



## O Real e o Fantástico: A Visualidade de Brasília pelo Artista Milton Ribeiro

Lara Moreira Alves

Mestranda em Cultura Visual – FAV/UFG

A proposta desta comunicação, cuja pesquisa se encontra em fase de andamento, é estudar a visualidade da cidade de Brasília através das pinturas do professor, artista, designer e gravador Milton Ribeiro, realizadas no período de 1967 a 1992.

Nessa época, o artista produziu, simultaneamente, duas séries distintas sobre Brasília: aquarelas expressionistas, retratando uma arquitetura de barracos de madeira espalhados pela Asa Norte, Varjão do Torto e Núcleo Bandeirante e uma outra série de pinturas construtivistas, intitulada *O Pequeno Arquiteto*, inspirada em um brinquedo de montar.

O que pretendemos com este trabalho é contrapor essas duas fases distintas, analisando como o artista percebe e retrata de modo ambivalente, a capital federal na época de sua construção. Esta ambivalência na produção artística de Milton Ribeiro se justifica quando encontramos nestas duas séries tanto o aspecto realista e contraditório que torna suas obras expressionistas um documento da realidade de Brasília, quanto um exercício lúdico e construtivista que perpetua a grafia, o idealismo e a utopia do plano de Lúcio Costa.

### O artista Milton Ribeiro

Milton Ribeiro nasceu em 1922, bairro do Estácio, no Rio de Janeiro, ano da Semana da Arte Moderna no Brasil. Milton realizou a sua primeira exposição coletiva “Os Dissidentes”, em 1942, que foi montada como uma manifestação de um grupo de alunos, do curso de pintura da Escola Nacional de Belas Artes - UFRJ, do qual fez parte. Eles se rebelaram contra o academismo fechado que imperava na escola. Participou também do Grupo Guignard<sup>1</sup> junto com Iberê Camargo e Geza Heller, realizando outras importantes exposições ao longo de sua carreira artística.

Bolsista do governo Francês – SENAI, em 1950, frequentou o atelier de pintura de André Lhote<sup>2</sup>. Nesta ocasião, Milton fez o Curso Superior de Artes Gráficas no *College Technique Estienne* de Paris. Esta viagem de estudos teve uma grande repercussão em sua carreira artística. Em 1983, ele publicou um

---

<sup>1</sup> O Grupo Guignard, um ateliê coletivo fundado em homenagem a Alberto da Veiga Guignard, um artista carioca que registrou, na maioria de seus quadros, as belezas naturais de Minas Gerais. Criado em 1943 por Iberê Camargo e Geza Heller, o ateliê funcionava num prédio na rua Marquês de Abrantes, em Botafogo, onde o próprio Guignard se incumbia das aulas de desenho e pintura. Desta mesma época datam os primeiros ensaios feitos pelo grupo com a gravura em metal, sob a orientação de Hans Steiner e Alberto Guignard (AMARAL, A., 2003, p. 176)

<sup>2</sup> André Lhote foi um dos integrantes do grupo do Cubismo. Autodidata, foi para Paris em 1906, onde teve oportunidade de apreciar a pintura de Gauguin, bem como uma exposição de esculturas africanas.

livro intitulado *Planejamento Visual Gráfico*, adotado em grande parte dos cursos de design gráfico, comunicação e jornalismo do país. Esse material didático foi muito utilizado nas aulas e cursos que Milton Ribeiro ministrava nas principais universidades brasileiras, tais como: História e Teoria das Artes Gráficas e Comunicação Visual, na Escola de Belas Artes da UFRJ e na Escola Superior de Desenho Industrial – ESDI/RJ, Comunicação Visual no curso de Jornalismo da PUC-RJ e na Faculdade de Comunicação e Expressão da Universidade de Brasília (UnB).

Convidado pelo professor Fernando Barreto, então coordenador do Instituto Central de Artes da Universidade de Brasília, o artista assumiu a cadeira de Técnica do Planejamento em Artes Gráficas na nova capital a partir de 1967. Entre 1991 e 1993, participa da coletiva *Nove Artistas do Centro-Oeste*, da exposição individual *25 Anos Pintando Brasília e Os 35 Anos do Pequeno Arquiteto*, na Galeria de Arte Cavalier. Em 2001 Milton Ribeiro realiza a mostra “Memórias de Brasília”, comemorando quarenta anos da inauguração da capital federal. Atualmente, o artista se recupera de um grave acidente de automóvel sofrido no início de 2002, suspendendo desde essa época as suas atividades artísticas.

## A visualidade de Brasília

A construção de Brasília foi marcada por várias iniciativas e idéias que permearam o imaginário daqueles que pretendiam ver erguida, na região Centro-Oeste do país, a sede do governo brasileiro. Diversas intenções e argumentos sinalizaram a possibilidade de a capital do Brasil ser implantada no planalto central. Fundada em 1960, ela foi concebida como a representação utópica de uma ideologia capitalista, tradutora de um pensamento poético de grandiosidade e monumentalidade.

Primeiro, é preciso compreender Brasília enquanto cidade modernista<sup>3</sup>. Seu planejamento foi fruto de um projeto nacionalista e modernista, pois é justamente essa perspectiva moderna uma das referências na busca da identidade nacional que marca a história do pensamento brasileiro do século XX (SILVA, 1997, p. 62).

Assim, segundo Lúcio Costa (*apud* BRAGA e FALCÃO, 1997, p.8), Brasília “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”. E foi a partir desses dois eixos principais, o rodoviário e o monumental, que a cidade se ramificou. Ela foi projetada em função de três escalas diferentes e complementares: a escala coletiva ou monumental, construída ao longo do eixo leste/oeste e onde podemos destacar a Praça dos Três Poderes; a escala quotidiana ou residencial, ao longo dos eixos norte/sul, sob a forma de unidades de vizinhança, constituídas por superquadras dispostas em seqüência, em ordem dupla. No entorno do cruzamento de ambos os eixos, encontramos a escala gregária ou concentrada, onde estão localizados os cinemas, os teatros e os centros de diversões.

O plano dele foi, de todos, o mais adequado às circunstâncias específicas a que se propunha a mudança da capital federal. Foi, também, o mais representativo do pensamento urbanístico daquele momento de nossa história. Ele soube integrar esse espaço ilimitado na sua composição, extraindo dele a desejada monumentalidade para uma capital. O júri da Comissão Julgadora do Concurso o definiu como “o único plano para uma capital administrativa do Brasil... claro, direto... fundamentalmente simples... tem o espírito do século XX: é novo; é livre e aberto; é disciplinado sem ser rígido”. (BRAGA e FALCÃO, 1997, p.4).

Em um depoimento sobre a capital, Niemeyer (*apud* FIGUEIREDO, 1979, p.24) declara:

Vimos com satisfação que o Plano Piloto de Lúcio Costa era justo e certo, que se adaptava bem ao terreno, às suas conformações, e que os espaços livres e volumes previstos eram belos e equilibrados. E sentíamos que a atmosfera procurada já estava presente, uma atmosfera de digna monumentalidade,

---

<sup>3</sup> A cidade modernista é aquela que possui uma estrutura humana que possibilita o resgate da coesão social perdida. Objetiva, por isso, conciliar a ordem, a técnica urbanística mais avançada e um desenvolvimento planejado, com o calor humano e o convívio social direto de seus habitantes. Possui um espírito de utopia, de plano, de formas arquitetônicas simples, geométricas, retas, horizontais, de ritmos repetitivos e de caráter monumental (PEDROSA, 1981, p. 299).

como uma Capital requer, com os Ministérios se sucedendo numa repetição disciplinada e a Praça dos Três Poderes rica de formas e, ao mesmo tempo, sóbria e monumental.

Assim sendo, sua monumentalidade surge no momento em que nasce a proposta de Lúcio Costa, que conferiu à vaga idéia de Brasília a concepção básica que lhe faltava: sua estrutura física, sua forma plástica, sua primeira imagem visual. A modesta apresentação do projeto de Lúcio Costa – um cartão e algumas folhas datilografadas explicativas –, em contraste com as demais apresentações, pomposas e complexas, certamente deixou o público atônito por não compreender a escolha do júri. A explicação para tal escolha se justificava pelo seguinte motivo: seu projeto instaurou no país uma nova perspectiva de crescimento econômico, por conter uma vontade criadora, de ordem e de construção, capazes de erguer, em meio à crise de inflação, num ambiente nacional vivo e contraditório, um belo padrão de cultura, de civilização e de arte do século XX.

### A utopia do “pequeno arquiteto”

A cidade de Brasília teve um impacto determinante na pintura de Milton Ribeiro. As cores saturadas, a intensa luminosidade e a amplidão da jovem capital deram um novo impulso às paisagens deste artista. Brasília era movida por um espírito de utopia, o mesmo que soprou na série *Pequeno Arquiteto*, um espírito construtivista, idealizado e sedento de reconstrução e liberdade.

A pintura de Milton Ribeiro caminhava, inconscientemente, para uma geometrização das formas. Os temas pintados pelo artista retratavam favelas com casas encarapitadas umas sobre as outras, construções de edifícios e tabuletas de obras. Essas construções perderam a aparência de obra, com tijolos e andaimes, resultando em formas geométricas, organizadas entre si com volume e cor. Ao mesmo tempo, vendo os filhos brincarem com o clássico brinquedo de madeira conhecido como “O pequeno arquiteto”, em 1958, o artista imagina uma série de quadros inspirados em suas formas e cores. Os temas do *Pequeno Arquiteto* registram quase quarenta anos de uma das fases mais instigantes de sua trajetória, que transcorreu de 1958 a 1992. No início da série, toda a superfície da tela era tomada pelos pequenos e coloridos módulos do jogo. A composição se destacava, principalmente, pelo contraste das cores. Em Brasília, a intensidade da luz local, as cores da terra e da vegetação induziram Milton Ribeiro a uma mudança na forma e no colorido da série.

Em seu depoimento sobre Brasília, ele declara sua paixão pela cidade:

Quando eu cheguei a Brasília, eu me encantei com a atmosfera local e com a luz intensa do planalto. Isso automaticamente se incorporou na minha pintura. A luz de Brasília foi interferindo no “Pequeno Arquiteto”, me possibilitando criar uma cidade lúdica, imaginada pelas crianças. (depoimento concedido para Lara Moreira em janeiro - 2004 / Brasília).

Como podemos notar nestas obras, de um modo geral, é que a Brasília dos anos 60/70 muito se assemelha ao *Pequeno Arquiteto*. Os grandes espaços da cidade aparecem em seus quadros e as peças de montar que compõem esta série lembram os edifícios e os pequenos blocos das superquadras que sobrepõem-se à paisagem do planalto.

Nessa tela (*Pequeno Arquiteto*, 1982, óleo sobre tela – 21x35cm), encontramos a luz intensa de Brasília refletida nas peças, remetendo ao pôr-do-sol, como se a cidade assumisse uma fisionomia, se tornasse pessoal naquele momento. Um horário do dia em que o “impessoal”, o “enorme” ganha uma dimensão humana. A verticalidade dos cubos, sobrepostos uns sobre os outros, e a imponência digna dos lugares cerimoniais, numa composição de planos infinitos, com cores complementares tendendo para os tons mais quentes, revelam aos nossos olhos a vontade do artista de preencher todos os espaços vazios de Brasília, conferindo a essas obras um caráter de monumentalidade e criando assim, uma cidade imaginada, fantástica e lúdica. Imaginar os tempos futuros traz para Milton Ribeiro a possibilidade de reencontrar a idealização do plano de Lúcio Costa.

Em Brasília, cada peça construída parece ocupar um lugar único entre os imensos espaços vazios, num conjunto que se caracteriza não pela união, mas pela atomização de suas partes construídas. Nela,

o contínuo é o vazio, no interior do qual se situam as edificações, afastadas umas das outras, e limitadas pelo espaço não edificado que as circunda por todos os lados, como se estivéssemos diante de uma foto e seu negativo. Trata-se da inversão entre sólidos e vazios, entre figura e fundo.

Ao contrário na série do *Pequeno Arquiteto*, de Milton Ribeiro, como podemos observar na obra (*Pequeno Arquiteto*, 1979, óleo sobre tela, 21x36cm), a cidade imaginada se constrói como a montagem de um brinquedo, onde sólidos de formas distintas (triângulos, quadrados, cubos, etc.) são acoplados entre si, indissociavelmente unidos, com peças interdependentes, organizadas entre si e colocadas umas sobre as outras, formando uma seqüência de volumes e cores. Uma outra evidência desta imagem, ao compararmos novamente com Brasília, é o princípio de simetria, que regeu a composição da cidade, tendo o Eixo Monumental como mediatriz. Nesta obra (*Pequeno Arquiteto*, 1979, óleo sobre tela, 21x36cm), as formas geométricas puras, a plasticidade formal dos módulos e a simetria entre os planos que compõem a tela foram inspirados tanto na planificação do terreno da cidade e projeto urbanístico quanto na sua expressão arquitetônica. As linhas que se cruzam e os três planos da imagem lembram os cruzamentos dos eixos rodoviário e monumental.

Neste sentido, como argumenta Argan (1998, p.252), a realidade ou um fragmento da cidade torna-se um objeto na medida em que, captada e pensada por um sujeito, adquire a singularidade do sujeito. Se considerarmos a Catedral como uma metáfora da cidade, incorporada na obra do artista, principalmente porque ela ocupa o centro da composição para a qual nossos olhares convergem, poderíamos dizer que a figura da Catedral de Brasília, nesta obra (*Pequeno Arquiteto*, 1981, óleo sobre tela, 37x16cm), representa esse objeto particular, essa cidade imaginária construída a partir das experiências vividas por Milton Ribeiro em seu percurso dentro de um espaço urbano real que é a cidade de Brasília.

### **Aquarelas expressionistas e a realidade de Brasília**

Apesar de Brasília ter sido concebida como uma cidade ideal, como uma *urbs* – um ambiente arquitetônico planejado –, percebe-se que ao longo da História, ela vem se transformando em um organismo vivo e contraditório, uma cidade que, como tantas outras, tem muitas comunidades e identidades.

É certo afirmar que, segundo Pedrosa (1981, p. 319), “construir uma cidade é, hoje, portanto, uma utopia perfeitamente planejável, e um móvel ao alcance de homens capazes e movidos por uma ação finalista coletiva. Uma cidade, com seu programa, sua finalidade, sua planta, é algo como uma autêntica obra de arte a realizar”. Mas a cidade é feita de homens, não de obras de arte. A cidade “ideal” ou utópica, surgida da suposta onipotência de seu criador, é uma ficção. Nenhuma cidade jamais nasceu da invenção de um gênio; ela é o produto de toda uma história que se cristaliza e manifesta. A experiência da cidade só poderá ser considerada a partir da experiência individual e da atribuição pessoal de valor aos dados visuais (ARGAN, 1998, p.244). Ainda segundo Argan (id, p.234), “A cidade não se funda, ela se forma”.

O que queremos dizer é que a identidade de uma cidade é geralmente caracterizada pela desordem, pela diversidade e diferença, ou, em outras palavras, pelas pessoas. Não os cidadãos ideais e imaginados pelos teóricos do planejamento urbano, e sim pessoas reais que nunca aparecem nos desenhos arquitetônicos. Na verdade, a auto-identidade de Brasília é mais problemática e muito mais complexa do que a representação visual como identidade nacional. Não podemos cometer o erro de reduzir a cidade à arquitetura e ao urbanismo do poder, à sua dimensão simbólica, ou a uma monumentalidade superficial e distante, concentrada apenas no Plano Piloto.

No Núcleo Bandeirante, por exemplo, conhecida como a cidade pioneira ou cidade livre – que serviu de ponto de apoio à epopéia da construção da nova capital e abrigava engenheiros, arquitetos, técnicos e trabalhadores braçais, em seus hotéis e casas feitos de madeira, cujas construções se transformaram em alvenaria – vivem, hoje, operários que não conseguiram manter as condições de vida que o Plano Piloto fixara. A cidade real, feita de movimento, mutação, trabalho e uma grande diversidade de composições de lugares. Assim, constatamos que Brasília subverteu as teorias modernas nas quais seu

plano foi baseado. Foi, realmente, o cair das utopias, o fim do sonho diante da dura realidade social. A cidade nova engendra um paradoxo: sobre um intenso horizonte, foi construído um dos maiores conjuntos arquitetônicos modernistas do mundo, encravado no centro de um país, e no seu entorno vivem pessoas em condições de vida abaixo da linha estipulada pela ONU.

As aquarelas expressionistas de Milton Ribeiro retratam o cotidiano do Núcleo Bandeirante, trazendo à tona essa cidade contraditória e real. Do meio do cerrado, Milton Ribeiro retratou os incontáveis barracos de madeira espalhados pela Asa Norte, Núcleo Bandeirante e Varjão do Torto, registrando em suas telas os mais diferentes ângulos da cidade de Brasília. Nestes barracos funcionavam hotéis, barbearias, açougues, mercadinhos, restaurantes e botecos, agora já destruídos em sua maioria. Estas aquarelas expressionistas ilustram a irreverente arquitetura de madeira e o contraste das cores que marcam as características daquela cidade de meados dos anos 1960 e início da década de 1970.

A transparência e a luminosidade destas paisagens urbanas, um tanto *naïf* e de registro documental, mostram os cantos e os recantos que atualmente já não podemos mais contemplar. Nesta imagem (*Hotel Brasília – Núcleo Bandeirante* – OST – 61x50cm – 1983) vemos o Hotel Brasília, uma das primeiras construções do Núcleo Bandeirante. Um lugar de encontros e desencontros, aqui ilustrado pelas pessoas que chegam, por outras que estão sentadas e por aquelas que saem deste local sem um destino certo. Comparadas à fotografia deste mesmo hotel da cidade pioneira (*Hotel Brasília – Núcleo Bandeirante*, arquivo do GDF – Brasília) notamos que a intenção de Milton Ribeiro era reconhecer as inúmeras identidades que por ali circulavam; pintando um momento de recordação e de registro histórico. Ambas são muito parecidas, diferindo apenas no ângulo escolhido. A fotografia registra, na diagonal, a entrada do hotel, enquanto que a aquarela nos mostra toda sua fachada, além de outros prédios comuns no Núcleo ao fundo, dando uma informação mais detalhada ao espectador.

A visão binocular do artista ao registrar com emoção e simplicidade detalhes e lugares tão importantes na construção de Brasília transforma esta iconografia em um legado histórico. A aquarela que retrata o comércio do Núcleo Bandeirante (*Comércio do Núcleo Bandeirante* – OST, 73x60 – 1984) e a fotografia (*Comércio do Núcleo Bandeirante*, arquivo do GDF – Brasília) reproduzem um cotidiano ativo, com grupos de diversas pessoas exercendo papéis diferentes. Cada um deles está concentrado nas suas atividades: o comerciante que acaba de abrir a sua loja, o rapaz que fala ao telefone público, as crianças na rua: uma dela passeando de bicicleta e a outra trabalhando. Aqui, o artista procura captar a alma da cidade pioneira.

Concluimos então que, segundo Freitas (*apud* SILVA, 1997, p.15), “O sonho de uma cidade absolutamente moderna pode simplesmente significar disfarçar na visibilidade de seus traços urbanos, de seus prédios e monumentos, uma dimensão profunda, recalçada, suprimida à reflexão crítica e auto-crítica”. As aquarelas expressionistas de Milton Ribeiro ilustram uma cidade real, feita de seres humanos, animais, crianças, negros e os diferentes modos como estas pessoas escolhem para utilizarem e se moverem ao longo da cidade. Uma diferença e diversidade de indivíduos que contradizem com o sonho modernista de ordem, nos fazendo refletir sobre as diversas formas de cultura e de arte de seus moradores, vindos de diversas partes do país e que se acumulam em torno do Plano Piloto, nas dezenas de cidades satélites.

## O artista dividido entre a utopia e a realidade

Brasília, o símbolo da ideologia nacional capitalista, insinuava a modernidade da nação, seu desenvolvimento econômico e progressista, sua estabilidade e ordem social, onde não poderia haver pobreza e habitações precárias. Lúcio Costa estava desenhando uma nova capital que deveria estar à frente de um novo Brasil, mas nem ele, nem o artista Milton Ribeiro poderiam transformar a sociedade e eliminar as diferenças sociais vigentes. As condições sociais daquela época colidiam com o espírito do Plano Piloto, criando problemas impossíveis de serem resolvidos na prancheta e idéias fantasiosas a respeito da cidade de Brasília.

De um lado, as obras que fazem parte dos temas do *Pequeno Arquiteto* são um relato de uma cidade vista enquanto obra de arte, desenvolvendo paradoxos utópicos de seu futuro imaginado, como

se Brasília fosse mesmo um plano sem contradições e conflitos. Do outro, quando contemplamos as aquarelas expressionistas de Milton Ribeiro, ou seja, o documento de uma cidade real que se sobrepõe à cidade ideal, simbólica, o que vemos? Um espaço-cidade formado por cidadãos de diferentes hábitos e costumes, em suas cidades-satélites ou na rodoviária, nos templos religiosos e monumentais, refazendo, assim, suas comunidades originais e desestruturando uma Brasília traçada a régua e compasso.

Não foi por acaso que escolhemos e utilizamos como termos de comparação as pinturas do artista Milton Ribeiro: ninguém melhor do que ele soube captar a imagem de uma Brasília híbrida, levantar o mapa do espaço-cidade e registrar o ritmo do tempo urbano, que cada um de nós traz dentro de si. Esta iconografia brasiliense certamente vai despertar nos habitantes da cidade um prazer especial que consiste em reconhecer os pedaços da cidade e atribuir a cada um destes lugares um significado particular.

## Referências

- AMARAL, A. *Arte para quê? : A Preocupação Social na Arte Brasileira 1930-1970*. 3. ed. – São Paulo: Studio Nobel, 2003.
- ARGAN, J.C. Urbanismo, Espaço e Ambiente e O Espaço Visual da Cidade. In: *História da arte como história da cidade*. Tradução de Píer Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 211-241.
- BRAGA, A.C. e FALCÃO, F.A.R. *Guia de Urbanismo, Arquitetura e Arte de Brasília*. Fundação Athos Bulcão, 1997.
- FIGUEIREDO, A. *Artes Plásticas no Centro- Oeste*. Cuiabá, Edições UFMT/MACP, 1979.
- PEDROSA, M. *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. AMARAL, Aracy (org). São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.
- SILVA, L.S.D. *A Construção de Brasília: modernidade e periferia*. Goiânia: Ed. da UFG, 1997.

## Referências Iconográficas



Figura 1 - Milton Ribeiro. *Pequeno Arquiteto*, óleo sobre tela, 37 x 16cm, 1981.



Figura 2 - Milton Ribeiro. *Comércio do Núcleo Bandeirante*, óleo sobre tela, 73 x 60 cm, 1984.