

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

JOÃO BALBINO SILVA

**ALFREDO CESCHIATTI NA CATEDRAL METROPOLITANA DE
BRASÍLIA: O VALOR DA FORMA**

Julho – 2019

JOÃO BALBINO SILVA

**ALFREDO CESCHIATTI NA CATEDRAL METROPOLITANA DE
BRASÍLIA: O VALOR DA FORMA**

Texto apresentado ao Programa de Pós-
graduação em Arte do Instituto de Artes da
Universidade de Brasília.

Linha de pesquisa em Teoria e História da Arte.
Orientadora professora Dr^a. Elisa de Souza
Martínez

Brasília – 2019

JOÃO BALBINO SILVA

**ALFREDO CESCHIATTI NA CATEDRAL METROPOLITANA DE
BRASÍLIA: O VALOR DA FORMA**

Texto apresentado ao Programa de Pós-graduação em
Arte do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.
Linha de pesquisa em Teoria e História da Arte.
Orientadora professora Dr^a. Elisa de Souza Martínez

Prof^a. Dr^a. Elisa de Souza Martínez – UnB
(Presidente)

Prof. Dr^a Vera Beatriz Cordeiro Siqueira. – UERJ
(Membro externo)

Prof. Dr. Marcelo Mari. – UnB
(Membro do PPGAV)

Prof. Dr. Vicente Martínez Barrios– UnB
(Membro suplente)

Agradecimentos

Agradeço à minha orientadora professora Dra. Elisa de Sousa Martínez pelo direcionamento e compromisso firmados; pela paciência e generosidade e por instigar a curiosidade sempre. Um exemplo de retidão e de pesquisadora a ser seguido.

Agradeço à professora Dra. Maria Eurydice de Barros Ribeiro e à professora Dra. Grace de Freitas pelas leituras e discussões oferecidas nas aulas. Ao professor Dr. Marcelo Mari e ao professor Dr. Sergio Rizo pelas muitas considerações e sugestões de leituras à época da banca de exame de qualificação. Tais considerações foram essenciais para o desenvolvimento da pesquisa.

Agradeço à amiga Sara Scholze pela força e generosidade com a revisão final da dissertação. Ao amigo e também pesquisador Thiago Pinheiro pelas palavras sempre motivadoras.

Agradeço a minha família por compreender as minhas ausências e aos amigos que, nos momentos em que fraquejei, sempre me ofereceram palavras de conforto e fortalecimento.

“Longe está de ser provado que os filhos dos foguistas devam ter queda para incendiários. Foi com um raciocínio desse tipo, contudo, que um famoso psicanalista carioca tentou um dia explicar ao escultor Alfredo Ceschiatti a origem de sua vocação. ‘Seria uma espécie de atavismo’, conta o artista com um sorriso, obviamente sem acreditar na explicação. ‘Meu pai, um imigrante italiano chegado no começo do século no Brasil era padeiro. Vivia com as mãos na massa. E eu, afinal, repito a mesma coisa. Só que troquei o trigo pela argila e, em vez de pães, faço estátuas”. (REVISTA VEJA. Edição 401, 1976, p. 106)

Resumo

O objetivo desta dissertação é analisar um conjunto de obras de Alfredo Ceschiatti que possuem temática judaico-cristã¹. O foco está nos dois conjuntos integrados à Catedral Metropolitana de Brasília: *Os evangelistas*, na área externa, e *Os anjos*, na área interna daquele espaço. À análise desses conjuntos foi adicionado *Os painéis* da Igreja de São Francisco de Assis, em Pampulha, Minas Gerais; o *Crucifixo* que está integrado ao Plenário do Supremo Tribunal Federal, em Brasília; a *Pietà* do Santuário de Nossa Senhora da Piedade em Caeté, Minas Gerais e a variante dessa obra, em tamanho menor, que pertence a uma coleção particular. Foram construídos elos de relações entre essas obras para tratar a principal indagação da pesquisa: Como é estabelecida a relação dessas obras com o espaço – urbano ou arquitetônico – em que estão integradas? Para tanto, foi constituída uma base teórica diversificada, que deu suporte às associações construídas para a abordagem das obras. Foram estabelecidas relações das obras de Ceschiatti com outros artistas e depois das obras de Ceschiatti com outras que também são de sua autoria. Importou instigar reflexões sobre o processo de criação das obras de arte e elencar algumas obras e artistas que influenciaram Ceschiatti, dado que algumas, em certo grau, dialogaram pela forma e outras por sua disposição nos espaços urbano ou arquitetônico.

Palavras-chave: escultura, Alfredo Ceschiatti, diálogo, espaço.

¹ A referência diz respeito a obras cujos temas fazem parte do Velho e do Novo Testamento.

Abstract

This dissertation aims to analyze Alfredo Ceschiatti's work that contains Judaic-Christian themes. It focuses in two groups integrated to the Metropolitan Cathedral of Brasília: *Os evangelistas*, in the external area, and *Os anjos*, inside this monument. Beside these groups, the analysis also embraces *Os painéis* in São Francisco de Assis' Church, in Pampulha, Minas Gerais; *Crucifixo* in the Federal Supreme Court's Plenary in Brasília; *Pietà* in Nossa Senhora da Piedade's Sanctuary in Caeté, Minas Gerais, and its variation in small size, that belongs to a private collection. Relations were built among these artworks, but the main purpose here were the question: How these works are integrated in the urbanistic or architectural spaces? For that, a diverse theoretical foundation was built giving a large frame for the artworks' analysis. Relations between Ceschiatti's and other artists' work and also among Ceschiatti's own production were established. It was important to instigate the artistic process and list some artists and artworks that had influence in Ceschiatti's work, considering that some of them are connected by the form and others, by the works' disposition in urbanistic or architectural spaces.

Key-words: sculpture, Alfredo Ceschiatti, dialogue, space.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Ilustração para <i>Alvaneda</i> , 1949.	25
Figura 2: Ilustração para <i>O último ato</i> , 1946; 1950 e 1963.	25
Figura 3: Ilustração para <i>O homem feito</i> , 1950.	25
Figura 4: Alfredo Ceschiatti, detalhe da Deusa Minerva, 1963, Bronze, 201 cm x 58 cm Biblioteca Central de Brasília.	26
Figura 5: Alfredo Ceschiatti, Monumento aos mortos da Segunda Guerra Mundial, 1957. Granito, Rio de Janeiro-RJ.	26
Figura 6: Alfredo Ceschiatti, detalhe da Justiça, 1960 Granito, Área externa do Supremo Tribunal Federal, DF.	28
Figura 7: Alfredo Ceschiatti, detalhe da Deusa Minerva, 1963, Bronze, 201 cm, Biblioteca Central da Universidade de Brasília, DF.	28
Figura 8: Detalhe da Justiça	29
Figura 9: Detalhe da Deusa Minerva Fonte: acervo pessoal	29
Figura 10 - O pecado original, 1945	30
Figura 11: Candido Portinari, <i>Pranto ou Mulher chorando</i> , 1947, Óleo sobre tela, 82 x 65,5 cm, coleção particular.	33
Figura 12: Alfredo Ceschiatti,	33
Figura 13: Candido Portinari,	34
Figura 14: Alfredo Ceschiatti, Anjo, 1970, Duralumínio, 340 cm, Catedral Metropolitana de Brasília, DF.	34
Figura 15: Candido Portinari, O lavrador de café, 1939, Óleo sobre tela, 100 x 81 cm, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP, Brasil.	35
Figura 16: Michelangelo Buonarroti, Davi, 1502-1504, Mármore, 517 x 199 cm, Galeria da Academia de Belas Artes, Florença, Itália.	35
Figura 17: Detalhe de <i>Davi</i>	39
Figura 18: Paul Cézanne, <i>As banhistas</i> , 1894-1905, óleo sobre tela, 1,27 cm x 1,96 cm, National Gallery, Londres, Reino Unido.	48
Figura 19: Palácio da Alvorada. Fonte: https://revistacasaejardim.globo.com/Casa-e-Jardim/Decoracao/noticia/2018/10/planalto-alvorada-jaburu-itamaraty-conheca-funcoes-dos-palacios-de-brasilia.html	49
Figura 20: Alfredo Ceschiatti, <i>As banhistas</i> , Bronze, Palácio da Alvorada, Brasília, DF.	49

Figura 21: Detalhe do templo Erecteion, <i>As Cariátides</i> 406 a.C., Atenas, Grécia.	51
Figura 22: Alfredo Ceschiatti, <i>A contorcionista</i> , 1952, Bronze, 2,46 x 1,80 cm, Teatro Nacional Claudio Santoro, Brasília, DF.	52
Figura 23: Detalhe do cabelo de <i>A contorcionista</i> Fonte: acervo pessoal	53
Figura 24: Detalhe da cabeça de <i>A contorcionista</i> Fonte: acervo pessoal.....	54
Figura 25: Fundações da Catedral de Brasília	56
Figura 26: <i>Catedral de Brasília</i>	56
Figura 27: Detalhe dos vitrais da área externa da Catedral de Brasília Fonte: acervo pessoal	57
Figura 28: Detalhe dos vitrais internos de Marianne Peretti Fonte: acervo pessoal	57
Figura 29: Detalhe da Catedral de Brasília Fonte: https://casacor.abril.com.br/especiais/oscar-niemeyer-o-arquiteto-da-vida/	57
Figura 30: Da esquerda para a direita: São Mateus; São Marcos; São Lucas e São João, 1968.....	61
Figura 31: Alfredo Ceschiatti, Da esquerda para a direita: São Mateus, São Marcos, São Lucas e São João, 1968, Bronze, 300 cm (cada), Catedral Metropolitana de Brasília, DF.....	62
Figura 32: Detalhe da estrutura da base do conjunto <i>Os evangelistas</i> , 1968.	63
Figura 33: Detalhe de <i>Os evangelistas</i>	64
Figura 34: Autor desconhecido, <i>Koré de Peplo</i> , 530 a.C., Mármore, 118cm, Museu da Acrópole, Atenas, Grécia.	71
Figura 35: Detalhe de <i>São Lucas</i> visto de costas.....	72
Figura 36: Detalhe de <i>São Marcos</i> visto de costas	72
Figura 37: Detalhe de <i>São Mateus</i> visto de costas	72
Figura 38: <i>São João</i> inserido entre <i>São Marcos</i> e <i>São Lucas</i>	72
Figura 39: Alfredo Ceschiatti, <i>Anjo</i> (médio), 1970, duralumínio, 340 cm,.....	74
Figura 40: Alfredo Ceschiatti, <i>Evangelista São João</i> , 1968, Bronze, 300 cm, Catedral Metropolitana de Brasília, DF.....	74
Figura 41 Detalhe do <i>evangelista São Mateus</i>	77
Figura 42 - Detalhe do <i>evangelista São Marcos</i>	77
Figura 43: Alfredo Ceschiatti, Detalhe em <i>A expulsão do Paraíso</i> , 1945, bronze, 200 cm, Igreja São Francisco de Assis, Pampulha, Minas Gerais.....	82
Figura 44: Alfredo Ceschiatti, Detalhe do rosto do anjo em <i>A expulsão do Paraíso</i> , 1945, bronze, 200 cm, Igreja São Francisco de Assis, Pampulha, Minas Gerais.....	82

Figura 45: Alfredo Ceschiatti, Anjo, 1969, bronze, Casa de Canoas, Fundação Oscar Niemeyer, Rio de Janeiro, RJ.	82
Figura 46: Detalhe do conjunto Os anjos	83
Figura 47: Alfredo Ceschiatti, Os anjos, 1970, Duralumínio, tamanhos e pesos variados, Catedral Metropolitana de Brasília, DF.	84
Figura 48: Alfredo Ceschiatti, Sem título ou Fragmento de Anjo, 1977, Bronze, 1,80 x 163 x 83 cm, Câmara dos Deputados, Brasília, DF, Brasil.	85
Figura 49: Kouros de Anavisos, 525 a.C., Mármore, 194 cm, Museu arqueológico Nacional de Atenas, Grécia.	87
Figura 50: Korai de Lyon, 550-540 a.C., Mármore, 63 cm x 36 cm, Museu de Belas Artes de Lyon, França.	87
Figura 51: Auriga de Delfos, 478-474 a.C., bronze, 180 cm, Museu arqueológico de Delfos, Grécia.	89
Figura 52: Detalhe da Cabeça de anjo.	90
Figura 53: Detalhe do Fragmento de anjo	90
Figura 54: Detalhe do Anjo de tamanho médio	90
Figura 55: Alfredo Ceschiatti, Sem título ou Fragmento de Anjo, 1977, Bronze, 1,80 x 163 x 83 cm, Câmara dos Deputados, Brasília, DF, Brasil.	90
Figura 56: Efebo de Crítios, 485 – 480 a.C., Mármore, Museu da acrópole de Atenas, Grécia.	91
Figura 57: Detalhe Efebo de Crítios	93
Figura 58: Vista lateral da cabeça do Fragmento de anjo.	93
Figura 59: Detalhe da cabeça do Fragmento de anjo vista de cima.	93
Figura 60: Alfredo Ceschiatti, Os anjos, 1970, Duralumínio, tamanhos e pesos variados, Catedral Metropolitana de Brasília, DF.	94
Figura 61: Detalhes do Fragmento de anjo e de O nascimento de Vênus	95
Figura 62: O anjo e a Vênus	96
Figura 63: Vitória da Samotrácia, 220-190 a.C., Mármore, 557 cm x 275 cm, Museu do Louvre, Paris, França.	98
Figura 64: Restauros em gesso na escultura Vitória da Samotrácia.	99
Figura 65: Detalhe de parte original de Vitória da Samotrácia.	99
Figura 66: Esplanada dos Ministérios.	101

Figura 67: Alfredo Ceschiatti Detalhe de <i>Justiça</i>, 1961, granito, 330cm x 148 cm, Superior Tribunal Federal STF, Brasília, DF. Fonte: https://www.flickr.com/photos/aragao/8407203026	102
Figura 68: Alfredo Ceschiatti, Detalhe da <i>Justiça</i>, 1978, Bronze 50 cm x 53 cm x 65 cm (a cabeça), Supremo Tribunal Federal, STF, Brasília, DF.	102
Figura 69: Detalhe do Plenário do Superior Tribunal Federal.	103
Figura 70: Alfredo Ceschiatti, Crucifixo, 1978, bronze e madeira, 52 cm x 56 cm, Supremo Tribunal Federal, Brasília, DF.	103
Figura 71: Alfredo Ceschiatti, <i>Pietà</i>, 1983, bronze, 170 cm, Santuário de Nossa Senhora da Piedade, Caeté, Belo Horizonte, MG.	105
Figura 72: Atribuída a Antônio Francisco Lisboa, dito o Aleijadinho, <i>Pietà</i>, Madeira, Igreja Nossa Senhora da Piedade, Caeté, Belo Horizonte, MG.	107
Figura 73: <i>Pietà</i> na biblioteca do santuário	108
Figura 74: Vista da <i>Pietà</i> no santuário	108
Figura 75: Alfredo Ceschiatti, <i>Pietà</i>, Bronze, 51 x 12 cm, Coleção Particular.	109

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1. ALFREDO CESCHIATTI: ESCULTURAS	22
1.1. Da ilustração à escultura.....	22
1.2. Influências recebidas: arte do passado e arte de seus contemporâneos	32
1.3. Mãos na massa! – contribuições de uma abordagem semiótica	41
1.3.1. Receita de pão	42
1.3.2. Da massa do pão à obra de arte.....	43
1.4. Valores da forma, elementos temáticos e explorações do espaço	48
1.4.1. As banhistas: de Paul Cézanne a Alfredo Ceschiatti: a escultura em diálogo com o espaço.....	48
1.4.2. A contorcionista e o espaço negativo.....	52
2. A INVESTIGAÇÃO SOBRE AS OBRAS DA CATEDRAL	56
2.1. <i>Os evangelistas</i> e a escultura em espaço externo.....	60
2.2. <i>São Mateus</i>	68
2.3. Os drapeados dentro e fora da Catedral de Brasília.....	70
2.3. A posição dos braços como elemento de ligação entre as obras	73
3. OS EVANGELISTAS E OS ANJOS: QUESTÕES DE OCUPAÇÃO E FIGURATIVIZAÇÃO NO ESPAÇO ARQUITETÔNICO	75
3.1. O drapeado e a (des)integração de esculturas de bronze nas áreas externas	75
3.2. <i>Os anjos</i> no espaço interno.....	78
3.3. Marcas estilísticas.....	86
3.4. <i>Anjos</i> médio e maior na relação com a <i>Vênus</i> , de Botticelli.....	94
4. ELEMENTOS DE ESTILO VERSUS ELEMENTOS TEMÁTICOS: DIFERENÇAS E APROXIMAÇÕES APLICADAS A OUTRAS OBRAS DE ALFREDO CESCHIATTI	101

4.1. O <i>Crucifixo</i> do Supremo Tribunal Federal	103
4.2. A <i>Pietà</i> na ladeira do Santuário de Nossa Senhora da Piedade	105
4.3. <i>Pietà</i>: um homem nu nos braços de uma mulher vestida.....	108
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	111
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	114
REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS	115
BIBLIOGRAFIA SUPLEMENTAR	116
ANEXOS	117
ANEXO A: ENTREVISTA DE ALFREDO CESCHIATTI À REVISTA VEJA, EDIÇÃO 401, EM 12 DE MAIO DE 1976.	117
ANEXO B: REPORTAGEM DO JORNAL FOLHA DE SÃO DE 06 DE SETEMBRO DE 1972 QUE TRATA DA ENCOMENDA FEITA A ALFREDO CESCHIATTI PARA QUE FIZESSE O <i>MONUMENTO A JOSÉ BONIFÁCIO DE ANDRADA E SILVA</i>.....	120
ANEXO C: ARTIGO DE VERA BRANT SOBRE A AMIZADE COM ALFREDO CESCHIATTI.....	121
ANEXO D: DOCUMENTO SOBRE A REFORMA DO PLENÁRIO DO SUPREMO TRIBUNAL FEDERAL E A MENÇÃO AO <i>CRUCIFIXO</i> E À <i>JUSTIÇA</i> EM BRONZE	128
ANEXO E: DESENHOS.....	132

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa apresenta-se com a ressalva de que o trabalho de Alfredo Ceschiatti será analisado em diálogo com o espaço que o circunda. Ceschiatti possui obras em vários estados do Brasil, mas para a análise em tela foram escolhidos os conjuntos de obras das áreas externa e interna da Catedral Metropolitana de Brasília. Diálogos com outras obras do artista serão introduzidos na medida em que se fizerem pertinentes nesta análise, uma vez que os conjuntos eleitos reverberam em outras obras. Portanto, o foco desta pesquisa está no conjunto *Os evangelistas* e no conjunto *Os anjos*.

No primeiro capítulo, para iniciar uma análise sobre os conjuntos de obras de Alfredo Ceschiatti foi necessário estabelecer uma relação de suas esculturas com trabalhos de outros artistas que de alguma forma dialogam com suas obras. Apesar de nem todos esses artistas serem escultores eles constituíram material para ajudar na análise da maneira com que Ceschiatti criou a volumetria que tanto caracteriza a sua obra e a relação dessas com os espaços arquitetônicos e urbanísticos em que estão integradas. Uma das habilidades de Ceschiatti, a ilustração², foi chave de entendimento para o jogo de linhas e formas que o artista transferiu para a escultura já que essas que estão presentes em algumas de suas ilustrações, como pode ser visto nos trabalhos que fez para a obra de Fernando Sabino (como, por exemplo, a ilustração para o capítulo do livro intitulado *Alvaneda*) (Figura 1), também podem ser observadas no contorno dos braços da *Justiça* e da *Deusa Minerva*. A hipótese foi que ao analisar a linha pura da ilustração o alcance da linha que contorna a escultura fosse também atingido. A análise das obras de Michelangelo e de Portinari corroboram isso uma vez que a abordagem delas perpassa por obras de outros períodos de modo a oferecer ao leitor/espectador uma rede de conhecimentos que ampliam a análise das obras. Na mesma esteira, segue a análise da receita de pão, uma alegoria para a construção da escultura enquanto objeto, além de que essa oferece, também, pensar em possibilidades para essa construção. Nessas possibilidades podem surgir espaços negativos que, além de ampliarem a plasticidade, também conferem unidade ao conjunto de obras como um todo.

² Além de escultor e ilustrador Ceschiatti também foi desenhista. Na Enciclopédia Itaú Cultural consta referência a Ceschiatti como professor de escultura e de desenho da Universidade de Brasília na década de 60. Informações disponíveis em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10513/alfredo-ceschiatti> consultado em 23/07/2019.

A corrente pesquisa abordou não apenas os possíveis influenciadores na obra de Ceschiatti e os aspectos espaciais, mas também os aspectos matérico que caracterizam as suas obras.

O historiador austríaco Alois Riegl chama atenção para o aspecto matérico de obras artísticas, dado que além de reunirem registros de valores que foram importantes para um determinado povo também exigem, de acordo com a matéria utilizada para concebê-las, cuidados específicos. Leva-se em conta, portanto, que um artista lida com diversos tipos materiais como pedras, metais, tintas, telas, madeiras e outros, além disso precisa conhecer variadas técnicas artísticas. Diante desse contexto Riegl acena para os pormenores que, embora secundários, enriquecem a leitura das obras de arte:

[...] todo monumento histórico é também um monumento de arte, pois mesmo um monumento escrito banal – como um pedaço de papel contendo uma breve nota sem importância – contém ao lado do seu valor histórico referente à evolução da fabricação do papel, da escrita, dos materiais usados para a execução da escrita etc. toda uma série de elementos de arte: a configuração externa da folha de papel, a forma das letras e o tipo da sua composição. É claro que esses elementos são insignificantes, e que na maioria dos casos os deixaremos sem maior observação, pois possuímos outros monumentos que nos comunicam o mesmo, de forma rica e pormenorizada. Mas se o referido papel representasse o único testemunho artístico que tivesse ficado do seu tempo, ele seria considerado, apesar de sua pobreza, como um monumento de arte absolutamente indispensável. (RIEGL, 2018, p. 33).

Ao estabelecer uma relação preciosa entre arte e história, Riegl enaltece o detalhe e o valor dos materiais que contribuem com a constituição da obra de arte. Ao citar “um pedaço de papel contendo uma breve nota sem importância”, o autor leva o leitor a observar o percurso necessário para que a obra fique pronta e, ao fazê-lo, Riegl coloca luz em algo que é caro para Ceschiatti: o manejo e transformação da matéria. Se, no exemplo do autor, por trás do papel houve todo um pensamento sobre sua composição, espessura, cor e interação com a palavra escrita; na obra de Ceschiatti, identifica-se que há a necessidade de uma preocupação se o molde será composto em gesso ou argila; ou se a peça em bronze, depois de pronta, ficará exposta a céu aberto (portanto exposta à poluição de automóveis e à acidez da chuva, fato que exigirá outro tipo de acabamento) ou se será uma peça, também em bronze, que estará alocada em área interna.

O enlace entre arte e história proposto pelo autor austríaco encontra ressonância na obra de Ceschiatti uma vez que algumas de suas obras foram inseridas em edifícios que compõem a paisagem arquitetônica de Brasília antes mesmo da construção se dar por acabada. Este é o caso da Catedral Metropolitana de Brasília, inaugurada em 1970. Sua construção trouxe o conjunto de obras do artista, o conjunto de esculturas³*Os evangelistas* que se constitui também como parte da história da cidade.

A escolha, nesse confronto com a obra de Alfredo Ceschiatti, foi por privilegiar o campo da forma, uma vez que uma das características maiores da escultura é o volume compacto, elemento que o artista explora de maneira a dialogar com o espaço em redor, seja ele arquitetônico ou urbanístico. Assim, na obra de Ceschiatti, dar ênfase à horizontalidade ou à verticalidade não é algo esporádico, mas um fator que insere a obra ao espaço em que está alocada. O conjunto de obras integrados à Catedral Metropolitana de Brasília é um exemplo disso: Os quatro *evangelistas* da área externa, com suas formas alongadas e verticalizadas, exigem do espectador que explore o espaço urbano em redor. O prédio da Catedral é circundado por calçamento de concreto, estando em uma superfície plana localizada em meio às pistas que constituem a região central da cidade de Brasília. Dessa maneira, possibilita-se ao espectador percorrer por tais esculturas para perceber os detalhes na superfície de cada uma delas, ou se distanciar, contemplando o conjunto em sua totalidade. Assim, pode-se perceber o diálogo existente entre as esculturas, não só pelas semelhanças das formas, mas pela maneira com que foram posicionadas umas em relação às outras.

Entretanto, em se tratando da totalidade das obras de Ceschiatti, percebe-se também que elas não dialogam tão somente com espaços arquitetônico e urbanístico, mas respondem a obras de artistas que o influenciaram e também a outras obras que concebeu em diferentes épocas e que possuem afinidades que conferem unidade ao conjunto. Esse diálogo com outras correntes artísticas é algo perceptível se suas obras forem comparadas com as de outros artistas como Candido Portinari, de quem foi aluno. As passagens que seguem no texto fazem, ainda, referência a artistas de diferentes épocas como Michelangelo ou com

³Optou-se nessa dissertação por tratar as obras de Alfredo Ceschiatti apenas como esculturas por questões de simplicidade e objetividade, embora ao menos de suas obras reconhecidas como monumentos: *Monumento a José Bonifácio de Andrada e Silva* e o *Monumento aos mortos da Segunda Guerra Mundial*. Entretanto, por razões didáticas, segue o texto de Frederico Moraes que estabelece a diferença entre escultura e monumento: “É preciso, de início, distinguir o monumento, que transmite à posteridade a memória de um fato ou pessoa notável, evento ou efeméride, estando sempre a serviço da identidade nacional, da exaltação dos feitos heroicos, individuais ou coletivos, da escultura, que, liberta de conteúdos narrativos, simbolismos e alegorias, tem um valor em si”. (MORAIS in RIBENBOIM, 226).

obras pré-fidianas como o *Kouros de Anavisos*. Os diálogos construídos com outros artistas e com obras da antiguidade clássica grega, além de compor uma espécie de gene ou árvore genealógica da obra de Ceschiatti, em termos didáticos, oferecem ao leitor chaves de entendimento para análises mais profundas da obra do artista.

No caso da relação entre Portinari e Ceschiatti, há diferença entre a técnica e o tema de suas obras, uma vez que Portinari produziu pinturas e Ceschiatti, esculturas. Portinari opta por pessoas do povo como tema de suas obras, Ceschiatti tem como foco temas clássicos. Entretanto, em meio às diferenças, há as consonâncias; quem observa a obra *Café*⁴, de Portinari, verá no canto esquerdo inferior que o pintor usou a mesma estrutura e postura física da mulher que está nessa indicação para compor outra obra: *Colona sentada*. As duas mulheres estão vestidas com peças bem parecidas, porém diversas pela direção dos drapeados. Ambas as pinturas encontram eco na obra de Ceschiatti que, assim como Portinari, explorou o volume dos antebraços e panturrilhas, como será observado nos *Anjos* da Catedral de Brasília. Esse conjunto, que foi criado em 1970, é composto por três *anjos* feitos em duralumínio. Eles possuem tamanhos e pesos diferentes e estão suspensos na nave da Catedral de Brasília.

Ceschiatti também utilizou a mesma estrutura física ao compor uma sequência de esculturas – como o conjunto *Os evangelistas* – assim como também utilizou o mesmo molde para compor outras obras como a *Cabeça de anjo* e o *Fragmento de anjo*, concebidos a partir do *Anjo* de porte médio da Catedral.

Os drapeados são um elo entre os diferentes conjuntos; a forma deles criam antíteses, mas também os equilibram: drapeados mais pesados para *Os evangelistas*, que estão no solo, drapeados leves para os *Anjos* que estão suspensos. Uma concepção de drapeados que remete às leis da gravidade e faz pensar sobre o peso e a leveza da matéria. As analogias entre as obras de Ceschiatti se fazem necessárias inclusive para elucidar o que, à distância, se nega aos olhos. Assim, busca-se utilizar o *Anjo* que está na Câmara dos Deputados para analisar o *Anjo* suspenso no interior da Catedral de Brasília, uma vez que a primeira foi feita a partir desta. Embora sejam levadas em conta suas semelhanças, essas obras estão em ambientes diferentes e não foram confeccionadas com o mesmo material: o *Anjo* da Catedral de Brasília foi feito em duralumínio e o *Fragmento de anjo* da Câmara dos Deputados foi feito em

⁴As obras *Café* e *Colona sentada* possuem em comum a presença de uma figura feminina com estrutura física e postura bem similares. Algo que na obra de Ceschiatti se faz presente no conjunto *Os evangelistas* por esses possuírem corpos bem similares apesar de terem identidades próprias. Acrescenta-se que o volume que faz destacar algumas partes do corpo nessas pinturas de Portinari é uma característica que também pode ser observada em algumas obras de Ceschiatti como no *Anjo* maior da Catedral de Brasília.

bronze. É importante ressaltar que a peça que Ceschiatti deixou próximo dos olhos na obra localizada na Câmara dos Deputados não revela todos os detalhes daquela que está suspensa na Catedral, já que a obra da Câmara dos Deputados tem caráter metonímico, uma parte pelo todo. É possível também verificar a transparência do tecido que Ceschiatti criou para cobrir o *Anjo* da Câmara dos Deputados, algo que não é possível ver na obra da Catedral de Brasília devido à distância entre a obra e o espectador.

Outro recurso utilizado como chave de entendimento da obra de Ceschiatti, atrelado à observação das obras, foi a aproximação a outras áreas de conhecimento. No corpo desta dissertação há menção à culinária, à literatura e à mitologia grega. Adianta-se que tal estratégia – trazer para o texto conhecimentos que possivelmente o leitor já tenha e relacioná-los com a obra de Ceschiatti – ao mesmo tempo que facilita o entendimento da análise possibilita ao leitor uma releitura daquilo que já conhece, mas como se fosse pela primeira vez.

Assim, dialogando com outra área de conhecimento, convoca-se, da literatura, Honoré de Balzac, uma vez que o autor pontua sobre o uso da linha e sobre a projeção de luz, destacando-se a importância da forma:

A linha é o meio pelo qual o homem percebe o efeito da luz sobre os objetos, mas não existem linhas na natureza, na qual tudo é cheio: é modelando que se desenha, ou seja, quando se separa as coisas do meio em que elas se encontram, a distribuição da luz é que cria a aparência do corpo! (BALZAC, 2012, p. 19-20).

Em uma primeira impressão do conjunto *Os evangelistas* pode-se parecer que a legenda aos pés de cada escultura é essencial para identificá-las, pois que elas partilham da mesma altura e possuem a mesma composição física, com corpos longilíneos. Entretanto, ao observá-las mais de perto, é possível perceber suas diferenças. Ceschiatti concebeu linhas de expressão entalhadas de modo diferente para os olhos de cada um dos integrantes do conjunto, recurso este que dá a cada uma das obras sua particularidade. Alinhando o uso de diferentes traços na concepção dos entalhes dos olhos – algo que só é perceptível ao comparar as obras entre si – à observação das minúcias contidas no processo de construção do monumento, conforme definido por Riegl, levanta-se o questionamento quanto à tecnologia empregada por Ceschiatti nessa empreitada.

O capítulo 1 segue propondo a análise de uma receita de pão como uma alegoria para que se pense na constituição da obra de arte como um todo e não apenas como uma junção

de partes. Tal análise não é algo inédito, já que o semioticista lituano Algirdas Greimas já utilizou uma receita de sopa⁵ para chamar a atenção para o processo de criação do objeto. A observação quanto à forma de elaborar o pão foi um dos recursos para reforçar, além da importância do processo de criação do objeto, a preocupação com o local em que ele estará integrado. Assim, para tratar sobre o processo criativo do artista, a seção *Mãos na massa!- contribuições de uma abordagem semiótica*, que será apresentada nesta pesquisa, foi escrito a partir da declaração de Ceschiatti em que se compara ao pai – padeiro – mas que, por analogia, ressalta que em vez de trigo utiliza a argila e concebe, em vez de pães, esculturas. Além de ter a composição da massa do pão como elemento motivador da escrita, o capítulo teve como adjutório o texto de Greimas para valorizar a transformação do que antes era molde em gesso ou argila e no final ganha os contornos do bronze ou da pedra em escultura. Nesse contexto, há a presença do artista que maneja materiais e produz a obra, e há a presença do espectador que, ao observá-la em um espaço, estabelece diálogo com o que vê e constrói ideias a partir do arcabouço cultural que está inserido. O espectador pode ainda expandir o seu conhecimento ou refletir a respeito das sensações enaltecidas, já que a obra de arte pode aguçar no espectador o olhar que percebe detalhes outrora ignorados e, no caso da escultura, instigar o toque que pode dar pistas sobre o processo de criação de Ceschiatti.

Para fortalecer esse recurso evoca-se, novamente, a literatura de Honoré de Balzac: *A obra-prima desconhecida*. Nessa obra do autor não há muita relevância se a pintura estará retratando a personagem da trama, Catherine Lescault, a preocupação está na composição física da pintura. É válido ressaltar que Balzac aponta nessa obra o aspecto material da obra de arte que, abordando uma pintura, o escritor procura despertar no leitor a sensibilidade para perceber a materialidade do quadro, dando destaque às diversas camadas de tinta que, sobrepostas, vão criando as figuras representadas na obra. Com isso, a tinta enquanto matéria, disposta em camadas, vai dando forma ao que o pintor almejou para aquela tela. Essa construção argumentativa de Balzac é cara a esta pesquisa, uma vez que lança luz sobre a transformação da matéria. Nesse sentido, ressalta-se que o bronze, material utilizado na maioria das obras de Ceschiatti, consubstancia-se a partir de uma mistura homogênea de metais. No caso do granito, outro material utilizado pelo artista, não há uma mistura de materiais proporcionada pelo trabalho humano, mas a escultura se dá pela perda de partes, sendo uma maneira de transformação da matéria.

⁵ A obra mencionada é *A sopa ao "Pistou" ou a construção de um objeto de valor*. O texto consta entre as referências que sustentam essa pesquisa.

As associações construídas em função da análise das obras de Ceschiatti vão ainda mais longe ao observar que Balzac foi um escritor que privilegiou o protagonismo de pessoas comuns em suas tramas, além de que vários de seus personagens se repetem em suas obras, às vezes como protagonistas, às vezes como coadjuvantes. Essas características da obra balzaquiana tornam crível uma relação com a escultura ao se observar que Auguste Rodin foi influenciado pela obra de Balzac e, Ceschiatti, em algum momento pela de Rodin. Este costumava utilizar o mesmo dorso para criar diversas esculturas ou estabelecia relações da mesma escultura com outro espaço para dar-lhe outro nome e contexto (*As três sombras* e *Adão*⁶ são exemplos disso). Nessa esteira acrescenta-se que algumas das esculturas pequenas que aparecem na *Porta do inferno* adquiriram protagonismo, depois, ao serem fundidas isoladamente em proporções maiores⁷. Esse enredo que parte da literatura e dialoga com a obra de Rodin perpassa por Ceschiatti.

O segundo capítulo segue com a apresentação de algumas obras de Ceschiatti em diálogo entre si e com obras de outros artistas. Nesse capítulo apresenta-se a indagação quanto ao objeto estético. Na entrevista que o escultor concedeu à Revista Veja em maio de 1976 ele revela o seu objetivo: o de conceber obras integradas à arquitetura. Todavia o intuito desta investigação não é saber o que é essa integração, e sim saber como ela acontece.

Para alguns, a escultura de Ceschiatti é mais estatuária e, portanto, estática. Entretanto, ao observá-las um pouco mais, há de se ver referências à pintura de Portinari, à escultura de Michelangelo, ao geometrismo da arte egípcia e à parte da arte grega arcaica, referências que em graus diferentes conferem movimento, sim, a essas obras.

Já o terceiro capítulo foi construído fazendo um embate entre *Os anjos* e *Os evangelistas* e algumas obras da antiguidade perseguindo algumas referências que, embora sutis, podem ser percebidas nesses conjuntos de obras de Ceschiatti.

Antes das considerações finais foi tecido um quarto capítulo com obras que não pertencem aos conjuntos que estão na Catedral de Brasília, mas que com esses dialogam. O diálogo mais perceptível é o temático, uma vez que trata-se do *Crucifixo* integrado ao Plenário do Supremo Tribunal Federal e as duas variantes que Ceschiatti fez da *Pietà*: uma

⁶Pelo menos em dois momentos Rosalind Krauss (1998) aponta as semelhanças entre obras isoladas e obras que fazem parte da *Porta do inferno* de Rodin. Na página 21: “No topo da Porta, Rodin recorre novamente à estratégia da repetição. Ali *As três sombras* são uma representação tríplice do mesmo corpo – três figuras idênticas irradiando-se a partir do ponto em que seus braços esquerdos estendidos se encontram” e na página 32 quando aponta as semelhanças entre as obras *Je suis belle*, *Adão* e *As três sombras*: “Essa opacidade gestual em *Je suis belle* é mais pronunciada ainda na figura isolada de *Adão* e em sua tríplice aparição, como as *Sombras* que encimam A porta do inferno”.

⁷*O pensador*, obra de 1904 e com 186 cm, é uma das variantes das esculturas que aparecem na *Porta do inferno* de Auguste Rodin.

com um metro e setenta centímetros e outra com apenas cinquenta e um centímetros, mas com afinidades e diferenças que ainda colocam tónus na observação do sentido e da forma que essas obras adquiriram e de como essas contribuem com a integração delas aos espaços arquitetônico e urbano.

1. ALFREDO CESCHIATTI: ESCULTURAS

1.1. Da ilustração à escultura

Alfredo Ceschiatti tinha predileção por temas greco-romanos e judaico-cristãos, apesar de também ter concebido obras com temas cívicos. Ceschiatti é um escultor com uma quantidade considerável de obras integradas a espaços urbanos e arquitetônicos da cidade, entretanto, nessa investigação a atenção maior será dada às formas que Ceschiatti concebeu e utilizou para elaborar suas esculturas, uma vez que as linhas que as definem, além de caracterizar e fazer reconhecer a autoria, também são elementos que lhes dão o sentido de unidade, não importando que tenham temáticas diferentes. É a forma também que, em alguns casos, será a ligação entre a escultura e o espaço arquitetônico: obras horizontalizadas para edifícios com estrutura alongada, como vistas na relação entre *As banhistas*⁸ e o Palácio da Alvorada; obras verticalizadas para edifícios que contemplem as alturas, como na relação entre *Os evangelistas* e a Catedral Metropolitana de Brasília.

Alfredo Ceschiatti, mineiro de Belo Horizonte nasceu em 1º de setembro de 1918 e faleceu na capital do Rio de Janeiro em 25 de agosto de 1989. Filho de pais italianos e neto de uma grega, iniciou a sua carreira como desenhista. Como escultor ganhou o prêmio de Viagem ao Exterior em 1945 com os *Painéis* que fez para a Igreja de São Francisco de Assis na Pampulha. É de Ceschiatti também o *Monumento aos Mortos da Segunda Guerra Mundial*⁹. Ainda jovem, aos 22 anos, frequentou a Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro momento em que foi aluno de Quirino Campofiorito, mas não chegou a concluir o curso. Inclusive, foi por uma divergência com a direção da Escola que conheceu alguém que impulsionaria sua carreira e o colocaria à frente como o escultor de algumas das grandes obras de Brasília. Na época a Escola de Belas Artes não concordou com a exposição de algumas obras que Ceschiatti e um grupo de outros alunos apresentaram. Segundo Ceschiatti o diretor alegou que “arte moderna era coisa de comunista”¹⁰ Os alunos, portanto,

⁸Por questão de objetividade, organização e para evitar repetições, as figuras referentes a essas obras só serão incluídas no momento em que essas forem analisadas.

⁹O conjunto arquitetônico em que a obra de Ceschiatti está trata-se de um mausoléu subterrâneo com os corpos de 462 soldados brasileiros que lutaram na Itália. O espaço conta com uma urna com os restos mortais de soldados não identificados simbolizando o “Soldado desconhecido” de autoria de Hélio Ribas Marinho e Marcos Konder Netto. Fazem parte ainda do conjunto o Museu da Força Aérea Brasileira (FAB) e um painel de Anísio Araújo de Medeiros. As informações podem ser conferidas no Mapa de cultura vinculado à Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro. Essas e outras informações podem ser conferidas em <http://www.parquedoflamengo.com.br/equipamentos/monumento-nacional-aos-mortos-da-segunda-guerra-mundial-2/> consultado em 25/07/2019.

¹⁰Essa citação também faz parte da entrevista que Ceschiatti concedeu à revista Veja em maio de 1976.

procuraram outro espaço para expor seus trabalhos. O espaço escolhido foi uma sala na Associação Brasileira de Imprensa e com algum volume de propaganda. Por lá circularam Carlos Drummond de Andrade, Aníbal Machado, Manuel Bandeira e, ainda jovem, mas já bem-sucedido, Oscar Niemeyer. A exposição foi um sucesso. Abaixo encontra-se trecho de reportagem que discorre a respeito desse momento da vida de Ceschiatti:

Entre 1958 e 1970, não faltaram oportunidades para o risco – vencido sempre com galhardia, na opinião do próprio Niemeyer. Ceschiatti produziu sistematicamente para os palácios de Brasília. Primeiro, as “Banhistas”, no Alvorada; depois, a “Justiça”, em frente ao Supremo Tribunal Federal; e as Duas irmãs”, no Itamaraty (inspiradas no filme “Persona¹¹”, de Ingmar Bergman). Finalmente todo o conjunto da Catedral: quatro evangelistas no exterior e três anjos no teto. Os evangelistas (sugeridos pelo escultor, muito impressionado, na época, com o papa João XXIII¹²) tomaram dois anos de trabalho. Já os anjos tiveram que ser feitos em cinco meses: “havia um congresso eucarístico para inaugurar, ou coisa assim”. (REVISTA VEJA, 1976, p. 108).

Antes de adentrar a análise das obras de Ceschiatti e sua relação com a espacialidade, faz-se necessário eleger alguns artistas que irão construir uma base estrutural para a investigação, já que a obra do escultor mineiro revela algumas influências que recebeu desses e de outros artistas. Não há aqui o intento de esgotar os nomes que o influenciaram, outrossim de oferecer uma paisagem imagética e referencial que torne crível a análise. Quirino Campofiorito¹³, Candido Portinari, Aristide Maillol, Charles Despiau, Celso Antônio, Adriana Janacopulos, Michelangelo Buonarroti As obras desses artistas em algum momento estabelecem conexão com a escultura de Ceschiatti. A relação construída com essas obras responde às escolhas que Ceschiatti constituiu para revelar sua lida com a matéria que compõe as suas esculturas e também para contribuir com o entendimento da relação dessas obras com o espaço urbano e arquitetônico que as recebe.

Entre os artistas mencionados, dois são pintores: Portinari e Campofiorito. Ambos, também de ascendência italiana, influenciaram Ceschiatti por meio de suas aulas. De Campofiorito, Ceschiatti foi aluno em 1940 na Escola Nacional de Belas-Artes no Rio de

¹¹O filme de Bergman estabelece relação com a mitologia grega; nele uma das personagens é uma atriz que emudece após um trauma ao interpretar a personagem Electra, tragédia homônima de Sófocles. Electra, segundo a mitologia grega é neta da rainha espartana Leda que também é tema de uma das esculturas de Ceschiatti: *Leda e o cisne*, que se encontra integrada ao Palácio do Jaburu.

¹²O Papa João XXIII nasceu como Angelo Giuseppe Roncalli e era de origem italiana. Ele foi eleito em 1958, mesmo ano em que a pedra fundamental da Catedral de Brasília foi lançada.

¹³Apesar da contribuição desses artistas, optou-se por incluir na análise as obras de apenas alguns deles, como Candido Portinari por dialogar com a volumetria proposta por Ceschiatti e Paul Cézanne por evocar a relação da obra com o espaço; relação espacial também vista no *Davi* de Michelangelo, obra que também está entre as analisadas.

Janeiro, conforme atesta a revista de Veja de maio de 1976, momento em que o escultor se valeu da entrevista para mencionar outro artista que o influenciou: Michelangelo.

O clima intelectual da época era complexo. Ao lado dos acadêmicos havia professores progressistas, como Quirino Campofiorito, que revelava a seus alunos a grandeza da pintura de Cézanne. Por motivos políticos, vogava ainda um outro tipo de modernismo: “achavam que Michelangelo, por exemplo, não estava com nada. O que valia era Diego Rivera, a arte social dos muralistas mexicanos”. (REVISTA VEJA, 1976, p.106).

Campofiorito, que também era pintor, foi influenciado por Paul Cézanne que, por sua vez, influenciou os cubistas, já que suas pinturas, embora bidimensionais, preconizavam a espacialidade na obra de arte, algo caro a Alfredo Ceschiatti. A referência à obra de Portinari também consta na reportagem da revista Veja de 1976:

Os primeiros anos da década de 50 tornaram-se os mais difíceis. O artista vivia de desenhar capas, ilustrações para revistas, um ou outro raro trabalho escultórico. Durante algum tempo, frequentou a casa de Portinari e recebeu dele algumas aulas. “Era um deus que exigia a corte dos mais jovens e tinha horror ao prestígio de Segall”, afirma o ex-aluno. O modelo (pago pelos estudantes) tinha que ser homem, e de tanga. “Mulher nua nuca, que dona Maria, esposa de Portinari, jamais permitiria”. (REVISTA VEJA, 1976, p. 108).

Entre as referidas ilustrações estão as que Ceschiatti fez para a obra de Fernando Sabino – *A vida real*¹⁴ – revelam algo comum em algumas de suas esculturas como uma das curvas que ele usou para compor a anatomia dos corpos. Essas ilustrações¹⁵ possuem leveza e liberdade no uso das linhas. Entre as ilustrações que Ceschiatti fez para Sabino uma tem como tema um garoto chegando à casa, intitulado *Alvaneda* (Figura 1); na sequência, uma cena teatral: *O último ato* (Figura 2) e, na terceira figura, duas pessoas andam em direção a uma montanha: *O homem feito* (Figura 3).

¹⁴ As datas associadas às ilustrações correspondem àquelas em que os textos foram escritos, pois não há registro do ano em que Ceschiatti fez as ilustrações. Quanto as três datas que aparecem ao final de *O último ato*, correspondem, provavelmente, às três partes que compõem o texto: *A festa*; *A vida real* e *A cena final*.

¹⁵ Não há de se confundir desenho com ilustração. O desenho, grosso modo, está ligado à espontaneidade e ao treino; já a ilustração exige do profissional um compromisso com o tema abordado, de modo a revelar uma sintonia entre a figura e o texto.



Figura 1: Ilustração para *Alvaneda*, 1949.
Fonte: ver nota¹⁶

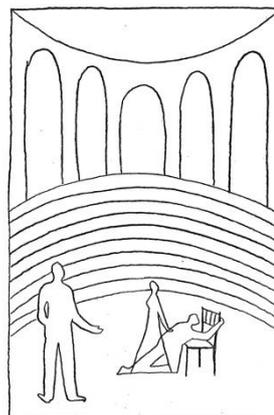


Figura 2: Ilustração para *O último ato*, 1946; 1950 e 1963.

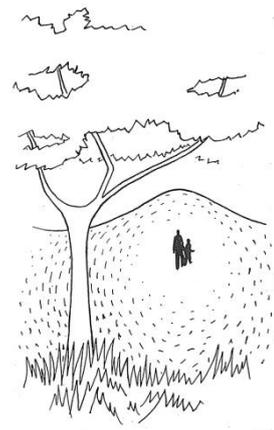


Figura 3: Ilustração para *O homem feito*, 1950.

Entretanto, não é apenas o conteúdo que chama atenção nessas ilustrações, mas a forma. Na ilustração para *Alvaneda*, Ceschiatti explora a verticalidade da figura e usa um recurso comum em suas esculturas: a curvatura dos ombros, que dá um aspecto triangular à obra, e a projeção do tórax, algo que é realçado pela linha à esquerda da figura na altura da axila do braço que segura a mala, característica que pode ser conferida na *Deusa Minerva* (Figura 4) da Biblioteca Central da Universidade de Brasília. Há ainda o uso de uma mesma linha que define o desenho da sobrancelha e o contorno do nariz, traço comum na composição dos rostos do conjunto *Os evangelistas* (Figura 30) como também dos *Os Anjos* (Figura 46). O vinco na calça do garoto remete à geometria retangular de algumas das esculturas como a do *Monumento aos mortos da Segunda Guerra Mundial*¹⁷ (Figura 5).

¹⁶ As três ilustrações fazem parte do livro *Vida real* de Fernando Sabino; a obra foi citada na bibliografia suplementar.

¹⁷ No caso do *Monumento aos mortos da Segunda Guerra Mundial* as linhas que dão aos corpos um aspecto geométrizado se confundem com as que compõem as fardas dos três soldados. Essa que se estende por toda a perna pode ser vista em *A contorcionista* (Figura 22) integrada ao Teatro Nacional Claudio Santoro, em Brasília. Mas há uma diferença quanto à composição: enquanto no *Monumento aos mortos* as linhas compõem o desenho das fardas, na *contorcionista* a linha que aparece ao centro da parte frontal das coxas não fazem parte do panejamento, mas da própria anatomia do seu corpo, uma vez que a atleta está nua.



**Figura 4: Alfredo Ceschiatti, detalhe da *Deusa Minerva*, 1963, Bronze, 201 cm x 58 cm
Biblioteca Central de Brasília.
Fonte: acervo pessoal**



**Figura 5: Alfredo Ceschiatti, *Monumento aos mortos da Segunda Guerra Mundial*, 1957.
Granito, Rio de Janeiro-RJ.
Fonte: veja nota¹⁸**

Para a ilustração de *O último ato*, (Figura 2) Ceschiatti usou a linha para explorar os planos horizontal e vertical. A curva imposta na linha mais alta foi o recurso para dar profundidade à ilustração e conferir o aspecto circular àquele espaço cênico. O equilíbrio é constituído pela sequência de linhas que compõem a arquibancada, que estão em direção inversa à que está na parte mais alta da figura. Essa sequência de linhas que compõem os assentos encontra harmonia nas linhas horizontais que Ceschiatti usou para compor os cabelos do *Fragmento de anjo* (Figura 48) da Câmara dos Deputados, como também do *Anjo* (Figura 14). Ressalta-se que a horizontalidade das linhas que compõem os cabelos de algumas dessas esculturas também são contraponto da verticalidade dos corpos alongados que o artista deu a elas. Por fim as linhas que compõem a figura central da ilustração: uma mulher que se apoia sobre um homem que está ajoelhado próximo a uma cadeira. Entretanto as linhas que compõem essa figura feminina sugestionam o espectador a transferir o olhar ora da figura feminina para a masculina e vice-versa.

A mesma linha que compõe a figura feminina – que lhe confere formato piramidal – é a mesma que compõe a coxa, em primeiro plano – do homem ajoelhado. Esse recurso é algo que faz com que o espectador em um momento acompanhe a linha como parte da figura feminina e, em outro, como parte da coxa da figura masculina. Ou seja, a composição pede um deslocamento do olhar de modo a acompanhar a mesma linha em ambas as composições; isso é algo que incita o espectador a procurar uma alternância quanto ao ponto de vista. As

18

https://www.apontador.com.br/local/rj/rio_de_janeiro/museus/T5XAW8X9/monumento_nacional_dos_mortos_da_segunda_guerra_mundial.html#photo_tab

três figuras humanas no espaço arquitetônico são dadas, mas alguns deslocamentos no olhar oferecem também a apreciação de construções geométricas que vão além do campo do sentido e mostram harmonia na composição das formas. Sobre essa ampliação quanto ao sentido que é próprio da obra, mas que estabelece relações com outros campos, diz Argan:

Na obra de arte, não apenas é preciso buscar o valor de cada signo (um valor semântico, ou de comunicação), mas cada signo se apresenta também como sin-semântico, como significativo ao mesmo tempo de si e de outra coisa, como um termo de relação, elemento de contextos que é necessário reconstruir. Portanto, é impossível satisfazer-se com um significado unívoco. (ARGAN, 1999, p. 19).

A fala de Argan vai ao encontro da pluralidade de sentidos que uma obra de arte pode oferecer, assim, é possível tratar outras duas esculturas de Ceschiatti, *Justiça* (Figura 6) e *Deusa Minerva* (Figura 7), a partir dessas considerações sobre forma e sentido. Nas mitologias a respeito da Deusa Justiça e da Deusa Minerva, verifica-se que elas possuem origens diferentes: a Justiça é filha de Gaia – a Terra – e Urano – o Céu, consubstanciando a união do espírito e da matéria, enquanto Minerva¹⁹ não nasce de uma mulher, ela é considerada a sabedoria divina, aquele que surge armada e com escudo do interior da cabeça de Zeus. Entretanto, essas deusas também possuem afinidades: embora seja a Justiça a deusa ligada ao julgamento, Minerva também já fez as vezes de juíza. Minerva²⁰ já absolveu Orestes por cometer matricídio junto com Electra. Sob essa ótica há de se levar em conta que para agir a Justiça necessita de sabedoria. Sendo assim há uma parte da Sabedoria na Justiça e vice-versa.

Segundo a mitologia, a Justiça aparece sentada ao lado de Zeus²¹. Todavia, tratando-se da relação entre o plano do sentido e o da forma nas obras de Ceschiatti, o que poderia influenciar o artista para que concebesse a sua *Justiça* sentada? Ou, ainda, a Justiça sem a balança²² e Minerva, sem o escudo, mas com uma serpente enrolada em seu braço? Ao comparar as duas deusas (Figura 6 e Figura 7), percebe-se a presença da mesma linha que faz o contorno dos ombros – similar ao visto na ilustração *Alvaneda* – e o arqueamento deste

¹⁹ Minerva e Zeus são os correspondentes romanos de Urano e Atena da mitologia grega.

²⁰ Na mitologia Orestes com a ajuda de Electra assassinam a mãe Clitemnestra. Durante o julgamento de Orestes cabe à Minerva, a deusa da sabedoria, dar o seu voto de desempate, como é apontado por Ménard (1997, P.167): “A própria Minerva, a sabedoria divina, vê-se embarçada diante do terrível problema que se lhe impõe, e parece que a consciência a perturba. Não podendo resolver a questão pessoalmente, levou-a ao areópago: mas as vezes se dividiram em número igual. Minerva, a única que ainda não votara, colocou a bola branca na urna e Orestes foi absolvido”.

²¹ Segundo Ménard (1997, p.88) “A Justiça personificada, Témis, é esposa de Júpiter e a balança é o seu atributo. [...] Nenhuma fábula na mitologia se prende a essa deusa que, não obstante, ocupa uma posição elevada no Olimpo, pois, à mesa dos deuses, ela se senta à direita de Júpiter.

²² Esses símbolos são, respectivamente, atribuídos a essas deusas.

para trás, algo característico nas obras do artista. Ainda há de se salientar, que essas esculturas, apesar de possuírem algumas afinidades quanto à forma, foram concebidas em matérias diferentes: a *Justiça* em granito; a *Deusa Minerva* em bronze.



Figura 6: Alfredo Ceschiatti, detalhe da *Justiça*, 1960 Granito, Área externa do Supremo Tribunal Federal, DF.

Fonte:

https://istoe.com.br/edicao/718_O+VALOR+DA+INTUICAO/



Figura 7: Alfredo Ceschiatti, detalhe da *Deusa Minerva*, 1963, Bronze, 201 cm, Biblioteca Central da Universidade de Brasília, DF.

Fonte: acervo pessoal

O material pode determinar a forma e o episódio envolvendo uma encomenda do então ministro da educação Gustavo Capanema para que fosse criado um monumento cujo tema seria o Homem Brasileiro, em 1938, ilustra isso. O escultor Celso Antônio fez uma maquete que descontentou Capanema o qual acabou por passar a encomenda a Victor Brecheret, chegando a pedir a intermediação de Mário de Andrade quanto à forma que a obra deveria ter, como relata Annateresa Fabris:

O que chama a atenção na correspondência trocada entre o ministro e o poeta são os valores estéticos claramente explicitados. A Capanema que solicita “Você diga ao Brecheret como coisa sua que não faça trabalho estilizado nem decorativo. Seguir o rumo dos grandes escultores de hoje: Maillol, Despiau, etc.”, Mário de Andrade responde que Brecheret havia ponderado que, “por mais naturalista” que fosse a estátua, “esta terá de alguma forma que obedecer à natureza do material empregado, isto é, o granito, e portanto se sujeitar a uma tal ou qual estilização” (FABRIS, 1999, p.11)

Ceschiatti pode ter concebido a *Justiça* baseada no mito, que faz menção a uma deusa sentada ao lado de Júpiter, mas nada impede a reflexão acerca da possibilidade da forma ter sido determinada pelo tipo de material cuja escultura foi elaborada. Observa-se que na posição sentada, além de remeter ao bloco de granito que lhe deu origem, o aspecto compacto

lhe confere sentido de unidade que volta ao sentido da justiça, uma justiça única. A ausência de um dos seus símbolos, a balança, pode também ter sido determinada pelo material que lhe deu forma: com uma iconografia básica a deusa é reconhecida como tal e a plasticidade continua mantida.

Ao observar a forma dada às cabeças em *Justiça* e *Deusa Minerva*, percebe-se que elas estabelecem diálogos diferentes com o espectador. Considerando que *Justiça* está em espaço aberto – na área externa do Supremo Tribunal Federal –, e *Deusa Minerva*, em espaço fechado – dentro da Biblioteca Central da Universidade de Brasília – percebem-se diferenças no campo do sentido devido às particularidades no campo da forma. Assim, parte-se do princípio de que a justiça é para todos e, de forma igualitária, ela não pode privilegiar uns em prejuízo de outros. Não há acolhimento ao espectador por parte da *Justiça*. Não é só a venda nos olhos que lhe confere impessoalidade, mas também a posição da cabeça, altiva em direção ao horizonte e sua localização em meio ao espaço amplo. Já para a sabedoria pode-se concluir que esta é adquirida de acordo com o conhecimento e erudição de cada um, devido à localização de *Minerva* em uma biblioteca.

Mesmo tendo sido concebidas em materiais diferentes o mesmo apreço pela geometrização dos corpos pode ser observado tanto na *Justiça* quanto na *Deusa Minerva*. A dobra do braço forma o a mesma geometria em formato de triângulo (Figura 8 e Figura 9). A construção triangular também pode ser vista no tronco do corpo da *Deusa Minerva* (Figura 4) algo que confere plasticidade à obra e sugere deslocamentos do espectador diante dela. É válido ressaltar também que essa construção que cria figuras em forma de triângulo também pode ser observada na ilustração *O último ato* (Figura 2).

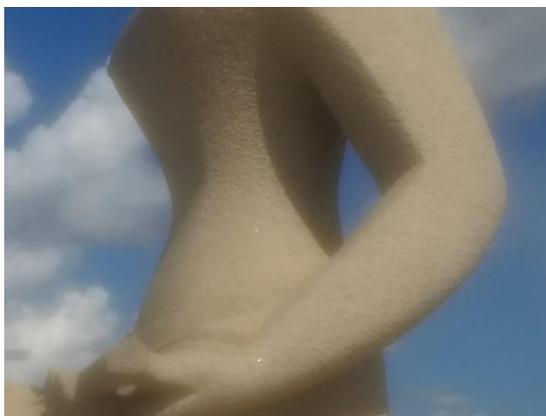


Figura 8: Detalhe da *Justiça*
Fonte: acervo pessoal

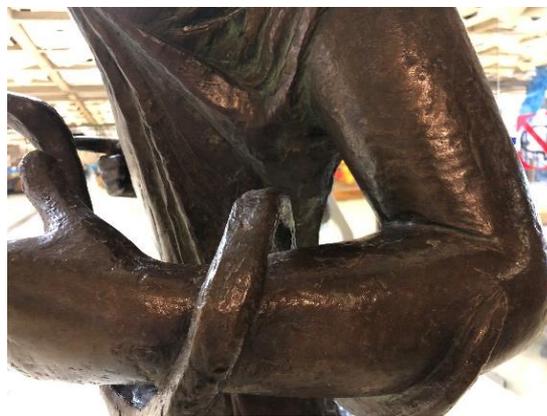


Figura 9: Detalhe da *Deusa Minerva*
Fonte: acervo pessoal

Há de se observar também a matéria que compõe a obra e levar em conta as considerações de feitas por Brecheret quanto a isso. A *Justiça* em pé talvez se mostrasse mais imponente; mas o granito poderia não ser o material ideal para que uma balança fosse talhada junto à mão da deusa. Não se sabe ao certo o porquê de Ceschiatti tê-la feito sentada e sem a balança, mas há de ser pontuado que essa forma com que foi concebida remete ao bloco que pedra que lhe deu origem e exalta o volume sobre a base.

Quanto à *Deusa Minerva* há a recorrência que Ceschiatti fez a uma figura que ele já usou em outra obra, mas com contexto e formas diferentes. Não é apenas a dobra do braço de *Minerva* que merece atenção, mas o símbolo que ele usou no braço da *Deusa*: uma serpente (Figura 9). Essa figura Ceschiatti usou em um dos *painéis* da Pampulha, em *O pecado original* (Figura 10).



Figura 10 - *O pecado original*, 1945

Bronze, 200 cm

Alfredo Ceschiatti

Igreja São Francisco de Assis, Pampulha, Minas Gerais

Fonte: <https://acervodigital.unesp.br/handle/unesp/378667>

Antes de retomar a figura da serpente, que está presente tanto na *Deusa Minerva* quanto em *O pecado original*, urge fazer algumas considerações sobre esse painel. O centro de atenção da obra está no fruto que simboliza o pecado original e que está na mão de Eva. Os olhos das três figuras da cena – Adão, Eva e a serpente - estão direcionados a ele.

Entretanto, apesar de ter os olhos voltados para o fruto Eva não curva a cabeça a ele; é Adão que o faz.

As mãos de Adão e de Eva formam um invólucro para o fruto e a composição cria uma expectativa de movimento: o fruto está prestes a cair das mãos dela para as mãos dele; ação que é acompanhada pela serpente.

A serpente, embora tenha uma simbologia diferente no painel da Pampulha e na *Deusa Minerva* da Biblioteca Central da Universidade de Brasília, está presente nas duas obras. As formas adotadas também são diversas: o corpo da serpente no painel é arredondado, no caso daquela que está em volta do braço de *Minerva* o corpo acompanha a forma retangular de parte dos braços da *Deusa*.

No *Painel* a serpente em volta do galho da árvore, é mais uma figura que direciona o olhar para o centro da obra, já a que está no braço de *Minerva* tem outra conotação e forma. A serpente está substituindo o escudo de *Minerva*²³, é possível que o escudo comprometesse a plasticidade da obra que oferece uma pluralidade de ângulos e de detalhes a serem observados.

A confluência entre as ilustrações de Ceschiatti e a escultura se dá pelo uso da linha da ilustração que se harmoniza com a linha do contorno de algumas de suas esculturas como a *Justiça* e a *Deusa Minerva* e perpassa pela observação do sentido que algumas figuras adquirem em suas obras como a serpente que aparece na obra de tema faz parte do Velho Testamento assim como da mitologia grega. A atenção dada a essas ilustrações concebidas por Ceschiatti contribui com o entendimento de suas esculturas, dado que a linha foi utilizada, de forma simples, para determinar a anatomia do ombro do garoto da primeira ilustração, possui a mesma curva que Ceschiatti usou para dar o contorno da forma de boa parte de suas esculturas, como pode ser observado na curvatura do ombro da *Justiça* e da *Deusa Minerva*. Portanto há algo do desenhista no Ceschiatti escultor; como atesta Sheila Leirner:

Ceschiatti é, antes de tudo, um desenhista da escultura. Seus trabalhos nascem e se desenvolvem por meio de um traçado sensível, às vezes picassiano, que faz com que eles adquiram leveza, harmonia e, sobretudo, uma limpidez na formalização plástica de seus temas. (LEIRNER, 1999, p16, apud RIBENBOIM)

²³ Segundo a mitologia Medusa significa “protetora”. Ela foi amaldiçoada pela deusa Atena após ter seu templo profanado por Medusa e Poseidon, o deus dos mares. Como castigo Medusa foi transformada em uma mulher com cabelos de serpentes cujo olhar tinha poder de petrificar aqueles que a olhavam nos olhos. Após uma luta com Perseu, Medusa foi decapitada e sua cabeça foi dada pelo herói à deusa Atena que a colocou à frente de seu escudo. Esse e outros detalhes podem ser conferidos em <https://www.todamateria.com.br/o-mito-de-medusa-na-mitologia-grega/> consultado em 23/07/2019.

Um diálogo entre obras do mesmo artista, mas de gêneros diferentes acaba por instigar o diálogo da obra de Ceschiatti com outros artistas como Paul Cézanne e Michelangelo Buonarroti. Tal diálogo atesta o apreço de Ceschiatti pelas formas constituídas pelos espaços geométricos como os vistos na dobra dos braços da *Justiça* e da *Deusa Minerva* liga essas obras à *Contorcionista* e o espaço negativo: uma área que embora não preenchida pela matéria que constitui a escultura, também faz parte dela.

1.2. Influências recebidas: arte do passado e arte de seus contemporâneos

Ironicamente, Ceschiatti que nas aulas com Portinari tinha homens como modelo²⁴, tem a sua obra, em sua maioria, composta por corpos femininos; alguns, inclusive, nus. O que une Ceschiatti a Portinari não é a temática da obra, uma vez que o pintor tem como tema o povo brasileiro e o escultor tem, com maior frequência, os nus femininos (no velho e novo testamento, na mitologia grega e, em algum momento, nos temas cívicos o alimento temático de suas obras). O que os une é a forma, não o conteúdo. Portanto, é dada importância à representação da volumetria que Portinari constituiu para suas pinturas – como em *Pranto ou Mulher chorando* (Figura 11) - de modo a explorar planos verticais e horizontais, algo que reverberou em algumas das esculturas de Ceschiatti como o conjunto *Os evangelistas* (Figura 12) por meio de construções corporais alongadas.

²⁴ Como foi mencionado na entrevista de Ceschiatti à Revista Veja em maio de 1976 a esposa de Portinari, Dona Maria, não aceitava que os modelos fossem femininos.



Figura 11: Candido Portinari, *Pranto ou Mulher chorando*, 1947, Óleo sobre tela, 82 x 65,5 cm, coleção particular.

Fonte: ver nota²⁵



Figura 12: Alfredo Ceschiatti, *Detalhe do Evangelista São João*, bronze, 300 cm, Catedral de Brasília, DF.

Fonte: acervo pessoal

A dramaticidade que Portinari confere à obra *Pranto ou Mulher chorando* é constituída com um rosto em traços bem marcados e por braços alongados. O volume das gotas que configuram as lágrimas que escorrem do olho esquerdo não remetem ao estado líquido, mas a algo sólido, como a fazer com o que o sofrimento da mulher se torne em algo palpável. Os braços alongados, inclusive, indicam não só a direção das lágrimas como também reafirmam a verticalidade da obra. Essa verticalidade é um traço visto no conjunto *Os evangelistas* de Ceschiatti, que está na porta da Catedral Metropolitana de Brasília. Não só a referência expressionista vista nessa obra de Portinari ecoa em Ceschiatti; os traços cubistas também. Os dedos da *Mulher chorando* estão divididos e encaixados como se fossem cubos formando uma escala de profundidade que vai do menor para o maior; algo que pode ser observado nos pés alongados que Ceschiatti concebeu ao conjunto *Os evangelistas*. O que Portinari fez com tinta, Ceschiatti fez em bronze constituindo uma volumetria possível de ser alcançada pelo toque do espectador.

A volumetria proposta por Portinari é representativa e não há de ser negada a relação da forma de *Mulata* (figura 12) - representada na pintura deste - e do *Anjo* (figura 13) de Ceschiatti. Existem diferenças quanto à técnica artística e ao tema, mas também existem

²⁵ <https://artrianon.com/2017/09/04/obras-inquietas-43-mulher-chorando-1947-candido-portinari/>

afinidades no campo da forma. Na pintura, há a representação de uma mulher e o título remete a características raciais, porém ela não possui um nome próprio. O *Anjo* de Ceschiatti também é identificado por suas características (vestes e asas), contudo também não há menção a seu nome. Esse anjo é identificado pelo tamanho – é o maior dos três dispostos na Catedral – e está mais próximo do solo. A referência mais pontual da *Mulata* no *Anjo* é o tamanho dos pés, mas ao oscilar o olhar entre os braços dela e os dele é possível construir uma ideia de movimento, já que a posição dos braços da escultura possui um ângulo similar àquela vista na pintura. Acrescentam-se a fluidez e o movimento evidenciados pelo panejamento constituído para ambas as obras, os quais colaboram com a harmonia estabelecida.



Figura 13: Candido Portinari, *Mulata com vestido branco*, 1936. Óleo sobre tela, 73 x 60 cm, coleção particular, Rio de Janeiro, Brasil.

Fonte:

<https://br.pinterest.com/pin/760193612081526051/?lp=true>



Figura 14: Alfredo Ceschiatti, *Anjo*, 1970, Duralumínio, 340 cm, Catedral Metropolitana de Brasília, DF.

Fonte:

<http://www.curtamais.com.br/brasil/9-curiosidades-sobre-a-catedral-de-brasil>

É possível afirmar que Portinari, assim como Ceschiatti, sofreu influência também de Michelangelo. Em *O lavrador de café* (Figura 15) e o *Davi* (Figura 16), é possível estabelecer um elo no campo da forma. A posição clássica da escultura grega reproduzida por Michelangelo é algo visível na pintura do paulista: *O lavrador de café* é o “*Davi*” de Portinari. Na tela, atrás, à direita da figura central, consta a mesma referência que Michelangelo utilizara em sua escultura: um tronco duplamente podado no sentido vertical e horizontal.

Se em *Davi* há o braço que hesita em tocar na funda – seu instrumento de guerra – pousada no ombro, em *O lavrador de café*, concebido com o braço estendido, o homem mestiço lança para o primeiro plano da tela a enxada: o aparato tecnológico que facilita a sua labuta com a terra. *O lavrador*, assim como *Davi*, tem o olhar disperso no horizonte numa procura que o olhar do espectador não alcança, uma vez que a tela não aponta o alvo em que o homem de pés descalços mira. Em *Davi* o corpo se apresenta em frontalidade, porém o olhar do pastor de ovelhas não enamora quem o observa de frente.

A pintura em relação à escultura se mostra semelhante a como os corpos foram constituídos no espaço, pois embora seja repetida a posição de *contraposto* em que ambos sustentam o peso do corpo na perna direita, as cabeças têm o olhar fixado em direções opostas. A mão com que cada um deles segura os objetos que aparecem na imagem são também antagônicas: *O lavrador* segura a enxada com a mão direita e *Davi* toca na funda que está em seu ombro com a mão esquerda.

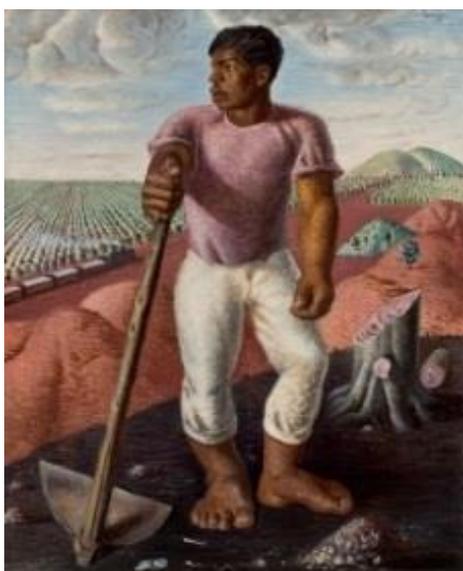


Figura 15: Candido Portinari, *O lavrador de café*, 1939, Óleo sobre tela, 100 x 81 cm, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP, Brasil.

Fonte: <http://xjewelry.amiouhome.com/>

[m/](#)



Figura 16: Michelangelo Buonarroti, *Davi*, 1502-1504, Mármore, 517 x 199 cm, Galeria da Academia de Belas Artes, Florença, Itália.

Fonte: <https://www.elamanecerdelapoesia.com/t271-biografia-de-miguel-angel-buonarroti-ii-parte>

Com as devidas adaptações, isso configura uma citação imagética de Michelangelo na obra de Portinari e este, por sua vez, é citado na obra de Ceschiatti por meios dos pés e

braços representados com grande volume. Entretanto, Ceschiatti também costumava usar um posicionamento de pernas em suas esculturas que alude ao *contraposto*²⁶ presente na representação da figura da pintura de Portinari e na escultura de Michelangelo²⁷. Esse recurso marca uma transição da forma com que a escultura era antes constituída em relação ao espaço. Gombrich aponta a influência da escultura egípcia sobre a grega, mas também a criatividade quanto à maneira de conceber as obras:

Quando os artistas gregos começaram a fazer estátuas de pedra, partiram do ponto em que os egípcios e assírios tinham parado.[...] Eles estudaram e imitaram modelos egípcios, dos quais aprenderam como reproduzir a figura de um jovem de pé, como marcar as divisões do corpo e os músculos que o mantém unido. [...] O artista que fez essas estátuas não se limitou a obedecer a fórmulas fixas por melhor que elas fossem, e começou na prática suas próprias experiências. Estava obviamente interessado em descobrir que aspecto os joelhos realmente têm. Talvez não lograsse um êxito completo; talvez os joelhos de suas estátuas sejam até menos convincentes do que os dos exemplos egípcios; mas o ponto importante é que ele decidira a investigar por conta própria, em vez de seguir a velha prescrição. Já não se tratava de aprender uma fórmula consagrada para representar o corpo humano. [...] os escultores em suas oficinas ensaiaram novas ideias e novos modos de representação da figura humana, e cada inovação era avidamente por outros, que adicionavam suas próprias descobertas. Um aprendeu como cinzelar o tronco, outro concluiu que uma estátua vai parecer muito mais viva se ambos os pés não estiverem firmemente plantados no chão. (GOMBRICH, 1994, p.78).

Gombrich aborda as variações que os gregos experimentaram quanto à forma de esculpir, mas também quanto à maneira de posicionar o corpo da figura humana representada. A escultura que, com os egípcios era estática, gradativamente vai adquirindo movimento até chegar ao *contraposto*, como o utilizado por Michelangelo em *Davi*, e na representação do lavrador de Portinari. Como Gombrich aponta, os gregos lançaram mão de inovações, algumas motivadas pela curiosidade. Essa mudança importa na obra de Ceschiatti como será visto no capítulo dedicado aos conjuntos *Os evangelistas* (figura 32) e *Os anjos* (figura 50). Esses não foram concebidos com uso de *contraposto* propriamente dito, mas a forma de algumas esculturas remetem ao uso dessa técnica, porém não se restringem a ela;

²⁶A National Galleries Scotland diz a respeito do contraposto: “esse termo geralmente se refere a uma figura humana em pé carregando seu peso em uma perna, de modo que o quadril oposto se erga para produzir uma curva relaxada do corpo, embora possa ser usado mais genericamente para descrever qualquer figura torcida. Ele é associado a escultores da Renascença que se inspiraram nos modelos da Grécia antiga e dos romanos”. Disponível em <https://anjo.nationalgalleries.org/art-and-artists/glossary-terms/contrapposto> consultado em 14/07/2019.

²⁷ Com raras exceções as obras de Ceschiatti são compostas de esculturas que possuem a aparência da distribuição de peso sobre as pernas; sendo que na verdade a obra é compacta da cintura para baixo, embora haja um aparente deslocamento da posição dos joelhos as pernas costumam ser unidas pelo panejamento.

o *Evangelista São João* (Figura 40) de Ceschiatti, por exemplo, não possui essa divisão de peso sobre as pernas, mas faz referência a uma obra dessa época: o *Kouros de Anavisos* de 525 a.C. Importa dizer que anteriormente a escultura possuía uma constituição corporal bastante rígida e essa variação quanto à posição dos pés, embora sutil, passou a vislumbrar uma ideia de movimento da escultura no espaço em que era exposta, já que o espaçamento entre os pés faz pensar em um deslocamento à frente.

Não se sabe ao certo qual foi o sentido que os gregos atribuíram ao *Kouros* que era integrado à arquitetura tumular, mas em muito lembra o geometrismo presente nas esculturas egípcias que acompanhavam, igualmente, as tumbas. As esculturas egípcias, com sua imobilidade, influenciaram as esculturas gregas que, gradativamente, foram evoluindo até adquirir movimento:

Esta estátua tumular de um jovem nu de pé com o pé esquerdo à frente, originalmente pintada como todas as esculturas, é construída rígida e frontalmente e estruturada “geometricamente”, de acordo com os modelos. O que a diferencia das estátuas egípcias é um novo tipo de tensão, que é a expressão da vida orgânica de corpos humanos. Braços e pernas parecem desligados do bloco, o que significa a possibilidade de movimento livre, embora ainda não seja explorada. (FRITZ, 1999, p. 49-50).

O movimento que Ceschiatti construiu desde *São Mateus* até *São João* que alude à mudança na forma de conceber esculturas pode ser explorado a partir dessa perspectiva. Percebe-se que, assim como pode ser visto em *Kouros de Anavisos*²⁸ (Figura 49), em *São João* há uma tímida sugestão de movimento, privilegiando-se a frontalidade da escultura.

Essa ordenação dos pés sobre a base é uma característica que se replica e com isso elege um traço que une as obras de Michelangelo, Portinari e Ceschiatti. Aqui segue o registro do pensamento de Ceschiatti quanto a sua estada no país europeu e da emoção de estar diante da obra renascentista:

“No fundo, a meu ver, éramos um pouco *giovani fascisti all'estero* (jovens fascistas no exterior), desejosos de ver a grande mãe-pátria. Penso que Mussolini facilitava essas viagens”. Apesar disso, valeu a pena. “Aquilo massacra a gente, tem uma força tão grande, um passado tão formidável. Diante de Michelangelo, quem é que pensaria em ser escultor?” (REVISTA VEJA, 1976, pg. 106).

O mestre renascentista que impressionou Ceschiatti e vários outros artistas pelo mundo, da rica iconografia presente na narrativa do Velho Testamento, escolheu um único

²⁸ Essa obra será retomada mais à frente quando o conjunto da área interna da Catedral de Brasília – *Os anjos* – for analisado.

momento da batalha entre o pequeno pastor israelita e o gigante soldado filisteu para conceber uma de suas obras mais conhecidas. Michelangelo, para a elaboração de *Davi*, vai buscar inspiração, entretanto, não no Cristianismo, mas em um tempo que lhe é anterior e conexo. No recorte temporal que o mestre italiano traz e que coloca o pastor de ovelhas como o guerreiro de Israel, ele o insere em um contexto social, político e religioso, já que Davi defende uma coletividade, está em meio a uma guerra entre povos, e age em nome do deus em que acredita. Da história bíblica, desde a escolha do pastor de ovelhas como o defensor do povo judeu, pequeno em relação ao seu oponente, e que prefere se municiar apenas com seu cajado, a funda, algumas pedras e a fé em seu deus, vai se tecendo a trama que envolve o embate com o gigante Golias. Davi recusa o empréstimo de roupas oferecido pelo rei Saul; essas talvez nem lhes servissem, pois o soberano era um homem corpulento e Davi, um garoto. Michelangelo optou em conceber o herói com o corpo livre de adornos, apenas a funda pousa sobre seu corpo de mármore. O Davi bíblico apresenta uma característica que não foi reportada para a escultura de Michelangelo. Como descrito, para alguns povoados (principalmente aqueles que faziam morada no deserto e eram carentes de água) a circuncisão era um hábito por questões de assepsia. Entre o povo hebreu, após a geração de Abraão, a prática tornou-se sinônimo de aliança com o deus judeu. Uma aliança de carne. Davi, segundo o texto litúrgico, era circuncidado, entretanto Michelangelo opta por conceber a escultura sem levar em isso em consideração.

A história bíblica é contada, mas um dos rituais ao qual tal personagem foi submetido, não é visto em *Davi*. Se, entre o povo israelita, a criança de sexo masculino era circuncidada logo após o oitavo dia de seu nascimento, na obra, Michelangelo manipula o tempo e oferece um herói quase adulto, incólume na batalha e literalmente íntegro na representação de sua pele. A incisão ele reserva ao tronco da árvore que serve de apoio ao israelita; esse, sim, apresenta um corte rente como que aparado por uma navalha afiada: o mesmo recurso iconográfico que Candido Portinari utilizara em sua obra, já citada. Michelangelo cria sua obra deixando de lado a violência da batalha, escolhendo compor o seu *Davi* em um tempo que não se sabe se é anterior ou posterior a ela. Na história bíblica, após matar Golias, Davi corta-lhe a cabeça. Entretanto, a ausência da cabeça do gigante na escultura não é garantia de que o momento narrado na obra é o da vitória de Davi.

No texto litúrgico, Golias e o rei Saul são apontados como homens corpulentos, mas o mestre italiano escolhe o então jovem Davi para ser tema de sua escultura monumental. A mão direita é levemente desproporcional, a mão esquerda se volta para o ombro e toca a funda: a tecnologia que lhe servira como extensão de seu braço para atingir o gigante filisteu.

Registra-se que enquanto Michelangelo compõe *Davi* com uma das mãos com alta vascularização, enaltecendo a tensão muscular, Ceschiatti compõe seus *Evangelistas* de modo que os pés tenham a estrutura óssea aparente. A postura de *contraposto*, algo característico do Renascimento, é algo posto na obra, mas outro detalhe também adquire relevo: o pé esquerdo do guerreiro (Figura 17) que simula um discreto movimento da escultura sobre a base. Esta, inclusive, é uma das características que irmana uma grande parte das obras de Ceschiatti: a ponta do pé que se desloca para fora da base.



Figura 17: Detalhe de Davi

Fonte: <https://zupi.pixelshow.co/veja-detalhes-da-escultura-davi-de-michelangelo/>

Conjectura-se que Ceschiatti, o qual lia e pesquisava para construir suas obras, em algum momento tenha se identificado com a obra de Michelangelo, pois ele, mesmo questionando a ousadia de quem se arvorava em ser escultor diante da perfeição da obra do mestre renascentista, também concebeu obras monumentais, como as que lhes foram encomendadas para compor a arquitetura da Catedral de Brasília (*Os evangelistas*, em 1968 e *Os anjos*, em 1970). A escultura de Michelangelo hoje na galeria de arte de Florença parece ter o olhar voltado para o horizonte, mas é importante assinalar que a obra do escultor italiano quando fora encomendada estava cotada para estar à frente da igreja *Santa Maria della Fiore*²⁹. Frank Zöllner e Christof Thoenes sinalizam uma relação entre *Davi* e o espaço em que ficaria exposto:

O que está por detrás do David é extraordinariamente complexo. A encomenda para a escultura e a escolha da sua localização final estão diretamente ligadas à agitação política que houvera em Florença nos anos anteriores. Na sequência da expulsão do ramo mais velho dos Medici, no outono de 1494, o poder ficou, até 1512, nas mãos dos representantes da classe média alta, à qual pertencia a família de Miguel Ângelo. Miguel Ângelo tinha também um ótimo relacionamento com Piero Soderini, a mais proeminente figura política da nova classe governante, da mesma forma que tivera com Lorenzo de Medici uma década antes. Assim, a

²⁹ Após ter sido finalizada, a obra acabou sendo integrada ao *Palazzo della Signoria*, sede de governo de Florença.

mudança de regime político não teve efeitos adversos na situação do artista, se bem que tenha provocado um conflito de lealdade, pois era acima de tudo aos Medici que devia o início fulgurante da sua carreira. (ZÖLLNER & THOENES, 2017, p.73).

A praça pública hoje conta com uma réplica da escultura, a original, como atesta a legenda da imagem que acompanha esse texto, se encontra na Galeria de Belas Artes da já citada cidade italiana. Sobre a relação da obra com o espaço escreveu Sónia Cunha do site Cultura Genial:

Michelangelo finalizou a obra em dois anos, mas a escultura que inicialmente se destinava para a catedral acabou sendo colocada em frente o Palazzo Vecchio olhando em direção de Roma (depois substituída por uma cópia moderna). Esta acabou se tornando um símbolo para a cidade da vitória da democracia sobre o poder dos Médici. (CULTURA GENIAL, S/D)

O endereço inicial da escultura de Michelangelo – a fachada da sede do governo de Florença – corrobora a ideia dos renascentistas que queriam integrar a escultura ao espaço. Esse também era o objetivo de Ceschiatti, ele mesmo atestou isso na entrevista concedida há algumas décadas à revista Veja:

Há quem afirme que Niemeyer utilizava a obra de Ceschiatti porque ela é dócil, não interfere com sua arquitetura de virtuose. Para o escultor, entretanto, este é o melhor elogio: “Meu grande objetivo é o mesmo do Renascimento: o da integração de todas as artes na unidade de um só prédio”. (REVISTA VEJA, 1976, pg. 108).

O local em que a obra será instalada pode interferir na direção que o artista dá à sua forma; levando-se em conta ações do tempo, como a submissão da obra à chuva, uma curva ou dobra na superfície que não permita o escoamento da água da chuva pode prejudicar a obra a longo prazo. Portanto, não basta a técnica da escultura, mas outros conhecimentos são necessários ao ofício do escultor.

Pensar na busca que os renascentistas tinham pela integração da obra de arte à arquitetura exige perpassar pelos escritos do historiador da arte francês Germain Bazin no que tange as artes consideradas mecânicas e nas artes consideradas liberais. As artes conhecidas como mecânicas eram vistas como algo inferior e associadas ao trabalho escravo. Enquanto, em contrapartida, as artes liberais eram sinônimo de situação social superior.

Nas artes servis se confundem indistintamente todas as ações operativas que requerem o uso da mão. As artes liberais se dividem em duas seções, cujo ensino comandará todo o *cursus studiorum* da universidade medieval: o *trivium* e o *quadrivium*. O primeiro abrange a gramática, a dialética e a retórica; o segundo, a geometria, a aritmética e, enfim, a música. Nessas sete artes liberais, daquilo que consideramos como propriamente “artísticas” e que passam, portanto, pela mão do

homem, só a música encontrou graça perante o filósofo, porque julgada como decorrente da aritmética. [...] A tudo quanto era servil se associava a maldição própria da escravidão, pois o escravo não era um homem completo; será necessário o advento do cristianismo para libertá-lo de seu grilhão. (BAZIN, 1989, p.05-06).

Entretanto os escultores e pintores daquela época – segunda metade do século XV - que até então tinham suas obras vistas como trabalho manual reivindicaram para si o *status* conferido a algumas outras profissões, algo que aparece na fala de Bazin após estabelecer as diferenças entre as artes manuais e as artes liberais:

Em breve artistas e humanistas passam a reivindicar a *liberalità* em favor dos artistas, invocando o fato de que para estes a operação mental precede a operação manual que lhe está sujeita. Aliás, eles não fazem uso das artes liberais? Alberti não recomendava ao pintor ser perito em tudo o que concerne às artes liberais, a começar pela geometria? Enquanto isso, numa carta patente de 1468, o duque de Urbino, Frederico de Montefeltro, exalta a excelência da arquitetura porque essa se baseia parcialmente na aritmética e na geometria, que pertencem às artes liberais e às principais dentre estas. (BAZIN, 1989, p. 06-07).

Portanto, o ofício do artista não está dissociado da atividade manual, do manejo com a matéria que dará forma à obra, uma vez que alguns materiais exigem tratamentos diferentes para que o objetivo – a obra finalizada – seja alcançado. Expande-se essa ideia ao se pensar que quando se cogita a integração da obra ao espaço, seja arquitetônico ou urbanístico, aberto ou fechado, há a necessidade de outros conhecimentos que promovam essa integração.

1.3. Mãos na massa! – contribuições de uma abordagem semiótica

O molde que o escultor faz da obra antes que essa vá para a fundição geralmente é feito em argila ou gesso e o preparo de cada um desses materiais exige procedimentos diferentes. Com gesso, por exemplo, há a preocupação de que não se forme bolhas, pois essas poderão provocar pequenos buracos na superfície da peça. No caso da argila, há a necessidade de que esta seja tratada para que não exista a presença de pequenas pedras ou elementos que possam prejudicar a modelagem. O molde feito em gesso pode exigir uma armadura para que se evitem quebras ou que venha a cair durante o manuseio ou transporte; o molde feito em argila exige técnicas ao se inserir partes menores à parte maior para essas não se soltem antes do momento da fundição. Entretanto, o intento não é o de discutir as técnicas de preparo da argila e do gesso no estágio anterior à fundição da escultura, mas o de aproximar o ofício do escultor com a manualidade. Talvez a observação do processo de criação da obra e da maneira com que essa é integrada ao espaço – arquitetônico ou urbano

– auxilie o espectador a perceber a proximidade dessas duas operações. Para reafirmar a relação entre a manualidade e o ofício do escultor, cita-se o texto da epígrafe dessa dissertação em que Ceschiatti estabelece nexos entre o pai-padeiro e o filho-escultor uma forma de abordar o trabalho manual que também é necessário na confecção de esculturas:

Longe está de ser provado que os filhos dos foguistas devam ter queda para incendiários. Foi com um raciocínio desse tipo, contudo, que um famoso psicanalista carioca tentou um dia explicar ao escultor Alfredo Ceschiatti a origem de sua vocação. “Seria uma espécie de atavismo”, conta o artista com um sorriso, obviamente sem acreditar na explicação. “Meu pai, um imigrante italiano chegado no começo do século no Brasil, era padeiro. Vivia com as mãos na massa. E eu, afinal, repito a mesma coisa. Só que troquei o trigo pela argila e, em vez de pães, faço estátuas”. (REVISTA VEJA, edição 401, p. 106)

O texto de Greimas (1996) *Sopa ao “pistou”* ou a construção de objeto de valor é um modelo de análise para a abordagem do processo de transformação da matéria. O autor analisa a receita de uma sopa e de forma alegórica trata das etapas necessárias para que um objeto almejado fique pronto. No texto são tratadas as alterações de estado das coisas, dos procedimentos a serem seguidos, das misturas a serem promovidas. Algo similar à produção do pão e, por extensão, da produção da escultura, uma vez que essa também passa uma sequência de estágios e procedimentos para que fique pronta. Aproveitando a analogia que o próprio Ceschiatti fez entre a fabricação de pães e o ofício do escultor, segue a análise de uma receita de pão no intuito de colocar luz no processo de criação do objeto que nem sempre apresenta o mesmo resultado já que no trajeto há a possibilidade de substituições de ingredientes, de modos de execução e, talvez, curiosidade em experimentar novos ingredientes.

1.3.1. Receita de pão

Pão italiano verdadeiro³⁰.

Ingredientes.

Fermento natural:

03 colheres de sopa de iogurte;

03 colheres de sopa de farinha de trigo;

³⁰A receita pode ser acessada em <https://anjo.tudogostoso.com.br/receita/13434-pao-italiano-verdadeiro.html> consultado em 13/07/2019.

Obs.: misturar e deixar 04 dias coberto com um papel;

Para fazer o pão usar a metade do fermento natural e 30g de fermento biológico.

Massa:

600 g de farinha;

01 copo e ½ de água;

30 g de fermento biológico;

01 colher de sopa de açúcar;

01 colher de sopa de sal.

Modo de preparo:

Colocar na tigela o fermento biológico, o açúcar e o sal, juntar 100 g do fermento natural, a água e mais ou menos 100 g de farinha;

Rasgar a massa na mesa, depois de rasgada, juntar a farinha até soltar;

Na assadeira untada com azeite deixar crescer;

Colocar então na geladeira e só assar no dia seguinte;

Colocar no forno com uma vasilha com água para fazer vapor por um tempo entre 45 minutos e 01 hora a 180°; o forno não pode estar pré-aquecido. Antes pincelar água sobre o pão e desenhar.

1.3.2. Da massa do pão à obra de arte

Pão: um dos alimentos mais antigos e conhecidos da história. Para chegar à mesa esse alimento, que pelo mundo atende aos mais diversos paladares, se apresenta em várias combinações que dão a cada receita sua peculiaridade. O trigo, a base da massa, antes de chegar ao ponto de receber os outros ingredientes passa por um processo de escolha e tratamento até adquirir a aparência alva e refinada como é apresentada; pontua-se que a característica *refinada* se refere ao tamanho de suas partículas e não a algum tipo de sofisticação conferido ao trigo. Entretanto, há variedade de cor e de textura. Após serem colhidos, os grãos são selecionados de acordo com a finalidade: o de tipo duro e com alto teor em proteínas geralmente é selecionado para fazer pão; o de tipo mole, ou de baixo teor de proteínas, para fazer bolos e doces. Portanto, embora conhecido de forma genérica, o trigo se divide em tipos que compõem receitas de alimentos que possuem formas, tamanhos e sabores diversos.

Levando-se em conta a base da massa, o pão de trigo é apenas um entre os vários tipos que podem ser preparados para consumo. Existem outros à base de aveia, de queijo, de milho, de batata dentre outros; alguns, inclusive, mantêm a adição de trigo na receita, como é o caso do pão de batata-doce ou do tipo inglesa, que acabam por levar o nome genérico dos tubérculos pelo fato destes darem um sabor característico ao alimento. Há ainda o caso em que restrição alimentar exige a substituição de elementos da receita – quando há intolerância ao consumo de glúten, costuma-se acrescentar goma xantana à receita. Esse recurso é utilizado para construir a liga garantindo uma massa flexível e estável.

Esse alimento à base de trigo, ou de outros que possam vir a substituí-lo, possui em sua receita ingredientes que irão acentuar seu sabor, contribuir para os contornos de sua forma e lhe conferir textura. O sal, por exemplo, evidenciará o sabor e o fermento, aliado ao tempo de espera, fará com que a massa cresça e mude a aparência e a textura iniciais. Além do fermento natural indicado na receita, há a adição do fermento biológico, esse que por sua vez consubstancia-se em outro diálogo de ingredientes: os fungos e a glicose da farinha. Embora fungo seja o nome genérico, ele se subdivide em espécies, como, por exemplo aquela que causa mofo em alimentos e a comestível, como no cogumelo. O que participa na formação do fermento biológico é o do tipo microscópico vivo que, grosso modo, irá se alimentar da glicose e produzir o gás que deixará a massa macia. A produção desse gás exigirá atenção e ordem na adição do ingrediente: deverá ser o último adicionado, pois caso seja somado à massa antes, as bolhas de gás que lhe dão o aspecto aerado se soltarão antes que seja levada ao forno. Tão logo os fungos cumpram a sua função – alterar a textura da massa e transformá-la do estado cru ao de assada no espaço que ocupa na forma – eles deixam de existir sob o calor do forno.

As bactérias, responsáveis por causar uma grande quantidade de doenças como a pneumonia, o tétano e a tuberculose, também têm outras funções não maléficas e participam no diálogo de ingredientes que irão produzir o pão. Elas estão presentes na fabricação de vinagres, queijos e no iogurte que é sugerido como participante no processo de construção da iguaria em questão, já que está na composição do fermento biológico.

Outros ingredientes dessa receita também são processados, ou seja, foram modificados para atender uma necessidade: o sal que fora recolhido e refinado; o açúcar, que tem sua origem em uma planta herbácea da família das gramíneas, que fora cozido, cristalizado e embranquecido; os utensílios necessários no preparo como os feitos de vidro, plástico ou metal. Entretanto, alguns desses ingredientes podem ser substituídos por questões de gosto, saúde, estilo de vida ou apenas por razões de curiosidade e tentativa de inovar a

receita. O sal iodado, comumente utilizado em receitas culinárias, é o mais comum em supermercados. Esse recebe a adição de iodo que ajuda a prevenir algumas doenças. Porém, em contrapartida, por ser rico em sódio pode causar males como a retenção de líquidos e a hipertensão. Como alternativa a esse tipo de sal, alguns estabelecimentos comerciais oferecem variações como o sal do Himalaia, o sal negro, o sal marinho, também conhecido como sal grosso, entre outros, e que podem ter seus cristais reduzidos de tamanho de acordo com o que a receita culinária exija ou o desejo de quem a está manipulando. Para isso existem artefatos domésticos que possibilitam que sejam moídos ou triturados. Chama-se a atenção para o sal do Himalaia, também conhecido como sal rosa, pela crença popular de que ele possua cerca de 80 tipos de minerais. O sal do Himalaia é um tipo de sal que já vem “pronto”, embora existam no mercado simulacros do produto que, não possuindo as pretensas qualidades minerais, se apresentam parecidos, uma vez que são coloridos artificialmente para ter a aparência, mas não a essência do produto.

A mesma substituição pode ser feita quanto ao açúcar, existindo diversas variedades que podem ser acrescentadas a receitas de acordo com o gosto e a necessidade de quem irá consumir o alimento. Reitera-se que o do tipo refinado leva essa nomenclatura não por ser sofisticado em relação aos outros; ele é assim chamado por possuir grânulos menores que os do tipo cristal e maiores que os do tipo impalpável ou de confeito. Esses dois últimos têm os grânulos com tamanhos similares, mas diferenciam-se no que tange a composição: o impalpável possui adição de amido de milho. Em comparação com o açúcar cristal, que ao ser colocado entre os dedos torna possível se sentir o atrito entre os grânulos, o impalpável é reduzido a um tamanho mínimo cuja aparência lembra a do talco, não oferecendo a mesma sensação tátil presente no do tipo cristal. Ainda como opção de açúcar existe uma versão em estado bruto: o tipo mascavo que passa por processo mecânico e possui a forma, antes de ser triturado, de um cubo maior: a rapadura. Esse tipo de açúcar é triturado e peneirado, mas não passa pelo processo químico que o refina, embranquece e retira a maior parte de seus nutrientes; o do tipo mascavo, portanto, preserva algumas de suas vitaminas e minerais.

Tomando esses dois últimos ingredientes como exemplo – o sal e o açúcar – coloca-se luz quanto ao poder de se alterar as receitas ao substituir alguns elementos que a compõem; embora alguns tipos sofram processos químicos, como o sal iodado e o açúcar cristal, existem outras opções que podem substituí-los e esses substitutos se diferenciam quanto à forma, cor, composição e sabor. Acrescenta-se que em alguns tipos específicos de pães, há a adição de ervas que podem deixar o sabor da massa ainda mais expressivo.

Entretanto, não são apenas os ingredientes que podem ser substituídos. A permuta se estende aos meios de produção.

A receita de pão apresentada no início desse capítulo demonstra o processo necessário para a criação do alimento que, a princípio, tem o trigo como base da massa. A receita além de apresentar os estágios a serem vencidos para se obter o alimento pronto, elenca os ingredientes que participam da mistura, aponta o tempo de preparo de alguns deles e determina a ordem de adição de outros na elaboração de elementos secundários necessários à massa, como é o caso do fermento biológico, já que essa, caso não seja obedecida, irá alterar a aparência e textura do alimento enquanto produto final. É apontado também que não há modo único de produzir tal tipo de pão. Não se sabe se a receita de pão italiano sobre a qual se discute é originalmente da Itália; existem várias outras na internet que também se apresentam como italianas, a procedência, entretanto, não tem importância. O intuito aqui é lançar luz ao processo de criação que exige tantos diálogos, misturas, escolhas e demoras. Por analogia, a escultura em bronze passa por etapas que necessitam de moldes, mistura de elementos e tempo entre a criação do modelo, em gesso ou argila, e a obra fundida em bronze sai da crisálida de cerâmica.

Se o pão, um alimento comum, em seu processo de criação exige misturas necessárias à massa, oferece possibilidades de ingredientes que podem ser substituídos ou acrescentados e mostra que alguns dos elementos pedem desdobramentos na produção (como é o caso da elaboração do fermento biológico), com a escultura em bronze, por meio das dosagens dos elementos que compõem a liga, é possível alcançar colorações diferentes e um nível maior de ductibilidade. No campo das artes, especificamente a arte moderna, não só a obra pronta é propensa à atenção, mas também o seu processo de criação que é algo que merece ser observado. As esculturas de Ceschiatti além de dialogar com o espaço em que estão integradas não deixam de ser, em si, espaço em que o artista maneja a matéria que as compõem. A observação das etapas necessárias para que o pão ficasse pronto é uma forma de valorizar, por analogia, o processo de criação da obra de arte, já que Alfredo Ceschiatti compara o labor do padeiro com o do artista, aproximando a habilidade manual daquele que manuseia o trigo com o ofício do escultor.

Para que o molde em argila seja executado, o barro – assim como a massa do pão – também precisa receber tratamento para que seja manuseado; quanto mais uniforme – sem a presença de pequenas pedras, bolhas de ar e outros elementos que possam comprometer o molde – melhor. Seguindo algumas instruções quanto ao preparo da argila, o molde, ao final,

estará pronto para ir para a fundição. Para que as semelhanças com o preparo do pão sejam observadas segue um roteiro simples de como preparar a argila que será modelada:

Moldando a argila com as mãos³¹

Prepare o barro: a boa argila deve ser macia o suficiente para ser trabalhada diretamente com as mãos fora da embalagem. Mas você pode conseguir esse efeito ao amassar o barro que vai ficar flexível e sem bolhas de ar ou pelotinhos. Esse processo é chamado de acunhamento.

- Coloque um pedaço de argila sobre uma superfície porosa, como concreto ou lona;
- Pressione a massa com a palma de uma das mãos e a empurre para frente;
- Estique e dobre a argila quando a trazer para perto de seu corpo. É como sovar pão;
- Repita os movimentos até que a argila fique uniforme e consistente (mais ou menos 50 vezes).

A preparação da argila que comporá o molde da escultura a ser fundida possui afinidades com o preparo da massa do pão e como tal exige atenção ao tratamento dado à massa para que o objeto final – a escultura – esteja de acordo com o que fora planejado. Assim como há uma variedade de formas de se preparar a massa de trigo, há também para o preparo da argila:

O cozimento dos elementos destinados a constituir a sopa é um processo durativo, comportando, além disso, *um aspecto tensivo* que o dirige para o acabamento: a construção do objeto apresenta-se em termos de estruturação aspectual. O que, no plano lógico, é interpretado como a *transformação* de um estado em outro estado (da “não-sopa” em “sopa”), formulado aqui em termos de *tornar-se*: os diversos ingredientes tornam-se uma sopa. (GREIMAS,1996, p. 12-13)

Ao analisar a receita e a produção da sopa, Greimas chama a atenção para a transformação da matéria, uma vez que para a receita ser executada e o objetivo alcançado – a sopa ficar pronta – alguns ingredientes passarão da condição de inteiros a partidos; da condição de estar com cascas a descascados; de crus a cozidos. Na produção do alimento, o manejo do trigo e de outros ingredientes leva ao produto final que é o pão; no caso da escultura, há a necessidade de preparar o barro para que este dê a forma do molde que irá para a fundição. Essa obra, depois de pronta, ocupará um espaço; no caso da obra de Ceschiatti não tão somente o tema, mas a forma que a obra adquiriu serão elementos que propiciarão essa a integração a um espaço, seja urbano ou arquitetônico.

³¹Essa e outras maneiras de manejar a argila estão disponíveis em <https://pt.wikihow.com/Modelar-Argila> consultado em 13/07/2019.

1.4. Valores da forma, elementos temáticos e explorações do espaço

1.4.1. *As banhistas: de Paul Cézanne a Alfredo Ceschiatti: a escultura em diálogo com o espaço.*

Paul Cézanne e Alfredo Ceschiatti possuem obras homônimas e de mesmo tema. Porém, não é apenas este que as une. Para se chegar à obra *As banhistas* de Ceschiatti (Figura 20), antes é necessária uma passagem pela obra de Cézanne (Figura 18). Na pintura, há um diálogo entre as formas do primeiro plano com a paisagem ao fundo. *As banhistas* trazem características pontuais presentes em algumas de suas obras, como o cromatismo e a disposição das figuras em formato triangular. Importa então atentar para a consonância entre as formas do primeiro plano e as do segundo; a maneira com que as mulheres foram pintadas – seguindo curvas e linhas retas – se repetem no plano de fundo, conferindo a elas integração à paisagem. A linha reta e inclinada que compõe a perna da mulher à esquerda segue a direção da linha ao fundo à qual consiste a base piramidal; os círculos que compõem as cabeças estão em harmonia com as nuvens que estão ao fundo.



Figura 18: Paul Cézanne, *As banhistas*, 1894-1905, óleo sobre tela, 1,27 cm x 1,96 cm, National Gallery, Londres, Reino Unido.

Fonte: <https://www.devoir-de-philosophie.com/dissertation-paul-cezanne-grandes-baigneuses-276330.html>

Por sua vez, *As banhistas* de Ceschiatti estão entre as esculturas do artista que mais privilegiam a horizontalidade, algo que encontra acolhimento na estrutura do Palácio da Alvorada, já que esse é constituído por uma estrutura arquitetônica alongada (Figura 19).



Figura 19: Palácio da Alvorada.

Fonte: <https://revistacasa Jardim.globo.com/Casa-e-Jardim/Decoracao/noticia/2018/10/planalto-alvorada-jaburu-itamaraty-conheca-funcoes-dos-palacios-de-brasilia.html>

A horizontalidade nessa obra não se dá somente pelo fato de as duas mulheres estarem sentadas e com os braços abertos – algo que acentua o sentido horizontal –, mas também pela forma dos cabelos que, esticados pelas mãos, privilegiam essa direção. Ceschiatti explorou o espaço negativo entre as colunas frontais do Palácio da Alvorada e constituiu um par de esculturas que harmonicamente reproduzem o vazio entre os braços que sustentam o cabelo esticado. A linha horizontal constituída pelos cabelos de *As banhistas* (Figura 20), assim, ficam em conformidade com a linha da laje de concreto do Palácio e as mãos que sustentam os cabelos fazem a vez das colunas.



Figura 20: Alfredo Ceschiatti, *As banhistas*, Bronze, Palácio da Alvorada, Brasília, DF.

Fonte: <https://revistacasa Jardim.globo.com/Casa-e-Jardim/Decoracao/noticia/2018/10/planalto-alvorada-jaburu-itamaraty-conheca-funcoes-dos-palacios-de-brasilia.html>

A linha que constitui a laje do prédio é tão leve quanto as formas dos cabelos esticados das banhistas. A direção das cabeças dialoga com o espaço: uma delas tem o rosto voltado para baixo e em direção a quem chega ao Palácio e a outra tem o rosto altivo e direcionado para a parte interna do edifício. A orientação que Ceschiatti deu a elas segue as linhas do Palácio da Alvorada. Portanto, *As banhistas* foram concebidas explorando-se as linhas curvas de seus quadris as quais encontram ressonância nas curvas das colunas frontais do Palácio. Os braços são retangulares e acabam por dialogar com as linhas retas do edifício. Há de se observar também que as colunas de sustentação remetem a pirâmides vistas de cima; tal geometria triangular também aparece na forma que o artista deu às pernas das esculturas a partir da dobra dos joelhos.

Embora não estejam factualmente integradas à estrutura arquitetônica do Palácio da Alvorada, *As banhistas* estabelecem diálogo com ela e o que as une não é o conteúdo, mas a forma. Quando se pensa na forma como elemento agregador não se pode prescindir *As Cariátides* (Figura 21) que estão integradas à varanda do *Templo de Erecteion*, em Atenas, Grécia. As esculturas femininas se fundem à arquitetura não só por consubstanciarem as colunas, mas também pelo panejamento: os frisos dos drapeados remetem às colunas jônicas.

[...] as seis cariátides, erectas, têm todas firme a perna que fica para fora a qual com as caneluras do vestido lembra um fusto de coluna iônica cuja força segue na direção do tronco e cabeça até ao capitel; a perna que fica para dentro verga-se um pouco quebrando discretamente a rigidez que deve andar ligada à ideia de coluna, mantendo assim a graça da figura humana sem prejudicar a impressão de estabilidade. (BARREIRA, 1944, p.131-135).

No *Templo de Erecteion*, as colunas em forma de esculturas femininas concorrem com os espaços vazios igualmente divididos entre elas. Embora *As banhistas* de Ceschiatti não estejam fundidas às bases de sustentação do Palácio da Alvorada, o desenho entre as linhas retas e curvas da escultura encontram ressonância nas linhas do Palácio logo atrás, assim como fizera Cézanne, com a pintura homônima. A composição das *Cariátides* que juntam a solidez da coluna à graciosidade do movimento, como consta na citação de Barreira são uma constituição de falso *contraposto*, algo característico na obra de Ceschiatti.

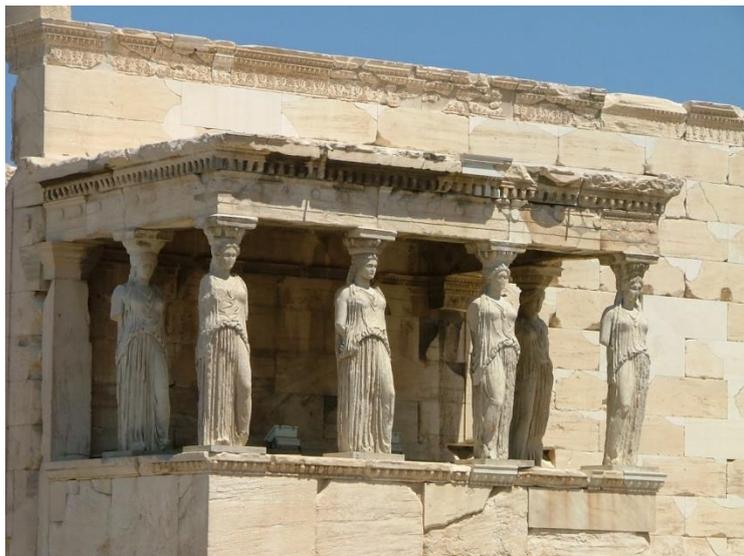


Figura 21: Detalhe do templo Erecteion, As Caryátides 406 a.C., Atenas, Grécia.

Fonte: <http://oliveirensbasquetebol.com/arte-y-arquitectura-de-grecia.html>

As Caryátides, do Templo de *Erecteion*, são um exemplo de integração da escultura na arquitetura. O panejamento das seis mulheres, as posições das pernas e a constituição compacta da escultura realçam a economicidade do escultor ao assemelhar o drapeado que cobre o corpo ao estilo da coluna jônica, aproximando a escultura da arquitetura. No intento de cumprir a função da coluna ou, ao contrário, da coluna assumir a forma de uma escultura, o conjunto de seis obras acabou por uni-las trazendo a reflexão de que essa integração não se dá apenas pela conformidade temática, mas também pela forma. Houve uma preocupação quanto à alocação das *Caryátides*, já que elas têm as faces direcionada para o mesmo ponto, algo que conduz o olhar do espectador.

Ceschiatti não possui obras que sejam integradas literalmente à estrutura arquitetônica como no caso das *Caryátides*. Entretanto, tais obras possuem afinidade pela administração do espaço. Uma das maneiras em que se dá a integração do conjunto da área externa da Catedral de Brasília – *Os evangelistas* – é pela forma com que essas esculturas foram ordenadas, uma em relação à outra e em relação à porta da igreja. O alcance do olhar do espectador em relação às três obras da parte interna – *Os anjos* – também sofre interferência pela maneira com que foram organizadas ao serem suspensas, algo que enaltece a importância de como e onde a obra é integrada. Tais conjuntos serão analisados mais à frente; mas, para enfatizar essa relação da escultura com o espaço segue um breve estudo da escultura que Ceschiatti concebeu para o Teatro Nacional Claudio Santoro em Brasília: *A contorcionista*.

1.4.2. *A contorcionista e o espaço negativo*



Figura 22: Alfredo Ceschiatti, *A contorcionista*, 1952, Bronze, 2,46 x 1,80 cm, Teatro Nacional Claudio Santoro, Brasília, DF.

Fonte: https://www.flickr.com/photos/fernando_herbst/2113121398

Para integrar a arquitetura do Teatro Nacional Claudio Santoro, em Brasília, Ceschiatti concebeu *A contorcionista* e não um par de máscaras representando a comédia e a tragédia, símbolos comumente associados a espaços cênicos, e que remetem, de imediato, à Grécia: referência maior da arte clássica. Há de se registrar que o Teatro Nacional possui formato piramidal e abriga entre os conjuntos de obras de Alfredo Ceschiatti analisados a única escultura que possui cabelos curtos e crespos (Figura 23)³². A forma escolhida para compor o cabelo e a ausência de planejamento levam o olhar diretamente às curvas presentes no corpo e à geometria circular, direcionando a atenção para o espaço negativo construído no centro da obra. Existe uma relação da parte mais alta da escultura – o seio da *contorcionista* – com a arquitetura do Teatro Nacional: ambos têm forma piramidal.

³² Chama a atenção esse detalhe porque, como será no capítulo reservado aos dois conjuntos de obras integrados à Catedral de Brasília, Ceschiatti tinha predileção por compor a forma dos cabelos similar à da escultura arcaica *Efebo de Crítios*.



Figura 23: Detalhe do cabelo de *A contorcionista*

Fonte: acervo pessoal

No caso de *A contorcionista*, Ceschiatti concentrou a massa na parte mais alta, mas utiliza apenas uma base: o pé, que consubstancia o sustentáculo da escultura. A volumetria da obra desafia a gravidade pela composição que eleva os olhos do espectador para cima. No espaço alto, braços e pernas, com formato retangular, dialogam com o desenho do movimento circular; o ponto de atenção da obra está no espaço negativo criado pela forma que Ceschiatti deu ao corpo da escultura.

O espaço negativo, embora um espaço vazio, não deixa de ser algo a ser explorado pelo escultor de modo a ampliar a plasticidade da escultura. *A contorcionista* antes de remeter a uma atividade circense, convida o espectador a olhar para ela. Embora a escultura tenha o rosto invertido, ela ainda preserva a direção dos olhos voltadas para o espectador. O desenho da boca chama a atenção, pois ela está entreaberta, algo que não é comum nas esculturas de Ceschiatti; pode-se supor que seja um sorriso para contrapor com a tensão do corpo contorcido. A expressão no rosto da *contorcionista* é uma possibilidade, entretanto no que diz respeito à forma, no desenho dos lábios (Figura 24) há precisamente a união das linhas que contornam o corpo da obra: uma linha reta (para o lábio superior) e uma linha curva (para o lábio inferior). As linhas retas presentes nos braços e na área central das coxas e as linhas curvas presentes no rosto ovalizado e no contorno do quadril encontram, portanto, harmonia no desenho da boca.

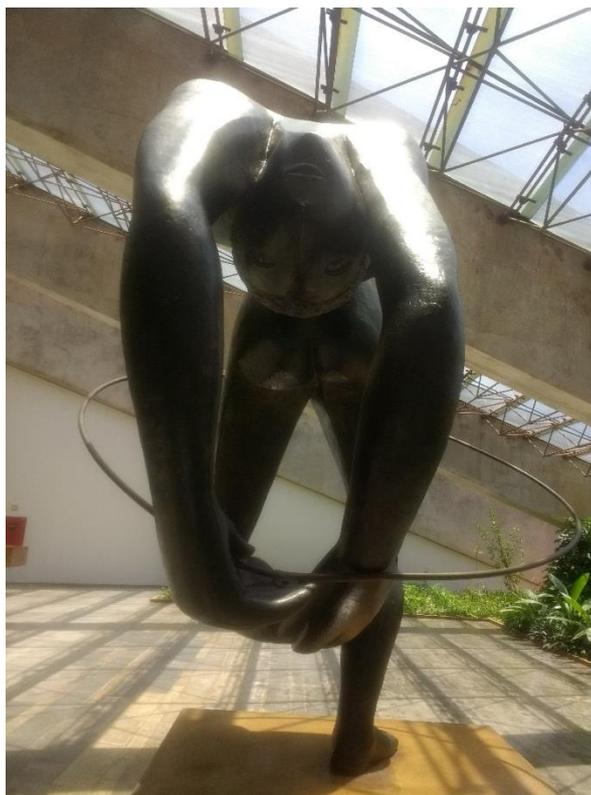


Figura 24: Detalhe da cabeça de *A contorcionista*
 Fonte: acervo pessoal

O espaço vazio constituído pela contorção remete também a uma lupa, como a promover a atenção do espectador ao que passa por aquele ponto. Ressalta-se que *A contorcionista* está integrada a um teatro, que na Grécia, era espaço arquitetônico destinado a assistir espetáculos cênicos. Sobre a sua estrutura, diz Junito Brandão:

O teatro grego é um edifício ao ar livre, tendo por teto o céu azul da Hélade. As representações, portanto, só eram possíveis durante o dia e quando o tempo permitia. Na Grécia o edifício teatral nasceu do Ditirambo³³, tanto quanto na tragédia. A multidão formava um círculo em torno dos coreutas, surgindo daí a forma circular da orquestra, elemento essencial, ao qual os demais vieram a pouco e pouco se juntando. (BRANDÃO, 1992, p.98).

Essa escultura não está em um edifício ao ar livre, mas está em uma área do Teatro Nacional que permite a entrada de luz natural por possuir, naquela parte do edifício, o teto constituído de vidro transparente, sendo permitido, inclusive, que a escultura seja vista pela área externa próxima à entrada. A relação entre espaço e espectador continua na fala de Brandão:

Teatro, [...], do verbo [...] ³⁴ “contemplo, vejo”, significa visão e por extensão, o local de onde se vê um espetáculo. No portentoso edifício de espetáculos da

³³ O ditirambo era um culto fálico e festivo em homenagem ao deus Dionísio.

³⁴ As supressões correspondem as palavras originais na língua grega.

Grécia, *théatron* era somente o local destinado aos espectadores. Construído geralmente na encosta de uma colina. (BRANDÃO, 1992, p. 98-99).

O bloco de concreto dessa obra não é uma base qualquer. Em outras obras de Ceschiatti a relação da base com a escultura está ligada à ideia de movimento, uma vez que algumas dessas apresentam parte de um dos pés fora da base³⁵. No caso de *A contorcionista*, uma vez que o corpo contorcido se equilibra sobre a base de concreto, o pé que mantém contato com o solo não simula movimento; o movimento se constitui no volume do corpo que adquire forma circular. A ideia de equilíbrio é reforçada pelo local em que o pé estabelece contato com o solo: exatamente no centro da base de concreto. A altura da base, um metro, possui outra função: ela coloca o círculo vazio constituído pela contorção do corpo à altura do olhar do espectador, de modo que não só a escultura está no campo de visão, mas também a plasticidade que ela oferece.

No caso da escultura de tema circense não é o panejamento que atribui movimento à obra, mas a própria disposição da forma no espaço; a qual tem como antítese o único adereço que Ceschiatti colocou em suas mãos: um círculo cuja direção é oposta ao corpo³⁶. A obra ainda tenta o espectador a desconfiar da metragem de base metálica que está escondida sob o cubo de concreto, já que não há uma superfície metálica na qual a escultura esteja fundida, mas os resquícios de concreto ao redor do pé denunciam que há uma parte da escultura fora do alcance dos olhos. Ceschiatti traz também o contraste entre o cheio – constituído pela volumetria do corpo da *contorcionista* – e o vazio – que se consubstancia com o espaço negativo presente no centro da escultura³⁷.

³⁵ Fato que será observado na análise do conjunto *Os evangelistas*.

³⁶ Junta-se a isso o cruzamento dos círculos em torno do espaço central vazio, aludindo-se a um átomo, unidade básica da matéria, sendo essa a unidade elementar da poética da obra de Ceschiatti: o material que se consubstancia em escultura e o seu volume no espaço urbano ou arquitetônico que o recebe.

³⁷ Talvez uma alusão à transitoriedade das casas de espetáculos, como os teatros, que em alguns momentos estão cheios e em outros, vazios.

2. A INVESTIGAÇÃO SOBRE AS OBRAS DA CATEDRAL

O local que abriga os conjuntos de esculturas que conduzem essa dissertação é a Catedral Metropolitana de Brasília. Essa igreja teve a sua pedra fundamental lançada em 1958, antes mesmo da inauguração da cidade que só ocorreu em 1960. A Catedral está no centro da cidade, próximo à rodoviária, à Biblioteca Nacional de Brasília Leonel de Moura Brizola e ao Museu Nacional Honestino Guimarães. Próximo a esses locais existe uma via que dá acesso à Esplanada dos Ministérios e ao Congresso Nacional.

Por falta de verbas, à época da construção, a Catedral ficou por cerca de 10 anos com as obras paradas; era vista apenas a estrutura de concreto armado sem os vitrais (Figura 25). Porém, a união das colunas cingidas ao círculo de concreto armado no ponto mais alto já permitia vislumbrar a forma como a Catedral é hoje (Figura 26).



Figura 25: Fundações da Catedral de Brasília

Fonte:

<https://br.pinterest.com/flaviaportelaar/>



Figura 26: Catedral de Brasília

Fonte:

<https://www.aarquitectura.com.br/blog/6-igrejas-contemporaneas-com-arquitetura-diferente/>

A estrutura arquitetônica da Catedral é composta por dezesseis arcos de concreto armado, separados na base e unidos na parte mais alta. Os intervalos entre as colunas é composto de um mosaico de vidros transparentes (Figura 27); e em sua parte interna, foram acrescentados os vitrais de Marianne Peretti (Figura 28 e Figura 29).



Figura 27: Detalhe dos vitrais da área externa da Catedral de Brasília
 Fonte: acervo pessoal



Figura 28: Detalhe dos vitrais internos de Marianne Peretti
 Fonte: acervo pessoal

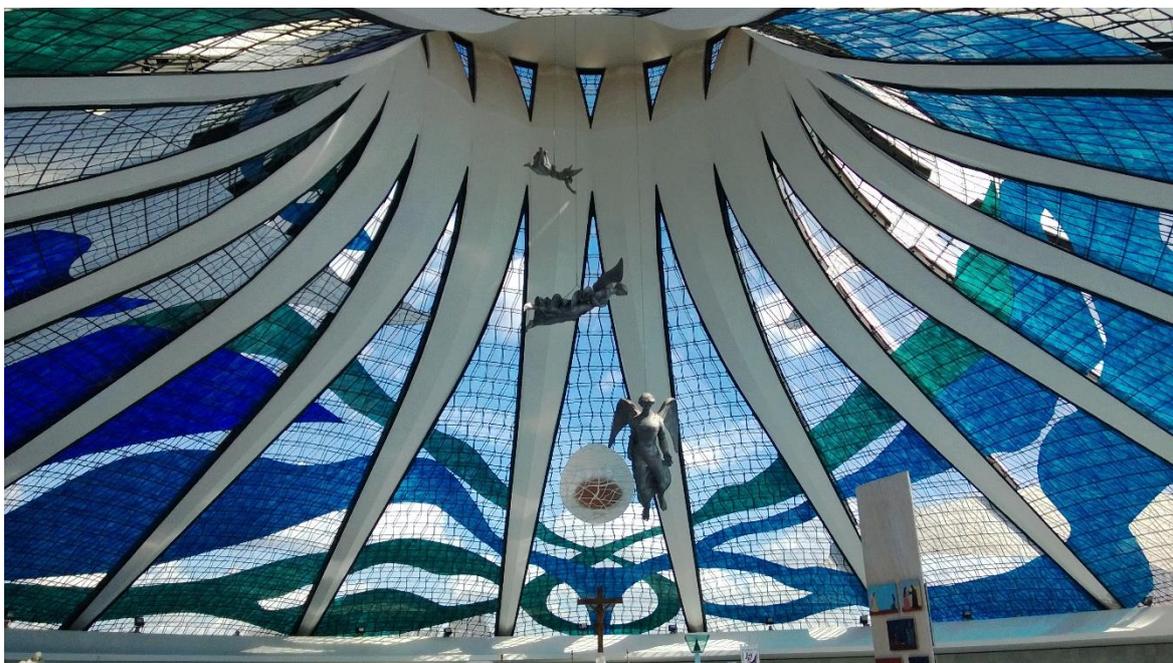


Figura 29: Detalhe da Catedral de Brasília
 Fonte: <https://casacor.abril.com.br/especiais/oscar-niemeyer-o-arquiteto-da-vida/>

O projeto original da Catedral previa duas camadas de vidro e colunas revestidas de mármore³⁸. Porém, as colunas não foram revestidas, mas pintadas posteriormente de branco. A parte interna recebeu, em 1989, os vitais coloridos de Peretti, mas devido à variação de temperatura, algumas partes do vitral sofreram retenção e expansão, algo não considerado no momento de confecção. Como consequência dessa variação, partes dele se quebraram. Em 2011, tais vitrais foram substituídos por outros, em diferente composição e com materiais adequados às intempéries³⁹.

O projeto da Catedral de Brasília é de Oscar Niemeyer e o cálculo da fundação é do engenheiro Joaquim Cardozo. Niemeyer foi amigo de Ceschiatti por longa data, tanto que o escultor possui um conjunto significativo de obras integradas a vários edifícios projetados por esse arquiteto. O conjunto *Os evangelistas* (Figura 32) foi integrado à porta da Catedral quando esta ainda estava em construção⁴⁰. A elaboração desse conjunto foi sugerida pelo próprio Alfredo Ceschiatti⁴¹. As obras são constituídas em bronze e possuem o mesmo tamanho, três metros de altura. O conjunto é formado pelos quatro evangelistas: *São Mateus*, *São Marcos*, *São Lucas* e *São João*. Cada um deles possui o nome que os identifica junto à base que os sustentam. Eles possuem algumas semelhanças como a composição dos olhos, a forma do corpo e o desenho dos dedos das mãos e dos pés. As obras possuem características expressionistas que se mostram pelos corpos alongados e os dedos geometrizados. Entretanto, apesar das semelhanças cada um dos integrantes do conjunto possui suas particularidades.

Outro grupo de esculturas concebido pelo artista se encontra na área interna da Catedral. *Os anjos* foram criados em 1970; eles são constituídos de um material diverso

³⁸ “No projeto original da Catedral de Brasília, não havia vitrais e as 16 colunas eram revestidas de mármore branco. Havia, sim, duas camadas de vidro. Uma externa e outra interna, afastadas entre si por um espaço de mais ou menos 40 centímetros. “Acreditava-se na época que as duas camadas protegeriam a nave da insolação”, lembra-se o arquiteto Carlos Magalhães, responsável técnico pela execução do traço de Oscar Niemeyer. Como o dinheiro acabou antes da obra, durante mais de 10 anos, entre os anos 1960 e 1970, a cidade conviveu com um esqueleto de 16 colunas curvas e delgadas em concreto aparente, dispostas em círculo e unidas no topo por um anel de compressão”. Fonte: Correio Braziliense, caderno cidades de 01/10/2009. Disponível em https://anjo.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2009/10/01/interna_cidadesdf,145531/reforma-faz-catedral-voltar-no-tempo.shtml consultado em 16/07/2019.

³⁹ O Portal Metálica Construção Civil traz essa e outras informações quanto à restauração dos vitrais da Catedral de Brasília. Disponível em http://anjo.metalica.com.br/pg_dinamica/bin/pg_dinamica.php?id_pag=315 consultado em 18/07/2019.

⁴⁰ A data desse conjunto de obras é de 1968 e a Catedral só foi inaugurada em 1970.

⁴¹ Possivelmente Ceschiatti fez uma pesquisa para compor esse conjunto. Segundo a Revista Veja de 12 de maio de 1976, foi o próprio artista quem sugeriu a confecção dos evangelistas para a entrada da Catedral Metropolitana de Brasília. Segue o trecho: “Finalmente todo o conjunto para a Catedral: quatro evangelistas no exterior e três anjos no teto. Os evangelistas (sugeridos pelo escultor, muito impressionado, na época com o Papa João XXIII) tomaram dois anos de trabalho. Já os anjos tiveram que ser feitos em cinco meses: “havia um congresso eucarístico para inaugurar, ou coisa assim”.” (REVISTA VEJA, 12/05/1976, p.106). Tal dado sugere que já havia um projeto de antemão para a composição das obras e como seriam integradas ao espaço.

daquele que foi usado para o conjunto *Os evangelistas*: uma liga metálica conhecida como duralumínio. Esse grupo é constituído de três esculturas em tamanhos diferentes e, ao contrário de *Os evangelistas*, não há uma placa com a identificação individual de cada *anjo*. Este conjunto encontra-se suspenso, cada *anjo* em diferente altura, no centro da nave da igreja⁴².

Esses dois conjuntos dialogam com a Catedral de Brasília. *Os evangelistas*, em sua área externa, estão próximos à porta de entrada e *Os anjos*, na área interna central da igreja. Embora esses conjuntos sejam constituídos por materiais diferentes – bronze e duralumínio – eles possuem uma afinidade em suas composições. O conjunto da área externa está ligado pela afinidade temática: os quatro evangelistas são os homens que escreveram sobre a vida de Jesus Cristo.

Para o conjunto da área interna, embora cada uma das obras não tenha sido nominada individualmente, pode-se identificar cada escultura pelo tipo de panejamento e drapeados; pela posição das mãos; pelo ordenamento no espaço em que estão suspensos ou, ainda, pelas marcas processuais e de restauro. Os dois conjuntos, apesar de suas particularidades, estabelecem alguns elos de ligação como aquele estabelecido pela forma do drapeado da vestimenta do *Evangelista São João* e a do *Anjo* de porte médio. Outra característica é o direcionamento do olhar nas esculturas, que reconhecem, a presença do espectador no espaço, algo perceptível tanto nas obras em bronze da área externa como nas obras em duralumínio da área interna.

Essas ligas metálicas que compõem as obras de cada conjunto possuem colorações diferentes: o bronze remete ao dourado e o duralumínio remete ao prateado. Contudo, apesar dos aspectos diversos, a elaboração da liga, tanto do bronze⁴³ quanto do duralumínio⁴⁴, possui um elemento em comum: o cobre. Em diferentes proporções, esse elemento participa de ambos os materiais que compuseram as esculturas de Ceschiatti integradas à Catedral de Brasília. Tratando-se da transformação da matéria, evoca-se novamente o livro de Algirdas Greimas *Sopa ao “pistou” ou a construção de um objeto de valor* e o percurso de transformações dos ingredientes e de procedimentos necessários analisados pelo autor. Tal percurso conduz a leitura do objeto não como uma união de partes, mas como algo unitário.

⁴² Por não possuírem identificação nominal, nessa dissertação, serão diferenciados pelo tamanho e pela posição em que se encontram em relação ao espaço.

⁴³ O bronze é composto de cobre com a adição 10% de estanho. Fonte: Bronze. Disponível em <https://alunosonline.uol.com.br/quimica/bronze.html> consultado em 17/07/2019.

⁴⁴ O duralumínio é composto de alumínio com a adição de 4,4% de cobre e 1,5% de magnésio. Fonte: Ligas de alumínio. Disponível em http://ftp.demec.ufpr.br/disciplinas/TM052/Prof.Sheid/Aula_Aluminio.pdf consultado em 17/07/2019.

Nesse sentido avaliam-se as obras de Alfredo Ceschiatti elencadas para esta dissertação, não como adereços ou adornos dos espaços em que estão, mas como parte deles, algo que consubstancia o objetivo do escultor: o de criar obras integradas à arquitetura.

2.1. *Os evangelistas e a escultura em espaço externo*

Dessas obras no centro de Brasília, o conjunto composto pelos *evangelistas* se ordena conforme a sequência bíblica⁴⁵: os três primeiros à esquerda e, à direita, isolado, *São João*. Dentre os quatro evangelhos, os livros de São Mateus, São Marcos e São Lucas possuem muitas semelhanças e por isso são conhecidos como textos sinóticos. Cogita-se que as respectivas esculturas foram alinhadas todas de um mesmo lado em relação ao espaço arquitetônico devido à consonância quanto à forma com que os três textos foram escritos. Por sua vez, São João, além de ter escrito o texto que possui diferenças em relação aos textos dos outros três evangelistas, escreveu também o último dos livros da Bíblia: o livro do Apocalipse.

Não é só a posição das esculturas que estabelece as diferenças e semelhanças construídas a partir dos evangelhos. Os olhos dos quatro *evangelistas* possuem um baixo relevo no centro do olho, *São João*, entretanto, além de ter essa característica, é o único que possui o contorno da íris (Figura 30). O olhar de *São João*, portanto, é diferente dos demais *evangelistas*. A depressão oval que o escultor usou para compor a íris dos olhos dos quatro *evangelistas* em 1968 também está presente nos olhos de algumas das figuras que aparecem nos *painéis* da Pampulha realizados por Ceschiatti em 1944. A serpente que aparece ao centro de *O pecado original*⁴⁶ possui o desenho do olho em situação invertida em relação aos olhos dos *evangelistas*: a íris do olho tem relevo enquanto a área ao redor dela está em depressão. O olho com o contorno da íris não foi exclusividade de *São João*: a Eva de *A expulsão do Paraíso* também tem essa característica, assim como também o *Anjo* de porte médio da Catedral de Brasília. Essas afinidades que se replicam em outras obras do escultor são prova de que não só o contorno dos corpos, mas também as linhas que compõem os

⁴⁵ No Novo Testamento os evangelhos estão nessa ordem: Evangelho de São Mateus; Evangelho de São Marcos; Evangelho de São Lucas e Evangelho de São João.

⁴⁶ Esses detalhes desses painéis podem ser observados no site da Universidade Estadual Paulista – UNESP -, página em que disponibiliza ferramentas para que as imagens sejam ampliadas. Disponível em <https://acervodigital.unesp.br/handle/unesp/378667>

detalhes são elementos que conferem unidade ao conjunto assim como um elo de ligação formal entre obras que tenham temáticas diferentes.



Figura 30: da esquerda para a direita: *São Mateus*; *São Marcos*; *São Lucas* e *São João*, 1968.
Fonte: acervo pessoal

Essas obras possuem características que lhes conferem sentido de unidade, mas também possuem diferenças que lhes estabelecem peculiaridades e isso exige atenção quanto aos detalhes. As curvas que compõem a junção da sobrancelha com o nariz da maioria das obras de Ceschiatti é um desenho que contribui para reconhecer as suas obras e esse é um traço presente no conjunto *Os evangelistas*.

Vale salientar que entre o primeiro *evangelista* – *São Mateus* – e o último – *São João* –, há diferença quanto às suas composições físicas: um tem os braços juntos ao corpo e o outro, não. Essas discrepâncias no campo da forma, permitem assinalar uma alusão à mudança na concepção das esculturas das civilizações clássicas do mediterrâneo. Nesse sentido, evoca-se a fala de Germain Bazin sobre a evolução das esculturas desse período:

As convenções que há milênios paralisavam a livre expressão das formas da natureza deixam de ter a sua razão de ser. Já não se trata de dar à imagem o máximo de poder mágico, revestindo-a do maior número possível de atributos próprios ao objeto. Deve, sim, extrair a sua semelhança da simples aparência. Pela primeira vez as formas do mundo são representadas tais como são apercebidas pela vista, isto é, na sua verdade espacial, com escorços que as deformam e na perspectiva que as dissimula ou diminui. A grande descoberta plástica dos gregos é a profundidade. Depois de terem definido a geometria plana, formularam os princípios da geometria no espaço. Era necessário o seu gênio racionalista para se aperceberem de que o ilimitado da extensão podia reduzir-se a um sistema, a três dimensões. (BAZIN, s.d., p. 66).

Em *Os evangelistas* é possível notar essa transformação, passando-se da escultura que tinha os braços ainda junto ao tronco até a que passa a ter os braços livres. Embora haja

registro dessas mudanças no constructo das esculturas ao longo dos anos, Ceschiatti se manteve fiel à exploração da forma, aludindo à evolução da escultura.

Ainda que o teor e as semelhanças entre os evangelhos sejam desconhecidos pelo espectador, há uma ordenação que dá unidade ao conjunto. As pernas estão unidas pelo tipo de panejamento e drapeado que Ceschiatti reservou aos santos. O aspecto estático, tão característico de obras estatuárias, parece estar presente no grupo. Só parece. E essa aparência de estaticidade esconde o movimento que o escultor reservou ao grupo. Segundo Greimas (2002, p. 19) “todo parecer é imperfeito: oculta o ser; é a partir dele que se constroem um querer-ser e um dever-ser, o que já é um desvio de sentido”. As obras, quando observadas na sequência, revelam movimento, constituído pelas diferentes posições dos braços que cada um dos *evangelistas* possui (Figura 31).



Figura 31: Alfredo Ceschiatti, Da esquerda para a direita: *São Mateus, São Marcos, São Lucas e São João*, 1968, Bronze, 300 cm (cada), Catedral Metropolitana de Brasília, DF.

Fonte: <http://turistandonomundo.com.br>

O distanciamento entre os pés de três dos *evangelistas* promove o movimento; a exceção fica por conta de *São Marcos* que possui os pés posicionados de forma a manter o corpo mais centrado na base. A posição dele, ao centro, entre *São Mateus* e *São Lucas*, reforça a harmonia das três esculturas à esquerda da entrada da Catedral: *São Marcos*, centralizado, possui ambos os braços abaixados, enquanto os santos que o ladeiam possuem respectivamente, um braço para cima e o outro para baixo. Se a posição dos braços de *São Mateus* e *São Lucas* não forem suficientes para afirmar que *São Marcos* é o epicentro dos *evangelistas*, um olhar sobre a forma do evangelho nas mãos de *São Mateus* e os drapeados

de *São Lucas* demonstrarão que há uma convergência das formas para centro, já que a forma de ambos estão inclinadas para essa direção.

Em relação à posição dos pés, o mesmo ocorre: *São Marcos* tem ambos os pés totalmente sobre a base; já aqueles que o ladeiam possuem, cada um, uma parte do pé para fora da base, ou seja, a convergência dos braços dos santos que ladeiam *São Marcos* é repetida também pela posição dos pés. A distância no espaçamento entre as pernas de *São Mateus* e de *São João* parece ser sutil, mas o fato da musculatura da perna dianteira de *São João* estar mais marcada sob o panejamento confere a ele mais agilidade, algo que reafirma a harmonia do conjunto.

Esse conjunto de obras se harmoniza pelo padrão verticalizado atribuído a cada uma das esculturas, algo que está em conformidade com a estrutura da Catedral de Brasília a qual também privilegia as alturas. Assim, essas esculturas não estão ligadas apenas pela temática bíblica e nem só pelo diálogo com a arquitetura da Catedral de Brasília: elas são irmanadas pela dimensão que se replica. Todas possuem a mesma medida: três metros de altura. A ideia de conjunto ainda é reforçada por algumas características que se replicam.



Figura 32: Detalhe da estrutura da base do conjunto *Os evangelistas*, 1968.

Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/737183032726004127/?lp=true>

A estrutura que contribui para que essas esculturas se mantenham de pé não é aparente. Algumas camadas de terra escondem parte da base dessas obras e, embora estejam longe do alcance dos olhos, há de se deduzir que para equilibrarem-se sobre a área plana em que foram integradas, as esculturas com dimensões tão grandes precisam de uma base que possa ser incrustada no solo de modo a dar-lhes estabilidade. A base encravada na terra pode ser conferida na imagem da época em que foram instaladas (Figura 32). Embora o piso de

concreto e os filetes de grama ainda não tivessem sido colocados, as posições das esculturas já estavam definidas e esse posicionamento, em relação à entrada da Catedral, é determinante na relação de integração entre obra e edifício: de *São Mateus* até *São Lucas* o deslocamento das esculturas, uma em relação à outra se dá tanto na linha vertical quanto horizontal, de modo que o espectador que começou a olhar *São Mateus*, passando por *São Marcos*, ao chegar a *São Lucas*, estará ainda mais próximo da entrada do edifício (Figura 33).



Figura 33: Detalhe de *Os evangelistas*.

Fonte: <https://revistacasa Jardim.globo.com/Casa-e-Jardim/Colunistas/Leo-Romano/noticia/2017/09/utilidade-das-coisas.html>

Vistas de frente, as três esculturas constroem um desenho que enaltece o céu, mas essa não é a única possibilidade de valorar o posicionamento e a forma desse conjunto de obras de Ceschiatti. A mesma verticalidade conferida às obras se repete nos retângulos de concreto que se direcionam à entrada da Catedral indicando o sentido a ser seguido em direção ao interior do templo. O desenho formado pela localização de cada uma das esculturas à esquerda em relação entre uma e outra também corrobora com esse percurso no espaço, pois, quando vistas lateralmente, reforçam esse apelo para a entrada.

Quanto a essa escolha no que diz respeito à posição das obras em relação ao espaço, Rudolf Arnheim ao dialogar com a dinâmica, área da física, pontua:

Os fortes efeitos da dinâmica resultam do que se pode chamar de equivalente imóvel do movimento estroboscópico. O movimento estroboscópico ocorre entre objetos visuais que são essencialmente semelhantes em sua aparência e função em todo campo, mas diferem em algum aspecto perceptivo – por exemplo, localização, tamanho e forma. Em condições favoráveis, tais constelações produzem um efeito dinâmico também em simultaneidade, sendo o exemplo mais óbvio as fotografias estroboscópicas, que mostram o mesmo objeto em várias localizações na mesma imagem ou série de imagens. (ARNHEIM, 2012, p. 272)

Esse movimento estroboscópico se faz presente no conjunto *Os evangelistas*. A posição de cada uma das esculturas e as semelhanças formais entre elas ocasionam o movimento em sentido à entrada da igreja. Analisando as obras no sentido horizontal e tendo as marcações do solo como guia, a escultura de *São Mateus* está totalmente posicionada sobre um dos retângulos de concreto. Por sua vez, *São Marcos*, está em posição mediana, posicionado entre dois retângulos. Já a escultura de *São Lucas*, um pouco mais à frente, está totalmente alocada sobre um filete de concreto, ainda mais próximo da porta.

São Marcos, portanto, tanto no espaço vertical quanto no horizontal, ocupa um espaço médio, reforçando a ideia do equilíbrio triangular presente nas esculturas do lado esquerdo em relação à porta da Catedral. Para reforçar essa relação espacial, os retângulos de concreto que compõem a calçada, divididos por pequenos filetes de grama, são equilibradamente encaixados com uma linha reta composta pela grama como a acentuar o caminho a ser seguido pelo espectador. Essa relação entre o conjunto de esculturas e a arquitetura da Catedral de Brasília, portanto, pode ser conferida ao se observar simultaneamente a verticalidade dos *evangelistas* e o avanço gradativo de cada um deles sobre as faixas de concreto do solo que estão em sentido horizontal.

Outra relação entre o espaço e as esculturas se dá pela luz. Durante a noite, período em que as obras são iluminadas artificialmente, o volume alongado delas é igualmente destacado mediante a iluminação que parte de baixo para cima, deixando-as em paridade em relação ao acesso às partes frontais e traseiras, posto que em alguns momentos do dia, em tempos ensolarados, uma parte da escultura estará sob a claridade do sol e a outra estará sobre a própria sombra. Nesse diálogo da luz do dia com a obra, as esculturas de *São Mateus*, *São Marcos* e *São Lucas* são poentes e a de *São João* é nascente. No caso, a referência é a frontalidade de cada uma das esculturas.

Em contrapartida, durante as manhãs, os três santos à esquerda são iluminados na parte de trás, projetando-se sombra sobre a face de cada um deles e dificultando o acesso ao semblante e aos diferentes contornos de olhos que Ceschiatti construiu para cada uma das esculturas. Nesse momento do dia, se sob sol, a luz irá contemplar a frontalidade de *São João*. No final da tarde, a relação de protagonismo se inverte: a luz do sol irá se projetar nos rostos dos três *evangelistas* da esquerda e colocar sombra no rosto de *São João*. Essa relação da luz com o objeto é atestada por Arnheim que, dialogando com a arte, afirma:

Uma vez que a claridade da iluminação significa que uma dada superfície está voltada para a fonte de luz, enquanto a obscuridade significa que está afastada, a distribuição da claridade ajuda a definir a orientação dos objetos no espaço. Ao

mesmo tempo mostra como as várias partes de um objeto complexo se relacionam entre si. [...] Os olhos ligam as superfícies paralelas em qualquer lugar no relevo em que podem ocorrer, e esta rede de relações é um meio poderoso de criar ordem e unidades espaciais. Enquanto uma mosca que caminha por um objeto não experimenta nada senão uma sequência irregular desconcertante de altos e baixos, os olhos inquiridores organizam o todo correlacionando todas as áreas de orientação espacial semelhantes. (ARNHEIM, 2012, p. 302-303).

Arnheim evoca o percurso dos olhos orientados pela luz, dado que esta evidencia as pausas no olhar causadas pelas rugosidades, irregularidades da superfície, curvas e linhas retas que são oferecidas, no caso, pela escultura. Pontua-se que as regiões mais acidentadas⁴⁷ nesse conjunto de obras de Ceschiatti encontram-se na parte frontal dos *evangelistas*, evidenciando que a relação entre espectador e obra se dá no espaço. Este permite que o espectador, ao andar ao redor de cada uma das obras, explore vários ângulos e detalhes.

A posição austera de cada um dos *evangelistas* não anula o movimento constituído pelos drapeados e nem pela variação da posição dos braços das obras que formam esse conjunto, mas não há como esquecer que essas obras, com uma matriz estrutural que se replica enaltecem uma das características de Ceschiatti: a frontalidade. Esse apreço pela frontalidade encontra ressonância no outro conjunto de obras de Ceschiatti, *Os Anjos*. Estes estão suspensos na área central da igreja e a experiência que o espectador teve com as esculturas da área externa irá reverberar na observação do conjunto de obras da área interna. Tanto a dimensão e a alocação das obras fazem com que o espectador recupere o aspecto sensível que a relação com o espaço exige.

São Mateus tem o desenho da pálpebra diferenciado; *São Marcos* tem barba; *São Lucas* tem a cabeça coberta e rugas na testa e *São João* é o único que possui o contorno da íris. No caso das esculturas suspensas, embora se queira apreender o semblante dos *anjos*, é o pé volumoso do maior deles que chega primeiro aos olhos do espectador. Se com *Os evangelistas* há a possibilidade de se andar por entre eles, o mesmo não ocorre com *Os Anjos*.

Os dois conjuntos privilegiam a frontalidade de cada uma das obras, mas no caso do conjunto interno, por mais que o espectador se movimente pelo espaço, a parte posterior das obras não é tão acessível quanto a do conjunto externo. A observação dessas obras suspensas na nave da igreja exige do espectador mais sensibilidade quanto à locomoção no espaço

⁴⁷ Região acidentada é um termo que aqui está sendo usado no sentido de área não uniforme. No caso da escultura de Ceschiatti, a escultura enquanto espaço possui pequenos relevos, que se dão pela presença do volume dos drapeados, pelo aspecto arenoso e impurezas da argila ou má dissolução do gesso na água, e também pela lida manual do artista cujas marcas dos instrumentos usados para esculpir foram transferidas para o bronze no momento da fundição.

interno, uma vez que ao mesmo tempo que olha para cima, ele precisa estar atento à mobília e às outras pessoas. Acerca dessa sensibilidade espacial diz Fayga Ostrower:

Experiência quase que primeva, na necessária recorrência e constante atualização, a percepção do espaço não é restrita a individualidades e nem mesmo a certas culturas. Através de nossa sensação de estarmos contidos num espaço e de o contermos dentro de nós, de o ocuparmos e o transpormos, de nele nos desequilibrarmos e reequilibrarmos para viver, o espaço é a vivência básica para todos os seres humanos. Além disso, o espaço constitui o único mediador que temos entre nossa experiência subjetiva e a conscientização dessa experiência. Tudo aquilo que nos afeta intimamente em termos de vida precisa assumir uma imagem espacial para poder chegar ao nosso consciente. E do mesmo modo, tudo o que queremos comunicar sobre valores da vida traduzimos em imagens de espaço. (OSTROWER, 1983, p. 30).

A fala de Ostrower encontra eco no conjunto de santos da porta da Catedral. A dimensão deles pede ao espectador que se distancie para enxergar sua totalidade e se aproxime para registrar detalhes, ou para percorrer entre as esculturas.

Não há de se esquecer que a Catedral de Brasília fica ao lado de duas rodoviárias cujo fluxo diário de pessoas é muito grande. Assim, além dos turistas que lá vão com o intuito de observar as obras e conhecer o espaço, também há pessoas que passam por lá para cumprir a agenda de trabalho ou de outros compromissos, sem muito tempo para parar e reter as informações que aquele espaço contém. A área próxima à Catedral é, portanto, aberta aos passantes de modo que a atenção pode ser voltada para o conjunto vertical que se ergue ante a igreja e que dialoga com os transeuntes.

2.2. São Mateus

Ainda no encaixe do diálogo da obra com a arquitetura se faz necessário ressaltar o posicionamento que Ceschiatti costumava dar às suas esculturas e, associado a isso, fazer uma pequena passagem pela história de *São Mateus*. Esse adendo no que tange a forma e o conteúdo servirá como chave de entendimento para mais um diálogo entre a obra do artista e o espaço em que está integrada.

Algumas das características da obra escultórica de Ceschiatti é o uso de um falso *contraposto* e a atenção que a obra dá ao espectador, visto que essa tem a cabeça com leve inclinação de modo a reconhecer a presença daquele que a observa no espaço em que se encontra⁴⁸. Essa afirmativa quanto à posição da cabeça das esculturas pode causar estranhamento ao leitor, ainda mais quando observar que nem todos *os evangelistas* têm as cabeças com tal inclinação à frente⁴⁹. No conjunto analisado, *São Mateus* é o único a inclinar a cabeça e a apresentar o texto do evangelho aberto, junto ao peito, como a expô-lo ao espectador.

Vale registrar que, antes de seguir Jesus Cristo, São Mateus era um cobrador de impostos, portanto a forma com que o manuscrito está exposto pode ser uma alusão à antiga profissão daquele que, posteriormente, foi santificado. Ressalta-se também que, assim como São Lucas, São Mateus foi o responsável por escrever a árvore genealógica de Jesus Cristo. Esse conta a história de Cristo desde a origem divina até a origem humana, como segue na passagem da literatura litúrgica:

Livro da genealogia de Jesus Cristo, filho de Davi, filho de Abraão. Abraão gerou Isaque; Isaque, a Jacó; Jacó a Judá e a seus irmãos; Judá gerou de Tamar a Perez e a Zera; Perez gerou a Esrom; Esrom, a Arão; Arão gerou a Aminadade, a Naassom [...] (MATEUS 1:1-4)

E segue até o final da lista:

Zorobabel gerou a Abiúde; Abiúde a Eliaquim; Eliaquim, a Azor; Azor gerou a Sadoque; Sadoque a Aquim; Aquim, a Eliúde; Eliúde gerou Eleazar; Eleazar, a Matã; Matã, a Jacó. E Jacó gerou José, Marido de Maria, da qual nasceu Jesus, que se chama o Cristo. (MATEUS 1:13-16).

⁴⁸ Isso pode ser notado na obra *Fragmento de anjo* que está na Câmara dos Deputados.

⁴⁹ *São Marcos, São Lucas e São João* têm o olhar em direção ao horizonte assim como o *Davi* de Michelangelo que um dia chamou a atenção de Ceschiatti.

Já o evangelho de São Lucas parte da origem terrena até a divina, começando pelos laços parentais humanos até chegar ao deus judeu, como segue no seu evangelho:

Salá, filho de Cainã, Cainã, filho de Arfaxade, Arfaxade, filho de Sem, este, filho de Noé, filho de Lameque; Lameque, filho de Enoque, Enoque, filho de Jared, este, filho de Maalalel, filho de Cainã; Cainã, filho de Enos, Enos, filho de Sete, e este, filho de Adão, filho de Deus. (LUCAS, 3:36-38).

Nesse momento, há de se dar relevo ao evangelho de São Mateus e associá-lo à composição espacial que Ceschiatti deu à escultura para assim estabelecer diálogo com a arquitetura da Catedral de Brasília.

Conforme dito anteriormente, os autores dos textos sinóticos são refletidos na composição monumental que Ceschiatti deu a eles: possuem a mesma dimensão verticalizada e longínqua, além das construções corporais aparentemente de mesma matriz. Porém, para enaltecer o texto de São Mateus, Ceschiatti alterou a posição da cabeça dos outros *evangelistas* de modo que apenas o primeiro dos santos sinalize para o chão em que está integrado por meio do direcionamento dos olhos e uma leve inclinação da cabeça. Ao dar esse protagonismo à escultura de *São Mateus* Ceschiatti acabou por possibilitar algumas variantes de leituras que essa pequena alteração na posição do direcionamento do olhar permite.

A sutil envergadura da cabeça de *São Mateus* faz com que a escultura estabeleça ao menos três leituras: pode ser um enlace com o espectador, pode ser com o espaço urbanístico, ou com o espaço arquitetônico. Ainda, é possível uma relação concomitante com mais de um deles. A escultura ter os olhos direcionados para o espectador é uma forma de reconhecer a presença deste no espaço. Isso se torna ainda mais enfático quando se trata de uma escultura que, como *São Mateus*, possui dimensões monumentais. Outra possibilidade de leitura é a de que os olhos do santo estão direcionados para a terra, sinalizando assim a origem humana de Cristo. Ou, ainda, que o olhar da escultura pode ser a indicação do caminho a ser seguido para que se entre na Catedral, posto que o espectador, para isso, terá que descer a rampa de acesso.

2.3. Os drapeados dentro e fora da Catedral de Brasília

A relação entre escultura e espaço é antiga, assim como a conotação religiosa; como foi, por exemplo, para os egípcios, os gregos e outros povos da antiguidade. Além das relações formais estabelecidas entre *Kouros de Anavisos* e *São João*, pode-se também analisar *Os evangelistas* e *Os anjos* a partir de outras esculturas da antiguidade. Neste período histórico, havia esculturas femininas denominadas *Korés*⁵⁰. Enquanto a escultura masculina era constituída nua, a *Koré* era vestida, sendo um dos marcos para o uso do panejamento e, na sequência, do uso do drapeado:

Além das estátuas de rapazes há uma série de esculturas em tamanho natural de jovens sempre vestidas (*Korés*), que se destinavam ao mesmo propósito e eram imaginadas principalmente como oferendas. Desenvolvem-se da metade do séc. VII até o início do séc. V paralelamente às figuras nuas, porém as longas saias não evidenciam a articulação do corpo, o que torna muito mais cativante a graça de vida desabrochando em uma obra como a *Koré de Peplo ática* da Acrópole de c. 530 a. C., na qual estão conservados traços de uma rica pintura em vermelho, verde e preto. As pernas são caracterizadas quase imperceptivelmente sob a veste, o ventre é ligeiramente insinuado, a cintura levemente retraída, os seios sobressaem mais nitidamente. O sorriso arcaico confere à figura um caráter humano adicional. Como ainda não acontece aqui, a disposição das vestes ofereceria muito em breve a possibilidade de desenvolvimento de um exuberante jogo de formas das dobras. (FRITZ, 1999, p. 51-52).

O panejamento da *Koré de Peplo* (Figura 34) não permite uma visão do contorno da musculatura e, excepcionalmente na área do seio e da cintura, os contornos são lineares e pouco explorados. Mas na parte frontal, logo abaixo da cintura é possível localizar, embora discretos, a constituição de drapeados no tecido, os quais proporcionam uma sensação de peso ao panejamento representado. Tal sensação também é verificada no conjunto *Os evangelistas*, apesar de evidenciarem (mesmo que sutilmente) os músculos das pernas.

Entretanto, a composição para os drapeados das obras da área externa da Catedral de Brasília é diferente da que Ceschiatti criou para *Os anjos*. O volume das dobras que os compõem denuncia que o artista utilizou tecidos diferentes para vestir os homens e os seres celestiais. O peso do tecido concebido para *Os evangelistas* se revela nas dobras mais grossas e volumosas, similares ao de *Koré* e realçando a gravidade que os une à terra. No caso do conjunto de anjos, porém, Ceschiatti compôs drapeados com o efeito de pano molhado⁵¹, um

⁵⁰ Em outros momentos da dissertação as *Korés* também serão chamadas de *Korais*. Tal mudança ocorre de acordo com os autores que transitam no texto.

⁵¹ Ao mencionar Donatello, Argan explica o que é esse efeito: “as vestes estão quase grudadas ao corpo (Donatello será o inventor⁵¹ do ‘pano molhado’, o panejamento aderente ao máximo, que deixa adivinhar o corpo nu)”. (ARGAN, 1999, p.28)

recurso que permite ao espectador reconhecer a anatomia do corpo que está debaixo dos tecidos.



Figura 34: Autor desconhecido, *Koré de Peplo*, 530 a.C., Mármore, 118cm, Museu da Acrópole, Atenas, Grécia.

Fonte: <https://cellcode.us/quotes/ancient-greece-peplos-kore.html>

No caso do conjunto de *anjós*, o panejamento é aderido ao corpo na frontalidade, mas se estende para trás acompanhando o movimento do vento que vem em direção contrária ao corpo. Dessa forma, é conferido um volume de tecido na parte de trás que não está presente no conjunto *Os evangelistas*. Esse volume na roupa dos *anjós* só pode ser visto pelo espectador pela lateral das obras, posto que lhe é negada a visão da totalidade da parte posterior pela maneira em que estão instalados no interior da Catedral⁵².

Porém, apesar da maior ênfase aos drapeados na frontalidade, isso não quer dizer que a parte posterior do conjunto *Os evangelistas* tenha sido negligenciada. Os drapeados traseiros repetem a sintonia entre os braços dos três santos que estão à esquerda da entrada da Catedral. A curva do drapeado de *São Lucas* (Figura 35) segue a mesma direção do braço que está curvado e o mesmo pode ser visto no drapeado e no braço de *São Mateus* (Figura 37). Em *São Marcos* (Figura 36), os braços estão retos em direção ao solo, do mesmo modo que está o tecido da sua vestimenta na parte posterior. Vistos de costas, os drapeados são curvados em direção a *São Marcos* elegendo a forma como elemento harmonizador das três esculturas.

⁵² Este fato enfatiza a predileção de Ceschiatti pela frontalidade da obra.



Figura 35: Detalhe de *São Lucas* visto de costas
Fonte: acervo pessoal



Figura 36: Detalhe de *São Marcos* visto de costas
Fonte: acervo pessoal



Figura 37: Detalhe de *São Mateus* visto de costas
Fonte: acervo pessoal

Por meio do drapeado, Ceschiatti constituiu mais um elo de ligação entre essas três esculturas. Todavia, ao observar as esculturas de costas e a uma distância que permita que as quatro estejam ao alcance dos olhos de uma única vez, eis que um novo ordenamento será construído. Embora a escultura de *São João* esteja isolada e de frente para as outras três esculturas, ela não oblitera e nem é obliterada: o espaçamento entre elas permite que *São João* se encaixe entre *São Marcos* e *São Lucas* (Figura 38). Dessa maneira, o conjunto, a depender do ponto de vista do espectador, se reagrupa de outra forma, só que dessa vez não obedecendo a ordem dos textos do evangelho, mas segundo à organização do espaço urbano em que estão inseridas.



Figura 38: *São João* inserido entre *São Marcos* e *São Lucas*
Fonte: acervo pessoal

2.3. A posição dos braços como elemento de ligação entre as obras

Os evangelistas, apesar de possuírem algumas variações quanto à posição dos braços e pernas, mantêm a ideia de monobloco ressaltada pela aderência dos braços junto ao corpo. No último dos santos, Ceschiatti constrói um movimento com o braço direito, apontado para cima, com o avanço da perna esquerda que simula uma caminhada à frente. Entretanto, a construção formal de *São João* não é diferente tão somente pela variação do braço. A composição do drapeado entre as pernas na parte abaixo é mais linear e mais verticalizada em relação ao dos outros *evangelistas*; em *São João* o drapeado é recurso que deixa a anatomia lateral das pernas mais aparente o que torna mais evidente o movimento. A forma que Ceschiatti deu a esse *evangelista* não é gratuita: é uma referência ao *Kouros* como já citado anteriormente. O *Kouros* possui um espaçamento entre as pernas, ou seja, o tronco é sustentado por suas duas bases. O evangelista *São João*, como a maioria das esculturas de Ceschiatti, possui o corpo compacto e as pernas são unidas pelo panejamento. Entretanto, a posição das pernas de *São João* sobre a base é similar a posição da referida obra da antiguidade grega.

Os anjos no interior da Catedral ampliam o movimento iniciado por *São João*: de asas abertas, os braços estão mais livres em relação ao tronco do corpo. O movimento dos drapeados configura também um elo entre as esculturas da área externa e interna: o conjunto de *anjos*, gradativamente – do maior para o menor -, amplia o movimento do braço direito do *São João* que, assim, do lado de fora, estabelece conexão com o conjunto interno da Catedral.

Outra característica presente em *São João* (Figura 40), que será replicada em uma das obras do conjunto interno, são os drapeados verticalizados com leve inclinação para à direita vistos no *Anjo* de porte médio (Figura 39). A ideia de movimento na escultura de *São João* se configura não somente na distância entre os pés do *evangelista*, que é bem maior em relação aos outros, mas também pela tensão das linhas do drapeado no lado em que o braço está suspenso. Embora estejam em sentido oblíquo, tais linhas, quase retas, denotam a força do movimento construído de baixo para cima.



Figura 39: Alfredo Ceschiatti, *Anjo* (médio), 1970, duralumínio, 340 cm, Catedral Metropolitana de Brasília, DF.

Fonte:

<https://guia.melhoresdestinos.com.br/catedral-metropolitana-de-brasilia-57-1264-1.html>



Figura 40: Alfredo Ceschiatti, *Evangelista São João*, 1968, Bronze, 300 cm, Catedral Metropolitana de Brasília, DF.

Fonte: acervo pessoal

Os drapeados e a construção corporal unem o conjunto de obras externo com o interno, todavia, em uma esfera maior ainda há a possibilidade de construir outras conexões, uma vez que algumas das obras de Ceschiatti dialogam com esculturas do período de transição entre o arcaico⁵³ e o clássico⁵⁴.

⁵³ Arcaico é o nome dado ao período que vai de meados do século VII (cerca de 650 a.C.), quando os gregos começaram a desenvolver técnicas e ideias estimuladas pelo contato com as civilizações mais antigas do Egito e do Oriente próximo, até a época das Guerras Pérsicas, na primeira metade do século V (490 – 479).

⁵⁴ Designa-se por *clássico* o período entre as Guerras Pérsicas e o final da Guerra do Peloponeso (404 a. C.). (WOODFORD, 1983, p. 06).

3. OS EVANGELISTAS E OS ANJOS: QUESTÕES DE OCUPAÇÃO E FIGURATIVIZAÇÃO NO ESPAÇO ARQUITETÔNICO

3.1. O drapeado e a (des)integração de esculturas de bronze nas áreas externas

Não se procura aqui esgotar as possibilidades de vínculos entre escultura, espaço e espectador, mas apresentar alternativas de leituras para o conjunto *Os evangelistas*. O fato de o conjunto estar exposto em área aberta exige ainda outro tipo de leitura, visto que nesse tipo de ambiente as obras ficam mais expostas e, portanto, passíveis de ações humanas e climáticas que contribuem para a deterioração.

Uma publicação do Museu Felícia Leirner, localizado em São Paulo, no primeiro trimestre de 2016, apresentou um texto versando sobre os cuidados exigidos por esculturas em bronze, algo que traz reflexão sobre as obras de Ceschiatti, já que algumas de suas obras estão em espaços abertos e têm o bronze como matéria-prima. Segue o texto:

O acúmulo de água e sujidades (poeira, resíduos, vegetais etc.) em partes específicas das obras requer a higienização constante com o propósito de minimizar os impactos na pátina, como manchas ou a sua eliminação parcial ou total. Outro aspecto de atenção que está diretamente ligado à exposição das obras em área externa é a movimentação do solo e o conseqüente abalo das bases das esculturas, causada por erosão ou crescimento de raízes de árvores. A presença de insetos e pequenos animais também ameaça a integridade da obra, agredindo a pátina do bronze, pois pressupõe a presença constante de resíduos, dejeções, ovos e casulos. Não se deve esquecer de que, no caso do bronze, a oxidação da estrutura também influencia nas características da obra, além de acidentes físicos e químicos que podem ocorrer a qualquer momento e que deverão ser estudados em cada uma de suas especificidades. (MUSEU FELÍCIA LEIRNER, 2016).

Levando-se em conta que o conjunto externo da Catedral está exposto a alguns fatores que podem afetar a integridade das obras as considerações acima merecem ser observadas. A incidência de fezes de pombos, que possuem poder corrosivo, é algo a ser considerado, além de que a coloração esbranquiçada tem o poder de, momentaneamente, alterar detalhes das obras. Essas aves costumam pousar sobre as cabeças das esculturas e depositar seus excrementos que até que a chuva os remova. Esses excrementos têm poder de alterar, às vezes, a aparência da escultura, uma vez que essas áreas possuem pequenas frestas no alto da cabeça e, ainda, pequenos círculos, em baixo relevo, que compõe a íris dos olhos. Há de se pontuar que as pequenas linhas que Ceschiatti usou para dar características individualizantes às esculturas funcionam como espaços de retenção desses elementos externos e podem oferecer alterações momentâneas às obras. Embora seja um detalhe, ele

tem valor, já que o pequeno espaço que compõe o centro da íris dos olhos dos *evangelistas*, por exemplo, pode ser preenchido pela massa fecal dos pombos, algo que altera a volumetria, além de modificar a coloração da área. Isso ocorre pelo fato de que essas esculturas estão expostas a céu aberto o que torna suscetível a presença dessas aves.

Além disso, esse conjunto de esculturas fica à margem de uma pista por onde circulam veículos de grande porte, principalmente ônibus. Portanto, somada à acidez da chuva, as obras ainda ficam expostas à poluição produzida pelos automóveis. Sobre o efeito dos materiais poluentes diz Rocio Hernández:

Pela conhecida resistência às intempéries dos materiais metálicos, frequentemente, peças do patrimônio histórico encontram-se expostas à atmosfera aberta, estando, por conseguinte, em contato direto com poluentes. A exposição a chuvas, à umidade relativa do ar e ao orvalho faz com que, em grande parte do tempo, estes materiais se encontrem em contato direto com eletrólitos condutores, permitindo a ocorrência da corrosão por mecanismo eletroquímico. Por outro lado, a grande maioria destas peças se encontra exposta em regiões metropolitanas, onde a incidência de metal particulado e de materiais poluentes é aumentada por descargas automotivas e industriais, elevando a agressividade do eletrólito e favorecendo os processos corrosivos. (HERNÁNDEZ, 2009, p. 24).

Essa degradação do bronze acontece mesmo que a peça seja patinada. A pátina é uma camada protetora do bronze e, no caso de esculturas, geralmente é criada artificialmente, com fins, também, de evidenciar partes da obra, uma vez que cria uma variação cromática deixando umas partes mais escuras do que outras. Entretanto, a exposição às adversidades climáticas e àquelas provocadas pelo homem fazem com que a obra tenha a sua superfície corrompida criando lesões a ponto de promover furos que exigirão uma intervenção restauradora.

Há a influência de pequenos desníveis da base de algumas das esculturas em relação ao solo que podem prejudicar a integridade das esculturas. Conjectura-se que essas ocorreram em virtude da trepidação de automóveis de pequeno e grande porte que passam pelo eixo monumental. Leva-se em conta, também, que as esculturas estão integradas àquele espaço antes mesmo da inauguração da Catedral de Brasília. Portanto, há de se considerar que já se passaram mais de 50 anos e que o conjunto de esculturas, cumulativamente, sofre pequenos abalos em consequência do fluxo de carros que trafegam pela via a poucos metros dele.

As obras, embora possuam uma base de concreto, contam também com uma base inteiriça sem emendas e, na altura dessa base, na parte virada para a pista, a escultura de *São Mateus* e a de *São João* já possuem rachaduras no metal. Além das rachaduras presentes nas

bases, os desníveis podem ser potencializados por outros danos, posto que que uma pequena variação no ângulo, associada ao fato da exposição em espaço urbano, em períodos de chuva, pode gerar acúmulo de água em algumas das pequenas áreas. As esculturas de *São Marcos* e de *São João*, em período de chuva, apresentam quantidades de água retida próximo à base. Vale lembrar de que a ação das águas da chuva é corrosiva e continuada.



Figura 41 Detalhe do evangelista São Mateus
 Fonte: acervo pessoal



Figura 42 - Detalhe do evangelista São Marcos
 Fonte: acervo pessoal

O drapeado que Ceschiatti concebeu para esse conjunto merece atenção quanto ao poder de corrosão da água de chuva. O drapeado não é só um artifício para enaltecer o movimento ou a estaticidade das esculturas. Quando uma obra é integrada a áreas sem cobertura para proteção da água da chuva, a constituição do drapeado deve ser pensada no sentido de não permitir acúmulo de água parada. Embora existam partes em alguns dos *evangelistas* que permitem a retenção da água da chuva, como os drapeados de *São Lucas* e o espaço formado pela dobra do braço de *São Mateus*, a verticalidade e o formato de monobloco sem muitas curvas não permitem que a água fique retida. Dessa maneira, embora isso não as protejam da poluição despejada pelos automóveis pelas vias aéreas, os drapeados oblíquos permitem o fluxo da água. Aqueles com pouca profundidade, ou com profundidade, mas com inclinação voltada para baixo, são os ideais para obras expostas em áreas externas, já que assim os drapeados não consubstanciam espaços para a retenção de água.

Quanto aos drapeados de algumas obras de Ceschiatti em espaços internos, percebem-se formas que contemplam espaços horizontais em obras verticalizadas. Este é o

caso de *Leda e o Cisne* que está na varanda do palácio do Jaburu⁵⁵; do *anjo* de porte médio do interior da Catedral de Brasília ou, ainda, do *Fragmento de anjo* que está no Salão Verde no interior da Câmara dos Deputados. Essas obras por possuírem drapeados mais horizontalizados facilmente acumulariam resíduos de água da chuva caso estivessem expostas em áreas externas – ou, ainda, poderiam servir como morada de insetos.

Não há aqui um juízo de valor entre a concepção de drapeados horizontalizados ou verticalizados e nem se há predileção por aqueles que sejam rasos ou profundos, o que há é a intenção de se jogar luz na importância de como o drapeado é constituído, pois a escolha da sua forma, dentre tantas outras contribuições, pode promover a integridade da obra e privá-la de danos causados por ações da natureza que, mesmo que a longo prazo, podem danificá-la.

3.2. Os anjos no espaço interno

Os anjos, obras que compõem o conjunto interno, possuem expressões mais marcadas nos braços e na transparência do panejamento. Este dado leva a crer que o panejamento dos *anjos* é mais fino, portanto transparentes, em relação ao dos *evangelistas*. Tais obras, suspensas no interior da Catedral, possuem a anatomia do corpo mais marcada. Além disso, outra característica que diferencia o conjunto externo do interno é que o primeiro contato com *Os anjos* se dá pelo pé volumoso da escultura maior, na parte mais baixa. É também no *anjo* mais próximo ao solo que está a assinatura de Ceschiatti.

A volumetria que Ceschiatti explorou no conjunto externo da Catedral contemplou a verticalidade das esculturas cujas estruturas são alongadas. O conjunto *Os anjos*, por sua vez, tem uma volumetria que contempla a horizontalidade. Assim, os dois conjuntos compõem uma cruz quando se remete à direção que o artista deu à massa corporal. O círculo que une os pilares de concreto armado no alto e que se abrem até o chão encontram ressonância nos corpos alados suspensos. Comparados aos três primeiros santos do conjunto externo, que possuem uma forma mais compacta, os anjos têm a massa expandida por suas asas. Estas, abertas, direcionam a expansão lateral da massa, algo que se repete também no espaçamento entre as pernas. Nesse conjunto, a escultura menor possui 2,22 metros e pesa

⁵⁵ O Palácio do Jaburu é a residência oficial do Vice-presidente da República e fica às margens do Lago Paranoá em Brasília.

100 quilos; a de porte médio possui 3,4 metros e pesa 200 quilos. A maior delas possui 4,25 metros e pesa 300 quilos.

A obra possui também algumas marcas do desgaste causado pelas ações do tempo e pela poluição que mesmo as obras instaladas em áreas internas sofrem. Vale lembrar de que a Catedral de Brasília fica próxima a duas estações rodoviárias: a de Brasília e uma que atende às cidades do entorno do Distrito Federal. Atenta-se também que a Catedral fica à margem do eixo monumental onde há grande fluxo de automóveis e, conseqüentemente, níveis de poluição. Acrescenta-se ainda que diferentemente do conjunto *Os evangelistas*, que tem o bronze como matéria, *Os anjos* foram concebidos em outro material, o duralumínio. As esculturas em bronze receberam um tratamento em pátina que oferece uma capa protetora à obra; algo que não acompanha o conjunto interno da igreja.

Há de se observar que as soldas presentes nos *anjos*, apesar de estarem fundidas às obras, em termos artísticos, não fazem parte dela. As marcas que perpassam a obra pelo meio denunciam a limitação tecnológica que, à época em que foram integradas à Catedral, não disponibilizava veículos que pudessem transportar obras com aquela dimensão. A peça maior, inclusive, apresenta uma “cicatriz” que remete a essas limitações. Para que tal obra chegasse ao seu destino, ela teve que ser dividida em duas partes. Ao centro dela é possível verificar a marca da solda que a recompôs posteriormente. Nesse sentido, verifica-se que a escultura composta em duralumínio possui a *poiesis* do artista; já a solda⁵⁶ composta com o mesmo material foi trabalho técnico que atendeu à demanda para que a obra fosse transportada ao seu destino.

No caso do conjunto *Os evangelistas* tanto a fundição, em 1968, quanto a restauração das peças ocorrida em 1987 foram executadas pela mesma empresa. Talvez pelo fato de possuírem um material diverso daquele usado no conjunto de *anjos*, as marcas da restauração se tornem mais discretas e por isso contribuam para o cromatismo mais escuro e suas superfícies mais acidentadas. Fato que não ocorre em relação ao duralumínio cuja composição é clara, muito próxima à cor prata. As restaurações de dois *anjos* da Catedral de Brasília, apesar da distância entre a obra e o olho do espectador, são passíveis de serem notadas devido à diferença de tonalidade da cor da obra originalmente concebida por

⁵⁶ A obra com as marcas da emenda entre as partes evoca outro tipo de espacialidade: uma espacialidade temporal, ela marca um período em que não havia caminhões com dimensões que pudessem transportar a obra inteira. Vale ressaltar que a empresa Zani fundição artística e metalúrgica ficava no Rio de Janeiro, local onde foram fundidos os *anjos* e as outras obras de Ceschiatti.

Ceschiatti e a da parte, outrora corrompida, mas que foi preenchida por solda com o mesmo material utilizado na composição da obra de arte.

Conjectura-se que a diferença na coloração ocorreu após o lixamento da superfície que fora recomposta para que se nivelasse à área não corrompida, causando, assim, um certo grau de polimento, dando um brilho diferenciado ao restauro que discrepa da obra. Mas essa discrepância é uma chave de entendimento para a obra, pois ela traz consigo as marcas e ações do tempo, oferecendo ao espectador a área limítrofe entre a matéria manuseada pelo artista que lhe deu a forma de obra de arte, e a matéria enquanto instrumento de reparo executado por alguém com conhecimento especializado em conter e atenuar as ações do tempo sobre a peça.

O *anjo* menor, que está na posição mais alta, devido à distância, não revela ter sofrido algum processo de restauração, algo perceptível nos dois primeiros. Os dois primeiros são unidos pelas marcas de restauração e por algumas marcas de solda que atingem horizontalmente o *anjo* de porte médio e horizontal e verticalmente o *anjo* maior. Há diferenças bem pontuais entre os drapeados do *anjo* maior e o de porte médio, além de que possuem influências diferentes que são notadas nas construções dos pés e mãos das duas obras. O movimento criado para *Os evangelistas* por meio da aproximação gradativa da entrada da Catedral também é visto no conjunto *Os anjos*. Entretanto, este se dá de outra forma.

Pensar na possibilidade de que as três obras fossem a fragmentação do movimento de um mesmo *anjo* seria crível para observar a sequência gradativa de movimento que as une. Para isso, é necessário observar a construção corporal de cada uma das obras e as suas respectivas inclinações no espaço interno. O *anjo* menor possui os dois braços erguidos cujo movimento é acompanhado pelas asas que, em relação às dos outros *anjos* são as mais altas. A posição dele no espaço privilegia a horizontalidade.

Em contrapartida, o segundo *anjo* possui as asas mais recolhidas e a posição dos braços mais baixas; a posição de uma das mãos em direção ao peito também é vista em *São Lucas*. Enquanto o menor está totalmente horizontalizado no espaço, no segundo há um discreto içamento. Nessa sequência, o *anjo* maior possui as asas ainda mais baixas quando em relação ao *anjo* médio e ao menor, suas mãos também estão mais baixas. Em relação à posição no espaço, este se encontra mais ereto em relação aos demais, concluindo assim uma sequência gradativa de movimentos que reafirma a unicidade do conjunto apesar de suas diferenças.

A maior das peças possui traços que remetem a um dos trabalhos mais antigos de Ceschiatti, os *painéis* da Pampulha. O *anjo* maior, com as devidas adaptações, possui a mesma volumetria presente nos corpos que Ceschiatti concebeu para *O pecado original e A expulsão do paraíso* (Figura 43) assim como também em *A criação do homem*, ambas de 1944. Embora tratem-se de painéis em baixo relevo, os braços apresentam forma cilíndrica e compacta. Em *A expulsão do Paraíso*, a posição das pernas do anjo remete à escultura maior da Catedral de Brasília, algo denunciado pela posição dos pés: o pé direito se mostra frontalmente enquanto o outro pé tem leve desvio para a esquerda. Não obstante, os *painéis* da Pampulha oferecem ao espectador uma oportunidade de comparar as composições que Ceschiatti fez para o corpo feminino e para o masculino.

Em *A expulsão do Paraíso*, há a presença de ambos os gêneros, bem como a presença de um anjo que, segundo a liturgia judaica, não possui sexo. Entretanto, diferentemente das obras na Catedral de Brasília, o anjo que aparece nos painéis da Pampulha possui um corpo masculino. Por sua vez, *Os Anjos* possuem a anatomia do quadril bem marcada e panejamentos transparentes que evidenciam a silhueta de seus corpos. A curva do quadril da escultura de porte médio é tão sinuosa que não há como negar que se trata de um corpo feminino. Ressalta-se ainda que o segundo *anjo* possui um drapeado central verticalizado com leve deslocamento para o lado direito, remetendo-se ao Barroco, algo denunciado pela construção de drapeados que operam na horizontalidade e concedem ao *anjo* um aspecto flutuante.

Um outro detalhe no anjo do *painel* da Pampulha irá remeter a outra escultura de Ceschiatti. Este já não faz referência a nenhum dos *anjos* da área interna da Catedral, mas aos *evangelistas*: o baixo-relevo presente no centro dos olhos dos *evangelistas* é similar ao que Ceschiatti compôs para o anjo (Figura 44) de *A expulsão do Paraíso* de 1945⁵⁷.

⁵⁷ Outros traços ligam essa obra a outras que Ceschiatti compôs décadas depois. Em 1945, ao compor o painel, Ceschiatti não representa unhas em todos os dedos desse anjo, algo que seria apenas um detalhe esquecido se ele não compusesse outras obras com essa mesma ausência. Entretanto, pode-se verificar que outra obra, *O Fragmento de anjo*, possui apenas uma de suas unhas aparentes em uma das mãos.

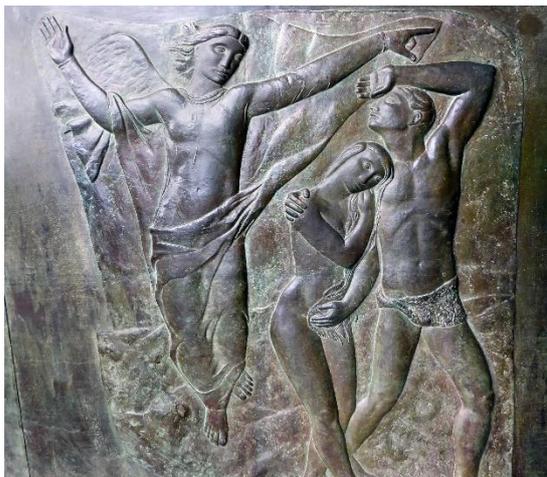


Figura 43: Alfredo Ceschiatti, Detalhe em *A expulsão do Paraíso*, 1945, bronze, 200 cm, Igreja São Francisco de Assis, Pampulha, Minas Gerais.

Fonte:

<https://acervodigital.unesp.br/handle/unesp/378667?mode=full>



Figura 44: Alfredo Ceschiatti, Detalhe do rosto do anjo em *A expulsão do Paraíso*, 1945, bronze, 200 cm, Igreja São Francisco de Assis, Pampulha, Minas Gerais.

Fonte:

<https://acervodigital.unesp.br/handle/unesp/378667?mode=full>

Ceschiatti fez recortes para o *Anjo* menor (Figura 45) e o médio (Figura 48). No primeiro caso, é possível notar que é de tamanho menor do que o recorte na Câmara dos Deputados e não possui os braços. Acrescenta-se que o *anjo* da Casa de Canoas possui os ombros retos devido à posição altiva dos braços do *anjo* da Catedral de Brasília, do qual é uma variante. A posição da cabeça também está relacionada com o espaço interno: ela, em relação ao tronco, está reta, pois como a obra está totalmente horizontalizada, a posição da cabeça é reta de modo que o espectador que a observa consiga ver o rosto do *anjo*, apesar da distância.



Figura 45: Alfredo Ceschiatti, *Anjo*, 1969, bronze, Casa de Canoas, Fundação Oscar Niemeyer, Rio de Janeiro, RJ.

Fonte: <https://piknow.net/hashtags/ceschiatti>

As cabeças dos três *anjos* (Figura 46), se observadas em conjunto, apontam suas diferenças a começar pelo desenho dos olhos. O anjo menor e mais próximo do teto da Catedral de Brasília possui pálpebras mais volumosas, o que irá evidenciar mais o desenho do globo ocular.



Figura 46: Detalhe do conjunto Os anjos

Porém, existem diferenças na composição dos drapeados e na posição da cabeça deste em relação aos outros *anjos* que irão reforçar a integração dessas três esculturas ao espaço em que estão integradas. As diferentes posições dos braços revelam uma consonância entre as três esculturas: a escultura mais próxima do solo tem ambos os braços para baixo. *O anjo* intermediário possui um dos braços voltado para cima e o outro que se abre para a lateral, acompanhando a direção de seus drapeados que exploram a horizontalidade da obra. *O anjo* menor terá os dois braços estendidos para cima. Portanto, Ceschiatti explorou a posição dos braços dos três *anjos* (Figura 47) para, além de dar unidade ao conjunto, também construir uma discreta sequência em seus movimentos.



Figura 47: Alfredo Ceschiatti, *Os anjos*, 1970, Duralumínio, tamanhos e pesos variado, Catedral Metropolitana de Brasília, DF.

Fontes: Anjo maior <https://mapio.net/pic/p-25429047/>

Anjo médio <https://guia.melhoresdestinos.com.br/catedral-metropolitana-de-brasilia-57-1264-1.html>

Anjo menor <https://www.deviantart.com/leonardofsales/art/Anjos-de-Alfredo-Ceschiatti-na-catedral-de-Brasili-348321429>

Quanto à diferença na posição das cabeças, algo deve ser pontuado: Ceschiatti concebeu os *anjos* levando em conta que esses ficariam suspensos, o que fez com que ele utilizasse o recurso de diferentes posições das cabeças em função do espaço em que estão integradas. Ao observar o fragmento que Ceschiatti fez do *anjo* de menor porte, percebe-se que sua cabeça está erguida em comparação com o *Fragmento de anjo*⁵⁸ (Figura 48).

As esculturas possuem variações quanto à posição que ocupam no espaço interno da Catedral: o *anjo* maior é o que está mais verticalizado no espaço e sua cabeça possui uma pequena inclinação para baixo. O *anjo* de porte médio, quanto à suspensão no espaço interno, possui uma inclinação mais acentuada em relação ao de maior porte, como pode ser confirmado pela *Fragmento de anjo* da Câmara dos Deputados. O *anjo* menor, e mais distante dos olhos do espectador, possui a cabeça em posição diferente das duas outras esculturas que compõem o conjunto. Assim como a posição das mãos dos três *anjos* que gradativamente vão ascendendo, na direção contrária, à medida em que a escultura vai se distanciando do espectador, ela vai ficando mais horizontalizada de modo que, para que o rosto mais distante seja alcançado pelos olhos. Ceschiatti teve que elevar a cabeça da obra uma vez que essa se encontra em pleno voo, tendo o horizonte como direção.

⁵⁸Vale ressaltar que essa obra foi encomendada para no intuito de que colaborasse com a definição do espaço do Salão Verde conforme atesta o portal da Câmara dos Deputados: “Após a ampliação do Edifício Principal no início da década de 70, Oscar Niemeyer elaborou um projeto de decoração do Salão Verde e do Salão Nobre, incluindo obras de arte e mobiliário, para atender à proposta de delimitar os espaços e valorizar os ambientes do Salão Verde. Dentre estas obras, consta a escultura conhecida como ‘Anjo’. A obra assemelha-se aos anjos da Catedral de Brasília, feitos pelo mesmo artista”. Disponível em <https://www2.camara.leg.br/a-camara/visiteacamara/cultura-na-camara/museu/acervo/obras-de-arte/alfredo-ceschiatti/alfredo-ceschiatti-1918-belo-horizonte-mg-2013-1989-rio-de-janeiro-rj> consultado em 19/07/2019.

Portanto, no espaço interno da Catedral de Brasília, as obras suspensas ficam gradativamente menos inclinadas de modo que a última delas mantém-se em posição horizontal. Ceschiatti criou ainda, para cada uma delas, momentos diferentes: o *anjo* maior simula um pouso por estar mais próximo do solo e pelo direcionamento dos drapeados. O *anjo* médio parece flutuar no espaço de modo que o drapeado das laterais de sua vestimenta compõe um desenho que captura o movimento do vento por entre as dobras do tecido. A escultura menor e mais distante possui os drapeados com sentido oposto aos da escultura de maior porte; seus drapeados, como pode ser visto no busto que Ceschiatti fez a partir da obra da Catedral, têm as curvas do tecido na altura do braço direito em forma de concha para cima, confirmando que esse *anjo* está em mergulho no ar. Os três *anjos*, portanto, estão em três momentos diferentes: o menor em voo; o de porte médio flutuando e o maior simulando um pouso.



Figura 48: Alfredo Ceschiatti, *Sem título ou Fragmento de Anjo*, 1977, Bronze, 1,80 x 163 x 83 cm, Câmara dos Deputados, Brasília, DF, Brasil.

Fonte: <https://www2.camara.leg.br/a-camara/visiteacamara/cultura-na-camara/museu/acervo/obras-de-arte/lista-dos-artistas/anjo.JPG/view>

3.3. Marcas estilísticas

O segundo *anjo* possui ao menos cinco marcas de restauro do lado esquerdo e várias marcas do processo de criação, como as da solda que uniram as partes. O *anjo* maior é o que possui a maior quantidade de marcas processuais: uma na asa direita; duas na asa esquerda; uma no pescoço e várias logo abaixo do quadril que juntas remetem a quadrados e retângulos. A volumetria que Ceschiatti reservou ao *anjo* de porte médio, se comparada ao *anjo* maior o torna mais próximo das proporções naturais, haja vista que o *anjo* maior possui referência à obra de Portinari, enquanto o *anjo* médio remete à simetria presente na *Vênus* de Botticelli.

O drapeado volumoso presente na altura do ombro do *anjo* maior se repete no drapeado da roupa do *anjo* menor, logo abaixo do braço, próximo ao quadril. Os drapeados frontais do *anjo* maior são em formato piramidal, enquanto que os do *anjo* médio, embora direcionados para a direita remetem a linhas retas. Assim como em *Vênus*, de Botticelli, os ombros estão caídos. Assim, podemos definir o conjunto seguindo as seguintes nomenclaturas estilísticas:

- Para o *anjo* maior: moderno-moderno;
- Para o *anjo* médio: moderno-barroco-renascentista;
- Para o *anjo* menor: moderno-barroco.

O fato de as três obras estarem suspensas dificulta um pouco a análise de pormenores, já que o conjunto privilegia a frontalidade das obras e não permite a observação de alguns detalhes posteriores. A primeira escultura que está mais próxima do solo ainda permite a observação de detalhes das laterais, porém a do meio, um pouco menos, e a menor resume o campo de alcance da visão a apenas a parte frontal.

O posicionamento dos três *anjos* no espaço interno da Catedral de Brasília oferece construções físicas parecidas, mas com algumas peculiaridades que irão repercutir no campo de visão do espectador. Essa construção espacial que fragmenta o alcance de visão das esculturas instaladas no interior da igreja permitem uma alusão a quatro grandes marcos da escultura grega: o *Kouros* (Figura 49), o *Auriga de Delfos* (Figura 51), o *Efebo de Crítios* (Figura 56) e a *Vitória da Samotrácia* (Figura 63).

Kouros, já citado, também é conhecido como *Apolo primitivo* e obedece ao ideal de equilíbrio e frontalidade da obra; os rostos não ostentam expressões. A culminância da obra está na austeridade presente em sua frontalidade. Entretanto, o espaçamento entre as pernas, mesmo que sem sinais de contração muscular, sugere um movimento que tenha ocorrido ou que venha a ocorrer. A estabilidade e atemporalidade se fazem presentes. Ainda que exista

o recolhimento dos dedos das mãos, algo que poderia sugerir uma contração muscular, essa ideia se esvai, pois a fidelidade no desenho de ambas as mãos reitera o princípio da igualdade e reafirma a ideia de estabilidade. Valeriano Bozal faz uma breve descrição do *Kouros* e da *Korai* (Figura 50), a escultura de gênero feminino:

As figuras alcançam o caráter modélico que tanto os afasta do realismo, os rostos sorriem intemporalmente como estando satisfeitos de si mesmos, enquanto que os corpos se oferecem à desinteressada contemplação de quem nada esconde nem necessita vencer resistência alguma: Os Apolos, as Korai estão muito longe de rasgos que aludem a qualquer sujeito, a uma personalidade ou um estado de ânimo, a uma emoção concreta, pois essas não são mais do que a expressão de um tempo em que os deuses não estão submetidos, a um esforço que não tem que realizar. O seu rosto não está marcado por rugas nem lágrimas, sua boca não se distorce na gargalhada ou o choro que anuncia alegrias e penas demasiado humanos. Como máximo um sorriso estereotipado que nada descobre de um interior inexistente: o tempo está aí sozinho como presente eterno, sem final nem acabamento – rasgos que dão dramatismo e sentido à nossa temporalidade -, como eterna medida de uma natureza que assume a tudo. (BOZAL et al. 1995, p. 87).

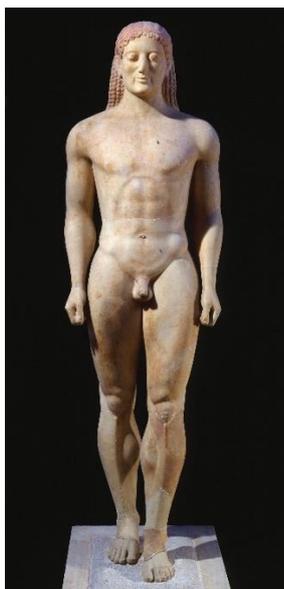


Figura 49: Kouros de Anavisos, 525 a.C., Mármore, 194 cm, Museu arqueológico Nacional de Atenas, Grécia.

Fonte: <http://wspushistory.weebly.com/greek--roman-art.html>



Figura 50: Korai de Lyon, 550-540 a.C., Mármore, 63 cm x 36 cm, Museu de Belas Artes de Lyon, França.

Fonte: <https://fracademic.com/dic.nsf/frwiki/1203328>

A semelhança entre a postura do *Kouros* e o *Evangalista São João* já foi abordada, entretanto ela não se esgota nele e vale ressaltar que as *Korais* também são referência para

Ceschiatti⁵⁹. A posição das pernas tanto do *Evangelista São João* quanto do *anjo* maior e do médio se assemelha à do *Kouros de Anavisos*; o *anjo* médio não possui uma oferenda ou um pássaro como pode ser visto na *Korai de Lyon*, mas possui a anatomia feminina e também o cotovelo flexionado em direção ao peito.

Outro marco na história da escultura foi a descoberta do *Auriga de Delfos*. O *Kouros* que tinha ainda influência da arte egípcia, algo denotado na frontalidade da obra, em comparação com o *Auriga*, passa a ser o marco zero na evolução da construção do movimento na escultura.

O *Auriga de Delfos*⁶⁰ possui um tronco que privilegia a frontalidade da obra, assim como no *Kouros*, entretanto, mesmo com um desenho de drapeado que confirma o equilíbrio presente em obras antecessoras, *Auriga* se rebela contra tal austeridade: há um desvio da cabeça para a direita e uma leve sinalização dos pés para a esquerda, como confirma Henri Stierlin:

Um dos achados mais marcantes de Delfos foi o célebre Auriga de bronze, oferecido em 476 pelo tirano Polízalo de Géla, na Sicília, depois da sua vitória na corrida de carros dos Jogos Píticos. Só o condutor da atrelagem chegou até nós, mas está miraculosamente intacto, mostrando a preocupação de “verdade” da arte clássica: as pregas da túnica, a cabeça cingida por uma faixa, os olhos de esmalte orlados de pestanas de bronze etc. Estes traços combinam-se com uma recusa da estrita frontalidade e da simetria, traduzida pela posição da cabeça, virada para a esquerda em relação aos pés. (STIERLIN, 2009, p.149-152).

Embora o conjunto de obras dentro da Catedral de Brasília não possa ser observado pelo espectador em sua plenitude, Ceschiatti ao usar o mesmo molde para confeccionar outras peças reservou àqueles que tiveram acesso a elas o poder observar minúcias que revelam diálogos mais pontuais com a antiguidade helênica.

⁵⁹ Esculpidas com os braços curvados e geralmente com oferendas ou pássaros elas têm algumas dessas características em comum com a *Justiça* em granito e na *Deusa Minerva*; embora esteja sentada, a *Justiça* possui a mesma curvatura dos braços, algo também visto na deusa da sabedoria.

⁶⁰ Ainda segundo Stierlin (2009, p.148) “em sinal de reconhecimento, os Antigos tinham o costume de depositar em Delfos *ex-votos* preciosos – oferendas feitas aos deuses pelos sucessos alcançados, na sequência das ‘revelações’ do oráculo”. O *Auriga de Delfos* configura um desses *ex-votos* e, embora possua uma conotação religiosa, essa escultura e o local em que ela foi encontrada contribuem para fortalecer a ideia de integração da escultura ao espaço arquitetônico.



Figura 51: *Auriga de Delfos*, 478-474 a.C., bronze, 180 cm, Museu arqueológico de Delfos, Grécia.

Fonte: <https://www.arteiconografia.com/2016/08/>

Considerando outra obra de Ceschiatti, o *Fragmento de anjo* (Figura 55) – concebida a partir do *anjo* de porte médio (Figura 54)⁶¹ –, é possível perceber que assim como na obra suspensa e em *Auriga de Delfos*, há uma curvatura da cabeça. Além disso, ainda em consonância com a escultura da antiguidade, o olhar dos *anjos* se direciona ao horizonte. Cabe observar que apesar da suspensão pelos cabos de aço que mantém *Os anjos* em posição oblíqua no espaço interno da Catedral, também se verifica tal inclinação de cabeça no *anjo* de porte maior. Dessa maneira, ambos, o de porte médio e de porte maior acabam por estabelecer contato com o espectador. Algo que pode ser verificado na *Cabeça de anjo* em duralumínio (Figura 52) e na cabeça do *Fragmento de anjo* em bronze (Figura 53).

⁶¹ A obra *Fragmento de anjo* que está integrada à área interna da Câmara dos Deputados também foi concebida de acordo com o molde do *anjo* de tamanho médio. Embora tenha sido confeccionado em bronze e esteja sem a extensão das asas, assim como sem a parte logo abaixo do quadril, uma aproximação de análise com o *anjo* da Catedral pode ser feita a partir da obra da Câmara dos Deputados.



Figura 52: Detalhe da *Cabeça de anjo*.

Fonte:

<http://especiais.correiobraziliense.com.br/patrimonio-brasiliense>



Figura 53: Detalhe do *Fragmento de anjo*

Fonte: acervo particular



Figura 54: Detalhe do *Anjo* de tamanho médio

Fonte:

<https://guia.melhoresdestinos.com.br/catedral-metropolitana-de-brasilia-57-1264-1.html>



Figura 55: Alfredo Ceschiatti, *Sem título ou Fragmento de Anjo*, 1977, Bronze, 1,80 x 163 x 83 cm, Câmara dos Deputados, Brasília, DF, Brasil.

Fonte: <https://www2.camara.leg.br/a-camara/visiteacamara/cultura-na-camara/museu/acervo/obras-de-arte/lista-dos-artistas/anjo.JPG/view>

Outra obra da antiguidade clássica que reverbera em *Os anjos* e em outras obras de Ceschiatti é o *Efebo de Crítios*:

O *Efebo de Crítios* tinha sido feito em Atenas pouco antes de 480 a.C., um ano crítico para os atenienses, quando os persas saquearam sua cidade. Esse foi um dos últimos episódios da guerra entre gregos e persas, já que, no ano seguinte, os gregos derrotaram finalmente o inimigo comum e expulsaram os persas do solo da Grécia. Os atenienses voltaram então à sua cidade e começaram a reconstruí-la. A maioria de suas esculturas não podiam mais ser recuperadas; as peças ou haviam sido usadas como material de construção ou tinham sido simples, embora

devotamente, enterradas. O *Efebo de Crítios* fora enterrado, e só foi redescoberto, a cabeça e o corpo separados, por arqueólogos que fizeram escavações na Acrópole de Atenas no século XIX. As estátuas de bronze ou tinham sido levadas pelo invasor ao retirar-se ou haviam sido derretidas. O pedestal de pedra de uma dessas estátuas de bronze perdida mostra que a figura esculpida devia apoiar seu peso sobre uma perna, conservando a outra relaxada, tal como o *Efebo de Crítios*. Assim, sabemos que uma estátua de bronze na nova pose descontraída existia mais ou menos na mesma época em que foi feito o *Efebo de Crítios*. (WOODFORD, 1983, p.13-14).

A posição de *contraposto* é percebida nessa escultura, embora lhe falte parte de um pé e parte de outra perna, e pode se relacionar com a maneira com que Ceschiatti elabora suas esculturas. Embora mutilada, *Efebo de Crítios* (Figura 56) ainda revela o novo reordenamento da distribuição do peso da escultura que é tal posição de *contraposto*. Nesta, uma das pernas sustenta o peso enquanto a outra sugere um movimento. Por sua vez, Ceschiatti usa um falso *contraposto* na maioria de suas obras, inclusive em *Os anjos*.



Figura 56: *Efebo de Crítios*, 485 – 480 a.C., Mármore, Museu da acrópole de Atenas, Grécia.
 Fonte: <https://quizlet.com/16439141/early-classical-sculpture-flash-cards/>

Apesar de dispor o peso dos corpos de maneira a não ser dividido entre as pernas, Ceschiatti constrói a imagem do *contraposto* sem fazê-lo já que prioriza o volume compacto de cada obra, então o desenho das pernas afastadas é sugerido pelo panejamento e drapeado, o que permite localizar a distribuição do peso dos corpos sobre as pernas. Assim, percebe-se apenas uma representação do *contraposto* que tanto *Os anjos* quanto *Os evangelistas* apresentam.

Quando o espectador olha tanto o primeiro quanto o segundo *anjo* e percebe pelo contraste do “pano molhado” sobre a pele deles a posição de *contraposto*, ele é levado a olhar a obra de costas, mas tal expectativa é fracassada, pois ao vê-los de costas, apenas se

verificam os pés introduzidos em uma área horizontalizada e fechada pela matéria. Por baixo da roupa dos *anjos* não há a continuidade das pernas que sugerem estar separadas. O que o espectador irá ver é o compromisso de Ceschiatti com o aspecto compacto das obras.

Tanto o *Anjo* maior quanto o de porte médio possuem drapeados alongados para trás sinalizando que o movimento de percurso deles tem origem na parte mais alta e destino à parte baixa. Não há uma continuidade dos tornozelos em direção às pernas; estas não existem. Privilegia-se o volume da massa, Ceschiatti encaixa os pés da escultura em uma piscina parada de duralumínio formada pelo contorno dos drapeados; recurso usado nas três esculturas.

Assim, no conjunto *Os anjos*, o movimento que gradativamente conferiu movimento na história da escultura e pode ser visto no *Kouros*, *Auriga de Delfos* e *Efebo de Crítios* é repetido. O *anjo* maior possui uma envergadura que permite vê-lo de costas; o *anjo* médio, por sua vez, demonstra um alcance visual menor, apesar de permitir uma expansão lateral dos drapeados; o *anjo* menor, além da distância, possui um envergamento totalmente horizontalizado o que restringe o campo de visão, basicamente, ao seu aspecto frontal.

Há também outra particularidade no *Efebo de Crítios* que dialoga com *Os anjos* da Catedral de Brasília e, por consequência, com o *Fragmento de anjo* da Câmara dos Deputados – a construção dos cabelos. Ceschiatti vai buscar referência em uma das esculturas mais antigas, que inaugurou também o uso de frisos na construção do desenho do cabelo. O *Efebo de Crítios* é um marco na mudança do estilo que até então obedecia à simetria e a frontalidade representada pelo *Kouros*. Sua cabeça possui uma espécie de franja que acompanha toda a sua circunferência na altura das orelhas (Figura 57), cujo volume destaca-se em relação à simulação de cabelos no centro. A porção ao centro se constitui por uma representação dos cabelos por meio de frisos.



Figura 57: Detalhe *Efebo de Crítios*

Fonte:

<http://www.attalos.com/cc307/archaic/index.html>

A cabeça do *Fragmento de anjo* de Ceschiatti (Figura 58 e Figura 59) possui a constituição dos cabelos similar: há frisos no centro da cabeça. Porém, tais frisos são diferentes da obra de *Crítios* que usou linhas apenas no sentido vertical, pois Ceschiatti oscilou entre linhas verticais e horizontais. No *anjo*, o artista preferiu privilegiar a horizontalidade da franja que se divide camadas sobrepostas e contrastam com os frisos centrais verticalizados, diferente do *Efebo* que tem os cachos divididos em gomos.



Figura 58: Vista lateral da cabeça do *Fragmento de anjo*.

Fonte: acervo pessoal



Figura 59: Detalhe da cabeça do *Fragmento de anjo* vista de cima.

Fonte: acervo pessoal

3.4. Anjos médio e maior na relação com a *Vênus*, de Botticelli

Ceschiatti privilegiou a frontalidade, pois por terem sido encomendadas para que ficassem suspensas no centro da Catedral de Brasília, parte das esculturas ficaria fora do alcance do espectador. Um fato que enfatiza a destinação das obras para local em que tivessem que ficar suspensas é a posição dos pés de cada uma delas. Partindo dos pés, verifica-se uma verticalidade, iniciada pela ponta aguda dos dedos dos pés, que evolui no volume das obras e ganha amplitude para desembocar na horizontalidade das asas.

O *anjo* de porte médio possui as asas abertas formando uma linha horizontal e configura uma imagem piramidal invertida. Seus drapeados se expandem, acompanhando a abertura das asas e contrastando com os drapeados do anjo maior. Embora ambos possuam o recurso de *pano molhado*, o anjo médio sugere estar flutuando. Para isso, os drapeados foram concebidos como se a conter o ar entre as volumosas dobras, fato que também pode ser verificado no *Fragmento de anjo*. Este, inclusive, permite que os drapeados aerados, sejam vistos por trás. Os gomos construídos sugerem que o *anjo* está parado e que há um movimento de ar que constrói a silhueta no tecido.



Figura 60: Alfredo Ceschiatti, *Os anjos*, 1970, Duralumínio, tamanhos e pesos variados, Catedral Metropolitana de Brasília, DF.

Fonte: <https://mapio.net/pic/p-25429047/>

A diferença quanto à sensação de velocidade entre o *anjo* médio e o *anjo* mais baixo é revelada pelo drapeado entre as pernas. Este faz com que haja uma aderência maior do tecido na musculatura das pernas causado pela força e direcionamento do vento que está em lado contrário do movimento de descida do *anjo* médio. Essa escultura e sua forma de triângulo invertido evidencia o ponto mais agudo no dedão do pé esquerdo. A posição do pé sugere o pouso, ou seja, uma ligação entre o espaço mais alto e o espaço mais baixo que é o chão em que pisa o espectador. Porém, esse movimento não se concretiza, pois o *anjo* continua suspenso.

Essa ideia da ação da gravidade, que aproxima o corpo do solo, também é reforçada por essa construção física em formato de triângulo que, como uma seta, sinaliza o local de destino da obra. Em *Fragmento de Anjo*, como também no *Anjo* médio, verifica-se um gesto que busca manter o tecido que tende a cair junto ao corpo. A mão segura o drapeado que, em um gesto de pudor não permite revelar o que está por baixo do tecido. Não é exagero supor que Ceschiatti procurou referências para compor o segundo anjo em *O nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli



Figura 61: Detalhes do *Fragmento de anjo* e de *O nascimento de Vênus*

Fontes: <http://thegolfclub.info/related/botticelli-birth-of-venus-analysis.html> e acervo pessoal

Pelo *Fragmento de anjo*, é possível ver a parte de trás do *anjo* médio da Cathedral. Apesar de não possuir as asas e a parte abaixo do quadril, o fragmento permite algumas constatações. O drapeado visto pela frente é bem mais volumoso em relação ao dos outros *anjos* e o que chama atenção é o formato de sua parte posterior do drapeado, que se

assemelha ao formato de concha da *Vênus* (Figura 61). Entretanto, a alusão à *Vênus* de Botticelli não se restringe a isso. A mão pudica vista na *Vênus* é repetida no *anjo* que evita que um dos tecidos que cobre o seu colo caia.

Por ter sido cortado na altura do quadril, o *Fragmento de anjo* acaba por permitir um enfoque à curva dessa parte do corpo e reforça a ideia de que se trata de um corpo feminino. A *Vênus* de Botticelli remete a uma nudez casta e, embora nua, ela cobre o seio com uma das mãos e cobre sua genitália com os cabelos. Tal característica também está presente no *anjo*. Ele está coberto, mas o seu tecido, sob efeito de *pano molhado*, mostra aderência ao corpo. A exposição do umbigo demonstra que além de fino e úmido o tecido é transparente. O *anjo* está vestido, mas o panejamento não é suficiente para ocultar a sua anatomia.

Nessa seara, *Zéfiro*, o personagem alado que aparece na pintura de Botticelli, apesar de ser secundário, parece não ter passado despercebido. Embora o anjo médio remeta à *Vênus* (Figura 62), o *anjo* maior tem o desenho das asas diferente dos outros. Estas são arredondadas como as do deus dos ventos que com a deusa *Flora* no colo, também aparece na pintura.



Figura 62: O anjo e a Vênus

Fonte:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anjos_da_Catedral_Metropolitana_de_Bras%C3%ADlia.jpg

Fonte: <http://thegolfclub.info/related/botticelli-birth-of-venus-analysis.html>

Ressalta-se que na mitologia grega *Zéfiro* é o ser que mais se aproxima do anjo da liturgia judaica. Em favor dessa analogia entre o deus e o anjo, além do contorno das asas, há semelhança entre a posição das pernas e dos pés. Observe-se que a posição oblíqua do

anjo no espaço interno da Catedral também pode ser vista no deus dos ventos da pintura de Botticelli que, conforme a cena mitológica, está prestes a pousar.

3.5. A relação com *Vitória de Samotrácia*

A forma do quadril do *Anjo* de porte médio da área interna da Catedral de Brasília denuncia que a anatomia escolhida para essa escultura é a de um corpo feminino. Algo que fica ainda mais evidente no *Fragmento de anjo* da Câmara dos Deputados, já que o recorte feito na altura do quadril evidencia essa parte do corpo. O panejamento, os drapeados e efeito de pano molhado tornam as curvas do corpo do *anjo* ainda mais marcadas. Isso acaba por conferir uma narrativa uma vez que por mais sutil que seja os drapeados e o panejamento junto ao corpo esses revelam a direção do vento pela forma com que os drapeados foram constituídos. O *anjo* maior, embora não tenha a forma do quadril tão arredondada em relação ao *anjo* de porte médio, traz também essa relação com o panejamento e um claro diálogo com a *Vitória da Samotrácia*, já que também instiga a ideia de movimento. A relação dessa *Vitória alada* com o movimento é relatada por Sheldon Cheney:

A Vitória de Samotrácia ou a Vitória Alada alcança um senso do movimento que tem provocado a admiração de todos desde sempre. E em verdade o fragmento, tal qual se apresenta, possui algo mais do que uma ação narrativa. Tem um impulso indiscutível, e uma densidade impressionante. (...) Se os pedaços faltantes pudessem ser restaurados, tudo indica que o resultado seria um absurdo conjunto de efeitos dispersos, com tochas e grinaldas esclarecendo o simbolismo da composição. (CHENEY, s.d., p. 276-277).

A forma do primeiro *anjo*, além de dialogar com os painéis que Ceschiatti fez para a Pampulha de 1944, reafirma a influência que Ceschiatti recebeu de Candido Portinari e a volumetria dos pés e braços. Os pés e mãos exagerados do primeiro *anjo* encontram apoio em *Colona sentada*, de 1935, e em *O lavrador de café*, de 1934. Somado à influência de Portinari na concepção do *anjo* está a já citada referência clássica da *Vitória de Samotrácia* (Figura 63). O historiador João Barreira aponta características quanto à geografia do local em que essa escultura foi encontrada, esse dado pode ter influenciado a forma do panejamento e do drapeado concebidos por outros artistas, como Donatello, assim como também Ceschiatti:



Figura 63: Vitória da Samotrácia, 220-190 a.C., Mármore, 557 cm x 275 cm, Museu do Louvre, Paris, França.

Fonte: <https://www.verummortem.es/2017/05/especial-historia-del-arte-victoria-sin.html>

Samotrácia é uma ilha penhascosa e pouco fértil que fica na parte setentrional do Mar Egeu. Politicamente obscura, era famosa por um templo dos Cabiras, divindades do fogo, indículo da sua riqueza metalúrgica, e foi durante o domínio macedónico um lugar de peregrinação intensa que provocou a erecção de numerosos edificios, templos, pórticos, altares. Em 1963, um arqueólogo francês, andando em escavações junto de um desses pórticos, viu à distância de 50 metros emergir da terra um fragmento de mármore branco: era o seio de uma estátua submersa dois pés abaixo do nível do solo. Erguida, viu-se que era uma *Vitória* mutilada, sem cabeça, sem braços, mas de um trabalho a um tempo arrojado e fino, asas abertas, a clámide como flamulando às palpitações da aragem marítima. Perto, dentro de uma cela fechada de três lados a fim de ficar protegida dos esboroamentos da montanha, havia uma dúzia de blocos de mármore cinzento: era ali que devia ter estado a figura, nesse nicho sobranceiro ao mar, sobre aquelas pedras robustas⁶². (BARREIRA, 1944, p. 275).

A fala do historiador português revela que se trata de uma deusa marinha, devido à proximidade da *Samotrácia* da água. Uma vez estando na proa de um navio, essa devia receber golpes de água do mar sobre a sua roupa e estar em contato com a liberdade dos ventos litorâneos que encontravam em seu corpo um obstáculo. Esses elementos foram explorados no reter dos tecidos que marcam suas curvas, conferindo-lhe drapeados aderidos à pele. Argan, ao mencionar Donatello, refenda a técnica do *pano molhado*. Entretanto, como pode-se perceber pela *Vitória* em questão, tal técnica não lhe era original.

Essa *Vitória* ou *Vitória alada*, é uma das esculturas da antiguidade que apresenta o panejamento de maneira a revelar parte de sua anatomia e uma cicatriz característica dos

⁶² Foi preservada na citação a grafia da época da edição portuguesa de 1944.

humanos: o umbigo. Tal efeito de aderência do tecido ao corpo, promove parte dos drapeados livres ao vento e parte fixada no corpo. Essa constituição da direção dada ao corpo é também um marco na forma de conceber esculturas, uma vez que privilegia não só a frontalidade, mas a lateralidade da obra conforme atesta Valeriano Bozal:

A lateralidade introduzida na estátua, já marcada pela obliquidade da base, conduz uma visualização oblíqua, de três quartos, na qual se dissolve a determinação frontal (estritamente de perfil) como o que hoje costuma-se oferecer nas fotografias, ganhando, no entanto, a estimação do próprio corpo, sua estilização e dinamismo, quase em equilíbrio, resultado da articulação de todas essas orientações. ((BOZAL et al., 1995, p.112).

Vitória de Samotrácia foi concebida a partir da união vários blocos de mármore e algumas partes da escultura não foram encontradas. Ao final, essas foram recompostas pela restauração (Figura 64). Sua cabeça e seus braços nunca foram encontrados, apenas parte de uma da mão direita que sugere um aceno de cordialidade; restando apenas o dedão e o dedo anelar (Figura 65).



Figura 64: Restauros em gesso na escultura Vitória da Samotrácia.

Fonte: guiadolouvre.com/index.html



Figura 65: Detalhe de parte original de Vitória da Samotrácia.

Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/417286721705200781/?lp=true>

O diálogo do conjunto *Os anjos* com a *Vitória da Samotrácia* é revelado por alguns detalhes em comum. É certo que tanto o *anjo* maior quanto aquele de porte médio, embora separados pelos tipos de drapeados construídos, se unem à obra grega pela transparência apresentada frontalmente e que revela o umbigo. Enquanto o *anjo* de porte médio possui drapeados que acompanham a verticalidade das pernas, o *anjo* maior possui drapeados horizontalizados que revelam a aparência de *contraposto*. Esse recurso de falso *contraposto* também é observado na *Vitória da Samotrácia*. A distância entre as pernas é evidenciada de modo que a concentração de tecido está na perna direita enquanto a esquerda apresenta o aspecto de *pano molhado*, tendo a musculatura delineada pelo tecido. Apesar da aparente separação das pernas essas são unidas pelos drapeados, algo que reafirma a unidade do bloco.

Outro enlace com a *Vitória* reafirma a unidade do conjunto *Os anjos* em relação com o espaço interno da Catedral de Brasília. Mesmo com o apelo frontal da escultura grega, o panejamento conferido à perna esquerda a deixa com a musculatura exposta e desvia o olhar para a parte lateral da escultura. Embora a escultura esteja no centro de uma longa escada no Museu do Louvre, na França, um local que privilegia a sua frontalidade, a transparência que revela o contorno da coxa esquerda seduz o espectador a querer ver a escultura sob outro ângulo também. Com o dorso à frente, alinhado com o joelho direito, a estrutura corporal exalta a visão lateral da escultura cuja alongamento se constrói na extensão das asas.

Como analisado ao tratar-se das marcas estilísticas, tal percurso do olhar em direção à lateralidade também se evidencia em *Os anjos*. Ressalta-se que o *anjo* maior possui uma leve inclinação que permite ao espectador o acesso visual à parte lateral e à traseira da obra, assim como o *anjo* de porte médio tem uma inclinação mais acentuada de modo que a uma certa distância é possível ver em parte a sua lateralidade.

4. ELEMENTOS DE ESTILO *VERSUS* ELEMENTOS TEMÁTICOS: DIFERENÇAS E APROXIMAÇÕES APLICADAS A OUTRAS OBRAS DE ALFREDO CESCHIATTI

Aos dois conjuntos de obras da Catedral de Brasília foram agregadas outras obras que com elas dialogam como *Os painéis* da igreja de São Francisco de Assis no Conjunto Cultural da Pampulha em Minas Gerais; o *Crucifixo* do Supremo Tribunal Federal em Brasília e a *Pietà* do Santuário de Nossa Senhora da Piedade em Caeté, Minas Gerais. Em um primeiro momento, o elo entre essas obras é o temático, uma vez que se tratam de obras que fazem referência à liturgia do Velho e do Novo Testamento. Todavia, esse elo não é o único, pois a forma também interfere no sentido de unidade que envolve essas obras e na maneira com que se integram à arquitetura e ao espaço urbano. A indagação, portanto, não é tão somente quanto a quais são os elementos que compõem essa integração, mas também analisar como ela acontece.

Quem passa pelo centro de Brasília pelo sentido que vai da Rodoviária do Plano Piloto para o Congresso Nacional toma a via que passa pela Esplanada dos Ministérios (Figura 66). Nessa área, que possui um conjunto de prédios padronizados – como os Ministérios – e construções diferenciadas – como o Palácio Itamaraty e o Congresso Nacional – alguns dos edifícios abrigam as obras de Alfredo Ceschiatti tratadas nesta dissertação.



Figura 66: Esplanada dos Ministérios.

Fonte: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/images/Diversas/DF_Brasilia/

O primeiro⁶³ conjunto de obras que pode ser avistado é *Os evangelistas*, que, como já citado, está integrado à área externa da Catedral Metropolitana de Brasília. Após a Catedral, há uma sequência de edifícios que compõem o lado direito da Esplanada dos Ministérios e ao final deles há o Palácio Itamaraty. Em seu interior, próximo à janela que dá vista ao Palácio da Justiça, estão *As gêmeas*. O Palácio Itamaraty é a sede do Ministério das Relações Exteriores. Um pouco abaixo do Itamaraty está o Supremo Tribunal Federal – STF e, à sua frente, em praça pública está uma das obras mais conhecidas de Ceschiatti: a *Justiça*⁶⁴ em granito (Figura 67). Porém, ela não é a única obra do artista integrada ao STF. Assim como na Catedral de Brasília, há duas obras do artista, uma obra na área externa e outra na área interna. A obra que fica próxima ao Plenário, apesar de possuir outra anatomia e ter sido confeccionada em bronze, também se chama *Justiça*. (Figura 68). A obra em bronze foi criada na época da reforma do Plenário do STF, junto à mudança da porta de entrada daquele espaço. A entrada foi deslocada para as laterais e no local da antiga porta está exposta a *Justiça* em bronze cuja base soldada à cabeça faz as vezes de lacre⁶⁵.



Figura 67: Alfredo Ceschiatti Detalhe de *Justiça*, 1961, granito, 330cm x 148 cm, Superior Tribunal Federal STF, Brasília, DF.

Fonte:

<https://www.flickr.com/photos/aragao/8407203026>



Figura 68: Alfredo Ceschiatti, Detalhe da *Justiça*, 1978, Bronze 50 cm x 53 cm x 65 cm (a cabeça), Supremo Tribunal Federal, STF, Brasília, DF.

Fonte:

<http://mapaveira.blogspot.com/2016/12/justica.html>

⁶³ O critério para eleger *Os evangelistas* como o primeiro conjunto de obras foi o sentido da via que está à frente da Catedral de Brasília. Seguindo a pista, na sequência, há outros espaços que agregam obras de Ceschiatti como o Palácio Itamaraty e o Supremo Tribunal Federal.

⁶⁴ Embora seja costume fazer a referência a essa escultura como *Deusa Justiça*, na base da escultura em granito está mencionado apenas *Justiça*.

⁶⁵ Conforme cópia de documento do STF que está em anexo.

Por fim, há o Congresso Nacional formado pelo Senado Federal e pela Câmara dos Deputados os quais também possuem obras de Ceschiatti. No Senado, há a *Mulher nua* e na Câmara dos Deputados o, já mencionado, *Fragmento de anjo*.

4.1. O *Crucifixo* do Supremo Tribunal Federal

Uma obra pequena, pouco conhecida e que estabelece diálogo com *Os anjos* da Catedral de Brasília está no Plenário do STF (Figura 69): o *Crucifixo* (Figura 70). Essa obra, assim como *A Deusa Minerva*, possui os braços com forma retangular e as pernas com formas arredondadas. Devido ao pequeno porte e ao local em que está instalado há uma certa dificuldade em captar seus detalhes, mas é possível observar, da parte baixa, a geometria dos braços, referência que pode ser vista na *Justiça* da área externa que, de forma ampliada, permite conferir o traço.



Figura 69: Detalhe do Plenário do Superior Tribunal Federal.

Fonte: <http://www.brasilianatrilha.com.br/2017/>



Figura 70: Alfredo Ceschiatti, Crucifixo, 1978, bronze e madeira, 52 cm x 56 cm, Supremo Tribunal Federal, Brasília, DF.

Fonte: <http://www.brasilianatrilha.com.br/2017/>

A obra está logo acima e à esquerda da cadeira do presidente do Plenário que se senta no centro. Ela foi inventariada entre os “acessórios de interiores” e não entre as obras de arte, o que já foi motivo de discussão entre pessoas do meio jurídico. Tal fato rendeu uma consideração do então Procurador da Fazenda Nacional, José Levi Mello do Amaral Júnior; uma fala que reconhece a integração da obra de Ceschiatti ao espaço arquitetônico:

Ainda sobre a questão do crucifixo no Plenário do STF (Migalhas 968). Eu gostaria de lembrar que o painel do Plenário do STF é, em seu conjunto, uma obra de arte. O painel de mármore é de Athos Bulcão e o crucifixo de Alfredo

Ceschiatti. Cada placa de mármore possui um recorte correspondente a um quarto de um círculo. Os diversos recortes são rigorosamente iguais, exceto um, qual seja, aquele que abriga o crucifixo. O recorte em questão é rigorosamente maior. Ao que consta, desejou-se, com isso, expressar que a justiça humana deve ser isonômica (daí as diversas placas com recortes de igual tamanho) e que a justiça divina é maior do que a dos homens (daí a evidente desproporção do recorte que abriga o crucifixo em relação aos demais). Assim, aqueles que defendem a remoção do crucifixo também deveriam pregar a retirada de todas as placas, uma vez que essas, em conjunto com o crucifixo, compõem um todo indissociável no seu singular significado artístico. (AMARAL JÚNIOR, 2004).

Mas é certo que a obra estava no projeto original da reforma do Plenário que ocorreu em 1978 que previa o símbolo religioso naquele espaço⁶⁶ O local e as formalidades exigidas para visita também dificultam a análise, pois por fazer parte do Plenário do STF, submetesse às suas limitações de horário para visita. A obra, assim como *Os anjos*, está suspensa em uma parte alta, porém na parede do Plenário. Entretanto, na obra *Crucifixo*, não há a possibilidade de percurso visual para sua lateralidade.

Na relação entre o *Crucifixo* e o *Painel de mármore* de Athos Bulcão não há concorrência visual, mas um acolhimento. A obra de Bulcão dialoga com o Plenário ao sugerir igualdade entre aqueles que têm por lá processos a serem julgados, a mesma igualdade existente entre os tamanhos das peças que compõem o painel, como pontuou Amaral Júnior. Entretanto, a obra de Bulcão também faz as vezes de espaço para recepcionar a de Ceschiatti, sugerindo uma dimensão para a justiça divina maior do que a justiça dos homens ao conceber uma peça em mármore maior do que as outras para integrar o *Crucifixo* de Ceschiatti.

Embora muito pequena as dimensões da obra permitem observar os braços geometrizados que Ceschiatti reservou ao Cristo. A cabeça baixa de Cristo, entretanto, pode ser vista também em uma obra maior e uma das últimas que Ceschiatti fez: *A Pietà* que está no Santuário de Nossa Senhora da Piedade em Minas Gerais.

⁶⁶ Segue em anexo o Relatório da reforma que o Plenário do Supremo Tribunal Federal passou em 1978. No documento, inclusive, consta a data em que a obra foi afixada no local: 27 de novembro daquele ano.

4.2. A *Pietà* na ladeira do Santuário de Nossa Senhora da Piedade

A *Pietà* (Figura 71) foi feita em 1983 sob encomenda do frei Rosário Jofylly, entretanto ficou guardada por cerca de 30 anos por ser considerada moderna demais⁶⁷. A obra hoje está em uma das rotatórias de acesso ao Santuário de Nossa Senhora da Piedade, em Caeté, Belo Horizonte.

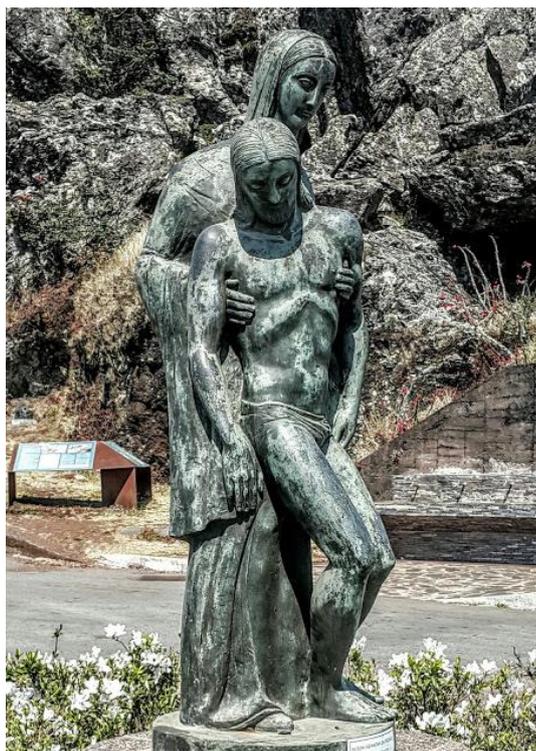


Figura 71: Alfredo Ceschiatti, *Pietà*, 1983, bronze, 170 cm, Santuário de Nossa Senhora da Piedade, Caeté, Belo Horizonte, MG.

Fonte: <http://arquiteturadosagrado.blogspot.com/2015/09/>

A obra dialoga com outras de Ceschiatti. A estrutura física de Maria é longilínea como em *Os evangelistas* e obedece a frontalidade tão característica das obras do escultor. Maria está totalmente centrada sobre a base, e a ponta do pé que costuma estar fora do pedestal nas obras de Ceschiatti ficou a cargo de Jesus. Com relação aos pés, nessa obra há um traço raro que pouco se repete: o uso de calçados presente nos pés de Maria. Para compor esse acessório Ceschiatti recorre a uma forma simples, constituída por um semicírculo volumoso sob o drapeado. O drapeado, registra-se, tem a mesma composição daquele que

⁶⁷ Segundo o site Estado de Minas, reportagem de Gustavo Werneck de 01/08/2013, consta que a escultura foi “feita especialmente para a Igreja Nova das Romarias, também no topo da serra, a peça ficou um tempo nesse templo, mas depois foi retirada por ser considerada muito moderna. No lugar ficou outra mais piedosa, conforme os religiosos, dedicada à padroeira do estado e de autoria de Léo Santana”

cobre parte dos pés descalços das obras que compõem o conjunto *Os evangelistas*. Em ambos os casos a pequena dobra registra um excesso de tecido, mas também reafirma a volumetria e a densidade da massa. Os pés de Maria poderiam estar totalmente escondidos sob o manto, sendo sinalizados por um volume extra no tecido, mas Ceschiatti resolveu privilegiar a frontalidade ao deixar aparentes a ponta dos sapatos, algo que, inclusive, está em harmonia com a posição dos pés de Jesus Cristo. A obra, tal como *Os evangelistas*, demonstra dobras no tecido na parte traseira da escultura, mas é a exposição da ponta dos pés que, calçados ou não, que reafirma o protagonismo da parte frontal nas esculturas de Ceschiatti.

A iconografia costuma apresentar Maria vestida o manto e a de Ceschiatti cumpre esse protocolo. Entretanto, é preciso resgatar a memória de que Ceschiatti referenda a arte grega arcaica para compor os cabelos de suas esculturas; a análise ganha mais profundidade quando se observa que, em relação à forma com que Ceschiatti compôs a cabeça do *Fragmento de anjo*, comparada à cabeça de Maria, há de se perceber uma inversão da volumetria.

Nas obras em que Ceschiatti fez referência à arte arcaica, o centro da cabeça aparece em baixo volume e a franja que circunda a cabeça é exaltada. Na composição da cabeça de Maria, para que não houvesse concorrência entre os frisos do cabelo e o drapeado do véu, esse foi composto arredondado e sem dobras. Inversamente em relação à composição de outras cabeças, é a parte de trás, no caso a composição do véu, que tem o volume maior.

Chama a atenção também o fato de que, embora seja uma cena que marca o momento logo após o corpo de Jesus ter sido retirado da cruz, o protagonismo é dado à Maria. É ela que tem a construção corporal solene, pois foi concebida, assim como outras obras de Ceschiatti, de forma austera, algo que se contrapõe com à forma do corpo de Jesus que possui partes flexionadas e que revelam o peso do corpo que tende a cair. Jesus, nos braços da mãe, foi alocado de forma oblíqua e há um desvio de seu corpo ante a retidão do corpo de Maria.

Essa retidão dada à forma do corpo de Maria é uma das características que irmanam as obras de Ceschiatti. A linha que costuma unir as sobrancelhas com o contorno do nariz, assim como também a discreta ou ausente contração da musculatura facial – constituem traços que também conferem essa austeridade às obras. Entretanto, apesar dessas características comuns, há um pormenor que as diferencia: o desenho dos olhos e pálpebras e, em alguns casos, o volume do globo ocular.

As feições de Maria, se comparadas com as da Maria do interior da capela, faz com que a santa de Ceschiatti pareça indiferente à morte do filho. A *Pietà* do interior da capela (Figura 72), atribuída a Antônio Francisco Lisboa – o Aleijadinho –, possui um cromatismo

e uma dramaticidade que não estão presentes na obra de Ceschiatti. Este dado é compreensível quando se reporta que a Maria da área interna é uma obra barroca, em madeira, com toda uma carga teatral, enquanto a de Ceschiatti é uma obra moderna que privilegia a forma.

Outro detalhe que conforma as propostas para as duas esculturas é a constituição dos sapatos. Os sapatos coloridos de Maria na *Pietà* de Aleijadinho, além de pontiagudos, estão alinhados com o drama da cena, um deles demonstra tensão pelo fato de um dos pés não se apoiar totalmente na base. Algo diverso na obra de Ceschiatti dado que Maria, em sua escultura, está centrada a segurar um corpo



Figura 72: Atribuída a Antônio Francisco Lisboa, dito o Aleijadinho, Pietà, Madeira, Igreja Nossa Senhora da Piedade, Caeté, Belo Horizonte, MG.

Fonte: <https://www.a12.com/academia/artigos/ermida-tesouro-mineiro>

A *Pietà* de Ceschiatti ficou por cerca de trinta anos sem ser exposta em área aberta e já ficou por algum tempo na área interna da biblioteca do santuário (Figura 73). Hoje, embora exposta, o local em que está é o centro de uma rotatória em uma das vias de acesso para o alto do morro em que o santuário foi construído (Figura 74). A escultura alterou o trajeto de acesso ao Santuário⁶⁸ e ela está de frente para quem chega e de costas para quem parte.

⁶⁸ Segundo o site Estado de Minas, reportagem de Gustavo Werneck de 26/08/2013 a escultura voltou a ser exposta em 31 de julho de 2013 em uma rotatória construída à época perto do restaurante e do acesso à ermida.



Figura 73: Pietà na biblioteca do santuário

Fonte: <http://santuaronossasenhoadapiedade.arquidiocesebh.org.br/santuario/espaco/>



Figura 74: Vista da Pietà no santuário

Fonte: <http://pelasestradasdeminas.com.br/caete-serra-piedade-santuario-nossa-senhora/>

4.3. *Pietà*: um homem nu nos braços de uma mulher vestida.

Quando se leva em conta que Ceschiatti costumava fazer variantes em tamanhos menores de algumas de suas obras, a *Pietà* do santuário de Nossa Senhora da Piedade em comparação com uma variante menor nem será tão “moderna” assim. A obra pequena possui traços precisos para compor detalhes. As linhas são funcionais para delimitar os cabelos das duas figuras, assim como para construir os drapeados do manto de Maria. Fica evidente a relação entre a massa e a linha: talvez pela dimensão, que é bem pequena, a obra se torne mais compacta e verticalizada; a linha que compõe os drapeados e os cabelos de Maria são exemplo de que os sinais nessa variante são mais gráficos do que esculturais, algo que remete à sobriedade das linhas que Ceschiatti utilizou enquanto ilustrador. Uma sequência de linhas compõe os cabelos de Jesus, assim como outra sequência compõe o drapeado do manto de Maria. Um dos recursos que enaltece essa relação é o pouco uso da pátina, já que a variação cromática dela, nessa obra, permite poucos desvios no olhar do espectador.

Todavia, embora a simplicidade das linhas utilizadas mereça relevo, um elemento raro na obra de Ceschiatti ganha protagonismo: essa variante da *Pietà* (Figura 75) é composta de um, talvez único, nu masculino feito pelo artista.



Figura 75: Alfredo Ceschiatti, Pietà, Bronze, 51 x 12 cm, Coleção Particular.

Fonte: <http://www.crayonescritoriodearte.com.br/peca.asp?ID=1582177>

A construção, quanto à posição dos dois corpos e à forma com que Maria apresenta o Jesus morto remete à obra maior integrada ao santuário de Nossa Senhora da Piedade. Entretanto, na variante pequena a relação entre corpo nu e corpo vestido fica mais evidente, já que o Jesus contrasta com a Maria vestida em um manto que a cobre da cabeça aos pés. A nudez constituída por Ceschiatti vai dialogar com as suas obras que apresentam o corpo desnudo ou com algum panejamento que lhe oculta algumas partes.

Há de se observar uma inversão no posicionamento dos gêneros na composição da obra. Vale lembrar de que, principalmente na pintura, é a mulher que costumeiramente está em situação de nu ou de nudez e o homem, na condição de espectador. Nessa *Pietà* é uma mulher que, vestida, de corpo ereto e com o olhar à frente, segura um corpo masculino nu em seus braços. O rosto dela é dado, já que a sua face está ao alcance direto do espectador; o mesmo não foi reservado à posição da cabeça do homem que, com o rosto de soslaio, acompanha a posição oblíqua do corpo que pende nos braços da mulher. Isso exige do espectador deslocamentos para alcançar-lhe a expressão da face.

As pernas do corpo sem vida, flexionadas, contrastam com as pernas retas da mulher que suporta o peso do corpo masculino. Embora a temática dessa escultura seja a mesma daquela que está no Santuário de Nossa Senhora da Piedade, em Minas Gerais, essa variante coloca luz na inversão da exploração do corpo. Sobre a coisificação do gênero feminino diz John Berger:

Os homens olham as mulheres. As mulheres veem-se sendo olhadas. Isso determina não só a maioria das relações entre homens e mulheres, mas ainda a relação das mulheres entre elas. O fiscal que existe dentro da mulher é masculino:

a fiscalizada, feminino. Desse modo ela vira um objeto e mais particularmente um objeto de visão: um panorama (BERGER, 1999, p.49).

Maria vestida apresenta ao espectador o corpo de Cristo. Todavia o corpo nu em suas mãos não tem conotação sexual. O corpo sem vida é objetificado. A cabeça baixa e o desvio do rosto, algo que dificulta a identificação do corpo do homem, lhe tira a individualidade. Essa ideia de objetificação constituída pelo corpo despido de Cristo ganha força em outro momento da fala de Berger:

Estar despido é sermos nós mesmos. Estar nu é ser visto por outros e, contudo, não ser reconhecido como quem se é. Um corpo despido tem de ser olhado como um objeto a fim de tornar-se um nu. (Vê-lo como um objeto estimula seu uso como um objeto.) A nudez revela a si mesma. O nu é colocado em exibição. Estar despido é estar sem disfarce. Estar em exibição é ter a superfície da própria pele, os cabelos do próprio corpo, transformados num disfarce que, naquela situação, jamais pode ser abandonado. O nu está condenado a nunca ficar despido. O nu é uma forma de vestuário. (BERGER, 1999, p.56).

Comparando as duas obras, embora ambas tenham o mesmo tema, o panejamento muda o foco da leitura e, inclusive, faz pensar sobre a sua destinação. Na obra maior o foco vai para o rosto de Maria e não para o de Jesus. E não é tão somente a condição de Jesus estar com o rosto fora do foco do olhar do espectador o que dificulta o alcance de seu semblante: as feições do rosto de Maria reserva às de Jesus o segundo plano. O que mais chama a atenção é a austeridade, tão presente nas obras de Ceschiatti, que mesmo na composição da cena dramática, conferiu um aspecto de indiferença por parte de Maria ante a morte do filho. Talvez, a acusação de ser “moderna demais” tenha ocorrido por conta de um sentimento de piedade não ter sido reconhecido pelos fiéis.

No caso da variante de pequeno porte, a nudez de Jesus Cristo vem em primeiro plano, já que o corpo é exposto ao espectador e tem Maria como suporte; a objetificação fica mais aparente por não existir vestimentas e nem o percurso do drapeado a ser seguido pelos olhos do espectador: o objeto é mostrado como é. A nudez de Cristo talvez atenuasse o semblante indiferente de Maria ou o anulasse, mas não o faz porque a obra, diferentemente da outra, foi concebida para um espaço privado. Não há o mesmo crivo do olhar ou da censura pública, apenas o apreço de quem quis adquirir a obra para si.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Alfredo Ceschiatti tinha como objetivo conceber obras que fossem integradas ao espaço, algo que conseguiu, haja vista que ele possui obras presentes em espaços urbanos e arquitetônicos em algumas das mais importantes cidades do Brasil.

Foi eleito para a investigação um pequeno conjunto de obras de tema judaico-cristã, mas com a consciência de que Ceschiatti abordou também temas mitológicos e cívicos. A análise discorreu em profundidade pelo conjunto *Os evangelistas*, da área externa da Catedral de Brasília e, em seguida estabeleceu diálogo com o conjunto interno: *Os anjos*. Na mesma esteira, foi incluído o *Crucifixo* do STF, a *Pietà* do Santuário de Nossa Senhora da Piedade em Minas Gerais e a variante dela, que, embora tenha a mesma temática e seja homônima, possui forma e tamanho diferentes.

Embora em alguns momentos a análise tenha passado pelo conteúdo temático das obras o foco foi o da forma. O intuito foi o de fazer uma análise sem a presença da ordem divina e nem do que é tido como maravilhoso; mesmo sendo obras religiosas, o apreço maior foi dado à matéria e ao manejo dela por parte do escultor. O que a princípio era só análise do diálogo da obra com o espaço acabou se estendendo para o processo de criação também.

Para tanto, foi colocada luz em algo trivial para se pensar no processo de criação do objeto: uma receita de pão. O texto foi capitaneado pela análise que o semioticista Algirdas Greimas fez outrora de uma sopa. Embora não citado no corpo do texto a obra de Merleau-Ponty – A fenomenologia da percepção – foi também um texto motivador para esse momento da análise. Afinal de que é feito um pão? Parece algo de execução simples quando já o encontramos pronto para o consumo logo no início do dia. Ceschiatti compara o trabalho do padeiro com o trabalho do escultor como um convite a se compreender a maneira como a forma de uma escultura é concebida, o percurso desde o molde até a fundição, culminando com a obra pronta diante ao espectador. Como restou apresentado nos capítulos anteriores, a obra de Ceschiatti dialoga com o espectador, com o espaço e ainda com outras obras de sua autoria. A forma, portanto, é de extrema relevância para a compreensão do diálogo entre suas obras.

Às vezes, para que algo trivial adquira o status de inusitado é necessário que se altere a forma com que o objeto em questão é observado ou ainda, para que se percebam as nuances próprias do objeto, se faça uso de alguma analogia ou, quiçá, uma alegoria. Foi constituída, então, uma alegoria do pão.

A constituição da massa do pão, vai bem além da sua literalidade, pois assim como a criação de outros objetos, essa exige tempo; diálogo de matérias; manualidade; substituições;

criatividade e relação espacial. Sim, relação espacial. Afinal, a massa pode transbordar a forma.

Segundo Vera Brant⁶⁹, que foi amiga de Ceschiatti, um dos *anjos* teve que ser dividido ao meio para que coubesse no caminhão que iria transportá-lo ao local de destino. Já outros foram divididos para compor outras variantes em outros espaços. A partir do *anjo* médio da Catedral foi elaborado a *Cabeça de anjo*, em duralumínio (o mesmo material daquele que está suspenso na Catedral) e o *Fragmento de anjo*, em bronze. Essas variantes, próximo ao solo, permitem ao observador notar as minúcias que não são vistas naquele que está suspenso. E ainda há a variante do *anjo* menor, aquele que está ainda mais distante dos olhos, mas que também permite a observação de apenas algumas das partes. Um mesmo *anjo*, portanto, permitiu obras variantes e pertencentes a espaços diferentes.

Nesta pesquisa, o apreço por essas minúcias é o que levou à identificação das diferentes formas que Ceschiatti deu às obras de mesmo tema. *Os evangelistas*, por exemplo, possuem várias afinidades, a começar pelo tamanho, pelos corpos longilíneos e características comuns na forma com que a íris dos olhos foi constituída. Trazer Rodin e a relação que ele compôs para o *Adão* e *As sombras* foi uma chave de entendimento para o fato de Ceschiatti ter composto *Os evangelistas* usando a mesma matriz anatômica tal como fez Rodin com as obras citadas. Mais uma vez, relação que adquire relevo quando se observa as variantes que Ceschiatti compôs a partir dos *anjos* da Catedral e os locais em que essas estão alocadas. Algo que foi pontuado também quanto à *Pietà* integrada ao Santuário em Minas Gerais e a variante menor que apresenta um Jesus nu.

Para abordar essa relação espacial urgiu observar outro tipo de relação que Ceschiatti construiu: uma relação temporal. Com isso foram construídos diálogos com alguns dos artistas cujas influências estavam mais aparentes no gene da obra de Ceschiatti. Alguns artistas lhe foram contemporâneos. Cândido Portinari foi influência direta, dado que Ceschiatti foi aluno dele; a volumetria compacta presente no *anjo* maior da Catedral de Brasília é uma resposta a isso. De Michelangelo uma característica bem pontual nos *evangelistas*⁷⁰: a ponta do pé que foge da base e a forma do panejamento escolhidas pelo escultor para que houvesse consonância entre as formas das obras e o espaço.

Outros artistas também influenciaram a obra de Ceschiatti, mas optou-se nesta pesquisa por dialogar com algumas obras ditas primitivas, por elas estarem mais próximas

⁶⁹ O texto de Vera Brant segue em anexo.

⁷⁰ Com exceção de *São Marcos* que, para fazer parte da pirâmide formado por *São Mateus* e *São Lucas* ficou com os pés totalmente sobre a base.

do objetivo de Ceschiatti. Algumas obras do período helênico como as *Cariátides* gregas do século V a.C. ou *Auriga de Delfos* de 475 a.C. As primeiras foram integradas totalmente à arquitetura religiosa, já o *Auriga*, embora não integrado literalmente ao espaço arquitetônico, tem as vestes que aludem à coluna jônica. Além disso, a obra, em termos conceituais, é um *ex-voto*, algo que a associa a um espaço religioso.

Soma-se a essas o *Kouros de Anavisos* e o *Efebo de Crítios* cujas formas ecoam nos cabelos do *anjo* de porte médio (algo que pode ser visto em outras obras de Ceschiatti) e na construção física dos *evangelistas*. O apreço pelo labor escultural em detrimento da beleza e do naturalismo é uma das características mais pontuais dessas obras. A frontalidade também denota relação com o espaço, dado que o alcance dela se dá quando posicionada no espaço e quando levado em consideração o local daquele que a observa. O primor pela frontalidade é visto em *Os evangelistas*, mas é ainda mais elevado nos *anjos* suspensos que gradativamente vão passando de uma postura semi-verticalizada até uma totalmente horizontalizada.

No conjunto de obras analisado, portanto, foi percebido um primor pelo protagonismo da massa que foi manejada para consubstanciar a escultura e na forma com que essa estaria em relação ao espaço. Ceschiatti recebeu influências, sim, de alguns nomes da arte moderna, mas foi na arte primitiva que buscou referência maior para o seu trabalho. Na lida com a massa deu protagonismo a detalhes, como o desvio da cabeça ou o desenho de olho que corroborassem com a integração da obra ao espaço. É inegável o valor do sentido que irmana as obras e as une ao espaço, mas o valor da forma não há de ser negligenciado. Ceschiatti foi um escultor que soube atribuir valor a isso, tanto que o apreço que deu à forma adquiriu grande importância nessa integração, além de ter reforçado o diálogo entre suas esculturas independentemente do fato de que algumas delas possuam temas diferentes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, Giulio Carlo. **Clássico anti-clássico**. São Paulo, SP. Editora Companhia das Letras, 1999.
- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. São Paulo, SP. Cengage Learning Edições Ltda., 2012.
- BALZAC, Honoré de. **A obra-prima ignorada seguida de Um episódio durante o terror**. Santa Maria, RS. Editora L& PM Pocket, 2012.
- BAZIN, Germain. **História da história da arte**. São Paulo, SP. Martins Fontes, 1989.
- BERGER, John. **Modos de ver**. Editora Rocco. Rio de Janeiro, RJ. 1999.
- BRANDÃO, Junito. **Teatro grego: origem e evolução**. São Paulo, SP. Ars Poética, 1992.
- BRANT, Vera. Ceschiatti “você é um gênio”. Disponível em <http://verabrant.com.br/1/ensaios/Alfredo%20Ceschiatti-%20completo.htm> consultado em 22/07/2019.
- CHENEY, Sheldon. **História da arte**. Volume I. São Paulo, SP. Livraria Martins Editora. [s.d.].
- FABRIS, Annateresa **Recontextualizando a escultura modernista**. In RIBENBOIM, Ricardo. Tridimensionalidade: arte brasileira do século XX. São Paulo, SP. Itaú cultural: Cosac & Naify, 1999.
- FRITZ, Baumgart. **Breve história da arte**. São Paulo, SP. Martins Fontes, 1999.
- GOMBRICH, Ernest. **A história da arte**. Rio de Janeiro, RJ. Editora LTC, 1994.
- GREIMAS, Algirdas. **Da imperfeição**. São Paulo, SP. Hacker editores, 2002.
- KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo, SP. Martins Fontes, 1998.
- MÉNARD, René. **Mitologia greco-romana: volume I**. São Paulo, SP. Opus editora, 1997.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo, SP. Martins Fontes, 1999.
- OSTROWER, Fayga. **Universos da arte**. Editora Campus. São Paulo, SP. 1983.
- ZÖLLNER, Frank; THOENES, Christof. **Miguel Ângelo: a obra integral de pintura, escultura e arquitetura**. Lisboa, Portugal. Editora Taschen. 2017.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

ACERVO FOLHA DE SÃO PAULO. Edição de 06 de setembro de 1972. Disponível em <http://acervo.folha.uol.com.br/resultados/?q=ceschiatti&site=&periodo=acervo&x=16&y=13> consultado em 29/12/2017.

ALUMÍNIO E SUAS LIGAS. **Ligas de alumínio.** Disponível em http://ftp.demec.ufpr.br/disciplinas/TM052/Prof.Sheid/Aula_Aluminio.pdf consultado em 18/07/2019.

ALUNOS ONLINE. **Bronze.** Disponível em <https://alunosonline.uol.com.br/quimica/bronze.html> consultado em 18/07/2019.

BERGMAN, Ingmar. **Persona.** Filme. 1966. 93 min. Disponível em <https://www.dailymotion.com/video/x6ww2ez> consultado em 22/07/2019.

BRANT, Vera. Ceschiatti “você é um gênio” Disponível em <http://verabrant.com.br/1/ensaios/Alfredo%20Ceschiatti-%20completo.htm> consultado em 22/07/2019.

CÂMARA DOS DEPUTADOS. Centro cultural. **Alfredo Ceschiatti – “Sem título”.** Disponível em <https://www2.camara.leg.br/a-camara/visiteacamara/cultura-na-camara/museu/acervo/obras-de-arte/alfredo-ceschiatti/alfredo-ceschiatti-1918-belo-horizonte-mg-2013-1989-rio-de-janeiro-rj> consultado em 19/07/2019.

CORREIO BRAZILIENSE. Caderno Cidades. 01/10/2009. **Reforma faz a Catedral voltar no tempo.** Disponível em https://anjo.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2009/10/01/interna_cidadesdf,145531/reforma-faz-catedral-voltar-no-tempo.shtml consultado em 18/07/2019.

CULTURA GENIAL. **Escultura Davi de Michelangelo.** Disponível em <https://anjo.culturagenial.com/davi-de-michelangelo/> consultado em 13/07/2019.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Alfredo Ceschiatti.** Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10513/alfredo-ceschiatti> consultado em 30/12/2017.

ENTENDA COMO É FEITA A FARINHA DE TRIGO. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=962spWnar5g> Consultado em 11/05/2018.

GREIMAS, A.J. **Sopa ao “pistou” ou a construção de um objeto de valor.** Tradução: Edith Lopes Modesto. Significação: revista de cultura audiovisual. 1996. Disponível em <http://anjo.revistas.usp.br/significacao/article/view/90509> consultado em 14/07/2019

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Alfredo Ceschiatti**. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10513/alfredo-ceschiatti> consultado em 23/07/2019.

NATIONAL GALLERIES SCOTLAND. **Contrapposto**. Disponível em <https://anjo.nationalgalleries.org/art-and-artists/glossary-terms/contrapposto> consultado em 14/07/2019.

PARQUE DO FLAMENGO. **Monumento Nacional aos Mortos da Segunda Guerra Mundial**. Disponível em <http://www.parquedoflamengo.com.br/equipamentos/monumento-nacional-aos-mortos-da-segunda-guerra-mundial-2/> consultado em 25/07/2019.

PORTAL METÁLICA CONSTRUÇÃO CIVIL. Vidro: reforma da Catedral de Brasília. Disponível em http://anjo.metalica.com.br/pg_dinamica/bin/pg_dinamica.php?id_pag=315 consultado em 18/07/2019.

REVISTA VEJA. Edição 401 de 12 de maio de 1976. **Mãos na massa!** Disponível em <https://acervo.veja.abril.com.br/#/edition/34151?page=1§ion=1> consultado em 14/07/2019

TODAMATÉRIA. **O mito de medusa na mitologia grega**. Disponível em <https://www.todamateria.com.br/o-mito-de-medusa-na-mitologia-grega/> consultado em 23/07/2019.

TUDOGOSTOSO. **Pão italiano verdadeiro**. Disponível em <http://anjo.tudogostoso.com.br/receita/13434-pao-italiano-verdadeiro.html> consultado em 14/07/2019.

WIKIHOW COMO FAZER DE TUDO. **Como modelar argila**. Disponível em <https://pt.wikihow.com/Modelar-Argila> consultado em 14/07/2019.

BIBLIOGRAFIA SUPLEMENTAR

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo, SP. Companhia das letras. 2002.

GREIMAS, Algirdas; Courtés, J. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo, SP. Cultrix. 1989

SABINO, Fernando. **A vida real**. Ilustrações: Alfredo Ceschiatti. São Paulo, SP. Círculo do livro, s.d.

TUCÍDIDES. **História da guerra do Peloponeso**. Brasília, DF. Editora UnB, 1982.

ANEXOS

ANEXO A: ENTREVISTA DE ALFREDO CESCHIATTI À REVISTA VEJA, EDIÇÃO 401, EM 12 DE MAIO DE 1976.



Ceschiatti em sua exposição no MAM: a busca do ideal grego de beleza

Mãos na massa

Longe está de ser provado que os filhos dos foguistas devam ter queda para incendiários. Foi com um raciocínio desse tipo, contudo, que um famoso psicanalista carioca tentou um dia explicar ao escultor Alfredo Ceschiatti a origem de sua vocação. "Seria uma espécie de atavismo", conta o artista com um sorriso, obviamente sem acreditar na explicação. "Meu pai, um imigrante italiano chegado no começo do século ao Brasil, era padeiro. Viviam com as mãos na massa. E eu, afinal, repito a mesma coisa. Só que troquei o trigo pela argila e, em vez de pães, faço estátuas."

Graças a elas, Ceschiatti é hoje certamente um dos mais vistos escultores brasileiros — embora seu nome não seja tão conhecido. Várias obras suas ornamentam os prédios oficiais projetados por Oscar Niemeyer em Brasília. Fotos delas percorrem todo o mundo, em slides, postais, ou mesmo no fundo dos retratos tirados por turistas como souvenir. E gente de todo o Brasil, seguramente, já olhou com admiração para seus imensos anjos, que pendem do teto da Catedral de Brasília e pairam no ar sobre a nave.

Meia-vida — Apesar de tudo, Ceschiatti permaneceu um pouco estranho ao circuito normal de galerias, marchands, imprensa e grande público. Tanto que a exposição por ele inaugurada na semana passada, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, representa um feito inigualado em toda a carreira. "Consegui reunir 41 peças", diz o artista, "praticamente a metade do que fiz na vida." Embora sem pretensões a retrospectiva, a mostra aparca 35 anos de produção. Contém maquetas, tiragens em bronze, variantes ou partes de obras

monumentais. E lança necessariamente um foco de atenção sobre a retraída personalidade do escultor.

Nascido em Belo Horizonte em 1918, de pai e mãe italianos (e uma avó materna grega, que poderia constituir mais um "atavismo"), Ceschiatti viveu até o fim da adolescência em sua cidade. "Desde garotinho era considerado meio fora de série", relata. "Faltou pouco para que me chamassem de gênio naqueles testes que eram aplicados na escola." Distinguiu-se dos demais alunos por desenhar sempre e muito, e "por não fazer as coisas típicas dos outros meninos: jogar bola, brigar, xingar muito nome feio".

Aos 19 anos, como era mais ou menos hábito entre os filhos dos imigrantes que já tinham prosperado, fez sua primeira viagem à Europa, sobretudo à Itália. "No fundo, a meu ver, éramos um pouco *giovani fascisti all'estero* (jovens fascistas no exterior), desejosos de ver a grande mãe-pátria. Penso que Mussolini facilitava essas viagens." Apesar disso, valeu a pena. "Aquilo massacra a gente, tem uma força tão grande, um passado tão formidável. Diante de Michelangelo, quem é que pensaria em ser escultor?"

Coisa de comunista — Não ainda, com certeza, o jovem viajante. Em termos de arte, o máximo que até então lhe passara pela cabeça seria, talvez, ensinar desenho no Ginásio Mineiro, onde estudara. Mas eram outros os planos da família, dos amigos, de toda a ainda pequena cidade. "Tinham traçado um caminho para mim. Ficavam dizendo que eu era talentoso, tinha jeito para isso, facilidade para aquilo, eu acabei me convencendo. E devo confessar uma verdade: não tenho mesmo dificuldades no trabalho. Ele sai fácil. Desconheço o famoso sofrimento do artista na luta pela criação."

Em 1940, com 22 anos, Ceschiatti decidiu começar, no Rio de Janeiro, estudos regulares na Escola Nacional de Belas-Artes. O clima intelectual da época era complexo. Ao lado dos acadêmicos, havia professores progressistas, como Quirino Campofiorito, que revelava a seus alunos a grandeza da pintura de Cézanne. Por motivos políticos, vogava ainda um outro tipo especial de modernismo: "Achavam que Michelangelo, por exemplo, não estava com nada. O que valia era Diego Rivera, a arte social dos muralistas mexicanos".

Nos últimos instantes, o jovem escultor acabou não chegando a concluir seu curso. Junto com alguns colegas, quis expor na Escola certas obras não-acadêmicas. O diretor proibiu, alegando que "arte moderna era coisa de comunista". Os rebeldes deixaram a Escola, conseguiram uma sala na Associação Brasileira de Imprensa e obtiveram alguma propaganda. Foi um sucesso. Toda a intelligentsia da época visitou a exposição: Carlos Drummond de Andrade, Anibal Machado, Manuel Bandeira e um jovem mas já bem-sucedido arquiteto, Oscar Niemeyer. Seria o começo de uma amizade duradoura e de uma intensa e vasta colaboração.

De saída, Niemeyer convidou alguns dos expositores a irem conhecer as obras que estava executando no bairro da Pampulha, em Belo Horizonte. Na volta ao Rio, encomendou logo uma peça a Ceschiatti. Foi sua primeira venda — e a bom preço. Num carro, a caminho do encontro onde iam mostrar a maquete da escultura ao então prefeito Juscelino Kubitschek, realizador da Pampulha, Niemeyer perguntou a Ceschiatti quanto queria pela obra. "Um conto", foi a resposta. Pouco depois, Kubitschek repetia a Niemeyer: "Quanto devemos pagar a esse moço?" "Quinze contos", rebateu o arquiteto. "Foi um dinheirão", lembra hoje Ceschiatti. "Deu para eu me mudar de um quartinho em Santo Cristo, quase no subúrbio, e ir para Copacabana, onde fiquei até hoje."

Como um delfim — A mãe estava boa. Ano e meio depois, Ceschiatti ganhou o Prêmio Viagem ao Estrangeiro no Salão Nacional de Arte Moderna. Seguiu para a Europa em 1946. Em Paris, em pleno clima boêmio dos pós-guerra, não estudou, não produziu e se limitou a viver. "A gente esbarrava com Sartre num barzinho ou dava de cara, na rua, com o futuro ator Gérard Philipe, então líder estudantil, cercado de seus colegas." Dedicou-se também a conhecer alguns mestres — entre eles o escultor Despiau, uma clara influência estilística sobre toda sua produção.

Contudo, quando voltou ao Brasil, em 1948, Ceschiatti já não se sentiu como

continua na página 108



Nossa Senhora, 1956



*Ceschiatti
O Abraço, 1943*



Camponesa, 1968

VEJA. 12 DE MAIO. 1976

107



Os anjos de Brasília: pairando no ar
continuação da página 106

um delfim. O momento se revelava a favor de uma arte política: "E eu nunca acreditei nela. É claro que o artista tem que ter olhos para o mundo, mas a eficácia política de sua obra é sempre muito precária". Os primeiros anos da década de 50 tornaram-se mais difíceis. O artista vivia de desenhar capas, ilustrações para revistas, um ou outro raro trabalho escultórico. Durante algum tempo, frequentou a casa de Portinari e recebeu dele algumas aulas. "Era um deus que exigia a corte dos mais jovens e tinha horror ao prestígio de Segall", afirma o ex-aluno. O modelo (pago pelos estudantes) tinha que ser homem, e de tanga. "Mulher nua nunca, que dona Maria, esposa de Portinari, jamais permitiria."

Para os palácios — Somente através de um reencontro com Oscar Niemeyer em 1956, Ceschiatti reconquistou seu impulso criador. "É com gente desse porte que eu me sinto motivado para trabalhar", explica ele. "Aí você tem que acertar. Está mexendo com o perigo. Se errar, todo mundo vê."

Entre 1958 e 1970, não faltaram as oportunidades para o risco — vencido sempre com galhardia, na opinião do próprio Niemeyer. Ceschiatti produziu sistematicamente para os palácios de Brasília. Primeiro, as "Banhistas", no Alvorada; depois, a "Justiça", em frente ao Supremo Tribunal Federal; e as "Duas Irmãs", no Itamaraty (inspiradas pelo filme "Persona", de Ingmar Bergman).

Finalmente, todo o conjunto da catedral: quatro evangelistas no exterior e três anjos no teto. Os evangelistas (sugeridos pelo escultor, muito impressionado, na época, com o papa João XXIII) tomaram dois anos de trabalho. Já os anjos tiveram que ser feitos em cinco meses: "Havia um congresso eucarístico para inaugurar, ou coisa assim". Pelos anjos, ele recebeu 70 000 cruzeiros — o suficiente, na época, para comprar um apartamento em Brasília. E desde então passou a se considerar financeiramente independente.

Morando no Rio, Alfredo Ceschiatti divide o tempo entre Copacabana e o mesmo bairro de Santo Cristo, onde executa hoje suas obras. Para as peças em bronze, ele modela a argila, faz a prova em gesso, depois entrega a tarefa aos fundidores. Já quando emprega a pedra (o que é raro, hoje em dia), Ceschiatti supervisiona o trabalho de "canteiros" especializados, mas quase não participa fisicamente da escultura, a não ser no acabamento.

Quanto à madeira, nunca o interessou. "A madeira em si perturba as formas. Seus veios, por exemplo, interferem." Pois a intenção de Ceschiatti é realizar uma escultura da mais extrema limpidez e harmonia, aparentada com o ideal grego de beleza. Nunca enveredou por caminhos mais ousados: "Talvez seja medo de esbarrar com o impossível".

Há quem afirme que Niemeyer utiliza a obra de Ceschiatti porque ela é dócil, não interfere com sua arquitetura de virtuose. Para o escultor, entretanto, este é o melhor elogio: "Meu grande objetivo é o mesmo do Renascimento: o da integração de todas as artes na unidade de um só prédio".



Uma pintura recente de Manezinho: agora, o "surrealismo ingênuo"

Fã do sucesso

Aconchegado em sua cadeira de balanço, ouvindo programas esportivos num radinho de pilha, o sossegado senhor Manoel Pereira de Araújo, de 65 anos, lembra pouco o intrépido jovem que um dia trocou Pernambuco pelo Rio em busca do sucesso. Voltado para a pintura, Manezinho Araújo, o maior cantador de emboladas do Brasil, leva hoje uma vida simples e reclusa em seu apartamento da rua Augusta, em São Paulo.

Cerca-o uma pesada mistura de velhos móveis, adornados por dezenas de figurinhas de barro, imagens e estampas de santos, Padins Ciços de variados tamanhos, telas pintadas por ele mesmo ou por amigos, ocasionais lembranças do passado, como um cartaz que o apresenta como "artista exclusivo do Óleo de Peroba". Nesse ambiente, a repórter Carmem Cagno, de VEJA, foi encontrá-lo às vésperas de mais uma de suas exposições, inaugurada na semana passada em São Paulo, na Galeria Bonfiglioli, onde são mostradas 38 telas recentes, vendidas a preços entre 10 000 e 17 000 cruzeiros. E dele ouviu honestas confidências. Como a de que não entende "absolutamente nada" de pintura. "Não saberia enquadrar meu trabalho em qualquer categoria, isso quem faz são os especialistas. Agora, por exemplo, dizem que eu passei de primitivista para surrealista ingênuo. Imagine!"

Nos botecos — Desde a adolescência, o irrequieto Mané já acompanhava o cantor Minoma Carneiro em suas andanças pela cidadezinha de Cabo, a 20 minutos do Recife. Data dessa época seu

ANEXO B: REPORTAGEM DO JORNAL FOLHA DE SÃO DE 06 DE SETEMBRO DE 1972 QUE TRATA DA ENCOMENDA FEITA A ALFREDO CESCHIATTI PARA QUE FIZESSE O MONUMENTO A JOSÉ BONIFÁCIO DE ANDRADA E SILVA.

Uma homenagem ao Patriarca

"O episódio que estamos presenciando hoje, nesta tradicional Praça do Patriarca, dá bem o exemplo do que é o Brasil: aqui se congregam brasileiros que nasceram em outros Estados da Federação e também filhos de outros países que hoje se consideram brasileiros como nós" — declarou ontem o governador Laudo Natel ao inaugurar a estatua em bronze de José Bonifácio de Andrada e Silva, oferecida à comunidade paulista pela colonia libanesa e seus descendentes brasileiros.

Momentos antes o governador, juntamente com o general Humberto de Souza Mello, comandante do II Exército, no ato representando o presidente Médici, e o ministro Alfredo Buzaid, havia descerrado a bandeira nacional que encobria os dizeres alusivos à homenagem que se prestava.

"São Paulo, que por razões históricas é o centro das comemorações do Sesquicentenario da nossa Independência, tem vivido nos últimos dias momentos de extraordinária vibração cívica. É esta ocasião particularmente feliz para toda a nacionalidade, porque o País comemora 150 anos de independência política e consolida um processo de independência econômica. Mas, não se trata apenas de comemorações fixadas pelo governo federal e secundadas pelo governo do Estado. Na realidade, o que está havendo é uma comunhão popular, quando todos, saindo às ruas, dão expressão ao seu regozijo,

para que a grandeza deste Estado e deste País seja cada vez maior a cada dia que passa e para que os homens atuais preparem efetivamente os caminhos certos para as novas gerações.

O episódio que estamos presenciando hoje, nesta tradicional Praça do Patriarca, dá bem o exemplo do que é o nosso Brasil. Aqui se congregam brasileiros que nasceram em São Paulo, brasileiros que nasceram em outros Estados e filhos de outros países que hoje se consideram brasileiros como todos nós. É o caso da colonia libanesa, à qual São Paulo tanto deve pelo seu trabalho, pela extraordinária contribuição que tem emprestado ao nosso processo de desenvolvimento. E quis a colonia libanesa, também por seus descendentes representados nesta comissão, oferecer esta significativa homenagem a um dos vultos extraordinários da nossa História — o Patriarca da Independência.

A CERIMONIA

Coube ao secretario Paulo Maluf, que no ato representava a coletividade libanesa em São Paulo e seus descendentes brasileiros, abrir a cerimonia, que foi assistida, apesar da chuva, por centenas de pessoas.

Referindo-se a José Bonifácio de Andrada e Silva, o orador afirmou que "nada mais justo, nas festividades comemorativas do Sesquicen-

inspiração, a alma do Grito do Ipiranga".

Finalizando, disse o sr. Paulo Maluf: "A coletividade libanesa, nas festividades do Sesquicentenario, escolheram para homenagear em particular, nesta cerimonia cívica, a figura do inclito brasileiro José Bonifácio de Andrada e Silva, o Patriarca, como se queimassem um punhado de incenso à grandeza desta terra e à generosidade de seu povo".

A seguir, o governador Laudo Natel, o general Humberto de Souza Mello e o ministro Alfredo Buzaid descerraram a bandeira nacional que encobria os dizeres relativos à homenagem, inscritos, em baixo relevo, na base de granito verde de Ubatuba da estatua.

O monumento, que desde a base, mede 5 e meio metros de altura, é de autoria do escultor Alfredo Ceschiatti, que levou cinco meses para executá-la. Para realizar seu trabalho, Alfredo Ceschiatti pesquisou exaustivamente gravuras e documentos na Biblioteca Nacional, a fim de dar à estatua um caracter bem figurativo, capaz de representar o mais fielmente possível o modelo original. O artista contou com a colaboração do arquiteto Miguel Badra, conselheiro técnico da comissão que mandou erigir o monumento. O custo deste foi de cerca de 500 mil cruzeiros, quantia arrecadada através de subscrição entre os proprios integrantes

ANEXO C: ARTIGO DE VERA BRANT SOBRE A AMIZADE COM ALFREDO CESCHIATTI

CESCHIATTI "Você é um gênio"

Vera Brant

Aquela figura discreta, quase sempre só, andando vagarosamente entre os poucos prédios da Universidade de Brasília que acabara de nascer, olhando além das pessoas, me impressionou e comoveu, desde a primeira vez que o vi.

Ele era professor do Instituto Central de Artes, juntamente com Athos Bulcão, Alcides da Rocha Miranda, Glênio Bianchetti, Carlos Scliar, Cândida Sardinha, Marília Rodrigues, Zanine, Léo Desheiner, João Evangelista, Maria José Costa Sousa (Zezé), Hugo Mund, Amelinha e Klaus.



Numa tarde, na Reitoria, o conheci. Ele dava a impressão de que não estava tomando conhecimento do que se passava ao seu redor. Olhava sem ver, ouvia sem prestar atenção. O seu espírito ficava vagando, divagando.

Quando o conheci melhor e ficamos amigos, percebi que era uma pessoa extremamente tímida, bondosa, generosa, leal aos amigos e muito admirado pelos alunos.

Desde a Igreja da Pampulha, em Belo Horizonte, trabalhou com o Oscar Niemeyer, enfeitando, com as suas belas esculturas, os palácios, igrejas e monumentos, verdadeiras obras de arte desse arquiteto extraordinário, orgulho de todos nós, brasileiros.

Veio o golpe militar e passamos a nos reunir, constantemente, juntamente com um grupo de amigos, buscando proteção, conforto e apoio.

Daí em diante, nunca mais nos separamos.

Durante anos e anos, Ceschiatti, Athos Bulcão, a Zezé e eu estávamos, sempre, juntos.

Quando ele foi demitido da UnB, voltou a morar no Rio mas, constantemente, vinha a Brasília.

Até que decidiu comprar um apartamento pequeno, de dois quartos, para passar temporadas aqui.

Almoçava na minha casa quase todos os domingos, juntamente com o Athos e a Zezé. Os papos eram ótimos. O Ceschiatti era muito engraçado. Contava histórias com muita graça, muito humor.

Cozinhava maravilhosamente bem e, às vezes, o almoço do domingo era no seu apartamento e ele mesmo fazia pratos deliciosos. E ficava na maior felicidade, ao receber os elogios.

Quando comprei o Anjo, miniatura do Anjo da Catedral, discutíamos, ainda no apartamento da SQS-111, se ele seria de alumínio ou de bronze.

O Athos dizia que teria que ser de alumínio, para ficar leve e poder ser colocado apenas com um pino nas costas, como se estivesse solto, voando.

O Ceschiatti e eu queríamos de bronze.

O Athos disse:

_Vai ficar muito pesado e, só com um pino, pode cair e matar o vizinho de baixo.

Eu disse:

_ O vizinho de baixo é um coronel.

O Ceschiatti decidiu:

_Então, vai ser de bronze.

Era mentira, o vizinho era médico.

Certa vez, num almoço em que estavam: Tom Jobim, Aninha, Darcy Ribeiro, Athos, Zezé, Tônia Carrero, Paulo Autran, Annick, Marly de Oliveira e mais alguns amigos, o Ceschiatti contou que, quando menino, era retardado. Não entendia nada de nada, errava tudo. Era uma dificuldade, na escola. A professora escrevia uma palavra, ele lia outra, completamente diferente. A mãe conseguiu uma psicóloga, que ele ia ver duas vezes por semana. Tinha que pegar dois bondes, a psicóloga morava muito longe. E ele já ia triste, sabendo que não iria aprender nada e que a mãe voltaria desapontada. Falou isso com os olhos cheios de lágrimas. Sempre que falava da mãe, que ele adorava, os seus olhos ficavam molhados.

Quando a grande educadora russa Helena Antipoff foi chamada a Belo Horizonte, pelo Governador Antônio Carlos de Andrada, para a implantação de reformas do ensino em Minas, criou uma escola para crianças chamadas retardadas, os pais do Ceschiatti levaram-no para lá.

Ele estudava com dificuldade, mas desenhava muito bem.

Vendo-o desenhar, certa vez, a educadora Helena Antipoff disse-lhe:

_Faça um cavalo.

Ele desenhcou.

_Desenhe uma águia voando.

Ele fez. Ela se maravilhou:

_Meu filho, você não é retardado, não, você é um gênio!

O Ceschiatti, olhando-a bem nos olhos, exclamou:

_Vá convencer a minha família!

À partir daí, a excelente educadora passou a dar-lhe uma especial atenção e conseguiu desbloquear os traumas todos. Ele começou a estudar e ler corretamente. Além do português, estudou francês, italiano e um pouco de inglês. E passou a ler e escrever muito bem. Mudou-se para o Rio e estudou na Escola de Belas Artes. Desenvolveu o seu talento artístico tão bem que recebeu o Prêmio de



Viagem, com uma bolsa de estudos para a França e Itália, onde aprimorou, mais ainda, a sua arte.

Vendo e admirando as minhas esculturas, o Juscelino pediu-me que falasse com o Ceschiatti para fazer uma Santa Júlia em homenagem à sua mãe, Dona Júlia.

Quando liguei e dei o recado, ele me disse:

_ Não vai dar não, Vera. A Dona Júlia tem um queixo muito grande e a escultura vai ficar muito feia.

_ Mas não é a Dona Júlia, Ceschiatti. É a Santa Júlia.

_ Não existe. Nunca existiu.

_ Como não existiu se todo mundo reza para ela?

_ Vou ver. Vou fazer uma pesquisa.



Dias depois, me disse:

_ Vera, a Santa Júlia existiu, sim. Nasceu e morreu em Livorno, na Itália, adivinha como?

_ Torturada.

_ Pior.

_ Pior do que torturada? Isto existe?

_ Morreu na cruz, Vera! Como é que eu vou fazer uma Santa na cruz, com saia e tudo? Não vai dar, não.

_ Calma, Ceschiatti, vamos meditar. Por quê você não faz a Santa antes de morrer, que fica mais bonita, e não coloca uma cruz na sua mão, como símbolo?

Fez e ficou lindíssima.

A do Juscelino era de alumínio. Depois, o Ceschiatti mandou fundir uma para mim, de bronze, que ficou mais linda, ainda.

Hoje a Santa Júlia pertence ao meu amigo Pedro Gordilho, que foi advogado do Juscelino, juntamente com Víctor Nunes Leal e Sepúlveda Pertence e reside em Brasília há 42 anos, onde nasceram os seus filhos.

Eu só a venderia a alguém que, além de meu amigo, tivesse ligação com Juscelino e amasse Brasília.

Lá está ela, a Santa mártir, linda, na sala principal de uma bonita casa plantada numa das poucas montanhas do Planalto Central, de onde se avista toda a cidade.

Lá está ela, protegendo a família e abençoando Brasília.

O Pedro pesquisou e constatou que as informações do Ceschiatti não estavam totalmente corretas.

“Júlia (santa), Virgem e mártir, morta na Ilha de Córsega, em 450. Nascida em Cartago, vendida como escrava. Depois da conquista dessa cidade por Genséric, rei dos vândalos (em 439), ela se recusa a tomar parte em festa pagã, sendo condenada à morte.

Suas relíquias foram transferidas, em 763, à Brescia. É a padroeira de Livorno e festejada em 22 de maio”.

As esculturas do Ceschiatti, nos mais belos prédios de Brasília, me dão a impressão de um complemento da obra do Oscar Niemeyer.

Os Evangelistas Lucas, Marcos, Mateus e João, autores da Palavra, na entrada da Catedral, são uma preparação para o espetáculo seguinte: Uma descida meio escura, preparando o espírito para a meditação, o respeito, a oração, a contrição.



Dentro da Catedral, num ambiente de meditação e comunicação com Deus, aquele espaço imenso, o teto altíssimo, os Anjos do Ceschiatti vindos do alto, como se estivessem descendo à Terra. A luminosidade de Brasília entrando por todos os lados, através dos vidros. O espaço, a beleza das colunas, ou gomos, como diz o Oscar, em forma de mãos postas.

São muitas as obras do Ceschiatti, em Brasília.

No Supremo Tribunal Federal: um bonito Cristo e a Justiça. Na parte externa, outra Justiça imensa e bela.

No Teatro Nacional: o Contorcionista.

Na Câmara dos Deputados: Fragmento de Anjo.

No Senado Federal: a Banhista.

No Palácio da Alvorada: Flora, Tanagra, Egípcia, Banhista. Na área externa, Banhistas.

Ministério das Relações Exteriores: Duas amigas.

No Palácio do Jaburu, residência do vice-presidente: Leda e o Cisne.



Logo que a escultura foi colocada no Palácio do Jaburu, o Ceschiatti levou-me para vê-la. O Athos já a conhecia, era a mim que ele queria mostrar. Fomos os três.



No caminho, todo animado, orgulhoso, ia falando da beleza da Leda, de como a havia idealizado, qual a razão de tê-la feito para aquele palácio, e falava, falava.



Por quê?, perguntei.



Quando chegamos, alguém havia colocado o paletó sobre o cisne, usando-o como cabide. O Ceschiatti teve um violento acesso de raiva, saiu do carro aos gritos, assustando as pessoas ao redor e dizendo:

— Pronto, podemos ir embora. A primeira impressão da Vera foi estragada, o primeiro impacto foi péssimo. Vamos embora.

Foi uma luta para acalmá-lo.

Ele contou-me que, quando o Anjo Gabriel, aquele maior, da Catedral, veio do Rio para Brasília, houve inúmeros acidentes.

Ele explicou que o Anjo fora dividido em dois, para caber nos caminhões. O primeiro, da cintura para cima, no primeiro caminhão. Da cintura para baixo, de pernas para o ar, o segundo. O alumínio estava novo e, à noite, quando um carro, vindo na direção contrária, batia o farol no Anjo, este se iluminava todo, refletindo a luz do farol, e o motorista tomava o maior susto, pensando que fosse um Anjo de verdade. Perdia a direção e, ou batia em algum carro, ou descia pela ribanceira.

Ele gostava muito quando eu fazia jantares para reunir os nossos amigos. Ajudava-me a escolher os pratos, dava receitas, ficava na maior alegria. Quando eu fiz um jantar em sua homenagem, chegou mais cedo, para me ajudar a receber os convidados.



Sempre que o Tom Jobim vinha a Brasília, jantava aqui em casa. Ele adorava conversar com o Ceschiatti. O Darcy, também, batia papos ótimos com ele. O Celso Furtado era outro, com quem ele adorava conversar.

Certa vez, eu estava oferecendo um jantar para um grupo de amigos e o Athos chegou, muito nervoso, dizendo que a Maria Roberto, grande amiga do Ceschiatti, sua vizinha, no Rio, precisava falar comigo, com urgência. Deu-me o telefone e eu liguei:

Ela foi atendendo e passando o telefone para o Ceschiatti. Ele estava nervosíssimo:

— Vera, a Maria da Graça, minha empregada, vai viajar para Portugal, a mãe dela está muito doente e eu, que também estou doente, vou ficar sozinho, não vou ter ninguém para cozinhar para mim. Estou desesperado, não sei o que fazer.

— Mas eu sei, Ceschiatti. Fique calmo e escute: você tinha planos de vir para cá no próximo mês. Antecipe a viagem, venha agora. A Maria da Graça vai, a mãe morre, ela enterra a mãe, assiste à missa do sétimo dia, e, quando você voltar ao Rio, já a encontrará à sua espera.

— Mas você é o máximo! Como é que ninguém pensou nisto? Está resolvido, farei isto.

A Maria Roberto ligou, minutos depois, chamou o Athos ao telefone e comentou: A Vera acalmou o Ceschiatti em cinco minutos. Nós estávamos em pânico, com medo dele ter um enfarte, tamanho o seu nervosismo. Quando ele desligou o telefone, estava sorrindo. Só que a Vera matou a mãe da Maria da Graça, enterrou e mandou rezar a missa de sétimo dia.

O Athos contou às minhas visitas que deram boas gargalhadas.

O Ceschiatti veio, na semana seguinte. Ele estava com câncer na garganta. Só podia comer suflê, quiabo, sopas, sorvetes, coisas bem leves. A Pedrelina, minha empregada, gostava muito dele e ficava variando a cor do suflê: beterraba, cenoura, batata, chuchu. Ele almoçava comigo todos os dias. Depois, íamos para o escritório e ele ficava sentado no sofá, enquanto eu atendia as pessoas. Quando o cliente saía, ele sentava-se à minha frente e, às vezes, ficava desenhando. Desenhou a “Pietà”, Nossa Senhora da Piedade com o seu filho no colo, linda. Depois, quando a escultura ficou pronta, mandou fazer uma miniatura para mim, de bronze, além de me dar o desenho original, com dedicatória.

Era uma criatura encantadora. Gostava de muita pouca gente neste mundo. Visitava a família, em Belo Horizonte, e vinha contando, com orgulho, as histórias dos sobrinhos.

Um dos amigos de que ele mais gostava, era o Oscar. Mas, como ele era muito brigão, brigou com o Oscar, certa época. Mas, quando falava nele, os seus olhos enchiam-se de lágrimas.

Quando o Oscar ia mandar fazer a escultura do Juscelino para colocar no Memorial JK, os dois estavam brigados e o Oscar escolheu outro escultor.

O Ceschiatti ficou arrasado. Ligava-me e dizia:

— Fale com o Oscar que eu faço a escultura de graça. Diga-lhe que pode mandar copiar aquele Juscelino que eu fiz no Ceará, no Orós.

Não adiantou, o escultor foi o Honório Peçanha.

Pouco tempo depois, o Oscar foi visitar o Ceschiatti, no Rio, e fizeram as pazes. Ele me telefonou, na maior felicidade, contando.

O Athos era outro amigo querido, companheiro solidário. Mas brigavam também, de vez em quando.

Comigo, ele nunca brigou.

Quando o Ceschiatti estava muito mal, já no final da vida, o Athos foi passar uns dias com ele, no Rio. Eu pretendi ir, mas o Athos não deixou. Disse-me, ao telefone:

— Se você vier, ele vai pensar que está à morte. Ontem ele me disse que, de todas as amigas, a que ele mais gosta é você.

Eu ficava pensando:



_ Meu Deus, como é possível? Uma criatura que passou a vida toda esculpindo Santos, Anjos, Apóstolos, Nossa Senhora, Santa Ana, mãe de Maria, Jesus, e nesse sofrimento todo. Por quê não morreu de enfarte, sem sofrimento?



Lembrei-me de certa vez que eu estava muito atormentada, com problemas sérios, e ele chegou ao meu escritório com um embrulho debaixo do braço. Era uma escultura belíssima de Nossa Senhora das Graças, de bronze, medindo quarenta centímetros, pesadíssima. Entregou-me, muito emocionado, dizendo-me:

_ É para proteger você. Não suporto ver você triste.

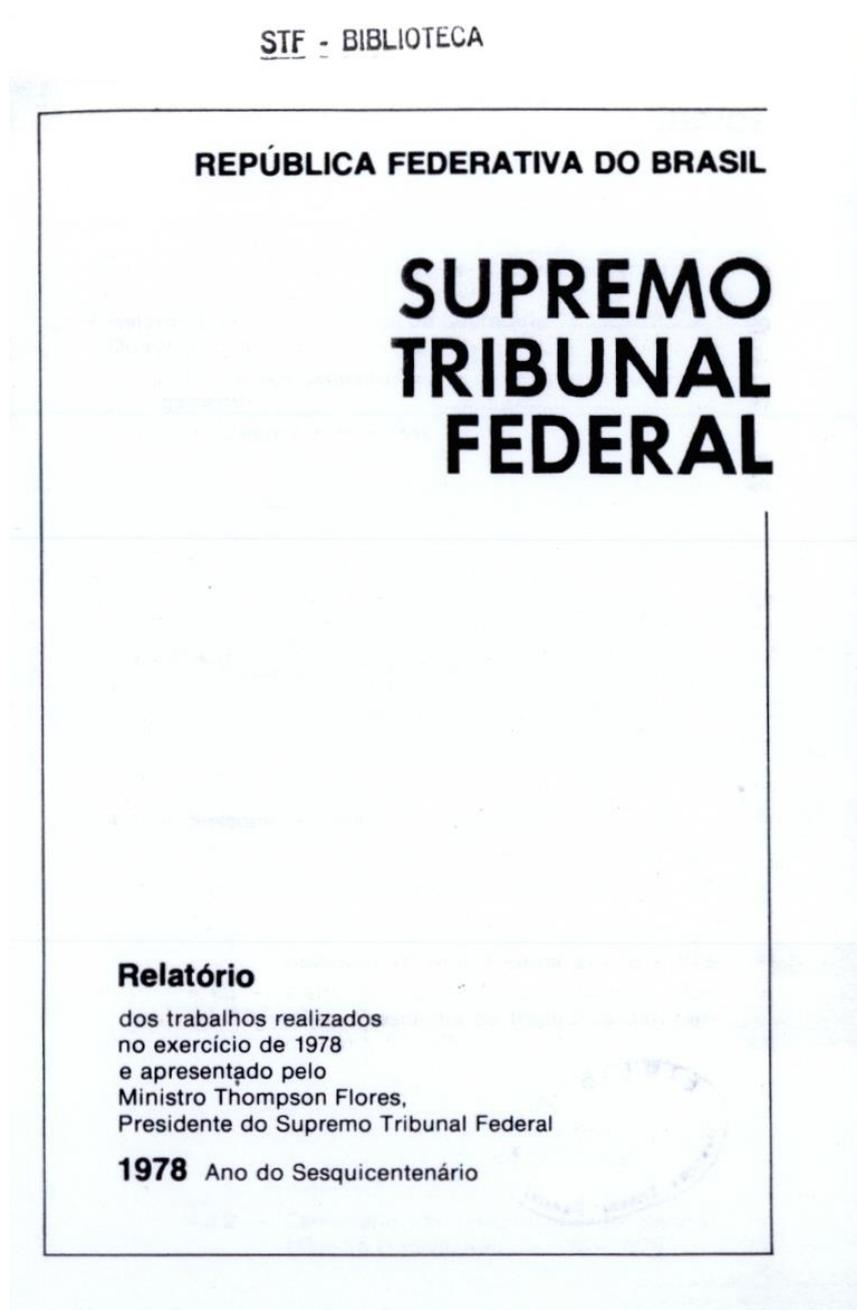
O Athos me economizou, evitando que eu fosse ao Rio despedir-me do meu querido amigo.

Eu também não teria suportado assistir ao seu final, tão sofrido.

O rombo que fica em mim, quando um amigo se despede, é proporcional à qualidade do amigo.

O Ceschiatti deixou uma cratera na minha emoção.

ANEXO D: DOCUMENTO SOBRE A REFORMA DO PLENÁRIO DO SUPREMO TRIBUNAL FEDERAL E A MENÇÃO AO *CRUCIFIXO* E À *JUSTIÇA EM BRONZE*⁷¹



⁷¹ Seguindo as referências numéricas que direcionam o documento do STF que versa sobre a reforma, a menção às obras estão, respectivamente, no número 19 (pág. 23) e no número 28 (pág. 42).

Realizaram-se concursos públicos para provimento de 2 cargos de Taquígrafo Judiciário e 12 de Agente de Segurança Judiciária. As Progressões e Ascensões Funcionais foram realizadas nas épocas próprias, em número de 195. Foram nomeados 77 novos funcionários, sendo 67 para cargos efetivos e 11 ocupantes de cargos de Direção e Assessoramento Superiores.

Ao findar o exercício de 1978, o Quadro da Secretaria do S.T.F. estava assim constituído:

Cargos preenchidos:

— Cargos em comissão (DAS)	-	31	
— Cargos efetivos	-	317	348

Cargos vagos:

— Cargos em comissão (DAS)	-	9	
— Cargos efetivos (*)	-	17	26

(*) Preenchimento dependente de concurso público.

15. Através do Decreto-lei nº 1.605, de 27 de fevereiro, foi procedido o reajuste de vencimentos, salários e proventos dos servidores da Secretaria, defluente de Mensagem da Presidência.

16. Pelo Ato Regimental nº 8, de 26 de outubro, foi regulamentado o sistema de Progressão e Ascensão Funcionais, bem assim a Movimentação de Referências.

Merecem ainda menção os seguintes atos:

— Portaria nº 54, de 27 de fevereiro, que aprovou as Tabelas de Encargos de Representação de Gabinete.

— Portaria nº 92, de 28 de abril, que alterou as Tabelas de Encargos de Representação de Gabinete.

— Portaria nº 185, de 14 de novembro, que deu nova estrutura às Categorias Funcionais integrantes do Quadro da Secretaria e

— Portaria nº 195, de 29 de novembro, que dispôs sobre a estrutura do Gabinete da Presidência e a competência dos respectivos órgãos.

17. Foram mantidas e/ou ampliadas as medidas de estímulo aos servidores das Categorias Funcionais menos favorecidas, consistentes na "ajuda-alimentação", assistência odontológica, transporte no Plano Piloto e Cidades Satélites, convênios com laboratórios e médicos especialistas.

18. A frota de veículos foi ampliada com a aquisição de um ônibus monobloco da marca "Mercedes-Benz", modelo 0-362 Urbano, ano de fabricação 1978, com capacidade para 40 passageiros sentados.

19. Foram ultimadas as obras de reforma do Edifício-Sede, inclusive com a modificação do átrio, após entendimentos mantidos com o arquiteto Oscar Niemeyer.

No local da antiga entrada da Sala de Sessões do Pleno, provisoriamente revestida com madeira, foi erguido um painel de metal, na cor branca, tendo no centro uma escultura de Ceschiatti, em bronze, simbolizando a Justiça.

O busto de Rui Barbosa foi colocado sobre um consolo, tendo sido insculpido, no mármore, trecho da oração que proferiu em 23 de abril de 1892.

Os móveis do antigo Plenário da Corte, quando funcionava na cidade do Rio de Janeiro, foram inteiramente recuperados e reconstituído o ambiente, no 3º andar do Edifício-Sede, aposento que abriga o Museu do Supremo Tribunal Federal, aberto à visitação em 18 de setembro. Os lustres da mesma procedência, que não puderam ser aproveitados naquela sala, em virtude do pé-direito reduzido, foram adaptados para uso do Salão Nobre, adornado com móveis de estilo.

A 27 de novembro, consoante o projeto original da reforma, foi afixada no Plenário a imagem em bronze do Cristo Crucificado.

Com a colaboração do Governo do Distrito Federal, através da Secretaria de Viação e Obras e da NOVACAP — Companhia Urbanizadora da Nova Capital Federal, foram concluídos os trabalhos de urbanização dos jardins, tanto do Edifício-Sede quanto do Anexo.

20. O "Sistema de Andamento de Processos", desenvolvido em convênio com o Centro de Processamento de Dados da Universidade de Brasília, começou a ser implantado a partir de janeiro, precedido de curso para treinamento dos funcionários. Em julho já estavam cadastrados todos os processos que ingressaram em 1978 e os remanescentes de anos anteriores, possibilitando atingir o total de 13.602, dos quais 8.450 foram julgados durante o ano, estando em andamento 3.992, visto que 1.160 já haviam sido julgados em 1977.

O sistema permite a emissão de listagens diárias, por classe de processo e mapas estatísticos mensais, no total de 33. Os resultados obtidos são lisonjeiros, já encontrando receptividade pelos advogados e demais interessados nas consultas.

A Portaria nº 104, de 18 de maio, proveu sobre a constituição de procuradores perante o S.T.F., o andamento dos processos na Secretaria e outras providências (D.J. de 22.5.1978).

21. Em 23 de junho foi celebrado convênio com o Senado Federal, possibilitando acesso aos Bancos de Dados já existentes e visando a inclusão da jurisprudência da Corte no PRODASEN. No

cedidos pelo Tribunal Federal de Recursos em 1977, no 3º andar do Edifício-Sede;

e) adaptação dos lustres da mesma procedência, que não puderam ser aproveitados naquele aposento, em virtude do pé-direito reduzido, no Salão Nobre, guarnecido com móveis de época;

f) remoção dos bustos de Teixeira de Freitas e Epitácio Pessoa, com as respectivas bases em mármore, do átrio para a Biblioteca do Edifício-Sede, no 3º andar;

g) aquisição de pedestais para os bustos de Pedro Lessa e Ubaldino do Amaral, deslocados para as proximidades das portas de acesso ao Plenário;

h) mudança de local do painel contendo os retratos de todos os Presidentes da Corte, desde a instalação, em 1829, no Salão Branco;

i) reforma geral dos elevadores do Edifício-Sede, em número de 4;

j) aquisição e colocação de dois lustres no Salão de Lanches, substituindo o sistema de luminárias e

l) conclusão do ajardinamento de todas as áreas contíguas ao Edifício-Sede e ao Anexo.

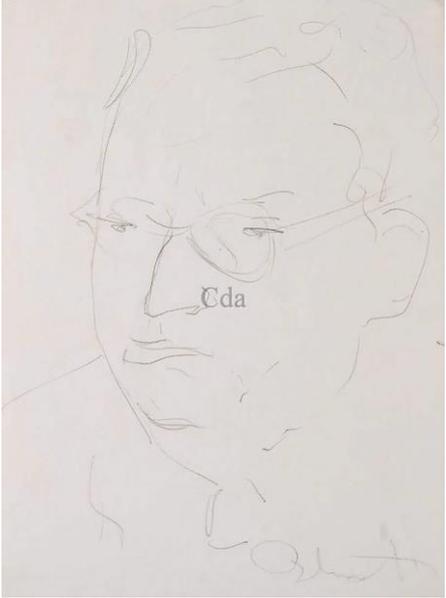
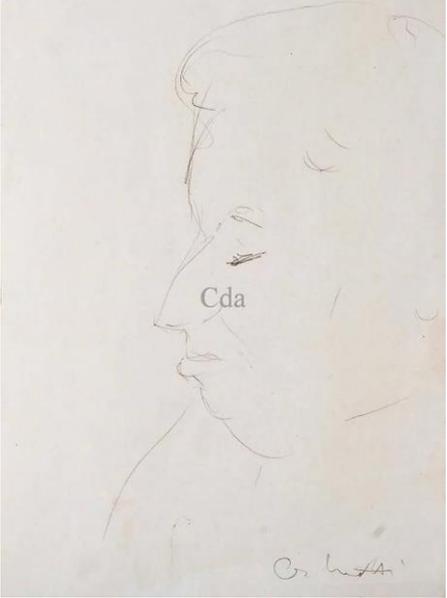
27. A escassez de recursos para tais empreendimentos e ainda para as despesas decorrentes das comemorações do sesquicentenário, inclusive gastos com a viagem e estada dos Senhores Presidentes dos Tribunais de Justiça e recepção oferecida após a sessão solene, levou Vossa Excelência a manter contactos com a Secretaria de Planejamento da Presidência da República. Na ausência eventual do Senhor Ministro João Paulo dos Reis Velloso, a reivindicação foi exposta ao Dr. Élcio da Costa Couto, Secretário-Geral do órgão, redundando na abertura dos Créditos Suplementares de Cr\$ 1.200.000,00 e Cr\$ 270.000,00, concedidos pelos Decretos ns. 81.792, de 14.6.1978 e 82.808, de 6.12.1978.

28. Observando-se o projeto original da reforma, foi afixada a imagem do Cristo Crucificado, em bronze, no Plenário, em 27 de novembro de 1978.

Procedeu-se ao remanejamento de algumas áreas com a instalação do Serviço de Divulgação no 2º andar do Edifício-Sede e transferência, para o Anexo, no 3º andar, dos Gabinetes dos Senhores Subprocuradores-Gerais e serviços administrativos da Procuradoria-Geral da República. Também foram obtidas instalações para a Auditoria e realizada a divisão de setores do Serviço de Processo Judiciário.

ANEXO E: DESENHOS

		
<p><i>Estudo,</i> 34 cm x 47cm Alfredo Ceschiatti Fonte: https://www.catalogodasartes.com.br/cotacao/pinturas/artista/Alfredo%20Ceschiatti/</p>	<p><i>Duas irmãs,</i> 32,2 cm x 47,5 cm Alfredo Ceschiatti Fonte: https://www.catalogodasartes.com.br/cotacao/pinturas/artista/Alfredo%20Ceschiatti/</p>	<p><i>Duas irmãs</i> 32.5 cm x 47,5 cm Alfredo Ceschiatti Fonte: https://www.catalogodasartes.com.br/cotacao/pinturas/artista/Alfredo%20Ceschiatti/</p>

	
<p><i>Retrato do pintor Di Cavalcanti</i> 23,5 cm x 32,5 cm Alfredo Ceschiatti Fonte: https://www.catalogodasartes.com.br/cotacao/pinturas/artista/Alfredo%20Ceschiatti/</p>	<p><i>Perfil do pintor Di Cavalcanti</i> 23,5 cm x 32,5 cm Alfredo Ceschiatti Fonte: https://www.catalogodasartes.com.br/cotacao/pinturas/artista/Alfredo%20Ceschiatti/</p>



*Anjo*⁷²

Alfredo Ceschiatti

Fonte: Integração das artes. Memorial da América Latina. Fundação Memorial da América Latina. 1990. p. 80.

⁷² Na fonte não consta mais dados sobre a obra.