

## Brasília: o contorno da imagem moderna

Rodrigo Queiroz\*

Universidade de São Paulo

**Resumo:** O presente artigo aponta para uma peculiaridade inerente à estrutura formal e espacial da arquitetura moderna brasileira, que a distancia das postulações racionalizadoras apregoadas pelas vanguardas construtivas (implantação serial e uniforme). A disposição deliberadamente compositiva, identificada em conjuntos arquitetônicos como Pampulha e o centro cívico de Brasília, demonstra a disposição local pelo projeto de um espaço hierarquizado, definido por uma clássica relação de contraste entre opostos, tais como: curva/reta, opacidade/transparência, luz/sombra, vertical/horizontal, dinâmico/estático. A relação de complementariedade entre as formas dispostas no espaço, inclusive com a frequente presença da escultura figurativa no ambiente exterior, revela um paradoxal fundo acadêmico no projeto do espaço da arquitetura moderna brasileira, que o artigo pretende revelar.

**Palavras-chave:** arquitetura moderna, Brasília, Oscar Niemeyer

**Abstract:** This article points to an inherent peculiarity of the formal and spatial structure of modern Brazilian architecture, the distance of rationalizing postulations touted by constructive vanguards (serial and uniform implantation). The deliberate compositional arrangement, as identified in architectural ensembles such as Pampulha and the civic center of Brasília, demonstrates the willingness of a project for a hierarchical space, defined by a classic contrast relation between opposites: curved / straight, opacity / transparency, light / shadow, vertical / horizontal, dynamic / static. The relationship of complementarity between the shapes arranged in space, including the frequent presence of figurative sculpture in the outdoor environment, reveals a paradoxical academic background in the projects of the space of modern Brazilian architecture, this article intends to reveal.

**Keywords:** modern architecture. Brasília, Oscar Niemeyer

---

\* Professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

## A arquitetura como projeto da paisagem

Como o último ato de um projeto modernizador, formulado por uma geração de arquitetos, artistas e intelectuais localizada na cidade do Rio de Janeiro, reunida, mais precisamente, em torno do projeto do notório edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde (MES, 1936), Brasília formaliza um raciocínio integral, inerente ao próprio pensamento moderno, no qual os projetos da forma e do espaço, isto é, da arquitetura e do urbanismo, são elementos indissociáveis e condicionais de um mesmo desenho.

A partir da década de 1940, projetos como o conjunto arquitetônico da Pampulha, de autoria de Oscar Niemeyer, esforçam-se em romper com o suposto pragmatismo do purismo corbusieriano, a partir da emancipação da propalada “forma livre” como paradoxal condição, ao mesmo tempo, moderna e original da “nova arquitetura”. A maioria dos projetos imediatamente posteriores à inaugural experiência mineira pode ser classificada como um conjunto de variações sobre o mesmo tema da gramática *parlante* implantada ao redor da lagoa artificial em Belo Horizonte.<sup>1</sup>

O exaustivo redesenho de um vocabulário plástico fechado, apresentado pela primeira vez no conjunto da Pampulha, resulta em uma produção que, por motivos óbvios, resvalará na indesejável previsibilidade, desprovida da “invenção” tão perseguida pelo próprio Niemeyer, pelo menos em seu discurso. Nos seus edifícios em Brasília, a combinatória entre abóbadas, marquises sinuosas, pilares em “V” e telhados “borboleta” dá lugar a uma síntese formal identificada pela continuidade de um gesto largo, mas lento, que define forma e estrutura em um mesmo contorno elementar e monumental.<sup>2</sup> Brasília consiste no ponto máximo da revisão crítica que Niemeyer elabora sobre seus próprios procedimentos e sua linguagem, iniciada, já nos primeiros anos da década de 1950, em seu projeto para o conjunto do Parque Ibirapuera, em São Paulo.

Na opinião do professor Guilherme Wisnik, Brasília “[...] é o lugar simbólico para onde converge a produção dos arquitetos cariocas das décadas de 1930-50, e de onde parte a produção paulista de 60 e 70, que se prolonga em alguma medida até hoje.”(WISNIK, 2003).

---

<sup>1</sup> Cf.: VALLE, Marco Antonio Alves do. Tese de Doutorado: FAUUSP, 2000.

<sup>2</sup> Em sua tese de doutorado, *O Nexo da Forma – Oscar Niemeyer: da arte moderna ao debate contemporâneo* (ECA-USP, 2003), o professor Luis Eduardo Borda aproxima a concisão formal e a volumetria fechada de alguns dos edifícios de Niemeyer em Brasília, assim como a relação entre a forma e a plataforma sobre a qual repousa, com a obra escultórica de artistas como Brancusi, Jean Arp e Henry Moore.

Tanto entre os arquitetos radicados no Rio de Janeiro, durante os pouco mais de vinte anos que separam os projetos do edifício-sede do MES (1936) e do Plano Piloto de Brasília (1957/1960), como entre o grupo de arquitetos professores em torno da FAUUSP, constituído justamente no período que sucede a mudança da Capital Federal, do Rio de Janeiro para o Planalto Central, observa-se, em determinados trabalhos, uma estratégia projetual comum, definida por um olhar imune às contingências de um presente histórico, no caso, a cidade real. Todavia essa transferência assume vetores de sentidos opostos. O desenho se dirige, ou para o “mar”<sup>3</sup>, ou para o “sertão”<sup>4</sup>, como uma mirada que olha para a planura do oceano ou para o interior profundo do Brasil, relegando a metrópole, lócus da produção do conhecimento, à condição de modelo a ser superado pelo projeto do espaço moderno.

Como podemos observar em Brasília, a irreversível condição urbana da arquitetura moderna, cujo movimento sintetiza as escalas do vazio e do edifício em um único gesto contínuo, presta-se como um raciocínio unificador, fora do espaço e do tempo presente, como um desenho de futuro possível, em um espaço ainda a ser definido, pelo projeto de uma superfície que corresponda à condição moderna da forma.

Se a arquitetura moderna possui, como diretriz, o projeto da vida moderna, em todas as suas escalas e seus correspondentes comportamentos, da rotina na casa moderna - seja ela celular, individual, transparente ou sobre pilotis -, à liberdade proveniente da configuração planejada do espaço público, conclui-se que seu destino ideal não consiste em uma especulação formal sobreposta à cidade real, o que a reduziria a mais um elemento de composição, em uma estrutura espacial tradicional, mas pressupõe a forma moderna como componente do projeto do espaço moderno, em que os desenhos da forma e da superfície sobre a qual ela se apoia são elementos de um pensamento único: o projeto da arquitetura moderna é o projeto da cidade moderna e vice-versa.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Essa decisão de voltar-se para o mar é diagnosticada em diversos projetos, como o Plano Urbanístico de Le Corbusier para a cidade do Rio de Janeiro, realizado em 1929, além de seu primeiro estudo para o MESP em terreno a beira-mar, escolhido pelo próprio arquiteto, em 1936. O projeto de Affonso Eduardo Reidy e Roberto Burle Marx para o Parque do Flamengo, também no Rio de Janeiro, talvez seja a melhor tradução dessa cultura visual voltada para fora. Pela construção de um aterro sobre a Baía da Guanabara, descortina-se a superfície nivelada, que a forma moderna apenas tangencia, a fim de preservar quase intacta a mirada para o mar, vide o projeto de Reidy para o Museu de Arte Moderna, construído sobre o aterro.

<sup>4</sup> O projeto de Brasília representa essa peculiar condição de constante “fundação do novo”, da arquitetura moderna no Brasil, como uma criação capaz de ordenar o futuro a partir de um gesto quase primordial, como uma cruz riscada na imensidão do Planalto Central.

<sup>5</sup> Cf.: SCULLY, Vincent. *Arquitetura Moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002

A incompatibilidade física e ideológica, entre a concepção abstrata do espaço moderno e a configuração histórica da cidade real, resulta em situações que tentam imunizar o primeiro da indesejável contaminação por parte da segunda. O deslocamento do projeto para as bordas da cidade, ou para um vazio absoluto, sem a influência de qualquer modelo urbano e arquitetônico pretérito, revelam que a arquitetura moderna não apenas busca e projeta uma situação desprovida de memória, como torna viável sua perspectiva de ampliar-se, a partir de uma lógica expressa pela matriz contida no próprio projeto. Brasília representa justamente essa relação de unidade entre os projetos da forma e do espaço, como elementos integrantes de um desenho único.

Como meio de formalização de um conjunto de imperativos éticos e estéticos, o projeto do espaço moderno pressupõe, como ponto de partida, a forma e sua planificação correspondente. Apesar de demonstrar uma autonomia, devido a sua invariável condição de suspensão, a forma sobre pilotis, ou mesmo sobre um grande vão, não assume a condição de um objeto, passível de mudar de lugar sem perder seu caráter arquitetônico, pois a superfície sobre a qual se implanta é, em si, o próprio projeto da arquitetura.

Desse modo, para a arquitetura moderna, a parcela urbana do edifício - espaço intermediário entre a construção e o chão - deve garantir a condição pública do espaço, como uma superfície que só se configurará contínua - sendo assim, moderna -, caso o edifício seja o componente de uma disposição organizada na escala do plano urbano<sup>6</sup>, estabelecendo uma relação de mão dupla: o projeto da superfície moderna está condicionado à presença de uma forma abstrata e suspensa, que promova a abertura integral de um solo cuja configuração descompartmentada e homogênea justifique o uso do pilotis.

### **Espaço moderno, construção espacial clássica**

A proposta de Lucio Costa para o Plano Piloto de Brasília, mais precisamente, sua revisão formal, a partir da incorporação dos edifícios e dos espaços projetados por Oscar Niemeyer, principalmente no Eixo Monumental, revelam uma evidente obediência à urbanística moderna. Entretanto as relações formais estabelecidas no Eixo Monumental não correspondem à concepção espacial moderna de lavra construtivista, caracterizada pela homogeneização de

---

<sup>6</sup> Lembremos as superquadras de Brasília, em que o térreo livre das lâminas habitacionais unifica uma mesma superfície coletiva.

uma superfície constante, ocupada pela disposição serial de construções que, seja pelo próprio modelo de implantação, seja pelo raciocínio formal, parecem evocar a necessária relação entre o componente construtivo e sua fabricação em série, ou seja, a relação moderna entre arte e indústria.

Contudo vale destacar que, na Esplanada dos Ministérios, a disposição linear dos edifícios ministeriais idênticos, à primeira vista, pode até remeter à serialidade construtivista. Porém essa repetição proposital não insinua uma possível continuidade, mas reforça, como contraponto, a excepcionalidade do gesto que define edifícios como as cúpulas do Congresso Nacional ou o perfil ascendente da Catedral Metropolitana. A forma ortogonal faz ver justamente o caráter original da “forma livre”.

Desse modo, percebe-se que tanto a repetição serial construtivista, como a disposição exponencial neoplasticista, modelos fundamentais para o projeto do espaço moderno, pois evocam um sentido de continuidade controlado pelas matrizes espacial e formal contidas no modelo, não constituem referências basilares para a configuração espacial da Esplanada dos Ministérios.

A disposição obediente à profundidade cônica da perspectiva linear, mesmo que com seus planos laterais convergentes bem afastados entre si, assim como a relação de contraste complementar entre formas retilíneas e formas de curvatura lentamente gestual, em nítida composição entre *figura* e *fundo*, expõe uma construção espacial baseada em uma estrutura visual deliberadamente clássica. As relações espaciais e formais entre os edifícios que integram a Esplanada revelam os atributos compositivos de um projeto de espaço caro à arquitetura moderna brasileira: o conjunto arquitetônico.

Diferentemente da vocação para ampliar-se indefinidamente sobre a superfície, que caracteriza os projetos construtivista e neoplasticista, a ideia de “conjunto” pressupõe um número definido de formas que estabeleçam uma relação de unidade entre si - seja por semelhança, seja por diferença complementar –, passível de ser apreendida apenas a distância.

Em conjuntos arquitetônicos modernos, como Pampulha, Pedregulho, Ibirapuera e a própria Esplanada dos Ministérios em Brasília<sup>7</sup>, nota-se não apenas a relação condicional entre forma e espaço - na qual não existe a forma dissociada da relação com as demais e com a

---

<sup>7</sup> Conjunto da Pampulha (Belo Horizonte, Oscar Niemeyer, 1940/1943); conjunto de Pedregulho (Rio de Janeiro, Affonso Eduardo Reidy, 1947); conjunto do Ibirapuera (São Paulo, Oscar Niemeyer, 1951/1954); e o conjunto da Esplanada dos Ministérios (Brasília, Oscar Niemeyer e Lucio Costa, 1957/1962).

superfície projetada simultaneamente a ela -, mas a recorrência de uma paradoxal imagem moderna, resultante de critérios compositivos não modernos, como a implantação não serial e o contraste dual de origem acadêmica: retilíneo/ gestual, pesado/ leve, coadjuvante/ protagonista, estável/ instável, transparência/ opacidade e figura/ fundo. [1], [2], [3].

A síntese formal que identifica os edifícios integrantes do conjunto composto pela Esplanada dos Ministérios e a Praça dos Três Poderes revela outra relação entre opostos: o volume e o plano.

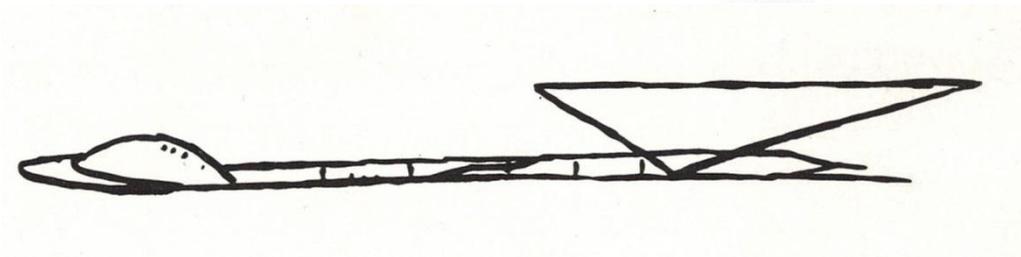
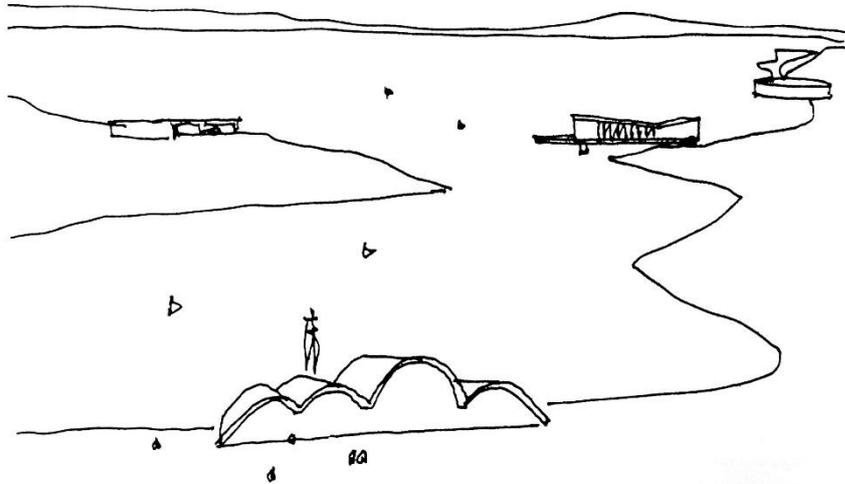
A elevação das torres gêmeas do Congresso Nacional, voltada para a Esplanada, assim como as cúpulas do Senado e da Câmara dos Deputados, e a face maior do Panteão da Liberdade configuram superfícies opacas, alvas, sem qualquer tipo de perfuração ou transparência que obrigasse o uso de um raciocínio compositivo sobreposto à superfície da arquitetura. Sendo assim, resultam em volumes deliberadamente sólidos, recortados, ao fundo, pelo céu e pelo horizonte raso do cerrado. Entretanto a inteireza e a frontalidade dessas formas tendem a achatar qualquer menção a profundidade. O posicionamento distante do observador, associado à orientação da forma, paralela ao plano de fundo de uma típica perspectiva clássica, planifica a volumetria, restando apenas uma figura plana, de contorno homólogo ao desenho do arquiteto.

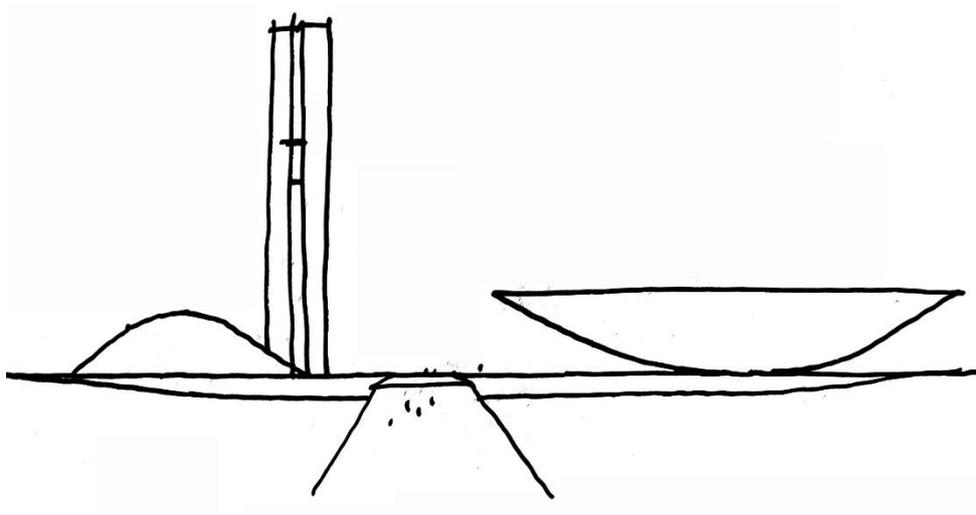
Os efeitos de luz e sombra, quando existem, não se revelam de modo gradual, são dramáticos, como a sombra da cúpula invertida da Câmara dos Deputados projetada sobre a plataforma branca que apoia o perfil, na iminência de tangenciá-la. Em oposição à instabilidade solene da Câmara, o Senado, um domo menor, devido a seu perfil abatido, praticamente não projeta sombras, sua superfície branca, sob efeito da inclemente incidência solar, rebate uma irradiação uniforme, que o fixa ainda mais sobre a plataforma horizontal. [04]

A mesma relação entre uma forma opaca, fechada, branca e de contorno elementar, apoiada sobre um plano horizontal, é percebida no batistério localizado à esquerda de quem acessa a Catedral Metropolitana, caracterizado por um volume ovoide achatado e que, assim como o plenário dos Deputados, deseja apenas tangenciar a superfície vazia. Do lado oposto, em configuração formal inversa à do batistério, o campanário consiste em um elemento vertical independente da nave (assim como a torre sineira da Igreja da Pampulha) e que aterrissa em quatro parábolas tangentes ao solo, reproduzindo os quadrantes superiores das colunas dos palácios da Alvorada, do Planalto e do Supremo Tribunal Federal. Em balanço simétrico, apoiada

sobre a da coluna, encontra-se a peça horizontal que abriga os quatro sinos, inscritos nos vazios de quatro arcos invertidos, solução que, mais uma vez, remete às próprias colunas dos palácios de Brasília, principalmente as do Palácio da Alvorada.

Por sua vez, a nave da Catedral, um volume de planta também circular, possui, como únicos elementos opacos, as dezesseis colunas, unidas pelos seus pontos máximos de curvatura. O espaço vazio entre as colunas é preenchido por um vitral de autoria de Marianne Peretti. O caráter cromático e gráfico, inerente ao vitral, permite uma difusa transparência do interior para o exterior, mas não o contrário. Do lado de fora, pouco se vê do interior da nave, muito menos a paisagem exterior que continua por trás dela. Neste caso, o vidro aproxima-se mais do reflexo do que da transparência propriamente dita.





De cima para baixo:

[01] Conjunto arquitetônico da Pampulha (1940/1943) – Oscar Niemeyer

[02] Conjunto arquitetônico do Parque Ibirapuera (1951/1954) – Oscar Niemeyer

[03] Congresso Nacional de Brasília (1957/1960) - Oscar Niemeyer



[04] Congresso Nacional e Esplanada dos Ministérios (1958) – Oscar Niemeyer

O piso da nave encontra-se em subsolo, e o acesso é feito por um túnel escuro, oposto à luminosidade intensa do exterior, que emana do próprio piso de concreto e do espelho d'água, rebatedores naturais da luz solar. No curto espaço de tempo do trajeto em direção ao interior da igreja, a escuridão do túnel dilata as pupilas, que voltam a se contrair subitamente, no instante em que se adentra a nave, intensamente iluminada pela luz natural e colorida pelos vitrais. Inconscientemente, o visitante é conduzido ao centro do espaço e, ao olhar para cima, é surpreendido pela presença de três anjos pendentes em bronze, de autoria de Alfredo Ceschiatti, em constante e lento movimento de rotação. As diferentes dimensões dos anjos, o maior, mais próximo do chão, e o menor, mais próximo da cobertura, confere uma surpreendente ilusão de profundidade vertical, ao espaço interior da Catedral. [05]

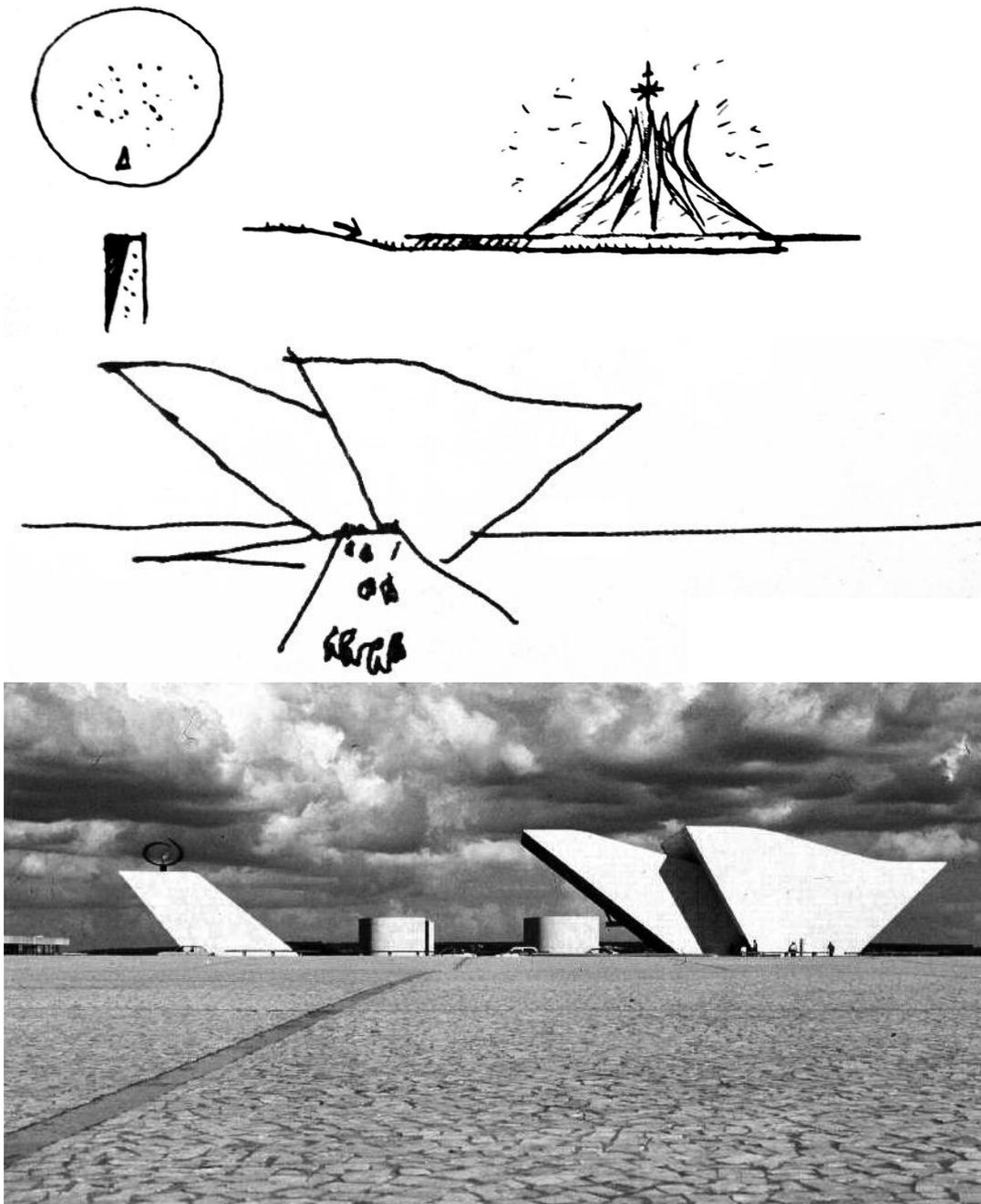
A visão do céu (neste caso, o céu real, do lado de fora) que envolve um conjunto de anjos em movimento sobre nossas cabeças remete ao *trompe l'oeil* das pinturas de teto e aos arcanjos de pedra-sabão das igrejas barrocas, mas subtraídos, respectivamente, do relevo da talha sobre a madeira e a pedra.

Tanto nas cúpulas do Congresso, como no conjunto formado pela Catedral e o Batistério, o uso da planta circular e da volumetria axial faz que a forma seja reconhecida como uma mesma imagem, independentemente do ponto de vista de onde é observada. Tal condição reafirma o caráter figural da forma, não como um volume, mas como um contorno linear e contínuo, destacado com relação a um fundo.

O Panteão da Liberdade<sup>8</sup>, outro volume opaco que integra o conjunto, consiste em uma forma de fechamentos retilíneos revestidos de mármore branco e de contorno dramaticamente ascensional, com cobertura definida pela sucessão de dois perfis levemente encurvados, resultando em uma forma que se assemelha inequivocamente a um pássaro branco. Como arremate derradeiro do Eixo Monumental, forma abstrata brotada do cerrado e revestida de mármore branco - matéria que emana uma luminosidade difusa, sob efeito da luz natural -, o Panteão localiza-se fora da Praça dos Três Poderes, implantado diretamente sobre o solo natural, e acessado por uma passarela em nível, a partir da Praça, como um plano de fundo recortado, sobreposto ao horizonte. [05], [06], [07]

---

<sup>8</sup> Projetado em 1985, passados 25 anos da inauguração de Brasília.



De cima para baixo:

[05] Catedral de Brasília (1958) – Oscar Niemeyer

[06], [07] Panteão da Pátria (1986) – Oscar Niemeyer

Como contraponto à irradiação luminosa e alva dessas formas puras e fechadas, os palácios do Planalto, do Itamaraty, da Justiça e do Supremo Tribunal Federal (STF) - assim como o Palácio da Alvorada, localizado próximo à margem do Lago Paranoá – possuem um

mesmo partido arquitetônico e soluções formais aproximadas. Todos os palácios são definidos por uma caixa de vidro recuada no interior da projeção de uma cobertura horizontal, que se prolonga para além do limite transparente, configurando extensos beirais. A aparência exterior desses edifícios é identificada pelo desenho parabólico das colunas em primeiro plano, alinhadas ao perímetro da cobertura, configurando uma espécie de fechamento vazado.

Nos palácios do Planalto, da Alvorada e no STF, toda e qualquer menção ao volume é sublimada pela transparência e pela esbelteza das espessuras dos planos, que, no limite de sua própria execução, figuram como linhas revestidas de mármore branco: os planos horizontais de cobertura e de piso, como o beiral que sombreia o alpendre sob sua projeção. Vistos em elevação, a linha deste plano de piso, dramaticamente destacada da linha do chão, confere a sensação de que esses edifícios estão suspensos, sustentados apenas pelas finíssimas colunas de perfil parabólico que tocam delicadamente o solo. [08], [09]

A desmontagem da condição volumétrica da forma, decorrente da autonomia entre os planos verticais transparentes e horizontais opacos, faz lembrar uma das operações formais mais significativas da arquitetura moderna, realizada pelo arquiteto alemão Mies van der Rohe: a constituição de uma espacialidade aberta e contínua, que dilui a relação histórica entre interior e exterior – e conseqüentemente a volumetria -, a partir do deslocamento dos planos horizontais e verticais. O contraste entre volume e espaço dá lugar a uma disposição espacial, demonstrada, de modo paradigmático, em seu projeto para o pavilhão da Alemanha na Feira Internacional de Barcelona (1929).

Na opinião de Sophia Telles, nos palácios de Brasília, a diluição da volumetria, a partir do deslocamento entre os planos de cobertura e fechamento, faz que a imagem do edifício se reduza às superfícies recortadas de suas colunas em primeiro plano. Segue trecho da autora:

A questão é que, de um lado, Niemeyer afasta de tal maneira o corpo envidraçado do edifício para o interior da laje, que a sombra que produz é na verdade a anulação da superfície, o que por sua vez dissolve o volume. De outro lado, o uso do mármore branco que reveste as colunas acaba por funcionar como um rebatedor luminoso que dissolve a sua própria materialidade. (TELLES, 1988, p. 77).

Se, por um lado, a diluição da volumetria, a partir do deslocamento dos planos verticais (transparentes) e horizontais (opacos), aproxima os palácios de Niemeyer de um procedimento projetual nitidamente miesiano, por outro, é quase inevitável a associação desses palácios com a

consagrada tipologia dos templos clássicos, herdeiros da tradição greco-romana, recuperados tanto na Renascença, como no período Neoclássico.

Identificados pela conhecida solução da “caixa dentro da caixa”, os templos da Antiguidade Clássica são definidos por um volume fechado contido no interior de uma caixa com suas faces verticais vazadas, preenchidas por um peristilo de pilares alinhados ao limite do plano de cobertura.<sup>9</sup> Podemos observar que tal descrição aplica-se aos palácios projetados por Niemeyer em Brasília, devedores da operação moderna de desmontagem da volumetria, mas que resultam em uma forma que, paradoxalmente, incorpora e reelabora a dimensão simbólica, inerente à gramática Clássica. Nesse instante, a arquitetura de Niemeyer não assume apenas uma escala monumental, mas, mais do que isso, adquire a inequívoca condição de monumento.

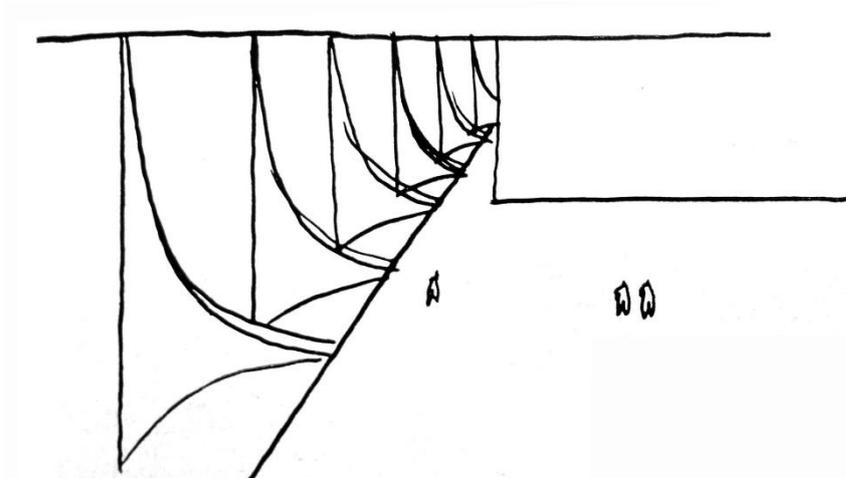
Para além dos ensinamentos de Mies van der Rohe e da Antiguidade Clássica, os palácios de Niemeyer em Brasília desdobram a tipologia e, de certo modo, a própria constituição formal dos palácios projetados por Le Corbusier para o centro cívico de Chandigarh (1951/1964), como a Grande Assembleia e, principalmente, a Suprema Corte, um bloco horizontal em concreto aparente, preenchido por peristilo de colunas arrematadas em arco pleno nas suas elevações maiores, e que possui rebatimento mais nítido no Palácio do Itamaray.<sup>10</sup>

Tanto as formas abertas dos palácios, que diluem a volumetria, ao permitirem que o espaço a penetre, como os sólidos fechados, sejam eles tangentes ou confortavelmente acomodados sobre o solo, estabelecem uma relação de contato com a superfície mais próxima da escultórica moderna do que da tábula rasa que identifica a própria urbanística moderna.

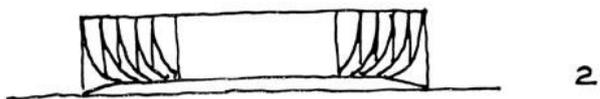
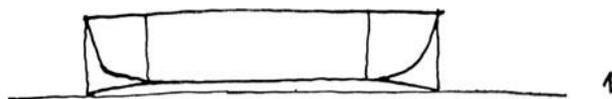
---

<sup>9</sup> SUMMERSON, John. *A linguagem clássica da arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

<sup>10</sup> A comparação entre os palácios de Niemeyer em Brasília e os palácios de Le Corbusier em Chandigarh encontra-se no texto “A revisão crítica de Oscar Niemeyer”, integrante do presente volume.



[08] Palácio do Planalto (1958) – Oscar Niemeyer



[09] Supremo Tribunal Federal (1958) – Oscar Niemeyer

Como observado anteriormente, a estrutura espacial construída pela disposição dos edifícios que configuram o conjunto composto pela Esplanada dos Ministérios e a Praça dos Três

Poderes remete a uma visualidade clássica, em perspectiva linear, sem a profundidade dos planos convergentes laterais, mas com a presença de planos de fundo, paralelos ao plano do observador, definidos por formas distantes, dispostas nas bordas do espaço, observadas em elevação, como uma figura plana.

A configuração espacial dessas visuais atinge um apelo quase surrealista, que em nada lembra o pragmatismo da planificação homogênea característica da matriz construtiva do urbanismo moderno. A relação condicional entre os projetos da forma e da superfície moderna, no Eixo Monumental de Brasília, assume um caráter peculiar. Os edifícios de Niemeyer não se encontram implantados diretamente em um plano pavimentado sobre o solo do Planalto Central. As extensas esplanadas - superfícies vazias que garantem o isolamento silencioso da forma – consistem, na verdade, em uma topografia construída que regulariza o perfil natural, em dois precisos terraplenos sucessivos, escalonados em direção à cota mais baixa, localizada no Lago Paranoá: um retangular, mais alto, onde se localiza o conjunto composto pela Catedral e os edifícios ministeriais, e um triangular, mais baixo, sobre o qual acomodam-se os edifícios que balizam a Praça dos Três Poderes: o Congresso Nacional, o Palácio do Planalto e o Supremo Tribunal Federal.<sup>11</sup>

Este conjunto de plataformas construídas sobre o perfil natural do planalto configura um território regular, que garante a autonomia da superfície moderna e, conseqüentemente, da forma moderna, ao destacar-se da natureza, mesmo que rasteira e dispersa, como no caso da paisagem do cerrado. A cota desses platôs eleva a visão sobre a copa da vegetação e, desse modo, coloca a natureza abaixo da linha do horizonte, fazendo do céu o único fundo que destaca a inteireza dos perfis dessas formas isoladas, dispostas sobre essa plataforma construída.

Os extensos trechos pavimentados, em cimento ou em pedra portuguesa branca, emanam uma vibração cáustica, intensificada pela presença de espelhos d'água, que preservam a forma da aproximação do observador e do contato com o mundo real, mesmo que este, no caso de Brasília, seja tão projetado quanto a própria forma. A apreensão em visada rasa, rente à linha do chão, potencializa o caráter escultórico dessas formas, cuja monumentalidade não reside apenas em suas dimensões, mas, principalmente, na relação estabelecida com o vazio propositalmente construído.

---

<sup>11</sup> Cf.: QUEIROZ, Rodrigo C. *O desenho de um processo: os estudos de Oscar Niemeyer para o projeto do edifício do Congresso Nacional em Brasília*. Dissertação de Mestrado : ECA-USP, 2003.

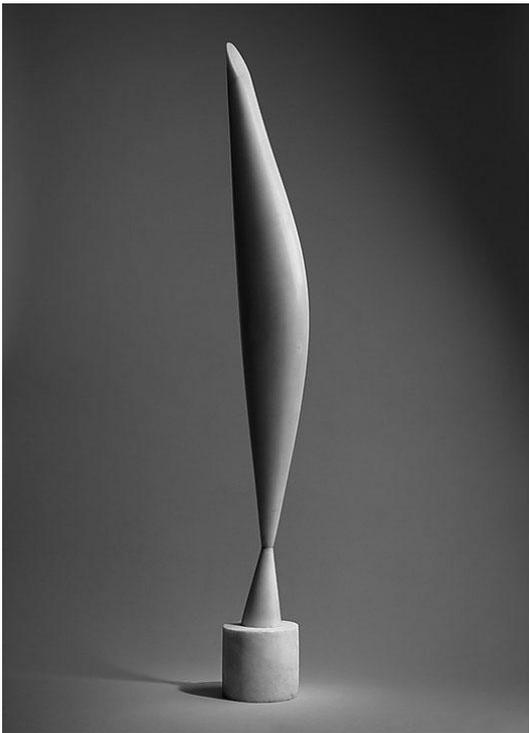
### A escultura figurativa e a marcação do espaço moderno

Os espaços cívicos de Brasília parecem ecoar a solidão enigmática das perspectivas irregulares de De Chirico, mas sob a luz intensa do equinócio tropical, ao mesmo tempo em que repõem, para o campo da arquitetura, a relação entre base e escultura, cara às obras de metal e mármore de Constantin Brancusi, que, assim como alguns dos edifícios de Niemeyer, são identificadas pela relação entre materialidade volumétrica, perfil curvilíneo e repouso instável.

Nesses termos, o espaço moderno que a Brasília de Niemeyer formaliza não desdobra a urbanística moderna apregoada pelas vanguardas históricas, síntese entre planificação urbana e industrialização, mas se aproxima da construção de um espaço estruturado pelas relações entre forma e superfície, postulado por determinada vertente da escultura moderna, para a qual a forma unitária pressupõe a existência ou o projeto de um suporte que garanta sua autonomia no mundo real, ao formular o espaço moderno fundamental a sua existência, como podemos observar em obras de outros artistas, como Henry Moore e Jean Arp.

Apesar de indiscutivelmente modernas, determinadas esculturas de Brancusi, Moore e Arp preservam uma condição que as conecta com a história da arte, principalmente com a escultórica clássica. Se o resultado final da forma é moderno, seu modo de produção consiste na continuidade da tradição mais antiga da escultura: o desbaste da pedra bruta. A obra não decorre da adição de partes previamente produzidas ou retiradas de seu contexto original, como no caso das esculturas cubista e construtivista, ou mesmo o *ready-made*. Ao contrário, a obra resulta justamente da quase ancestral retirada de matéria de um maciço mineral.

Alinhada à referência de uma modernidade que transita entre a figuração literal e a disforme, em Brasília, a “síntese das artes” entre arquitetura e escultura se efetivou por uma via nitidamente conservadora, se comparada com o cenário das artes visuais no período, marcado pelo debate acerca dos novos desdobramentos de um “projeto construtivo brasileiro”, mesmo que reduzido ao eixo Rio/São Paulo. [10], [11]



acima:

**[10]** *Bird in Space* (1923)

Constantin Brancusi

Acervo Metropolitan Museum of Art – Nova York

abaixo:

**[11]** *Configuration in Serpentine Movements* (1950)

Jean Arp

Acervo Metropolitan Museum of Art – Nova York

Os primeiros anos da década de 1950 marcam a eclosão da abstração construtiva no cenário das artes visuais no Brasil, movimento impulsionado pela exposição retrospectiva de Max Bill no Museu de Arte de São Paulo, em 1950, e que ganha espaço nas primeiras edições das Bienais de Arte sediadas na mesma cidade.

O abstracionismo geométrico, com base na matemática, nas técnicas e materiais industriais, na coerência e disciplina formal, consiste em uma importante referência para a primeira fase do projeto construtivo brasileiro, representado pelo concretismo paulista, que desejou fixar bases para uma futura e utópica harmonia social, nas artes, no design e nas próprias relações de trabalho, tendo, como principais expoentes, os artistas partícipes do grupo Ruptura, como Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Luís Sacilotto e Lotar Charoux.

O braço carioca desse projeto construtivo, representado pelo grupo Frente, composto pelos artistas Ivan Serpa, Mary Vieira, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Amilcar de Castro, Franz Weissmann, Willys de Castro e Hércules Barsotti, foi marcado por uma cisão interna que culminou no lançamento do movimento Neoconcreto, cujo manifesto, redigido em 1959 pelo escritor e poeta Ferreira Gullar, teve, como principais signatários e representantes dessa revisão crítica sobre a contensão concreta, as artistas Lygia Clark e Lygia Pape, seguidas posteriormente por Hélio Oiticica e Willys de Castro.

A nova ordem visual elaborada pelos concretistas não consiste apenas em um sistema geométrico de construção do plano pictórico, mas, principalmente, um raciocínio formal capaz de qualificar o cotidiano, da comunicação visual à arquitetura, passando pelo desenho industrial. Lembremos os ofícios profissionais que permitiram que alguns desses artistas ampliassem esse procedimento, em domínios externos ao meio das artes visuais, como a diagramação do Jornal do Brasil, elaborada por Amilcar de Castro, ou os perfis metálicos de caixilhos desenvolvidos por Luís Sacilotto, então projetista da indústria de componentes Fichet, assim como a fábrica de móveis e comunidade trabalhadora Unilabor, que tinha, nos seus quadros, Geraldo de Barros, autor de muitas das peças do mobiliário lá produzido.

Diferentemente da renovação integral que move a inteligência da arquitetura moderna, que pressupõe o projeto como uma relação condicional entre forma e espaço, e não como um objeto autônomo, percebe-se que determinados alinhamentos do projeto construtivo brasileiro, principalmente o Neoconcretismo, não elaboram a obra de arte como um componente de uma

vida projetada em todas as suas escalas, mas como uma unidade indeterminada, que estimula novas possibilidades de relação e ação no mundo real.

Tanto os *Planos em Superfícies Moduladas*, de Lygia Clark, como os *Metaesquemas*, de Hélio Oiticica, não consistem em figuras geométricas totalmente incorporadas ao plano da arquitetura, como, por exemplo, os painéis de Athos Bulcão, único artista concreto escolhido por Niemeyer para “compor” com os edifícios e os espaços abertos de Brasília. Ao contrário, os planos de Lygia Clark e Hélio Oiticica expressam justamente a tensão entre a obra e o mundo, ao se manterem suspensos, respectivamente, do plano e do espaço de uma realidade cumulativa, fragmentada, não projetada.

Com exceção dos painéis cerâmicos de Athos Bulcão, as obras de arte de fatura próxima ou simultânea à construção de Brasília, de artistas alinhados ao abstracionismo geométrico ou mesmo os neoconcretistas, possuem uma presença discreta ou quase inexistente na composição espacial com a arquitetura, principalmente no ambiente externo.

A maioria das esculturas que povoam as superfícies contrastantes das esplanadas do Eixo Monumental - a opacidade do cimento e da pedra portuguesa, ou a transparência reflexiva dos espelhos d'água que circundam alguns dos edifícios – identifica-se pela figuração, via de regra, de caráter antropomórfico, com distorções que avançam apenas até o limite do reconhecimento da figura humana.

As poucas peças abstratas, de alinhamento construtivo, ficam relegadas aos interiores, como as esculturas *Ponto de Encontro*, de Mary Vieira, e *Transfiguração*, de Franz Weissmann, localizadas no pavimento térreo do Ministério das Relações Internacionais, também conhecido como Palácio do Itamaraty. Vale lembrar que os exemplares construtivos do Itamaraty, mais do que elementos de composição com os espaços interiores do palácio, integram um excepcional acervo de arte brasileira, abarcando itens como tapeçaria, mobiliário, luminárias, além de obras dos períodos colonial, barroco, acadêmico e moderno. Isto é, tais esculturas, assim como painéis de lavra construtiva assinados por artistas como Rubem Valentin, Emanuel Araújo e Sérgio Camargo, figuram mais como itens de uma coleção catalográfica de arte brasileira, do que propriamente como obras que venham estabelecer uma interlocução efetiva com a arquitetura do palácio.

Em Brasília, a relação entre as artes visuais e a arquitetura, principalmente no que diz respeito à escultura, expressa um sentido moderno ainda tributário de uma visualidade

carregada de resquícios acadêmicos, reveladora da confortável continuidade de uma tradição colaborativa entre as artes plásticas e a arquitetura moderna, iniciada em seu projeto de fundação, o edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro (MES, 1936).

A própria natureza arquitetônica inerente à escultura construtiva (tomemos, como exemplo, as obras de Amilcar de Castro e de Franz Weissmann), identificada pela articulação de planos recortados, geradores de uma estrutura formal aberta - resultado de uma “construção” e não do ancestral entalhe da matéria bruta -, torna-a um complemento que, em vez de potencializar o caráter abstrato e geométrico da arquitetura, ao contrário, comunga com a edificação um raciocínio aproximado de construção do espaço, diluindo, assim, uma autonomia mútua, promotora fundamental da complementariedade entre ambas.

Nesses termos, se comparada com a escultura moderna construtiva, a partir de sua relação espacial com a arquitetura, poderíamos dizer que a escultura moderna figurativa, volumétrica e densa, consiste no pleno oposto à materialidade transparente, leve, vazada e horizontal da arquitetura moderna, mais precisamente, da obra de Oscar Niemeyer, em específico, seus palácios em Brasília.

Fixada solidamente sobre o vazio, com seu invariável eixo vertical de construção e de simetria, como um elemento estruturador do espaço, a escultura figurativa moderna – a qual, via de regra, tematiza a figura humana - configura um necessário contraponto focal à arquitetura, na maioria das vezes, disposta como um plano de fundo, com relação à escultura, a partir de um ângulo de visão ideal, prescrito no próprio projeto.

Apesar de estar disposta em um recinto interno, mas desprovido de cobertura, um dos exemplares que melhor exprime a relação de complementariedade entre escultura figurativa e arquitetura moderna é a obra *Amanhecer*, de Georg Kolbe, uma figura feminina localizada dentro do espelho d'água interno do Pavilhão da Alemanha na Feira Internacional de Barcelona (1929), projetado por Mies van der Rohe. A gestualidade ascensional da jovem em pé, com as pernas juntas, joelhos levemente flexionados, e os braços em movimento sobre a cabeça, a lembrar a coreografia de um vagaroso despertar, opõe-se, com extrema precisão e sensibilidade, à espacialidade ortogonal e aberta do pavilhão, composta por superfícies inteiras: os planos de fechamento, em vidro ou pedra, e as lajes de cobertura, com suas finíssimas espessuras pintadas de branco. Mesmo disposta em um pátio semiaberto, deslocado em relação à plataforma de acesso ao pavilhão em si, a escultura de Kolbe consiste no principal e talvez único

ponto focal do edifício projetado por Mies, precisamente locada como referência de uma visada longitudinal, paralela ao fechamento de fundo que percorre quase todo o comprimento do edifício. [12]

A configuração de uma estrutura compositiva entre arquitetura moderna e escultura figurativa é uma estratégia recorrente em diversos projetos, distribuídos por todos os períodos da longa obra de Oscar Niemeyer, como o da residência de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral (1938), o Cassino da Pampulha (1940), a sede da Organização das Nações Unidas em Nova York (1947), sua residência particular em Canoas (1952), os palácios de Brasília (1957/1962) e o Memorial da América Latina, em São Paulo (1986/1989). [13], [14]

Em quatro combinações entre as esculturas de Alfredo Ceschiatti e a arquitetura de Niemeyer, nota-se que a construção formal e espacial enfatiza a tradicional e pouco moderna dualidade entre figura e fundo, estabelecida pelo contraponto complementar entre a volumetria estática e maciça da escultura, em primeiro plano, e a transparência sombreada e a leveza da arquitetura ao fundo, como podemos observar nos seguintes pares: *Meteoro* - Palácio do Itamaraty; *Os Evangelistas* - Catedral Metropolitana; *As Banhistas* - Palácio da Alvorada; *Justiça* - Supremo Tribunal Federal. Soma-se, às quatro obras de Ceschiatti, aquela que talvez exprima com mais grandiloquência a relação entre escultura, arquitetura e espaço: a obra *Dois Guerreiros*, de Bruno Giorgi, “solta” na Praça dos Três Poderes, mas tendo, como onipresente plano de fundo, o Palácio do Planalto.

Colocada à frente do Palácio do Itamaraty, a escultura *Meteoro*, tangente à lâmina do espelho d’água, assemelha-se a uma esfera explodida, revestida de mármore branco. A alvura da peça, intensificada pelo rebatimento da luz solar, contrapõe-se ao vidro escuro que define os fechamentos verticais do palácio, e ao concreto aparente das colunas arrematadas em arco pleno que envolvem todo o perímetro do edifício, elementos entrevistados pelo vazio recortado, resultante da “explosão” do *meteoro*. [15].

Em bronze, os quatro evangelistas - Marcos, Mateus, Lucas e João - encontram-se paralelos ao eixo de simetria da Catedral Metropolitana, alinhados à rampa que conduz ao interior da nave. A disposição dessas figuras verticais induz não só uma apreensão, mas principalmente um deslocamento axial, em perspectiva linear, reforçado pela desproporção na distribuição dos evangelistas: do lado direito, João, e do lado esquerdo Marcos, Mateus e Lucas, em ritmo que reforça a convergência em direção ao acesso. [16].

Defronte à elevação principal do Palácio da Alvorada, disposta sobre espelho d'água, a escultura em bronze *As Banhistas* consiste em duas figuras femininas, sentadas sobre uma plataforma branca rente à linha d'água, apoiada sobre uma única coluna central, solução que confere a ilusão de suspensão ao conjunto *base/escultura*.

Apesar de estarem sentadas frente a frente, seus torsos encontram-se rotacionados em sentidos opostos, obrigando-as a olharem para direções também opostas: o palácio da Alvorada e a imensidão do cerrado. O giro da coluna cervical confere movimento à metade superior da escultura, intensificado por outro gesto de torção, mas horizontal, no caso, dos cabelos, expediente feminino para retirar o excesso de água, hábito recorrente nas piscinas e nas praias.

Na figura feminina voltada para o cerrado, com os dois braços suspensos, o vinco resultante do encontro das superfícies do abdômen e do tórax resulta em uma linha de dobra contínua, um cume que percorre o corpo, de uma mão à outra, definindo o alinhamento e a volumetria facetada e levemente pontiaguda dos seios. A relação entre o vinco e a superfície que dá forma ao peito da *banhista*, e que se prolonga até suas extremidades, assim como o arco que liga os mamilos e os arcos invertidos resultantes do movimento dos braços, arrematados pelos cabelos tracionados, que aludem, de modo inequívoco, ao desenho da icônica elevação composta pelas colunas do Palácio da Alvorada, localizada imediatamente atrás.

A posição de cócoras assimétrica, com uma das pernas mais flexionada do que a outra, ambas encobertas por um tecido molhado, por isso moldando a silhueta desses corpulentos membros inferiores, resulta em um conjunto maciço de quatro elementos fechados e rasos, confortavelmente apoiados sobre a base, como uma espécie de topografia corporal, cujo sentido de acomodação e permanência contrasta com a metade superior da escultura. Como o perfil de uma ampolheta, as linhas dos quadris afunilam-se na cintura e voltam a expandir-se, em um itinerário sinuoso, leve e vazado. [17]

Curiosamente, a relação de oposição complementar entre a acomodação maciça da porção inferior e a amplitude aberta e suspensa da parte superior das *banhistas* parece traduzir, de modo figurativo, a própria condição moderna da arquitetura de Brasília, definida pelo contraste entre a forma acomodada sobre a superfície, como um relevo, uma oscilação da própria linha do chão, e seu inverso, os perfis suspensos que tocam o solo em pontos de apoio mínimos.

Assim como *Os evangelistas* e *As banhistas*, a escultura *Justiça*, localizada na Praça dos Três Poderes, também estabelece uma relação *figura-fundo* com a arquitetura em segundo plano, neste caso, o Supremo Tribunal Federal. O caráter monolítico, simétrico e vertical da *Justiça* consiste no oposto absoluto ao contorno “sinfônico” das *Banhistas*. Entretanto a áspera figura feminina em granito apicoado, de coluna ereta, de olhos vendados, sentada magnificamente sobre um volume cúbico e com uma espada deitada sobre suas coxas, mantém semelhanças anatômicas com as *banhistas* em bronze, como o panejamento incorporado à superfície das pernas e a volumetria geométrica dos seios, facetada por vincos em sutil dobra, logo abaixo de seus mamilos solenemente apontados para frente. [18]

A figura humana sentada também foi um tema recorrente nos estudos iniciais das esculturas que deveriam ocupar o pavimento térreo do célebre edifício sede do Ministério da Educação e Saúde (MES, 1936), projetado pela jovem equipe de arquitetos brasileiros<sup>12</sup> sob a consultoria de Le Corbusier. As esculturas *Maternidade*, *Homem Brasileiro* e *Adolescente*, todas de autoria de Ernesto De Fiori, além de outro *Homem Brasileiro*, elaborado pelo escultor Celso Antônio, assim como a escultura *Mulher*, da artista Adriana Janacópulos, caracterizavam-se pela figura humana sentada, sendo, esta última, a única executada, instalada no jardim suspenso, projetado por Roberto Burle Marx, na cobertura do bloco de exposições do MES.

---

<sup>12</sup> Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Jorge Moreira, Carlos Leão e Êrmani Vasconcelos.

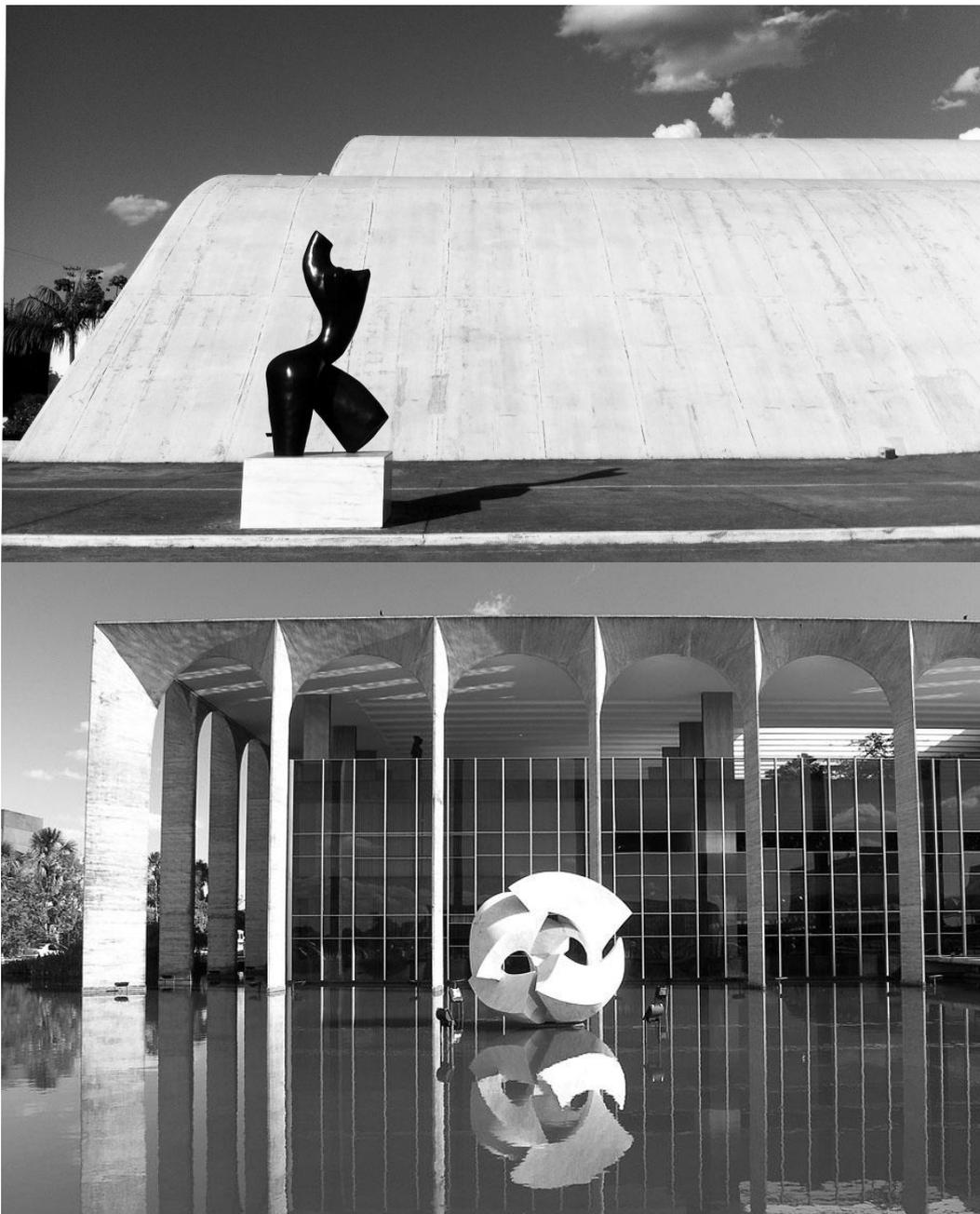


Acima:

[12] *Amanhecer* – Georg Kolbe – Pavilhão da Alemanha na Feira Internacional de Barcelona (1929) – Mies van der Rohe

Abaixo:

[13] *Mulher Nua* – Alfredo Ceschiatti – Casa de Canoas (1953) – Oscar Niemeyer



Acima:

**[14]** *Torso Negro* - Vera Torres – Auditório Simon Bolívar – Memorial da América Latina (1986) – Oscar Niemeyer

Abaixo:

**[15]** *Meteoro* – Alfredo Ceschiatti – Palácio do Itamaraty (Ministério das Relações Exteriores – 1962) – Oscar Niemeyer



Acima:

[16] *Os Evangelistas* – Alfredo Ceschiatti – Catedral Metropolitana (1958) – Oscar Niemeyer

Abaixo:

[17] *As Banhistas* – Alfredo Ceschiatti – Palácio da Alvorada (1958) – Oscar Niemeyer



Acima:

[18] *Justiça* – Alfredo Ceschiatti – Supremo Tribunal Federal (1958) – Oscar Niemeyer

Abaixo:

[19] *Dois Guerreiros* – Bruno Giorgi – Praça dos Três Poderes (1958) – Oscar Niemeyer

Curiosamente, o primeiro aparecimento da escultura de um homem sentado sobre um volume íntegro, sem espaldar, ocorre nos dois estudos de Le Corbusier para o MES, tanto na primeira versão, com o edifício localizado em um terreno alternativo, escolhido pelo próprio arquiteto, na Praia de Santa Luzia - sendo todas as perspectivas dessa alternativa desenhadas por Oscar Niemeyer -, como na segunda versão, um ligeiro estudo para o terreno definitivo, no

centro do Rio de Janeiro, na quadra delimitada pelas ruas Araújo Porto Alegre, Da Imprensa, Pedro Lessa e Graça Aranha.

Em um estudo anterior - batizado jocosamente de “múmia”, por Le Corbusier -, desenvolvido pela equipe de arquitetos brasileiros, antes mesmo da chegada do mestre franco-suíço, já se nota a presença de uma avantajada escultura representando uma figura humana, só que em pé, e não sentada, como nas propostas seguintes. Diante da sequência cronológica de estudos para o *Homem Brasileiro*, percebe-se que a adoção do modelo da figura sentada inicia-se a partir das propostas de Le Corbusier para o edifício. Tal fato nos leva a especular sobre o papel decisivo de Le Corbusier na configuração final da escultura.

Em carta endereçada a Getúlio Vargas, o ministro Gustavo Capanema argumenta em favor da integração entre arquitetura, pintura e escultura, defendendo a presença de um monumental “homem brasileiro”, com 11 metros de altura, sentado e com a planta dos pés apoiada quase que diretamente sobre o solo. Segundo Capanema, “o edifício e a estátua se completarão, de maneira exata e necessária”. O ministro ainda revela ao presidente que as pinturas e esculturas que deveriam compor com a arquitetura foram “rigorosamente determinadas” pela equipe de arquitetos brasileiros, da qual faziam parte Lucio Costa e Oscar Niemeyer. Após o aparecimento do “homem sentado” nas duas propostas de Le Corbusier para o MES, tal figura é adotada como elemento definitivo, no conjunto de obras de arte definido pela equipe brasileira. (LISSOVSKY, SÁ. 1996, p. 224,225).

Entretanto vale lembrar que a monumental figura do homem sentado nunca foi implantada no espaço defronte ao MES. Tanto o ministro Capanema, como intelectuais e jornalistas da época concluíram que a postura sentada do “homem brasileiro” comunicaria uma passividade e uma resignação opostas à positividade vigorosa e dinâmica que deveria emanar dessa síntese étnica e genética daquilo que julgavam ser o homem brasileiro.

No lugar onde estava prevista a locação do *Homem Brasileiro*, seja nas variações “sentado” ou em “pé”, foi implantada a escultura *Juventude Brasileira*, de Bruno Giorgi, caracterizada por um casal de jovens em movimento de passada combinada, o rapaz a frente e a moça imediatamente atrás, ambos seminus, com uma estreita faixa cobrindo a região genital, sobre um pedestal na forma de um bloco cúbico de granito bruto. Tal escultura já se fazia presente em uma das perspectivas de Niemeyer para o MES. Entretanto, nos desenhos do jovem arquiteto carioca, a figura feminina, trajando um esvoaçante vestido, aparece em primeiro

plano, com relação ao rapaz que a respalda, além de o pedestal não assumir uma volumetria cúbica, mas trapezoidal, com sua base maior voltada para baixo. A imagem síntese da miscigenada população brasileira foi substituída pela figura daqueles que representariam o futuro da nação.

Na Praça dos Três Poderes, em Brasília, em posição diagonal com relação à escultura *Justiça* de Alfredo Ceschiatti, encontra-se outra escultura, talvez a mais conhecida de Brasília, de autoria do mesmo Bruno Giorgi, que, vinte anos antes, havia feito a escultura *Juventude Brasileira* na praça do MES. Refiro-me à escultura em bronze *Dois Guerreiros*<sup>13</sup>, cujo contorno elástico e vazado opõe-se à integridade do volume granitado de Ceschiatti, permitindo que o Palácio do Planalto seja percebido pelos vazios que a penetram. [19]

Assim como *Juventude Brasileira*, *Dois Guerreiros* também consiste em uma dupla de figuras humanas em pé, com as pernas abertas. Porém o movimento em marcha e a profundidade da primeira dão lugar a duas figuras lado a lado, quase sem espessura, em absoluta frontalidade com relação a quem se volta para o Palácio do Planalto, como um plano vertical recortado e sutilmente vinculado à superfície horizontal da praça. Assim como na arquitetura de Brasília, nos *Dois Guerreiros* não há detalhe que exija do observador qualquer aproximação. A continuidade do contorno e a planaridade da forma exigem uma distância compatível com a escala das relações espaciais e formais estabelecidas entre a escultura, a arquitetura e o vazio que se presta como “suporte”.

À semelhança da parte superior das *banhistas* de Ceschiatti, a escultura *Dois Guerreiros* incorpora, com demasiada literalidade, a dinâmica curvilínea e ascensional inerente aos peristilos parabólicos dos palácios de Niemeyer. A sequência de arcos invertidos que une os braços e os pescoços dos Guerreiros remete, de modo inequívoco, às colunas do Palácio da Alvorada, imagem síntese da arquitetura de Brasília, referência para o desenho das colunas do Palácio do Planalto e do Supremo Tribunal Federal e signo formal entrevisto nas esculturas e em elementos arquitetônicos, como o campanário da Catedral.

Apesar de emanarem um sentido de isolamento, em Brasília, arquitetura e escultura necessitam uma da outra e carregam um mesmo espaço circundante, que as aproxima, como unidades formais relacionadas entre si. Contudo tal predisposição à coexistência entre formas projetadas simultaneamente a uma superfície uniforme não revela um alinhamento às

---

<sup>13</sup> Conhecida popularmente como *Dois Candangos*.

estratégias de planificação construtivista, imagem urbanística da industrialização aplicada à arquitetura. Ao contrário, essa base homogênea presta-se como suporte para uma construção espacial nitidamente hierarquizada, com pontos focais precisos, que privilegiam o contraste complementar entre tais formas.

A inteireza plena dessas formas desprovidas de detalhes não dá margem a uma contemplação analítica que tenda a interpretá-las pela somatória de partes articuladas entre si. A devida compreensão dessas formas só se efetiva em uma contemplação distante, que permita a inclusão do “conjunto” em um mesmo campo de visão.

Antes de uma construção do real, as imagens de determinados espaços de Brasília, como aqueles aqui analisados, consistem em pontos de vista recorrentemente sobrepostos e coincidentes aos desenhos de Niemeyer, no qual o espaço projetado não é deliberadamente ocupado pela arquitetura e pela escultura, mas possui apenas suas bordas pontuadas por essas formas, que conferem limite visual ao espaço e preservam intacto o vazio necessário à compreensão da unidade do projeto.

Paradoxalmente, o desenho que origina a construção desse espaço consiste em uma imagem fixa, ideal e que o condena àquela mirada exemplar ali definida, mas que, quando violada pelo deambular espontâneo e natural do observador, ao mesmo tempo em que revela visuais surpreendentes e inusitadas, parece se desmontar em uma espécie de colagem cubista.

## Referências

- ANDREOLI, Elisabetta, FORTY, Adrian. *Arquitetura Moderna Brasileira*. Nova York: Phaidon, 2004.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- BARNABÉ, Marcos. *A poética da luz natural na obra de Oscar Niemeyer*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, FAU-USP:2000.
- BOESIGER, Willy. *Le Corbusier*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- BORDA, Luis Eduardo. *O Nexo da Forma – Oscar Niemeyer: da Arte Moderna ao debate contemporâneo*. Tese de doutorado. São Paulo: ECA-USP:2003.
- \_\_\_\_\_. *Vínculo da Forma: investigações sobre a interface da obra de Niemeyer com a Arte Moderna*. Revista Nossa América n. 25. São Paulo: Memorial da América Latina, 2007
- BOTEY, Josep Maria. *Oscar Niemeyer: works and projects*. Barcelona. Gustavo Gilli, 1996.
- BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo. Perspectiva, 1999 (3ª ed.).
- CABRAL, Fernando Frank. *À Procura da Beleza: Aprendendo com Oscar Niemeyer*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FAU-USP, 2002
- \_\_\_\_\_. *Auditório Simon Bolívar: A Beleza na Síntese*. Revista Nossa América n. 25. São Paulo: Memorial da América Latina, 2007
- CAVALCANTI, Lauro. *Moderno e Brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960)*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2006

- COLQUOUN, Allan. Modernidade e Tradição Clássica: ensaios sobre arquitetura. São Paulo. Cosac Naify. 2004.
- CORONA, Eduardo. Oscar Niemeyer: uma lição de arquitetura (apontamentos de uma aula que perdura há sessenta anos). São Paulo, FUPAM, 2001.
- COSTA, Maria Elisa (org.). Com a palavra, Lucio Costa. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001
- DECKER, Zilah Quezado. Brazil Built: the architecture of the modern movement in Brazil. Spon Press: Nova York, 2001
- FRAMPTON, Kenneth. História crítica da arquitetura moderna. São Paulo. Martins Fontes, 1997.
- GOROVITZ, Matheus. Brasília: uma questão de escala. São Paulo, Projeto/CNPq, 1985.
- LISSOVSKY, Maurício e MORAES DE SÁ, Paulo Sérgio. Colunas da Educação: a construção do Ministério da Educação e Saúde (1935-1945). Rio de Janeiro: MinC/IPHAN/FGV/CPDOC, 1996.
- MINDLIN, Henrique E. Arquitetura Moderna no Brasil. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999
- NIEMEYER, Oscar. Depoimento. Revista Módulo n.09, pp.03-06, fev.1958
- \_\_\_\_\_. Minha Experiência em Brasília. Rio de Janeiro: Avenir, 1961
- \_\_\_\_\_. A Forma da Arquitetura. Rio de Janeiro: Revan, 1978
- \_\_\_\_\_. As Curvas do Tempo. Revan, Rio de Janeiro, 1998
- \_\_\_\_\_. Minha Arquitetura. Revan, Rio de Janeiro, 2000
- \_\_\_\_\_. Serpentine Gallery Pavilion 2003. Serpentine Gallery and Trolley: Londres, 2003
- PAPADAKI, Stamo. The work of Oscar Niemeyer. New York: Rheinhold Publishing, 1950.
- \_\_\_\_\_. Oscar Niemeyer: works in progress. New York, Rheinhold Publishing, 1956.
- PEDROSA, Mario. Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília. São Paulo, Perspectiva, 1981.
- PETIT, Jean. Niemeyer: Poeta da Arquitetura. Milão: Fidia Edizioni D'Arte, 1998:54
- QUEIROZ, Rodrigo. O Desenho de um processo: os estudos de Oscar Niemeyer para o edifício do Congresso Nacional de Brasília. São Paulo, Dissertação de Mestrado, ECA-USP, 2003.
- \_\_\_\_\_. Oscar Niemeyer e Le Corbusier: encontros. Tese de Doutorado: FAUUSP, 2007
- SCULLY, Vincent. Arquitetura Moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2002
- SUMMERSON, John. *A linguagem clássica da arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- TELLES, Sophia S. Arquitetura moderna no Brasil: o desenho da superfície. São Paulo,
- VALLE, Marco Antonio Alves do. Desenvolvimento da forma e procedimentos de projeto na arquitetura de Oscar Niemeyer (1935-1998). Tese de Doutorado. FAU-USP. 2000:50
- WISNIK, Guilherme. Lucio Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Formalismo e Tradição: a arquitetura moderna brasileira e sua recepção crítica*. Dissertação de Mestrado. FFLCH-USP: São Paulo, 2003.
- XAVIER, Alberto (org). Depoimentos de uma geração. São Paulo. Cosac Naify. 2003.

Artigo recebido em maio de 2014. Aprovado em junho de 2014