UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES - DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

MONUMENTALIDADE E SOMBRA
a representação do centro cívico de Brasília por Marcel Gautherot

Heloisa Espada

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de doutor em Artes.
Área de concentração: Teoria, Ensino e Aprendizagem da Arte
Linha de pesquisa: História, Crítica e Teoria da Arte

Orientador: Prof. Dr. Domingos Tadeu Chiarelli

VERSÃO CORRIGIDA
A versão original da tese encontra-se
disponível na biblioteca da ECA/USP

São Paulo, setembro de 2011

Para Silvano Gersztel

AGRADECIMENTOS

A elaboração deste trabalho contou com a generosidade, a confiança e a ajuda de diversas pessoas e instituições.

Agradeço em primeiro lugar a meu orientador Tadeu Chiarelli, que conduziu o trabalho com entusiasmo e confiança, sempre me transmitindo sucessivas doses de estímulo a cada transformação sofrida pelo projeto. Agradeço pelos oito anos de convivência, um período de formação intensa, entre as orientações do mestrado e do doutorado, as aulas e as reuniões semanais do Grupo de Estudos Arte & Fotografia.

Ao Instituto Moreira Salles, sobretudo a Flávio Pinheiro, superintendente da fundação, pela concessão de seis meses de licença do cargo que ocupo na instituição, tempo que foi imprescindível para a finalização da tese. Sou grata ainda ao IMS pela cessão de imagens de seu acervo reproduzidas ao longo do trabalho.

À CAPES, pela concessão da bolsa durante os meses de licença.

Aos professores Rodrigo Naves e Sonia Salzstein, pela participação preciosa e incisiva na banca de qualificação do projeto.

Aos colegas do Grupo de Estudos Arte & Fotografia da ECA/USP, pelas discussões sempre estimulantes, pelo companheirismo e amizade.

À Graça Ramos, pelas intermináveis conversas sobre Brasília, por me acompanhar em diversas visitas à cidade me mostrando lugares e aspectos que somente uma moradora atenta e crítica como ela é capaz de fazer.

À Kykah Bernardes, Lúcia Teixeira Lemme, Sílvia Escorel e Luiz Bernardo Pericás, pelo interesse na pesquisa, pela generosidade em ceder materiais e me colocar em contato com pessoas que poderiam me ajudar na busca de informações sobre as exposições internacionais de arquitetura brasileira realizadas nos anos 1950 e 1960.

À Maria Elisa Costa, pelos esclarecimentos em conversas telefônicas e por e-mail.

Ao jornalista Raimundo Nonato da Silva, pela entrevista concedida e por esclarecer minhas dúvidas sobre a autoria dos textos publicados na revista *Brasília*.

Ao Arquivo Público do Distrito Federal e ao Arquivo Central do IPHAN (seção RJ), pelo atendimento prestativo e pelo envio de documentos.

À querida amiga Renata Araújo, pelo envio das fotocópias do número completo da revista *Notre Temps*, da Biblioteca Saint-Geneviève, Paris.

A Fábio D'Almeida, por todas as conversas, pela disposição em ler o texto e apontar problemas. A Ana Cândida de Avelar Fernandes, pela leitura cuidadosa e pelas

observações sempre pertinentes. A Fernanda Pitta, pela interlocução permanente, digressões e empréstimos de material.

Aos meus pais, Tomaz e Liene, pela torcida carinhosa.

Por fim, agradeço a Silvano Gersztel, pelo apoio constante, por esperar com paciência a conclusão de mais esta etapa, pelo amor.

MONUMENTALIDADE E SOMBRA:

a representação do centro cívico de Brasília por Marcel Gautherot

RESUMO

A tese aborda um conjunto de imagens do eixo monumental de Brasília realizadas pelo fotógrafo francês Marcel Gautherot no início da década de 1960. Num primeiro momento, analisa o sentido épico dessas imagens, cotejando-as com narrativas históricas e de caráter mítico sobre a fundação da capital. Relaciona as escolhas formais de Gautherot com propostas estéticas de Le Corbusier nos anos 1920, e com concepções de Lucio Costa e Oscar Niemeyer sobre monumentalidade, arquitetura e arte. Analisa a presença das fotografias em questão em revistas e exposições nacionais e internacionais sobre a arquitetura moderna realizada no Brasil. Discorre a respeito do emprego de uma luz contínua e modelada em concomitância com sombras marcantes, longas e densas como uma das principais estratégias de composição de Gautherot na representação do urbanismo e da arquitetura de Brasília como obras de arte. A tese defende que, além da relação iconográfica direta entre fotografia e assunto, as imagens de Gautherot condensam uma rede complexa de propostas estéticas, revelando não apenas as referências de sua formação francesa, mas também a noção de arquitetura como obra de arte e o partido monumental defendidos por Lucio Costa e Oscar Niemeyer em suas obras para a capital.

PALAVRAS-CHAVE: Brasília; Marcel Gautherot; fotografia; monumentalidade; arquitetura moderna; identidade nacional; arte moderna.

MONUMENTALITY AND SHADOW:

the representation of Brasilia's civic center by Marcel Gautherot

ABSTRACT

The thesis analyses a set of Brasilia's civic center pictures made by the French photographer Marcel Gautherot in the early of 1960's. At first, it analyses the epic meaning of the images comparing them with historical narratives and myths on the capital's construction. The text connect the formal choices of Gautherot with aesthetical proposals made by Le Corbusier in the 1920's, and with Lucio Costa and Oscar Niemeyer's ideas on monumentality, art and architecture. It analyses pictures published in magazines and shows, national and international, about Brazilian modern architecture. The text discuss the use of a continuous and uniform light which appears at the same time that deep and long shadows as one of the most important strategies of composition used by Gautherot in order to represent the urbanism and architecture of Brasilia as works of art. The thesis argues that besides the iconographic relation between photography and its subject, the images made by Gautherot concentrate a complex set of aesthetical proposals that reveal the references of his French education, as well as the notion of architecture as a work of art and the monumental concept defended by Lucio Costa and Oscar Niemeyer for Brasilia.

KEYWORDS: Brasilia; Marcel Gautherot; photography; monumentality; modern architecture; national identity; modern art.

Uma cidade!

É o domínio do homem sobre a natureza. É uma ação humana contra a natureza, um organismo humano de proteção e de trabalho. É uma criação.

A poesia é ato humano – relações harmoniosas entre imagens perceptíveis. A poesia da natureza é, exatamente, apenas uma construção do espírito. A cidade é uma imagem poderosa que aciona nosso espírito. Por que a cidade não seria, ainda hoje, uma fonte de poesia?

Le Corbusier, *Urbanismo*, 1924.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO, p. 9

CAPÍTULO 1

Mito, história e esperança: Brasília e outras imagens da civilização dos trópicos, p. 23

CAPÍTULO 2

Geometria, monumentalidade e gente, p. 58

CAPÍTULO 3

Sombras e arte: Brasília "onírica" e "barroca", p. 103

CAPÍTULO 4

Fotografia, arte e propaganda: a Brasília de Gautherot em revistas, feiras e exposições, p. 127

CONSIDERAÇÕES FINAIS, p. 166

ANEXO

Portfólio, p. 172

EXCURSO

A "síntese parcial" das belas-artes em Brasília, p. 177

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS, p. 209

BIBLIOTECAS, ACERVOS E ARQUIVOS CONSULTADOS, p. 224

INTRODUÇÃO

O estudioso interessado na produção de arte geométrica construtiva no Brasil se deparará, mais cedo ou mais tarde, com os textos do crítico Mário Pedrosa. Em meio às suas análises das trajetórias de artistas e grupos, à tese sobre a universalidade da percepção, aos vários artigos em defesa da abstração, às tentativas de compreender e explicar o ambiente artístico e cultural brasileiro antes e depois das Bienais, entre outros assuntos e polêmicas, o interessado encontrará diversas menções e escritos específicos sobre o advento da arquitetura moderna no Brasil. Pedrosa considerava a produção arquitetônica surgida nos anos 1930, no contexto da ditadura Vargas, como a segunda fase da evolução da arte moderna no país. A primeira seria a Semana de 22, a terceira, a criação das Bienais[1]. No fim dos anos 1950, o crítico se voltou para uma reflexão intensa sobre Brasília, a princípio entusiasmado com a solução formal do plano piloto de Lucio Costa e com os projetos de Oscar Niemeyer, mas, sobretudo, por enxergar na construção da nova capital uma oportunidade de transformação social sem precedentes no país, ainda que duvidasse seriamente das intenções de JK.

Caminhos correlatos, porém distintos, me conduziram à coleção de imagens de Brasília produzida pelo francês Marcel Gautherot (Paris, 1910 – Rio de Janeiro, 1996) entre o final dos anos 1950 e a década de 1960. Num primeiro momento, havia a vontade de compreender o lugar da arquitetura na história da arte moderna do país, despertada pelas leituras de Mário Pedrosa. Paralelamente, havia um questionamento sobre as novas feições adquiridas pelas cidades brasileiras a partir do intenso crescimento urbano ocorrido nos anos 1940 e 1950, e sua importância para o desenvolvimento da chamada "fotografia moderna brasileira" [2]. Essas duas inquietações entrelaçadas ao interesse em discutir as aproximações da arte com o problema da representação da identidade nacional e, por outro lado, a vontade de compreender o alcance do que alguns chamam "projeto construtivo brasileiro"[3], levaram ao tema da representação de Brasília.

---

[1] PEDROSA, Mário. "A Bienal de cá para lá". In: PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise.* São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 255.

[2] Refiro-me ao trabalho pioneiro realizado por Helouise Costa e Renato Rodrigues sobre o desenvolvimento de fotografias de feições modernas no âmbito do Foto Cine Clube Bandeirante, a partir dos anos 1940, em São Paulo. COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

[3] As duas publicações que mais contribuíram para a cristalização da ideia de um "projeto construtivo brasileiro" foram o catálogo da exposição homônima *Projeto construtivo brasileiro na arte*, sob coordenação de Aracy Amaral, em 1977, na Pinacoteca do Estado de São Paulo e no Museu de Arte

Porém, o contato com as fotografias de Gautherot revela que – a despeito da geometria presente tanto na estrutura de suas composições quanto nas formas arquitetônicas ali registradas– são imagens de índole muito distinta daquela que caracterizou a produção dos artistas concretos e neoconcretos, realizada nos mesmos anos. Ao invés de formas planas apresentadas com franqueza e dos jogos ópticos estimulando sensações de velocidade e movimento, as fotos de Gautherot mostram paisagens em que a ilusão de profundidade é criada por perspectivas proeminentes e formas modeladas cuidadosamente em *chiaroscuro*. Mais do que isso, suas fotografias convidam o espectador à contemplação de um outro tempo e espaço, enquanto os artistas ditos concretos e neoconcretos apresentavam o objeto de arte ele mesmo como uma realidade a ser vivenciada no momento presente. Concomitante a essas reflexões, surgiu o questionamento sobre o porquê das distâncias entre a arquitetura de Oscar Niemeyer e a produção de arte concreta, sendo que ambas, pensava a principio, estariam atreladas à busca pela austeridade, característica de algumas vertentes modernas, e à aplicação prática da arte ao cotidiano.

Por outro lado, as imagens de Gautherot me pareceram testemunhar de modo afirmativo, com grande clareza e contundência estética, a vontade de se inaugurar uma nova etapa na história econômica, política e cultural do país, o que talvez pudesse se confundir com o otimismo e a positividade da arte concreta e neoconcreta. O interesse em compreender o significado dessas nuanças da produção artística nacional, num momento especialmente fértil, seguido quase que imediatamente por um questionamento dos pressupostos modernos, tanto no campo das artes visuais quanto da arquitetura, constitui o mote inicial desta tese.

Marcel Gautherot viajou diversas vezes para fotografar a construção e os primeiros anos de Brasília, produzindo cerca de 3.500 negativos que hoje integram o acervo do Instituto Moreira Salles[4]. Algumas dessas fotos não são mais do que um registro bem feito. No entanto, uma parte significativa delas, a que foi e continua sendo

---

Moderna do Rio de Janeiro, e o texto *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, editado pela primeira vez pela Funarte, em 1985, e, posteriormente, pela editora Cosac Naify. AMARAL, Aracy (coord.). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962.* Rio de Janeiro; São Paulo: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977; BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro.* São Paulo: Cosac Naify, 1999.

[4] Em 1999, o Instituto Moreira Salles adquiriu a coleção de aproximadamente 25.000 imagens realizadas por Marcel Gautherot ao longo de sua trajetória profissional. A maior parte desse acervo é constituída por negativos e pranchas de papel-cartão nas quais o fotógrafo organizava seus contatos um a um por afinidades temáticas, sem seguir uma ordem cronológica exata ou algum tipo de sequência em que as fotos foram tiradas.

publicada em revistas, livros e exposições, tem um acentuado conteúdo formal e simbólico, que muitas vezes se sobressai ao interesse documental. Ainda que o conjunto seja irregular – o que é comum em coleções fotográficas desse tamanho –, o folhear do montante revela uma narrativa visual de sentido épico sobre a construção da nova capital do Brasil.

O caráter épico não é exclusividade dos registros de Gautherot. Discursos oficiais buscaram identificar a fundação de Brasília com o nascimento de uma nova nação, intercalando argumentos econômicos e técnicos a relatos míticos (às vezes místicos) que tinham por objetivo justificar, nos planos histórico e divino, o destino grandioso do Brasil. Narrativas idealizadoras da construção foram também produzidas pela imprensa[5] e, embora sob pontos de vista singulares, por outros fotógrafos como Thomaz Farkas e Peter Scheier, por exemplo. Como já notou Lorenzo Mammì, os fotógrafos que registraram o canteiro de obras e os primeiros anos de Brasília não se comportaram como quem estivesse simplesmente documentando a arquitetura ou fazendo fotojornalismo, mas sim a construção de uma nova identidade nacional[6]. Esse otimismo não pode ser lido fora do contexto de crescimento econômico promovido em parte pela política do nacionalismo desenvolvimentista do governo JK, da qual a construção de Brasília foi o símbolo e a meta principal.

Ainda assim, quando o assunto é a ilustração do surgimento de Brasília, as imagens de Gautherot estão entre as preferidas dos editores de diferentes publicações[7]. Como veremos no decorrer desta tese, além de produzir imagens de grande impacto visual, o fotógrafo foi capaz de traduzir o urbanismo e a arquitetura da capital de uma maneira condizente, em muitos aspectos, com certas expectativas de Lucio Costa e Oscar Niemeyer. A convivência profissional de Gautherot com os dois arquitetos, sua formação francesa e seu engajamento em outros projetos comprometidos com a representação da identidade nacional fazem com que seu trabalho sobre a construção de Brasília mereça atenção específica, pois se trata de um conjunto capaz de concentrar

---

[5] O assunto é abordado em VIDESOTT, Luisa. *Narrativas da construção de Brasília: mídias, fotografias, projetos e história.* 2009. Tese de Doutorado. Escola de Engenharia de São Carlos. Universidade de São Paulo.

[6] MAMMÌ, Lorenzo. "A construção da sombra". In: ESPADA, Heloisa (org.). *As construções de Brasília.* São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010, p. 99.

[7] Na ocasião dos 50 anos de Brasília, comemorados em 2010, o Instituto Moreira Salles, detentor dos direitos de reprodução dos trabalhos de Gautherot, foi abordado por inúmeras editoras, nacionais e internacionais, que pretendiam ilustrar matérias e livros sobre o assunto com a produção do fotógrafo. Fonte: Reserva Técnica Fotográfica do IMS.

conteúdos históricos, simbólicos e ideológicos provavelmente como poucas outras coleções de imagens sobre o assunto.

Gautherot fotografou o aeroporto, o palácio da Alvorada, o Brasília Palace Hotel, o Catetinho e diversas vistas aéreas mostrando o início das obras do eixo monumental. O Congresso Nacional, a Esplanada dos Ministérios, a Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida, a praça dos Três Poderes, o palácio do Planalto, o Supremo Tribunal Federal, o Teatro Nacional Cláudio Santoro e a Universidade de Brasília foram registrados durante a construção e depois de prontos. Produziu uma longa série sobre o canteiro de obras e outra menor, com cerca de 70 imagens, sobre os acampamentos conhecidos como Sacolândia, onde famílias de operários viviam em casas feitas com sacos de cimento vazio. Há alguns poucos registros da festa de inauguração e séries sobre as superquadras, o palácio do Itamaraty e o palácio da Justiça. Além do que podemos classificar claramente como "fotografias de arquitetura", o conjunto possui uma série de "digressões fotográficas", autorretratos e imagens de índole lírica, feitas sem a preocupação de uma aplicação prática. Algumas das fotografias analisadas nesta tese pertencem a esse último grupo.

Marcel Gautherot fotografou Brasília a pedido de Oscar Niemeyer. Foi comissionado pelo próprio arquiteto[8] e pela Novacap[9], a Companhia Urbanizadora da Nova Capital, da qual Niemeyer foi diretor do Departamento de Urbanismo e Arquitetura. Também fotografou a capital para agências de publicidade francesas, empresas como a Air France e Aerospatiale[10]. Já no final da década de 1960, registrou o palácio do Itamaraty e festas realizadas nesse ministério para o paisagista Roberto Burle Marx, autor dos jardins do palácio e, na época, contratado para decorar cerimônias. Na capital, seguiu o modelo de trabalho *free-lancer* adotado desde que se radicou no Brasil, em 1940, quando passou a colaborar com regularidade para o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; para a Comissão Nacional de Folclore, criada em 1947; para a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, a partir de 1958; para empresas particulares, como a Companhia de Seguros Sul América[11]; além de ter se tornado um

---

[8] Segundo depoimento de Oscar Niemeyer a Ana Luiza Nobre, em 2001. A entrevista integra o acervo do Instituto Moreira Salles.

[9] Segundo o próprio fotógrafo em: GAUTHEROT, Marcel André. *Depoimento – Programa de História Oral*. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 1990.

[10] Segundo depoimentos do arquiteto Alcides Rocha Miranda, e de Janine e Olivier Gautherot, esposa e filho do fotógrafo, a Ana Luiza Nobre, em 2000 e 2001. As entrevistas integram o acervo do Instituto Moreira Salles.

[11] Segundo depoimentos dos arquitetos Augusto da Silva Telles e Marcos Jaimovich a Ana Luiza Nobre, em 2001 e 2002. As entrevistas integram o acervo do Instituto Moreira Salles.

dos principais fotógrafos da emergente arquitetura moderna brasileira. Ele muitas vezes viajava por conta própria para depois vender suas fotos para órgãos públicos, empresas e arquitetos.

Como demonstraram as professoras Heliana Angotti-Salgueiro e Lygia Segala na extensa pesquisa que deu origem à exposição e ao livro-catálogo *O olho fotográfico: Marcel Gautherot e seu tempo*, a formação do artista – do ponto de vista conceitual, estético e técnico – se deu em Paris, no período entre guerras[12]. Na capital francesa, ele estudou arquitetura e decoração de interiores na Escola Nacional Superior de Artes Decorativas[13], entre 1925 e 1927, tendo abandonado o curso no último ano para trabalhar como *designer* na fábrica de móveis Gustave Moeder, em Estrasburgo. Angotti-Salgueiro informa que, ali, Gautherot desenhou móveis modernos, geométricos e sem adornos e, nos anos 1920 e 1930, visitou diversas exposições de arquitetura moderna e decoração de interiores[14]. Nesses eventos, entrou em contato com as propostas da Deutsche Werkbund (Liga Alemã de Trabalho)[15], conheceu trabalhos de arquitetos como Mies Van der Rohe, Walter Gropius e Le Corbusier. A pesquisadora trouxe à tona documentos que comprovam o vivo interesse de Gautherot pelas ideias puristas de Le Corbusier, um dado que, veremos, é central na interpretação de suas fotos dos monumentos de Brasília.

Entre 1936 e 1939, Gautherot exerceu a profissão de arquiteto-decorador no Museu do Homem, onde integrou a equipe dirigida pelo antropólogo Paul Rivet, colaborando na organização das exposições etnográficas e na decoração interna da instituição. Esse trabalho, realizado junto aos arquitetos-decoradores Claude Laurens e Robert Pontabry, consistia na elaboração de projetos museográficos, de mobiliário, de iluminação e de sinalização das mostras. Foi no museu que ele começou a fotografar, a princípio para documentar peças do acervo e montagens de exposições. Lá, Gautherot conheceu Pierre Verger, na época responsável pelo laboratório fotográfico da

---

[12] ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana (org.). *O olho fotográfico: Marcel Gautherot e seu tempo.* São Paulo: Faap, 2007. Por meio de uma detalhada pesquisa de fontes originais realizada em bibliotecas e arquivos franceses e brasileiros, Angotti-Salgueiro e Segala trouxeram a público informações inéditas sobre a formação de Gautherot, entre as quais interessam, no contexto desta tese, principalmente aquelas que dizem respeito ao contato de Gautherot com as ideias de Le Corbusier nos anos 1920.

[13] Angotti-Salgueiro informa que o ensino da ENSAD estava voltado para as artes industriais e, no campo da arquitetura, para a habitação individual. ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. "Formação profissional de Gautherot: arquitetura e fotografia". In: ANGOTTI-SALGUEIRO, *op. cit.*, p. 69.

[14] *Ibidem*, pp. 70-71.

[15] Associação criada na Alemanha, em 1907, com o objetivo de reunir artistas, industriais, artesãos e comerciantes a fim de promover uma produção industrial de alta qualidade. Sua primeira exposição, em Colônia, em 1914, lançou Walter Gropius e Adolf Meyer, então jovens arquitetos. A Werkbund é uma das origens da Bauhaus.

instituição. Por isso, é possível que ele tenha aprendido a ampliar e a revelar com Verger, embora não existam documentos que comprovem essa hipótese[16].

Nessa segunda metade da década de 1930, os dois fotógrafos se aproximam também por frequentarem ambos a *Alliance Photo*, uma das primeiras agências francesas a alcançar projeção internacional[17]. Entre os membros dessa associação, estavam Verger, Emeric Feher, Pierre Boucher e René Zuber, todos adeptos da fotografia documental identificada com os valores do "retorno à ordem"[18], então em evidência na França, na Itália e na Alemanha. No campo da fotografia, isso significava um afastamento das deformações e ambiguidades surrealistas, dos ângulos pouco convencionais e da fragmentação típicas das vanguardas construtivas e das fotomontagens dadás; por outro lado, representava a adesão ao preciosismo técnico, à clareza da composição, ao gosto pelo registro de corpos atléticos e saudáveis e um interesse antropológico por culturas de países tidos como "exóticos". Gautherot não chegou a integrar formalmente a agência, mas participou de exposições realizadas pelo grupo e tinha laços de amizade com seus integrantes[19].

Ainda em Paris, Gautherot começou a se profissionalizar no campo da fotografia, publicando, sobretudo, fotos realizadas no México, em 1936 e 1937, em revistas de grande circulação como a *Voilà*, de teor sensacionalista; na prestigiada *Photographie AMG* (Arts et Métiers Graphiques), de excelente qualidade de impressão, cujo foco era promover a fotografia como uma arte gráfica com a colaboração dos nomes mais importantes do período (Cartier-Bresson, Germaine Krull, Brassaï, André Kertész, Man Ray, Edward Weston, Bill Brandt etc.); e na *Cahiers d'Art*, periódico de crítica de arte e literatura[20].

Ele costumava contar que se interessou pelo Brasil na segunda metade dos anos 1930 ao ler *Bahia de tous les saints*, a versão francesa do romance *Jubiabá*, de Jorge Amado[21]. Em 1939, em sua primeira viagem ao país, visitou a Amazônia com o intuito

---

[16] ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana; SEGALA, Lygia. "Gautherot no Museu do Homem: museologia, etnografia, fotografia". In: ANGOTTI-SALGUEIRO, *op. cit.*, pp. 96-100.
[17] ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. "Formação profissional de Gautherot: arquitetura e fotografia". In: ANGOTTI-SALGUEIRO, *op. cit.*, pp. 69-88.
[18] O conceito de "retorno à ordem" será abordado no Capítulo 1.
[19] ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. "Formação profissional de Gautherot: arquitetura e fotografia". In: ANGOTTI-SALGUEIRO, *op. cit.*, pp. 78-89.
[20] ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. "Gautherot nas revistas ilustradas: *Voilà*, *Photographie*, *Cahiers d'Art*." In: ANGOTTI-SALGUEIRO, *op. cit.*, pp. 141-149.
[21] Ver: SEGALA, Lygia. *Entrevista*. Marcel Gautherot. Rio de Janeiro, Museu do Folclore, 07.12.1989. Acervo Instituto Moreira Salles; GAUTHEROT, Marcel André. *Depoimento – Programa de História*

de colher imagens para o Museu do Homem: “Interessava-me colher aspectos tanto paisagísticos como humanos daquela região a fim de enviá-los para a coleção do museu. Tudo o que se relacionasse com a vida, hábitos e costumes dos indígenas entrava em minhas cogitações.”[22]

Durante a viagem, Gautherot contraiu malária e foi então levado ao Rio de Janeiro para receber tratamento. Hospitalizado, foi chamado a servir o exército francês como desenhista da seção de engenharia em Dacar, para onde se transferiu em 1940. No ano seguinte, com o primeiro armistício entre Alemanha e França, o fotógrafo foi liberado do serviço militar e, já desligado do Museu do Homem, radicou-se definitivamente no Rio de Janeiro.

A parceira entre Marcel Gautherot e Oscar Niemeyer iniciou nos anos 1940, quando o fotógrafo documentou as obras do arquiteto no bairro da Pampulha, em Belo Horizonte. A partir do pós-guerra, os registros da arquitetura brasileira feitos por Marcel Gautherot tiveram uma ampla circulação internacional. Além das colaborações constantes estabelecidas com Oscar Niemeyer e Roberto Burle Marx, ele fotografou obras de Affonso Eduardo Reidy, Lucio Costa, Alcides da Rocha Miranda, Paulo Antunes Ribeiro e dos irmãos Marcelo, Milton e Maurício Roberto. A pesquisadora Ana Luiza Nobre – uma das primeiras estudiosas a se dedicar à análise das fotos de arquitetura de Gautherot – considera que a qualidade plástica de suas imagens contribuiu decisivamente para a divulgação e para a valorização da arquitetura moderna brasileira, “a ponto de ser difícil pensá-la sem recorrer às imagens de Gautherot.”[23]

Sobretudo Oscar Niemeyer se utilizou amplamente de suas fotos para divulgar projetos em livros, revistas e exposições. Na época em que foram produzidas, as imagens de Brasília foram publicadas em periódicos nacionais e internacionais. Imagens da construção e dos monumentos oficiais quando prontos foram amplamente mostradas na *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*, uma publicação voltada principalmente para a divulgação dos projetos de Niemeyer e que não disfarçava seu apoio ao governo de Juscelino Kubitschek. Em quantidade bem menor, foram exibidas também na revista *Brasília*, editada pela Novacap.[24] Fora do Brasil, entre o final dos

---

Oral. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 1990, 10 p. A informação vem sendo repetida em matérias de imprensa e nos livros de referência sobre o artista.

[22] Depoimento de Marcel Gautherot na reportagem: Anônimo. “No Recife, o fotógrafo do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico.” *Diário de Pernambuco.* Recife, 24 ago. 1944.

[23] NOBRE, Ana Luiza. “A eficácia do corte”. In: GAUTHEROT, Marcel *et all*. *O Brasil de Marcel Gautherot: fotografias.* São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2001.

[24] O fotógrafo Mário Fontenelle foi o principal colaborador da revista *Brasília*.

anos 1950 e a década de 1960, suas fotos ilustraram matérias de revistas, como as norte-americanas *The Architectural Forum* e *Arts & Architecture*, as francesas *Aujourd'hui Art et Architecture* e *L'Architecture d'Aujourd'hui*. Além disso, desde a construção de Brasília, as fotografias de Gautherot continuaram sendo amplamente editadas em livros, manuais e revistas, nacionais e internacionais sobre Brasília, sobre arquitetura brasileira, Oscar Niemeyer e, mais recentemente, sobre a obra de Marcel Gautherot. As imagens são recorrentes também em diversos livros abordando aspectos gerais da cultura brasileira, cuja intenção é reforçar ícones e estereótipos da identidade nacional, tais como a paisagem do Rio de Janeiro, a floresta amazônica, o carnaval, o futebol e, a partir de 1960, Brasília[25]. É curioso notar ainda que, nos últimos tempos, suas fotos da capital ultrapassaram a fronteira da representação arquitetônica para figurar em mostras de artes visuais, algumas delas sobre a arte geométrica construtiva no Brasil ou na América Latina[26].

A qualidade gráfica dessas edições e das reproduções das imagens nelas publicadas é bastante irregular, o que interfere na apreensão e, consequentemente, na interpretação das fotos. Portanto, a diversidade das formas de divulgação torna necessária a análise das imagens no contexto original das publicações e exposições que integraram, pois, como veremos, os textos, projetos gráficos e expográficos que as

---

[25] Alguns exemplos de publicações com fotografias de Brasília feitas por Marcel Gautherot: GAUTHEROT, Marcel. *Brasília.* Textos de Wladimir Murtinho, John Knox e France Knox. Collection – Panorama: Brasília. Munique: Wilhelm Andermann Verlag, 1966; MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. *Atlas Cultural do Brasil.* Brasília: Ministério da Educação e Cultura, 1972; NIEMEYER, Oscar *et al*. *Brasília*. Brasília: Edições Alumbramento, 1986; FERNAND HAZAN. *Dictionaire de l'architecture moderne*. Paris: Fernand Hazan, 1964; PENTEADO, Hélio (coord.). *Oscar Niemeyer.* São Paulo: Editora Almed, 1985; KATINSKY, Júlio Roberto. *Brasília em três tempos.* Rio de Janeiro: Revan, 1991; PETIT, Jean. *Niemeyer, poète d'arquitecture.* Lugano: Fidia Edizione d'Arte, 1995; NIEMEYER, Oscar. *Meu sósia e eu.* Rio de Janeiro: Revan, 1992; FUNDAÇÃO OSCAR NIEMEYER. *Praça dos Três Poderes.* Brasília: Fundação Oscar Niemeyer, 1998; GAUTHEROT, Marcel *et all*. *O Brasil de Marcel Gautherot: fotografias.* São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2001; INSTITUTO LINA BO E P.M. BARDI. *Niemeyer 90 anos: projeto raízes do memorial*. São Paulo: Garilli, 1998. Catálogo da exposição realizada no Parque do Ibirapuera / Pavilhão Manoel da Nóbrega de 17 de dezembro de 1998 a 25 de janeiro de 1999; MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE NITERÓI. *Oscar Niemeyer: a arquitetura e a vida*. Niterói: Museu de Arte Contemporânea de Niterói, 1998. Catálogo da exposição realizada entre 9 de dezembro de 1997 a 18 de janeiro de 1998; UNDERWOOD, David. *Oscar Niemeyer e o modernismo das formas livres no Brasil.* São Paulo: Cosac Naify, 2003; SEGRE, Roberto. *Oscar Niemeyer: 100 anos, 100 obras.* São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2007; ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana *et all*. *O olho fotográfico: Marcel Gautherot e seu tempo.* São Paulo: Faap, 2007; BEI COMUNICAÇÃO. *Oscar Niemeyer: uma arquitetura da sedução.* Texto de André Corrêa do Lago. São Paulo: Bei Comunicação, 2007. (Coleção Educação do Olhar); ESPADA, Heloisa. *As Construções de Brasília*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010; TITAN Jr., Samuel; BURGI, Sergio (org.). *A Brasília de Marcel Gautherot.* São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

[26] Ver: ESPADA, *op. cit.*; KUDIELKA, Robert *et al*. *Das Verlangen nach Form. Neoconcretismo und zeitgenössische Kunst aus Brasilien.* Berlim: Akademie der Künste, 2010; FUNDACIÓN JUAN MARCH. *Cold America. Geometric abstraction in Latin America (1934-1973)*. Madrid: Fundación Juan March, 2011.

formataram têm papel decisivo na percepção das mesmas. Por esse motivo, o Capítulo 4 da tese aborda as fotografias no contexto original em que foram divulgadas entre o fim dos anos 1950 e a década de 1960.

Por outro lado, o convívio com as pranchas contato de Gautherot e com as próprias ampliações fotográficas, sobretudo as mais recentes, dá acesso a informações visuais ilegíveis nas publicações de época. Portanto, as interpretações apresentadas nos capítulos 2 e 3 foram elaboradas a partir da análise de folhas de contato originais e de ampliações contemporâneas pertencentes ao acervo do Instituto Moreira Salles[27]. A partir da observação de aproximadamente 3.500 contatos sobre Brasília, para as análises aqui propostas, foram selecionadas imagens que, do ponto de vista simbólico e formal, me parecem emblemáticas e exemplares dos procedimentos criativos de Gautherot. Do ponto de vista metodológico, essa abordagem se justifica pelo fato dessas fotos terem vindo a público também em grandes ampliações de boa qualidade, no contexto de exposições nacionais e internacionais sobre arquitetura moderna brasileira realizadas nos anos 1950 e 1960.

Há pouco mais de uma década, alguns estudiosos se dedicaram à análise das fotografias de arquitetura de Marcel Gautherot. Em 1999, Ana Luiza Nobre publicou o artigo "Marcel Gautherot: o moderno em luz"[28] e, dois anos depois, o texto "A eficácia do corte"[29] no catálogo da exposição *O Brasil de Marcel Gautherot.* Heliana Angotti-Salgueiro dedicou um capítulo de seu livro-catálogo *O olho fotográfico: Marcel Gautherot e seu tempo* à abordagem das fotos das arquiteturas barroca, vernacular e moderna do autor[30]. A pesquisadora Andréa Cristina Silva tratou das fotos do canteiro de obras na dissertação *A memória da construção e a construção de memórias: Brasília sob o olhar de Marcel Gautherot*[31]. Luisa Videsott trabalhou com algumas imagens de

---

[27] A pesquisa dessas imagens foi intensificada em 2009 e 2010, no contexto dos preparativos para a exposição *As Construções de Brasília*, sob curadoria da autora. A mostra foi realizada pelo Instituto Moreira Salles em sua sede do Rio de Janeiro, entre 28 de abril e 25 de julho de 2010 e, na galeria de arte do Sesi (Serviço Social da Indústria), na cidade de São Paulo, entre 27 de setembro de 2010 e 31 de janeiro de 2011.

[28] NOBRE, Ana Luiza. "Marcel Gautherot: o moderno em luz". *AU*. Rio de Janeiro, n. 83, abr.-maio, 1999, pp. 31-36.

[29] NOBRE, *op. cit.*, 2001, pp. 13-24.

[30] ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. "Fotografando a arquitetura: barroca, vernacular, moderna". In: ANGOTTI-SALGUEIRO, *op. cit.*, 2007, pp. 253-287.

[31] SILVA, Andréa Cristina. *A memória da construção e a construção de memórias: Brasília sob o olhar de Marcel Gautherot.* 2009. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.

Gautherot, tanto da construção quanto da cidade pronta, na tese *Narrativas da construção de Brasília: mídias, fotografias, projetos e história*[32].

Em 2010, no contexto das comemorações dos 50 anos de Brasília, o Instituto Moreira Salles publicou o livro *A Brasília de Marcel Gautherot*[33], trazendo a público o maior portfólio sobre o assunto divulgado até então. As imagens são acompanhadas por um ensaio do crítico Kenneth Frampton sobre o urbanismo e a arquitetura de Brasília, por informações históricas sobre a transferência da capital, e por textos dos organizadores do livro, Samuel Titan Jr. e Sergio Burgi, com dados biográficos sobre a trajetória de Gautherot. No mesmo ano, o IMS realizou a exposição *As Construções de Brasília*, que mostrou uma seleção ampla de imagens de Marcel Gautherot junto a fotografias e obras de artes visuais de outros artistas, realizadas entre o fim dos anos 1950 e 2010. O catálogo da mostra inclui o ensaio "A construção da sombra"[34], do crítico Lorenzo Mammì, com uma abordagem mais específica sobre a linguagem fotográfica de Gautherot em Brasília, bem como sobre os significados culturais alcançados por suas imagens. Devo a Mammì o apontamento sobre o uso recorrente de grandes áreas de sombras totalmente pretas nas fotos de Gautherot feitas na capital, observação que, como sugere o título da tese, tem desdobramentos significativos nas interpretações aqui propostas. O catálogo *As construções de Brasília* contém ainda o texto "Cidade bandeira"[35], de minha autoria, com uma breve reflexão sobre as fotos de Gautherot, sendo que o objetivo daquele ensaio foi apresentar o argumento da exposição como um todo, composta por 19 artistas e obras das mais diferentes naturezas.

Esta tese se concentra na análise e na interpretação das fotografias do eixo monumental de Brasília realizadas por Marcel Gautherot no início dos anos 1960. A maior parte dessas imagens foi feita com o objetivo documentar a arquitetura de Niemeyer e os espaços do plano piloto. No entanto, o fotógrafo também produziu imagens que se caracterizam por uma certa liberdade experimental, nas quais ele parece desprendido de qualquer compromisso profissional. Podemos então, de maneira esquemática, considerar que, entre as imagens abordadas pela tese, há típicas fotos de arquitetura e outras que interpretam Brasília de modo mais descompromissado, não

[32] VIDESOTT, Luisa. *Narrativas da construção de Brasília: mídias, fotografias, projetos e história.* 2009. Tese de Doutorado. Escola de Engenharia de São Carlos. Universidade de São Paulo.
[33] TITAN Jr.; BURGI, *op. cit.*.
[34] MAMMÌ, *op. cit.*, pp. 96-105.
[35] ESPADA, Heloisa. "Cidade-bandeira". In: ESPADA, *op. cit.*, pp. 6-30.

servindo para representar a cidade em revistas ou exposições de arquitetura. Entre essas últimas, estão alguns autorretratos que vieram a público apenas no último ano[36].

Na proposta de Lucio Costa, o eixo monumental – com seus palácios e distribuição espacial de sentido altamente simbólicos – caracteriza Brasília como uma *civitas*, ou seja, uma cidade com os atributos necessários a uma capital federal, o que inclui impreterivelmente sua estatura monumental.[37] Optou-se por esse recorte porque aquele espaço foi projetado como uma nova paisagem destinada a se tornar, a partir de então, o principal ícone da modernidade do país. Junto ao palácio da Alvorada – a residência oficial do presidente situada no lago norte – o eixo monumental constitui o cenário mais representativo da noção de identidade nacional formulada naquele contexto.

Ao se defender das críticas ao plano piloto, Lucio Costa explica que "Brasília foi concebida precisamente para o homem" em função de três escalas distintas: a monumental, onde "o homem adquire dimensão coletiva"; a residencial, ou quotidiana, nas áreas das superquadras; e a gregária, reduzida e concentrada, para propiciar o agrupamento, no cruzamento dos dois eixos, onde deveria se instalar o comércio da cidade. Haveria ainda uma escala bucólica, reservada às áreas de contato com a natureza, no campo ou em torno do lago, que deveriam se manter acessíveis a toda população[38]. Na opinião do urbanista, no caso de uma capital federal, a escala monumental, sendo a mais simbólica, deveria preponderar sobre as outras.

A tese aborda imagens da praça dos Três Poderes, do Congresso Nacional e da Esplanada dos Ministérios, tendo-as como fonte primária das discussões aqui propostas. Curiosamente, Gautherot fez poucas fotos do palácio do Planalto, e as que chegaram até nós não estão entre suas melhores imagens, pois não alcançam a força estética característica de seu trabalho. Assuntos abordados pela pesquisa – a monumentalidade, a relação das imagens de Gautherot com as ideias de Le Corbusier, Lucio Costa e Oscar Niemeyer e a semelhança de suas fotografias com pinturas de Giorgio de Chirico – surgem a partir da observação e da análise das fotografias selecionadas. Em momentos pontuais, a tese discorre sobre fotos de Gautherot que não são de Brasília, ou que mostram outras áreas da capital que não o eixo monumental, mas sempre com o

---

[36] Por meio das publicações ESPADA, *op. cit.* e TITAN Jr., BURGI, *op. cit.*.

[37] COSTA, Lucio. "Relatório do plano piloto de Brasília". *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*. Rio de Janeiro, n. 8, jul. 1957, p. 34.

[38] COSTA, Lucio. "Sobre a construção de Brasília". Depoimento prestado ao jornalista Cláudius Ceccon. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 nov. 1961. In: XAVIER, Alberto (org.). *Lucio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre: Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962, pp. 343-345.

objetivo de compreender as escolhas e as estratégias visuais utilizadas pelo fotógrafo na representação do centro cívico. O mesmo pode ser dito sobre as comparações entre as imagens de Gautherot e de outros fotógrafos, tais como Peter Scheier e Lucien Hervè.

O Capítulo 1 ("Mito, história e esperança: Brasília e outras imagens da civilização dos trópicos") contextualiza historicamente a dimensão simbólica das fotografias de Gautherot como representações do nascimento e afirmações da jovem e promissora nação tropical. Discute também a atuação do fotógrafo nos quadros do SPHAN durante os anos 1940 e 1950; introduz seu envolvimento com a construção de imagens emblemáticas da identidade nacional e seu contato com intelectuais engajados num projeto de modernização do país que conciliasse renovação estética e preservação de tradições e bens culturais.

O Capítulo 2 ("Geometria, monumentalidade e gente") tece relações entre imagens de Marcel Gautherot do centro cívico de Brasília, nas quais a monumentalidade das construções configura uma paisagem destinada ao lazer e à contemplação, e ideias de Lucio Costa e Oscar Niemeyer sobre a arquitetura monumental projetada para a nova capital. Os arquitetos investem numa relação de contemplação entre o espectador e a obra e, assim como Le Corbusier, consideram a arquitetura como uma forma de arte plástica. São apresentadas as discussões sobre a nova monumentalidade e a criação de centros cívicos de grande representação simbólica ocorridas no cenário internacional da arquitetura moderna durante e após a II Guerra. O trabalho de Gautherot é comparado com o de outros fotógrafos que registraram Brasília no mesmo período, com o objetivo de aprofundar a análise de suas escolhas na representação do sentido monumental do espaço urbano e dos palácios da capital. Num segundo momento, o Capítulo 2 volta-se para a formação de Marcel Gautherot como fotógrafo nos anos 1930, na França, destacando a importância de seu contato com as ideias puristas de Le Corbusier e com a vertente da fotografia moderna da nova objetividade. Observa-se que a tendência à monumentalização e à estruturação geométrica de sua obra não se restringe ao assunto da arquitetura moderna, mas caracteriza também outras imagens que envolvem a construção de ícones da identidade nacional.

O Capítulo 3 ("Sombras e arte: Brasília 'onírica' e 'barroca'") enfoca o uso da sombra como uma das principais estratégias de composição de Gautherot em Brasília. Suas fotografias são comparadas a cenas de praças italianas pintadas por Giorgio de Chirico entre 1911 e 1915. A análise abrange também discursos literários e críticos que caracterizam Brasília como "onírica", "surrealista" ou "barroca", por vezes evocando a

obra de Giorgio de Chirico para descrever a cidade como um espaço opressivo e autocrático. Procura-se demonstrar que, em Gautherot, a semelhança com a obra do pintor italiano revela recursos formais utilizados para acentuar a dimensão monumental e o caráter plástico da capital.

O Capítulo 4 ("Fotografia, arte e propaganda: a Brasília de Gautherot em revistas, feiras e exposições") reúne documentos e informações sobre a divulgação das fotografias de Gautherot em revistas de arquitetura e exposições itinerantes realizadas durante a construção e os primeiros anos da cidade.

Por fim, apresento, na condição de "Excurso", uma análise do debate sobre a síntese das artes gerado em torno da construção de Brasília. Ainda que o assunto não integre o corpo de reflexões mais imediato sobre a obra fotográfica em questão, no processo de elaboração da tese, a discussão sobre a síntese das artes revelou aspectos fundamentais sobre os partidos estéticos adotados por Lucio Costa e Oscar Niemeyer em Brasília, o que é traduzido em termos fotográficos por Marcel Gautherot. O texto ("A 'síntese parcial' das belas-artes em Brasília") é resultado de uma pesquisa ainda em processo, devido à complexidade e à abrangência que a envolve. No entanto, mesmo se tratando de um "desvio", julgou-se necessário incluí-la nesta apresentação do trabalho pelo fato de trazer à tona o escopo de preocupações que envolveram a elaboração da tese.

Os textos que seguem combinam análises formais, contextualizações históricas e a apresentação de algumas das discussões sobre arquitetura e urbanismo que envolveram Brasília no período de sua construção e inauguração. Parte-se do pressuposto de que seria insuficiente interpretar a produção de Gautherot sem considerar contingências históricas, o contexto de sua divulgação e as relações entre Gautherot e Niemeyer, ou Gautherot e Lucio Costa, por exemplo. Por outro lado, uma interpretação de viés estritamente histórico ou sociológico levaria ao risco de reduzir o fotógrafo a um mero tradutor de ideologias oficiais, dificultando, assim, o avanço da discussão sobre o caráter estético e simbólico de sua obra. A pesquisa se atém principalmente à análise de conteúdos formais e retóricos que vão além do registro iconográfico, ou seja, além da evidente capacidade de Gautherot de traduzir em termos fotográficos as principais características das obras de Niemeyer.

A tese não busca uma conclusão taxativa sobre os méritos ou fracassos de Brasília, mas sim demonstrar a complexidade das discussões que envolveram a

definição das feições da nova capital, sua avaliação crítica e, principalmente, sua representação fotográfica.

Defendemos a hipótese de que as estratégias empregadas por Gautherot na representação do centro cívico de Brasília formam um discurso visual que vem ao encontro do partido monumental escolhido por Lucio Costa e Oscar Niemeyer, bem como corrobora a argumentação de ambos em defesa da arquitetura como obra de arte plástica.

CAPÍTULO 1

MITO, HISTÓRIA E ESPERANÇA: BRASÍLIA E OUTRAS IMAGENS DA CIVILIZAÇÃO DOS TRÓPICOS

> Do alto, a vontade que deu origem a Brasília vem à tona com clareza: criar uma capital abstrata para um país enorme cuja unidade também é um milagre de abstração linguística e étnica; penetrar com a força do Estado no interior selvagem do Brasil (…)[39].

Fig. 1 – Marcel Gautherot. Folha com contatos do Congresso Nacional, c. 1962. Acervo IMS

Na claridade onipresente do Planalto Central, Marcel Gautherot buscou a luz do fim de tarde para fotografar a cidade recém-inaugurada. Decerto, aquela lhe pareceu a luminosidade adequada ao registro dos volumes brancos que compunham a nova paisagem moderna e artificial destinada a representar o país. Em suas fotos, sob o sol rasante, um mundo de formas geométricas e atmosfera límpida inspira leveza e ordem.

[39] MORAVIA, Alberto. "Brasília barroca". *Corriere della Sera*, Milão, 28 ago. 1960. In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25 jan. 2009.

Boa parte das imagens do eixo monumental, sobretudo do Congresso Nacional e da praça dos Três Poderes, realizadas no início da década de 1960, conjuga formas arquitetônicas modeladas em *chiaroscuro* a diagonais agudas criadas pelo uso de perspectivas e de sombras quase pretas.

Para representar os monumentos da nova capital, Marcel Gautherot prescindiu dos ângulos "de cima" e "de baixo", tão característicos de algumas vertentes da fotografia moderna. Numa paisagem dominada pela linha do horizonte, ele dinamizou suas imagens aproximando-se das construções e explorando as linhas oblíquas formadas pelas conhecidas rampas dos palácios de Brasília, bem como as amplas perspectivas, mostrando-as como grafismos que, por vezes, se confundem ou são contrariados por sombras de edifícios e transeuntes. Mas, apesar dos vértices agudos e das sombras cortantes, as fotos de Gautherot em Brasília nunca abandonam o sentido de ortogonalidade. Há nelas um chão vasto e seguro, um horizonte reto e linhas verticais estruturando a composição. Provavelmente era conveniente dar um aspecto estável à arquitetura de Oscar Niemeyer: tornar plausível a leveza dos monumentos.

As diagonais das fotos de Gautherot são muito distintas daquelas criadas por um fotógrafo moderno como, por exemplo, Aleksander Ródtchenko, cuja rotação da câmera tinha a intenção de desestabilizar o eixo dito natural de visão e, assim, estimular formas inéditas de ver e de agir. Na União Soviética dos anos 1920 e 1930, para Ródtchenko, experimentar era um dever:

> Os pontos mais interessantes hoje são os "de cima para baixo" e os "de baixo para cima", e devemos trabalhá-los[40].
>
> (...) Vou resumir: para acostumar as pessoas a ver a partir de novos pontos de vista, é essencial tirar fotos de objetos familiares, cotidianos, a partir de perspectivas e de posições completamente inesperadas. Novos assuntos têm de ser fotografados de vários pontos, de modo a representar o assunto completamente.[41]

Para Ródtchenko, o estranhamento era uma estratégia de doutrina, de preparação dos homens para os novos paradigmas que estavam sendo implantados.

Em Brasília, a postura de Gautherot não é a de quem registra fatos do cotidiano, mas sim um acontecimento verdadeiramente excepcional: a construção de uma capital

---

[40] RÓDTCHENKO, Alexander. "Grande ignorância ou pequena vilania", 1928. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES; PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Aleksander Ródtchenko: revolução na fotografia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles e Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição, p. 60.

[41] Idem. "Os caminhos da fotografia contemporânea", 1928. In: Idem, p. 60.

moderna no meio do sertão. Para o fotógrafo francês, assim como para muitos europeus que imigraram para a América por causa da II Guerra, o continente representava a possibilidade de construir uma vida nova, longe da Europa em ruínas. Brasília era "a capital da esperança", como disse André Malraux, então ministro de Assuntos Culturais da França, em visita à cidade, em 1959. No contexto do pós-guerra, o intelectual francês viu Brasília como um símbolo mundial: "É chegada a hora de compreender que a obra que começa a erguer-se diante de nós é a primeira das capitais da nova civilização" [42]. Para ele, a cidade representava o uso da técnica e da máquina para a construção de um mundo novo, e não mais para a destruição. Malraux declarou ainda sua admiração pela arquitetura que se erguia no Brasil e lembrou que muitos historiadores haviam esperado, em vão, que uma adesão à estética moderna em tamanha escala tivesse acontecido na União Soviética.

A arquitetura moderna brasileira chamava a atenção do mundo desde os anos 1940, sobretudo com os exemplos paradigmáticos do Ministério da Educação e da Saúde Pública (1937-1945), no Rio de Janeiro, e do complexo da Pampulha (1942), em Belo Horizonte. Mas nada comparado à força simbólica de uma capital federal. Para os brasileiros, o momento significava o nascimento de um novo paradigma de identidade nacional, agora representado mundialmente pelos pressupostos do conhecimento e da técnica, que viriam a se somar às imagens de sua natureza pujante. Naquele contexto, a fotografia de Gautherot não buscou o estranhamento e a deformação, mas o reconhecimento daquele mundo de feições novas, feito do zero: arquitetura moderna sem revolução.

Numa de suas fotos mais emblemáticas sobre a construção do eixo monumental, feita por volta de 1958, as torres do Congresso Nacional e as estruturas metálicas da Esplanada dos Ministérios, situadas na linha do horizonte e diluídas numa nuvem de poeira, parecem surgir do nada. Vemos o topo das torres logo acima do ponto de fuga de uma perspectiva que é apenas esboçada na terra. Não há trabalhadores, não há esforço humano. Somente as nuvens, ocupando quase dois terços da foto, têm um desenho nítido e reluzente. Elas desempenham um papel decisivo na imagem a nos dizer que a edificação da capital é um "milagre".

[42] MALRAUX, André. *Palavras no Brasil: visita oficial em agosto de 1959*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Funarte, 1998.

Fig. 2 – Marcel Gautherot. Vista da Esplanada dos Ministérios e do palácio do Congresso Nacional em construção, a partir do oeste, c. 1958. Acervo IMS.

A foto não nos conta a história de um canteiro de obras tenso, marcado por reivindicações e conflitos reprimidos com violência pela polícia da Novacap, o órgão responsável por manter a ordem e o ritmo de trabalho ininterrupto[43]. O sentido da imagem é decididamente mais simbólico do que documental. É como se a cidade moderna nascesse de um sopro, de uma vontade divina. O fato de ela mostrar Brasília como um esboço, no plano da promessa, amplia ainda mais seu significado.

A condição de projeto e a dificuldade de se configurar como uma nação marcou boa parte da história do Brasil. Em 1813, José Bonifácio de Andrada e Silva já alertava

[43] RIBEIRO, Gustavo Lins. *O capital da esperança: a experiência dos trabalhadores na construção de Brasília.* Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2008. Nesse livro, o autor reconstitui as condições de trabalho e os conflitos ocorridos no canteiro de obra de Brasília a partir da experiência cotidiana de milhares de operários migrantes que construíram a cidade a tempo de ser inaugurada em 21 de abril de 1960.

para a dificuldade de concretização da unidade nacional numa sociedade composta por colonizadores portugueses, populações indígenas e escravos africanos: "Almagamação muito difícil será a liga de tanto metal heterogêneo, como brancos, mulatos, pretos livres e escravos, índios etc. etc. etc., em um corpo sólido e político."[44]

A construção de Brasília no fim da década de 1950 foi uma tentativa de solucionar finalmente o problema da integração nacional. A política do "nacionalismo desenvolvimentista" envolveu tanto o apelo a um sentimento nacionalista – o destino do Brasil é ser uma grande nação – quanto o apoio efetivo ao crescimento da indústria nacional[45]. Na busca de apoio político, Juscelino Kubistchek envolveu a construção da nova capital a uma série de narrativas míticas que identificaram a cidade com a ideia de terra prometida, de conquista heroica do interior[46] e com o desfecho da luta nacional pela independência[47]. Kubistchek pontuou as diferentes etapas do empreendimento com discursos de caráter religioso e eventos altamente simbólicos que buscavam ritualizar o nascimento da nova identidade nacional, relacionando-a com mitos emblemáticos da história do país.

Tão importante quanto afirmar a racionalidade por trás da modernização brasileira, era justificar a fundação de Brasília como uma predestinação divina. O historiador Laurent Vidal esclarece as circunstâncias do surgimento de um dos mitos mais reproduzidos sobre a cidade, a história do padre italiano Dom Bosco[48] que, em 1824, teria previsto em sonho a existência de uma terra muito rica, onde verteria "leite e

---

[44] BONIFÁCIO, José *apud* GUIMARÃES, Manuel Luis Salgado. "Nação e Civilização nos Trópicos: o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional". *Revista Estudos Históricos*, América do Norte, n. 1, jan. 1988, p. 6.

[45] Na proposta de Juscelino Kubitschek, o desenvolvimento seria o alicerce do nacionalismo. Brasília foi apresentada como a "meta-síntese" de um plano de metas que abrangia ações nas áreas de energia, transportes, alimentação, indústria de base e educação. O programa de metas proporcionou um crescimento econômico notável – bem como o desequilíbrio das contas públicas e a inflação – em parte estimulado pela movimentação gerada em torno da construção da capital. O plano combinou o incentivo à industrialização nacional à entrada de investimento estrangeiro no país. Em meados dos anos 1950, o país se tornou praticamente auto-suficiente na produção de bens de consumo leves. Segundo Boris Fausto, "Os resultados do Programa de Metas foram impressionantes, sobretudo no setor industrial. Entre 1955 e 1961, o valor da produção industrial, descontada a inflação, cresceu 80%, com altas porcentagens nas indústrias do aço (100%), mecânicas (125%), de eletricidade e comunicações (380%) e de material de transporte (600%). De 1957 a 1961, o PIB cresceu a uma taxa anual de 7%, correspondendo a uma taxa *per capita*, ou seja, por habitante, de quase 4%. Se considerarmos toda a década de 1950, o crescimento do PIB brasileiro *per capita* foi aproximadamente três vezes maior do que o do resto da América Latina." FAUSTO, Boris. *História do Brasil.* São Paulo: Edusp; Fundação do Desenvolvimento da Educação, 1995. p. 427.

[46] Na campanha para a sucessão presidencial de 1960, Juscelino Kubistchek aparecia como "o bandeirante do século", ao lado de seu candidato, o marechal Henrique Teixeira Lott.

[47] Ainda que seja um dado muito conhecido, vale lembrar que Brasília foi inaugurada em 21 de abril de 1960, dia de Tiradentes, o herói da independência, e véspera do aniversário do "descobrimento" do Brasil.

[48] Padre italiano da ordem dos salesianos, canonizado em 1934 por seus dons adivinhatórios.

mel", no local escolhido para a construção de Brasília, entre os paralelos 15 e 20 do hemisfério sul. Segundo o estudioso, em 1957, Israel Pinheiro, diretor da Novacap, tomou conhecimento da profecia, incorporando-a imediatamente aos relatos oficiais sobre a construção. A predição foi publicada no mesmo ano na revista *Brasília*, editada pela Novacap, passando desde então a integrar cronologias oficiais sobre a história da capital ao lado dos projetos formulados por José Bonifácio durante o Primeiro Reinado e da transformação da interiorização em lei pela Constituição de 1891.[49]

Vidal chama a atenção também para a realização da "primeira missa" oficial de Brasília, 457 anos depois da cerimônia celebrada a pedido de Pedro Álvares Cabral em comemoração ao "nascimento" do Brasil, segundo a Carta de Pero Vaz de Caminha. De acordo com o célebre relato, a "primeira missa" do Brasil teria acontecido com a presença de indígenas, simbolizando a comunhão dos povos, tal como foi representado pelo pintor Victor Meirelles, em 1860. Buscando equiparar a realização de seu governo com aquela narrativa altamente enraizada no imaginário nacional, Kubitschek convidou o cacique dos índios Carajá, habitantes do Planalto Central, para a celebração em Brasília. Oscar Niemeyer, a quem foi confiado a elaboração do cenário para o ritual, dispôs uma cruz no ponto mais alto do terreno, numa clara alusão ao famoso quadro de Meirelles. No discurso de JK para a ocasião, a construção de Brasília foi apresentada como um ato de fé: "Este é o dia do batizado do Brasil novo. É o dia da Esperança, da Ressurreição da Esperança. É o dia da cidade que nasce."[50]

A retórica de JK era, ao mesmo tempo, mítica e técnica, sendo que, em alguns momentos, a técnica era traduzida em termos míticos, como na foto de Gautherot mostrada acima (fig. 2). Também suas imagens da cidade pronta possuem qualidades formais que as afastam da condição restrita de documento histórico, pois dão um sentido atemporal ao lugar. A fonte de luz única e a perspectiva acentuada criam um espaço contínuo, onde o céu e o chão parecem feitos de uma mesma matéria (fig. 1), aparência que é sublinhada pela monocromia do filme. Certamente, o fotógrafo trabalhava com longos tempos de exposição para conseguir nitidez em todos os planos e usava filtros adequados para controlar o brilho do céu, equilibrando assim os cinzas da imagem. Esses recursos, somados a um espaço banhado de maneira homogênea, criam uma aparência etérea, estranha ao imaginário nacional, acostumado a identificar o país

---

[49] VIDAL, Laurent. *De nova Lisboa à Brasília. A invenção de uma capital (séculos XIX-XX).* Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2009, p. 245.
[50] Juscelino Kubitschek *apud* VIDAL, *op. cit.*, p. 252.

com uma paisagem litorânea e tropical. A noção de que ali há um acontecimento incomum surge então da sensação de limpidez e lisura. Consequentemente, temos a impressão de um tempo histórico indefinido.

Os monumentos de Brasília não remetem à história do país, a seus feitos, a suas guerras. Suas construções projetam a imaginação mais uma vez para o futuro, para aquilo que o país se tornaria, atualizando o discurso sobre o Brasil como uma nova civilização dos trópicos. O texto "Exposições de arquitetura brasileira", do diplomata José Osvaldo de Meira Penna, publicado na revista *Módulo*, em 1959, sobre a importância das mostras internacionais como instrumento de divulgação do Brasil no exterior, é um bom exemplo:

> A arquitetura não é apenas uma arte em que nossa contribuição já é universalmente respeitada; em que nos elevamos ao nível dos países mais avançados; em que fornecemos elementos absolutamente originais e de uma beleza e plasticidade admiráveis. Constitui também uma prova de nossa habilidade técnica, da nossa capacidade de organização, de nossa possibilidade de ação coletiva em grandes empreendimentos de caráter material. E mais ainda, um testemunho de nosso modo de vida como expressão do estabelecimento do homem num ambiente tropical. Nesse sentido, talvez a mais legítima manifestação do aparecimento de uma nova civilização dos trópicos.[51]

A arquitetura moderna é, portanto, a prova do desenvolvimento técnico alcançado pelo Brasil, que, no contexto do nacionalismo desenvolvimentista, não pode mais ser identificado como um país agrícola, apenas fornecedor de matéria-prima. Na fala de Penna, o argumento do nascimento de uma nova civilização dos trópicos desafia a ideia de que a Europa seria o único centro criador de civilização e, por outro lado, retoma discursos oficiais tecidos no Brasil durante o século XIX, sobretudo no Segundo Reinado, como parte das estratégias de formulação de uma identidade nacional.

A independência política do Brasil ocorreu antes do país ter sua unidade territorial bem estabelecida e segura, e sem que o país tivesse formulado uma noção específica de identidade cultural. Sobretudo a partir do rompimento com Portugal, durante o Primeiro Reinado, tornou-se necessário criar um aparato ideológico para legitimar a ideia de Brasil como uma nação coesa. Era preciso inventar o país no plano geopolítico e simbólico. Naquele contexto, a área cultural teve um papel central, pois a organização política do Império deveria ser acompanhada por uma produção artística e literária

[51] PENNA, José Osvaldo de Meira. "Exposições de arquitetura brasileira". *Módulo: Revista Brasileira de Arquitetura e Artes Plásticas*, nº 13. Rio de Janeiro, abr. de 1959.

capaz de criar símbolos identitários fortes e de garantir a integração do Brasil no "mundo civilizado" de acordo com parâmetros europeus[52].

IMAGENS DO IMPÉRIO TROPICAL

Em muitos aspectos, o governo de Dom Pedro I deu continuidade à política administrativa colonial, mantendo o país focado na exportação de matéria-prima, sem fomentar um verdadeiro projeto nacional de fortalecimento da infraestrutura e da economia internas. Assim, passado o período da regência (1831-1840), Dom Pedro II assumiu o poder sob a expectativa de que seu governo estabelecesse um novo projeto nacional de efetiva modernização das estruturas econômicas e sociais. Naquele momento, era preciso assegurar a independência, distinguindo com clareza a condição de império da antiga colônia.[53] A monarquia era vista como a única maneira de assegurar a união do país e, nesse sentido, a própria imagem de Pedro II, o imperador nascido no Brasil, torna-se o símbolo maior da nação que pretendia consolidar.

Duas instituições patrocinadas pelo Império cumpriram um papel central no delineamento da história, do território e do imaginário nacional: a Academia Imperial de Belas Artes, inaugurada em 1826, e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, criado em 1838[54]. No programa de ambas, não havia uma oposição em relação à antiga metrópole portuguesa. Ao contrário, as duas instituições tinham a missão de propagar a ideia do Brasil como um desdobramento da civilização europeia cristã nos trópicos. Ou seja, na ideologia do Estado, o branco português era o fator de civilização, da qual estavam excluídos os negros e os índios[55].

A Academia seguia padrões europeus, obedecendo a um programa estético em que a Antiguidade grega era o modelo. Uma das tarefas do artista acadêmico era construir a imagem do imperador – sempre a partir de estruturas características dos retratos da nobreza europeia – que era então reproduzida em jornais por meio de

---

[52] SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. "A invenção do Brasil: um problema nacional?" In: SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. *A invenção do Brasil. Ensaios de história e cultura.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007, p. 60.
O autor explica que esse projeto político começou a ser estabelecido já com a instalação da corte portuguesa no Brasil, em 1808, e com a necessidade de adaptar o Rio de Janeiro à condição de sede do Império. A chegada da Missão Artística Francesa, em 1816, deve ser compreendida nesse contexto. *Ibidem*, pp. 60-61.
[53] VIDAL, *op. cit.*, p. 80.
[54] Dom Pedro II incentivava pessoalmente e frequentava as duas instituições, sendo por isso reconhecido como um protetor das artes e das letras.
[55] O historiador Francisco Adolfo Varnhagen, membro do IHGB e influente conselheiro de Pedro II, advertia o imperador contra a tendência das artes e da literatura românticas brasileiras de eleger o indígena como símbolo da nação. GUIMARÃES, *op. cit.*, pp. 5-27.

técnicas de gravura. Ao mesmo tempo em que o monarca simbolizava o domínio da civilização europeia, desde a instalação da corte portuguesa no Rio de Janeiro, e mais intensamente no Segundo Reinado, a natureza passou a ser representada como um emblema da nacionalidade, capaz de demarcar a especificidade do Império dos trópicos. A paisagem do Rio de Janeiro aparece como fundo, ainda que de maneira discreta, em retratos de Dom João VI, Pedro I e Pedro II. Como aponta Tadeu Chiarelli, com a subida de Pedro II ao trono, a topografia carioca cederá lugar à representação de uma natureza mais genérica[56].

Dentro do universo de imagens de Pedro II, Tadeu Chiarelli chama a atenção para um retrato realizado por Rugendas, um artista que não integrou a Academia, em 1846. Na opinião do estudioso, a pintura é uma das mais preciosas alegorias do Brasil durante o Segundo Reinado. A obra mostra o monarca numa cena externa, vestido em trajes de gala, emoldurado pela flora exuberante. Na análise de Chiarelli, o retrato demonstra que, naquele momento, "O Brasil não era apenas Pedro II e não apenas a mata bravia; era sim, a tensão constante entre as duas forças"[57].

Esse retrato interessa particularmente porque nele a civilização é representada não apenas pelo monarca, mas por construções arquitetônicas de estilo neoclássico. A exuberância da mata que envolve Pedro II indica tanto a importância simbólica alcançada pela natureza como ícone nacional como a tensão entre natureza e cultura, que caracterizava aquele projeto de país[58].

---

[56] O professor Tadeu Chiarelli vem desenvolvendo pesquisas e análises sobre a iconografia de Dom Pedro II nos últimos anos, sendo este assunto parte de sua tese defendida em 2010 no concurso para professor titular em História da Arte na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Para a elaboração das reflexões aqui apresentadas, baseei-me em seu texto, ainda não publicado, "A repetição diferente: aspectos da arte no Brasil entre os séculos XX e XIX". CHIARELLI, Tadeu. "A repetição diferente: aspectos da arte no Brasil entre os séculos XX e XIX". Aula-inaugural do Curso de Bacharelado em História da Arte do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Texto inédito.
[57] *Ibidem*, p. 16.
[58] *Ibidem*.

Fig. 3 - Rugendas. Retrato de D. Pedro II, 1846.
Óleo sobre tela, 100 x 79 cm. Coleção João de Orleans e Bragança

Por outro lado, a beleza da vegetação e a atmosfera clara e difusa da obra evocam a imagem da América como um paraíso terrestre. Desde o século XVI, os primeiros relatos europeus sobre a América destacaram sua natureza tropical, sua flora exótica e seus animais desconhecidos. Como demonstrou Sergio Buarque de Holanda, o continente foi imaginado como um lugar de encantamento, um verdadeiro Éden[59]. No Brasil, ainda que muitas vezes a natureza representada nas telas fosse construída a partir de modelos elaborados no exterior – ou seja, sem que o artista tivesse contato com suas feições reais –, quando se torna emblema da nação, a natureza representa também a promessa de um futuro promissor.[60]

[59] HOLANDA, Sergio Buarque de. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000.
[60] Na segunda metade do século XIX, além dos retratos do imperador e da flora tropical, a imagem do indígena em meio a uma natureza idealizada torna-se também um novo emblema da nação, ganhando espaço na literatura e nas artes visuais de cunho romântico. Ainda que as propostas dos indianistas brasileiros fossem combatidas por historiadores influentes do IHGB, como Francisco Adolfo Varnhagen, a imagem idealizada do indígena ganhou espaço e popularidade. O índio configurava uma origem nobre, enquanto o negro era excluído das representações do país, pois sua presença incômoda constatava o atraso social e a inabilidade administrativa e econômica do Império. No campo das artes visuais, entre as telas

A historiadora Lilia Moritz Schwarcz demonstra que, durante a segunda metade do século XIX, a natureza brasileira passou a ter um caráter monumental quando representada na literatura e nas artes. Na falta de "castelos medievais, igrejas da antiguidade ou batalhas heroicas a serem lembradas, possuíamos o maior dos rios, a mais bela vegetação tropical".[61] Numa nação de origem recente, a paisagem idealizada surgia no lugar de instituições políticas e sociais, em substituição de monumentos históricos inexistentes. A estudiosa exemplifica esse processo com a pintura *A Primeira Missa no Brasil* (1860), de Victor Meirelles. Na ocasião, o pintor Araújo Porto-Alegre orientou Victor Meirelles a basear sua obra na Carta de Pero Vaz de Caminha – na qual as novas terras são identificadas com a ideia de paraíso primordial – sugerindo que dispensasse especial atenção à representação da flora.

Como já mencionado, a outra instituição engajada na constituição de emblemas nacionais durante o Segundo Reinado foi o IHGB. Seu papel era fundamentar historicamente um projeto nacional, construir mitos e representações, dando-lhes, porém, um caráter de objetividade[62]. O Instituto também se pautou no modelo europeu, no qual, no século XIX, o discurso historiográfico ganhou o estatuto de cientificidade e a questão nacional ocupou um lugar de destaque. Herdeiro da tradição iluminista, o Instituto era composto por intelectuais eleitos a partir de relações pessoais no molde das academias ilustradas que vigoraram na Europa nos séculos XVII e XVIII. O saber ali construído se destinava à instrução da elite dirigente, que então se responsabilizaria pela divulgação mais ampla do conhecimento.

PARALELOS ENTRE O IMPÉRIO E A DEMOCRACIA NACIONALISTA

O historiador Afonso Carlos Marques dos Santos compara o papel do IHGB no Segundo Reinado à função do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) durante o governo de Juscelino Kubitschek[63]. O ISEB, órgão vinculado ao Ministério da Educação e da Cultura, foi criado em 1955, na gestão de Café Filho, com o objetivo de reunir pesquisadores capazes de aconselhar e justificar a política econômica do governo. No entanto, foi no período JK que o instituto ganhou uma dimensão política decisiva, sendo responsável pela conceituação e pela difusão da ideologia do nacionalismo

---

mais conhecidas representando personagens da literatura indianista estão *Moema* (1862), de Victor Meirelles e *Iracema* (1881), de José Maria de Medeiros.

[61] SCHWARCZ, Lilia Moritz. "A natureza como paisagem: imagem e representação no Segundo Reinado". *Revista USP*, São Paulo, n. 58, jun./ago. 2003, p. 17.

[62] GUIMARÃES, *op. cit.*, p. 8.

[63] SANTOS, *op. cit.*, p. 63.

desenvolvimentista entre dirigentes, militares, burocratas, empresários etc. encarregados de implementar a política do governo. Por meio de publicações e conferências, os intelectuais do ISEB abordaram temas como o nacionalismo, a modernidade, a cultura brasileira e a relação entre campo e cidade. Foram eles os responsáveis por elaborar uma justificativa racional, que fosse além da dimensão simbólica, para a inclusão da construção de Brasília no plano de metas do governo JK[64].

Marques dos Santos argumenta que tanto o IHGB quanto o ISEB foram criados em momentos históricos de afirmação da autonomia do país, sendo que a formulação da ideia de nação era central em ambas as produções teóricas. No Segundo Império, o objetivo era a afirmação da independência política; nos anos 1950, a afirmação da independência econômica e a superação do subdesenvolvimento[65].

Da mesma forma, é possível traçar um paralelo entre a produção da Academia Imperial de Belas Artes no século XIX e a arquitetura moderna de Brasília. Em ambas, ainda que os contextos de produção e os resultados sejam muito distintos, os artistas responderam a uma demanda oficial para a criação de ícones da identidade nacional. E, ainda que os contextos políticos sejam também muito diferentes, as demandas partiram de governos preocupados com a modernização e a manutenção da unidade do país. É interessante também comparar as características e simbolismos atribuídos à arquitetura nesses dois momentos. No Império, como vimos, a arquitetura neoclássica representa a presença da civilização europeia nos trópicos. Em Brasília, a arquitetura legitimamente "brasileira" era indício do desenvolvimento técnico e econômico alcançado pelo país. Arquitetura e natureza trocam de posição. A natureza monumental do período imperial finalmente é substituída pelo monumento criado em território nacional. Em Brasília, a natureza é incorporada ao plano urbanístico, que preserva a linha do horizonte, a amplidão do céu e a vegetação do cerrado contígua ao eixo monumental. Além disso, sob certos ângulos, as obras de Oscar Niemeyer continuam evocando a paisagem da antiga sede governamental.

UMA HISTÓRIA FRAGMENTADA DA INTERIORIZAÇÃO DA CAPITAL

Em seu estudo sobre os projetos de interiorização da capital propostos entre o início do século XIX e a realização de Brasília, Laurent Vidal faz questão de afirmar

[64] Os principais membros do ISEB foram os sociólogos Hélio Jaguaribe e Roland Corbisier, e o historiador Nelson Wernek Sodré. Celso Furtado, Sergio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre e outros intelectuais também colaboraram ocasionalmente com o instituto. VIDAL, *op. cit.*, pp. 192-194.
[65] SANTOS, *op. cit.*, p. 63.

que não há uma relação direta de causa e efeito entre os diferentes planos, ou seja, que não é possível traçar relações históricas diretas entre eles. No entanto, o pesquisador nota que as diversas propostas de transferência surgem invariavelmente em contextos de crise da unidade e da identidade nacionais, em momentos em que as elites se voltaram para a discussão sobre as possibilidades de construção do "Brasil moderno"[66].

Durante o reinado de Dom João VI, entre 1809 e 1818, surgiram de forma isolada três propostas de interiorização da capital, todas pautadas na necessidade de povoamento, de criação de vias de comunicação, de integração e, consequentemente, de valorização do território. A ideia partiu de um funcionário do governo inglês, William Pitt, durante uma fala ao Parlamento dos Reinos Unidos da Grã-Bretanha e Irlanda, preocupado com o desenvolvimento de relações comerciais exclusivas entre Brasil e Inglaterra; foi apresentada pelo conselheiro brasileiro Antonio Rodrigues Veloso de Oliveira a Dom João VI por meio de uma monografia, na qual questiona a localização litorânea da capital; e foi reivindicada em artigos do jornalista brasileiro Hipólito da Costa publicados em Londres, no *Correio Braziliense*, considerado o primeiro jornal de oposição à administração portuguesa do Brasil. O inglês William Pitt e Hipólito da Costa chegaram a sugerir a província de Goiás como sítio ideal para a localização da capital[67].

A mudança volta a ser pauta do debate político no período da independência, mais precisamente entre 1821 e 1824, quando José Bonifácio de Andrada e Silva vive no Brasil. Nesse momento, as propostas são estabelecidas por ele ou se referem a suas ideias. A primeira delas aparece em 1821, quando José Bonifácio propõe a mudança da corte num texto dirigido aos deputados da Junta Provincial de São Paulo. Na ocasião, ele argumenta que a interiorização da capital para algum lugar próximo da latitude de 15 graus, perto de um rio navegável, favoreceria a proteção da corte, a abertura de novas estradas e, consequentemente, a comunicação e o comércio interno[68].

José Bonifácio preocupava-se em garantir a consolidação do Império pela manutenção de sua unidade, o que tornava necessária a integração de uma sociedade economicamente dicotômica e de origens culturais diversas. Para ele, a modernização do país incluía a gradativa libertação dos escravos, o direito de cidadania a todas as

---

[66] VIDAL, *op. cit.*, p. 18.
[67] *Ibidem*, pp. 25-44.
[68] *Ibidem*, pp. 52-54.

comunidades étnicas e a instrução da população, condições que sedimentariam o caminho para uma real emancipação do Brasil. A interiorização da capital é apresentada por ele como uma medida necessária para o alcance desses objetivos. Em 1823, como deputado da Assembleia Constituinte, José Bonifácio propõe novamente a mudança da corte com argumentos em favor da segurança do Estado, do povoamento do território e do desenvolvimento da economia interna como garantias da unidade. Ele age no plano prático, sem se ater à elaboração de um imaginário nacional, pois, em seu ponto de vista, sem a preservação do território, toda tentativa de definição da nacionalidade seria inútil. No entanto, em 1823, Dom Pedro I dissolve a Assembleia Constituinte e nomeia um Conselho de Estado para redigir a Carta Constitucional que, promulgada em 1824, não aborda o assunto da transferência da capital.[69]

Duas décadas depois, a unidade do Segundo Reinado ainda é frágil e, por isso, como vimos, o Estado investe fortemente na construção simbólica da nação. Além de agir no plano ideológico, o Império constrói obras de engenharia e monumentos arquitetônicos que possam caracterizar sua sede. Ainda assim, nesse contexto, questiona-se a capacidade do Rio de Janeiro de simbolizar a identidade nacional que o governo pretende estabelecer, colocando em discussão mais uma vez a localização da capital.

Nesse momento, o idealizador da proposta é Francisco Adolfo Varnhagen, historiador e diplomata, membro do IHGB, muito próximo de Dom Pedro II, autor de *História Geral do Brasil, descobrimento, colonização e desenvolvimento deste Estado, hoje império independente*, livro publicado em 1857, considerado a primeira síntese histórica sobre o Brasil. Como intelectual ligado ao IHGB, Varnhagen confia na ação civilizadora do Estado, o representante da nacionalidade brasileira e, por isso, a localização de sua sede passa a ser de importância central. É também um diplomata engajado no processo de modernização do país e um intelectual interessado em compreender a formação do Brasil moderno e da identidade nacional. Sua visão é a de que a mudança da capital está diretamente relacionada com o desenvolvimento autônomo da nação. Em 1849, ele publica em Madri, o livro *Memorial orgânico*, no qual aborda o assunto da interiorização. Em 1877, viaja ao Brasil central a fim de conhecer o sítio que sugeriu para a instalação da capital, próximo de seus principais

[69] *Ibidem*, pp. 45-79.

rios. Ele falece pouco depois da viagem e, nesse mesmo ano, seu livro *A questão da capital: marítima ou interior?* é publicado em Viena[70].

A proposta de Varnhagen é contemporânea ao surgimento da geração romântica na literatura brasileira e da ideia de sertanismo. A elite urbana culta interpreta as cidades litorâneas como um falso Brasil, fruto das influências externas e voltado para os interesses internacionais. O "verdadeiro Brasil", original e puro, estaria no interior. Nesse contexto, Varnhagen considera Minas Gerais como um símbolo da modernidade brasileira e da identidade nacional, devido ao desenvolvimento urbano ocorrido na província durante o período colonial.

O projeto de interiorização da capital ganhou estatuto legal e consequências práticas logo no início da Primeira República. A Carta Constitucional de 1891 incluiu a mudança e, no ano seguinte, foi criada a Comissão de Exploração do Planalto Central do Brasil, comandada pelo astrônomo Luis Cruls, que então definiu a área para a instalação do Distrito Federal. Nesse momento, o senador baiano Virgílio Damásio sugere que a nova capital se chame Tiradentes, em homenagem ao herói nacional inventado no contexto da Primeira República para ser o símbolo maior da causa republicana.

O período era de grande incerteza política, marcado por disputas de poder entre diferentes grupos que tinham muita dificuldade de chegar a um consenso sobre a forma de organização do Estado. A decisão pela interiorização da capital envolveu discussões institucionais e técnicas que refletiam os interesses de duas facções: os republicanos liberais, de formação jurídica, representando os interesses dos grandes latifundiários, e a ala republicana, de orientação positivista, composta, sobretudo, por oficiais militares e pelas classes médias urbanas[71]. A efetivação do projeto entrou em choque com interesses das elites regionais, sobretudo do Sudeste, que temiam perder sua supremacia econômica. Com argumentos financeiros, a transferência da capital foi adiada pelo governo de Prudente de Morais.

O início da República foi também um momento de indefinição da noção de identidade nacional. As elites políticas permaneciam extremamente distantes e desinteressadas da realidade cultural da população brasileira, sucessivamente excluída de um projeto de modernização que ainda tinha a Europa como parâmetro de

[70] *Ibidem*, pp. 83-88.
[71] *Ibidem*, p. 104.

civilização. O episódio da Guerra de Canudos revelou a dimensão rural e arcaica do país, evidenciando a distância de três séculos, nas palavras de Euclides da Cunha, que separavam o litoral e o sertão. Oficiais positivistas e políticos republicanos narraram o conflito como uma luta da civilização contra a barbárie. Mas Euclides da Cunha, oficial incumbido de reportar a guerra, percebeu que a oposição entre "atraso" e "progresso" envolvia, antes de qualquer coisa, desconhecimento e incompreensão. Em sua obra *Os sertões*, publicada em 1903, o escritor denuncia a distância entre o ideal de modernidade das elites e a realidade do interior do país. Ele considera os sertanejos como representantes da nacionalidade que deve ser incorporada com urgência ao projeto do Estado[72].

Durante a era Vargas, os debates sobre a interiorização da capital continuaram envolvendo a preocupação com a segurança nacional, além de discursos sobre a necessidade de modernização das estruturas econômicas, sociais e administrativas. Em 1932, o geógrafo Teixeira de Freitas, então diretor-geral do serviço de informações e estatísticas do Ministério da Educação, defendeu a transferência temporária da capital para Belo Horizonte, até que houvesse condições econômicas e políticas para a instalação definitiva da mesma no Planalto Central. A solução foi apoiada, em 1933, pela Sociedade de Geografia do Rio de Janeiro, então encarregada por Getúlio Vargas de estudar a nova divisão territorial do país. Em 1945, um relatório do IBGE endossou mais uma vez a ideia de transferência temporária para Belo Horizonte, após constatar que a desigualdade econômica entre o litoral e o interior permanecia gritante. O mesmo documento denunciou a fragilidade da indústria nacional, a precariedade de vias de comunicação e, por fim, assinalou a urgência da interiorização da capital.

A tarefa de integração econômica e cultural dos dois "Brasis" foi abordada pelo Estado Novo por meio do projeto de incentivo à povoação do Centro-Oeste, conhecido como "Marcha para o Oeste". Num discurso radiofônico para a nação, em 31 de dezembro de 1939, Getúlio Vargas expôs as razões do programa:

> A civilização brasileira, mercê dos fatores geográficos, estendeu-se no sentido da longitude, ocupando o vasto litoral, onde se localizaram os centros principais de atividade, riqueza e vida. Mais do que uma simples imagem, é uma realidade urgente e necessária galgar a montanha, transpor os planaltos e expandir-se no sentido das latitudes. Retomando a trilha dos pioneiros que plantaram no coração do Continente, em vigorosa e épica arrancada, os marcos das fronteiras territoriais, precisamos de novo suprimir obstáculos,

[72] VIDAL, *op. cit.*, pp. 127-128.

> encurtar distâncias, abrir caminhos e estender fronteiras econômicas, consolidando definitivamente os alicerces da Nação. O verdadeiro sentido de brasilidade é a marcha para o Oeste. No século XVIII, de lá jorrou o caudal de ouro que transbordou na Europa e fez da América o Continente das cobiças e tentativas aventurosas. E lá teremos de ir buscar: dos vales férteis e vastos, o produto das culturas variadas e fartas; das entranhas da terra, o metal, com que forjar os instrumentos da nossa defesa e do nosso progresso industrial.[73]

Laurent Vidal acredita que a "Marcha para o Oeste" não incluía a proposta da interiorização da capital porque seu ideólogo, o intelectual Cassiano Ricardo, acreditava que a transferência de Brasília para o retângulo Cruls[74] deveria ser um projeto de longo prazo, cujo objetivo seria coroar o povoamento do oeste e não ser o ponto de partida para o desenvolvimento da região.[75]

MES E A ARQUITETURA MODERNA: PROJETOS DE EDUCAÇÃO E FORMAÇÃO DA IDENTIDADE CULTURAL

Entre 1930 e 1945, o governo Vargas promoveu o fortalecimento da elite industrial e das classes médias urbanas, além de criar uma série de instituições – Petrobras, IBGE etc. – e de leis trabalhistas de significativa importância para a organização do Estado. O populismo e a criação de um sentimento de identidade nacional funcionaram como estratégias para obtenção de apoio em torno de seu projeto de modernização do país. No Ministério da Educação e da Saúde Pública (MES), sob responsabilidade de Gustavo Capanema, entre 1934 e 1945, a área da educação preponderava sobre a saúde, sendo um tema altamente politizado e palco de disputas ideológicas que envolveram o movimento da Escola Nova, a Igreja Católica, grupos integralistas e as forças armadas. Na disputa, a Igreja ganhou espaço em troca de uma importante base de apoio ao governo.

O peso político da educação durante o período Vargas baseava-se na crença em seu poder de moldar a sociedade[76]. O papel do MES era formar o "novo homem" brasileiro. Suas ações estavam voltadas para a construção da nacionalidade, sobretudo porque o governo via a grande quantidade de imigrantes como um obstáculo para a criação de um sentido de identidade cultural. A educação era uma maneira de

---

[73] VARGAS, Getúlio *apud* VIDAL, *op. cit.*, p. 150.
[74] Área demarcada pelo astrônomo Luis Cruls, no fim do século XIX, para a instalação do Distrito Federal.
[75] VIDAL, *op. cit.*, p. 152.
[76] SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984, p. 51.

"abrasileirar" os núcleos de comunidades internacionais[77]. A atuação do ministério foi além da reforma do ensino escolar, influenciando o desenvolvimento da cultura, das artes e das letras, de forma a garantir o compromisso da população jovem com os valores da nação que se construía.[78]

A arquitetura moderna do novo edifício do Ministério da Educação e da Saúde Pública se tornou o símbolo maior da gestão de Gustavo Capanema. Ainda assim, seria um equívoco pensar essa arquitetura como a única forma de representação do governo Vargas. O estilo neoclássico do Ministério da Fazenda, construído na mesma época do MES, entre o fim da década de 1930 e o início da seguinte, dá ideia do terreno impreciso e repleto de disputas que envolveu a atuação dos primeiros arquitetos modernos no Brasil. Além disso, em 1935, o próprio Gustavo Capanema teve a iniciativa de convidar o arquiteto italiano Marcello Piacentini, autor de obras para o regime fascista de seu país, para projetar a Cidade Universitária do Rio de Janeiro[79].

O desenvolvimento da arquitetura moderna no Brasil entre os anos 1930 e a construção de Brasília envolveu a articulação singular das noções de modernidade, tradição e identidade nacional. Como nas artes plásticas, havia entre seus produtores a demanda pela criação de uma linguagem moderna e ao mesmo tempo brasileira. Conforme Carlos A. Ferreira Martins, no país,

> (...) a aparente disjunção entre modernidade e identidade aparecerá equacionada graças, por um lado, ao patrocínio de um Estado autoritário empenhado na construção ideológica da nacionalidade e, por outro, à capacidade dos arquitetos brasileiros de incorporar de forma livre e particular a doutrina lecorbusieriana. Tarefa realizada, no plano teórico, por Lucio Costa e, no âmbito projetual, pelo "grupo carioca", com Niemeyer como figura destacada, mas não solitária[80].

---

[77] Em 1939, o projeto educacional tinha o objetivo de homogeneizar a população, garantir o ensino do idioma, os conhecimentos elementares de geografia e história da pátria, sobre arte popular e folclore, formação moral e cívica, sentimentos de coletividade e união nacional. *Ibidem*, p. 74.
[78] *Ibidem*, p. 79.

[79] Em seguida, após protestos de órgãos locais contra a contratação de um profissional estrangeiro, Capanema criou uma comissão de arquitetos modernos brasileiros para a elaboração do projeto, entre eles Lucio Costa, que solicitou a vinda de Le Corbusier ao Brasil como consultor dos trabalhos para a universidade e para o prédio do MES. O arquiteto franco-suíço apresentou um plano que foi em seguida recusado por uma comissão oficial. Capanema voltou a solicitar os trabalhos de Piacentini, que chegou a desenvolver um plano. Por fim, nenhum dos dois projetos foi construído. SCHWARTZMAN; BOMENY; COSTA, *op. cit.*, p. 97.
[80] MARTINS, Carlos A. Ferreira. "Construir uma arquitetura, construir um país". *In*: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920 – 1950*. Edição revista e ampliada. São Paulo: Fundação Armando Álvaro Penteado; Cosac Naify Edições, 2002, p. 378.

Para Lucio Costa, a arquitetura moderna não é fruto de uma ruptura com o passado, mas consequência de um desenvolvimento histórico contínuo que, de tempos em tempos, passa por momentos de transição e iconoclastia para em seguida restaurar as "verdades de sempre"[81]. Sua defesa do moderno não se confunde com uma postura vanguardista. No caso do Brasil, a arquitetura moderna teria raízes na sobriedade e no rigor construtivo da arquitetura colonial portuguesa, civil e anônima. Em sua interpretação, que se tornou um discurso hegemônico ao longo dos anos 1940 e 1950, o curso "natural" da arquitetura brasileira, entre o período colonial e as obras modernas, foi interrompido pelo neoclassicismo e o ecletismo dos séculos XIX[82] e do início do XX. A produção moderna recupera uma relação com o passado "legítimo" de matriz ibérica[83].

A demanda oficial teve lugar de destaque entre as realizações da arquitetura moderna brasileira, originando obras centrais como o MES, o complexo da Pampulha e Brasília. Tendo o poder público como cliente, o propósito monumental esteve por diversas vezes em pauta na prancheta dos arquitetos modernos, sendo que, em diversas ocasiões, suas obras tiveram a responsabilidade de representar a face pública de um Estado que se queria moderno. Não apenas no Brasil, mas em outros países latino-americanos como a Argentina e o México, a associação entre Estado e vanguarda arquitetônica foi responsável pela construção de obras monumentais que tinham o objetivo maior de representar a modernidade daquelas nações.[84]

---

[81] Segundo Costa, nos tempos de conflito e desorientação "o novo ritmo vai, aos poucos, marcando e acentuando a sua cadência, e o velho espírito – transfigurado – descobre na mesma natureza e nas verdades de sempre encanto imprevisto, desconhecido sabor, resultando daí formas novas de expressão." COSTA, Lucio. "Razões da nova arquitetura". *Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal*, n. 1, vol. III, jan. 1936. In: XAVIER, *op. cit.*, p. 17.

[82] O neoclassicismo caracterizou a arquitetura oficial da corte portuguesa. O arquiteto francês Grandjean de Montigny, que chegou ao Brasil em 1816 junto à Missão Artística Francesa, com a incumbência de projetar a futura sede da Academia Imperial de Belas Artes, foi personagem influente no desenvolvimento do neoclassicismo no país. Inaugurada em 1826, a Academia estabeleceu o ensino formal da arquitetura no Brasil, tendo Montigny entre seus professores.

[83] Como observa Carlos A. Ferreira Martins, a formulação de Lucio Costa torna-se uma narrativa historiográfica dominante, embasando discursos influentes como os de Philip E. Goodwin em *Brazil builds* (1943), de Henrique Mindlin em *Modern architecture in Brazil* (1956) e de Yves Bruand em *Arquitetura contemporânea no Brasil* (1981), entre outros. Martins também indica os textos nos quais Costa expõe sua leitura sobre o fenômeno da arquitetura moderna brasileira: "Razões da nova arquitetura" (1934); "Documentação necessária" (1938); e "Depoimento de um arquiteto carioca" (1951). MARTINS, *op. cit*.

[84] Sobre a associação entre arquitetos modernos e Estados latino-americanos entre os anos 1930 e 1960, ver: GORELIK, Adrián. *Das vanguardas a Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2005. Sobre as relações de Lucio Costa com o Estado ver: MARTINS, Carlos A. Ferreira. *Arquitetura e Estado no Brasil – Elementos para uma investigação sobre a constituição do discurso moderno no Brasil.* 1987. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

O prédio do MES é reconhecido internacionalmente como uma das primeiras aplicações da estética moderna de vertente corbusiana em escala monumental[85]. A elaboração de seu projeto e sua construção, entre 1936 e 1943, é vista por grande parte da historiografia como o marco inicial de um processo que se encerra com a construção de Brasília.

A SERVIÇO DO PATRIMÔNIO

Além da parceria com o Estado em projetos de grande importância simbólica, personalidades como Lucio Costa e Oscar Niemeyer constituíram o primeiro núcleo de arquitetos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), criado em 1937, como parte do MES. Eles foram, portanto, responsáveis não apenas pela criação de monumentos contemporâneos, mas também pela seleção daqueles que se tornariam os ícones do passado nacional. Costa foi diretor da Divisão de Estudos e Tombamentos do SPHAN de 1937 até se aposentar, em 1972.

É oportuno mencionar que, na década seguinte à sua criação, o SPHAN passou a reconhecer obras arquitetônicas modernas como patrimônio histórico: a igreja da Pampulha, projeto de Oscar Niemeyer, foi tombada em 1947, apenas quatro anos após sua construção; o prédio do MES, em 1948. Em 1959, o Catetinho, a primeira residência presidencial projetada por Niemeyer em Brasília, foi tombado pelo SPHAN com apenas três anos de existência. O plano piloto da capital foi tombado em 1990 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), antigo SPHAN, três anos após ter sido reconhecido como Patrimônio Cultural da Humanidade pela Unesco.

Durante o Estado Novo, o SPHAN não foi palco das mesmas disputas ideológicas que ocorriam no terreno da educação. A preservação do patrimônio foi incorporada ao projeto estatal de construção da nação, mas os vários intelectuais modernistas[86] que colaboraram com o órgão trabalhavam com razoável autonomia, sem aderir ao teor ufanista que caracterizava as ações do ministério no setor do ensino[87].

---

[85] O prédio do MES tem pilotis de 10 metros de altura, 14 pavimentos e cria uma ampla praça no centro do Rio de Janeiro. De acordo com Lauro Cavalcanti, "a monumentalidade foi preocupação dominante no projeto da sede do MES, passando a ser uma das principais tônicas da atuação profissional dos arquitetos modernos brasileiros. Projetos de centros cívicos e monumentos ocupam o sexto lugar entre aqueles mais usuais na obra de Niemeyer. A procura da escala monumental está presente quase sempre, mesmo em tipos de prédios nos quais seria menos esperada, como é o projeto das moradias populares." *In*: CAVALCANTI, Lauro. *Moderno e brasileiro. A história de uma nova linguagem na arquitetura (1930 – 1960)*.Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 56.

[86] Além dos artistas e intelectuais já mencionados, Carlos Drummond de Andrade, Prudente de Morais Neto, Manuel Bandeira, Alcides da Rocha Miranda, Gilberto Freyre, Sergio Buarque de Holanda e Germain Bazin, entre outros, foram funcionários ou colaboraram com o SPHAN.

[87] SCHWARTZMAN; BOMENY; COSTA, *op. cit.*, p. 141.

Mário de Andrade foi um dos responsáveis pela concepção das diretrizes do SPHAN. Em 1936, Gustavo Capanema solicitou ao escritor, então diretor do Departamento de Cultura da Municipalidade de São Paulo, que elaborasse um anteprojeto de lei para a proteção das artes no Brasil, que serviria de ponto de partida para a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional (SPAN). Após uma série de adaptações, o texto foi aprovado pelo decreto-lei que criou o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em dezembro de 1937. O anteprojeto de Mário de Andrade era baseado em sua experiência frente ao departamento cultural paulistano[88], e em suas viagens como turista e etnógrafo amador por Minas Gerais, pelo Norte e Nordeste do Brasil na década de 1920. A proposta do escritor partia de um ponto de vista antropológico, dando destaque às heranças culturais africanas, indígenas e europeias. Seu conceito de patrimônio não abarcava apenas monumentos e obras eruditas do passado, mas também a cultura popular imaterial e viva – festas folclóricas, cantos, receitas, provérbios, medicina, lendas, superstições etc. –, que, a seu ver, deveria ser registrada por meios fotográficos ou fonográficos.

O projeto de ensino do MES não era aberto o suficiente para incorporar o ponto de vista positivo de Mário de Andrade sobre a miscigenação racial e a cultura popular brasileira. Também no SPHAN, o teor antropológico de seu anteprojeto se tornou uma espécie de "inspiração perene"[89] sem, no entanto, ser levado a cabo. Durante a direção de Rodrigo Mello Franco de Andrade, entre 1936 e 1967, o SPHAN privilegiou de maneira clara o tombamento de monumentos arquitetônicos, sobretudo religiosos. Lauro Cavalcanti nota que os primeiros cinco números da *Revista do SPHAN*, publicada entre 1937 e 1941, deixam claro qual era a hierarquia de assuntos que guiava a instituição: 84% dos textos eram sobre arquitetura, arte e história, os demais 16% versavam sobre etnografia, museologia e história natural. Mais de metade dos artigos sobre arquitetura abordavam temas religiosos, sendo que 58% deles situados na região Sudeste, sobretudo

[88] Como diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, entre 1935 e 1938, Mário de Andrade fundou a Sociedade de Etnografia e Folclore da qual participam Claude Lévi-Strauss e Dina Lévi-Strauss, entre outros.

[89] RUBINO, Silvana. *As fachadas da história: os antecedentes, a criação e os trabalhos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1937-1968*. 1992. Dissertação de Mestrado, Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, p. 77. Nesse estudo, Silvana Rubino discorre também sobre a conjuntura política e institucional que impediram a adoção da proposta de Mário de Andrade para o SPHAN.

em Minas Gerais e no Rio de Janeiro[90]. Os dados tornam clara a eleição do barroco mineiro como o reservatório da identidade nacional.

FOTOGRAFIA E PRESERVAÇÃO: OBJETIVOS E ORIENTAÇÕES

Entre os apontamentos de Mário de Andrade que tiveram consequência prática, está a importância conferida ao registro fotográfico. Seu anteprojeto sugere que toda proposta de tombamento seja composta por fotografias, pela descrição das características gerais da obra, por dados sobre o autor, datas e por uma justificativa[91]. Para ele – um fotógrafo amador muito bem informado[92] –, registrar era uma forma de preservar. Em cartas a Rodrigo Mello Franco de Andrade, ele insiste na importância da qualidade dos registros, ainda que para isso fosse preciso contratar profissionais estrangeiros[93]. Segundo Silvana Rubino, "mesmo prevendo que ficaria 'num dinheirão', era uma prioridade, pois a fotografia e a filmagem eram, em suas palavras, elementos recolhedores e parte do tombamento."[94]

Não encontramos registros de contatos entre Mário de Andrade e Marcel Gautherot[95], mas podemos imaginar que o fotógrafo francês foi, na prática, o "profissional estrangeiro" de qualidade técnica impecável imaginado pelo intelectual modernista para os quadros do SPHAN. Além de ter estudado arquitetura, Gautherot conhecia bem o purismo francês e a estética da nova objetividade alemã[96] – dois assuntos de profundo interesse do escritor. Nas palavras de Lucio Costa, entre os fotógrafos do patrimônio, Gautherot era "(...) o mais artista, que certa manhã irrompeu repartição adentro sobraçando uma pasta com belas fotos da Acrópole, na companhia de Pierre Verger (...)."[97]

---

[90] CAVALCANTI, Lauro. *Modernistas na repartição*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 2000, p. 23.
[91] *Ibidem*, p. 87.
[92] Entre 1923 e 1932, Mário de Andrade assinou a revista alemã *Der Querschnitt* (*O corte vertical*) que divulga a Nova Objetividade e a obra de fotógrafos de vanguarda como Man Ray. Como notou Telê Ancona Lopes, suas fotografias realizadas durante a viagem ao Norte e Nordeste, em 1927 e 1928, denotam seu cuidado com o enquadramento e com a técnica. Junto às legendas quase sempre poéticas, o escritor costumava anotar dados técnicos tais como a abertura do diafragma, as condições de luz e o horário em que a foto foi tirada. LOPES, Telê Ancona. "As viagens e o fotógrafo". *In*: ANDRADE, Mário. *Fotógrafo e turista aprendiz*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1993, pp. 109-119.
[93] ANDRADE, Mário de. *Cartas de trabalho. Correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade (1936 – 1945)*. Brasília: Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; Fundação Pró-Memória, 1981.
[94] RUBINO, *op. cit.*, p. 86.
[95] Há possibilidade dos dois terem se conhecido, pois Mário de Andrade continuou colaborando com o SPHAN no início dos anos 1940, quando Gautherot já fotografava para a instituição.
[96] A relação da obra de Gautherot com o purismo francês e a estética da nova objetividade fotográfica será abordada no Capítulo 2.
[97] COSTA, Lucio. "Rodrigo e seus tempos". *In*: COSTA, Lucio. *Lucio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 441.

Ele colaborou com o SPHAN desde que se radicou no Rio de Janeiro, em 1940, até a década de 1970, documentando o patrimônio arquitetônico e artístico colonial e moderno e, em menor volume, objetos de arte indígena e popular, indumentária de festas folclóricas que eram então incorporadas ao setor de etnografia da instituição.[98] Em suas poucas entrevistas, Gautherot conta que, em algumas situações, ele viajava por conta própria ao interior do país para fotografar festas e objetos da cultura popular e que só posteriormente vendia suas imagens ao SPHAN, para a Comissão Nacional de Folclore ou para a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro[99]. Ele não teve vínculo empregatício com essas instituições. A pedido de Rodrigo Mello Franco de Andrade, documentou obras em Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Bahia, Rio de Janeiro, Paraíba, Goiás, Pará, Pernambuco, Alagoas e Brasília, quase sempre portando cartas de apresentação redigidas pelo diretor e direcionadas à autoridades locais, o que facilitava seu acesso às obras.

Em geral, os fotógrafos colaboradores do SPHAN iam a campo após a visita de um técnico da instituição ao local[100]. Segundo depoimento do arquiteto Augusto da Silva Telles, diretor da Divisão de Restauração e Conservação do SPHAN, a Ana Luiza Nobre, Marcel Gautherot recebia orientação de Rodrigo Mello Franco de Andrade, Lucio Costa, Paulo Tedim Barreto e José de Souza Reis, que selecionavam suas fotos, indicavam o que era importante registrar e como deveria ser fotografado. Conforme Telles, a "valorização do objeto" no sentido estético característica das fotos de Gautherot, um aspecto que ia além da função documental, era certamente uma orientação de Lucio Costa. O arquiteto aponta também que uma das principais preocupações dos funcionários do SPHAN em relação a essas fotografias era a presença humana para dar escala às obras[101], o que se verifica em grande parte das imagens de Gautherot. Por outro lado, também em entrevista a Ana Luiza Nobre, o arquiteto

---

[98] SEGALA, Lygia. "Patrimônio histórico, artístico e cultural". *In*: ANGOTTI-SALGUEIRO, *op. cit.*, pp. 228-230.
[99] SEGALA, Lygia. *Entrevista*. Marcel Gautherot. Rio de Janeiro, Museu do Folclore, 07.12.1989. Acervo Instituto Moreira Salles; GAUTHEROT, *op. cit.*, 1990.
[100] FONSECA, Brenda Coelho & CERQUEIRA, Telma Soares. "Mapeamento preliminar das atividades dos fotógrafos no IPHAN (1937-1987). In: INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Cadernos de pesquisa e documentação do IPHAN 4. A fotografia na preservação do patrimônio cultural: uma abordagem preliminar*. Rio de Janeiro: Copedoc/IPHAN, 2008, p. 25. [Circulação interna]
[101] NOBRE, Ana Luiza. Dossiê de pesquisa sobre Marcel Gautherot. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2001. Datiloscrito. Inédito, pp. 23-24.

Alcides da Rocha Miranda, que igualmente trabalhou no SPHAN, afirma que Lucio Costa não orientava Gautherot, pois tinha muita confiança em seu trabalho[102].

Com o objetivo de evitar desperdício de material e de sistematizar a orientação dada aos fotógrafos colaboradores da Divisão de Estudos e Tombamentos, Rodrigo Mello Franco de Andrade criou, em 8 de janeiro de 1948, a Portaria nº 3 – "Fotografias de obras de valor artístico e histórico" – com instruções gerais para a realização de: I. Fotografias de exterior; II. Fotografias de interior (civil e religiosa); III. Imagens, mobiliário, prataria etc.; IV. Quadros e painéis. Entre as orientações, o diretor do SPHAN solicita que as obras sejam fotografadas de frente, o cuidado para evitar reflexos e distorções, e que objetos de fabricação recente (castiçais, toalhas etc.) sejam retirados de cena[103].

Entre os documentos sobre Marcel Gautherot depositados no Arquivo Noronha Santos do IPHAN, relativos aos anos de 1945 a 1950, há um datiloscrito anônimo dirigido ao fotógrafo com recomendações sobre o quê e como documentar obras barrocas:

> OURO PRETO
>
> (...) São Francisco de Assis: Conjunto do arco cruzeiro com os dois púlpitos, vendo-se ao fundo o retábulo da capela-mor, os dois púlpitos separadamente inclusive pormenores dos baixo-relevos das taças etc.; o conjunto do retábulo da capela-mor visto um pouco de lado e de baixo; novo pormenor da coluna inteira do chão até ao entablamento (inclusive) e bastante de lado para acentuar-lhe perfil construtivo. Conviria, nessa foto, afastar o consolo para a parede. Pormenor no coroamento do retábulo com a Santíssima Trindade; o conjunto da igreja vista do coro, vendo-se o forro e a capela-mor ao fundo; o lavatório da sacristia sem os anjos ("porta-toalhas") de madeira (de ponta a ponta).
>
> (...) MORRO GRANDE: A imagem de São João Batista vista de baixo e do lado esquerdo de quem vê.
>
> (...) CAETÉ: Perfil da imagem que estava no altar-mor (meio corpo).
>
> (...) CATAS ALTAS: Fotografar o Cristo que se achava no corredor da Tribuna da Capela mor do lado do Evangelho, procurando acentuar-lhe o caráter possante e dominador, sem contudo deformar o braço próximo da objetiva. Pormenores das mãos e dos pés.
>
> SABARÁ
>
> Igreja de N. Sa. do Carmo: O frontão da empena de frente e de três quartos procurando dramatizá-lo com o claro escuro denso apropriado; conjunto do coro abrangendo dois terços do vão central, uma coluna inteira inclusive a bacia de que levanta e um dos arcos laterais com a respectiva represa rematada com o meio corpo do Atlante. Tudo com o propósito de valorizar a linha ondulante da composição (a grade do guarda-corpo propriamente dito não interessa). Caso o lustre de madeira também apareça

[102] Idem, *ibidem*, p. 16.
[103] FONSECA; CERQUEIRA, *op. cit.*, pp. 26-28.

não faz mal, senão fotografá-lo separadamente. Púlpitos – conjunto e pormenores do guarda-corpo.[104]

As folhas de contato de Marcel Gautherot sobre a igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto atestam que ele cumpriu as orientações do documento. Ali estão as fotos das obras de Antônio Francisco Lisboa para a igreja, conforme a solicitação: os dois púlpitos com a capela-mor ao fundo, detalhes dos baixos-relevos dos púlpitos esculpidos em pedra sabão, a coluna da capela-mor vista inteira e de lado, o pormenor do coroamento do retábulo com a Santíssima Trindade[105].

Fig. 4 - Marcel Gautherot. Capela-mor da Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto, déc. 1940-50. Acervo IMS

[104] Texto anônimo. *In*: Arquivo Noronha Santos (IPHAN), série Arquivo técnico-administrativo. Subsérie: Representantes; Marcel Gautherot. O documento é mencionado por Lygia Segala em SEGALA, Lygia. "Patrimônio histórico, artístico e cultural". *In*: ANGOTTI-SALGUEIRO, *op. cit.*, p. 226.
[105] O material foi encontrado na Coleção Marcel Gautherot do acervo do Instituto Moreira Salles. Não foram achadas imagens dos demais sítios descritos no datiloscrito aqui citado.

Fig. 5 - Marcel Gautherot. Detalhe do púlpito. Igreja de São Francisco de Assis, Ouro preto, déc. 1940-50. Acervo IMS

Fig. 6 - Marcel Gautherot. Coluna da capela-mor.
Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto, déc. 1940-50. Acervo IMS

Fig. 7 - Marcel Gautherot. Coroamento do retábulo com a Santíssima Trindade. Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto, déc. 1940-50. Acervo IMS

Percebe-se que as orientações são bastante específicas e, em alguns casos, vão além da preocupação em garantir a documentação dos elementos mais importantes. Era necessário acentuar o caráter "possante e dominador" do Cristo de Catas Altas, sem no entanto deformá-lo; dramatizar o frontão e valorizar as linhas ondulantes no interior da igreja de Nossa Senhora do Carmo, em Sabará.

Na opinião de Maria Elisa Costa, filha de Lucio Costa, o autor do texto é seu pai, um homem atento à fotografia, sobretudo devido ao seu grande interesse por cinema[106]. Mesmo não sendo possível atestar a autoria do documento, vale lembrar que Lucio Costa escreveu o texto e o roteiro do documentário *O Aleijadinho*, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, filho de Rodrigo Mello Franco de Andrade, em 1978, no qual comenta em detalhes os púlpitos em pedra sabão e o retábulo da capela-mor da igreja de São Francisco de Assis. Costa foi também um cinegrafista amador, tendo filmado suas viagens a Diamantina, Nova York e Portugal durante os anos 1930. Escreveu ainda outros roteiros que permaneceram como esboços manuscritos[107]. Um deles foi uma

[106] Maria Elisa Costa, em *e-mail* enviado à autora em 02 de fevereiro de 2011.
[107] Esses roteiros podem ser acessados no acervo digital da Casa de Lucio Costa disponibilizado por meio do site http://www.casadeluciocosta.org/.

história para um filme de despedida do personagem Carlitos, que Lucio Costa tentou em vão entregar a Charles Chaplin, numa viagem à Suíça, em 1952[108]. Outro roteiro é *Brasília 3 anos*, escrito em 1963, que iniciaria mostrando a paisagem carioca – a igreja do Outeiro da Glória, o Pão de Açúcar, o Corcovado e Copacabana – ao som de Villa-Lobos. Imagens de nuvens, do horizonte e vários planos de uma região deserta separariam a velha capital de Brasília, que então seria mostrada pela primeira vez ao som de um "toque heróico (sem exagerar)". O documento traz desenhos, a indicação de um texto em *off* sobre a história da nova capital e descrições dos pontos de vistas que deveriam ser assumidos pela câmera[109]. O filme mostraria a praça dos Três Poderes, a esplanada, a torre de televisão, as superquadras, o palácio da Alvorada. Em seguida, a câmera deveria

> Recomeçar então o percurso arquitetônico da cidade na praça dos Três Poderes aproximando de fora em vôo baixo, circular, para em seguida focalizar do chão cada um dos elementos que a compõe, começando pelo Planalto, depois o Supremo e por fim o Congresso visto da Praça.[110]

A partir dessas informações, é possível deduzir que Lucio Costa se preocupava com a maneira de mostrar a arquitetura colonial e moderna, e que saberia dizer como isso deveria ser feito, se fosse o caso. Mesmo que não possamos comprovar a autoria das indicações sobre como fotografar o barroco ou afirmar que Lucio Costa teria orientado Gautherot na documentação sobre Brasília, por exemplo, é essencial considerar que o fotógrafo, ao chegar ao Brasil, teve um contato intenso com os protagonistas de um movimento moderno preocupado tanto com a renovação estética quanto com a legitimação de uma história e de uma identidade nacional. As imagens de Gautherot revelam sua formação no contexto cultural francês do entreguerras, ao mesmo tempo em que são adequadas aos objetivos de documentação e publicidade da arquitetura nacional. Em alguns casos, elas ratificam uma visão edificante da cultura brasileira condizente com objetivos políticos engajados na equação entre nacionalismo e modernização, tanto nos anos 1930 quanto nos anos 1950.

---

[108] Em visita à cidade de Vevey, Suíça, onde vivia Charles Chaplin, Lucio Costa foi até a casa do ator para entregar a ele o roteiro sobre Carlitos. A secretária que o atendeu disse que Chaplin se negava a receber qualquer coisa relacionada ao cinema. *In*: CASA DE LUCIO COSTA. Curadoria de Maria Elisa Costa. Achados. Rio de Janeiro: Casa de Lucio Costa, 2009. Catálogo de exposição, n.p.
[109] Os manuscritos em português e francês são de difícil compreensão, sendo alguns trechos ilegíveis.
[110] *Ibidem*.

Praticamente toda obra de Gautherot no Brasil, fosse ela encomendada por órgãos estatais, por profissionais liberais ou realizada por iniciativa do fotógrafo, é comprometida com a representação ou mesmo com a criação de ícones da identidade nacional. Nesse sentido, em alguns casos, como veremos no Capítulo 2, as imagens de Gautherot, mesmo quando não documentam a arquitetura estatal, têm um caráter monumental.

BRÈSIL, BRAZIL, BRASIL

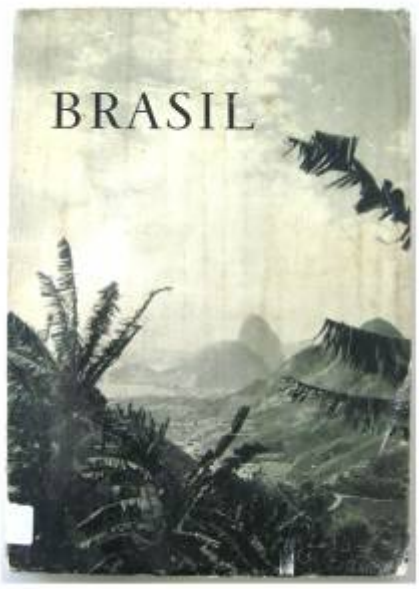
Uma nova versão da "civilização dos trópicos" é apresentada no livro *Brèsil: deux cent dix-sept photographies de Antoine Bon, Marcel Gautherot et Pierre Verger*[111], editado em 1950 na França, no Brasil e nos Estados Unidos. Na edição brasileira, o texto introdutório de Alceu Amoroso Lima e as notas de Antoine Bon têm versões em francês, inglês e espanhol, o que revela as pretensões dos editores. O material integrou uma coleção de livros fotográficos da editora francesa Paul Hartman sobre países dos quatro continentes, cuja intenção era oferecer um conjunto de belas imagens capaz de traduzir o caráter de cada lugar.

A publicação é uma alegoria bastante rica das interpretações sobre o Brasil no segundo pós-guerra. O livro mostra o país como um Éden pacífico em vias de modernização, sendo sua natureza monumental a promessa de um futuro brilhante. Ali, as pessoas parecem viver "no que está se desenvolvendo, no porvir, no futuro", tal como o escritor austríaco Stefan Zweig via o país pouco antes e durante a segunda guerra[112]. No livro fotográfico, o Brasil é representado como uma civilização em meio à selva, um lugar de conciliação entre a cultura europeia, africana e indígena, entre natureza e técnica, modernidade e arcaísmo. Na capa, uma visão paradisíaca do Rio de Janeiro, por Antoine Bon. Na quarta capa, edifícios em primeiro plano com as montanhas do Rio ao fundo, por Pierre Verger.

---

[111] BON, Antoine ; GAUTHEROT, Marcel ; VERGER, Pierre. *Brèsil: deux cent dix-sept photographies de Antoine Bon, Marcel Gautherot et Pierre Verger*. Introdução de Alceu Amoroso Lima; notas de Aitoine Bon. Paris: Paul Hartman, 1950.

[112] ZWEIG, Stefan. *Brasil, país do futuro.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 11. A primeira edição do livro é de 1941.



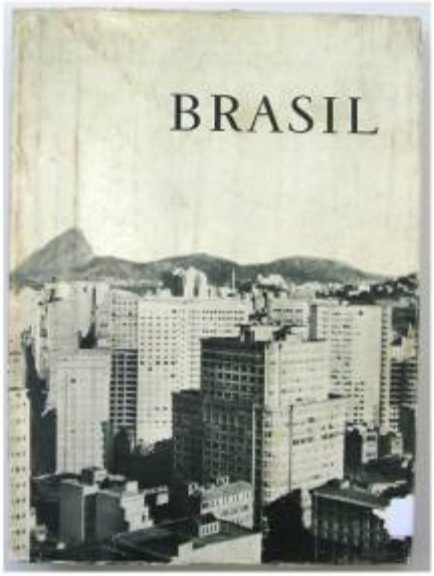


Fig. 8 - Antoine Bon (capa); Fig. 9 - Pierre Verger (quarta capa). *Brasil: duzentas e dezessete imagens de Antoine Bon, Marcel Gautherot ePierre Verger*. Paris: Paul Hartman; Rio de Janeiro: Agir, 1950

A capa e a quarta capa são duas faces da mesma moeda, embora a primeira tenha um papel mais importante na identificação da obra. A foto de Antoine Bon se assemelha às vistas paradisíacas realizadas pelos viajantes europeus que visitaram a costa brasileira entre os séculos XVI e XIX. Já a segunda lembra a estrutura de composição dos retratos de monarcas no século XIX, nos quais, como vimos, a silhueta do Rio de Janeiro em segundo plano identificava o Império tropical. Naquelas pinturas, a figura do imperador europeu em destaque era o índice de uma noção específica de civilização. Na foto de Verger, a civilização é representada pela cidade moderna em primeiro plano. A sequência das capas anuncia um discurso sobre o antes e o depois, apontando para o processo de urbanização acelerada pela qual o país passou no pós-guerra e indicando o rumo futuro da modernização do país.

O Rio de Janeiro é o principal ícone nacional. A primeira imagem do livro mostra a baía da Guanabara, como se ali fosse a porta de entrada do país. Em seguida, vistas pitorescas de Niterói e Copacabana. Após um conjunto generoso de imagens da antiga capital, o álbum mostra fotos de cidades do Sul ao Norte, de comunidades indígenas, de festas populares, com destaque para o carnaval e para os festejos religiosos. O Brasil é um país iluminado e de imensa vitalidade. Todo índice de civilização antiga ou moderna – a arquitetura colonial ou contemporânea, um avião, a usina de Volta Redonda, o

centro bancário de São Paulo – aparece envolvido pela natureza ou seguido de paisagens exuberantes. Daí vem a principal fonte de riqueza do país, cuja economia é ainda predominantemente rural.

Fig. 10 - Antoine Bon (esq.); Pierre Verger (dir.) *Brasil: duzentas e dezessete imagens de Antoine Bon, Marcel Gautherot e Pierre Verger*. Paris: Paul Hartman; Rio de Janeiro: Agir, 1950

O texto de Alceu Amoroso Lima, intelectual católico conservador que teve grande influência sobre a gestão de Gustavo Capanema no MES, apresenta um panorama histórico genérico e traça as características da "cultura brasileira".

> Temos no Brasil a coexistência de três raças culturais: a idade da madeira e da pedra dos índios domina todavia grande porção do nosso território a oeste e no norte; a idade da mula, que caracteriza o sertão, quer dizer, o interior das planícies; por fim, a idade do motor e dos arranha-céus das grandes cidades da costa e do interior (...)[113].

[113] LIMA, Alceu Amoroso. "Introdução". In: BON; GAUTHEROT; VERGER, *op. cit.*, s.p.

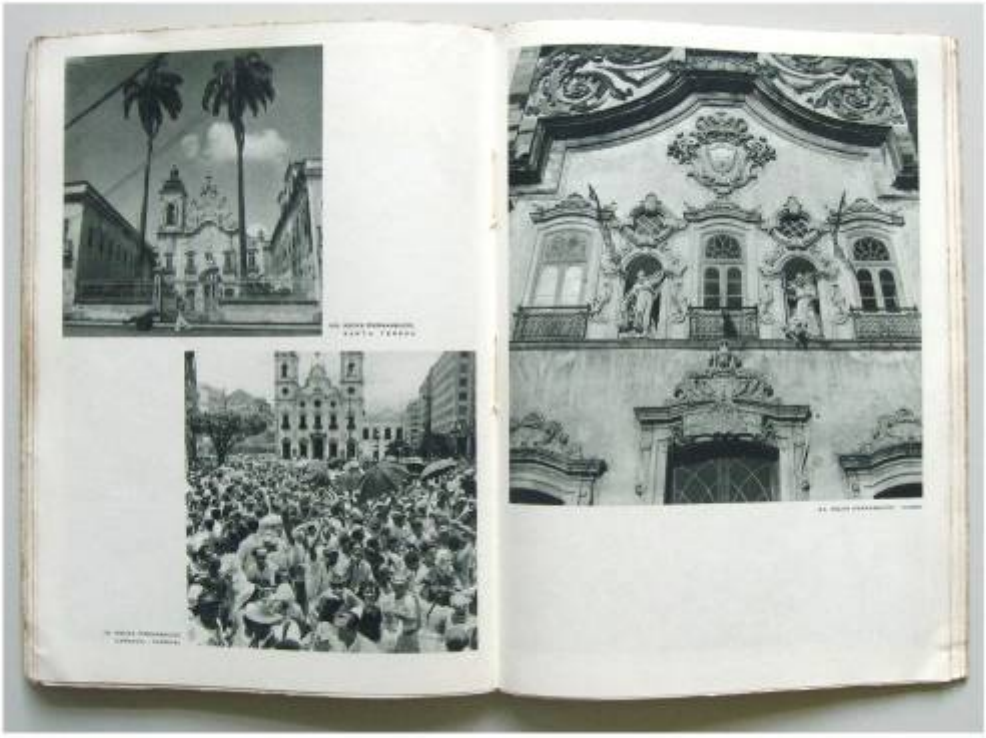


Fig. 11 - Antoine Bon (esq. acima); Pierre Verger (esq. abaixo); Antoine Bon (dir.)
Brasil: duzentas e dezessete imagens de Antoine Bon, Marcel Gautherot e Pierre Verger
Paris: Paul Hartman; Rio de Janeiro: Agir, 1950

O autor destaca a diversidade cultural brasileira e inclui o sertanejo e o índio na mistura de raças "indefinida" que compõe o país. Os negros não são citados aqui, mas estão amplamente representados nas fotos das grandes cidades, sendo parte essencial da população urbana. Amoroso Lima procura conferir um sentido de unidade à diversidade cultural brasileira afirmando que as diferentes culturas presentes no país possuem em comum um "estilo psicológico" que constitui "a base do humanismo brasileiro"[114]. Tal estilo seria o caráter pacífico, hospitaleiro, doce, alegre e fortemente religioso da população.

[114] *Ibidem*.

Fig. 12 - Antoine Bon e Pierre Verger (esq.); Marcel Gautherot (dir.)
Brasil: duzentas e dezessete imagens de Antoine Bon, Marcel Gautherot e Pierre Verger
Paris: Paul Hartman; Rio de Janeiro: Agir, 1950

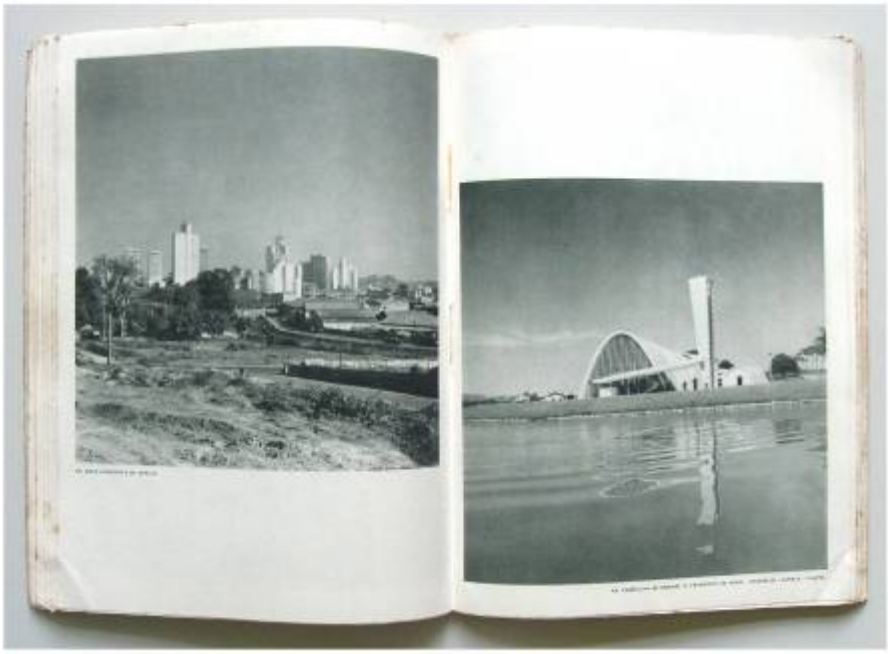


Fig. 13 - Marcel Gautherot (dir.). *Brasil: duzentas e dezessete imagens de Antoine Bon, Marcel Gautherot e Pierre Verger*. Paris: Paul Hartman; Rio de Janeiro: Agir, 1950

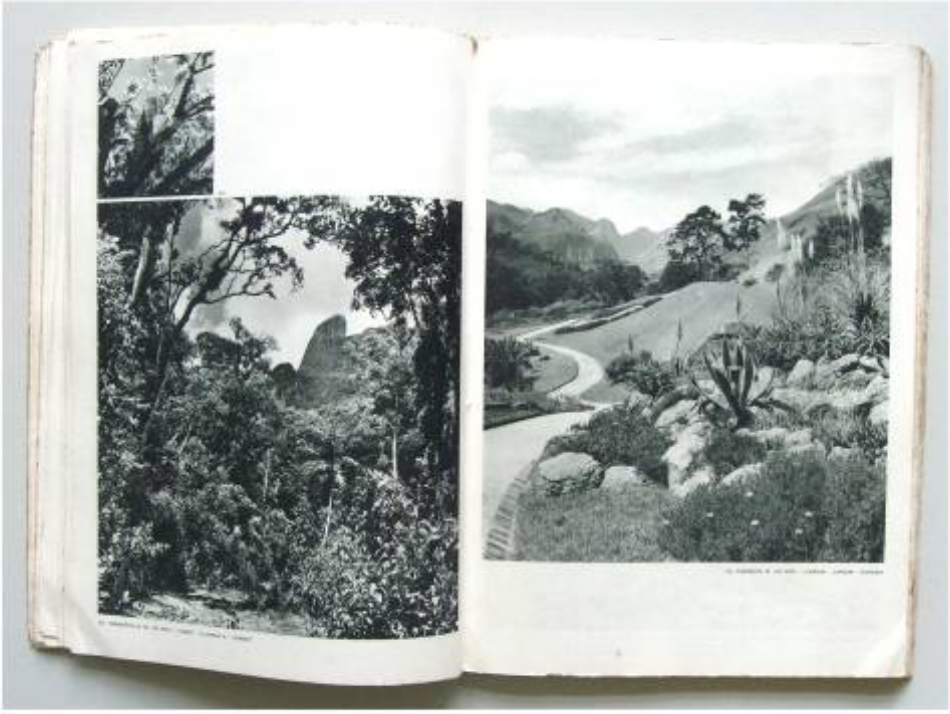


Fig. 14 - Antoine Bon (esq.); Marcel Gautherot (dir.)
Brasil: duzentas e dezessete imagens de Antoine Bon, Marcel Gautherot e Pierre Verger
Paris: Paul Hartman; Rio de Janeiro: Agir, 1950

A foto do jardim de Roberto Burle Marx ao lado da paisagem tropical "crua" exemplifica o processo de transformação da natureza em cultura, sendo que a paisagem construída ratifica a exuberância da mata brasileira e, ao mesmo tempo, incorpora plantas exóticas. Na obra de Burle Marx, a flora local e a estrangeira se integram de maneira equilibrada, sem que para isso seja preciso descaracterizar a forma de qualquer uma delas. Essas duas páginas exemplificam um discurso presente em todo livro: a ideia de que, no Brasil – onde diferentes raças (ou espécies) convivem em harmonia – natureza e cultura não se opõem.

Vale destacar que Marcel Gautherot foi muito próximo de Burle Marx, chegando a manter seu laboratório nos fundos do escritório do paisagista, no Rio de Janeiro, a partir dos anos 1970. O fotógrafo foi um dos principais tradutores da obra de Burle Marx, que acompanhou desde os anos 1940 quando registrou os projetos da Pampulha, assim como ocorreu com a parceria estabelecida entre Gautherot e Niemeyer.

A década de 1950 no Brasil foi um período de construção de grandes obras da arquitetura moderna, como o aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro, e o complexo do

parque do Ibirapuera, em São Paulo. Nessa época, além dos altos índices de edificação, a arquitetura do país alcançou uma qualidade geral média, sendo reconhecida internacionalmente como uma produção moderna que havia conquistado características próprias[115]. *Brèsil* aponta os índices de modernidade do país – e, entre eles, a arquitetura moderna tem presença marcante –, mas, como mencionado, no livro a natureza permanece como a principal representante da riqueza e das potencialidades nacionais. Numa esfera social ampla, seria preciso esperar por Brasília para que a produção técnica pudesse representar a civilização dos trópicos.

A incorporação da topografia e de aspectos da natureza do Planalto Central ao plano piloto de Lucio Costa resultará numa paisagem até então inusitada como representação da identidade nacional: um espaço amplo marcado pela linha do horizonte, homogeneamente ensolarado e vazio. Ainda assim, sob certos ângulos escolhidos por Marcel Gautherot, a paisagem artificial da nova capital evocará a topografia carioca. O fotógrafo explorará essa lembrança criando analogias entre as cúpulas do Congresso e as montanhas do Rio, mostrando a arquitetura do centro cívico de Brasília como um lugar de contemplação e passeio.

[115] MARTINS, *op. cit.*, 2002, p. 374.

CAPÍTULO 2

GEOMETRIA, MONUMENTALIDADE E GENTE

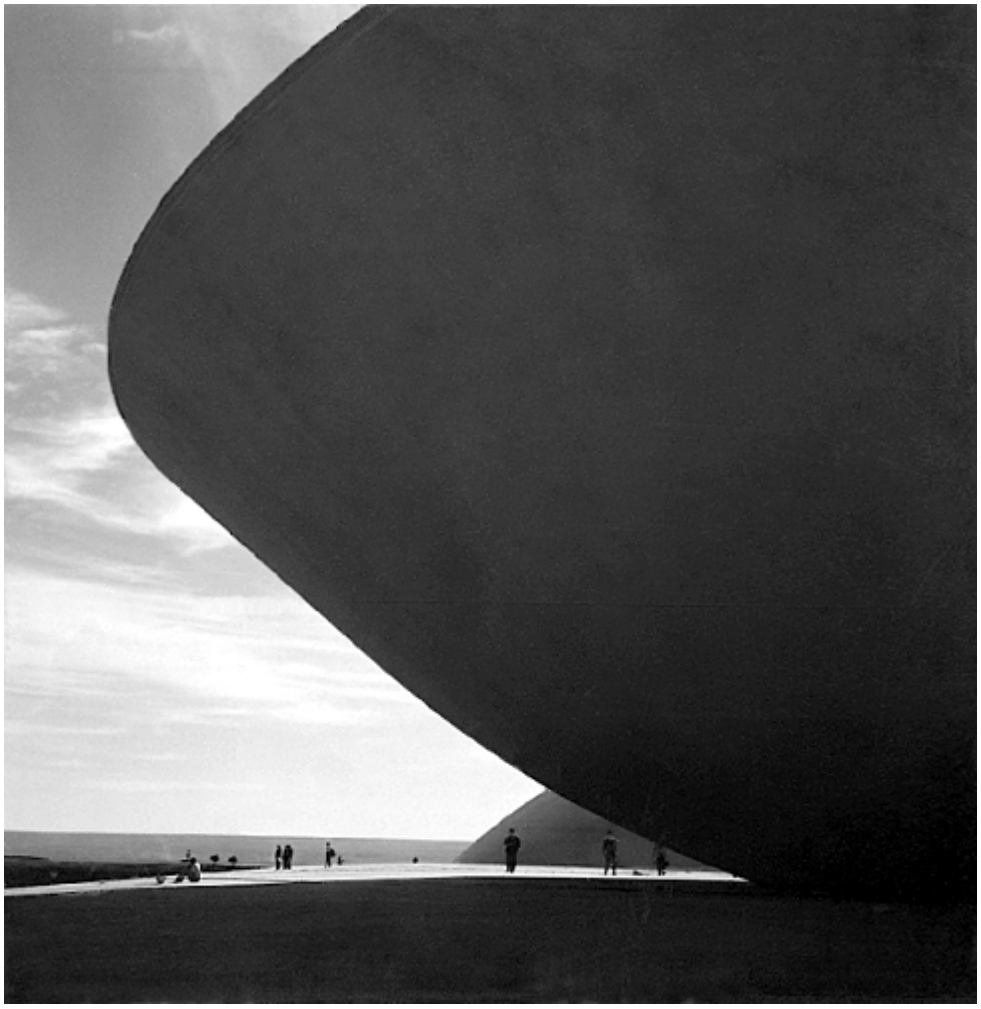


Fig. 1 – Marcel Gautherot. Palácio do Congresso Nacional, c. 1960. Acervo IMS

PAISAGEM PARA CONTEMPLAÇÃO

As fotos de Gautherot são um argumento contundente em favor da arquitetura como arte plástica, como tantas vezes defenderam Lucio Costa e Oscar Niemeyer[116]. Mesmo no fim da tarde, a luminosidade no cerrado cria sombras longas e densas que o

[116] O argumento aparece, por exemplo, nos seguintes textos de Lucio Costa: "Carta-depoimento"(1948); "Considerações sobre arte contemporânea" (1952); "O arquiteto e a sociedade contemporânea" (1952); "Oportunidade perdida"(1953); "A crise da arte contemporânea", também divulgado sob o título "A arte e a educação" (1959). Foram consultadas as versões reunidas no volume: XAVIER, *op. cit.*, 1962. Ver também: NIEMEYER, Oscar. "Forma e função na arquitetura". *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*, nº 21. Rio de Janeiro, dez. 1960; NIEMEYER, Oscar. "A forma na arquitetura". Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1978; NIEMEYER, Oscar. *Minha experiência em Brasília*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2006.

fotógrafo explora como formas geométricas e grafismos, ao mesmo tempo em que, como foi dito, trabalha a qualidade modeladora daquela mesma luz sobre as superfícies prismáticas, esféricas e cilíndricas da arquitetura de Niemeyer.

Há momentos em que esse mundo de formas abstratas remete a uma natureza monumental, acolhedora e absorvente. Na foto do Congresso Nacional (fig. 1) mostrada acima, a cúpula da Câmara dos Deputados em contraluz e a do Senado, ao fundo, lembram as montanhas do Rio de Janeiro. Os homens admiram o entorno como fariam diante de uma paisagem natural. É o que sugere, sobretudo, a figura sentada no chão com o olhar fixo sobre a esplanada. O volume e a distorção da cúpula em primeiro plano indicam o uso da lente grande angular, que permite ao fotógrafo se aproximar da cena e ainda assim enquadrar parcialmente o perfil da construção. Esse equipamento agiganta o que está em primeiro plano e aumenta a impressão de distância entre os elementos, ampliando ainda mais a sensação de espaço entre eles. Apesar disso e de seu consequente peso visual, o monumento não oprime e seu entorno é um convite ao passeio. Na fotografia de arquitetura, as pessoas estão ali sobretudo para dar escala aos edifícios. Na imagem em questão, o homem civilizado está em harmonia com a paisagem artificial, que não o ameaça.

As cúpulas são como morros delicadamente pousados e o fato de estarem à sombra propicia ainda mais essa analogia. Le Corbusier certa vez disse que Oscar Niemeyer tinha "as montanhas do Rio dentro dos olhos" [117]. O próprio arquiteto brasileiro costuma justificar as formas arredondadas de suas obras relacionando-as com a paisagem carioca, o barroco mineiro e o corpo feminino, todos símbolos de brasilidade e, como tais, estereótipos discutíveis[118].

Numa das interpretações mais acertadas sobre a obra de Oscar Niemeyer, Sophia S. Telles nos mostra que o raciocínio do arquiteto acontece na escala do desenho e não da construção[119]. Isso significa que o atrito enfrentado por ele é o do lápis sobre o papel. Aos técnicos competentes, cabe dar volume ao desenho e o artista pode, assim, seguir tranquilamente, livre de toda contingência. Segundo a autora, Niemeyer não constrói

---

[117] Le CORBUSIER *apud* NIEMEYER, Oscar. "A forma na arquitetura". In: XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira.* São Paulo: Cosac Naify, 2003.

[118] Essas interpretações são também repetidas por diferentes críticos. Ver, por exemplo, UNDERWOOD, *op. cit*.

[119] TELLES, Sophia S.. *Arquitetura moderna no Brasil: o desenho da superfície*. 1988. Dissertação de mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, p. 72. Nesse trabalho, entre outras análises, a autora discorre sobre a relação da obra de Niemeyer com a estética barroca.

uma metáfora da natureza, mas suas formas se querem tão leves e naturais que a elas cabe apenas a contemplação[120].

O arquiteto costuma contar que, no período de 1936 a 1940, começou a se desligar do funcionalismo e da arquitetura de ângulo reto para explorar as novas possibilidades formais, mais "livres" e "líricas" oferecidas pelo concreto armado[121]. Fala também em favor da obra arquitetônica como expressão pessoal, com a capacidade de comover o espectador:

> Considero que uma obra de arquitetura, para assumir categoria de obra de arte propriamente dita, precisa, como condição básica, apresentar um conteúdo mínimo de criação, ou seja, uma contribuição pessoal do arquiteto. (...)
>
> Sou a favor de uma liberdade plástica quase ilimitada, liberdade que não se subordine servilmente às razões de determinadas técnicas ou do funcionalismo, mas que constitua, em primeiro lugar, um convite à imaginação, às coisas novas e belas, capazes de surpreender e emocionar pelo que representam de novo, criador; liberdade que possibilite – quando desejável – as atmosferas de êxtase, de sonho e poesia.[122]

Ao comentar seus projetos para Brasília, discorre sobre a prioridade da intenção monumental e, em termos que o aproximam da concepção de Lucio Costa a respeito da função social da arte[123], fala sobre a arquitetura como forma de compensação. Na praça dos Três Poderes, Niemeyer buscou:

> Formas que não se apoiassem no chão rígidas e estáticas, como uma imposição da técnica, mas que mantivessem os Palácios como que suspensos, leves e brancos (...). Formas de surpresa e emoção que, principalmente, alheassem o visitante, por instantes que fossem – dos problemas difíceis, às vezes invencíveis, que a vida a todos oferece.[124]

Na fotografia do Congresso (fig. 1), as pessoas parecem viver esse instante de suspensão dos problemas do cotidiano.

Cabe notar que mesmo em fotos do canteiro de obras, com raríssimas exceções, os operários parecem passear entre as estruturas de ferro, vigas e tubos metálicos. Esses materiais, sob as lentes de Gautherot, à luz do fim de tarde, adquirem a qualidade de desenhos formando uma paisagem gráfica. Podemos aprender sobre a precariedade das

---

[120] *Ibidem*, p. 83.
[121] Ver, por exemplo: NIEMEYER, Oscar. "A forma na arquitetura". In: XAVIER, *op. cit.* 2003, pp. 141-145; NIEMEYER, Oscar. "Depoimento". *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*, nº 9. Rio de Janeiro, fev. 1958.
[122] NIEMEYER, Oscar. "Forma e função na arquitetura". *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*, nº 21. Rio de Janeiro, dez. 1960, p. 3.
[123] As ideias de Lucio Costa sobre a função social da arte serão expostas no decorrer deste texto.
[124] NIEMEYER, "Forma e função na arquitetura", p. 7.

condições de segurança daqueles trabalhadores – eles não usam luvas, capacetes ou roupas apropriadas – e sobre a quantidade de ferro necessária à realização das formas desenhadas por Niemeyer. Mas a arquitetura continua sendo a protagonista das cenas e, em nenhum momento, Gautherot se aproxima dos operários o suficiente para enfocar seu esforço físico. Ao contrário, eles aparecem com o corpo relaxado, num local de trabalho amplo, organizado e limpo.

Fig. 2 - Marcel Gautherot. Cúpula da Câmara dos Deputados em construção, c. 1958. Acervo IMS

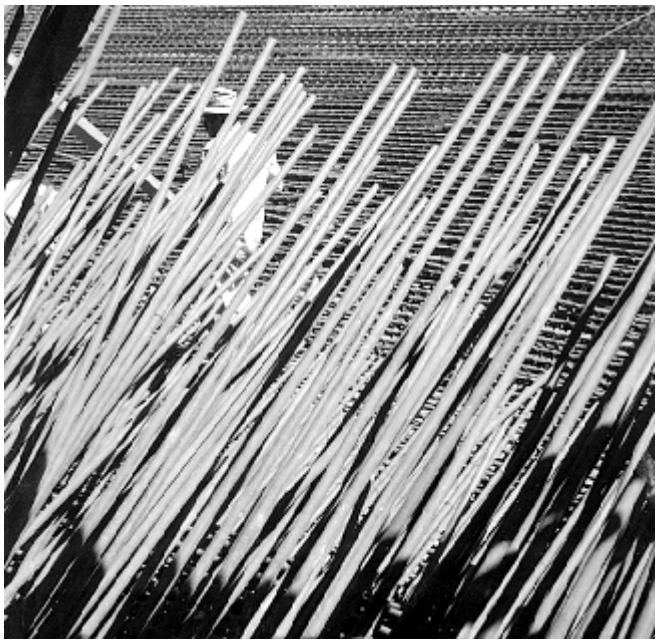


Fig. 3 - Marcel Gautherot. Trabalhadores no palácio do Congresso Nacional em construção, c. 1958. Acervo IMS

Fig. 4 - Marcel Gautherot. Trabalhadores nas obras do palácio
do Congresso Nacional, em fase final da concretagem, c. 1959. Acervo IMS

As escolhas de Gautherot ficam claras quando as comparamos com cenas realizadas em filme 16 mm pelo artista gráfico norte-americano Eugene Feldman, que visitou Brasília em 1959 acompanhado pelo *designer* brasileiro Aloísio Magalhães[125]. Trata-se de um registro amador, feito sem grandes preocupações técnicas e formais e que, por isso mesmo, aparenta espontaneidade e realismo. Feldman interessou-se, sobretudo, pelos operários da construção, que aparecem trabalhando ou sendo transportados em grandes grupos, amontoados em caminhões. As imagens tremidas, coloridas pela terra vermelha do cerrado, desapontam a ideia de que o canteiro de obras foi um lugar idílico. Ali, sob o sol a pino, a cidade em construção é ainda um terreno sendo remexido, uma paisagem informe, que, às vezes, lembra um campo de batalha.

[125] Em 1979, a pedido de Aloísio Magalhães, então diretor da Funarte, o cineasta Vladimir Carvalho compilou as imagens realizadas por Eugene Feldman em 1959 no documentário *Brasília segundo Feldman*, ao qual acrescentou depoimentos do artista Athos Bulcão e do operário Luiz Perseghini. Dessa maneira, temos acesso às imagens de Feldman por meio do filme de Vladimir Carvalho.

Fig. 5 e 6 - Fotogramas registrados por Eugene Feldman em Brasília, 1959, cor, 16 mm.
As imagens foram selecionadas do documentário
Brasília segundo Feldman, 1979, do diretor Vladimir Carvalho.

O ponto de vista de Feldman se aproxima da descrição do escritor italiano Alberto Moravia, que visitou o Brasil em 1960 a serviço do jornal milanês *Corriere della Sera*:

> Olhando do avião, o lugar onde está Brasília, situada como se fosse por acaso, entre as infinitas ondulações horizontais do planalto (…), leva a pensar em um monte de bifes ensanguentados expostos no balcão de um açougueiro.
> Formas quadradas mais ou menos vermelhas de acordo com a época mais ou menos recente das escavações de terra revelam as áreas destinadas à construção dos edifícios, que foram arrancadas da vegetação tropical[126].

Esta descrição também não coincide com o canteiro de obras limpo, geométrico e gráfico das fotos de Gautherot, nas quais poucas vezes o fotógrafo mostra aglomerações ou identifica os rostos dos operários[127]. No entanto, se, por um lado, seu canteiro é predominantemente plástico, por outro, é preciso reconhecer que esse ambiente estetizado imanta os operários de dignidade e nobreza.

A "NOVA MONUMENTALIDADE" MODERNA

No jargão técnico arquitetônico, o *programa* é o conjunto de necessidades funcionais e sociais que fornece as diretrizes do projeto. O caráter monumental foi considerado como um dado essencial do programa de Brasília pelo júri reunido em 1957 para a escolha do plano piloto[128].

---

[126] MORAVIA, *op. cit.*.

[127] No conjunto de imagens de Brasília, Gautherot se concentra no registro das pessoas principalmente na série sobre a Sacolândia, na qual retrata as famílias dos operários em frente às suas moradias improvisadas.

[128] O júri para a escolha do plano piloto de Brasília foi composto pelo urbanista francês André Sive, o norte-americano Stamo Papadaki e pelo inglês William Holford. Entre os brasileiros, estavam Oscar Niemeyer, Israel Pinheiro, presidente da Novacap, Paulo Antunes Ribeiro, arquiteto indicado pelo Instituto dos Arquitetos do Brasil, e Luiz Hildebrando Horta Barbosa, membro do Clube de Engenharia.

Os sete finalistas do concurso, apesar das significativas particularidades, apresentaram projetos alinhados com os pressupostos do urbanismo moderno descritos por Le Corbusier em sua versão da Carta de Atenas, na qual sintetizou e interpretou as discussões do IV Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM)[129] de 1933, propondo a organização das cidades em áreas de habitação, trabalho, circulação e lazer[130]. No entanto, segundo o resumo das apreciações do júri, entre os concorrentes, o projeto de Lucio Costa era "O único plano para uma capital administrativa do Brasil"[131], pois atribuía ao centro cívico uma dimensão simbólica monumental.

Para Lucio Costa, numa capital, o monumento "é próprio da coisa em si."[132] Ele projetou uma cidade para ser não apenas uma *urbis* – um "organismo capaz de preencher satisfatoriamente e sem esforço as funções vitais próprias de uma cidade moderna qualquer" –, mas uma *civitas* "possuidora dos atributos inerentes a uma capital" que, segundo sua opinião, seria "Monumental não no sentido da ostentação, mas no sentido da expressão palpável, por assim dizer, consciente, daquilo que vale e significa".[133]

No plano internacional, durante os anos 1920 e 1930, a questão do monumento foi encarada com extrema reserva por arquitetos modernos, sendo que seus esforços estavam voltados, sobretudo, para a solução funcional de problemas habitacionais, com pesquisas que tendiam à padronização e à produção em série. Em 1938, a afirmação do historiador e crítico de arquitetura norte-americano Lewis Mumford de que "se é um monumento, não pode ser moderno, e se é moderno, não pode ser um monumento"[134] tem grande ressonância no meio. Além disso, com a ascensão de regimes totalitaristas e seu gosto por edifícios públicos grandiosos, aumentava ainda mais a desconfiança em

---

[129] Os CIAM foram encontros periódicos que contaram com a participação de arquitetos modernos de diversas nacionalidades, entre 1928 e 1956, com o objetivo de identificar e de propor soluções para os problemas urbanos surgidos com a revolução industrial: o crescimento desordenado, a poluição, a redução da qualidade de vida para a maior parte da população, o crescimento desordenado dos subúrbios, as moradias insalubres, diversos problemas de transporte. Le Corbusier, Mies van der Rohe, Siegfried Giedion e, no Brasil, Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Gregory Warchavchik são alguns dos nomes filiados aos CIAM.

[130] Sobre o concurso e os projetos concorrentes ver: BRAGA, Milton. *O Concurso de Brasília: sete projetos para uma capital*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. O livro tem origem na dissertação de mestrado desenvolvida pelo autor junto à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

[131] NIEMEYER, Oscar *et al*. "Resumo das apreciações do júri". *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*, nº 8. Rio de Janeiro, jul. 1957, p. 13.

[132] COSTA, Lucio. "Monumentalidade e gente". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 fev. 1960. In: XAVIER, 1962, *op. cit.*, p. 307.

[133] Idem. "Relatório do plano piloto de Brasília". *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*, nº 8. Rio de Janeiro, jul. 1957, p. 34.

[134] *Apud* OCKMAN, Joan (ed.). *Architecture culture: 1943-1968. A documentary anthology*. Nova York: Columbia Book of Architecture, 1993, p. 27.

relação ao edifício monumental, então associado a um historicismo ultrapassado e às extravagâncias do ecletismo[135].

Por outro lado, a pesquisadora norte-americana Joan Ockman argumenta que, às vésperas da II Guerra, diante do impacto causado pelos pavilhões alemão e soviético na Exposição Universal de Paris, em 1937 – o primeiro, cópia do classicismo prussiano, o segundo, vinculado ao realismo socialista –, os arquitetos modernos se viram desafiados, mesmo que implicitamente, em sua capacidade de criar edifícios de grande representação cívica[136].

Em 1943, três intelectuais europeus, então refugiados em Nova York, propuseram os termos para a formulação de uma "nova monumentalidade", colocando em debate a prioridade funcionalista da arquitetura moderna. Trata-se do texto "Nove pontos sobre a monumentalidade", produzido a seis mãos pelo historiador suíço Siegfried Giedion, secretário-geral dos CIAM desde 1928, pelo pintor francês Fernand Léger e pelo urbanista catalão Josep LLluis Sert[137].

Os autores eram ligados a Le Corbusier que, desde os anos 1920, argumentava por uma arquitetura moderna de qualidades plásticas, não restrita ao funcionalismo, embora o arquiteto franco-suíço considerasse as questões de ordem utilitária e econômica como prerrogativas fundamentais no mundo industrializado[138].

"Nove pontos sobre a monumentalidade" foi publicado pela primeira vez apenas em 1956, no livro *Architektur und Gemeinschaft* (*Arquitetura e Comunidade*), de Siegfried Giedion, editado em Hamburgo e, em seguida, nos Estados Unidos. Mas textos individuais de Giedion e Sert que haviam servido de ponto de partida para o manifesto, intitulados "The need for a new monumentality" e "The human scale in city planning", respectivamente, foram publicados em 1944, em Nova York, no livro *New*

---

[135] GALVÃO, Anna Beatriz Ayroza. *A monumentalidade em Lucio Costa: projeto de arquitetura e cidade moderna.* 2006. Tese de Doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 8.
[136] OCKMAN, *op. cit.*.
[137] Segundo Siegfried Giedion, no ano de 1943, ele, Fernand Léger e Josep LLluis Sert foram convidados a colaborar em uma nova publicação da organização American Abstract Artists (AAA). Ligados por laços de amizade e tendo em comum o interesse pelo tema da monumentalidade, os três decidiram escrever em conjunto uma espécie de manifesto em formato de tópicos no qual resumiam suas ideias sobre o tema. Esse texto foi intitulado como "Nove pontos sobre a monumentalidade". Além desse manifesto, cada um dos autores escreveu um texto individual que deveria ser publicado junto aos "Nove pontos". Ver: GIEDION, Siegfried. "The need for a new monumentality." In: ZUCKER, Paul (ed.). *New architecture and city planning: a symposium.* Nova York: Philosophical Library, 1944, p. 549.
[138] LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1998. A primeira edição de *Vers une Architecture* foi publicada em Paris, em 1923.

architecture and city planning: a symposium, de Paul Zucker[139]. Léger divulgou seu artigo individual sobre o tema em 1946, numa nova publicação da organização American Abstract Artists (AAA)[140].

Interessante notar que 1943 foi também o ano de inauguração da exposição *Brazil builds: Architecture new and old, 1652-1942*, no Museu de Arte Moderna de Nova York, mostra que alavancou a divulgação internacional da arquitetura moderna brasileira. Organizada pelo arquiteto norte-americano Philip Goodwin, *Brazil builds* identificou a "liberdade formal" de Oscar Niemeyer no complexo da Pampulha como uma singularidade nacional. Além disso, o curador via o MES como "o prédio governamental mais bonito do hemisfério ocidental".[141] Em "The need for a new monumentality", Giedion cita o MES como um bom exemplo das novas aspirações monumentais.[142]

Na tese *A monumentalidade em Lucio Costa: projeto de arquitetura e cidade moderna*, a pesquisadora Anna Beatriz Ayroza Galvão demonstra que os termos da discussão sobre a "nova monumentalidade" ocorrida nos anos 1940 encontram correspondências na produção arquitetônica brasileira desde o final dos anos 1930[143]. Lucio Costa tinha vínculos pessoais com os principais dirigentes dos CIAM, entre eles Giedion e Sert. Além disso, o grupo de modernos do Rio de Janeiro reverenciava Le Corbusier, assim como os responsáveis pelo manifesto.

Os "Nove pontos" instigaram um debate internacional que, veremos adiante, contou com a participação de Lucio Costa. Argumentos do manifesto coincidem com reflexões do intelectual brasileiro sobre o papel social da arquitetura moderna e do monumento que, no fim da década de 1950, surgem como diretrizes de seu plano para Brasília[144]. Portanto, cabe aqui resumir as principais ideias do texto de Giedion, Sert e Léger.

"Nove Pontos" argumenta que os modernos deveriam tomar para si a responsabilidade de organizar a vida comunitária em torno de centros cívicos e de monumentos capazes de representar a história e a cultura dos povos. Procura apartar o conceito de uma "nova monumentalidade" das ideologias totalitaristas, bem como da

---

[139] Historiador da arquitetura e urbanista alemão que, devido à origem judaica, imigrou para os Estados Unidos durante a II Guerra.
[140] OCKMAN, *op. cit.*, pp. 27-28.
[141] Declaração de Philip Goodwin ao *The New York Sun*, em 15 jan. 1943. *Apud* CAVALCANTI, *op. cit.*, 2006, p. 170.
[142] GIEDION, *op. cit.*, p. 557.
[143] GALVÃO, *op. cit.*, p. 10.
[144] GALVÃO, *op. cit.*, p. 105.

imagem de edifícios em grande escala que, como "conchas vazias", não expressavam os valores culturais de sua própria época. O monumento legítimo seria, portanto, capaz de simbolizar os ideais, metas e ações de uma comunidade, agindo como um fator integrador da consciência coletiva. Em suas palavras:

> Monumentos são marcos humanos que os homens criaram como símbolos de seus ideais, objetivos e atos. Sua finalidade é sobreviver ao período que lhes deu origem e constituir um legado às gerações futuras. Enquanto tais, formam um elo entre passado e futuro.
>
> Monumentos são a expressão das mais altas necessidades culturais do homem. Devem satisfazer a eterna demanda do povo pela tradução de sua força coletiva em símbolos. Os monumentos mais vitais são aqueles que expressam o sentimento e pensamento dessa força coletiva – o povo. (...)
>
> As pessoas querem edifícios que representem sua vida social e comunitária e que ofereçam mais que um desempenho funcional. Elas querem satisfazer sua aspiração pela monumentalidade, alegria, orgulho e excitamento. [145]

Os "Nove pontos" sugeriam que a atenção aos problemas da moradia e o foco no funcionalismo representaram uma fase inicial da arquitetura moderna. Segundo o documento, para a construção dessa nova monumentalidade seria necessária a colaboração de urbanistas, arquitetos, pintores, escultores e paisagistas. Nesse sentido, a construção do monumento como um marco de referência urbana e cívica exigiria uma integração da arquitetura com outras artes.

O segundo pós-guerra foi também um momento de balanço crítico da arquitetura moderna realizada até aquele momento. Aos debates sobre a solução de problemas práticos que haviam caracterizado as propostas racionalistas dos anos 1920, são somadas discussões sobre a função simbólica da arquitetura e do urbanismo, sobretudo no que diz respeito à noção de pertencimento a um grupo social que poderia ser criada a partir de centros cívicos. Em "The human scale in city planning", Josep Lluis Sert defende a importância do centro urbano com características cívicas e culturais, sugerindo que a criação desses locais deveria ser incluída à divisão da cidade moderna proposta em 1933 pela Carta de Atenas. Ou seja, a cidade moderna deveria ser organizada em áreas de trabalho, circulação, lazer e moradia, em torno de um centro cívico de simbolismo coletivo. O tema será pauta dos CIAM realizados em Bridgwater

[145] SERT, Josep Lluis.; LÉGER, Fernand; GIEDION, Siegfried. "Nine points on monumentality." In: OCKMAN, *op. cit.*, p. 29.

(1947), Bergamo (1949) e Hoddeston (1951), sendo que neste último, a ideia de centro cívico passa a ser identificada com o termo "coração da cidade"[146].

Nesse sentido, o eixo monumental de Brasília, "onde o homem adquire uma dimensão coletiva"[147], por ser o centro cívico de uma capital federal, em torno do qual se organizam os demais setores urbanos, simbolicamente representaria também o coração do país.

UM DEBATE NO BRASIL

O argumento de que o funcionalismo corresponderia a uma fase inicial da arquitetura moderna a ser superada pelas pesquisas plásticas é usado por Lucio Costa na conhecida polêmica travada com Max Bill, na revista *Manchete*, em 1953[148]. Trata-se de um debate marcante, gerador de um grande desconforto no meio, pois, pela primeira vez, a arquitetura moderna brasileira, que até então vinha sendo festejada fora do país, é criticada publicamente por um nome de peso como Bill, vencedor do primeiro prêmio de escultura da Bienal Internacional de São Paulo, em 1951, e então diretor da recém inaugurada Hochschule für Gestaltung (Escola Superior da Forma), em Ulm, Alemanha.

Ex-aluno da Bauhaus e porta-voz da arte concreta, Bill pregava pela abolição da hierarquia entre arte, arquitetura e *design*, e pela realização de projetos destinados à reprodução em série pela indústria. O artista *designer* formado em Ulm, a exemplo da Bauhaus, era preparado para projetar "da colher à cidade"[149]. No pensamento de Bill, a beleza provém da função e é ela mesma uma função, no sentido de que todo objeto tem a responsabilidade de definir as feições do ambiente cotidiano[150]. A *boa forma* é aquela que concilia da maneira mais econômica e eficiente as exigências funcionais e materiais

---

[146] FERNANDES, Fernanda. "Síntese das artes e cultura urbana. Relações entre arte, arquitetura e cidade". In: SEGRE, Roberto *et all*. *Arquitetura + arte + cidade: um debate internacional.* Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2010, pp. 183-184.

[147] COSTA, Lucio. "Sobre a construção de Brasília". Depoimento prestado ao jornalista Claudius Ceccon. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 nov. 1961. In: *op. cit.*, 1962, p. 344.

[148] BILL, Max. "Max Bill critica a nossa arquitetura moderna." Revista *Manchete*, Rio de Janeiro, jul. 1953. *In*: BANDEIRA, João (org.). *Arte concreta paulista: documentos.* São Paulo: Cosac Naify; Centro Universitário Maria Antonia da USP, 2002, pp. 32-33; COSTA, Lucio. "A nossa arquitetura moderna: oportunidade perdida", Revista *Manchete*, Rio de Janeiro, jul. 1953. *In*: XAVIER, *op. cit.*, 1962, pp. 252-259.

[149] Sobre o método de trabalho proposto pela Bauhaus, Argan explica: "Rechaçando toda poética elaborada de antemão, a didática da Bauhaus constrói uma teoria da arte cuja característica é a de não ser separável do processo criador; toda forma é, conjuntamente, teoria e prática, conceito e ato. O princípio do não figurativo, que está na base dessa pedagogia artística (...) é justamente o princípio de uma forma que não é senão a que se faz: de um fazer ou criar que, através do processo artístico, passa do produtor ao consumidor do bem artístico sem perder seu caráter de atividade." ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius y el Bauhaus*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1961, p. 72. [Traduzido do espanhol]

[150] BILL, Max. "Beleza provinda da função e beleza como função". *Habitat.* São Paulo, nº 2, 1951, pp. 61-64.

do projeto às qualidades estéticas do objeto, de acordo com os meios de produção disponíveis.

A discussão com Lucio Costa deixa claro o quanto os dois autores operavam a partir de ambientes culturais, ideais estéticos e de produção distintos. Seria muito difícil Bill apreciar a obra de Niemeyer, para quem a forma nasce desvinculada da técnica. Para o brasileiro, a técnica deve estar a serviço da vontade do arquiteto-artista e, quando necessário, superar limites para atender às necessidades do criador. Niemeyer deseja potencializar ao máximo os recursos construtivos contemporâneos, em especial o concreto armado e, para isso, sua parceria com o calculista Joaquim Cardozo foi fundamental. A equipe comandada pelo engenheiro viabilizou sua vontade de expressão, permitindo que o arquiteto exercesse o papel de criador livre de limites técnicos e materiais[151].

No depoimento à revista *Manchete*, Max Bill acusa a arquitetura moderna do país de "amor ao inútil, ao simplesmente decorativo". O prédio do MES não lhe agrada: "Falta-lhe sentido e proporção humana; ante aquela massa imensa, o pedestre sente-se esmagado". Seus comentários provocam uma reação ríspida de Lucio Costa, que acusa Bill de ser ainda filiado ao "funcionalismo purista da primeira fase do modernismo". Em resposta às críticas à Pampulha, Costa segue em defesa de Oscar Niemeyer dizendo que, no bairro mineiro, as formas curvas são adequadas ao programa, ou seja, às necessidades do conjunto ali edificado para a elite local. A casa de baile teria sido projetada com "o dengo gracioso que lhe convém". No fim de seu texto, Costa afirma ser a igreja da Pampulha obra "de legítima e pura filiação nativa que bem mostra não descendermos de relojoeiros, mas de fabricantes de igrejas barrocas". A ironia revela ainda mais a distância entre os dois profissionais, deixando evidente que, para Costa, haveria uma hierarquia clara entre o arquiteto e o *designer*.

BELEZA PERENE, MONUMENTALIDADE E COMOÇÃO

Voltando aos "Nove Pontos", é importante destacar que sua divulgação em 1943, bem como dos artigos individuais de Giedion, Sert e Léger, fomentaram uma discussão que se estendeu a outras publicações. Em 1948, a revista inglesa *Architectural Review* publicou um debate intitulado "In search of a new monumentality", convidando nomes de destaque da arquitetura moderna que atuavam em diferentes países, entre eles: Giedion, Walter Gropius, G. Paulsson, Henry-Russel Hitchcock, Alfred Roth, Lucio

[151] TELLES, *op. cit.* 1988, p. 71.

Costa e William Holford (que mais tarde integraria o júri para a escolha do plano piloto de Brasília).

O artigo de Lucio Costa para a *Architectural Review* em 1948 é ampliado nos anos seguintes, sendo divulgado no Brasil sob o título "Considerações sobre arte contemporânea", em 1952[152]. Suas reflexões sobre arquitetura, artes plásticas e monumentalidade nos ajudam a compreender a representação dos monumentos e das pessoas diante dos monumentos de Brasília nas fotos de Marcel Gautherot.

Até o fim dos anos 1950, boa parte da arquitetura moderna brasileira permaneceu vinculada às propostas de Le Corbusier formuladas nos anos 1920 e 1930[153]. Como em outros escritos, em "Considerações sobre arte contemporânea", Lucio Costa se aproxima das ideias do arquiteto franco-suíço, em especial dos argumentos expressos no livro *Por uma arquitetura*, publicado em 1923. Para ambos, a arquitetura é uma arte plástica, sendo justamente sua qualidade plástica o fator que a diferencia da simples construção[154]. A atenção às questões funcionais e a aplicação das técnicas da era maquinista são compromissos fundamentais, mas não bastam a uma obra arquitetônica. O elemento plástico junto com seu "conteúdo lírico e passional", nas palavras de Lucio Costa, são os fatores que, por provocarem comoção, têm o potencial de conferir à

---

[152] COSTA, Lucio. "Considerações sobre arte contemporânea". *Cadernos de Cultura*. Rio de Janeiro, Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Cultura, 1952. In: XAVIER, *op. cit.*, 1962, 202-228.

[153] Em meados dos anos 1940, a obra de Le Corbusier se afasta do purismo e do racionalismo, aproximando-se de uma tendência identificada como brutalista, cujas construções se caracterizam pelo uso da massa bruta do concreto descoberta. O novo direcionamento se tornará uma referência para a geração brutalista que surge em seguida. Como explica Carlos A. Ferreira Martins: "É conhecida a tendência de dividir a obra de Le Corbusier em dois grandes períodos: o primeiro, compreendido entre a elaboração do esquema Dom-ino, em 1913, e o projeto da Vila Savoye, em 1929, e o segundo, entre a Unidade de Habitação de Marselha, em 1946, e os últimos monumentos de Chandigard. O primeiro aparece como racionalista, abstrato, cartesiano, maquinista. O segundo costuma ser adjetivado como brutalista, poético, expressivo, evocador do primitivo ou do arcaico." MARTINS, Carlos A. Ferreira. "Uma leitura crítica" [Posfácio]. In: LE CORBUSIER. *Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 265.

[154] COSTA, Lucio. "Considerações sobre arte contemporânea". In: XAVIER, op. cit., 1962, pp. 202-204. Em *Por uma arquitetura*, Le Corbusier escreve: "Quando uma coisa responde a uma necessidade, ela não é bela, ela satisfaz toda uma parte de nosso espírito, a primeira parte, aquela sem a qual não há satisfações ulteriores possíveis. (...) A arquitetura tem um outro significado e outros fins que acusar as construções e responder às necessidades (necessidades tomadas no sentido, aqui subentendido, de utilidade, de conforto, de disposição prática). A ARQUITETURA é a arte por excelência (...)." LE CORBUSIER, *op. cit.*, p. 73. "A arquitetura está além das coisas utilitárias. A arquitetura é assunto de plástica. Espírito de ordem, unidade e intenção (...)." *Ibidem*, p. 103.
Sobre o aspecto utilitário da arquitetura, o autor comenta: "Isso é construção, não é arquitetura. A arquitetura existe quando há emoção poética. A arquitetura é assunto de plástica." *Ibidem*, p. 149.

arquitetura um caráter perene: “aquilo por que haverá de sobreviver no tempo, quando funcionalmente já não for mais útil.” [155]

Nesse artigo, Costa dedica-se também a uma discussão de ordem estética argumentando que a noção moderna de “arte pela arte” tem uma função social. Em sua opinião, a arte é expressão individual e desinteressada, sendo que, no mundo industrializado, no qual o trabalhador se vê alijado dos processos criativos, a arte tem a função de “dar vazão aos naturais anseios de fantasia individual”, de ser “reabilitação psicológica individual e coletiva”. Assim como o esporte, a arte é uma fonte de recreação e lazer capaz de contribuir para o equilíbrio social e para o bem-estar do indivíduo.[156]

Embora o autor afirme sua crença no potencial democrático da indústria e sua “fé nas virtudes libertadoras da produção em massa”[157], nesse texto não há sugestão de uma aliança entre o artista e a indústria, tampouco um desejo de espelhamento entre os métodos artísticos e industriais. A arte – seja ela escultura, pintura ou arquitetura – é fundamentalmente expressão individual. Aqui, chama a atenção o quanto do ponto de vista teórico Lucio Costa estava distante das ideias divulgadas pela vertente concreta da arte brasileira nos anos 1950, muito ligadas às propostas de Max Bill, que rechaçava a noção de arte como expressão individual, propondo, ao contrário, a ideia de arte como produto.[158] Costa não discute diretamente a forma, ou uma adequação da forma à produção em série, e não atribui a ela a função pedagógica de servir como exemplo de racionalidade e de ordenação social, como faziam os concretos. Para ele, do ponto de vista da função social, a arte é sobretudo compensação, e a relação do espectador com a obra é a de contemplação, tal como vimos na foto apresentada no início deste capítulo. Sophia S. Telles sugere que essa visão seria uma herança da formação acadêmica do autor, assim como era sua concepção do artista como gênio.[159]

---

[155] COSTA, Lucio. “Considerações sobre arte contemporânea”. In: XAVIER, *op. cit.*, 1962, p. 202. O argumento de que ao arquiteto compete atingir o sentido de perenidade – objetivo de toda a arte – por meio do lirismo aparece no livro *Urbanism*, de Le Corbusier, publicado pela primeira vez em Paris, em 1925.
[156] *Ibidem*, pp. 220-223.
[157] *Ibidem*, p. 228.
[158] Ver CORDEIRO, Waldemar. “Arte industrial” (1957). *In*: BELLUZZO, Ana Maria *et all*. *Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão.* São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1986, p. 117.
[159] TELLES, Sophia S.. “Lúcio Costa: monumentalidade e intimismo”. *Novos Estudos*. CEBRAP. São Paulo, n. 25, out. 1989, p. 78.
Em seu estudo comparativo sobre as propostas estéticas de Lucio Costa e Le Corbusier, a mesma autora nota que há uma sutil diferença entre o sentido de fruição proposto pelos dois arquitetos. Aquilo que Corbusier chama de “emoção plástica”, Costa substitui pela palavra “sentimento”, às vezes acrescentando

Para Costa, o termo monumentalidade estaria ligado à busca de uma expressão arquitetônica que inclui questões estéticas para além do puramente funcional. Afirma que as técnicas contemporâneas, sobretudo o concreto armado, permitem que o arquiteto concilie as exigências funcionais e estéticas, cabendo a definição das segundas ao "sentimento individual"[160] do arquiteto-artista. Argumenta ainda que o sentido de monumentalidade se origina no equilíbrio entre esses dois fatores. Em seus termos, a "virtude da intenção" e a "consciência técnica" do arquiteto fazem com que suas obras sejam funcionais e, ao mesmo tempo, se expressem em "termos plásticos apropriados", adquirindo assim "certa feição nobre e digna, capaz de conduzir ao desejável sentido monumental".[161]

Ao discorrer sobre o urbanismo moderno, o autor defende uma monumentalidade que não exclui a natureza: "que não exclui a graça, e da qual participarão as árvores, os arbustos e o próprio descampado como complementos naturais". A incorporação da paisagem natural e rural ao projeto moderno de Lucio Costa era condizente com o desejo de dar luz, sol e ar aos habitantes das cidades, o que mais tarde se verifica em abundância em Brasília, afastando-a da usual imagem da metrópole moderna apinhada de gente e sem perspectiva. Veremos como esse partido é compreendido e interpretado por Marcel Gautherot.

No texto "Lucio Costa e Le Corbusier: afinidades eletivas", Carlos A. Ferreira Martins chama a atenção para as correspondências entre o conceito de "beleza perene" proposta pelos pintores teóricos do purismo Charles-Édouard Jeanneret (que na época começou a assinar seus textos sobre arquitetura como Le Corbusier) e Amedée Ozenfant, e as afirmações de Lucio Costa sobre a qualidade plástica da obra arquitetônica como sendo o motivo que a fará "sobreviver no tempo"[162].

Martins aponta a diferença entre "beleza mecânica" e "beleza perene" na estética purista. A primeira é mutável e circunstancial, pois advém do emprego adequado das condições técnicas disponíveis em determinado contexto histórico. Um carro, um navio e uma ponte, quando bem solucionados do ponto de vista técnico e formal, portam esse tipo de beleza. Para o purismo, a "beleza perene" é aquela alcançada apenas pelas obras

---

o adjetivo "lírico" num sentido mais romântico do que apareceria em Corbusier. TELLES, *op. cit.*, 1988, p. 34.

[160] COSTA, Lucio. "Considerações sobre arte contemporânea". In: XAVIER, *op. cit.*, 1962, p. 203.

[161] *Ibidem*, p. 224.

[162] MARTINS, Carlos A. Ferreira. "Lucio Costa e Le Corbusier: afinidades eletivas". In: CONDURU, Roberto *et al. Um modo de ser moderno: Lúcio Costa e a crítica contemporânea.* São Paulo: Cosac Naify, 2004, pp. 71-82.

de arte que, além de corresponderem às condições técnicas de sua época, são constituídas por formas que se mantêm belas, independentemente dos contextos históricos.

Segundo o estudioso, o conceito de *civitas* empregado por Lucio Costa no relatório do plano piloto pressupõe a pretensão de perenidade, que no texto aparece por meio da ideia de monumentalidade, a "consciência do que vale e significa". Se a cidade é um organismo mutável, o centro cívico da capital, no caso, o eixo monumental, deve aspirar à condição de perenidade que é própria da obra de arte[163].

Além disso, o projeto de Lucio Costa foi considerado como uma obra de arte pelos jurados do concurso do plano piloto. Entre os finalistas do concurso, o plano vencedor é o que apresenta maior unidade, clareza e simetria, formando um desenho facilmente reconhecível quando visto de cima. Também Mário Pedrosa, no texto "Reflexões sobre a nova capital", de 1957, atribuiu às "qualidades plásticas" do projeto de Costa o entusiasmo e o engajamento com o qual passou a abordar a transferência da capital. Em seus textos sobre Brasília, Pedrosa mostra-se bastante cético e crítico em relação às intenções de Juscelino Kubitschek, mas, ciente da importância simbólica da construção de uma capital de feições modernas no cerrado, acreditava que a solução de Costa tinha o poder de transformar Brasília numa utopia e, consequentemente, numa obra de arte: "Brasília foi, enfim, definida por uma ideia. Transformou-se, portanto, numa utopia. Ora, quem diz utopia, diz arte, diz vontade criadora. A partir daí todos podemos trabalhar por ela."[164]

ESPAÇO MONUMENTAL: PERSPECTIVA, LUZ E SOMBRA

Marcel Gautherot traduz em termos fotográficos o caráter de perenidade e obra de arte monumental que se quis conferir tanto às obras arquitetônicas da *civitas* quanto ao plano piloto. Para representar o espaço monumental, ele cria a atmosfera contínua e etérea já mencionada aqui, conferindo ao centro cívico de Brasília uma aura de valor perene e universal. Esse alheamento do que é contingente e transitório é sugerido, por um lado, pela capa branca e lisa que cobre de forma homogênea as obras de Oscar Niemeyer; por outro, pelo trabalho de Gautherot na captação da luz. Procedimento decisivo no trabalho do fotógrafo é a criação de uma espécie de equivalência entre as áreas de céu e chão, por meio do uso de filtros que equilibram as diferentes intensidades

---

[163] *Ibidem*, pp. 81-82.
[164] PEDROSA, Mário. "Reflexões em torno da nova capital". In: PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos*. Org. Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 2004, p. 397.

de luz da cena. Ele capta uma espécie de luz absoluta, que inunda de maneira homogênea todo espaço. O asfalto se torna límpido como o céu e o céu, denso como o chão. Dessa maneira, o fotógrafo dá consistência ao vazio.

Além disso, Gautherot costumava preencher o vazio do primeiro plano com sombras de edifícios e, não raras vezes, dele mesmo[165].

Fig. 7 – Marcel Gautherot. Esplanada dos Ministérios, c. 1962. Acervo IMS

O autorretrato realizado na Esplanada dos Ministérios, por volta de 1962, se destaca de outras fotos de Brasília porque nele a sombra subverte a escala, destoando da presença coadjuvante que a figura humana costuma ter em suas fotos de arquitetura. Gautherot reage à sensação de pequenez e solidão sugerida pelo espaço monumental ocupando o vazio com sua própria sombra que, maior em comprimento que o conjunto dos ministérios, é capaz de se impor naquele lugar. A sombra não se sobrepõe aos outros elementos e o sentido de clareza e limpidez é mantido. Projetada no chão, ela

[165] O recurso é considerado nesta tese como uma das principais características da obra de Gautherot em Brasília e sua análise será aprofundada no Capítulo 3.

pontua a vastidão do território, um "imenso deserto em que se encontra com o céu, como se fora o mar"[166].

Lucio Costa atribuiu o desenho da capital aos princípios dos CIAM e ao seu apego à "(...) amorosa lembrança de Paris, daquela urbanização ainda dos séculos XVII, XVIII e XIX, com seus eixos e belas perspectivas sabiamente centradas – tradição, digamos, 'clássico-barroca' e com os gramados ingleses de minha infância[167].

O assunto da fotografia em questão parece ser a própria perspectiva, elemento essencial na configuração monumental daquele espaço, e motivo do plano piloto ter sido acusado de promover um "barroco *revival*"[168].

Como outras sedes governamentais modernas[169], o desenho do eixo monumental segue em muitos pontos a lógica da cidade capital barroca surgida no século XVII, quando a arquitetura procurou sempre que possível criar espaços vazios – esplanadas ou praças – em frente de edifícios com o objetivo de intensificar o efeito de profundidade[170]. Nesse período, a formação dos Estados nacionais regidos por monarquias absolutistas determinou a criação da cidade capital destinada a representar o poder do Estado, a sediar os órgãos de governo, a administração pública e as representações diplomáticas[171]. No Barroco, Igreja e Estado manifestam a origem e a força de sua autoridade por meio da arte. Como explica Argan, a capital, como "forma urbana tipicamente barroca" [172],

---

[166] COSTA, Lucio. "Relatório do plano piloto de Brasília". *Op. cit.*.

[167] COSTA, Lucio. "Eixo monumental". In: COSTA, Lucio. *Lucio Costa: registro de uma vivência.* São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 304.
Entre os séculos XVI e XVIII, Paris passa por uma série de reformas sob os governos de Henrique IV, Luís XIV e Luís XV, quando foram construídas amplas praças, esplanadas e largas avenidas. Entre 1851 e 1870, Georges Eugène Haussmann, então prefeito de Paris, promoveu um conjunto de reformas sanitaristas e urbanísticas que reforçaram o sentido monumental da capital com a criação de *bulevars* e grandes avenidas de perspectivas espetaculares. Essas transformações visavam à destruição de ruelas medievais dificultando a organização de levantes populares.

[168] Marcelo, Milton e Maurício Roberto, os "irmãos Roberto", sócios do escritório MMM Roberto, em entrevista ao *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 24 mar. 1957. In: XAVIER, *op. cit.*, 1962, p. 279.

[169] Penso no exemplo de Washington.

[170] Segundo Heinrich Wölfflin, "O exemplo mais perfeito é a esplanada de Bernini na frente da catedral de São Pedro, em Roma. Se bem que esse empreendimento gigantesco seja o único no mundo, a mesma tendência que levou à sua construção pode ser encontrada numa infinidade de realizações de menor envergadura." WÖLFFLIN, Henrich. *Conceitos fundamentais da história da arte.* São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 160.

[171] No Renascimento, a cidade era como um pequeno Estado soberano, herdeira de uma tradição histórica e cultural. Com a criação dos Estados nacionais e a concentração do poder na capital, durante o século XVII, as demais cidades regridem à condição de províncias. ARGAN, Giulio Carlo. *La Europa de las capitales. 1600-1700.* Barcelona: Carrogio S. A. de Ediciones, 1964, pp. 34-35.

[172] *Ibidem*, p. 35.

> (...) não é somente a morada de uma comunidade tradicional: é a meta de visitantes de todos os países, deve impor-se pela grandiosidade de seus monumentos (...)[173].
>
> (...) o traçado das grandes *Viae Triumphales*, as avenidas pelas quais um exército vitorioso pode marchar produzindo o máximo de efeito sobre o espectador, é um elemento necessário nos planos de transformação das novas capitais, especialmente em Paris e Berlim[174].

No plano da representação bidimensional, a perspectiva é uma abstração, uma simplificação do processo de olhar, pois fixa um único ponto de vista. Foi sistematizada como método de estruturação do plano pictórico pelo arquiteto e pintor italiano Leon Battista Alberti em seu *Trattato della pittura*, de 1443. Para ele, a pintura é como um vidro translúcido, ou uma janela através da qual se contempla o mundo figurável. No mesmo sentido, no século XX, Erwin Panofsky inicia seu estudo clássico sobre a perspectiva citando uma definição enunciada pelo pintor e gravador alemão Albrecht Dürer: "Perspectiva é uma palavra latina que significa 'ver através de'."[175] Em seguida, Panofsky propõe que o termo significa ainda "ver com clareza"[176]. Gautherot trabalha o recurso da perspectiva com o propósito de mostrar o espaço de forma objetiva. A impressão de que *vemos com clareza através de uma janela* é determinante em suas representações de Brasília.

É preciso lembrar que a perspectiva linear é também o código de representação que rege o funcionamento da câmera fotográfica, cuja origem é a câmera obscura usada como auxiliar de pintura desde o Renascimento. De modo geral, Marcel Gautherot não demonstra uma intenção de violar esse código. Seu autorretrato em sombra mostrado acima (fig. 7) é como uma afirmação da capacidade da fotografia de ordenar o espaço a partir da perspectiva, como se esta fosse a maneira mais adequada de representar a monumentalidade "neobarroca" da esplanada.

A foto do Cine Brasília (fig. 8), situado no eixo residencial, evidencia também a atmosfera transparente e arejada que Gautherot procurou imprimir à imagem da capital. A foto evoca novamente um vazio que é condição antípoda da cidade moderna tomada

---

[173] "(...) No es ya solamente la morada de una comunidad tradicional: es la meta de visitantes de todos los países, debe imponerse por la grandiosidad de sus monumentos (...)" *Ibidem*, p. 34.

[174] "El trazado de las grandes *Viae Triumphales*, avenidas por las que un ejército victorioso puede marchar produciendo el máximo efecto sobre el espectador, es un elemento obligado en los planos de la transformación de las nuevas capitales, especialmente en París y Berlín". *Ibidem*, p. 43.
Argan cita os seguintes exemplos do urbanismo monumental barroco: o plano de Roma segundo o Papa Sisto V (1589); o conjunto da praça e da basílica de São Pedro, no Vaticano (séc. XVII); o projeto para a reconstrução de Londres (1666), por Christopher Wren; a praça de São Carlos (1721), em Turim; o palácio dos Inválidos (1670), a praça Real (1605) e a praça da Bastilha (início do século XVII), em Paris.

[175] PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1999, p. 31.

[176] *Ibidem*, p. 69.

pela multidão. O próprio Lucio Costa, num depoimento de 1961, diz que Brasília "é a nossa Sibéria", e justifica a sensação de solidão e abandono reclamada pelos moradores da capital com o fato da cidade, naquele momento, ainda não estar pronta. O urbanista referia-se, sobretudo, ao cinturão de árvores e jardins planejados para emoldurar as superquadras e que, àquela altura, ainda não haviam crescido. Para ele, a era industrial propiciaria uma vida "(...) equilibrada e serena – o oposto (...) da agitação febril erroneamente associada à ideia de 'vida moderna'."[177] Na capital, sua intenção era que a área residencial adquirisse feição recolhida e íntima[178]. A altura limitada dos prédios permitiria que as crianças brincassem ao alcance da voz das mães e a cortina de árvores propiciaria uma atmosfera de aconchego.

Fig. 8 – Marcel Gautherot. Cine Brasília, 1962. Acervo IMS

Mas o clima da foto do Cine Brasília ainda é "siberiano". A construção de Niemeyer é como um conjunto de formas geométricas esvaziadas de função específica. Nada faz pensar num cinema. A forma cilíndrica modelada pela luz contrasta com o paralelepípedo branco chapado em frente do conjunto. O espaço e a superfície parecem feitos de metal polido, como uma bela engrenagem.

[177] COSTA, Lucio. "O arquiteto e a sociedade contemporânea". *In*: XAVIER, *op. cit.*, 1962, p. 239.
[178] COSTA, Depoimento ao jornalista Cláudius Ceccon. *In*: XAVIER, *op. cit.*, 1962, p. 343-344.

As escolhas de Gautherot ficam evidentes quando as comparamos com a produção de outros fotógrafos que, embora também engajados na criação de imagens idealizadoras de Brasília, partiram de uma formação e de um escopo histórico distinto.

GAUTHEROT E PETER SCHEIER

A coleção de fotos do imigrante alemão Peter Scheier, por exemplo, mostra os primeiros habitantes da capital em situações cotidianas, no comércio, na escola e no trabalho. Ele visitou a cidade em 1958 e 1960, a serviço de agências de notícias norte-americanas[179] e para a produção do livro *Brasília vive!*, cujo argumento central foi demonstrar que a capital já não era um lugar inóspito no interior do país. Scheier retratou o presidente Juscelino Kubitschek e os candangos, o Núcleo Bandeirante, a arquitetura e o dia a dia dos primeiros moradores do eixo residencial do plano piloto. Seus flagrantes de rua sugerem a leveza de quem está de passagem ou a sensação de curiosidade e disponibilidade de quem chega num lugar desconhecido, quando tudo é novo e ainda não há rotina.

Fig. 9 - Peter Scheier. Área comercial da avenida W3, 1960. Acervo IMS

A habilidade para registrar pessoas com naturalidade, de perto e em movimento, provavelmente foi cultivada no período em que trabalhou como repórter fotográfico da

[179] Segundo a pesquisadora Anat Falbel, no artigo "Peter Scheier: fotografia e paisagem urbana no Novo Mundo". *Boletim do Grupo de Estudos Arte&Fotografia*, Departamento de Artes Visuais da Universidade de São Paulo, São Paulo, maio 2009. Em pesquisa realizada nos acervos do Instituto Moreira Salles, também responsável pela coleção de negativos, fotografias e documentos deixados por Peter Scheier, e junto à família Scheier, não foram encontradas informações sobre quais agências internacionais encomendaram fotografias de Brasília a Peter Scheier.

revista *O Cruzeiro*, nos anos 1940 e no início dos 1950. Sua formação incluiu também a experiência como fotógrafo de arquitetura para nomes como Lina Bo Bardi, Gregori Warchavchik e Rino Levi, que, como Scheier, viviam e atuavam na cidade de São Paulo. Em Brasília, o fotógrafo investiu numa visão intermediada pelas amplas fachadas de vidro das obras de Oscar Niemeyer, explorando a integração entre interior e espaço público proposta por essa arquitetura. Em suas fotos, os edifícios dos três poderes e dos ministérios se refletem e se interpenetram, banhados por uma claridade intensa[180]. Diferente da Brasília de Marcel Gautherot, onde predomina a amplidão e o vazio, as paisagens urbanas de Scheier, recortadas por vidraças e venezianas, têm múltiplas camadas e enquadramentos, conferindo uma face caleidoscópica e multifacetada para a capital. O fotógrafo traduziu a leveza e a transparência da arquitetura de Niemeyer não se atendo, como fez Gautherot, à monumentalidade dos espaços vazios de Lucio Costa.

Fig. 10 - Peter Scheier. Palácio do Planalto, 1960. Acervo IMS

[180] Em seus textos sobre o fotógrafo, a pesquisadora Anat Falbel destaca o uso de transparências e reflexos como um recurso para a identificação do espaço com a ideia de modernidade. Falbel lembra que a transparência foi um conceito marcante na obra de arquitetos e artistas como Bruno Taut, Mies van der Rohe e Laszló Moholy-Nagy, sendo que o uso de materiais translúcidos em seus trabalhos significava uma orientação tecnológica e pretendia caracterizar a sociedade moderna com um atributo moral. A simultaneidade, a intercepção e a sobreposição de planos e contextos possibilitada por fachadas transparentes tornaram-se características marcantes das cidades modernas de vocação cosmopolita. As fotos de Scheier em Brasília, portanto, estariam vinculadas a uma noção de cidade moderna dinâmica, na qual é possível visualizar e vivenciar diferentes realidades ao mesmo tempo. FALBEL, Anat. "Peter Scheier: fotografia e paisagem urbana no novo mundo". *Boletim 3*. Publicação do Grupo de Estudos do Centro de Pesquisa Arte & Fotografia da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, ano 3, n. 3, 2008, p. 33. Ver também: FALBEL, Anat. "Peter Scheier: transparências e visões da utopia." In: ESPADA, *op. cit.*, pp. 170-177.

Fig. 11 - Peter Scheier. Supremo Tribunal Federal vendo-se ao fundo as torres do palácio do Congresso Nacional, à esquerda, e o palácio do Planalto, à direita, 1960. Acervo IMS

Marcel Gautherot também fotografou a praça dos Três Poderes e o Supremo Tribunal Federal através das amplas vidraças do palácio do Planalto. Mas ele usou esse recurso de maneira discreta evitando sobreposições e sempre mantendo áreas de céu e espaços vazios em torno das construções. As esquadrias são usadas como um recurso de ordenação daquele espaço, como uma forma de aproximar o enquadramento do Supremo.

Fig. 12 - Marcel Gautherot. Praça dos Três Poderes vista do palácio do Planalto, com o Supremo Tribunal Federal, à frente, e o Museu Histórico de Brasília, à direita, c. 1961. Acervo IMS

MARCEL GAUTHEROT E LUCIEN HERVÉ

Um fotógrafo como o húngaro Lucien Hervé, por exemplo, que esteve em Brasília em 1961, atém-se também à monumentalidade dos espaços vazios e traduz a luz do planalto em termos semelhantes aos de Gautherot, utilizando o filtro polarizador para equilibrar a tonalidade do céu e da terra. Além disso, em frente ao Congresso Nacional, os dois optaram por pontos de vista muito semelhantes.

Fig. 13 - Lucien Hervé. Brasília, 1961. Col. Lucien Hervé (http://lucienherve.com)

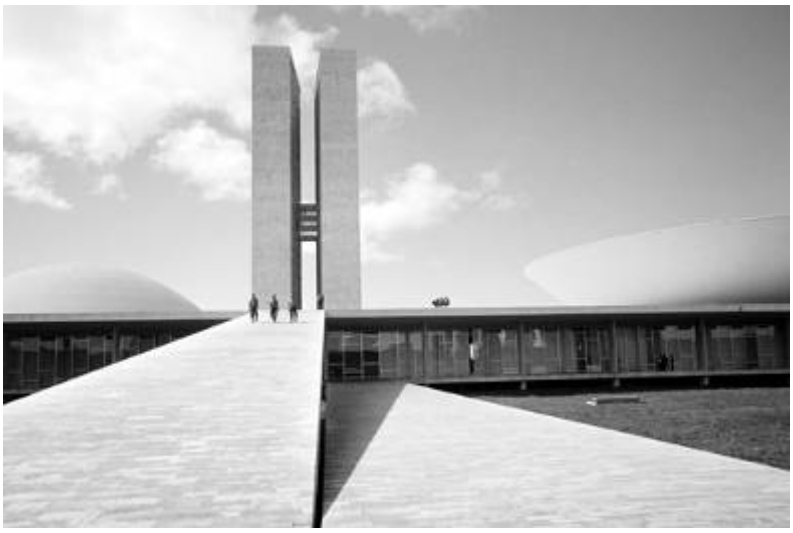


Fig. 14 - Lucien Hervé. Brasília, 1961. Col. Lucien Hervé (http://lucienherve.com)

Fig. 15 - Marcel Gautherot. Palácio do Congresso Nacional, c. 1960. Acervo IMS

Em 1962, a revista francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui* publicou uma reportagem sobre Brasília com textos de Hervé e ilustrada com imagens dos dois fotógrafos[181]. O objetivo da matéria foi apresentar os principais projetos arquitetônicos e o plano piloto da capital brasileira, sendo seu texto mais descritivo do que interpretativo. Não fossem os créditos, seria difícil distinguir entre os trabalhos dos fotógrafos. Com poucas exceções, como na imagem da página à esquerda na figura 16, os dois parecem mais preocupados em informar o leitor sobre os projetos por meio de enquadramentos simples e sem efeitos visuais.

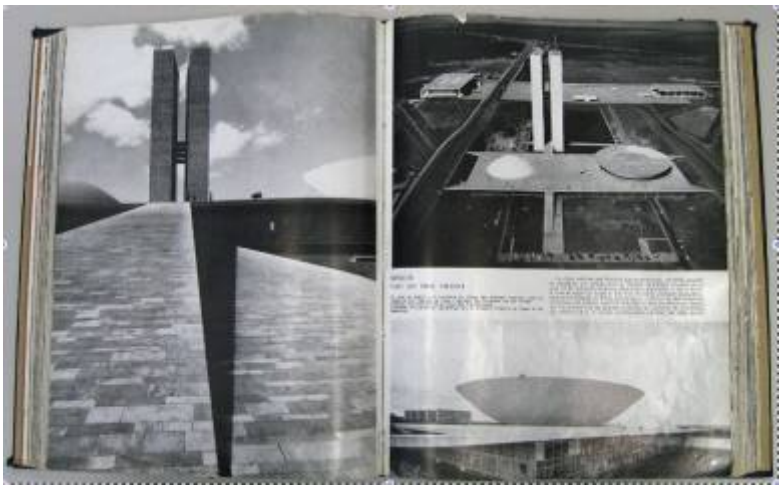


Fig. 16 - Lucien Hervé (esq. e dir. abaixo); Marcel Gautherot (dir. acima).
Architecture d'Aujourd'hui. N° 101. Paris, avril-mai 1962, pp. 22-37

[181] HERVÉ, Lucien. "Brasília". *Architecture d'Aujourd'hui*. Paris, n° 101, abril-maio 1962, pp. 22-37.

A partir do pós-guerra, Lucien Hervé foi para Le Corbusier aquilo que Gautherot foi para Niemeyer: o fotógrafo preferido, parceiro constante e tradutor privilegiado. Ao observar outros trabalhos de Hervé, nota-se que ele tinha uma tendência maior que Gautherot para fragmentar o assunto arquitetônico, preocupando-se menos com o contexto e investindo em enquadramentos mais fechados, que acabavam adquirindo certa autonomia em relação ao referente. Mais dado à reflexão sobre seu ofício que o colega radicado no Brasil, em 1956, Lucien Hervé publicou um texto no qual procura estreitar a distância entre o fotógrafo e o pintor, argumentando que o primeiro é também um artista. Sobre a fotografia de arquitetura ele declara:

> O que dificulta a comparação entre a fotografia de arquitectura e a pintura é que o fotógrafo não é somente um artista, no sentido da liberdade do sujeito, mas muitas vezes um intérprete. Assim como um maestro ou um pianista, ele seleciona a sonoridade dos instrumentos e dos tons para refazer ao seu sabor as harmonias mais completas, mas respeitando escrupulosamente a intenção do compositor, nesse caso, o arquiteto.[182]

Fig. 17 e 18 - Lucien Hervé (esq. e dir.). Brasília, 1961.
Col. Lucien Hervé (http://lucienherve.com)

[182] HERVÉ, Lucien. “A propos de la photographie d’architecture”. *Aujourd’hui: Art et Arquitecture*. Paris, nº 9. Septembre 1956, p. 30.
«Ce qui complique la comparaison entre la photo d'architecture et la peinture, c'est que le photographe n'est pas seulement artist, dans le sens de la liberté du sujet, mais souvent interprète. Au même titre qu'un chef d'orchestre ou pianiste, il sélectionne la sonorité des instruments et des tons pour refaire à son goût des harmonies plus pleines, mais respectant scrupuleusement l'intention du compositeur, en l'occurence, l'architecte».

Em sua coleção de fotos de Brasília, encontramos duas imagens que traduzem de modo mais particular seu ponto de vista sobre a cidade e que não têm paralelos entre as fotos de Gautherot. Hervé exclui o chão das fotos, como se quisesse acentuar a leveza das obras de Niemeyer, levando às últimas consequências a sugestão de que elas flutuam.

GEOMETRIA E PURISMO

Gautherot também investe no caráter abstrato das formas de Niemeyer, mas, como já foi sugerido aqui, ele procura manter o sentido de construção arquitetônica e dificilmente se descola do chão. Na figura 19, a sombra em primeiro plano se funde às rampas do Congresso para formar um estável e monumental triângulo, dentro e em torno do qual as pessoas caminham.

Fig. 19 - Marcel Gautherot. Palácio do Congresso Nacional, c. 1960. Acervo IMS

O palácio do Congresso Nacional foi o edifício público mais fotografado por Gautherot em Brasília. Ele produziu vistas aéreas e gerais do conjunto, mas, em algumas de suas melhores fotos na capital, aproximou-se das construções, fazendo com que a arquitetura ocupasse quase todo o quadro e configurasse assim, ela mesma, uma

paisagem. Uma paisagem de prismas e semiesferas que não revelam de imediato sua função.

Fig. 20 - Marcel Gautherot. Palácio do Congresso Nacional, c. 1960. Acervo IMS

Em seu conhecido "Depoimento", publicado na *Módulo* em 1958, Oscar Niemeyer apontou as diretrizes conceituais e estéticas das obras de Brasília fazendo um balanço de sua trajetória até aquele momento[183]. Segundo ele, as críticas internacionais ao seu trabalho que vieram à tona no segundo pós-guerra e uma viagem à Europa, na qual percorreu monumentos históricos "de Lisboa a Moscou", o levaram a um processo de revisão que resultou na busca de uma maior "concisão e pureza". O ano de 1955, quando realizou o projeto para o museu de Caracas (secção de uma pirâmide invertida), é citado como o ponto-chave do processo de mudança. De acordo com o texto, a partir desse momento, Niemeyer passou a perseguir uma "simplificação da forma plástica", projetando edifícios que são formas geométricas simples e compactas revestidas por uma superfície branca e lisa. Nesse mesmo ano, o arquiteto começou a escrever com mais frequência sobre seu trabalho e fundou a *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*, cujo cerne foi a divulgação de seus projetos e ideias sobre arquitetura.

[183] NIEMEYER, Oscar. "Depoimento". *Módulo Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*. Rio de Janeiro, nº 9, fev. 1958, pp. 3-6.

Para caracterizar a fase que, de acordo com sua interpretação, se inicia com o projeto do museu de Caracas e direciona sua produção em Brasília, Niemeyer fala em simplificação, pureza, concisão, geometria, unidade e harmonia como parâmetros para a realização de uma arquitetura de caráter eminentemente plástico. A respeito das obras da capital, ele deseja construir "qualquer coisa útil e permanente, e capaz de transmitir um pouco de beleza e emoção." Há, em seu discurso[184], algumas coincidências com o ideário purista proposto por Le Corbusier em *Por uma arquitetura* e no texto fundador do purismo, *Depois do cubismo*, escrito em 1918 em parceria com o pintor Amedeé Ozenfant.

No mesmo "Depoimento", Niemeyer declara que em Brasília procurou resolver três problemas distintos: o do prédio isolado com características próprias; o do edifício monumental que exige a supressão de detalhes em prol de uma grande composição; e a harmonia e unidade do conjunto. A referência a Le Corbusier é explicitada no comentário sobre o Congresso Nacional:

> No prédio do Congresso Nacional, meu propósito foi fixar os elementos plásticos de acordo com as diversas funções, dando-lhes a importância relativa exigida, e tratando-os no conjunto como formas puras e equilibradas. Assim, uma imensa esplanada contrastando com os dois blocos destinados à administração e aos gabinetes dos congressistas marca a linha horizontal da composição, destacando-se sobre ela os plenários que, com os demais elementos criam esse jogo de forma que constitui a própria essência da arquitetura e que Le Corbusier tão bem define: "L'architecture est le jeu, savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière."[185]

A citação de Le Corbusier é uma das palavras de ordem, provavelmente a mais paradigmática da primeira fase da obra de Le Corbusier, repetidas em diferentes trechos de *Por uma arquitetura*. No livro, o autor afirma que o cubo, o cone, a esfera, o cilindro e a pirâmide – "formas primárias que a luz revela bem (...), nítidas e tangíveis, sem ambiguidades" – são belas para todos os seres humanos "porque se leem claramente" e, portanto, constituem a "própria condição das artes plásticas."[186]

---

[184] Nessa que foi sua primeira viagem à Europa, em 1955, Oscar Niemeyer visita Le Corbusier em Paris, entrando em contato com seus projetos dos palácios do Capitólio de Chandigarh (1952 e 1955), caracterizados pela monumentalidade e pela forte carga simbólica. Na tese *Oscar Niemeyer e Le Corbusier: encontros*, o pesquisador Rodrigo Cristiano Queiroz traça correspondências entre os projetos dos palácios de Brasília (Alvorada, STF, Planalto e Congresso Nacional) e os palácios do Capitólio de Chandigarh, realizados quando Le Corbusier já havia se afastado dos ideais puristas.
[185] NIEMEYER, *op. cit*., p. 6. "A arquitetura é o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes reunidos sob a luz".
[186] LE CORBUSIER, *op. cit*., ppk. 11-13.

Segundo o texto, os elementos geométricos "primários" – o círculo, o triângulo e o quadrado, e suas correspondentes tridimensionais, a esfera o cone e o cilindro – são capazes de atingir os sentidos humanos "fisiologicamente"[187]. Eles expressam uma beleza clara e constante, são as formas da arquitetura antiga grega e romana, paradigma maior de toda obra arquitetônica. Corbusier apoia suas reflexões no argumento de que há uma correspondência entre a ordem da natureza e os sentidos humanos. A arquitetura provoca emoções plásticas quando ordena formas geométricas regulares com clareza e, desta forma, cria um sentido de harmonia que coincide com a ordem do universo.

O arquiteto parte do princípio de que todos os homens são iguais e têm as mesmas necessidades. Por isso, assim como a casa é uma "máquina de morar", o Partenon atravessa os tempos permanecendo como uma "máquina de emocionar".

Corbusier chega a se expressar em termos metafísicos:

> Essa mesa (*sic*) de harmonia que vibra em nós é o nosso critério de harmonia. Deve ser esse eixo sobre o qual o homem está organizado em perfeito acordo com a natureza e, provavelmente, o universo, esse eixo de organização que deve ser o mesmo sobre o qual se alinham todos os fenômenos ou todos os objetos da natureza; este eixo nos leva a supor uma unidade de gestão do universo, a admitir uma vontade única na origem. As leis da física seriam consecutivas a esse eixo e se reconhecemos (e amamos) a ciência e suas obras é porque estas e aquelas nos permitem admitir que elas são prescritas por esta vontade primeira[188].

Por uma arquitetura reuniu textos de Le Corbusier publicados em 1920 e 1921 na revista *L'Esprit Nouveau*[189], editada pelo arquiteto e por Amedeé Ozenfant. Entre 1920 e 1925, o periódico foi o principal veículo de divulgação das ideias do purismo, movimento lançado no fim de 1918 junto à exposição de pinturas dos dois artistas, cujo catálogo incluía o texto *Depois do cubismo*[190].

No entre guerras, o purismo não foi a única iniciativa de retomada dos princípios do classicismo. Ao lado do *novecento* italiano e da *nova objetividade* alemã, o purismo integra uma tendência maior que, apesar das diferentes vertentes e nuances que a compõem, foi identificada pelo poeta Jean Cocteau, em 1919[191], como um estado de "rappel à l'ordre". De um modo geral, os movimentos caracterizados pelo desejo de

---

[187] *Ibidem*, p. 7.
[188] *Ibidem*, pp. 145-149.
[189] Importante lembrar que Mário de Andrade colecionou a revista L'Esprit Nouveau e se utilizou do ideário purista para escrever "A escrava que não é Isaura" (1922-1924) e outros textos.
[190] OZENFANT, Amedée; JEANNERET, Charles-Édouard. *Depois do cubismo. Ozenfant e Jeanneret.* Introdução de Carlos A. Ferreira Martins; Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
[191] BANHAM, 1975, p. 332.

“retorno à ordem” contaram com a participação de pintores, arquitetos, escultores, *designers* e fotógrafos que, apesar das imensas especificidades locais, se engajaram na reinterpretação da antiguidade greco-romana e do Renascimento, vendo-os como fontes de inovação e invenção e não de imitação acadêmica.

Além da busca pelo sentido de síntese e de valores perenes, o “retorno à ordem” significou o privilégio da forma sobre a cor. Distantes da arte não figurativa, das composições fragmentadas do cubismo e do futurismo, e dos corpos dilacerados do expressionismo, esses artistas retomaram uma figuração de linhas claras e forma modelada. A tendência é compreendida pelo estudioso norte-americano Kenneth Silver como o corolário visual de um impulso de ordenação e reconstrução do mundo destruído pela I Guerra[192].

Os artistas quiseram recuperar a representação do corpo inteiro e intacto e, por isso, figuram em suas obras homens fortes e saudáveis e, muitas vezes, uma nudez idealizada pautada na escultura clássica. Há ainda um resgate de valores artísticos nacionais, como se Poussin e Ingres representassem para os franceses uma tradição nativa, uma herança natural. O mesmo pode ser dito de Giotto e Rafael para a Itália ou de Dürer para a Alemanha.

De acordo com o historiador Reyner Banham, apenas Ozenfant e Corbusier foram puristas propriamente ditos[193], embora eles estivessem longe de ser os únicos em Paris a considerar o passado como um aliado. Tampouco suas ideias eram novas. As preferências platônicas, o culto à geometria e as ideias mecanicistas estiveram em pauta antes da guerra, mas eles foram os primeiros a organizá-las e apresentá-las de maneira programática após o armistício.

Como foi apontado nos trechos citados de *Por uma arquitetura*, os autores de *Depois do cubismo* pregavam por clareza, ordem, unidade, leis universais e estáveis. O cerne de sua proposta é a conciliação entre o “novo espírito”, marcado pela eficiência da máquina, da indústria e da ciência com aquilo que viam como as leis perenes da arte. Para eles, as técnicas da era moderna, tal como o cimento armado, estavam extremamente aptas a realizar o “ideal de perfeição” revelado pelos antigos. O conceito de arte purista, e mesmo de arte moderna para os puristas, remete à eficiência das máquinas: “O espírito atual é uma tendência ao rigor, à precisão, à melhor utilização das

---

[192] SILVER, Kenneth E.. *Esprit de corps. The art of the Parisian avant-gard and the First World War, 1914-1925*. New Jersey: Princeton University Press, 1989.
[193] BANHAM, *op. cit.*, p. 329.

formas e das matérias, à mínima perda, enfim, uma tendência à pureza. Essa é também a definição da arte." [194] A técnica, como uma nova natureza, fornecia agora o modelo da perfeição.

Para Ozenfant e Corbusier, o objetivo maior tanto da ciência quanto da "grande arte" é a generalização. A primeira busca por leis naturais constantes nas quais possa sedimentar o conhecimento; a "arte deve generalizar para alcançar a beleza."[195] Portanto, o objetivo da arte purista é perceber e exprimir o invariante[196]. A beleza é consequência da compreensão e da aplicação das leis.

Em *Depois do cubismo*, os artistas parecem se referir mais diretamente à pintura e à arquitetura. No contexto parisiense de revisão das vanguardas, eles criticam e, ao mesmo tempo, reverenciam o cubismo, apresentando-se como os continuadores consequentes do movimento. A pintura cubista era para eles confusa demais, uma "arte turva de uma época turva"[197]. Propunham a codificação e a ordenação do cubismo de acordo com princípios estéticos e filosóficos da antiguidade e do Renascimento.

Em *Depois do cubismo*, o "espírito novo" é apresentado também como uma contrapartida benéfica da guerra[198]. O estudioso Kenneth Silver demonstrou que o elogio à "ordem" e à "purificação" presentes no discurso dos puristas coincide em diversos termos com a retórica da "limpeza" promovida pela guerra, presente nas falas de políticos e intelectuais franceses durante e depois do conflito. Na opinião de Silver, o purismo estava repleto das impurezas e preconceitos franceses da época da guerra e do pós-guerra.[199]

Embora elogiassem o padrão e a engenharia, e tivessem a eficiência mecânica como modelo, os puristas – assim como os futuristas italianos – não consideravam a fotografia como uma forma de arte . Em *Depois do cubismo*, ela é citada de maneira pejorativa, como um recurso de imitação incapaz de captar os "invariantes"[200]. O

---

[194] OZENFANT; JEANNERET, *op. cit.*, p. 50.
[195] *Ibidem*, p. 55.
[196] *Ibidem*, p. 75.
[197] *Ibidem*, p. 26.
[198] "Finda a guerra, tudo se organiza, tudo se clarifica e depura; erguem-se fábricas, nada é mais o que era antes da guerra: a grande ocorrência tudo experimentou, acabou com os métodos senis e impôs no lugar os que a luta provou serem os melhores." *Ibidem*, p. 25.
[199] SILVER, *op. cit.*, pp. 230-231.
[200] "Se o artista simplesmente copia o tema de sua emoção, ele age como fotógrafo; veremos mais adiante que a fotografia só exprime o acidental. O que é preciso materializar não é o próprio objeto, não a sensação bruta de beleza, mas a emoção que ele provoca." *Ibidem*, pp. 60-61.
"Imitar é o destino modesto do fotógrafo. Sabe-se que a fotografia proporciona muito pouco dessa imagem da unidade que tentamos definir; sabe-se disso, por exemplo, pelos retratos fotográficos que não deixam quase nunca suspeitar o perfil de uma cabeça tomada de frente." *Ibidem*, p. 78.

objetivo do artista não é copiar a natureza, como faz a fotografia, que só exprime o "acidental". O artista deve mesmo deformar as aparências dos objetos para alcançar a "forma ideal". É o que vemos na pintura dos dois artistas feita no início dos anos 1920. Eles desdobram objetos do cotidiano (mesas, copos, garrafas etc.) em diferentes pontos de vista, mas, de modo distinto dos cubistas do pré-guerra, o ponto de vista escolhido pelos puristas revela sempre uma forma geométrica "exata" (círculos, retângulos, triângulos, cones, prismas e cilindros), ordenados de maneira equilibrada e harmônica. A "deformação" consistia em transformar a tampa da garrafa num círculo, como se fosse visto de cima, ao mesmo tempo em que a garrafa é mostrada de frente, pois assim ela revela melhor sua forma cilíndrica. *Depois do cubismo* finaliza com o manifesto do purismo propriamente dito, constituído por uma sequência de aforismos, sendo que o último deles é a afirmação de que "Todas as liberdades são admitidas para a arte exceto a de não ser clara."[201]

Fig. 21 – Amédée Ozenfant. *Natureza morta*, 1920-21. Óleo s/ tela, 81,3 x 100 cm
Col. Museu de Arte Moderna de São Francisco

[201] *Ibidem*, p. 82.

Fig. 22 – Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier). Natureza morta, 1920
Óleo sobre tela, 80.9 x 99.7 cm. Col. MoMA/NY

Embora o purismo negasse a possibilidade da fotografia revelar o "invariante", já que ela registra a aparência "acidental" das coisas, o princípio geral de eficiência técnica, da clareza, ordem e estruturação geométrica que rege a obra de Marcel Gautherot, e não somente suas fotos de arquitetura, coincide com a proposta estética do *esprit nouveau.*

Gautherot era um homem de poucas palavras. Seus depoimentos são raríssimos e aqueles poucos que chegaram até nós chamam a atenção pelo estilo lacônico. Numa de suas declarações mais citadas, ele diz que "Fotografia é arquitetura" e que "Uma pessoa que não entende de arquitetura não é capaz de fazer uma boa foto."[202]

Heliana Angotti-Salgueiro demonstrou o quanto as ideias de Le Corbusier foram importantes para a formação de Gautherot durante os anos 1920 e 1930 na França. Entre os dados levantados pela pesquisadora, chama a atenção a participação do então arquiteto de interiores como conferencista do Congresso Sohlberg, um encontro que reuniu jovens franceses e alemães, comunistas e socialistas, em 1930, em torno de discussões sobre literatura, arte, política e religião[203]. Na ocasião, Gautherot apresentou o seu "Discours sur l'architecture française", um manifesto composto por frases curtas e

[202] ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. "Fotografando a arquitetura barroca, vernacular, moderna". In: ANGOTTI-SALGUEIRO, *op. cit.*, p. 253.
[203] ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. "Formação profissional de Gautherot: arquitetura e fotografia". In: ANGOTTI-SALGUEIRO, *op. cit.*, pp. 73-75.

aforismos, baseado, sobretudo, nas ideias de Le Corbusier sobre urbanismo e arquitetura. A revista socialista *Notre Temps* publicou um número especial dedicado ao congresso e, nele, o texto do discurso redigido por Gautherot. Na ocasião, o jovem de vinte anos criticou as tendências regionalistas da arquitetura francesa, a omissão dos poderes públicos frente ao problema da habitação e o sistema de ensino da arquitetura na França; discorreu sobre a habitação mínima; defendeu uma arquitetura baseada em elementos *standard* e o uso de materiais contemporâneos como o cimento armado e o ferro. Citou diversas frases de Le Corbusier, muitas delas retiradas do livro *Urbanisme*, ao mesmo tempo em que mostrou imagens de projetos do arquiteto. Nesse que é o único texto escrito por Gautherot do qual se tem conhecimento, ele defende o *esprit nouveau* no urbanismo e na arquitetura:

> Urbanismo. Transformação de uma parte da Paris atual.
> Compare as plantas das áreas de construção: 1º nossa cidade; 2º o princípio defendido.
> Uma a ordem, vias largas, saudáveis, plantadas com árvores. A outra a anarquia, focos de infecção.[204].

Dentre as citações de Le Corbusier feitas por Gautherot, transcrevo um trecho em que o arquiteto destaca a importância da luz como o principal benefício trazido pelos "cinco pontos da nova arquitetura" (pilotis, terraço-jardim, planta livre, janela corrida e fachada livre):

> A fachada não sustenta mais a casa, sua única função é *fornecer luz*.
> (...) A casa está no ar, sobre pilotis, longe do solo, mais saudável. A luz está em toda parte, pois o concreto armado nos deu a planta livre, a fachada livre; as janelas são livres, elas alcançam sempre as paredes laterais dos cômodos, e agem como refletores. Existe agora um novo apelo de luz na casa, e isso é uma grande conquista. (...)
> Deixar fluir paisagem, gramados, flores, árvores em torno dos edifícios: este estratagema (os pilotis), que tem por efeito fazer explodir a luz sob os edifícios, onde uma sombra opaca teria entristecido e onde um alicerce teria destruído a sensação de espaço – esta teoria da luz, base da nossa arquitetura...[205]

---

[204] « Urbanisme. Transformation d'une partie du Paris actuel.
Comparez les surfaces de construction en plan: 1º de notre ville; 2º du principe préconisé.
L'un l'ordre, les voies larges, saines, plantées d'arbres. L'autre l'anarchie, les foyers d'infection ».
GAUTHEROT, Marcel. "Discours de M. Marcel Gautherot sur l'architecture francaise". *Notre Temps – la revue des nouvelles generations européennes.* Paris, nº 21, 10 Août 1930, p. 339.

[205] « La façade ne supporte plus la maison, son unique fonction, un *fournisseur de lumiére.*
(...) La Maison est en l'air, sur pilotis, loin du sol, plus saine. La lumiére est partout, car le ciment armé nous a donné le plan libre, la façade libre; les fenêtres sont libres, elles touchent toujours aux murs latéraux dês chambres, et ceux-ci agissent comme des réflecteurs. Il y a maintenant un nouvel appel de lumiére dans la maison, et c'est une grande conquête.
(...) Faire couler le paysage, le pelouses, les fleurs, les arbres à travers les bâtiments: ce stratagème (les pilotis), qui a pour effet de faire éclater la lumiére sous les bâtiments, là où une ombre opaque eût attristé

GEOMETRIA, LUZ E GENTE

Na Escola Nacional Superior de Artes Decorativas, Gautherot freqüentou, sobretudo, as aulas de arquitetura. Ele não concluiu o curso, mas costumava se apresentar como arquiteto. Acredito que, para ele, tão próximo das ideias de Le Corbusier, a necessidade de "entender de arquitetura" para fotografar significava banhar a cena em questão com uma luz generosa e, sobretudo, significava estruturar a composição a partir de formas geométricas "primárias" de maneira harmônica e clara. Gautherot então identifica na aparência "acidental" das coisas as formas "puras" que podem conferir "solidez" e sentido de monumentalidade à composição, o que se aplica a diferentes assuntos. Dessa maneira, ele atribui dignidade e nobreza não apenas à arquitetura monumental de Brasília, mas, de modo geral, à cultura e ao homem brasileiros.

Sua postura discreta se traduzia na noção de respeito e reverência pelo que estava sendo registrado, bem como numa retórica de "naturalidade". Gautherot costumava inclinar levemente a câmara de baixo para cima e, sobretudo nos retratos e em motivos estáticos, organizava os diferentes elementos da cena de modo a estruturar a composição em formas geométricas.

Fig. 23 - Marcel Gautherot. Pescadores, c. 1943. Ilha Mexiana, Pará. Acervo IMS

---

et où un soubassement eut détruit la sensation d'espace – cette théorie de la lumiére, base de notre architecture... » LE CORBUSIER *apud* GAUTHEROT, Marcel. *Ibidem*, p. 340.

Na foto dos pescadores, uma sequência de triângulos é desenhada delicadamente pelas linhas dos corpos, cordas e bambus, de maneira que os homens parecem perfeitamente integrados e em harmonia com seus instrumentos e com a natureza. Há três triângulos maiores que contêm pequenos triângulos em seu interior. O primeiro seria um estável isósceles formado pelo pescador de chapéu e a vara segurada por ele. O segundo seria um quase retângulo inclinado entre os dois homens. O terceiro, à direita, é sugerido pela linha da vara em composição com a rede. Embora os elementos se sobreponham, tenham espessuras e texturas distintas, os desenhos são claros. A cena mostra corpos sãos, uma atmosfera arejada, serena e de luz abundante.

Na figura 24, o corpo do jangadeiro é um grande triângulo que contém um segundo menor formado pelo remo e a lateral direita do homem. A imagem faz parte de uma sequência que transforma a saída de um grupo de jangadeiros ao mar num episódio épico[206]. Os homens enfrentam as forças da natureza. Na foto em questão, a posição da câmera e a forma triangular em ascensão fazem do jangadeiro um herói de mãos grandes e fortes como aquelas pintadas por Candido Portinari.

Fig. 24 - Marcel Gautherot. Jangadeiro, c. 1950-52. Acervo IMS

[206] GAUTHEROT, Marcel. *Mar adentro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010. Edição limitada não comercial.

Lorenzo Mammì nota que Gautherot já havia utilizado tomadas de baixo para cima em sua viagem ao México, em 1936, com a intenção de "monumentalizar" tipos físicos, elementos da flora e da arquitetura local. O crítico relaciona esse procedimento às cenas gravadas pelo cineasta russo Sergei Eisenstein e sua equipe, em 1931, que anos mais tarde deram origem ao filme *Que viva México!*[207]. Gautherot visitou e fotografou a fazenda Tetlapayac, que serviu de *set* de filmagem para Eisenstein, e se encontrou com o fotógrafo mexicano Manuel Álvarez Bravo, que havia integrado a equipe russa[208]. Além disso, numa reportagem publicada pelo jornal mexicano *El Universal Gráfico*, em 1936, Gautherot teria declarado que o próprio Eisenstein, durante um encontro em Paris, lhe recomendara a visita à fazenda[209]. Para Mammì, o uso de fortes contrastes, perspectivas oblíquas, ângulos "de baixo" e, principalmente, enquadramentos em que há um detalhe em primeiro plano enquanto a ação principal acontece ao fundo, característicos das fotos de Gautherot no México, teriam origem na obra de Eisenstein.

Como já foi mencionado, além dos registros de arquitetura, a obra de Marcel Gautherot é composta por uma imensa coleção de imagens sobre tradições populares brasileiras, principalmente aquelas típicas do Norte e do Nordeste do país. São imagens de peças de artesanato, feiras, folguedos e jogos folclóricos, festas religiosas e profanas. Ele fotografou o carnaval carioca e baiano e a procissão de Nossa Senhora dos Navegantes, em Salvador, por exemplo. Além do interesse pessoal por essas manifestações, registrou esses temas a pedido do setor de etnografia do SPHAN, para a Comissão Nacional de Folclore, criada em 1947 e, com mais intensidade, para a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, ligada ao Ministério da Educação e da Cultura, a partir de 1958[210]. Nesse último projeto, trabalhou junto ao seu diretor, o

---

[207] Por motivos financeiros e desentendimentos com o patrocinador, *Que Viva México!* foi montado apenas em 1979, por Grigory Alexandrov, membro da equipe original formada em 1931, a partir de anotações minuciosas deixadas por Eisenstein. Em 1933, à revelia do cineasta, parte das cenas captadas por sua equipe foi utilizada por produtores norte-americanos para a realização do filme *Thunder over Mexico* (*Tempestade no México*). Em seu artigo, Lorenzo Mammì chama a atenção para o quanto os fotogramas do filme de Eisenstein, ainda que não finalizado, tornaram o México um lugar relevante no imaginário coletivo do século XX.

[208] MAMMÌ, *op. cit.*, 2010, p. 98.

[209] "O visitante, bastante jovem [trata-se de Gautherot], explicou que veio até a fazenda de Tetlapayac, pelo que lhe falou dela em Paris, o genial cineasta russo Eisenstein." *Apud* SEGALA, Lygia. "A viagem ao México: primeira reportagem fotográfica". In: ANGOTTI-SALGUEIRO, *op. cit.*, p. 103.

[210] O movimento folclórico brasileiro se formou e se institucionalizou no contexto das políticas nacionais populistas. Partia do conceito de que o folclore é parte das ciências antropológicas, manifestando-se por meio da cultura material e imaterial. Ver "Carta do Folclore Brasileiro" lançada durante o I Congresso Brasileiro de Folclore, em 1951, no Rio de Janeiro. *Apud* SEGALA, Lygia. "Folclore e cultura popular". In: ANGOTTI-SALGUEIRO, *op. cit.*, 2007, p. 235.

sociólogo e folclorista Edson Carneiro[211] até o golpe de 1964. As imagens de Gautherot integraram mapeamentos, inventários e foram publicadas em revistas desses órgãos.

Fig. 25 - Marcel Gautherot. Reisado. Maceió, c. 1943. Acervo IMS

Folguedos como o bumba-meu-boi, no Maranhão, ou o reisado, em Alagoas, eram fotografados em sequência para que fossem documentadas as diferentes etapas da encenação. Mesmo nessas séries em que predomina a intenção etnográfica – o que se traduz em enquadramentos frontais e na prioridade do registro sobre a composição –, há imagens em que o retratado se torna um personagem exemplar. No exemplo acima, a figura central em formato de triângulo remete à imagem da Virgem.

Gautherot conferiu uma conotação monumental aos pescadores, ao jangadeiro e à moça do reisado, pois transformou-os em ícones culturais, em personagens legados à memória coletiva. Ele se utilizava desse tipo de retórica visual nas ocasiões em que a representação de emblemas da nacionalidade estavam em pauta. Noutros casos, como em sua coleção de fotos da arquitetura brasileira, por exemplo, nota-se um cuidado permanente com a composição e a iluminação, mas apenas a série sobre Brasília possui um sentido épico.

A noção de respeito e de admiração pelo outro, tão presentes nas imagens de Gautherot, em alguns momentos se transforma na idealização do homem brasileiro ou

[211] Edson Carneiro foi membro do Instituto de Estudos Brasileiros (ISEB), militante do Partido Comunista e membro do Comando dos Trabalhadores Intelectuais em apoio às reformas do presidente João Goulart (1961-1964).

mesmo numa visão estereotipada da cultura nacional. O fotógrafo chegou a realizar o projeto de um livro que se chamaria *De l'Amazone au Tropique de Capricorne*[212], no qual editou suas imagens por aproximações temáticas e formais. Numa das páginas, ele coloca, por exemplo, uma foto de mulheres indígenas seminuas ao lado da reprodução de uma pintura de Di Cavalcanti com uma mulher de seios à mostra, provavelmente uma prostituta. Noutra, uma mulher e uma menina numa jangada aparecem novamente ao lado do retrato de uma mulata pintado por Di Cavalcanti. Além do preconceito em relação à nudez indígena, nessas edições Gautherot demonstra sua simpatia pelos modelos de brasilidade propagados por boa parte da arte moderna realizada no país.

Fig. 26 - Marcel Gautherot. Boneco do livro
De l'Amazone au Tropique de Capricorne, sem data. Acervo IMS

Fig. 27 - Marcel Gautherot. Boneco do livro
De l'Amazone au Tropique de Capricorne, sem data. Acervo IMS

[212] Livro inédito, cujo boneco não datado integra o acervo do Instituto Moreira Salles.

CORRESPONDÊNCIAS FOTOGRÁFICAS

A estruturação geométrica do motivo e a monumentalização do corpo foram recursos utilizados por fotógrafos como Pierre Verger[213] e Jean Moral, por exemplo, com quem Gautherot teve contato em Paris durante os anos de sua formação como fotógrafo.

Fig. 28 (esq.) - Pierre Verger. *Pesca com arpão*, Moorea, Polinésia, 1933
Bibl. Histórica da Cidade de Paris; Fig. 29 (dir.) - Jean Moral. Pernas em pirâmide, Lacanau, França, 1929. Col. Brigitte Moral[214]

No entre guerras, a produção fotográfica na França foi bastante heterogênea. Paris foi um lugar de encontro de surrealistas, construtivistas e, principalmente a partir de 1933, com a ascensão de Hitler, de fotojornalistas alemães. Em todo mundo, esse foi um período de grande expansão das revistas ilustradas e das agências de fotografia. Sobretudo a partir dos anos 1930, a linguagem fotográfica moderna, caracterizada pelos ângulos "de cima" e "de baixo", visões oblíquas, *close-ups*, pela fragmentação do assunto, nitidez e apuro técnico, foi assimilada pelo fotojornalismo e pela propaganda

[213] Pierre Verger tornou-se um destacado estudioso das relações culturais entre Brasil e África durante o século XIX, com ênfase na questão religiosa. Radicado no Brasil em 1946, viveu por trinta anos entre a cidade de Salvador e os países africanos Benin e Nigéria, atuando como fotógrafo e etnógrafo. Seu trabalho fotográfico no Brasil denota uma preocupação mais etnográfica que formal, desempenhando um papel muito importante na criação de imagens icônicas da população brasileira de origem africana. Em suas fotos realizadas na Bahia entre os anos 1940 e 1950, ele não demonstra tanta preocupação com a estruturação geométrica da composição. Por outro lado, há uma grande empatia e interação entre o fotógrafo e seus retratados, tendo algumas de suas imagens uma forte conotação erótica. VERGER, Pierre. *Retratos da Bahia – 1946 a 1952*. Salvador: Corrupio, 1990; VERGER, Pierre. *O mensageiro: fotografias 1932-1962*. Salvador: Fundação Pierre Verger, 2002.

[214] As duas fotografias foram reproduzidas do livro *O olho fotográfico: Marcel Gautherot e seu tempo*, p. 77 e p. 68.

comercial ou política[215]. Esses procedimentos identificados de modo geral como a "Nova Fotografia" haviam sido desenvolvidos até a metade dos 1920 em contextos distintos, com ênfases formais e discursos específicos, no âmbito do construtivismo russo, da *straight photography* norte-americana, da Bauhaus, da *nova visão* e da *nova objetividade* alemãs. Na década de 1930, o repertório da fotografia moderna deixou de ter conotações ideológicas precisas, passando a ser utilizado de maneira ampla por profissionais liberais de diferentes vertentes, sendo aplicado à publicidade e ao jornalismo, atendendo a causas revolucionárias ou a regimes fascistas e governos nacionalistas[216].

Gautherot começou a fotografar por volta de 1935. Esse foi também um momento de valorização da profissão e de reconhecimento da fotografia como um trabalho autoral, marcado pelo surgimento, em Paris, de uma geração que se tornaria mítica: Andre Kertész, Cartier-Bresson, Brassaï, Robert Doisneau, Robert Capa e David Seymour, entre outros, iniciaram suas carreiras na capital francesa mais ou menos nessa época. Parte deles circulava simultaneamente nos circuitos artísticos, sobretudo surrealista, e do jornalismo.

A fotografia francesa foi menos politizada do que o fotojornalismo alemão, que durante os anos 1920 havia se preocupado em retratar a pobreza e os efeitos do desemprego. Na França, o trabalho de André Kertész, um fotógrafo atento aos assuntos do cotidiano, às pequenas transações, olhares e momentos íntimos, tornou-se uma referência para artistas do porte de Brassaï e Cartier-Bresson, o que caracterizou a fotografia do país com um lirismo ligado ao registro de assuntos privados, distante de projetos sociais.

Ao mesmo tempo em que o repertório das vanguardas era incorporado (e diluído, do ponto de vista ideológico) pelos meios de comunicação de massa, os anos 1930 assistiu também a um recuo em relação ao experimentalismo formal das décadas anteriores e, em contrapartida, a uma valorização da técnica e da objetividade dos registros. Isso aconteceu em parte pela grande influência exercida em todos os setores pela nova objetividade alemã.

---

[215] No Brasil, esse vocabulário fotográfico seria incorporado pela imprensa e pela publicidade entre o fim dos anos 1930 e principalmente nos anos 1940, com a vinda de fotógrafos europeus para o país como Jean Manzon, Marcel Gautherot, Pierre Verger, Hildegard Rosenthal, Peter Scheier e Hans Gunther Flieg, sendo que alguns deles se profissionalizaram aqui.

[216] COSTA, Helouise. *Um olho que pensa. Estética moderna e fotojornalismo.* São Paulo: 1998. Tese de Doutorado – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 67.

A obra de Marcel Gautherot mostra, por um lado, que ele se formou nessa atmosfera complexa, efervescente e difusa, pois há momentos em que reconhecemos em seu trabalho enquadramentos de vocação construtiva, ou uma sensibilidade lírica voltada para cenas do cotidiano que lembra Cartier-Bresson. Por outro lado, seu interesse pela realidade em diferentes níveis (da cultura de um país às qualidades visuais de um determinado objeto, animal ou planta), seu preciosismo técnico, certo distanciamento e o sentido de clareza e nitidez na apresentação do assunto o identificam com as propostas da nova objetividade.

O termo nova objetividade surgiu em 1923, como título de uma exposição idealizada pelo crítico alemão Gustav Friedrich Hautlaub, reunindo pinturas de George Schrimpf, Christian Schad, George Grosz, Otto Dix e outros artistas alemães que, a seu ver, mantinham uma relação concreta e positiva com a realidade[217]. A nova objetividade identificava um interesse cada vez maior dos artistas pelo que acontecia em seu entorno, pela realidade imediata das ruas, dos becos, salões e subúrbios. Dizia respeito também a uma maneira distanciada e objetiva de representar esse cotidiano, sendo que, na época, o movimento foi percebido como um pós (ou anti) expressionismo. Para alguns artistas, era como se, naquele momento, a pintura deixasse de ser exemplo para a fotografia, tal como havia sido no pictorialismo, e passasse a ter a objetividade da máquina como modelo[218].

No campo da fotografia, a nova objetividade partiu de profissionais que se manifestaram contra o pictorialismo e contra o experimentalismo formal das vanguardas. Fotógrafos como Albert Renger-Patzsch, Karl Blossfeldt, August Sander e Hans Finsler que, apesar de suas particularidades, são identificados com o movimento, tinham em comum o interesse pela realidade, bem como a confiança na capacidade da fotografia de revelá-la. Para esses artistas, o mundo natural ou construído oferecia um campo infinito de possibilidades para a investigação visual e à fotografia cabia mostrá-lo da maneira mais precisa possível. Por isso, trabalhavam com filmes de grande formato, luz difusa, enquadramentos frontais e o máximo de foco. Como outras vanguardas, a nova objetividade defendia acima de tudo a especificidade da linguagem fotográfica. Mas, por outro lado, sua ênfase estava na capacidade da fotografia de

[217] A exposição acabou acontecendo dois anos depois. MICHALSKI, Sergiusz. *New objectivity: painting, graphic art and photography in Weimar Germany 1919-1933.* Colônia: Benedikt Taschen Verlag, 1994, p. 18.

[218] Essa observação não se aplica a todos os pintores identificados com a nova objetividade, apenas à obra de alguns deles, tais como Leo Breuer, Carl Barth, Rudolf Dischinger, Carl Grossberg e Fritz Burmann.

mostrar a natureza tal como ela é, e não no seu potencial de ser um instrumento para a criação de novas formas de ver o mundo, tal como proposto pelo formalismo russo e a nova visão.

Albert Renger-Patzsch foi a figura mais proeminente da nova objetividade. Em 1928, lançou um livro que deveria se chamar *Coisas*, de acordo com sua vontade, mas que veio a público sob o título *O mundo é lindo*, por determinação do editor. A publicação é composta por cem fotografias de assuntos aparentemente desconexos – peças de máquinas, plantas, pilhas de objetos, fábricas, chaminés, árvores etc. –, mas que, na verdade, fazem um elogio ao mundo industrial da Alemanha no entre guerras, ao mesmo tempo em que evidenciam uma mesma maneira de ver, uma forma direta, aparentemente fria e mecânica de isolar as coisas em enquadramentos fechados.

Fig. 30 - Albert Renger-Patzsch. Agave attenuata, 1923

Fig. 31 - Marcel Gautherot. Flora, c. 1956. Acervo IMS

Embora algumas fotos de plantas de Gautherot sejam extremamente parecidas com imagens feitas por Renger-Patzsch, o fotógrafo francês não tinha o mesmo olhar sistemático, tampouco o mesmo interesse específico por formas e materiais industriais que o fotógrafo alemão. A obra de Gautherot foi realizada no Brasil, num contexto muito distante da República de Weimar. O fotógrafo francês comportou-se de maneira mais livre, recorrendo aos ensinamentos da "Nova Fotografia" conforme lhe parecia adequado. Mas, apesar das inúmeras mediações necessárias, é notável que Gautherot estivesse mais próximo do registro preciso e do interesse pela realidade típicas da nova objetividade que do experimentalismo vanguardista dos anos 1920.

Ele operou, assim como muitos fotógrafos de sua geração, a partir de códigos que não eram exclusividade sua. É na monumentalização da cultura brasileira – celebrando a arquitetura moderna, conferindo dignidade aos indivíduos de todas as classes sociais e, em alguns momentos, escorregando em direção de um nacionalismo discutível – que reside a particularidade, a importância e o limite de sua obra. Para tanto, foi decisivo seu contato com intelectuais brasileiros como Lucio Costa e Edson Carneiro, preocupados com a modernização e, ao mesmo tempo, com a revelação e a preservação das tradições culturais do país. Decisiva também foi sua formação arquitetônica ligada às ideias de Le Corbusier, bem como o aprendizado fotográfico num ambiente de difusão da "Nova Fotografia" e, ao mesmo tempo, de contenção do experimentalismo vanguardista. A formação de Gautherot incluiu o ideal de construção e busca por uma realidade sã e iluminada que, como denotam algumas de suas fotos, ele parece ter identificado no Brasil.

CAPÍTULO 3

SOMBRAS E ARTE:

BRASÍLIA "ONÍRICA" E "BARROCA"

Fig. 1 - Marcel Gautherot. Palácio do Congresso Nacional, c. 1960. Acervo IMS

Em Brasília, Gautherot não encontrou dificuldades para estruturar suas imagens geometricamente, já que a própria arquitetura lhe forneceu motivos matemáticos. Por outro lado, a luz tropical e as amplas áreas vazias lhe impuseram o desafio de representar o espaço monumental sem incorrer numa monotonia acachapante. O problema se agravava pelo fato dele trabalhar com o filme de formato quadrado[219]. Lorenzo Mammì notou que o fotógrafo muitas vezes contornou essa dificuldade ocupando o primeiro plano com sombras de edifícios ou de pessoas[220]. Nas fotos do eixo monumental já construído, as sombras em primeiro plano se tornaram um de seus principais recursos de composição: elas ocupam e demarcam a vastidão do território,

[219] Quando publicadas em revistas, as fotos de Gautherot eram frequentemente cortadas de modo a se adaptarem ao *layout* da publicação. Mesmo assim, seus contatos sugerem que, ainda que pudessem ser editadas, ele trabalhava a composição em toda área do negativo 6x6.

[220] O crítico discorre sobre uma imagem da Esplanada dos Ministérios em construção, na qual a sombra densa e ondulada, em primeiro plano, assume um aspecto vegetal, sendo comparada às raízes e árvores fotografadas pelo artista na Amazônia, nos anos 1940. MAMMÌ, *op. cit.*, 2010, pp. 96-105.

criam formas geométricas, diagonais, ritmos e novas perspectivas que reforçam a profundidade das cenas[221].

Como vimos no capítulo anterior, outra maneira de Gautherot despertar o interesse pela paisagem de Brasília foi dar a ela um aspecto plástico uniforme. Fez isso equilibrando os tons de cinza do céu sem nuvens, das superfícies arquitetônicas lisas e dos chãos vazios[222]. A atmosfera transparente e o aspecto artificial dessas paisagens estão relacionados também com o fato do artista colocar todos os planos em foco, produzindo uma espécie de hipervisão da cena e distinguindo assim suas imagens da experiência "real" da visão, na qual os objetos à distância perdem definição. Ele dispõe de uma técnica tão precisa que faz o "real" parecer irreal.

Em Brasília, a objetividade e a clareza características de sua obra, quando combinadas à presença marcante de sombras densas e perspectivas agudas, criam um resultado inusitado, pois a tornam muito semelhante, do ponto de vista formal, às obras iniciais do pintor italiano Giorgio de Chirico realizadas entre 1911 e 1915, durante sua primeira estada em Paris[223]. Não foram encontrados documentos relatando a ligação entre os dois artistas. No entanto, como veremos adiante, Brasília foi comparada às paisagens de Giorgio de Chirico por intelectuais e escritores ao criticarem o que percebiam como um urbanismo autocrático.

GIORGIO DE CHIRICO E A PRAÇA DOS TRÊS PODERES POR MARCEL GAUTHEROT

Na foto da praça dos Três Poderes (fig. 2), uma escada que parece dar para o nada[224] e a presença insólita da escultura *A Justiça*, de Alfredo Ceschiatti, remetem aos elementos enigmáticos, às estátuas fantasmagóricas e aos sólidos geométricos de função inexplicável que habitam as pinturas de Giorgio de Chirico. A praça vazia, os edifícios ao fundo, o horizonte distante cortando a cena ao meio e a sombra triangular de uma construção que é vista apenas parcialmente, em primeiro plano, aproximam ainda mais esta fotografia da estrutura compositiva das telas de Giorgio de Chirico, sobretudo daquelas pautadas nas praças italianas com amplas áreas livres rodeadas por construções que remetem ao renascimento ou ao neoclassicismo.

---

[221] Ver figuras 7 e 19 do Capítulo 2.
[222] Ver figura 8 do capítulo 2.
[223] De Chirico pintou praças italianas até seu falecimento, nos anos 1970, tendo datado algumas de suas obras como se tivessem sido feitas várias décadas antes. Para as análises realizadas nesse texto, considerei trabalhos comprovadamente produzidos no início de sua carreira, em Paris, na década de 1910.
[224] A escada dá acesso a uma sala subterrânea onde hoje funciona o Espaço Lucio Costa, aberto à visitação pública, com maquetes de Brasília, informações sobre a cidade e cópias do relatório vencedor do concurso do plano piloto.

Fig. 2 - Marcel Gautherot. Praça dos Três Poderes vista
do Supremo Tribunal Federal, c. 1960. Acervo IMS

Fig. 3 - Giorgio de Chirico. *O enigma de um dia II*, 1914. Óleo sobre tela. Acervo MAC/USP

Em *O enigma de um dia II*, vemos uma praça monumental quase vazia, volumes delineados em *chiaroscuro*, sombras longas em diagonal, figuras humanas pequenas e distantes como aquelas que costumam circular na Brasília fotografada por Gautherot[225]. Nas pinturas realizadas na década de 1910, o artista combina esculturas que remetem à antiguidade clássica, estátuas de personagens contemporâneos e elementos modernos como a chaminé de uma fábrica ou o trem no horizonte da obra mostrada na figura 3. Apesar da técnica de representação ilusionista e de escritos nos quais o artista por vezes se refere a praças de Turim[226], suas pinturas não representam lugares específicos. Parecem com a cena congelada de um sonho, ou de um pesadelo, constituído pela vaga lembrança de cidades históricas que, no entanto, são também as cidades modernas onde se vivenciam as mudanças da era industrial. Em suas paisagens, o ar é pesado, predomina a sensação de inércia, angústia e solidão.

No entanto, segundo Giorgio de Chirico, seus quadros não provém de sonhos[227], mas de uma experiência "metafísica", ou uma "revelação" que acontece a partir da observação distanciada do mundo real. No texto "Meditações de um pintor", de 1912, ele recorre ao filósofo alemão Arthur Schopenhauer – que junto de Friedrich Nietzsche é uma das referências mais importantes de sua obra – para explicar como se dá essa revelação:

> Uma obra de arte realmente imortal só pode nascer pela revelação. Schopenhauer foi quem melhor definiu e também (porque não?) explicou esse momento quando, em *Parerga und Paralipomena*, diz: "Para ter idéias originais, extraordinárias e até imortais, basta que nos isolemos do mundo por alguns momentos tão completamente que os fatos mais comuns nos pareçam novos e desconhecidos; é assim que eles revelam sua verdadeira essência."[228]

De acordo com o crítico norte-americano James Thrall Soby, os escritos de Friedrich Nietzsche tiveram especial importância na definição das praças italianas e naturezas-mortas como assuntos das obras iniciais de Giorgio de Chirico. O filósofo propõe também uma reavaliação de situações e de objetos do cotidiano, sugerindo a existência de significados ocultos sob as aparências, o que teria sido decisivo na

---

[225] Ver novamente figuras 7 e 19 do Capítulo 2; ver fig. 11 deste Capítulo.
[226] SOBY, James Thrall. *Giorgio de Chirico.* Nova York: The Museum of Modern Art, 1968.
[227] DE CHIRICO, Giorgio. "Sobre a arte metafísica". *Valori Plastici.* Roma, ano I, nº 4-5, abril-maio 1919. In: CHIPP, Herschel B.. *Teorias da arte moderna.* São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 453.
[228] DE CHIRICO, Giorgio. "Meditações de um pintor", 1912. In: CHIPP, *op. cit.*, p. 402.

formulação das cenas de aspecto onírico, mas de fatura realista, que caracteriza as obras do pintor italiano[229].

O termo *pittura metafisica* foi cunhado em 1917 por De Chirico e Carlo Carrá, quando ambos estavam internados em um hospital militar em Ferrara, mas se refere a um vocabulário estético desenvolvido pelo primeiro desde aproximadamente 1913. A proposta surge sem um programa específico, tampouco o termo "metafísico" se refere a uma definição filosófica precisa. Ainda assim, a expressão *pittura metafisica* identifica cenas arquitetônicas calmas e vazias, caracterizadas por um sentido de mistério e alucinação criado por perspectivas artificiais e pela justaposição ilógica de objetos representados de forma realista, recurso que mais tarde será adotado pelos surrealistas. Entre 1918 e 1921, data em que o movimento se dispersa, a revista italiana *Valori Plastici* publica textos de Carrá e de De Chirico na tentativa de definir uma estética metafísica[230]. Em "Sobre a arte metafísica", de 1919, de Chirico explica:

> (...) Tudo tem dois aspectos: um normal, que quase sempre vemos e é visto pelas pessoas em geral; o outro, o espectral ou metafísico, que só pode ser visto por raras pessoas num momento de clarividência ou de abstração metafísica, tal como certos corpos, que existem dentro da matéria e não podem ser penetrados pelos raios de sol, só aparecem sob a força da luz artificial, sob o raio-X, por exemplo[231].

Ainda de acordo com Soby, teria sido também por meio da obra de Nietzsche que o pintor se interessou pela luminosidade típica do outono europeu, quando as cidades são invadidas por longas sombras. Em seu diário publicado em 1945, De Chirico afirma que, para ele, o dado mais impactante na obra do filósofo alemão foi:

> (...) Uma estranha e profunda poesia, infinitamente misteriosa e solitária, baseada no *Stimmung* (que pode ser traduzido como… atmosfera), baseado, quero dizer, no *Stimmung* de uma tarde de outono quando o tempo está claro e as sombras são mais longas que no verão, pois o sol está começando a baixar. A cidade italiana onde isso é mais notável é Turim.[232]

---

[229] *Ibidem*, p. 28.
[230] Giorgio Morandi também participa do movimento nesse período.
[231] DE CHIRICO, Giorgio. "Sobre a arte metafísica". In: CHIPP, *op. cit.*, p. 456.
[232] "(…) A strange and profound poetry, infinitely mysterious and solitary, based on *Stimmung* (which might be translated… as atmosphere), based, I say, on the *Stimmung* of an autumn afternoon when the weather is clear and the shadows are longer than in summer, for the sun is beginning to be lower. (…) The Italian city where this extraordinary is most apparent is Turin." DE CHIRICO, Giorgio. *Memoire della mia vita*. Roma: Astrolabio, 1945, apud SOBY, *op. cit.*, 1968, p. 28.

Pelas razões que já expusemos acima, uma luz semelhante a essa descrição é utilizada por Gautherot em boa parte de suas fotografias de Brasília.

Na interpretação de Argan, o uso da perspectiva clássica em De Chirico não resulta na representação da realidade, mas na evocação da ideia de nulidade e vazio[233]. Além da função de construir um espaço de aparência monumental no plano bidimensional, em suas telas a perspectiva parece exagerada ou é transgredida pela presença de mais de um ponto de fuga na imagem, ou fora dela. Em *Gare Montparnasse (A melancolia da partida)*, os diferentes pontos de fuga criam um espaço fragmentado e de aspecto deformado. Além disso, a perspectiva proeminente que forma a sequência de colunas à direita da estação não é acompanhada pela linha do que parece ser a ponta de uma construção à direita do quadro. Isso faz com que a rampa de acesso aos trens, onde caminham as duas figuras, perca o efeito de profundidade, apresentando-se como uma forma plana. A relação entre plano e profundidade se torna ambígua.

Fig. 4 - Giorgio de Chirico. *Gare Montparnasse (A melancolia da partida)*, 1914. Col. particular

[233] ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna.* São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 504.

Fig. 5 - Giorgio de Chirico. *Mistério e melancolia de uma rua*, 1914.
Óleo sobre tela, 88 x 72 cm. Col. particular

Três características das obras do pintor coincidem especialmente com os recursos de composição utilizados por Gautherot em Brasília: 1. sombras que desenham formas geométricas e recortam os planos; 2. sombras de pessoas ou construções ausentes na cena; 3. sombras projetadas numa direção diferente daquela para onde convergem as linhas da perspectiva que desenham o espaço[234]. No caso do fotógrafo, o terceiro aspecto acontece sobretudo em imagens das rampas do Congresso Nacional, onde uma sombra densa cria formas geométricas e novas perspectivas, dificultando de imediato o reconhecimento do lugar. São momentos de exceção em que o fotógrafo se distancia da representação realista do referente, criando espaços recortados, em que a relação entre plano e profundidade se torna também ambígua. A figura 6 apresenta uma perspectiva vertiginosa, ao mesmo tempo em que o triângulo formado pelas linhas da rampa e sua sombra se impõe de imediato como uma forma plana[235]. Na figura 7, as sombras à esquerda e à direita da rampa formam também triângulos de aparência plana[236].

[234] Ver figuras 7, 15 e 19 do Capítulo 2, e figuras 1, 4, 5 e 6 deste Capítulo.
[235] Essa análise se aplica também à figura 19 do Capítulo 2.
[236] Na figura 15 do Capítulo 2, a sombra à direita cria o mesmo efeito de forma plana.

Fig. 6 – Marcel Gautherot. Palácio do Congresso Nacional, c. 1960. Acervo IMS

Fig. 7 – Marcel Gautherot. Palácio do Congresso Nacional, c. 1960. Acervo IMS

Como em *Gare Montparnasse (A melancolia da partida)*, nestas fotos a representação do espaço ganha contornos inverossímeis. No entanto, é essencial sublinhar que, no caso de Gautherot, a divisão da cena em seções nunca compromete a unidade da composição.

Os lugares pintados por De Chirico pertencem a um tempo abstrato e, neles, conforme Argan, o elemento clássico é a essência de seu sentido metafísico. Para o

pintor, a arte estaria acima da história: “A arte, em suma, não quer manter qualquer relação com o mundo presente, não quer combater por causa alguma, não quer esposar nenhuma ideologia; quer ser apenas ela mesma (...)”.[237]

A meu ver, nas fotografias de Gautherot, o aspecto etéreo e extratemporal existe para reforçar a idéia de permanência e o mito do desenvolvimento. Suas imagens de arquitetura afirmam a conquista do território, o domínio da técnica, a riqueza e a ordem que deveriam se tornar perenes a partir de Brasília. Enquanto a obra do pintor italiano denota uma atmosfera sufocante, o trabalho de Gautherot, de modo geral, continua sugerindo um ambiente salubre, arejado e solar.

Mas, as sombras em primeiro plano agregam também um aspecto contraditório e ambíguo ao trabalho do fotógrafo francês. Por um lado, sua função é aplacar a intensidade da frequentemente cegante luz tropical. Angulosas e pontiagudas, elas conferem um sentido de velocidade à representação de Brasília, acentuando o teor arrojado dos projetos de Niemeyer, Costa e JK. Por outro lado, as sombras retiram uma parcela do caráter edificante da obra de Gautherot, acrescentando um sentido existencial, sobretudo, aos autorretratos. Algumas dessas imagens vieram a público apenas nos últimos anos[238]. O contato com essas fotos amplia nosso conhecimento sobre o escopo de preocupações e experimentações formais presentes no conjunto da obra de Gautherot sobre a capital, evidenciando que essa produção não foi motivada exclusivamente por razões propagandísticas.

Gautherot criou imagens altamente sugestivas e de caráter icônico, mas não me parece que fosse sua intenção revelar significados ocultos sob as aparências, nos mesmos termos que Giorgio de Chirico. Ainda assim, talvez a fotografia tenha sido, para ele, uma forma de fixar aquilo que o pintor italiano entedia como um momento de “revelação”, ou seja, uma sensação de afastamento e estranhamento em relação à realidade.

Uma obra documental como a praticada por Gautherot nasce do encontro com uma situação preexistente, ainda que o fotógrafo trabalhe com uma margem bastante ampla de interpretação e ordenação dos elementos que estão à sua frente, sendo responsável por direcionar o sentido final da imagem. No registro de arquitetura, as intenções do fotógrafo muitas vezes se confundem com as propostas do arquiteto. Por

---

[237] ARGAN, *op. cit.*, 1992, p. 372.
[238] Refiro-me, sobretudo, às publicações ANGOTTI-SALGUEIRO, *op.cit.*, 2007; ESPADA, *op.cit.*, 2010; BURGI, TITAN, *op. cit.*, 2010.

isso, as semelhanças aqui apontadas entre as imagens de Gautherot e de Giorgio de Chirico devem envolver também um questionamento sobre os atributos "metafísicos" e "surrealistas", como às vezes são identificados, dos projetos e espaços de Brasília.

O "SURREALISMO" DE NIEMEYER

Segundo Niemeyer, na criação dos projetos para o centro cívico:

> Lembrava-me da praça de São Marcos, na Itália, com o palácio dos Doges, da catedral de Chartres, de todos esses monumentos que acabava de conhecer, obras que causam um impacto indescritível pela beleza e audácia com que foram realizadas, sem contribuírem para a emoção razões técnicas ou funcionais[239].

No mesmo depoimento, ao comentar especificamente o projeto para a praça dos Três Poderes, o arquiteto menciona o pintor francês Jean Carzou:

> Não a pretendia fria e técnica, com a pureza clássica, dura, já esperada das linhas retas.
>
> Desejava vê-la, ao contrário, plena de formas, sonho e poesia, como as misteriosas pinturas de Carzou. (...) Formas que não pesassem no chão, como uma imposição técnica, mas que mantivessem os palácios como que suspensos, leves e brancos, nas noites sem fim do Planalto[240].

Provavelmente, Niemeyer referia-se à dimensão fantástica das pinturas de Carzou realizadas durante a guerra e logo após 1945, pois evocam um mundo de perspectivas vazias e silenciosas, formado por entulhos, ruínas, charretes destruídas, árvores incineradas e canhões enferrujados. De acordo com o artista, "(...) para mim, todas as coisas parecem banhadas por uma luz extraterrestre. É essa mistura de sonho e realidade que me assombra."[241] Suas paisagens desoladoras são por vezes habitadas por arlequins, por um São Jorge em luta com o dragão, personagens femininas semelhantes a fadas e figuras esqueléticas que caminham a esmo.

Jean Carzou foi também desenhista e gravador. Suas pinturas são marcadas por um grafismo conciso e cerrado. Nelas, as formas são construídas a partir de um emaranhado de linhas que em nada lembra as superfícies lisas e homogêneas das obras de Niemeyer. Por outro lado, podemos ver uma correspondência entre a aparência leve dos edifícios do arquiteto e as formas delgadas das construções que aparecem nas pinturas de Carzou, embora as obras do artista francês tenham um aspecto sombrio e às

---

[239] NIEMEYER, *op. cit.*, 2006, p. 10.
[240] *Ibidem*, 2006, p. 29.
[241] "(...) Pour moi, toute chose me parait baigner dans une lumière extra-terrestre. C'est ce mélange de revê et de realité qui me poursuit." CARZOU, Jean *apud* FELS, Florent, *Carzou.* Genebra: Pierre Cailler, 1955, pp. 15-16.

vezes lúgubre, diferente da luminosidade radiante do país tropical. O pintor cria cenários que remetem à destruição da guerra, enquanto o brasileiro, num viés otimista, constrói um mundo possível após o conflito.

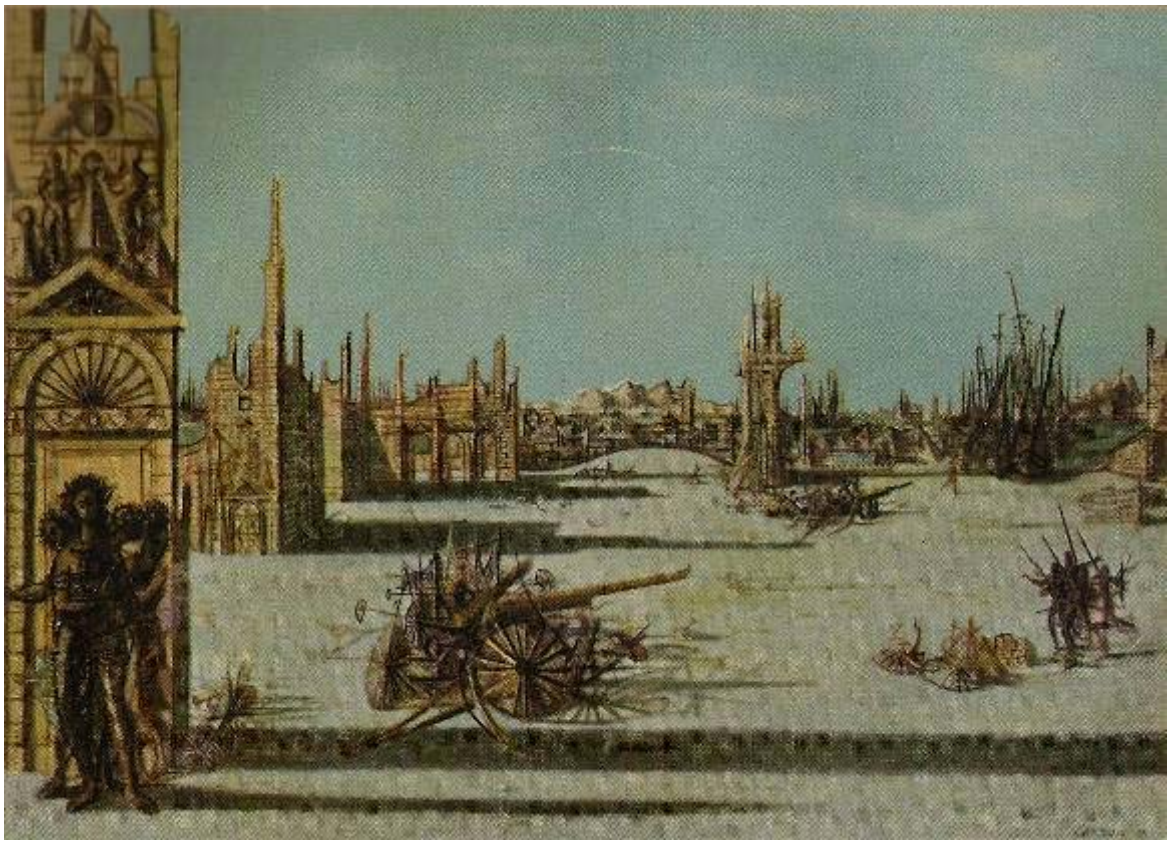


Fig. 8 – Jean Carzou. O porto abandonado, 1951. Museu de Adelaide, Austrália

Não há paralelos entre os sólidos geométricos de Niemeyer e as edificações ecléticas representadas nas obras de Carzou, mas a comparação se justifica nos céus límpidos e amplos, nos espaços vazios e nas perspectivas agudas que caracterizam as pinturas do artista francês. Além disso, a escultura *Os guerreiros*, de Bruno Giorgi, na praça dos Três Poderes, com sua forma delgada e conotação arcaica em contraste com os amplos espaços vazios que a cercam, lembra os objetos queimados ou enferrujados que aparecem nas pinturas em questão.

Discursos sobre a obra de Niemeyer frequentemente a relacionam com o surrealismo, como faz o crítico David Underwood:

> As violentas oposições de Niemeyer, suas formas biomórficas e sua fonte natural de inspiração convidam a uma comparação com a busca surrealista do fantástico e do automático. O método de desenho de Niemeyer, está claro, nunca é puramente automático, técnica explorada pelos surrealistas; ele

> combina tanto o racional como o irracional. Mas o aspecto racional de sua visão de arte – sua análise preliminar do plano e dos recursos disponíveis, assim como seu determinismo contextual (a crença de que a arquitetura é fundamentalmente condicionada pela sociedade e pelo meio que a produz) – fez com que alguns observadores incorressem no erro de desprezar qualquer ligação sua com o surrealismo. E no entanto o próprio Niemeyer confessa um gosto pessoal pela escultura surrealista e pelas misteriosas paisagens de Yves Tanguy e Jean Carzou. Suas últimas obras revelam igualmente afinidades com a fluida composição e a forma biomórfica de Joan Miró. (...)
>
> A busca surrealista caracteriza-se geralmente por uma exploração psicológica de cunho freudiano das riquezas ocultas da mente humana. (...) Também na obra de Niemeyer há um interesse por sonhos e segredos internos que se revelam ou disfarçam nas formas utilizadas pelo artista. O surrealismo e a arquitetura de Niemeyer baseiam-se ambos em uma aceitação do mundo dos sonhos e dos desejos internos, sexuais e espirituais que o artista busca libertar[242].

Como pondera o autor, o processo de trabalho de Niemeyer não apresenta parentesco com os métodos surrealistas do automatismo psíquico. Por outro lado, Underwood procura aproximar a "liberdade criativa" tantas vezes reivindicada por Niemeyer ao movimento surrealista, como se sua criatividade fosse sempre consequência de desejos reprimidos e, por isso, os projetos do arquiteto lembrariam formas femininas[243]. No entanto, passado mais de meio século do surgimento do surrealismo, podemos supor que a relação entre inconsciente e imaginação não determina necessariamente uma identificação com o movimento. No caso de Brasília, o suposto afloramento do "inconsciente" em Niemeyer não parece revelar uma subjetividade reprimida, mas propor obras que surpreendem pela junção entre monumentalidade e leveza.

Uma característica do surrealismo histórico[244] é a justaposição inesperada de objetos não relacionados: o famoso "encontro casual de um guarda-chuva com uma máquina de costura sobre uma mesa de dissecações"[245] proposto por Lautréamont. Esse tipo de combinação deu origem a obras célebres como o *Telefone-lagosta*, 1936, de Salvador Dalí, o *Objeto (Café da manhã de pele)*, 1936, de Meret Oppenheim, ou o *Cadeau* (*Presente*), 1921, de Man Ray.

Mas o encontro entre a monumentalidade e a leveza nas obras de Niemeyer em Brasília seria suficiente para argumentar uma filiação surrealista? A surpresa causada pelos projetos do arquiteto não tem a mesma natureza do tipo de estranheza provocada

---

[242] UNDERWOOD, *op. cit.*, 2003, pp. 74-75.
[243] *Ibidem*, p. 75.
[244] Refiro-me às características do movimento delimitadas de forma categórica por André Breton nos anos 1920 e 1930.
[245] LAUTRÉAMONT. *Os cantos de Maldoror*, *apud* BRADLEY, Fiona. *Surrealismo.* São Paulo: Cosac Naify, 1999, p. 28.

pelas obras surrealistas citadas acima. No caso de *Cadeau*, os pregos na superfície lisa do ferro de engomar não apenas inviabilizam o uso do objeto, mas fazem pensar numa roupa qualquer sendo destruída por ele. A xícara, a colher e o pires revestidos de pelos, de Meret Oppenheim, causam repulsa. A imagem da lagosta sobre o gancho do telefone, de Dalí, pode também suscitar algum tipo de fobia. Diferente disso, a leveza das formas de Niemeyer provocam admiração, não o estranhamento, a ojeriza ou mesmo se propõem a inviabilizar a funcionalidade da construção, como acontece com o ferro de passar roupas de Man Ray. Niemeyer é um artista moderno que busca a beleza, a elegância e a ideia de suspensão das contingências históricas, ou o alheamento dos "problemas da vida", conforme o próprio arquiteto[246].

Creio que a ideia de suspensão presente em seus projetos justifica o sentido "metafísico" ou "onírico" por vezes atribuído ao centro cívico de Brasília[247]. Para isso, contribuem também as perspectivas monumentais determinadas pelo plano piloto somadas à austeridade da praça dos Três Poderes. No dia a dia, quando o lugar não é palco de eventos oficiais, a amplidão do eixo monumental causa a impressão de uma distância inalcançável, a sensação de solidão e impotência que explica sua comparação com a dimensão nostálgica das obras de Giorgio de Chirico.

Além disso, como o pintor italiano, embora de uma maneira particular, na praça dos Três Poderes, Niemeyer combina passado e presente. Encontramos ali ecos da antiguidade clássica (as colunas dos palácios, o mármore e a escultura *A Justiça*, de Ceschiatti) junto com sólidos geométricos de concreto armado e o sentido despojado das superfícies lisas e das transparências características da arquitetura moderna. Nesse lugar, o insólito advém da idéia de suspensão, do céu imenso, do vazio monumental combinado à claridade ofuscante, sem encontrar algo que a atenue, refletida no chão branco de ladrilho português.

Ainda assim, a relação da obra do arquiteto e, mais especificamente, da estética da praça dos Três Poderes com o surrealismo exige ponderação, pois, como já argumentado, suas intenções não coincidem de todo com as propostas dos artistas ligados àquele movimento histórico. Por outro lado, é preciso também considerar que o surrealismo foi uma das vanguardas de maior alcance cultural do século XX, cujos

---

[246] NIEMEYER, Oscar. "Forma e função na arquitetura". *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*, nº 21. Rio de Janeiro, dez. 1960, p. 7.

[247] Veremos adiante citações do embaixador Wladimir Murtinho e do escritor Alberto Moravia que usam esses termos para descrever Brasília, e textos de Clarice Lispector representando a cidade como um cenário onírico.

pressupostos, ainda que sem o rigor conceitual original, continuam estimulando criações, não apenas no campo das artes visuais, mas na publicidade, no cinema, na música e na arquitetura.

BRASÍLIA SOB QUESTÃO

Para Lucio Costa, a praça dos Três Poderes seria um monumento à democracia, "o Versalhes do Povo"[248]. No entanto, o plano que daria luz e liberdade de circulação a todos foi também interpretado como um espaço autocrático, sendo comparado aos ambientes asfixiantes das praças de Giorgio de Chirico.

Para o embaixador Wladimir Murtinho[249], a presença de esculturas no espaço de Brasília não se trata de "arte integrada no sentido verdadeiro". A capital seria "um espaço metafísico" no qual a "ideia de grande praça solta e um objeto no meio, que se encontra nos quadros de Giorgio de Chirico, é reencontrada (...)". E complementa que, na cidade, "a perspectiva é tão forte que acaba 'placando' (*sic*) os objetos. (...) As esculturas, aqui, estão mas não contam"[250].

O escritor italiano Alberto Moravia descreveu Brasília como barroca, opressiva e alucinante. Sobre o Congresso Nacional, ele escreve:

> As duas torres sobem, sobem, repletas de centenas de janelas; no final, abaixo delas surge um longo edifício horizontal sobre o qual pousam duas frigideiras enormes de cimento amarelado, uma virada para baixo e a outra virada para cima. Por um momento os olhos não acreditam no que veem, uma vez que, enquanto até um arranha-céu altíssimo é aceitável justamente porque é geométrico, a naturalidade de uma sopeira que parece ser feita para o apetite de um gigante tem alguma coisa de alucinante. (…) Não há gigantes; mas a impressão de gigantismo arquitetônico e, portanto, de esmagamento e aniquilação da figura humana permanece e se afirma durante toda a visita. Brasília foi construída por vontade de Kubitschek, que é um presidente democrático, para um Brasil democrático. Mas a observação daqueles edifícios que se elevam como torres no meio de enormes espaços vazios faz pensar em lugares e monumentos de antigas autocracias (…). A atmosfera ditatorial é, por outro lado, confirmada pela solidão metafísica dos lagos de asfalto em que surgem os edifícios. Essas solidões urbanas antecipadas nas perspectivas surrealistas de De Chirico e Salvador Dalí expressam muito bem o sentido de mistério e desorientação que o homem moderno sente diante dos poderes que o governam.

---

[248] COSTA, Lucio. "Sobre a construção de Brasília". Depoimento prestado ao jornalista Cláudius Ceccon. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 nov. 1961. In: XAVIER, *op. cit.*, 1962, p. 344.

[249] O embaixador Wladimir Murtinho, um grande promotor de atividades culturais no âmbito do Ministério das Relações Exteriores, foi um importante colaborador de Oscar Niemeyer na elaboração e na construção do palácio do Itamaraty. Além de fornecer dados para a definição do programa do palácio, Murtinho participou da escolha dos artistas que teriam obras integradas ao projeto, e forneceu suporte burocrático e jurídico a Niemeyer durante a construção. Ao longo da década de 1960, foi responsável também por coordenar a transferência do Itamaraty do Rio de Janeiro para Brasília.

[250] Entrevista gravada com Wladimir Murtinho, Brasília, 5 abr. 1979. PRIETO, Sonia. *Bruno Giorgi: quatro décadas de escultura.* Dissertação de mestrado. 1981. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 205.

> (…) Mas, para entender Brasília, é preciso, em nossa opinião, referir-se ao Brasil colonial da Bahia e outras cidades barrocas do litoral. Ao barroco delirante das igrejas coloniais corresponde, de fato, no sentido psicológico, o gigantismo não menos exaltado de Brasília. Fica claro que estamos diante de uma explosão barroca mascarada de funcionalismo. (...) Uma concepção grandiloquente, embora expressa com uma linguagem moderna.[251]

Na opinião do autor, assim como as igrejas barrocas ostentavam o poder do colonizador português, Brasília ostentava o poder do Estado colonizador do sertão. O espanto causado pelas formas das cúpulas do Congresso fazem com que o escritor identifique algo de amedrontador e irreal naquele lugar. Parte dessa sensação de "irrealidade" está relacionada com o impacto que o tamanho do empreendimento causava a todos. Além disso, a capital frustrava alguns dos símbolos de identidade nacional mais arraigados – a paisagem litorânea paradisíaca, o ambiente caloroso e hospitaleiro, a terra do carnaval –, causando portanto estranhamento tanto nos brasileiros quanto nos visitantes internacionais.

É comum que os relatos sobre Brasília adquiram um forte acento poético, como é o caso do plano piloto de Lucio Costa, ou mesmo de textos de Juscelino Kubistchek sobre a capital[252]. Essa característica é especialmente notável nos dois textos de Clarice Lispector sobre a cidade – "Nos primeiros começos de Brasília" (1964) e "Brasília: esplendor" (1974)[253] – ambos impregnados do sentido autobiográfico que identificam a prosa da escritora.

O primeiro deles é como uma fábula fundadora de um mundo antigo, em que é forte também a impressão de perplexidade e "irrealidade". Brasília surge como o cenário de um sonho:

> Brasília é construída na linha do horizonte. Brasília é artificial. Tão artificial como devia ter sido o mundo quando foi criado. Quando o mundo foi criado, foi preciso criar um homem especialmente para aquele mundo. Nós somos todos deformados pela adaptação à liberdade de Deus. Não sabemos como seríamos se tivéssemos sido criados em primeiro lugar e depois o mundo deformado às nossas necessidades. Brasília ainda não tem o homem de Brasília. Se eu dissesse que Brasília é bonita, veriam imediatamente que gostei da cidade. Mas se digo que Brasília é a imagem de minha insônia veem nisso uma acusação. Mas minha insônia não é bonita nem feia, minha insônia sou eu, é vívida, é o meu espanto. É ponto e vírgula. Os dois arquitetos não pensaram em construir beleza, seria fácil: eles

---

[251] MORAVIA, *op. cit.*
[252] KUBITSCHEK, Juscelino. *Por que construí Brasília*?. Rio de Janeiro: Editora Bloch, 1975.
[253] "Nos primeiros começos de Brasília" foi escrito em 1962 e publicado pela primeira vez em 1964, como parte do volume de crônicas *Para não esquecer*. "Brasília: esplendor", de 1974, foi divulgado no ano seguinte, no livro *Visões do esplendor: impressões leves*, junto ao primeiro texto. Portanto, nesse segundo livro, os dois escritos formam um único grande texto sobre a capital.

> ergueram o espanto inexplicado. A criação não é uma compreensão, é um novo mistério. – Quando eu morri, um dia abri os olhos era Brasília. Eu estava sozinha no mundo, havia um táxi parado. Sem chofer. Ai que medo. – Lucio Costa e Oscar Niemeyer, dois homens solitários. – Olho Brasília como olho Roma: Brasília começou como uma simplificação final de ruínas. A hera ainda não cresceu.
>
> (...) Brasília é um passado esplendoroso que já não existe mais. Há milênios desapareceu esse tipo de civilização. No século IV a. C. era habitada por homens e mulheres louros e altíssimos que não eram americanos nem suecos e que faiscavam ao Sol. Eram todos cegos. (...) A raça se extinguiu porque nasciam poucos filhos. Quanto mais belos os brasiliários, mais cegos e mais puros e mais faiscantes, e menos filhos. (...) – Foi construída sem lugar para ratos. Toda uma parte nossa, a pior, exatamente a que tem horror de ratos, essa parte não tem lugar em Brasília. Eles quiseram negar que a gente não presta. Construção com espaço calculado para as nuvens. O inferno me entende melhor. Mas os ratos, todos muito grandes, estão invadindo. Essa é uma manchete invisível nos jornais. – Aqui eu tenho medo. – A construção de Brasília: a de um Estado totalitário.[254]

Nesses excertos, é possível entrever uma crítica mais ou menos sutil ao urbanismo funcionalista e à estética moderna de Brasília. As frases "Quando o mundo foi criado, foi preciso criar um homem especialmente para aquele mundo. Nós somos todos deformados pela adaptação à liberdade de Deus.(...) Brasília ainda não tem o homem de Brasília" remetem à imagem do arquiteto como uma espécie de demiurgo confiante em sua capacidade de moldar o comportamento humano e solucionar os problemas da vida moderna por meio do planejamento. Fazem pensar também no aspecto programático das vertentes construtivas que queriam preparar o novo homem para a nova sociedade. "(...) uma simplificação final de ruínas" dá a ideia de uma ruína fabricada, artificial, do monumento de uma história que ainda não aconteceu. Os "brasiliários" belos, cegos, faiscantes, puros e estéreis podem ser uma metáfora da claridade saneadora que banha a cidade por todos os cantos. "Foi construída sem lugar para ratos" sugere um lugar asséptico onde não pode haver sujeira nem erro, onde o homem não pode temer nem pecar. Por fim, a manchete sobre o Estado totalitário. Ainda assim, o texto não adere a um ponto de vista maniqueísta, pois a autora mantém uma postura ambígua: "Se eu dissesse que Brasília é bonita, veriam imediatamente que gostei da cidade".

Clarice Lispector transforma em prosa poética algumas das críticas e dúvidas em relação a Brasília que vieram a público na época de sua construção e inauguração. No Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, realizado no Brasil, em

[254] LISPECTOR, Clarice. "Nos primeiros começos de Brasília". In: *Visão do esplendor: impressões leves.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

1959, a partir do tema "Cidade nova: síntese das artes"[255], os participantes estiveram longe de um consenso sobre o urbanismo e a arquitetura da capital, embora poucos tenham questionado diretamente a cidade. Tanto que, no fim da quarta sessão do encontro, o norte-americano Meyer Schapiro reclamou a ausência de um debate sobre o caráter das formas de Brasília, acusando a deficiência da crítica de arquitetura[256].

Um dos momentos mais polêmicos do encontro ocorreu durante a segunda sessão sobre "Urbanismo", quando o crítico italiano Bruno Zevi apontou a crise da arquitetura moderna afirmando que suas formas e pressupostos não davam mais conta dos desafios impostos pela sociedade contemporânea. Ele ponderou suas objeções a Brasília dizendo que os problemas da cidade eram os defeitos da cultura arquitetônica atual: "Se há defeitos, é porque Brasília concretiza os problemas que nós – todos nós, em todas as

---

[255] Em 1959, a seção brasileira da Associação Internacional de Críticos de Arte (ABCA-AICA), junto ao escritório da AICA em Paris, realizou o Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte a partir do tema "Cidade nova: síntese das artes", tendo a nova capital brasileira como mote da discussão. No Brasil, Mário Pedrosa (secretário-geral da ABCA) foi o principal organizador do evento, contando com o apoio de Sergio Milliet (presidente) e de Mário Barata. O encontro foi realizado em três locais: no palácio do Supremo Tribunal Federal da Brasília ainda em obras; em São Paulo, onde acontecia a V Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo; e no Rio de Janeiro, no novo edifício do Museu de Arte Moderna da cidade projetado por Afonso Reidy. O encontro reuniu alguns dos principais nomes da crítica de arte, da arquitetura e do urbanismo mundiais, tais como Meyer Schapiro, Giulio Carlo Argan, Gillo Dorfles, Richard Neutra, Bruno Zevi, Werner Haftman, André Chastell, Romero Brest, Tomás Maldonado e André Bloc, além dos brasileiros Mário Pedrosa, Sergio Milliet e Mário Barata, entre outros. O congresso foi patrocinado pela Presidência da República do Brasil, contou com a colaboração da Novacap e dos Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro. Aconteceu entre os dias 17 e 25 de setembro de 1959, sendo organizado em oito sessões: 1. A Cidade Nova; 2. Urbanismo; 3. Técnica e expressividade; 4. Arquitetura; 5. Artes plásticas; 6. Artes industriais; 7. Arte e educação; 8. A situação das artes na cidade (Tem a arte uma missão na civilização que se abre?).
A AICA foi criada em 1949 por iniciativa da UNESCO (Organização das Nações Unidas pela Educação, Ciência e Cultura), com o objetivo de discutir o papel das artes no contexto do pós-guerra. O congresso realizado no Brasil fez parte das discussões sobre a reconstrução das cidades após o armistício. Em 1960, o encontro da AICA ocorreu em Varsóvia.

[256] Schapiro declara: "Nada se disse sobre o grande plano do ponto de vista do caráter, sobre o que ele significa visualmente para os movimentos do corpo ou para a vida em comum naquele meio. (...) Ouvi dizer que há um modo de se exprimir que talvez seja burocrático, o que me parece importante dizer-se, ou que há também uma tendência à monumentalidade, o que talvez seja equívoco, mas tudo isso tem que ser discutido por meio de precisões da percepção das qualidades e da significação relativamente aos nossos valores, às nossas necessidades e aos nossos gostos. (...) Naturalmente que admiramos a coragem, a vontade de construir e o sentimento de futuro que se abre, mas isto não é critica. É como a discussão de um quadro do ponto de vista das intenções e do assunto. Então, se a critica de arquitetura é deficiente, isto se vê notadamente no modo como a questão foi tratada em Brasília, ao que me parece". SCHAPIRO, Meyer. "Quarta sessão: Arquitetura". In: CONGRESSO INTERNACIONAL EXTRAORDINÁRIO DE CRÍTICOS DE ARTE (1959: Brasília, DF, São Paulo, SP, Rio de Janeiro, RJ), *op. cit.*, p. 76.
Meyer Schapiro foi uma presença atuante e polêmica em diferentes momentos do congresso, diferente de Giulio Carlo Argan, por exemplo, que manteve uma postura discreta, cuja comunicação na sessão de arquitetura destacou o papel do artista como crítico, sem se referir diretamente à Brasília ou ao tema da síntese das artes.

partes do mundo – não resolvemos."[257] A questão central seria a dessincronia entre o ritmo da cidade e de seus habitantes que, segundo o crítico, não poderia ser solucionada apenas por um plano piloto. Ele demonstra sua descrença nas propostas do urbanismo moderno citando a distância entre sua geração e a de pioneiros da arquitetura moderna:

> Le Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe, a geração dos arquitetos que Le Corbusier chamou de "jovens de 70 anos", tinham absoluta certeza de que podiam construir artificialmente uma cidade que depois teria vida, um autômato que criaria alma, nós, os "velhos de 30, 40 e 50 anos" temos muito mais dúvidas que os "jovens de 70 anos"[258].

Zevi afirma que a dinâmica de uma cidade depende de três fatores: 1. a flexibilidade do plano piloto; 2. a relação entre a arquitetura monumental e vernacular; 3. a síntese das artes. Em relação a Brasília, ele declara que não conseguiu entender se o plano de Lucio Costa é aberto ou fechado, ou seja, se o projeto, depois de implantado, previa o crescimento espontâneo da cidade ou não. Nessa ocasião, ele não se dirige diretamente aos projetos de Niemeyer, mas critica a dissociação entre as grandes obras da arquitetura moderna e as construções de caráter vernacular, dando a entender que esse casamento também não se dava em Brasília. Quanto ao tema das sínteses das artes, declara que o objetivo está muito longe de ser concretizado e que os exemplos disponíveis, como o do prédio da Unesco em Paris, apenas demonstravam o fracasso da integração[259].

Na mesma sessão, Mário Pedrosa contestou as observações de Zevi com argumentos pautados nas especificidades culturais e históricas do Brasil, o que, deve-se destacar, marcou suas intervenções durante todo o congresso. Pedrosa defendeu a importância simbólica da arquitetura moderna num país como o Brasil, "condenado ao moderno"[260], onde "forçar a história" faz parte da tradição cultural. Embora reconheça a

---

[257] ZEVI, Bruno. "Segunda sessão: Urbanismo". In: CONGRESSO INTERNACIONAL EXTRAORDINÁRIO DE CRÍTICOS DE ARTE (1959: Brasília, DF, São Paulo, SP, Rio de Janeiro, RJ), *op. cit.*, p. 38.
[258] *Ibidem*.
[259] *Ibidem*, p. 39.
[260] No texto "Reflexões sobre a nova capital", de 1957, Pedrosa formula a tese de que as sociedades americanas, fruto de processos de colonização, não têm vínculos fortes com a própria história e, portanto, possuem uma grande capacidade de assimilação de formas culturais externas. A partir de estudos do historiador da arte alemão William Worringer, Pedrosa considera que a América, assim como o Egito antigo, é uma espécie de "civilização oásis", que não se desenvolve a partir da relação do homem com a terra, sendo implantada artificialmente e tendo, portanto, uma grande capacidade de adaptação. Segundo Pedrosa, isso explica a facilidade com que o Brasil adotou produtos culturais avançados, como o Barroco e as vanguardas modernas. Segundo o crítico, a falta de tradição faria do Brasil um país "condenado ao moderno". PEDROSA, Mário. "Reflexões em torno da nova capital". In: PEDROSA, *op. cit.*, 2004, pp. 389-390.

importância da intervenção de Zevi, afirma ser preciso confiar na vitalidade do país, pois, em seu "ponto de vista particularmente brasileiro", a construção da nova capital representava a possibilidade de uma transformação social sem precedentes:

> Detesto falar como brasileiro e falar a favor de Brasília, ou antes dos que a constroem. Mas não lhes faço apologia, nem apologia de Brasília. Estou empenhado na sua aventura, fui empolgado por essa aventura. Vejo nela algo de importantíssimo, porque no fundo se trata do esboço de uma mentalidade nova neste país. Trata-se, no fundo, de uma revolução que começa. Isolada com seus belos palácios e monumentos, Brasília não é nada. Mas é um símbolo; e, sobretudo, pode vir a ser a expressão da vontade consciente de um Brasil novo para forçar a história deste país.[261]

Na visão de Pedrosa, a mudança pressupunha o planejamento de toda a região em torno da capital e a realização urgente de uma reforma agrária no país. Por fim, o crítico declara que, no caso específico de Brasília, ele é a favor da monumentalidade: "(...) no plano urbanístico marcado pela simplicidade autêntica e humana, (...), o monumental é símbolo da revolução que Brasília representou ou deveria representar."[262]

Na quinta sessão sobre "Artes plásticas", o historiador da arte polonês Werner Haftmann afirma que o espaço urbano contemporâneo deve ser aberto, móvel e multidimensional, descrevendo um modelo diferente do plano piloto de Brasília, embora não conteste a cidade diretamente. Ele afirma que a cidade atual "(...) não se organiza mais em torno de eixos perspectivos e seus pontos nodais", como praças e monumentos que, no passado, fixavam pontos de fuga a partir de uma geometria simétrica e estática[263]. Note-se que a descrição da cidade do passado corresponde à organização espacial de Brasília, ao passo que, segundo o crítico, na cidade contemporânea, a relação entre monumento e construções é assimétrica, sendo a perspectiva "ageométrica e irracional"[264].

O argentino Romero Brest, que até a última sessão sobre "A situação das artes na cidade", se portou como um ouvinte, identificou no urbanismo e na arquitetura de Brasília um "sentido um pouco envelhecido" e "anacrônico". Diante dos palácios em torno da praça dos Três Poderes, Brest pergunta: "(...) como é possível que a cidade do futuro tenha os mesmos edifícios, com a mesma distribuição, que as cidades do século

---

[261] PEDROSA, Mário. In: CONGRESSO INTERNACIONAL EXTRAORDINÁRIO DE CRÍTICOS DE ARTE (1959: Brasília, DF, São Paulo, SP, Rio de Janeiro, RJ), *op. cit.*, p. 46.

[262] *Ibidem*, p. 47.

[263] HAFTMANN, Werner. "Quinta sessão: Artes Plásticas". In: CONGRESSO INTERNACIONAL EXTRAORDINÁRIO DE CRÍTICOS DE ARTE (1959: Brasília, DF, São Paulo, SP, Rio de Janeiro, RJ), *op. cit.*, p. 83.

[264] *Ibidem*.

XIX?"[265]. Questiona também a preferência pelo transporte de automóveis e afirma que "neste sentido, (...) nada encontrei de novo em Brasília."[266]

Com o término e em consequência do congresso, aparecem críticas mais explícitas na imprensa internacional, algumas delas se voltando contra a monumentalidade da capital. Em outubro de 1959, Sibyl Moholy-Nagy, que não havia participado do encontro no Brasil, mas havia visitado a cidade em obras, publica o artigo "Brasília: majestic concept or autocratic monument?" na revista norte-americana *Progressive Architecture*. A autora apresenta a transferência da capital brasileira como uma decisão governamental autoritária, questiona seu isolamento político e o resultado do concurso para o plano piloto. Critica especialmente o edifício do Congresso Nacional, apontando a inadequação das faces envidraçadas de suas torres ao clima tropical, para em seguida apontar o que considera "uma estranha falta de escala na relação das duas torres com a paisagem plana e com as duas construções circulares."[267] Sibyl Moholy-Nagy vê o Congresso como um clichê das ideias de Le Corbusier, uma aplicação de concepções que o mestre franco-suíço já havia descartado há muito. Entre outras observações, critica também as dimensões da praça dos Três Poderes e do setor bancário apontando como excessivas as distâncias entre os edifícios e a consequente dificuldade de comunicação entre eles. Brasília seria parte de um cenário de "implicações trágicas da arquitetura moderna mal compreendida", resultado da "tendência em direção a uma aplicação irresponsável que tem marcado e corrompido a escrita de Le Corbusier"[268].

Bruno Zevi aprofunda a crítica iniciada durante o congresso no artigo "Inchiesta su Brasília"[269]. Repetindo a ressalva de que os defeitos da cidade são aqueles da cultura arquitetônica e urbanística contemporânea, o autor afirma que "Brasília não convence" por seis motivos: 1. Porque nasce de uma vontade política autoritária, de um ato paternalista, correndo o risco de se tornar uma cidade cenográfica que custa muito e rende pouco; 2. o plano piloto possui tanto os defeitos de um plano aberto quanto os de

---

[265] BREST, Romero. "Oitava sessão: a situação das artes na cidade (Tem a arte uma missão na civilização que se abre?)". In: CONGRESSO INTERNACIONAL EXTRAORDINÁRIO DE CRÍTICOS DE ARTE (1959: Brasília, DF, São Paulo, SP, Rio de Janeiro, RJ), *op. cit.*, p. 143.
[266] *Ibidem*, p. 144.
[267] "a strange lack of scale in the relationship of the two towers to the flat landscape and the two circular buildings" MOHOLY-NAGY, Sibyl. "Brasília: majestic concept or autocratic monument?". *Progressive Architecture*. Nova York, v. 40, n. 10, out. 1959, p. 88.
[268] "tragic implications of misunderstood modern architecture", consequência da "trend toward irresponsible verbalization that has marked and marred Le Corbusier writting." *Ibidem*, p. 89.
[269] ZEVI, Bruno. "Inchiesta su Brasilia". *L'Architettura Cronache e Storia*. Milano, n. 51, jan. 1960, pp. 608-619. Entre as imagens que ilustram o texto de Zevi, há duas fotografias de Marcel Gautherot reproduzidas em formato pequeno e sem muito destaque: uma da Esplanada do Ministérios em construção e outra enfocando as colunas do palácio da Alvorada.

um plano fechado, sendo que seu formato de cruz dificulta o desenvolvimento do centro urbano; 3. os blocos residenciais são indiferenciados, não têm identidade; 4. o centro cívico segue um partido "classista" e "retrógrado" no qual todos os edifícios são convertidos em monumentos; 5. a arquitetura funcional é fria e anônima; 6. a arquitetura monumental, com suas formas recortadas, é "retórica", "caprichosa" e carece de concepção espacial. Na opinião de Zevi, a capital brasileira seria "uma cidade kafkiana, o paraíso dos burocratas. Se a vida entra ali, transformará o plano regulador e destruirá os monumentalismos pseudomodernos" [270].

Zevi duvida da capacidade de Brasília conquistar uma vida autônoma, denuncia a falta de planejamento regional e a acusa de ser uma das principais causas da grave crise econômica brasileira[271]. Para ele, na praça dos Três Poderes não há nada do dinamismo espaço-temporal característico do urbanismo moderno, ao contrário: "Oitocentista ou ainda mais antigo, aqui nos encontramos no classicismo mais retrógrado."[272]. A arquitetura da capital reflete a crise profissional de Niemeyer, que faz da engenharia uma escrava de seus caprichos esculturais[273]. Brasília causa em Zevi uma impressão de artificialidade, como se os projetos de Costa e Niemeyer não conseguissem transpor o plano do projeto para a realidade:

> Não por acaso, a arquitetura de Niemeyer apresenta os mesmos defeitos do projeto urbanístico de Lucio Costa: nasce de improviso, de uma inspiração brilhante objetivada num esboço que é em seguida congelado numa maquete; não cresce, não se modifica com a passagem do papel para o organismo estrutural e espacial, não é sofrida, maturada, construída. O simplismo de suas concepções poderia ser uma força, mas o resultado é fraco, postiço, superficial. A paixão do desenho, do projeto, não é seguida pela paixão de construir[274].

Aquilo que Zevi vê como "congelado" ou "postiço", Clarice Lispector descreve como uma atmosfera também artificial, mas um tanto onírica, habitada por homens "fabricados" especialmente para o lugar. Marcel Gautherot, com o trabalho de luz e

---

[270] "una ciudad kafkiana, el paraíso de los burócratas. Si la vida entra allí, transformará el plan regulador y destruirá los monumentalismos pseudomodernos" *Ibidem*, p. 608.
[271] *Ibidem*, p. 609.
[272] "Ottocentesco o meno, qui siamo nel classicismo più retrogrado." *Ibidem*, p. 615.
[273] *Ibidem*, p. 617.
[274] Non a caso, l'architettura di Niemeyer presenta le stesse lacune della urbanistica de Lucio Costa: nasce all'improvviso, da un'ispirazione brillante oggettivata in uno schizzo e poi congelata in un plastico; non cresce, non registra il passaggio dal cartone all'organismo strutturale e spaziale, non è sofferta, maturata, costruita. Il semplicismo delle sue impostazioni potrebbe costituire una forza: resulta invece debole, posticcio, superficiale. Alla passione del disegno, del progetto, non sembra seguire la passione dell'edificare. *Ibidem*.

sombra, mostra a "artificialidade" de Brasília como um mundo convertido em arte plástica, sendo a arquitetura, o urbanismo e a natureza partes de uma mesma paisagem que se apresenta como obra de arte.

A LUZ "BARROCA" DE GAUTHEROT

É preciso ter cuidado nas comparações entre os projetos de Brasília e a estética barroca. Se o plano piloto possui o sentido monumental e cenográfico característicos da cidade capital barroca, por outro lado, a lisura, a leveza e as curvas suaves das obras de Niemeyer não se confundem com as superfícies rebuscadas, agitadas, repletas de protuberâncias, cheios e vazios que caracterizam o barroco[275].

No entanto, a luz rasante das fotos de Gautherot em Brasília é comparável à luz lateral, igualmente modeladora e contrastante utilizada por ele no registro do barroco mineiro[276].

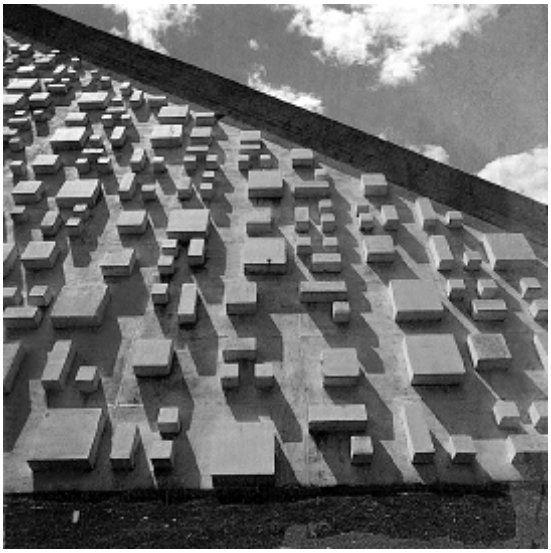


Fig. 9 - Marcel Gautherot. Painel de Athos Bulcão na fachada lateral do Teatro Nacional Cláudio Santoro, c. 1958. Acervo IMS

Na figura 9, Gautherot interpreta o projeto do Teatro Nacional Cláudio Santoro com painel em relevo de Athos Bulcão mais uma vez como uma forma geométrica pura e destituída de função. As longas sombras diagonais são essenciais à representação dos volumes. Como na foto do detalhe do púlpito da igreja de São Francisco de Assis de

[275] A professora Sophia Telles já faz essa ressalva quanto à comparação da obra de Niemeyer com o barroco em sua dissertação de mestrado. TELLES, *op. cit.*, 1988.
[276] Ver fig. 5 (Capítulo 1), fig. 2 e 3 (Capítulo 2), fig. 12 (Capítulo 3).

Ouro Preto[277], a luz lateral modela as formas, ao mesmo tempo em que cria sombras densas que demarcam as profundidades.

Fig. 10 - Marcel Gautherot. Detalhe de altar, obra de Antônio Francisco Lisboa.
Igreja de São Francisco de Assis, déc. 1940-50. Acervo IMS

Em ambos os casos, a luz salienta as distâncias entre os planos e confere dramaticidade às imagens. A diferença é que, nos registros das esculturas, relevos e fachadas barrocas, a sombra é sempre contígua ao objeto, enquanto em Brasília, ela não apenas modela, mas se apresenta muitas vezes como uma forma independente. No primeiro caso, a luz e a sombra devem salientar o drama e o movimento característicos das cenas religiosas representadas. No centro cívico de Brasília, as sombras acrescentam drama e plasticidade às cenas ao salientarem sobretudo a profundidade, as longas distâncias e, portanto, a grandeza da capital[278].

Suas fotografias representam um ideal estético – a noção de arquitetura e de urbanismo como obras de arte – para a construção do qual o trabalho com a sombra é decisivo. Mas as sombras, como já foi dito, trazem também um sentido ambíguo às fotos de Gautherot. De um modo geral, é como se o fotógrafo, a despeito da nacionalidade francesa, se alinhasse ao otimismo do "ponto de vista particularmente brasileiro" adotado por Mário Pedrosa durante o Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte. Gautherot mostra Brasília a partir do que ela deveria simbolizar – o

[277] Ver fig. 5 (Capítulo 1).
[278] Ver fig. 7 (Capítulo 2), fig. 1 (Capítulo 3).

futuro promissor – mas emula essa visão positiva com áreas escuras que, se por um lado, demarcam a grandiosidade do empreendimento, por outro, criam zonas de indeterminação.

CAPÍTULO 4

FOTOGRAFIA, ARTE E PROPAGANDA: A BRASÍLIA DE MARCEL GAUTHEROT EM REVISTAS, FEIRAS E EXPOSIÇÕES

Quase no fim de sua "Pequena história da fotografia", de 1931, Walter Benjamin considera que sem uma legenda "qualquer construção fotográfica corre o risco de permanecer vaga e aproximativa". Em seguida, lança a provocação: "Não se tornará a legenda a parte mais essencial da fotografia?"[279]. Para o autor, a função do texto seria a de conferir literalidade a esse tipo de imagem, resguardando-nos assim de sua natureza imprecisa, ou seja, das diferentes possibilidades de interpretação oferecidas por uma foto. A condição "vaga" apontada por Benjamin faz também com que uma imagem fotográfica seja extremamente porosa aos diferentes tipos de "legendas" – mesmo as não literais – que a acompanham: o contexto de sua apresentação, seu tamanho, o tipo de papel ou a diagramação de uma página.

Como vimos, Marcel Gautherot teve seus registros de arquitetura veiculados em revistas especializadas, feiras e exposições. O objetivo deste capítulo é situar e discutir os sentidos adquiridos por suas fotos de Brasília nesses diferentes contextos, no período em que foram produzidas.

FOTOGRAFIA E ARQUITETURA MODERNA: PROPAGANDA E INFORMAÇÃO

Desde o anúncio oficial da invenção da fotografia, em 1839, a arquitetura se tornou um dos principais assuntos do novo aparato que, de pronto, apresentou vantagens em relação ao desenho e à gravura: revelava detalhes que não eram vistos facilmente a olho nu, era mais rápido e mais "verdadeiro". Além da ampla circulação alcançada por imagens de arquitetura de caráter turístico, ao longo do século XIX, a fotografia documentou grandes reformas urbanísticas sofridas por cidades como Paris, bem como ruas e construções que desapareceriam com as mudanças.

A circulação de imagens arquitetônicas rapidamente se beneficiou dos melhoramentos técnicos dos métodos de impressão. Desde o fim dos anos 1880, a invenção da impressão de meio-tom permitiu que fotografias fossem reproduzidas junto a textos numa mesma página, o que impulsionou o surgimento de novas revistas

[279] BENJAMIN, Walter. "Pequena história da fotografia". In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 107.

ilustradas. Imediatamente, em todo o mundo foram criadas numerosas publicações de arquitetura, tais como a norte-americana *Architectural Record* (1897) e as britânicas *Architectural Review* (1896) e *Country Life* (1897). No fim da primeira década do século XX, a maior parte dessas revistas já usava o meio-tom, embora a qualidade de impressão ainda fosse muito variável. Até esse período, os registros de arquitetura obedeciam sobretudo a uma retórica da impessoalidade: os enquadramentos quase sempre mostravam o edifício inteiro e iluminado de forma homogênea; as imagens eram publicadas sem crédito, adaptadas a padrões editoriais e *layouts* sobre os quais o fotógrafo não tinha controle.

Sendo ao mesmo tempo publicidade e fonte de informação, a fotografia de arquitetura exerceu um papel central no processo de difusão e legitimação das obras e ideias modernas[280]. No entreguerras, a expansão das revistas ilustradas somada aos avanços no campo da óptica e do *design* das câmeras, mais leves e mais ágeis, estimulou também a demanda pelos registros de arquitetura que, como a fotografia de imprensa de modo geral, assimilou as experimentações formais das vanguardas, especialmente do construtivismo, do cubismo e da Nova Visão. Paul Strand e Lazsló Moholy-Nagy, por exemplo, estão entre os artistas que trabalharam com a arquitetura como assunto para a experimentação fotográfica. É no entreguerras, portanto, que os fotógrafos passam a explorar as qualidades abstratas da arquitetura moderna, fazendo com que muitas vezes um detalhe pudesse representar um edifício.

De acordo com o pesquisador Robert Elwall, a fotografia moderna influenciou também a crítica[281] e, de maneira decisiva, a percepção do público em geral sobre a arquitetura funcionalista. A importância assumida pela fotografia implicou muitas vezes na criação de uma visão icônica do edifício, o que pode ser dito, por exemplo, de algumas fotos de Gautherot sobre os palácios de Brasília.

Os arquitetos modernos logo se deram conta do poder de persuasão da imagem fotográfica, de sua capacidade de interpretar um projeto e de determinar como uma obra seria vista. Muitos deles passaram a interferir e a acompanhar o trabalho dos fotógrafos. Em 1922, Edmund Lill documentou a fábrica Fagus, na Alemanha, projeto de Walter

---

[280] Le Corbusier utilizou amplamente imagens fotográficas para construir seus argumentos. Isso é visível, por exemplo, em seus textos publicados na revista *L'Esprit Nouveau* e em seus livros *Vers une architecture* e *Urbanism*. LE CORBUSIER, *op. cit*., 1998; LE CORBUSIER, *op. cit*., 2009.
[281] ELWALL, Robert. *Building with light: the international history of architectural photography*. Londres; Nova York: Merrel Publishers, 2004, p. 125.

Gropius e Adolf Meyer, sob supervisão deste último. Os editores da *Architectural Review*, outro exemplo, frequentemente acompanhavam os fotógrafos com o intuito de indicar pontos de vista e as melhores condições de luz.

No pós-guerra, aumenta ainda mais o número de revistas de arquitetura, bem como o destaque conferido à fotografia na diagramação. Os periódicos competem pela divulgação de edifícios inéditos e, por isso, muitos passam a ser mostrados em construção. Algumas parcerias entre arquitetos e fotógrafos se tornaram célebres, como as de Richard Neutra e Julius Schulmann, Le Corbusier e Lucien Hervè, Mies van der Rohe e Richard Meyer, Oscar Niemeyer e Marcel Gautherot[282].

Outra importante forma de divulgação da arquitetura ao longo dos séculos XIX e XX foram as feiras e exposições universais, com grande destaque para os pavilhões construídos especialmente para os eventos, dentro dos quais a apresentação de obras arquitetônicas era feita, sobretudo, por meio de fotografias. De motivação econômica e política, as grandes exposições funcionavam como um estímulo à indústria e ao comércio internacional, sendo uma vitrine para novas tecnologias, fontes de riqueza naturais e bens de consumo. A arquitetura aparecia como representante da identidade de um país, bem como demonstração de sua competência artística, industrial e tecnológica. De meados do século XIX até aproximadamente a década de 1960 – quando as mídias eletrônicas e os meios de comunicação de massa ampliam seu alcance e poder – as grandes feiras internacionais receberam multidões, exercendo uma grande influência sobre o público e a economia internacional[283].

Um marco entre as exposições de arquitetura propriamente ditas foi a mostra *20 anos de arquitetura britânica*, em 1923, na Royal Academy de Londres, composta, sobretudo, por registros fotográficos. O evento é considerado como a primeira mostra de arquitetura a atrair um grande público[284]. Outro exemplo marcante é a exposição *The international style*, realizada em 1932 pelo Museu de Arte Moderna de Nova York, sob curadoria de Henry-Russel Hitchcock e Philip Johnson, composta por maquetes e

---

[282] Discutiremos adiante a relação de trabalho entre Niemeyer e Gautherot.
[283] A *Grande exposição industrial de todas as nações*, ocorrida em Londres, em 1851, ocupou uma área de 105 200 m^2, contou com 14.000 expositores e seis milhões de visitantes. A ocasião evidenciou o papel das exposições como um meio de publicidade para o novo sistema econômico baseado na produção industrial. Outro exemplo paradigmático é a *Feira universal de Paris*, de 1900, com 83.000 expositores e um público de 39 milhões de pessoas. LOHSE, Richard Paul. *Nouvelles conceptions de l'exposition.* Zurique: Architektur, 1953, pp. 12-13.
[284] ELWALL, *op. cit.*, p. 125.

grandes painéis fotográficos com projetos de Alvar Aalto, Walter Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe e Richard Neutra, entre outros[285].

Fig. 1 – Exposição *The international style*, Museu de Arte Moderna de Nova York, 1932. Fonte: WEB

Os movimentos artísticos modernos influenciaram diretamente a estética das exposições. Até a última década do século XIX, predominou o historicismo arquitetônico ensinado nas Escolas de Belas-Artes. Nas primeiras décadas do século XX, o *Art Nouveau* ganhou força sobretudo no âmbito da decoração de interiores, bem como as propostas da Deutsche Werkbund[286]. Durante a I Guerra, o cubismo – com sua ênfase na geometria –, o movimento holandês *The Stijl*, a Bauhaus e o construtivismo – com seus sentidos de economia formal, serialização e padronização – interferiram decisivamente no *design* de exposições. Duas mostras foram centrais nesse processo: a *Exposição de artes decorativas de Paris*, em 1925, onde Le Corbusier apresentou seu pavilhão *L'Esprit Nouveau*, e a mostra alemã da Werkbund, em Stuttgart, 1927, visitada por Marcel Gautherot[287].

[285] *Ibidem*.
[286] Em 1914, a exposição da *Werkbund* em Colônia, quando foram apresentados projetos de Van de Velde e Walter Gropius, apontava claramente os rumos que tomariam a nova arquitetura europeia.
[287] ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. "Formação profissional de Gautherot: arquitetura e fotografia". In: ANGOTTI-SALGUEIRO, *op. cit.*, p. 71.

Fig. 2 –Pavilhão L'Esprit Nouveau, Paris, 1925. Arquiteto: Le Corbusier. Fonte: WEB

Em 1930, o governo alemão confiou a alguns dos mais destacados arquitetos e *designers* ligados à Bauhaus – Walter Gropius, Herbert Bayer, Marcel Breuer e Laszlò Moholy-Nagy – o projeto da seção alemã da *Exposição de artes decorativas de Paris.* A mostra apresentou um panorama das realizações da Alemanha nos campos da arquitetura, da decoração de interiores, do *design* de utensílios e das artes aplicadas. No interior da exposição, a fotografia foi incorporada ao projeto expográfico na forma de grandes painéis murais, como no exemplo da sala 5 projetada por Herbert Bayer, com a maquete e imagens da Bauhaus de Dessau e, à direita, cadeiras desenhadas por Marcel Breuer e Mies van der Rohe.

Fig. 3 – Sala 5 (decoração de interior de Herbert Bayer). *Ausstellung des Deutschen Werkbundes. Exposição de artes decorativas*, Paris, 1930. Arquiteto: Walter Gropius. Colaboradores: Herbert Bayer, Marcel Breuer e Laszló Moholy-Nagy. Fonte: LOHSE, Richard Paul. *Nouvelles conceptions de l'exposition.* Zurique: Architektur, 1953

Em 1931, em Berlim, Gropius, Moholy-Nagy e Herbert Bayer trabalharam juntos novamente no projeto da exposição da união de construtores civis alemães, cujo objetivo era apresentar estatísticas e tendências do setor. O grupo utilizou novamente grandes painéis combinando fotografia e artes gráficas.

Fig. 4 – *Deutsche Baugewerkschften*, Berlim, 1931 Arquiteto: Walter Gropius.
Projeto gráfico: Laszló Moholy-Nagy e Herbert Bayer. Fonte: LOHSE, Richard Paul. *Nouvelles conceptions de l'exposition.* Zurique: Architektur, 1953

ARQUITETURA BRASILEIRA EM CIRCULAÇÃO

No Brasil, a divulgação da arquitetura moderna aconteceu como nos países europeus e na América do Norte, por meio de publicações especializadas, feiras internacionais, que visavam à difusão cultural e ao aquecimento do comércio exterior, e de exposições de arquitetura, muitas vezes de caráter oficial. Além do destaque alcançado pelos próprios projetos arquitetônicos dos pavilhões brasileiros em feiras internacionais, a apresentação de produtos, recursos naturais, manifestações populares e da arquitetura brasileira se deu por meio de fotografias.

Um exemplo bastante conhecido é o pavilhão do Brasil, projeto de Lucio Costa e Niemeyer, na Feira Mundial de Nova York, em 1939 e 1940[288], evento que foi um grande palco de difusão e propaganda das culturas nacionais ali presentes. Marcel Gautherot participou com fotos de Ouro Preto, de obras de Aleijadinho, do edifício da

[288] Entre 1940 e 1946, a mostra viajou por 48 cidades do continente americano.

Associação Brasileira de Imprensa, projetado pelos irmãos Marcelo e Milton Roberto, e do Ministério da Educação e da Saúde Pública, no Rio de Janeiro[289].

Fig. 5 – Balcão para servir cafezinho na entrada do pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York, 1939. Ao fundo, painéis fotográficos de autor não identificado. Fonte: CAVALCANTI, Lauro. *Moderno e brasileiro. A história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960).* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006

Fig. 6 – Exposição de produtos brasileiros, com destaque para o óleo de babaçu, no pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York, 1939. Painéis fotográficos de autor não identificado. Fonte: CAVALCANTI, Lauro. *Moderno e brasileiro. A história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960).* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006

Após o sucesso do pavilhão do Brasil, o acontecimento que mais despertou o interesse internacional para as construções brasileiras foi a exposição *Brazil builds: architecture new and old, 1652-1942*, realizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova

[289] CAVALCANTI, *op. cit.*, 2006, p. 184.

York, em 1943 e 1944. Outra mostra importante foi *Latin american architecture since 1945*, organizada também no MoMA, em 1955, pelo curador Henry-Russel Hitchcock e pela fotógrafa Rosalie Thorne McKenna. Mas foi sobretudo após *Brazil builds* que revistas internacionais de peso passaram a dar atenção especial à produção brasileira. *Architectural Record*, em 1944, e *L'Architecture d'Aujourd'hui* e *Architectural Forum*, em 1947, editaram números especiais sobre a arquitetura do país.

Durante 1942, o arquiteto Philip Goodwin, curador de *Brazil builds*, e George Kidder Smith, considerado um dos principais fotógrafos de arquitetura dos Estados Unidos, passaram cerca de seis meses no Brasil colhendo informações e imagens para a exposição. A mostra, composta principalmente por fotografias, e o livro homônimo que a acompanhou traçavam relações estéticas entre a arquitetura colonial e moderna do Brasil, de forma semelhante à interpretação histórica já proposta por Lucio Costa. A maior parte das imagens do livro *Brazil builds* é de Kidder Smith[290], mas há também fotos de Gautherot realizadas no Rio de Janeiro, entre outros profissionais[291].

Nota-se que a fotografia tem um papel central nos dois livros mais importantes sobre arquitetura brasileira surgidos nos anos 1940 e 1950: *Brazil builds* e *Modern architecture in Brazil*, de Henrique Mindlin, lançado em 1956. Gautherot é o fotógrafo com maior participação nessa segunda publicação[292], uma espécie de catálogo com fotos, plantas e descrições de obras modernas construídas no Brasil, que se tornou uma referência internacional sobre o assunto**.** No prefácio da publicação, o crítico suíço Siegfried Giedion chama a atenção para a capacidade dos brasileiros de evitar a rigidez formal como a principal característica de sua produção. Em ambos os livros, o discurso fotográfico é de viés documental, sendo a imagem apresentada como um signo transparente, como uma janela de acesso às obras arquitetônicas. Os enquadramentos evitam fragmentações e, na grande maioria dos casos, obedecem o sentido ortogonal. Uma exceção é o recorte da igreja de São Francisco de Assis, em Salvador, uma composição diagonal criada pela rotação da câmera, que integra *Brazil builds*[293].

---

[290] Após *Brazil builds*, de Kidder Smith realizou três livros similares: *Sweden builds* (1950), *Switzerland builds* (1950) e *Italy builds* (1955), sobre a arquitetura histórica e contemporânea desses países.
[291] GOODWIN, Philip. *Brazil builds: architecture new and old 1652-1942*. Nova York, MoMA, 1943, p. 8. Outros fotógrafos e estúdios, citados por Philip Goodwin, que contribuíram para a publicação foram: Erich Hess, Carlos, Photo Rembrandt, Photo Stille, Benicio Whatley Dias, Burton Holmes, Samuel Gottscho. Além disso, a Biblioteca Pública de Nova York, as revistas *The Architectural Record*, *The Architectural Forum* e *Acrópole* forneceram imagens para o livro.
[292] Além de Marcel Gautherot, participaram do livro os fotógrafos Francisco Albuquerque, Hans Gunther Flieg, Voltaire Fraga, Jean Manzon, José Medeiros, Flávio Damm, Peter Scheier e a loja Fotoptica.
[293] Ver GOODWIN, *op. cit.*, p. 63.

Ao longo de sua vida profissional, Marcel Gautherot registrou obras de diversos arquitetos atuantes no Brasil, sobretudo sediados no Rio de Janeiro, como Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Afonso Reidy, Olavo Redig de Campos e o paisagista Roberto Burle Marx, entre outros. Os projetos desses arquitetos foram muitas vezes representados por fotografias de Gautherot, de modo que é possível sugerir, como faz a crítica Ana Luiza Nobre[294], que a qualidade estética de suas imagens contribuiu para o sucesso da arquitetura moderna brasileira no exterior. Além disso, Gautherot colaborou com publicações fundamentais para a difusão internacional da obra de Niemeyer, como as de autoria do arquiteto grego Stamo Papadaki, editadas nos Estados Unidos, Reino Unido, Itália e Japão[295].

Por outro lado, é preciso lembrar que a fotografia de arquitetura é feita na maior parte das vezes para ser vista em sua forma de reprodução e não na forma de obra única. No caso de Gautherot, a despeito de seu rigor e preciosismo técnico, podemos afirmar que ele não trabalhava com o conceito de *fine art*. Há em seu acervo, sob os cuidados do Instituto Moreira Salles, pouquíssimas imagens ampliadas por ele, e as que restaram não denotam uma preocupação em conferir à ampliação a aura de objeto único. Suas fotos pertencentes ao arquivo Noronha Santos, do IPHAN, outro exemplo, têm diferentes tamanhos, papéis e formatos que não seguem o enquadramento original da imagem.

Embora Niemeyer tenha usado amplamente fotografias de Gautherot em publicações sobre seu trabalho, e com frequência comente sua amizade e preferência pelas fotos do profissional[296], não foram encontrados documentos comprovando que o arquiteto orientava o registro de suas obras. Em depoimento ao Programa de História Oral do Arquivo Histórico do Distrito Federal, o arquiteto Hermano Montenegro[297] afirma que Gautherot, por conhecer bem Niemeyer e estar habituado a fotografar Brasília, "(...) sabia o ângulo, sabia o tipo de céu, essas coisas" que o autor dos projetos gostaria de ver[298]. Os dois conviveram e viajaram diversas vezes juntos – o que deve ter

---

[294] NOBRE, *op. cit.*, 2001, p. 22.
[295] PAPADAKI, Stamo. *The work of Oscar Niemeyer*. Nova York: Reinhold, 1950.
[296] Ver: INSTITUTO MOREIRA SALLES, *op. cit.*, 2001; FUNDAÇÃO OSCAR NIEMEYER. *Praça dos Três Poderes*. Brasília: Fundação Oscar Niemeyer, 1998; CAVALCANTI, Lauro. *Oscar Niemeyer: trajetória e produção contemporânea*. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2008.
[297] Hermano Montenegro trabalhou como diagramador da revista *Brasília* e integrou a equipe de arquitetos liderada por Oscar Niemeyer na nova capital.
[298] MONTENEGRO, Hermano. *Depoimento - Programa de História Oral*. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1989.

propiciado trocas de impressões e informações sobre o registro das obras –, mas não é possível determinar com precisão como esses diálogos se davam[299].

A pequena publicação *Praça dos Três Poderes*, de 1998, editada pela Fundação Oscar Niemeyer, declara prestar uma homenagem a Marcel Gautherot, que "acompanhou atentamente os trabalhos de Oscar Niemeyer desde as obras da Pampulha, em 1940" e de quem são "a maioria das fotografias escolhidas pelo arquiteto para retratar sua obra"[300]. Fotografias da praça são reproduzidas ao lado de *croquis* de Niemeyer, que costumava pontuar as perspectivas adequadas para a visualização de seus projetos com o desenho de um olho, um monóculo, tal qual uma câmara fotográfica[301].

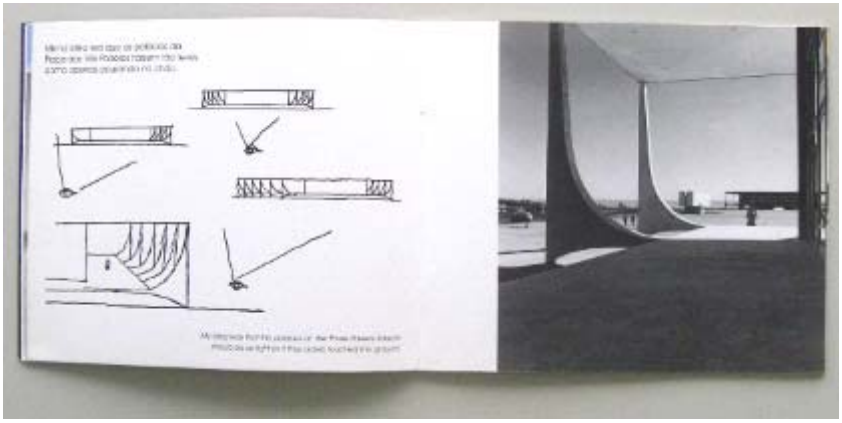


Fig. 7 – À esquerda, desenhos do Supremo Tribunal Federal, por Oscar Niemeyer; à direita, fotografia de Marcel Gautherot. Fonte: FUNDAÇÃO OSCAR NIEMEYER. *Praça dos Três Poderes*. Brasília: Fundação Oscar Niemeyer, 1998

As páginas mostradas acima permitem que nos aproximemos da possível interlocução entre Niemeyer e Gautherot na interpretação visual dos projetos do primeiro. O exemplo chama a atenção pela semelhança entre o enquadramento da fotografia à direita e o último desenho no canto esquerdo da página. Ainda que mostrem pontos de vistas contrários (uma mira a praça e a outra vê o STF a partir da praça), as duas imagens destacam a laje do chão, o teto, a sequência de colunas e a lateral do

[299] Durante as pesquisas, procurou-se entrevistar Oscar Niemeyer a respeito de sua relação de trabalho com Marcel Gautherot, mas infelizmente o encontro não foi possível. Procuramos também dados junto à Fundação Oscar Niemeyer, que informou não possuir registros sobre o assunto. Segundo a Reserva Técnica do Instituto Moreira Salles, Oscar Niemeyer possui diversas fotografias de suas obras arquitetônicas feitas por Marcel Gautherot em sua coleção particular.
[300] FUNDAÇÃO OSCAR NIEMEYER, *op. cit.*.
[301] Como veremos adiante, essa característica é bastante comum nos diversos desenhos de Niemeyer publicados na revista *Módulo*.

edifício formado por uma caixa de vidro. A escala das pessoas representadas nas duas imagens é praticamente a mesma. Além disso, a foto de Gautherot mostra a praça dos Três Poderes vista por meio do vão livre da fachada do Supremo e pelos espaços vazios entre as colunas, valorizando o perfil das mesmas em sequência, como indicam os *croquis* do arquiteto. Não é possível afirmar que a foto foi realizada a partir do desenho, mas sim que o trabalho de Gautherot corresponde ao conceito, ou seja, à intenção do projeto proposta por Niemeyer.

No Brasil, entre o fim dos anos 1950 e a década de 1960, suas fotos da construção e da Brasília recém-inaugurada foram publicadas na *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas* e, em bem menor quantidade, foram exibidas também na revista *Brasília*, da Novacap. No exterior, ao longo dos anos 1950 e 1960, foram mostradas em revistas como *The Architectural Forum*, *Arts & Architecture*, *Aujourd'hui Art et Architecture* e *L'Architecture d'Aujourd'hui*, em matérias sobre Brasília ou sobre a obra de Niemeyer. Nessas publicações, a fotografia é quase sempre a principal fonte de informação.

Na matéria sobre a obra de Oscar Niemeyer publicada pela revista francesa *Aujourd'hui Art et Architecture*, as fotos de Brasília, com o crédito de Marcel Gautherot, afirmam a monumentalidade das construções.

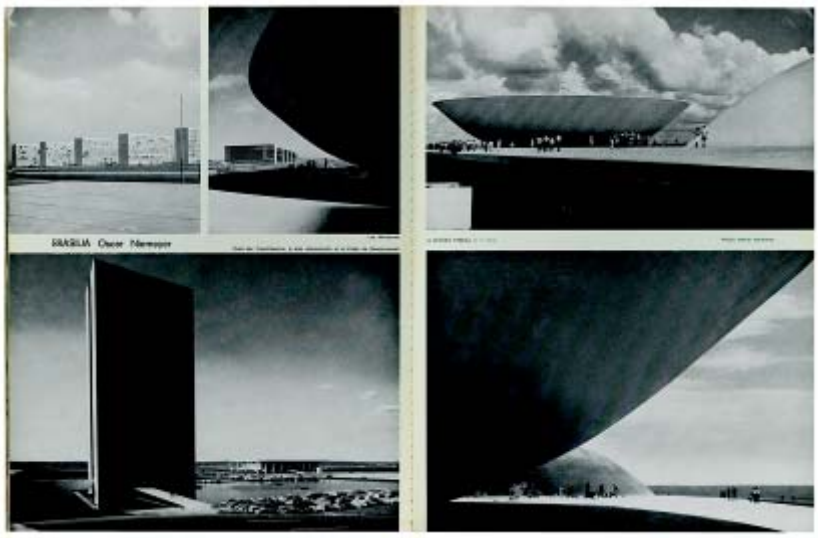


Fig. 8 – Fotografias de Marcel Gautherot na revista *Aujourd'hui Art et Architecture*. Paris, ano 8, n. 46, jul. 1964, pp. 36-37

Os exemplos abaixo evidenciam o destaque dado às fotografias de Brasília feitas por Gautherot em revistas internacionais. A autoria das imagens é quase sempre identificada.

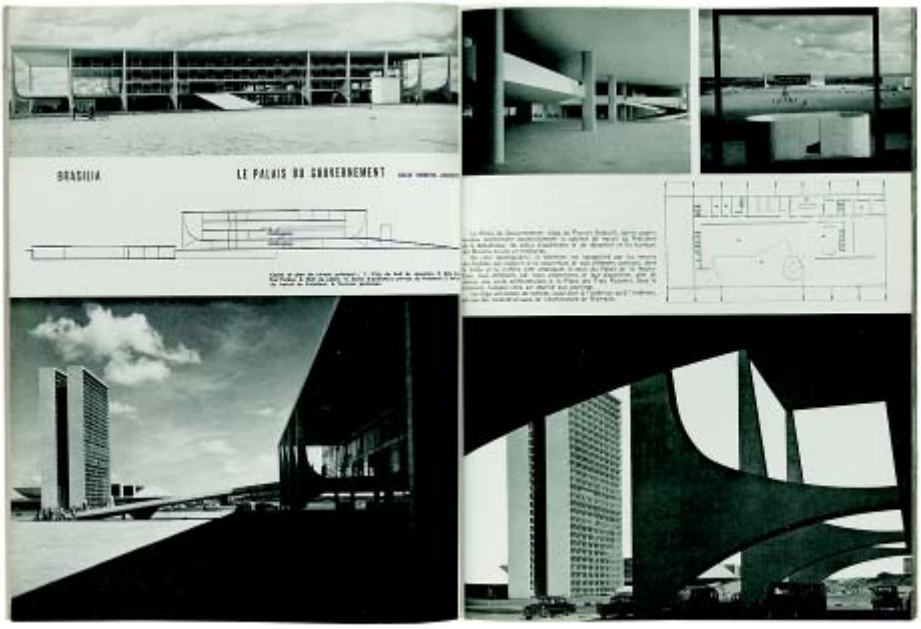


Fig. 9 – Fotografias de Marcel Gautherot na revista *L'Architecture d'Aujourd'hui – Brèsil Brasilia Actualités*. Paris, ano 31, n. 90, jun.-jul. 1960, pp. 14-15

Fig. 10 – Fotografias de Marcel Gautherot na revista *L'Architecture d'Aujourd'hui – Numéro Exceptionnel Panorama 1960*. Paris, ano 31, n. 91, out.-nov. 1960, pp. 14-15

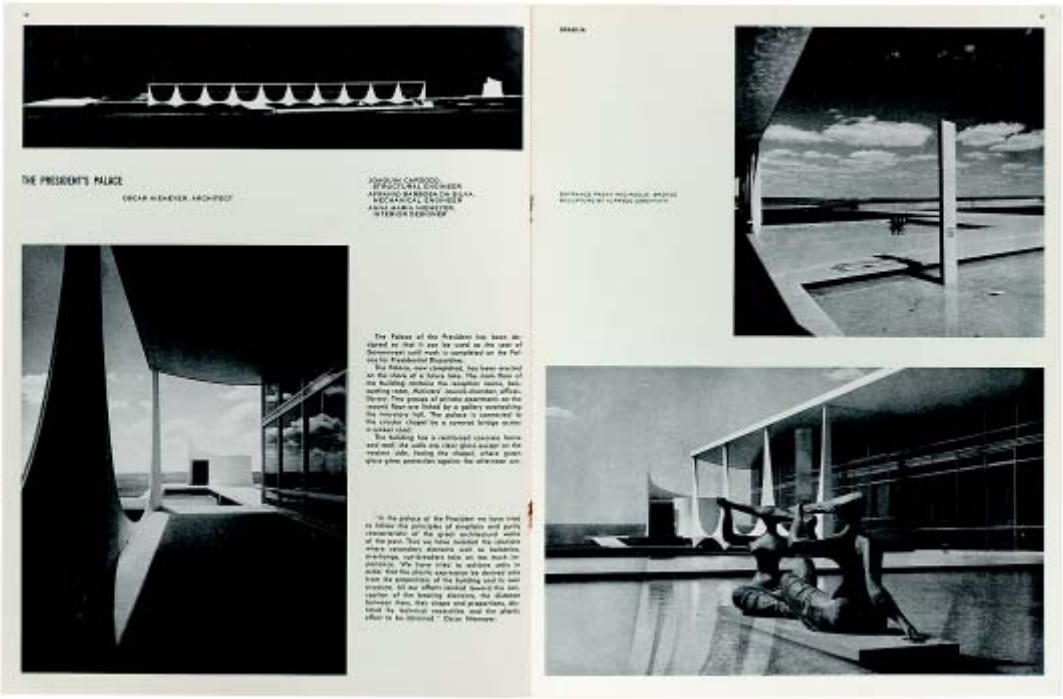


Fig. 11 – Fotografias de Marcel Gautherot na revista *Arts & Architecture*.
Los Angeles, v. 74, n. 4, abr. 1959, pp. 16-17

Fig. 12 – Fotografias de Marcel Gautherot [reportagem sobre o palácio da Alvorada] na revista *The Architectural Forum*. Boston, v. 110, n. 4, abr. 1959

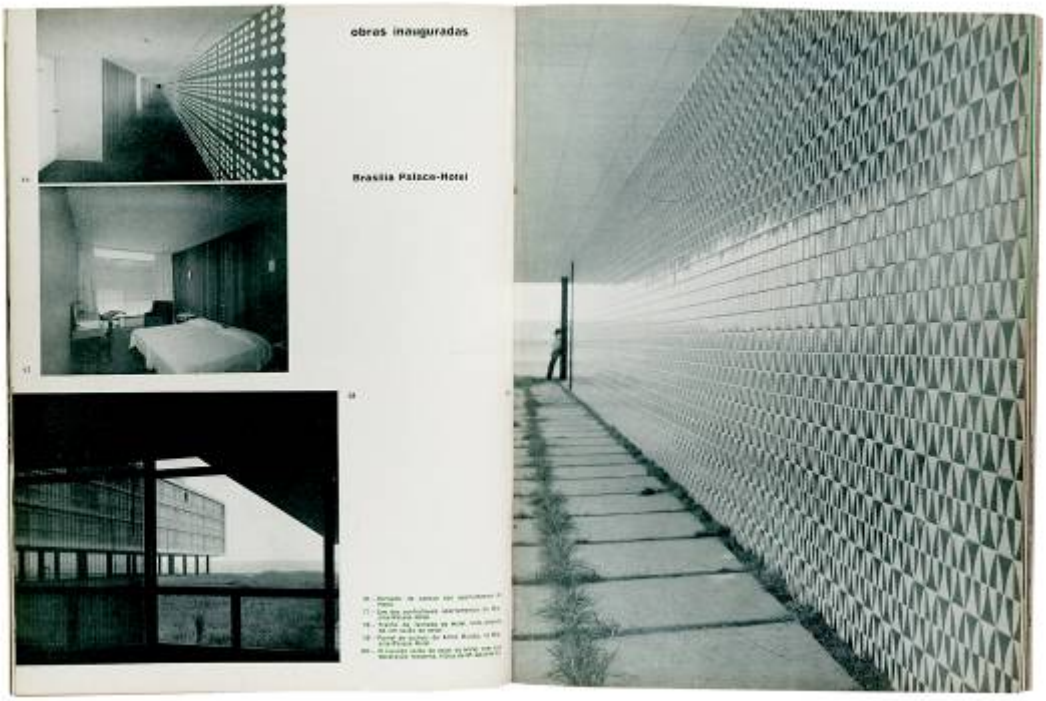


Fig. 13 – Fotografias de Marcel Gautherot [reportagem sobre o Brasília Palace Hotel] na *Brasília: Revista da Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil.* Rio de Janeiro, ano 3, n. 23, fev. 1959, pp. 10-11. Diagramação de Armando Abreu e Hermano Montenegro

MÓDULO: REVISTA DE ARQUITETURA E ARTES PLÁSTICAS (1955 – 1964)

A *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas* merece destaque tanto pela constância com que publicou as fotos de Gautherot, sendo parte delas de Brasília, quanto por ser um veículo privilegiado das ideias de Oscar Niemeyer.

Trata-se de uma revista de arquitetura voltada também para questões gerais da cultura e da arte brasileira. Sua proposta é apresentar a arquitetura moderna feita no país, e sobretudo aquela projetada por Oscar Niemeyer, em diálogo com traços marcantes da cultura nacional. Suas páginas contemplam matérias sobre artes plásticas, patrimônio histórico, arte e arquitetura popular, manifestações folclóricas, exposições, teatro e cinema, entre outros temas ligados à produção artística.

Módulo não se propõe a ser um veículo de divulgação da arquitetura internacional – são raras as reportagens sobre as produções de fora do país –, mas um mecanismo de divulgação e de elogio da arquitetura e da cultura brasileiras para o público nacional e internacional, o que se evidencia claramente no fato das reportagens mais importantes serem frequentemente traduzidas para o inglês, o francês e o alemão.

O corpo de diretores da revista, que em meados da década de 1960 passou a ser denominado "conselho editorial", foi composto por Rodrigo Mello Franco de Andrade, Oscar Niemeyer, Joaquim Cardozo, Rubem Braga, os arquitetos Marcos Jaimovich e Zenon Lotufo, entre outros. O diretor do SPHAN e Joaquim Cardozo, o engenheiro poeta que chefiou a equipe de calculistas das estruturas de concreto de Brasília, foram colaboradores frequentes da revista. Niemeyer, além de ser autor de diversos textos, a partir da edição nº 4, de março de 1956, passa a assinar como diretor responsável pelo periódico.

Como seu próprio nome indica, a revista também pretende dar ênfase especial também às artes plásticas. Embora predominem os assuntos relacionados à arquitetura e ao urbanismo, *Módulo* destaca textos e notícias sobre artistas plásticos e exposições, tendo comentado as produções de uma gama variada de artistas tais como Di Cavalcanti, Candido Portinari, Alfredo Ceschiatti, Mary Vieira, Lygia Clark e Maria Martins[302]. Publicou também textos sobre a celeuma entre concretos e neoconcretos, em 1959, e sobre o Congresso Extraordinário da Associação Internacional de Críticos de Arte, ocorrido nesse mesmo ano em Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo, organizado a partir do tema "Brasília, síntese das artes."

Mas a referência às artes no título da revista não implicou somente na divulgação de obras e eventos relacionados a essa área, diz respeito também ao argumento de que a arquitetura é uma arte plástica. A ideia é colocada desde a *Módulo* nº 1, em artigo de Niemeyer sobre Le Corbusier, no qual o arquiteto brasileiro afirma que, para o mestre franco-suíço: "Artes plásticas, arquitetura, técnicas de construção e poesia foram sempre para ele assuntos de igual importância, intimamente ligados e impossíveis de isolar"[303].

---

[302] Entre 1955, data de seu lançamento, e 1964, quando foi fechada, *Módulo* destacou o trabalho dos seguintes artistas, muitas vezes com reportagens especiais: Di Cavalcanti, Alfredo Ceschiatti, Carlos Leão, Candido Portinari, Athos Bulcão, Oswaldo Goeldi, Maria Martins, Otto Stupakoff, Anísio Medeiros, Firmino Saldanha, Lygia Clark (em matéria sobre seus trabalhos de integração da arquitetura com a pintura, na *Módulo* nº 5, set. 1956), Carlos Scliar, Santa Rosa, Percy Deane, Fernando Saldanha, José Pancetti, Alfredo Volpi, Djanira, Alberto da Veiga Guignard, Milton Dacosta, Mário Cravo Jr., Arnaldo Pedroso Horta, Rossini Perez, Lívio Abramo, Mary Vieira, Bruno Giorgi, Raimundo Nogueira, Johnny Friedlaender, Jean Fautrier, Amilcar de Castro, Almir Mavignier e Samico. Publicou também matérias sobre o desenhista de joias Caio Mourão, sobre a coleção de arte popular do Museu da Universidade do Ceará e a gravura no Brasil.

[303] NIEMEYER, Oscar. "Convidado pelo Centro de Transmissões Francesas...". *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*, Rio de Janeiro n. 1, mar. 1955, p. 3.

Ao longo dos primeiros nove anos da revista[304], a noção de arquitetura como arte é elaborada em textos de Oscar Niemeyer, Lucio Costa e Joaquim Cardozo[305] e, como veremos, reforçada por seu projeto gráfico.

A fotografia participa da *Módulo* como um documento de grande apelo estético e, como tal, recebe amplo destaque. Mesmo assim, são raros os momentos em que as imagens são creditadas, sendo importante frisar que Marcel Gautherot protagoniza a maior parte das situações em que o fotógrafo é creditado, o que sinaliza uma certa ascendência e prestígio. Entre os números 1 (março 1955) e 27 (março de 1962)[306], os nomes dos fotógrafos colaboradores constam no expediente da revista, estando Gautherot citado em todas as edições. Os demais profissionais mencionados são Jean Manzon, José e Humberto Francheschi, Kasmer, Rafael Landau, Foto Carlos, Carlos Botelho, Flávio Damm e Alberto Garbocci.

São poucos os momentos em que a fotografia deixa de ser um registro a serviço da informação para se tornar ela mesma assunto. Em março de 1956, a *Módulo* nº 4 dedicou quatro páginas ao jovem Otto Stupakoff, então com vinte anos e já dedicado à "(...) fotografia empregada como verdadeira forma de arte."[307]

Durante os cerca de sete anos de colaboração contínua na *Módulo*, Gautherot não chegou a ser ele mesmo tema de uma reportagem. Seu nome vai aparecendo aos poucos, discretamente, com mais ou menos destaque, em diferentes participações. Na *Módulo* nº 1, suas fotos ilustram generosamente o texto "Bonecas Carajá", de Gastão Cruls, e "As casas sobre palafitas do Amazonas", de Joaquim Cardozo, sem que seu nome apareça

---

[304] A revista existiu, num primeiro momento, entre 1955 e 1964, ano em que sua sede foi invadida por militares, sendo forçada a cessar as atividades. Voltou a ser publicada entre 1975 e 1989. Este texto diz respeito a sua primeira fase.

[305] Ver, por exemplo: COSTA, Lucio. "O arquiteto e a sociedade contemporânea". *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*. Rio de Janeiro, n. 2, ago. 1955, pp. 17-24; NIEMEYER, Oscar. "Problemas atuais da arquitetura brasileira". *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*. Rio de Janeiro, n. 3, dez. 1955, pp. 19-22; CARDOZO, Joaquim. "Dois episódios da história da arquitetura brasileira". *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*. Rio de Janeiro, n. 4, mar. 1956; NIEMEYER, Oscar. "Depoimento". *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*. Rio de Janeiro, n. 9, fev. 1958, pp. 3-6; COSTA, Lucio. "A arte e a educação". *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*. Rio de Janeiro, n. 16, dez. 1959, pp. 26-31; NIEMEYER, Oscar. "Forma e função na arquitetura". *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*. Rio de Janeiro, n. 21, dez. 1960, pp. 2-7.

[306] A *Módulo* nº 28, de junho de 1962, deixa de citar os nomes dos fotógrafos colaboradores em seu expediente. A partir dessa data, também não foram mais identificadas imagens de Gautherot, que provavelmente deixou de colaborar com a revista.

[307] Anônimo. "Módulo descobre e apresenta um artista jovem. Fotógrafo profissional – Arquiteto amador". *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*. Rio de Janeiro, n. 4, mar. 1956, pp. 14-17. Num primeiro momento, a reportagem comenta a formação do fotógrafo na *Art Center School*, Los Angeles, seu interesse por imagens do cotidiano e o trabalho na área de publicidade. Em seguida, destaca o projeto do estúdio projetado por Otto Stupakoff, mesmo sem possuir formação em arquitetura.

junto às imagens. Cruls comenta a qualidade artística da escultura em cerâmica produzida pelos índios Carajá, enquanto Cardozo elogia as palafitas do Amazonas como uma forma de arte popular.

Fig. 14 – "Bonecas Carajá". *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*. Rio de Janeiro n. 1, mar. 1955, pp. 10-11. Texto de Gastão Cruls; fotos de Marcel Gautherot

A *Módulo* nº 4 publica pela primeira vez o nome de Gautherot junto a imagens de sua autoria na reportagem "Carrancas de proa do rio São Francisco". Dessa vez, a matéria não é assinada, mas cita um texto de Hermann Kruse, colaborador do SPHAN, escrito em 1940 a pedido da instituição, com detalhes sobre os tipos de embarcações que trafegavam no rio. As carrancas são apresentadas como uma das mais importantes manifestações de arte popular brasileira. Gautherot é mencionado logo na abertura do texto como o autor da "série de fotografias expressivas" ali mostradas[308]. Como em outra situações, ele enfatiza a imponência das peças em tomadas de baixo para cima. O projeto gráfico de Henry R. Moeller reforça a potência estética das imagens ampliando-as em quase toda a página e destacando detalhes. Além disso, opta por imprimir parte delas, feitas originalmente em preto e branco, com tinta colorida, recurso utilizado por outros *designers* que colaboraram para a revista, inclusive sobre imagens de Brasília.

[308] GAUTHEROT, Marcel & Anônimo. "Carrancas de proa do rio São Francisco". *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*. Rio de Janeiro, n. 3, dez. 1955, pp. 12-17.

Fig. 15 - "Carrancas de proa do rio São Francisco". *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*. Rio de Janeiro, n. 3, dez. 1955, pp. 12-13. Texto anônimo; fotografias de Marcel Gautherot

Fig. 16 - "Carrancas de proa do rio São Francisco". *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*. Rio de Janeiro, n. 3, dez. 1955, pp. 16-17. Texto anônimo; fotografias de Marcel Gautherot

Gautherot continua a ter suas fotos publicadas com destaque e assinadas, principalmente em matérias sobre arte e cultura popular. *Módulo* nº 4 divulga sete de suas imagens na reportagem "Capoeira", com texto de Edson Carneiro[309], e *Módulo* nº

[309] CARNEIRO, Edson & GAUTHEROT, Marcel. "Capoeira". *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*. Rio de Janeiro, n. 4, mar. 1956, pp. 28-31.

9 publica fotos suas junto à reportagem “O bumba-meu-boi de Camassari”, de Renato Almeida[310].

A edição nº 7 volta a ressaltar o caráter “expressivo” de seu trabalho em “A Natureza faz escultura”, um portfólio com sete fotografias de troncos de árvores acompanhadas por ensaio do crítico Flávio de Aquino. Texto e legendas não identificam lugares ou espécies; seu objetivo é chamar a atenção para a forma dos troncos e sua semelhança com a arte moderna, deixando claro que o intuito da matéria é mais poético do que jornalístico. O autor analisa os troncos como se estivesse diante de obras de arte:

> A relação natureza-arte-realidade por vezes de tal maneira se funde que se torna difícil distinguir separadamente as parcelas. Ao sair do seu ‘normal’ e ao engendrar formas que a luta pela subsistência torna estranhas, as árvores retorcem seus troncos que encontram uma tal variedade de aspectos e de sentidos que o conjunto quase toma expressão artística. É assim que estas fotografias, tiradas por Marcel Gautherot, lembram esculturas de Germaine Richier, Giacometti, Mingusi, Maria Martins.
>
> (...) Este tronco, roído pela correnteza, converteu-se numa expressiva escultura abstrata em que os ‘cheios’ e ‘vazios’ contam como elementos espaciais e como elementos emocionais, criadores de tensão dramática.[311].

Fig. 17 - “A natureza faz escultura”. *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*. Rio de Janeiro, n. 7, fev. 1957, pp. 12-13. Texto de Flávio de Aquino; fotografias de Marcel Gautherot

[310] ALMEIDA, Renato & GAUTHEROT, Marcel. “O bumba-meu-boi de Camassari”. *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*. Rio de Janeiro, n. 9, fev. 1958, pp. 7-13.
[311] AQUINO, Flávio & GAUTHEROT, Marcel. “A natureza faz escultura”. *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*. Rio de Janeiro, n. 7, fev. 1957, pp. 11-15.

Fig. 18 - “A natureza faz escultura”. *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*. Rio de Janeiro, n. 7, fev. 1957, pp. 14-15. Texto de Flávio de Aquino; fotografias de Marcel Gautherot

Embora as imagens sejam o mote das análises, Aquino concentra seus comentários principalmente em aspectos da vegetação, como se a fotografia fosse um código imparcial de acesso àquele mundo formal, que compara à escultura abstrata e surrealista. Ainda assim, salvo engano, essa é a única ocasião na revista em que um conjunto de fotografias impulsiona uma reflexão de caráter crítico.

Os recursos visuais utilizados por Gautherot são persuasivos e não há dúvida de que sua intenção é destacar o aspecto plástico das árvores. Ele trabalha com uma luz altamente modeladora, que enfatiza as reentrâncias, as texturas e os volumes da vegetação, além de contraluzes de resultado gráfico e monumental, semelhante ao tipo de enquadramento que, logo em seguida, seria utilizado em suas fotos de Brasília.

Antes que os projetos de Niemeyer para a nova capital começassem a ser apresentados na *Módulo*, a edição n° 4 publicou uma entrevista com Juscelino Kubistchek, na qual o presidente verbaliza sem meias-palavras suas expectativas em relação ao papel da arquitetura moderna na política do nacional-desenvolvimentismo:

> Desde cedo compreendi que a arquitetura moderna era para o Brasil mais do que uma tendência estética, e sobretudo mais do que a projeção de um movimento universal no seio de nossa cultura. (...) Ela se projeta como

> vigorosa força de afirmação cultural, talvez a que mais se tenha adiantado em originalidade e precisão, entre as manifestações da inteligência criadora dos brasileiros de nossa época.
>
> (...) A futura capital será, no meu entender, a grande realização coletiva da arquitetura, da técnica e das artes plásticas brasileiras, que dará testemunho do espírito e da capacidade da presente geração de técnicos e de artistas[312].

Entre dezembro de 1956 (edição nº 6) e dezembro de 1958 (edição nº 11), os principais projetos de Niemeyer para Brasília foram capa e tema de todas as edições do periódico. A única exceção é a *Módulo* nº 8, uma tiragem especial sobre o plano piloto, em que foram divulgados o edital do concurso e os projetos finalistas, com destaque para o vencedor. Nesse primeiro momento, as obras de Niemeyer são divulgados por meio de fotos de maquetes, desenhos técnicos e, com grande destaque, desenhos traçados à mão livre pelo arquiteto, um recurso gráfico que aproxima a revista do leitor não especializado, além de reforçar o sentido "expressivo" dos projetos. Os desenhos ora explicitam as idas e vindas do arquiteto, revelando imprecisões, ora denotam o sentido de economia e clareza de uma linha fina e sinuosa que, como notou Sophia Telles, parece derivar do próprio horizonte[313]. De todo modo, está claro que, na *Módulo*, o destaque dado ao desenho de Niemeyer direciona a interpretação da arquitetura como uma expressão artística subjetiva.

No segundo semestre de 1958, quando as primeiras edificações da capital começaram a ficar prontas (o palácio da Alvorada e o Brasília Palace Hotel) e as obras dos eixos monumental e residencial estavam a todo vapor, surgiram as primeiras fotos de Brasília na revista. Gautherot inicia sua contribuição na *Módulo* nº 12, lançada em fevereiro de 1959, em duas reportagens sobre os interiores do palácio da Alvorada e o Brasília Palace Hotel, com grande destaque para as suas imagens que foram editadas, porém, sem os créditos do fotógrafo[314].

---

[312] KUBITSCHEK, Juscelino. "O presidente e a arquitetura". *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*. Rio de Janeiro, n. 4, mar. 1956, p. 7.
[313] TELLES, *op. cit.*
[314] GAUTHEROT, Marcel; Anônimo. "Decoração do palácio da Alvorada". *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*. Rio de Janeiro, n. 12, fev. 1959, pp. 20-27; GAUTHEROT, Marcel; texto anônimo. "Brasília Palace Hotel". *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*, n. 12. Rio de Janeiro, fev. 1959, pp. 28-31.

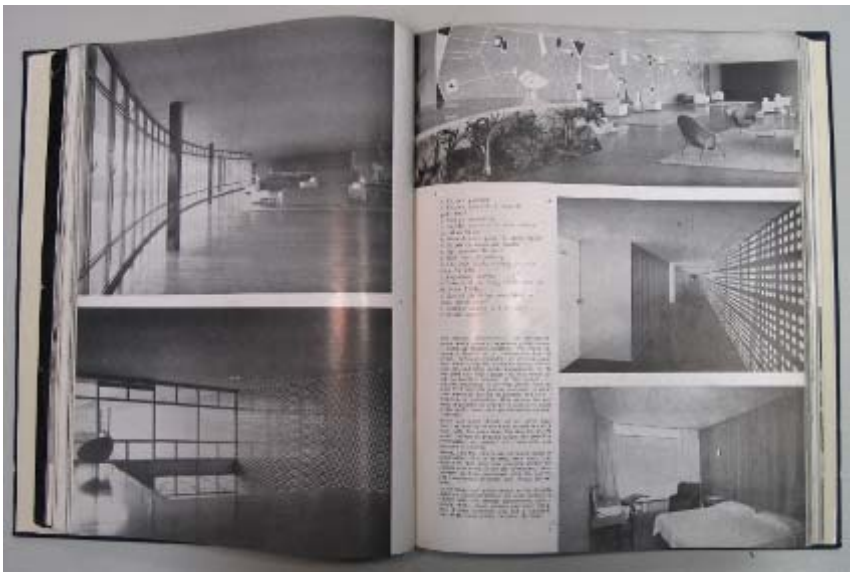


Fig. 19 – "Brasília Palace Hotel". *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*. Rio de Janeiro, n. 12, fev. 1959, pp. 30-31. Texto anônimo; fotografias de Marcel Gautherot

A capa da *Módulo* nº 13, com foto de Marcel Gautherot e *layout* de Arthur Licio Pontual, é uma das soluções gráficas mais interessantes da revista e um bom exemplo de como a fotografia era trabalhada com liberdade por seus *designers*. Pontual, que colaborava com a *Módulo* desde fevereiro de 1957, reforçou a semelhança com a pintura construtiva desta que talvez seja a imagem de sentido mais abstracionista produzida por Gautherot em Brasília, aproximando seu corte e aplicando sobre ela camadas de cor (figura 20). Os retângulos azuis, verdes e, sobretudo, os vermelhos pintados nos espaços em branco criados pelo alto contraste da imagem original se impõem como formas planas que contrariam a perspectiva desenhada pela sequência de estruturas de ferro dos edifícios dos ministérios, tal como registrada pelo fotógrafo. Ambas as imagens remetem à tese de Max Bill de que o aspecto visual das edificações técnicas foi um dos impulsos fundamentais da arte construtiva[315]. Especialmente a capa faz referência à obra de Mondrian, apesar do efeito da perspectiva não ser completamente eliminado. A peça gráfica sintetiza com clareza o objetivo da revista de mostrar arte e arquitetura como um amálgama indissociável, um argumento que, sob o auxílio precioso do *design* aliado à fotografia, identifica sobretudo as obras de Brasília.

[315] BILL, Max. "O pensamento matemático da arte de nosso tempo". In: AMARAL, Aracy (coord.). *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro; São Paulo: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977, pp. 50-54. Publicado originalmente na revista argentina *Ver y Estimar*, de 1950, nesse texto Max Bill identifica três origens para o construtivismo: 1. as descobertas da matemática moderna; 2. as sugestões formais das edificações técnicas; 3. a visualidade bidimensional revelada pelas primeiras fotografias aéreas.

Vale ainda notar que tanto o nome do fotógrafo quando do artista gráfico são identificados no expediente da revista como autores do trabalho.

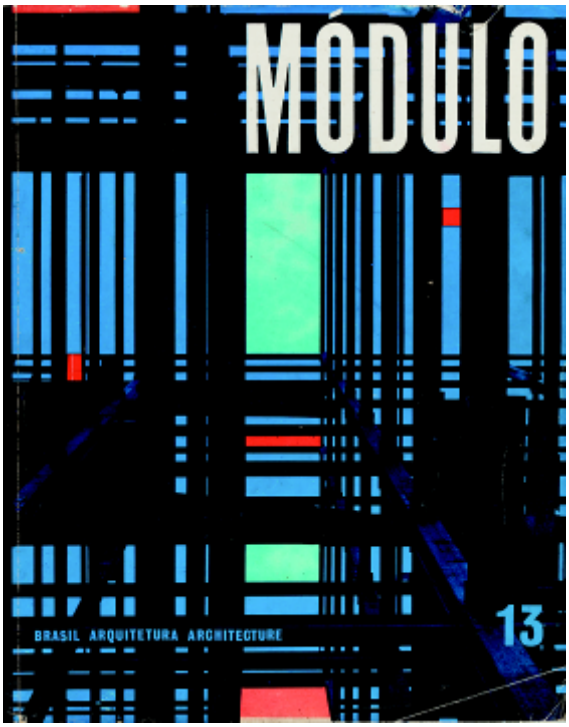


Fig. 20 – (Esq.) Capa da *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*. Rio de Janeiro, n. 13, abr. 1959. Projeto gráfico de Arthur Licio Pontual a partir de fotografia de Marcel Gautherot. (Dir.) Marcel Gautherot. Detalhe de estrutura metálica dos ministérios, 1958. Acervo IMS.

O arquiteto e *designer* Arthur Licio Pontual colaborou com a *Módulo* a partir de fevereiro de 1957, tornando-se em seguida funcionário da Novacap, para a qual desenvolveu o projeto e a montagem de uma exposição itinerante sobre Brasília inaugurada no edifício do Ministério da Educação, em 1958[316], e remontada nesse mesmo ano em diversos países. Entre os anos 1950 e 1960, Pontual se notabilizou como *designer* gráfico e de exposições de arquitetura, tendo realizado alguns projetos com a participação de Marcel Gautherot, como veremos em seguida. Junto com Aloísio Magalhães e Luiz Fernando Noronha, fundou e dirigiu o escritório Magalhães+Noronha+Pontual (M+N+P) no Rio de Janeiro, entre 1960 e 1962 que,

[316] Anônimo. "Brasília em exposição permanente". *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*. Rio de Janeiro, n. 9, fev. 1958, pp. 34-37. O projeto de Arthur Licio Pontual permitia que a exposição – composta por fotografias, maquetes, gráficos e desenhos – pudesse ter seus conteúdos constantemente renovados, de modo a representar os avanços da construção da nova capital. Não encontramos documentos sobre a participação de fotos de Gautherot nessa mostra, o que, no entanto, não é improvável, já que o fotógrafo colaborou com outras exposições projetadas por Pontual.

como informa Ana Luiza Nobre, tinha o objetivo de realizar projetos de artes gráficas, industriais e arquitetura como um todo, sem hierarquias entre essas áreas[317].

Na *Módulo* nº 14, fotos de Gautherot ilustram o texto "Brasília vista por um inglês", de J. M. Richards, no qual o autor afirma que nenhum empreendimento arquitetônico de tal tamanho e complexidade é realizado na Inglaterra. Em seguida, aponta preocupações quanto ao desenvolvimento futuro da cidade, mas sem deixar de tecer elogios ao plano piloto e à beleza do palácio da Alvorada.

Fig. 21 – *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas.* Rio de Janeiro, nº 14, ago. 1959, p. 2-3. Fotografia de Marcel Gautherot; texto do J. M. Richards

A *Módulo* nº 15, com projeto gráfico de Arthur Licio Pontual e Gustavo Goebel Weyne, é uma das edições que mais destacou as fotos de Gautherot de Brasília, especialmente aquelas da construção. Na capa, as manchas gráficas coloridas favorecem a unidade da composição envolvendo fotos de Gautherot, retângulos e um desenho de Niemeyer. Os *designers* criam uma composição geométrica sugerindo que as fotos e o desenho são parte de uma mesmo retângulo cindido pela linha branca do fundo da página.

[317] NOBRE, Ana Luiza de Souza. *Fios cortantes: projeto e produto, arquitetura e design no Rio de Janeiro (1950-70).* Tese de doutorado. 2008. Departamento de Pós-Graduação em História Social da Cultura da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, p. 80.

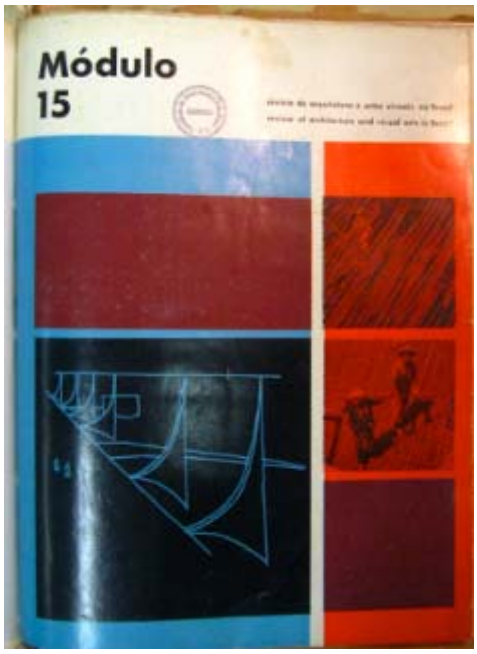


Fig. 22 – *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*. Rio de Janeiro, n. 15, out. 1959. Capa de Arthur Licio Pontual e Goebel Weyne; desenho de Oscar Niemeyer; fotografias de Marcel Gautherot

A primeira matéria da edição é um longo poema de Joaquim Cardozo intitulado "Arquitetura nascente", dedicado a Oscar Niemeyer, Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto e Thiago de Mello, e ilustrado com fotos da construção de Brasília feitas por Gautherot. Seu nome é publicado junto às imagens.

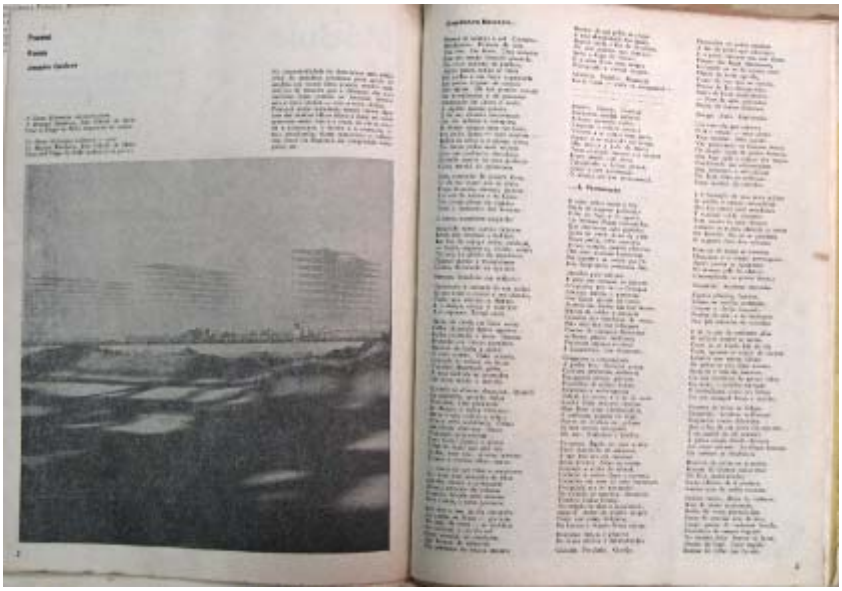


Fig. 23 – "Poema". *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*. Rio de Janeiro, n.15, out. 1959, p. 2-3. Poema de Joaquim Cardozo; fotografia de Marcel Gautherot

Na foto à esquerda do poema (fig. 23), as estruturas de ferro dos prédios ministeriais em construção parecem suspensas no ar, como se surgissem espontaneamente, de modo que o trabalho dos operários, vistos de longe, parece leve.

Fig. 24 – "Poema". *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*. Rio de Janeiro, n.15, out. 1959, pp. 4-5. Poema de Joaquim Cardozo; fotografia de Marcel Gautherot

Na página à direita do poema (fig. 24), os candangos aparecem envolvidos na trama gráfica das ferragens, um dado do trabalho de Gautherot que é reforçado pelos *designers* no recorte retangular de duas fotos, tendo como resultado composições quase totalmente abstratas. As fotos e o quadrado marrom claro na parte superior à esquerda, no qual o nome de Gautherot aparece em destaque, funcionam na página como os sólidos de uma composição geométrica.

Em seu conteúdo e aparência, a matéria sugere que toda atividade envolvendo a edificação de Brasília – a engenharia, a arquitetura, o trabalho no canteiro de obras, os materiais nele utilizados e a fotografia – possui um sentido poético e artístico.

A edição nº 15 também publica fotos de Gautherot junto ao texto "A imaginação na arquitetura" e a desenhos de Oscar Niemeyer. No exemplo abaixo, nota-se mais uma vez que a escala das pessoas na fotografia de Gautherot segue a proporção que caracteriza os desenhos do arquiteto.

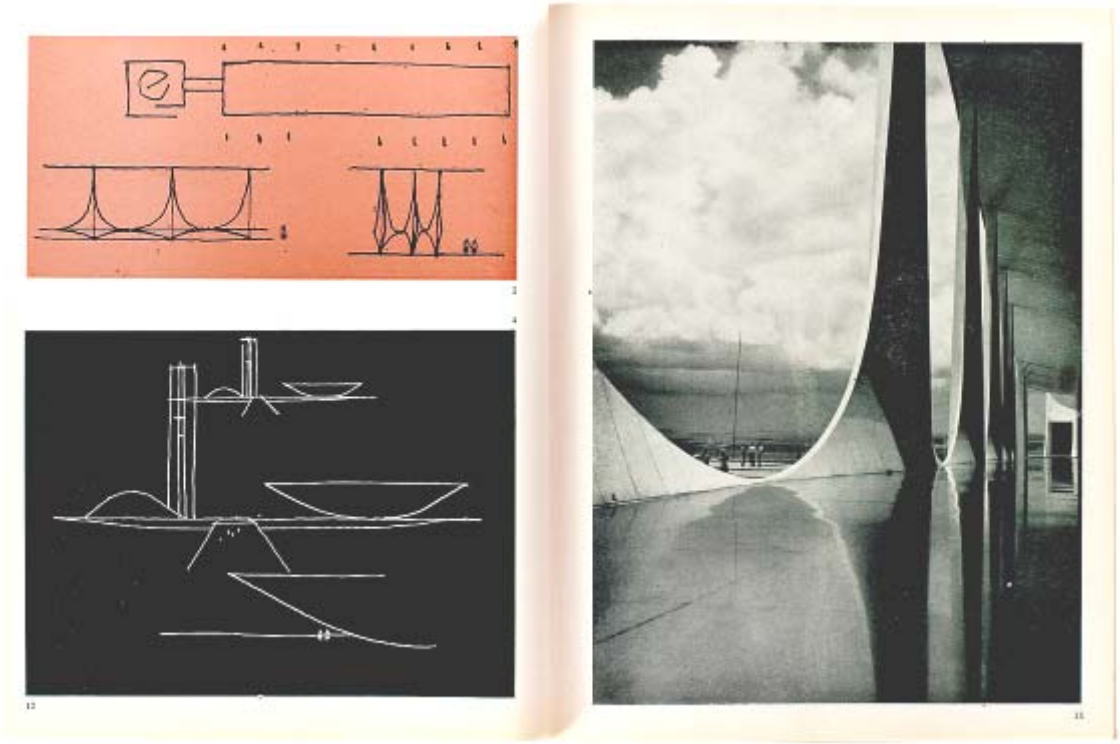


Fig. 25 – "A imaginação na arquitetura". *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*. Rio de Janeiro, n. 15, out. 1959, p. 12-13. Desenhos de Oscar Niemeyer; fotografia de Marcel Gautherot

Em seu texto, Niemeyer afirma que o principal recurso de um arquiteto na elaboração de um projeto é sua própria imaginação, sendo ela capaz de prever detalhes, sensações e espaços que maquetes e desenhos não podem sugerir[318]. Como em outros momentos, revestidos de uma bela solução gráfica, o texto, o *layout* e a fotografia contribuem para criar uma imagem idealizada e romântica do trabalho em arquitetura.

Na *Módulo* nº 18, imagens de Gautherot e de outros colaboradores ilustram o depoimento "Minha experiência em Brasília", de Niemeyer. Em alguns trechos, a narrativa adquire um teor heroico, emotivo, e um tanto idealizador do empreendimento, enfatizando a fraternidade entre técnicos, operários e autoridades. A fotografia de Gautherot que acompanha o texto novamente apresenta um conteúdo predominantemente gráfico e formal, recebendo a já mencionada película colorida, o que reforça ainda mais seu caráter plástico.

[318] NIEMEYER, Oscar. "A imaginação na arquitetura". *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*. Rio de Janeiro, n. 15, out. 1959, p. 7.

Fig. 26 – “Minha experiência em Brasília”. *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*. Rio de Janeiro, n. 15, jun. 1960, p. 16-17. Desenhos de Oscar Niemeyer; fotografia de Marcel Gautherot

As fotos do eixo monumental concluído tiveram poucas aparições na *Módulo* que, como vimos, privilegiou registros do palácio da Alvorada, do Brasília Palace Hotel e do centro cívico em construção. O período em que Gautherot mais fotografou o setor monumental pronto, o início dos anos 1960, coincide com uma diminuição de sua colaboração direta na revista que, mesmo depois da capital inaugurada, continua divulgando suas imagens da construção. Uma exceção é a edição nº 19, que publica uma vista da praça dos Três Poderes ampliada em duas páginas e colorida com uma película vermelha.

Fig. 27 – *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*. Rio de Janeiro, n. 19, ago. 1960, s/p. Fotografia de Marcel Gautherot

Gautherot encerra sua participação na edição especial nº 26 dedicada ao engenheiro-poeta Joaquim Cardozo, tendo uma foto sua publicada na capa e várias outras no ensaio gráfico que ao longo da revista acompanha textos de Rodrigo Mello Franco de Andrade, Niemeyer, Jorge Amado, Samuel Rawet e do próprio Cardozo, entre outros.

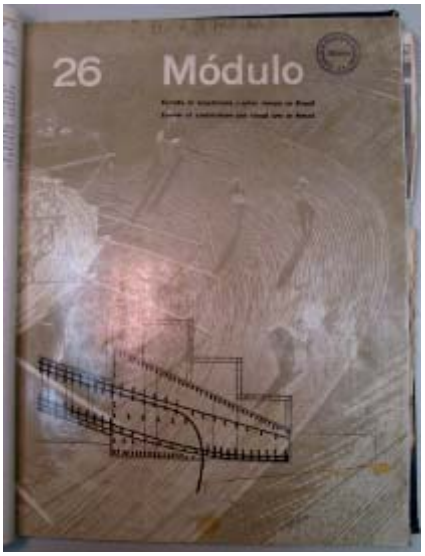


Fig. 28 – Capa da *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*. Rio de Janeiro, n. 26, dez. 1961. Projeto gráfico de Goebel Weyne; fotografia de Marcel Gautherot

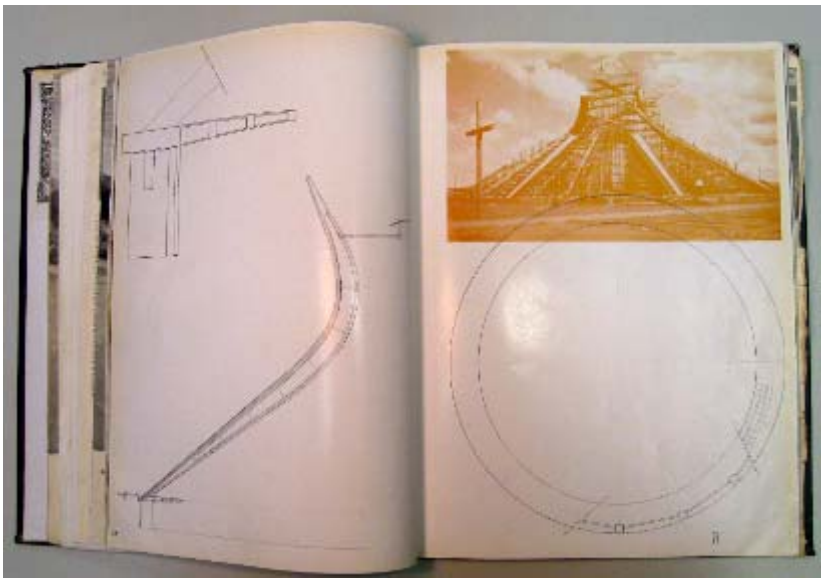


Fig. 29 – "Joaquim Cardozo". *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*. Rio de Janeiro, n. 26, dez. 1961. Projeto gráfico de Goebel Weyne; fotografia de Marcel Gautherot

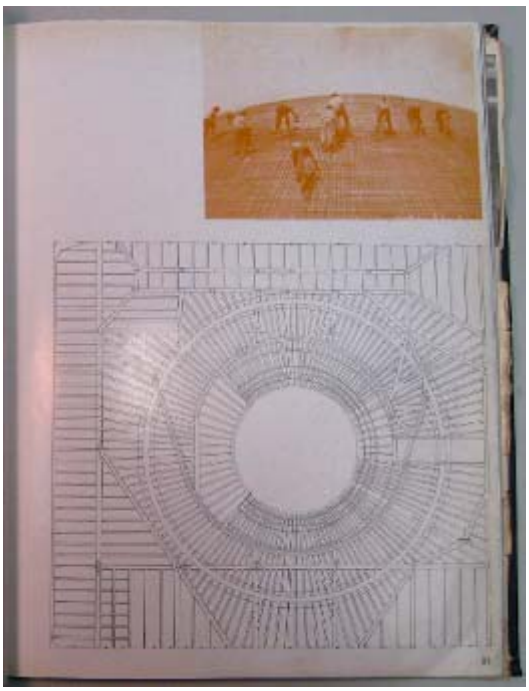


Fig. 30 e 31 – "Joaquim Cardozo". *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*. Rio de Janeiro, n. 26, dez. 1961. Projeto gráfico de Goebel Weyne; fotografia de Marcel Gautherot

Nota-se que, com o decorrer dos anos e a maior participação do *designer* Goebel Weyne[319] – autor do projeto da *Módulo* nº 26 e responsável pela reforma gráfica

[319] Nascido em Fortaleza, em 1933, Goebel Weyne frequentou informalmente o Instituto de Arte Contemporânea do Masp – uma das primeiras iniciativas de formalização do ensino de *design* no Brasil, no início dos anos 1950 –, e integrou o grupo de artistas concretistas do Ceará. Iniciou suas atividades como *designer* gráfico na década de 1950, transferindo-se para o Rio de Janeiro em 1959 com o propósito

adotada no número seguinte –, a fotografia continua tendo destaque no periódico, mas com menos autonomia em relação ao projeto gráfico. Nas páginas da *Módulo* nº 26, a fotografia é manipulada com liberdade junto a outros elementos, estando, pode-se dizer, mais subordinada ao *layout*, de maneira diferente de como era mostrada nos primeiros números do periódico, quando sofria intervenções mais sutis[320].

GAUTHEROT E BRASÍLIA NAS EXPOSIÇÕES DE ARQUITETURA MODERNA BRASILEIRA[321]

Nos anos 1950 e 1960, o assunto da construção de Brasília integrou ou foi tema de uma série de exposições itinerantes, muitas delas promovidas pela Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores, tendo os diplomatas Wladimir Murtinho e José Osvaldo Meira Penna como os principais proponentes. Como explica Murtinho, o objetivo das mostras que viajaram pela América Latina, América do Norte, Europa e por países orientais, era construir um discurso histórico que justificasse a construção da nova capital e, sobretudo, afirmar a capacidade do Brasil realizar o empreendimento:

> (...) o Ministério das Relações Exteriores teve uma influência enorme no lançamento de Brasília, literalmente lançamento. (...) o tema de Brasília, foi algo que teve a maior repercussão, a construção de Brasília, a decisão de fazê-lo, a coragem e o fato de que se tenha feito. Ou seja, havia a mais completa dúvida sobre a capacidade primeiro de fazer, segundo de realizá-lo (...). O Itamaraty julgou que era muito importante usar isto como o tema para a difusão cultural do país. (...)[322].
>
> (...) nós fizemos muitas exposições sobre Brasília na qual mostrávamos lá fora que Brasília tinha uma lógica, uma continuidade. E, essa continuidade, começava com a decisão dos inconfidentes, não? Transferir a capital, mostrávamos que era uma ideia fixa, depois aparece em todas as constituições, ou seja, é uma preocupação verdadeira. Ela é essencialmente o seguinte: se você está nas duas capitais em que nós tivemos, que é Salvador e

---

de acompanhar o curso de Comunicação Visual ministrado por Otl Aicher e Tomás Maldonado no MAM/RJ. Trabalhou junto com Arthur Licio Pontual no *design* da revista *Módulo* para em seguida sucedê-lo como responsável pelo projeto gráfico da revista. Nos anos 1960, tornou-se professor da Escola Superior de Design Industrial (ESDI), no Rio de Janeiro. NOBRE, *op. cit.*, 2008, p. 78.

[320] Comparar o tratamento dado à fotografia nas figuras 14, 15, 16, 17, 18 e 19 ao tratamento gráfico das figuras 20, 22, 24 e, principalmente, 29, 30 e 31.

[321] A documentação sobre as feiras e exposições de arquitetura brasileira entre o fim dos anos 1950 e início dos 1960 é bastante escassa. Para a coleta dos dados aqui apresentados foram consultados arquivos como do Itamaraty em Brasília, o Arquivo Público do Distrito Federal, Memorial JK, documentação guardada por Luiz Bernardo Pericás (neto do embaixador Wladimir Murtinho), Casa de Lucio Costa, Arquivo Noronha Santos, Wanda Svevo/ Fundação Bienal e Fundação Oscar Niemeyer, além de diversas bibliotecas, entre as quais vale citar a do Itamaraty, do Senado e do Congresso Nacional. Ainda assim, a principal fonte de informação sobre o assunto foram matérias em revistas e recortes de jornal nos quais o nome de Gautherot é citado ou nos quais pudemos identificar suas imagens apresentadas em painéis, em registros fotográficos das montagens das exposições.

[322] MURTINHO, Wladimir do Amaral. *Depoimento - Programa de História Oral*. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1990, p. 19.

> o Rio de Janeiro, você está virado para fora. (...) A ideia era que nós teríamos, viraríamos para dentro. Isso não aconteceu ainda. Ou seja, é muito difícil você mudar de ideias, (...) reverter todo um equilíbrio. É muito difícil. Mas, eu tenho a impressão, o Itamaraty intuiu isso muito bem. Ou seja, nós fizemos disso a propaganda[323].

A primeira exposição promovida pelo Ministério das Relações Exteriores sobre a nova capital foi *brasilien baut brasilia* (*brasil constrói brasília*), a participação brasileira na Interbau de 1957, mostra de arquitetura realizada anualmente em Berlim. A escultora e artista gráfica Mary Vieira foi encarregada de elaborar o projeto do pavilhão brasileiro que, diante do tema geral proposto pela Interbau, "A cidade do amanhã", anunciou com destaque o *slogan*: "O Brasil vos diz: a cidade de amanhã é a cidade de hoje". A artista dispôs painéis em três tons de verde com informações e desenhos de Brasília, textos sobre as razões econômicas e políticas que motivaram a transferência da capital, o que incluía fotografias da população indígena do estado de Goiás. Em destaque, no centro do pavilhão, três painéis verticais com fotos de maquetes dos palácios do Congresso, do Planalto e da Alvorada foram encaixados num tablado horizontal de 25 m^2 com o desenho do plano piloto. O projeto incluía ainda uma bancada apresentando um panorama do desenvolvimento da arquitetura moderna brasileira até Brasília[324]. Com poucas imagens com que trabalhar, já que as obras da capital estavam apenas iniciando, Mary Vieira desenhou um cartaz que surpreende pela economia dos recursos utilizados para traduzir com precisão a ideia de que Brasília seria um foco de civilização no meio da selva. A artista desenha um pequeno quadrado vermelho numa superfície verde como a bandeira do país tropical e, alinhadas ao marco vermelho, inscrições em branco com os meridianos e paralelos correspondentes à localização de Brasília no mapa mundial[325].

---

[323] *Ibidem*, p. 23.

[324] Sobre a exposição *brasilien baut brasilia* ver: VIEIRA, Mary; SEMINÁRIO DE ESTUDOS SOBRE ARTES PLÁSTICAS E FIGURATIVAS DA ACADEMIA DO MEDITERRÂNEO. *brasilien baut brasilia*. Basileia: Geigy A. G., 1959. [Edição elaborada pela artista. Col. Casa de Lucio Costa]; ESPADA, Heloisa. "brasil constrói brasília, por Mary Vieira, 1959". Comunicação apresentada no XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, setembro 2010 [no prelo].

[325] No texto "Cidade-Bandeira" desenvolvo uma leitura mais detalhada sobre o cartaz: ESPADA, Heloisa. "Cidade-bandeira". In: ESPADA, *op. cit.*, 2010, pp. 7-10.

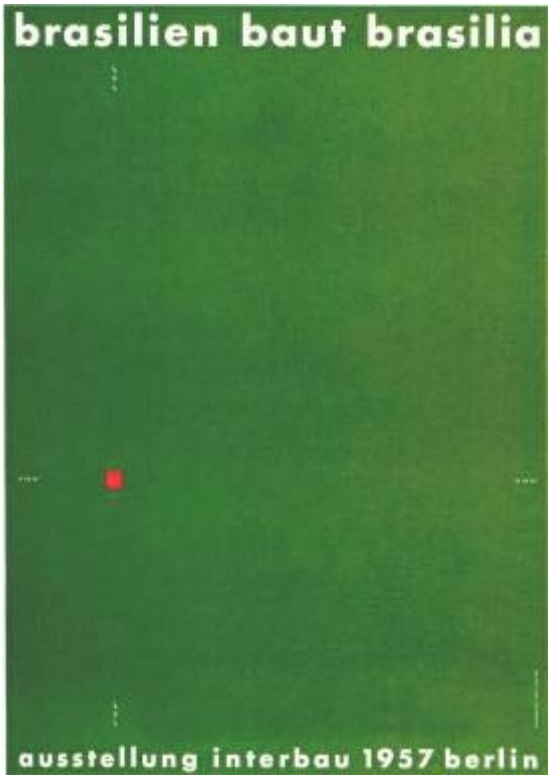


Fig. 32 – Mary Vieira. *brasilien baut brasília*. Cartaz, 1957. Coleção Isisuf, Milão

Nos anos seguintes, a mostra concebida por Mary Vieira foi mostrada em Viena, Munique, Stuttgart, Zurique e Genebra, tendo sido acrescentados ao projeto original conteúdos sobre o paisagismo de Burle Marx e novos painéis fotográficos sobre Brasília, material este que foi mostrado também em Milão, em fevereiro de 1958[326].

Marcel Gautherot participou de algumas dessas exposições com fotos de Brasília, da arquitetura brasileira moderna e colonial e, como veremos, de outros aspectos da cultura nacional. Em depoimento à pesquisadora Ana Luiza Nobre, Wladimir Murtinho ressalta a importância da colaboração de Gautherot nas ações do Itamaraty:

> Tive contato com Marcel Gautherot no final dos anos 50, no Ministério das Relações Exteriores. Em 1959-60 adquirimos dele um grande número de clichês, que foram enviados para embaixadas do Brasil em todo o mundo. Creio que eram 100-120 imagens, todas selecionadas do seu arquivo. Antes, em 1958, já havíamos utilizado suas fotos no Pavilhão do Brasil na Exposição Internacional de Bruxelas, cujo projeto era de Sérgio Bernardes. Estas fotos compunham grandes painéis de 18 x 6 m. Era algo gigantesco, muito impressionante. (...)

[326] PENNA, *op. cit.*, p. 38.

> (...) O Ministério das Relações Exteriores sempre teve o maior interesse pelo trabalho de Gautherot. Ele nos ajudou muito a representar o Brasil no exterior[327].

O pavilhão brasileiro na Exposição Internacional de Bruxelas, com projeto de Sérgio Bernardes, foi organizado em torno do tema "O Brasil constrói uma civilização ocidental nos trópicos"[328], cujo foco era mostrar as riquezas naturais e econômicas do país. O evento exibiu imagens e informações sobre a paisagem natural e urbana; a fauna e flora; a diversidade cultural e étnica; diferentes setores da indústria; bens de consumo para exportação; vistas das principais metrópoles; artes visuais e arquitetura, com grande destaque para os projetos de Brasília, o ícone maior do desenvolvimento alcançado pelo país. Um jardim projetado por Burle Marx ocupava o centro do pavilhão. Para tanto, além do Itamaraty, estiveram envolvidos na realização do evento o Ministério da Educação e Cultura, especialmente o SPHAN, o Ministério da Saúde, o Estado Maior das Forças Armadas, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, Conselho Nacional de Pesquisas, os Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo, o Serviço Nacional do Teatro, o Instituto Nacional de Cinema Educativo e o Instituto dos Arquitetos do Brasil[329].

Grandes painéis fotográficos foram um dos principais e mais impactantes elementos do projeto expográfico desenvolvido por João Maria dos Santos, com a colaboração de Eduardo Anahory, Jack van de Beuque e Artur Licio Pontual. Sabe-se que Marcel Gautherot participou do evento[330], no entanto, nos registros fotográficos encontrados sobre o interior do pavilhão, não foi possível identificar se ele colaborou com imagens de Brasília.

---

[327] NOBRE, Ana Luiza. Dossiê de pesquisa sobre Marcel Gautherot. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2001. Datiloscrito. Inédito. Em pesquisas no arquivo e na biblioteca do Itamaraty, em Brasília, e junto a familiares de Wladimir Murtinho, não foi possível localizar o álbum com fotografias de Gautherot distribuído em embaixadas brasileiras, mencionado neste depoimento pelo embaixador. Murtinho declara ainda a Ana Luiza Nobre que as fotos do álbum foram "(...) selecionadas do arquivo de Gautherot, entre fotos do Nordeste e de Brasília, principalmente. Eu mesmo fiz essa seleção. Ele apenas nos deu o direito de reprodução, os negativos ficaram com ele. Gautherot era muito organizado e ciumento de seu arquivo".

[328] MEURS, Paul. O pavilhão brasileiro na Expo de Bruxelas, 1958. Arquiteto Sérgio Bernardes. *Arquitextos*, São Paulo, 01.007, Vitruvius, dez 2000 <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.007/947>.

[329] De acordo com carta de Clóvis Salgado, então ministro da Educação e da Cultura, a Rodrigo Mello Franco de Andrade, diretor do SPHAN. In: Pasta "Feiras e Exposições" do Arquivo Noronha Santos/ IPHAN.

[330] INSTITUTO MOREIRA SALLES, *op. cit.*, 2001, p. 114.

Fig. 33 – Interior do pavilhão brasileiro na Exposição Internacional de Bruxelas, 1958.
À esquerda do painel com o palácio da Alvorada, fotografias das carrancas de proa das embarcações do rio São Francisco, de Marcel Gautherot[331]

Fig. 34 – Interior do pavilhão brasileiro na Exposição Internacional de Bruxelas, 1958. À esquerda, acima, painel fotográfico com vista da cidade de São Paulo acompanhada da legenda "Sao Paulo, centre industrielle du Brèsil"; ao fundo, à direita, área expositiva sobre Brasília

[331] As fotografias da Exposição Internacional de Bruxelas aqui apresentadas foram enviadas por *e-mail* pela sra. Kikah Bernardes.

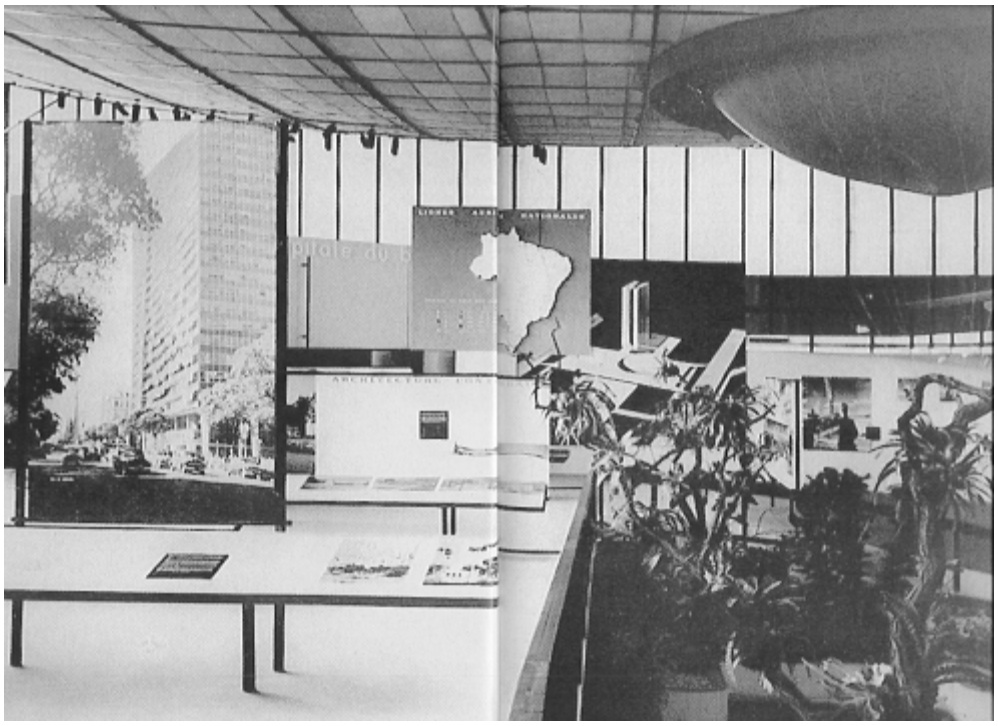


Fig. 35 – Interior do pavilhão brasileiro na Exposição Internacional de Bruxelas, 1958.
À direita, jardins de Burle Marx

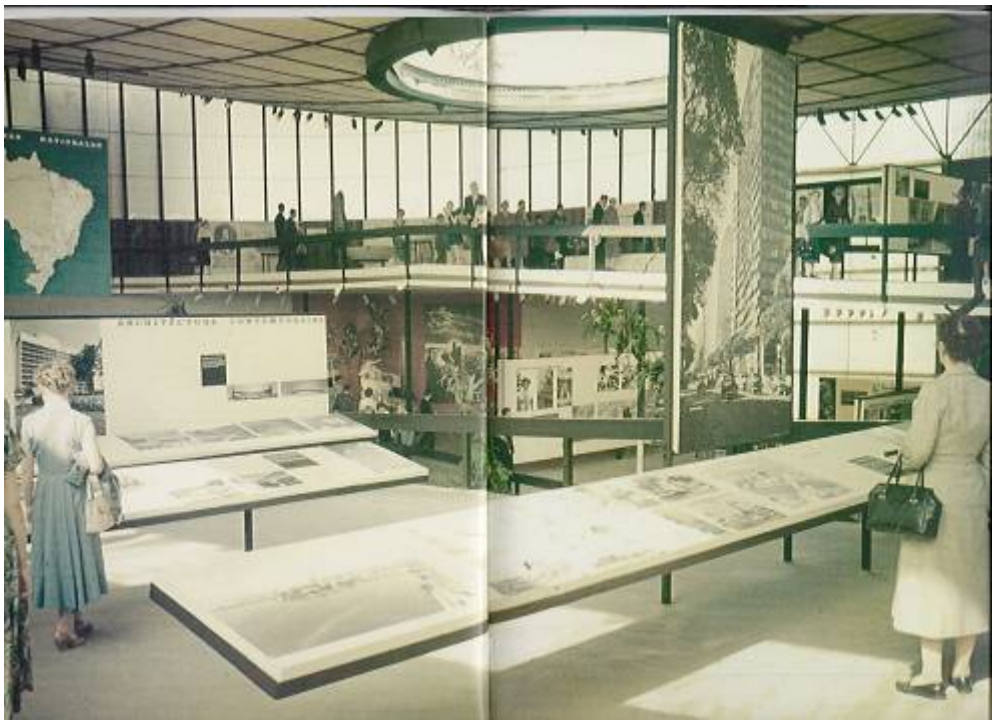


Fig. 36 – Interior do pavilhão brasileiro na Exposição Internacional de Bruxelas, 1958. Em primeiro plano, seção sobre arquitetura moderna brasileira

Em janeiro de 1958, foi inaugurada a *Exposição Permanente de Brasília* no edifício do Ministério da Educação e Cultura, no Rio de Janeiro, com projeto de Arthur Licio Pontual. A mostra era composta por gráficos, maquetes, desenhos e painéis fotográficos projetados para serem constantemente renovados de acordo com o andamento das obras na nova capital[332]. Há também notícias de uma mostra sobre Brasília organizada pela Divisão Cultural do Itamaraty no edifício da Unesco, em Paris, igualmente projetada por Arthur Licio Pontual; além de uma exposição itinerante sobre arquitetura brasileira, desde o barroco até Brasília, em países da América Latina; e uma mostra menor sobre a nova capital, apresentada em países asiáticos[333]. Infelizmente, não foram encontradas menções sobre a participação de Gautherot nesses eventos.

A *Módulo* nº 15, de outubro de 1959, publicou a notícia da inauguração de uma exposição sobre Brasília no escritório da Panair em Lisboa. Entre os registros que ilustram a matéria, foi possível identificar fotografias de Gautherot nos painéis que compunham a exposição.

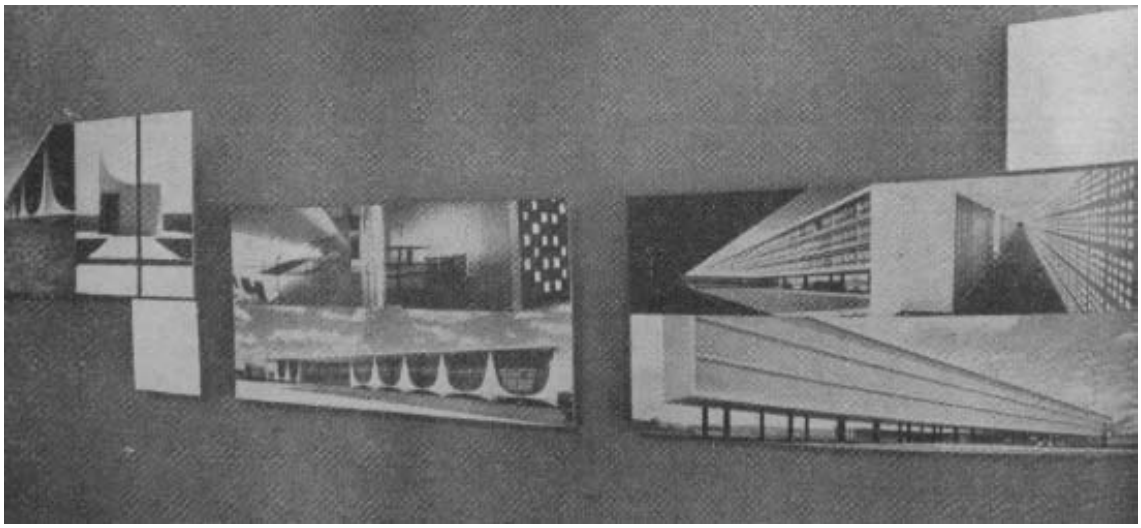


Fig. 36 – Painéis com fotografias de Marcel Gautherot na exposição de Brasília em Lisboa, em 1959. À esquerda, interiores e exteriores do palácio da Alvorada e capela; à direita, Brasília Palace Hotel. Fonte: Anônimo. "Exposição Brasília em Lisboa". *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*. Rio de Janeiro, n. 15, out. 1959, p. 40

[332] Anônimo. "Brasília em exposição permanente". *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*. Rio de Janeiro, n. 9, fev. 1958, pp. 34-37.
[333] PENNA, *op. cit.*.

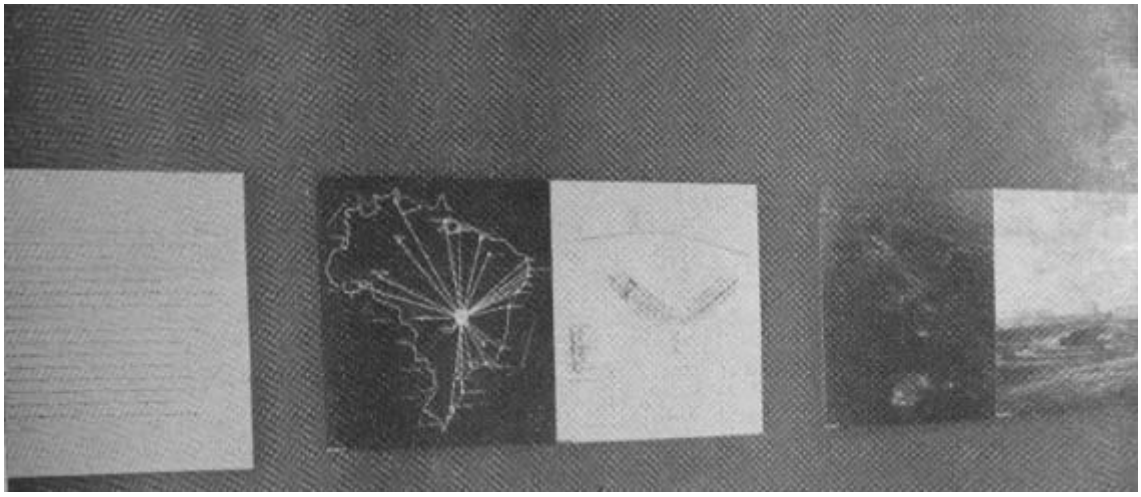


Fig. 37 – Painéis da exposição de Brasília em Lisboa, em 1959. À direita, fotografia do canteiro de obras de Brasília, por Marcel Gautherot. Fonte: "Exposição Brasília em Lisboa". *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*. Rio de Janeiro, n. 15, out. 1959, p. 40

Em 1962, o Itamaraty organizou e produziu *Spotlight on Brazil*, uma grande exposição sobre aspectos culturais e econômicos do país, com o objetivo de ampliar as atividades comerciais entre Brasil e Estados Unidos, apresentada em diversas cidades norte-americanas. De escopo extremamente abrangente, a mostra incluía seções sobre arte e arquitetura (do barroco ao contemporâneo); produtos alimentícios; filatelia; joias e pedras preciosas; indústria cultural (cinema e imprensa); música; folclore; turismo; infraestrutura ferroviária, rodoviária e marítima; minério; bancos; borracha etc. Marcel Gautherot participou da mostra com aproximadamente 60 painéis fotográficos sobre arquitetura brasileira[334].

A *Módulo* nº 32, de março de 1963, noticia o sucesso de outra exposição itinerante sobre arquitetura brasileira, desta vez inaugurada em Bratislava, cidade da então Tchecoslováquia. A mostra havia já sido exibida em Varsóvia e Praga, e seguiria para cidades da Polônia, Áustria, Iugoslávia, Romênia, Bulgária e União Soviética. Organizada pelo Departamento Cultural e de Informação do Ministério das Relações Exteriores e projetada pelo escritório Noronha+Magalhães+Pontual, a exposição foi dividida em três seções (barroco, arquitetura contemporânea e Brasília) apresentadas

[334] Segundo relatório do produtor cultural Ruy Pereira da Silva. Fonte: Arquivo do Ministério das Relações Exteriores, Brasília. Título do documento: "Relatório de Ruy Pereira da Silva sobre trabalhos de seu setor na organização da mostra *Spotlight on Brazil*. Rio de Janeiro, 11 jan. 1962". A exposição foi coordenada pelo cônsul Carlos Alberto Leite Barbosa, com o apoio do ministro João Paulo do Rio Branco, chefe do escritório comercial do Brasil em Nova York, e dos diplomatas Wladimir Murtinho e Armando Salgado Mascarenhas, segundo a reportagem: Anônimo. "Spotlight on Brazil". *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 out. 1961.

por meio de noventa ampliações fotográficas de 1 x 1 metro, de Marcel Gautherot e Michel Aertsens[335].

Fig. 38 – " Arquitetura brasileira na Europa". *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*. Rio de Janeiro, n. 32, mar. 1963, pp. 60-61. Na página à esquerda, painéis fotográficos com imagens de Brasília, por Marcel Gautherot

Mesmo não sendo possível identificar exatamente quais fotografias de Brasília feitas por Gautherot, e menos ainda quais do eixo monumental, participaram das exposições aqui mencionadas, os dados apresentados permitem que se reconstituam elementos essenciais dos contextos em que essas imagens foram originalmente mostradas. As qualidades estéticas das fotos de Gautherot em ampliações de grande porte não eram um detalhe menor em projetos museográficos altamente sofisticados. Essas imagens tinham o objetivo claro de convencer o visitante sobre a qualidade técnica e artística da arquitetura brasileira.

Não sendo a fotografia propriamente dita o assunto de tais exposições, sua função era a de confundir sua própria beleza com a beleza das obras arquitetônicas (ou pessoas, cidades, frutos, danças folclóricas etc.) representadas, sendo, como já dissemos, como uma janela transparente de acesso a uma realidade distante e idealizada.

[335] Anônimo. "Arquitetura brasileira na Europa". *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*. Rio de Janeiro, n. 32, mar. 1963, pp. 60-61.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todo comentário sobre uma fotografia de arquitetura, ou melhor, sobre um documento visual, corre o risco de confundir os atributos da imagem com as qualidades daquilo que ela representa. Num primeiro momento, as intenções do fotógrafo podem se confundir com as do arquiteto, o que certamente veio à tona em vários momentos desta tese.

Ainda que o intercâmbio de significados entre a fotografia e a arquitetura faça parte do problema abordado, procurou-se identificar o que é específico do trabalho de Gautherot. Niemeyer atribuiu um aspecto perene à Brasília por meio do acabamento liso e homogêneo de suas construções, trabalhando com sólidos geométricos e com remissões à arquitetura grega clássica. Gautherot, a seu modo, ratificou as intenções do arquiteto dando um sentido atemporal à imagem da capital por meio de um trabalho cuidadoso com a luz.

Em certos momentos, o fotógrafo interpretou a arquitetura de Brasília como obras destinadas à contemplação. Na maior parte de suas fotos, os recursos visuais são pautados em elementos da tradição pictórica renascentista: uma luz contínua e modeladora, o efeito de perspectiva, a idéia de equilíbrio e a estrutura geométrica. Dessa maneira, não apenas a arquitetura, mas a própria fotografia exige do observador uma atitude de contemplação.

No contexto das exposições em que as fotografias de arquitetura de Gautherot foram apresentadas, a beleza plástica e o tamanho das imagens eram parte de um espetáculo criado, em primeiro lugar, para exibir a qualidade técnica e estética da arquitetura moderna brasileira. Nesse ambiente, era desejável a ilusão de profundidade – um código facilmente apreendido pelo espectador preparado para ver toda pintura ou fotografia como uma janela.

Os modos de Gautherot registrar Brasília evidenciam também suas raízes na arte e na fotografia modernas, sobretudo aquelas que marcaram boa parte da produção francesa do entreguerras. Como vimos, naquele momento, as propostas da “Nova fotografia”, leia-se fotografia moderna, já estavam diluídas e espraiadas em diferentes setores da cultura visual urbana. Por outro lado, o rigor geométrico das composições de Gautherot demonstra uma confiança na geometria, o que o aproxima, sobretudo, do purismo de Le Corbusier. Seu preciosismo técnico coincide também com a crença na estética da máquina característica do *esprit nouveau*.

Em boa parte da obra de Gautherot, principalmente em suas fotos que mostram pessoas, há uma conotação edificante que o aproxima da produção artística moderna brasileira comprometida com a constituição e a representação de uma identidade nacional. Essa produção foi contemporânea ao surgimento da arquitetura moderna no país, nos anos 1930 e 1940. O fotógrafo conviveu e, de alguma maneira, também formou sua percepção sobre o Brasil, junto a artistas dessa geração, tais como Portinari, Di Cavalcanti, Bruno Giorgi e Alfredo Ceschiatti. No fim da década de 1950, esses artistas foram considerados, por Niemeyer e Lucio Costa, como os principais representantes da arte que deveria ocupar os espaços da capital moderna[336]. O fato revela um descompasso entre as obras arquitetônicas e urbanísticas da cidade e a concepção de arte dos dois arquitetos, ainda pautada, sobretudo, nos parâmetros daquele modernismo surgido nos anos 1930 e 1940.

Descompasso porque, embora Brasília tivesse também a responsabilidade de representar o país, a cidade foi concebida como um espaço arejado, ocupado por formas claras e leves, de aparência flutuante. A monumentalidade da capital é muito diferente daquela dos corpos pesados e massudos presentes em telas de Portinari como *Mestiço* (1934) e *Café* (1934), por exemplo, ou mesmo em *Retirantes* (1944) que, a despeito da magreza representada, é também constituída por uma matéria pictórica densa. Essa distinção contribui para que as fotos de Brasília aqui analisadas, apesar de seu uso oficial e do argumento nacionalista, se diferenciem do compromisso pedagógico[337] e do sentido por vezes anedótico que caracterizou boa parte da produção artística dos anos 1930 e 1940.

Mesmo nas vezes em que não fez "fotografias de arquitetura" em Brasília, como nos autorretratos em sombra, Gautherot realiza uma interpretação perspicaz dos espaços da cidade. Longas e densas, as sombras dinamizam os vazios e de pontuam a grandiosidade da capital. Por outro lado, as sombras em primeiro plano conferem um aspecto ambíguo à positividade de suas imagens. Em contraposição à atmosfera etérea e solar de Brasília, tal como representada por Gautherot, as sombras são como uma nódoa sutil que problematiza o caráter triunfante e exemplar daquela arquitetura. Ao encobrirem o espaço, elas sugerem dúvidas e indeterminações. Do ponto de vista formal, é importante destacar que, em alguns momentos, as sombras se apresentam como formas planas, criando uma relação espacial ambígua entre plano e profundidade.

[336] Ver o texto "A 'síntese parcial' das belas-artes em Brasília", anexado como excurso ao fim desta tese.
[337] Refiro-me ao compromisso com a representação do "povo" e com a denúncia das mazelas do país.

Com a intenção de investigar a natureza desse ponto de vista positivo, mas que não resvala para a anedota ou o ufanismo fácil, ao término deste trabalho, gostaria de propor uma última comparação, desta vez envolvendo a obra de um artista contemporâneo.

Entre janeiro e março de 2010, Rubens Mano apresentou a videoinstalação *futuro do pretérito* no Museu Nacional de Brasília, projeto de Oscar Niemeyer construído no chamado setor de diversões da capital[338]. O tempo verbal futuro do pretérito, explicam os gramáticos, designa um futuro que aconteceu no passado, uma ação que ocorreu depois de outra, sendo que as duas fazem parte de um tempo já passado. Por exemplo: "O vaso quebrou. Compraria um novo no dia seguinte." Em sua forma composta, o futuro do pretérito descreve um evento que não chegou a acontecer, enuncia algo que poderia ser e não foi, uma hipótese ou uma promessa que não se realizou: teria sido, teria estado, teria construído, teria feito, teria formado, teria se tornado. Pressupõe que as condições necessárias para a realização de determinado projeto não foram possíveis. *futuro do pretérito* mostra Brasília como um futuro preso ao passado, como uma expectativa que não se cumpriu.

fig. 1 – Rubens Mano. *futuro do pretérito*, 2010. Dois vídeos em *loop*. Dimensões variáveis. Instalação realizada no Museu Nacional de Brasília.

[338] O trabalho foi realizado com recursos públicos, por meio do Edital Arte e Patrimônio promovido pelo Ministério da Cultura e o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), o antigo SPHAN, com patrocínio da Petrobras. Lançado em 2007, o edital tem o objetivo de financiar projetos que estabeleçam relações entre a arte contemporânea e o patrimônio artístico nacional. O trabalho de Rubens Mano foi um dos dez projetos selecionados entre 290 inscritos no edital de 2009.

A obra é formada por dois painéis horizontais de 275 cm de altura por 490 cm de largura[339], nos quais são projetados dois vídeos de aproximadamente 20 minutos cada, gravados com tecnologia de alta definição. Um deles mostra cenas realizadas no interior do plano piloto, o outro, cenas gravadas nas cidades satélites. O formato da projeção luminosa é proporcional ao do suporte, de modo que a imagem se encaixa perfeitamente às margens da superfície, fazendo com que o painel desapareça. O espectador assiste a um vídeo após o outro. As projeções ficam de costas uma para a outra sobre os painéis propositadamente desalinhados, evitando uma correspondência direta entre os dois vídeos. Assim, a montagem cria uma espécie de corredor irregular entre as duas projeções, dificultando uma visão polarizada e, consequentemente, conclusões rápidas e taxativas sobre a Brasília de hoje.

Nos dois vídeos, a câmera está sempre estática, como numa fotografia. Mano gravou as imagens sempre pela manhã muito cedo, captando uma luz suave como a de Gautherot, mas quase sempre menos contrastada, de modo que ele consegue também uma grande profundidade de campo e riqueza de detalhes. Outro aspecto fundamental é que, de manhã cedo, os movimentos que acontecem em frente à câmera – os transeuntes, os carros, um pássaro, o vento – são esporádicos e, por vezes, muito sutis, confundindo o vídeo com uma projeção de *slides*. Esse aspecto é fundamental para a potência da obra, pois cria uma tensão entre o que é imóvel (a arquitetura, o espaço urbano e outros objetos fixos) e a série de pequenos movimentos e sons que ressaltam a ação lenta, contínua e inexorável do tempo sobre o patrimônio histórico tombado. As sequências são longas o suficiente para que possamos nos ater a detalhes. Tanto no plano piloto quanto fora dele, veem-se paredes descascadas, sujeira, escombros, calçadas quebradas, jardins abandonados, pichações e grades, muitas grades. Em certos momentos, Brasília se confunde com as cidades satélites, e ambas se parecem com as periferias de grandes cidades em qualquer região do país. É inquestionável que o Brasil arcaico e inculto tem seus pés fincados no Distrito Federal.

No setor residencial do plano piloto, as árvores já cresceram, e Brasília não possui mais a atmosfera siberiana apontada por Lucio Costa no início dos anos 1960. Vemos o resultado do cinturão verde projetado pelo urbanista em torno de cada uma das quadras para impedir que a arquitetura de má qualidade emulasse a beleza de seu plano. O

[339] Os painéis têm dimensões variáveis que podem ser adaptadas pelo artista ao espaço disponível para a instalação. A obra foi montada na exposição *As construções de Brasília*, realizada pelo Instituto Moreira Salles na Galeria de Arte do Sesi/ Fiesp, em São Paulo, em 2010, com painéis de 230 cm de altura por 390 cm de largura.

barulho das cigarras e dos pássaros aos poucos se sobrepõe aos ruídos urbanos – carros, conversas de transeuntes, música –, dando a impressão de que a natureza está voltando a tomar conta daquele lugar.

Nas cidades satélites, a tensão entre a imobilidade e o movimento é ainda mais grave. Ali, onde as ruas são estreitas e improvisadas, sem as rodovias de fluxo rápido que caracterizam o plano, os bairros parecem cidades do interior, calmas e pobres, onde o tempo passa lentamente e o desenvolvimento é moroso. Os movimentos são mais sutis e, por isso, mais incômodos.

No eixo monumental, Rubens Mano não explora as amplas perspectivas. Não há em suas imagens um sentido triunfal. Ele procura o anódino, o lugar comum, o ângulo à altura dos olhos, o corroído, o inacabado, o improvisado. As imagens do centro cívico têm um sentido cotidiano, distante dos eventos de caráter espetacular que costumam acontecer ali.

Em *futuro do pretérito*, o elemento monumental é incorporado pela própria estrutura física da videoinstalação. É essencial ao trabalho que a projeção das imagens tenha uma presença impactante no espaço, sobretudo quando mostrada no interior de uma obra de Oscar Niemeyer, como foi o caso da instalação no Museu Nacional de Brasília. As imagens da cidade monumental não podem ser tímidas, não devem estar ao alcance da mão, não devem se confundir com um *souvenir*, tampouco foram feitas para o monitor de uma tevê.

As fotos de Marcel Gautherot em Brasília, mesmo as da cidade em construção, não são hipotéticas. Elas são afirmativas, como se conjugassem um verbo no presente simples, na primeira pessoa do plural, pois a obra desse fotógrafo, em seus diferentes assuntos, coloca-se como representante da coletividade, da nação: nós somos, podemos, estamos, construímos, formamos, fazemos, nos tornamos, ocupamos.

No entanto, isso não significa que Gautherot ignorou as contradições que envolveram a construção da cidade, sendo sua série sobre a Sacolândia[340] a principal prova disso. É importante destacar que, tanto seus autorretratos com sombras quanto essas fotos das moradias improvisadas dos operários não foram divulgadas na época da construção. Numa de suas poucas entrevistas, Gautherot afirma que pretendia publicar

[340] Durante a construção, Gautherot registrou as famílias de operários nos acampamentos conhecidos como Sacolândia. Essas fotos formam um conjunto de aproximadamente 70 imagens que não foram divulgadas na época da construção, vindo a público em edições recentes sobre a obra de Marcel Gautherot. Ver: ANGOTTI-SALGUEIRO, *op. cit.*; ESPADA, Heloisa *op. cit.*; TITAN Jr.; BURGI, *op. cit.*.

um livro sobre a Sacolândia, mas não encontrou editoras interessadas no trabalho[341]. Essas fotos demonstram que, apesar de ser comissionado por Niemeyer e pela Novacap, que esperavam certamente uma representação positiva do empreendimento, ele encontrou também espaço para circular em Brasília com liberdade, registrando o que não interessaria ao governo ou às revistas de arquitetura. A meu ver, essa liberdade tanto possibilitou que ele registrasse a pobreza em torno do canteiro de obras, como assegurou a qualidade plástica e formal das imagens comissionadas. As grandes áreas de sombra, por exemplo, eram escolhidas e posicionadas cuidadosamente, de acordo com os demais elementos da composição, visando o dinamismo e o interesse formal, sem nunca perder de vista a clareza do conjunto.

Ao discutir a condição atual da arquitetura moderna, Rubens Mano evidencia a concomitância e intersecção entre realidades distintas, relacionando Brasília com uma locução verbal que evoca o que existiu apenas como projeto. Já as fotografias de Gautherot, publicadas em revistas especializadas e exposições, afirmam sua confiança no projeto e na perspectiva de desenvolvimento representado pela nova capital. O fotógrafo não se negou a ver e a registrar as contradições que envolveram o empreendimento. Ainda assim, suas imagens afirmam a capacidade do homem de organizar os elementos do mundo num todo harmônico e equilibrado, bem como sua crença no potencial e na dignidade da camada da população mais carente que ergueu a nova capital.

[341] SEGALA, Lygia. *Entrevista*. Marcel Gautherot. Rio de Janeiro, Museu do Folclore, 07.12.1989. Acervo Instituto Moreira Salles.

PORTFÓLIO[342]

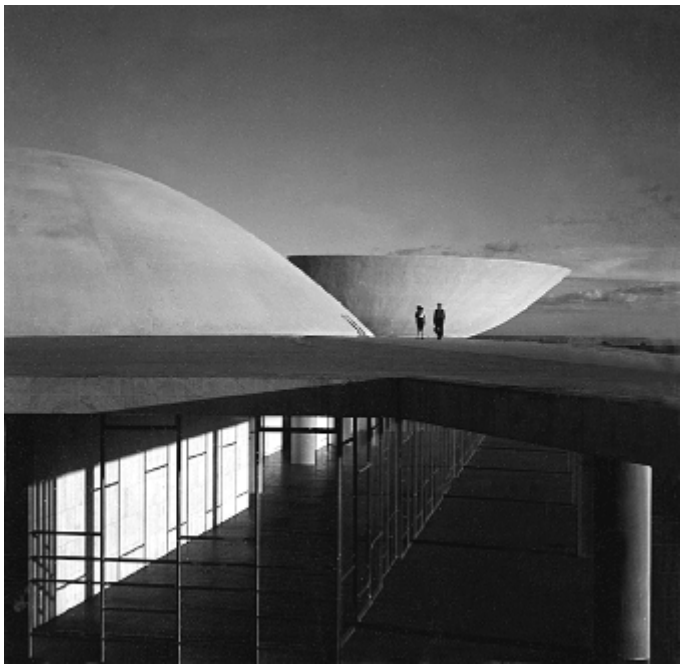


Fig. 1 – Palácio do Congresso Nacional, c. 1960

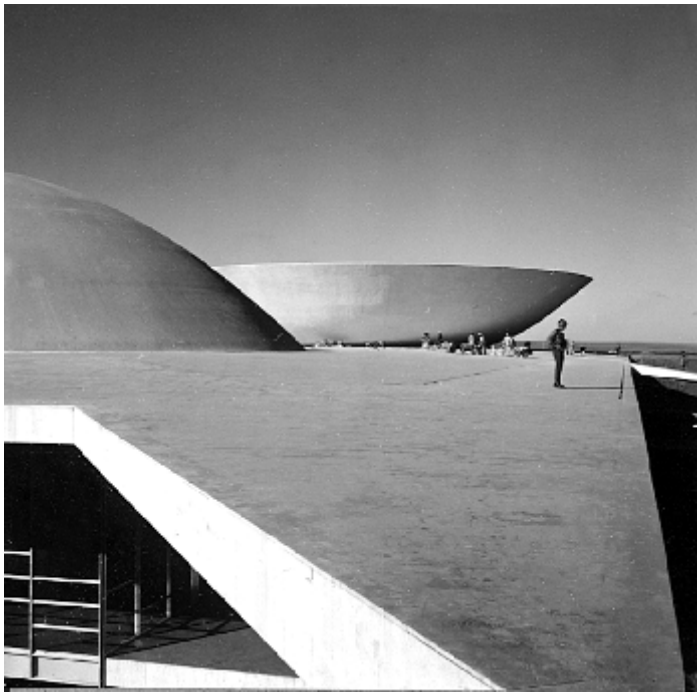


Fig. 2 – Palácio do Congresso Nacional, c. 1960

[342] Todas as fotografias deste portfólio são de Marcel Gautherot e pertencem ao acervo do Instituto Moreira Salles.

Fig. 3 – Torres do Congresso Nacional, com Museu Histórico de Brasília ao fundo, c. 1960

Fig. 4 – Palácio do Congresso Nacional, c. 1960

Fig. 5 – Palácio do Congresso Nacional, c. 1960

Fig. 6 – Cúpula do Senado com Esplanada dos Ministérios ao fundo, c. 1960

Fig. 7 – Praça dos Três Poderes, com parlatório do palácio do Planalto em primeiro plano, palácio do Supremo Tribunal Federal ao fundo e Museu Histórico de Brasília à direita, c. 1960

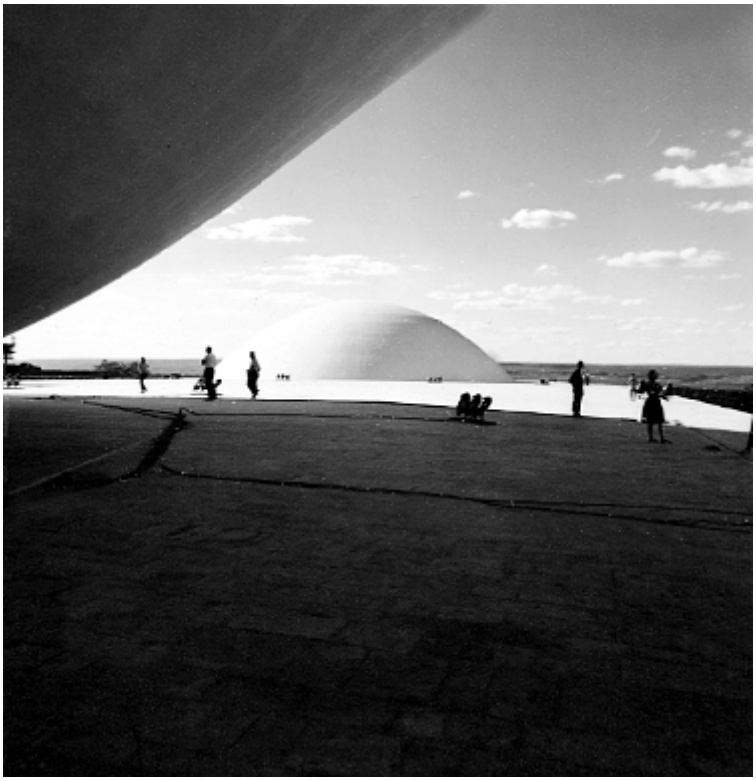


Fig. 8 – Palácio do Congresso Nacional, c. 1960

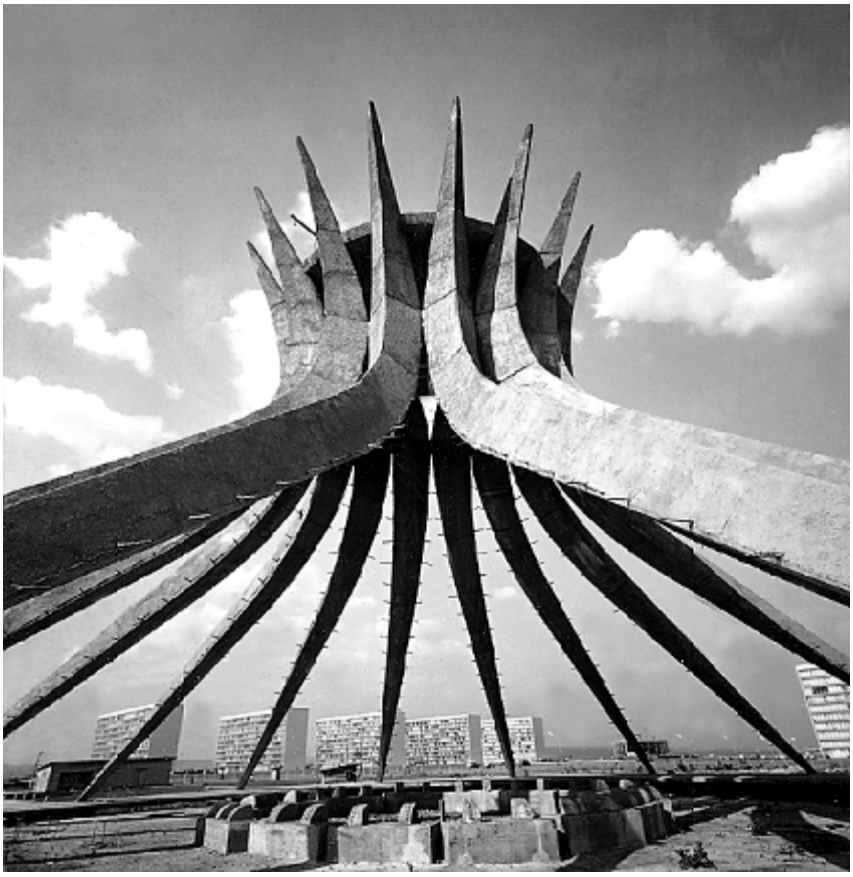


Fig. 9 – Colunas da catedral Metropolitana Nossa Senhora da Aparecida com Esplanada dos Ministérios ao fundo, déc. 1960

EXCURSO

A "SÍNTESE PARCIAL" DAS BELAS ARTES EM BRASÍLIA

A escolha das obras de arte que ocupariam a praça dos Três Poderes, os interiores dos palácios e outros lugares públicos de Brasília foi um assunto discutido e ponderado entre Israel Pinheiro, diretor da Novacap, Oscar Niemeyer, diretor do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da companhia, e Lucio Costa, responsável pelo projeto urbanístico. Depoimentos dos dois arquitetos e do artista Athos Bulcão dão a entender que Lucio Costa se envolvia principalmente na decisão sobre as obras que ocupariam os espaços abertos da cidade, enquanto cabia a Oscar Niemeyer escolher os artistas e trabalhos que integrariam os interiores de seus projetos[343]. Uma exceção é o palácio do Itamaraty, cuja formação do acervo de arte moderna e contemporânea aconteceu por iniciativa e influência do embaixador Wladimir Murtinho[344].

A partir da observação das obras e dos documentos que analisaremos adiante, percebe-se que as decisões envolviam questões orçamentárias, conveniências, relações e gostos pessoais, além da preocupação com a manutenção do sentido de unidade e de adequação ao programa dos conjuntos arquitetônicos.

A ideia de "síntese das artes", ou integração das artes à arquitetura, foi um tema presente em diferentes debates internacionais sobre a arquitetura moderna[345], bem como

---

[343] BULCÃO, Athos. *Depoimento – Programa de História Oral*. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1988; COSTA, Lucio. *Depoimento – Programa de História Oral*, Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1988; NIEMEYER, Oscar. *Depoimento – Programa de História Oral.* Arquivo Público do Distrito Federal, Brasília, 1989.

[344] A elaboração do projeto do palácio do Itamaraty por Oscar Niemeyer contou com a colaboração intensa do embaixador Wladimir Murtinho na definição do programa do palácio, na escolha dos artistas que teriam obras integradas ao projeto e no suporte burocrático e jurídico durante a construção, realizada após 1964. Murtinho foi responsável também por coordenar a transferência do ministério do Rio de Janeiro para Brasília.
O ministério possui obras de Burle Marx e Athos Bulcão, entre outros, integradas à arquitetura de Niemeyer, e uma coleção de mobiliário colonial, em parte proveniente da antiga sede do Itamaraty no Rio de Janeiro, e arte brasileira dos séculos XIX e XX, formada sobretudo a partir da década de 1960 por iniciativa de Murtinho. Ver**:** MURTINHO, Wladimir do Amaral. *Depoimento - Programa de História Oral*. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1990; NIEMEYER, *op. cit*.
Sobre o projeto do palácio do Itamaraty, ver: ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. Palácio do Itamaraty: questões de história, projeto e documentação (1959-70). *Arquitextos*, São Paulo, 09.106, Vitruvius, mar 2009. <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.106/65>.

[345] A "síntese das artes" foi debatida nos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna, os CIAM, e nos congressos da União Internacional dos Arquitetos (UIA). Na França, o assunto foi proposto por Le Corbusier e um grupo de artistas e arquitetos próximos a ele, tais como o pintor Fernand Léger e André Bloc, editor da revista *Architecture d'Aujourd'hui*, publicação que se tornou um dos principais veículos de divulgação dos debates sobre o tema. Léger, um entusiasta da relação entre arte e arquitetura, propunha o colorismo de murais como forma de tornar a arte acessível a um público mais amplo. Em 1933, ele

um assunto correlato à divulgação da arquitetura moderna brasileira no exterior, já que seus projetos mais proeminentes – o edifício do Ministério da Educação e da Saúde Pública, os conjuntos da Pampulha e do Pedregulho – forneciam bons exemplos para as discussões sobre a questão. A crítica internacional considerou que poucos países realizavam a síntese das artes modernas como o Brasil[346]. Candido Portinari, Roberto Burle Marx, Alfredo Ceschiatti, Bruno Giorgi, Jacques Lipchitz, Celso Antonio, Athos Bulcão e Adriana Janácopulos foram alguns dos artistas que tiveram suas obras integradas a esses projetos, com grande destaque para os dois primeiros.

Era de se esperar que houvesse uma grande expectativa em torno das obras de arte que participariam dos projetos de Brasília. Tanto que, em 1959, o Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte realizado no Brasil em 1959 teve como tema a "Cidade nova: síntese das artes".

Dos anos 1920 aos 1950, a ideia de "síntese das artes" não foi um consenso, e sim um mote da discussão sobre como a integração deveria ser realizada: um trabalho concebido em conjunto por especialistas de diferentes áreas ou uma operação liderada pelo arquiteto?

A escola de arquitetura e artes aplicadas Bauhaus – que durante toda década de 1950 foi uma referência, sobretudo do ponto de vista formal, para artistas que participaram dos movimentos concreto e neoconcreto no Brasil – teve como ideal a criação de uma "obra de arte total" (*gesamtkunstwerk*) realizada a partir do trabalho conjunto de arquitetos, pintores, escultores, marceneiros, pedreiros e carpinteiros reunidos sem hierarquias num canteiro de obras. Consequência de esforços tecidos desde a metade do século XIX no sentido de restabelecer o contato entre o mundo da arte e da produção[347], num primeiro momento, a Bauhaus teve a intenção de eliminar as hierarquias entre artista e artesão, entre a "grande arte" e as artes aplicadas. No

---

apresentou o texto "A parede, o arquiteto, o pintor" no IV CIAM – o encontro que deu origem à Carta de Atenas. Durante a guerra, quando os CIAM foram interrompidos, o centro das discussões se deslocou para os Estados Unidos, onde Giedion, Sert e Léger formularam os "Nove pontos sobre a monumentalidade", no qual argumentam que a nova monumentalidade seria possível por meio da colaboração entre arquitetos, pintores, paisagistas, urbanistas e escultores. No pós-guerra, com a retomada dos CIAM, em 1947, o assunto esteve na pauta de todos os encontros. Em 1951, na França, o arquiteto André Bloc, articulou também a criação do *Groupe Espace*, com o objetivo de fomentar o trabalho integrado de artistas e arquitetos. No mesmo ano, a Trienal de Milão foi dedicada a este tema. Em 1953, no Congresso da UIA realizado em Lisboa, os arquitetos afirmaram também a importância desse tipo de colaboração.

[346] CAPELLO, Maria Beatriz Camargo. *Arquitetura em revista: arquitetura moderna no Brasil e sua recepção nas revistas francesas, inglesas e italianas (1945-1960).* 2005. Tese de Doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, pp. 266-287.

[347] Os antecedentes da Bauhaus são o movimento inglês *Arts and Crafts*, de William Morris, a *Kunstgewerbeschule* e a *Werkbund* na Alemanha.

manifesto de fundação da escola, de 1919, o então diretor Walter Gropius afirma que o artesanato, a escultura e a pintura são componentes inseparáveis da nova arquitetura: "O objetivo final, ainda que distante, da Bauhaus é o trabalho unificado da arte – a grande estrutura –, na qual não há distinção entre a arte monumental e a decorativa."[348] Em torno de 1925, quando é transferida para Dessau, a escola promove uma aproximação mais efetiva entre arte e indústria, incorporando a elaboração de protótipos para a produção em massa.

Muito diferente foi a proposta de integração das artes à arquitetura apresentada por Le Corbusier no texto "A arquitetura e as belas artes", escrito durante a viagem de cinco dias no Zepellin que o trouxe ao Brasil, em 1936, para orientar o grupo de arquitetos brasileiros incumbido do projeto do Ministério da Educação e da Saúde Pública[349]. No discurso de Le Corbusier, o arquiteto é mantido no topo da hierarquia como o artista capaz de produzir obras adequadas à sua época por meio da articulação de elementos e noções especificamente arquitetônicas: planos e cortes, horizontal e vertical, volume e espaço, luz, policromia e proporção. A arquitetura é consequência de um ato criativo individual:

> Assim abrira eu meu primeiro debate sobre a arquitetura no *Esprit Nouveau* 1919: *A arquitetura é o jogo sábio, correto e magnífico das formas sob a luz.* A noção de "jogo" envolvia, pois, o fato de uma intervenção pessoal ilimitada, pois o jogo deve ser jogado por qualquer pessoa colocada diante do objeto. Essa noção de "jogo" afirmava a existência do criador do jogo, daquele que estabelecera a regra e que, em consequência, inscrevera naquele objeto uma intenção formal e discernível[350].

O arquiteto dá as cartas, agindo como um crítico que julgará se a colaboração de pintores e escultores é oportuna e onde ela deve acontecer: "Quando a arquitetura aparece de maneira inequívoca, aí então ela pode incorporar a pintura e a escultura. Essa assimilação é um segundo momento".[351] Acrescenta ainda que não vê lugar para as artes figurativas nesse contexto e que, embora reconheça que a "boa pintura" e a "boa escultura" tenham o potencial de engrandecer um projeto arquitetônico, pensa que são

---

348 "The ultimate, if distant, aim of the Bauhaus is the unified work of art – the great structure – in which there is no distinction between monumental and decorative art." GROPIUS, Walter. "Bauhaus Manifest and Program" (1919). In: http://www.bauhaus.de/english/bauhaus1919/manifest1919.htm

349 O texto foi publicado pela primeira vez no Brasil, em 1984, na Revista do Iphan, acompanhado por uma apresentação de Lucio Costa. LE CORBUSIER. "A arquitetura e as belas artes". *Revista do Iphan*. Rio de Janeiro, n. 19, 1984, pp. 53-68.

350 LE CORBUSIER. "A arquitetura e as belas artes", p. 60.

351 *Ibidem*, p. 63.

poucos os artistas capazes disso: “Esse é meu pensamento. Não creio que se possa automaticamente formar homens dignos e poderosos – pintores para a arquitetura”[352].

Embora tenha trabalhado em algumas ocasiões em colaboração com Fernand Léger, e sua atividade como artista plástico tenha propiciado a inclusão de painéis e esculturas de sua autoria a seus projetos, em 1936, Le Corbusier afirmou a soberania artística da arquitetura moderna: “Essa arquitetura é completa. Isso deve ser dito, solenemente, ao longo de um estudo intitulado tal qual este aqui.”[353]

Em 1952, Le Corbusier apresentou a comunicação “Canteiro de síntese das artes maiores” durante a Conferência Internacional de Artistas promovida pela Unesco, em Veneza, da qual Lucio Costa também participou. Nesse momento, o artista defendeu o trabalho conjunto de arquitetos, escultores e pintores no canteiro de obras, a partir de condições arquitetônicas estabelecidas, com o intuito de realizar uma “Síntese das artes maiores”. Embora nessa ocasião Le Corbusier apresente uma proposta de colaboração mais aberta entre as diferentes áreas, seu projeto de integração continua restrito às “artes maiores”, ou seja, àquelas que, na tradição europeia, constituem o universo das belas-artes: a pintura, a escultura e a arquitetura[354].

No mesmo congresso de 1952, Lucio Costa apresentou a intervenção “A crise da arte contemporânea”, que em 1959 foi lida sob o título “A arte e a educação” por terceiros durante o Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, já que Lucio Costa não compareceu ao evento. No texto, o autor defende a presença de artistas em escolas e fábricas como uma forma de aproximar as artes visuais do cotidiano de crianças, adolescentes e operários, desenvolvendo assim “a consciência do fenômeno artístico como manifestação normal da vida.”[355] Sugere que a síntese das artes deveria começar pelo engajamento de artistas cuja vocação não justifica a “criação artística autônoma” nas artes industriais, ou seja, na produção de objetos utilitários[356]. Lucio Costa acredita na possibilidade de uma integração das artes, e não de uma síntese, e compreende que, para que a integração aconteça, é preciso primeiro o arquiteto se tornar um artista projetando construções de qualidades plásticas. Além disso, cada uma das obras manterá sua autonomia:

---

[352] *Ibidem*, p. 65.
[353] *Ibidem*, p. 62.
[354] LE CORBUSIER. “Canteiro de síntese das artes maiores”. SANTOS, Cecília Rodrigues dos *et al*. *Le Corbusier e o Brasil.* São Paulo: Tessela: Projeto Editora, 1987, pp. 239-241.
[355] COSTA, Lucio. “A crise da arte contemporânea (A arte e a educação)”. In: XAVIER, Alberto (org.). *Lucio Costa: sobre arquitetura.* Porto Alegre: Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962, p. 299.
[356] *Ibidem*, p. 300.

> Na realidade, porém, o importante para que a comunhão se estabeleça é que a própria arquitetura seja concebida e executada com consciência plástica, isto é, que o próprio arquiteto seja artista. Porque só assim a obra plástica do pintor e do escultor poderá integrar-se no conjunto da composição arquitetural como um dos seus elementos constitutivos, embora dotada de valor plástico intrínseco e autônomo.
>
> Seria pois integração, mais que síntese. A síntese subentende a ideia de fusão, e essa fusão, ainda que possível e mesmo desejável em circunstâncias muito especiais, não seria o caminho mais seguro e mais natural para a arquitetura contemporânea. Pelo menos nas primeiras etapas, porque esse desenlace prematuro poderia conduzir à decadência precoce[357].

Dois textos publicados na revista *Brasília*[358], em janeiro e fevereiro de 1958, abordaram o tema das artes na nova capital. Embora não sejam assinados e se refiram a Oscar Niemeyer e Lucio Costa em terceira pessoa, seu conteúdo fornece dados sobre as preocupações e os critérios que conduziram os arquitetos na escolha das obras de arte que seriam incorporadas à cidade[359]. De acordo com os artigos, a postura de Niemeyer e Costa se aproximava muito das ideias formuladas por Le Corbusier no texto de 1936. Os arquitetos brasileiros pensavam que havia uma hierarquia entre as artes, sendo a arquitetura superior a todas as outras. Isso significava que caberia ao arquiteto definir os espaços e a colaboração específica de cada artista.

"Exposição permanente de Brasília" comenta a mostra organizada no Rio de Janeiro, no prédio do então Ministério da Educação e Cultura (antigo MES) com maquetes de projetos e painéis sobre a construção da nova capital. A matéria se concentra em relatar a dificuldade de integração das artes visuais à cidade nova. Segundo o texto, o evento mostra as "obras-primas" concebidas pelo "gênio plástico" de Niemeyer, "assistido pelo poder organizador do mestre mais velho". O objetivo é que as obras de arte e peças de decoração incorporadas aos edifícios os transformem numa

---

[357] *Ibidem*, p. 301.

[358] Anônimo. "Exposição permanente de Brasília". In: *Brasília*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 13, jan. 1958, pp. 10-11; Anônimo. "As artes em Brasília". In: *Brasília*. Rio de Janeiro, ano 2, n. 14, fev. 1958, s/n. Editada entre janeiro de 1957 e agosto de 1966 pela Novacap, a revista foi concebida como um boletim sobre a construção da capital, divulgando atos administrativos, projetos, contratos, o cotidiano do canteiro de obras, a repercussão de Brasília na imprensa nacional e internacional.

[359] Segundo o jornalista Raimundo Nonato da Silva, editor de *Brasília*, ele mesmo redigia quase todas as reportagens não assinadas do periódico, que permaneciam anônimas porque Israel Pinheiro desejava que a revista representasse "a voz da Novacap". O jornalista conta que, antes da publicação do primeiro número, o boneco da revista foi submetido à aprovação de Oscar Niemeyer e Lucio Costa. Embora os arquitetos não participassem diretamente do periódico, eram solicitados constantemente como fontes de informação. De acordo com Nonato, no caso de relatos envolvendo posições estéticas ou conceituais, como nas duas reportagens citadas acima, os conteúdos refletiam as opiniões dos arquitetos. SILVA, Raimundo Nonato da. Entrevista telefônica concedida a Heloisa Espada, em 4 mar. 2011.

“totalidade harmoniosa” como a “catedral medieval”. No entanto, procura-se realizar uma “síntese parcial”, pois:

> Em nosso caso particular, todos reconhecemos honestamente que nossa arquitetura, por motivos que aqui não cabe discutir, se adiantou, talvez em demasia, das outras artes no Brasil, e não apenas das visuais. A arquitetura é a primeira de nossas artes a realmente atingir um nível universal, a não ser se tivermos em mente alguns casos individuais ocorridos em outras artes. Nossa arquitetura é atualmente uma arte nacional, cujas formas, cujos padrões, se tornam formas e padrões da arte internacional. Ora, ainda não possuímos uma pintura desse nível, nem escultura, nem muito menos artes decorativas. Por outro lado, a arquitetura, em nossa época, tem-se tornado cada vez mais autossuficiente, cada vez mais altiva em relação às demais artes visuais, cujas criações, entretanto, continuam a servir-lhe de fonte de inspiração e de influência. A arquitetura moderna aproxima-se sozinha, por seus próprios meios plásticos, da escultura; sabe usar, ela mesma, de quanta cor lhe apraz; e chega a pensar, por isso mesmo, que pode dispensar a pintura, a escultura...[360]

Em seguida, o texto pondera a afirmação, dizendo que, na verdade, a arquitetura é incapaz de, sozinha, criar ambientes adequados a “uma realização humana plena” e que os arquitetos responsáveis por Brasília sempre souberam dar o espaço devido às demais artes visuais. De acordo com o discurso, eles reconhecem a importância da pintura “sem objeto” do russo Kasimir Maliévitch, o papel da cor na criação de ambientes[361], e compreendem que o isolamento das artes visuais (pintura, escultura e arquitetura) “seria a morte de cada uma delas”. Ainda assim, o texto adverte que Lucio Costa e Oscar Niemeyer não permitirão que obras de má qualidade sejam expostas em Brasília e expõe as condições para a colaboração de pintores:

> Os pintores que visitam a exposição ficam lembrados, direta e indiretamente, daquelas condições apontadas como essenciais ao mural; relação do assunto com o gênero do edifício e com as funções de peça; relação das formas enquanto formas, e das cores enquanto cores, com a arquitetura da peça; relação da pintura mural em seu conjunto, com a parede, do ponto de vista arquitetônico (a pintura mural deve respeitar a arquitetura); (...) relação de escala entre a pintura, a arquitetura e o homem; relação entre a textura da pintura mural e os materiais da arquitetura.
>
> A pintura mural deve respeitar a função arquitetural dos diversos elementos da construção como estrutura, paredes de passagem, paredes-telas e aberturas. A parede deve conservar sua qualidade de parede, deve permanecer visível (...) ainda que esta contenha elementos de perspectiva. (...) A parede deve, portanto, permanecer maciça. A pintura deve recobri-la como se fosse uma tapeçaria. (...) A pintura chata, nítida e bem definida, é particularmente apropriada à arquitetura moderna. É necessário lembrar, por outro lado que a pintura naturalista de três dimensões é dificilmente

[360] Anônimo. “Exposição permanente de Brasília”. In: *Brasília*. Rio de Janeiro, n. 13, ano 2, jan. 1958, p. 10.

[361] Vale lembrar que a policromia na criação de ambientes é um dos assuntos abordados por Le Corbusier em “A arquitetura e as belas-artes”.

> compatível com a arquitetura moderna, cujas grandes aberturas permitem ver, ao mesmo tempo, a verdadeira natureza. A paisagística (o exemplo de Brasília vai ser notável a esse respeito) como que anula na arquitetura contemporânea, as possibilidades da arte figurativa. A arte abstrata mostra qualidades específicas em harmonia com o espírito arquitetônico. Geometria plana feita de variações morfológicas infinitas em torno das figuras euclidianas (...). Sobretudo a arte abstrata não rouba atenção através de anedotas extemporâneas. Sem tagarelices, operando no interior como verdadeira música plástica, reforça o papel primordial da arquitetura: invólucro íntimo, abrigo físico e espiritual.[362]

Como no texto de Le Corbusier, a reportagem afirma que a integração entre as artes deve se adaptar ao "partido arquitetônico" e jamais se sobrepor a ele. Não se trata de um projeto formulado em conjunto, mas de uma determinação do arquiteto sobre o quê deve ser incorporado e como as "outras artes" se integrarão aos edifícios e espaços públicos. A integração de artesãos ao processo criativo, a exemplo da proposta da Bauhaus, está fora de cogitação.

Surpreende ainda a preferência por uma pintura geométrica e chapada, o que também coincide com a posição defendida por Le Corbusier em "A arquitetura e as belas-artes". Nesse aspecto, Brasília, com os painéis de azulejo de Athos Bulcão – artista contratado pela Novacap em 1957 como "técnico em decoração" e que assim foi mantido até se aposentar, em 1981 – adere ao mural abstrato de maneira mais efetiva que os projetos do MES ou da Pampulha, onde os painéis de azulejo e pinturas-murais de Portinari são figurativos ou compostos por elementos figurativos.

Athos Bulcão é o artista que melhor se adaptou e contribuiu com os projetos de Niemeyer, tendo se transferido definitivamente para Brasília no fim dos anos 1950 e colaborado durante toda a vida na criação de obras públicas. Seu trabalho se tornou um dos marcos identitários da cidade. Seus painéis de azulejo com motivos geométricos estão no Brasília Palace Hotel, na capela do Alvorada, na igrejinha Nossa Senhora de Fátima, em vários locais do Congresso Nacional, na catedral, no Itamaraty, no aeroporto e em pontos de ônibus, apenas citando alguns exemplos mais conhecidos.

Os trabalhos de Bulcão são incorporados de maneira orgânica aos edifícios de Niemeyer, sem descaracterizar os espaços, mas cumprindo um papel essencial na formulação da identidade do projeto, como é o caso da igrejinha e dos sólidos geométricos acoplados às fachadas laterais do Teatro Nacional Cláudio Santoro. O painel do teatro corresponde a um dos raros momentos em que Athos Bulcão deixa de

[362] Anônimo. "Exposição permanente de Brasília". In: *Brasília*. Rio de Janeiro, n. 13, ano 2, jan. 1958, p. 11.

cumprir uma função predominantemente decorativa e coadjuvante, interferindo de maneira decisiva na aparência externa da construção[363]. Nesse caso, o projeto de Niemeyer perderia interesse sem a intervenção de Bulcão, pois seria uma enorme seção de pirâmide de superfícies lisas.

Fig. 1 - Marcel Gautherot. Painel de Athos Bulcão no Brasília Palace Hotel, c. 1959. Acervo IMS

Fig. 2 - Marcel Gautherot. Interior do palácio do Itamaraty: em primeiro plano, escada projetada por Milton Ramos e Joaquim Cardozo; parede de mármore, à esquerda, e treliça, no segundo pavimento, de Athos Bulcão. Acervo IMS

[363] **A obra lembra as pinturas relevos realizadas por Lygia Pape entre 1954 e 1956, na época que participou do Grupo Frente.**

A reportagem "As artes em Brasília"[364] reflete também uma postura ambígua em relação ao tema da integração de obras à arquitetura. O texto afirma os esforços e o interesse de Lucio Costa, Niemeyer e Israel Pinheiro em reunir "o que de mais vivo e atuante, e de mais alto nível, pode apresentar, em seu estado atual, a arte brasileira", ao mesmo tempo em que comenta as dificuldades em se manter o sentido de unidade quando a arquitetura incorpora trabalhos de arte de naturezas diversas. Traça um breve histórico sobre a integração das artes no Egito, na Grécia e na Roma antigos, em Bizâncio, durante a Idade Média, no renascimento e no barroco, e afirma que esses exemplos estão sendo observados pelos criadores de Brasília.

A matéria é ilustrada com reproduções de obras que já estariam sendo realizadas para espaços da capital: o mural de Portinari que seria executado no Alvorada; estudos de Athos Bulcão para os vitrais da capela anexa ao palácio; a escultura de Ceschiatti para o espelho d'água em frente à residência presidencial[365]; estudos de Alfredo Volpi para a igrejinha Nossa Senhora de Fátima[366]; uma escultura de Edgar Duduvier para o Brasília Palace Hotel e *Os guerreiros*, de Bruno Giorgi. Além desses nomes, cita Di Cavalcanti[367], Mary Vieira e Maria Martins como colaboradores.

Trata-se de uma lista diversificada de artistas, mas com clara preferência por nomes do modernismo que se firmaram a partir dos anos 1930 e já haviam colaborado com os arquitetos em outros projetos. Cabe acrescentar que, em seus depoimentos, Niemeyer reitera diversas vezes seus laços de amizade com Ceschiatti, Di Cavalcanti, Athos Bulcão[368] e, em outros contextos, com Marcel Gautherot[369], dando a entender que esse era um fator importante na escolha daqueles com quem iria trabalhar.

Mary Vieira e Maria Martins, com obras extremamente diferentes entre si, destacam-se do restante do grupo por suas trajetórias particulares. A primeira, sob o impacto da exposição de Max Bill realizada em 1951 no Museu de Arte de São Paulo, transferiu-se para a Suíça no início dos anos 1950, onde aprofundou a relação de suas esculturas e seus trabalhos de artes gráficas com a arte concreta. Em 1957, Vieira chegou a realizar o modelo de uma escultura para a praça dos Três Poderes, a *Coluna*

---

[364] Anônimo. "As artes em Brasília". In: *Brasília*. Rio de Janeiro, ano 2, n. 14, fev. 1958, s/n.
[365] Uma fotografia que ilustra a reportagem mostra uma versão preliminar de *As banhistas*.
[366] O afresco de Volpi foi destruído poucos anos depois da inauguração da igrejinha, em 1958.
[367] Di Cavalcanti realizou telas, tapeçarias e pinturas murais para os interiores do palácio da Alvorada, do Congresso Nacional e para a Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida.
[368] NIEMEYER, *op. cit.*, 1989.
[369] Entrevista de Oscar Niemeyer concedida à Ana Luiza Nobre. In: NOBRE, Ana Luiza. Dossiê de pesquisa sobre Marcel Gautherot. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2001. Datiloscrito. Inédito.

centripetal, uma peça cilíndrica tripartida de 12 metros. A escultora expôs um protótipo da obra durante a mostra *brasilian baut brasilia*, organizada por ela, em 1957, em colaboração com o Ministério das Relações Exteriores do Brasil, no contexto da Interbau, mostra de arquitetura realizada anualmente em Berlim. Foi a primeira exposição sobre os projetos de Brasília na Europa. De acordo com o texto que configura o livro-catálogo da exposição, produzido em 1959 por Mary Vieira, *Coluna centripetal* estaria "em unitária correspondência com a solução urbanística da praça onde será erguida e com a arquitetura principal da mesma praça, criada por Niemeyer"[370]. No entanto, a obra jamais foi incorporada a Brasília.[371]

Maria Martins, esposa do embaixador Carlos Martins, viveu fora do Brasil entre a década de 1920 e o ano de 1950. Nesse período, estudou escultura na Bélgica e, durante a os anos 1940, com Jacques Lipchitz em Nova York, onde conviveu com artistas ligados ao surrealismo e ao dadaísmo, como André Breton, Marcel Duchamp, Marx Ernest, Yves Tanguy e André Masson. Suas esculturas de formas orgânicas e contorcidas, impregnadas de erotismo e mitos amazônicos, foram mal recebidas pela crítica brasileira, sendo taxadas, em casos extremos, como pornográficas[372]. Em Brasília, sob encomenda de Oscar Niemeyer, Maria Martins elaborou, em 1958, a escultura em bronze *Ritmo dos ritmos* (ou *Rito dos ritmos*), de cinco metros de altura, para o palácio da Alvorada. Como nota a estudiosa Graça Ramos, o corpo híbrido e retorcido de *Ritmo dos ritmos*, algo indefinido entre vegetal e animal, contrasta com a placidez alva da residência presidencial, embora as formas curvas de sua cabeça dialoguem com as colunas desenhadas por Niemeyer[373]. A obra foi instalada nos fundos da residência, próxima à piscina, numa área reservada apenas àqueles que têm acesso ao interior do palácio, enquanto *As banhistas*, de Ceschiatti, de pequeno porte e ar sereno,

---

[370] VIEIRA, Mary; SEMINÁRIO DE ESTUDOS SOBRE ARTES PLÁSTICAS E FIGURATIVAS DA ACADEMIA DO MEDITERRÂNEO. *brasilien baut brasilia*. Basileia: Geigy A. G., 1959, p. 33.
O livro teve uma tiragem limitada de apenas dez exemplares, dos quais três deles foram presenteados a Juscelino Kubitschek, Lucio Costa e Oscar Niemeyer. Pesquisamos o exemplar pertencente à Casa de Lucio Costa.

[371] Em pesquisas realizadas nos arquivos do Itamaraty, no Arquivo Público do Distrito Federal, em outras bibliotecas de Brasília e no Centro de Pesquisa Mary Vieira, em São Paulo, não conseguimos encontrar informações sobre por que a obra não foi incorporada à praça dos Três Poderes. Buscou-se informações também junto à Fundação Oscar Niemeyer, no Rio de Janeiro, que declarou não possuir dados sobre o assunto. Ver: ESPADA, Heloisa. "brasil constrói brasília, por Mary Vieira, 1959". Comunicação apresentada no XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, set. 2010.

[372] RAMOS, Graça. *Maria Martins: escultora dos trópicos.* Rio de Janeiro: Artviva, 2009, pp. 31-42.

[373] *Ibidem*, p. 31.

foi colocada no espelho d'água em frente à residência, sem comprometer a unidade formada pela sequencia das colunas (ou arcos invertidos) da construção.

Fig. 3 - Marcel Gautherot. *Ritmo dos ritmos*, de Maria Martins, c. 1962. Acervo IMS

Na relação de colaboradores citada na revista, chama a atenção, sobretudo, a ausência de artistas concretos e neoconcretos, então concentrados em São Paulo e no Rio de Janeiro, que na época protagonizavam os debates sobre arte contemporânea travados no Suplemento Literário do *Jornal do Brasil* e, assim como os convidados para trabalhar na nova capital, representavam o Brasil nas Bienais de São Paulo e em mostras internacionais realizadas fora do país. Os anos de construção de Brasília coincidem com um momento de adensamento do debate crítico sobre a arte concreta e abstrata. Sobretudo a partir da I Exposição Nacional de Arte Concreta (MAM/SP, 1956 e MAM/RJ, 1957), que reuniu pela primeira vez os grupos que trabalhavam nas duas metrópoles, vieram à tona particularidades dos artistas, bem como diferenças em relação ao tratamento da cor e aos materiais empregados pelos dois grupos, tornando evidente que o apreço de grande parte dos artistas de São Paulo pelos métodos do desenho industrial não eram compartilhados pela maioria dos que trabalhavam no Rio[374]. As discussões levaram à conhecida cisão entre concretos e neoconcretos a partir de 1959.

[374] MAMMÌ, Lorenzo. "Concreta' 56: a raiz da forma". In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *Concreta' 56: a raiz da forma.* São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2006; ESPADA, Heloisa. "O debate em torno da Primeira Exposição Nacional de Arte Concreta (1956 – 1957)". In: *ICAA Documents Project Working Papers. The publication series for Documents of 20th-*

O primeiro número da revista *Brasília*, publicada em janeiro de 1957, divulga o projeto de Oscar Niemeyer para o palácio da Alvorada e menciona Franz Weissmann, futuro signatário do manifesto neoconcreto, entre os possíveis colaboradores: "O prédio, que já se encontra em construção, será servido de obras de arte, todas de artistas nacionais. Entre outros, cogita-se Portinari, Di Cavalcanti, Firmino Saldanha, Emeric Mercier, Milton (*sic*) Ceschiatti, José Pedrosa e Franz Weissmann."[375] No entanto, em um primeiro momento, Weissmann, que já havia demonstrado o potencial de seu trabalho para espaços públicos, teve apenas uma escultura integrada ao salão de festas do Brasília Palace Hotel[376].

Embora Portinari seja citado nessas reportagens, é notável a ausência de suas obras nos primeiros projetos de Brasília[377], já que o pintor havia sido um dos principais colaboradores de Lucio Costa e Oscar Niemeyer até então, com grandes obras incorporadas aos projetos do MES, ao Pavilhão do Brasil na Feira de Nova York (1939-1940) projetado por Costa e Niemeyer, à igreja São Francisco de Assis na Pampulha (1943), e à sede da Organização das Nações Unidas, em Nova York, esta última projetada por Niemeyer em parceria com Le Corbusier, em 1946[378]. De acordo com depoimentos de Athos Bulcão e Oscar Niemeyer, a não participação de Portinari aconteceu por motivos financeiros, e não por qualquer tipo de restrição ao seu trabalho. Bulcão conta que o artista foi convidado a realizar um grande painel em mosaico para a capela do palácio da Alvorada, mas que não chegou a um acordo com a direção da Novacap em relação à sua remuneração, aos materiais e aos prazos para a realização da obra[379].

O escultor norte-americano Alexander Calder, cuja obra exposta pela primeira vez no Brasil em 1948[380] foi um dos importantes impulsos para o desenvolvimento da arte

---

century Latin America and Latino art. Houston: International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston, n. 2, maio 2008.

[375] Anônimo. "Palácio da Alvorada". Revista *Brasília*. Rio de Janeiro, n. 1, jan. 1957, p. 9.

[376] Atualmente, há também uma escultura de Franz Weissmann na coleção do palácio do Planalto, no entanto, em contato com funcionários do palácio, não conseguimos descobrir quando a obra foi incorporada a esse acervo.

[377] Atualmente, o palácio do Itamaraty possui a "Sala Portinari", onde estão expostas as duas telas do artista que foram exibidas no Pavilhão Brasileiro da Feira de Nova York, em 1939-40.

[378] Os painéis *Guerra* e *Paz* foram presenteados pelo governo brasileiro à ONU, tendo sido instalados no *hall* de entrada do edifício em 1956.

[379] BULCÃO, *op. cit.*; NIEMEYER,1989, *op. cit*.

[380] Em 1948, a mostra individual *Alexander Calder* ocorre no Ministério da Educação, no Rio de Janeiro, e no Museu de Arte de São Paulo.
O arquiteto Henrique Mindlin e o critico Mário Pedrosa foram responsáveis pela divulgação da obra de Calder no Brasil durante os anos 1940. O construtivismo não ortodoxo, de caráter lúdico e não funcional, integrado à vida cotidiana, e o uso de materiais industriais característicos da obra de Calder são

abstrata e construtiva no país, desenvolveu também o protótipo de um móbile para a praça dos Três Poderes. A pesquisadora Roberta Saraiva revela o episódio a partir de uma documentação detalhada[381].

Em setembro de 1959, Calder esteve no Rio de Janeiro para acompanhar a montagem de sua exposição individual de guaches, móbiles e estábiles na nova sede do Museu de Arte Moderna da cidade. Naquele momento, acontecia no mesmo local uma parte das sessões do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, que debateu Brasília a partir do tema da síntese das artes. Saraiva chamou atenção para o fato de o congresso ter encerrado com uma moção especial recomendando a colaboração de artistas internacionais em Brasília[382].

Antes de voltar aos Estados Unidos, Calder e sua esposa foram recebidos na capital em obras por Oscar Niemeyer, que pediu ao artista para desenvolver o projeto de uma escultura destinada à praça dos Três Poderes. Calder fez três estudos e, em nova visita ao Brasil, em fevereiro de 1960, para o carnaval carioca, trouxe o protótipo de um deles para apresentar ao arquiteto. Depois das festas, o artista voou novamente para Brasília entregando a Niemeyer a maquete. Simultaneamente, a imprensa carioca iniciou uma espécie de campanha a favor da aprovação da obra de Calder. Além de uma crítica favorável de Ferreira Gullar sobre a obra do artista[383], o *Jornal do Brasil* publicou um artigo no qual Mário Pedrosa elogiava abertamente o projeto para a praça dos Três Poderes, considerando-o extremamente adequado:

> Ao que todos esperamos, Brasília terá também o seu móbile. O modelo reduzido que Calder trouxe para a apreciação de Niemeyer, dirigentes da Novacap e do próprio JK é das realizações mais puras e felizes do grande artista. Calder, que estivera em Brasília no ano passado, compreendeu, com

---

identificados na produção de artistas como Lygia Clark e Abraham Palatinik, por exemplo, o que explicita a importância do artista norte-americano para a arte construtiva desenvolvida no Brasil.

[381] SARAIVA, Roberta (org.). *Calder no Brasil: crônica de uma amizade.* São Paulo: Cosac Naify, 2006, pp. 188-227.

[382] *Ibidem*, p. 196.

A última sessão do congresso, "A situação das artes na cidade", encerrou com a seguinte declaração do critico André Chastel, no papel de presidente da mesa: "(...) os membros da AICA reunidos em Congresso Internacional Extraordinário, no Brasil, emitiram os votos seguintes: 1. Aspiram a que os edifícios das embaixadas previstos para Brasília sejam levantados o mais cedo possível e num espírito moderno. 2. Julgam que conviria criar em Brasília condições tais que os grandes criadores de todos os países possam trazer uma contribuição pessoal a esse empreendimento, que retém a atenção do mundo inteiro. 3. Recomendam aos responsáveis dessa nova cidade a diversidade e a flexibilidade (*souplesse*) na ordenação das grandes unidades residenciais." CONGRESSO INTERNACIONAL EXTRAORDINÁRIO DE CRÍTICOS DE ARTE (1959: Brasília, DF, São Paulo, SP, Rio de Janeiro, RJ). *Cidade Nova: síntese das artes/ Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte*. Coordenação editorial Maria da Silveira Lobo e Roberto Segre. Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2009, p. 156.

[383] GULLAR, Ferreira. "Calder e a alquimia do peso". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 mar. 1960. In: SARAIVA, *op. cit.*, pp. 224-227.

efeito, e de modo genial, os espaços urbanísticos e arquitetônicos que dão não somente a fisionomia como o espírito da cidade. Na obra calderiana, um como que pedestal de triângulos curviédricos encimado por duas hastes perpendiculares que se equilibram hora ao longo do perfil da base, ora em projeção circular em torno desta, há a mesma pureza, a mesma simplicidade, a mesma clareza de concepção das estruturas do plano urbanístico e da arquitetura niemeyeresca. Aquele móbile, nos vastos espaços da praça dos Três Poderes, em face da severa estabilidade do monumento destinado a museu da cidade, e flanqueado pela placidez dos palácios que ladeiam a praça, ajunta à monumentalidade intrínseca do todo um toque de poesia e de evocação.

(...) Há uma singeleza nessa obra que responde misteriosamente à singeleza de estrutura das caixas de sombra e de luz dos palácios vazados da praça. A presença do móbile de Calder ali será um feliz exemplo de integração, de que o conjunto brasílico anda carecendo muito[384].

Fig. 4 - Alexandre Calder. Maquete da obra para a praça dos Três Poderes, 1959-1960.
Fonte: SARAIVA, Roberta (org.). *Calder no Brasil: crônica de uma amizade*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, *Calder no Brasil*, p. 215

No entanto, o artista americano ficou sem resposta. Anos mais tarde, ele anotou em sua autobiografia: "Niemeyer levou o modelo e ficou de mostrá-lo ao presidente, para conseguir a permissão. Desde então, nunca mais ouvi falar de Niemeyer ou do modelo."[385]

Lucio Costa, em depoimento à pesquisadora Sonia Prieto, afirmou que a partir da visita realizada ao ateliê de Bruno Giorgi, nos fim dos anos 1950, quando conheceu uma versão reduzida de *Os guerreiros*, foi afastada a ideia de colocar a escultura de Calder

[384] PEDROSA, Mário. "Calder e Brasília". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 mar. 1960. In: Idem, pp. 222-223.
[385] CALDER, Alexande. *An autobiography with pictures*. Nova York: Pantheon, 1966. In: SARAIVA, *op. cit.*, p. 218.
Em 1975, o assunto foi desenterrado pelo embaixador Wladimir Murtinho que, em carta ao artista, afirma acreditar que havia chegado a hora para a realização do projeto. Mas, o projeto não foi levado adiante. SARAIVA, *op. cit.*, p. 217.

na praça[386]. No entanto, é importante lembrar que os arquitetos de Brasília já conheciam *Os guerreiros* desde o início de 1958, já que a obra foi reproduzida na matéria "As artes em Brasília" publicada pela revista *Brasília* em fevereiro daquele ano.

Pelo que tudo indica, o nacionalismo da política desenvolvimentista falou mais alto. Se Juscelino Kubitschek havia considerado fundamental que o arquiteto e o urbanista criadores da nova capital fossem brasileiros, seria improvável que fosse instalada uma peça de um artista norte-americano no coração cívico do país. Assim como no caso da colagem da cabeça de JK ao Museu Histórico de Brasília, na escolha da escultura que ocuparia a praça, a política teve peso mais forte do que a estética.

Em entrevista ao Programa de História Oral do Arquivo Público do Distrito Federal, Niemeyer declara que a escolha por artistas "nacionais" foi exclusivamente sua:

> (...) Então eu quis utilizar só os, os artistas da terra. O Athos, que trabalhava comigo, o Ceschiatti, brasileiro, Bruno Giorgi, também, radicado aqui, não chamei ninguém de fora. Mas eu podia, dado o entusiasmo do Juscelino, ter feito o painel do Picasso lá, não é? No palácio, eu podia ter posto uma escultura do Louvre, não é? Mas todo... houve aquela preocupação assim de, me contentar de fazer com coisa nossa, só nossa, não é? E dei um certo sentido, também (...) nacionalista, né?[387]

Isso explica a recusa do móbile de Calder, mas não a escassa presença de obras de arte, mesmo de brasileiros, no eixo monumental de Brasília. Aos interiores dos palácios foram incorporadas principalmente obras de modernos da geração de 1930. Mas, por que foram introduzidos poucos, e de presença discreta, trabalhos de artistas brasileiros no centro cívico de Brasília?

A ESCALA DO BRASIL DEFINITIVO

Num manuscrito de 3 de dezembro de 1985, Lucio Costa escreve:

> O importante é que Brasília existe e foi concebida já na escala do Brasil definitivo.
> E para mim, como urbanista, importa o seguinte:
> 1º a sua estrutura é original e tem "garra";
> 2º a praça dos Três Poderes, complementada pelos ministérios do Exterior e da Justiça na cabeceira da Esplanada dos Ministérios, se constituiu, desde o

[386] Entrevista com Lucio Costa, Rio de Janeiro, 11 jun. 1980. PRIETO, Sonia. *Bruno Giorgi: quatro décadas de escultura*. Dissertação de Mestrado. 1981. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 198.
[387] NIEMEYER, *op. cit.*

> seu nascedouro, numa obra-prima de integração arquitetônica e urbanística. (...)[388]

Em outros textos publicados[389] e documentos de seu arquivo pessoal, o urbanista afirma que, em termos de espaço, a praça dos Três Poderes corresponde a Versalhes, sendo que, ali, a majestade é o povo. A praça seria, portanto, o Versalhes do Povo:

> Brasília foi concebida com profunda convicção democrática. A praça dos Três Poderes, assim chamada no próprio texto descritivo do plano da cidade – perfeito exemplo de integração urbanístico-arquitetônica – tendo como base a autonomia dos poderes da república, e tratada, tal como já o disse, com o apuro de "um Versalhes do Povo"[390].

Como nas capitais barrocas do século XVII, o centro cívico de Brasília é sobretudo um palco destinado a rituais de demonstração de poder: paradas militares, cerimônias de posse ou recepção de chefes de Estado.

A partir desse ponto de vista, pode-se compreender que na praça dos Três Poderes, a atenção do visitante deve se concentrar nos três principais monumentos que justificam seu nome – as sedes do Executivo, do Legislativo e do Judiciário – e, por isso, as demais construções e esculturas que a ocupam devem se submeter à estética dos palácios. Apesar do modernismo arquitetônico, num lugar simbólico como esse, não houve lugar para a arte capaz de se impor como um corpo autônomo[391].

À parte a questão nacionalista, a presença de uma escultura de Calder, Amilcar de Castro ou de Franz Weissmann, que em 1960 estavam em plena produção, por exemplo, não apenas quebraria a unidade do conjunto idealizado por Costa e Niemeyer, como desviaria o sentido do programa proposto – a criação de um centro cívico de enorme representatividade simbólica – pois seria capaz de atrair a atenção dos transeuntes para sensações abstratas e, no caso de Calder, para situações lúdicas, interferindo na percepção do entorno.

---

[388] COSTA, Lucio. "Outros depoimentos, Brasília: sobre preservação", 3 dez. 1985. Fonte: Arquivo eletrônico Casa de Lucio Costa. Referência do documento: CV05-00225L. http://www.jobim.org/lucio/handle/123456789/512. Grifos do autor.

[389] COSTA, Lucio. "Sobre a construção de Brasília". Depoimento prestado ao jornalista Cláudius Ceccon. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 nov. 1961. In: XAVIER, *op. cit.*, 1962, p. 344.

[390] COSTA, Lucio. "Brasília, preservação: Brasília, 85", 1985. Fonte: Arquivo eletrônico Casa de Lucio Costa. Referência do documento: III.B.12 – Brasília, 85. http://www.jobim.org/lucio/handle/123456789/2338

[391] Utilizo aqui o conceito de autonomia não no sentido de que a obra de arte possa ser um objeto apartado de contingências culturais e sociais, mas no sentido de que ela pode ser capaz de propor novas relações do corpo com o espaço, sensações abstratas, conceitos e transformar a relação do espectador com o seu entorno.

No eixo monumental, o que de fato se impõe é a sensação de amplidão e distância, a vastidão do céu do Planalto pontuada pelos ministérios e pelos três poderes, com destaque para o Congresso Nacional. Da mesma maneira, na concepção de Lucio Costa, na Esplanada dos Ministérios, o gramado central deveria permanecer vazio, sem que nada comprometesse o desenho da perspectiva monumental. Num datiloscrito não datado, o urbanista escreve:

> A construção de mais um monumento na área não edificada em torno da praça dos Três Poderes é absolutamente inadequada. Os monumentos que se pretenda construir em Brasília não devem ser localizados na parte monumental da cidade, inclusive o canteiro central do Eixo. Devem ser procurados outros locais, seja em Brasília (nos parques ao longo das asas sul e norte, no setor esportivo, por ex.), seja nas cidades satélites ou no novo assentamento de Águas Claras.[392]

Na proposta de Costa e Niemeyer, a unidade desse conjunto, uma "obra-prima de integração arquitetônica e urbanística", não poderia ser quebrada, sob o risco de comprometer a escala monumental do "Brasil definitivo". As poucas obras que seriam incorporadas aos espaços de Brasília não se destacam em relação à arquitetura. Elas revelam os limites do gosto de Niemeyer, sendo muitas vezes escolhidas a partir de laços de amizade, ou em consequência de contingências políticas.

PROJETOS E OBRAS PARA A PRAÇA: O MUSEU HISTÓRICO DE BRASÍLIA[393]

O Museu Histórico de Brasília[394] – um paralelepípedo suspenso de aparência escultural e inabitável projetado por Niemeyer – foi o primeiro monumento construído na praça, elogiado por Mário Pedrosa e pelo historiador da arte polonês Werner Haftman[395], como uma construção bem integrada àquele espaço. O crítico brasileiro a

---

[392] COSTA, Lucio. "Brasília, escala monumental (Eixo monumental): A construção de mais um monumento na área...". Fonte: Arquivo eletrônico Casa de Lucio Costa. Referência do documento: IIIB04-02573L. http://www.jobim.org/lucio/handle/123456789/2857.

[393] Optamos por nos deter nas obras da praça que aparecem com maior destaque nas fotografias de Marcel Gautherot: o Congresso Nacional, o Supremo Tribunal Federal, o Museu Histórico de Brasília, as esculturas *A Justiça* e *Os guerreiros*. Surpreendentemente, o palácio do Planalto foi o menos fotografado por Gautherot e seus registros não acrescentam novos dados à análise proposta. O mesmo pode ser dito sobre o *Pombal* de 10 metros de altura projetado por Oscar Niemeyer em 1961, que aparece como pano de fundo em poucas das imagens aqui analisadas. Cabe mencionar que, atualmente, a praça possui outros dois projetos que foram integrados ao local após as fotografias de Gautherot: em 1972, a praça recebeu o mastro da bandeira nacional projetado por Sergio Bernardes e, em 1986, foi inaugurado o Panteão da Pátria e da Liberdade Tancredo Neves, com projeto de Oscar Niemeyer.

[394] O interior do Museu Histórico de Brasília exibe fotos da construção e uma cronologia sobre a história da capital, de caráter épico e mitificante, esculpida em baixo relevo em paredes de mármore.

[395] HAFTMANN, Werner. "Quinta sessão: Artes Plásticas". In: CONGRESSO INTERNACIONAL EXTRAORDINÁRIO DE CRÍTICOS DE ARTE (1959: Brasília, DF, São Paulo, SP, Rio de Janeiro, RJ). *Cidade Nova: síntese das artes/ Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte*. Coordenação editorial Maria da Silveira Lobo e Roberto Segre. Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2009, pp. 81-85.

princípio viu positivamente a “forma pura”, “inteiriça e severa” em contraste com a leveza e a transparência dos palácios do entorno. No entanto, criticou duramente a inserção, em 1960, de um retrato de Juscelino Kubistchek esculpido em pedra sabão por José Pedrosa[396], numa das faces do monumento:

> Se, porém, a integridade da composição espacial da praça foi mantida, já o mesmo não se pode dizer da integridade daquele monumento. Este, com efeito, foi essencialmente violentado com a introdução, em uma de suas faces, de um corpo estranho: uma imensa cabeça em pedra-sabão do próprio senhor Juscelino Kubitschek, medíocre e convencionalmente esculpida. (...) O cabeção, barbaramente encaixado a martelo, comprometeu irremediavelmente a unidade plástica do monumento.
>
> JK parece não se conter, sequioso de imortalidade, quando lhe devia bastar a glória da edificação de Brasília[397].

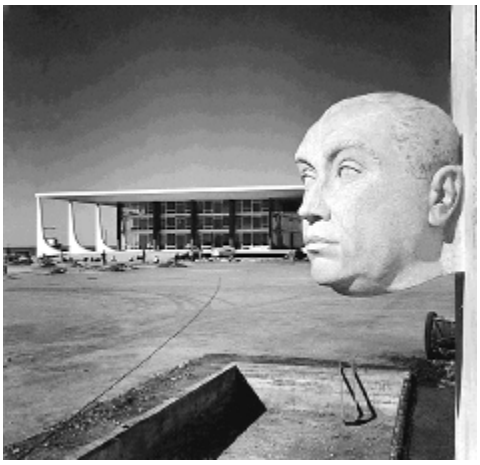


Fig. 5 e 6 - Marcel Gautherot. Instalação do retrato de Juscelino Kubitschek numa das faces do Museu Histórico de Brasília, praça dos Três Poderes, 1960. Acervo IMS

Gautherot documentou a instalação do “cabeção” – uma presença de viés personalista e autoritário, que destoa completamente do ponto de vista formal do

---

[396] José Pedrosa (1915-2002), escultor e desenhista mineiro, foi aluno de Corrêa Lima no curso livre de escultura da Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, em 1936. Na década de 1940, estudou com o escultor polonês August Zamoyski, na mesma cidade, e dividiu ateliê com Alfredo Ceschiatti e Bruno Giorgi, no porão da Biblioteca Nacional. Na mesma época, realizou a escultura *Pampulha* para o jardim do cassino do bairro de Belo Horizonte, a pedido de Oscar Niemeyer. Entre 1946 e 1948, estudou escultura em Paris e na Itália. De acordo com o professor Walter Zanini, José Pedrosa foi um seguidor das concepções de Aristide Maillol e Charles Despiau, experimentando mais tarde o abstracionismo. Segundo o historiador: “Distanciado, porém, das posições avançadas do Modernismo na escultura, Pedrosa realizou uma obra de imagens serenas e discretas”. ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. Vol. 2. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983, p. 609; Enciclopédia Itaú de Artes Visuais: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=2327&lst_palavras=&cd_idioma=28555&cd_item=1.

[397] PEDROSA, Mário. “O cabeção na praça dos Três Poderes”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 abr. 1960. In: PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília.* São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 400.

monumento ao qual foi encaixado. Ao seu lado lê-se a inscrição: “Ao presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira, que desbravou o sertão e ergueu Brasília com audácia, energia e confiança, a homenagem dos pioneiros que o ajudaram na grande aventura.”

A cabeça de JK é uma peça postiça e bizarra, que evidencia uma contingência social e histórica: as contradições e adequações de um projeto moderno formalmente arrojado aos interesses políticos e ao teor publicitário que caracterizaram a realização de Brasília.

Fig. 7 - Marcel Gautherot. Museu Histórico de Brasília com o Congresso Nacional e a Esplanada dos Ministérios ao fundo, 1960. Acervo IMS

Na figura 7, o retrato tem sua presença minimizada diante do impacto formal criado pelo cruzamento dos sólidos geométricos, o que, por outro lado, evidencia ainda mais sua condição de adendo. O que chama a atenção nessa fotografia é a coerência formal e a integração entre o museu e as torres do Congresso, apresentados antes de tudo como formas “puras”.

Fig. 8 - Marcel Gautherot. Museu Histórico de Brasília e
Supremo Tribunal Federal ao fundo, c. 1960. Acervo IMS

A foto acima (fig. 8) mostra a face lisa do Museu em perspectiva, dando uma dimensão monumental à construção, efeito reforçado pelo tamanho das pessoas que circulam na praça, causando a impressão de que sua presença é mais marcante do que de fato é. A área de asfalto mais escura cortando o primeiro plano cumpre a função que a sombra costuma ter nas fotos de Gautherot: confere densidade ao vazio, cria movimento e acentua a sensação de profundidade da imagem.

PROJETOS E OBRAS PARA A PRAÇA: *A JUSTIÇA*, DE ALFREDO CESCHIATTI

Em frente ao Supremo Tribunal Federal, a peça de Alfredo Ceschiatti esculpida num único bloco de granito, fruto de um “retorno à ordem” tardio, representa Palas Atena, a deusa grega da Sabedoria e da Justiça, segurando sua espada, de porte altivo e olhos vendados.

Nas palavras de Bruno Giorgi, Ceschiatti foi o artista preferido de Niemeyer[398], recebendo do arquiteto o maior número de encomendas para os espaços públicos de Brasília[399]. Formado pela Escola Superior de Belas Artes do Rio de Janeiro, nos anos 1940, Ceschiatti viveu na Europa em dois períodos de sua vida, interessando-se a princípio pela arte renascentista e por artistas modernos também ligados ao "retorno à ordem" como o francês Aristide Maillol e o italiano Giacomo Manzù, com os quais sua produção permaneceu identificada.

Sempre em defesa do que considerava como a "tradição", em entrevista concedida à revista *Módulo*, em 1955, Ceschiatti preconiza o fim da arte moderna e esclarece sua posição: "A 'vanguarda', os concretistas, os suprematistas, enfim, os artistas puros, acabaram esquecendo o eterno material da escultura: o barro, o gesso, o mármore, a pedra, o bronze, a madeira."[400]

O artista se manteve fiel a esses materiais, à figuração e à ideia de que a "grande arte" está balizada em valores perenes, tal como o uso dos materiais citados acima e o estudo da anatomia. Além disso, parece acreditar que o panejamento, por exemplo, é um elemento essencial para a sobrevivência da arte. Ele trabalhou com variações de panejamentos, procurando adequá-los formalmente aos temas representados: nos corpos nus, o drapeado tende a ser suave e a seguir os contornos anatômicos; nas imagens sacras, as vestes ganham maior movimento e volume, remetendo ao barroco. O "moderno" em sua produção é uma abstração sutil de detalhes, uma simplificação das superfícies que parece ter o objetivo de conferir um sentido de placidez e pureza aos corpos. Ceschiatti se mantém à parte das pesquisas contemporâneas: suas peças permanecem presas às bases e à concepção de escultura como um corpo sólido.

Sua carreira foi impulsionada sobretudo pelas encomendas do amigo Niemeyer, com quem trabalhou desde o início dos anos 1940, quando realizou o baixo-relevo que decora o interior da Igreja São Francisco de Assis, na Pampulha. Sempre próximo do

---

[398] GIORGI, Bruno. *Depoimento - Programa de História Oral*. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1989.
Além de *A Justiça* (1961), Ceschiatti realizou o bronze *As Banhistas* (1958) para o espelho d'água em frente ao palácio da Alvorada; *Os Anjos* (1970) e o conjunto *Os Evangelistas* (1968), para o interior e a frente da catedral metropolitana; *Duas Amigas* (1968), em bronze, situada no piso superior do palácio do Itamaraty; *Tanagra e Primavera* (1957), no interior do Congresso Nacional; e *A Contorcionista* (1952), para o jardim do *foyer* da sala Villa-Lobos do Teatro Nacional Cláudio Santoro.

[399] Além Alfredo Ceschiatti, Bruno Giorgi, Marianne Peretti, Maria Martins, Athos Bulcão e Di Cavalcanti estão entre os primeiros artistas convidados a colaborar com obras nos espaços públicos e nos interiores dos palácios de Brasília.

[400] CESCHIATTI, Alfredo. "Vai a arte acabar? Entrevista a Flávio de Aquino". *Módulo: Revista Brasileira de Arquitetura e Artes Plásticas*, nº2. Rio de Janeiro, ago. 1955, p. 53.

arquiteto, sua segunda mostra individual foi realizada em 1956, nos jardins da residência de Niemeyer no Rio de Janeiro, a casa das canoas, na ocasião da comemoração de um ano da revista *Módulo*[401].

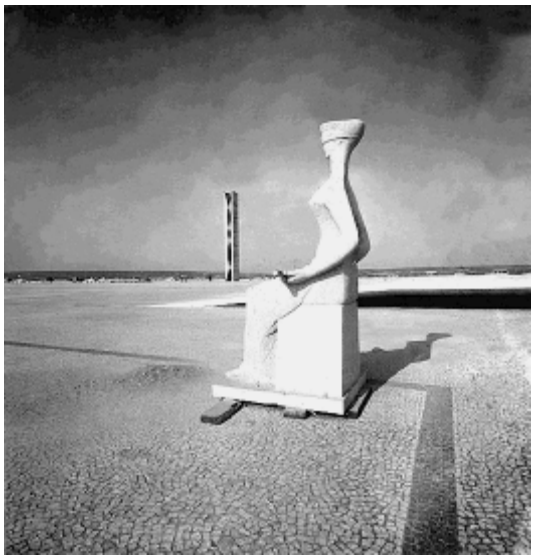


Fig. 9 (esq.) - Marcel Gautherot. *A Justiça*, de Alfredo Ceschiatti, com Supremo Tribunal Federal ao fundo, c. 1960; Fig. 10 (dir.) Marcel Gautherot. *A Justiça*, com a escultura Pombal, de Oscar Niemeyer, ao fundo. c. 1960. Acervo IMS

Nos anos 1950, Ceschiatti esboça certa mudança de direção, aproximando-se discretamente da geometria e da abstração, mas logo retoma os nus femininos de superfície lisa e "bem acabada". *A Justiça* está entre seus trabalhos que mais se aproximam da geometria, sem que, no entanto, a matemática chegue a demarcar a estrutura da obra. As formas e linhas da peça são simplificadas, mas a sugestão de triângulos, retângulos e esferas permanece tópica e superficial, sem contrastes agudos ou ângulos retos que possam criar qualquer tipo de tensão. As pernas de contorno arredondado são cobertas por um pano de drapeado moderado, condizente com a ideia de austeridade que quis conferir à imagem da Justiça.

No mesmo depoimento à revista *Módulo*, o artista manifesta seu desprezo pela opinião da crítica argumentando que trabalha, "(...) em primeiro lugar, para quem passar e olhar; em segundo lugar, para mim; em terceiro, para quem encomenda uma obra." No fim da matéria, afirma que a arquitetura brasileira, e especialmente a obra de Oscar

[401] Anônimo. "1º Aniversário de 'Módulo'. Exposição Ceschiatti". *Módulo: Revista Brasileira de Arquitetura e Artes Plásticas*, nº5. Rio de Janeiro, set. 1956.

Niemeyer, estão isentos das críticas por ele dirigidas à arte contemporânea, e conclui que "teríamos melhores resultados se para projetar um prédio o arquiteto chefiasse uma equipe onde, entre outros, estivesse o pintor, o escultor e o decorador."[402]

Em Brasília, as esculturas de Ceschiatti *A Justiça*, diante do Supremo Tribunal Federal, e *As banhistas*, no espelho d'água do Alvorada, integram-se de maneira discreta e harmônica às construções. Suas curvas suaves ou pontiagudas (no caso de *As banhistas*) replicam os desenhos das colunas de Niemeyer.

Fig. 11 - Marcel Gautherot. *As banhistas*, de Alfredo Ceschiatti, em frente ao palácio da Alvorada, c. 1960. Acervo IMS

O "modernismo" comedido e mediano de Ceschiatti tornou-se um estilo facilmente adaptável ao "gosto oficial" das repartições públicas, aspecto que caracteriza também suas obras na capital federal.

PROJETOS E OBRAS PARA A PRAÇA: AS COLUNAS DOS PALÁCIOS

Como já apontado, nos projetos de Brasília, o arquiteto atentou sobretudo para o sentido de unidade:

> Na praça dos Três Poderes, a unidade foi a minha principal preocupação, concebendo para isso um elemento estrutural que atuasse como denominador comum dos dois palácios – o do Planalto e o do Supremo Tribunal – assegurando assim ao conjunto o sentido de sobriedade das grandes praças da Europa, dentro da escala de valores fixada pelo magnífico plano de Lucio Costa[403].

[402] CESCHIATTI, *op. cit.*, 1955.
[403] NIEMEYER, Oscar. "Depoimento". *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*, nº 9. Rio de Janeiro, fev. 1958, p. 6.

O Supremo e o Planalto, localizados um de frente para o outro, são caixas de vidro rodeadas por colunas de desenho muito parecido, mas posicionadas de maneira distinta: na sede do Executivo, elas compõem com a fachada e, no caso do Judiciário, são dispostas lateralmente. A posição e a semelhança formal entre os palácios sugere que, numa democracia, os dois poderes se complementam e se fiscalizam.

As colunas dos palácios de Brasília, para além de sua originalidade formal, permanecem como signos de poder e autoridade, reportando à retórica monumental dos templos gregos. Niemeyer as apresenta como um desdobramento, ou uma "evolução", daquela tradição, como demonstra seu desenho publicado na *Módulo*, em 1957:

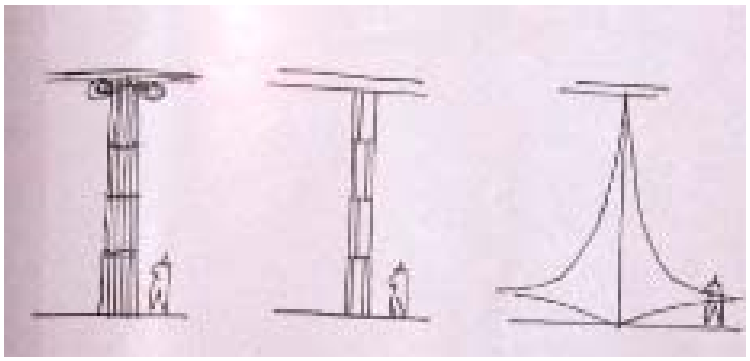


Fig. 12 - Oscar Niemeyer. Desenho. In: "Palácio residencial de Brasília".
Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas, nº 7. Rio de Janeiro, fev. 1957

Mas não seria apropriado afirmar que a obra de Niemeyer em Brasília se limita a uma estilização "modernizante" da referência clássica, como é o caso de Ceschiatti. As colunas do Alvorada tiveram a força de alcançar o estatuto de ícone nacional, sendo imitadas pela arquitetura vernacular em diferentes regiões do país. No Planalto, no Supremo e no Alvorada, as colunas apoiadas num único ponto são responsáveis pela aparência leve e flutuante dos projetos. Especialmente no Supremo Tribunal Federal, elas instigam o pedestre a circular em seu entorno, como faria diante de uma escultura[404], interagindo com o edifício para apreender uma forma que se modifica a cada passo, o que é captado e sugerido pelas fotos de Gautherot.

[404] Os espaços vazados entre as colunas do STF remetem ao caminhar em torno da obra e, especialmente, à atitude de observar o entorno através da escultura (enquadrado por ela) instigada por trabalhos modernos de artistas como Franz Weissmann e Amilcar de Castro, por exemplo.

Fig. 13 - Marcel Gautherot. Colunas do Supremo Tribunal Federal com o palácio do Planalto ao fundo, c. 1960. Acervo IMS

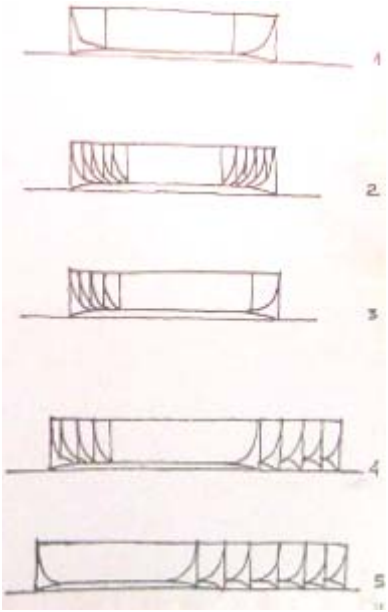


Fig. 14 - Oscar Niemeyer. Desenhos do Supremo Tribunal Federal. In: NIEMEYER, Oscar. "Imaginação em arquitetura". *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*, nº 15. Rio de Janeiro, out. 1959

PROJETOS E OBRAS PARA A PRAÇA: *OS GUERREIROS*, DE BRUNO GIORGI

A obra de maior destaque e mais singular da praça é a escultura em bronze *Os guerreiros* (1958), com 8 metros de altura, de Bruno Giorgi. A peça se popularizou como *Os candangos*, sendo reconhecida como uma representação dos operários que construíram Brasília, interpretação que é ratificada pelo próprio artista: "(...) Tem dois

elementos que se abraçam, que chamam de guerreiro, mas o meu sonho era fazer uma homenagem ao candango. Tanto que depois veio pôr o nome de candango. Isso aqui é um monumento aos candangos”[405].

Porém, um depoimento de Lucio Costa à pesquisadora Sonia Prieto dá a entender que a obra foi originalmente concebida em formato menor, tendo sido adaptada posteriormente à praça dos Três Poderes. De acordo com Lucio Costa, ele conheceu a escultura *Os guerreiros* em visita ao ateliê de Giorgi, no Rio de Janeiro, no fim dos anos 1950. O urbanista teria então relacionado os contornos curvos da parte superior da obra (a sequência de braços, pescoços e tórax) com as colunas do palácio da Alvorada e proposto ao artista a realização de uma versão da peça em escala maior para a praça dos Três Poderes[406].

Muito ligado à obra de Aristide Maillol, com quem estudou em Paris nos anos 1930, Bruno Giorgi trabalhou sobretudo a figura humana, especialmente com representações idealizadas do corpo feminino. A partir dos anos 1950, aproximou-se da abstração e, desde então, até os anos 1970, intercalou séries abstratas, nus femininos próximos de Maillol, e corpos estilizados, de aspecto vegetal, que conciliam abstração e figuração e muitas vezes representam temáticas ligadas à cultura popular brasileira, como a capoeira. Como explica Ferreira Gullar, em Bruno Giorgi a abstração não é processo progressivo e sistemático, mas “se realiza com saltos bruscos e recursos inesperados.”[407]

Os guerreiros foi realizada num momento em que o artista pesquisava a deformação de corpos, alongando membros, explorando os espaços vazios e reduzindo figuras a poucas linhas e planos achatados. É uma presença arcaica, de caráter totêmico, que Max Bense, um admirador da obra de Giorgi, comparou à produção de Giacometti[408].

Na figura 15, a relação da peça com o espaço vazio, suas formas alongadas, sua sombra, sua aparência esquálida e carcomida remetem aos edifícios incinerados e aos personagens fantásticos que habitam as cidades vazias pintadas por Jean Carzou.

---

[405] GIORGI, Bruno. *Depoimento - Programa de História Oral*. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1989.
[406] Entrevista com Lucio Costa, Rio de Janeiro, 11 jun. 1980. PRIETO, Sonia. *Bruno Giorgi: quatro décadas de escultura*. Dissertação de mestrado. 1981. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 198.
[407] GULLAR, Ferreira. “Bruno Giorgi ou o fascínio das formas”. In: GIORGI, Bruno. *Bruno Giorgi.* Rio de Janeiro: Record; São Paulo: Art Editora LTDA, 1980, p. 17.
[408] BENSE, Max. *Inteligência brasileira.* São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 56.

Fig. 15 - Marcel Gautherot. *Os guerreiros* (1945), c. 1960. Acervo IMS

Ainda assim, a escultura guarda algo da postura edificante e solene do *Monumento à juventude brasileira*, realizada por Bruno Giorgi em 1945, sob encomenda de Gustavo Capanema, para integrar o pátio térreo do MES, junto aos jardins de Burle Marx.

Fig. 16 - Bruno Giorgi. *Monumento à juventude brasileira*, 1945.
Escultura em granito, 500 x 200 x 80 cm. Fotógrafo desconhecido

Na operação que adaptou *Os guerreiros* à praça dos Três Poderes, a forma abstratizante de postura altiva acabou por assumir um conteúdo sobretudo simbólico. A escultura concilia a remissão a um Brasil arcaico com a representação do povo forte e tenaz a serviço da nação, permanecendo ligado à representação exemplar do homem brasileiro elaborada por parte da arte moderna no Brasil dos anos 1930.

Apesar do porte monumental e de sua singularidade, *Os guerreiros* não chega a ser uma presença impositiva na praça, de modo que a atenção do visitante continua a se dirigir primeiramente para a imensidão do espaço vazio e para os edifícios do entorno, o que fica evidente em algumas fotos de Gautherot.

Fig. 17 - Marcel Gautherot. Praça dos Três Poderes, c. 1960. Acervo IMS

O PROBLEMA DA SÍNTESE DAS ARTES NA CIDADE NOVA

No Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, sobretudo os participantes de outros países se mostraram céticos quanto ao tema da "síntese das artes". As discussões sobre o assunto se concentraram na quinta sessão voltada para as "Artes Plásticas", e na última, sobre "A situação das artes na cidade", a qual se agregou a pergunta um tanto genérica: "Tem a arte uma missão na civilização que se abre?". O debate se deu principalmente em torno de quatro questões: 1. se a síntese pressupunha uma subordinação das artes à arquitetura ou se, ao contrário, deveria ser realizada por uma equipe de arquitetos, artistas, engenheiros e operários reunidos sem hierarquias desde a concepção do projeto; 2. a maior parte dos críticos defende o trabalho integrado e não hierárquico, mas diagnostica que a síntese não vem acontecendo na arquitetura contemporânea; 3. questiona-se a pertinência da própria ideia de síntese das artes; 4. ainda que Brasília estivesse em obras, os críticos observam que o problema da síntese das artes não é abordado pelos projetos da capital.

Na reunião sobre o problema das "Artes Plásticas", André Bloch – arquiteto, editor da revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* e um dos principais proponentes do

debate sobre a síntese das artes na França – afirma que a integração das artes não vem acontecendo, e que, na maioria dos casos, as obras de artes são acrescentadas a construções arquitetônicas independentes. Um defensor da síntese, Bloch no entanto considera que é necessário primeiro que a própria arquitetura adquira qualidades plásticas[409].

Na mesma sessão, o polonês Werner Haftman enfatiza a importância do caráter simbólico da arte pública, considerando que uma obra exposta numa praça, por exemplo, tem uma função diferente daquela que existe no âmbito privado[410]. Também denuncia que, no contexto arquitetônico atual, não há integração, mas sim uma relação de subordinação entre os artistas colaboradores e o arquiteto. Cita a Bauhaus e afirma ser essencial o trabalho de equipe em que todos os profissionais atuem em pé de igualdade[411].

Meyer Schapiro aprofunda o debate afirmando que falta clareza quanto ao próprio conceito de síntese das artes. Apresenta a ideia de síntese numa perspectiva histórica, argumentado que há nela um caráter ideológico e programático que deve ser abordado de maneira crítica. Inicia seu questionamento chamando atenção para a busca constante por uma síntese ou uma integração das artes durante os séculos XIX e XX, o que coincide com críticas à falta de unidade e ordem das sociedades modernas em pauta desde a Revolução Francesa. Schapiro lembra que o século XIX foi acusado de não ter um estilo próprio, de ser eclético.

A seu ver, a proposta da síntese é acompanhada por uma nostalgia e uma idealização dos mundos gregos e medieval, que ele, um especialista em Idade Média, argumenta não ter fundamento histórico. A noção de que haveria uma unidade no mundo medieval representado pelo modelo da catedral é uma ideia construída pelos enciclopedistas do século XVIII, que desejavam ver homogeneidade num mundo fragmentado, repleto de disputas e divisões. Segundo Schapiro, essa interpretação é uma visão parcial da história feita com base numa escolha limitada e equivocada de fontes de pesquisa[412]. Afirma que tampouco tal unidade existiu na Grécia Antiga e critica a crença de historiadores da arte e etnólogos de que uma arte ordenada e equilibrada corresponde a uma sociedade com os mesmo atributos:

---

[409] BLOCH, André. “Quinta sessão: Artes Plásticas”. In: CONGRESSO INTERNACIONAL EXTRAORDINÁRIO DE CRÍTICOS DE ARTE (1959: Brasília, DF, São Paulo, SP, Rio de Janeiro, RJ), *op. cit.*, pp. 80-81.
[410] HAFTMAN, Werner. Idem, p. 82.
[411] *Ibidem*, p. 83.
[412] SCHAPIRO, Meyer. Idem, pp. 85-87.

> No mundo grego do século V a. C. não se pode muito bem interpretar a totalidade da vida grega por meio do Parthenon, (...). Quero reafirmar o caráter extraordinariamente expressivo e sintomático e o valor intrínseco desses monumentos para o conhecimento, mas não se devem considerá-los como sendo em si mesmos a realização de um intuito de síntese ou integração total[413].

Schapiro argumenta que o aumento do individualismo e da especialização na era moderna não significa desordem. Leva adiante essa afirmação, comparando dois modos de caminhar: a procissão ou parada e o passeio individual, que é espontâneo e muitas vezes não tem um destino certo. Lembra que o *promenade* não representa anarquia, e sim que as cidades do século XIX se tornaram seguras o suficiente a ponto de permitir que as pessoas flanassem de acordo com suas próprias vontades[414].

Ainda na quinta sessão, o jornalista e crítico francês Jacques Lassaigne questiona o lugar das artes em Brasília e afirma que as decorações internas do palácio da Alvorada e das duas capelas já concluídas[415] não podem ser vistas como exemplos da síntese das artes. Após visitar a V Bienal, ele duvida que o Brasil tenha artistas suficientemente preparados e capazes de colaborar numa obra arquitetônica de tal vulto, e sugere que Brasília incorpore o trabalho de artistas internacionais[416].

Já o crítico australiano Peter Bellew considera que as grandes obras de arte de todos os tempos foram impreterivelmente consequência de planos fechados. Compreendendo o plano piloto de Brasília também como um plano fechado pergunta com franqueza: "(...) irão os poetas, os artistas ou os filósofos estragá-lo, fazendo dele um plano aberto?"[417]

O artista e historiador da arte mexicano J. Crespo de la Serna considera também que em Brasília não há integração, mas uma relação de subordinação dos artistas à arquitetura. Em sua opinião, a presença de obras nos monumentos da cidade é aleatória e não denota uma preocupação prévia.[418] Já o arquiteto e designer finlandês Eero

---

[413] *Ibidem*, p. 87.
[414] *Ibidem*, p. 89.
[415] Refere-se à capela anexa ao palácio da Alvorada e à igrejinha **Nossa Senhora de Fátima, com pintura mural de Alfredo Volpi, no setor residencial.**
[416] LASSAIGNE, Jacques. "Quinta sessão: Artes Plásticas". In: CONGRESSO INTERNACIONAL EXTRAORDINÁRIO DE CRÍTICOS DE ARTE (1959: Brasília, DF, São Paulo, SP, Rio de Janeiro, RJ), *op. cit.*, pp. 91-93.
[417] BELLEW, Peter. Idem, p. 94.
[418] DE LA SERNA, J. Crespo. Idem, p. 95.

Saarinen não acredita ser possível a colaboração do arquiteto com o artista desde o início do projeto[419].

Na conferência "Brasília, a cidade nova", realizada durante o congresso e publicada na revista *Arquitetura e Engenharia*, Mário Pedrosa afirma sua convicção de que a capital "é uma obra de arte que se constrói" [420] essencialmente coletiva como os grandes projetos industriais e de engenharia civil. Em seu ponto de vista, a síntese das artes em Brasília era antes de tudo uma necessidade. Acredita que a integração teria o poder de restituir a consciência da "missão social" da arte afastando os artistas do "perigo" das poéticas individualistas. Além disso, a síntese daria às artes um papel central na tarefa de reconstrução mundial:

> (...) hoje uma nova aspiração à síntese se impõe. Isto coincide com a necessidade de reconstrução do mundo que se reclama por toda parte. (...) Em que consiste a aspiração à síntese ou à integração? Em dar novamente às artes um papel social e cultural de primeira plana nesta tarefa de reconstrução regional e internacional pela qual o mundo está passando ou passará (...)[421].

No fim da quinta sessão, Mário Pedrosa reafirma a condição de Brasília como uma obra de arte coletiva, social e política, mas declara que não se preocupa com a integração imediata das artes à cidade, pois a vê "como um processo, e não como coisa concluída." [422] Na última sessão, o crítico retoma a condição provisória de Brasília e esclarece que em nenhum momento pretendeu apresentar a cidade como um exemplo de síntese das artes[423].

Nessa última reunião, Romero Brest também coloca o conceito de síntese em questão e afirma que, na Brasília em obras, a integração das artes não parece ser um objetivo a ser alcançado. Como Jacques Lassaigne, considera que o palácio da Alvorada

---

[419] SAARINEN, Aero. "Quinta sessão: Artes Plásticas". In: CONGRESSO INTERNACIONAL EXTRAORDINÁRIO DE CRÍTICOS DE ARTE (1959: Brasília, DF, São Paulo, SP, Rio de Janeiro, RJ), *op. cit.*, p. 98.
[420] PEDROSA, Mário. "Brasília, a cidade nova". In: PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos*. Organização de Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 2004, p. 412. Texto originalmente publicado na revista *Arquitetura e Engenharia*, set./out. 1959.
[421] *Ibidem*, p. 420.
[422] PEDROSA, Mário. "Quinta sessão: Artes Plásticas". In: CONGRESSO INTERNACIONAL EXTRAORDINÁRIO DE CRÍTICOS DE ARTE (1959: Brasília, DF, São Paulo, SP, Rio de Janeiro, RJ), *op. cit.*, p. 99-100.
[423]PEDROSA, Mário. "Oitava sessão: A situação das artes na cidade (Tem a arte uma missão na civilização que se abre?)". In: Idem, p. 154.

não permite uma reflexão sobre o problema[424] e afirma que sua decoração interna é de mau gosto[425].

Aproximadamente dez anos mais tarde, numa sequência de textos sobre o impacto das Bienais no meio artístico brasileiro, Mário Pedrosa admitiu com clareza, numa nota de rodapé, que os debates do Congresso levaram a duas conclusões: "1) Brasília não era modelo de integração nem de síntese"; 2) A ideia de integração das artes é uma ideia superada ou inconcebível numa civilização dilacerada como a nossa."[426]

[424] BREST, Romero. Idem, p. 142.
[425] *Ibidem*, p. 144.
[426] PEDROSA, Mário. "Entre a Semana e as Bienais". In: PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise.* São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 272.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIVROS E CATÁLOGOS

ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura.* Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

ANDRADE, Mário de. *Cartas de trabalho. Correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade (1936-1945).* Brasília: Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Fundação Pró-Memória, 1981.

_____. *Fotógrafo e turista aprendiz.* São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1993.

ANDRADE, Rodrigo de Mello Franco de. *Rodrigo e o SPHAN: coletânea de textos sobre o patrimônio cultural*. Rio de Janeiro: MinC, FNPM, 1987.

ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana (org.). *O olho fotográfico. Marcel Gautherot e seu tempo.* São Paulo: FAAP, 2007.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico.* São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna.* São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *La Europa de las capitales. 1600-1700.* Barcelona: Carrogio S. A. De Ediciones, 1964.

_____. *Walter Gropius y el Bauhaus*. Buenos Aires: Edición Nueva Visión, 1961.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio do século XX.* Bauru: EdUSC, 2001.

BANDEIRA, João (org.). *Arte concreta paulista: documentos.* São Paulo: Cosac Naify; Centro Universitário Maria Antonia da USP, 2002.

BANHAM, Reyner. *Teoria e projeto na primeira era da máquina.* São Paulo: Perspectiva, 1975.

BRADLEY, Fiona. *Surrealismo.* São Paulo: Cosac Naify, 1999.

BELLUZZO, Ana Maria *et al*. *Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão.* São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1986.

BELLUZZO, Ana Maria. "Form and space: collaboration between architecture and plastic arts". In: RAMÍREZ, Mari Carmen & OLEA, Hector (Ed.). *Building on a construct.* Houston: The Museum of Fine Arts, 2009.

BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENSE, Max. *Inteligência brasileira.* São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BILL, Max. *Form. A balance sheet of mid-twentieth-century trends in design*. Basileia: Verlag Karl Werner, 1952.

_____. “O pensamento matemático da arte de nosso tempo”. In: AMARAL, Aracy (coord.). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962.* Rio de Janeiro; São Paulo: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977, pp. 50-54.

BON, Antoine ; GAUTHEROT, Marcel; VERGER, Pierre. *Brèsil: deux cent dix-sept photographies de Antoine Bon, Marcel Gautherot et Pierre Verger*. Introdução de Alceu Amoroso Lima; notas de Aintoine Bon. Paris: Paul Hartman, 1950.

BRAGA, Milton. *O Concurso de Brasília: sete projetos para uma capital*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro.* São Paulo: Cosac Naify, 1999.

BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CASA DE LUCIO COSTA. *Achados.* Curadoria Maria Elisa Costa. Rio de Janeiro: Casa de Lucio Costa, 2009. Catálogo de exposição.

CARVALHO, Maria Cristina Wolff; WOLFF, Sílvia Ferreira Santos. “Arquitetura e fotografia no século XIX.” In: FABRIS, Annateresa. (org.) *Fotografia: usos e funções no século XIX.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

CAVALCANTI, Lauro. *Moderno e brasileiro. A história de uma nova linguagem na arquitetura (1930 – 1960).* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

_____. *Modernistas na repartição*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/ IPHAN, 2000.

_____. *Oscar Niemeyer: trajetória e produção contemporânea.* Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2008.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *Mary Vieira. O tempo e o movimento.* Curadoria de Denise Mattar. São Paulo; Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005.

CHEVRIER, Jean-François. *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2007.

CONDURU, Roberto *et al. Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea.* São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CONGRESSO INTERNACIONAL EXTRAORDINÁRIO DE CRÍTICOS DE ARTE (1959: Brasília, DF, São Paulo, SP, Rio de Janeiro, RJ). *Cidade nova: síntese das artes/ Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte*. Coordenação editorial de Maria da Silveira Lobo e Roberto Segre. Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2009.

COORDENAÇÃO DE DIVULGAÇÃO DO MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES. *Palácio do Itamaraty.* Brasília: Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, 2009.

COSTA, Lucio. *Lucio Costa: registro de uma vivência.* São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

COSTA, Helouise; DA SILVA, Renato Rodrigues. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

COWLING, Elizabeth. *On classic ground. Picasso, Léger, De Chirico and the New Classicism 1910 - 1930.* Londres: Tate Gallery, 1990.

DE CHIRICO, Giorgio. “El sentido arquitectónico en la pintura antigua” [“Il senso architettonico nella pittura antica". *Valori Plastici*, ano III, n. 5-6, maio-jun. de 1920]. In: INSTITUTO VALENCIANO DE ARTE MODERNA. *El siglo de Giorgio de Chirico: metafísica y arquitectura.* Valência: Instituto Valenciano de Arte Moderna, 2007.

_____. “Reflexões sobre a pintura antiga” [“Riflessioni sulla pittura àntica”. *Il Convegno*, ano II, abril-mayo, 1921]. In: INSTITUTO VALENCIANO DE ARTE MODERNA. *El siglo de Giorgio de Chirico: metafísica y arquitectura.* Valência: Instituto Valenciano de Arte Moderna, 2007.

_____. “Meditações de um pintor”, 1912. In: CHIPP, Herschel B.. *Teorias da Arte Moderna.* São Paulo: Martins Fontes, 1999, pp. 402-407.

_____. “Sobre a Arte Metafísica”. *Valori Plastici.* Roma, ano I, nº 4-5, abril-maio 1919. In: CHIPP, Herschel B.. *Teorias da Arte Moderna.* São Paulo: Martins Fontes, 1999, pp. 453-459.

DE DUVE, Thierry. “A arte diante do mal radical”. In: Revista *Ars*, 2010.

DICTIONNAIRE UNIVERSEL DE L’ART ET DES ARTISTES. Direção de Robert Maillard. Paris: Fernad Hazan, 1967.

DOS SANTOS, Afonso Carlos Marques. *A invenção do Brasil. Ensaios de história e cultura.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

ELWALL, Robert. *Building with light: the international history of architectural photography*. Londres; Nova York: Merrel Publishers, 2004.

ESPADA, Heloisa (org.). *As construções de Brasília*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

FALCÃO, Fernando A. R.; BRAGA, Andrea da Costa. *Guia de urbanismo, arquitetura e arte de Brasília.* Brasília: Fundação Athos Bulcão, 1997.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil.* São Paulo: Edusp; Fundação do Desenvolvimento da Educação, 1995.

FARIAS, Agnaldo. "Athos Bulcão, conhecido e ignorado". In: VI FÓRUM BRASÍLIA DE ARTES VISUAIS. *Pensar Athos: olhares cruzados.* Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2008, pp. 11-21.

FARKAS, Thomaz. *Thomaz Farkas, fotógrafo*. São Paulo: DBA Artes Gráficas; Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1997.

_____. *Thomaz Farkas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

_____. *Thomaz Farkas. Notas de Viagem.* São Paulo: Cosac Naify, 2006.

FELS, Florent. *Carzou.* Genebra: Pierre Cailler, 1955.

FERNANDES, Fernanda. "Bienal 50 anos – Exposições internacionais de arquitetura". In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *50 anos Bienal de São Paulo. 1951 – 2001.* São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001, pp. 264-289.

FERRO, Sérgio. *Arquitetura e trabalho livre*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil.* Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, MinC, Iphan, 2005.

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FRIZOT, Michel; HAUS, Andreas. "Figures of style: new vision, new photography". In: FRIZOT, Michel (editor). *A new history of photography.* Colônia: Könemann, 1998.

FUNDAÇÃO OSCAR NIEMEYER. *Praça dos Três Poderes.* Brasília: Fundação Oscar Niemeyer, 1998.

FUNDACIÓN JUAN MARCH. *Cold America. Geometric abstraction in Latin America (1934-1973).* Madrid: Fundación Juan March, 2011.

GAUTHEROT, Marcel. Textos de Wladimir Murtinho, John Knox e France Knox. *Brasília.* Collection Panorama: Brasília. Munique: Wilhelm Andermann Verlag, 1966.

_____. *Mar adentro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010. Edição limitada não comercial.

GIEDION, Siegfried; LÉGER, Fernand; SERT, Jose Luis. “Nine points on monumentality.” In: OCKMAN, Joan (ed.). *Architecture culture: 1943-1968. A documentary anthology*. Nova York: Columbia Book of Architecture, 1993.

GIORGI, Bruno. *B. Giorgi 80 anos.* Rio de Janeiro: Skultura Galeria de Arte, 1985. [Catálogo de exposição].

_____. *Bruno Giorgi.* Texto de Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Record; São Paulo: Art Editora LTDA, 1980.

GOODWIN, Philip. *Brazil Builds. Architecture new and old 1652-1942*. Nova York, MoMA, 1943.

GORELIK, Adrián. *Das vanguardas a Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

GOROVITZ, Matheus. *Brasília uma questão de escala.* São Paulo: Projeto, 1985.

GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL. *Brasília.* Rio de Janeiro; Brasília: Edições Alumbramento, 1986.

GUNTHER, Thomas Michael. “The spread of photography: comissions, advertising, publishing”. In: FRIZOT, Michel (editor). *A new history of photography*. Köln: Könemann, 1998.

HOLANDA, Sergio Buarque de. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000.

HOLSTON, James. *The modernist city. An antropological critique of Brasília.* Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1989.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. *O Brasil de Marcel Gautherot: fotografias.* São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2001.

INSTITUTO MOREIRA SALLES; PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Aleksandr Ródtchenko: revolução na fotografia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles e Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Cadernos de pesquisa e documentação do IPHAN 4. A fotografia na preservação do patrimônio cultural: uma abordagem preliminar*. Rio de Janeiro: Copedoc/IPHAN, 2008. [Circulação interna]

JEFFREY, Ian. *Photography: a concise history*. Londres: Thames and Hudson, 1981.

KUBITSCHEK, Juscelino. *Por que construí Brasília*? Rio de Janeiro: Editora Bloch, 1975.

LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. *Urbanismo.* São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

LE GOFF, Jacques. "Documento/monumento". In: LE GOFF, Jacques. *História e memória.* Campinas: Editora da Unicamp, 2003, pp. 525-541.

LISPECTOR, Clarice. "Nos primeiros começos de Brasília". In: *Visão do esplendor: impressões leves.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

_____. "Brasília esplendor". In: *Visão do esplendor: impressões leves.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

LOHSE, Richard Paul. *Nouvelles conceptions de l'exposition.* Zurich: Architektur, 1953.

LORETO, Giovanni [pseudônimo de Giorgio De Chirico]. "Giorgio De Chirico" [inédito], [1922-1925]. In: INSTITUTO VALENCIANO DE ARTE MODERNA. *El siglo de Giorgio De Chirico: metafísica y arquitectura.* Valência: Instituto Valenciano de Arte Moderna, 2007.

MALRAUX, André. *Palavras no Brasil: visita oficial em agosto de 1959.* Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Funarte, 1998.

MAMMÌ, Lorenzo. "Encalhes e desmanches: ruínas do modernismo na arte contemporânea brasileira". In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DIÁLOGOS IBEROAMERICANOS. *Reenfocando problemas y possibilidades em el arte comtemporâneo*. Valência: Fundación Astroc; Instituto Valenciano de Arte Moderna, 2005.

MARRA, Claudio. *Fotografia e pittura del novecento*. Milão: Mondadori, 1999.

MARTINS, Carlos A. Ferreira. "Construir uma arquitetura, construir um país". *In*: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950*. Edição revista e ampliada. São Paulo: Fundação Armando Álvaro Penteado; Cosac Naify Edições 2002.

_____. "Uma leitura crítica" [Posfácio]. In: LE CORBUSIER. *Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, pp. 265-287.

MICHALSKI, Sergiusz. *New objectivity: painting, graphic art and photography in Weimar Germany 1919 – 1933.* Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1994.

MINDLIN, Henrique. *Modern architecture in Brazil.* Prefácio de S. Giedion. Rio de Janeiro; Amsterdã: Colibris Editora Ltda, 1956.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *Concreta' 56: a raiz da forma.* São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2006.

NIEMEYER, Oscar. *Minha Experiência em Brasília*. Rio de Janeiro: Revan, 2006.

_____. *Meu sósia e eu.* Rio de Janeiro: Revan, 1992.

OCKMAN, Joan (ed.). *Architecture culture: 1943 – 1968. A documentary anthology*. Nova York: Columbia Book of Architecture, 1993.

OSBORNE, Harold (ed.). *The Oxford Companion to Twentieth-Century Art.* New York: Oxford University Press, 1981.

OZENFANT, Amedée; JEANNERET, Charles Édouard. *Depois do Cubismo. Ozenfant e Jeanneret.* Introdução de Carlos A. Ferreira Martins; tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica.* Lisboa: Edições 70, 1999.

PAPADAKI, Stamo. *The work of Oscar Niemeyer.* New York: Reinhold, 1950.

PEDROSA, Mário. "Brasília, a cidade nova". In: PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos. Textos escolhidos III*. São Paulo: Edusp, 2004.

_____. "A espera da hora plástica". In: PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos. Textos escolhidos III*. São Paulo: Edusp, 2004.

_____. "A Bienal de cá para lá". In: PEDROSA, Mário. *Política das Artes.. Textos escolhidos I*. São Paulo: Edusp, 1995.

_____. "Regionalismo e formas clássicas". In: PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos. Textos escolhidos III*. São Paulo: Edusp, 2004.

_____. "Arquitetura moderna brasileira". In: PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos. Textos escolhidos III*. São Paulo: Edusp, 2004.

_____. "Introdução à arquitetura brasileira". In: PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos. Textos escolhidos III*. São Paulo: Edusp, 2004.

_____. "Reflexões em torno da nova capital". In: PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos. Textos escolhidos III*. São Paulo: Edusp, 2004.

_____. "A obra de arte – cidade". In: PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos. Textos escolhidos III*. São Paulo: Edusp, 2004.

_____. "Planejamento, arte e natureza". In: PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos. Textos escolhidos III*. São Paulo: Edusp, 2004.

_____. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília.* São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. *Mundo, homem, arte em crise.* São Paulo: Perspectiva, 2007.

RAMOS, Graça. *Maria Martins: escultora dos trópicos.* Rio de Janeiro: Artviva, 2009.

RESTIFFE, Mauro. "Entrevista concedida a Rosa Martínez". In: *27ª Bienal de São Paulo: Como viver junto*. São Paulo: Fundação Bienal, 2006.

RIBEIRO, Gustavo Lins. *O capital da esperança: a experiência dos trabalhadores na construção de Brasília.* Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2008.

SALZSTEIN, Sônia. "Construction, desconstruction". In: KUDIELKA, Robert *et al*. *Das Verlangen nach Form [O desejo da forma]. Neoconcretismo und zeitgenössische aus Brasilien.* Berlim: Akademie der Künste, 2010, pp. 252 – 257.

SANTOS, Cecília Rodrigues dos *et al*. *Le Corbusier e o Brasil.* São Paulo: Tessela: Projeto Editora, 1987.

SARAIVA, Roberta (org.). *Calder no Brasil: crônica de uma amizade.* São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. "A natureza como paisagem: imagem e representação no Segundo Reinado". *Revista USP*, São Paulo, n. 58, jun./ ago. 2003, pp. 6-29.

SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria. *Tempos de Capanema.* Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984.

SILVER, Kenneth E.. *Esprit de corps. The art of the Parisian avant-gard and the First World War, 1914-1925.* New Jersey: Princeton University Press, 1989.

SKIDMORE, Thomas E.. *Brasil: de Getúlio a Castello (1930-64).* São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SOBY, James Thrall. *Giorgio de Chirico.* New York: The Museum of Modern Art, 1968.

SOUSA, Jorge Pedro. *Uma história critica do fotojornalismo ocidental.* Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.

TITAN Jr., Samuel; BURGI, Sérgio (org.). *A Brasília de Marcel Gautherot.* São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

UNDERWOOD, David. *Oscar Niemeyer e o modernismo das formas livres no Brasil.* São Paulo: Cosac Naify, 2003.

VERGER, Pierre. *Retratos da Bahia – 1946 a 1952.* Salvador: Corrupio, 1990.

_____. *O mensageiro: fotografias 1932 – 1962.* Salvador: Fundação Pierre Verger, 2002.

VIDAL, Laurent. *De nova Lisboa à Brasília. A invenção de uma capital (séculos XIX – XX).* Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2009.

VIEIRA, Mary; SEMINÁRIO DE ESTUDOS SOBRE ARTES PLÁSTICAS E FIGURATIVAS DA ACADEMIA DO MEDITERRÂNEO. *brasilien baut brasilia*. Basileia: Geigy A. G., 1959. [Edição elaborada pela artista. Col. Casa de Lucio Costa]

XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração.* São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. (org.). *Lucio Costa: sobre arquitetura.* Porto Alegre: Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962.

WISNIK, Guilherme. *Lucio Costa*. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001.

_____. "Brasília: the city as sculpture". In: KUDIELKA, Robert *et al*. *Das Verlangen nach Form [O desejo da forma]. Neoconcretismo und zeitgenössische aus Brasilien.* Berlim: Akademie der Künste, 2010, pp. 276-279.

_____. "A influência de Argan no continente latino-americano". Comunicação apresentada no II Comitato Nazionale per le celebrazioni del centenario della nascita di Giulio Carlo Argan e la Fondazione Bruno Zevi, no auditório do MAXXI Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo, Roma, em 28 de setembro de 2010.

_____. "Modernidade congênita". In: FORTY, Adrian; ANDREOLI, Elisabetta (eds.). *Arquitetura moderna brasileira.* Londres: Phaidon, 2004.

WÖLFFLIN, Henrich. *Conceitos fundamentais da história da arte.* São Paulo: Martins Fontes, 2000.

WOOD, Paul *et al. Realismo, racionalismo, surrealismo. A arte no entre-guerras.* São Paulo: Cosac Naify, 1998.

ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. Vol. 2. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983.

ZWEIG, Stefan. *Brasil, país do futuro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

ZUCKER, Paul (Ed.). *New architecture and city planning: a symposium.* New York: Philosophical Library, 1944.

TESES, DISSERTAÇÕES E ARTIGOS ACADÊMICOS

CABRAL, Fernando Frank. *À procura da beleza: aprendendo com Oscar Niemeyer.* 2002. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo.

CAPELLO, Maria Beatriz Camargo. *Arquitetura em revista: arquitetura moderna no Brasil e sua recepção nas revistas francesas, inglesas e italianas (1945-1960).* 2005.

Tese de Doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo.

_____. “Congresso Internacional de Críticos de Arte 1959. Difusão nas revistas internacionais e nacionais especializadas”. In: SEGRE, Roberto... [et al]. *Arquitetura + arte + cidade: um debate internacional.* Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2010, pp. 287-304.

COSTA, Eduardo Augusto. “Fotografia de Arquitetura: a apropriação iconográfica do *Brazil builds* na construção de um ideal moderno da arquitetura brasileira”. *Anais do XXIV Simpósio Nacional de História*, Associação Nacional de História, ANPUH, 2007.

COSTA, Helouise. *Um olho que pensa. Estética moderna e fotojornalismo.* São Paulo: 1998. Tese de Doutorado – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo.

ESPADA, Heloisa. “brasil constrói brasília, por Mary Vieira, 1959”. Comunicação apresentada no XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, set. 2010.

FERNANDES, Fernanda. “Síntese das artes e cultura urbana. Relações entre arte, arquitetura e cidade”. In: SEGRE, Roberto *et al*. *Arquitetura + arte + cidade: um debate internacional.* Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2010, pp. 180-188.

GALVÃO, Anna Beatriz Ayroza. *A monumentalidade em Lucio Costa: projeto de arquitetura e cidade moderna.* 2006. Tese de Doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo.

MIRANDA, Clara Luiza. *A crítica nas revistas de arquitetura nos anos 50: a expressão plástica e a síntese das artes*. 1998. Dissertação de Mestrado. Escola de Engenharia de São Carlos. Universidade de São Paulo. São Carlos.

NOBRE, Ana Luiza de Souza. *Fios cortantes: projeto e produto, arquitetura e design no Rio de Janeiro (1950-70).* 2008. Tese de Doutorado. Departamento de Pós-Graduação em História Social da Cultura da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.

OLIVEIRA, Márcia David de. *O lugar da arte: o caso do projeto do Ministério da Educação e Saúde Pública, Rio de Janeiro, 1935/ 1945.* 2005.Dissertação de Mestrado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo.

PRIETO, Sonia. *Bruno Giorgi: quatro décadas de escultura.* 1981. Dissertação de mestrado. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo.

QUEIROZ, Rodrigo Cristiano. *Oscar Niemeyer e Le Corbusier: encontros.* 2007. Tese de Doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo.

RUBINO, Silvana. *As fachadas da história: os antecedentes, a criação e os trabalhos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1937-1968*. 1992. Dissertação de Mestrado. Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas.

SILVA, Andréa Cristina. *A memória da construção e a construção de memórias: Brasília sob o olhar de Marcel Gautherot.* 2009. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.

TELLES, Sophia da Silva. *Arquitetura moderna no Brasil: o desenho da superfície.* 1988. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

VIDESOTT, Luisa. *Narrativas da construção de Brasília: mídias, fotografias, projetos e história*. 2009. Tese de Doutorado. Escola de Engenharia de São Carlos. Universidade de São Paulo.

PERIÓDICOS

Anônimo. "No Recife, o fotógrafo do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico." *Diário de Pernambuco.* Recife, 24 ago. 1944.

_____. "Brasília no exterior". *Brasília. Revista da Companhia Urbanizadora da Nova Capital*, nº 8. Rio de Janeiro, ago. 1957.

_____. "Brasília no exterior". *Brasília. Revista da Companhia Urbanizadora da Nova Capital*, nº 16. Rio de Janeiro, abr. 1958.

_____. "Brasília no exterior". *Brasília. Revista da Companhia Urbanizadora da Nova Capital*, nº 19. Rio de Janeiro, jul. 1958.

_____. "Brasília no exterior". *Brasília. Revista da Companhia Urbanizadora da Nova Capital*, nº 20. Rio de Janeiro, ago. 1958.

_____. "Brasília no exterior". *Brasília. Revista da Companhia Urbanizadora da Nova Capital*, nº 24. Rio de Janeiro, dez. 1958.

_____. "Brasília no exterior". *Brasília. Revista da Companhia Urbanizadora da Nova Capital*, nº 32. Rio de Janeiro, ago. 1959.

_____. "Brasília no exterior". *Brasília. Revista da Companhia Urbanizadora da Nova Capital*, nº 40. Rio de Janeiro, abr. 1960.

Architecture d'Aujourd'hui. Revue internationale d'architecture contemporaine. Paris, n. 13-14. Septembre 1947. [Número especial sobre arquitetura brasileira]

Arts & Architecture. Los Angeles, v. 74, n. 4, abril 1959.

Aujourd'hui Art et Architecture. Paris, ano 8, n. 46, jul. 1964.

BILL, Max. “Beleza provinda da função e beleza como função”. *Habitat*. São Paulo, n· 2, 1951, pp. 61-64.

Brasília. *Revista da Companhia Urbanizadora da Nova Capital*. Rio de Janeiro. Do nº 1 (jan. 1957) ao nº 51 (ago.1966).

Casabella Continuità. Rivista Internazionale di Architettura e di Urbanística. Milão, n. 290, agosto 1964.

ESPADA, Heloisa. “O debate em torno da Primeira Exposição Nacional de Arte Concreta (1956 – 1957)”. In: *ICAA Documents Project Working Papers. The publication series for Documents of 20th-century latin américa and latino art*. Houston, n. 2, maio 2008. Houston: International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston.

FALBEL, Anat. “Peter Scheier: fotografia e paisagem urbana no novo mundo. *Boletim 3*. Publicação do Grupo de Estudos do Centro de Pesquisa Arte & Fotografia da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, ano 3, n. 3, 2008.

GAUTHEROT, Marcel. “Discours de M. Marcel Gautherot sur l’architecture francaise”. *Notre Temps – La Revue des Nouvelles Générations Européennes*. Paris, n. 21, 10 Août 1930, pp. 338-340.

GUIMARÃES, Manuel Luis Salgado. “Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional”. *Revista Estudos Históricos*, América do Norte, n. 1, jan. 1988. Disponível em: http://virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1935/1074.

HERVÉ, Lucien. “A propos de la photographie d’architecture”. *Aujourd’hui: Art et Architecture*. Paris, n. 9, septembre 1956, pp. 29-30.

_____. “Brasília”. *Architecture d’Aujourd’hui*. Paris, n. 110, avril-mai 1962, pp. 22-37.

L’Architecture d’Aujourd’hui – Brésil Brasilia Actualités. Paris, ano 31, n. 90, jun.-jul. 1960.

LE CORBUSIER. “A arquitetura e as belas artes”. *Revista do Iphan*. nº 19. Rio de Janeiro, 1984, pp. 53-68. Disponível em: http://docvirt.noip.com/asp/iphan.asp?Pesq=A+arquitetura+e+as+Belas+Artes&bib=revistasT

MEURS, Paul. O pavilhão brasileiro na Expo de Bruxelas, 1958. Arquiteto Sérgio Bernardes. *Arquitextos*, São Paulo, 01.007, Vitruvius, dez 2000 <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.007/947>.

Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas. Rio de Janeiro, do n. 1 (março 1955) ao n. 39 (março-abril 1965).

MOHOLY-NAGY, Sibyl. “Brasília: majestic concept or autocratic monument?”. *Progressive Architecture*. Nova York, vol. 40, n. 10, out. 1959, pp. 88-89.

MORAVIA, Alberto. “Brasília barroca”. *Corriere della Sera*, Milão, 28 ago. 1960. In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25 de jan. 2009.

OZENFANT, Amedée; JEANNERET, Charles Édouard. “Formation de l’optique moderne”. *L’Esprit Nouveau*. Nº 21. Paris, fev. 1923, pp. 59-66.

MAURÍCIO, Jayme. “Adiada para 64 a Trienal de Milão”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 9 mar. 1963.

_____. “Tempo livre, tema da 13ª Trienal”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12 nov. 1963.

_____. “O problema do tempo livre”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12 jun. 1964.

NOBRE, Ana Luiza. “Marcel Gautherot: o moderno em luz”. *AU*. Rio de Janeiro, n. 83, abril-maio 1999, pp. 31-36.

ROSSETTI , Eduardo Pierrotti. “Palácio do Itamaraty: questões de história, projeto e documentação (1959-70)”. *Arquitextos*, São Paulo, 09.106, Vitruvius, mar 2009. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.106/65>.

_____. “Riposatevi, a Tropicália de Lucio Costa:. o Brasil na XIII Trienal de Milão”. *Arquitextos*, São Paulo, 06.068, Vitruvius, jan 2006. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.068/388>.

TELLES, Sophia S.. “Lúcio Costa: monumentalidade e intimismo”. *Novos Estudos*. Cebrap. São Paulo, n. 25, out. 1989, pp. 75-94.

The Architectural Forum. Boston, v. 110, n. 4, abr. 1959.

The Architectural Forum. *Magazine of Building*. Nova York, vol. 87, n. 5, nov. 1947. [Número especial sobre arquitetura brasileira]

TURAZZI, Maria Inez. “Uma cultura fotográfica”. *Revista do Patrimônio*. Rio de Janeiro, IPHAN, n. 27, 1998, pp. 7-15.

WISNIK, Guilherme. “Plástica e anonimato: modernidade e tradição em Lucio Costa e Mário de Andrade”. *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, n. 79, nov. 2007.

ZEVI, Bruno. “Inchiesta su Brasília”. *L’Architettura Cronache e Storia*. Milão, n. 51, jan. 1960, pp. 608-619.

ENTREVISTAS

BULCÃO, Athos. *Depoimento – Programa de História Oral*. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1988. 36 p.

COSTA, Lucio. *Depoimento – Programa de História Oral*, Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1988. 20 p.

FARKAS, Thomaz. Entrevista concedida a Heloisa Espada. São Paulo, julho de 2009.

GAUTHEROT, Marcel André. *Depoimento – Programa de História Oral*. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 1990, 10 p.

GIORGI, Bruno. *Depoimento – Programa de História Oral*. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1989. 19 p.

MONTENEGRO, Hermano. *Depoimento – Programa de História Oral*. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1989. 28 p.

MURTINHO, Wladimir do Amaral. *Depoimento – Programa de História Oral*. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1990. 43 p.

NIEMEYER, Oscar. *Depoimento – Programa de História Oral.* Arquivo Público do Distrito Federal, Brasília, 1989. 27 p.

SEGALA, Lygia. *Entrevista*. Marcel Gautherot. Rio de Janeiro, Museu do Folclore, 07.12.1989. Acervo Instituto Moreira Salles.

SILVA, Raimundo Nonato da. Entrevista telefônica concedida a Heloisa Espada, em 04 março 2011.

PRINCIPAIS SITES CONSULTADOS

Arquivo Público do Distrito Federal: http://www.arpdf.df.gov.br/

Bauhaus – Archiv Museum für Gestalting: http://www.bauhaus.de/english/bauhaus1919/manifest1919.htm

Casa de Lucio Costa: http://www.casadeluciocosta.org/

Dictionary of Art Historians: http://www.dictionaryofarthistorians.org/

Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm

Lucien Hervé: http://lucienherve.com/

CURSOS EXTRACURRICULARES

"Caminhos do patrimônio". Curso ministrado por Silvana Rubino no Centro Universitário Maria Antonia da Universidade de São Paulo, 2009.

"Fios cortantes: arquitetura e design no Brasil 1950-60". Curso ministrado por Ana Luiza Nobre no Centro Universitário Maria Antonia da Universidade de São Paulo, 2011.

"Imaginando a nação: políticas visuais no Brasil". Curso ministrado por Ana Paula Cavalcanti Simioni no Centro Universitário Maria Antonia da Universidade de São Paulo, 2010.

FILMES

Brasília, contradições de uma cidade nova, 1967. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. 23 min., cor, NTSC.

Brasília segundo Feldman, 1979. Direção: Vladimir Carvalho. Cor, 16 mm.

OUTROS

CHIARELLI, Tadeu. "A repetição diferente: aspectos da arte no Brasil entre os séculos XX e XIX". Aula-inaugural do Curso de Bacharelado em História da Arte do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Texto inédito.

Coleção Marcel Gautherot do Instituto Moreira Salles.

NOBRE, Ana Luiza. Dossiê de pesquisa sobre Marcel Gautherot. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2001. Datiloscrito. Inédito.

SOUZA, Carlos Mendes de. "A Brasília de Clarice Lispector". Palestra integrante do ciclo "Cidades por escrito", no Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: http://ims.uol.com.br/Radio/D479

BIBLIOTECAS, ACERVOS E ARQUIVOS CONSULTADOS

Bibliotecas

Escola de Comunicações e Artes, USP

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP

Instituto de Estudos Brasileiros, USP

Museu de Arte Contemporânea, USP

Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, USP

Escola de Engenharia de São Carlos, USP

Instituto Moreira Salles

Fundação Biblioteca Nacional

Senado Nacional

Congresso Nacional

Ministérios das Relações Exteriores

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRGS

Instituto Histórico e Geográfico do Distrito Federal

Fundação Oscar Niemeyer

Museu de Arte de São Paulo

Arquivos

Arquivo Histórico do Distrito Federal

Arquivo Noronha Santos – IPHAN

Arquivo Histórico do Itamaraty (Brasília)

Memorial JK

Wanda Svevo – Fundação Bienal

Arquivo pessoal de Luiz Bernardo Pericás

Casa de Lucio Costa (http://www.casadeluciocosta.org/)

Acervos

Marcel Gautherot/ Instituto Moreira Salles

Peter Scheier/ Instituto Moreira Salles

Thomaz Farkas/ Instituto Moreira Salles