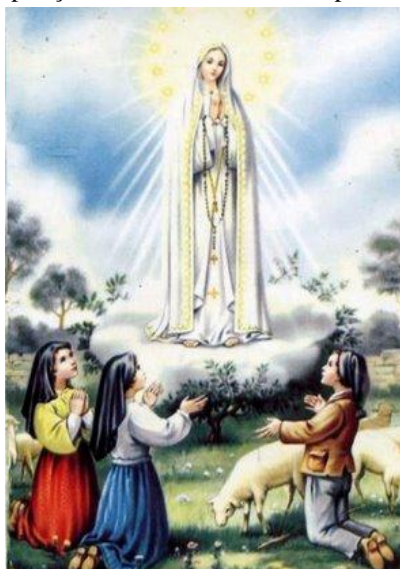
Figura 56 - Primeira escultura de Nossa Senhora de Fátima, anterior a 1920



Autor: José Ferreira Thedim²⁰⁴

²⁰⁴Escultura de Nossa Senhora do Rosário de Fátima (Capelinha das Aparições, Fátima), José Ferreira Thedim, 1920 (primeira fotografia da escultura de Nossa Senhora de Fátima, anterior a 1920.04.26, publicada. In: DUARTE, Marco Daniel. **A iconografia da Senhora de Fátima: da criação *ex nihilo* às composições plásticas dos artistas.** Documentação Crítica de Fátima III-2. *Cultura* [Online], Vol. 27 | 2010. Versão online, 29 mai. 2013. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/cultura/338>>. Acesso em: 17 jul. 2018.

Figura 57 - imagem da aparição da Senhora de Fátima para os três pastorinhos



Autor não identificado

Fonte: Nossa Sagrada Família. Imagem de Nossa Senhora de Fátima²⁰⁵

Tal representação, dessa forma, não foi suficiente para produzir uma aceitação mais favorável em relação à obra de Volpi, o que leva a hipóteses de que os elementos geométricos utilizados pelos artistas poderiam ter contribuído para a rejeição das duas obras.

Com a restauração do templo, outras polêmicas vieram à tona, dessa vez, reivindicadas pelo Iavam: a destruição da obra de Alfredo Volpi e a cobrança pela responsabilidade do ato, além de uma notória insatisfação com a inserção de outra obra no mesmo local. O problema foi trazido em diversas ocasiões pela mídia nacional, principalmente de Brasília e São Paulo, cidade aonde Alfredo Volpi viveu desde sua infância.

Ao catalogar o acervo do pintor, o Instituto Volpi encontrou pinturas relacionadas à fase sacra de Alfredo Volpi que apresentavam semelhanças com o afresco da Igrejinha e resolveu cobrar uma resposta “Percebi que não podia deixar essa história morrer sem uma explicação. Faço isso pela memória de Volpi”, argumenta Pedro Mastrobuono. Ele pedirá explicações à Arquidiocese e pode acioná-la judicialmente caso não tenha respostas” (LANNES, 2017)²⁰⁶. Uma das pinturas que representa essa época é tomada como referência por Pedro Mastrobuono como comparação à obra perdida. Trata-se da imagem de “Santa Bárbara”, de 1958 (figura 58), produzida no mesmo ano do afresco da Igrejinha. Para se ter

²⁰⁵ NOSSA SAGRADA FAMÍLIA. **Imagem de Nossa Senhora de Fátima - Significados e Símbolos.** Disponível em: <<https://www.nossasagradafamilia.com.br/conteudo/imagem-de-nossa-senhora-de-fatima-significados-e-simbolos.html>>. Acesso em: 20 dez. 2018.

²⁰⁶ LANNES, Paulo. **Instituto Volpi quer processar Igrejinha por destruir obra do pintor** - O presidente da instituição pede explicações à Arquidiocese de Brasília em nome “da memória do pintor”. *Jornal Metrôpoles*. Brasília, Caderno Política Cultural, 02 mar. 2017. Disponível em: <<https://www.metropoles.com/entretenimento/politica-cultural/instituto-volpi-quer-processar-igrejinha-por-destruir-obra-do-pintor>>. Acesso em: 4 ago. 2018.

uma idéia do valor monetário e artístico dessa pintura, em 2017, ela seria levada a leilão por cerca de R\$ 6 milhões, conforme o jornalista Paulo Lannes (2017)²⁰⁷.

Figura 58 - Volpi. Santa Bárbara-1958 Têmpera sobre tela



Fonte: Catálogo de obras de Alfredo Volpi (2015, p. 143)²⁰⁸

As pinturas da Igrejinha também manifestavam elementos que assinalaram as fases mais marcantes e valorizadas do artista e se firmaram como linguagem inconfundível de Alfredo Volpi: as “profanas” bandeirinhas (assim consideradas como argumento para destruição do afresco) e os arcos. As obras do artista compostas por essas figuras, trabalhadas com infinitas combinações de cores, tamanhos e composições, chegam a custar R\$ 12 milhões no mercado de arte brasileiro, sem contar no mercado internacional. Segundo o Lannes (2017), essas avaliações dão noção da vultuosidade do valor representado pela perda do afresco, que hoje seria considerado um de seus principais trabalhos, mais um motivo para que o Iavam, segundo Pedro Mastrobuono, reivindique os danos causados pela destruição da pintura:

²⁰⁷ Idem.

²⁰⁸ INSTITUTO ALFREDO VOLPI DE ARTE MODERNA. **Alfredo Volpi**: Catálogo de Obras. Edição Comemorativa do Centenário da 1ª Pintura, São Paulo: Instituto Alfredo Volpi de Arte Moderna, 2015.

Mais de 50 anos depois, o presidente do Instituto Volpi, Pedro Mastrobuono, conseguiu recolher dados suficientes sobre o material para processar a Arquidiocese de Brasília. “Mesmo sabendo que os padres poderiam ter participado do ato, a Igreja não investigou e pediu apuração policial”, disse. (LANNES, 2017)²⁰⁹

Reforçando a lastimável perda da obra, o jornalista Silas Marti (2007)²¹⁰ faz a comparação do afresco da Igrejinha com a mesma obra de "Santa Bárbara", observando que traços estilizados, como o mesmo tom de azul e os traços simples, não sobreviveram a um ataque violento. E complementa, mencionando que Pedro Mastrobuono tencionava pedir esclarecimentos à Arquidiocese de Brasília, argumentando não ser justo o que fizeram com o artista e que, para haver um possível resgate da memória de Volpi, essa história precisava transparecer.

É fato que o crime de destruição de uma obra pública já prescreveu. E também ocorreu antes do tombamento da igreja por órgãos de defesa do patrimônio histórico – ela passou a ser protegida no Distrito Federal em 1982 e, em nível nacional, só há dez anos, quando Niemeyer mandou um bilhete ao então ministro da Cultura, Gilberto Gil. (MARTI, 2007)²¹¹

Buscando a máxima jornalística de ouvir todos os lados, Silas Marti (2007) afirmou que tentou falar com Arquidiocese de Brasília, que não quis se manifestar.

Ao analisar as poucas imagens fotográficas existentes do antigo afresco da Capela Nossa Senhora de Fátima, Mastrobuono²¹² identifica a linguagem altamente volpiana presente em vários elementos plásticos do artista. Esses traços estão presentes nos elementos de fachada, nas bandeirinhas e na imagem do era o painel central, representando a Madona voando sobre o céu com o menino Jesus no colo e uma rosa, em consonância com as linhas e as cores que ele pintou no final dos anos 50 e por todo o ano 60.

Comparando a obra de Volpi com a de Francisco Galeno e diante das suposições de que este último teria sido discípulo e aluno de Volpi, mantendo semelhante linguagem plástica, Pedro Mastrobuono menciona que não consegue estabelecer relação entre os dois artistas. Critica o discurso criado pelo Iphan e divulgado pela mídia, afirmando que não consta que eles tenham se conhecido e que o projeto atual não tem nada a ver com o original.

²⁰⁹ Idem.

²¹⁰ MARTÍ, Silas. **Instituto Volpi quer ir à Justiça contra igreja que destruiu afresco do pintor**. Folha de São Paulo. São Paulo, 01 mar. 2017. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/03/1862594>>. Acesso em: 28 jun. 2018.

²¹¹ Idem.

²¹² MASTROBUONO, Pedro. **Entrevista sobre Alfredo Volpi e a Igrejinha Nossa Senhora de Fátima, em Brasília**. Concedida a Meiriluce Santos Perpetuo. Brasília, 8 jul. 2018.

E completa, argumentando que Volpi, findo o período militar pós golpe, teria sido convidado para pintar novamente a igreja, mas recusou veementemente, provavelmente aborrecido por sua pintura ter sido destruída, desautorizando qualquer outra intervenção no local que fosse relacionada ao que fora apagado. Esse é um dos argumentos utilizados por Mastrobuono para não reconhecer a nova pintura da igreja como uma produção baseada na mesma linguagem de Volpi.

O que foi pintado no lugar das mãos de Nossa Senhora é completamente diferente daquilo que Volpi havia pintado. Comparando o que havia inicialmente e o que existe agora, dá para ver exatamente que a representação devoção mariana é divorciado daquilo que era a concepção inicial do Volpi. (MASTROBUONO, 2018)

Marco Mastrobuono (2013)²¹³, pai de Pedro Mastrobuono e amigo pessoal de Volpi, ao escrever a biografia do artista, também afirma que o Mestre do Cambuci, apesar de colecionar inúmeros admiradores, não deixou discípulos, não repassou suas técnicas: "Sem discípulos, não há volpismo. Não houve escola. Sem esta, não há volpianos" (MASTROBUONO, 2013, p. 29). E reafirma:

Já se disse que o pintor das bandeirinhas não integrou movimentos artísticos. Sua obra não se subordinou a manifestos. Diga-se agora que também não fez escola, nem deixou seguidores. [...] Poder-se-ia perguntar: "E as influências tão visíveis?" Uma coisa é uma coisa, outra coisa é outra coisa. Sofrer influência não quer dizer ser seguidor. Influir não é sinônimo de ter discípulos. (MASTROBUONO, 2013, p. 27)

Lembrando que Volpi e Niemeyer eram amigos e muito bons desenhistas, Pedro Mastrobuono (2018)²¹⁴ aponta a relação das composições que conceberam juntos. Utilizando formas idênticas, eles criavam utilizando como base elementos de fachada comuns, como é o caso do palácio dos arcos ou Palácio do Itamaraty, em Brasília, em que os arcos aparecem várias vezes tanto nas obras de Volpi quanto nas obras Bruno Giorgio e de Niemeyer, expostas no mesmo local,

Pedro Mastrobuono, manifestando-se contra a inserção de uma nova pintura dentro do templo em substituição ao afresco de Alfredo Volpi, afirmou não ter sido consultado, em nenhum momento, seja pelo Iphan ou por qualquer pessoa física, sobre o processo de restauração da Igrejinha, nem acerca da possibilidade de fornecimento de informações sobre Volpi e a obra perdida.

²¹³ MASTROBUONO, Marco Antonio. **Alfredo**: Pinturas e Bordados. Instituto Alfredo Volpi de Arte Moderna: São Paulo, 2013, 352 p.

²¹⁴ Idem.

Francisco Galeno²¹⁵ afirma que não conheceu a obra de Volpi na Igrejinha, mas que o jornalista Severino Francisco, do jornal *Correio Braziliense*, lhe mostrou uma foto colorida do afresco antigo. Sobre o que houve com a pintura, disse que apenas ouviu falar que os padres pintaram por cima.

Galeno²¹⁶ afirma que quando fez a pintura - com tinta óleo sobre madeira -, sentiu na pele a reprovação, que não sabe se Volpi passou por isso, mas ele vivenciou muito a contestação. Conta que se incomodaram com a obra por ser moderna e avalia que desejavam, provavelmente, obras clássicas, barrocas. "As pessoas reclamavam dizendo que não ia ser mais Nossa Senhora de Fátima, mas Nossa Senhora das Pipas" (GALENO, 2018).

Sobre o processo de criação, o artista afirma que se sentiu honrado com o convite do Iphan. Ele declara que admira muito o trabalho de Volpi, mas acha que o convidaram porque encontraram similaridade entre seus temas populares e a geometria. Quando fez a obra, perguntou se queriam uma reprodução do que o Volpi pintou ou uma pintura nova, criada por ele. Como disseram que queriam que fizesse uma criação própria, fez como quis. Dessa forma, defende que sua obra é inédita e não tem nenhuma relação com a anterior. Sobre as afirmativas de que ele teria sido discípulo ou aluno de Volpi, Galeno refuta, afirmando ser um erro tal afirmação, até porque ele não conviveu com o artista. O que os une, afirma, é a questão do olhar voltado para a cultura popular, se relacionam por esse conceito. Sua admiração pelo Mestre do Cambuci vai além das bandeirinhas, o que lhe encanta é a forma como Volpi trabalhava a cor. Se há alguém que o influenciou, afirma, foi o mestre Quinca, artesão da cidade de Brazlândia, vizinha de Brasília. Dele, Galeno conta que se considera discípulo, porque acompanhou sua obra e aprendeu muito.

Hoje, Francisco Galeno tem 62 anos. É piauiense, nascido numa das ilhas do Delta do rio Parnaíba, de onde saiu aos oito anos de idade com a família, quando o pai, que estava trabalhando na construção de Brasília, mandou buscá-los. Foi uma viagem de uma semana, conta. O artista não gosta do termo *candango*²¹⁷, como chamam os construtores de Brasília, porque acha que tem origem pejorativa, relacionado ao preconceito com os escravos. Daí afirmar que seu pai é pioneiro. Avalia que o seu trabalho está muito relacionado ao que viu e

²¹⁵ GALENO, Francisco. **Entrevista sobre a obra realizada na Igrejinha Nossa Senhora de Fátima, em Brasília**. Concedida a Meiriluce Santos Perpetuo. Brasília, 17 jul. 2018.

²¹⁶ Idem.

²¹⁷ De acordo com o Dicionário Michaelis, o termo *Candango* refere-se a: **1.** Nome com que os africanos designavam os portugueses; **2.** *gír* Tipo desprezível; vicioso; mequetrefe; **3.** Trabalhador braçal vindo de fora da região; **4.** Nome com que se designam os trabalhadores comuns que colaboraram na construção de Brasília. (DICIONÁRIO MICHAELIS, 1998, p. 412).

viveu na sua infância no Delta, nas brincadeiras, nas festas populares - a luminosidade, a cor, a forma - tudo isso ajudou a construir sua obra. Também acha que sua participação na pintura da Igrejinha não é obra do acaso, mas quase uma predestinação, já que seu nome é Francisco de Fátima, nascido em 13 maio de 1956, dia de Nossa Senhora de Fátima e um ano antes da Igrejinha ser construída. Não pode ser uma mera coincidência, avalia.

A similaridade apontada de sua linguagem plástica com o trabalho de Alfredo Volpi, na identificação de Galeno, está na representação figurativa, na paisagem, na cor, na geometria, na composição e na presença da cultura popular, elementos que, segundo ele, fazem parte de uma cumplicidade, de uma irmandade com Volpi e também com o artista Rubem Valentim, que teve seu trabalho, também figurativo, influenciado pela luz de Brasília. Mas seu contato com Alfredo Volpi foi superficial, tendo visto o artista somente uma vez, numa exposição pessoal, na Sala Funarte, em Brasília.

Falando sobre sua obra na Igrejinha, Galeno afirma que tentou representar o universo das crianças que presenciaram a visão de Fátima. No painel estão os brinquedos das crianças, uma alusão à imaginação, ao sonho. A mensagem tem cunho religioso e ele procurou mostrar isso na pintura central, com a imagem de nossa senhora.

Galeno avalia a reação da comunidade como natural "Acho que eles ainda vivem naquela história de uma arte mais acadêmica, mais realista, não conhecem a arte contemporânea. Eles se sentem donos da igreja" (GALENO, 2018). Entende que existe uma relação de afetividade, mas argumenta que a igreja não é somente daqueles que reclamaram. Como não podia esperar que decidissem, não ligou para a opinião desses. O problema, segundo Galeno, foi tão grande que chegou uma hora em que o diretor do Iphan, Alfredo Gastal, começou a titubear e pediu que ele fizesse uma coisa mais palatável, mas o artista se recusou, disse que não ia mudar nada. "Num projeto moderno, de uma cidade moderna, não tem sentido colocar uma obra sacra, tanto é que ele, Volpi, colocou lá elementos da festa popular" (GALENO, 2018).

Argumentando a dificuldade que a comunidade teve de entender a pintura, Galeno arrisca afirmar que os que protestaram hoje seriam as mesmas pessoas que na juventude não gostavam da obra do Volpi:

Eram todas pessoas de idade, acima de 60, 70 anos. Era só um grupo de pessoas que se manifestavam, puseram pano preto em cima da imagem, rezaram missa de costas, vestiram de preto, rabiscaram a pintura... o padre era conivente. Eles diziam que não queriam aquela pintura, que não tinha cabimento aquilo dentro da igreja. (GALENO, 2018).

Uma senhora, conta Galeno, chegou a falar "que a pintura era horrorosa, que ele era horroroso e que ele não era de lá" (GALENO, 2018). Mas ele não retrucou, afirmando que estava tentando fazer um bom trabalho e sabia que estava ficando bom. Ele não fez com o intuito de provocar ou criar polêmica. Sua obra representa sua visão do mundo, suas ideias, sua arte, suas emoções, colocou ali sua vivência.

Por outro lado, afirma o artista, outras pessoas gostaram e aprovaram o trabalho, que também foi muito elogiado. Eram pessoas mais jovens, conheciam arte e entendiam que ele estava fazendo. Agora, conclui Galeno, a obra pertence à cidade, à população, ao mundo, é um dos monumentos mais visitados em Brasília. A igreja tem uma missão e está cumprindo o papel dela. Deseja que ela dure bastante.

A pintura demorou seis meses para ficar pronta e a única certeza que ele tinha era de que precisava terminar, não deixar pela metade.

7. PATRIMÔNIO E CIDADES

A intenção de registrar a passagem do homem no tempo e no espaço por meio de desenhos, escrita, história oral e demais manifestações artísticas e históricas, relatando fatos, ações, acontecimentos e pessoas considerados dignos de referência é tão antiga quanto as sociedades humanas. A importância desse esforço em manter vivas as diferentes formas de referência do homem na Terra decorre da necessidade deste de se reconhecer como partícipe de fatos históricos, políticos e sociais, evidentes nos processos de criação artística, que asseguram, não só o conhecimento de sua origem e história, mas também reafirmam seu lugar no mundo.

A necessidade de preservação de memórias e ações é pontuada por Márcia Sant'Anna (2015)²¹⁸ ao discorrer acerca dos inúmeros monumentos que surgiram no mundo, cujo objetivo maior era o de rememoração de fatos considerados merecedores de serem materialmente assinalados, garantindo seu lugar na memória e na representação de grupos sociais.

Françoise Choay (2006)²¹⁹ reconhece que existe uma quantidade incomensurável e heterogênea de patrimônio, mas se reserva à escolha do patrimônio histórico representado pelas edificações como categoria exemplar de estudo, uma vez que estas se relacionam diretamente com a vida de todas as pessoas. '12

O termo monumento é explicado pela autora tendo sentido original no latim *monumentum*, que por sua vez, deriva de *monere* ("advertir", "lembrar"), ou aquilo de traz alguma coisa à lembrança. Seu propósito tem natureza afetiva essencial:

Não se trata de apresentar, de dar uma informação neutra, mas de tocar, pela emoção, uma memória viva. Nesse sentido primeiro, chamar-se-á monumento tudo o que for edificado por uma comunidade de indivíduos para rememorar ou fazer que outras gerações de pessoas rememorem acontecimentos, sacrifícios ritos ou crenças. A especificidade do monumento deve-se precisamente ao seu modo de atuação sobre a memória. Não apenas ele a trabalha e a mobiliza pela mediação da afetividade, de forma que lembre o passado fazendo-o vibrar como se fosse presente. Mas esse passado invocado, convocado, de certa forma encantado, não é um passado qualquer: ele é localizado e selecionado para fins vitais, na medida em que pode, de

²¹⁸ SANT'ANNA, Márcia. **Da cidade-monumento à cidade-documento: a norma de preservação de áreas urbanas no Brasil 1937-1990**. Salvador: Oiti Editora, 2014.

²¹⁹ CHOAY, Françoise: **Alegoria do patrimônio**. São Paulo: Estação da Liberdade, 2006. 5º edição.

forma direta, contribuir para manter e preservar a identidade de uma comunidade étnica ou religiosa, nacional, tribal ou familiar. [...] O monumento assegura, acalma, tranquiliza, conjurando o ser do tempo. Ele constitui uma garantia das origens e dissipa a inquietação gerada pela incerteza dos começos. Desafio à entropia, à ação dissolvente que o tempo exerce sobre todas as coisas naturais e artificiais, ele tenta combater a angústia da morte e do aniquilamento. (CHOAY, 2006, p. 18)

A essência do monumento tem uma *função antropológica*, mas seu sentido caminhou a passos lentos. Sua noção "não pode ser dissociada de um contexto mental e de uma visão de mundo" (CHOAY, 2006, p. 25), por isso, avalia a autora, adotar práticas de conservação de monumentos sem dispor de um referencial histórico ou sem atribuir valor particular ao tempo e à sua duração, sem o inserir na história da arte, é desprovido de sentido.

As diferentes relações que mantêm os monumentos com o tempo, a memória e o saber, segundo Choay, determinam a diferença quando à sua conservação ou não. Os monumentos são permanentemente expostos a afrontas do tempo.

O esquecimento, o desapego, a falta de uso faz que sejam deixados de lado e abandonados. A destruição deliberada e combinada também os ameaça, inspirada seja pela vontade de destruir, seja, ao contrário, pelo desejo de escapar à ação do tempo ou pelo anseio de aperfeiçoamento. A primeira forma, negativa, é lembrada com mais frequência: política, religiosa, ideológica, ela prova *a contrario* o papel essencial desempenhado pelo monumento na preservação da identidade dos povos e dos grupos sociais. (CHOAY, 2006, p. 26)

Choay relembra as perdas dos monumentos da antiguidade clássica, causadas pelas grandes invasões e o fim da idade média na Europa. Grandes monumentos e edifícios públicos representativos da colonização romana passaram por uma terrível destruição, relata a autora, motivada por dois fatores principais: o prosetilismo cristão, provocado pelas invasões bárbaras dos séculos VI e VII, e pelos monges teólogos do século III, que destruíram o anfiteatro de Treves, de Mans e o templo de Tours. Os clérigos também orientavam a permanência ou destruição de monumentos de acordo como interesse ou respeito por obras consideradas ou não coerentes com as posições da Igreja, "ora promovidos em nome das "humanidades", ora condenados por paganismo" (CHOAY, 2006, p. 37).

Na época da Revolução Francesa, em 1789, também imperou uma forma de destruição classificada como vandalismo por Françoise Choay (2006, p. 108-109), citando a Sociedade dos Amigos da Liberdade e da Igualdade da Comuna de Paris, quando decretou que todos os sinos das igrejas fossem transferidos para a Casa da Moeda e transformados em moedas republicanas, ordenando, ainda, que a medida fosse estendida a todos os departamentos, de forma que não restasse um único refugio da antiga igreja. Dessa forma,

procurava promover o esquecimento, o apagamento, a destruição ideológica promovida por uma revolução iconoclasta.

O monumento histórico só entra em fase de consagração após meados do século XIX, conforme pontua Choay, tendo como marco simbólico a Carta de Veneza, de 1964, redigida durante a assembleia do Icomos²²⁰, também denominada Carta Internacional sobre a conservação e a restauração dos monumentos e dos sítios.

Embora a ideia de preservar fragmentos urbanos tenha surgido em uma fase considerada tardia, quando muita coisa já havia se perdido ou destruída, Márcia Sant'Anna lembra que a consolidação e a formalização de propostas relacionadas à preservação desses patrimônios como assunto de Estado precisou percorrer um longo caminho, que envolveu a busca de arcabouços teóricos que interpretassem as ações mais coerentes quanto à restauração dos monumentos e a formalização de algumas definições em relação ao patrimônio.

Nesse aspecto, Choay explica que a expressão "patrimônio histórico", que num sentido básico designa um bem destinado ao usufruto de uma comunidade, foi ampliada, ao longo do tempo, a uma concepção de dimensões planetárias, constituída por uma diversidade de objetos acumulados continuamente, que se agregaram por um passado comum: obras e obras primas artísticas e das artes aplicadas, trabalhos e produtos de saberes dos seres humanos. Patrimônio histórico, portanto, tornou-se uma palavra-chave que remete a uma instituição e a uma mentalidade. Como regra, a autora afirma que "indivíduos e sociedades não podem preservar e desenvolver sua identidade senão pela duração e pela memória" (CHOAY, 2006, p. 112). Essas verdades, assegura Choay, precisaram ser compreendidas pelos homens para que providenciassem legislações que garantissem a proteção dos monumentos das nações.

Uma dessas definições consta das formulações da UNESCO, que reconheceu a importância do patrimônio como referência de identidade, defendendo sua aplicação universal, seu pertencimento a todos os povos e a obrigação do Estado de conservá-lo:

O patrimônio é o legado que recebemos do passado, vivemos no presente e transmitimos às futuras gerações. Nosso patrimônio cultural e natural é fonte insubstituível de vida e inspiração, nossa pedra de toque, nosso ponto de referência, nossa identidade.

O que faz com que o conceito de Patrimônio Mundial seja excepcional é sua aplicação universal. Os sítios do Patrimônio Mundial pertencem a todos os povos do mundo, independentemente do território em que estejam localizados.

²²⁰Sigla inglesa para o Conselho Internacional dos Monumentos e dos sítios, criado em 1964, por recomendação da UNESCO.

Os países reconhecem que os sítios localizados em seu território nacional e inscritos na Lista do Patrimônio Mundial, sem prejuízo da soberania ou da propriedade nacionais, constituem um patrimônio universal "com cuja proteção a comunidade internacional inteira tem o dever de cooperar".

Todos os países possuem sítios de interesse local ou nacional que constituem verdadeiros motivos de orgulho nacional e a Convenção os estimula a identificar e proteger seu patrimônio, esteja ou não incluído na Lista do Patrimônio Mundial. (UNESCO)²²¹

Segundo Haroldo Leitão (2002)²²², o Patrimônio Cultural representa a herança e a identidade cultural que não se deseja perder ou, enquanto identidade nacional, aquilo que se quer afirmar ou reafirmar. O arcabouço para a concepção do patrimônio da humanidade que se definiu a partir da revolução francesa, lembra o autor, começou a se delinear na construção de monumentos pelos quais se desejava afirmar a nova identidade da França, configurada nos princípios de igualdade, fraternidade e liberdade, destinados a servir à memória das gerações futuras. Leitão também explica a ideia que fomentou, naquele momento, o surgimento do termo patrimônio. Relacionado à herança, àquilo que vem do pai, a lógica que se estabeleceu foi de que, se os descendentes são herdeiros do pai e, diante dos princípios de igualdade e fraternidade, todos são irmãos e livres, então, todos são herdeiros do mesmo pai. A nação é representada por todos aqueles que ali nascem. Se todos são filhos da nação, então, tudo pertence aos herdeiros, logo, os monumentos que representam a identidade do povo, deixam de ser privilégio de elites e passam a ser patrimônio cultural coletivo. Nesse pensamento se inserem as cidades, seus monumentos e a comunidade que as habita.

As cidades são espaços urbanos reais, mas, sobretudo, "espaços imaginados por cada um de nós na revolução criadora da nossa memória" (DODEBEI; STORINO, 2007, p. 276)²²³, por isso, construímos a imagem da cidade a partir da tensão entre o que vemos e imaginamos, entre o visível e o invisível. Considerando os monumentos valorizados das cidades como itens de uma coleção, Vera Dobedei e Claudia Storino (2007) afirmam ser possível discutir os critérios escolhidos para patrimonialização de edificações, quem os determina e quais as implicações que essas escolhas trazem para os moradores.

Patrimonializar toda uma cidade significa ter identificado nela as qualidades necessárias para transformá-la em índice cultural. Nesse ponto de vista, "a cidade patrimonial

²²¹ UNESCO. **Patrimônio: Legado do passado ao futuro**. Disponível em: <<http://www.unesco.org/new/pt/brasil/culture/world-heritage/heritage-legacy-from-past-to-the-future/>>. Acesso em: 19 mar. 2017.

²²² CAMARGO, Haroldo Leitão: **Patrimônio Histórico e cultural**. São Paulo, Aleph, 2002. Coleção ABC do Turismo. 3ª edição 2005.

²²³ DODEBEI, Vera; STORINO, Claudia. **As cidades e o patrimônio cultural**. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mario de Souza; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. (Orgs.). *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas*. Rio de Janeiro: Garamond Universitária, 2007. p. 275-282.

pode ser vista como um objeto metonímico: um artefato, uma coleção, um fato museal ou mesmo um fato social" (DODEBEI; STORINO, 2007, p. 278). Mas o processo de patrimonialização e tudo o que advém dessa ação não é simples. Muitas vezes, provoca discussões complexas e sentimentos de insatisfação atingem os moradores.

Citando o artigo *Demarcando fronteiras urbanas: a transformação de moradias em patrimônio cultural*, de Roberta Sampaio Guimarães (2007)²²⁴, no qual a autora discute as Áreas de Proteção Ambiental (APAs) na cidade do Rio de Janeiro, apontando as relações da sociedade com as políticas públicas patrimoniais, Dodebei e Storino apontam as tensões entre tombamento e preservação identificadas por Guimarães, quando ambiente e cultura passam a contrapor valores entre patrimônio histórico e arquitetônico e valores afetivos e comunitários. As discussões revelam a complexidade política, social, econômica e sentimental que se desencadeiam com o processo de patrimonialização.

Concluindo, Guimarães afirma que:

O não direcionamento de uma política pública que abrangesse os diversos aspectos da preservação aumentou o conflito e a fragmentação social da cidade, ao invés de alcançar o objetivo enunciado pelos ideólogos do patrimônio de produzir um sentimento de pertença a uma coletividade ou "comunidade". A questão da representação das identidades culturais se tornou, aqui, uma questão eminentemente política e territorial, que envolveu não apenas a disputa pela classificação dos objetos-símbolos dessa "identidade", mas também a classificação dos espaços e de seus habitantes. (GUIMARÃES, 2007, p. 378)

Inseridos e integrados na sociedade, promovendo processos de identidade e cidadania, os monumentos exercem papel fundamental nas decisões políticas para salvaguarda do patrimônio cultural. Ao pensar nas cidades como espaços imaginados pelo homem, portanto, de memória, as autoras Dodebei e Storino observam que a representação simbólica desses espaços pode ser um problema na implementação de políticas de preservação, podendo haver truncamentos, embates e conflitos entre os órgãos responsáveis pela preservação e a comunidade, conforme também constatou Guimarães, "interferindo diretamente na configuração dos espaços físicos e simbólicos, catalisando uma guerra urbana de representações e lugares" (GUIMARÃES, 2007, p. 370).

No Brasil, a instituição da proteção do patrimônio aconteceu com a criação do Decreto-Lei nº 25/1937, que estabeleceu o tombamento, instrumento jurídico utilizado, até hoje, como norteador das políticas de preservação de bens móveis e imóveis declarados como

²²⁴ GUIMARÃES, Roberta Sampaio. **Demarcando fronteiras urbanas: a transformação de moradias em patrimônio cultural**. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mario de Souza; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. (Orgs.). *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas*. Rio de Janeiro: Garamond Universitária, 2007. p. 362-379.

patrimônio cultural da nação. De acordo com Márcia Sant'Anna (2005), o dispositivo do patrimônio tem servido, desde sua instauração no século XIX, às mais diferentes situações estratégicas:

O objeto tornado patrimônio, monumentos histórico, bem cultural ou bem de cultura, não importa o nome que se dê, está sempre funcionando como estratégias de poder e de resistência que, conforme o momento histórico, visam a construir nacionalidades ou identidades nacionais; conferir *status* a determinada produção artística, arquitetônica ou genericamente cultural; incentivar ou incitar a utilização de determinado repertório formal na produção arquitetônica ou urbanística; reforçar a afirmação e resistência cultural de grupos étnicos minoritários ou dominados; regular a utilização e a ocupação do solo urbano pela limitação à propriedade privada etc. O patrimônio é, então, o resultado de uma produção que envolve elementos muito heterogêneos e mobiliza os mais diversos saberes para, em última análise, produzir sentidos. (SANT'ANNA, 2005, p. 33).

É nesse aspecto que Sant'Anna defende o papel do patrimônio como um instrumento potencial de reafirmação de identidade e poder:

O dispositivo de patrimônio foi, cada vez mais, efetuando as relações de poder existentes no corpo social, na medida em que, no desenvolvimento das sociedades contemporâneas, a vinculação dos indivíduos a uma determinada identidade, não somente nacional mas étnica ou grupal, tornou-se também cada vez mais estratégica e essencial para as mais variadas relações pessoais ou coletivas, ligadas tanto a questões afetivas e emocionais quanto a econômicas e de consumo. (SANT'ANNA, 2005, p. 35)

No mundo ocidental a preservação é feita mediante a aplicação de um "dispositivo de patrimônio" (SANT'ANNA, 2005, p. 36), que entroniza os objetos e permite a interpretação de que o patrimônio histórico

É permanentemente produzido por um conjunto de discursos (saberes) e visibilidades (organizações concretas) alinhados ou chamados a funcionar em consonância com um objetivo estratégico. Significa também assumi-lo como foco de saber-poder. (SANT'ANNA, 2005, p. 36)

Nesse sentido, a Constituição Federal Brasileira de 1988, em seu Artigo 216, trata do que deve ser considerado patrimônio nacional:

Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira (BRASIL, CONSTITUIÇÃO FEDERAL, 1988)²²⁵

O artigo afirma, ainda, que o Estado entende por patrimônio cultural: I - as formas de expressão; II - os modos de criar, fazer e viver; III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; e V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico,

²²⁵BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF, Senado, 1998.

paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. Define, também, a responsabilidade pública e comunitária de promover a proteção do patrimônio nacional:

§ 1º O poder público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação.

§ 2º Cabem à administração pública, na forma da lei, a gestão da documentação governamental e as providências para franquear sua consulta a quantos dela necessitem.

§ 4º Os danos e ameaças ao patrimônio cultural serão punidos, na forma da lei. (BRASIL, CONSTITUIÇÃO FEDERAL, 1988)

A pesquisadora Heloisa Helena Costa (2012)²²⁶, ao analisar a contribuição multidisciplinar e teórica de vários campos de conhecimento relacionados à Museologia, ao Patrimônio e à Memória, lembra que as cidades são como laboratórios onde se processam relações que promovem a intimidade entre esses campos, principalmente no contexto de mudanças das cidades contemporâneas. São elas espaços de vida associativa e de efervescência cultural, vivendo constantes mudanças influenciadas pela população em geral.

Há muitos tipos de cidades, segundo a autora, que podem ser estudadas a partir de sua historicidade, de seu estilo arquitetônico e de suas finalidades. Cada época se incumbiu de externar sua forma de pensar a cidade, tendo todas, em comum, a preocupação "com a morada do ser humano, com o local de guarda e de proteção dos sujeitos que passam a habitar esse espaço" (COSTA, 2012, p. 90). Essa interação é que permite que a cidade permaneça viva. Saindo o homem, ela morre, se esvai, vira ruína, desaparece, permanecendo somente a alma do que ela já foi.

Segundo Costa, o patrimônio cultural urbano assume uma importância cada vez maior como um dos vetores da mudança urbana e conceitual das cidades. Analisando esse patrimônio e as questões da memória e da história, a autora observa a existência de um tenso e complexo diálogo com a inovação das cidades na tentativa de responder às necessidades de planejar o novo e respeitar o antigo. Daí a necessidade de se compreender a sociedade sob o aspecto da formação das identidades e da apropriação de valores, de forma que o cidadão se sinta parte da esfera social.

²²⁶COSTA, Heloisa Helena F. G. da. **Museologia e Patrimônio nas cidades contemporâneas**. Boletim do Museu Paraense Emilio Goeldi, v. 7, p. 559-574, 2012.

Nesse pensamento, concordamos que os aspectos de inovação, singularidade artística e arquitetônica e conceito inovador de sociedade ideal elevaram Brasília e seus monumentos a um patamar de reconhecimento mundial.

O conceito de identidade cultural é complexo. Para alguns estudiosos, está relacionado ao pertencimento do indivíduo a um grupo ou cultura e à influência que esse meio tem sobre a formação de determinada sociedade. Segundo Manuel Castells (1999, p.23)²²⁷, a identidade é um processo que ocorre de forma gradativa pela convivência individual e coletiva, um aprendizado processual de inter-relações e autoconstrução, na qual o homem é um ator coletivo e individualizado, construindo a sociedade, organizações e estruturas históricas, manifestando o contexto político e social desse meio. Já Sandra Pesavento (2005)²²⁸ entende que a identidade se manifesta quando o indivíduo se reconhece como parte do meio em que vive, herdando esta cultura para si, reconhecendo-se como parte dela e diferenciando-a perante outras culturas. A noção de identidade remete a um sentimento de pertencimento a um local, a uma tradição, criando laços sociais, mesmo que não compartilhem os mesmos pensamentos. Especificamente:

Enquanto representação social, a identidade é uma construção simbólica de sentido, que organiza um sistema compreensivo a partir da idéia de pertencimento. A identidade é uma construção imaginária que produz a coesão social, permitindo a identificação da parte com o todo, do indivíduo frente a uma coletividade, e estabelece a diferença. A identidade é relacional, pois ela se constitui a partir da identificação de uma alteridade. Frente ao eu ou ao nós do pertencimento se coloca a estrangeiridade do outro. (PESAVENTO, 2005, p. 89-90)

A identidade é formada a partir das lembranças, daquilo que vemos, ouvimos, vivenciamos e trazemos ao longo da vida. É a busca de sentido nas coisas, nos objetos, nos acontecimentos, que fazem com que o homem se sinta representado por determinados signos e seguro no local onde vive, porque é aquilo que ele conhece, é aquilo que o representa.

Discutindo a questão sob o ponto de vista de diferentes autores, Costa relembra o papel fundamental da memória nas decisões políticas para salvaguarda do patrimônio cultural em benefício de cidades mais saudáveis. Assim, sua análise se estende a Ecléa Bosi (BOSI, 1994 apud COSTA, 2012, p. 89), ao traçar o papel fundamental desenvolvido pela memória coletiva e afetiva na preservação do patrimônio. Bosi, segundo Costa,

acredita ser a memória contida nos objetos dos museus e/ou no patrimônio expostos nas ruas uma síntese das memórias de toda gente, que quando

²²⁷ CASTELLS, Manuel. **O Poder da Identidade**. Tradução de Klauss Brandini Gerhardt. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

²²⁸ PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & história cultural**. 2ª Edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

trabalhada pela linha da história, com o ponto equilibrado entre a razão e a emoção, se transforma em húmus, capaz de nutrir o solo cimentado das cidades com a essência humana há tempos fragmentada, esfacelada e quase totalmente perdida. (COSTA, 2012, p. 89)

Assim, a identidade Cultural está na memória e na noção de pertencimento que um indivíduo desenvolve em relação a um grupo que preserva comportamentos ligados à sociedade a qual ele pertence. A importância da memória, tanto individual como coletiva, afirma-se como elemento constituinte do sentimento de identidade, uma vez que ela permite, por reconhecimento e assimilação, o sentimento de continuidade e de conexão de fatos e comportamentos de uma pessoa ou de um grupo, fazendo com que o indivíduo se sinta participante e se identifique com determinada cultura.

A identidade, esclarece Heloisa Costa, assume, ao mesmo tempo, caráter de permanência, de resistência e de continuidade, utilizando-se da memória e da história como base de registro de transmissão. Assim, conclui que "a identidade cultural é uma consciência coletiva que se apoia na memória social" (COSTA, 2012, p. 91). Ela pode ser memorada e repassada através de monumentos, pois estes têm a capacidade de transmitir, de forma simbólica, o sentimento de "herança cultural" entre gerações. Historicamente, os monumentos podem remeter a um sentido de identificação imediata a fatos e lembranças que se quiseram fortalecer através deles, estimulando o conhecimento e provocando o não esquecimento.

Entendendo a Museologia como estudo científico das relações entre o homem e o mundo que o cerca, por meio dos bens culturais que formam a herança coletiva, e observando que o patrimônio cultural é representado por bens significantes que fixam códigos culturais em uma dada comunidade, Costa analisa que as transformações pelas quais passam as cidades contemporâneas podem e devem ser realizadas na interligação entre Museologia e Patrimônio. Tais relações, segundo a autora, são importantes para buscar percepções acerca da qualidade de vida e dos critérios possíveis para que uma cidade se torne saudável, já que é um organismo vivo e em desenvolvimento, necessitando guardar a memória de sua existência anterior para encontrar caminhos mais adequados para sua preservação.

Inferindo que as cidades falam e expressam desejos e sentidos de diferentes maneiras, a autora afirma que existe comunicação entre a cidade e seus habitantes por meio de linguagens e códigos que precisam ser decifrados, uma vez que nem sempre o que se vê é exatamente o que ela quer mostrar. A história e a memória das cidades (e das pessoas) são marcadas por objetos (monumentos) testemunhos do patrimônio material e imaterial, nem sempre visíveis, mas submetidos a códigos culturais que necessitam ser estudados, analisados e divulgados para educação dos sujeitos/habitantes.

São os códigos culturais, explica Costa, que podem estar escondidos e dar sentido aos lugares, que acumulam os testemunhos que formam a cidade, a exemplo de ruas, construções históricas, ditos populares, ritos e festas tradicionais, paisagens, odores, sons e manifestações populares que compõem o patrimônio vivo, chamado intangível.

É necessário, avalia a autora, que a noção de patrimônio seja ampliada, que se renove o olhar e a compreensão sobre o fenômeno patrimonial e que esse novo conceito seja apropriado

pelos órgãos responsáveis por inventários registros e tombamentos, sob pena de, não o fazendo, permitir a perda de traços e vestígios que poderiam desvelar o conteúdo e o significado de objetos que, em si mesmos, não conseguem mostrar. Trata-se aqui, da apropriação das memórias afetivas, das narrativas de vida em superposições com os fatos históricos e artísticos para dar a conhecer o real patrimônio das comunidades, imaginadas ou territorializadas em espaços físicos e políticos bem definidos, mas em qualquer dos modelos compostas de sujeitos com emoção e razão. (COSTA, 2012, p. 89-90)

Tomando como base as cidades que se concretizam como ícones, a exemplo de Salvador, como ela menciona, e de Brasília, um de nossos objetos de estudo, por possuírem grande quantidade de exemplares de significativo valor patrimonial urbano, sobre os quais recaem estudos acerca das noções de monumento ligados à memória oficial, coletiva e ao patrimônio, Costa defende existir, sempre, a possibilidade de um diálogo entre a tradição e a inovação, à luz da lista de tipos de patrimônio reconhecidos pela UNESCO desde 2004, que considera como patrimônio cultural, entre objetos e expressões, cidades históricas, paisagens culturais, territórios sagrados, entre outros. Dessa forma, assinala, "As cidades podem ser analisadas pela quantidade e qualidade dos patrimônios que possuem, que preservam e que promovem diálogo com as comunidades urbanas" (COSTA, 2012, p. 90).

Sob esses aspectos, retomamos o problema da Igrejinha Nossa Senhora de Fátima, no qual é possível constatar a manifesta e profunda relação de proteção e afetividade estabelecida entre a comunidade e o templo, cuja referência, para a maioria de seus frequentadores mais assíduos, é de um espaço sacralizado, onde se processa a fé católica e a devoção mariana. Na visão da Paróquia Nossa Senhora de Fátima, embora a Igrejinha seja um patrimônio tombado,

sua edificação teve por objetivo o culto da fé católica em cumprimento de uma promessa. O culto divino que vem sendo celebrado desde sua fundação deve ser também preservado como um patrimônio histórico e cultural, não sendo válido afirmar que a igrejinha depois do tombamento passa a ser espaço sagrado destinado a todos os credos. (PARÓQUIA NOSSA SENHORA DE FÁTIMA, 2018)²²⁹.

²²⁹ Paróquia Nossa Senhora de Fátima. Igrejinha: **A Defesa da Fé**. Brasília. Disponível em: <<http://www.pnsfatimabsb.com.br/artigos/item/124-igrejinha-a-defesa-da-fe>>. Acesso em: 5 mai. 2018.

Mesmo acolhendo crentes e não crentes, a Paróquia afirma que "não se pode negar sua finalidade de prática do culto devocional católico. Negar este fato histórico é querer transformá-la em um museu para todos os credos" (PARÓQUIA NOSSA SENHORA DE FÁTIMA, 2018)²³⁰. Na interpretação da igreja, não parece ser suficiente atribuir seu valor como patrimônio, mas, em primeiro lugar, reafirmar seu espaço como sacralizado e sua finalidade de profissão de fé católica, por isso, sugere que os cultos celebrados ali também sejam preservados como um patrimônio histórico e cultural.

Questionando sua condição, na esfera estatal, aparentemente isenta do conceito religioso e secamente tomada como patrimônio tombado, os responsáveis pela igreja reclamam questões que, segundo eles, devem dar espaço para discussões profícuas, num país que se diz republicano e laico, na tentativa de atribuir a preservação de um patrimônio histórico cultural:

Até onde vai o poder do Iphan ao determinar o que é bom ou mal para edificação dos fiéis não só os católicos, mas de outras denominações religiosas também, no que se refere à arte como instrumento pedagógico de instrução religiosa? (PARÓQUIA NOSSA SENHORA DE FÁTIMA, 2018)²³¹.

Questionam, também, uma suposta inversão de sentidos, uma vez que insinuam ser vítimas de intolerância por parte do poder público:

Ao defender a execução de uma Arte Sacra no espaço sagrado da Igrejinha, conforme a liturgia católica, os devotos da Virgem de Fátima, estariam, de alguma forma, sendo vítimas de intolerância religiosa em nome do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional? (PARÓQUIA NOSSA SENHORA DE FÁTIMA, 2009)²³².

A questão, nesse caso, deve-se, provavelmente, à interpretação de não reconhecerem a iconografia de Fátima representada nas pinturas feitas no templo. O que parece evidente é que, de fato, como afirmado anteriormente por algumas fontes, o mesmo pensamento que teria motivado a destruição do afresco de Volpi, por não corresponder à leitura da arte sacra até então reconhecida e apreciada pelos católicos, teria voltado à tona com a representação de Francisco Galeno. Nenhuma das duas, pelo mesmo motivo, teria caído no gosto dos fiéis e dos párocos da igreja.

Ao argumentar que existe uma clara intenção de que o culto eucarístico seja erradicado da Igrejinha para que a mesma se torne um museu, ideia que não contemplaria sua

²³⁰ Idem.

²³¹ Idem.

²³² Idem.

finalidade histórica, a Paróquia cita a matéria publicada no Caderno C do jornal Correio Braziliense, em 13/06/2009:

Como legado a ser preservado para gerações futuras por políticas públicas e com recursos públicos, sua forma de conservação – e também de uso - necessita ser pensada em termos mais amplos, visando resguardar o testemunho de uma época e do seu imaginário. Inúmeras igrejas ao redor do mundo funcionam com esse caráter de monumento a ser usufruído pela coletividade. (PARÓQUIA NOSSA SENHORA DE FÁTIMA, 2009)²³³

A interferência do Iphan na Igrejinha, na tentativa de resguardar os aspectos referentes ao tombamento em cumprimento do Decreto Lei nº 25/37 que, em seu Artigo 18, prevê a impossibilidade de fazer qualquer construção que impeça ou reduza a visibilidade na vizinhança da coisa tombada sem autorização do órgão, não raro causaram atritos às tentativas dos párocos de resolver situações que se mostravam, na visão da igreja, necessárias e convenientes para atender às necessidades das celebrações e dos fiéis. Um dos casos foi a notificação emitida pelo órgão à igreja, em 2014, referente a uma tenda provisória instalada no local, sem prévia consulta e autorização do Iphan. A esse respeito, o Frei Junio Cesar Roza²³⁴, Pároco responsável pela Igrejinha, apresentou justificativa sobre o equipamento instalado, informando que tratava-se de uma tenda tipo piramidal retangular, móvel, transparente, que fora colocada provisoriamente por causa das chuvas que aconteciam entre os meses de novembro a janeiro, comprometendo o funcionamento da igreja e se transformando num transtorno para as pessoas que a procuravam no momento de recolhimento pessoal, de oração e, principalmente, na participação da santa missa, estendendo-se, inclusive à dificuldade de visitação de turistas. Ele argumentou que participavam da missa, aos domingos, entre 150 a 250 pessoas e que, no período das chuvas, eram realizados casamentos, batizados, bodas, cerimônias de formaturas, missas especiais, além das festividades próprias de final de ano. Frei Junio afirmou que, como pároco, tinha uma visão holística da igrejinha, que não desconsiderava seu valor artístico-cultural, mas que tinha o dever, acima de tudo, "de prezar e zelar pelo espaço religioso e o seu fim último que é a ação litúrgica e a vida espiritual da comunidade local", acrescentando que a comunidade que frequenta o templo era, em grande maioria, formada por pessoas idosas, em alguns casos, cadeirantes, que amavam a igrejinha e não gostariam de se ausentar das missas e orações, mas que o período de intensas chuvas inviabilizava tais presenças. Com a instalação da tenda, ele não pensou na descaracterização do monumento, mas na funcionalidade da Igrejinha e no cumprimento da

²³³ Idem.

²³⁴ BRASIL. Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Processo nº 01551.000013/2014-19

sua finalidade como local de ação litúrgica. Finalmente, Frei Junio reforçou que eles tinham plena consciência de que a igreja se tratava de um monumento tombado, da sua importância artística, urbanística, turística e histórica e que, em nenhum momento, a presença da tenda teve a intenção de "enfeia-la" ou "torná-la ridícula", mas, acatando a notificação do Iphan, a mesma já teria sido removida do local.

Sobre o assunto, o parecer do Iphan²³⁵ reconhece a necessidade de endossar estudos para a instalação de estruturas provisórias no período das chuvas e os impactos negativos gerados, propondo fazer uma simulação virtual de alternativas ou mesmo a utilização de protótipos, buscando soluções no mercado que evitem impactos que impeçam a visibilidade ou perturbem a fruição do templo. Entretanto, afirma que o modelo de tenda apresentado interfere significativamente na apreensão e na visibilidade do bem tombado, reprovando sua instalação, mesmo que provisoriamente. Apesar de se comprometer a buscar uma solução, a Igreja ainda vive o mesmo problema e muitas pessoas assistem a missa ao relento, porque a capacidade do templo é muito pequena para a comunidade que o frequenta.

O caráter patrimonial da Igreja é reconhecido pela Paróquia, bem como a competência do Iphan em promover as reformas necessárias, por isso, quando necessário, é comum a igreja solicitar ao órgão providências para correção de problemas. Em documento encaminhado ao Iphan²³⁶, ao listar algumas necessidades urgentes para a conservação do patrimônio, pedindo providências, Frei Junio argumenta o pedido de reformas justificando as necessidades no viés da representação que o templo tem para a comunidade, na sua trajetória, na sua apropriação pela comunidade e nos vínculos de afetividade existentes entre ela e os frequentadores. Sua história, descreve Frei Junio, "reflete os anseios daqueles que habitam as entre quadras e que foram pioneiros, além das muitas pessoas que adotaram a Igreja como sua comunidade afetiva, tomando-a uma comunidade além do seu território"²³⁷.

²³⁵ Idem.

²³⁶ Idem.

²³⁷ Idem.

A QUESTÃO DO RESTAURO

Beatriz Mugayar Kühl (2007), ao discorrer sobre as teorias de restauro de Cesare Brandi²³⁸, lembra que variados autores, por volta do século 20, apresentaram proposições que, buscando preservar o respeito ao caráter histórico-crítico dos monumentos e das obras artísticas, acabaram por limitar e orientar as ações de restauro. As ações propostas deveriam: considerar as várias fases por que passou a obra, preservando suas marcas de translação no tempo; reconhecer que qualquer ação intervém implacavelmente na realidade figurativa da obra, devendo ser pensada criticamente; e assumir que a restauração deve ter a preocupação de controlar, justificar e fundamentar as alterações, respeitando os aspectos documentais, materiais e formais da obra. A motivação de preservar, por sua vez, deveria considerar razões culturais, científicas e éticas. Antes disso, porém, alguns percussores do restauro defenderam diferentes ideias em relação aos tratamentos.

Camillo Boito formulou os primeiros princípios de restauração que até hoje orientam as intervenções. Defendia o respeito ao original, a reversibilidade e a distinguibilidade, recomendando a manutenção de acréscimos de épocas passadas como parte da história da edificação. Todo o processo deveria ser fotografado, justificado e documentado, respeitando a materialidade do objeto. Foi o primeiro a conceber a importância da conservação em relação à restauração, que só deveria ser feita em caso de necessidade.

John Ruskin defendia o absoluto respeito ao original, levando em conta as transformações feitas em uma obra no decorrer do tempo. Assim como Viollet-Le-Duc, descreve Cesare Brandi (2004)²³⁹, entendia a importância de conservar para evitar degradações. Mas Viollet-Le-Duc, ao contrário de respeitar a originalidade de Ruskin, atuou de forma mais incisiva e invasiva sobre o monumento, pregando sua restituição ao estado anterior, fato duramente criticado por nem sempre ser possível, podendo criar um falso elemento.

Cesare Brandi abordou o processo crítico do restauro afastando a ação do personalismo e evitando o empirismo:

Por isso, definindo a restauração como o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte como tal, a reconhecemos naquele momento do processo crítico em que, tão-só, poderá fundamentar a sua legitimidade; fora disso, qualquer intervenção sobre a obra de arte é arbitrária e

²³⁸ KÜHL, Beatriz mugayar. **Cesare Brandi e a teoria da restauração**. Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP, n. 21, p. 197-211, 1 jun. 2007.

²³⁹ BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração**. São Paulo: Ateliê, 2004.

injustificável. Além do mais, retiramos para sempre a restauração do empirismo dos procedimentos e a integramos na história, como consciência crítica e científica do momento em que a intervenção de restauro se produz. [...] Com isso não degradamos a prática, antes, a elevamos ao mesmo nível da teoria, dado que é claro que a teoria não teria sentido se não devesse, necessariamente, ser verificada na atuação [...]. (BRANDI, 2004, p. 206)

As formulações apontadas por tais pensadores nortearam as políticas preservacionistas, tendo sido adotadas pela Organização das Unesco e pela Legislação Patrimonial brasileira. Da mesma forma, constam em documentos como as Cartas Patrimoniais, como a Carta de Atenas (1933); a Carta de Veneza (1964); a Recomendação Paris (1972), a Carta de Restauro (1972) e a Carta de Burra (1980).

No Brasil, segundo Márcia Chuva (2009)²⁴⁰, ainda na década de 40, o Sphan, então sob administração de Rodrigo Melo Franco de Andrade, começou a discutir e delinear as regras para intervenção de restauro em monumentos. O critério básico que ficou definido era a restituição ao aspecto original e a intervenção mínima, evitando a introdução de elementos novos, não característicos da época de construção e mantendo a aparência antiga, ainda que restaurado. Por outro lado, era possível acrescentar elementos que o Sphan supunha ter anteriormente existido, para melhor compor a ideia do original.

Kühl afirma que, na prática e inclusive para a arquitetura moderna, a teoria brandiana continua sendo aplicada, principalmente em relação aos conceitos e prática da restauração, que o autor buscou afastar do empirismo e da arbitrariedade, vinculando-a ao pensamento histórico-crítico e científico, independente da “opinião” pessoal do restaurador sobre uma dada obra, pregando o restauro como uma ação de caráter cultural, oposta ao pragmatismo.

Ancorado na história e na filosofia, o restauro, segundo Brandi, deve seguir princípios gerais, considerando a existência de várias formas de manifestação cultural, as diversas possibilidades de se enfrentar os problemas apresentados, as peculiaridades de cada obra (material, danos, perdas, limitações), ou conjunto de obras, e seu individual percurso ao longo do tempo e da história. Por isso, lembra Kühl, a restauração é um processo multidisciplinar e exige estudos e reflexões aprofundadas. Não há fórmulas, não há simplificações, devendo ser tratados caso a caso.

Como as tecnologias mudam, afirma Kühl, a restauração possui pertinência relativa. Não é possível prever quais serão os critérios empregados no futuro que, com toda certeza, serão diversos dos atuais.

²⁴⁰CHUVA, Márcia. **Os Arquitetos da Memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

A preservação de monumentos históricos deve, por isso, ser discutida e enfrentada com os instrumentos e vinculada à realidade de cada época, e o fato de, no futuro, as posturas serem diversas, não exime um grupo social da responsabilidade pela preservação dos bens culturais e da escolha dos bens a serem preservados. Por ser um ato crítico, a restauração jamais deveria se colocar em qualquer uma das fases por que passou a obra (muito menos no momento de sua criação) e nunca deveria propor a imitação. (KÜHL, 2007, p. 209)

A restauração, portanto, afirma a autora, de acordo com os princípios consagrados,

deve ser um procedimento realizado com respeito, ética e responsabilidade, de modo a continuar servindo de baliza para as intervenções em monumentos históricos, oferecendo meios adequados para atuar de maneira fundamentada e responsável, sem deformar e deturpar o documento, a memória, os bens legados pelo passado, partes integrantes de nosso presente, para que continuem a ser documentos fidedignos e, como tal, sirvam como efetivos elementos de rememoração e suportes da memória coletiva. (KÜHL, 2007, p. 210)

Ao discutir *A ética das intervenções*, o professor-doutor Flávio de Lemos Carsalade, da Escola de Arquitetura da UFMG²⁴¹, afirma que a maior dificuldade operacional no campo do patrimônio histórico-cultural está relacionada às intervenções feitas no objeto de preservação. Suas observações são de grande importância para discutir a questão da restauração e das consequências que qualquer mudança ou alteração nesse processo pode causar como impacto social.

Carsalade busca entender a motivação de intervir ou modificar o bem histórico como objeto anterior, pré-existente. A resposta é que esse bem é portador de uma mensagem do passado, mas só tem sentido se for usufruído no presente. Assim, a fruição do bem cultural não é apenas a uma observação casual, uma curiosidade de outros tempos:

Esse bem cultural tem uma função social que é a de orientar as populações e o cidadão no tempo e no espaço, colocando a cada um de nós como partícipes de um grupo comunitário que compartilha de uma história comum e de um lugar próprio no mundo, conferindo-nos a sensação de pertencimento. São os bens históricos que também, nos orientam quando percorremos as nossas cidades, através dos marcos arquitetônicos, por exemplo, ou que nos referenciam quando fruímos a nossa cultura ou quando compartilhamos nossa memória comum. Faz parte ainda dessa função social a consolidação de uma identidade coletiva, a qual faz reconhecer-nos como elos de uma comunidade e que estimula nossos laços afetivos e de cidadania. (CARSALADE, 2009, p. 76)

Diante disso, o autor completa que, para que um bem patrimonial possa exercer sua função mais ampla, ele tem que ser acessível e deve estar recuperado em sua potência. Para isso, é necessário intervir no bem. E é neste momento que surgem perguntas sobre como deve

²⁴¹ CARSALADE, Flávio de Lemos. **A ética das intervenções**. In: MIRANDA, Marcos Paulo de Souza; ARAÚJO, Guilherme Maciel e ASKAR, Jorge Abdo. (Org.). *Mestres e Conselheiros, Manual de Atuação dos Agentes do Patrimônio Cultural*. 1 ed. Belo Horizonte: IEDS, 2009, v. 1, p. 76-90.

ser feita essa intervenção e "quais os limites para que o bem não perca seu potencial de ligação com o passado e com a cultura" (CARSALADE, 2009, p. 76). A questão é, segundo Carsalade, sobretudo ética, já que a preservação do patrimônio deve respeitar a pré-existência e também o futuro, ou seja, origina da capacidade de ser hoje e existir amanhã. Examinando tais aspectos éticos, o autor identifica as dualidades que lhe são afetas e procura entender como elas refletem no campo da preservação.

Carsalade pressupõe, primeiramente, a necessidade de reconhecimento do "outro", ou seja, vivemos em mundo relacional e social, no qual devemos reconhecer que não estamos sozinhos e nossos valores e modos de pensar podem não ser necessariamente os do outro. É nesse aspecto que avalia a questão da diversidade: sendo muitos e diferentes, não há como afirmar que um jeito de ser é melhor do que outro, por isso, devemos abrir espaço para que essas diferentes formas de ser se manifestem, reconhecendo esse gesto não só como uma atitude de respeito, mas de compreensão, encarando a diversidade como uma riqueza, possibilitando que diferentes formas de solução de problemas surjam e se tornem válidas. Se essa pluralidade for respeitada e incentivada, novas opções podem surgir para um mesmo problema. "Isso significa que um modo de pensar não pode prevalecer sobre os outros e que não há uma única resposta que prepondere sobre as outras" (CARSALADE, 2009, p. 77). Para fundamentar tal pensamento, Carsalade retoma Piaget:

Em oposição ao egocentrismo inicial, o qual consiste em tomar o ponto de vista próprio como absoluto, por falta de poder perceber seu caráter particular, a personalidade consiste em tomar consciência desta relatividade da perspectiva individual e a colocá-la como em relação ao conjunto das outras perspectivas possíveis. A personalidade é, pois, uma coordenação da individualidade com o universal (...) A personalidade não é o "eu" enquanto diferente dos outros "eus" e refratário à socialização, mas é o indivíduo se submetendo voluntariamente às normas da reciprocidade e da universalidade. Como tal, longe de estar à margem da sociedade, a personalidade constitui o produto mais refinado da socialização. Com efeito, é na medida em que o "eu" renuncia a si mesmo para inserir seu ponto de vista próprio entre os outros e se curvar assim às regras da reciprocidade que o indivíduo torna-se personalidade (PIAGET, 1977, p. 245 in CARSALADE, 2009, p. 78)

É importante, avalia o autor, compreender que, no campo patrimonial, certos bens, ainda que para alguns tenham uma menor importância, para outros podem ter um maior significado. Consequentemente, se de alguma forma são significativos, devem ser respeitados. Esse pensamento se assenta no senso histórico, que permite ao homem se localizar na perspectiva do tempo e relativizar a sua opinião, exercendo uma abertura necessária à interpretação atual do bem histórico, o que o levaria à constatação de que as relações entre os seres e com o mundo deve se dar sob a égide do respeito. Sob o aspecto da questão da

preservação, na avaliação do autor, é exatamente o respeito à pré-existência que deve ser objeto de análise.

Em relação à valorização de monumento histórico no cenário contemporâneo, Carsalade avalia que devemos entender que este está sujeito a mudanças e que precisamos ter a capacidade de absorver esta transformação. Entretanto, a consciência da impermanência, do dinamismo do mundo, nos revela que determinado meio físico tem uma capacidade limitada para absorver os impactos dessas transformações, resistindo sem esgarçar a sua tessitura social, sem deteriorar seu corpo físico, sem matar sua história ou seu legado da natureza.

Quanto ao sujeito e objeto de preservação, Carsalade lembra que, quando elegemos um bem como patrimônio cultural, nossa atenção passa a se concentrar exclusivamente nos atributos desse bem. Afirma que, por trás do bem material, há um sistema de valores e pessoas que o legitimaram como tal. "Ou seja, a "patrimonialidade" de um bem não é algo "automático" ou "natural", mas depende de quem o elege" (CARSALADE, 2009, p. 79). A atribuição do valor coletivo é explicada pelo autor:

A régua usada tem sido a força do Estado, o gosto das elites e, modernamente, a imposição da mídia ou do capital. A partir daí podemos depreender que os valores não estão apenas no objeto, mas na compreensão que as sociedades fazem sobre ele. Essa compreensão se sobrepõe, portanto àquela de que o objeto-patrimônio teria uma "verdade" imanente, a qual deveria ser preservada. Na realidade, não é o objeto que gera as identidades, apenas as simboliza, representa valores anteriormente gerados que se agregam em torno dele. Dessa discussão fica claro que o "ser" patrimônio não está no caráter imanente do objeto, mas sim em uma outra forma de relação que passa também pela pessoa, comunidade ou sociedade, portanto pelo sujeito, que lhe confere tal grau. E quem é esse sujeito? Também esse sujeito tem caráter mutante, dependendo do grupo social, do tempo histórico e dos valores que lhes são inerentes. É ético, portanto, dar voz a outras formas de manifestação que não sejam apenas os grupos dominantes, políticos, econômicos ou midiáticos. (CARSALADE, 2013, p. 77)

A importância dessas constatações não se limita, apenas, à seleção do patrimônio, mas também às intervenções, pois a preservação dos monumentos depende do valor atribuído a eles, em função dos contextos e momentos históricos em que se inserem.

Assim como não há indissociabilidade entre matéria e sujeito, também não há dimensão material desapegada da dimensão imaterial, explica, ou seja, não há possibilidade de atuar no material sem atuar no imaterial "ao fazermos qualquer intervenção, estamos não só sujeitos ao espírito da nossa época, como também alteramos a leitura e o significado desse bem quando o devolvemos à população" (CARSALADE, 2013, p. 81). Quando se processa uma transformação no mundo físico e na realidade sócio-cultural, a essência do bem patrimonial deixa de existir da mesma maneira. Na interpretação de Carsalade, é dessa forma

que, muitas vezes, a coleta de amostras para conservação museológica e sua exposição não funcionam, pois equivale a conviver com a morte de algo que já foi vivo. Da mesma forma, avalia, o fenômeno acontece em casos de intervenção em centros históricos, quando a população residente é expulsa e se constrói um espaço cenográfico, com o único objetivo de atender a demandas econômicas e ao capital, o que não raro acontece nos centros históricos.

Sob esse aspecto, é possível articular as relações que se estabelecem entre território e sociedade, contexto estudado pela Sociomuseologia. Existem diferenças entre as abordagens, conceitos e finalidades relacionadas aos monumentos e às intervenções de restauro realizadas nos tecidos urbanos sob o ponto de vista da arquitetura e da Museologia Social. A primeira, com foco na restauração arquitetônica e preocupada com o espaço e o restabelecimento de sua função, como afirma Carsalade, cede às exigências impostas pela construção de um "um espaço cenográfico", recriado para atender a demandas econômicas e ao capital, devolvendo a função de uso, mas num padrão monetário que inviabiliza a permanência da antiga comunidade. Sob esse ponto de vista, a restauração de centros históricos considera natural que a população residente seja remanejada para a periferia, já que não consegue mais sobreviver no que antes considerava o seu lugar. Na Museologia Social, a preocupação se volta para a relação entre o espaço, o monumento e a comunidade no qual se insere, considerando a valorização do espaço associado ao indivíduo que o habita. Nesse sentido, as ações são orientadas e trabalhadas em benefício não só dos monumentos, mas também da comunidade que lhe confere sentido. A discussão volta-se para questões básicas, por exemplo, se o valor do patrimônio permanece o mesmo, se adquire o mesmo sentido quando distanciado da comunidade que o cerca ou se continua sendo reconhecido como tal. Nesse caso, qual a relevância da comunidade ser ouvida no sentido de decidir as políticas de conservação e restauro desse patrimônio? Como poderiam ser resolvidos os impasses que se colocam em relação aos diversos pontos de vista, individuais, coletivos, públicos, envolvendo o monumento? É certo que esses contextos envolvem questões complexas, mas que precisam ser esgotadas no sentido de conseguir chegar ao melhor consenso possível.

A resposta de Calasarde pode apontar uma alternativa. Atualizar, afirma, não é fazer algo antigo "palatável" ao gosto contemporâneo, mas dar ao monumento uma continuidade significativa. Se a iniciativa é "adaptar o antigo ao gosto atual" ou "manter o ar antigo", o bem corre o risco de ser inserido na vida de forma artificializada. O esforço de torná-lo palatável e de aproximar de algo diferente ou mesmo semelhante tem como consequência o estranhamento, mantém a distinção e a separação. Se a iniciativa é mantê-lo no contínuo do

cotidiano, ele sofre um processo natural de inclusão, o que integra, aproxima, minimiza o contraste e proporciona mais naturalidade à inserção.

Carsalade propõe algumas estratégias de abordagem para a questão ética das intervenções, através de três eixos: da intersubjetividade, da sustentabilidade e da pesquisa da natureza do objeto que vai sofrer a intervenção.

A intersubjetividade, considerando sua relatividade, segundo Carsalade, pode ser uma saída possível para o problema ético das relações entre o sujeito, o objeto e a sociedade, se considerarmos que o “ser” patrimonial não está só no caráter do objeto, mas sua relação com a pessoa, comunidade ou sociedade que lhe confere tal condição. É necessário, afirma, discutir, informar e favorecer um entendimento amplo da realidade em relação ao patrimônio, formando uma sociedade consciente, compartilhando decisões, entendendo a “patrimonialidade” como um ato social. É importante abordar uma ética de intervenções baseada na negociação, equilíbrio, discussão, diálogo e consensos, o que proporcionará o surgimento de várias opiniões e pontos de vista, todos eles em defesa da ética, defendendo diferentes graus de intervenção no objeto, condicionados pelos valores que podem não ser homogêneos. A discussão de valores incluídos no debate sobre a função do bem patrimonial, os quais abordam funções psicológicas e sociais (proteção da identidade, herança, etc.), também leva ao resgate da sua utilidade como fator ético relevante para servir à sociedade em que se insere o bem. Esse fator pode produzir conflitos entre os sujeitos afetados pelo processo de Restauração. O autor avalia que, eticamente, seria tanto correto e funcionalmente melhor, tentar equilibrar as possibilidades oferecidas pelo objeto aos seus usuários, para cada pessoa, para quem desenvolve alguma função de algum tipo.

Quanto ao problema da autenticidade do monumento, Carsalade refere que alguns autores acreditam que a ética da preservação, para ser verdadeira, deve se estender a todos os segmentos das sociedades envolvidas. Tal postura acaba por levar à noção de que um bem é tanto melhor preservado quanto maior o número de pessoas satisfeitas com sua forma de preservação. Para ele, portanto, a preservação não pode ser tecnocrática, mas tampouco populista, devendo ser realizada, contemporaneamente, sob a égide da negociação e sustentabilidade.

Sob este enfoque, Carsalade lembra que a preservação só alcança êxito se legitimada pela sociedade e apoiada em instrumentos de inclusão social e econômica. A Carta de Burra, do Conselho Nacional de Monumentos e Sítios, de 1980, orienta a conservação e a gestão dos sítios com significado cultural, substituindo as tradicionais ideias de preservação centrada exclusivamente no objeto e na imagem, e adota, lembra o autor, a obra única ou obra de arte

numa concepção mais flexível do bem patrimonial, considerando a importância da manutenção das características essenciais do bem, mesmo se forem necessárias promover algumas mudanças de determinados traços conformativos. Dessa forma, nas intervenções urbanas, é importante definir parâmetros referenciais e limites de intervenção nos monumentos históricos, como caráter histórico, historicidade, necessidades sociais e importância simbólica.

Carsalade ressalta a relevante discussão acerca da gestão da mudança e dos limites aceitáveis para a manutenção do caráter das obras de arte e dos monumentos, o que, muitas vezes, se traduz num paradoxo:

Se a nossa escolha sobre o que conservar for demasiado aberta que atrapalhe a leitura histórica das futuras gerações corremos o risco de empobrecer sua memória e qualidade de vida. Se, por outro lado, formos demasiado conservadores, corremos o risco de “congelar” a vida do lugar, negando a sua integração à vida presente. (CARSALADE, 2013, p. 82)

Entre os restauradores, algumas premissas estão consolidadas e, na medida do possível, devem ser respeitadas em benefício do patrimônio, o que é também lembrado por Beatriz Kühl (2005)²⁴²:

Camilo Boito já alertava, há mais de um século, que para “bem restaurar é necessário amar e entender o monumento”. A preservação deve ser consequência de esforços multidisciplinares que envolvem acurada pesquisa histórico-documental, iconográfica e bibliográfica, sensíveis estudos antropológicos e sociológicos, pormenorizado levantamento métrico-arquitetônico e fotográfico do(s) edifícios (ou empregar as modernas técnicas de laser-scan em três dimensões), exame de suas técnicas construtivas e dos materiais, de sua estrutura, de suas patologias, e análise tipológica e formal. Fatores esse que levam ao entendimento das várias fases por que passou a obra no decorrer do tempo e de sua configuração e problemas atuais. A restauração e a conservação devem calcar-se em muitos campos disciplinares distintos “cada um com a devida autonomia, que é algo diverso de isolamento”, tais como engenharia química, física, biologia, arquitetura, e depende sobremaneira da história, podendo, por sua vez, através desses estudos conscienciosos dos bens, fornecer importantes dados para esclarecimentos historiográficos. Envolvem, pois, vários campos disciplinares, que devem trabalhar de forma integrada. O conhecimento aprofundado deveria conduzir à compreensão e, por conseguinte, ao respeito pela(s) obra(s), requisito essencial quando se trata de bens culturais, que leva a posturas verdadeiramente conservativas. Pois intervir num bem de interesse cultural, que é um documento histórico e possui papel memorial é ato de extrema responsabilidade, pois se trata, sempre, de documentos únicos e não reproduzíveis. Essa percepção deveria levar a conscientização, pelo fato de qualquer intervenção, de modo forçoso, alterar o bem, de que uma mudança não controlada leva a perdas irreparáveis, lembrando-se que os organismos históricos são muito delicados. É preciso, portanto, projetar

²⁴² KÜHL, Beatriz Mugayar. **História e Ética na Conservação e na Restauração de Monumentos Históricos**. In: Revista CPC, v. 1. N.1. São Paulo: CPC, 2005.

considerando ao mesmo tempo os condicionantes de partido históricos, formais e materiais, pois a restauração deve preservar e facilitar a leitura dos aspectos estéticos e históricos do monumento, sem prejudicar o seu valor como documento e sem eliminar de forma indistinta as marcas da passagem do tempo na obra. (KÜHL, 2005, p. 32-33)

A ética das intervenções, lembra Carsalade, ainda é um tema complexo porque nem sempre é possível alcançar uma unanimidade e as variantes que surgem envolvem diferentes culturas, pontos de vistas e pactos sociais. A ética deve considerar o conhecimento técnico, se basear na reflexão e respeitar o saber geral. Não há, observa o autor, como separar o problema de seus atores culturais, sociais, políticos, econômicos, etc. e nem criar uma cartilha de procedimentos técnicos que abranja todos os pormenores que surgem. Mas existe uma saída que deve contemplar todos os interesses:

Entendendo que quanto mais a preservação se mantiver no continuum da vida, respeitando a pré-existência, mas sem magnificações artificiais, reconhecendo valores urbanos e sociais do espaço e suas alterações tanto da matéria quanto dos significados, estaremos preservando nosso patrimônio naquilo que ele tem de peculiar, mas também na sua conexão com seus cidadãos e com a personalidade própria de cada lugar. (CARSALADE, 2013, p. 90)

Para entender melhor as políticas de preservação adotadas por várias nações mediante acordos de cooperação e, a partir do entendimento de que tais medidas foram criadas pelo bem do patrimônio mundial, orientando também as ações adotadas no Brasil, apresentamos, a seguir, algumas normativas que estabelecem a questão da preservação e restauração do patrimônio:

A Carta de Atenas, produzida a partir da conferência que discutiu, em 1933, os princípios gerais e as doutrinas relativas à proteção dos monumentos, afirma a diversidade de casos específicos, entendendo que cada caso deve comportar uma solução própria, uma vez que se constatou uma tendência geral em abandonar as reconstituições integrais, evitando os riscos de adotar uma manutenção regular e permanente, preferindo assegurar a manutenção dos edifícios. Entretanto, recomenda que, no caso em que uma restauração pareça indispensável devido à deterioração ou destruição, "que se respeite a obra histórica e artística do passado, sem prejudicar o estilo de nenhuma época" (CURY, 2004, p. 13)²⁴³.

Diante da constatação de que existem diferenças entre as nações acerca das legislações criadas com o objetivo de proteger dos monumentos de interesse histórico, artístico ou científico, apresentando dificuldades de conciliar o direito público e o privado, a

²⁴³ CURY, Isabelle (Org.). **Cartas Patrimoniais**. Rio de Janeiro: IPHAN, 3ª edição, 2004.

Carta de Atenas se preocupou em aprovar uma tendência geral que abordasse os instrumentos legais, adaptando as circunstâncias locais à opinião pública "de modo que se encontre a menor oposição possível, tendo em conta os sacrifícios que estão sujeitos os proprietários, em benefício do interesse geral" (IPHAN, CARTAS PATRIMONIAIS, 2004, p. 14).

A conferência, no que concerne à conservação da escultura (o que se poderia, a priori, ser estendido a outros casos de manifestações artísticas que se enquadrem na questão colocada), que "retirar a obra do lugar para o qual ela havia sido criada é, em princípio, lamentável. Recomenda, a título de precaução, conservar, quando existem, os modelos originais e, na falta deles, a execução de moldes" (IPHAN, CARTAS PATRIMONIAIS, 2004, p. 15). Quanto a outros monumentos, a Carta de Atenas recomenda que os especialistas, em unanimidade, aconselhem, antes de qualquer consolidação ou restauração parcial, a análise escrupulosa das moléstias que afetaram o bem e que as decisões sejam tomadas considerando que cada caso assume um caráter especial e, como tal, deve ser tratado.

Considerando a importância técnica e moral de conservação dos monumentos, e entendendo que o interesse pela conservação do patrimônio artístico e arqueológico da humanidade interessa à comunidade dos estados, a conferência que culminou na Carta de Atenas, em nome do espírito do Pacto da Sociedade das Nações, sugere a colaboração entre os países. Assim, propõe, em nome do interesse de salvaguardar as obras primas, que as proposições a respeito das intervenções sejam submetidas à Organização de Cooperação Intelectual da Sociedade das Nações para que, após sindicâncias e estudos acerca do bem, se pronuncie sobre a oportunidade das providências a serem adotadas e sobre os procedimentos a serem seguidos em cada caso particular.

Uma nova discussão da Carta de Atenas apresenta o contexto da cidade e sua região como parte de um conjunto econômico, social e político, assim, avalia que os valores de ordem psicológica e fisiológica própria do ser humano devem ser introduzidos nos debates considerando as preocupações de ordem social, afirmando que "A vida só se desenvolve na medida em que são conciliados os dois princípios contraditórios que regem a personalidade humana: o individual e coletivo" (IPHAN, CARTAS PATRIMONIAIS, 2004, p. 22).

Isolado, o homem sente-se desarmado; por isso liga-se espontaneamente a um grupo. Entregue somente a suas forças, ele nada construiria além de sua choça e levaria, na insegurança, uma vida submetida a perigos e a fadigas agravados por todas as angústias da solidão. Incorporado ao grupo, ele sente pesar sobre si o constrangimento de disciplinas inevitáveis, mas, em troca, fica protegido em certa medida contra a violência, a doença, a fome: pode aspirar a melhorar sua moradia e satisfazer também sua profunda necessidade de vida social. Transformado em elemento constitutivo de uma sociedade que o mantém, ele colabora direta ou indiretamente nas mil

atividades que asseguram sua vida física e desenvolvem sua vida espiritual. Suas iniciativas tornam-se mais frutíferas, e sua liberdade, melhor defendida, só se detém onde ameaça a de outrem. Se os empreendimentos do grupo são sábios, a vida do indivíduo é ampliada e enobrecida. Se a preguiça, a estupidez e o egoísmo o assolam, o grupo, enfraquecido e entregue à desordem, só traz a cada um de seus membros rivalidades, rancor e desencanto. Um plano é sábio quando permite uma colaboração frutífera, propiciando ao máximo a liberdade individual. Irradiação da pessoa no quadro do civismo. (IPHAN, CARTAS PATRIMONIAIS, 2004, p. 22)

Sob o aspecto abordado pela Carta de Atenas, a concepção urbanística de Brasília planejada por Lucio Costa, conforme categorizou Brendle (2006, p. 14)²⁴⁴, tem plano essencialmente clássico, pela pureza, simetria e regularidade geométrica das cidades ideais renascentistas e, ao mesmo tempo, moderno e contemporâneo, atendendo às quatro doutrinas urbanísticas previstas no documento: habitar, trabalhar, cultivar o corpo e o espírito e circular. Tais funcionalidades foram propostas para as cidades modernas em detrimento das cidades tradicionais.

A Carta de Veneza (Carta internacional sobre conservação e restauração de monumentos e sítios, 1964), permanece um texto básico e suas orientações continuam válidas para decidir e atender às questões ligadas à preservação de monumentos históricos. Suas considerações são essenciais para que os princípios de conservação e restauro sejam elaborados e formulados num plano internacional que envolva um comum acordo entre as nações, embora reconheça a competência de cada país aplicar tais princípios de acordo com sua própria cultura e tradições. Apesar desse entendimento, o documento procura orientar para que as intervenções ocorram seguindo princípios críticos, observando regras definidas após discussões críticas acerca do tema, incansavelmente debatidas pelos teóricos percussores da restauração e, finalmente, consagradas como premissas básicas a serem consideradas.

As definições constantes na Carta de Veneza compreendem, quanto ao monumento histórico:

A criação arquitetônica isolada, bem como o sítio urbano ou rural que dá testemunho de uma civilização particular, de uma evolução significativa ou de um acontecimento histórico. Estende-se não só às grandes criações, mas também às obras modestas, que tenham adquirido, com o tempo, uma significação cultural. (IPHAN, CARTAS PATRIMONIAIS, 2004, p. 92)

Quanto à conservação e restauro dos monumentos, a Carta de Veneza afirma que estas constituem uma disciplina que enseja a colaboração de todas as ciências e técnicas que possam, de alguma forma, contribuir para o estudo e a salvaguarda do patrimônio

²⁴⁴ BRENDLE, Maria de Betânia Uchôa Cavalcanti. **Brasília Rediscutida**. Continente Multicultural, v. 64, p. 12-17, 2006.

monumental, abrangendo tanto a obra de arte quanto o testemunho histórico. A conservação dos monumentos é favorecida por sua destinação a uma função útil à sociedade, mas não pode nem deve alterar a disposição ou decoração dos edifícios. Esses limites devem ser observados antes de promover qualquer modificação pelos usos e costumes que passem a ter essas edificações. "Enquanto sua ambiência subsistir, será conservada, e toda construção nova, toda destruição e toda modificação que possam alterar as relações de volumes e cores são proibidas" (IPHAN, CARTAS PATRIMONIAIS, 2004, p. 92). E ainda, os elementos de escultura, pintura ou decoração que forem partes integrantes do monumento não poderão ser retirados, a menos que essa medida seja a única capaz de assegurar sua conservação.

O processo de restauração deve ter caráter excepcional. Seu objetivo de conservar e revelar os valores estéticos e históricos dos monumentos fundamenta-se em três princípios: respeito ao original; autenticidade (a intervenção termina quando começa a hipótese); e distinguibilidade (todo trabalho feito deve se destacar da composição e ostentar a marca do tempo, distinguindo-se das partes originais, a fim de que a restauração não falsifique a obra).

Se uma edificação sofreu, ao longo do tempo, várias alterações, as contribuições válidas de todas as épocas devem ser respeitadas, uma vez que a unidade de estilo não representa a finalidade a ser alcançada numa restauração. Entretanto, a exibição de uma dessas etapas pode ser considerada excepcional se for reconhecida como de "grande valor histórico, arqueológico ou estético, e seu estado de conservação é considerado satisfatório. O julgamento do valor dos elementos em causa e a decisão quando ao que pode ser eliminado não podem depender somente do autor do projeto" (IPHAN, CARTAS PATRIMONIAIS, 2004, p. 94).

Os trabalhos de conservação, de restauração e de escavação serão sempre acompanhados pela elaboração de uma documentação precisa sob a forma de relatórios analíticos e críticos, ilustrados com desenhos e fotografias. Todas as fases dos trabalhos de desobstrução, consolidação, recomposição e integração, bem como os elementos técnicos e formais identificados ao longo dos trabalhos serão ali consignados. Essa documentação será depositada nos arquivos de um órgão público e posta à disposição dos pesquisadores; recomenda-se sua publicação. (IPHAN, CARTAS PATRIMONIAIS, 2004, p. 95).

Apesar de essa recomendação parecer, de certa forma, evidente, devendo ser uma prática consolidada, obrigatória e integrante de uma intervenção de restauro, infelizmente, nem sempre ocorre como realmente deveria ser. Essas propostas já eram formalizadas nos textos de Viollet-le-Duc, reiteradas por Camillo Boito e referendadas pela Carta de Atenas (item VII, c), sendo ainda essenciais para a elaboração de um projeto bem fundamentado, para controle das ações implementadas e dos resultados obtidos, além de garantir ao executor da

restauração a comprovação da execução ética e correta de seu trabalho, evitando questionamentos posteriores. É essa uma forma de resguardar os profissionais envolvidos no trabalho de restauro, inclusive para divulgação e apreciação crítica dos resultados obtidos.

O Iphan, como órgão responsável pela fiscalização e pela operacionalidade das normativas de preservação de Brasília, sempre esteve envolvido nas discussões e estudos estabelecidos aos longos dos anos, voltados para a complementação e detalhamento dos critérios normativos para a cidade. A preocupação institucional, de acordo com a Superintendência do Iphan no Distrito Federal, em relação ao conjunto urbanístico de Brasília²⁴⁵, entende o tema como uma grande complexidade:

decorre do entendimento de que a área tombada de Brasília, ainda se ressentida de uma normativa de maior amplitude para enfrentar o desafio de sua preservação. A razão é que o conjunto sob proteção histórica desafia os conceitos e práticas utilizadas nos demais centros históricos já estratificados pelo tempo. (SUPERINTENDÊNCIA DO IPHAN NO DISTRITO FEDERAL, 2016, p. 3)

Brasília, segundo o documento, tem um acervo urbano incomum, configurando-se num projeto urbanístico autoral e inconcluso, de grande extensão, contemporâneo, sob intensa dinâmica urbana, entendimento também legitimado pelo Comitê do Patrimônio Mundial da Unesco. O desafio imposto no campo preservacionista exige, portanto, novas abordagens, instrumentos e práticas de gestão além de sua condição patrimonial. Não se trata apenas de preservar um artefato patrimonial, é preciso incorporar sua dimensão urbana, considerando que Brasília é a capital do país. Daí a necessidade de se articular o conceito de espaço como categoria histórica, fruto de relações sociais em perene movimento.

Lúcio Costa, ao falar da preservação da cidade, afirma a complexidade das interpretações acerca da sua preservação:

Sinto que há duas correntes, aparentemente contraditórias: uma, daqueles que acham o que o Plano Piloto é intocável; e outra, daqueles que, pelo contrário, entendem que a vida continua e que a cidade tem de ser reformulada de acordo com as novas necessidades. Não vejo contradição, porque é fato que o Plano Piloto, como dissera anteriormente, não foi concluído. E gostaria que isso ocorresse dentro das proposições originais. Depois, então, haveria oportunidade para novas formulações. Não impedirá que haja grandes inovações dentro da cidade, uma vez mantidos certos parâmetros, certos pontos já assimilados [...] (LUCIO COSTA, 1974, in SUPERINTENDÊNCIA DO IPHAN NO DISTRITO FEDERAL, 2016, p. 4)

²⁴⁵ BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Superintendência do Iphan no Distrito Federal. **Conjunto urbanístico de Brasília. Complementação e detalhamento da portaria nº 314/1992.** Documento Técnico. Brasília, maio de 2016. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/portaria_166_doc_tec.pdf. Acesso em: 06 de mai. 2019.

O documento conclui que o Conjunto Urbanístico de Brasília é

um organismo urbano amplo, disperso, rarefeito e heterogêneo em sua morfologia, temporalidade e valoração para a história do urbanismo mundial. Portanto, qualquer normativa para sua preservação deve considerar essa multiespacialidade e avançar na formulação de uma abordagem preservacionista própria, distinta da utilizada em centros históricos já estratificados pelo tempo. Entendimento que se alinha com o ideário preservacionista construído ao longo da história da cidade. (SUPERINTENDÊNCIA DO IPHAN NO DISTRITO FEDERAL, 2016, p. 12)

Brasília, dessa forma, está inserida nos conceitos e normativas apresentados, sendo observados vários problemas quanto a sua gestão enquanto patrimônio histórico e artístico tombado. A cidade não passa imune aos riscos inerentes ao mercado imobiliário, ao crescimento demográfico e à fragilização de políticas públicas para sua preservação que, muitas vezes, não são cumpridas como deveriam por uma série de fatores, como a interferência político-econômica, ou padecem da falta de discussões exaustivas junto à comunidade para que os problemas, postos e resolvidos, resultem em soluções em benefício da cidade.

No caso da Igrejinha Nossa Senhora de Fátima, os conflitos resultantes são patentes e demonstram como as relações entre o monumento e comunidade podem se tornar fortalecidos, principalmente quando o vínculo se dá por uma relação de grande afetividade por ser onde o povo exerce sua fé. Portanto, um patrimônio dotado de sacralização, assume um valor que ultrapassa a relação material e estética, mais voltada para o contorno espiritual.

8. FORMULAÇÃO DO PROBLEMA E METODOLOGIA DE TRABALHO

A abordagem dos problemas relacionados à destruição do afresco de Alfredo Volpi da Igrejinha Nossa Senhora de Fátima e à polêmica que suscitou a substituição da pintura, buscou o alinhamento em consonância com a linha de pesquisa Museologia e Desenvolvimento Social, propondo investigações relacionadas à teoria museológica contemporânea, com base nas relações de identidade, indivíduo e patrimônio, tendo a cidade como espaço onde se processam tais as relações. Entretanto, com o encaminhar da pesquisa, a questão do patrimônio ficou mais evidente, o que levou a optar por concentrar as discussões mais atentas a essa questão.

A metodologia de trabalho adotada buscou analisar:

- a) Documentos de instituições públicas que pudessem ter informações acerca do templo, do histórico do afresco e do processo de restauração, como: Arquivo Público do Distrito Federal (ARPDF); Departamento de Patrimônio Histórico e Artístico do Distrito Federal (Depha), Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico do Distrito Federal (IPHAN-DF); e da Paróquia Nossa Senhora de Fátima, responsável administrativa pela Igrejinha.
- b) Matérias publicadas na mídia local e nacional como fontes potencialmente informativas, uma vez que a mesma deu ampla cobertura aos problemas relacionados à Igrejinha.
- c) Entrevista com o Instituto Volpi de Arte Moderna (Iavam) para levantamento de informações biográficas do artista, suas obras e sobre o afresco perdido.
- d) Entrevista com Francisco Galeno, a fim de obter informações acerca da pintura que realizou na Igrejinha, dos problemas encontrados e outras informações sobre sua experiência de trabalho.
- e) Instrumentos de pesquisa aplicados na comunidade - nesse caso, foram feitas entrevistas presenciais e, posteriormente, aplicado um questionário on-line, abordando questões acerca do perfil dos entrevistados, levantamento dos problemas relacionados ao templo e buscando a opinião da comunidade em relação às obras de Volpi e Galeno.

PESQUISA DOCUMENTAL

O levantamento de dados e informações se baseou em pesquisas documentais em instituições públicas e privadas, como:

ARQUIVO PÚBLICO DO DISTRITO FEDERAL (ARPDF) - Realizadas pesquisas em fontes bibliográficas e documentais. Foram encontrados livros, revistas, mapas, fotografias, depoimentos orais, matérias publicas em jornais e outros documentos relativos à Brasília.

DEPARTAMENTO DE PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DA SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA DO GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL (Depha) - O Órgão dispunha de boa documentação acerca da Igrejinha, entretanto, nada que fornecesse informações sobre o que aconteceu com o afresco. Foi encontrado um laudo técnico, emitido por dois restauradores, atestando a perda irreversível do afresco. Foram também encontrados mapas, fotografias, depoimentos orais e matérias publicadas em jornais, além dos processos relativos ao tombamento distrital do templo e a duas restaurações realizadas na Igrejinha na década de 1980.

INSTITUTO DE PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL DO DISTRITO FEDERAL (Iphan) - A pesquisa realizada na documentação disponibilizada pelo órgão, com o objetivo de levantar como se deu a última restauração do templo, se baseou na análise dos processos de tombamento de Brasília, da Igrejinha Nossa Senhora de Fátima e da restauração do templo, que ocorreu em 2009. Nesse último, não foi possível conseguir dados muito relevantes sobre o processo de restauração, principalmente em relação ao problema com a comunidade. O processo examinado não continha documentos relativos a qualquer tipo de convocação da comunidade ou da igreja para discutir o assunto, bem como não foram encontradas atas de reunião. Foi encontrada documentação referente ao processo movido por algumas pessoas no Ministério Público, porém, o documento foi respondido pelo órgão àquele Ministério sem mencionar qualquer discussão com a comunidade. As menções, publicadas na imprensa e nos argumentos apresentados ao Ministério Público foram de natureza técnica e, de alguma forma, arbitradas.

INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO DO DISTRITO FEDERAL (IHGB) - O instituto foi utilizado como fonte de pesquisa bibliográfica por possuir um grande acervo sobre a cidade. A arquiteta Vera Bosi, representante do Instituto, concedeu entrevista e falou sobre a complexidade de preservação da cidade, entretanto, a questão da Igrejinha, especificamente, não foi abordada porque Vera não acompanhou o problema de perto.

PARÓQUIA NOSSA SENHORA DE FÁTIMA (PNSF) - A tentativa de pesquisa na Paróquia Nossa Senhora de Fátima, responsável administrativa pela Igrejinha, foi frustrada, uma vez que não foi possível ter acesso a qualquer documentação sobre a Igrejinha e os responsáveis por ela, no momento, não quiseram se manifestar. Aqueles que trabalharam na Igrejinha no período da última restauração não estão mais em Brasília, Frei Odolir está doente e o frei Junio Roza, que o sucedeu e com o qual consegui obter algumas informações, foi transferido. A Arquidiocese de Brasília também foi procurada, mas adotou a mesma postura de não se manifestar. A alegação feita pelo Frei Messias Chagas Braga, atual pároco responsável pela Igrejinha, foi de que o tema é bastante polêmico e que, internamente, decidiram que não iriam mais falar sobre qualquer assunto relacionado ao ocorrido, nem em relação ao afresco perdido, nem em relação ao conflito gerado pela inserção da nova pintura. E-mails enviados não foram respondidos ou me encaminharam de um lado para o outro. Outras fontes pesquisadas, principalmente na mídia, também referiram a dificuldade de comunicação e a falta de manifestação por parte da igreja.

INSTITUTO ALFREDO VOLPI DE ARTE MODERNA - IAVAM - O Instituto, representado por seu presidente Pedro Mastrobuono, prestou informações relevantes acerca da biografia e das obras do Mestre do Cambuci, por meio de entrevistas e fornecendo farto material para pesquisa (fotografias, livros e indicações de fontes documentais e de pessoas). A imagem colorida do afresco do artista na Igrejinha Nossa Senhora de Fátima foi fornecida por ele e consta na obra “Oscar Niemeyer – Territórios da Criação”, lançada em comemoração aos 100 anos do arquiteto, pela editora Pinakothek²⁴⁶. O Instituto Alfredo Volpi informou que, em nenhum momento, foi procurado pelo Iphan para discutir sobre o trabalho de Alfredo Volpi, nem lhes foi solicitada qualquer informação que pudessem fornecer sobre a obra. O instituto também demonstrou insatisfação com a alternativa utilizada pelo órgão, de substituição da obra de Volpi por outra, principalmente pela falta de comunicação. Antes

²⁴⁶COSTA, Marcus Lontra. **Oscar Niemeyer (1907-2012): Territórios da criação**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2017.

representado por Marco Antonio Mastrobuono, hoje falecido, e respondendo por ele seu filho, Pedro Mastrobuono, o Iavam tem como principais finalidades fomentar o desenvolvimento da cultura brasileira, a preservação e a divulgação da memória e da obra artística de Alfredo Volpi, entre outros artistas, atuando na formação, desenvolvimento e consolidação da consciência de defesa do patrimônio cultural brasileiro²⁴⁷.

PINAKOTHEKE CULTURAL - A pesquisa também contou com a colaboração de Max Perlingeiro, da Editora Pinakothek, responsável pelo lançamento da obra “Oscar Niemeyer – Territórios da Criação”²⁴⁸, cujo exemplar foi cedido para a realização desta pesquisa. A Pinakothek Cultural é uma organização especializada em planejamento e produção de exposições e publicações específicas, exclusivamente voltadas para a história da arte no Brasil. Com sede no Rio de Janeiro e representação em São Paulo e Fortaleza, destaca-se como espaço cultural de relevância, apresentando exposições relacionadas à arte moderna e contemporânea de artistas brasileiros. Atuando paralelamente ao campo editorial, a Pinakothek Cultural tem trabalhado também em atividades voltadas para exposições museológicas e tratamento de acervos públicos e privados.

PESQUISA JUNTO À COMUNIDADE

Foi elaborado um questionário e aplicado pessoalmente, mediante a abordagem de pessoas na quadra 307/308 sul e nas imediações da Igreja. Também foi feito um questionário online, divulgado por meio de redes sociais, buscando um alcance maior de pessoas que teriam alguma relação com o patrimônio de Brasília, principalmente aquelas que frequentam ou já frequentaram o templo. Observou-se certa dificuldade de acesso às pessoas que poderiam dar mais informações sobre o que supostamente teria ocorrido com a pintura de Alfredo Volpi, uma vez que tratam-se de pessoas muito idosas e algumas já falecidas.

Como resultado das duas pesquisas, apresentamos os dados a seguir:

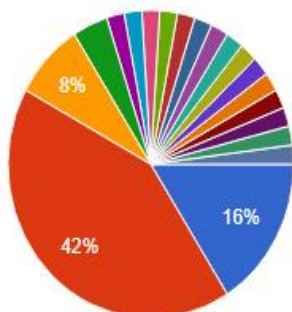
²⁴⁷ INSTITUTO ALFREDO VOLPI DE ARTE MODERNA. Disponível em: <<http://www.institutovolpi.com.br/sobre/#finalidades>>. Acesso em: 20 ago. 2018.

²⁴⁸ COSTA, Marcus Lontra. Oscar Niemeyer (1907-2012): Territórios da criação. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2017.

Lugar de culto. Ícone de arquitetura e cálculo estrutural
Não tenho vínculos
Memória afetiva
Além de um lugar tranquilo para meditar e conversar com Deus, é um belíssimo ponto turístico
Fui muito pouco
Uma benção
Monumento arquitetônico e espaço de referência afetiva(passei minha infância na SQS 308)
Um lugar para encontrar com Deus e comigo mesma.
E uma das obras mais bonitas da arquitetura!
Memória afetiva que vem com a cidade
Um lugar estético e espiritual que remete a minha infância e muitos momentos da minha vida
Ela é o resumo de Brasília pela arte, beleza e fé.
Beleza e acolhimento
O início de minha vida em Brasília. Excelentes lembranças, encontros, maravilhosos.Primeiro monumento religioso
Identidade da cidade, orgulho e carinho
Família.Cresci ali do lado e frequentava sempre lá.Casei lá e batizei 2 filhos meus lá também tenho ótimas lembranças da minha infância lá e também das quermesses que até hoje ocorrem.
Símbolo de Brasília, do início da cidade e de memória da família, que morava na SQS 308 e frequentava a Igreja.
Resgate da minha infância
Beleza
Um espaço simbólico de referência à memória de Brasília. Lugar de celebração da fé.
Local onde meus pais se casaram
Uma obra que faz parte da identidade visual da população, com o painel de autoria de Athos Bulcão, peça icônica de Brasília
Um lugar sagrado,símbolo de fé e faz parte da história de Brasília
Memória da cidade e onde me casei
Brasília e sua religiosidade
Tudo! Tem fé a e acha a igreja linda! Só quando colocar a pintura nova que não gostou, e nem dos desenhos.
Infância
Um patrimônio ímpar
Fé e beleza
Um lugar de oração e onde encontro e converso com amigos.
Lugar de oração
Trabalho
Um lugar onde trabalho e me encontro com Deus
Uma referência histórica. E momento primeiro de Brasília
Um ícone para Brasília. A simplicidade do local de oração.
Fui batizada e fiz a primeira comunhão. E representa o melhor da minha infância e juventude.
Uma referência desde a época de construção da cidade. E quando eu cheguei já havia a igreja
Exemplo de modernismo, amplitude, abertura, novidade, o início de Brasília, e exemplo de audácia e graciosidade.
É um dos símbolos da cidade que reúne que a arquitetura de Niemeyer na quadra modelo de Lúcio Costa, e com emblemáticos azulejos de Athos Bulcão

4) Você reside/trabalha próximo à igreja?

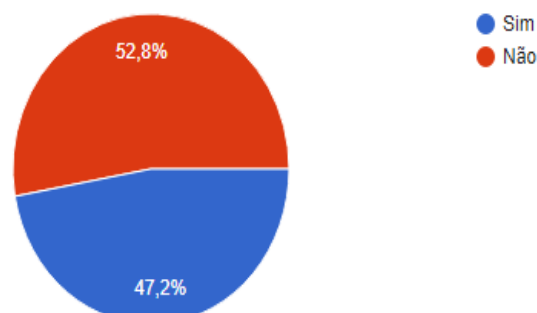
50 respostas



- Trabalho.
- Resido.
- Não.
- Não.
- Arquivo Nacional.
- Trabalhei próximo do local por 10 anos.
- Não.
- Residi nos anos 60/70.
- Já residi no passado, década de 1960.
- Não. Moro e trabalho na Asa Norte.
- Moro em Sobradinho, mas apaixonado po Athos Bulcão e Nossa Senhora.
- Não mais. Eu fazia ballet ao lado da Igrejinha.
- Atualmente não, moro em Santa Catarina.
- Trabalhei ali próximo. Na 508 sul e também na 106 sul.
- Nenhum dos dois.
- Já visitei a igreja.
- Já residi próximo.
- Não trabalho nem resido próximo à igreja.
- Moro na Asa Norte.

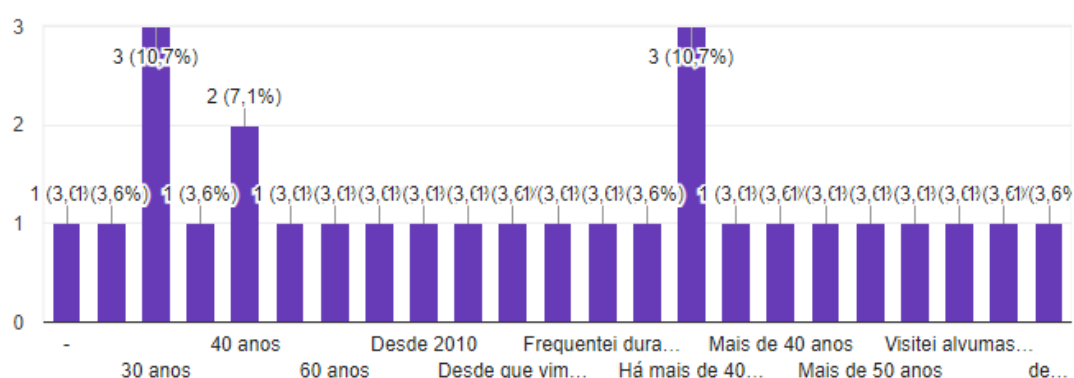
5) Você frequenta o templo?

53 respostas



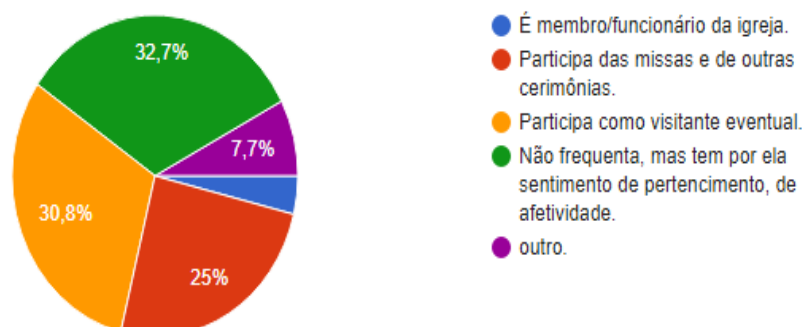
6) Em caso positivo, há quanto tempo?

28 respostas



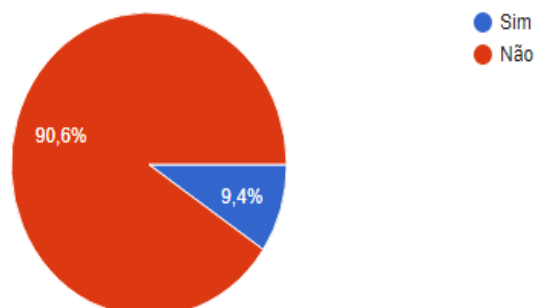
7) Que tipo de participação?

52 respostas



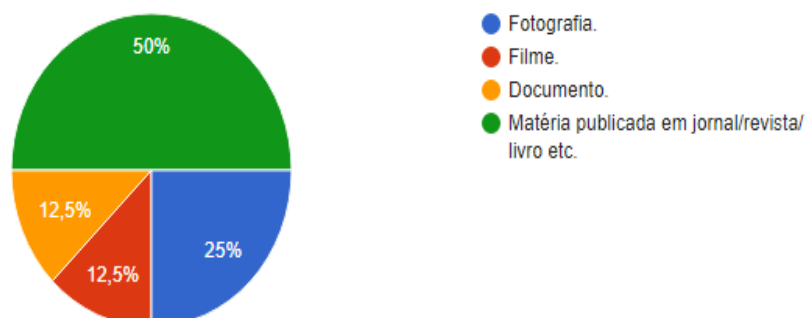
8) Você possui algum registro antigo (documentos, filme, fotografia, matérias em jornais etc.) que tenha referência da primeira obra que tinha no templo, do artista Alfredo Volpi?

53 respostas



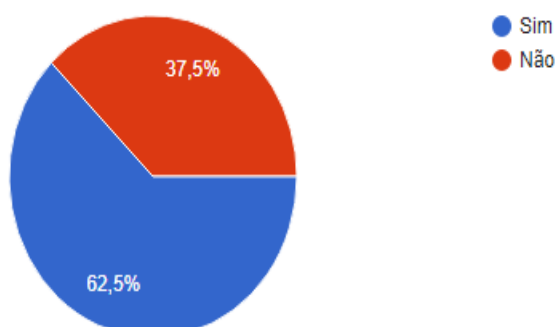
9) Em caso positivo, que tipo de documento?

8 respostas



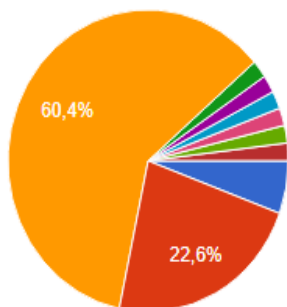
10) Gostaria de fornecer uma cópia para esta pesquisa?

8 respostas



11) Qual o valor da Igreja Nossa Senhora de Fátima para você?

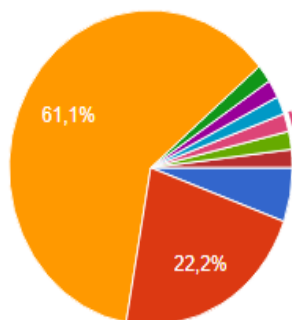
53 respostas



- Tem valor como templo religioso.
- Tem valor como patrimônio.
- Tem valor como templo religioso e patrimônio.
- Meus pais frequentaram.
- Muito valor sentimental. Uma parte de minha história.
- Valor sentimental. Quando criança era lá que participava das missas.
- É fundamental como patrimônio.
- Adoro os 13 dias de festa de Nossa Senhora Aparecida, entre 1 e 13 de maio. Comida de festa junina.
- É uma maneira de preservar a memória da cidade que, apesar de jovem, já tem muita história para contar.

12) Que tipo de sentimento você tem pela Igreja?

54 respostas

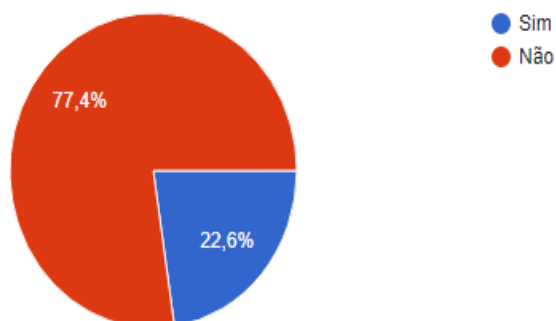


- Me identifico com ela somente como um templo religioso.

- Me identifico com ela como patrimônio.
- Me identifico com ela como templo religioso e patrimônio.
- Não tenho sentimento especial por ela.
- Meus pais frequentaram.
- Valor como templo religioso, como patrimônio e valor também sentimental.
- De total afetividade e de boas lembranças.
- Identificação por ter sido moradora da SQS 308 nas décadas de 60/70.
- Não frequento, mas também tenho sentimento de pertencimento e afetividade.

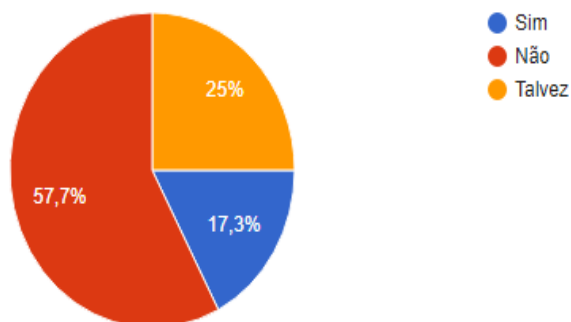
13) Você chegou a conhecer a primeira pintura que tinha na igreja, do artista Alfredo Volpi, que foi perdida na década de 60?

53 respostas



14) Você sabe o que aconteceu com a obra de Volpi, quando se perdeu?

52 respostas



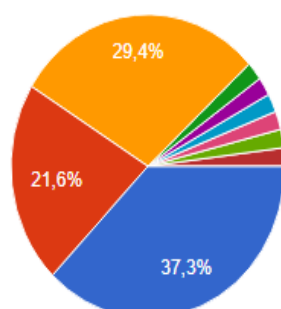
15) Caso sua resposta tenha sido "sim" ou "talvez", justifique:

19 respostas

Foi recoberta com tinta branca a pedido do frei Demóstenes.
O padre da época pintou as paredes.
Soube por colegas do Arquivo Público/ NOVACAP
Foi apagada pela pintura da parede onde estava.
O Padre não gostava e mandou encobrir.
Só sei q os padres mandaram pintar a igrejinha e cobriram a obra de Volpi
Dizem que um Padre, em momento de raiva destruiu o afresco de Volpi. Pressionado pela negativa da comunidade que considerava a obra inadequada a um templo religioso, picotou A parece com picareta e passou cal.
era um afresco, então quando foi destruída a parede, acabou-se a pintura
Tem maus de 50 anos, segundo reportagens a obra teria sido rasgada ,por considerarem os simbolos profanos, não ter pés e nem carregar o menino Jesus.
Fiz matérias sobre o fato
Foi destruída pelos padres, apoiados por pessoas que também não gostavam.
Dizem que os padres mandaram pintar por cima
Foi apagado porque não gostavam
Apagaram porque não gostavam
Foi apagada porque não gostavam. É o o que falam.
Dizem que a igreja estava com problemas e que os padres pediam pro governo arrumar, como não conseguiram, e um dia um padre bravo mandou pintar por cima.
Foi apagada pelos padres
Aquela obra não foi feita pra ficar, foi só para o casamento da filha de Israel pinheiro
Um padre pintou a igreja, não gostava da obra do Volpi

16) Na época da restauração da Igrejinha, a pintura do Volpi foi considerada irrecuperável, sendo substituída por uma de outro artista local, Francisco Galeno. Se você acompanhou esse processo, qual a sua opinião?

51 respostas



- Concordei porque não tinha mais como recuperar a obra antiga.
- Não concordei e gostaria de ter dado minha opinião.
- Não se aplica.
- O Iphan considerou a pintura de Volpi irrecuperável e contratou Galeno para fazer a nova pintura, por considerar um artista mais próximo à pintura de Volpi. Houve várias manifestações a favor e contra a nova pintura.
- Não acompanhei os acontecimentos, apenas vi as reformas.
- Será que não tinha mesmo como recuperar ou prevaleceu a vontade de uma minoria que nem sequer frequenta a igreja?
- A Igrejinha estava sem vida. As paredes brancas e muito estragadas. Os azulejos quebrados por causa de um incêndio. Houve muita movimentação de artistas da cidade que defendiam as mudanças. Parte da comunidade foi conservadora. Galeno pinta com elementos visuais (geometria e cores) que lembram Volpi. Foi cuidadoso e aplicado. Gosto do resultado. Sinto profunda alegria em estar lá dentro. Também sou comunidade.
- Não acompanhei o processo. Sei que Galeno era aluno de Volpi e procurou usar referência das obras do artista.
- Gosto da obra e acho que o Iphan fez uma boa escolha do artista.

17) Caso deseje, deixe aqui seu comentário:

16 respostas

A nova pintura tem tudo a ver com a modernidade da cidade

A obra de Galeno mantém o primitivismo e a simplicidade da obra original

A obra do Galeno propiciou a maior valorização da Igrejinha e o trabalho de artista local

A recuperação da obra original estava tecnicamente prejudicada pelos graves danos causados a ela, então uma nova pintura, inspirada na obra original e feita por um artista brasileiro de renome me pareceu uma boa solução.

Achei que ficou bem mais alegre e diferente de outras igrejas. Ela é muito aconchegante.

Ainda não tenho certeza se a obra de Volpi não poderia ser recuperada !todavia gosto muito da singeleza da obra de Galeno que traz a inocência das crianças e traduz a visão de Nossa Senhora no olhar inocente das crianças .

Concordei. A obra é linda e Galeno é a cara do povo simples de Brasília. Trabalhei num projeto sobre Athos Bulcão e já não boca com uma cartilha que dizia aquilo não ser arte. Coisas da burguesia brasileira.

Quando me casei ainda não havia passado pela restauração. Preferia a pintura antiga.

Foi um acerto escolher Francisco Galeno para recuperar o templo. Artista singular, respeitou a característica religiosa sem deixar de imprimir componente artístico pessoal e universal. Trouxe luz, identidade brasileira e modernidade ao templo.

Galeno foi cuidadoso e não pintou sobre a parede. Revestindo com madeira constituiu o painel em toda a igejinha. Conversei com ele e demonstra profundo respeito a obra anterior. Chegou a dizer que se no futuro tiver um modo de restaurar a parede, é só desmontar os painéis em madeira.

Acho que foi muito apropriada a escolha do Galeno para fazer a pintura que substituiu a do Volpi.

O Iphan disse que ia ter um monte de benfeitorias, e mas não teve depois da pintura, e acha que foi por causa da rejeição da comunidade pela pintura nova.

Não teve diálogo com a comunidade. Muita gente se revoltou. Tiveram algumas reuniões com o pessoal da igreja para discutir e reclamar.

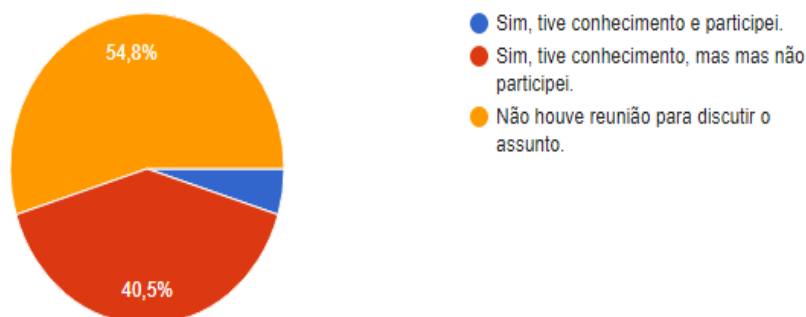
O Iphan que decidiu tudo

A minha expectativa em relação ao trabalho de restauro feito pelo Iphan foi positiva. Acho que fizeram um bom trabalho.

Gostei da obra do Galeno porque atendeu à expectativa de manter a essência dos primeiros tempos. Ela ficou original e remete ao trabalho do Volpi, e com referências nas cores e nas figuras.

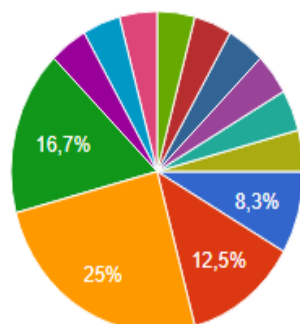
18) Você teve conhecimento/participou de alguma reunião com o órgão responsável pela restauração da Igreja para discutir sobre o assunto?

42 respostas



19) Em caso positivo, como tomou conhecimento?

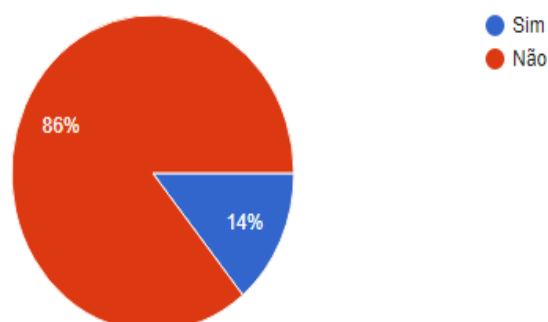
24 respostas



- Por intermédio da igreja.
- Por intermédio do Iphan.
- Por intermédio de amigos, vizinhos etc.
- Por intermédio de grupos comunitários (associações, grupos organizados, prefeitura etc).
- Reportagem de canal de televisão.
- Televisão e jornal.
- Pela imprensa.
- Jornal Correio Braziliense.
- Iphan, imprensa e grupo de arquitetos.
- Televisão/mídia.
- Imprensa.
- Não me senti representada no processo de decisão do Iphan.
- Não me senti representada pelo Iphan.

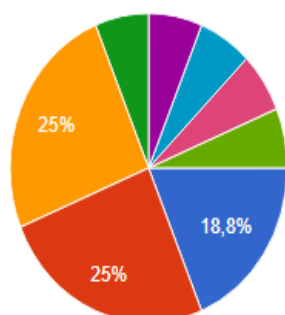
20) Você participou de alguma reunião com membros da comunidade ou da igreja para discutir a restauração?

50 respostas



21) Em caso positivo, como tomou conhecimento?

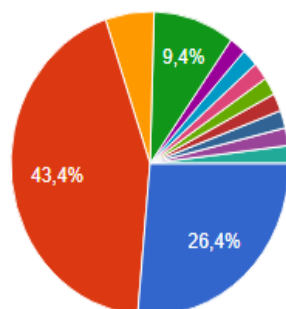
16 respostas



- Por intermédio da igreja.
- Por intermédio de amigos, vizinhos etc.
- Por intermédio de grupos comunitários (associações, grupos organizados, prefeitura etc).
- Pelos jornais. Houve movimentação em defesa da pintura. Assinei abaixo-assinado.
- Tive conhecimento, mas não participei.
- Também por intermédio de colegas e vizinhos.
- Também da igreja e de vizinhos e colegas.
- Pela imprensa.

22) Se tivesse a opção de escolha, que tipo de arte gostaria que tivesse no interior da Igreja?

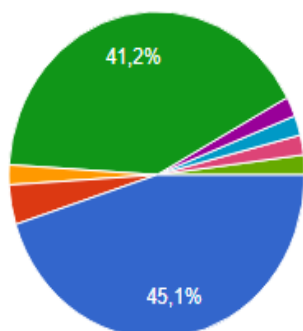
53 respostas



- Uma réplica da obra de Volpi, idêntica à anterior.
- A obra atual, do artista Francisco Galeno.
- A obra de outro artista.
- Nenhuma, preferia as paredes brancas.
- Ambas.
- A obra do artista Francisco Galeno é muito bonita, mas creio que o Iphan poderia ter optado por fazer uma réplica de Volpi. Segundo eles, não havia como identificar, o que não creio...
- Se fosse tecnicamente possível a restauração da obra original, preferiria a restauração.
- Não podendo ser restaurada a obra de Volpi, Galeno fez a sua arte traduzindo muito bem a cena da aparição com olhar inocente e singelo das crianças e do próprio Volpi.
- Estou feliz com a mudança.
- A de Volpi não conheci. Um templo sagrado tem que ter seus símbolos religiosos preservados com o devido respeito.
- Gostaria que a obra de Volpi continuasse lá, preservada pelo Iphan.
- A obra original de Volpi, se pudesse.

23) Que opção mais representa sua opinião sobre a antiga obra pintada na igreja, do artista Alfredo Volpi?

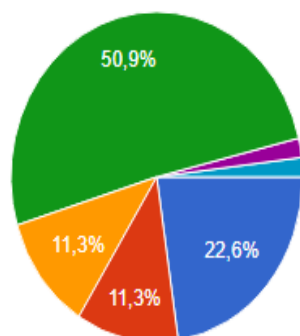
51 respostas



- Não tenho opinião formada sobre a obra.
- Não gostava por questão estética.
- Não gostava porque não representava os ícones do catolicismo (considerava profana - aquilo que transgride as regras sagradas; contrário ao respeito devido às coisas divinas; é estranho à religião).
- Considero que era uma obra moderna e correspondia ao contexto de Brasília.
- Era uma obra compatível com o contexto e com a simplicidade sofisticada do templo.
- Conheço pouco a obra de Volpi que havia nas paredes da Igrejinha. Gostaria que tivesse sido preservada. O fato de ter sido substituída pela - muito sensível e bela - obra de Francisco Galeno indica a falta de compromisso e responsabilidade do poder público para com a preservação do patrimônio artístico e cultural do país.
- Gosto dos painéis de Galeno. Pelo que representam. As crianças e a simbologia de Nossa Senhora de Fátima ter aparecido para as três crianças. Galeno se utiliza de signos presentes em sua infância comuns a tantas outras crianças nascidas no interior e vindas para Brasília nos anos 50/60.
- Totalmente apropriada.

24) Que opção mais representa sua opinião sobre a nova obra pintada na igreja, do artista Francisco Galeno?

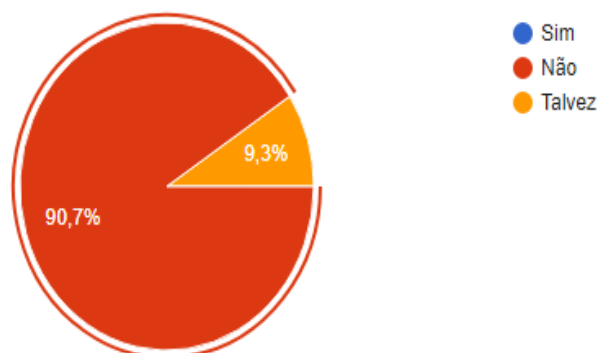
53 respostas



- Não tenho opinião formada sobre a pintura.
- Não gosto por questão estética
- Não gosto porque não representa os ícones do catolicismo (considerava profana - aquilo que transgride as regras sagradas; contrário ao respeito devido às coisas divinas; é estranho à religião).
- Gosto da obra. Considero que é moderna e corresponde ao contexto de Brasília.
- Totalmente apropriada.
- Pelos comentários, parece seguir a mesma linha de Volpi, misturando o sagrado e o profano.

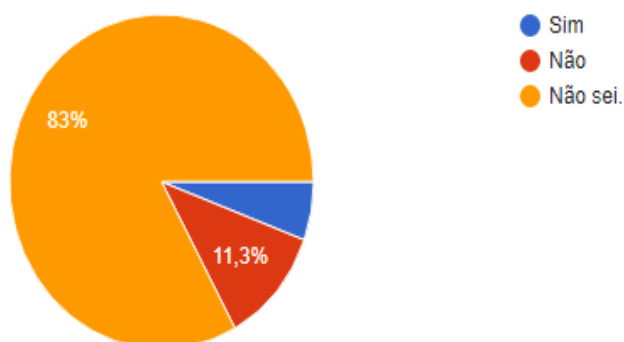
25) Você deixou de frequentar o templo por causa da reforma ou conhece alguém que fez isso?

54 respostas



26) Houve alguma manifestação/interesse por parte dos membros da igreja ou da comunidade durante os anos que a Igrejinha ficou sem a obra do Volpi, para que se tentasse recuperar a pintura?

53 respostas



09. CONCLUSÃO

Ao discutir a questão da Igrejinha Nossa Senhora de Fátima como patrimônio coletivo, afetivo e sob tutela do Estado e da comunidade, é possível entender as tensões que envolvem a relação estabelecida entre a esfera pública e a coletividade em relação à representatividade que têm os monumentos.

É evidente que muitas pessoas têm uma relação mais especial com as igrejas do que com outros monumentos nas cidades, porque essas edificações adquirem o caráter de sacralidade e simbolizam, de alguma forma, o encontro com Deus, o recolhimento, a fé e o conforto. O caso da Igrejinha não é diferente, já que ela é cuidada e frequentada pelas pessoas que moram na vizinhança, embora administrada por uma paróquia superior. Situada num local tranquilo e próximo a tudo, servindo, muitas vezes, como lugar de passagem, o contato com ela é praticamente diário. Ali as pessoas se reúnem para uma série de atividades, como participação em missas, eventos e festas, sendo comum, pela manhã, a praça em volta ter sempre pessoas idosas com cuidadores e crianças com mães e babás - isso mesmo, porque a Igrejinha é frequentada por uma classe social mais privilegiada. Afora pessoas que trabalham por ali e alguns poucos moradores de rua que vivem no lugar, a vizinhança é composta por pessoas que tem um padrão de vida confortável. Talvez por isso o barulho recente relativo à restauração tenha tomado uma proporção tão grande. Não se mexia com qualquer um.

E talvez também por isso a primeira obra tenha sido destruída, porque ali se estabelecia a relação de poder representada por membros da própria igreja e pessoas influentes, que reuniriam condições suficientes para fazê-lo sem que ninguém ousasse contestar, principalmente num período em plena instalação da ditadura militar. Quem iria questionar um padre por apagar uma pintura? Que tipo de influência ele poderia ter tido sobre os fiéis para convencê-los de que o que estava ali não era adequado? Quem seriam as pessoas que se mostraram coniventes com a situação e que tipo de motivação teriam? As hipóteses mais prováveis levantadas são de que a pintura de Alfredo Volpi teria sido destruída por dois principais motivos: porque não agradava esteticamente à igreja e aos fiéis e porque não se reconhecia a iconografia habitual de Fátima representada nas pinturas. Quem teria feito? Muita gente. Daí o apagamento silencioso da memória e a falta de questionamentos, inclusive ao longo dos anos que se sucederam. Nem mesmo o apelo de Kubitscheck, em 1960, a

Rodrigo Melo Franco de Andrade, então diretor do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), pedindo a adoção de medidas que garantissem a proteção da cidade, foi capaz de evitar o dano, já que o tombamento veio tardiamente. "Pensei que o tombamento podia constituir elemento seguro" (KUBITSCHKEK, 1960)²⁴⁹, disse JK, afirmando que tinha dúvidas sobre a aprovação da lei de proteção pelo Congresso. Sem dúvida, haveria motivos conhecidos pelo presidente para tentar colocar uma "barreira às arremetidas demolidoras que já se anunciam vigorosas" (KUBITSCHKEK, 1960).

Não seria surpresa, como afirmado por outras pessoas já citadas nesse trabalho, que os mesmos pensamentos que teriam motivado a destruição do afresco de Volpi - por não corresponder à leitura correspondente da arte sacra até então reconhecida e apreciada pelos católicos ou simplesmente por não gostar da obra - teria voltado à tona com a representação de Francisco Galeno. A diferença é que hoje não seria possível um ato como o anterior voltar a acontecer, principalmente porque vivemos outra mentalidade, temos outras condutas e acesso a mais informações, de forma que tal atitude não passaria despercebida. Além disso, as políticas de preservação de um patrimônio tombado, como é a Igrejinha, garantem sua proteção e impedem que qualquer ação seja adotada sem o conhecimento e autorização do poder público.

Não cabe, na presente proposta, discutir questões relativas à recuperação da obra de Volpi, até porque, segundo laudos técnicos, foi constatada a impossibilidade de restauração e restituição do original. Os poucos fragmentos não permitiriam isso. A destruição foi de tal vulto que, segundo alguns relatos, o reboco foi retirado em algumas partes. Não cabe, também, apontar a responsabilidade por tal ato, uma vez que tudo se transformou em lenda, agravada pela falta de documentação pública e registros, por exemplo, na imprensa, e pela dificuldade de comunicação com a igreja. A falta de diálogo com os párocos foi também relatada por outras fontes, como a imprensa e o próprio Iphan. Não há manifestação conhecida nem do próprio artista, Alfredo Volpi, que estava vivo quando o afresco foi apagado. A única informação obtida, mencionada por Marcelo Mastrobuono em entrevista para esta pesquisa, foi de que o Mestre do Cambuci teria sido convidado, passado o período da ditadura, para pintar novamente a igreja, mas teria se recusado, aborrecido. Também há

²⁴⁹ KUBITSCHKEK, Juscelino. **Bilhete a Rodrigo Melo Franco de Andrade, 1960.** In Cronologia do pensamento urbanístico. Iphan tomba Brasília. Disponível em: <<http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/apresentacao.php?idVerbete=1586>>. Acesso em: 21 jul. 2017.

menções de que a pintura teria problemas, que teria sido feita às pressas, como afirmaram Mário Pedrosa e Athos Bulcão²⁵⁰.

Cabe, então, abordar a relação entre a comunidade e as instâncias públicas, tecendo algumas considerações acerca da forma como o poder público trabalhou as políticas de patrimônio tão discutidas na atualidade, inclusive pelo próprio órgão.

O caso da Igrejinha demonstra a íntima relação estabelecida entre grupos sociais e o patrimônio, evidenciando o reconhecimento dos monumentos como objetos simbólicos ímpares que compõem a cidade, carregados de valores e significados, totalmente inseridos na comunidade, fazendo parte dela e com os quais se identificam e dos quais, ao mesmo tempo, se apropriam e desenvolvem sentimento de proteção. Demonstra, também, a necessidade de se promover o diálogo entre o poder público e a comunidade, no sentido de construir políticas de patrimônio que busquem favorecer tanto os monumentos quanto a sociedade.

É possível que os conflitos resultantes da inserção de uma nova pintura no templo pudessem ter sido resolvidos por meio da implementação de ações educativas. Tais iniciativas estão previstas na cartilha Educação Patrimonial: histórico, conceitos e processos, publicada pelo Iphan, em 2014, manifestando a preocupação do órgão, desde a sua criação, em 1937, da educação patrimonial ser "implementada como estratégia de proteção e preservação do patrimônio sob sua responsabilidade, instaurando um campo de discussões teóricas, e conceituais e metodologias de atuação que se encontram na base das atuais políticas públicas de Estado na área" (IPHAN, 2014, p. 5)²⁵¹

A gestão compartilhada do patrimônio mostra-se como uma alternativa viável e conveniente para discutir o tema, colaborando, de forma democrática, para a valorização e melhoria das políticas públicas adotadas para as cidades. Nesse sentido, as ações educativas orientadas pelo próprio órgão como convenientes e necessárias para a implementação de políticas de preservação devem promover, estruturar e consolidar as atuações voltadas para a preservação do Patrimônio Cultural brasileiro envolvendo os diversos segmentos da sociedade civil. Tais ações estão, inclusive, previstas no Decreto nº 6.844, de 7 de maio de 2009, que criou a Coordenação de Educação Patrimonial – CEDUC e o Departamento de Articulação e Fomento – DAF, com o objetivo de fortalecer a promoção, coordenação, integração e avaliação de programas e projetos de Educação Patrimonial no âmbito da Política Nacional do

²⁵⁰ MACIEL, Nahima. **Um tesouro perdido**. Correio Braziliense. Brasília, 28 jun. 1998, Caderno Dois, p. 5.

²⁵¹ IPHAN. **Educação Patrimonial: histórico, conceitos e processos**. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2014.

Patrimônio Cultural²⁵². Como setor responsável pela educação patrimonial, a CEDUC defende que

A Educação Patrimonial constitui-se de todos os processos educativos formais e não formais que têm como foco o Patrimônio Cultural, apropriado socialmente como recurso para a compreensão sócio-histórica das referências culturais em todas as suas manifestações, a fim de colaborar para seu reconhecimento, sua valorização e preservação. Considera ainda que os processos educativos devem primar pela construção coletiva e democrática do conhecimento, por meio do diálogo permanente entre os agentes culturais e sociais e pela participação efetiva das comunidades detentoras e produtoras das referências culturais, onde convivem diversas noções de Patrimônio Cultural. (IPHAN, 2014, p. 19)

É imprescindível, segundo o órgão, que toda ação educativa assegure a participação da comunidade na formulação, implementação e execução das atividades propostas para a construção coletiva do conhecimento, identificando a comunidade como produtora e reconhecidora de suas referências culturais associadas à memória social do local.

As políticas de preservação devem priorizar a construção coletiva e democrática do conhecimento por meio do diálogo entre os agentes institucionais e sociais e da participação das comunidades. Suas iniciativas devem ser utilizadas como recurso fundamental para a valorização da diversidade cultural e para o fortalecimento da identidade local, a partir de múltiplas estratégias construídas coletivamente. As ações ou projetos propostos devem buscar

Identificar e fortalecer os vínculos das comunidades com o seu Patrimônio Cultural, incentivando a participação social em todas as etapas da preservação dos bens. Nesse processo, cabe aos poderes públicos exercer o papel de mediador da sociedade civil, contribuindo para a criação de canais de interlocução que se valem, em especial, de mecanismos de escuta e observação. (IPHAN, 2014, p. 21)

Ao reconhecer que as políticas de preservação se envolvem num campo de conflito e que as negociações entre diferentes segmentos, setores e grupos sociais para definição dos critérios de seleção, atribuição de valores e práticas de proteção dos bens culturais acautelados podem se tornar tensas, os especialistas que discutem o tema no Iphan admitem o risco de origem de um desequilíbrio de representatividade, provocando crises de legitimidade e baixa identificação da população em relação ao conjunto reconhecido como Patrimônio Cultural. Assim, as políticas de patrimônio concebem como de fundamental importância a realização de "práticas educativas em sua dimensão política, a partir da percepção de que tanto a memória como o esquecimento são produtos sociais" (IPHAN, 2014, p. 23)

Desse ponto de vista, ao assumir funções de mediação, as instituições públicas devem, mais do que determinar valores a priori, criar espaços que facilitem a mobilização e

²⁵² Idem.

reflexão dos grupos sociais em relação ao seu próprio patrimônio, mediando os "processos de patrimonialização, encaminhando demandas e intervindo em questões pontuais e estratégicas, sempre se pautando pelo respeito à diversidade sociocultural" (IPHAN, 2014, p. 23).

Ao discutir a questão do patrimônio cultural, psicólogo José Clerton de Oliveira Martins²⁵³, professor da Universidade Federal de Fortaleza, que mantém seu foco em estudos acerca de temas como Cultura Popular, Patrimônio Cultural e Identidades na contemporaneidade, comenta o poder que o afeto, investido no espaço comum, o transforma em lugar especial:

Portanto, o que dota o lugar desse sentido especial é o conjunto de significados, os símbolos que os sujeitos que o vivenciam e dele se apropriam em sua elaboração subjetiva imprimem no espaço a condição de "lugar especial e único".

Esse conjunto de valores representado pelos significados e símbolos imateriais que estão projetados no espaço geográfico, tornando este lugar especial é advindo de uma relação afetiva e por isso resguarda marcas de cada sujeito que está, de certa forma, ligado, implicado, comprometido com esse lugar. Assim, ao observarem o lugar ou se referirem a este lugar que é tomado como seu, em seu íntimo expressam: "isto sou eu" e em comunhão com o grupo, "isto somos nós"[...]. (MARTINS, 2015, p. 49)

O autor define, de forma bem conveniente para o que aqui se estuda, que o conceito de participação deve ter ênfase no princípio democrático, devendo todos o que forem, de alguma forma, atingidos por medidas sociais e políticas, ser chamados a participar dos processos decisórios. Os grupos devem ser estimulados para se sentirem comprometidos com os projetos de gerência e decisão em assuntos que são de interesse comum. A participação popular, afirma o especialista, pode, muitas vezes, parecer não ser muito eficiente, porque demanda tempo e impacta em custos, além de interferir na complexidade do processo decisório. Entretanto, ressalta Clerto Martins, os benefícios estendidos para a comunidade e o lugar são capazes de aproximar, convocar à cooperação e gerar responsabilidade pelo compromisso conjunto assumido.

A atuação do Iphan mostrou-se, de certa forma, arbitrária e imperativa. Mesmo que a maioria das pessoas tenha afirmado gostar da nova pintura, os grupos que manifestaram não se identificar ou não gostar da nova intervenção, deveriam ter recebido, por parte do órgão, um tratamento mais acolhedor. As reclamações e protestos foram desconsiderados por terem partido de uma parcela "insignificante" da comunidade, sem avaliar o nível de participação daquele grupo na igreja, evidentemente muito mais comprometido e ativo na participação das

²⁵³ MARTINS, José Clerton de Oliveira. **Patrimônio Cultural: Sujeito Memória e sentido para o lugar.** In: Adson Rodrigo S. Pinheiro; Secultfon; IPHAN. (Org.). Caderno do Patrimônio Cultural: Educação Patrimonial. 1ed. Fortaleza-CE: IPHAN, 2015, v. 1, p. 49-60.

atividades que ocorrem ali dentro e com uma frequência bem mais assídua nos ritos religiosos.

Nesse sentido, a educação patrimonial teria um papel fundamental no fortalecimento e apreensão das necessidades identificadas no templo. Conhecer, discutir e convencer é bem diferente de tratar pessoas como portadoras de "mentalidade medieval", inseridas no "obscurantismo", como afirmou Alfredo Gastal²⁵⁴. Considerar que a quantidade de pessoas que se manifestaram contra a pintura não era representativa, também não se apresenta como a ideia mais adequada. Chamar grupos para defenderem a posição adotada pelo órgão e em defesa da intervenção não aceita, também soou como afronta, aos olhos da comunidade. O convencimento, o diálogo, a informação acerca do contexto em que se inseririam as obras e o acolhimento para uma participação popular mais afetiva, talvez tivesse tido resultados menos traumáticos tanto para aquela comunidade que frequenta mais assiduamente a Igrejinha e mantém laços afetivos e religiosos mais conservadores, além dos demais, quanto para o próprio Iphan.

²⁵⁴ CORREIO BRAZILIENSE. **Pintura polêmica da Igrejinha da 307/308 sul será retomada**. Brasília, 13 jun. 2009. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2009/06/13/interna_cidadesdf,118251/pintura-polemica-da-igrejinha-da-307-308-sul-sera-retomada.shtml>. Acesso em: 2 jan. 2018.

10. BIBLIOGRAFIA

ALVES, Renato. **Palácio da Alvorada abre à visitação todos os dias em janeiro**. ÚLTIMA PARADA - UM BLOG PARA VIAJAR. Brasília, 19 jan. 2013. Disponível em: <<https://ultimaparada.wordpress.com/2013/01/19/palacio-do-alvorada-abre-a-visitacao-todos-os-dias-em-janeiro/>>. Acesso em: 05 ago. 2018.

AQUINO, Flávio de. **Pintura moderna no Brasil**. Revista Módulo. Rio de Janeiro, vol. 3, nº 13, p. 18-21, abr. 1959.

BBC BRASIL (Brasil) (Ed.). **Niemeyer fala sobre Brasília 41 anos depois de sua criação: Oscar Niemeyer aos 93 anos: 'Sou um radical'**. 20 abr. 2001. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2001/010420_niemeyer.shtml>. Acesso em: 05 jul. 2017.

BERTRAN, Paulo; FAQUINI, Rui. **Cidade de Goiás: Patrimônio da Humanidade - origens**. Brasília: Ed. Verano; São Paulo: Takano, 2002.

BRANDI, Cesare. **Teoria da restauração**. Cotia: Atêlie Editorial, 2004.

BRASIL, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Superintendência do Iphan no Distrito Federal. **GT Brasília: memórias da preservação do patrimônio cultural do Distrito Federal**. Organização Carlos Madson Reis, Sandra Bernardes Ribeiro e Thiago Pereira Perpétuo; texto Briane Panitz Bicca et al. – Brasília-DF, 2016.

_____. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF, Senado, 1998.

_____. Governo do Distrito Federal. **Decreto nº 10.829**, de 14 de outubro de 1987. Regulamenta O Art. 38 da Lei Nº 3.751 de 13 de Abril de 1960, no que se refere à preservação da concepção urbanística de Brasília. Diário Oficial do Distrito Federal, Brasília, DF, 23 out. 1987. Disponível em http://www.tc.df.gov.br/SINJ/DetalhesDeNorma.aspx?id_norma=15139.

_____. Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Superintendência do Iphan no Distrito Federal - DF. **Restauração da Capela Nossa Senhora de Fátima - Igrejinha - 308 Sul**. PROCESSO Nº 01551.000.5532008-54, 22/09/2008. Volume I. p. 03.

_____. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Superintendência do Iphan no Distrito Federal. **Conjunto urbanístico de Brasília. Complementação e detalhamento da portaria nº 314/1992**. Documento Técnico. Brasília, maio de 2016. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/portaria_166_doc_tec.pdf. Acesso em: 06 de mai. 2019.

_____. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Brasília, cidade que inventei**: relatório do Plano Piloto de Brasília. Brasília: IPHAN, 2014.

_____. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Processo Administrativo nº 01551.000553/2008-54**: Conjunto Urbanístico (Plano Piloto), Brasília/Distrito Federal. Rio de Janeiro, 1990.

_____. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Processo nº 01551.000013/2014-19/2014**. Brasília, 2014.

_____. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Portaria nº 55, de 6 de junho de 2017. **Homologa o Tombamento do Conjunto de Obras do Arquiteto Oscar Niemeyer**. Diário Oficial da União, Brasília, 7 de jun. 2017. Seção 1, p. 16.

_____. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Processo nº 1.550-T-07**: Tombamento do conjunto de obras do arquiteto Oscar Niemeyer. Brasília: Arquivo da Superintendência do Iphan no Distrito Federal, 2008.

_____. Lei Complementar nº 803/2009. **Plano Diretor de Ordenamento Territorial do DF**. Diário Oficial do Distrito Federal, Brasília, 27 abr. 2009. Seção I, p. 1.

_____. Ministério da Educação e Cultura; Secretaria de Cultura. **Processo de restauração da Igrejinha**. S/N. Brasília, 1982.

_____. Ministério das Relações Exteriores. **Visite o Itamaraty**. Disponível em: <<http://www.itamaraty.gov.br/pt-BR/visite-o-itamaraty>>. Acesso em: 20 jul. 2017.

_____. Secretaria de Cultura. **Patrimônio cultural**: educar para preservar / Coordenação geral José Delvinei Luiz dos Santos. Brasília : Subsecretaria do Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural, 2013. (Série Nina).

BRASÍLIA. Departamento de Patrimônio Histórico e Artístico do Distrito Federal. **Igrejinha Nossa Senhora de Fátima - Histórico**, 2009.

_____. Departamento de Patrimônio Histórico e Artístico do Distrito Federal. **Segunda etapa de instalação dos freis capuchinos no Planalto Central**: Brasília - Capital. Processo de tombamento da Igrejinha Nossa Senhora de Fátima, [s.d.], p. 83-86.

_____. Governo do Distrito Federal. Secretaria de Cultura. Departamento de Patrimônio Histórico e Artístico - **Bens Tombados e Bens Registrados**. Disponível em: <<http://archive.is/3gWgQ>>. Acesso em: 25 jul. 2018.

_____. Secretaria de Cultura do Distrito Federal. **Nina em patrimônio cultural**: educar para preservar. Subsecretaria do Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural - Brasília, 2013. (Série Nina). Disponível em: <<http://www.cultura.df.gov.br/wp-content/uploads/joomla/c7922979d7b926cc98240835565bcaee.pdf>>. Acesso em: 6 de mar. 2018.

_____. Secretaria de Educação e Cultura. **Igrejinha Nossa Senhora de Fátima**. Brasília. Processo nº 012713/77. Brasília, 1977.

_____. Superintendência do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico do Distrito Federal. **Roteiro dos acampamentos pioneiros no Distrito Federal**. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Superintendência do Iphan no Distrito Federal; organização Carlos Madson Reis, Sandra Bernardes Ribeiro; texto José Mauro de Barros Gabriel. – Brasília-DF, 2016.

_____: **Arquitetura e urbanismo**. Revista Brasília. Rio de Janeiro, nº 08, ano 01, p. 12, ago. 1957.

BRENDLE, Maria de Betânia Uchôa Cavalcanti. **Brasília Rediscutida**. Continente Multicultural, v. 64, p. 12-17, 2006.

BUCHMANN, Armando. **A construção de Brasília: "Uma mensagem a Garcia"** - Documentário - Brasília: Thesaurus, 2004.

BULCÃO, Athos. Programa de história oral: entrevista. Brasília. Arquivo Público do Distrito Federal, 1998.

BUZA, Domingos. Depoimento - **Processo de restauração igreja N. Sra de Fátima 1ª etapa - Construção do santuário de velas** – DEPHA. Brasília: Departamento de Patrimônio Histórico e Artístico do Distrito Federal, 1983.

CAMARGO, Haroldo Leitão. **Patrimônio Histórico e cultural**. São Paulo: Aleph, 2002. Coleção ABC do Turismo. 3ª edição, 2005.

CARSALADE, Flávio de Lemos. **A ética das intervenções**. In: MIRANDA, Marcos Paulo de Souza; ARAÚJO, Guilherme Maciel e ASKAR, Jorge Abdo. (Org.). *Mestres e Conselheiros, Manual de Atuação dos Agentes do Patrimônio Cultural*. 1 ed. Belo Horizonte: IEDS, 2009, v. 1, p. 76-90.

CARVALHO, Rogério. PÚBLICA, Site Agenda. **Projeto de restauração da Igrejinha de Fátima**. Brasília, 2009. Brasília 50 anos! Disponível em: <http://www.gabinetec.com.br/lista/arquivos/backup/obs/OBS_2009_06_30.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2018.

CASTELLS, Manuel. Trad. Klauss Brandini Gerhardt. **O Poder da Identidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CAVALCANTE, Neusa. **Da arte à arquitetura: um poeta de formas e cores**. Fundação Athos Bulcão, 2009. Disponível em: <<https://www.fundathos.org.br/pdf/Da%20arte%20a%20arquitetura%20-%20Neusa%20Cavalcante%20port.pdf>>. Acesso em: 22 jul. 2018.

CHOAY, Françoise. **Inauguração de Brasília**. 1959. In L'OEIL. N. 59, nov. 1959. p. 76-83. Trad. Dorothée de Bruchrard. Compilação CRONOLOGIA DO PENSAMENTO URBANÍSTICO. Disponível em: <<http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/apresentacao.php?idVerbete=1257>>. Acesso em: 2 jul. 2018.

_____: **Alegoria do patrimônio**. São Paulo: Estação da Liberdade, 2006. 5ª edição.

CHUVA, Márcia. **Os Arquitetos da Memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

CIPRIANO, Emanuel. **Nossa Senhora de Fátima: o estudo de uma imagem e de uma devoção ao longo de quase cem anos**. Velho Critério, 27 jul. 2015. Disponível em: <<https://velhocriterio.wordpress.com/2015/07/27/nossa-senhora-de-fatima-o-estudo-de-uma-imagem-e-de-uma-devocao-ao-longo-de-quase-cem-anos/>>. Acesso em: 25 jun. 2018.

CORREIO BRAZILIENSE. **Pintura polêmica da Igrejinha da 307/308 sul será retomada: Francisco Galeno vai voltar a pintar os painéis da Igrejinha na próxima segunda-feira**. Brasília, 13 jun. 2009. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2009/06/13/interna_cidadesdf,118251/pintura-polemica-da-igrejinha-da-307-308-sul-sera-retomada.shtml>. Acesso em: 2 jan. 2018.

_____. **Suspensa pintura na Igrejinha: Provocado por um grupo de 68 fiéis, Ministério Público Federal recomenda paralisação da obra do artista Francisco Galeno, que trabalha nos painéis do templo da 307/308 Sul, e pede explicações ao Iphan**. Brasília, 10 jun. 2009. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2009/06/10/interna_cidadesdf,117465/suspensa-pintura-na-igrejinha.shtml>. Acesso em: 2 jan. 2018.

COSTA, Heloisa Helena F. G. da. **Museologia e Patrimônio nas cidades contemporâneas**. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi, v. 7, p. 559-574, 2012.

COSTA, Lucio (1950). **A obra de Oscar Niemeyer**. In XAVIER, Alberto (org.). Lúcio Costa: sobre arquitetura. 2ª edição. Porto Alegre, Uniritter, 2007, p. 164.

COSTA, Lucio. **Brasília revisitada 1985-87**. In: DISTRITO FEDERAL. Decreto nº 10.829, de 14 de outubro de 1987. Regulamenta o art. 38 da Lei nº 3.751, de 13 de abril de 1960, no que se refere à preservação da concepção urbanística de Brasília. Diário Oficial do Distrito Federal, Brasília, ano 12, n. 194, 14 out. 1987.

COSTA, Marcos de Lontra. **Oscar Niemeyer (1907 - 2012): territórios da criação**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2017. 124 p.

_____. **Athos Bulcão: sinfonias da modernidade**. Revista Módulo, Rio de Janeiro, n. 95, p. 32-37, 1987. Disponível em: <<http://www.fundathos.org.br/artigos.php>>. Acesso em: 22 jul. 2018.

CRULS, Luis. **Comissão de exploração do Planalto Central do Brasil: relatório apresentado a Sua Excelência do ministro da Indústria, das Vidas e das Obras Públicas**. Rio de Janeiro: Lombaerts & Co. 1894, 55p.

CURY, Isabelle (Org.). **Cartas Patrimoniais**. Rio de Janeiro: IPHAN, 3ª edição, 2004.

DAMÁSIO, Virgílio. [3a sessão] **Anais do Congresso Constituinte da República**. 15 dez. 1890. In Ant. Hist., tomo 1, p. 179. Disponível em: <http://imagem.camara.gov.br/dc_20a.asp?selCodColecaoCsv=C & Datain=15/12/1890>. Acesso em: 10 dez. 2013.

DODEBEI, Vera; STORINO, Claudia. **As cidades e o patrimônio cultural**. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mario de Souza; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. (Orgs.). *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas*. Rio de Janeiro: Garamond Universitária, 2007. p. 275-282.

DUARTE, Marco Daniel. **A iconografia da Senhora de Fátima: da criação *ex nihilo* às composições plásticas dos artistas**. Documentação Crítica de Fátima III-2. *Cultura* [Online], Vol. 27 | 2010. Versão online, 29 mai. 2013. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/cultura/338>>. Acesso em: 17 jul. 2018.

FRACALOSSI, Igor. Clássicos da Arquitetura: **Capela de Ronchamp / Le Corbusier**. 04 jan 2012. ArchDaily Brasil. Disponível em <https://www.archdaily.com.br/br/01-16931/classicos-da-arquitetura-capela-de-ronchamp-le-corbusier/16931_18076s> da Arquitetura>. Acesso em: 13 dez. 2018.

_____. Clássicos da Arquitetura: **Igrejinha Nossa Senhora de Fátima / Oscar Niemeyer**. 07 mai 2014. ArchDaily Brasil. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/601545/classicos-da-arquitetura-igrejinha-nossa-senhora-de-fatima-slash-oscar-niemeyer>>. Acesso em: 03 mai. 2017.

FREITAS, Conceição. **Polêmica na Igrejinha tem mobilização em duas frentes: Galeno terminou os painéis e fiéis tentam convencer Iphan a desautorizar o artista**. Comunidade fará manifestação hoje à tarde. *Correio Braziliense*, Brasília, 27 jun. 2009. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2009/06/27/interna_cidadesdf,121958/polemica-na-igrejinha-tem-mobilizacao-em-duas-frentes.shtml>. Acesso em: 02 jan. 2018.

FROTA, Lelia Coelho. **Roberto Burle Marx: um brasileiro planetário**. *Revista Folha*, nº 19. Ano XV. São Paulo, 2009.

FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS. **Partido Social Democrático**. Disponível em: <<http://jk.cpdoc.fgv.br/fatos-eventos/partido-social-democratico-psd>>. Acesso em: 13 ago. 2018.

GALENO, Francisco. **Entrevista sobre a obra realizada na Igrejinha Nossa Senhora de Fátima, em Brasília**. Concedida a Meiriluce Santos Perpetuo. Brasília, 17 jul. 2018.

GRUPO URBANISTAS POR BRASÍLIA. **Quem somos**. Brasília. Disponível em: <<https://urbanistasporbrasil.wordpress.com/about/>>. Acesso em: 13 jan. 2015.

GUIA DE OBRAS DE OSCAR NIEMEYER: **Brasília 50 anos** – Brasília: Instituto dos Arquitetos do Brasil: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2010.

GUIMARÃES, Roberta Sampaio. **Demarcando fronteiras urbanas: a transformação de moradias em patrimônio cultural**. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mario de Souza; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. (Orgs.). *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas*. Rio de Janeiro: Garamond Universitária, 2007. p. 362-379.

HALL, Peter. **Cidades do Amanhã**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

ICOMOS BRASIL. **Moção apresentada à Unesco pelos presidentes e membros dos comitês nacionais do Icomos, em 2008, no fórum internacional Icomos Américas, por meio do documento “Ameaças à Brasília, patrimônio cultural da humanidade.** Conselho Internacional de Monumentos e Sítios Icomos/Brasil. Disponível em: <http://www.icomos.org.br/outras_noticias/Ameacas_a_Brasilia_Patrimonio_Cultural_da_Humanidade.pdf>. Acesso em: 30 jan. 2017.

INSTITUTO ALFREDO VOLPI DE ARTE MODERNA. **Alfredo Volpi: Catálogo de Obras.** Edição Comemorativa do Centenário da 1ª Pintura, São Paulo: Instituto Alfredo Volpi de Arte Moderna, 2015.

JUSBRASIL. **Há 50 anos morria Bernardo Sayão, engenheiro que ajudou a construir Brasília.** 2008. Disponível em: <<https://justilex.jusbrasil.com.br/noticias/597516/ha-50-anos-morria-bernardo-sayao-engenheiro-que-ajudou-a-construir-brasilia>>. Acesso em: 27 jun. 2017.

KERN, Iara e. PIMENTEL, Ernani Figueiras. **Brasília Secreta – Enigma do Antigo Egito.** Editora Pórtico – Brasília, 2000.

KUBITSCHECK, Juscelino. **Bilhete a Rodrigo Mello Franco de Andrade, 1960.** In Cronologia do pensamento urbanístico. Iphan tomba Brasília. Disponível em: <<http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/apresentacao.php?idVerbete=1586>>. Acesso em: 21 jul. 2017.

_____. **Discurso Presidencial - Congresso Internacional de Críticos de Arte.** Revista Brasília, nº 33, ano 3, p. 2-3, set. 1959. Disponível em: <<http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/506990>>. Acesso em: 5 jul. 2017.

_____. **O tempo da amargura (1961-1976).** Projeto Memória. Brasília Revisitada. Disponível em: <http://www.projeto memoria.art.br/JK/biografia/5_caminho.html>. Acesso em: 5 jun. 2018.

_____. **Por que construí Brasília.** Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1975, p. 7-8.

KÜHL, Beatriz mugayar. **Cesare Brandi e a teoria da restauração.** Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP, n. 21, p. 197-211, 1 jun. 2007.

LANNES, Paulo. **Instituto Volpi quer processar Igrejinha por destruir obra do pintor -** O presidente da instituição pede explicações à Arquidiocese de Brasília em nome “da memória do pintor”. Jornal Metrópoles, Caderno Política Cultural. Brasília, 02 mar. 2017. Disponível em: <<https://www.metropoles.com/entretenimento/politica-cultural/instituto-volpi-quer-processar-igrejinha-por-destruir-obra-do-pintor>>. Acesso em: 4 ago. 2018.

LAUANDE, Francisco. **A igrejinha de Oscar Niemeyer.** Projetos, São Paulo, ano 11, n. 125.06, Vitruvius, maio 2011. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/11.125/3888>>. Acesso em: 2 jul. 2017.

LEAL, Edite. **Igrejinha 50 anos**. Brasília, 2008. Disponível em: <http://www.pnsfatimabsb.com.br/artigos/item/download/13_f64560b2ecaaab9f3535b50b2de1cbb1>. Acesso em: 20 jul. 2018.

LEAL, Luciana Nunes. **Três painéis e muita controvérsia**. O Estado de S. Paulo. São Paulo, 30 de jun. de 2009. Disponível em: <<https://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,tres-paineis-e-muita-controversia,395234>>. Acesso em: 06 mai. 2018.

LEMOYNE. **Memórias Biográficas de São João Bosco, 1833 - Um sonho profético de Dom Bosco**. Universidade Católica de Brasília. Brasília, 16 ago. 2013. Disponível em: <<http://www.ucb.br/Noticias/2/5102/UmSonhoProfeticoDeDomBosco/>>. Acesso em: 14 jul. 2017.

MACIEL, Nahima. **Um tesouro perdido**. Correio Braziliense. Brasília, 28 jun. 1998, Caderno Dois, p. 5.

MADER, Helena. **O arquiteto que driblou a ditadura**. Correio Braziliense. Brasília, 22 jun 2012, p. 2, Caderno Política. Disponível em: <<http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/55567>>. Acesso em: 13 dez. 2018.

MARANHÃO, Carlos. **Alfredo Volpi muito além das bandeirinhas** - Livro revela intimidade do artista que vivia modestamente no Cambuci rodeado de crianças adotadas e teve obras falsas lançadas no mercado pela própria filha. Revista Veja. São Paulo, 5 dez. 2016. Caderno Cultura e Lazer. Disponível em: <<https://vejasp.abril.com.br/cultura-lazer/alfredo-volpi/>>. Acesso em: 15 jun. 2018.

MARTÍ, Silas. **Instituto Volpi quer ir à Justiça contra igreja que destruiu afresco do pintor**. Folha de São Paulo. São Paulo, 01 mar. 2017. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/03/1862594>>. Acesso em: 28 jun. 2018.

MARTINS, José Clerton de Oliveira. **Patrimônio Cultural: Sujeito Memória e sentido para o lugar**. In: Adson Rodrigo S. Pinheiro; Secultfon; IPHAN. (Org.). Caderno do Patrimônio Cultural: Educação Patrimonial. 1ed. Fortaleza-CE: IPHAN, 2015, v. 1, p. 49-60.

MASTROBUONO, Marco Antonio. **Alfredo: Pinturas e Bordados**. Instituto Alfredo Volpi de Arte Moderna: São Paulo, 2013, 352 p.

MASTROBUONO, Pedro. **Descaso com o patrimônio cultural vitima obras de Volpi**. O Estadão. São Paulo, 18 fev. 2017. Disponível em: <<http://alias.estadao.com.br/noticias/geral,descaso-com-o-patrimonio-cultural-vitima-obras-de-volpi,70001668722>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

_____. **Entrevista sobre Alfredo Volpi e a Igrejinha Nossa Senhora de Fátima, em Brasília**. Concedida a Meiriluce Santos Perpetuo. Brasília, 8 jul. 2018.

MENEZES, Leilane. **Enfim, a paz reina na Igrejinha**. Correio Braziliense. Brasília, 07 mai. 2010. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2010/05/07/interna_cidadesdf,191062/enfim-a-paz-reina-na-igrejinha.shtml>. Acesso em: 2 jan. 2018.

MICHAELIS: **Moderno dicionário da língua portuguesa**. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998.

MIRANDA, Ana. **Igrejinha de Fátima**. Correio Braziliense. Brasília, 24 mai. 2009, p. 8.

MOSAICOS DO BRASIL. **A polêmica reconstituição de um painel de Clóvis Graciano em Goiânia**. A presença e a ausência de Clóvis Graciano em Goiânia. Disponível em: <<http://mosaicodobrasil.tripod.com/id96.html>>. Acesso em: 08 ago. 2018.

N. S. DE FÁTIMA. **Revista Brasília**. Rio de Janeiro, ano 3, nº 28, p. 19, abr. 1959.

NEUZA CAVALCANTE. Fundação Athos Bulcão. **Da arte à arquitetura: um poeta de formas e cores**. 2009. Disponível em: <<http://www.fundathos.org.br/artigos.php>>. Acesso em: 22 jul. 2018.

NIEMEYER, Oscar. **Minha experiência em Brasília**. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Revan, 2006.

_____. **A catedral de Brasília**. Revista Módulo. Rio de Janeiro, vol.2, nº.11, p.8-9, dez. 1958.

_____. **As curvas do tempo: memória**. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

_____. **Em artigo, Niemeyer explica a contradição entre sua posição comunista e o desenho de obras de caráter religioso**. Correio Braziliense. Brasília, 05 jul. 2009. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2009/07/05/interna_cidadesdf,123889/em-artigo-niemeyer-explica-a-contradicao-entre-sua-posicao-comunista-e-o-desenho-de-obras-de-carater-religioso.shtml>. Acesso em: 20 jul. 2018.

NOSSA SAGRADA FAMÍLIA. **Imagem de Nossa Senhora de Fátima**. Significados e Símbolos. Disponível em: <<https://www.nossasagradafamilia.com.br/conteudo/imagem-de-nossa-senhora-de-fatima-significados-e-simbolos.html>>. Acesso em: 20 dez. 2018.

NOTÍCIAS BRASIL. **Oscar Niemeyer**. Terra. Notícias Brasil. Disponível em: <<http://www.terra.com.br/noticias/infograficos/oscar-niemeyer/>>. Acesso em: 12 set. 2018.

O GLOBO. **O que você precisa saber sobre as aparições de Fátima**: As visões dos três pastorinhos aconteceram há 100 anos e, neste sábado, o Papa Francisco canonizará duas das crianças. Rio de Janeiro, 12 jun. 2017. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/sociedade/religiao/o-que-voce-precisa-saber-sobre-as-aparicoes-de-fatima-21327035#ixzz5LmDjeWpZ>>. Acesso em: 20 jul. 2018.

_____. **Pintura de painel revolta fiéis de igreja do DF**: um grupo não concorda com o trabalho do artista plástico convidado para fazer restauração da Igreja Nossa Senhora de Fátima. G1-Globo.com. Rio de Janeiro, 19 jun. 2009. Disponível em: <<http://g1.globo.com/bomdiabrasil/0,,MUL1200167-16020,00-PINTURA+DE+PAINEL+REVOLTA+FIEIS+DE+IGREJA+DO+DF.html>>. Acesso em: 6 jun. 2018.

OLIVEIRA, Brenda. **Os pilares de Brasília na visão de Oscar Niemeyer**. Revista Elementarq. Brasília, 30 jun. 2016. Disponível em: <https://issuu.com/brendaoliveira2/docs/revista_bc_final>. Acesso em: 06 ago. 2017.

OSCAR NIEMEYER. Archdaily (Org.). **Clássicos da arquitetura: Igrejinha Nossa Senhora de Fátima / Oscar Niemeyer**. Planta baixa Luciane Scottá. Disponível em: <<http://www.archdaily.com.br/br/601545/classicos-da-arquitetura-igrejinha-nossa-senhora-de-fatima-oscar-niemeyer/52eaa29ce8e44ed6d6000132>>. Acesso em: 3 mai. 2017.

PARANAGUÁ, Nogueira. **Discurso à Assembleia Nacional, sessão de 19 de dezembro de 1904**. Ant. Hist., tomo 2, p. 66-67.

PARÓQUIA NOSSA SENHORA DE FÁTIMA. **Igrejinha: a defesa da fé**. Artigos. Brasília. Disponível em: <<http://www.pnsfatimabsb.com.br/artigos/item/124-igrejinha-a-defesa-da-fe>>. Acesso em: 5 mai. 2018.

PEDROSA, Mário. **Volpi e a arte religiosa**. Revista Módulo. Rio de Janeiro, nº 11, p. 20-22, dez. 1958.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & história cultural**. 2ª Edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

QUEIROZ, Hélio. **1001 coisas que aconteceram em Brasília e você não sabia**. 1ª ed. Brasília: SENAC-DF, 2014.

REBELLO, Yopanan; LEITE, Maria Amélia D'Azevedo. **O engenheiro das curvas de Brasília**. Arquitetura e Urbanismo, nº 165, dez. 2007. Disponível em: <<http://www.revistaau.com.br/arquitetura-urbanismo/165/artigo67588-4.asp>>. Acesso em: 6 dez. 2018.

REVISTA DA COMPANHIA URBANIZADORA DA NOVA CAPITAL DO BRASIL: Ano 1, n. 2 (fev. 1957). Disponível em: <<http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/506962>>. Acesso em: 02 jul. 2018.

ROZA, Junio. **Entrevista sobre a relação da comunidade com a Igrejinha Nossa Senhora de Fátima, em Brasília**. Concedida a Meiriluce Santos Perpetuo. Brasília, nov. 2017.

SABBAG, Juliane Albuquerque Abe. **Brasília, 1960-2010: do urbanismo moderno ao planejamento estratégico**. 1ª ed. - Brasília: Appris, 2016.

SANT'ANNA, Márcia. **Da cidade-monumento à cidade-documento: a norma de preservação de áreas urbanas no Brasil 1937-1990**. Salvador: Oiti Editora, 2014.

SCOTTÁ, Luciane. **Arquitetura religiosa de Oscar Niemeyer em Brasília**. 2010. 319f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

SILVA, Manoel Messias Dias da. **Vila Dimas: refúgio de candangos e pioneiros na construção de Brasília**. Primeira casa de madeira edificada na Vila Dimas - Taguatinga Sul, DF. Foto de arquivo Família Dias. Brasília, 16 dez. 2015. Disponível em: <<https://manoel->

geograficamente naluzdomundo.blogspot.com.br/2015/12/vila-dimas-refugio-de-candangos-e.html>. Acesso em: 03 ago. 2017.

SOBRINHO, Barbosa. **Brasília: florescimento de uma nova geração.** Revista Brasília. Rio de Janeiro, ano 01, nº 08, p. 1, ago. 1957.

SOLIANI, ANDRÉ. "**Profanos**", **painéis de Volpi são apagados:** Freis achavam que obra em igreja não sintonizava com oração. São Paulo. Folha de São Paulo - Cultura e Barbárie, 13 jun. 2004. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc1306200409.htm>>. Acesso em: 29 jul. 2018.

TEOLOGIA LUTERANA. **Introito para a festa da Santíssima.** 24 mai. 2013. Disponível em: <<http://teologiaeliturialuterana.blogspot.com/2013/05/introito-para-festa-da-santissima.html>>. Acesso em: 24 jul. 2018.

THE REPORTER. **Gilberto Freyre fala de Brasília.** N. 7, V. 22. Nova York, 31/03/1960, pp. 31-32 /. Visão, São Paulo, 8 abr. 1960, p. 32-35.

UNESCO. **Convenção do Património Mundial, a Protecção do Património Mundial Cultural e Natural, Unesco – Paris, 1972.** Cadernos de Sociomuseologia, [S.l.], v. 15, n. 15, june 2009. P. 123-145. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/336>>. Acesso em: 10 jul. 2018.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. **Memorial orgânico que a consideraçam das assembleas geral e provincias do império apresenta um brasileiro.** Madrid: [s.n.]. v.1, 1849; v.2, 1851.

VIDAL, Laurent. **De Nova Lisboa a Brasília: a invenção de uma capital (séculos XIX-XX).** Trad. Florence Marie Dravet. Brasília: UnB, 2009.

WILHELM, Vera Regina Barbuy. **A Arte mural em Goiânia.** VIII EHA - Encontro de História da Arte - 2012, p. 693-707.

ZILBERMAN, R. **Os fastos da ditadura militar, de Eduardo Prado - o Brasil de um exilado.** Revista Conexão Letras, v. 10, Nº 13, p. 52-64, 2015. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/conexaoletras/article/view/55695/33849>>. Acesso em: 4 fev. 2019.