



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE ARAGUAÍNA
CURSO DE LICENCIATURA EM GEOGRAFIA**

PEDRO HENRIQUE EUSTÁQUIO RODRIGUES

**A ICONOGRAFIA DA PAISAGEM NO PATRIMÔNIO
ARQUITETÔNICO-URBANÍSTICO DE BRASÍLIA: UMA ANÁLISE DA
REPRESENTAÇÃO DOS CANDANGOS NA PINTURA DE DI CAVALCANTI (1960)
E NA ESCULTURA DE BRUNO GIORGI (1957)**

Araguaína - TO

2023

Pedro Henrique Eustáquio Rodrigues

A iconografia da paisagem no patrimônio arquitetônico-urbanístico de Brasília: Uma análise da representação dos Candangos na pintura de Di Cavalcanti (1960) e na escultura de Bruno Giorgi (1957)

Monografia apresentada à Universidade Federal do Tocantins (UFT), Campus Universitário de Araguaína para obtenção do título de licenciado Geografia

Orientador (a): Prof. Dr. Jean Carlos Rodrigues

Araguaína, TO

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Tocantins

E91i Eustáquio Rodrigues, Pedro Henrique.

A iconografia da paisagem no patrimônio arquitetônico-urbanístico de Brasília: Uma análise da representação dos Candangos na pintura de Di Cavalcanti (1960) e na escultura de Bruno Giorgi (1957). / Pedro Henrique Eustáquio Rodrigues. – Araguaína, TO, 2023.

55 f.

Monografia Graduação - Universidade Federal do Tocantins – Câmpus Universitário de Araguaína - Curso de Geografia, 2023.

Orientador: Jean Carlos Rodrigues

1. Brasília. 2. Forma simbólica. 3. Espaço de representação. 4. Arquitetura e Arte. I. Título

CDD 910

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS – A reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio deste documento é autorizada desde que citada a fonte. A violação dos direitos do autor (Lei nº 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

Elaborado pelo sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFT com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Pedro Henrique Eustáquio Rodrigues

A iconografia da paisagem no patrimônio arquitetônico-urbanístico de Brasília: Uma análise da representação dos Candangos na pintura de Di Cavalcanti (1960) e na escultura de Bruno Giorgi (1957)

Monografia apresentada à UFT – Universidade Federal do Tocantins – Campus Universitário de Araguaína, Curso de licenciatura em Geografia foi avaliado para a obtenção do título de licenciado e aprovado em sua forma final pelo Orientador e pela Banca Examinadora.

Data de aprovação: 14 /12/2023

Banca Examinadora

Prof. Dr. Jean Carlos Rodrigues, UFT

Prof^ª. Dr^ª. Antônia Márcia Duarte Queiroz, UFT

Prof. Dr. Miguel Pacífico Filho, UFT

Ao meu orientador, Prof. Dr. Jean Carlos, sem ele a concretização desse trabalho jamais seria possível; A minha mãe, Rozângela Eustáquio (in memoriam) se ela estivesse aqui pra ver tudo isso estaria orgulhosa de mim; A memória de todos os candangos na figura do meu bisavô (in memoriam) que sofreram um duro processo de violência e exclusão por parte do estado para tornar esse sonho chamado Brasília possível.

AGRADECIMENTOS

Minha gratidão a Deus sobretudo, pois como descrito em Atos 17:28 “Nele vivemos, nos movemos e existimos”, como disseram alguns dos poetas de vocês: Também somos descendência dele” Minha fé nele me permitiu subsistir até aqui. A minha família de maneira geral que foi minha rede de apoio e incentivo a estar e permanecer na graduação, faço menção a alguns nomes que foram de extrema importância para minha ascensão e permanência na universidade, meu primo Lucas, foi ele o responsável pela escolha do curso que construiu a minha identidade no ambiente acadêmico e sou muito grato a ele por isso, ao meu pai, minha madrasta e meus irmãos que sempre estiveram junto a mim em pensamento ou em orações embora estivessem distante geograficamente; A minha avó (e mãe de criação) que é minha fonte de inspiração para lutar todos os dias, as minhas tias (Sem exceção) que embora eu não pertença a uma família de pessoas que não conseguiram ascender no ambiente da educação sempre foram incentivadoras da utilização dessa ferramenta como instrumento de mobilidade social. Aos meus amigos, a universidade me permitiu vivenciar experiências únicas entre essas experiências está o fato de eu ter conhecido pessoas incríveis, agradeço a Thaylane, pois a universidade nos fez amigos, mas o decurso do tempo nos tornou irmãos de alma e essa com certeza é uma amizade que eu quero levar para minha vida, a Évora, que com o passar do tempo se tornou uma referência pra mim de força, obstinação e resistência, a Graciany e a Naiane que de maneira notável me incentivaram e me encorajaram sempre principalmente na reta final da graduação e também a Jéssica que foi minha parceria em dois anos de PIBIC e toda a galera da turma 2019/2 que compôs a minha trajetória na universidade e propiciaram muitas trocas de experiências durante a realização do curso e tornaram esse processo um momento mágico. Ao meu orientador, Prof. Dr. Jean Carlos Rodrigues, que me acompanhou não só durante o processo de construção deste trabalho, mas desde o início da graduação, a vivência com alguém sábio e sereno produziu em mim uma imensa maturidade acadêmica e me mostrou também os sentidos de ser professor e pesquisador na área de Geografia, minha gratidão a ele também por sempre me acalmar em diversos momentos de desespero, e mostrar que é possível mesmo quando a gente pensa que tudo está perdido. Ao Programa de Iniciação Científica da UFT e UFNT, e ao colegiado do curso de Geografia que me agregaram diversas formas de experiências e desenharam um perfil de pesquisa em mim bastante característico. Ao ArPDF e ao Centro Cultural do Congresso Nacional pela gentileza em me autorizar investigar no acervo documental de ambas instituições.

RESUMO

A presente pesquisa busca estabelecer uma aproximação da Ciência, Arte e Geografia a partir da perspectiva da iconografia da paisagem, trazendo um entendimento sobre como se sistematizam e quais as funções dos espaços de representação amparados sob a teoria de Giuliana Andreotti e Dennis Cosgrove. Ao pensar a problemática de pesquisa busca-se investigar os aspectos iconográficos da paisagem da cidade de Brasília - DF sobretudo no que diz respeito a seus construtores, os Candangos e seus respectivos espaços de representação dentro da produção do espaço na cidade, neste sentido este trabalho apresenta uma análise qualitativa sobre as perspectivas de manifestações do espaço presentes na pintura, escultura e arquitetura que se materializam no espaço em obras presentes na Praça dos Três Poderes e no Palácio do Congresso Nacional demonstrando como ocorre a integração dessas obras e como as mesmas constroem narrativas sobre a urbanodiversidade de Brasília.

Palavras-chaves: Brasília. Forma simbólica. Espaço de representação. Arquitetura. Arte

ABSTRACT

The present research seeks to establish an approach to Science, Art, and Geography from the perspective of landscape iconography, providing an understanding of how they are systematized and what functions the spaces of representation serve under the theory of Giuliana Andreotti and Dennis Cosgrove. When considering the research problem, the aim is to investigate the iconographic aspects of the landscape of Brasília - DF, especially concerning its builders, the "Candangos," and their respective spaces of representation within the production of space in the city. In this sense, this work presents a qualitative analysis of the perspectives of space manifestations in painting, sculpture, and architecture that materialize in the works located in the Praça dos Três Poderes and the Palácio do Congresso Nacional, demonstrating how the integration of these works occurs and how they construct narratives about the urban diversity of Brasília.

Key-words: Brasília. Symbolic form. Space of representation. Architecture. Art

LISTA DE ILUSTRAÇÃO

Figura 01. Realidade Brasileira, 1930 Di Cavalcanti Nanquim sobre papel	23
Figura 02. Favela, 1958 Di Cavalcanti Óleo sobre tela	25
Figura 03. Samba, 1925, Di Cavalcanti. Óleo sobre tela	26
Figura 04. Maternidade de Bruno Giorgi	31
Figura 05. São Jorge com dragão, escultura em bronze	31
Figura 06. Monumento à Juventude Brasileira, 1947 Bruno Giorgi Granito de Petrópolis Jardins do Palácio Gustavo Capanema Rio de Janeiro - RJ	32
Figura 07. Meteoro de Bruno Giorgi, escultura em mármore branco Espelho d 'água do MRE. 34	
Figura 08. Caminhão de operários próximo ao futuro prédio do Congresso Nacional.	35
Figura 09. Candangos. Di Cavalcanti. Óleo sobre tela	40
Figura 10. Escultura Os guerreiros de Bruno Giorgi sobre a praça dos três poderes, 1960.	44
Quadro 1. Principais fases e eixos de análises do processo histórico	18
Quadro 2. Descrição dos estágios de análise na iconografia/iconologia	19

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

PIBIC/UFT	Programa de Iniciação Científica da Universidade Federal do Tocantins
ArPDF	Arquivo Público do Distrito Federal
MRE	Ministério das Relações Exteriores do Brasil
BNCC	Base Nacional Comum Curricular
NOVACAP	Companhia de Urbanização da Nova Capital

SUMÁRIO (MODELO PARA ARTIGO)

1	INTRODUÇÃO	12
2	METODOLOGIA E BASE TEÓRICA	16
3	DI CAVALCANTI: UM IDEALIZADOR DA CULTURA E DAS ARTES 21 NACIONAIS.	
3.1	BRUNO GIORGI: DIALOGIA ENTRE ARTE, ARQUITETURA E A 28 IDENTIDADE POLÍTICA DO ESTADO BRASILEIRO.	
4.0	CANDANGOS: A FORMAÇÃO DA PAISAGEM DE BRASÍLIA.	35
4.1	CANDANGOS (ALEGORIA A BRASÍLIA) DE DI CAVALCANTI (1960).	39
4.2	“OS GUERREIROS” (MONUMENTO AOS CANDANGOS) DE BRUNO 43 GIORGI (1957).	
5.0	O DIÁLOGO TRIDIMENSIONAL ENTRE ESCULTURA, PINTURA E 48 ARQUITETURA: A COMPOSIÇÃO DA PAISAGEM SIMBÓLICA E IMATERIAL NA GEOGRAFIA DE BRASÍLIA.	
6.0	CONSIDERAÇÕES FINAIS	51
	REFERÊNCIAS	53

1 INTRODUÇÃO

A produção do espaço e da paisagem é marcada por construções imagéticas que podem ser percebidas, sentidas e representadas de diferentes formas, neste sentido a ciência Geográfica exerce a tarefa de entender explicar os fenômenos espaciais presentes na produção desse espaço e dessa paisagem a partir das funções atribuímos a estes, como evidenciado no pensamento de Santos (1988). a presente pesquisa pretende problematizar as manifestações do espaço dispostas na integração da arte presente no plano arquitetônico-urbanístico de Brasília, estando essa arte em museus, praças, palácios e/ou espaços público/privados, enfocamos sobretudo na presente discussão o painel “Candangos” (1960) do pintor modernista brasileiro Emiliano Di Cavalcanti (Di Cavalcanti) (1897-1976) presente na entrada do Palácio do Congresso e a escultura “os Guerreiros” do artista plástico Bruno Giorgi (1905-1993), obra popularmente conhecida como monumento aos candangos presente na Praça dos Três Poderes ambas em Brasília-DF.

Entende-se que neste sentido a arte presente na arquitetura do Palácio do Congresso Nacional e na Praça dos Três Poderes , são uma forma de representação e que tem em sua integração a constituição da paisagem de Brasília, neste sentido busca-se por meio dessa discussão no âmbito da ciência geográfica entender as diversas possibilidades de manifestação do mundo no espaço geográfico que não precisa ser, necessariamente, material, mas também simbólica.

Para execução da presente discussão propõe-se então algumas questões que são utilizadas como subsídio para os autores buscarem respostas para seu problema de pesquisa: (i) Como o processo histórico e a constituição geografia de Brasília estão expressos e representados em sua paisagem ? (ii) Como a dimensão do espaço simbólico e significado pela arte se apropria da paisagem da cidade e elabora representações impregnadas por narrativas sobre a vida e a história dos candangos esses trabalhadores brutalmente marginalizados durante a construção do que viria a ser a nova capital ? (iii) Como a integração desses elementos (pintura, escultura e arquitetura) imbricam significados do espaço imaterial na paisagem material que desenham a Geografia da cidade ?

A partir dos questionamentos listados, tem-se como objetivo geral deste trabalho: compreender como se sistematizam os espaços de representação que foram planejados de forma categórica para compor a paisagem de uma cidade e quais os sentidos e significados presentes na constituição dos mesmos, no tocante aos objetivos específicos: investigar a materialização do espaço simbólico dentro da pintura e escultura presente no plano

arquitetônico de praças e palácios de Brasília; Interpretar como ocorre a constituição da paisagem simbólica da cidade a partir da integração e dialogia entre pintura, escultura e arquitetura.

O recorte espacial que norteia a presente pesquisa é a cidade de Brasília no Distrito Federal em dois pontos específicos a serem investigados, sendo eles a Praça dos Três Poderes e o Palácio do Congresso Nacional onde se encontram as respectivas obras analisadas, como se não bastasse tal contextualização espacial delimitamos como recorte temporal o ano de 1957 a 2023, visto que esse período corresponde ao tempo destinado à execução, colocação e significação das obras enquanto espaço de representação na paisagem do Distrito Federal e embora as obras sejam executadas em períodos próximos, as mesmas ocupam e lugares distintos e do mesmo modo exercem papéis no contexto onde estão inseridas.

O trabalho se constitui na grande área Ciências Humanas, sociais aplicadas, detendo como área do saber específico a Geografia. Partindo da infinidade de possibilidades de análise que ciência geográfica possui em seus campos de estudo, mobilizamos a categoria paisagem para a realização da presente discussão, nos apropriamos dessa categoria para estabelecer certas competências para interpretar e (re)interpretar, ou como sugerem alguns autores, fazer uma leitura da integração entre pintura, escultura e arquitetura presente na paisagem de Brasília. Desta forma, compreender o espaço de representação manifestado na arte tomada como forma simbólica na filosofia de Ernst Cassirer implica em estudar as ressonâncias espaciais que as formas simbólicas projetam sobre o mundo e o espaço por meio da cultura, a qual implica nas manifestações humanas como possibilidade de livre criação e de intensa liberdade.

A pesquisa se estrutura de maneira qualitativa, visto que o emprego de tal método de análise e agrupamento de dados pode ser para ciência geográfica uma ponte para enriquecimento e aprofundamento das descobertas de situações que precisam ser observadas, analisadas e interpretadas de uma forma mais “sensível”, isto é, de maneira menos “objetiva”, olhando mais intencionalmente, mais profundamente, não se atendo apenas a uma simples organização de dados quantificados, desse modo a análise crítica das informações evidenciadas na discussão contribuem para o avanço da geografia enquanto ciência que é responsável por analisar o espaço que é produzido pelos sujeitos em contato com o meio.

Propõe-se o diálogo com diversos autores para a construção do caminho teórico-metodológico onde deve-se destacar três, neste sentido nos apoiamos nos estudos de Erwin Panofsky, que discute a iconografia e iconologia da paisagem em uma perspectiva da arte, nos debruçamos do mesmo modo sobre o pensamento de Dennis Cosgrove que discorre

sobre o desenvolvimento da paisagem simbólica e cultural, não obstante também propomos um diálogo com Giuliana Andreotti que traz em sua abordagem novos olhares sobre a construção da paisagem em uma perspectiva da Geografia Cultural e com Luísa Videsott que concentra seus estudos na análise das integração entre a relação do espaço e constituição da arquitetura.

Diante do exposto a escolha da temática de pesquisa a ser estudada se constrói inicialmente dentro do Programa de Iniciação Científica da Universidade Federal do Tocantins (PIBIC/UFT) onde ambos os autores elaboraram pesquisas sobre a paisagem simbólica em obras de arte de pintores do pós-impressionismo europeu e do modernismo brasileiro tais produções promovem o empenho dos autores em entender como se constitui a identidade histórica e cultural da paisagem de Brasília, sobretudo no tocante a representação simbólica da classe de trabalhadores que atuaram na construção civil até 1960.

Os Candangos vieram em sua maioria do sertão nordestino na década de 1950 para a região Centro-Oeste no intuito de fugir da grande seca que assolou a região na época, de maneira direta estes se tornaram responsáveis por erguer a estrutura urbana do que hoje se configura como a sede dos poderes públicos federais do Brasil, estes agentes neste sentido foram a força de trabalho responsável por dar forma a todas as edificações de palácios e outros prédios públicos que hoje compõem a paisagem material e imaterial da cidade.

O corpo textual da presente discussão dispõe em seu segundo capítulo o detalhamento da metodologia utilizada para a execução da mesma, lista-se neste trecho os procedimentos de execução da pesquisa como a realização trabalho de campo para observações preliminares e registros fotográficos, a visita a site de museus e órgãos públicos bem como seus acervos digitais e também visitas técnicas ao acervo físico de documentos, não obstante lista-se também neste trecho a base teórica utilizada para desenvolvimento da discussão, quais os autores da geografia e do mesmo modo de outras ciências da grande área de ciências humanas foram utilizados para fundamentação bibliográfica, ressalta-se também que o respectivo capítulo detalha a forma como os dados coletados foram analisados e organizados em um dentro de uma perspectiva qualitativa, destaca-se também nesse capítulo alguns conceitos e categorias que mostram a relevância a contribuição da temática de pesquisa para o ensino de Geografia.

Apresentamos no capítulo três assim como em seus subtópicos uma análise da trajetória de Di Cavalcanti dentro do cenário das artes e da imprensa brasileira bem como sua relevância para a construção e consolidação do modernismo brasileiro até o tempo presente, a discussão do mesmo modo traz uma abordagem das análises de algumas de suas principais

obras para que haja um entendimento sobre a significação de sua produção. Outrossim, apresentamos a trajetória de Bruno Giorgi enquanto escultor e militante político, bem como os estágios de sua produção e a relevância das mesmas na composição de planos arquitetônicos de palácios entre outros prédios de organizações governamentais.

Por conseguinte, no capítulo quatro e seus respectivos subitens está estruturada a discussão acerca dos Candangos, no primeiro tópico de discussão trazemos a abordagem acerca de qual era o perfil daqueles operários que atuaram na construção civil, bem como ocorre a distinção destes (Os candangos) e da classe intitulada como Pioneiros, não obstante trazemos nos subitens deste capítulo a problematização dos espaços de representação dos Candangos na paisagem de Brasília, e como a narrativa construída a partir das duas obras analisadas, geram um impacto sobre a constituição da imagem destes operários na Brasília contemporânea.

No capítulo cinco se sistematiza a discussão sobre “O diálogo tridimensional entre escultura, pintura e arquitetura: a composição da paisagem simbólica e imaterial na geografia de Brasília.” neste trecho da discussão problematizamos a integração entre os elementos que compõe a paisagem de Brasília, bem como seus reflexos na constituição de um espaço de representação que traz em si narrativas que se constroem a partir da composição dessa paisagem.

2 METODOLOGIA E BASE TEÓRICA

Dos principais pontos para a execução do trabalho listamos (i) pesquisa e revisão bibliográfica referentes aos temas a serem discutidos (ii) Trabalho de campo para registros fotográficos e coleta de dados (iii) Visita a acervos digitais de museus e centros de documentação histórica (iv) visitas técnicas presenciais a acervos fotográficos e de documentação histórica, bibliotecas entre outras bases de dados governamentais (v) análise e organização dos dados obtidos em uma perspectiva qualitativa e exercício de aproximação com o ensino de geografia.

Scabello et. al (2020) destacam a importância de discutir perspectiva qualitativa no contexto da pesquisa científica geográfica que, enquanto ciência social possui características singulares ao tentar explicar e compreender os fenômenos físicos e humanos que atuam no espaço geográfico, emprega-se neste sentido o uso da pesquisa qualitativa em geografia para uma análise e revisão crítica dos dados coletados

No atual de desenvolvimento da ciência geográfica observa-se a constante crise de percepção de qual papel ela exerce no enquanto área do saber e até mesmo no currículo do ensino fundamental e médio, assim como como outras áreas do conhecimento da grande área de ciências humanas, com o avanço das tecnologias, técnica e do sentido de usualidade do conhecimento científico a geografia passa a lidar de maneira mais constante com problemáticas relacionadas a seu método de aplicação.

Se faz necessário pensar, constantemente releituras sobre seu papel enquanto ciência e disciplina e do mesmo modo a diversificação de seus métodos de ensino que devem valorar aqueles que são considerados tradicionais, mas também buscar a implantação de novos conceitos tal como o uso da arte dentre outras fontes de imagem que valorizem as vivências dos sujeitos os colocando como protagonistas do processo de percepção e entendimento do espaço a qual estão postos, como evidenciado no pensamento de Nunes e Ferraz (2018):

A geografia oficial, enquanto discurso científico institucionalizado parece negar, ou, no mínimo, não perceber, as condições cotidianas da espacialidade vivenciada é conhecida pelos corpos em suas singularidades e existências, restringindo-se ao conjunto de conceitos e modelos teóricos eleitos como únicos pela geografia trabalhada pelos especialistas. O espaço concretamente vivido é transformado, ou seja, de realidade inerente ao cotidiano de cada ser humano, não importando aí o momento histórico de dada sociedade, passa a ser mero objeto de estudos conceituais, reduz-se a ser um elemento do discurso científico segundo os padrões formais e paradigmáticos que se colocam como os únicos possíveis para se fazer ciência. (NUNES; FERRAZ, 2018, p.)

O desenvolvimento da habilidade de entender o espaço, neste caso referido o espaço simbólico na paisagem urbana deve ser feito a partir da mobilização de aspectos da paisagem presente nas vivências dos sujeito, uma vez que o indivíduo posto sob o espaço passa a ter contato e olhares sobre os diferentes tipos de paisagem, que em alguns aspectos está impregnada de arte, esculturas entre outros elementos da arquitetura.

Para Mazzola (2015) uma das estratégias para a compreensão dos significados das obras de arte a partir da teoria da iconografia de Panofsky pode ser definida em três eixos desse modo o pensamento do historiador da arte sobre a interpretação de obras de arte versa sobre a concepção de que para interpretar ou (re)interpretar uma pintura assim como outras produções artísticas em uma perspectiva pré-iconográfica deve-se se compreender inicialmente os fatores históricos que envolvem a concepção da obra a ser analisada como disposto no quadro 01:

Quadro 01: Principais fases e eixos de análises do processo histórico

História dos estilos: busca compreender como, sob diferentes condições históricas, objetos e fatos, foram expressos pelas formas;
História dos tipos: busca compreender como, sob diferentes condições históricas, temas específicos e conceitos foram expressos por objetos e fatos;
História dos sintomas culturais: busca compreender como, sob diferentes condições históricas, as tendências gerais e essenciais da mente humana foram expressas por temas específicos e conceitos.

Fonte: Organizado pelo autor

Ainda segundo Mazzola (2015) pensando a aproximação dos conceitos de iconografia e iconologia em panofsky pode-se ressaltar do mesmo modo a constituição de três fases que compõem o processo iconográfico e iconológico de investigação da construção da imagem da arte na paisagem, como relatado no quadro 02:

Quadro 02: Descrição dos estágios de análise na iconografia/iconologia

Descrição pré-iconográfica: refere-se à enumeração dos motivos (formas puras reconhecidas como portadoras de significado primário ou natural);

<p>Análise iconográfica: refere-se à ligação de motivos ou combinações de motivos (composições) com assuntos e conceitos;</p>
--

<p>Interpretação iconológica: refere-se à ligação de motivos ou combinações de motivos (composições) com assuntos e conceitos.</p>

Fonte: Organizado pelo autor

Entende-se neste sentido que o exercício do olhar e do observar a paisagem se torna apenas um dos diversos fatores a serem considerados para uma análise cujo o objetivo seja estabelecer uma aproximação da respectiva produção artística com o diálogo científico, visto que a arte, enquanto forma uma representação simbólica assim como a linguagem o mito e a religião é construída a partir da influência de fatores, econômicos, políticos, sociais e também culturais presentes na existência de quem a produz.

A contextualização sobre representação simbólica da paisagem na Geografia cultural pode ser observado em Andreotti (2013) que relata A paisagem é cultura, é estética, é história. É vicissitude, é cor, ocorre que aquela paisagem vem descrita não apenas sobre a base de mera observação geográfica, mas integralmente, isto é, na vivacidade de todos aqueles componentes que um processo psicológico correto permite identificar.

Observa-se a aproximação entre iconografia e paisagem na Geografia no pensamento de Dennis Cosgrove, como evidenciado por Carvalho (2015) A paisagem cosgroveana passa, portanto, a ter uma (ou diversas) história e ser tanto ente material como, ao mesmo tempo, substrato cultural representacional:

A produção e reprodução da vida material é, necessariamente, uma arte coletiva, mediada na consciência e sustentada através de códigos de comunicação. Esta última é produção simbólica. Tais códigos incluem não apenas a linguagem em seu sentido formal, mas também o gesto, o vestuário, a conduta pessoal e social, a música, pintura, e a dança, o ritual, a cerimônia e as construções. Mesmo esta lista não esgota a série de produções simbólicas através das quais mantemos o nosso mundo vivido, porque toda atividade humana é, ao mesmo tempo, material e simbólica, produção e comunicação. Esta apropriação simbólica do mundo produz estilos de vida (genres de vie) distintos e paisagens distintas, que são histórica e geograficamente específicos. A tarefa da geografia cultural é apreender e compreender esta dimensão da interação humana com a natureza e seu papel na ordenação do espaço (COSGROVE, 1983, p. 1).

Rocha (2011) define o conceito de paisagem urbana na Geografia como aquele espaço que é vivido e vivenciado, o mesmo qualifica a paisagem como natural, visual, cultural, social, antroponatural e percebida, sendo entendida como um sistema de recursos explorados e ou conservados.

Para além dos significados mais amplos do património arquitetónico-urbanístico na paisagem da cidade, observa-se as funções que estes exercem sobre o espaço, uma vez que estes além de fatores históricos e descritivos também podem ser interpretados como parte dessa produção imaterial do espaço, imaterialidade essa que não é somente extensão dessa realidade, como também parte importante dela, o geógrafo enquanto responsável pela análise da produção desse espaço imaterial deve se ater ao diálogo que se estabelece entre o real e o simbolismo presente nele, como visto no pensamento de Ferraz (2009).

Olhar a paisagem e não fazer dela apenas uma descrição empobrecedora e circunscrita a alguns elementos estáticos e desconectados significa tentar interpretar, vendo, com maior riqueza, a dinâmica da paisagem, e perceber a dialética relação de aparência/essência que carrega em seu interior o expressar/ocultar os elementos e os processos que determinam a realidade sócio-espacial do mundo ou, como aponta a epígrafe, “olhar para além das certezas”. Esse olhar significa ampliar o sentido de paisagem à geografia, para ir além e aquém do entendimento usual que se tem dela, identificando as sombras e os processos não aparentes que se imbricam naquilo que se mostra como vidente/evidente eis o que o geógrafo tem como tarefa. (FERRAZ. Cláudio Benito O. 2009)

Pensando a questão da paisagem arquitetônica em Brasília em uma perspectiva da geografia, de Oliveira *et al.* (2008) descrevem que:

A paisagem está associada à passagem do tempo sobre um determinado local, às percepções das formas e do mundo. Essa percepção passa pela visão que nos conduz a múltiplos processamentos de informações percebidas no meio, onde o arranjo espacial das formas que configura uma paisagem é tão importante quanto o processo cultural que lhe é apropriado. Assim, a arquitetura deve ser considerada como parte de um todo. A profusão de formas arquitetônicas que constituem uma cidade é reveladora de sua história, cultura, forma e muitas outras informações que interessam tanto ao estudioso quanto ao possível visitante. (DE OLIVEIRA, Josildete Pereira *et al.*, 2008, p. 160)

Outrossim como evidenciado pela autora paisagem monumental da cidade é resultado da interação de seus arranjos urbanísticos e arquitetônicos com as características do sítio geográfico de implantação. desse modo a arquitetura na paisagem é uma forma de representação da condição humana e da mudança de tempo no espaço, nela ficam registrados os processos da natureza e ações humanas, cujo ambiente vai se alterando na medida em que esses processos e ações deixam suas marcas. Concomitantemente, Santos (1996) reitera que a paisagem pode ser entendida como o resultado de uma acumulação de tempos. É a forma espacial presente, testemunho de formas passadas que poderão persistir ou não, ela se torna parte desse processo das diferentes funções que atribuímos ao espaço.

Para Bonametti (2010) A paisagem urbana deve ser concebida a partir de uma composição espacial sujeita a valores e princípios filosóficos inerentes à sociedade à qual

pertence. É onde se configura a sociedade, onde são produzidos os acontecimentos históricos e as transformações socioeconômicas, entre outras; ou seja, uma paisagem com características próprias, que é entendida como cidade. O autor também destaca que: A paisagem urbana é uma mistura de arte, ciência e acaso. É compreensível que na sua construção ocorram a renovação das morfologias antigas e a criação de novas que venham a atender aos novos estilos de vida que lhes são atribuídos em cada momento histórico como consequência da manifestação do poder. Desta forma, os seus critérios de organização vão sendo constantemente questionados e modificados com a evolução e transformação da sociedade, das ciências, das técnicas e das diferentes formas de manifestações do poder

Sobre os fenômenos geográficos que sucedem a constituição e perpetuação do movimento modernista brasileiro, alguns autores como Menezes (2012) apontam que A Primeira República é um tempo de consolidação do parque industrial brasileiro, processo que teve início ainda no século XIX, de forma embrionária e tímida, e que teria desenvolvimento mais amplo no limiar do século XX. Foi este fenômeno que provocou mudanças profundas na ordem social vigente. Os diferentes grupos constitutivos do tecido social viveram conflitos intensos na arena pública brasileira. O enfrentamento com as velhas oligarquias era inevitável, dado o descompasso entre as transformações na base social e a manutenção do estilo de poder que vigorava desde o século anterior à República.

No tocante ao artista Emiliano Di Cavalcanti Rodrigues; Rodrigues (2022) discorrem que Di Cavalcanti expressa paisagens culturais e simbólicas do Brasil de forma bastante peculiar. Ao se empenhar em produzir representações brasileiras, o autor conseguiu por meio das tendências absorvidas por ele em suas estadias na Europa, sobretudo na França, construir a identidade das artes e da cultura nacional, evocando sempre na paisagem expressa características únicas do território brasileiro, como pode ser percebido em sua obra “Candangos” datada dos anos 1960.

A respeito do escultor Bruno Giorgi, Ribeiro (1991) descreve que o pensador alemão Max Bense identificou três momentos na obra de Giorgi. A fase figurativa, em que trabalha a forma humana idealizada e hierática. Outra, vegetativa, em que mantém a figura, usa hastes para sua construção e preocupa-se com o dinamismo do conjunto. E uma fase tectônica, em que chega à abstração e dá caráter arquitetônico à obra. Na verdade tais fases são aberturas de possibilidades novas, que não impedem a retomada de aspectos anteriores. O modo como abordou a figura humana em vários momentos trai a influência de Maillol: os volumes cilíndricos, a pose hierática e a idealização arcaizante, em certas ocasiões fixando uma adolescência atemporal.

Luiz e Kuyumjian (2010) definem a massa de trabalhadores atuantes na construção civil de Brasília como categoria que é constituída principalmente pelos operários, peões de obra, trabalhadores braçais, de baixa qualificação profissional, a maioria deles com pouca escolaridade, às vezes analfabetos, razão pela qual o vocábulo tinha um sentido depreciativo, rejeitado pelos ditos —pioneiros.

De maneira categórica para Rodrigues; Rodrigues (2023) conceituam o painel “Os Candangos” de Di Cavalcanti em uma perspectiva geográfica, os mesmos apontam que:

Di Cavalcanti consegue por meio da obra *Os candangos*, imprimir dentro de um juízo estético, famílias sertanejas que exerceram o êxodo rural durante o século passado em busca de melhores condições de vida com a construção da nova capital que consequentemente é um marco na arquitetura modernista. Como consequência desse manifesto, ressalta-se que sua produção pictórica remonta as paisagens do território com o conceito único do belo na arte. Pode-se vislumbrar isso em suas pinceladas carregadas símbolos-paisagens demonstrando esses retirantes fugindo dos males que os assolavam no sertão nordestino. Este fato reforça a ideia da construção de uma paisagem não somente nas obras de Di Cavalcanti, como também nas obras de todos integrantes do movimento modernista, que renova não somente o campo das artes visuais e da literatura, mas reorganiza também o território em seus aspectos políticos, sociais e econômicos de maneira inimaginável. (RODRIGUES; RODRIGUES, 2023)

Terminantemente do mesmo modo Videsott (2008) elabora comentários sobre a escultura “Os guerreiros” de Bruno Giorgi, segundo a autora a análise integral da estátua, da cabeça aos pés, revela, para além da analogia visual, um outro tipo de correspondência, anterior à arte moderna: aquela existente entre a ação e a postura das figuras. A própria gestualidade remete a uma composição clássica, severa, cujo ritmo lento exprime conteúdos éticos característicos dos interesses de Giorgi pelos tipos nacionais.

3 DI CAVALCANTI: UM IDEALIZADOR DA CULTURA E DAS ARTES NACIONAIS.

Pintor, ilustrador, caricaturista, gravador, muralista, desenhista, jornalista, escritor e cenógrafo Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque e Melo (1897–1976) nasceu no Rio de Janeiro descendentes de migrantes nordestinos do estado do Pernambuco se consolidou não só como um grande nome das artes nacionais, mas também na imprensa brasileira, evidencia-se neste sentido que Di Cavalcanti se utilizava de diferentes formas para se comunicar, e estabelecer diálogos com a sociedade sobre temas desprezados pela elite que produzia arte e outros aspectos culturais em sua maioria. De acordo com as informações expressas, o artista foi um dos grandes idealizadores da Semana de Arte Moderna que ocorreu em 1922 em São Paulo. O pintor era na época uma referência para outros artistas que

compunham o movimento, bem como para as artes plásticas do Brasil. Entretanto, sua carreira no mundo da arte e das comunicações sociais se iniciam muito antes da Semana de 1922. Segundo Moraes e Francoio (2004):

[...] Emiliano Di Cavalcanti ingressa no campo das artes quando a revista *Fon-Fon* publica uma caricatura de sua autoria, em 1914. Sua atuação como artista gráfico na imprensa, como ilustrador ou caricaturista, confere-lhe uma formação artística alicerçada antes no desenho do que propriamente na linguagem pictórica, e também lhe proporciona grandes contatos com jornalistas e escritores, que o direcionam para a boêmia carioca. Essas vivências são importantes por encerrarem uma orientação estética de transgressão que dialoga com os preceitos modernistas. Essas experiências justificam a atribuição conferida a Di Cavalcanti como idealizador da Semana de Arte Moderna de 1922.

Sua formação enquanto pintor, se constitui nos diferentes arranjos de sua formação e atuação profissional, o artista pertencia a uma família da classe média carioca, conforme disposto no acervo da Fundação Itaú Cultural, e em 1914 Di Cavalcanti passa a atuar como ilustrador revista *Fon Fon*, revista que público sua primeira caricatura, passado alguns anos ele se muda para São Paulo onde frequentou a faculdade de direito do largo do São Francisco e também realizou sua primeira exposição individual de caricaturas.

Di Cavalcanti em sua produção inicial sobretudo aquela que era utilizada para compor artigos de imprensa problematizava os padrões e modos de vida da elite brasileira, bem como os grupos que exerciam influência e poder sobre diferentes campos da sociedade, através destes desenhos o artista construía uma face da identidade sociocultural do território brasileiro além de evocar críticas às relações de poder que se estabeleciam na religião, grupos políticos e famílias tipicamente tradicionais, como pode se observar em alguns desenhos da série de gravuras intitulada “Realidade brasileira” (Figura 01)

Figura 01: Realidade Brasileira, 1930 Di Cavalcanti Nanquim sobre papel



Fonte: Coleção de Artes visuais do Instituto de Estudos Brasileiros - USP (São Paulo, SP)

Di Cavalcanti traz nessa sequência de produção um repertório de temáticas sobre a sociedade brasileira que possivelmente ilustraram capas de jornais e revistas, demonstrando desse modo a mensagem clara que o artista buscava comunicar através de uma figura de linguagem específica. A primeira imagem da sequência mostra um líder religioso exclamando uma mensagem profética rodeado de gazofilácios para a coleta de dinheiro, expressando desse modo as faces e também a perversidade que há no discurso e na influência da religião e de líderes religiosos que em alguns cenários utilizam a fé de fiéis para a obtenção de recursos, a gravura traz em sua paisagem uma projeção clara ao observador de como ocorre a instrumentalização da religião para manipulação do capital e do poder. A segunda obra desenha aspectos das relações internacionais do Brasil, e a forma como o país se aliava a outros países dentro do cenário geopolítico, há um detalhe no canto inferior esquerdo da gravura que diz “Associação de amigos do Brasil” de maneira satírica, o artista consegue agrupar elementos que mostram a identidade cultural das grandes economias da época e como estas se relacionavam com o Brasil que na imagem se apresenta como uma figura modesta e pouco emblemática em relação aos outros que trazem consigo características emblemáticas de sua cultura e economia.

Na terceira figura observa-se Di Cavalcanti discutindo através do uso da imagem um problema social que atravessa os tempos da história brasileira, o artista traz em sua gravura um grupo de policiais segurando um civil e empunhando uma faca, o desenho é acompanhado de uma frase em seu rodapé que traz consigo a seguinte mensagem “A questão social continua sendo caso de polícia”, desse modo podemos em questões relacionadas à violência estatal e a subjetividade que essa temática traz consigo, uma vez que é o estado quem deve ser o garantidor de direitos da sociedade civil que está posta em seu território, todavia este mesmo

estado que deveria garantir os direitos da população, é responsável pela opressão e violação de direitos de grupos minoritários que estabelecem uma relação com o mesmo.

Di Cavalcanti demonstrou desde os estágios iniciais de sua produção um senso crítico muito aplicado ao ato de transformar, sua produção artística traz elementos carregados de um sentimento de querer ver a mudança da identidade de um país não somente no campo das artes e da cultura, mas também em suas esferas políticas, econômicas e sociais, visto que sua produção pictórica evoca constantemente problemas relacionados a paisagem e a imagem brasileira, demonstrando que sua produção não possuía um caráter meramente estético ou ilustrativo mas de pôr à mostra problemáticas pouco discutidas, pela sociedade em geral, sua arte neste sentido é a linguagem utilizada pelo autor para pôr à mostra aquilo que era constantemente invisibilizado pelo senso comum.

Em diferentes temporalidades de sua produção, Di Cavalcanti integra elementos da paisagem brasileira maneira excepcional, o artista através de suas telas reconstrói as camadas que compõem os núcleos urbanos e, tendo como inspiração inicial a cidade do Rio de Janeiro que em tem em sua malha urbana e processo de ocupação, diversas comunidades compostas por moradias irregulares postas sob os morros que circulam o relevo da cidade, como pode se perceber em suas obras “Favela” (Figura 02), o artista através de sua obra consegue demonstrar as diferentes faces existentes na cidade do Rio de Janeiro, o mesmo retrata com muita maestria o perfil urbanístico não só da capital fluminense, mas das cidades latino-americanas que em sua maioria agregam populações suburbanas e que são cotidianamente marginalizadas, e negligenciadas, trazer estes espaços urbanos junto às populações que os compõem para uma representação artística mostram a intenção do artista de dar voz a grupos constantemente silenciados em sua constituição histórica.

Figura 02: Favela, 1958 Di Cavalcanti Óleo sobre tela



Fonte: Itaú Cultural

Como se não bastasse tal representação simbólica acerca das cidades na pintura de Di Cavalcanti, o artista sempre elencou em seus trabalhos as distintas identidades que formam a paisagem do Brasil, como pode ser visto em sua obra “Samba” a obra em si problematiza diversos fatores a sociedade como questões de raça, nudez e musicalidade, a obra traz em sua composição homens e mulheres pretos alguns corpos desnudos dançando com um instrumentista ao fundo, confessando assim a pluralidade da paisagem do Brasil, composta por uma população miscigenada, com uma diversidade cultural que vai muito além dos eixos de consumo culturais comuns às elites da época, Di Cavalcanti mostra por meio desta produção também estava na arte e na música popular e não somente em produções altamente sofisticadas.

Evidencia-se na obra a intenção não somente de retratar a paisagem de uma favela da cidade do Rio de Janeiro nos anos 50, mas também de explicar por meio de tal forma de representação a maneira como é sistematizada a relação dos sujeitos (Corpos pretos) que estão inseridos dentro dessa paisagem com o espaço. Entende-se neste sentido que a arte é capaz de representar as favelas e também populações negras, todavia ela não é pode ser entendida apenas como uma ferramenta de representação, mas como uma extensão da realidade que cotidianamente promove a exclusão dos sujeitos a partir da raça como observado por Ferreira e Ratts (2016), a raça dos sujeitos junto a outros fatores é quem vai definir qual lugar essa cor deve ocupar, sobretudo na arte, colocando assim a racialidade, isto é, a forma como o negro se vê e se percebe como um fator de exclusão espacial em diversos

espaços, como no caso da obra favela que representa populações negras em um dado espaço urbano.

Destaca-se que no processo de interpretação da obra discutida pode se observar a lucidez de Di Cavalcanti em trazer para o debate das artes temas pouco representados e projetados por outros artistas, Di Cavalcanti passa a problematizar em suas telas, a beleza negra, trabalhadores do campo, populações dos subúrbios das cidades entre outros elementos da cultura popular que não eram vistos de maneira recorrente em produções artísticas mais tradicionais, o artista neste sentido coloca sua produção além do juízo estético comum, mas traz em si um constante desejo de dar visibilidade a grupos sociais que eram e até hoje são completamente invisibilizados, a sensibilidade do artista de entender e representar a favela na arte como um espaço vivenciado em sua maioria por pessoas pretas traz ao observador a consciência da pluralidade da identidade nacional, e como os diferentes campos que compõem essa identidade etnico-cultural possuem discrepâncias que devem ser apreciadas de forma conjunta, mas também de maneira individual para que estas especificidades sejam compreendidas sem a anulação das demais.

Figura 03: Samba, 1925, Di Cavalcanti. Óleo sobre tela



Fonte: Coleção Geneviève e Jean Boghici

Outra especificidade que o artista traz consigo em suas representações, mesmo antes da do acontecimento de 1922, está ligado ao fato de que em suas pinturas o mesmo colocava o povo brasileiro como figura central de sua produção nas artes, o Brasil era o objeto central de sua temática artística. Mais do que o caipira abordado por Almeida Júnior, ele explorou os tipos urbanos do Rio de Janeiro, incluindo prostitutas, malandros e pescadores. “Uma brasilidade que, algumas décadas depois, ganharia espaço na literatura dele enquanto

jornalista e nos escritos de Jorge Amado” como afirma Bortoloti (2011). Portanto, pode-se afirmar que a mostra de arte da semana de 1922 tratava-se da consolidação de ideias já pré-dispostas não somente nas obras de Di Cavalcanti, como também nas obras de outros artistas como Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, entre outros artistas e escritores que já possuíam algum vínculo com a arte e o sentimento de modernidade expresso no evento.

Para compreender a paisagem brasileira que é expressa nas obras de Di Cavalcanti, isto é, entender a brasilidade que é expressa nas obras do artista, é necessário estabelecer um vínculo com o movimento modernista, e com a ideia de modernidade que o referido movimento expresso, haja vista que segundo Menezes (2012) “a Semana de Arte Moderna de 1922 foi um evento que tinha como princípio alavancar rompimento no interior das artes plásticas no Brasil”.

Neste sentido, os artistas ligados ao movimento buscavam a ruptura com o passado colonial e conservador tão presente nas artes. Para os integrantes do movimento modernista, era essencial que a cultura brasileira fosse exaltada de forma incisiva para que houvesse a ressignificação da identidade nacional. Isto é, as heranças da colônia, advindas da Europa em séculos anteriores deveriam ruir, para que assim o sentimento progressista florescesse no coração da república brasileira “que ainda vivia sob os auspícios das elites mais conservadoras e vinculadas ao agrarismo dominante” como também nos retrata Menezes (2012).

Ressalta-se que a intenção de Di Cavalcanti e dos demais artistas ligados ao modernismo não era somente efetivar transformações culturais, mas também reiterar as mudanças que ocorriam no território brasileiro. Ainda Menezes (2012) o autor:

[...] A Primeira República é um tempo de consolidação do parque industrial brasileiro, processo que teve início ainda no século XIX, de forma embrionária e tímida, e que teria desenvolvimento mais amplo no limiar do século XX. Foi este fenômeno que provocou mudanças profundas na ordem social vigente. Os diferentes grupos constitutivos do tecido social viveram conflitos intensos na arena pública brasileira. O enfrentamento com as velhas oligarquias era inevitável, dado o descompasso entre as transformações na base social e a manutenção do estilo de poder que vigorava desde o século anterior à República.

Evidencia-se que que o Brasil durante o período da primeira república possuía inúmeras faces em seu vasto território, e não era mais possível limitar a sua identidade política, social, econômica nem tão pouco a cultural a uma pequena parcela das elites agrárias que dominavam os meios da acumulação de capital. Pode-se perceber que tal fato faz com que

o movimento modernista lutasse para que essa identidade tão plural já evidente em outros aspectos, perdesse esse formato hegemônico e uniforme herdado do período colonial e monárquico e fosse também ressignificado na cultura.

Ressalta-se também que Di Cavalcanti, assim como outros integrantes do movimento modernista, propunha não somente a ruptura do colonialismo para a construção de uma visão mais progressista da brasilidade, como também dar visibilidade aos estratos sociais que ainda eram marginalizados pelas classes aristocráticas. E isso ocorre em função do constante processo migratório que o país sofria, além da massificação dos trabalhadores industriais, como afirma Menezes (2012).

Para além da Semana de Arte Moderna de 1922, se faz necessário entender que o evento tem um foi um marco do modernismo brasileiro, e pode-se compreender que além de demonstrar a maturidade das produções pictóricas dos artistas envolvidos, o evento foi o ponto de partida para a renovação das artes plásticas no Brasil como mencionado anteriormente. A ideia de modernidade expressa no evento, e a representação da paisagem presentes nas referidas obras, não se limita a esse momento épico, haja vista que esse movimento após o evento de 1922 se constitui em muitas vertentes como descrito nas palavras de para Amaral (2012) “o aguçamento da percepção sensível em relação à nossa realidade local se daria, contraditoriamente, em decorrência da ampliação dos horizontes culturais pela vivência europeia.”

Percebe-se, por conseguinte, que começou a vigorar no território brasileiro um pensamento de modernidade diferente do modernismo presente em outras regiões da América Latina. Embora os pintores e escritores brasileiros estivessem se apropriando das tendências europeias, sobretudo o expressionismo francês, estes tinham objetivos diferentes de países como México e Argentina, e como afirma Amaral (2012) tal fato demonstra a intenção não somente de Di Cavalcanti, como também de Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Martins (2012) ressalta que “Os Andrades” (Oswald e Mário), não tiveram somente o sobrenome em comum, mas a ideia e a capacidade de revitalizar a literatura nacional. Essa ideia de releitura da literatura nacional reitera a importância que os modernistas davam a nossa cultura, e nos trazem a consciência do que é o fazer não somente cultural, mas como esse fazer cultural pode se tornar uma voz de manifestação política no meio social.

3.1 BRUNO GIORGI: DIALOGIA ENTRE ARTE, ARQUITETURA E A IDENTIDADE POLÍTICA DO ESTADO BRASILEIRO.

Bruno Giorgi (1905 - 1993), foi um ilustre escultor brasileiro pertencente ao período recente da produção das artes nacionais, o mesmo se torna conhecido dentro do mercado das esculturas em função de que suas obras não possuem apenas um caráter técnico de construção plástica, suas esculturas carregam consigo características que não podem ser entendidas apenas no ato do “visualizar” da obra, mas sim no perceber e no sentir o significados da mesmas.

Conforme disposto no acervo digital da Fundação Itaú para Educação e Cultura (São Paulo. 2023) o escultor nasceu no ano de 1905 em Mococa interior do estado de São Paulo e em 1913 se muda com sua família para o continente europeu, passando a morar em Roma, ainda na Europa por volta de 1920 o artista passa a ter os primeiros contatos com a produção de artes visuais tendo aula de desenho e escultura com o professor Loss, Giorgi passa a se articular politicamente participando de movimentos antifascistas na Europa e em função disso no início da década de 30, seu envolvimento e ligação a grupos políticos resultaram em sua prisão condenação a sete anos de prisão, posteriormente o artista foi extraditado e em 1935 ele retorna ao Brasil por intervenção do embaixador brasileiro na Itália.

Ainda segundo a Fundação Itaú para Educação e Cultura (Itaú Cultural, São Paulo. 2023) ao retornar para o Brasil, Giorgi permanece dialogando com a arte travando contatos com o escultor, designer gráfico e pintor Joaquim Figueira (1904 - 1943) e também com o pintor Alfredo Volpi (1896 - 1988) nos anos finais da década de 30, Giorgi retorna a Europa, só que dessa vez para a Paris onde passa a frequentar a *Académie Ranson* e a *La Grand Chaumière*. Ao retornar ao Brasil em 1939, Giorgi se aproximou de grandes nomes do modernismo brasileiro como Mário de Andrade (1893 - 1945) e Oswald de Andrade (1890 - 1954) e também do escultor e desenhista Lasar Segall (1891 - 1957) entre outros escultores ligados ao modernismo brasileiro, passado algum tempo na cidade de São Paulo ele passa a exercer a prática de desenho de modelo-vivo e pintura junto aos artistas do Grupo Santa Helena e posteriormente ele integra o grupo de artistas conhecidos como a “Família Artística Paulista”, movimento objetivava a difusão das ideias pró-modernistas no campo das artes no Brasil.

Conforme descrito no acervo digital de biografias do Escritório de Arte, São Paulo(2004) o Escultor se muda para Rio de Janeiro em 1943 a convite do do então ministro da saúde pública e educação do Brasil, Gustavo Capanema (1900 - 1985), o artista instala seu ateliê no antigo hospício da praia vermelha onde passa a instruir jovens escultores como o professor Francisco Stockinger (1919 - 2009). Sua produção é subdividida por historiadores da arte em três fases como visto no pensamento de Marx Bense descrito por Maria Isabel Ribeiro:

O pensador alemão Max Bense identificou três momentos na obra de Giorgi. A fase figurativa, em que trabalha a forma humana idealizada e hierática. Outra, vegetativa, em que mantém a figura, usa hastes para sua construção e preocupa-se com o dinamismo do conjunto. E uma fase tectônica, em que chega à abstração e dá caráter arquitetônico à obra. Na verdade tais fases são aberturas de possibilidades novas, que não impedem a retomada de aspectos anteriores. O modo como abordou a figura humana em vários momentos trai a influência de Maillol: os volumes cilíndricos, a pose hierática e a idealização arcaizante, em certas ocasiões fixando uma adolescência atemporal. (RIBEIRO, Maria Isabel Branco 1991p. 62)

Giorgi, conforme descrito nas informações do acervo do Escritório de Arte de São Paulo (São Paulo) era adepto das tendências francesas para a produção de suas esculturas, o escultor herdou características de outros artistas como as do pintor e escultor Aristide Maillol (1861 - 1944), todavia mesmo que suas produções fossem carregadas de uma forte influência das tendências européias, o mesmo sempre conseguiu demonstrar em seus trabalhos seu interesse pelas temáticas brasileiras, a princípio esculpindo corpos femininos, opulentos e desnudos como observado na escultura “Maternidade” de 1952 (Figura 01) ou elementos culturais das religiões brasileiras com corpos alongados impregnados de rudeza no trato do material da escultura como a obra “São Jorge” de 1953 (Figura 02) desde suas primeiras obras, Giorgi se empenhava em retratar características das populações e civilizações do território brasileiro suas obras que envolvem a constituição de corpos humanos trazem em sua fisionomia características dos povos indígenas ou de mulheres negras entre outros tipos nacionais.

Observa-se nestas obras elementos característicos da fase inicial de produção artística do escultor, descrita por alguns autores como a fase figurativa, neste momento em específico o autor imbrica em suas obras elementos do real e do subjetivo na intenção de tornar a arte a linguagem de comunicação não da paisagem vista, mas da paisagem que é sentida e percebida a partir do exercício do olhar e de elencar o visível com as sensações.

Figura 04: Maternidade de Bruno Giorgi



Fonte: Acervo privado da Casa Amarela de Arte

Figura 05: São Jorge com dragão, escultura em bronze



Fonte: Acervo Público. Museu de Arte Contemporânea da USP - São Paulo - SP

Ressalta-se do mesmo modo outras obras do período “vegetativo” de sua produção, como o Monumento à Juventude Brasileira de 1947 (Figura 03) presente nos jardins do Palácio Gustavo Capanema (Antiga sede do Ministério da Educação e Saúde Pública) na cidade do Rio de Janeiro, tal obra é um exemplar das produções do artista que tipificam um período muito característico de sua produção onde o Giorgi passa a abandonar suas produções de caráter acadêmico e passa a esculpir obras para o Estado com finalidades específicas, assim como outros artistas e escultores que trabalharam na produção de arte e cultura durante o período do “estado novo” como descrito por, Cerchiaro (2016).

Figura 06: Monumento à Juventude Brasileira, 1947 Bruno Giorgi Granito de Petrópolis
Jardins do Palácio Gustavo Capanema Rio de Janeiro - RJ



Fonte: Itaú Cultural

Bruno Giorgi junto a outros artistas como Adriana Janacópulos e Celso Antônio foram contratados por meio de um concurso público realizado pelo Ministério da Educação e Saúde Pública (MES) para executar a criação de esculturas entre outras produções artísticas que confessassem em suas obras o projeto político que o governo planejava implementar no país, a arte neste sentido é instrumentalizada para garantir a popularidade das ideias do governo de Getúlio Vargas, vale ressaltar que a obra presente nos jardins do Palácio Gustavo Capanema (Antiga sede do MES) não expressam as intenções reais do artista, uma vez que a obra não foi elaborada a próprio gosto do mesmo que era detentor de posicionamentos políticos e filosóficos que se opunham aos do governo em questão, isso pode ser observado na descrição de Cerchiaro .

No entanto, diferentemente de Celso Antônio, Adriana Janacópulos e Ernesto de Fiori, artistas consolidados, Giorgi se encontrava em uma posição que não lhe permitia contestar as exigências do ministro ou da comissão. Por tratar-se de um escultor ainda em ascensão, demonstrava estar mais aberto para acatar mudanças em seu projeto. Afinal, tratava-se de sua primeira obra pública. As várias maquetes que executou para Juventude Brasileira demonstram quanto o artista precisou ceder às solicitações. (CERCHIARO. Marina Mazze, p. 183. 2016).

Giorgi em sua estadia na Europa fazia oposição aos ideais políticos que tinham boa aceitação no período da república brasileira conhecida como “Estado Novo” o monumento à juventude brasileira sofreu várias alterações durante sua produção por imposições do ministro Capanema que enxergava nas maquetes apresentadas por Giorgi para a execução da escultura um caráter subversivo aos ideais do governo, as maquetes para execução da obra trazia em suas versões preliminares corpos desnudos e a figura feminina da escultura em uma posição igualitária a do homem, o ministro Capanema entre outros integrantes do governo viam tal manifestação simbólica como uma afronta a sociedade contemporânea que enxergava papéis muito distintos para os indivíduos a partir de seu gênero, outra problemática da obra é a questão da evidência de nudez, haja vista que corpos nus expostos publicamente não poderiam representar o projeto de país proposto para a juventude da época.

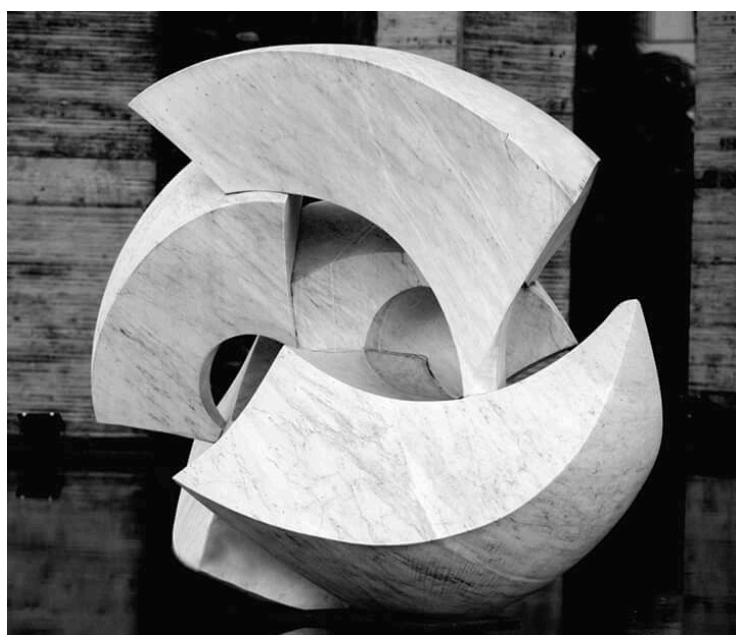
Outrossim, entende-se que a fase vegetativa da produção de esculturas de Bruno Giorgi foi um período em que o autor se debruçou sobre a execução de obras relacionadas a administração pública nacional, onde o artista abandona as tendências academicistas de suas obras e passa a produzir esculturas com finalidades “comerciais” sua produção intitulada como vegetativa tem características pouco comuns as esculturas que o escultor elaborava, pois estas tinham intervenções expressas de quem solicitou tais obras, neste sentido essas produções são resultado de um conflito de ideias do autor e de interesse dos solicitantes, ressalta-se também que estas obras demonstram um período conturbado da política brasileira, embora a classe política da época quisesse se aproximar da arte e de artistas brasileiros pertencentes ao modernismo, estes buscavam de algum modo manipular o pensamento das artes e o viés de progressismo político, econômico, social ou cultural que estas representavam.

Dados os vários estágios da produção de Bruno Giorgi, a fase final de sua produção é conhecida popularmente entre historiadores da arte como a fase “Tectônica” as obras desse período tem um caráter mais figurativo e foram pensadas enquanto unidades para a composição de uma paisagem, essas obras integram planos arquitetônicos-urbanísticos muito bem pensados que mostram a intencionalidade do artista em retratar questões políticas ou ideológicas. Cita-se neste sentido a obra *Meteoro* de 1960 (Figura 05) pertencente ao acervo do Ministério das Relações Exteriores, a obra compõe o plano arquitetônico do palácio Itamaraty e está posta sob o espelho d'água nos jardins do palácio.

Segundo Mariana Rocha de Sousa (2021) O ministério pagou a ida de Bruno Giorgi à Carrara na Itália , para a elaboração da peça em colaboração com os artesãos do ateliê de Carlo Nicoli, ainda segundo Sousa a obra teve um custo de produção para o ministério de Cruzeiros NCr\$ 8.000,00 na época, esse valor convertido para a moeda brasileira atual

equivale a R\$ 841.153,84. Sousa (2021). A obra traz em sua composição uma esfera estilizada com placas em mármore que apesar de seus diferentes formatos estão ligadas entre si revelando uma ideia distante do realismo artístico, segundo Barreto (2019) a obra foi pensada para representar os laços diplomáticos entre as nações do mundo por isso ela foi posta para ser visualizada “flutuando” sob o espelho d’água do MRE. O artista faleceu no Rio de Janeiro no dia sete de setembro de 1993 aos 88 anos.

Figura 07: Meteoro de Bruno Giorgi, escultura em mármore branco Espelho d’água do MRE.



Fonte: Waldemar Seehagen

Evidencia-se neste sentido que as obras de Giorgi possuem sempre um caráter político em sua produção, desde a fase inicial quando o autor mostra em suas esculturas corpos femininas nus com características fenotípicas as dos povos indígenas e negros, ou quando o mesmo expressa seu intento de ser silenciado por pressões políticas e passa a colocar suas ideias nas esculturas de maneira subliminar de maneira que só olhares mais atentos conseguem perceber o que estas obras confessam. Bruno Giorgi na fase final de sua produção consegue expandir suas ideias de progressismo político e social de forma muito significativa, a produção plástica de monumentos do artista consegue imbricar na paisagem de conjuntos arquitetônicos de palácios, praças e cidades uma dimensão de ideias que são comumente invisibilizadas pelas elites dominantes no cenário das artes brasileiras.

4.0 CANDANGOS: A FORMAÇÃO DA PAISAGEM DE BRASÍLIA.

A transferência da capital do Brasil em 1960 da cidade do Rio de Janeiro para Brasília é um marco de muitas transformações e reconfigurações da paisagem do território brasileiro não só em seus aspectos políticos como em muitas outras vertentes, Brasília se insere na história do Brasil como uma configuração urbana que projeta os signos da utopia idealizada pelo alto escalão da classe política brasileira, todavia que embora a cidade tenha sido pensada por alguns poucos sujeitos, a mesma foi executada pelo esforço conjunto de inúmeros agentes, dentre eles servidores públicos, engenheiros, médicos, bancários, advogados, entre outros componentes de classe média vindos das metrópoles brasileiras da época intitulados popularmente como pioneiros e do mesmo modo trabalhadores comuns que migraram para o Centro-oeste vindos sobretudo das regiões norte e nordeste e interior de Goiás e Minas Gerais popularmente conhecidos como Candangos.

Figura 08: Caminhão de operários próximo ao futuro prédio do Congresso Nacional.



Fonte: Mário Fontenelle/Arquivo Público do Distrito Federal.

Deve-se ater o fato da a distinção de terminologias utilizadas para se referir ao agentes responsáveis pela construção de Brasília, uma vez que os nomes dados a estes grupos são capazes de não apenas identificá-los, mas de definir a que extrato sociais estes pertencem e como essa definição era e é atualmente responsável pela manutenção do processo de exclusão

de populações mais vulneráveis que abrigam o território da capital federal. A palavra *candangos* segundo nos descreve Luiz; Kuymjian (2010) era usada pelo povo angolano de forma pejorativa para se referir aos portugueses de que colonizaram aquela região do continente africano e para traficar negros para que seriam escravizados na América, em um contexto da história recente a palavra está associada principalmente a um grupo de operários da construção civil, peões de obra de baixa qualificação profissional, grande parte desse grupo possuíam pouca escolarização ou até mesmo nenhuma escolarização, vindos em sua maior parte do sertão nordestino, Minas Gerais e Goiás, estes eram constantemente marginalizados e ridicularizados pelos ditos Pioneiros de Brasília, estes por sua vez eram servidores de alto escalão, entre eles engenheiros, arquitetos, urbanistas contratados pela Companhia de Urbanização da Nova Capital (NOVACAP) como disposto por Luiz; Kuymjian (2010, p. 256).

Percebe-se que muitos desses sertanejos vieram para as terras goianas que hoje compõem o Distrito Federal sob uma falsa narrativa de enriquecimento e prosperidade prometida não somente por fazendeiros, como também políticos que apoiavam a transferência da capital que logo notaram que haveria a necessidade de uma grande massa a ser utilizada como força de trabalho como nos ressalta de Gusmão (2019) Eram migrantes nordestinos, mineiros e goianos, boa parte analfabeta que acreditaram na propaganda do governo ou foram para o Planalto Central por conta própria, em busca de uma vida melhor. Milhares de nordestinos fugiam da seca que atingiu a região em 1958.

Na tentativa de fixar esses grupos no que se configura posteriormente como a capital do Brasil o governo de Juscelino Kubistchek junto a direção da Novacap se empenharam em montar discursos muito bem elaborados para manter os operários que seriam os principais agentes de execução do projeto político proposto por eles. Durante os anos de 1957 e 1960 os operários da construção civil entre outros trabalhadores braçais eram aclamados como heróis por JK e os pioneiros como apontado por Santos Et al. (2020) Embora estes trabalhadores tivessem que lidar com condições de trabalho análogo a escravidão e uma realidade de habitação extremamente hostil, esse reconhecimento social promoveu a moral dos trabalhadores, dando a eles a sensação de pertencerem ao Distrito Federal e à nação de modo que os mesmos se entendiam não apenas como simples participantes do processo de construção e materialização do plano urbanístico de Lucio Costa, mas como parte central na concretização do mesmo.

Juscelino Kubitschek se empenhou de forma categórica em reforçar essa sensação de pertencimento neste trabalhadores como evidenciado em seus discursos presentes no livro

Memórias do Brasil 1960, Brasil, Senado Federal (2022) o discurso foi lido pelo então ministro chefe da casa civil José Sette Camara Filho em 3 de janeiro de 1960 (Alguns meses antes da inauguração do Plano Piloto de Brasília) durante uma das solenidades comemorativas do aniversário do presidente da NOVACAP Israel Pinheiro:

¹ Eu os vi chegar, compondo as primeiras levas de trabalhadores, a êses nossos patrícios. Humildes de feitio e cordatos de temperamento, davam a impressão inicial de uma certa lerdeza de gestos, que os impelia mais ao descanso que à ação e ainda se refletia no doce tom da fala descansada. Nenhum dêles tinha a noção do próprio heroísmo e eram todos gente simples, provindos da grande massa das camadas populares. Tinham-se deslocado para o Planalto em busca de uma nova oportunidade de trabalho. E aqui acamparam na condição de pioneiros, como outrora acamparam os bandeirantes no recesso das matas virgens.

² Enquanto os descrentes sorriam da pretendida utopia da cidade nova que eu me dispusera a construir, os candangos se encarregavam de responder por mim, trabalhando dia e noite para que até aí se cumprisse no meu Governo a letra da Constituição. (BRASIL, Senado Federal. 2022).

JK através de suas aparições públicas adotava uma postura diligente em relação a garantia do bem estar social e moral destes trabalhadores na intenção de mantê-los aptos ao serviço e dispostos a suportar a carga necessária para executar um projeto de cidade dentro de prazos extremamente curtos e sem condições favoráveis para tal feito, essas condições foram responsáveis por consolidar a repressão e exclusão dos candangos do acesso aos seus direitos e necessidades básicas para que a Brasília como um todo ou parte dela ser tornasse realidade.

Ressalta-se do mesmo modo que parte da violência sofrida pelos candangos ocorre em função da configuração político administrativa dos territórios do Distrito Federal durante os anos de construção de Brasília Luiz; Kuymjian (2010) destacam que com a expropriação de terras do estado de Goiás para a construção da cidade, toda a área que constituiria o Distrito Federal enquanto Território passou a ser administrada pela Companhia de Urbanização da Nova Capital (NOVACAP) empresa que ganhou o concurso para realização do plano urbanístico da cidade e que neste período era representada pela figura de Israel Pinheiro, esse fato corroborou para a concretização dos episódios de violência e marginalização vivenciada pelos candangos, uma vez que ao se tornar morador do Distrito Federal resultava na consequência de ser propriedade da referida companhia.

Os candangos, mesmo que não sejam idealizadores da paisagem de Brasília, eles foram a força de trabalho fundamental para a materialização dela, os candangos foram partícipes do processo de projeção de uma paisagem e construção de uma cidade em que eles não poderiam morar ou usufruir, essa paisagem que integra inúmeros elementos é incapaz de contemplar seus construtores e ainda é o principal fator de exclusão desse grupo de

trabalhadores, observa-se desde seu planejamento inicial que a paisagem de Brasília não cabe os candangos, embora ela tenha sido feita por eles ela se torna incapaz de incorporá-los em seu meio, evidencia-se isso na atual configuração urbana da paisagem do Distrito Federal que confessa a divisão social e econômica em suas regiões administrativas, isto é, a maneira como se sente e se percebe a configuração da paisagem da cidade revela a condição social dos trabalhadores daquela época e de seus possíveis descendentes hoje.

Outrossim como evidenciado no pensamento de Santos *et al.* (2020) estes trabalhadores construíram uma cidade a qual jamais qualquer um deles teriam condições de morar, tal fato resultou na criação das regiões administrativas do Distrito Federal que pode ser entendida como uma resposta do estado ao crescimento não planejado de uma cidade planejada. Entre essas regiões administrativas está Ceilândia localizada acerca de 40 do Plano Piloto, seu nome é a junção da sigla CEI (Centro de Erradicação das Invasões) com o sufixo “lândia” que caracteriza um território visto pelo estado como uma alternativa para expulsar os candangos da Região Central do Brasília que agora eram vistos como invasores de sua própria criação.

Ainda segundo os mesmos autores Ceilândia é uma das maiores cidades do Distrito Federal e tem em sua composição populacional uma grande quantidade de nordestinos, por ser uma região historicamente negligenciada pelo estado, diferentemente do Plano Piloto a maioria de seus bairros e setores foram formados a partir de ocupações irregulares e desordenadas que posteriormente foram regularizadas pelos governos em exercício, destaca-se que segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (Brasil, 2022) a região destinada a abrigar candangos, tem em sua estrutura urbana a comunidade do Sol Nascente que atualmente é reconhecida como maior favela da América Latina em número de domicílios. A Constituição da paisagem de Ceilândia mostra a sistematização da repressão sofrida por pelos candangos no passado e a omissão do Estado que fracassa na contemporaneidade em tentar reparar as mazelas sociais constantemente vivenciadas por seus remanescentes,

Observa-se neste sentido que a convergência existentes nos simbolismos e na representação iconográfica dos candangos na paisagem de Brasília, o estado se apropria destes indivíduos e impõe uma condição de repressão social e autoritarista isso pode ser expresso em diversos episódios de violência e marginalização daqueles responsáveis por erguer as primeiras estruturas físicas de uma cidade e cumprirem um papel fundamental em sua formação.

Ressalta-se que a estrutura urbana da cidade é tombada desde 1987 pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) como patrimônio cultural da humanidade por significar um marco modernista na arquitetura e urbanismo e por promover a junção de várias eixos do movimento modernista em sua composição como disposto nos documentos do acervo de restauração do Palácio do Planalto:

Marco da arquitetura e urbanismo modernos, Brasília é detentora da maior área tombada do mundo – 112,25 km² – e foi inscrita pela UNESCO na lista de bens do Patrimônio Mundial em 7 de dezembro de 1987, sendo o único bem contemporâneo a merecer essa distinção. O Patrimônio cultural de Brasília é composto por monumentos, edifícios ou sítios que tenham valor histórico, estético, arqueológico, científico, etnológico ou antropológico, e a compreensão da sua preservação reafirma a necessidade de se executar políticas públicas capazes de assegurar a proteção desse patrimônio. O urbanista Lúcio Costa, autor do projeto do Plano Piloto, explicou de maneira muito simples a criação dos elementos centrais da cidade: “Nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz”. (BRASIL. Palácio do Planalto, 2007)

Perebe-se que a construção da ideia de Patrimônio da Humanidade se refere a ideia de que todo sítio que está tombado sob este domínio independentemente de sua localização, pertence a todos e todos os povos do mundo, todavia a formação desta paisagem do Distrito Federal, paisagem essa que é carregada de elementos da arte, cultura e arquitetura traz em seu histórico um processo de exclusão de determinados grupos sociais de forma categórica, Brasília em seu sentido abstrato, quer trazer a figura do candango para perto, como emblema de sua materialização e de percepção de sua paisagem, entretanto quando se pensa no candango enquanto sujeito concreto de sua paisagem observamos um de forma expressa a constante reprodução de violência contra estes que se mostraram capazes de realizar um sonho efêmero para a sociedade como um todo a forma com se sente e se percebe a cidade através do olhar dá a seu observador uma dimensão de todo esse processo de formação bem como suas implicações nos dias atuais.

4.1 CANDANGOS (ALEGORIA A BRASÍLIA) DE DI CAVALCANTI (1960).

Candangos de Di Cavalcanti é um painel presente no hall de entrada do plenário da câmara dos deputados federais do Brasil, a obra é um componente do acervo do Centro Cultural do Congresso Nacional que mantém diversas obras de artes, como esculturas, painéis, quadros, peças arquitetônicas, entre outras formas de expressão cultural e artística organizados exposições periodicamente. Como disposto em informações do próprio acervo da Câmara Brasília (2023) O painel foi executado por Di Cavalcanti para ser destinado ao

Palácio do Congresso. A obra não estava assinada quando foi entregue, porém o autor esclareceu que poderia fazê-lo na primeira oportunidade, que nunca se concretizou, tendo permanecido a obra sem assinatura.

Figura 09 : Candangos. Di Cavalcanti. Óleo sobre tela



Fonte: Acervo Câmara dos Deputados (Todos os direitos reservados ao centro cultural do palácio do Congresso Nacional)

Diferentemente, da produção do monumento de Giorgi a obra não traz elementos únicos e em um único espaço ela congrega diferentes figuras que dialogam entre si, em um exercício de observação da obra é possível vislumbrar a presença de figuras de corpos do gênero masculino, alguns montados em animais já outros estão postos sobre o fundo do painel com diferentes tons de azul.

Segundo documentos presentes no acervo do centro cultural Brasília (2023), a obra foi encomendada pelo próprio presidente da época Juscelino Kubitschek a qual deixou a temática livre para que sobre essa liberdade Di Cavalcanti homenageasse a cidade e demonstrasse por meio da arte a significação de sua existência enquanto marco do progressismo político e das releituras propostas pelo movimento modernista na semana de arte de 22 acerca da identidade nacional, desse modo a obra passa a ser nomeada por Di Cavalcanti popularmente como alegoria a Brasília

Expressa-se em um sentido singular nos signos que foram atribuídos a obra, auxiliam o seu processo de interpretação e significação enquanto paisagem, a obra confessa a identidade da paisagem de Brasília que quer de maneira bastante perversa ser apagada, ou distorcida. Emiliano Di Cavalcanti projeta a figura dos Candangos em seu painel objetivando produzir um sentido a representatividade desse grupo componente da formação de Brasília mas que até o contexto de produção da respectiva obra sofria um constante apagamento e silenciamento de sua existência enquanto fator importante na formação da cidade.

Neste sentido entende-se a intencionalidade do autor em retratar os candangos enquanto figura da alegoria que representa Brasília. Estes sertanejos vindos de diversas regiões do país vivenciaram uma grande quantidade de fenômenos histórico-geográficos, como a migração, êxodo rural, desconcentração industrial da região sul-sudeste, que são responsáveis não só por montar a história de Brasília como também a do Brasil enquanto nação, desse modo o painel posto no palácio do congresso materializa e eterniza na paisagem elementos de nossa história e cultura.

Apoiados em Rodrigues e Rodrigues (2022) entende-se que a paisagem expressa nesta e em outras obras de Di Cavalcanti não pode ser percebida se analisada de forma simplista, pois a paisagem cultural é compreendida a partir de fatores que estão integrados entre si, para além de uma simples observação.

Apoiados em Andreotti (2013), consideramos que a paisagem cultural é aquela que é percebida através do fator psicológico e especulativo, onde observador ao entrar em contato com a tela captura em seu pensamento elementos presentes na imagem traduzindo-os de forma muito pessoal, pois o sujeito posto no espaço é capaz de observar a imagem a lugares e fatos históricos, resignificando assim as histórias e eventos já capturados e armazenados em seu interior.

Ainda segundo Rodrigues; Rodrigues (2023) Portanto, entende-se neste sentido que a paisagem cultural está muito além do observar, isto é, o observar é apenas um dos fatores que precedem a sua concepção; a paisagem cultural é movida pelo observar, o especular, o projetar e o resignificar aquilo que já está posto como paisagem absoluta a quem observa, esses instrumentos originais de interpretação, como nos afirma Andreotti (2013).

O que se percebe é que a paisagem, sobretudo quando falamos de paisagem na geografia no contexto das artes visuais, é que esta categoria é empregada como figura de linguagem do espaço, outrossim, é importante perceber neste sentido o que o autor da obra tenta comunicar através de seu manifesto e não somente observar e especular aquilo que é posto, pois em toda paisagem haverão símbolos criptografados, isto é elementos que estarão postos de forma subliminar e que não serão percebidos se não forem observados de forma categórica.

Amparados sob o pensamento dos autores citados, se apropriar do conceito de paisagem cultural na Geografia é pensar uma construção de um pensamento complexo e trabalhoso, visto que não se pode apenas associar os elementos físicos ao fator psicológico, outrossim também deve se apreciar os fatores históricos que aquela paisagem carrega, sobretudo quando nos referimos ao fortalecimento de um pensamento em obras de arte, como

nos aponta Andreotti (2013) “definir a Geografia da percepção é uma tarefa particularmente difícil, pois a percepção é algo que se escapa por definição, as regras da razão universal.” Nota-se que as paisagens presentes em obras de artes materializam a condição do pensamento e por isso no contexto das paisagens culturais na geografia elas carregam consigo um sentido intrinsecamente singular.

Di Cavalcanti expressou as paisagens culturais e simbólicas do Brasil de forma bastante peculiar. Ao se empenhar em produzir representações brasileiras, o autor conseguiu por meio das tendências absorvidas por ele em suas estadias na Europa, sobretudo na França, construir a identidade das artes e da cultura nacional, evocando sempre na paisagem expressa características únicas do território brasileiro, como pode ser percebido em sua obra “Candangos” datada dos anos 1960, estudada nesta pesquisa.

Di Cavalcanti consegue por meio dessa obra, imprimir dentro de um juízo estético, famílias sertanejas que exerceram o êxodo rural durante o século passado em busca de melhores condições de vida com a construção da nova capital que conseqüentemente é um marco na arquitetura modernista. Como consequência desse manifesto, ressalta-se que sua produção pictórica remonta as paisagens do território com o conceito único do belo na arte.

Pode-se vislumbrar isso em suas pinceladas carregadas símbolos-paisagens demonstrando esses retirantes fugindo dos males que os assolavam no sertão nordestino. Este fato reforça a ideia da construção de uma paisagem não somente nas obras de Di Cavalcanti, como também nas obras de todos integrantes do movimento modernista, que renova não somente o campo das artes visuais e da literatura, mas reorganiza também o território em seus aspectos políticos, sociais e econômicos de maneira inimaginável.

O artista expressa isso quando em suas telas o mesmo insere em suas obras figuras jamais vistas e pensadas dentro de um contexto das artes visuais, essas figuras expostas em suas obras eram “invisíveis” diante da sociedade brasileira ou em alguns aspectos até marginalizadas, no entanto a forma como o artista os retrata nas pinturas provoca a construção de novos olhares sobre as diferentes classes sociais, etnias e paisagens urbanas ou rurais, isso reforça a força da produção do artista que mesmo 100 anos depois da semana de 1922 este mesmo movimento instiga pesquisadores nas mais diversas áreas de conhecimento.

A significação da paisagem na “alegoria a Brasília” mostra que a produção artística é capaz de promover a integração da paisagem com diferentes formas de interpretação, sua interação com o espaço demonstram a infinidade de possibilidades de representação do mesmo bem como suas formas de interpretação sobretudo no âmbito da ciência geográfica.

4.2 “OS GUERREIROS” (MONUMENTO AOS CANDANGOS) DE BRUNO GIORGI (1957).

Os guerreiros ou popularmente conhecida como “Monumento aos Candangos” é uma peça componente do plano arquitetônico da Praça dos Três poderes elaborada por Oscar Niemeyer, a escultura foi elaborada pelo artista plástico Bruno Giorgi ao final da década de 50 está situada ao norte da praça junto a outros monumentos como a escultura “A justiça” de Alfredo Ceschiatti, localizada em frente ao Supremo Tribunal Federal, a estrutura tem cerca de 8 metros e foi forjada em bronze pelo artista plástico Bruno Giorgi, em um breve exercício de observação e descrição da obra a arquiteta Luisa Videsott discorre:

“Os Candangos” de Bruno Giorgi, erguida em meio à Praça dos Três Poderes, é uma composição frontal e estilizada de dois corpos em pé. O grupo é quase simétrico, exageradamente plano, com pouca massa e muitos vazios. As figuras apoiam-se uma na outra, cada qual portando uma vara-lança; apenas uma se apoia no chão. A estatua encontra-se solta, livre no espaço imenso da praça. Esbeltos e com ossos salientes, os corpos, assexuados, terminam em cabeças minúsculas vazadas por um único e imenso olho. O conjunto apresenta um equilíbrio instável: surpreende o observador atento a dimensão da base, demasiadamente estreita, especialmente quando confrontada com os oitos metros de altura do grupo e com a posição pouco estável e nada “natural” dos pés, abertos a 90° para o externo dos corpos. Os pés, ainda por cima, são animais, se parecem com pés de galo ou de rapina. (VIDESOTT. Luisa, 2008).

Percebe-se que a obra foi estrategicamente pensada e posicionada no centro dos poderes não só como instrumento iconográfico da história e formação geográfica de uma cidade, mas como a representação de uma cidade moderna que valoriza os fenômenos sociais, e culturais brasileiros através da arte, Dois guerreiros pode ser observada a partir de inúmeras perspectivas, todavia a perspectiva basilar está muito além de representar a figura humana, mas sim os tipos nacionais e as características de um território tão diverso em sua formação. A praça dos três poderes possui uma paisagem bastante plural, considerando-se que sua proposta é promover a integração e a dialogia entre as sedes dos poderes executivo legislativo e judiciário do Brasil, seu plano urbanístico possui uma vasto acervo de patrimônio histórico e cultural em seus diversos monumentos, esculturas e prédios públicos que projetam em sua paisagem características identitárias de um projeto de país que embora tem sido pensado por alguns poucos sujeitos, foi executado por esforço conjunto de inúmeros agentes.

Figura 10: Escultura Os guerreiros de Bruno Giorgi sobre a praça dos três poderes, 1960.



Fonte: Coleção iconografia de Brasília, Fundação Oscar Niemeyer foto de Marce Gautherot

Quando se pensa os significados da terminologia que dá título a escultura de Giorgi encontramos uma série de problemáticas em sua composição, haja vista que ao se referir às figuras da obra “os guerreiros” seu sentido de representação se torna abrangente, não distinguindo a grande diferença dos grupos sociais que foram os primeiros habitantes do território da nova capital federal, os indivíduos que cumpriram diferentes papéis no processo de formação da cidade também recebem um lugar social específico que pode ser sentido e percebido de diversas formas.

Ainda segundo Videsott (2008). A escultura, provavelmente realizada em 1957, foi escolhida pela Novacap (possivelmente por Lúcio Costa) que era a principal responsável por executar o projeto urbanístico da cidade para ser colocada na praça dos Três Poderes. A princípio, porém, foi intitulada de “Os Guerreiros” e foi sob este nome exposta na Bienal de São Paulo em novembro de 1957. Ainda com esse patronímico, e antes mesmo da

inauguração da cidade chegou à Praça mais representativa de Brasília, neste sentido pode se afirmar, que a ideia de Lúcio Costa junto a outros integrantes da Novacap era fazer uma alusão a todos aqueles que participaram do processo de construção e formação de Brasília, isto significa dizer que a escultura dois guerreiros têm no sentido inicial de sua encomenda a ideia de representar na paisagem da praça também os pioneiros e não necessariamente apenas os candangos

Outrossim a mudança de nome se impõe de forma categórica tanto a quem a encomendou quanto ao executor Bruno Giorgi, haja vista os únicos guerreiros guerreiros' que atuaram em combate em Brasília foram os seus construtores ao aceitarem o desafio de erguerem a capital no cerrado vazio do planalto central como descreve o historiador da arte Mário Barata em 1985, o comentário de Barata serve de subsídio para entendimento do espaço de representação presente na obra, uma vez que seu nome colocado em um primeiro momento de sua confecção deixa evidente que guerreiros sugeriam que todos os aqueles participantes do processo de formação de Brasília, desde os servidores públicos que vieram da região sudeste para seus novos postos de trabalho até o trabalhador comum que consolidou Brasília enquanto capital através do sacrifício de sua existência.

Videsott (2007) também indica que o nome da escultura traz o entendimento sobre a iconografia da paisagem de Brasília, e que aparentemente simples mudança de nome na verdade, indica um processo de transformação de identidade da obra, já que os nomes não apenas designam, indicam ou descrevem; às vezes, autoritariamente, re-colocam ou reinventam a realidade e trazem um significado que não é proposto para a mesma, seu sentido de produção inicial carregam em si um caráter específico onde a plasticidade da estética projetada por Giorgi coloca a imagem dos candangos no contexto da praça dos três de forma terminante, embora seja perceptível as inúmeras tentativas de apagamento do significado através de seu nome entre outros fatores.

Como disposto em documentos presentes no programa de história oral do arquivo público do Distrito Federal Brasília (1989) Bruno Giorgi relata a professora e pesquisadora Georgete M. Rodrigues:

“Então a inspiração deles foi realmente os candangos?” Bruno Giorgi: “Foi os candangos. E como são dois, todo mundo batizou por guerreiro, mas não tem nada que ver com guerreiros. São guerreiros de araque aquilo ali. É porque candangos são duas figuras de trabalhadores, podem ser três como esse aqui... todo trabalhador, para mim, naquele período era candango”. Georgette M. Rodriguez: “O senhor pode falar da questão da concepção de suas esculturas em Brasília, existia alguma orientação...?” Bruno Giorgi: “Ah, total liberdade. Não me deram nem o tema para fazer. Eu fiz porque

gostava daqueles dois elementos juntos, gostava” (Brasília. Arquivo Público do Distrito Federal, 1989)

Neste sentido, tem-se alguns esclarecimentos sobre a intencionalidade de Giorgi a respeito da criação da escultura e seu significado político ao ser colocada na praça dos três poderes enquanto espaço de representação. O escultor já estava habituado a esculpir e executar obras para o estado, desse modo a Novacap ao realizar a encomenda deixa a temática de criação livre, para que Bruno Giorgi pudesse construir uma escultura que fosse incorporada à paisagem da praça, sua experiência de produção mostra na referida obra a capacidade do artista de congregar elementos não apenas visuais, mas também de percepção, de maneira que ao executar um exercício de observação da integração da obra na praça o observador consegue compreender seu espaço de representação e que aquelas duas figuras, não se tratam de um símbolo as elites que habitaram Brasília durante os anos de sua construção.

embora haja uma constante vontade política de apagamento deste significado atribuído à obra pelo autor através do nome do monumento, a construção imagética de “os guerreiros” configuram um simbolismo que perpassam estes elementos técnicos que passam a ser coadjuvantes no sentido do que a obra representa nos simbolismos da paisagem brasiliense.

Por conseguinte deve-se ater ao fator da colocação da escultura na praça dos três poderes, uma vez que sua configuração e posicionamento na praça confessam do mesmo modo que seu nome e sua estética visual a intenção e narrativas a serem construídas sobre a obra e sobre a história da cidade, que de maneira perversa sofreu e sofre constantes tentativas de transformação em seu real sentido através dos signos da paisagem brasiliense.

Ainda segundo Videsott (2008) a escultura seria erguida e colocada simbolicamente em frente à fachada do Palácio do Planalto. Nesta posição, entre o parlatório e a rampa, “Os Guerreiros” como que “montavam guarda” em frente ao edifício, “protegendo” não apenas o palácio, mas também o Governo e a Democracia. Uma posição que, conjugada ao nome, exprimia evidentemente outros significados. Neste sentido o monumento seria destinado de forma simbólica para representar significados ligados aos ideários da formação de Brasília enquanto cidade, “Os guerreiros ” não representam então a classe operária que construiu a cidade e seus palácios com uma sofisticada arquitetura modernista e sim guardiões da democracia e das ideias de progressismo e modernismo político que circundam a formação da nova capital brasileira.

Após inúmeras especulações sobre a colocação do monumento na praça, tem-se a definição consensual predisposta pelos olhares de Niemeyer e Giorgi como evidenciado em seu depoimento ao programa de história oral do ArPDF:

“Também o Oscar veio comigo lá na Praça dos Três Poderes e escolhemos o lugar. Eu queria encostar esses dois guerreiros lá de um lado. E o Oscar Niemeyer disse: 'Não vamos botar no meio.'” Então tinha um super-caminhão aí com os Guerreiros pendurados num guindaste. Então, esses guerreiros passearam na Praça dos Três Poderes por todo lado” (Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1989)

Ressalta-se desse modo que a escultura a partir de seu posicionamento estratégico dentro das dimensões da Praça dos Três Poderes a escultura passa a ser desvinculada da imagem proposta pelas autoridades governamentais de dar o sentido aos monumentos de guardiões da constituição, o posicionamento da no vazio da integração dos três poderes dá aquela representação estética o sentido de sua proposição de mostrar os vários elementos característicos daqueles trabalhadores que foram responsáveis pela existência e consolidação de Brasília, não somente em enquanto estrutura urbana, mas como cidade que agrega vários sentidos políticos que são manifestos em sua paisagem.

Assim como o monumento à juventude brasileira presente na sede do palácio Capanema tem em seu sentido uma contravenção aos ideais planejados por aqueles que a encomendaram durante o período do estado novo, os guerreiros de Giorgi colocam em evidência no centro da integração dos poderes a relevância do povo Candango para o desenvolvimento da estrutura dos poderes executivo, legislativo e judiciário a estrutura da escultura moldada por ele passa a criar um simbolismo da convergência na paisagem de Brasília com a ideia perversa da elite que por inúmeras tentativas tentou apagar seu sentido e significado real de mostrar esteticamente as características daqueles operários que de maneira voraz tiveram nos anos de construção da capital um duro processo de desvalorização de seu trabalho e um constante processo de violência e exclusão.

A urbanidade da praça e da cidade em seu sentido de construção arquitetônico querem trazer a ideia de integração e dialogia com o modernismo e as novas faces do Brasil enquanto nação, todavia essa se torna uma realidade distante dentro do planejamento arquitetônico de Brasília e da praça dos três poderes que não consegue de maneira efetiva como evidenciado em seu processo de construção trazer os partícipes de sua consumação para sua centralidade, neste sentido a escultura de Bruno Giorgi se impõe no vazio da paisagem da praça enquanto monumento e espaço de representação da memória daqueles que foram e são atualmente a

etapa fundamental não só da mudança da capital do Rio de Janeiro para um completo vazio na região Centro-Oeste, mas também de muitos processos importantes para a formação de um novo projeto de país sobretudo no que diz respeito a sua identidade, social, econômica, política e sua configuração geográfica.

5. O DIÁLOGO TRIDIMENSIONAL ENTRE ESCULTURA, PINTURA E ARQUITETURA: A COMPOSIÇÃO DA PAISAGEM SIMBÓLICA E IMATERIAL NA GEOGRAFIA DE BRASÍLIA.

Observa-se na paisagem brasiliense uma série de elementos responsáveis por sua construção imagética, no tocante a paisagem de sua região central, o que pode ser evidenciado de maneira mais expressiva é sua arquitetura que é tombada como patrimônio cultural da humanidade pela Unesco, como disposto em documentos do Palácio do Planalto:

Marco da arquitetura e urbanismo modernos, Brasília é detentora da maior área tombada do mundo – 112,25 km² – e foi inscrita pela UNESCO na lista de bens do Patrimônio Mundial em 7 de dezembro de 1987, sendo o único bem contemporâneo a merecer essa distinção. O Patrimônio cultural de Brasília é composto por monumentos, edifícios ou sítios que tenham valor histórico, estético, arqueológico, científico, etnológico ou antropológico, e a compreensão da sua preservação reafirma a necessidade de se executar políticas públicas capazes de assegurar a proteção desse patrimônio. O urbanista Lúcio Costa, autor do projeto do Plano Piloto, explicou de maneira muito simples a criação dos elementos centrais da cidade: “Nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz”. (BRASIL. Palácio do Planalto. 2007)

Entretanto, observa-se dentro dessa paisagem impregnada de arquitetura outros elementos que dão significado a geografia da cidade que estão muito além de seus palácios planejados por Niemeyer e executados pela Novacap, Brasília através de sua organização política consegue congrega em sua paisagem elementos e manifestações artísticas e culturais por meio de diversas obras que compõem sua urbanidade, tal fato pode ser evidenciado nos elementos representativos dos Candangos, observa-se um constante diálogo do espaço de representação dessas obras com o lugar onde as mesmas estão postas.

A Alegoria a Brasília e Os Guerreiros, podem ser julgadas enquanto obras de uma mesma temporalidade espacial (uma produzida em 1957 e outra em 1960) uma sendo posta sobre o espaço de uma das praças mais representativas de Brasília antes mesmo da conclusão de sua construção e outra, pouco depois da inauguração de seus principais palácios, entretanto mesmo que estas pertencem a espaços similares e tenham sido produzidas em um período relativamente próximo cada uma destas foi pensadas por um artista com proposições e ideias diferentes de manifestação espacial.

Para Marandola Jr. (2005) a produção artística é um trabalho racional, não fruto de micrômetro estado de inspiração embriagante, sendo necessário aprender a tratar um emoção, transmitindo-a e transformando-a. A obra de arte é, portanto, uma realidade dominada, com o uso de técnicas, recursos, convenções, sentidos e emoções, nesta perspectiva o que se destaca inicialmente é o fato de que ambas as obras não possuem um caráter meramente ilustrativo de um plano arquitetônico-urbanístico, elas trazem em sua composição significados e intencionalidade de ambos artistas, de representar elementos culturais daqueles que se entendem como construtores da cidade, mesmo que hajam diversos agentes partícipes desse processo de construção, nota-se nas características singulares tanto da escultura quanto da pintura do painel mostram características específicas dos Candangos e não dos Pioneiros ou qualquer outro grupo integrante do momento de produção da cidade.

Entretanto, o emprego de significado a produção artística é um exercício coletivo tanto dos próprios autores quanto do observador ao contemplar a produção, como evidenciado por Marandola Jr. (2005) para o autor a interpretação do espaço bem como a categorização de seus signos se dão através dos fatores culturais, psíquicos e sociais do indivíduo que os observa e do mesmo modo os classifica, assim observa-se que há uma integração física e de proximidade temporal das obras, no entanto não somente isso, mas o encontro de ambas dentro dos planos da arquitetura de Brasília lhe atribuem às sentidos de representação muito próximos confessando o diálogo existente entre os elementos materiais e imateriais presentes na paisagem brasiliense.

Outrossim, a convergência de particularidades culturais, sociais e psicológicas que ocorre entre as ideias de quem é responsável por realizar a produção artística e quem entra em contato com essa obra enquanto observador é quem traça o significado da mesma dentro da paisagem, Os Guerreiros de Giorgi e a Alegoria a Brasília de Di Cavalcanti de maneira individual não conseguem de forma efetiva representar os Candangos ou tão pouco a intenção dos artistas com a obra em narrar por meio dessas produção componentes históricos junto a estrutura da cidades, mas é essa produção integrada em um conjunto arquitetônico de uma praça e um palácio do governo e exposta a seus observadores é quem é capaz de dar sentido a produção.

Para além dos significados mais amplos das obras, observa-se as funções que as mesmas exercem sobre o espaço, uma vez que estas além de fatores históricos e descritivos também podem ser interpretadas como como parte dessa produção imaterial do espaço, imaterialidade essa que não é somente extensão dessa realidade, como também parte importante dela, o geógrafo enquanto responsável pela análise da produção desse espaço

imaterial deve se ater ao diálogo que se estabelece entre o real e o simbolismo presente nele, como visto no pensamento de Ferraz (2009).

Olhar a paisagem e não fazer dela apenas uma descrição empobrecedora e circunscrita a alguns elementos estáticos e desconectados significa tentar inter-pretar, vendo, com maior riqueza, a dinâmica da paisagem, e perceber a dialética relação de aparência/essência que carrega em seu interior o expressar/ocultar os elementos e os processos que determinam a realidade sócio-espacial do mundo ou, como aponta a epígrafe, “olhar para além das certezas”. Esse olhar significa ampliar o sentido de paisagem à geografia, para ir além e aquém do entendimento usual que se tem dela, identificando as sombras e os processos não aparentes que se imbricam naquilo que se mostra como vidente/evidente eis o que o geógrafo tem como tarefa. (FERRAZ. Claudio Benito O. 2009)

A função do Geógrafo ao observar uma dada paisagem não deve não estar correlacionada a descrição dela, mas sim de entendê-la e significá-la através da integração de seus símbolos, e é dentro dessa perspectiva que Os guerreiros e o painel Os Candangos devem ser interpretados tanto de forma individual onde essas carregam o sentido proposto por quem as produziu como de forma coletiva, para que haja um entendimento de como essa intencionalidade se reflete e se relaciona com a paisagem onde ela está posta. O diálogo que se estabelece da arte presente na arquitetura auxiliam o sujeito a interpretar o espaço a partir de sua própria formação, entretanto não somente isso, o exercício de observá-la o permite a ele a tecer uma crítica e construir novos olhares sobre a produção do espaço, a arte na geografia se estabelece enquanto ferramenta e recurso de interpretação, significação e de ressignificação do mundo.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Evidencia-se por meio desse trabalho as diversas possibilidades de diálogos interdisciplinares que se estabelecem entre a ciência geográfica entre outros campos do saber, amparados no pensamento de Andreotti D. Cosgrove entre outros autores que discorrem sobre questões relacionadas a paisagem cultural, é possível entender que papel a Geografia exerce em fazer uma leitura da paisagem que não se constitui e não pode ser entendida de maneira elementar, seus muitos signos devem ser entendidos de forma correlata de modo que essa dialogia evidencie as proposição de uma dada produção do espaço.

Nota-se que Brasília é uma cidade possuidora de uma comunidade populacional bastante plural em função de seu processo histórico de formação enquanto cidade que é marcado por um massivo deslocamento populacional do sertão nordestino para região Centro-Oeste, tal fato impacta no processo de construção de sua paisagem urbana e nos simbolismos presentes na mesma, visto que os elementos culturais presentes na sua diversidade são responsáveis sobretudo por eternizar e narrar momentos históricos de sua concepção, entretanto evidencia-se dentro das respectivas manifestações culturais uma lógica perversa de apagamento do sentido real dessa manifestação e materialização da história na paisagem.

A escultura de Giorgi e o Painel de Di Cavalcanti passam a convergir com o meio e se tornam elementos de resistência dentro de uma arquitetura hostil ao que essas obras buscam manifestar, Niemeyer e Kubitschek ao encomendar as respectivas obras para ornamentarem os palácios e praças da cidade querem evocar o sentimento do modernismo e progressismo político que pautam o objetivo de construção da cidade, mas não de representar os responsáveis pela consumação de sua construção, no entanto ambos os artistas por meio de suas formas de expressar e representar o espaço executam obras que passam que são significativas ao imortalizar essa força de trabalho que foi hostilizada por um duro processo de exclusão e violência sobretudo por parte do Estado, Os guerreiros e a Alegoria a Brasília podem ser entendidas neste sentido como um espaço de representação e como instrumento de resistência daqueles que foram negligenciados e declaradamente apagados pela história de Brasília.

Em suma, deve-se investigar o papel que a Geografia exerce sobre o processo de leitura e entendimento do espaço seja ele, material ou imaterial, a geografia desde sua sistematização enquanto ciência assume diferentes funções enquanto área do saber, desse

modo o exercício de descobrir suas diferentes atribuições deve ser constante no que diz respeito a entendimento do conceito das paisagens.

REFERÊNCIAS

- DE SOUSA, Mariana Rocha. **Um meteoro de memórias: proposta de reconhecimento, mensuração e divulgação do patrimônio cultural do ministério das relações exteriores**. 2021. Monografia. Universidade de Brasília
- CERCHIARO, Marina Mazze. **Esculpindo para o Ministério: arte e política no Estado Novo**. 2022. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.
- RIBEIRO, Maria Isabel Branco. A escultura de Bruno Giorgi. **Guia das Artes**, São Paulo, v. 26, p. 62-66 Agosto de 1991.
- MAZZOLA, Renan Belmonte. Um ensaio de análise iconográfica: laços entre a teoria da arte e o método arqueológico. **Acta Scientiarum. Language and Culture**, v. 37, n. 4, 2015.
- DUCHEIKO, Laís, Letícia; MARTINS NETO, Luzita Erichsen. A leitura de imagens de Panofsky como possibilidade de aproximação entre Arte e Ciência. **Enseñanza de las ciencias**, n. Extra, 2017.
- SANTOS, Milton. **Metamorfoses do Espaço Habitado**. Fundamentos teóricos e metodológicos da Geografia. São Paulo: Hucitec, 1996.
- MORAES, Christiana; FRANCOIO, Maria Angela Serri. **Emiliano Di Cavalcanti**. Museu de Arte Moderna da USP/ São Paulo-SP 2004.
- PIFANO, Raquel Quinet. História da arte como história das imagens. **Fênix-Revista de História e Estudos Culturais**, v. 7, n. 3, p. 1-21, 2010.
- AMARAL, Aracy. **O modernismo brasileiro e o contexto cultural dos anos 20**. Revista USP. N.94, P.9-18, São Paulo, 2012.
- ANDRADE, Manuel Correia de. **Geografia, ciência da sociedade**. Uma introdução à análise do pensamento geográfico. São Paulo: Atlas, 1992.
- ANDREOTTI, Giuliana. **Paisagens Culturais**. Universidade Federal do Paraná, 2013.
- BORTOLOTI, Marcelo. **Cinco décadas de Di Cavalcanti na imprensa Brasileira**. Programa de Apoio Nacional a Pesquisa, Ministério da Cultura/ Brasília-DF 2011.
- CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o Homem**. Introdução a uma filosofia da cultura humana. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CENTRO CULTURAL. Candangos Di Cavalcanti. Disponível em <www2.camara.leg.br> Acesso em: 21 de outubro de 2023.

DE CARVALHO, José Luiz. **Denis Cosgrove e o desenvolvimento da perspectiva simbólica e iconográfica da paisagem**. Geograficidade. V.07, N. 02, Niterói- RJ, 2017.

DIENER, Pablo. Reflexões sobre a pintura de paisagem no Brasil no século XIX. **Perspective**, Brasil, 2013.

HOFFMANN, Ana Maria Pimenta. **Arte moderna no Brasil e o seu processo de institucionalização**. Dossiê, V.25, N.1, P. 29-46, Campinas, 2017.

MENEZES, José Lúcio da Silva. **Modernismo brasileiro: muito além da Semana de Arte Moderna de 1922**. Dialogia, N.16, P.167-184, São Paulo, 2012.

MATTOS, Claudia Valadão de. A pintura de paisagem entre arte e ciência: Goethe, Hackert, Humboldt. **Terceira Margem**, ano IX, n. 10, 2004, p. 152-169.

MARQUES, Katiúscya Albuquerque de Moura; VIANA, Bartira Araújo da Silva; SCABELLO, Andrea Lourdes Monteiro. Pesquisa qualitativa e geografia: uma apreciação metodológica. **Geografia: Publicações Avulsas**, v. 2, n. 2 2020.

RODRIGUES, Pedro Henrique Eustáquio; RODRIGUES, Jean Carlos. As formas simbólicas da paisagem brasileira: a representação do espaço nas obras de Di Cavalcanti. **Anais do TEIA UFNT: Seminário Integrado de Ciência e Sociedade**. UFNT, 2023.

MARANDOLA JR, Eduardo. Humanismo e a abordagem cultural na Geografia. **Geografia**, v. 30, n. 3, 2005.

FERRAZ, Cláudio Benito Oliveira. Geografia: o olhar e a imagem pictórica. **Pro-Posições**, v. 20, 2009.

ESCRITÓRIO DE ARTE. **Bruno Giorgi**. Disponível em: <https://www.escritoriodearte.com/artista/bruno-giorgi>. Acesso em: 17 de agosto de 2023

GIORGI, Bruno. **Fundação Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa640046/bruno-giorgi>. Acesso em: 12 de Agosto de 2023

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA USP. **São Jorge de Bruno Giorgi**. Disponível em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/17247> Acesso em: 19 de agosto de 2023.

DI CAVALCANTI, Emiliano. **Fundação Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa971/di-cavalcanti>. Acesso em: 26 de setembro de 2023.

KUBITSCHKEK, Juscelino, 1902-1976. Memórias do Brasil 1960 : **discursos de Juscelino Kubitschek**. -- 1. ed. -- Brasília : Senado Federal, Conselho Editorial : Memorial JK, 2022.

BRASÍLIA. Arquivo Público do Distrito Federal. Bruno Giorgi, **Programa de História oral do ArPDF**. Disponível em: <https://www.arquivopublico.df.gov.br/exposicoesvirtuais61/>. Acesso em: 01 de setembro de 2023.

BRASÍLIA. Arquivo Público do Distrito Federal. **Brasília uma epopéia de 130 anos**. Disponível em: <https://www.arquivopublico.df.gov.br/nucleos-de-apoio/>. Acesso em: 01 de setembro de 2023.

BRASÍLIA. Palácio do Planalto. **Restauração do Palácio do Planalto: Brasília, Patrimônio Cultural da Humanidade**. Disponível em: <http://www4.planalto.gov.br/restauracao/brasilia-patrimonio-cultural-da-humanidade>. Acesso em: 08 de agosto de 2023.

BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Brasília:Arquitetura, Urbanismo e Artes Plásticas**, biblioteca do IPHAN. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1644/>. Acesso em: 08 de agosto de 2023.

NIEMEYER, Oscar. Iconografia de Brasília. Fundação Oscar Niemeyer. Disponível em: <https://www.oscarniemeyer.org.br/obra/pro202> Acesso em: 03 de outubro de 2023

BONAMETTI, João Henrique. A paisagem urbana como produto do poder. **urbe. Revista Brasileira de Gestão Urbana**, v. 2, n. 2, p. 259-273, 2010.

ROCHA, Yuri Tavares. Teoria geográfica da paisagem na análise de fragmentos de paisagens urbanas de Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro. **Revista Formação**, v. 1, n. 15, p. 19-35, 2008.

MEZZOMO, Maristela Moresco; DE NÓBREGA, Maria Teresa. Paisagem na perspectiva integrada: alguns apontamentos. **Perspectiva Geográfica**, v. 4, n. 4, p. 153-168, 2008.

OLIVEIRA, Josildete Pereira de; ANJOS, Francisco Antonio dos; LEITE, Fabiana Calçada de Lamare. O potencial da paisagem urbana como atratividade turística: um estudo sobre a paisagem de Brasília-DF. **Interações (Campo Grande)**, v. 9, p. 159-169, 2008.

CORRÊA, Roberto Lobato; SAUER, Carl. Sobre a geografia cultural. **Revista Brasileira de Geografia**, p. 113-22, 2009.

BONAMETTI, João Henrique. Paisagem urbana bases conceituais e históricas. **Revista Terra & Cultura: Cadernos de Ensino e Pesquisa**, v. 20, n. 38, p. 107-123, 2020.

ANDRADE, Manuel Correia de. **Geografia, ciência da sociedade**. Uma introdução à análise do pensamento geográfico. São Paulo: Atlas, 1992.