

Universidade de Brasília

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo

Fragmentos dos atos iniciais do Teatro Nacional Cláudio Santoro

Eduardo Oliveira Soares

Dissertação

Brasília, 2013

II

Universidade de Brasília

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo

Dissertação de mestrado apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pesquisa e Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília.

Eduardo Oliveira Soares

Orientador

Prof. Dr. Reinaldo Guedes Machado

Dissertação

Brasília, dezembro de 2013

Universidade de Brasília

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo

Fragmentos dos atos iniciais do Teatro Nacional Cláudio Santoro

Eduardo Oliveira Soares

Dissertação defendida e aprovada em 3 de dezembro de 2013 pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Reinaldo Guedes Machado, UnB/FAU

(Presidente)

Prof. Dr. Jaime Gonçalves de Almeida, UnB/FAU

(Examinador Interno)

Prof. Dr. Cláudio José Pinheiro Villar de Queiroz, UnB/FAU

(Examinador Externo)



UnB



Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de Brasília. Acervo 1013359.

S676f Soares, Eduardo Oliveira.
Fragmentos dos atos iniciais do Teatro Nacional Cláudio Santoro / Eduardo Oliveira Soares. -- 2013.
xxii, 338 f. : il.

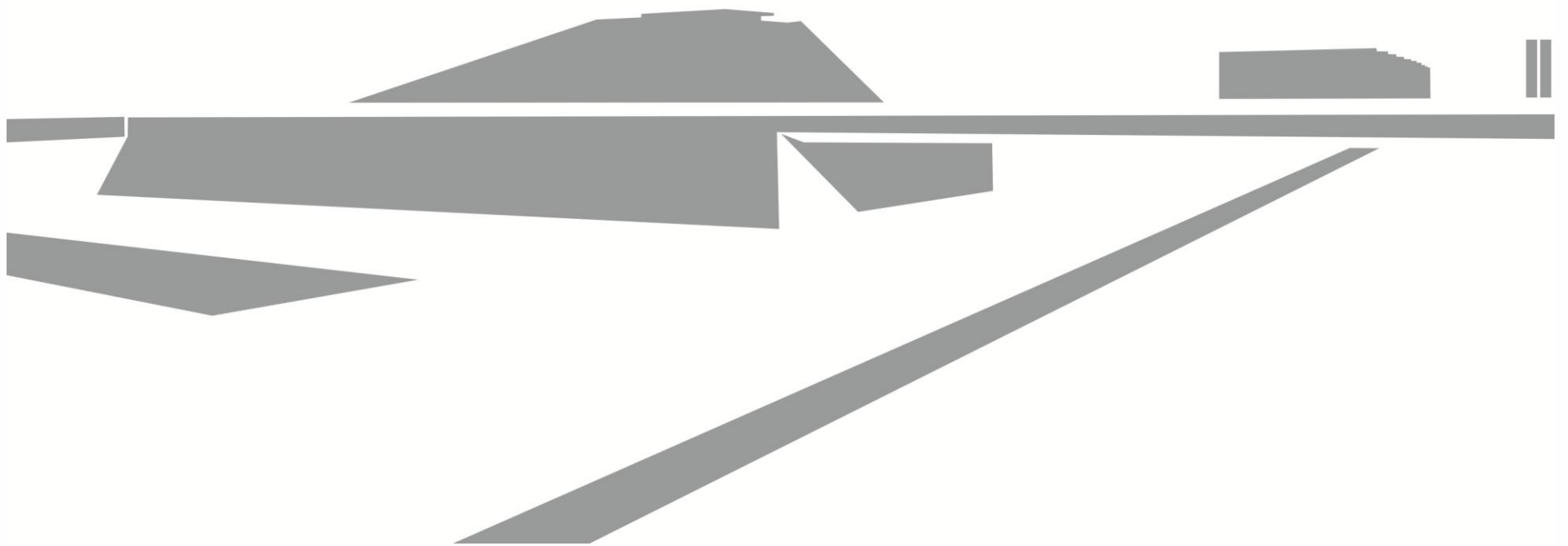
Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, 2013.

Inclui bibliografia.

Orientação: Reinaldo Guedes Machado.

1. Niemeyer, Oscar, 1907-2012. 2. Teatro Nacional Cláudio Santoro. 3. Arquitetura - Brasília (DF).
I. Machado, Reinaldo Guedes. II. Título.

CDU 725.82





VIII

Ao Tempo

Que incentiva mudanças,

revela oportunidades,

amadurece ideias,

retribui esforços.

Coautor de todas as obras.

Esta dissertação registra o fim de uma longa fase de estudos e pesquisas. Desde o início deste percurso, que começou bem antes do ingresso formal na pós-graduação, ocorreram desafios que, apesar de representarem situações corriqueiras para muitos, para mim se mostravam como obstáculos ameaçadores. Felizmente, nesta jornada, pude contar com inúmeros incentivadores. A todos, obrigado.

Prof. Reinaldo Guedes Machado, cuja acolhida semanal – especulativa, densa, descontraída, reveladora – foi vital para definir o rumo dessa pesquisa.

Prof. Jaime Gonçalves de Almeida e Prof. Cláudio José Pinheiro Villar de Queiroz, membros da banca, que com gentileza avaliaram o trabalho e com observações e sugestões precisas colaboraram para refiná-lo.

Prof. Antonio Carlos Carpintero, Prof^a Maria do Carmo de Lima Bezerra e Prof^a Sylvia Ficher, que me auxiliaram no entendimento do que é uma pesquisa de pós-graduação.

Prof. Aleixo Anderson Souza Furtado, que comigo compartilhou as lembranças da sua época de colaborador no término das obras do Teatro Nacional Cláudio Santoro.

X

Equipes da Secretaria de Pós-Graduação e do Centro de Documentação Edgard Graeff, da FAU/UnB, as quais seguidamente acionava e sempre era atendido com presteza.

Equipes do Arquivo Público do Distrito Federal, da Secretaria de Estado de Cultura do Distrito Federal e da Direção do Teatro Nacional Cláudio Santoro, sempre solícitos em me atender nos inúmeros contatos e longas visitas que fiz à procura de informações para a pesquisa.

Sr^a Ana Cristina Ramos, que disponibilizou dados do acervo do seu pai, Milton Ramos.

Luiz Barcelos, incentivador dos estudos desde a especialização.

Colegas da Prefeitura do *Campus* da Universidade de Brasília, que sempre torceram a favor desta incursão rumo à qualificação profissional.

José Airton Costa Junior, Liz da Costa Sandoval, Maribel Del Carmen Aliaga Fuentes e Rogério Rezende, colegas da pós-graduação com quem compartilhei os bons e os inquietantes momentos do curso.

Cristina Oliveira, com quem já dividi grande parte da minha vida e, para surpresa de nós dois, virou sócia deste momento tão intenso.

Ceny e Cláudio Oliveira Soares, pais sempre zelosos e entusiastas pelos meus projetos de vida.

"A rua nasce, como o homem, do soluço, do espasmo. Há suor humano na argamassa do seu calçamento. Cada casa que se ergue é feita do esforço exaustivo de muitos seres, e haveis de ter visto pedreiros e canteiros, ao erguer as pedras para as frontarias, cantarem, cobertos de suor, uma melopeia tão triste que pelo ar parece um arquejante soluço."

João do Rio, Rio de Janeiro
(RIO, 2008:30)

*"enquanto os candangos dormiam
a cidade surgia, impulsionada
pelo entusiasmo do sonho de construir*

*diz a lenda que, em Brasília,
os edifícios e os monumentos
aparecem como que por encanto
espontâneos, brotando do chão"*

Nicolas Behr, Brasília
(BEHR, 2010:21)



RESUMO

Os edifícios teatrais são artefatos que influenciam a arquitetura, o urbanismo e a vida cultural das cidades. Quando eles se situam em capitais nacionais, a leitura desses equipamentos culturais pode ser feita considerando aspectos da cidade enquanto urbe e *civitas*. Esta dissertação realiza essa leitura a partir do Teatro Nacional Cláudio Santoro, em Brasília, capital do país. A pesquisa investigou as propostas que definiram a arquitetura do prédio, projetado por Oscar Niemeyer; identificou os profissionais que colaboraram no seu projeto e na sua construção; contextualizou os partidos arquitetônicos; traçou breve histórico dos espaços teatrais; resgatou os fatos que levaram à construção do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, a antiga capital; e resumiu parte da trajetória de Oscar Niemeyer, com destaque para sua produção arquitetônica de espaços teatrais. O texto está estruturado em Atos que, por meio de fragmentos da história do prédio, estabelecem novas conexões entre o projeto e a construção efetiva da arquitetura.

Palavras-chave: arquitetura, Brasília, espaço teatral, movimento moderno, Oscar Niemeyer, Teatro Nacional Cláudio Santoro.

ABSTRACT

The theater buildings are artifacts that influence architecture, urbanism, and cultural life of cities. Once they are located in national capitals, readings of these equipments can be made considering cultural aspects of the city as a metropolis and *civitas*. This dissertation does such reading of Cláudio Santoro National Theater, in Brasília, the nation's capital. The research investigated the proposals that defined the architecture of the building, designed by Oscar Niemeyer; identified professionals whom collaborated in its design and construction; contextualized architectural schools; briefly described the history of the theater spaces; brought up facts that led to the construction of the Municipal Theater of Rio de Janeiro, the former capital; and summarized the trajectory of Oscar Niemeyer, highlighting his architectural production of theater spaces. The text, divided into Acts, which are fragments of the history of the building, establishes new connections between design and actual construction of a major building.

Keywords: architecture, Brasília, theatrical space, modern movement, Oscar Niemeyer, Cláudio Santoro National Theater.

RESUMEN

Los edificios teatrales son construcciones que influyen en la arquitectura, el urbanismo y la vida cultural de las ciudades. Cuando estos edificios se sitúan en capitales nacionales, su lectura puede ser hecha considerando aspectos de la ciudad como urbe y *civitas*. En la presente tesis se realiza este tipo particular de lectura del Teatro Nacional Cláudio Santoro, localizado en Brasília, capital del país, y para ese fin se investigaron las propuestas que definieron la arquitectura del edificio, proyectado por Oscar Niemeyer; se identificaron los profesionales que colaboraron en su proyecto y construcción; se contextualizaron los partidos arquitectónicos; se realizó un breve histórico de los espacios teatrales; se rescataron los acontecimientos que llevaron a la construcción del Theatro Municipal de Rio de Janeiro, la antigua capital; y se resumió parte de la trayectoria de Oscar Niemeyer, donde se le dio énfasis a su producción arquitectónica de espacios teatrales. El texto está estructurado en Actos en los que, mediante fragmentos de la historia del edificio, se establecen nuevas conexiones entre el proyecto y la construcción efectiva de la arquitectura.

Palabras-clave: arquitectura, Brasília, espacio teatral, movimiento moderno, Oscar Niemeyer, Teatro Nacional Cláudio Santoro.

LINHA DO TEMPO

1861 Ópera de Paris, Projeto de
Garnier

1875 —————

1889 Proclamação da República

1900 —————

1902 * Juscelino Kubitschek /
* Lucio Costa

1902-1906 Mandato do
prefeito do Rio de Janeiro
Francisco Pereira Passos

1904 Theatro Municipal do Rio
de Janeiro, Francisco de Oliveira
Passos

1907 * Oscar Niemeyer

1908 Exposição Nacional no Rio
de Janeiro

1925 —————

1922 Semana de Arte Moderna,
São Paulo

1927 Teatro Total, Walter
Gropius

1931 Palácio dos *Soviets*, Le
Corbusier

1933 Carta de Atenas

1940-1945 Mandato do prefeito de Belo Horizonte Juscelino Kubitschek
1941 Teatro Municipal de Belo Horizonte, Oscar Niemeyer
1948 Auditório para o Ministério da Educação e Saúde, Oscar Niemeyer

1950

1950 Teatro Popular no Rio de Janeiro, Affonso Reidy
1951 Conjunto Ibirapuera (Auditório), Oscar Niemeyer
1952 Teatro Guáira, Rubens Meister
1953 Teatro Nacional de Mannheim, Mies van der Rohe
1956-1961 Mandato do presidente da República Juscelino Kubitschek
1957 Escolha do plano piloto da Nova Capital / Teatro Castro Alves, Bina Fonyat Filho
1958 Teatro Nacional, Oscar Niemeyer
1960 Inauguração de Brasília / Início das obras do Teatro Nacional / Auditório na Praça Central da UnB, Oscar Niemeyer
1961 Conclusão do arcabouço do Teatro Nacional

1962 Teatro Municipal Braz Cubas, Corrêa Oswaldo Gonçalves, Júlio Roberto Katinsky e Abraão Sonovicz
1966 Abertura da Sala Martins Pena

1968 *Salle annulaire mobile de Grenoble*, idealizado Jacques Polieri / Quartel General do Exército, Oscar Niemeyer

1969 Auditório na Universidade de Constantine, Oscar Niemeyer

1970 Inauguração do Teatro do Movimento Total em Osaka, Japão

1972 Bolsa do Trabalho, Bobigny e Centro Cultural de Le Havre, Oscar Niemeyer

1975

1976 † Juscelino Kubitschek / Fechamento da Sala Martins Pena para reformas
1979 Entrega das obras do Teatro Nacional / Fechamento do Teatro Nacional para reformas
1981 Reabertura e inauguração definitiva do Teatro Nacional
1982 Teatro da Unidade do SESC Copacabana, Oscar Niemeyer
1984 Teatro e Centro de Convenções em Pádua, Oscar Niemeyer
1987 Auditório do Memorial da América Latina, Oscar Niemeyer
1988 Casa do Teatro Amador, Oscar Niemeyer
1989 Teatro Municipal de Uberlândia, Oscar Niemeyer

1990 Teatro de Araras, Oscar Niemeyer

1995 Auditório no Parque Ibirapuera – 1º Projeto, Oscar Niemeyer

1997 Anfiteatro e Teatro Popular de Niterói, Oscar Niemeyer

2000

2000 Auditório Ravello, Oscar Niemeyer
2001 Auditório e Salão de Exposições da Faculdade Cândido Mendes, Oscar Niemeyer
2002 Auditório no Parque Ibirapuera – 2º Projeto, Centro Cultural de Duque de Caxias e Centro de Convenções de Ribeirão Preto, Oscar Niemeyer
2003 Escola de Teatro Bolshoi, Oscar Niemeyer
2005 Estação Cabo da Ciência, Oscar Niemeyer
2006 Auditório do MST, Oscar Niemeyer
2007 Universidade de Ciências e Informática de Havana, Oscar Niemeyer
2012 † Oscar Niemeyer

LISTA DE SIGLAS

ARPDF	Arquivo Público do Distrito Federal
CIAM	Congresso Internacional da Arquitetura Moderna
CIEM	Centro Integrado do Ensino Médio
DEPAM	Departamento do Patrimônio Material e Fiscalização
DF	Distrito Federal
DUA	Departamento de Urbanismo e Arquitetura
ENBA	Escola Nacional de Belas Artes
FAU	Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
FON	Fundação Oscar Niemeyer
FUNARTE	Fundação Nacional de Artes
GDF	Governo do Distrito Federal
GRES	Grêmio Recreativo e Escola de Samba
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
ICC	Instituto Central de Ciências
IPHAN	Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

MST	Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra
NOVACAP	Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil
ONU	Organização das Nações Unidas
OSTNCS	Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Claudio Santoro
RIDE	Região Integrada de Desenvolvimento do Distrito Federal e Entorno
SCN	Setor Cultural Norte
SDN	Setor de Diversões Norte
SDS	Setor de Diversões Sul
SECULT	Secretaria de Estado de Cultura do Governo do Distrito Federal
SESC	Serviço Social do Comércio
SESI	Serviço Social da Indústria
SQS	Super Quadra Sul
SUPHAC	Subsecretaria de Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural
TNCS	Teatro Nacional Cláudio Santoro
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UnB	Universidade de Brasília
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 1

PARTE I PALCO 22

ATO I O TEATRO, A CAPITAL E O INÍCIO DO SÉCULO XXI 26

Brasília: *civitas* e urbe 29

Ribalta 37

Ambientes 43

ATO II O TEATRO, A CAPITAL E O INÍCIO DO SÉCULO XX 52

Primórdios das artes cênicas 55

Rio de Janeiro: *civitas* e urbe 62

Ribalta 69

ATO III ENTRE O RIO DE JANEIRO E BRASÍLIA 79

Um novo século 82

Niemeyer, Costa e Kubitschek 89

A Nova Capital 98

PARTE II	ESPETÁCULO	<i>116</i>
ATO IV	UM TEATRO NOVO E REVOLUCIONÁRIO	<i>124</i>
	Tipologias de teatros e palcos	<i>127</i>
	O partido arquitetônico	<i>138</i>
	Suposições e desdobramentos	<i>144</i>
ATO V	UMA PROPOSTA COMPACTA E PRÁTICA	<i>152</i>
	O partido arquitetônico	<i>156</i>
	Alguns teatros modernos	<i>162</i>
	Arcabouço	<i>169</i>
ATO VI	A PIRÂMIDE DE CONCRETO E VIDRO	<i>184</i>
	Refinamento do projeto	<i>188</i>
	A relevância das intervenções artísticas	<i>199</i>
	Palcos de Niemeyer	<i>205</i>
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	<i>225</i>
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	<i>237</i>

ANEXOS 250

Anexo I – Projeto esquemático 250

Anexo II – Projetos originais 265

Anexo III – Correspondências 308

Anexo IV – Depoimento do Prof. Aleixo Furtado 311

LISTA DE ILUSTRAÇÕES 323

Fragmentos
dos
atos
iniciais
do

**Teatro
Nacional**
Cláudio
Santoro

INTRODUÇÃO

...Lucio Costa, no Relatório do Plano Piloto, em 1957, propõe a instalação da Ópera da capital junto ao cruzamento dos eixos Monumental e Rodoviário.



Na capital desenhada por Lucio Costa, os dois eixos que se cruzam criam o ponto mais movimentado da cidade¹. Milhares de pessoas circulam pelas calçadas ou em automóveis, ônibus e metrô. Nesse espaço há três níveis. Na cota inferior, conhecida como “buraco do tatu”, a passagem é exclusiva para veículos. Mas aos domingos e feriados é tomado por pedestres e ciclistas que passam entre suas paredes colossais. Acima, no nível intermediário, uma extensa área que serve de rodoviária local recebe passageiros apressados. Ou nem tão apressados assim, pois há espaço para lanchonetes e pequenos comércios, incluindo o histórico lambe-lambe em funcionamento desde os primórdios da cidade. Dali já se vislumbram imagens da cidade. Este é o nível de chegada dos transportes coletivos, mas a visão mais abrangente está em uma plataforma acima disso. O melhor é se dirigir ao nível superior pela escada rolante localizada a leste – importantíssimo ter senso de orientação nesta cidade – pois ali, suavemente vai se descortinando a vista que se espera do local: a Esplanada dos Ministérios, com a Catedral à direita, os ritmados blocos dos Ministérios e, ao final, o Congresso Nacional. Assim, em rápidos e mágicos segundos, no meio de uma multidão, se tem a certeza. Esta cidade é Brasília.

¹ Quando não citada a fonte da ilustração, a autoria é do autor deste texto. Fig. 1, na página anterior, a Rodoviária no cruzamento dos eixos. Ao fundo, o Teatro Nacional Cláudio Santoro.



Fig. 2 - Teatro Nacional Cláudio Santoro e imediações. Fonte: Joana França.



Fig. 3 - Teatro Nacional Cláudio Santoro.



Fig. 4 - A Esplanada dos Ministérios.

O próximo nível, a plataforma superior da Rodoviária, é como um camarote (Fig. 2 e 3) de onde se veem o extenso gramado, o céu e as obras que Oscar Niemeyer criou para embelezar a paisagem e surpreender os seus visitantes. O susto e o espanto que se tem ao olhar a Esplanada (Fig. 4) permanecem ao ver o que há ali, bem ao lado desse centro nervoso da cidade. Em um volume completamente fechado, que não revela o seu uso ao primeiro olhar. Um prédio inusitado, em forma de pirâmide truncada. Eis o Teatro Nacional Cláudio Santoro!

O Teatro Nacional Cláudio Santoro, TNCS, foi projetado por Oscar Niemeyer em 1958 na primeira leva de projetos para Brasília². Localizado ao lado da Rodoviária projetada por Lucio Costa, o Teatro Nacional é o objeto escolhido para o estudo sobre o, às vezes, longo caminho da

² Segundo a Fundação Oscar Niemeyer, FON, o primeiro projeto elaborado por Niemeyer para a cidade foi a Residência Provisória para o Presidente da República (Catetinho), em 1956. Após, em 1957, foram realizados os projetos do Brasília *Palace* Hotel e do Palácio da Alvorada. Em 1958, o da Capela Nossa Senhora de Fátima, das Casas Geminadas, da Catedral, do Congresso Nacional, dos Ministérios (Padrão), do Museu de Fundação de Brasília, do Palácio do Planalto, do Supremo Tribunal Federal e do Teatro Nacional.

transposição do risco inicial do arquiteto até um artefato arquitetônico plenamente construído e em uso. Aspectos diversos, e muitas vezes inesperados, contribuem para definir o que será a configuração final de uma edificação. Na arquitetura é comum a interferência de questões políticas, econômicas e técnicas, que muitas vezes dilatam os prazos previstos para a finalização de algumas obras.

O início das obras do Teatro foi no ano de 1960. Das duas salas de espetáculos previstas, uma é inaugurada em 1966, a Sala Martins Pena. Ela seria fechada dez anos depois para reforma e conclusão total das obras do prédio. Porém, entre obras, fechamento para reformas e inaugurações parciais, a entrega final do prédio à população da cidade só ocorreu em 21 de abril de 1981. Nesse período houve tanto mudanças definidas ainda no momento de projeto quanto alterações de partes já construídas.

A cidade foi moldada com o avanço dos candangos e tratores sobre o cerrado e as fazendas goianas, transformando radicalmente a paisagem em apenas quatro anos. O Teatro, porém, foi moldado em outra velocidade, apesar de ser recorrente nas notícias sobre o prédio a informação de que Niemeyer o projetou em três dias de carnaval. Administrativamente vinculado ao Governo do Distrito Federal, GDF, consta na relação de bens tombados individualmente no Distrito Federal,

DF, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN, no ano de 2007 (IPHAN, 2009:10).

A justificativa da escolha do Teatro para este estudo é:

- (1) estar entre os prédios que receberam o reconhecimento do IPHAN como bem tombado – o que endossa a relevância da sua arquitetura;
- (2) ter significativa participação de arquitetos, engenheiros e artistas plásticos na configuração de sua arquitetura;
- (3) estar em uma localização que compõe tanto a metrópole local – urbe –, como a nacional – *civitas*; e
- (4) ter diferentes configurações espaciais entre o risco inicial, os projetos executivos e o prédio construído.

A avaliação do percurso, em Brasília, entre os estudos iniciais e o ambiente efetivamente construído, já foi objeto de vários estudos acadêmicos. Pesquisadores como Antonio Carlos Cabral Carpintero (CARPINTERO, 1998) e Francisco das Chagas Leitão (LEITÃO, 2003) já examinaram as transformações implementadas no Plano Piloto de Brasília durante o processo de transposição do projeto para o sítio físico, bem como suas motivações e implicações no conjunto urbano.

No presente trabalho foi feito estudo similar, abrindo espaço para especulação sobre as diferentes relações possíveis entre a arquitetura, os atores da materialização do ambiente construído, e a cidade. Apesar de haver algumas pesquisas específicas sobre o prédio do Teatro Nacional, o enfoque deste estudo difere dos que já foram realizados até o momento.

O objetivo principal foi investigar a construção do Teatro Nacional Cláudio Santoro, considerando os agentes e as circunstâncias que influenciam na elaboração de um artefato arquitetônico. Foram identificados diferentes momentos do processo de criação do prédio. A **primeira proposta** existiu somente enquanto croqui. Niemeyer pensou em um teatro circular com sistema mecânico que permitisse a mudança da posição da plateia e do palco. Com isso, a sala de espetáculos poderia ser alterada, oferecendo diferentes possibilidades de ambientação. Após esse primeiro estudo ele cria o projeto em forma de pirâmide truncada. Nessa **segunda proposta**, porém, há algumas diferenças em relação ao prédio como hoje é conhecido. A cobertura inclinada teria acabamento em pintura – e não em vidro – e não tocaria o solo. Por fim, em uma **terceira proposta**, é tomada a decisão de cobrir as duas fachadas inclinadas com vidro, indo até o solo. E também é construído um prédio anexo, fundamental para abrigar áreas de apoio.

A partir do conhecimento desses três momentos, que neste estudo foram denominados Atos, o processo de estruturação da pesquisa foi avançando. Processo que influenciou na escolha dos objetivos específicos e procedimentos de pesquisa – apresentados adiante –, bem como na estruturação do próprio texto. Para apresentar com clareza essas três etapas da definição da configuração arquitetônica do prédio, ocorridos há algumas décadas, foi necessário pesquisar e registrar como o prédio é atualmente. Esse registro gerou mais um trecho de texto, mais um Ato, referente ao artefato arquitetônico edificado.

Conforme instiga Sylvia Ficher (2011), mais revelador que avaliar a arquitetura somente por meio de autores e estilos, é investigar os contextos e processos que a originaram. Com esse raciocínio em mente entendeu-se que seria relevante estudar o seu antecessor histórico, o Theatro Municipal da cidade do Rio de Janeiro, a antiga capital do país. Um prédio, sem dúvida, em muitos aspectos diferentes do de Brasília, mas, mesmo assim, com alguns vínculos. Foi o principal teatro da capital do país no início do século XX, está localizado em área de destaque no centro da cidade e foi projetado pouco mais de cinquenta anos antes do Teatro Nacional. É interessante perceber que, mesmo sendo um pequeno intervalo temporal, os dois prédios parecem ser tão diferentes. Essas questões instigaram a presença no texto de um trecho, um Ato, sobre esse antecessor do Teatro Nacional.

E esse Ato leva a outro, sobre o que aconteceu com a arquitetura na primeira metade do século passado para gerar mudanças tão evidentes nas edificações e nas cidades. No Rio de Janeiro dois nomes-chaves para compreender Brasília – Lucio Costa e Oscar Niemeyer – iniciaram as suas vidas profissionais. Nesse trecho sobre um período complexo – tratado no texto de maneira panorâmica – são estudadas algumas mudanças sociais, culturais e tecnológicas que influenciaram os profissionais da área de arquitetura e as suas criações.

É certo que outros recortes poderiam ser realizados a partir da rica história do prédio do Teatro Nacional. Certo também é que a tentativa de reconstituição completa da história é uma ilusão. Num primeiro momento foi cogitado incluir a realização de uma avaliação sobre o quanto o prédio está adaptado para receber as diversas expressões das artes cênicas atuais. Também foi cogitada a realização de entrevistas com personalidades da cultura local e nacional, sobre a sua “eficiência” enquanto principal palco da cidade. Abranger todos esses estudos, porém, extrapolariam o escopo de uma pesquisa de mestrado. Ciente de que somente uma parte da história do Teatro será contada, e por isso o termo “fragmentos” no título do trabalho, o enfoque aqui proposto foi o que se mostrou mais instigante e viável. E a busca de conexões e interpretações dessas partes foi o que impulsionou a definição dos seguintes objetivos específicos:

- (1) registrar características atuais da capital do país, Brasília, abrangendo aspectos da cidade enquanto *civitas* e urbe, e a configuração arquitetônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro;
- (2) registrar características da antiga capital do país, Rio de Janeiro, abrangendo aspectos da cidade enquanto *civitas* e urbe, e a configuração arquitetônica do seu Theatro Municipal;
- (3) contextualizar, brevemente, a arquitetura brasileira do início do século XX no cenário nacional e internacional, resgatando as trajetórias de Oscar Niemeyer, Lucio Costa e Juscelino Kubitschek; e a transferência da capital do Rio de Janeiro para Brasília;
- (4) resgatar e investigar a primeira proposta apresentada – e descartada – por Niemeyer para o Teatro Nacional, associando-a a abordagens semelhantes no tratamento de espaços teatrais; e apresentar algumas tipologias usuais para prédios teatrais;
- (5) resgatar e investigar a segunda proposta apresentada – e que começou a ser construída – por Niemeyer para o Teatro Nacional, associando-a a abordagens semelhantes no tratamento de espaços teatrais; e
- (6) investigar os motivos e os agentes que levaram à configuração arquitetônica atual do prédio, fruto de significativos ajustes na

proposta anterior, inserindo esse processo na lógica da produção arquitetônica de Niemeyer (por meio de elaboração de relação de espaços teatrais por ele realizados) e refletindo sobre o resultado final.

O enfoque é o da descrição arquitetônica e histórica deste equipamento cultural. Apesar de tentadores, não são partes do escopo deste estudo os seguintes aspectos:

(1) resgatar o histórico de toda a trajetória das artes cênicas. Margt Bertholt (BERTHOLT, 2010), em “História Mundial do Teatro”, refaz, em extensa pesquisa – que é uma referência nas artes cênicas – essa trajetória, reunindo a história da dramaturgia e do espetáculo, bem como a criação cênica e suas inter-relações;

(2) resgatar o histórico de toda a trajetória das artes cênicas em Brasília. Há várias pesquisas sobre esse assunto, entre as quais se destaca “(A)bordar memórias, tecer histórias: fazeres teatrais em Brasília (1970/ 1990)”, dissertação de Elizângela Carrijo (CARRIJO, 2006) que copila e reflete sobre entrevistas com Dulcina de Moraes, Geraldo Martuchelli, Hugo Rodas, Humberto Pedrancini, Iara Pietricovsky, Jesus Vivas, João Antonio e José Maria B. de Paiva;

(3) realizar avaliação historiográfica de toda a documentação referente do Teatro Nacional, que inclui, entre outros, registros

relativos a decisões administrativas e políticas (sobre contratações de profissionais e empresas, paralisações e retomadas das obras), processos contábeis (planilhas de custo e de pagamentos das obras) ou projetos executivos completos (incluindo os de estrutura, acústica ou de instalações);

(4) avaliação sistemática pós-ocupação do Teatro Nacional; e

(5) análise de todos os edifícios teatrais projetados por Oscar Niemeyer.

Esses itens são perpassados em vários momentos do texto a fim de subsidiar os objetivos propostos. Porém, não serão excessivamente detalhados, pois compõem temas suficientes para pesquisas específicas.

Foram realizados os seguintes procedimentos para a coleta de informações que viabilizaram a pesquisa dos contextos e processos que originaram o Teatro Nacional: visita técnica ao teatro, consulta a projetos e documentos originais da construção, revisão bibliográfica e coleta de depoimento, conforme detalhado a seguir.

O ponto de partida para o estudo foi o próprio espaço construído, investigado por meio de visitas técnicas *in loco*. Essas visitas tiveram como objetivo registrar os elementos que compõem a arquitetura, viabilizar o desenho de projeto esquemático com a representação do

prédio (Anexo I) e realizar levantamento fotográfico, de forma a criar um discurso visual. Externamente foram desbravadas as edificações do entorno, as áreas livres que o circundam, os vários acessos, os visuais que se tem de diferentes pontos do entorno, a sua configuração externa – com as texturas e volumetrias tão características. Internamente, foram observados todos os espaços, incluindo não só os *foyers*, salas de espetáculos e camarins, mas, também, as áreas de apoio e serviços (Fig. 5 e 6), vitais para o funcionamento do prédio e normalmente de acesso restrito. Também foram visitados o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, RJ, antecessor imediato do Teatro Nacional, e o Auditório do Ibirapuera, em São Paulo, SP, concebido por Niemeyer na década de 50 e, após elaboração de novo projeto, executado no início deste século.

Para o conhecimento e a avaliação dos projetos e documentos originais da construção, entendidos como fontes primárias, foram realizados contatos com vários órgãos que guardam acervos pertinentes a essa pesquisa. As informações referentes ao prédio estão dispersas em diversos locais.

O Arquivo Público do Distrito Federal, ARPDF, vinculado ao Governo do Distrito Federal, guarda o conjunto de documentação mais relevante e numeroso, por isso foi a principal fonte documental. No Arquivo estão depositados os projetos originais em pranchas em papel vegetal com desenho a nanquim. Estão enroladas, guardadas em escaninhos, nem

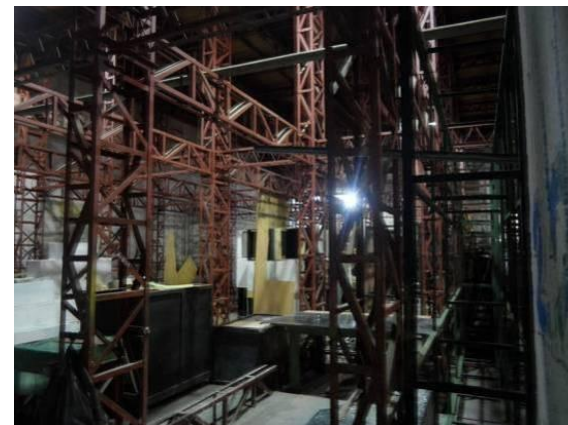


Fig. 5 - Bastidores do Teatro Nacional. Área sob o palco da Sala Villa-Lobos.



Fig. 6 - Bastidores do Teatro Nacional. Equipamentos no subsolo do Anexo. Fonte: José Airton Costa Júnior.

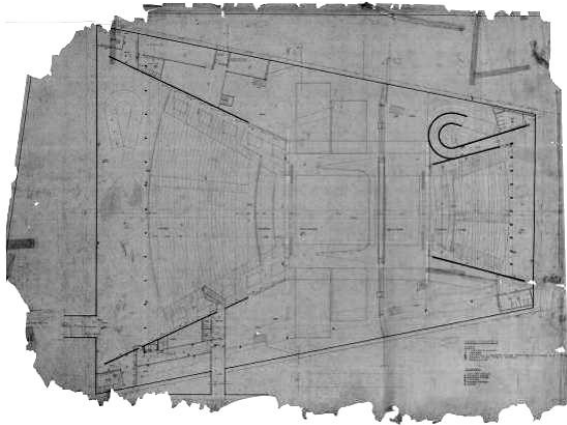


Fig. 7 - Planta Baixa do Teatro Nacional, nível -3.80m, década de 60. Fonte: ARPDF.

sempre seguindo uma divisão por tipo de projeto. Esse material ainda não foi digitalizado, sendo que a pesquisa foi realizada manuseando cada uma das 924 pranchas (Fig. 7) que variam do tamanho A3 até A0. Além dos projetos, há cerca de 700 documentos, basicamente de tamanho A4, sobre encaminhamentos burocráticos para a contratação de alguns colaboradores para o projeto, e processos licitatórios da construção, incluindo cópias de documentos comprovando a capacidade técnica para participar do processo de seleção, que resulta em grande volume de papéis que nem sempre colaboram com informações relevantes, considerando o foco dessa pesquisa. Os dados obtidos são parciais, não sendo possível, por meio deles, fazer um resgate historiográfico completo da obra. Afinal, não foi localizado o conjunto completo de documentos administrativos referentes às contratações de todos os profissionais e empresas, ou às orientações e justificativas para as paralisações e retomadas das obras. Também não foram encontrados cadernos de encargos e orçamentos completos de cada etapa da construção do prédio, bem como uma quantidade significativa de planilhas com os dados dos pagamentos de empresas e profissionais.

Após seleção do material pertinente ao presente estudo, foram escaneadas cerca de 50 pranchas, algumas incluídas anexas (Anexo II), e 80 documentos em tamanho A4. Também foram selecionadas imagens da

época de construção da cidade, estas já em arquivo digital. Parte delas ilustra a presente pesquisa.

O gerenciamento das atividades do Teatro Nacional é realizado pela Secretaria de Estado de Cultura do Governo do Distrito Federal, SECULT, por meio da Direção do Teatro Nacional, que disponibilizou pranchas do projeto arquitetônico e autorizou as várias visitas ao prédio. A manutenção e as reformas do edifício são realizadas pela Subsecretaria de Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural, SUPHAC, vinculada à SECULT, que não possui um acervo próprio com o histórico de intervenções no prédio. No momento da finalização das obras, em 1981, não foi realizado *as built* do Teatro. Por isso, quando há necessidade de reforma, é realizado levantamento na área específica.

A Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil, NOVACAP, vinculada ao GDF, apesar de ser responsável pelas obras de reforma dos imóveis do Governo do Distrito Federal, não possui acervo próprio com os projetos referentes à construção e reformas do Teatro Nacional.

Outra fonte de dados primários foi a Fundação Oscar Niemeyer, FON, que disponibiliza informações basicamente por meio do *site* <<http://www.niemeyer.org.br>> ou por correio eletrônico. Foi informado pela equipe que o acervo foi recolhido do próprio escritório de Oscar Niemeyer em 1988, quando foi criada a Fundação. Por isso as informações

mais substanciais são dos projetos realizados após essa data. Sobre o Teatro Nacional, só há notas com dados gerais. Porém, as informações referentes aos outros projetos de espaços teatrais projetados por Niemeyer foram vitais para compor um panorama da sua obra.

Também foi consultado o Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN, por meio do Departamento do Patrimônio Material e Fiscalização, DEPAM, e a Fundação Athos Bulcão. Ambos disponibilizaram algumas informações complementares sobre o prédio.

O acervo do escritório do arquiteto Milton Ramos, responsável pela finalização da obra na segunda metade da década de 1970, está aos cuidados de sua filha, a arquiteta Ana Cristina Ramos. Ela cedeu algumas imagens dos projetos executivos.

Quanto às informações obtidas por meio da revisão da bibliografia, foram fundamentais ao estudo os títulos “Arquitetura e Teatro: o edifício de Andrea Palladio a Christian Portzamparc” (LIMA; CARDOSO, 2010), que apresenta os diferentes tipos de configuração espacial ao longo da história e sua relação com a cidade e a sociedade; e “Das Vanguardas à Tradição: Arquitetura, Teatro e Espaço Urbano” (LIMA, 2006), que estuda o assunto partindo de tópicos diversos, como a arquitetura eclética dos teatros europeus e a introdução do funcionalismo na arquitetura brasileira.

Especificamente sobre o Teatro Nacional, há a dissertação “A Estrutura do Teatro Nacional Claudio Santoro em Brasília” (SOUZA, 2009), que destaca o histórico do projeto estrutural, execução, intervenções e estratégias para manutenção; a tese “Análise Acústica de Auditórios Musicais depois de construídos” (De MARCO, 2009); e o guia “Teatro Nacional Cláudio Santoro: forma e performance” (ARAÚJO, 2004), que relata a história do prédio, sua construção e seus espetáculos.

Sobre Brasília, o estudo partiu da leitura do “Relatório do Plano Piloto” (COSTA, 1957), documento em que Lucio Costa expõe o projeto da cidade, e “Minha experiência em Brasília”, de Oscar Niemeyer (NIEMEYER, 2006). Brasília, Oscar Niemeyer e a arquitetura teatral possuem vastíssima bibliografia. Além das referências que foram aqui destacadas, outros livros, teses, dissertações, artigos, revistas, jornais e *sites* foram consultados e contribuíram, em diferentes graus, no estudo.

Além das informações obtidas por meio das visitas técnicas ao prédio, consultas a fontes primárias e revisão bibliográfica, foi feita uma visita ao Teatro Nacional com o professor da UnB/FAU Aleixo Anderson Souza Furtado. Ele trabalhou no escritório do arquiteto Milton Ramos na época das obras de finalização do prédio e, enquanto circulava novamente pelos espaços que ajudou a construir, lembrou histórias daquela época e

respondeu perguntas. Essa visita resultou em um depoimento (Anexo IV) em que esclarece detalhes da construção.

No contato com cada profissional ou órgão, foram procurados nomes de outras pessoas envolvidas nas obras do Teatro, como arquitetos, engenheiros, mestre de obras ou pedreiros. Mas nessas mais de três décadas de finalização do prédio o contato com esses profissionais se perdeu, talvez por terem deixado a cidade. Parte, porém, faleceu. Alguns meses antes do falecimento do arquiteto Oscar Niemeyer foi enviado, por e-mail, pedido de entrevista a respeito de algumas questões pertinentes a esse estudo. A informação do escritório é que ele atendia a esse tipo de solicitação. Porém, não chegou a haver resposta.

Esse trabalho é a síntese da investigação e análise dos contextos e processos que definiram ambiente construído do Teatro Nacional. Uma visão mais descritiva do que analítica crítica, por ser resultado de uma pesquisa de mestrado. Um estudo estruturado em duas **Partes**, que por sua vez são subdivididas em **Atos**.

A primeira parte se refere ao contexto do estudo. Intitulada **Palco**, é subdividida em três atos. No **Ato I** é traçado um panorama da cidade de Brasília em relação à arquitetura e ao contexto cultural. É apresentada a cidade neste início de século XXI, numa leitura pautada muito mais pela

observação do que por conceitos teóricos, e é descrito o prédio estudado, conforme está hoje, a fim de possibilitar o entendimento das alterações realizadas ao longo da construção. No **Ato II** é resgatada brevemente a história das artes cênicas e dos espaços destinados a abrigá-las e, após, estrutura similar à apresentada no primeiro ato é utilizada para traçar o perfil do Rio de Janeiro, a antiga capital, desta vez apoiado em pesquisas históricas de como era a cidade um século atrás. A descrição do Theatro Municipal é parte relato histórico, parte fruto de observações realizadas em visita *in loco*. Finalizando essa primeira parte, no **Ato III**, é apresentada compilação do desenvolvimento do que se entende por arquitetura moderna brasileira, citando alguns fatos, nomes e contextos desde o início do século XX, quando o Theatro Municipal do Rio de Janeiro foi inaugurado, até a inauguração de Brasília, em 1960.

Na segunda parte, **Espetáculo**, também subdividida em três atos, são apresentadas as diferentes configurações arquitetônicas do Teatro Nacional. No **Ato IV** são apresentadas algumas tipologias usuais para os edifícios teatrais e mostrada a proposta que Niemeyer considerava nova e revolucionária. Ela era baseada na utilização de elevadores que mudariam a posição do palco e da plateia. Abandonado ainda no croqui, de 1958, esse conceito deu origem à volumetria de pirâmide truncada, apresentada no **Ato V**. Nessa época foi inaugurada uma sala de espetáculos e o restante do prédio, semiconstruído, era utilizado para atividades diversas,

como bailes, missas e jogos esportivos. No **Ato VI**, é estudado o prédio na sua configuração definitiva, recebendo o edifício anexo e, também, lançado um olhar sobre a lógica da produção de espaços teatrais advindos da prancheta do autor do projeto do teatro.

Brasília, apesar de exaustivamente estudada, instiga e continuará instigando pesquisas. Neste caso, a intenção não é revelar novos fatos, mas, a partir de um distanciamento histórico, tentar estabelecer novas conexões entre o projeto e a construção efetiva da arquitetura. Afinal, Brasília já é uma cidade de outro século.

A cidade é o palco; a arquitetura, o espetáculo.

PARTE I

PALCO

*"Ao descerrar a cortina
O palco se ilumina
Tudo é brilho, luz e cor (luz e cor)
Mergulhei na poesia
Drama, riso e fantasia
Num cenário multicolor
Surgiu de uma era distante
Esta arte fascinante
Que ao mundo inteiro deslumbrou
Com encanto e magia
O teatro irradia a mais pura emoção
E hoje esta beleza infinita
Acontece na Avenida (...)"*

Mazinho e Gilson Dr.³

³ Samba Enredo "As Mágicas Luzes da Ribalta", GRES Beija-Flor de Nilópolis, 1987, Rio de Janeiro.



As artes cênicas, apesar de não necessariamente precisarem de um espaço físico específico para sua realização, têm nos ambientes construídos especialmente para esse fim contribuído para uma arquitetura que se transforma e evolui com o tempo, se tornando um elemento constituinte das cidades⁴. Segundo Evelyn Furquim Werneck Lima e Ricardo José Brugger Cardoso, o espaço teatral está intrinsecamente ligado a três categorias de espaços: o arquitetural, o urbano e o social (LIMA; CARDOSO, 2010:17). Assim, ele constitui, ao longo da história da arquitetura, um tipo de prédio destinado ao uso das artes cênicas. Também compõe a cidade com um equipamento urbano comumente localizado em local de destaque. E, ainda, é utilizado pela sociedade não só como um espaço para assistir a espetáculos, mas, também, ver e ser visto.

Arquitetonicamente os teatros apresentam, com frequência, papel de destaque na dimensão cênica da cidade, do mesmo modo que as igrejas e os prédios públicos. Uma vez legitimado pela sociedade, o edifício teatral torna-se um marco referencial urbano. Sendo texto não-verbal do passado deve ser apreendido como espetáculo, como imagem, constituindo-se numa rica fonte informacional sobre seus frequentadores, sobre a cidade que o acolhe, sobre as aspirações de uma época (...). (BITTENCOURT, 2008:31)

O Teatro Nacional Cláudio Santoro, projetado em 1958, foi o sucessor do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, projetado em 1904 enquanto a cidade ainda era capital. São, com certeza, dois prédios com tipologias

⁴ Na página anterior, Fig. 8 - Cine Teatro Brasília na Cidade Livre, atual Núcleo Bandeirante. Brasília, 1957-1960. Fonte: ARPDF.

distintas e frutos de diferentes contextos. Porém, são dois prédios presentes no centro das suas respectivas cidades – ocupando os espaços arquitetural, urbano e social –, projetados para ser o principal palco da capital do país, e distante cronologicamente apenas meio século. Neste estudo, a aparente distância arquitetônica entre os dois foi escolhida exatamente para melhor contextualizar o teatro de Brasília. Uma investigação à procura de continuidades, rupturas e contrastes.

Esta primeira parte da pesquisa é subdividida em três atos. O **Ato I** se refere ao Teatro Nacional e à cidade de Brasília e o **Ato II** ao Teatro Municipal e à cidade do Rio de Janeiro. No **Ato III** é realizado um breve panorama da arquitetura do início do século XX. Fragmentos da trajetória da arquitetura que ajudaram a iluminar o entendimento do seu processo de criação.

ATO I

**O TEATRO, A CAPITAL
E O INÍCIO DO SÉCULO XXI**



Brasília, capital do país, início do século XXI⁵. Nos primeiros anos deste século o Brasil possui cerca de 190 milhões de habitantes e o Distrito Federal, 2,50 milhões⁶, distribuídos em uma área⁷ de mais de 5.800 km² em uma das partes mais elevadas da Região Centro-Oeste, o Planalto Central do país, a cerca de 1.000 metros acima do nível do mar.

Inaugurada em 21 de abril de 1960, a cidade, que teve o urbanismo criado por Lucio Marçal Ferreira Ribeiro Lima Costa (1902 – 1998), e as principais obras arquitetônicas por Oscar Ribeiro de Almeida de Niemeyer Soares (1907 – 2012), tem ocupação espraiada no seu território. São vários núcleos urbanos com grande desigualdade socioeconômica, que gravitam ao redor do local marcado por Lucio Costa para ser o primeiro lugar ocupado da cidade. Nesse núcleo, chamado localmente de Plano Piloto, e que algum dia talvez seja chamado de centro histórico, mora pequena parte da população do Distrito Federal, DF. Mas é nele que Brasília revela as suas faces de *civitas* e urbe.

⁵ Na página anterior, Fig. 9 - Centro de Brasília.

⁶ Segundo o Censo de 2010, realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, IBGE, o Brasil possui 190.755.799 de habitantes e as dez cidades mais populosas do país são: (1) São Paulo, 11.253.503 habitantes; (2) Rio de Janeiro, 6.320.446; (3) Salvador, 2.675.656; (4) Brasília, 2.570.160; (5) Fortaleza, 2.452.185; (6) Belo Horizonte 2.375.151; (7) Manaus, 1.802.014; (8) Curitiba, 1.751.907; (9) Recife, 1.537.704; e (10) Porto Alegre, 1.409.351. Disponível em <<http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/sinopse.pdf>>. Acesso em 30/04/2013.

⁷ Segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, a área do DF é de 5.801,937 km². Disponível em <<http://www.ibge.gov.br/home/geociencias/areaterritorial/principal.shtm>>. Acesso em 30/04/2013.

Brasília: *civitas* e urbe

Cidade com o perfil de *civitas*/capital nacional, pois abriga os três poderes da república: executivo, legislativo e judiciário; e cidade urbe/metrópole, com milhões de moradores, sendo a quarta cidade mais populosa do país, após São Paulo/SP, Rio de Janeiro/RJ e Salvador/BA.

A epopeia da sua construção é relativamente recente. Assim, talvez por essa proximidade da sua construção, os relatos e descrições da cidade sempre são relacionados com as idealizações de seus criadores. Mas no momento, se pretende destacar somente a configuração da Brasília deste início de século. A cidade é formada a partir do cruzamento de duas vias que a estruturam. O Eixo Monumental, avenida com quase 10 km de extensão no sentido leste-oeste, que tem em seu ponto de cota menor, e ponto focal, a Praça dos Três Poderes; e o Eixo Rodoviário, disposto na posição norte-sul, levemente arqueado, pois segue a topografia do terreno com cerca de 14 km de extensão. Essa forma de “cruz”, borboleta, ou avião, como ficou conhecida no imaginário popular, norteia o desenvolvimento de uma área que vai além do DF e da própria Região Integrada de Desenvolvimento do Distrito Federal e Entorno, RIDE⁸, pois a influência de Brasília se expande para todo o Centro-Oeste e restante do

⁸ A RIDE, aprovada pelo Senado Federal em 1998, foi delimitada e criada por meio da Lei complementar nº 94, de 19/02/98 e regulamentada pelo Decreto nº 2.710, de 4/08/1999. É formada pelo Distrito Federal, 19 municípios do estado de Goiás e três de Minas Gerais.

país. Com mais de meio século de existência, esses longos eixos que se cruzam ainda são facilmente apreendidos pelos moradores e visitantes da cidade, mesmo considerando que seus demais núcleos urbanos estejam cada vez mais próximos desse centro histórico. Numa cidade que nasceu sob um projeto, restam da época da construção núcleos não projetados (Fig. 10 e 11), como a Vila Planalto e a Vila Telebrasília, lindeiras ao Plano Piloto. Ao longo dos anos, novos bairros – chamados localmente de cidades-satélites – e núcleos urbanos foram surgindo, por meio de projetos ou por ocupações oriundas da especulação imobiliária e da falta de planejamento por parte do estado. Grosso modo, quanto mais afastado do Plano Piloto, mais precárias as condições sócioeconômicas. Segundo Frederico de Holanda, que considera a não projetada Vila Planalto uma lição de urbanismo:

a história da paisagem urbana do DF, contudo, é mais complexa do que sugere a dicotomia Plano Piloto / Cidades-Satélites. Dois pequenos núcleos urbanos preexistiam à capital, cuja configuração remete às cidades vernaculares brasileiras (Planaltina, anos 1810, e Brazlândia, anos 1930); favelas foram autoproduzidas por trabalhadores que migraram durante os estágios iniciais da construção da cidade (depois riscadas do mapa por decisão de governo); na mesma época, acampamentos de empreiteiras foram construídos para abrigar arquitetos, engenheiros, técnicos e trabalhadores manuais, cujos remanescentes ainda existem (um deles viria a ser preciosa lição de urbanismo); princípios do urbanismo moderno foram aplicados no Plano Piloto (embora ele não se reduza a isso) e nas cidades-satélites, que surgiram concomitantemente aos momentos iniciais da construção da capital; há diferenças sensíveis entre o “modernismo clássico” do Plano Piloto e o “pós-modernismo” de tempos recentes; condomínios fechados – a “cidade de muros” – formam o novo modelo de expansão urbana. O modo de crescimento dos núcleos vernaculares, a eliminação das favelas, o surgimento precoce das cidades-satélites (a ocupação da primeira, Taguatinga, iniciou-se em 1958), são facetas do mesmo quadro político ideológico que informou a concepção do Plano Piloto e seu ulterior desenvolvimento. Compreender as



Fig. 10 - Esplanada dos Ministérios, entre a Rodoviária (abaixo) e a Vila Planalto (canto superior da imagem). Fonte: Joana França.

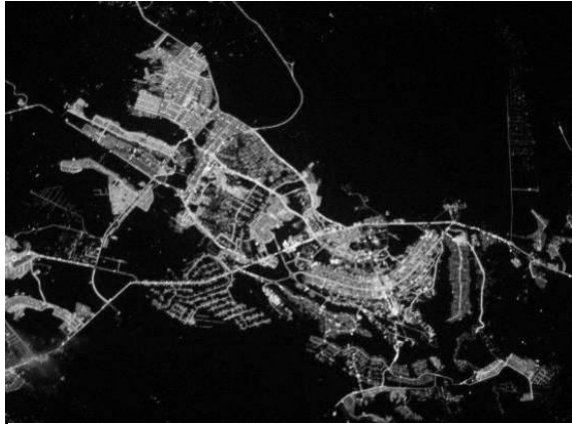


Fig. 11 - Brasília além do Plano Piloto. Fonte: NASA. Disponível em: <http://eoimages.gsfc.nasa.gov/images/imagerecords/48000/48963/ISS026-E-016368_lrg.jpg>. Acesso em abril de 2013.

facetar contribui para o entendimento do urbanismo moderno e do projeto de Lucio Costa. (HOLANDA, 2010: 19-20)

Para Antônio Carlos Cabral Carpintero a cidade desenhada por Lucio Costa sofreu diversas alterações já no momento da elaboração dos primeiros projetos executivos. Com isso, a implantação de algumas áreas, como o centro da cidade, foi prejudicada.

O centro urbano de Brasília nunca se completou e, portanto, nunca teve condições de existir de modo cabal. As alterações sofridas, as áreas não ocupadas, os projetos mal elaborados, os usos inadequados e a privatização de espaços públicos tudo leva a um esfacelamento e a uma desintegração de suas partes. A demasiada setorização imposta pela NOVACAP, a ampliação excessiva de suas áreas, demonstrada pelas áreas vazias, leva muito mais ao afastamento que ao convívio e à concentração imaginados por Lucio Costa. (CARPINTERO, 1998:217)

Além do centro, mudanças propositais no projeto original afastaram a cidade da imagem idealizada de borboleta em meio ao cerrado para um aglomerado urbano que, de cima, se assemelha às demais metrópolis. Nesse mosaico de núcleos urbanizados afastados entre si há cidades-satélites projetadas como se fossem experiências de traçados urbanísticos, bairros “espontâneos” populosos, condomínios irregulares e muitas invasões de terras públicas. A vista aérea parece dizer que uma cidade não se restringe ao previsto por seus idealizadores. Alguns elementos marcantes na paisagem estão fora do perímetro do Plano Piloto, como a Ponte JK, projetada por Alexandre Chan e inaugurada em 2002, e a Torre de TV Digital, de Niemeyer, 2012. Na paisagem do Plano Piloto, predominantemente horizontal, os marcos são a Torre de TV,

projeto de Lucio Costa, inaugurada em 1967; as torres dos Anexos do Congresso Nacional, de Niemeyer, 1960; o Mastro do Pavilhão Nacional, de Sérgio Bernardes, 1972; o prédio do Banco Central, de Hélio Ferreira Pinto, 1981; e o Estádio Nacional de Brasília Mané Garrincha, do escritório Castro Mello Arquitetos, 2013.

Mas a paisagem também é marcada pelas áreas não edificadas, com grama ou terra vermelha. Nessas grandes áreas, o cerrado e os redemoinhos de terra, como nos primórdios da cidade, estão presentes. Basicamente, no Plano Piloto o Eixo Residencial, como indicado no seu próprio nome, estrutura a área residencial da cidade, estando relacionada com a urbe; e o Eixo Monumental, as áreas governamentais, tanto local, na parte de topografia mais elevada, como, principalmente, na sua área de conta inferior, onde está localizada a Esplanada dos Ministérios.

No centro, o terminal metropolitano, projetado por Lucio Costa. Sobre a Rodoviária, Eduardo Pierrotti Rosseti afirma que

mesmo em se tratando de uma obra de grande porte, Lucio Costa não faz do concreto armado um fator expressivo, priorizando o seu caráter utilitário como material estrutural. A materialização de suas estruturas em concreto armado moldadas *in loco* – com vãos de 28.50m, vigas de 2m de altura – sendo paulatinamente acomodada sobre o seu lugar definitivo, antes das grandes movimentações de terra, impressiona pela grande dimensão e pelo arroubo estrutural, cuja consequência formal é, paradoxalmente, tornar-se uma estrutura que por suas proporções pode ser adjetivada de 'leve', tornando-se imperceptível, e circunstancialmente desaparecer na paisagem. Deste modo, a Plataforma Rodoviária de Brasília dissolve sua presença de coisa edificada, abdicando – no limite – da forma. Ou seja, a solução de Lucio Costa abdica da questão da forma como parte exclusiva de sua formulação projetual. O que interessa é o lugar. (ROSSETTI, 2011)

Criada a partir do cruzamento dos eixos em diferentes níveis, ela é o ponto de passagem de milhares de pessoas por dia e sua plataforma superior, onde há faixas para veículos, estacionamentos e largas calçadas, faz a conexão entre os quatro quadrantes da cidade segmentados pelos eixos Residencial e Monumental. Nela há a movimentação típica dos grandes centros urbanos, sendo um panorama de diferentes rostos oriundos dos quatro cantos do país. Um local de passagem de diferentes histórias e sotaques. Os candangos colaboraram com trabalho e com a incorporação de crenças e culturas que ajudam a constituir a cidade.

Brasília possui forte aura mística. Na crença católica, o padre italiano Dom Bosco sonha em 1883 com uma terra prometida que ficaria numa planície entre os paralelos 15 e 20 do hemisfério sul, tendo ao fundo um imenso lago. Nessa área surgiria uma civilização onde correria leite e mel. De uma área deserta, surgiria desenvolvimento, riqueza e cultura. Seja pela fé no poder profético do sonho, ou pelo interesse em associar a construção da cidade a um determinismo sobrenatural, um monumento, denominado Ermida Dom Bosco, inspirado nesse fato foi projetado por Oscar Niemeyer. Inaugurado em 04/05/1957, antes mesmo da primeira igreja de Brasília, a Igreja Nossa Senhora de Fátima, inaugurada em 28/05/1958, e da barragem do Paranoá, que geraria o Lago do Paranoá, em 1959. O maior e mais palpável exemplo desse lado místico da cidade é o Vale do Amanhecer. Esse local habitado por cerca de 30 mil pessoas se

localiza a 50 km do centro da cidade e possui arquitetura multicolorida em meio ao cerrado.

Brasília está em uma região de clima tropical, com chuvas no verão, principalmente entre os meses de novembro a janeiro, e seca entre os meses de junho a setembro. Essa característica influencia o modo de vida brasiliense e serve como um calendário para a percepção da cidade.

Na época das chuvas a vegetação é exuberante, os extensos tapetes gramados ficam verdes e a grande variedade de espécies de arbustos e árvores encobre os prédios. Em dezembro são instaladas luzes decorativas na Esplanada. Como dizia Renato Russo em *Faroeste Caboclo*⁹, música que conta a saga de um imigrante no Planalto Central,

Ele ficou bestificado com a cidade
Saindo da rodoviária, viu as luzes de Natal
Meu Deus, mas que cidade linda
No ano-novo eu começo a trabalhar.

No carnaval, os tradicionais blocos Pacotão e Baratona fazem críticas em relação à política local e nacional. Na Semana Santa a atração é a encenação da Paixão de Cristo no Morro da Capelinha, em Planaltina, evento que atrai cerca de 150 mil pessoas. Em junho, as festas juninas (Fig. 12), com sotaque nordestino, acontecem em versões diversas. Depois os ipês florescendo e as queimadas se ampliando. No auge da

⁹ *Faroeste Caboclo* foi composta por Renato Russo. Gravada no disco "Que País É Este", de 1987.



Fig. 12 - Decoração para festa junina em uma superquadra da Asa Norte.



Fig. 13 - Pose para foto no ipê amarelo próximo à Rodoviária.

seca, os ipês amarelos em vários pontos da cidade, com a população parando para fotografar (Fig. 13). Na primeira chuva, a comemoração é digna de um gol de jogo de futebol. No fim do ano, o tradicional Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, cuja primeira edição foi em 1965. Um novo ano se inicia com o Curso Internacional de Verão da Escola de Música de Brasília, fundada em 1974, que atrai personalidades do mundo da música. Esses momentos da paisagem natural e cultural ocorrem tendo, como pano de fundo, obras de arte presentes em espaços públicos.

Na paisagem de Brasília, obras de arte estão em vários locais públicos. Angélica Madeira (MADEIRA, 2002) destaca dois pontos sobre a arte em Brasília que estavam presentes no início da cidade e que se mantêm na paisagem atual. O primeiro é a estética marcada pela poética da limpeza e purismo predominante nas experiências artísticas do Brasil dos anos 50. Advindas do concretismo, corrente que, grosso modo, trabalhava os elementos plásticos independente de conotações líricas ou simbólicas, ela influenciou significativamente a produção da arte brasileira de então, estendendo sua influência até a atualidade. Brasília, originada neste contexto, já nasce identificada com uma atmosfera estetizada. O segundo, a incorporação de obras de arte em prédios e no contexto urbano devido a uma retomada brasileira do patrocínio estatal à arte. Ao encomendar marcos estéticos e monumentos a artistas de renome duas funções pedagógicas eram cumpridas: a educação estética e a cívica. E assim

muitos artistas foram convidados a deixar suas obras nos *halls* e jardins dos principais palácios e residências oficiais. Com isso a cidade adquiriria uma nobreza exigida para uma capital da república, resultando em uma arquitetura ainda mais bela e distinta.

Parte substancial da produção arquitetônica de Niemeyer em Brasília está tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN. No processo de tombamento desse acervo, em 14 dos 24 prédios, há referência direta a painéis, esculturas e demais bens artísticos integrados (IPHAN, 2009). Essa integração da arte com a arquitetura ocorre não só nos edifícios governamentais, mas também em prédios residenciais (Fig. 14 e 15) ou módulos de serviços do movimentado Parque da Cidade.

O céu, o cerrado, a paisagem natural, o misticismo, as festas populares, as mudanças climáticas, o sotaque local, também compõem a cidade. Porém, são muitas vezes obscurecidos nos estudos relacionados à Brasília, à monumental arquitetura de Niemeyer e pelo singular traçado urbanístico de Lucio Costa. O Conjunto Urbanístico do Plano Piloto de Brasília, inscrito na Lista do Patrimônio Mundial¹⁰ (CURY, 2000) da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, UNESCO, representa

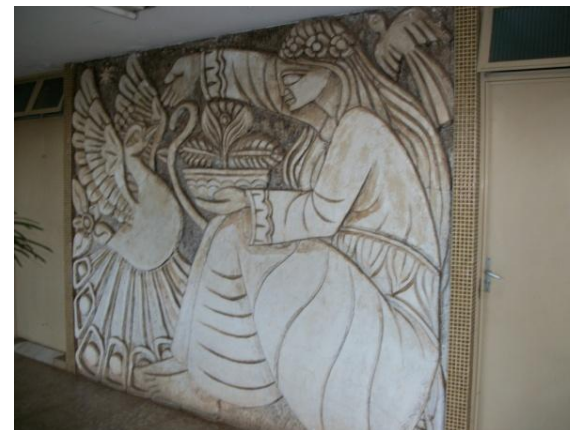


Fig. 14 - Arte integrada à arquitetura ao *piloto* de um prédio residencial na Asa Norte.



Fig. 15 - Arte integrada à arquitetura em um prédio residencial na Asa Sul.

¹⁰ A Lista do Patrimônio Mundial foi instituída na Convenção sobre a Proteção do Patrimônio Cultural e Natural realizada pela UNESCO em Paris no ano de 1972.



Fig. 16 - Centro da cidade, ao fundo, setores sul.

somente parte de uma cidade dinâmica, viva e aprazível. Na sua vida cultural, se tratando de artes cênicas, dança e música, o Teatro Nacional é o seu palco mais nobre.

Ribalta

Segundo a Fundação Nacional de Arte, FUNARTE, Brasília possui, no ano de 2013, 31 espaços teatrais, sendo 13 salas administradas pelo Governo do Distrito Federal¹¹. Desses espaços o Teatro Nacional é o que mais recebe público. Segundo dados da Diretoria do Teatro, anualmente cerca de 320 mil pessoas têm acesso a atividades de teatro, dança, música, saraus, reuniões, festivais, conferências, cinema, formaturas e palestras que ocorrem em seus vários ambientes.

O Teatro Nacional Cláudio Santoro (Fig. 16), está localizado a noroeste da Rodoviária, no Setor Cultural Norte, SCN, em terreno que mede 320,00 m (lado norte) x 317,75 m (lado sul) x 189,60 m (lado leste) e 217,89 m (lado oeste), vizinho à Esplanada dos Ministérios¹². Possui, segundo a SECULT, 43.000 m² de área construída distribuída entre o bloco principal e

¹¹ Pesquisa realizada no *site* <<http://www.ctac.gov.br>>. Acesso em setembro de 2013.

¹² Segundo certidão do imóvel registrada no 2º Ofício do Registro de Imóveis do Distrito Federal.

o Anexo (Fig. 17). Seu nome presta uma homenagem ao maestro Cláudio Santoro¹³.

O prédio principal pode ser descrito como um volume fechado, em forma de pirâmide truncada – que remete à arquitetura pré-colombiana. A base possui cerca de 140,00 m nas faces norte e sul; 100,00 m na oeste; e 45,00 m na leste (Fig. 19). São 24,50 m de altura que somados aos 19,00 m subterrâneos representam uma altura total de 43,50 m (Fig. 20 e Fig. 21). Neste prédio há quatro acessos principais para o público. Dois acessos, em diferentes níveis, a oeste, direcionados para a praça (Fig. 18) delimitada em sua outra face pelo Setor de Diversões Norte¹⁴, SDN. Por eles se chega à sala principal de espetáculos, a Villa-Lobos. Na outra extremidade do prédio, a leste, direcionada para os blocos dos Ministérios, na Esplanada, há a entrada para a Sala Martins Pena. Na lateral sul, há mais um acesso, que conduz ao *hall* de entrada do restaurante. As laterais sul e norte do prédio possuem significativos desníveis em relação às pistas – as vias N 1 e N 2 –, e a fachada leste está orientada para terreno ainda



Fig. 17 - Fachada norte do TNCS, destacando o desnível e a fachada do Anexo.



Fig. 18 - Praça em frente ao Teatro Nacional.

¹³ O maestro Cláudio Franco de Sá Santoro (1919 - 1989) nasceu em Manaus. Aos 19 anos se formou no Conservatório de Música do Rio de Janeiro, já assumindo o cargo de professor-assistente de violino. Também foi professor da Universidade de Brasília. Criou e foi Regente Titular da Orquestra do, então, Teatro Nacional de Brasília, atualmente denominada Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro, OSTNCS. Escreveu quase 500 obras, incluindo 14 sinfonias. O nome do Teatro em sua homenagem foi formalizado por meio de Decreto do Senado Federal em 1º/09/1989.

¹⁴ A despeito do nome, o Setor de Diversões Norte é ocupado pelo movimentado *shopping center* Conjunto Nacional.

não edificado, contíguo à Esplanada. Ao redor do prédio, o jardim projetado por Roberto Burle Marx¹⁵ forma uma composição que remete à vegetação mexicana, pois utiliza espécies de ambientes áridos como velozias, yucas e agaves. Esse paisagismo reforça a vinculação com o México e suas pirâmides truncadas. Quanto às texturas, nas fachadas oeste e leste há vidro fumê intercalando as vigas invertidas de concreto. Nas laterais, painéis artísticos de Athos Bulcão¹⁶.

De imediato, percebe-se que a volumetria do prédio, sua textura e sua implantação fazem com que pareça árido e hermético em relação ao seu entorno. O prédio principal abriga três salas de espetáculos e restaurante panorâmico. O Anexo, salas administrativas e de apoio, estacionamento privativo e equipamentos de energia elétrica e condicionamento de ar. Ambos formam um conjunto que será tratado, nesse estudo, em sua totalidade, pois formam um todo indivisível na composição arquitetônica e funcionamento logístico do prédio.

¹⁵ Roberto Burle Marx (1909 - 1991) foi o responsável pela utilização, em jardins, de vegetação brasileira em conjunto com pedras e água. Nascido em São Paulo, também foi artista plástico e pesquisador.

¹⁶ O artista plástico Athos Bulcão (1918-2008) nasceu no Rio de Janeiro. Radicado em Brasília desde 1958, foi parceiro frequente de Oscar Niemeyer, colaborando com intervenções artísticas. Foi professor da Universidade de Brasília. Sua colaboração neste prédio será detalhada no Ato VI.

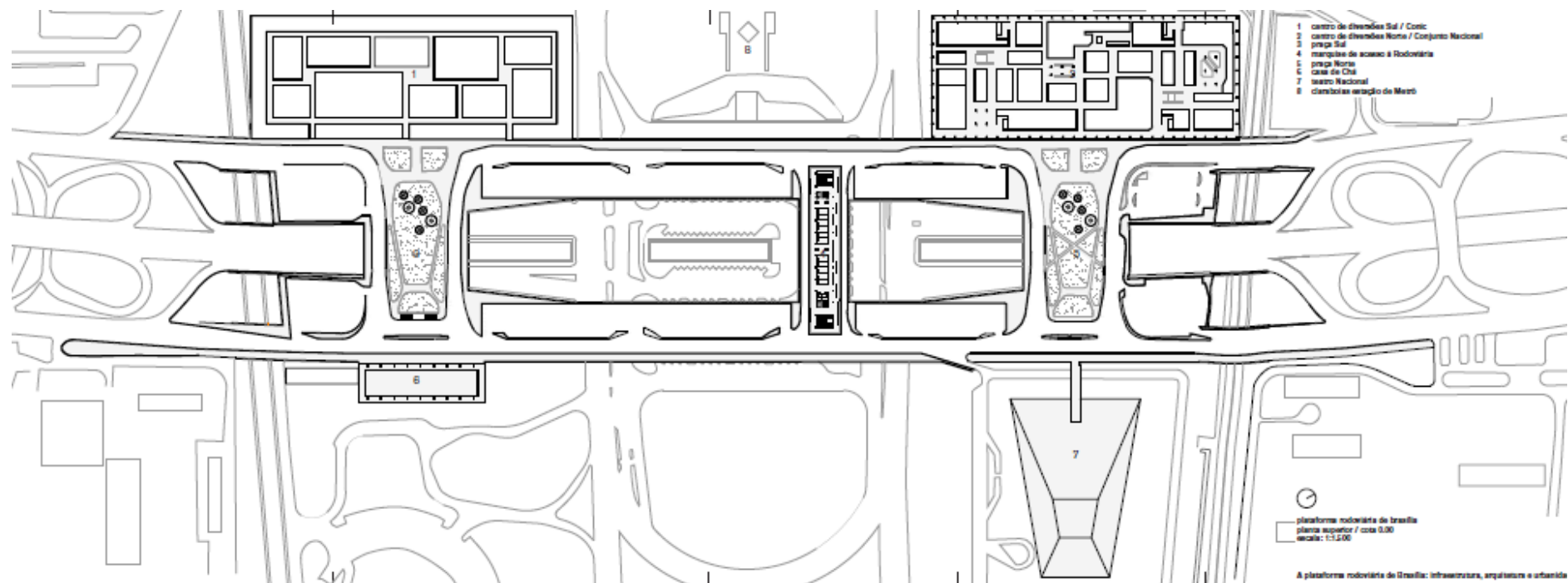


Fig. 19 – Croqui com a localização do Teatro Nacional no centro da cidade. O Eixo Rodoviário (horizontal no croqui) sobre o Eixo Monumental cria a plataforma superior da Rodoviária. Em frente a uma praça, localiza-se o Teatro Nacional. Imagem: Martin Gonzalo Corullon (CORULLON, 2013).

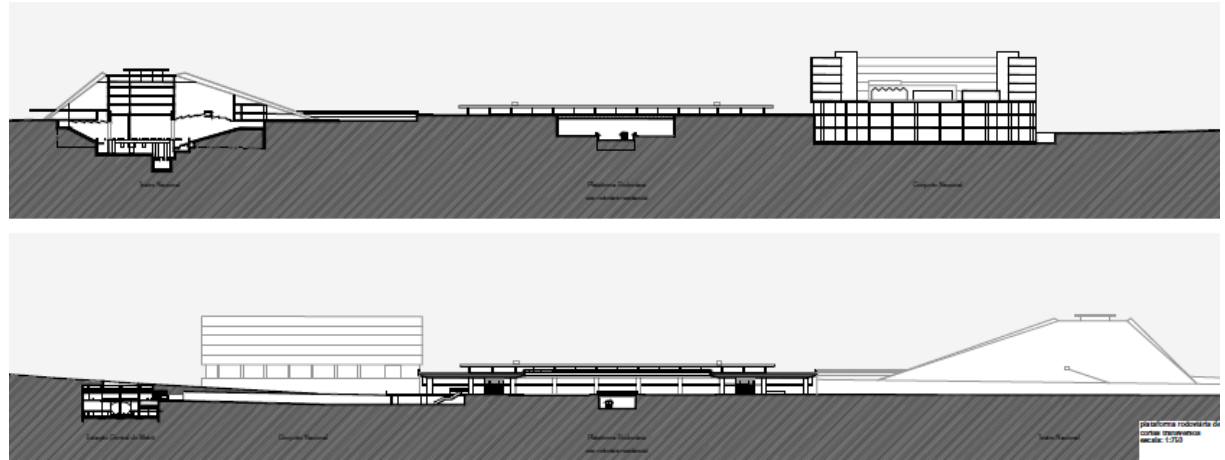


Fig. 20 - Dois cortes esquemáticos das imediações da Rodoviária. Acima, o Teatro Nacional, a plataforma da Rodoviária e o *shopping center* Conjunto Nacional. Abaixo, a estação do metrô (subterrânea), o *shopping center* Conjunto Nacional, a plataforma da Rodoviária e o Teatro Nacional. Imagem: Martin Gonzalo Corullon (CORULLON, 2013).

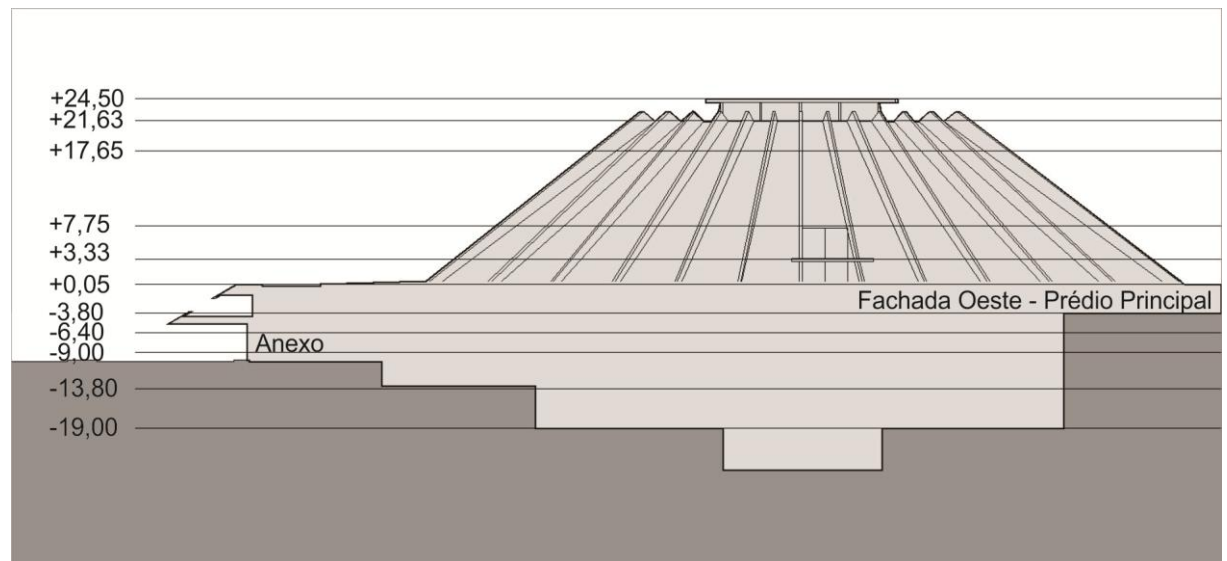


Fig. 21 - Corte esquemático transversal – níveis.

Níveis do Teatro

Cobertura (+24,50 m)

4º Pavimento (+21,63 m) Espaço Dercy Gonçalves / restaurante

3º Pavimento (+17,65 m) Cozinha do Espaço Dercy Gonçalves

2º Pavimento (+7,75 m) Urdimento, áreas técnicas

1º Pavimento (+3,33 m) Acesso no nível da plataforma superior da Rodoviária, Sala de Exposições, *Hall* de acesso aos elevadores do Espaço Dercy Gonçalves

Pavimento Térreo (+0,05 m) Acesso no nível do estacionamento, *Foyer* da Sala Villa-Lobos, *Foyer* da Sala Martins Pena

Subsolo 1 (-3,80 m) *Hall* interno de distribuição das Salas Villa-Lobos e Martins Pena, Camarote Presidencial, nível superior do prédio anexo

Subsolo 2 (-6,40 m) Camarins

Subsolo 3 (-9,00 m) Camarins, palcos das Salas Villa-Lobos e Martins Pena, nível inferior do prédio Anexo

Subsolo 4 (-13,80 m)	Camarins, nível inferior do elevador do palco
Subsolo 5 (-19,00 m)	Vazio sob os palcos das Salas Villa-Lobos e Martins Pena

O projeto arquitetônico elaborado na prancheta, em papel vegetal, data das décadas de 1960 e 1970 (imagens no Anexo II). Após o término das obras, no início da década de 1980, não foi realizado *as built*. Para essa pesquisa foi feito levantamento no local e realizado projeto esquemático (Anexo I) para melhor entendimento dos ambientes internos.

Ambientes

Ao entrar no **Foyer da Sala Villa-Lobos**¹⁷ o que chama a atenção é a diferença entre esse espaço e a área externa. Um jardim, também projetado por Roberto Burle Marx, está presente em amplo *foyer* onde a vegetação se destaca. As intervenções artísticas de diferentes autores e o teto inclinado em vidro translúcido colaboram para uma ambientação surpreendente, cuja linguagem em Brasília – se tratando de uma obra de

¹⁷ O músico e maestro Heitor Villa-Lobos (1887 -1959) nasceu no Rio de Janeiro. Realizou pesquisas sobre os temas, ritmos e cantos do Brasil, registrando-os e incluindo-os em suas próprias composições.

Niemeyer – só pode ser comparada com a do Palácio do Itamaraty¹⁸. O contraste entre o ambiente externo e interno é intenso.

O acesso que fica no nível da plataforma superior da Rodoviária (Fig. 22) conduz, por meio de uma passarela suspensa, a uma **Sala de Exposições** (Fig. 24 e 25). em um mezanino do *foyer* da Sala Villa-Lobos. O espaço se conecta com o nível térreo do Teatro por meio de pequena escada helicoidal. A entrada principal do prédio, porém, fica abaixo, sob essa passarela que serve de marquise para o acesso de pedestres e desembarque de veículos (Fig. 23). Na área externa essa conexão é feita também por uma pequena escada, claramente desproporcional à quantidade de pessoas que frequentam o prédio e chegam de ônibus ou estacionam na plataforma superior da Rodoviária. No entanto, o acesso duplo pode ser justificado por permitir entradas independentes para Sala de Exposições e para o *foyer* da Sala Villa-Lobos.

O *foyer* tem cerca de 3.200,00 m² de área e abriga, além do jardim coberto, lanchonete, balcão – originalmente chapelaria e atualmente bilheteria – e sanitários. A fachada inclinada em vidro permite a visibilidade do exterior, sendo possível observar o entorno e o céu. Ainda possibilita a vista do mezanino com vegetação pendente da Sala de Exposições. É local de acesso tanto para a Sala Villa-Lobos como para a

¹⁸ O Ministério das Relações Exteriores foi projetado por Oscar Niemeyer em 1962.



Fig. 22 - Acesso principal ao TNCS.



Fig. 23 - Via em frente ao TNCS e acesso no nível da Sala de Exposições.

Sala Alberto Nepomuceno. Possui várias obras de arte. À esquerda do acesso principal, está instalada a escultura “O Pássaro” (Fig. 26), cuja autoria é de Marianne Perretti¹⁹. A escultura tem acabamento em bronze polido e mede 1,80 m de altura. Está instalada em um pedestal de 0,60 m. À direita, contornada pelo jardim e por uma escada que dá acesso à Sala de Exposições, está localizada a escultura “A Contorcionista” (Fig. 28), de autoria de Alfredo Cesthiatti²⁰. Realizada em bronze não polido, mede 2,46 m x 1,80 m. Foi “executada em 1952 e instalada em 1980” (ARAÚJO, 2004:62). Na parede ao fundo, há painel em mármore, em baixo relevo (Fig. 27), de autoria de Athos Bulcão.

Diferente da tipologia usual de teatros, quando o acesso principal se dá ao nível da plateia, o acesso à **Sala Villa-Lobos** é feito por delicada rampa que conduz ao nível inferior (Fig. 29). O *hall* de circulação oblongo dá acesso à plateia com capacidade para 1.407 pessoas (Fig. 30). O palco italiano é o ponto focal de paredes em leque que permitem que o cenário avance em direção à plateia. Boca de cena com abertura mínima de 12,40 m e máxima de 16,00 m e altura de no mínimo 6,00 m e no máximo 9,00 m (Fig. 31). Só há um camarote, o presidencial. A cor verde escuro está presente no carpete do piso, poltronas e paredes. Nas paredes laterais,

¹⁹ A artista plástica Marianne Peretti (1927 -) nasceu em Paris. Além de escultura, realiza vitrais.

²⁰ O escultor Alfredo Cesthiatti (1918-1989) nasceu em Belo Horizonte. Foi professor da Universidade de Brasília.

elementos escultóricos de Athos Bulcão. O palco está a 0,70 m acima do nível da plateia. No mesmo nível do *hall* de distribuição está o **Camarote Presidencial** (Fig. 32), que conta, também, com sala de espera, copa e sanitários. Seu acesso é por meio do *hall* de distribuição ou por uma estreita rampa externa para veículos, que conduz a esse nível de cota inferior ao térreo do Teatro. O camarote tem capacidade para 16 pessoas e permite uma vista lateral do palco. Na plateia da Sala Villa-Lobos, o camarote, que está suspenso, limita a visão das últimas filas. A outra sala acessada pelo *foyer* principal é a **Sala Alberto Nepomuceno**²¹. Com forma retangular, possui poltronas revestidas em vermelho escuro, plateia com capacidade de 95 lugares, pequeno palco e mesas para a leitura de partituras (Fig. 33).

Entre os *foyers* da Sala Villa-Lobos e o da Martins Pena há uma circulação que cruza o prédio principal, elevando cerca de 3,00 m até o hall de entrada dos elevadores e descendo novamente até o nível do **Foyer da Sala Martins Pena**. Ele possui cerca de 700,00 m². Conceitualmente é uma versão reduzida do *foyer* principal, com jardim menor e pé-direito simples, apesar de trecho com fachada inclinada com vidro translúcido e luminoso painel de Athos Bulcão (Fig. 34).



Fig. 24 - Escada de acesso à Sala de Exibições.



Fig. 25 - Foyer da Sala Villa-Lobos.

²¹ Alberto Nepomuceno (1864 - 1920) nasceu em Fortaleza. Foi diretor, regente, organista e pianista. No início do século XX, realizou alterações na letra e rearranjou o Hino Nacional Brasileiro.



Fig. 26 - Escultura "O Pássaro", de Marianne Perretti.



Fig. 27 - Painel artístico de Athos Bulcão no Foyer da Sala Villa-Lobos.



Fig. 28 - Escultura "A Contorcionista", de autoria de Alfredo Cesthiatti.



Fig. 29 - Rampa de acesso à Sala Villa-Lobos. Fonte: José Airton Costa Júnior.



Fig. 30 - Plateia da Sala Villa-Lobos.

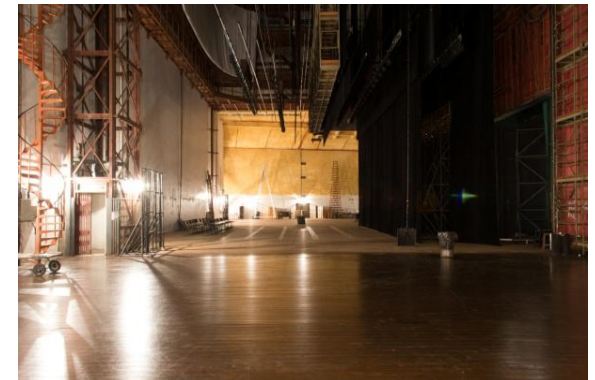


Fig. 31 - Palco e coxias da Sala Villa-Lobos. Fonte: José Airton Costa Júnior.



Fig. 32 - Camarote Presidencial da Sala Villa-Lobos.



Fig. 34 - Foyer da Sala Martins Pena.



Fig. 36 - Camarins.



Fig. 33 - Sala Alberto Nepomuceno.



Fig. 35 - Plateia e palco da Sala Martins Pena.



Fig. 37 - Cozinha do restaurante.



Fig. 38 - Espaço Dercy Gonçalves, com painel de Athos Bulcão.



Fig. 39 - Varanda do Espaço Dercy Gonçalves.

Aqui, não mais com a nobreza do mármore, mas um painel de azulejos na cor amarela. O *foyer* contempla sanitários e bilheteria e o acesso externo se dá pela fachada leste do prédio.

O acesso à **Sala Martins Pena**²², que como a Villa-Lobos se encontra em cota inferior, se dá por rampa fechada, como um túnel, que chega a um *hall* de circulação. A plateia tem capacidade para 407 pessoas (Fig. 35). Tem paredes laterais em leque confluindo para o palco que está no mesmo nível da primeira fila de poltrona da plateia. Em uma parede lateral há painel de Athos Bulcão em madeira. É um teatro de comédia. Como apoio às salas de espetáculo, há dois pavimentos com camarins (Fig. 36), depósitos e oficina de cenários.

O **Espaço Dercy Gonçalves**²³, originalmente um restaurante (Fig. 37 e 38), pode ser acessado diretamente por rampa externa que conduz ao *hall* de dois pequenos elevadores. Eles levam até o nível onde se localiza outro *hall* de distribuição e as cozinhas do restaurante. Para acessar o Espaço ainda é necessário utilizar uma escada helicoidal que vence um último pavimento. Esse trecho, por ser transposto somente por escada, dificulta a acessibilidade. O espaço é cercado por vidros e possui varanda que permite a vista da Esplanada dos Ministérios (Fig. 39). Esse local é

²² Luís Carlos Martins Pena foi dramaturgo e diplomata (1815-1848).

²³ Dolores Gonçalves Costa, mais conhecida como Dercy Gonçalves, nasceu em Santa Maria Madalena/RJ, foi atriz.

destinado a eventos e possui cerca de 300,00 m² de área, incluindo salão, sanitários e copa. Possui painel artístico de Athos Bulcão.

O **Anexo do Teatro** tem acesso pela via N 2, que está a 6,45 m abaixo do nível dos *foyers*. É um prédio com dois pavimentos, semienterrado, que em sua cobertura sustenta gramado e pista ao nível do pavimento térreo do prédio principal. Abriga a área administrativa da Secretaria de Estado de Cultura do GDF e, também, áreas de apoio ao Teatro, como equipamentos de condicionamento de ar, transformadores e depósitos. Possui rua de serviço (Fig. 40) interna que permite o transporte de cenário até os palcos das Salas Villa-Lobos e Martins Pena. A conexão entre o prédio principal e o anexo é feita pelos palcos e por intrincada sequência de corredores e escadarias de uso restrito à equipe técnica do Teatro. Visitantes têm dificuldade de acesso, pois dependem de escada externa que vence desnível correspondente aos dois pavimentos e não possui patamar ou corrimão. Parte das salas ocupadas por atividades administrativas, localizadas no nível superior do prédio, se abre para extensa varanda (Fig. 41), com 125,00 m de comprimento, uma das mais interessantes perspectivas do prédio. Discreta na composição da fachada do anexo, a varanda possui floreira que encobre parte das esquadrias e ajuda a compor uma volumetria que parece ter o objetivo de valorizar ainda mais o prédio principal.



Fig. 40 - Rua de serviço interna ao prédio Anexo.

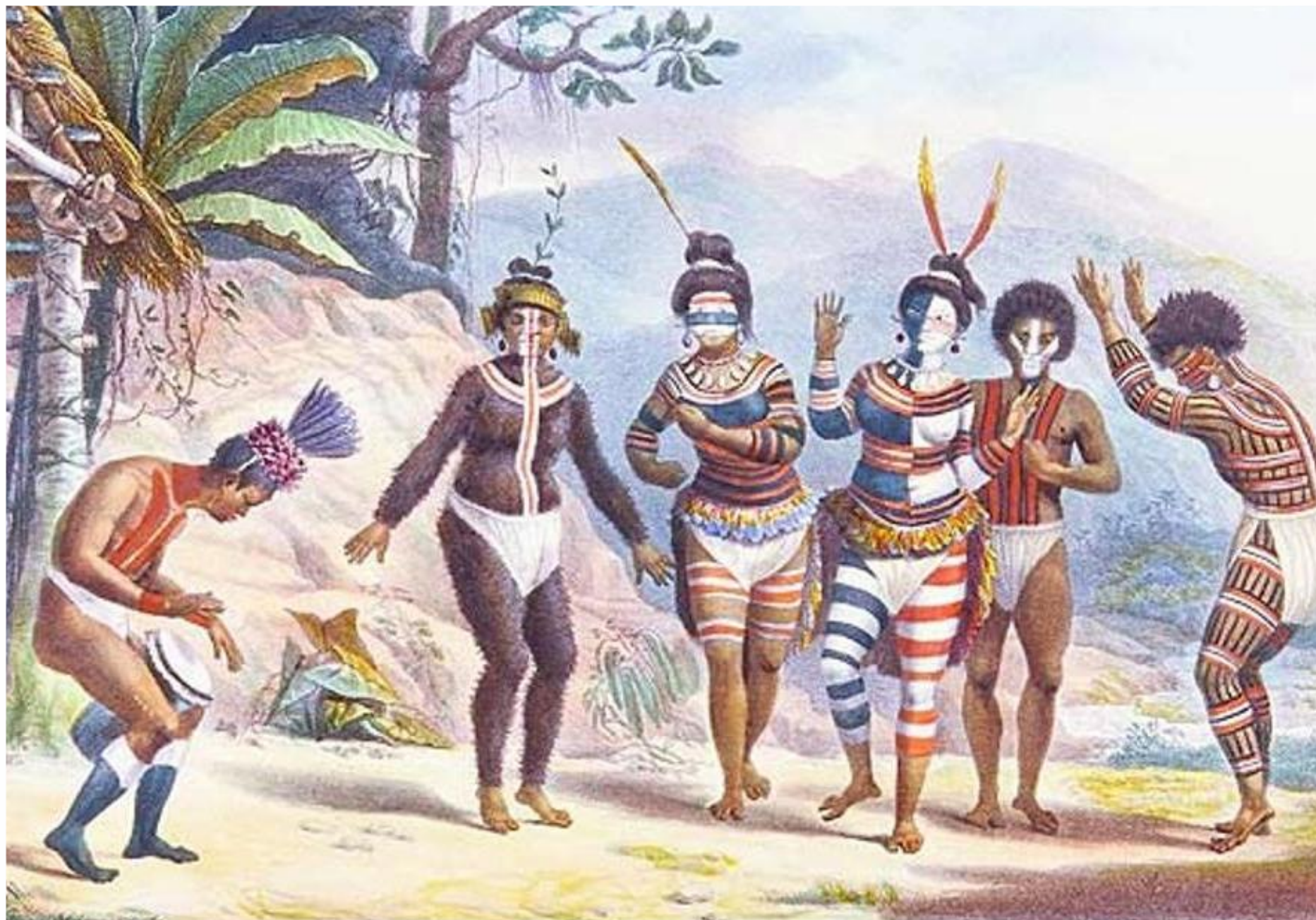


Fig. 41 - Varanda do prédio Anexo.

Esses são os principais ambientes do Teatro Nacional. Depois de registrar como o prédio é, optou-se em retroceder no tempo para apresentar um breve histórico das artes cênicas e traçar um panorama da antiga capital, o Rio de Janeiro, e do seu mais nobre palco, o Theatro Municipal. O resgate a esses acontecimentos do passado será o início cronológico da lógica da construção dos espaços existentes nos dias de hoje.

ATO II

**O TEATRO, A CAPITAL
E O INÍCIO DO SÉCULO XX**



O teatro está presente nas sociedades há séculos. O xamã que comandava cerimônias nos povos primitivos, com seus diálogos com os deuses, ainda persiste no ator que encanta plateias, transportando-a, na imaginação, para outros lugares e situações. Margot Bertholt, que localiza o início das manifestações teatrais no período paleolítico²⁴, afirma que

o teatro é tão velho quanto a humanidade. Existem formas primitivas desde os primórdios do homem. A transformação numa outra pessoa é uma das formas arquetípicas da expressão humana. O raio de ação do teatro, portanto, inclui a pantomima de caça da idade do gelo e as categorias dramáticas diferenciadas dos tempos modernos. (BERTHOLT, 2010:1)

Na sua longa trajetória, num primeiro momento está relacionado a cerimônias religiosas, como os rituais em culturas localizadas em diferentes continentes, onde hoje se localiza o Egito, Índia, China, México ou Brasil²⁵. Esses rituais envolviam a música, a dança e os diálogos dramáticos. Já havia aí a representação para uma audiência. “O teatro tem sido, no âmbito da história da cultura, a maneira de expressar as tragédias, os dramas, os aspectos cômicos que a vida humana obrigatoriamente perpassa” (LIMA, 2006: 161).

²⁴ Paleolítico ou Idade da Pedra Lascada (2,5 milhões a.C. – 10.000 a.C.).

²⁵ Na página anterior, Fig. 42 - Dança de selvagens da Missão de S. José, 1835, de Jean Baptiste Debret; litografia sobre papel; acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fonte: BBC Brasil. Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/portuguese/especial/145_mostrazurique/page4.sh>. Acesso em setembro de 2013.

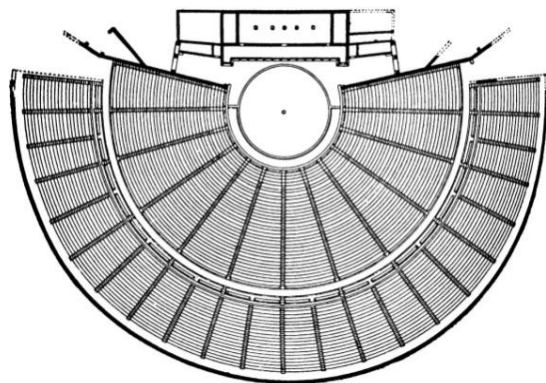


Fig. 43 - Planta do Teatro de Epidauro na Grécia, 350 a.C., com capacidade para cerca de 14.000 pessoas. Fonte: Bertholt (2010:132).

Primórdios das artes cênicas

O teatro europeu começou a se estruturar em Atenas, Grécia, há 2.500 anos, devido a vários fatores. Um foi a extensão dos festivais. O de celebração a Dionísio, deus do vinho, da vegetação e do crescimento, era uma festa em que o público participava ativamente do ritual teatral e religioso. E envolvia sacrifício, dança e culto, regados a vinho (BERTHOLT, 2010:103-104). Outro, a origem do gênero conhecido como "tragédia", obra literária que, grosso modo, relata história que vai da felicidade ao infortúnio, e tem como precursores as obras dos tragediógrafos gregos Ésquilo (525-456 a.C.), Sófocles (496-406 a.C.) e Eurípidés (484-406 a.C.) (VASCONCELLOS, 2010: 252-253), e também do gênero "comédia", gênero que tem por objetivo provocar o riso e tem como precursor Aristófanes (448?-380?) (VASCONCELLOS, 2010: 61). Foi na Grécia (Fig. 43) que houve a transição entre o teatro como cerimônia mística para uma arte com todo um impacto social, econômico e político que dela pode se originar. Por fim, lá que surge o primeiro espaço específico para as artes cênicas, o *theatron*, auditório que

se erguia em terraços, e suas três fileiras podiam receber quinze mil ou mesmo vinte mil espectadores, um número que correspondia aproximadamente à população de Atenas na época helenística²⁶. (BERTHOLT, 2010:130)

²⁶ O Período Helenístico é compreendido entre a morte de Alexandre, o Grande, em 323 a.C. e a anexação da península grega e ilhas por Roma em 146 a.C.

O panorama muda quando o Império Romano se estende, nos séculos I e II, tendo como características, nas artes cênicas, a síntese e o exagero. No teatro, “onde quer que as legiões romanas pisassem, eram seguidas por ‘jogos’ que forneciam diversões e sensações de todo tipo, para manter o moral nas fileiras romanas e entre os povos conquistados” (BERTHOLT, 2010:155). Essas características de apresentar espetáculos grandiloquentes avançam pela Idade Média quando Roma, convertida ao cristianismo, impõe, por meio da Igreja Católica, um caráter doutrinário ao teatro e cria autos como o pascal e de Natal.

Durante a Idade Média²⁷, o teatro não religioso persistia, porém, obscurecido por esse teatro cristão e doutrinário. Foi no período da Renascença europeia²⁸, com o feudalismo migrando para o capitalismo, e com a mudança no modo de pensar a arte, a ciência, a filosofia e a religião, que as artes cênicas se reestruturaram. Nesse momento a Itália foi “(...) incentivadora de uma atividade artística inigualável recuperando com intensidade as trocas de sociabilidade, tanto no interior dos palácios quanto nas praças públicas (LIMA; CARDOSO, 2010:22)”.

Era nas praças públicas que se apresentavam os artistas das *commedia dell'arte*, gênero essencialmente performático, que contava com a

²⁷ É um período da história da Europa entre os séculos V e XV.

²⁸ Renascimento, Renascença ou Renascentismo são os termos usados para identificar o período da História da Europa aproximadamente entre fins do século XIII e meados do século XVII.

presença de personagens fixos: os patrões *Il Capitano*, *Pantallone* e *Il Dottore*, e os criados, Arlequim, Polichinelo e Colombina. Os atores normalmente eram, também, acrobatas, malabaristas, dançarinos e músicos (VASCONCELLOS, 2010:70).

As apresentações públicas, paulatinamente, migram para espaços em que há uma seleção do público. Era a necessidade de separação social e econômica da aristocracia em ascensão.

Enquanto a Europa se reinventava na Renascença, o Brasil ainda era uma colônia com grande estratificação social, escravocrata, com várias regiões ainda em litígio com outros países, vulnerável a invasões, como a francesa e holandesa. Devido à dependência econômica, política e cultural que o Brasil mantinha com Portugal, pode-se fazer paralelos a respeito das artes cênicas nesse período:

Em Portugal, ao lado das festas da aristocracia e das óperas em teatros à italiana, os espetáculos populares aconteciam em geral nos pátios de comédia, destinados a grande público. Acreditamos que os espetáculos encenados nas vilas do Brasil colonial representem uma apropriação popular das encenações dos teatros portugueses e que, evidentemente, tenham assumido relações diferenciadas, embora mantendo um certo modelo. (LIMA; CARDOSO, 2010:65-66)

No Brasil o início do teatro está relacionado a cerimônias religiosas e ações de divulgação da Igreja Católica. Com a colonização presente, sobretudo, no litoral do país, era lá que se concentrava a maior parte da população e da movimentação cultural. “No correr do século XVIII o teatro

começa a despontar, ainda muito timidamente. De início mais ao norte, tendo como centro Salvador, na Bahia, sede do Vice-Reinado do Brasil” (PRADO, 2008:21). Após, avança para o Rio de Janeiro.

No interior, Minas Gerais, particularmente, despertava a cobiça dos colonizadores devido ao ouro. As riquezas da região levaram à criação de cidades, incursões de missões religiosas e surgimento de artistas locais, como Antônio Francisco Lisboa, mais conhecido como Aleijadinho²⁹ e, também, de trupes de teatrais.

Os espetáculos nos palcos improvisados e nos teatros de marionetes, muito em voga no período colonial no Brasil, devem ter preparado o caminho para a construção das casas de ópera, que existiam em inúmeras cidades e vilas brasileiras. Eram constantes as exibições de saltimbancos e trupes de comediantes nas vilas brasileiras do século XVIII, sem mencionar o teatro de fantoches (LIMA; CARDOSO, 2010:70).

Esses pátios eram um espaço entre as casas com o palco ao fundo e não possuíam cortina para abrigar cenografia mais elaborada. Assim como atualmente, no século XVIII as festividades religiosas contribuíam para as representações cênicas.

Foi assim que Vila Rica, a atual Ouro Preto, comemorou em 1733 a transladação do Sacramento Eucarístico de um templo para o outro. O padre português que forneceu essas indicações, num opúsculo intitulado *Triunfo Eucarístico*, relata que na ocasião foram postas em cena num tablado erguido junto à igreja, três comédias espanholas (...). (PRADO, 2008:22)

Com a popularidade da ópera italiana houve uma leva de construções destinadas a abrigá-la. “Entre 1750 e 1795, datas aproximadas, são

²⁹ Aleijadinho (1730 -1814) foi escultor, entalhador e arquiteto do Brasil colonial.

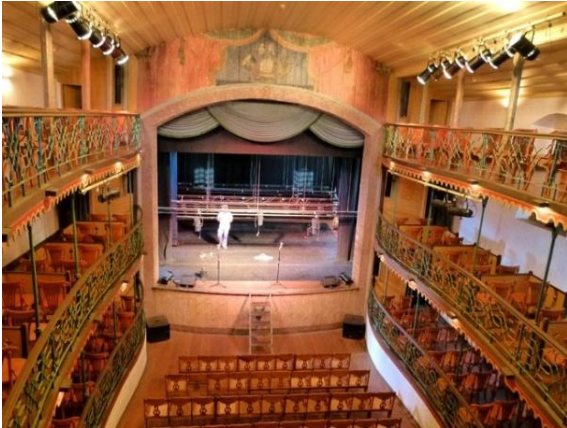


Fig. 44 - Teatro Municipal de Ouro Preto.
 Fonte: Marcel Vincenti/UOL. Disponível em
 <http://viagem.uol.com.br/album/guia/ouopreto2012_album.jhtm#fotoNav=39>. Acesso
 em maio de 2013.

construídos teatros na Bahia, no Rio de Janeiro, no Recife (Pernambuco), em São Paulo e Porto Alegre (Rio Grande do Sul)” (PRADO, 2008:23). Elas ficaram conhecidas como Casa de Ópera. Um espaço remanescente dessa época, inaugurado em 1770 sem nunca ter passado por uma reconstrução total, é a Casa de Ópera de Vila Rica, atual Teatro Municipal de Ouro Preto (Fig. 44). Teatro constituído por *foyer*, sala de espetáculos, plateias, frisas, camarotes, galerias e caixa cênica (LIMA; CARDOSO, 2010:71-75). Com essas casas o teatro migra de um amadorismo para uma profissionalização das relações entre empresário e artistas regidas por contratos assinados em cartório.

Com a chegada da família real portuguesa ao Rio de Janeiro, em 1808, houve a necessidade de construção de um teatro de grandes dimensões, à altura da corte, habituada às salas existentes em Lisboa. Em 1813, três anos após Dom João assinar decreto para a edificação de um teatro mais nobre na sede do Império, é inaugurado o Real Theatro São João, com capacidade para comportar 1.200 pessoas. Após incêndios, em 1824, 1851 e 1856, e reconstruções, foi finalmente demolido 1928.

Na primeira metade do século XIX as artes cênicas no Brasil vão se profissionalizando. São desse período as obras de Martins Pena. O comediógrafo, segundo Décio de Almeida Prado, possuía

duas qualidades prezadas pela ficção romântica: o senso da cor local e o gosto pelo pitoresco. Aplicou ambas ao Brasil, menos para distingui-lo da Europa (caberia ao drama

histórico tal tarefa) e mais para dividi-lo nos diversos Brasis que coexistiam no mesmo tempo (...). (PRADO, 2008:60-61)

Os espaços teatrais, num primeiro momento em estilo colonial, passaram a seguir influências europeias, tendo estilo neoclássico, e, na sequência, estilo eclético. Essas mudanças no estilo da arquitetura refletem uma mudança social importada da influente França do século XIX, que propunha nova configuração espacial dos teatros. Nesse momento, sai de cena a aristocracia e avança a burguesia, ávida por conquistar espaços de destaque junto à sociedade (LIMA; CARDOSO, 2010:85).

Assim, o teatro, local de exaltação das artes e de exposição e interação social, abriga essa nova classe em espaços imponentes e destacados, com arquitetura neoclássica. São exemplos dessa época vários teatros ainda hoje em funcionamento: Teatro Sete de Abril, inaugurado em 1833, em Pelotas/RS (Fig. 45); Teatro de Santa Isabel, 1850, em Recife/PE; Teatro São Pedro, 1858, Porto Alegre/RS; Teatro de Belém/PA; Teatro Amazonas, 1896, Manaus/AM. O Teatro José de Alencar, inaugurado em 1910, já é um exemplo da arquitetura de ecletismo utilizando arquitetura com ferro.

Evelyn Furquim Werneck Lima e Ricardo Jose Brugger Cardoso consideram que a Academia de Belas-Artes de Paris, desde a chegada da Missão Artística Francesa, em 1816, orientava a arquitetura oficial do Brasil. Tal influência foi reafirmada pela inspiração que a reforma urbana de Paris,



Fig. 45 - Teatro Sete de Abril, inaugurado em 1833, em Pelotas.

empreendida por Haussmann, foi traduzida localmente na reforma urbana promovida pelo prefeito do Rio de Janeiro, Pereira Passos. A Ópera de Paris, projetada por Charles Garnier e inaugurada em 1875, é símbolo da Paris do século XIX (LIMA; CARDOSO, 2010:95). Seu projeto foi referência para o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, inaugurado em 1909, projeto do engenheiro Francisco de Oliveira Passos, e também para o Theatro Municipal de São Paulo, projeto de Ramos de Azevedo, Cláudio Rossi e Domiziano Rossi, inaugurado em 1911. O Theatro Municipal do Rio de Janeiro alçaria a então capital do país a um novo patamar em termos de espaço cênico. Antes de detalhar as suas características e história de construção, cabe registrar o que era a cidade e a vida cultural daquele início de século.

Fundada em 1º de março de 1565, a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro era a capital do país no início do século XX. Nos primeiros anos daquele século o Brasil possuía cerca de 25 milhões de habitantes e o Distrito Federal, cerca de um milhão. O Distrito Federal ocupava uma área de pouco mais que mil e cem metros quadrados³⁰ entre as montanhas da Mata Atlântica, o Oceano Atlântico e a entrada da Baía de Guanabara. A

³⁰ Segundo o IBGE, a área do Distrito Federal em 1912 era de 1.116,59 km² <http://www.ibge.gov.br/seculoxx/arquivos_pdf/populacao/1908_12/populacao1908_12v1_017.pdf>. Acesso em abril de 2013.

paisagem, em constante mutação, acompanhava o desenvolvimento da sociedade e as mudanças das técnicas arquitetônicas e urbanísticas.

Rio de Janeiro: *civitas* e urbe

Cidade com o perfil de *civitas*/capital nacional, pois abrigava os três poderes da república: o executivo, o legislativo e o judiciário. E cidade urbe/metrópole, sendo a mais populosa do país³¹. Um grande avanço na vida cultural do país aconteceu na época em que a cidade foi capital do Brasil Colônia.

Em 1763, a capital do Brasil Colônia foi transferida de Salvador para o Rio de Janeiro por determinação do marquês de Pombal (1699-1782), secretário de Estado do Reino de Portugal, renunciando novos tempos para a cidade. No século XVIII, o Rio de Janeiro pouco tinha a oferecer aos seus habitantes em termos de divertimento. Além de missas e festas religiosas, entre as quais as solenes procissões, restavam para a maior parte da população, analfabeta, pobre ou escrava, o entrudo (Carnaval), a capoeira (negros) e as rinhas de galo.

Foi nesse ambiente cultural que se construiu o primeiro teatro na nova capital. Inaugurado em 1767, tornou-se conhecido como Casa da Ópera. (ERMARKOFF, 2010:20)

Na condição de capital do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves no período de 1808 a 1820, o Rio de Janeiro acolheu a família real portuguesa e recebeu diversas melhorias urbanas. Em relação à cultura e

³¹ Segundo o IBGE as dez cidades mais populosas do país em 1910 eram: (1) Rio de Janeiro, 811.443 habitantes; (2) São Paulo, 239.820; (3) Salvador, 205.813; (4) Recife, 113.106; (5) Belém, 96.560; (6) Porto Alegre, 73.647; (7) Manaus, 50.300; (8) Curitiba, 49.755; (9) Teresina, 45.315; e (10) Fortaleza, 43.369. Fonte: <http://www.ibge.gov.br/seculoxx/arquivos_pdf/populacao/1994/populacao1994aeb_04.pdf>. Acesso em 30/04/2013.

à arte, Yves Bruand, afirma que “no início do século XX predominava, portanto, no Rio de Janeiro a influência francesa: aproveitando a tradição implantada pela missão francesa de 1816, esta havia se fortalecido após ligeiro eclipse nos anos 1860-1900, quando a Renascença italiana e os palácios romanos do século XVII eram fonte de inspiração muito frequente” (BRUAND, 2010:34). David Underwood também relata que

o Rio, no começo do século XX, era uma cidade marcada por uma dependência comercial e cultural em relação à Europa: uma sociedade dominada por uma obsessão pela moda francesa, por sua ânsia pelo capital britânico e pelo complexo de inferioridade da elite brasileira a preferir Londres e Paris a suas próprias cidades. (UNDERWOOD, 2010:22)

A cidade, com intrincado e confuso urbanismo criado no período colonial, era palco de uma sociedade marcada pela desigualdade social, violência e doenças. No fim do século XIX a insalubridade dos espaços avançava, contrastando com a situação de capital da república que almeja padrões de vida europeus. “A situação se agravou ao ponto de uma companhia de viagem europeia fazer a seguinte propaganda: ‘Viaje direto para Buenos Aires sem passar pelos perigosos focos de epidemia do Brasil’” (SANTANA; SOARES: 2009:5).

Buenos Aires era uma referência quanto à cultura e arquitetura. Enquanto isso no Brasil, e em específico no Rio de Janeiro,

o panorama oferecido pela arquitetura brasileira por volta de 1900 nada tinha de animador. Nenhuma originalidade podia ser entrevista nos numerosos edifícios recém-construídos, que não passavam de imitações, em geral medíocres, de obras de maior ou menor prestígio pertencentes a um passado recente ou longínquo, quando não eram meras cópias da moda então em voga na Europa. (BRUAND, 2010:33)

A fim de mudar o perfil da cidade, tornando-a moderna e avançada naquele início do século XX, o prefeito Francisco Pereira Passos (1836 - 1913), que governou a cidade entre 1902 e 1906, implantou uma série de medidas. Inspirado na reforma urbana promovida por Georges-Eugène Haussmann (1809-1891) em Paris, França (Fig. 46), o engenheiro civil Pereira Passos, que passou algumas temporadas naquela cidade, se empenhou em transformar a estrutura da cidade, eliminando parte do traçado urbano colonial, com suas vielas estreitas e mal iluminadas e ventiladas, e criando uma política oficialmente chamada de “civilização” e popularmente, “bota abaixo”. No centro da cidade, vários prédios foram derrubados para a abertura da Avenida Central (Fig. 47), atualmente Avenida Rio Branco, inspirada nos bulevares parisienses. Paris era o modelo a ser seguido, fonte de inspiração na arquitetura e na cultura.

Além de medidas urbanísticas, havia a necessidade de melhorar o saneamento ambiental da cidade. O médico e cientista Oswaldo Gonçalves Cruz (1872-1917) enfrentou forte resistência da população nas suas ações higienistas. As enfermidades da época, porém, demandavam ações em grande escala. O objetivo era mudar a sociedade por meio de iniciativas em diversas frentes. Inclusive aplicando leis que levassem a um comportamento entendido como mais adequado.

Na tentativa de impor ‘civilidade’ ao habitante da urbe, Pereira Passos vai emitindo, ao longo de sua gestão, uma série de proibições relativas a práticas urbanas comuns na



Fig. 46 - Vista aérea de Paris, com gabarito uniforme, vias cortando a cidade e vegetação típica da reforma urbana promovida por Georges-Eugène Haussmann.



Fig. 47 - Avenida Central, atual Avenida Rio Branco, no início do século XX. Fonte: cartão-postal.

cidade: proíbe que se cuspa na rua e nos bondes, proíbe a vadiagem de caninos, proíbe que se façam fogueiras nas ruas da cidade, que se soltem balões, proíbe a venda ambulante de loterias, de exposição de carnes à venda nas ruas, também proíbe o trânsito de vacas leiteiras na cidade e andar descalço e sem camisa. Em uma ação conjunta com tais restrições, Pereira Passos busca substituir antigas práticas urbanas por novos hábitos tidos como 'civilizados'. Desta forma, o prefeito proíbe o entrudo, substituindo-o pela batalha de flores e derruba os quiosques do centro da cidade, estimulando com a sua reforma a abertura de lojas para o chá da tarde. (AZEVEDO, 2003:62-63)

Serviços urbanos como fornecimento de gás, e de geração, transmissão e distribuição de energia elétrica são da primeira década do século passado. Antes disso os bondes eram puxados por cavalos ou burros. Em meio a tantas mudanças de costumes, havia espaço, é claro, para novas expressões de lazer e cultura.

É da década inicial do século XX o primeiro Campeonato Carioca de Futebol. Para se divertir, além do futebol, parte da população frequentava as rodas de capoeira, tanto no centro da cidade quanto nas primeiras favelas. No carnaval, havia os desfiles das grandes sociedades.

As camadas populares preferiam se divertir em blocos improvisados, que em geral terminavam em barafundas memoráveis, cordões de mascarados e ranchos. Esses últimos são fundamentais para se compreender o surgimento das escolas de samba. (MUSSA; SIMAS, 2010:11)

Em 1909 o Jornal do Brasil organiza o primeiro concurso de ranchos carnavalescos.

Nos palcos, o teatro musicado, a tragédia, a comédia, o drama moderno e a ópera faziam sucesso. Décio de Almeida Prado, porém, lembra que

Se o teatro nacional jamais soube ou teve forças para se organizar, de modo a caminhar para a frente, já o mesmo não se dirá de elencos estrangeiros em terras do Brasil. Firmou-se, nos últimos decênios do século XIX, um roteiro artístico que abrangia cidades litorâneas como Rio de Janeiro, São Paulo (graças ao porto de Santos), Montevidéu e Buenos Aires. (PRADO, 2008:142)

Essas visitas de companhias estrangeiras, da mesma forma que possibilitavam o acesso do público ao que havia de melhor do circuito internacional, foram devastadoras para os artistas locais. A diferença de qualidade desses últimos afastava o público. “Aos nacionais restavam peças de qualidade reputada inferior e de grande heterogeneidade: o dramalhão, a comédia tendente à farsa, a opereta traduzida e adaptada, a revista do ano, a mágica” (PRADO, 2008:143). A capital tinha onze teatros no ano de 1906.

É da primeira década do século passado, numa avenida recém-aberta, que o Rio de Janeiro recebe os primeiros cinemas, espaço de lazer possível graças aos avanços tecnológicos. Na Avenida Central foram inaugurados na primeira década do século XX vários cinemas. As exhibições, muitas vezes gratuitas, atraíam um grande público. Segundo José Inácio de Melo Souza,

A novidade das fitas falantes, a conjugação do fonógrafo sincronizado com a projeção pelos chronophones Gaumont instalados em alguns cinemas, dos ventiladores imprescindíveis movidos a eletricidade, destacados pela imprensa, ‘tornando suave a temperatura, por mais calamitosa que seja’, foram fatores importantes para a manutenção do público, porém havia uma exigência suplementar: a demarcação de um território voltado para os elegantes. Os cinemas da Avenida Central, da Rua do Ouvidor, até o Cinema Rio Branco, ‘fora do centro’, foram invadidos pelas ‘mais elegantes senhoras do nosso *high-life*’. Logo foi criada também a matinê da moda, na terça-feira. (SOUZA, 2002:144-145)



Fig. 48 - Exposição Nacional de 1908. Fonte: Museu Nacional.

Avanço nas áreas de saneamento básico e melhorias na infraestrutura urbana, como transportes e eletricidade, iam mudando o estilo de vida da cidade. Com isso, ela foi se afastando da fama de ser um local insalubre em que os viajantes deveriam passar ao largo. Em 1908 surgiu a oportunidade de marcar uma fase de modernização, por meio de uma Exposição Nacional (Fig. 48), celebrando um século da abertura dos portos ao comércio internacional. Ela representa mais um esforço de mudança rumo a uma cidade mais cosmopolita, se somando à abolição da escravatura, em 1888, proclamação da república em 1889 e nas reformas urbanas implementadas entre 1902 e 1906.

As exposições nacionais e internacionais eram uma vitrine do desenvolvimento do país, pois incluíam atividades industriais, manufatureiras e comerciais, instaladas em pavilhões que representavam, por meio da arquitetura, a cultura dos expositores. Segundo Margareth da Silva Pereira,

A Exposição Nacional de 1908 foi a sétima exibição nacional realizada no Rio de Janeiro. Ela representou o auge mas também o início do questionamento de um processo classificatório de países cujos parâmetros haviam sido construídos a partir de um conceito eurocêntrico de cultura. Por outro lado, ao comemorar o centenário da Abertura dos Portos ao livre comércio, ela celebrava a própria cultura capitalista e industrial que firmara suas bases durante o século XIX.

Entretanto, ela marca também uma inflexão ao propiciar a realização de um inventário do país não para ser exibido para fora de suas fronteiras, mas para os próprios brasileiros. É a partir desse 'Brasil em exposição que o país passa a ser visto de dentro e uma visão "interna" também começa a ganhar forma e, mais do que isso, a definir com mais clareza políticas consequentes para o país e suas cidades e regiões. (PEREIRA, 2010:14)

Foi o primeiro grande evento realizado após a Proclamação da República, sendo uma oportunidade de reflexão nacional a respeito das possibilidades do país após tantas mudanças, e também no avanço de uma cultura de exaltação nacionalista.

Olhar, comparar, julgar: esses atos que nos parecem tão comuns foram, na verdade, objeto de um longo e intenso processo de educação dos sentidos e, sobretudo da visão, desenvolvido particularmente ao longo do século XIX. Saber ver por imagens e sobretudo, ensinar a ver foi uma construção cultural compartilhada por diferentes sociedades no Ocidente – dentre as quais o Brasil. (PEREIRA, 2010:7-8)

Essa busca de uma identidade nacional brasileira ainda ocuparia muitos pensadores no decorrer do século XX. Segundo texto do Jornal do Commercio de 10/08/1908, “O Brasil, em summa, vai ter o ensejo de conhecer-se no conjunto de suas riquezas naturaes, de suas forças já em actividade e também em suas extraordinárias energias latentes (...)” (GOLDGERG, 2006:425).

A feira cumpriu com o objetivo de levar um milhão de pagantes em três meses. Realizada em uma área da cidade que ainda não havia sido urbanizada, a Urca. O único país convidado foi Portugal, que, assim como o Distrito Federal, Bahia, Minas Gerais, São Paulo e Santa Catarina, apresentou pavilhão próprio. A arquitetura era basicamente em estilo eclético, sendo que

o pavilhão do Distrito Federal possuía cerca de 1.100m² e fora desenhado pelo engenheiro Francisco Oliveira Passos, também autor do projeto do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. O edifício caracterizava-se pela sobriedade, e os ornamentos da fachada se limitavam a alguns relevos, destacando-se as armas municipais e o símbolo da República – uma cabeça

feminina. Uma rotunda coroava o edifício, sobre a qual se elevava uma alta cúpula transparente. Nos seus dois pavimentos foram exibidas as obras recentíssimas da administração municipal, voltadas para a educação primária e profissional, saúde, higiene e assistência pública, além de outros melhoramentos urbanos. O segundo pavimento foi reservado aos bailes e às recepções. (PEREIRA, 2010:23).

O engenheiro Francisco Oliveira Passos já havia projetado, em 1904, o prédio que simbolizaria esse momento de busca de refinamento e civilidade da então capital. A construção da majestosa sala de espetáculos, fruto de longas negociações, plantou na cidade uma referência urbana que mais de um século depois de inaugurado ainda impressiona.

Ribalta

Na segunda metade do século XIX, a arte teatral mobilizava profissionais, empresários e um grande público. No Rio de Janeiro os dois maiores teatros, São Pedro e Lírico, não tinham instalações adequadas para as demandas das companhias. Mesmo assim, a arquitetura dos edifícios marcava a paisagem da cidade.

Os edifícios teatrais construídos no final do século tinham uma identidade própria. Ainda que os teatros, enquanto instituições, mudassem constantemente de um empresário a outro, de uma companhia a outra, a própria arquitetura da casa de espetáculo ocupava um papel identificador no sentimento do público, talvez tão significativo quanto o papel da peça ou dos atores (LIMA, 2006:63)

A fim de dotar a cidade de um palco mais adequado às companhias teatrais, principalmente estrangeiras, que se apresentavam na capital,

Arthur Azevedo lançou campanha municipal para a construção de uma sede de uma companhia municipal, tal qual *Comédie Française*. “O projeto Theatro Municipal começou a tomar corpo na última década do século XIX. Coube ao dramaturgo Arthur Azevedo (1855-1908) liderar, por intermédio da imprensa, verdadeira cruzada para a construção do teatro” (ERMARKOFF, 2010:40). Tal desejo também havia sido manifestado anteriormente pelo ator e empresário João Caetano³².

Quase uma década depois, em 1903, o prefeito da cidade, Pereira Passos, iniciou a materialização desse sonho lançando um edital de concurso público para a apresentação de projetos para a construção. Tal iniciativa marcaria ainda mais a reabilitação do centro da cidade, que o prefeito implantou, por entre outras, a remoção de antigas e precárias construções para a abertura da Avenida Central. Numa de suas extremidades, na Praça Marechal Floriano, estava o terreno destinado ao novo teatro. Em mensagem à Câmara Municipal o prefeito afirmava que o empreendimento teria alcance moral e popular, “(...) servindo tanto para o deleite estético da elite urbana da cidade, como para a educação dos moradores das regiões suburbanas do Rio de Janeiro” (AZEVEDO, 2003:64).

Das sete propostas apresentadas no concurso, cujo prazo se encerrou em março de 1904, duas obtiveram o primeiro lugar. As com os pseudônimos

³² João Caetano dos Santos (1808-1863) foi ator e encenador brasileiro.

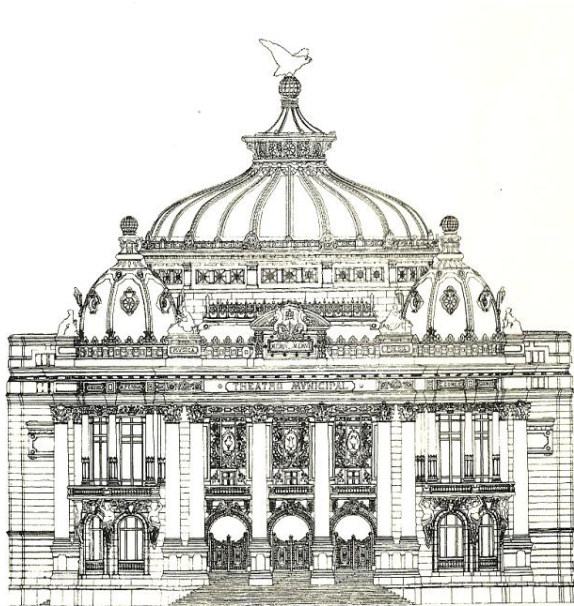


Fig. 49 - Fachada do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Fonte: FUNARTE (1996).



Fig. 50 - Theatro Municipal do Rio de Janeiro no início do século XX. Fonte: cartão-postal.

“Isadora” e “Águila”. A proposta “Águila”, após algumas modificações foi escolhida (Fig. 49 e 50) e teve seu autor revelado. Era Francisco de Oliveira Passos, formado na Escola de Engenharia de Pontes e Calçadas de Desden e filho do prefeito Francisco Pereira Passos, o que gerou forte crítica sobre a legitimidade do concurso. A proposta “Isadora” era de autoria do arquiteto francês Albert Guilbert, vice-presidente da Associação dos Arquitetos Franceses.

Como os dois projetos possuíam tipologia semelhante, e o fato de ser o filho do prefeito um dos ganhadores ter gerado acalorados debates na Câmara Municipal e na imprensa, optou-se pela fusão dos dois projetos. Em janeiro de 1905 iniciou-se a construção, que duraria somente quatro anos e meio.

Tanto a revitalização urbana quanto o prédio do teatro (Fig. 51, 52, 53, 54 e 55) se assemelhava à Paris do final do século XIX.

Na emblemática transformação que Haussmann empreendia estrategicamente em toda Paris, a Ópera era erguida no novo eixo de bulevares, que esculpam suas vias principais sobre o tecido restante da cidade medieval. Como ilha de tráfego monumental as fachadas ecléticas do monumento comandavam os olhares vindos de qualquer direção. (LIMA; CARDOSO, 2010:95)

A Ópera de Paris, atualmente denominada Ópera Garnier, teve projeto escolhido em concurso público em 1861. O vencedor, o arquiteto Charles Garnier (1825-1898), propôs um suntuoso prédio em estilo eclético, cuja tipologia também inspirou a arquitetura dos teatros de São Paulo e de Manaus.

Garnier criou um palco virtual para a performance dos rituais sociais provendo uma série de entradas, saguões, *foyers* e escadarias. Esses lugares de exibição ocupavam de fato um espaço tão grande quanto o próprio palco. Interessado em oferecer ao espectador uma variedade de perspectivas e experiências teatrais, o arquiteto transformou o público em atores caracterizados para as suntuosas exibições da ópera (LIMA; CARDOSO, 2010:98)

No Theatro Municipal do Rio de Janeiro, assim como na Ópera de Paris, há uma profusão de ornamentos aplicados por meio de esculturas e pinturas que ocultam as treliças de ferro e formam uma composição coesa e suntuosa.

Diversos artistas renomados foram convocados a participar da decoração, entre os quais Eliseu Visconti, Rodolfo Amoedo e os irmãos Bernardelli. Além desses, a comissão construtora convidou Aurélio de Figueiredo para pintar o teto sobre a escadaria nobre (...) (ERMARKOFF, 2010:66).

Essas intervenções artísticas ainda tiveram o reforço de artesãos europeus, que ficaram responsáveis pelos vitrais e mosaicos. A elaboração de obras de arte por profissionais da Europa era comum naquela época, bem como a importação de matéria-prima industrializada. Afinal o Brasil ainda demoraria a iniciar o seu processo de industrialização.

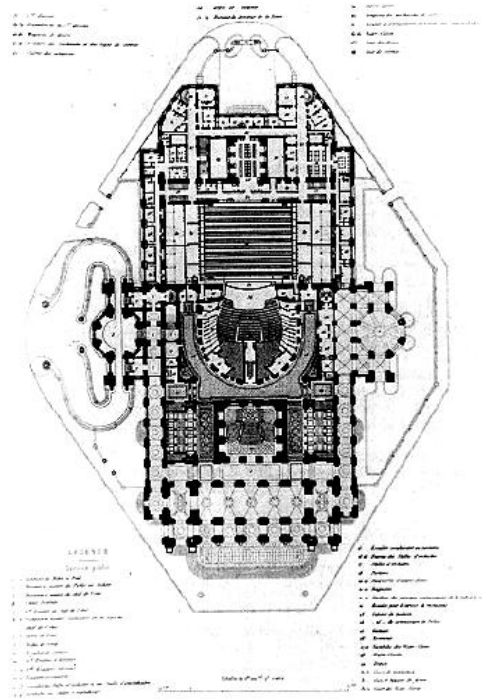


Fig. 51 - Planta baixa da Ópera de Paris, atual Ópera Garnier. Fonte: Danckwardt (2001:170).

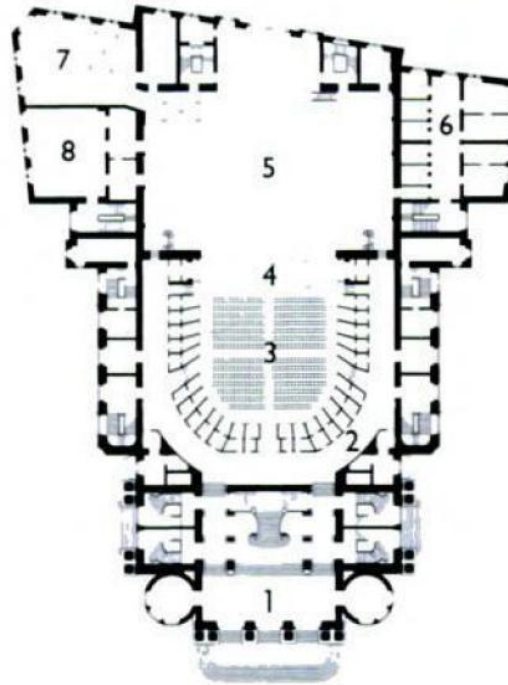


Fig. 52 - Planta baixa do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Fonte: Czajkowski (2000:31).



Fig. 53 - Ópera de Paris.



Fig. 54 - Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Foram 280 operários trabalhando em dois turnos para acelerar a finalização da obra, que só se efetivou no mandato do prefeito seguinte, Serzedelo Correa. Em 14 de julho de 1909, o prédio era inaugurado. George Ermarkoff resgata a cerimônia de inauguração do prédio:

em longo e prolixo discurso, Olavo Bilac deu uma aula sobre a história do teatro (...), assim finalizada por seu responsável: 'Mas, e esta consideração é a principal de quantas quero lembrar aqui, um teatro não é apenas um campo aberto ao exercício das ideias literárias e da crítica dos costumes.

Ele é hoje, como já era no tempo de Péricles, o lugar em que se estreitam e apuram as relações sociais, o horto moral em que se cultiva essa melindrosa planta da sociabilidade, que apenas medra em terreno de extremado trato. Em Atenas havia a ágora, onde se discutia a política e onde se combinavam os negócios, e havia a academia, onde os filósofos disqueteavam; era, porém, no teatro que os espíritos repousavam e se congrassavam adquirindo e esmerando esse hábito de convivência, esse capricho de tolerância mútua, esse polimento de costumes e de maneiras, sem os quais não pode haver nas sociedades a ordem e a harmonia em que se fundam, no estado civilizado, a alegria de viver e o prazer de trabalhar.

Esta tradição foi conservada pelo teatro através dos tempos, através de todas as moléstias e convalescenças que têm abalado o organismo da espécie, através de todas as sínopes e renascimentos que o espírito humano tem experimentado. O teatro é ainda hoje o salão nobre da cidade, o seu fórum social, a arena elegante em que se travam os torneios da moda, da graça da conversação e da cortesia.

É por isto que, a fim de enriquecê-lo de encantos, todas as artes se aliam e esforçam para servi-lo, a música multiplica as combinações harmônicas dos sons; para crescer-lhe a sedução, a dança varia as mil graças da forma e do movimento; para ataviá-lo, congregam-se a engenharia, a arquitetura, a pintura, a escultura, a marcenaria, a cerâmica, a indumentária. É que dentro dele reside toda a vida civilizada; tudo quanto ela tem de sério e de amável, de forte e de meigo, de deslumbrante e de encantador, se resume e condensa dentro dele: no palco impera o pensamento, na sala impera a beleza...

Faltava-te este palácio, cidade amada! No teu renascimento esplêndido, faltava esta afirmação do teu gênio artístico! Eu abençoo a sorte benévola que me reservou a ventura de ter sido o escolhido para entregar ao teu gozo e ao teu carinho esta casa, que é uma das mais belas joias da tua coroa de rainha! Com a vênua do Sr. Presidente da República e por ordem do Sr. Prefeito do Distrito Federal, declaro inaugurado o Theatro Municipal do Rio de Janeiro'. (ERMARKOFF, 2010:78-81)



Fig. 55 - Fachada lateral do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

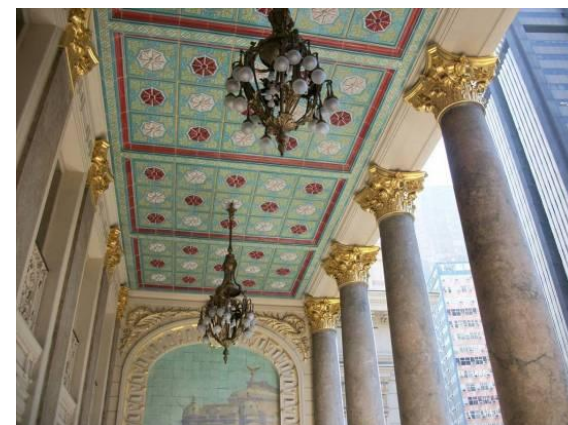


Fig. 56 - Varanda lateral do Theatro Municipal.

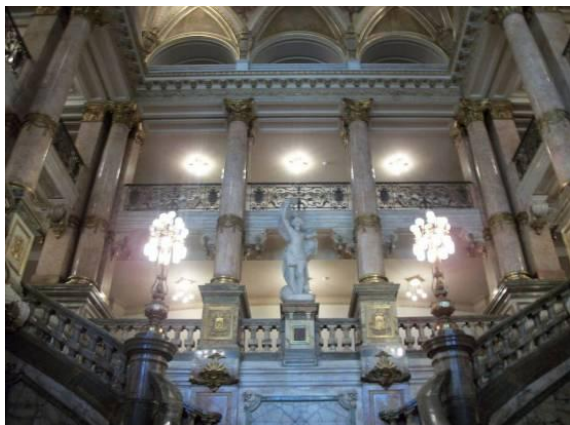


Fig. 57 - Foyer do Theatro Municipal.



Fig. 58 - Teto do foyer do Theatro Municipal.

Estava construído um local que atenderia demandas nacionais e internacionais de apresentações de companhias teatrais, óperas e dança. Porém, conforme colocado no discurso, o prédio estava mais associado à capital da república, sempre necessitada de ícones de riqueza e desenvolvimento, do que à metrópole.

Isolado das demais edificações da área, em terreno circundado por quatro logradouros, sendo um deles a própria Praça Floriano, o Theatro Municipal denotou desde a sua inauguração um significado social e cultural bem diverso daquele defendido por Artur Azevedo e prometido pelo prefeito Pereira Passos: um teatro para o povo. (LIMA; CARDOSO, 2010:113).

O prédio tem três partes principais. O *foyer*, a plateia e o palco. O amplo *foyer* (Fig. 57, 58 e 59) é composto por uma série de vestíbulos e circulações da qual se destaca a escadaria central. Logo no acesso há duas estátuas de bronze do escultor francês Raul Verlet³³, que representam a dança e a poesia. Rotundas laterais são utilizadas para descanso do público. Há bustos de Carlos Gomes, João Caetano, Arthur Azevedo, Francisco Pereira Passos e Francisco de Souza Aguiar. Nas laterais, com vista panorâmica para o exterior do prédio, há varandas (Fig. 56). Completando a área social, há no subsolo o salão Assyrio, projetado para ser um restaurante. É revestido em cerâmica esmaltada, inspirada na antiga Babilônia e possui mosaico de Gian Domenico

³³ Autorias segundo *site* do Theatro Municipal <<http://www.theatromunicipal.rj.gov.br>>, acesso em 30/04/2013.

Facchina. O teto é sustentado por colunas em estilo persa que terminam com cabeças de touro.

Há somente uma sala de espetáculos. Na sua inauguração a capacidade era de 1.739 espectadores. Atualmente, após várias reformas, a primeira em 1934, a capacidade é de 2.244 assentos. Os lugares são dispostos em plateia, com 456 lugares; tendo ao redor 22 frisas. Acima, balcão nobre com 344 lugares; 12 camarotes e cabine de luz e som. No andar superior, 500 lugares de balcão simples e acima destes, 724 cadeiras da galeria (Fig. 60). Há dois camarotes nas laterais do palco. O da esquerda é reservado ao Governador do Estado e o da direita, ao Presidente da República. O friso da boca de cena é de Elyseu Visconti. No teto, o grande lustre central com 118 lâmpadas com mangas e pingentes de cristal, circundado por pintura de Elyseu Visconti.

O Municipal é dotado de luxo e conforto, passagem obrigatória para as maiores companhias teatrais e de artistas internacionais. Sua destinação é abrigar as artes cênicas e musicais. O balé, porém, não estava no seu estatuto original, sendo incluído posteriormente. Com caixa cênica de 32 x 22m, o piso móvel permite transformações do palco e passagem que auxilia a cenografia (LIMA, 2006:82).

Externamente, se abre para a Praça Floriano Peixoto, por meio de uma escadaria que destaca os dois andares do prédio, coroado por três cúpulas

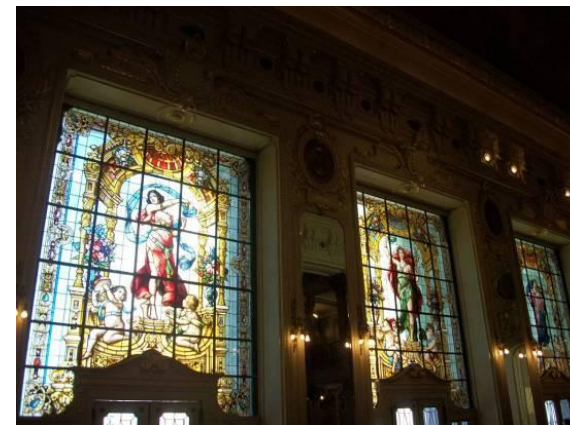


Fig. 59 - Vitrals do foyer do Theatro Municipal.



Fig. 60 - Plateia do Theatro Municipal.

em cobre. Colunas, janelas com vitrais, cornija, balaustrada, friso decorativo, esculturas de Rodolpho Bernardelli e uma imensa águia dourada – 2,80m de comprimento e 6m de envergadura em suas asas – marcam a imponência do prédio.

No primeiro ano após a inauguração, o Theatro Municipal abrigou uma companhia teatral francesa e uma italiana, um concerto de piano de um artista polonês e duas conferências de um escritor francês. Ou seja, o palco era grandioso demais para as artes cênicas da cidade. Segundo George Ermarkoff,

A vitória da campanha pela construção do Theatro Municipal não satisfaz plenamente a Arthur Azevedo, pois ele achava que o teatro era muito grande. Só se referia a ele como *O Suntuoso Palácio*, bastante apropriado aos espetáculos líricos em detrimento das comédias. Passou então a fazer campanha para a formação de uma companhia teatral própria, insistindo o máximo possível, mas sem que os donos do poder municipal lhe dessem ouvidos. (...) Teve então a ideia de que a prefeitura o vendesse para a União, destinando-se exclusivamente para os grandes espetáculos, sobretudo de companhias estrangeiras. Com o dinheiro que seria recebido pela prefeitura, construir-se-ia um teatro menor, para acomodar os dramas de menor envergadura e as comédias que, insistia, tinham de ser apresentadas em espaço adequado, favorável à interação entre os atores e o público (ERMARKOFF, 2010:62-63).

No início do século XXI o Theatro Municipal do Rio de Janeiro mantém simultaneamente um Coro, uma Orquestra Sinfônica e uma Companhia de Ballet. Além das atividades promovidas por essas unidades, recebe eventos, como premiações e shows. As artes cênicas, porém, se espalham em outros espaços da cidade. “Desde a sua inauguração, o Theatro Municipal representou para o povo um espaço elitista que transmitia ao

transeunte a ideia de um templo profano no qual o prazer e as artes deleitavam as classes privilegiadas (...)” (LIMA; CARDOSO, 2010:107).

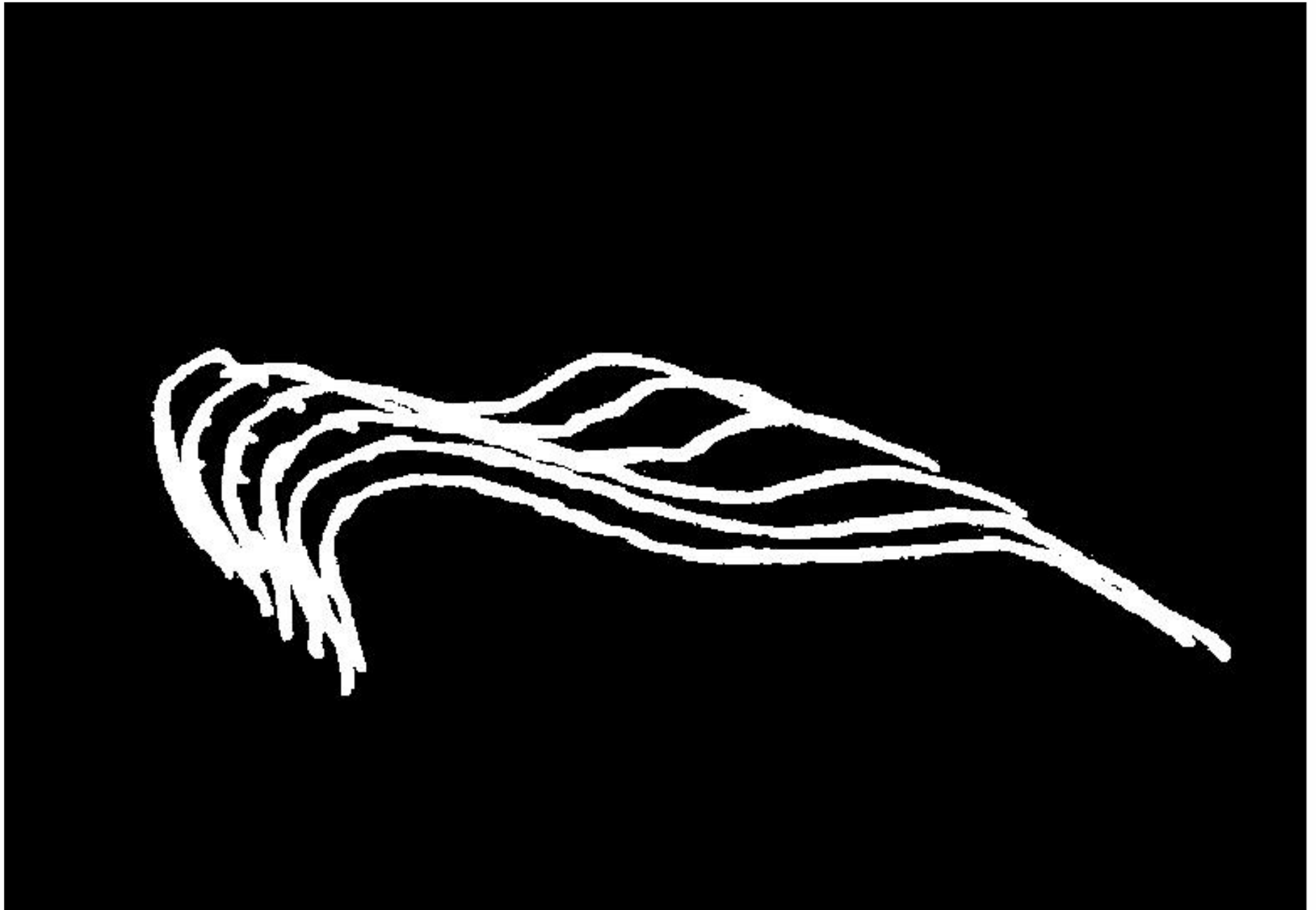
Em mais de um século de existência, o prédio passou por quatro grandes reformas. Em 1934, 1975 e 1996, quando recebeu prédio anexo. Finalmente, em 2008, fecha para grande restauro e modernização, reabrindo no ano de 2010.

Atualmente, ao cruzar com esse majestoso testemunho do início do século XX, pode-se lembrar uma época de transformações urbanas na cidade, quando o Rio queria se reinventar tornando-se mais acolhedor aos olhos do Brasil e do mundo. Desejo que continuamente perpassa a sociedade carioca e as administrações da cidade.

Foi no século passado que a cidade do Rio de Janeiro passou por uma de suas maiores transformações, quando, em 1960, a capital federal foi transferida para Brasília. E foi no próprio Rio de Janeiro que os principais nomes dessa mudança planejaram e efetivaram a construção da Nova Capital.

ATO III

**ENTRE O RIO DE JANEIRO
E BRASÍLIA**



No início do século XX surgiram, junto com o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, alguns nomes que protagonizariam importantes eventos culturais e políticos no país. Nasceram a cantora lírica Balduína de Oliveira Sayão, a Bidu Sayão (1902 - 1999); o ator Oscar Lorenzo Jacinto de la Imaculada Concepción Teresa Diaz, o Oscarito (1906 - 1970); a atriz Dolores Gonçalves Costa, a Dercy Gonçalves (1907 - 2008); a atriz Dulcina de Moraes (1908 - 1996); o paisagista e artista plástico Roberto Burle Marx (1909 - 1994); o escritor Nelson Rodrigues (1912 - 1980); o produtor de teatro Walter Pinto (1913 - 1994); e o ator Sebastião Bernardes de Souza Prata, o Grande Otelo (1915 - 1993).

Também é da primeira década dos anos 1900 o nascimento de três nomes vitais para construção da nova capital, Brasília. São eles Lucio Marçal Ferreira Ribeiro Lima Costa (Toulon, França, 27 de fevereiro de 1902 - Rio de Janeiro, 1998); Juscelino Kubitschek de Oliveira (Diamantina, 1902 - Resende, 1976); e Oscar Ribeiro de Almeida de Niemeyer Soares (Rio de Janeiro, 1907 - Rio de Janeiro, 2012). Nomes que ajudaram a construir muito do que se entende por arte, arquitetura e política no século XX.

Nos primeiros anos o Theatro Municipal acolheu diferentes programas que revelam mudanças na sociedade. Se num primeiro momento a programação privilegiava as companhias estrangeiras, em 1956 estreava a peça Orfeu da Conceição. Criada por Vinícius de Moraes e musicada por

Antonio Carlos Jobim, teve cenário elaborado por Oscar Niemeyer. Encenado pelo Teatro Experimental do Negro de Abdias Nascimento, que pela primeira vez colocava atores negros ocupando o principal palco da capital. Eram sinais de uma década marcada pelo desenvolvimentismo, pelas iniciativas modernizantes do presidente Juscelino Kubitschek e pela bossa nova.

Oscar Niemeyer, na primeira metade do século XX, em sintonia com os movimentos da arquitetura internacional, reinterpreto o modo de fazer a arquitetura e já no início de sua carreira obteve reconhecimento por participar da equipe do projeto do Ministério da Educação e Saúde³⁴. O prédio contaria com um auditório diferente do que efetivamente foi construído. Numa proposta de Niemeyer para esse espaço estão presentes as curvas que se tornariam características do arquiteto. As mudanças na arte, arquitetura e política daquela época foram intensas.

Um novo século

A primeira metade do século XX foi marcada pelas duas guerras mundiais, 1914-1918 e 1939-1945, e pela recessão econômica mundial, simbolizada pela quebra da bolsa de Nova York em 1929.

³⁴ Na abertura do Ato II, Fig. 61 - Croqui (negativo) do Auditório do Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1948, Oscar Niemeyer. Fonte: Papadaki (1950:197).

Entre 1929 e 1930 alterou-se radicalmente a situação política e econômica do Brasil. A recessão mundial abateu em cheio a economia cafeeira, dificultando as longas estadias dos ricos fazendeiros na Europa. Em outubro de 1930, uma revolução pôs fim a quatro décadas de regime republicano controlado por oligarquias políticas regionais, sob hegemonia da burguesia do café de São Paulo, desencadeando um processo de centralização do poder. (DURAND, 1991)

Na política nacional a sequência de presidentes eleitos após a proclamação da república em 1889 foi interrompida em 1930, quando, por meio de uma revolução, Getúlio Vargas iniciou governo que duraria até 1945. Neste mesmo ano, terminaria a Segunda Guerra Mundial, que impactou na cultura e economia do mundo e deixou rastro de cerca de 60 milhões de mortos.

Nesse período a referência cultural do mundo ocidental se deslocou da França para os Estados Unidos, país cuja música, cinema, economia, política e mídia influenciariam cada vez mais. Mas foi na Europa que surgiu o que se entende por modernidade, conceito que tem raiz no século XVII, quando a renascença europeia fez com que o mundo fosse visto de uma maneira mais racional e objetiva. Segundo José Teixeira Coelho

(...) moderno é termo dêitico, termo que designa alguma coisa mostrando-a, sem conceituá-la; que aponta para ela mas não a define; indica-a, sem simbolizá-la. Moderno é assim, um índice, tipo de signo que veicula uma significação para alguém a partir de uma realidade concreta em sua situação e na dependência da experiência prévia que esse alguém possa ter tido em situações análogas (...). (COELHO, 2005:13-14)

Assim, o lento processo de mudanças de paradigmas tem resultados na arquitetura com as obras e conceitos propostos por Charles-Edouard Jeanneret-Gris, conhecido como Le Corbusier (1887-1965), que

“simplificou a arte de construir adaptando-a ao desenvolvimento industrial da época” (LIMA, 2006:110). A arquitetura na virada do século XIX para o XX incorporava uma série de elementos da história da arte. O estilo eclético estava em voga e iria se desdobrar ainda para o *art nouveau*, carregado de referências a elementos da natureza. Talvez por um movimento pendular na história, de uma maneira mais clássica ou mais barroca de realizar arte, como pregava Heinrich Wölflin, a arquitetura passou a exaltar a racionalidade e a banir o decorativo. As cidades europeias arrasadas após a Primeira Guerra criaram uma oportunidade e necessidade de reconstrução. A arquitetura desse novo momento surgiria de um contexto em que a rapidez na eliminação das cicatrizes da guerra era necessária. Na arquitetura, diretrizes desse novo modo de fazer pensar e construir foram pregadas por Le Corbusier nos seus “cinco pontos da nova arquitetura”, publicado em 1926. São eles: a planta livre, a fachada livre, *pilotis*, o terraço-jardim e as janelas em fita. A preocupação em criar uma nova arquitetura se traduzia em eventos como a Weissenhofsiedlung (Fig. 62), exposição de arquitetura moderna realizada no ano de 1927 em Stuttgart, Alemanha, ou os Congressos Internacionais da Arquitetura Moderna, CIAM, do francês *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne*. Nesses congressos eram



Fig. 62 - Prédio de Le Corbusier para a Weissenhofsiedlung, evento que contou com vários arquitetos e que estabeleceu - ou deu visibilidade a - um novo tipo de arquitetura.

apresentadas diretrizes que a arquitetura e o urbanismo deveriam seguir, como as presentes na Carta de Atenas³⁵. Para Eneida de Almeida,

Uma avaliação geral do texto permite destacar o foco das principais preocupações enfrentadas naquele momento: os aspectos legais, os técnico-construtivos e os princípios norteadores da ação de conservação. O documento declara a necessidade de criação e fortalecimento de organizações nacionais e internacionais, de caráter operativo e consultivo, voltadas à preservação e restauro do patrimônio. Recomenda a criação de legislação normativa em nível nacional, que encontre respaldo e ressonância nos fóruns internacionais. A importância da legislação é, sobretudo, para garantir a prevalência do direito coletivo sobre o individual e, ao mesmo tempo, mediar eventuais conflitos de interesses, de modo a encontrar a menor resistência possível aos sacrifícios impostos aos proprietários de bens tombados. (ALMEIDA, 2010:9-10)

Tal documento iria influenciar o urbanismo daquela época e também ações preservacionistas implantadas em vários países. Quanto à expressão “moderno”, ela é utilizada para designar a nova visão de mundo que se apresentava principalmente no início do século passado. Estava relacionado com uma nova forma de abordar questões técnicas e estéticas.

Quanto à técnica, a utilização de estruturas independentes de metal ou concreto armado possibilitava o uso de paredes apenas para o fechamento de ambientes – e não mais como elemento de suporte. Lucio Costa, no texto “Razões de uma Nova Arquitetura”, de 1934, aponta a importância dessa separação de funções – da parede e do suporte – e o quanto essa característica técnica permitiu a criação de “uma nova arquitetura”. A

³⁵ Documento que estabelece critérios para a gestão e organização das cidades e que foi elaborado no IV CIAM, em 1933, e publicado somente em 1941.

independência propiciou uma nova relação entre cheios e vazios devido à possibilidade de recuo da estrutura e a criação de fachadas livres. Não havia mais necessidade de paredes autoportantes. Não fazia sentido realizar uma arquitetura que utilizasse materiais de fechamento pesados, seguindo uma lógica já ultrapassada. Apesar de esse salto ter sido possibilitado pela técnica construtiva – a estrutura independente –, Lucio Costa frisa:

todos, porém, de acordo com o seguinte princípio essencial: a arquitetura está além – a tecnologia é o ponto de partida. E, se não podemos exigir de todos os arquitetos a qualidade de artistas, temos o direito de reclamar daqueles que não o forem, ao menos a arte de construir. (COSTA, 1995:114)

Para ele, arquitetura moderna está relacionada com elegância, clareza e simplicidade. Em uma complementação, datada de 1991, ao texto original, arremata:

depois de uma coisa, vem outra; ser moderno é — conhecendo a fundo o passado — ser atual e prospectivo. Assim, cabe distinguir entre moderno e 'modernista', a fim de evitar designações inadequadas.

A arquitetura dita moderna, tanto aqui como alhures, resultou de um processo com raízes profundas, legítimas e, portanto, nada tem a ver com certas obras de feição afetada e equívoca - estas sim, 'modernistas'.

Ao contrário do que ocorreu na maioria dos países, no Brasil foram justamente aqueles poucos que lutaram pela abertura para o mundo moderno, os que mergulharam no país à procura das suas raízes, da sua tradição, tanto em São Paulo nos anos 20, como no Rio, em Minas, sul e nordeste nos 30, propugnando pela defesa e preservação do nosso passado válido. (COSTA, 1995:116)

No Brasil um importante fato cultural do início do século foi a Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo. Dela participaram nomes como

Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Víctor Brecheret, Anita Malfatti, Menotti Del Pichia, Heitor Villa-Lobos, Tácito de Almeida e Di Cavalcanti.

Para Evelyn Furquim Werneck Lima, a Semana de Arte Moderna, porém, pouco promoveu a renovação da arquitetura, pois seus valores nacionalistas ocasionaram um renascimento do estilo colonial. A semente do que viria a ser a arquitetura moderna brasileira foi trazida por Le Corbusier na ocasião de sua visita ao Brasil, quando estava a caminho de Buenos Aires, em 1929 (LIMA, 2006:109). A visibilidade de um movimento nacionalista nas artes impulsionou, em âmbito institucional, a criação, em 1937, do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, SPHAN, posteriormente chamado de Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN. Nessa época o ensino acadêmico de arquitetura estava finalizando uma fase de profissionalização.

O ensino acadêmico do ofício da arquitetura e do urbanismo se consolidou no começo do século XIX, fruto de longo percurso, iniciado na proclamação da Independência, em 1822, quando foram criadas, no país, instituições para formação de artesãos, artistas, arquitetos e engenheiros. Só no século XIX uma missão de artistas franceses colaborou, mesmo sem apoio institucional durante alguns anos, para a formação de arquitetos. Entre 1826 e 1850, cinquenta arquitetos terminaram o curso. Na passagem ao século XX, porém, a intensa industrialização e urbanização

das metrópoles criou uma demanda por profissionais, principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, que elevou o número de arquitetos formados de três, entre 1890 e 1900, para 450 em 1929 (DURAND, 1991).

Coincidiu que essa consolidação da formação do profissional de arquitetura ocorreu no momento da sistematização do que viria a ser considerada a arquitetura moderna. No Brasil, o arquiteto Gregori Warchavchik³⁶, após estudar em Roma, realizou a primeira manifestação da arquitetura moderna em São Paulo quando publicou o artigo “Acerca da Arquitetura Moderna” no correio da manhã de 1º de novembro de 1925. Nele prega uma arquitetura racional baseada na lógica, e não na imitação da construção em algum estilo (LIMA, 2006:115). Na Europa, Le Corbusier funda em 1919 a revista *L'Esprit Nouveau*; em 1928, participa do I Congresso Internacional de Arquitetura Moderna, CIAM, em La Sarraz, Suíça, em 1929 constrói a Villa Savoye, em Poissy, nos arredores de Paris, síntese dos seus cinco pontos de uma nova arquitetura e ainda publica o primeiro volume das suas Obras Completas (1910-1929) (DURAND, 1991). É no ano de 1929 que Oscar Niemeyer iniciou o curso de arquitetura na Escola Nacional de Belas Artes, onde se formou engenheiro arquiteto.

³⁶ Gregori Ilych Warchavchik (1896-1972) foi um arquiteto da primeira geração da arquitetura moderna no Brasil.

Niemeyer, Costa e Kubitschek

Oscar Niemeyer de Almeida Soares Filho nasceu em 15 de dezembro de 1907 na cidade do Rio de Janeiro. A sua infância e formação foi, ainda, em uma sociedade de tradição colonial, com papéis sociais binários, estabelecidos por uma sociedade pré-moderna, separadas como “senhor e empregado, masculino e feminino, aristocrata e homem do povo, artista e artesão” (UNDERWOOD, 2010:21). Segundo José Carlos Durand,

(...) Niemeyer é neto, por parte de mãe, de um ministro do Supremo Tribunal Federal e de uma grande proprietária de terras e de escravos. Seu pai, que trazia Soares por nome de batismo, ficou órfão aos cinco anos e foi criado por um tio, o engenheiro Carlos Conrado Niemeyer, de quem Oscar adotou o sobrenome. Apesar da posição social relativamente modesta do pai (dono de uma gráfica), quando comparada à da família da esposa, a proteção material e moral que recebeu desta proporcionou aos filhos uma situação de vida confortável, tal como aparece nas memórias de infância do arquiteto.

Após um secundário em escola religiosa, Niemeyer cursou arquitetura na ENBA entre 1929 e 1934. Não há registro de experiência de viagem à Europa, nem de alguma particular erudição em artes. Seu desempenho como estudante passa em silêncio, mencionando-se apenas que a ajuda ao pai nos negócios pouco tempo deixava para estudos. Dada a importância de um estágio prático junto a algum profissional reconhecido, a iniciativa de se oferecer a Costa como colaborador ganha realce na narrativa de seu início de carreira. O caráter voluntário e não remunerado dessa colaboração, tratando-se de alguém já na condição de pai de família, será mencionado como expressão de autoconfiança na ‘vocação’, embora, por outro lado, sinalize uma clara condição de privilégio econômico. (DURAND, 1991)

Esse aventado privilégio econômico revela uma condição familiar propícia à especulação intelectual e às artes. Niemeyer frequentou a Escola Nacional de Belas-Artes, ENBA, no Rio, em uma época em que os projetos e as técnicas construtivas eram atividade de engenheiros civis e construtores. Na arquitetura,

já bastante adiantado o século XX, os artistas brasileiros ainda imitavam estilos europeus em uma tentativa de formar uma ordem nova e moderna que pudesse apagar da memória coletiva as barbaridades expostas do seu embaraçoso passado colonial (UNDERWOOD, 2010:22-23)

Mas Oscar Niemeyer, talvez pela já presente vontade de criar o novo, talvez pela afinidade com a cidade do Rio de Janeiro, – suas montanhas, mar e curvas – ou ainda pela influência de Lucio Costa, se afastou dessa mera imitação de padrões europeus.

Lucio Costa nasceu em 1902 em Toulon, na França, durante missão do pai, almirante da Marinha brasileira. A família retornou ao Brasil entre 1910 e 1914 e, após, voltou a residir na França. A educação de Lucio Costa se deu na França e na Suíça. A Primeira Guerra Mundial impeliu o retorno ao Brasil em 1916. No ano seguinte ingressou na Escola Nacional de Belas Artes, ENBA, onde se diplomou engenheiro arquiteto em 1922. Já formado, prosseguiu os estudos de arquitetura por conta própria na Europa (Itália e França), nos anos de 1926 e 1927, e em Minas Gerais, em 1928. Em 1931 foi nomeado diretor da ENBA, posto que ocupou de janeiro a setembro, e projetou unidade de habitação para operários na Gamboa, junto com Gregori Warchavchik (DURAND, 1991).

Apesar da formação da ENBA ser direcionada à arquitetura neoclássica e de Lucio Costa ter realizado projetos neocoloniais no início da sua carreira profissional, ele aderiu à arquitetura moderna. No período em que exerceu o cargo de diretor da Escola, durante a época da revolução política de

Getúlio Vargas, promoveu a atualização do currículo da Academia, dando espaço para o que viria a ser a arquitetura moderna Brasil. Havia, porém, a preocupação de integrar esse novo modo de fazer arquitetura às heranças coloniais. David Underwood entende que

a arquitetura colonial brasileira continha as sementes da verdade para o estilo moderno que ele imaginava: a construção honesta, a unidade de volume e a integridade formal das edificações coloniais – para não mencionar sua adequação ao ambiente tropical e suas qualidades escultóricas – fizeram-no incentivar sua preservação por meio do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e explorar suas qualidades em seus próprios projetos. (UNDERWOOD, 2010:28)

Oscar Niemeyer realizou estágio não remunerado primeiro, junto ao escritório conjunto de Gregori Warchavchik e Lucio Costa e, após, no escritório de Lucio Costa. Essa época já propiciou contato com programas de grande porte e também com diversos arquitetos que, como ele, desejavam produzir algo diferente. “O direcionamento dado por Lucio Costa, no exato momento em que Niemeyer começa seus estudos de arquitetura, ofereceu aos jovens arquitetos brasileiros uma clara escolha entre o velho e o novo” (UNDERWOOD, 2010:27).

Além disso, houve a possibilidade de contato com o já internacional Le Corbusier. Em 1935 realizou o projeto, não edificado, da Cidade Universitária do Rio de Janeiro, em colaboração com Affonso E. Reidy, Carlos Leão, Firmino Saldanha, José S. Reis, Jorge Moreira e Angelo Bruhns, tendo Le Corbusier como consultor. Em 1936 projetou a sede do Ministério da Educação e Saúde, em colaboração com Affonso E. Reidy,

Carlos Leão, Jorge Moreira e Ernani Vasconcellos, tendo, mais uma vez, Le Corbusier como consultor (DURAND, 1991). Essa conjunção de fatores vai criando um repertório arquitetônico prático e teórico que seria utilizado já nos primeiros projetos que realizou fora do escritório de Lucio Costa.

A primeira visita de Le Corbusier ao Brasil ocorreu em 1929, quando ele foi ao Rio de Janeiro e São Paulo, em viagem iniciada em Buenos Aires. O convite da viagem à América do Sul partiu da escritora argentina Victoria Ocampo. No Brasil ele foi ciceroneado pelo fazendeiro de café e escritor Paulo Prado, que havia patrocinado, em 1922, a Semana de Arte Moderna (DURAND, 1991). Em 1936 voltou ao país, na condição de consultor do Ministério da Educação e Saúde.

O prédio do Ministério da Educação e Saúde (Fig. 63), projeto de 1936-1943 no Rio de Janeiro, foi feito a partir da proposta de Le Corbusier, e sob sua consultoria, levando em conta os seus cinco pontos de uma nova arquitetura: *pilotis*, planta livre, fachada livre, pano de vidro e terraço-jardim. A equipe formada por Oscar Niemeyer, Lucio Costa, Carlos Leão, Affonso Eduardo Reidy, Jorge Moreira e Ernani Vasconcelos³⁷ ajustou sutilmente esses pontos adaptando-os ao que se tornaria a marca distintiva da arquitetura moderna brasileira, "(...) elevando a altura dos

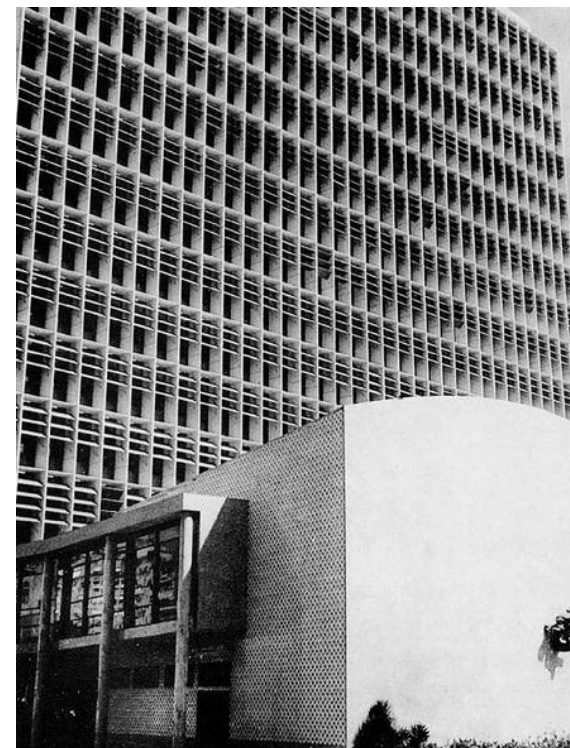


Fig. 63 - Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, projeto de 1936-1943. Fonte: FON.

³⁷ O grupo inicialmente previsto por Lucio Costa era composto por mais três arquitetos, Carlos Leão, Jorge Moreira, Affonso Reidy, sendo logo ampliado para seis membros (BRUAND, 2010:82). Integraram o grupo Ernani Vasconcellos, a pedido de Jorge Moreira, e o ajudante de Lucio Costa, Oscar Niemeyer.

pilotis e tornando os *brise-soleils* móveis, conferiu ao edifício uma qualidade mais livre, leve e dinâmica que se tornaria marca distintiva do seu trabalho futuro” (UNDERWOOD, 2010:38).

A equipe de elaboração do projeto

(...) apelou desde o início para o pintor Cândido Portinari, os escultores Bruno Giorgi, Antônio Celso e Jacques Lipchitz, o arquiteto-paisagista Roberto Burle Marx, abrindo desta forma caminho para uma colaboração que iria revelar-se frutífera não apenas no caso específico, como também futuramente. (BRUAND, 2010:93)

Era a continuidade da presença de intervenções artísticas na arquitetura, agora sob uma ótica moderna (Fig. 64). Da coordenação inicial de todo o processo feita por Lucio Costa, se destacavam os nomes de Le Corbusier e Oscar Niemeyer. O Ministério foi o primeiro projeto edificado de Oscar Niemeyer, um prédio “admirado universalmente, publicado em todas as grandes revistas de arquitetura, tornou-se um símbolo nacional habilmente explorado pelo governo brasileiro na propaganda interna e externa” (BRUAND, 2010:93). Obra que reinterpreta a arquitetura brasileira, deixando-a em sintonia com a arquitetura contemporânea da época. Nesse início de carreira profissional

a ascensão de Niemeyer foi fulgurante. Apaixonado por sua profissão, não vacilou em enfrentar sacrifícios financeiros para poder trabalhar ao lado de Lucio Costa. A seguir mostrou determinação ao praticamente impor sua incorporação à equipe do Ministério e desenvolveu grande atividade participando de vários concursos, elaborando diversos projetos, publicados com regularidade na revista P.D.F., órgão da prefeitura carioca dedicado à divulgação da nova arquitetura. A primeira oportunidade de afirmação foi a Creche Obra do Berço, construída em 1937, (...) a obra distinguiu-se por um jogo hábil de volumes simples, uma surpreendente pureza nas proporções de todos os elementos e uma

certa leveza – que já prenunciavam as qualidades pelas quais Niemeyer iria impor sua profunda originalidade. (BRUAND, 2010:105)

Os princípios da arquitetura moderna sistematizada na Europa já estavam sendo assimilados e transmutados em uma nova arquitetura que surgia a partir das pranchetas de Oscar Niemeyer e Lucio Costa. O próximo grande projeto seria para um prédio em Nova York.

O Pavilhão do Brasil para a Feira Internacional de Nova York, em 1938, foi escolhido por meio de concurso. A proposta vencedora foi a de Lucio Costa, que abriu mão do projeto em favor do segundo colocado, Oscar Niemeyer. David Underwood considera o Pavilhão do Brasil na Feira Internacional de Nova York, parceria de Niemeyer e Lucio Costa em 1939, a primeira grande adaptação brasileira do Estilo Internacional (UNDERWOOD, 2010:52). Assim, “Lucio Costa não acatou o resultado, sendo autorizado pela comissão a elaborar um novo projeto, em parceria com Oscar Niemeyer (...) que contou com a colaboração do arquiteto americano Paul Lester Wiener” (BRUAND, 2010:105-106). Numa mudança de posições, habilmente Lucio Costa passou de participante a definidor do projeto que seria construído.

A repercussão positiva do projeto do Ministério da Educação e Saúde e do Pavilhão do Brasil na Exposição Internacional de Nova York levou a um convite do governador de Minas Gerais, Benedito Valadares, para que Niemeyer realizasse o projeto do Grande Hotel de Ouro Preto. O prédio,



Fig. 64 - *Pilotis* do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, com painel de Candido Portinari.

projetado em 1938, foi inaugurado em 1944. Instalado em terreno íngreme, a proposta teve o desafio de inserir uma nova edificação em um sítio histórico com construções do século XVIII. O Hotel de Niemeyer opta em evidenciar as diferenças arquitetônicas, deixando claro, por meio da tipologia adequada, que o prédio foi construído em uma época diferente das construções do entorno.

O livre trânsito de Oscar Niemeyer entre a intelectualidade do Rio de Janeiro garantia que o arquiteto tivesse contato com artistas e intelectuais da época, como Rodrigo Melo Franco de Andrade (1898 – 1969), jornalista, crítico, historiador de arte e escritor que esteve à frente do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, SPHAN, atual IPHAN, da sua fundação em 1937 até 1967. A boa repercussão dos seus primeiros projetos também o colocou em evidência e despertou o interesse da área executiva do governo na contratação de seus serviços.

Em 1940 Oscar Niemeyer recebeu a encomenda do prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek, para que desenvolvesse projetos para um complexo de lazer no bairro da Pampulha, em Belo Horizonte, MG. Constariam no complexo: uma igreja dedicada a São Francisco de Assis (Fig. 65), um cassino, um iate clube, uma casa de baile (Fig. 66) e restaurante, uma casa de férias para o prefeito e um hotel, que não foi

edificado. Na década de 1960 Niemeyer recordou esse encontro com Kubitschek:

Nosso primeiro encontro ocorreu em 1940, quando, em companhia do meu velho amigo Rodrigo Melo Franco de Andrade, fui procurá-lo em Belo Horizonte para conversarmos sobre o projeto do Cassino da Pampulha. Conversa que não posso esquecer, principalmente quando ele – com o mesmo dinamismo de hoje – me pediu que elaborasse o projeto para o dia seguinte, desejo que atendi, desenhando-o à noite no quarto do antigo Grande Hotel, onde me hospedara. (NIEMEYER, 2006:16).

O médico Juscelino Kubitschek de Oliveira (1902 – 1976) foi prefeito de Belo Horizonte (1940-1945), governador de Minas Gerais (1951-1955), e presidente do Brasil (1956-1961). Afeito a empreendimentos de caráter desenvolvimentistas, planejava dotar a cidade de áreas de lazer a alguns quilômetros do centro de Belo Horizonte. A iniciativa era criar um novo bairro a partir da implantação de prédios destinados à alta classe social – neutralizada pela presença de um salão de bailes para uso das classes populares. Assim,

como observou Mário Pedrosa, tratava-se de um capricho semelhante às 'loucuras' que os príncipes do século XVIII mandavam construir, mas não se tratava de uma manifestação arcaica contraditória com o espírito atual; pelo contrário, era uma manifestação típica do estado e das aspirações da sociedade brasileira de meados do século XX. (BRUAND, 2010:09)³⁸

O conjunto resultou em formas autônomas, livres e inovadoras, que, no entanto, tem um caráter de conjunto e está em harmonia com o local, uma lagoa artificial. A equipe de projeto da Pampulha contava, também,



Fig. 65 - Igreja de São Francisco, Pampulha, Belo Horizonte, projeto de 1942.



Fig. 66 - Casa do Baile, Pampulha, Belo Horizonte, projeto de 1942.

³⁸ Mário Xavier de Andrade Pedrosa (1900-1981) foi um crítico de arte e literatura que sistematizou o que se entende por crítica de arte moderna brasileira.

com os nomes do engenheiro de estruturas Joaquim Cardoso, o paisagista Roberto Burle Max e os artistas Candido Portinari e do artista Paulo Werneck (1907-1987).

A proposta de Niemeyer teve repercussão imediata. O uso intenso da linha curva, em especial na capela de São Francisco de Assis, foi apresentado como sinal inequívoco de sua 'liberação' em relação à 'influência' de Le Corbusier e da arquitetura 'ortogonal' do movimento moderno. Ao mesmo tempo, a independência conceitual atribuída às formas da Pampulha foi celebrada como a fundação de uma arquitetura propriamente brasileira, caracterizada antes de tudo por curvas 'leves e sensuais'. (DURAND, 1991)

A primeira igreja moderna edificada, a de São Francisco de Assis, de tão original, sofreu recusa da igreja católica em sua utilização. Só foi utilizada no fim da década de 1950. Para David Underwood

a igreja de São Francisco é a mais inovadora e ao mesmo tempo a mais barroca das edificações da Pampulha – barroca por sua concepção escultórica e unidade espacial e estrutural; inovadora pela apropriação que ali se faz, para fins religiosos, da parábola, uma forma usada até aquele momento apenas em estruturas de engenharia (...). (UNDERWOOD, 2010:58)

O complexo reafirma o talento do arquiteto em apresentar propostas atípicas que repercutissem positivamente junto à crítica especializada e à sociedade. Algo conveniente quando o contratante é o governo. Na Casa do Baile da Pampulha, em 1942, Niemeyer propôs pela primeira vez a marquise curvilínea de concreto como elemento definidor do espaço. Tal tema seria retomado, numa escala maior, no Projeto do Parque Ibirapuera, em São Paulo, em 1951. A produção arquitetônica desse período, segundo Yves Bruand, "(...) caracteriza-se por sua leveza, audácia e graça, aliadas a uma grande força de expressão" (BRUAND,

2010:115). Na sequência da Pampulha, Niemeyer projetou o Teatro Municipal de Belo Horizonte em 1941, obra interrompida logo após o seu início. O atual teatro da cidade, o Palácio das Artes, surgiu por uma reformulação do projeto e não segue projeto de Niemeyer.

Nos anos seguintes sua produção tomava ainda mais fôlego, pois recebeu mais encomendas de mais projetos de grande porte. Entre as décadas de 40 e 50, destacam-se a sede da Organização das Nações Unidas, ONU, (1947), em Nova Iork, e o edifício COPAN (1951) e o Conjunto Ibirapuera (1951), ambos em São Paulo (Fig. 67). Já consagrado, no fim dos anos 50 viria a oportunidade única de ser o principal arquiteto da nova capital do país.

Em 1956 Juscelino Kubitschek iniciou seu mandato de presidente da república, com uma plataforma desenvolvimentista sistematizada no seu Plano de Metas, que previa avanços nas áreas de energia, transportes, alimentação, indústria de base e educação. Além desses cinco itens havia a meta-síntese: a construção de uma nova capital, Brasília.

A Nova Capital

No jogo de interesses políticos do Brasil na primeira metade do século XX, desenvolvimentistas e liberais apresentavam diferentes visões de mundo. Desenvolvimentistas identificavam o grupo que defendia a ampla e forte



Fig. 67 - Oca, integrante do Conjunto Ibirapuera, São Paulo, projeto de 1951.

presença do governo na sociedade. Incentivavam a interiorização e uma postura mais protagonista na economia mundial. Os liberais, por sua vez, entendiam que a maior parte da população deveria permanecer na faixa litorânea, mantendo os mercados em que já estava instalada. Além disso, acreditavam que a economia nacional deveria servir de base para a produção de países já industrializados. Juscelino Kubitschek, com seu espírito empreendedor, encampou a ideia de transferência da capital e, apesar da resistência de parte da classe política e da sociedade, fixou a transferência da capital para 1960. Mesmo com interesses antagônicos, desenvolvimentistas – com seu desejo de efetiva ocupação do país –, e liberais da região de Goiás, que viram na implantação da nova capital a possibilidade de valorização das suas terras, acolheram a missão de construção da cidade. Para Kubitschek, que já havia mostrado seu espírito urbanístico empreendedor na Pampulha, a construção de uma nova capital, que se chamaria Brasília, representaria um marco do seu tempo.

Para Frederico de Holanda

A transferência de uma capital nacional para uma nova cidade, especialmente construída para esse fim, é um grandiloquente gesto social, mas, principalmente, espacial. Trata-se de um radical rearranjo físico de determinados agentes sociais, precisamente aqueles diretamente relacionados com o processo de tomada de decisões no âmbito nacional. Esses agentes estão, a partir de agora, concentrados em uma porção especializada de território fisicamente separados da sociedade maior que supostamente governam. Mais ainda: outras categorias de agentes sociais são significativamente excluídas de tal território. (HOLANDA, 2002:31)

Segundo o cônsul Rafael de Sá Barbosa,

a necessidade de interiorização da capital é tão antiga, que, através de toda a história do Brasil, da Colônia à República, é possível acompanhar o fio dessa ideia, que às vezes desaparece na trama, e às vezes ressurge, mas jamais se rompeu. (BARBOSA, 1960:29)

O projeto de novas capitais tem em Washington, nos Estados Unidos, um referencial significativo. Ela foi criada na última década do século XVIII. Também se pode citar Camberra, na Austrália, projetada em 1911, e Nova Délhi, na Índia, projetada em 1912. No Brasil, até então, havia dois exemplos de capitais regionais projetadas: Belo Horizonte, de 1894, e Goiânia, de 1936 (BRAGA, 1999:10). O mesmo sítio onde Brasília foi construída já abrigou outros projetos não executados: a cidade de "Planópolis" (1791), de autor desconhecido; a "Futura Capital Federal do Brasil" (1938), da urbanista Carmem Portinho; e "Vera Cruz", do engenheiro José Oliveira Reis e arquitetos Raul Penna Firme e Roberto Lacombe (SCHLEE; COSTA, 2006:7).

A nova capital marcaria nova efeméride, iniciada no século XVI. Em 1549 é fundada Salvador, primeira capital da Colônia. Em 1575, a cidade do Rio de Janeiro, fundada dez anos antes, já se torna um local estratégico para o governo mais ao sul do país. Em 1763, o Rio de Janeiro tornou-se sede do Vice-reino do Brasil e a capital da colônia. Continuará sendo capital nas diferentes estruturas políticas, até o início da epopeia da construção de Brasília, no final dos anos 50.

Seguindo determinações já presentes nas constituições brasileiras de 1891³⁹ e de 1934, Juscelino Kubitschek, eleito em 1955 e empossado em 1956, foi o responsável por viabilizar esse antigo projeto nacional. Para Amancio Williams,

relativamente à oportunidade da mudança da capital do Brasil, posso dizer que na América do Sul se observam e se diferenciam claramente dois períodos de civilização. O primeiro, pré-colombiano, com um sistema de transporte a pé ou em lombo de Ilhama, concentra sua cultura no maciço andino. O segundo, descobrimento e conquista, com um sistema de barcos e navios, concentra sua cultura na parte marítima e fluvial do continente. Cidades como São Paulo, Caracas e Córdoba cresceram fabulosamente nos últimos anos graças à aviação.

A construção da nova capital no interior do Brasil corresponde à oportunidade que oferece esse terceiro período que se inicia. Brasília pode ser o começo de uma corrente que leve o mundo a utilizar para sua sociedade os novos conhecimentos, é uma grande experiência e uma grande realização que poderá servir de chispa inicial (WILLIAMS, 1959:3).

Para realizar o projeto da cidade, Juscelino Kubitschek convidou Oscar Niemeyer. Daquela época, Niemeyer relembra que começou a pensar na Nova Capital

quando Juscelino Kubitschek, descendo do seu carro na Estrada da Gávea, parou no meu portão e, levando-me para a cidade, expôs o problema. Minha primeira reação correspondeu ao interesse que essa obra representava, interesse profissional e afetivo, pois via nela empenhado o velho amigo a quem me ligavam outros trabalhos, outras dificuldades e uma antiga e fiel amizade. Daí em diante passei a viver em função de Brasília. (NIEMEYER, 2006:8)

Ele, porém, aceitou realizar apenas os projetos dos prédios governamentais, sugerindo que o projeto urbanístico fosse escolhido por

³⁹ A Constituição de 1891 estabelecia: "Art. 3º - Fica pertencendo à União, no planalto central da República, uma zona de 14.400 quilômetros quadrados, que será oportunamente demarcada para nela estabelecer a futura capital federal. Parágrafo único - Efetuada a mudança da Capital, o atual Distrito Federal passará a constituir um Estado".

meio de concurso. A escolha de projetos por concurso público para obras públicas relevantes era posição defendida pelo Instituto dos Arquitetos do Brasil, IAB, desde sua criação, em 1921. Isso restringiria o mercado aos profissionais legalmente habilitados e colaboraria para a criação de uma normalização dos procedimentos profissionais. Le Corbusier havia projetado a cidade de Chandigarh, na Índia, em 1952, poucos anos antes.

Ele mesmo escreveu para Juscelino se oferecendo para a empreitada. Não foi considerado, embora apoiado pelo arquiteto Affonso Eduardo Reidy e pelo paisagista Roberto Burle Marx. Concomitantemente à objeção de Oscar Niemeyer em realizar o projeto de urbanismo, havia a resistência dos profissionais em relação à ausência de concurso público. (SCHLEE; COSTA, 2006)

Assegurado o concurso para o projeto urbanístico da cidade, havia ainda a questão dos projetos para os prédios governamentais,

(...) diante das numerosas críticas à recusa de Kubitschek em curvar-se à lei brasileira, que exigia concursos públicos para a construção de prédios vinculados ao Estado, o projeto para o plano piloto da cidade foi aberto a um concurso nacional efetuado em 16 de maio de 1957. (UNDERWOOD, 2010:83)

José Carlos Durand apresenta um panorama mais acolhedor à escolha por Niemeyer:

com a consagração da Pampulha, Niemeyer consolidou um capital de confiança, que esteve na raiz das encomendas sucessivas que recebeu ao longo da carreira política de Kubitschek. Quando foi contemplado com o programa de Brasília em 1956, Niemeyer já contava com um respeitável currículo de 38 projetos construídos, entre residências, prédios de apartamentos, hotéis, clubes e algumas escolas. Contava também com prestígio no estrangeiro, de modo que a escolha de seu nome não foi questionada no interior da comunidade de pares. (DURAND, 1991)

Por fim, Niemeyer ficou responsável pelos projetos arquitetônicos, como servidor da NOVACAP, além de integrar o júri para escolha do projeto de Brasília, e relata que: “pela primeira vez senti como é forte a competição profissional e como a muitos domina, fazendo-os desprezar amizade e compromissos, em função exclusiva de uma ambição ilimitada (NIEMEYER, 2006:9)”. Em 20 de setembro de 1956 é lançado pela Comissão de Planejamento da Construção e da Mudança da Capital Federal, NOVACAP, o edital do Concurso Nacional para o Plano Piloto da Nova Capital do Brasil, direcionado a profissionais e firmas das áreas de engenharia, arquitetura e urbanismo domiciliadas no país.

Seis dezenas de equipes se inscreveram, sendo que somente 26 efetivamente apresentaram propostas. O resultado foi divulgado em 1957 e apontou Lucio Costa como vencedor, além de premiar seis outras propostas (BRAGA, 1999:5). Sobre os projetos apresentados no concurso, Aline Moraes Costa Braga afirma que

foi grande a surpresa ao se revelar que todos os planos pilotos tinham inspiração racionalista e separavam as atividades de habitação, circulação, trabalho e lazer. A influência de Le Corbusier era evidente. Embora houvesse diferenças notáveis de abordagem, a maior parte das propostas trabalhava a definição de setores, a liberação de espaços livres, o tipo cédula que subentendia o crescimento, simetria, regularidade; aspectos que já estavam sendo revistos na Europa nas discussões feitas pelos CIAMs. (BRAGA, 2011: 16)

Apesar de o projeto de Lucio Costa permitir essa leitura,

a nova Capital do Brasil reúne também, desde o projeto, diversas outras filiações teóricas que nada têm de comum com os Congressos de Arquitetura Moderna. São notáveis os

vínculos com os esquemas da cidade-linear e da cidade-jardim, sem falar de raízes empíricas nas cidades brasileiras do interior, tudo isso já no projeto de Lucio Costa, de 1957. (CARPINTERO, 1998:231)

Mesmo com essa defasagem temporal do projeto, pois continha elementos já considerados superados pelo próprio movimento moderno, o júri entendeu que o projeto de Lucio foi “o único plano para uma capital administrativa do Brasil”, possuindo “elementos que podem ser prontamente apreendidos: o plano é claro, direto e fundamentalmente simples (...) tem o espírito do século XX: é novo; é livre e aberto; é disciplinado sem ser rígido” (GDF, 1991:35). No início do Relatório do Plano Piloto de Brasília, Lucio Costa afirmava sobre a nova capital:

ela deve ser concebida não como simples organismo capaz de preencher satisfatoriamente e sem esforço as funções vitais próprias de uma cidade moderna qualquer, não apenas como *urbs*, mas como *civitas*, possuidora dos atributos inerentes a uma capital. (...) Cidade planejada para o trabalho ordenado e eficiente, mas ao mesmo tempo cidade aprazível, própria ao devaneio e à especulação intelectual, capaz de tornar-se, com o tempo, além de centro de governo e administração, num foco de cultura dos mais lúcidos e sensíveis do país. (COSTA, 1957: 20)

O relatório vencedor, estruturado em 23 itens, propunha uma cidade originada a partir do cruzamento de dois eixos, o Monumental e o Rodoviário, adaptados à topografia local e articulados de modo a facilitar o trânsito automotivo, orientador da configuração da cidade (Fig. 68).

1 – Nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz (fig. 1)

2 – Procurou-se depois a adaptação à topografia local, ao escoamento natural das águas, à melhor orientação, arqueando-se um dos eixos a fim de contê-lo no triângulo equilátero que define a área urbanizada (fig. 2). (COSTA, 1957: 20)

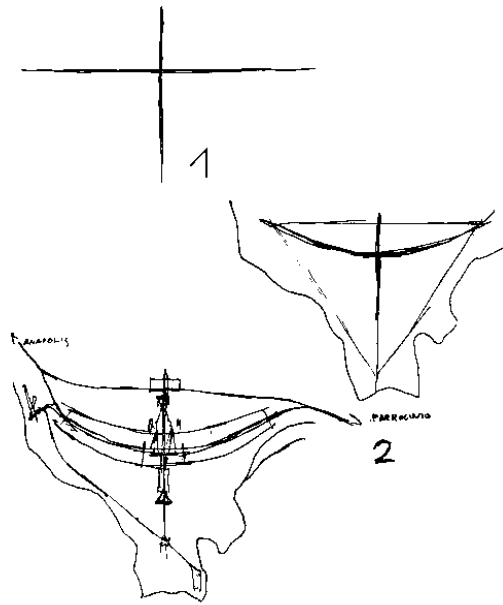


Fig. 68 - Croquis do cruzamento dos eixos de Brasília indicados no texto de Lucio Costa como "fig. 1" e "fig. 2". Relatório do Plano Piloto. Fonte: Costa (1957:19).

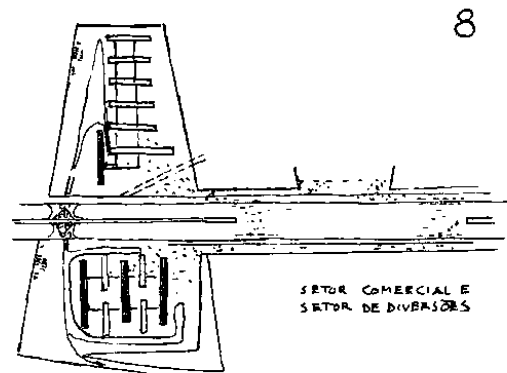


Fig. 69 - Croqui dos setores centrais: varejo comercial, bancos e escritórios indicados no texto de Lucio Costa como "fig. 8". Relatório do Plano Piloto. Fonte: Costa (1957:25).

Os edifícios destinados aos poderes fundamentais, localizados na extremidade do Eixo Monumental, estão num triângulo equilátero "vinculado à arquitetura da mais remota antiguidade". É sugerido o nome de Praça dos Três Poderes (COSTA, 1957:22). Quanto aos equipamentos culturais, detalhados no item 10 (Fig. 69, 70, 71, 72), localiza-os junto à plataforma onde os dois eixos urbanísticos se cruzam.

10 - Nesta plataforma onde, como se via anteriormente, o tráfego é apenas local, situou-se então o centro de diversões da cidade (mistura em termos adequados de *Piccadilly Circus*, *Times Square* e *Champs Elysées*). A face da plataforma debruçada sobre o setor cultural e a esplanada dos ministérios, não foi edificada com exceção de uma eventual casa de chá e da ópera, cujo acesso tanto se faz pelo próprio setor de diversões, como pelo setor cultural contíguo, em plano inferior. Na face fronteira foram concentrados os cinemas e teatros, cujo gabarito se fez baixo e uniforme, constituindo assim o conjunto deles um corpo arquitetônico contínuo com galeria, amplas calçadas, terraços e cafés, servindo as respectivas fachadas em toda a altura de campo livre para a instalação de painéis luminosos de reclame (fig. 11). As várias casas de espetáculo estarão ligadas entre si por travessas no gênero tradicional da rua do Ouvidor, das vielas venezianas ou de galerias cobertas (*arcades*) e articuladas a pequenos pátios com bares e cafés, e 'loggias' na parte dos fundos com vista para o parque, tudo no propósito de propiciar ambiente adequado ao convívio e à expansão (fig. 11). O pavimento térreo do setor central desse conjunto de teatros e cinemas manteve-se vazado em toda a sua extensão, salvo os núcleos de acesso aos pavimentos superiores, a fim de garantir continuidade à perspectiva, e os andares se previram envidraçados nas duas faces para que os restaurantes, clubes, casas de chá etc., tenham vista, de um lado para a esplanada inferior, e do outro para o aclave do parque no prolongamento do eixo monumental e onde ficaram localizados os hotéis comerciais e de turismo e, mais acima, para a torre monumental das estações radioemissoras e de televisão, tratada como elemento plástico integrado na composição geral (Figs. 9, 11, 12). Na parte central da plataforma, porém disposto lateralmente, acha-se o saguão da estação rodoviária com bilheteria, bares, restaurantes, etc., construção baixa, ligada por escadas rolantes ao 'hal' inferior de embarque separado por envidraçamento do cais propriamente dito. O sistema de mão única obriga os ônibus na saída a uma volta, num ou noutro sentido, fora da área coberta pela plataforma, o que permite ao viajante uma última vista do eixo monumental da cidade antes de entrar no eixo rodoviário residencial — despedida psicologicamente desejável. Previram-se igualmente nessa extensa plataforma destinada principalmente, tal como no piso térreo, ao estacionamento de automóveis, duas amplas praças privativas dos pedestres, uma fronteira ao teatro da ópera e outra, simetricamente oposta, em frente a um pavilhão de pouca altura debruçado sobre os jardins do setor

cultural e destinado a restaurante, bar e casa de chá. Nestas praças, o piso das pistas de rolamento, sempre de sentido único, foi ligeiramente sobrelevado em larga extensão, para o livre cruzamento dos pedestres num e noutro sentido, o que permitirá acesso franco e direto tanto aos setores do varejo comercial quanto ao setor dos bancos e escritórios (fig. 8). (COSTA, 1957: 20).

Percebe-se que enquanto há um detalhamento em relação aos prédios que abrigariam o comércio e os serviços – indicando inclusive o tipo de comunicação visual –, a presença da ópera não é colocada como absoluta. Precedida da expressão “eventual”, revela que Lucio Costa não considerava a sua instalação imprescindível para a configuração daquele espaço.

Em síntese, a conformação da cidade é feita a partir dos quatro conjuntos de características urbanas, as escalas, essenciais ao entendimento de Brasília. As escalas monumental, residencial e gregária constam no texto original (COSTA, 1957). A escala bucólica foi identificada posteriormente pelo autor da cidade. Elas podem ser assim descritas: (1) a escala monumental, presente ao longo do Eixo Monumental, possui caráter cívico e simbólico, e caracteriza a cidade como sede da administração federal; (2) a escala residencial, formada pelas superquadras que margeiam o Eixo Rodoviário; (3) a escala gregária, desenvolvida a partir do cruzamento dos eixos, onde está localizada a rodoviária, composta pelos setores de diversões, culturais, comerciais, médico-hospitalares, bancários, de autarquias, de rádio e de televisão; e (4) a escala bucólica, formada pelas áreas livres, cujo aspecto de grande parque, às vezes, perpassa as demais

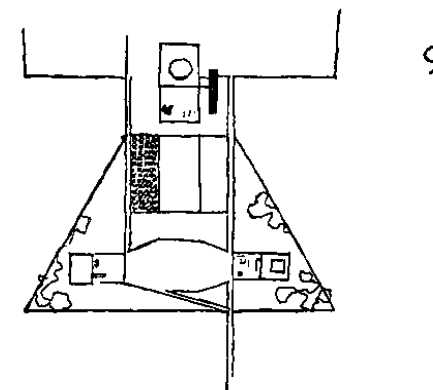


Fig. 70 - Croqui da Praça dos Três Poderes, ao final da Esplanada dos Ministérios, indicado no texto de Lucio Costa como “fig. 9”. Relatório do Plano Piloto. Fonte: Costa (1957:27).

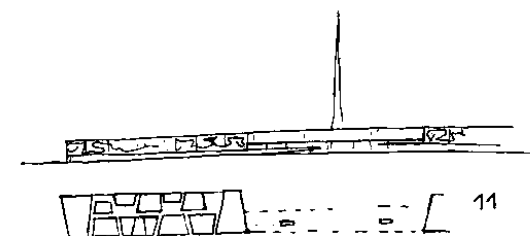


Fig. 71 - Croqui do Setor de Diversões indicado no texto de Lucio Costa como “fig. 11”. Relatório do Plano Piloto. Fonte: Costa (1957:29).

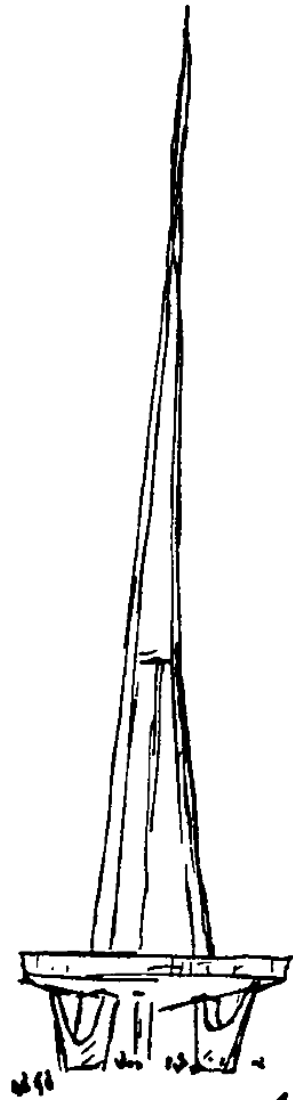


Fig. 72 - Croqui da Torre de TV indicado no texto de Lucio Costa como "fig. 12". Relatório do Plano Piloto. Fonte: Costa (1957:29).

escalas. Esse conjunto de sistema viário e de escalas dá a Brasília o seu aspecto peculiar e identifica o que pertence à *civitas*/capital nacional e o que está relacionado com a urbe/metrópole. Essa configuração urbanística, feita para ser vivenciada e percorrida na velocidade do automóvel, implica um modo diferente de apreensão do espaço por parte dos pedestres.

A rua, o elemento urbano que consubstanciaria o caos do presente, foi eliminada em Brasília. A rua-corredor, aquela que mescla moradias, comércio e serviços, a rua do flâneur, a rua das multidões anônimas, a rua dos cruzamentos de trânsito, todas foram abolidas. Nos desenhos e nas páginas do plano ela foi substituída por pistas, vias, passeios, eixos, etc. Junto com a rua, desaparece da cidade a figura do pedestre. (CAVALCANTI, 2002)

As características associadas ao Movimento Moderno, segundo Neusa Cavalcante, foram atenuadas no Relatório do Plano Piloto:

na memória justificativa, Lúcio Costa busca 'naturalizar' o seu projeto e descontextualizá-lo da corrente de urbanismo moderno à qual estava claramente filiado. Inicia pedindo desculpas, alegando que não pretendia concorrer mas que a solução lhe surgiu já pronta, portanto óbvia e natural. Preocupa-se em fornecer referências diversas para elementos típicos de cidades dos CIAMs: as áreas verdes aludiriam aos *lawns* ingleses de sua infância; a influência de Le Corbusier é eufemizada por uma filiação intelectual francesa que mescla os eixos e perspectivas à 'lembrança amorosa de Paris'. As pistas livres, sem cruzamentos, seriam inspiradas pelas auto-estradas que havia percorrido em visita recente aos arredores de Nova Iorque. Reivindica, acima de tudo, a brasilidade e a atemporalidade de seu plano, correlacionado ao passado e ao futuro da nação; a pureza das linhas remeteria às cidades coloniais, assim como permitiria 'inventar a capital definitiva' do futuro brasileiro. (CAVALCANTI, 2002)

Já no momento da implantação da nova capital, inaugurada em 1960, é evidente o seu perfil: é cidade projetada e não planejada. Lucio Costa (GDF, 1991:20) no início do seu Relatório do Plano Piloto já destaca que a

fundação da cidade “é que dará ensejo ao ulterior desenvolvimento planejado da região”. O planejamento, porém, só começaria a ser sistematizado nas décadas seguintes. A sua ausência acarretou intenso fluxo migratório, presente antes mesmo do lançamento do edital para a escolha do projeto, em 1957, com uma população de baixa renda que, a despeito do propósito de Lucio Costa em acolher no Plano Piloto todas as classes sociais, foi segregada nas precoces “cidades satélites”.

Enquanto os prédios governamentais eram construídos, a primeira superquadra erguida foi a SQS 108, projetada por Oscar Niemeyer (Fig. 73). A intenção de que elas abrigariam a totalidade da população é contrariada já no início da cidade. Kubitschek relata suas impressões sobre a Cidade Livre, atual Núcleo Bandeirante.

A Cidade Livre fez-se, então, em poucos meses. Em 1958, já havia 2.600 casas comerciais e sete agências bancárias. Abriam-se restaurantes e bares, instalaram-se hotéis e pensões. Surgiram bilhares. Um mercado municipal fornecia gêneros e artigos hortigranjeiros à população. Vieram os açougues e os armazéns. Um candango, com o qual conversei numa das minhas inspeções à Cidade Livre, resumiu nesta frase expressiva o que era aquele formigueiro humano: ‘Isto aqui não pára mais, Presidente (...). (KUBITSCHEK, 2000:2018)

Segundo Lauro Cavalcanti, “(...) em 1965 é permitida a comercialização dos apartamentos e a lei de mercado expulsa os funcionários mais modestos que ainda ocupavam unidades nas superquadras (CAVALCANTI, 2002)”. Com o tempo a periferia da cidade ficaria cada vez mais encorpada.



Fig. 73 - SQS 108, projeto de Oscar Niemeyer, 1959. Fonte: FON.

Os projetos para a nova capital foram realizados inicialmente no Rio de Janeiro, primeira sede da NOVACAP, a qual Oscar Niemeyer integrava. Antes mesmo de definido o projeto urbanístico da cidade, Niemeyer projetou, em 1956, a Residência Provisória do Presidente da República, o Catetinho, e, em 1957, o Palácio da Alvorada e o Brasília Palace Hotel. A plataforma da Rodoviária, elemento urbano que iria margear a área destinada à Ópera, integrou as primeiras obras que foram realizadas. Juscelino Kubitschek tinha sensibilidade às questões que envolviam a arquitetura e o urbanismo, acompanhando o desenvolvimento dos projetos. Sobre esse envolvimento, Oscar Niemeyer lembra que

serve como exemplo a construção da plataforma do Eixo Rodoviário, obra caríssima, que um presidente menos sensível ou mais oportunista teria adiado ou evitado, considerando os problemas econômicos e construtivos que dela decorreriam, principalmente baseando-se no argumento simplista de que não era indispensável à mudança da Capital. (NIEMEYER, 2006:19)

Kubitschek, no entanto, ciente da importância da obra para a configuração da cidade conforme projetada, realiza a plataforma. Mesmo cara, a construção não materializou a proposta original de Lucio Costa. Segundo Maria Elisa Costa e Adeildo Viegas Lima,

no desenvolvimento do projeto, ainda na primeira fase, a Plataforma Rodoviária e toda a articulação viária adjacente sofreram várias alterações relativamente ao que foi proposto em princípio pelo plano piloto.

A Plataforma cobriria integralmente a rodoviária, criando assim, em seu nível superior, piso contínuo entre os lados leste e oeste. As grandes dimensões da estrutura, muito onerosa, fizeram com que se transformasse num 'H'. O projeto, desenvolvido pela Divisão de

Urbanismo, resultou mais elegante e arejado; as travessias de pedestres se fazem pelas duas praças fronteiras aos Setores de Diversões e pelo saguão da Rodoviária.

(...) Em relação aos Setores de Diversões, o corpo central, com o térreo vazado em toda a sua extensão foi abandonado de início, devido a problemas estruturais. Dos lados norte e sul, como, no começo, a cidade não tinha população e vitalidade compatíveis com a existência desses centros na forma como foram concebidos, para não deixar que as áreas ficassem vazias durante anos e garantir pelo menos a proporção da massa edificada, tão importante no conjunto do Eixo Monumental, resolveu-se cercá-las com edifícios contínuos para escritórios (que futuramente atenderiam, inclusive, a necessidades do setor) e utilizar as fachadas fronteiras à Esplanada como suporte para as estruturas que receberiam os luminosos sugeridos pelo plano piloto. Foram feitos estudos propondo pilotis livres ao longo da Plataforma, a serem ocupados apenas por cafés e restaurantes, uns térreos, outros suspensos, e no interior uma trama de vielas parcialmente cobertas e deliberadamente estreitas e pequenos largos, que delimitavam a área dos cinemas e teatros.

Mas o que aconteceu foi bem diferente. O Setor Norte foi transformado em *shopping center* – Conjunto Nacional de Brasília, preenchendo em parte a função prevista para o Setor Comercial. A implantação desse centro de compras resultou extremamente vantajosa para a cidade, porque atraiu desde cedo a população de todos os níveis para o centro, com comércio diversificado e de boa qualidade, grandes lojas populares e de departamento, além de cinemas, restaurantes e lanchonetes, embora não estimulado seu uso para cafés de calçada. Até hoje o Conjunto Nacional tem movimento intenso e é um ponto de convergência vital para o centro de Brasília.

Já no Setor Sul, construído por partes, o desrespeito ao sugerido na primeira fase do desenvolvimento foi muito grande, sem que tenha havido em contrapartida, como do lado norte, uma proposta alternativa. Dos edifícios fronteiros à Plataforma, o do meio impossibilita a colocação dos luminosos; os pilotis foram indevidamente ocupados, isolando de maneira errada a área interna onde, além das vielas propostas serem estreitas demais, construções até hoje inacabadas se somam às ‘correções’ dos anos 70 (edifício onde funciona a Escola de Artes Cênicas, lanchonete redonda e quiosque), criando uma completa confusão visual, que afasta as pessoas em vez de atraí-las. (COSTA; LIMA: 1985:57-58)

Com a supressão desse espaço na parte superior da Rodoviária, que poderia ser a grande praça local da cidade, a integração dos quatro quadrantes que compõem a escala gregária da cidade ficou comprometida. Esses quadrantes são estanques, separados pelos largos



Fig. 74 - Esplanada dos Ministérios em obras no ano de 1958. Fonte: ARPDF/Mário Fontenele.

eixos que os seccionam. Em Brasília o conceito de centro de cidade talvez não se aplique.

Na época da construção da cidade, o que era fazenda ou cerrado natural do Planalto Central se transformava rapidamente em terreno preparado para receber as construções que iam surgindo (Fig. 74). Juscelino Kubitschek relata esses primórdios da cidade

o ano de 1957 foi de intensa atividade no Planalto. (...) Cada dois dias eu fazia uma viagem a Brasília, para fiscalizar as obras e estimular, com minha presença, a atividade dos candangos. Como não podia deixar o Rio durante o dia, esperava o fim do expediente para tomar o avião que me levaria ao Planalto. Chegava lá às 10 ou 11 horas da noite. Percorria, então, as obras até as 3 horas da madrugada, quando tomava, de novo, o avião e vinha acordar no Rio, para o início de novo expediente. Durante dois anos, fiz 225 viagens desse gênero. Sentia-me bem, vivendo a emoção de assistir ao nascimento de uma metrópole, só tornada possível pelo espírito de determinação que me é característico. O espetáculo era, de fato, deslumbrante. Guindastes bracejavam, transportando material dos caminhões para os canteiros de obras. Polias giravam, fazendo andar as esteiras rolantes que levavam o cimento para as formas de madeira. Homens corriam. Buzinas roncavam. O próprio chão estremecia, rasgado pelas Estacas Franki. Os edifícios iam surgindo da terra, perfurada em todas as direções. (KUBITSCHKEK, 2000:92)

A fim de fiscalizar diretamente a construção e acelerar o ritmo dos projetos, imergindo completamente na missão de construir Brasília, Niemeyer sentiu em junho de 1958 a necessidade de mudar para a nova capital. "Com esse objetivo chegamos a Brasília numa manhã de agosto. Éramos quinze. Todos amigos, todos guiados pelo idealismo" (NIEMEYER, 2006:11). A percepção de que estavam colaborando para uma obra importante fez com que superassem condições adversas, com lama na época das chuvas, a poeira vermelha na da seca, e o constante

isolamento da agitação cultural do Rio de Janeiro. As estradas para a cidade ainda estavam em construção, chegar a Brasília era um desafio. Nesses primeiros anos Niemeyer viveu numa casa simples da Fundação da Casa Popular. Ele relata que

à noite, lá nos reuníamos em longas conversas, não raro fazendo grandes batucadas, tocando violão e pandeiro, batendo em latas e copos, com uma alegria que a solidão provocava. Ou saíamos para a Cidade Livre, cujo ambiente de far-west nos atraía. (NIEMEYER, 2006:14)

Nas atividades exercidas, teve que conviver com pessoas de diferentes formações, interesses e competência profissional. Entre eles, muitos intervinham com sugestões de modificações nos projetos e obras.

Mas, se soubemos contornar todos esses embaraços, se soubemos, embora às vezes em regime de briga, preservar nosso trabalho e os compromissos profissionais que para nós ele representava, valeu-nos para isso o apoio incondicional que Juscelino Kubitschek nos prestou. (NIEMEYER, 2006:16)

Entre a prancheta e o canteiro de obras, os projetos enfrentavam as tentativas de ingerências dos construtores, a exiguidade dos prazos e a dificuldade do transporte dos materiais. Durante a construção, Kubitschek anunciava pelo país os objetivos de Brasília procurando esclarecer, por meio de palestras e conferências, a importância de construí-la e terminá-la no prazo estipulado. Em 1959, um evento internacional ajudaria a divulgar a Nova Capital para o mundo.

Em setembro de 1959, o Congresso Internacional de Críticos de Arte, evento organizado por Mário Pedrosa⁴⁰, reuniu críticos de arte de todo o mundo. Em pleno canteiro de obras, eles puderam testemunhar o nascimento da cidade. “Para nós, brasileiros, os resultados do Congresso não poderiam ser melhores. Os nossos objetivos foram plenamente alcançados: Brasília está agora sob observação da crítica profissional estrangeira (...)” (PEDROSA, 1959:7).

Quando o projeto de mudança da capital foi encampado por Juscelino Kubitschek, muitos se opuseram e duvidaram da possibilidade de materializá-lo. Mas a cidade foi construída e se tornou símbolo de um tempo em que a criação de uma nova sociedade, um novo urbanismo e uma nova arquitetura parecia possível. Juscelino Kubitschek sintetiza, sem humildade:

no mundo existem algumas cidades artificiais, isto é, não nascidas por imposições sociopolíticas, mas erigidas por iniciativa de reis ou de governantes. A construção de todas elas arrastou-se através dos anos, e algumas, apesar do tempo passado, ainda não estão de todo concluídas. Por outro lado, nenhuma delas possui uma história própria – uma história de heroísmo, audácia, determinação e espírito de pioneirismo épico, que representou sua construção, exibe uma insígnia que lhe empresta importância ímpar, quando posta em comparação com suas congêneres. A nova Capital, descontada sua grandiosidade arquitetônica, permitiu que dois terços do nosso território — que eram desalentadores ‘espaços vazios’ — fossem conquistados.

Pode-se dizer assim, e com a maior segurança, que o Brasil só se tornou adulto depois da construção de Brasília. Durante toda a sua História – do Descobrimento até o meu Governo – vivemos, para aproveitar aqui uma observação do nosso primeiro historiador, Frei Vicente do Salvador, ‘arranhando a areia das praias, como caranguejos’. O litoral foi de fato uma

⁴⁰ Mário Xavier de Andrade Pedrosa (1900-1981) foi crítico de arte e de literatura.

monovidência nacional. Vivia-se por ele. Agia-se em função dele. E o que ocorria em relação ao resto do Brasil? (KUBITSCHEK, 2000:10-11)

Lauro Cavalcanti destaca que a interiorização da capital acabou por favorecer a ditadura militar que se instalou no país no período de 1964 a 1985.

Quando assumiram o poder em 1964 os militares contemplaram seriamente retornar a capital para o Rio de Janeiro. Brasília era referida como um sonho do 'faraó' Juscelino, exemplo de irresponsabilidade e corrupção de um governo civil. Chegou a ser cogitada, em um determinado momento, a transformação de Brasília em uma cidade-livre para o jogo, a exemplo de Las Vegas. Os militares perceberam, entretanto, que as vantagens que a nova capital lhes proporcionava superavam em muito a tentação de desfazê-la. Os militares, isolados da opinião pública e temerosos da pressão das massas nas ruas, souberam perceber na inacessibilidade e isolamento de Brasília o conforto para o exercício de um poder ditatorial que a cidade e o palácio de governo no Rio, à beira da calçada de uma rua movimentada, certamente não lhes traria. (CAVALCANTI, 2002)

Desde a sua implantação Brasília já era um importante fato político e urbanístico no Brasil. Talvez o maior do século, com todas as benesses e reveses possíveis. Em dezembro de 1987 o Comitê do Patrimônio Mundial da UNESCO determinou a inscrição do Conjunto Urbanístico do Plano Piloto de Brasília na Lista do Patrimônio Mundial (CURY, 2000), dando mais uma chancela da sua importância.

Brasília é o primeiro artefato urbano contemporâneo a receber esse título. No marco comemorativo da UNESCO sobre a inclusão da cidade como Patrimônio Cultural da Humanidade, localizado na Praça dos Três Poderes, está grafado: "(...) A inscrição nesta lista consagra o valor excepcional e universal de Brasília, a fim de que seja protegida em benefício da

humanidade". O tombamento como Patrimônio Histórico Nacional viria somente em 1990⁴¹.

Em Brasília, Oscar Niemeyer apresentou ao mundo uma arquitetura cuja linguagem havia lapidado ao longo de décadas. Após a definição do projeto urbanístico da cidade, em 1957, os primeiros prédios projetados por Oscar Niemeyer, datados de 1958, foram: Palácio do Planalto, Congresso Nacional, Supremo Tribunal Federal, Ministérios (projeto padrão), Museu da Fundação de Brasília, Capela Nossa Senhora de Fátima, Casas Geminadas, Catedral e Teatro Nacional. Ou seja, já num primeiro momento, quando foram projetados os prédios integrantes do conjunto da Praça dos Três Poderes e os Ministérios, saíram da prancheta os dois marcos do início da Esplanada: a Catedral e o Teatro Nacional⁴². Prédios que simbolizam a necessidade da presença na cidade, desde o início, de espaços para o culto religioso e as artes.

Para Brasília, Niemeyer idealizou encontrar "uma forma clara e bela de estrutura que definisse e caracterizasse os edifícios principais" (NIEMEYER, 2006:9), sem limitações funcionalistas. O Teatro segue essa lógica de produção, em que a simplicidade estrutural convive com o desejo de realizar uma arquitetura do espetáculo.

⁴¹ Por meio da inscrição nº 532 do Livro do Tombo Histórico e com uma área tombada de 112,25 km².

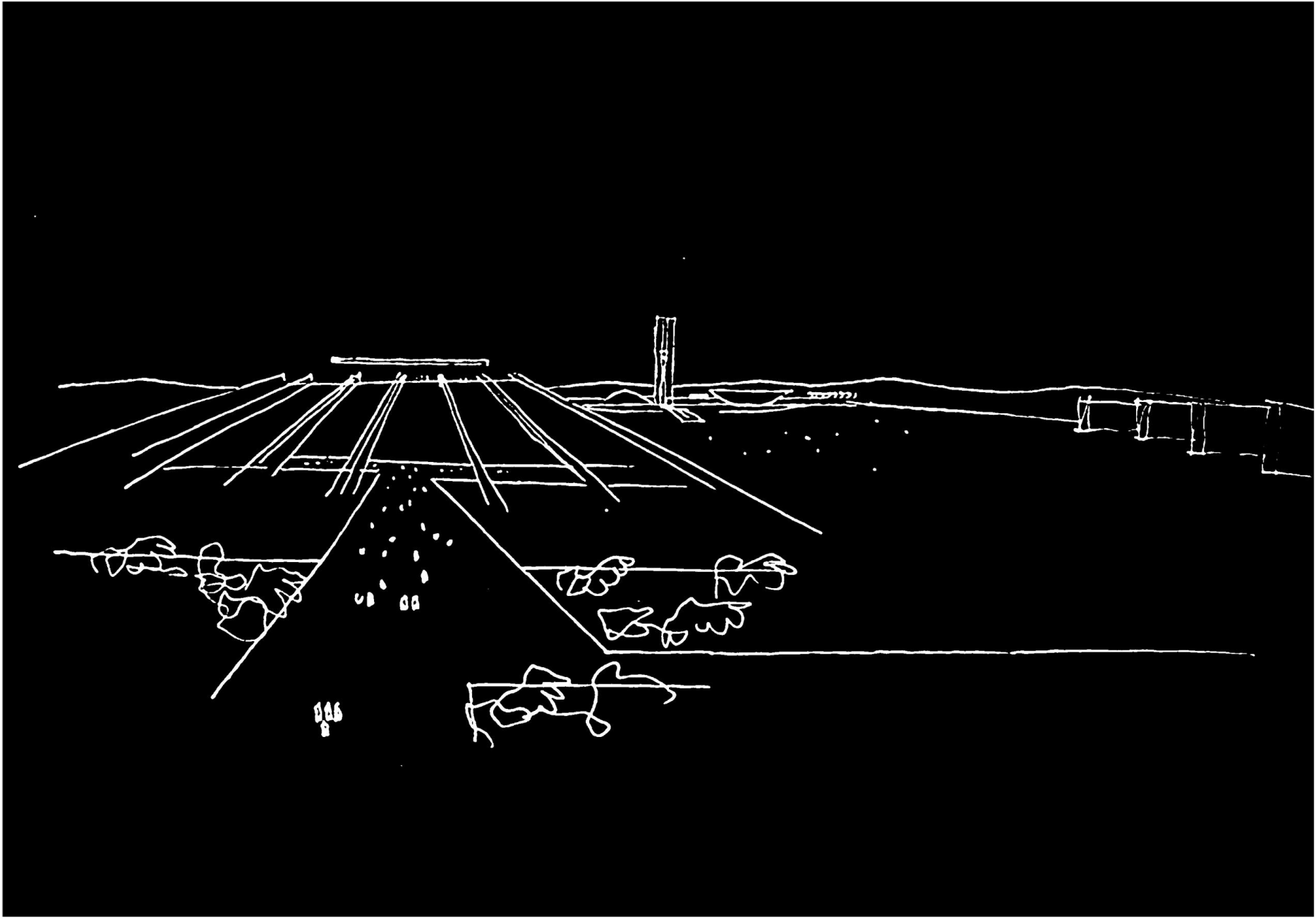
⁴² Em 2006 foram inaugurados dois novos prédios no início da Esplanada dos Ministérios. São destinados a um museu e uma biblioteca, no Setor de Diversões Sul, SDS.

PARTE II

ESPETÁCULO

*"antes de ser matéria compacta
esse concreto que você toca
foi sonho
toque com cuidado"*

(BEHR, 2010:36)



Conforme já mencionado, a área definida por Lucio Costa para a implantação da Ópera foi o Setor de Diversões.

A face da plataforma debruçada sobre o setor cultural e a esplanada dos ministérios, não foi edificada com exceção de uma eventual casa de chá e da ópera, cujo acesso tanto se faz pelo próprio setor de diversões, como pelo setor cultural contíguo, em plano inferior. (COSTA, 1957: 20)

Se tratando de equipamentos culturais, a primazia na cidade foi por prédios para abrigar a ópera⁴³ e o cinema, inaugurado em abril de 1960. O cinema, porém, está localizado em uma entrequadra do setor residencial da cidade – EQS 106/107, levemente afastado do centro da cidade. As artes plásticas só teriam espaço no Setor Cultural em 2006, quando, após várias versões de projetos de Oscar Niemeyer, foram inaugurados o Museu Nacional Honestino Guimarães e a Biblioteca Nacional Leonel de Moura Brizola, integrantes do Complexo Cultural da República João Herculino.

Na proposta de Lucio Costa não havia indicação se a ópera ficaria no setor Cultural Norte ou Sul. A escolha, talvez, tenha se dado para alternar o prédio com a Catedral, e assim, marcar o início da Esplanada dos Ministérios com duas formas diferentes dos ritmados ministérios padrões. Dois prédios diferenciados da tipologia dos demais edifícios da cidade e marcados por vigas invertidas.

⁴³ Na página anterior, Fig. 75 - Croqui (negativo) do Teatro Nacional. Autoria de Oscar Niemeyer. Fonte: Niemeyer; Calvo (1960:4).

O Teatro está no lado norte do Eixo Monumental, lateral em que também se encontra o Ministério da Educação e Saúde. Segundo Lucio Costa, esse ministério seria o último “a fim de ficar vizinho do Setor Cultural, tratado à maneira de parque para melhor ambientação dos museus, da biblioteca, do planetário, das academias, dos institutos, etc.” (COSTA, 1957: 24).

Esse local, junto à Rodoviária e no cruzamento dos Eixos Monumental e Rodoviário, é uma das esquinas – se é que assim podemos chamar – dos eixos. O terreno marca presença na interseção da *civitas*/capital nacional com a urbe/metrópole e compõe tanto a escala monumental quanto a escala gregária da cidade, que é, ou deveria ser, o local onde ocorrem as trocas sociais típicas de um centro urbano.

O terreno no Setor Cultural Norte, SCN, conforme já mencionado, mede 320,00 m (lado norte) x 317,75 m (lado sul) x 189,60 m (lado leste) e 217,89 m (lado oeste). Uma face está praticamente 3,00m abaixo da plataforma superior da Rodoviária. As laterais estão cerca de 7,00 m abaixo desta e têm limites definidos pelas vias N 1, do Eixo Monumental, e N 2.

Oscar Niemeyer já havia projetado outros espaços teatrais antes desse. O Teatro Nacional, porém, foi o seu primeiro teatro de grande porte que foi construído. Segundo relato do próprio arquiteto, ele utilizava como método de trabalho (NIEMEYER, 1986:69-72) primeiramente investigar as

características do problema arquitetônico a fim de resolver questões relacionadas com o programa, terreno, orientação, acessos, entorno e custos prováveis. Essas questões ficavam em sua mente mesmo em horas de folga ou enquanto se ocupa de outras atividades. E, quando a solução arquitetônica surgia, a desenhava em planta ou perspectiva. Os primeiros desenhos, em uma escala 1:500. Nessa etapa já imaginava detalhes do prédio, percorrendo-o com a imaginação, vislumbrando detalhes que ainda nem caberia desenhar no momento. Aí então é o momento de escrever um texto explicativo, com argumentos para o projeto. Se não encontrava bons motivos que justificassem a proposta, era necessário revê-la. Se ela se sustentasse enquanto proposta, a arquitetura já estava concebida. Seguindo essa fase de composição arquitetural, vinha o momento de chamar os técnicos especializados e discutir o sistema estrutural e as instalações. Daí surgiria o anteprojeto.

O princípio que orientava a criação de Oscar Niemeyer é, desde o início da sua carreira, a procura de dotar a cidade, por meio da arquitetura, de beleza e surpresa. Realizar prédios que sejam admirados como um espetáculo. Explicando a sua obra, Niemeyer argumentava que ao projetar sentia a presença de outro eu, um sócia, que o guiava no momento da criação.

Não me devo queixar desse ser oculto que dentro de nós existe, que a informação genética criou e tantas vezes nos domina. Mas já comentei como ele me envolve quando inicio um

novo projeto, pegando-me pelo braço, levando-me em transe para os caminhos da fantasia, das formas novas e inusitadas responsáveis pelo espetáculo arquitetural que preferimos. (NIEMEYER, 1999:33)

Em texto sobre o método que utilizava para projetar, escrito à época da construção da cidade, Oscar Niemeyer declara sua preocupação de que os prédios de Brasília

(...) constituíssem qualquer coisa de novo e diferente, que fugisse à rotina em que a arquitetura atual vai melancolicamente se estagnando, de modo a proporcionar aos futuros visitantes da Nova Capital uma sensação de surpresa e emoção que a engrandecesse e caracterizasse. (NIEMEYER, 2006:10)

Essa preocupação com o novo e diferente, características tão desejadas para os prédios governamentais de sua autoria, se contrapunha com o que ele idealizava para os demais prédios urbanos. Preocupado com propostas que poderiam ser exóticas, desproporcionais ou repetições dos prédios governamentais, organizou a criação de um serviço especial dos projetos para a cidade, “fixando para os mesmos normas e princípios, com o objetivo de evitar, entre outros inconvenientes, as tendências formalistas que vêm desvirtuando a arquitetura brasileira” (NIEMEYER, 2006:10).

Nas justificativas da arquitetura, Niemeyer sempre destacava a necessidade de beleza plástica, contribuição pessoal, criação e liberdade, “(...) liberdade que possibilite – quando desejável – uma atmosfera de êxtase, de sonho e poesia” (NIEMEYER, 2006:25). Afinal,

ao projetar um edifício, o arquiteto é sempre levado a imaginar a obra como realizada, colocando-se, mentalmente, na situação de um visitante que a estivesse percorrendo de forma atenta e crítica. Isso faz com que ele sinta as sensações futuras que seu trabalho poderá provocar, as surpresas que certas soluções novas e inéditas deverão oferecer, as sutilezas arquitetônicas que os mais sensíveis saberão encontrar e compreender. E nesse esforço de imaginação, o arquiteto se dirige aos elementos arquitetônicos que considera essenciais, procurando verificar se suas razões são válidas, se o material que pretende utilizar é pertinente, se as cores são harmoniosas, se as formas criadas são belas e autênticas. (NIEMEYER, 1959:9)

Sobre a metodologia adotada para projetar, Niemeyer apresentava sistemáticas etapas de elaboração dos projetos. Mas há, na crítica arquitetônica, quem associe algumas de suas falas a uma tentativa de vincular a criação a momentos de deleite.

Faz mesmo parte da imagem divulgada pelo próprio arquiteto a facilidade com que projeta, em 'momentos de prazer', capaz também de responder ao imediatismo dos objetivos administrativos e políticos que deram origem a alguns de seus projetos, como o Cassino da Pampulha, 1940, concebido em uma noite, ou o Teatro Nacional de Brasília, 1958, desenvolvido em três dias. Suas obras nasceriam de esboços à mão-livre de pequena escala, trabalho que realiza individualmente, passando para outros escritórios, arquitetos ou calculistas, a tarefa de viabilizar construtivamente a forma proposta. (DURAND; SALVATORI, 2011)

Para quem viveu a arquitetura de maneira tão intensa, os dois caminhos não são excludentes. Em relação ao projeto do Teatro Nacional, houve a preocupação em seguir o método de representar a ideia por meio de croqui e redigir texto a fim de validar o resultado. Mas, também, houve a exiguidade de prazos, típicas do início de Brasília, que exigiam respostas muito rápidas. Perguntado sobre em que circunstâncias projetou o Teatro, Niemeyer afirma que "em Brasília, tudo foi feito a correr. Elaborei o projeto durante um carnaval. No dia seguinte, convoquei um especialista

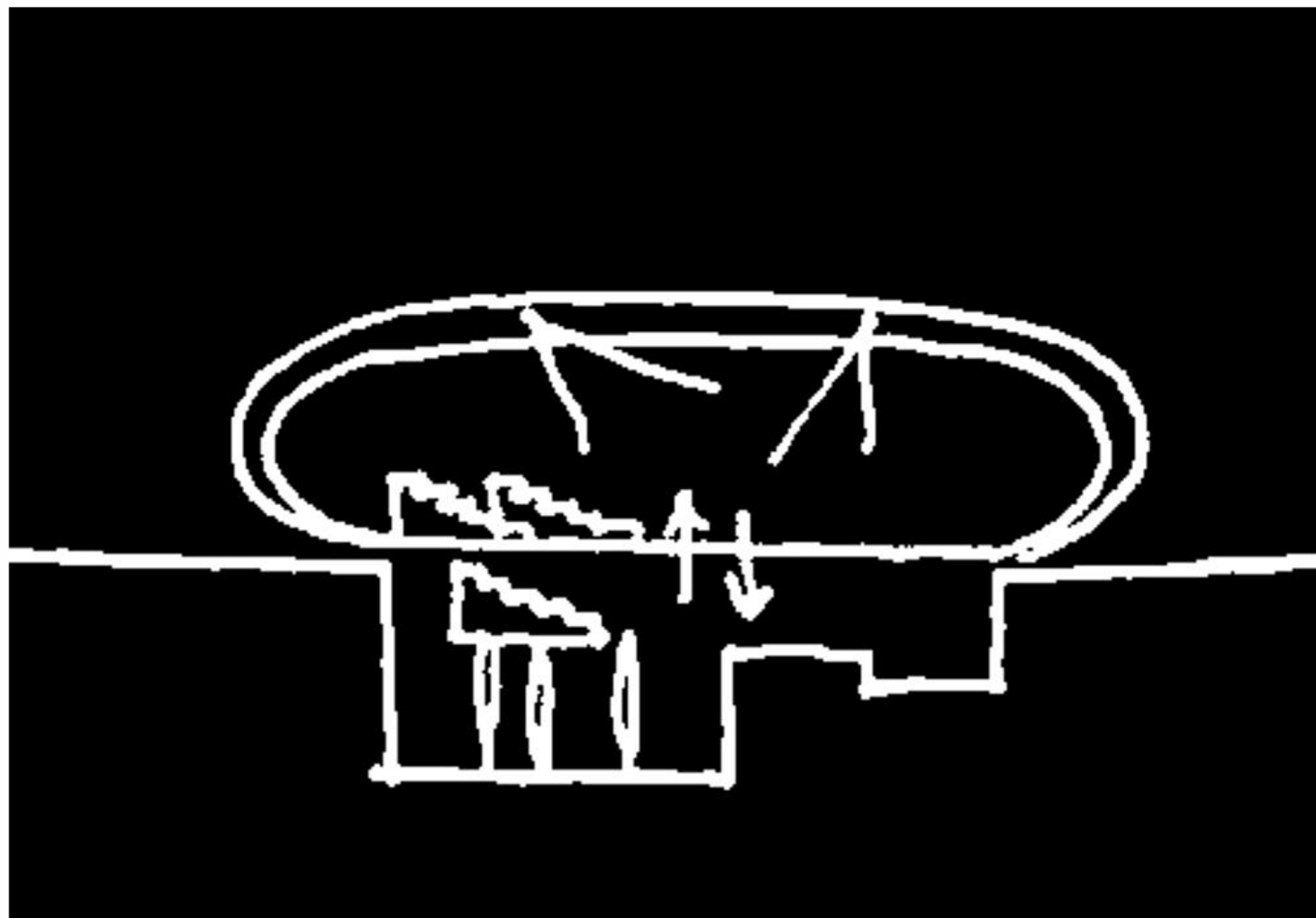
em acústica da Alemanha, que, uma semana depois, já estava em Brasília nos atendendo” (NIEMEYER, 2001).

Os momentos de criação do teatro podem ser divididos em três. Primeiro, Niemeyer idealizou uma proposta existente somente enquanto croqui. Ela é apresentada no **Ato IV**. Após, realizou o projeto que originou o arcabouço do Teatro. Prédio semiconstruído que foi utilizado pelos moradores da cidade para diversos usos. Esse momento é resgatado no **Ato V**. E, finalmente, conforme **Ato VI**, é definida a configuração final do prédio, o que permite a sua avaliação perante a produção arquitetônica de Niemeyer.

A primeira versão do Teatro Nacional, criada em 1958, era bem diferente da que foi construída. Apesar de poucas informações a respeito, ela permite algumas notas e associações.

ATO IV

**UM TEATRO NOVO
E REVOLUCIONÁRIO**



Em texto de Niemeyer⁴⁴ – escrito em conjunto com Aldo Calvo, responsável pela consultoria cenográfica e cenotécnica – publicado na revista *Módulo*, em 1960, intitulado *Teatros Oficiais no Setor Cultural de Brasília*, é resgatado o processo de concepção do prédio, que sofreu diversas modificações (Fig. 77 e 78).

Nos Teatros Oficiais de Brasília, nosso objetivo foi manter o critério de simplicidade e liberdade plástica, que acreditamos caracteriza os edifícios dessa cidade.

Desejávamos em primeiro lugar que os teatros atendessem as determinações do Plano Piloto, que os localizou junto à Plataforma, e que se apresentassem como um exemplo de bom funcionamento. Mas nos preocupava também que constituíssem uma obra de interesse arquitetônico, uma obra que fugisse da rotina que a repetição de formas vem estabelecendo e fosse, embora modesta, uma contribuição à técnica e à arte teatral. Preocupou-nos principalmente não limitar, por questões de equilíbrio arquitetônico, os espaços internos, o que muitas vezes tem levado os arquitetos, em virtude da aceitação dos partidos clássicos, à redução de áreas indispensáveis (1) e (2), e com esse objetivo adotamos uma solução em que a forma externa constitui como que um invólucro dentro do qual se acomodam amplas áreas de trabalho, previstas de maneira quase provisória – portanto, de construção econômica – aptas às atualizações que a técnica solicitar no futuro (3). O projeto dos teatros sofreu diversas modificações, tanto na concepção urbanística de seus elementos quanto na solução dos teatros propriamente dita. (NIEMEYER; CALVO, 1960:5)

Nesse texto já há a indicação de uma alteração em relação ao plano piloto de Lucio Costa. A denominação de “ópera” foi substituída por teatros, no plural, indicando que o projeto irá se referir a mais de uma sala ou a mais de um prédio.

A partir desse risco inicial, haveria várias modificações que moldariam o prédio que só viria a ser inaugurado integralmente no ano de 1981. Nesse

⁴⁴ Na página anterior, Fig. 76 – Croqui (negativo) da primeira proposta para o TNCS. Fonte: Niemeyer; Calvo (1960:6).

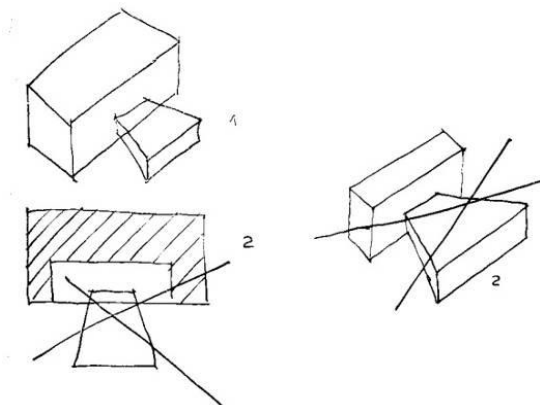


Fig. 77 - Croquis de espaços teatrais indicados no texto como “des. 1” e “des. 2”. Fonte: Niemeyer; Calvo (1960:7).

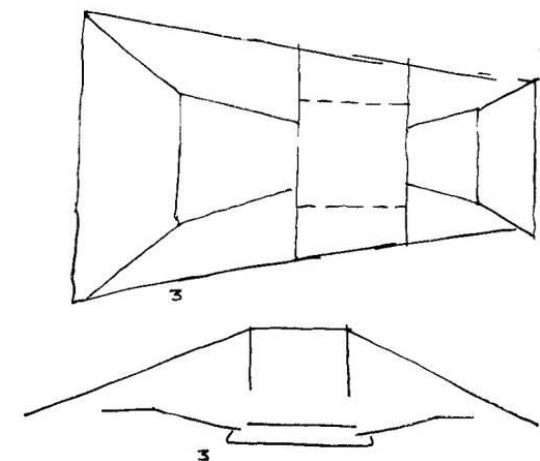


Fig. 78 - Croqui do Teatro Nacional indicado no texto como “des. 3”. Fonte: Niemeyer; Calvo (1960:7).

fragmento de texto percebe-se a intenção de criar algo novo. O croqui que o acompanha expressa a vontade de não adotar um tipo de solução que evidenciasse a separação rígida entre a plateia e a caixa de palco. A negação dessa proposta que Niemeyer entende ser a mais usual – a resposta mais clássica – para teatros, revela o seu questionamento frente a uma tipologia adotada.

Tipologias de teatros e palcos

Na arquitetura há uma espécie de entendimento – tanto pelos profissionais da área como pela sociedade em geral – da configuração arquitetônica que os prédios devem ou podem ter. Ao olhar uma construção, muitas vezes podemos afirmar qual o seu uso: uma residência, um prédio de apartamentos, uma igreja, um ginásio esportivo, um museu. Determinados usos ao longo do tempo criaram tipos de edificações. Segundo Alfonso Corona Martinez

a questão do tipo em arquitetura pode ser vista de dois ângulos diferentes: o especificamente projetual, de dentro da arquitetura, como forma de conhecimento aplicável ao trabalho de projeto, e, por outro lado, o tipo – a tipologia – como um território de encontro entre arquitetos e habitantes. O primeiro desses aspectos foi exaustivamente tratado e recebe atenção privilegiada dos arquitetos.

O segundo, menos profissional, não recebe o mesmo tratamento: a tipologia é uma aproximação ao existente em arquitetura, que coloca o papel do estabelecido em face do novo.

Com certeza, devemos começar deslindando a questão da criatividade e da repetição. Ambos têm seus partidários, e é fácil se extraviar em uma história do uso do termo 'tipo' sem chegarmos a penetrar nesse domínio.

Cada edifício é produto de um projeto. Este pode ser mais ou menos explícito (...). O projeto explícito é um instrumento de criação; desenha-se, cria-se, para fazer o novo, não para fazer o mesmo. Isso indica que a criação arquitetônica se apoia em uma recusa da tipologia estabelecida. Porém sugere, também, que nem todas as ocasiões de construção são oportunidades para a criação integral. (MARTINEZ, 2000:105)

Portanto, a partir de um mesmo tipo podem ser criadas obras diferentes entre si, mas com algumas características reconhecíveis sobre a sua utilização. Alfonso Corona Martinez afirma, ainda, que enquanto os arquitetos e críticos de arquitetura se interessam especialmente por obras que se distanciam do tipo, os clientes, comumente, preferem repetir experiências já estabelecidas e conhecidas.

Outra razão para que os edifícios pertençam a tipos é que não apenas têm utilidades parecidas, por famílias de uso - as casas se parecem a outras casas e as igrejas a outras igrejas -, como também porque pertencem a cidades, nas quais as localizações de edifícios de cada tipo serão similares, ocuparão lotes parecidos, posições análogas em quarteirões edificados.

Essa é a questão da relação entre tipologia da construção e morfologia urbana que tanto ocupou os teóricos italianos a partir dos anos 1960 e que ainda constitui um dos campos mais férteis de pesquisa.

Nesse sentido, o edifício isolado - aquele que não está encostado em seus vizinhos, que não ocupa o lote até seus limites - é um instrumento eficaz para fugir das limitações tipológicas em direção à liberdade de projetar (e assim foi reconhecido desde o Renascimento). Ao mesmo tempo, é um instrumento de ruptura da mencionada interdependência entre tipo (sobretudo residencial) e forma urbana. Seu predomínio coincide com o surgimento e com o desenvolvimento do Movimento Moderno; a casa isolada é o principal campo de experimentação da nova arquitetura, e as concepções urbanísticas que desenvolve, da cidade jardim em diante, tendem a promover o edifício isolado, tendem a estabelecer como regra o que antes era exceção na arquitetura urbana (...).

Enfocando essas evidências, as primeiras histórias da arquitetura moderna deixaram, na medida do possível, de mostrar a tipologização das soluções – salvo no que se refere à habitação social – para enfatizar, em seu lugar, o valor individual, a originalidade de cada edifício e destacar a personalidade criativa de seus autores. (MARTINEZ, 2000:106)

A tipologia consagrada para determinado uso, um teatro, por exemplo, seria um elo com o que já foi feito na história da arquitetura e uma referência que o arquiteto, no momento de projetar, pode, ou não, usar como guia. Para Giulio Argan

o 'tipo' ideal é apenas uma abstração, e por isso é inconcebível que um 'tipo' arquitetônico possa ser proposto como um modelo para a avaliação de uma obra de arte individual. Por outro lado, não se pode negar que as tipologias foram formuladas e têm livre curso nos tratados teóricos e mesmo no trabalho de arquitetos famosos. Assim é legítimo pressupor que as tipologias sejam produtos ao mesmo tempo do processo histórico da arquitetura e dos modos de pensar e de trabalhar de certos arquitetos. (ARGAN, 2008:268)

Na arquitetura moderna esses padrões foram constantemente questionados. “O conceito de tipo e a tipologia parecem não existir na década de 1950, o período de triunfo da Arquitetura Moderna. Nesta época, cada edifício aspirava ser uma nova criação, e a História da Arquitetura ocupou o lugar da Teoria.” (MARTINEZ, 2000:108). Enfim, “quando um 'tipo' é definido pela prática ou pela teoria da arquitetura, ele já existia na realidade como resposta a um complexo de demandas ideológicas, religiosas ou práticas ligadas a uma determinada situação histórica em qualquer cultura” (ARGAN, 2008:269).

Seguindo essa lógica, a tipologia de edifícios teatrais poderia ser pesquisada analisando os teatros ao longo da história. Na bibliografia

consultada, porém, observa-se que há vários tipos de prédios que foram criados como espaços teatrais. Uma explicação para a variedade de respostas a esse programa pode ser a frequente mudança de requisitos que, ao longo do tempo, os ambientes que constituem o edifício teatral deveriam atender. Se a arquitetura em geral nem sempre se restringe às tipologias consagradas, os edifícios teatrais, que abrigam arte tão dinâmica, muito menos.

Os teatros obviamente devem responder questões técnicas relacionadas com as artes cênicas, a acústica, o conforto ambiental, a visibilidade, a manutenção ou a prevenção a incêndios – que atingiram vários teatros ao longo da história. Essas premissas são podem ser desenvolvidas em dois espaços distintos,

(...) o espaço de quem vai ver – a plateia – e o espaço de quem vai ser visto – o palco. Estes, ao longo da história do teatro, modificam suas relações, algumas vezes dialogam, outras estão em posições nitidamente contrárias, e essas relações travadas por essas duas partes acabam por interferir na composição formal do todo: O TEATRO. (DRUMOND, 2002:4)

A essas duas partes soma-se o local de chegada do público: o *foyer*. Ele muitas vezes ocupa área expressiva do prédio, sendo o lugar de interação social. No decorrer da história, pode-se notar que

os teatros serviam também às sociabilidades públicas e às demonstrações de prestígio social; locais onde se ia para ver, mas igualmente para ser visto. Muitas vezes, o espetáculo era somente um pretexto para uma noite no teatro, a conversar entre pares, discutir política, fazer negócios, se informar das últimas novidades e modas, trocar receitas de cozinha, pontos de bordado e tricô, falar da vida alheia.., ou a oportunidade — talvez uma das raras — em encontrar o homem ou a mulher amada. Essa função do teatro de

espaço aberto constantemente ao prazer do contato com o outro transparece na literatura brasileira, em especial nas obras de Machado de Assis, Joaquim de Macedo e José de Alencar, dentre outros. E aqui devo lembrar os grandes limites da vida social brasileira em épocas passadas. Nas poucas cidades do período colonial as sociabilidades limitavam-se grandemente à frequência às missas nas igrejas e aos encontros familiares. A partir dos finais do século XVIII o universo social urbano iria progressivamente alargar-se, graças à intensificação dos festivos saraus lítero-musicais semiprivados nas residências elegantes e, sobretudo, ao surgimento dos primeiros teatros, aos quais, ao longo de todo o século XIX, adicionar-se-iam os primeiros clubes, as sociedades dançantes, os tívolis, os cassinos. etc... É correto então afirmar que foi nos meados do Novecentos que o convívio social fora de casa passou a ser verdadeiramente incluído na vida cotidiana urbana de muitas cidades do país. (BITTENCOURT, 2008:35)

O *foyer* tem essa característica de, além de possibilitar a circulação do público para acesso à plateia, servir como espaço de acolhimento e trocas sociais. Escadarias, varandas, salas reservadas e salões fazem parte da sua composição. Plateia, palco e *foyer* são normalmente os principais ambientes dos teatros.

Na parte do prédio destinada à plateia há os assentos dispostos em um ou mais níveis, podendo ser distribuídos em diferentes formatos – retangular, leque ou ferradura, por exemplo –, com ou sem camarotes. Em alguns casos, como no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, a plateia formada por cadeiras, frisas, camarotes e área superior – denominada paraíso – denotam uma estratificação social. Em outros casos há uma uniformidade de lugares, evitando privilegiar ostensivamente determinados setores da plateia.

A parte ocupada pelo palco é formada não só por ele, mas, também, camarins e áreas de apoio, como os depósitos de cenários, de figurinos e

salas de ensaio. O palco normalmente possui pé-direito elevado para permitir o movimento de cenários por meio de série de engrenagens e elevadores. Nas laterais dos palcos há coxias, que permitem a movimentação de cenários e servem de local de espera para os atores. A área do palco deve abrigar equipamentos cênicos e mecanismos de troca de cenário e sob ela normalmente é prevista espécie de porão para acesso a um nível no subsolo. Esse recurso permite a entrada e saída de elementos cênicos, instrumentos musicais e dos próprios atores.

O palco, por ser o centro da apresentação cênica, vai exercer grande influência na definição do partido arquitetônico – e conseqüentemente na tipologia – adotada. A influência do palco na definição do edifício teatral remonta aos primórdios da arquitetura.

O mais antigo tratado de arquitetura teatral conhecido, é um texto em sânscrito, do século V ou IV a.C., de autoria de Bharata, denominado *Natya Shastra*, que descreve no segundo capítulo o que seriam as formas básicas de um teatro: retangular quando o palco estivesse em uma das extremidades, quadrado quando o palco avança sobre a plateia e triangular quando destinado à arena. (DANCKWARDT, 2001:31)

No início do século passado, em meio aos questionamentos sobre as artes e a cultura, foi consagrada a existência de cinco tipos de palcos contemporâneos. O primeiro tipo de palco é o anfiteatro grego, espaço semicircular, sem cobertura, composto por duas unidades arquitetônicas distintas, o *théatron* e a *skéné*, ligadas pela *orkéstra*. Um exemplo desse tipo de construção é o Anfiteatro em Epidauro (Fig. 79). *Théatron*, que

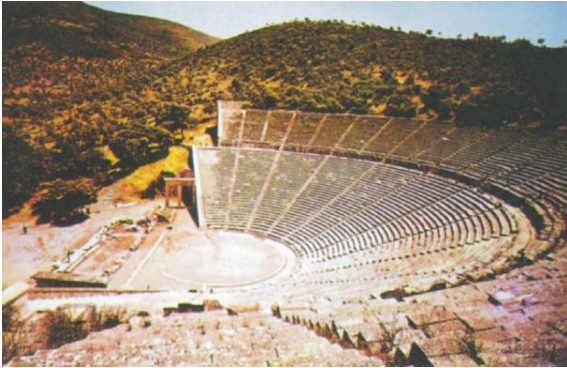


Fig. 79 - Anfiteatro Grego, Teatro do Esculápio, em Epidauro, Grécia, que comportava 14 mil pessoas. Fonte: Ministério da Educação. Disponível em <<http://portaldoprofessor.mec.gov.br/fichaTecnicaAula.html?aula=3850>>. Acesso em setembro de 2013.



Fig. 80 - Teatro Olímpico de Vicenza, Itália, projetado em 1579 por Andrea Palladio. Fonte: Teatro Olímpico de Vicenza. Disponível em <<http://www.teatrolimpicovicenza.it>>. Acesso em setembro de 2013.

significa lugar de onde se vê, é o local da plateia, que poderia ficar em pé ou sentada. Em alguns anfiteatros a capacidade chegava a 20 mil pessoas.

O segundo tipo de palco, o espaço medieval, surgiu a partir da estratégia da igreja em utilizar o teatro para ensino e comunicação, por meio de dramas litúrgicos.

A encenação desses dramas, iniciada no interior das igrejas, deslocou-se, no século XVII, para o adro e daí para a praça pública. É difícil determinar as razões que motivaram tal mudança, sendo a mais provável a que se referia à extensão do drama, que começou a interferir na liturgia (VASCONCELLOS, 2010:240).

O terceiro, os tablados da *Commedia Dell'Arte*. Esse tipo de apresentação surgiu na Renascença italiana. Formada por artistas itinerantes, normalmente num esquema familiar, que se utilizavam da improvisação e de recursos como acrobacias, malabarismo e dança.

O provável é que várias tenham sido as origens, assim como é indiscutível que antes de 1600 esse tipo de teatro já tivesse se espalhado por toda a Europa, permanecendo ativo e popular até cerca de 1750. (...) O sistema de viagens compreendia a chegada à cidade, a obtenção de permissão para a apresentação do espetáculo e o aluguel de uma sala espaçosa para instalar-se. Contudo, a adaptabilidade sempre foi uma constante na vida desses grupos, que muitas vezes fizeram espetáculos ao ar livre sobre um praticável qualquer (VASCONCELLOS, 2010:69-70)

Assim como no espaço medieval, a encenação nos tablados dispensa um espaço arquitetônico específico para abrigá-la.

O quarto palco é o italiano. Com plateia em diferentes formatos disposta frontalmente a um palco geralmente retangular e dotado de uma boca de

cena, ou seja, uma abertura em uma parede que divide o palco da plateia. Esse tipo de palco surgiu entre os séculos XV e XVI, no Renascimento italiano, impulsionado pelo desejo de utilizar nas artes cênicas os conceitos de ponto de fuga e perspectiva já presentes nas artes plásticas. O Teatro Olímpico de Vicenza (Fig. 80), Itália, de Andrea Palladio, é um dos precursores desse tipo de solução e tem cenário fixo que representa uma rua em perspectiva. O palco italiano é, até hoje, o modelo mais utilizado.

O quinto palco é o cinético, proposto pelo arquiteto e teórico de teatro suíço Adolphe Appia (1862-1928). Esse tipo de palco permite a mudança, por meio de engrenagens mecânicas, da posição da plateia e do palco, criando variadas configurações arquitetônicas e diferentes possibilidades de performances cênicas em um mesmo espaço.

A Fundação Nacional de Artes, FUNARTE (1996), por sua vez, classifica os tipos de espaços cênicos em: (1) italiano (Fig. 82), composto por plateia disposta frontalmente a palco retangular, dotado de boca de cena, que propicia uma relação frontal entre atores e espectadores; (2) arena, quando a plateia está disposta ao redor do palco; (3) múltiplo, onde não há divisão fixa entre o palco e a plateia; (4) ao ar livre, quando não há cobertura; (5) arquitetônico alternativo, quando o espaço é construído para outros fins mas também é utilizado para apresentações cênicas; (6)



Fig. 81 - Palco elisabetano no *Shakespeare's Globe*, ou *Globe Theatre*, em Londres, Inglaterra, construído em 1599 e reconstruído no fim da década de 1990. Fonte: Literature 11. Disponível em <<http://literature11.pbworks.com>>. Acesso em setembro de 2013.

café-concerto, onde à frente de palco, comumente italiano, há plateia de piso plano, mesas, cadeiras e serviço de bar; e (7) teatro de ópera, quando há o palco italiano acrescido de fosso para orquestra entre esse e a plateia.

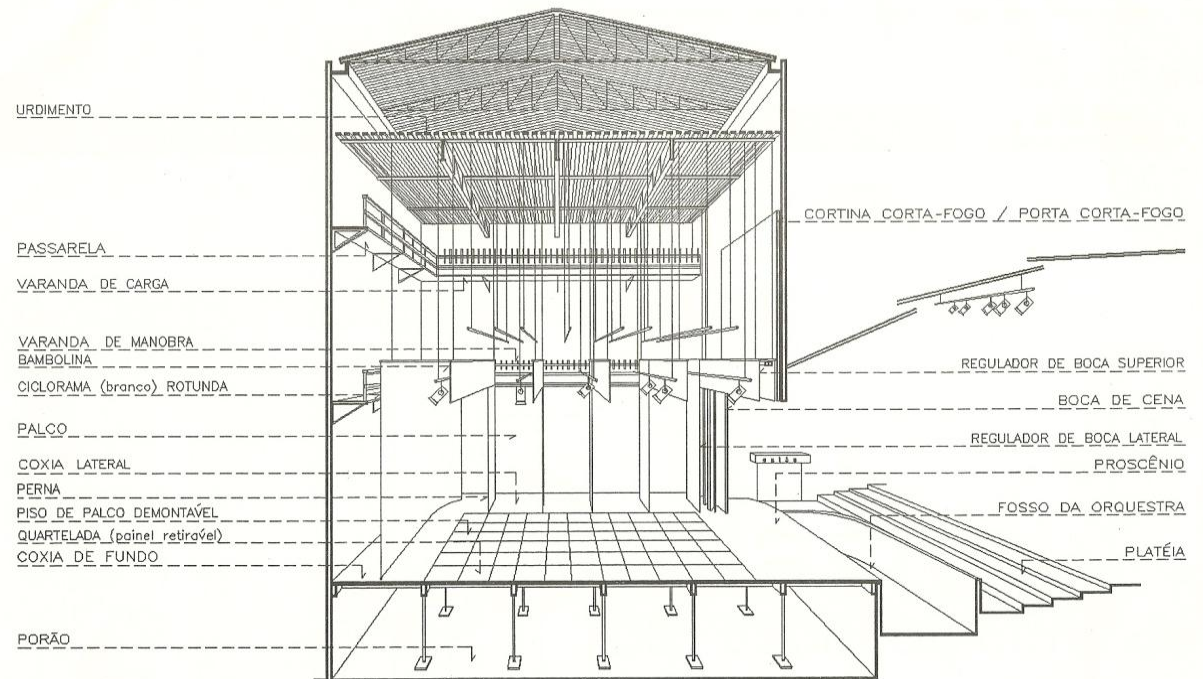


Fig. 82 - Caixa cênica italiana – corte longitudinal em perspectiva. Fonte: FUNARTE (1996).

Cabe ressaltar que, segundo a FUNARTE, a diferença entre o primeiro tipo “italiano” e o último “teatro de ópera” é a existência de fosso para a orquestra. Teatros sem esse fosso são denominados “teatros de Comédia”, independente do gênero de peças teatrais que abrigam.

Qualquer classificação sobre palcos pode ser considerada arbitrária, pois destaca algumas soluções e descarta outras. Além dos vários tipos citados deve-se lembrar de mais um, importante na trajetória das artes cênicas. É o palco Elisabetano (Fig. 81), cujo proscênio – parte frontal do palco – avança sobre a plateia que a circunda por três lados.

A variedade existente revela tanto a demanda de diferentes tipos de palcos para os diversos tipos de espetáculos cênicos, como a capacidade de as artes cênicas se adaptarem a diferentes espaços. Nesse estudo, voltado para aspectos arquitetônicos, cabe pelo menos destacar dois tipos de abordagens cênicas no século XX: o teatro libertário – repleto de conteúdo político e com papel de questionamento da sociedade – e o teatro burguês, focado no entretenimento, tendo o palco como uma caixa de ilusões. Conforme indica Ana Carolina Netto Gomes Drumond

embora existam ao mesmo tempo, numa mesma cidade, eram manifestações distintas que em momento algum se comunicavam. Porém preciso notar que, algumas poucas vezes, o teatro libertário se serviu do espaço arquitetônico do teatro burguês, o que em momento algum o transformou ou trouxe a ele uma plateia ou um repertório diferente do seu. O teatro burguês e o teatro libertário constituíam lugares totalmente diferentes, ainda que ocupassem a mesma sala de apresentação. É certo também que o espaço projetado para o teatro burguês casava-se justo com a manifestação teatral burguesa, fazendo com que o

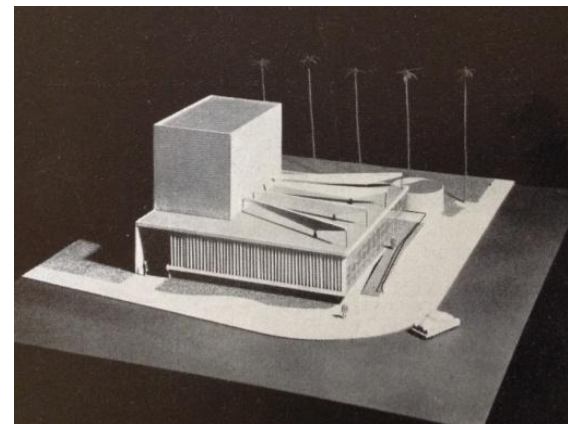


Fig. 83 - Projeto de Affonso Eduardo para o Teatro Rural do Estudante - Perspectiva.
Fonte: Reidy (1956:5).

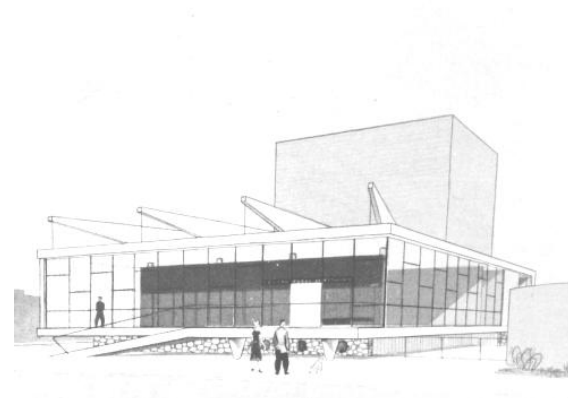


Fig. 84 - Projeto de Affonso Eduardo para o Teatro Rural do Estudante - Perspectiva.
Fonte: Reidy (1956:6).

teatro libertário fosse um "morador" provisório, um visitante, destes que não podem mudar os móveis de lugar embora não concordem com a decoração. (DRUMOND, 2002:41)

Cabe lembrar que além das artes cênicas – incluindo o teatro e a dança – o espaço físico dos teatros comumente recebe espetáculos de música, seja erudita ou popular, além de palestras e solenidades diversas. Se tratando de um teatro para a capital do país, presume-se que a intenção tenha sido realizar um prédio alinhado com o teatro burguês – o que não excluía outras expressões teatrais, além de dar à cidade um local para solenidades próprias de um presidente.

Niemeyer, ao tratar da elaboração do projeto dos teatros de Brasília, tinha a possibilidade de se guiar por tipologias consagradas ao longo da história. Ou então por algumas obras criadas já no contexto do movimento moderno. Um exemplo de projeto de teatro realizado na década de 50 é a de Affonso Eduardo Reidy para o Teatro Rural do Estudante, Rio de Janeiro. O projeto, de 1955, separava o palco e a plateia em volumes distintos facilmente reconhecidos (Fig. 83 e 84).

Porém, para os teatros de Brasília, Niemeyer tinha outra proposta em mente. A ideia era realizar algo novo e revolucionário para o Brasil daquela década.

O partido arquitetônico

Conforme texto publicado na revista *Módulo*, em 1960, sobre o processo de criação do projeto do Teatro Nacional, Oscar Niemeyer e Aldo Calvo, relatam, após breve introdução citada no início do Ato IV, a primeira proposta para o prédio (Fig. 85 e 86).

O primeiro partido por nós fixado previa dois teatros independentes. Um destinado à Ópera e Ballet e o outro, menor, à Comédia, Ópera e Música de Câmara. Naquele estudo, o Teatro de Comédia tinha um sentido novo e revolucionário que muito nos agradava, pois eliminava a clássica localização da plateia e do palco de forma irremovível (4), sem dúvida um obstáculo para a elaboração das peças teatrais, da cenografia e da própria representação, e adotava como princípio básico a disposição variável da plateia, permitindo todas as modalidades de teatro, desde o de arena até o clássico grego (5, 6, 7, 8). Estabelecia, com essa finalidade, um sistema de pistões que levantavam a plateia nos pontos desejados (9) possibilitando que os cenários em alguns casos envolvessem o público para integrá-lo no espetáculo, evitando assim a separação ainda hoje existente entre esse e os artistas, e criando para os teatrólogos e cenaristas um novo campo de especulação profissional.

Dificuldades diversas, todavia, impediram que prosseguíssemos na elaboração desse projeto, que será construído em outro setor como um teatro de caráter experimental (...) (NIEMEYER; CALVO, 1960:5)

De início, já vale destacar que essa proposta previa a divisão dos teatros em dois volumes. O apresentado corresponde ao Teatro de Comédia, ou seja, destinado a apresentações que não necessitassem do uso de fosso com orquestra. Não há, no material pesquisado, referência a como seria o Teatro de Ópera e balé.

Apesar de sucinta, a descrição feita por Niemeyer permite a sua análise frente às tipologias utilizadas para os espaços teatrais e aos questionamentos teóricos das artes cênicas no século XX. No início do

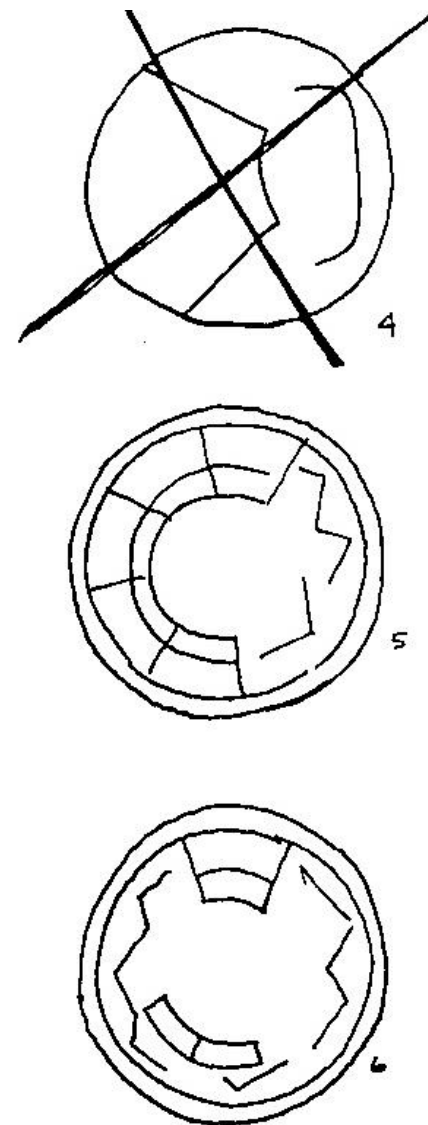


Fig. 85 - Croquis da primeira proposta para o TNCS indicados no texto como "des. 4", "des. 5" e "des. 6". Fonte: Niemeyer; Calvo (1960:6).

século passado, houve uma intensa transformação das sociedades devido à Revolução Industrial, à urbanização dos países e à Primeira Guerra mundial entre os anos de 1914 e 1918. Mesmo com os infortúnios dela decorridos, o contexto cultural europeu era animador. Segundo Carlos Eduardo Ribeiro Silveira

nesse período, movimentos pictóricos surgiram, criando-se novas expressões artísticas apoiadas na ação renovadora de pintores e arquitetos, através de manifestos e declarações. O centro de renovação foi a Alemanha, devido à grande devastação que este país sofreu e sua necessidade de reconstrução em decorrência da derrota da guerra. A concepção teórica progressista amadureceu uma nova geração de arquitetos inovadores, entre os quais Walter Gropius e Mies van der Rohe, considerados mais tarde mestres racionalistas. (SILVEIRA, 2012:35-36)

Em toda a Europa havia movimentos nacionalistas e procura de novas formas de manifestações artísticas. Nas artes cênicas, Adolphe Appia e o ator, diretor, arquiteto, cenógrafo e teórico de teatro inglês Edward Henry Gordon Craig (1872-1966) abriram novas frentes sobre as possibilidades das artes cênicas (LIMA, 2006: 17). Essas investigações teóricas repercutiram num questionamento sobre os espaços arquitetônicos que as acolhiam, afinal,

a arquitetura de teatros não nasce apenas para abrigar a ação dramática, mas sim como um dispositivo a serviço do público onde os diversos enquadramentos permitem ao espectador mergulhar na experiência do drama e, a partir daí, olhar para o mundo onde está inserido. Tais edificações dão margem a determinadas leituras que são responsáveis por ajustar as representações aos modos sociais e culturais que as envolvem. Daí vem a necessidade de suas adaptações ao longo dos tempos. (SILVEIRA. 2012:1)

Adolphe Appia, teórico que também trabalhava com arquitetura cênica e iluminação, inovou propondo, por meio do movimento, a interação entre

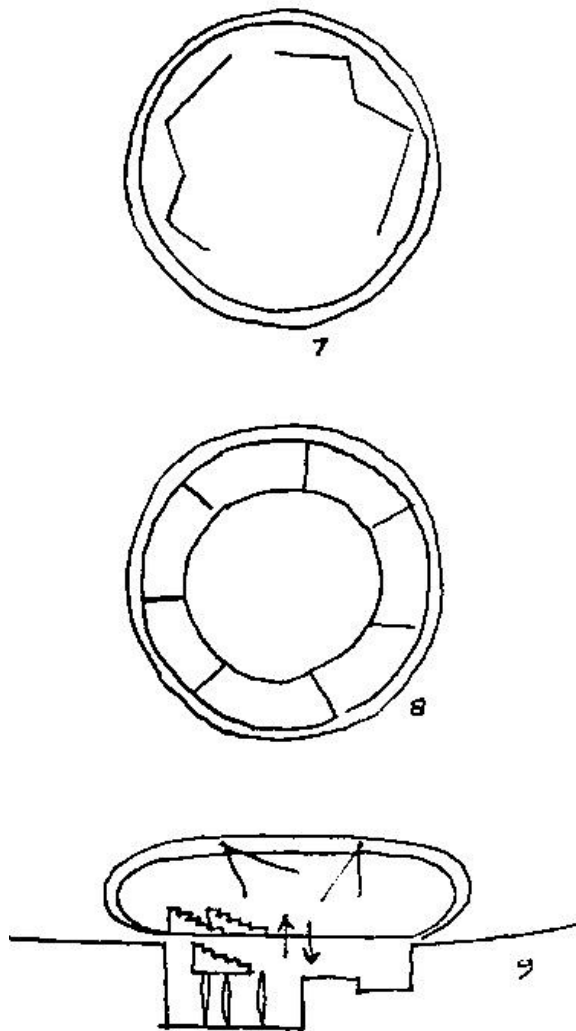


Fig. 86 - Croquis da primeira proposta para o TNCS indicados no texto como "des. 7", "des. 8" e "des. 9". Fonte Niemeyer; Calvo (1960:6).

espaço e tempo. Utilizava efeitos de luz e sombra para a construção espacial do palco, em oposição às propostas dos cenários fixos realizados com características figurativas. Foi “o primeiro diretor a notar o realinhamento cênico que já tomava forma, bem como a compreender a nova interação estabelecida entre atores e espectadores” (LIMA; CARDOSO, 2010:123). Luz, sombras, tabladros, rampas e plataformas desmaterializavam o espaço cênico.

Gordon Craig, por sua vez, criava efeitos inusitados com o uso de telas móveis e luz colorida. Nas suas pesquisas por um espaço cênico mais adequado para aquele início de século, ele propôs um palco que, ao invés de estático, fosse cinético, criando diferentes ambientações a cada encenação. Das propostas desses dois pensadores das artes cênicas daquele início de século XX, surgiu o que ficou conhecido como o quinto tipo de palco, traduzido em proposta arquitetônica por Walter Gropius (1883-1969), fundador da Bauhaus, no projeto do Teatro Total (Fig. 87, 88 e 89).

A Bauhaus, que significa Casa da Construção, foi uma escola de vanguarda que pretendia ensinar de maneira holística e democrática atividades referentes à arquitetura e às artes. Fundada pelo engenheiro Walter Gropius, funcionou entre 1919 e 1925 na cidade alemã de Weimar e entre 1925 e 1932 em Dessau, quando encerra as atividades sufocada

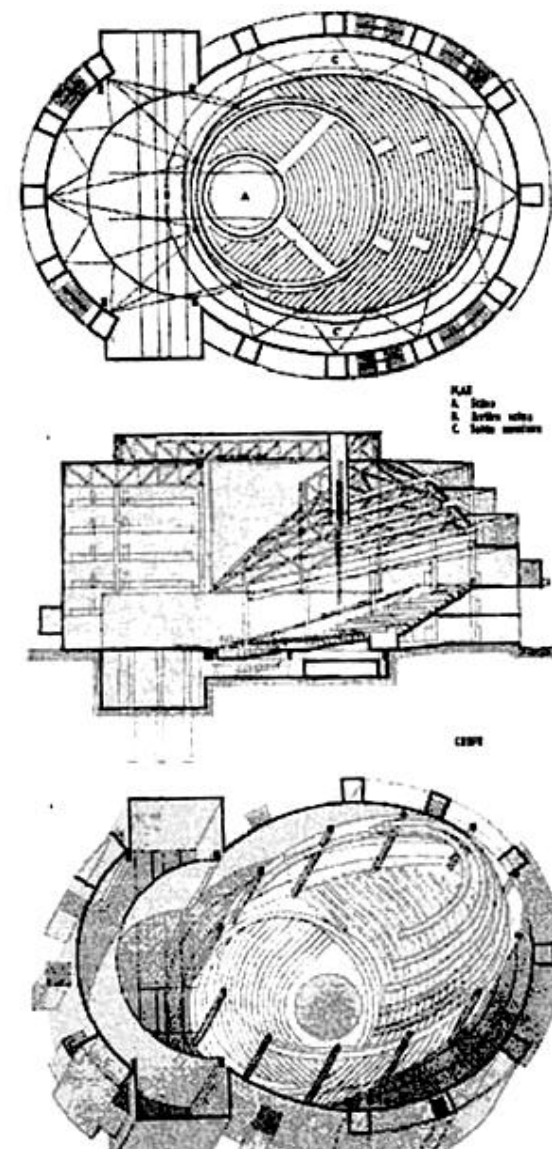


Fig. 87 - Planta baixa, corte e perspectiva do Teatro Total. Fonte: Vitruvius. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.104/85>>. Acesso em abril de 2013.

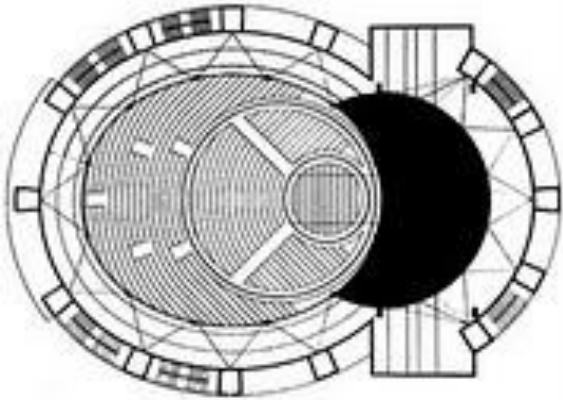


Fig. 88 - Planta Baixa do Teatro Total e as possibilidades de localização do palco. Fonte: Vitruvius. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.104/85>>. Acesso em abril de 2013.

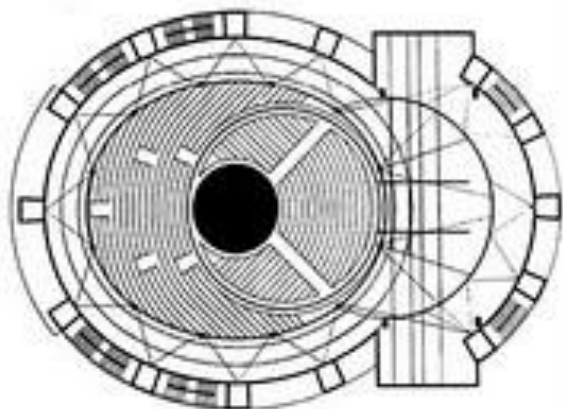


Fig. 89 - Planta Baixa do Teatro Total e as possibilidades de localização do palco. Fonte: Vitruvius. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.104/85>>. Acesso abril 2013.

pelo clima político que daria início à Segunda Guerra Mundial (1939-1945). László Moholy-Nagy (1895 - 1946), Wassily Wassilyevich Kandinsky (1866 - 1944), Paul Klee (1879 - 1940) e Oskar Schlemmer (1888 - 1943), integraram a Bauhaus. Moholy-Nagy, comungando dessas ideias sobre o chamado quinto palco, idealizou espaços (Fig. 90) onde houvesse deslocamentos do público e dos elementos cênicos (LIMA, 2006:20).

Gropius acreditava que o teatro deveria ter um papel educativo, além do de divertimento. Com esse espírito investiga, em conjunto com o produtor teatral Erwin Friedrich Maximilian Piscator (1893 - 1966), um espaço teatral onde o espectador não mais assistiria passivamente a ação cênica, mas dela participaria. “O teatrólogo utilizou o teatro como um instrumento da luta de classes, ao propor que também fosse um meio de ensinar às multidões” (LIMA, 2006:23).

A proposta arquitetônica criada por Gropius em 1927 teve maquete exposta em Paris em 1930. O prédio comportaria três mil lugares dispostos em plateia sem camarotes ou frisas. Esse espaço com o público distribuído democraticamente, sem lugares privilegiados, teria palco que poderia ser alterado conforme o espetáculo. No Teatro Total

uma das posições ainda obedecia ao espaço frontal à italiana; uma segunda possibilidade seria transformar o espaço num teatro grego, e na terceira seria adotar um palco em arena, típico dos circos, no qual o público se situa ao redor do palco de forma concêntrica, com total envolvimento na cena”. (LIMA; CARDOSO, 2010:131)

Apesar de não ser construída, a proposta do Teatro Total expressou o desejo de pelo menos parte dos artistas das artes cênicas em buscar uma nova tipologia para a arquitetura dos teatros. Até aquele momento havia clara divisão entre a plateia. Para Argan

o 'teatro total', ao contrário, visa a unir palco e plateia, fazendo com que o acontecimento invada a área dos espectadores, e organizar cenicamente todo o espaço do local, mediante luzes e projeções que "incorporem à cena, em todas as direções, o espaço do teatro". O projeto do 'teatro total' reúne as três formas históricas do palco. Tem um traçado elíptico, como um imenso ovo dividido ao meio no sentido do comprimento; no ápice fica o palco tríplice, móvel e giratório em todas as direções, e cujas raia podem estender-se em torno da plateia. Esta é em forma de anfiteatro, sem frisas e camarotes, e disposta em torno de um proscênio elevável e abaixável; o proscênio e as fileiras anteriores da plateia podem fazer um giro de 180°, transformando-se o primeiro numa arena e o segundo numa fileira de anfiteatro. (ARGAN, 2005:129)

Nas artes cênicas, paralelamente às produções específicas para os palcos então existentes, havia propostas "que se adaptavam às novas montagens do teatro da Bauhaus até outras, mais ambiciosas, que experimentavam novas relações ópticas, acústicas e psíquicas; todavia, praticamente nada se concretizou" (SILVEIRA, 2012:85).

A materialização de um espaço com características tão diferentes das que estavam em vigor só poderia ocorrer com a demanda ocasionada por produções teatrais, com condições tecnológicas favoráveis e com um agente que viabilizasse economicamente a construção. Na Europa daquela época havia a demanda de produtores teatrais. No Brasil, no entanto, esse cenário era diferente. Evelyn Furquim Werneck Lima (2006:12) lança a hipótese de que "até 1950 as vanguardas das artes cênicas pouco se



Fig. 90 - Cenário de Laszlo Moholy, 1929, para a ópera *Os Contos de Hoffmann* (*Les contes d'Hoffmann*), de Jacques Offenbach. Fonte: Art Tattler. Disponível em <<http://arttattler.com/archivelaszlomoholyngy.html>>. Acesso em setembro de 2013.

concretizaram no Brasil e, com raras exceções, houve pouca atualização dos repertórios e manutenção da cena teatral convencional”.

A respeito da tecnologia, vale ressaltar que devido à necessidade de suporte dos elementos cênicos, ela é imprescindível para o êxito do espaço teatral. Mesmo nem sempre sendo percebidas pelo grande público, essas soluções tecnológicas contribuem para novas tipologias.

O projeto de Charles Garnier para a 'Ópera de Paris' é um adequado exemplo da junção dos novos materiais que surgiram com a Revolução Industrial com a busca por novas representações estéticas espaciais. A edificação conta com um intrincado mecanismo de movimentação vertical dos cenários, situado acima do palco, permitindo que os painéis desapareçam, suspensos por roldanas e cordas, com movimentação manual. A caixa do palco se transforma, desta forma, em parte ativa da encenação, distanciando-se da ideia de mero apoio. Essa grande quantidade de ferramentas e mecanismos cênicos é capaz de gerar trocas de cena rapidamente, aumentando a potencialidade narrativa do espetáculo. (SILVEIRA, 2012:69)

Quanto ao teatro apresentado por Gropius, não é objetivo desta pesquisa investigar os motivos da não construção do Teatro Total. Somente registra-se que o advento da Segunda Guerra Mundial, de 1939 a 1945, influenciou dramaticamente todo o contexto cultural daquela época.

No momento da encomenda a Oscar Niemeyer do projeto da ópera, percebe-se que ele optou por fazer um teatro que, mesmo no final da década de 1950, seria novo e revolucionário. O Teatro Total, datado do final da década de 1930, também teria esse papel inovador. A afinidade tipológica entre os dois projetos está na opção de um palco móvel, que possibilitaria diferentes arranjos espaciais em uma plateia sem camarotes

ou frisas. Ou seja, uma plateia sem lugares simbolicamente estratificados. O palco em ambas as propostas – a de Niemeyer e a da Gropius – poderia variar em sua posição, ampliando significativamente as possibilidades cênicas. Porém, como é sabido, ambas não foram realizadas.

Segundo Niemeyer, dificuldades diversas impediram o desenvolvimento da proposta. Ele, porém não especifica que dificuldades foram essas que impediram a implantação da proposta que tanto o agradava. Aqui cabem algumas suposições.

Suposições e desdobramentos

É sabido que o arquiteto integrava o ambiente cultural da então capital, Rio de Janeiro, tendo inclusive feito o cenário da peça *Orfeu da Conceição*, escrita por Vinicius de Moraes em 1954, baseada no drama da mitologia grega de Orfeu e Eurídice. Sua familiaridade com assuntos referentes às artes em geral, e às cênicas em particular, levam à hipótese de que haveria uma demanda de parte da classe artística por um espaço com palco cinético. Comparando com o papel de indutor de desenvolvimento assumido pela Nova Capital, um novo tipo de espaço teatral também poderia servir para a criação de novas propostas cênicas por parte de uma população que ainda seria formada.

As dificuldades diversas, então, poderiam ser provenientes de impedimentos tecnológicos. O domínio das técnicas construtivas é um imperativo para a materialização de qualquer projeto, ainda mais numa proposta baseada em tantos recursos tecnológicos, tendo inclusive sistema de pistões sob a plateia. Além disso, pelo que consta, não havia um teatro com tecnologia similar para ser um referencial para construção. Porém, conforme será apresentado no detalhamento das outras propostas para o teatro – Atos V e VII – Niemeyer não se intimidava com esses desafios, tanto que na proposta seguinte sugeriu uma parede móvel de várias toneladas que dividiria dois palcos. Mas isso será detalhado posteriormente...

As “dificuldades diversas” então poderiam estar relacionadas com o agente que iria viabilizar a construção, ou seja, o próprio presidente Juscelino Kubitschek. Ele, porém, sempre se mostrou entusiasta das ideias de Niemeyer, mesmo quando – ou talvez exatamente por – o arquiteto propõe soluções não usuais. Nessas conjecturas, que pelo pouco material disponível para pesquisa não pretende chegar a algum esclarecimento profundo, pode-se agregar correspondência encaminhada a Lucio Costa. É uma carta (Anexo III), visivelmente fragmento de vários assuntos que estavam sendo tratados entre os dois. Com timbre da Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil, contém o seguinte texto:

Brasília, 11 de janeiro de 1960.

Lucio.

O Nauro vai procurá-lo para acertar alguns assuntos do DUA.

1.- Recebi carta do Flávio dizendo que V. aprovara o projeto do Museu, sugerindo que eu o localizasse no setor, pois, já tinha localizado anteriormente os teatros. Deve haver equívoco. Apresentamos, realmente, uma solução de que V., com razão, recusou, pois, não se adaptava ao espírito do Plano Piloto. Depois, de acordo com V., localizamos os dois teatros (1), ficando estabelecido por V. que o setor iria se fixando aos poucos, progressivamente, à proporção que seus elementos fossem sendo solicitados. Já em Brasília, porém, recebi um croqui seu, modificando a localização dos dois teatros (2), solução que me levou a não prosseguir com o projeto dos mesmos, por me parecer que a solução não podia lhe agradar e que V. a propunha apenas para nos atender. Sendo assim, voltamos à estaca zero. Convenci o Israel a suspender a construção do teatro de comédias e tudo poderá ser feito normalmente. Nesse sentido, peço o favor de locar o teatro de ópera e o museu do Flávio que são as duas obras a serem iniciadas.

2. - Recebemos as plantas dos setores de diversão e escrevemos para sugerir sejam as mesmas desenvolvidas aí no Rio. Temos no DUA-RIO dois companheiros, Octávio e Lopes, que poderão desincumbir-me da tarefa. O trabalho em apreço, que se resume num desenvolvimento, feito no Rio terá a vantagem de evitar dúvidas e interrupções que a urgência desaconselha. Estivemos examinando as plantas, eu, Nauro e Glauco, e a solução nos parece excelente. Apenas um ponto nos põe em dúvida. Sempre imaginávamos que o setor de diversões fosse como em Veneza, com pequenas ruas, com lojas dos dois lados, destinadas aos pedestres. Ruas em que os prédios (que constituem as lojas com 2 ou 3 pavimentos) dessem, pela variação de fachadas, um aspecto pitoresco. A solução adotada é diferente e pensamos que a marquise projetada e o muro cego lhes possam dar uma ideia de galerias internas, de aspecto monótono, como nos centros comerciais 'shopping center'. Este é apenas um palpite que o interesse pela obra nos permite apresentar.

Um abraço Oscar

Estamos desenhando o projeto do monumento a Eisenhower que V. enviou. Apenas, preferíamos que se destinasse a Roosevelt ou a Stalin.⁴⁵

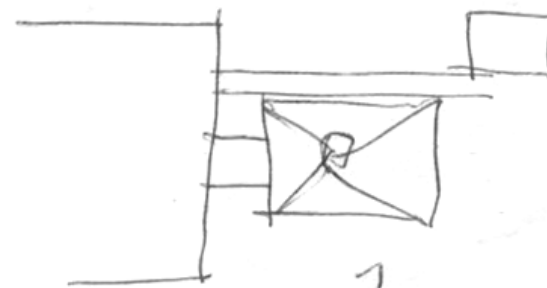


Fig. 91 - Croqui de Niemeyer indicado no texto como "1". Fonte: ARPDP.

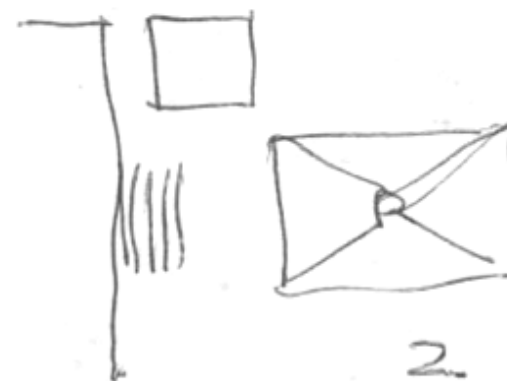


Fig. 92 - Croqui de Niemeyer indicado no texto como "1". Fonte: ARPDP.

⁴⁵ Algumas observações sobre o conteúdo do documento.

(1) DUA se refere ao Departamento de Urbanismo e Arquitetura da NOVACAP, com sede em Brasília e no Rio de Janeiro.

(2) O nome "Nauro" provavelmente se refira a Nauro Jorge Esteves (1923-2007), colaborador de Oscar Niemeyer e arquiteto do Hotel Nacional e do Shopping Center Conjunto Nacional em Brasília.

A correspondência (Fig. 91 e 92) indica que havia uma preocupação de Niemeyer em atender às orientações de Lucio Costa, que, à distância, orientava o trabalho desenvolvido na NOVACAP. A definição da localização e do partido arquitetônico do teatro teve interferência – e crivo – de Lucio Costa. Há duas manchas de construção em forma retangular, que não correspondem nem à proposta de palco cinético, nem à proposta efetivamente construída. Ou seja, foi aventada outra disposição ou proposta de prédios, que, por não ser localizada em outros registros pesquisados para esse estudo, não compõe esse trabalho. Outra referência é ao museu, equipamento cultural pensado já no início da cidade, que só foi materializado bem mais tarde.

A continuidade do texto – item 2 – ilustra o modo de trabalho, com colaboradores entre as duas cidades e o clima de troca de impressões entre Niemeyer e Lucio Costa. Também é relevante constatar a aceitação

(3) O nome “Flávio” talvez se refira a Flávio de Carvalho (1899-1973), arquiteto, engenheiro, cenógrafo, teatrólogo, pintor, desenhista, escritor e agitador cultural do movimento modernista, ou a Flávio de Aquino (1919-1987), arquiteto, crítico de arte e redator da revista Módulo.

(4) Israel Pinheiro (1896-1973) foi presidente da NOVACAP, um dos responsáveis pela construção da cidade e primeiro administrador de Brasília.

(5) Glauco Campello (1934-), arquiteto, colaborador de Oscar Niemeyer. Realizou projetos em Brasília, como as construções do Parque da Cidade, em colaboração com José Luiz Pinho.

(6) Dwight David “Ike” Eisenhower (1890-1969) foi o 34º Presidente dos Estados Unidos, de 1953 a 1961.

(6) Franklin Delano Roosevelt (1882-1945) foi o 32º presidente dos Estados Unidos, de 1933 a 1945.

(7) Josef Vissarionovitch Stalin (1879-1953) foi secretário-geral do Partido Comunista da União Soviética e do Comitê Central a partir de 1922 até a sua morte, em 1953.

de Niemeyer por encomendas que iam contra as suas convicções ideológicas.

Enfim, observa-se que no decorrer do processo criativo houve propostas que foram abandonadas e nem todas elas deixaram algum registro esclarecedor. Nesse percurso influenciaram em decisões a respeito do teatro Lucio Costa e Israel Pinheiro, que teve de ser convencido a suspender as obras que já haviam se iniciado.

A totalidade das questões que envolveram o abandono da proposta com o palco cinético talvez não possa ser remontada e a esperança que Niemeyer tinha de que seu projeto fosse construído em outra ocasião não se concretizou.

A intenção de criar um espaço teatral com palco móvel viria a se materializar na Europa. Ainda no século XX “destacam-se os projetos de Josef Svoboda e Jacques Polieri, ambos considerados como os principais expoentes da cenografia moderna e contemporânea” (SILVEIRA, 2012:104). Josef Svoboda⁴⁶ criou cenários utilizando elementos tecnológicos como projeção de imagens, *lasers* e espelhos. Ele

estendeu suas permanentes pesquisas sobre técnica cinematográfica e teatral à esfera da dança e da direção de atores, enquanto seus procedimentos artísticos e pesquisas técnicas deram continuidade às questões iniciadas por Adolphe Appia, Gordon Craig, Erwin Piscator, da vanguarda soviética e da Bauhaus. (SILVEIRA, 2012:105)

⁴⁶ Josef Svoboda (1920 - 2002) foi um cenógrafo que por mais de 30 anos esteve à frente do Teatro Nacional de Praga, capital da República Checa.

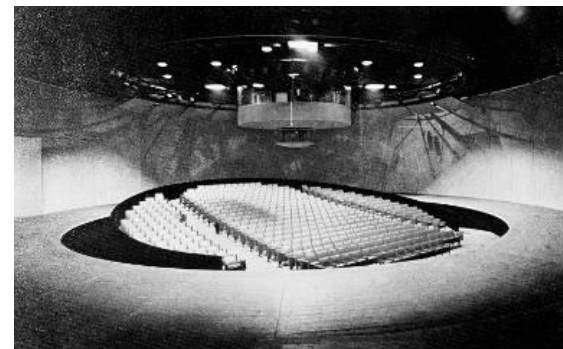


Fig. 93 - Teatro concebido por Jacques Polieri, *Salle annulaire mobile* de Grenoble Grenoble, França, 1968. Fonte: Jacques Polier. Disponível em <<http://www.jacques-polieri.com/fr/accueil>>. Acesso em setembro de 2013.

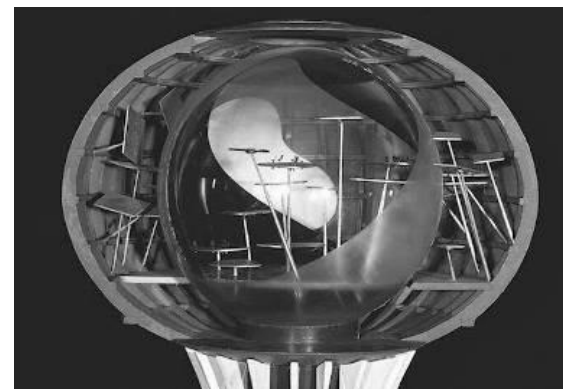


Fig. 94 - Teatro concebido por Jacques Polieri, Teatro do Movimento Total Osaka, Japão, Expo 1970. Fonte: Jacques Polieri. Disponível em <<http://www.jacques-polieri.com/fr/accueil>>. Acesso em setembro de 2013.

Jacques Polieri⁴⁷ foi quem conseguiu transpor para a realidade os teatros dotados de sistema de movimento nas áreas do palco e da plateia. Ele “tentou, inúmeras vezes, em festivais e exposições evidenciar novos caminhos para o espetáculo, partindo da conjunção do teatro e das manifestações mais avançadas das diversas artes: pintura, escultura, música, etc.” (MIRALLES, 1979: 67).

O Teatro de Grenoble (Fig. 93), França, concebido por Jacques Polieri, tem por base as ideias de Piscator e Walter Gropius, que influenciaram o arquiteto “André Wogensky na realização do teatro anular e giratório que constitui uma das salas de espetáculo da Casa da Cultura de Grenoble, inaugurada em 1968.” (LIMA; CARDOSO, 2010:133).

Os espaços idealizados por Polieri (Fig. 94) refletem, mais uma vez, a conexão das artes cênicas com o seu tempo. São produtos de um desejo de explorar os avanços da ciência e das técnicas modernas, em prol de um novo espaço cênico. Para Alberto Miralles

tratava-se de criar espetáculos sem teatros, destruindo a tradicional separação entre palco e plateia. Mais tarde, abertas as possibilidades, muitos pesquisadores tentaram realizar surpreendentes projetos cuja finalidade era de ampliar o campo de visão do público, colocando-lhe numa área central móvel, como em algumas realizações do Teatro Maiakowski, em Moscou, ou os projetos do diretor Jacques Polieri; um deles chamado de ‘teatro do movimento total’, pretende que o público esteja colocado em plataformas móveis, dentro de uma esfera onde se desenvolve o espetáculo. (MIRALLES, 1979:65)

⁴⁷ Jacques Polieri (1928-2011) foi diretor e cenógrafo. Fundou em 1956, com Le Corbusier, um festival de vanguarda na *l'Unité d'Habitation* de Marselha, de Nantes e de Paris.

Palcos cinéticos efetivamente construídos vieram a aumentar mais ainda o repertório de tipologias de espaços teatrais, “(...) no século XX uma grande pluralidade tipológica surge como decorrente de uma nova visão de mundo, culturalmente diversificado e complexo” (DANCKWARDT, 2001:191).

Mas não coube ao Brasil e a Brasília a primazia da construção de um palco cinético. Além dos croquis com plantas e corte da proposta, não há registro de perspectiva de como ela seria, sendo possível apenas simular a sua implantação⁴⁸. Naquele final de década de 1950, após descartar a ideia desse novo tipo de palco, Niemeyer faria outra proposta com o tipo de palco mais usual até hoje: o palco italiano. Isso, no entanto, não significa que a proposta não tenha apresentado novidades na configuração arquitetônica de um espaço teatral.

⁴⁸ Na próxima página, Fig. 95 - Simulação da primeira proposta de Niemeyer. Fonte: Cristina Oliveira.



ATO V

UMA PROPOSTA

COMPACTA E PRÁTICA



Devido à desistência da proposta em que os teatros de ópera e de comédia ficariam em prédios distintos, Niemeyer lança novo desenho que, desta vez, acolhe os dois em um único volume. Este Ato aborda essa segunda proposta⁴⁹ e compreende o período entre os anos de 1958, ano da concepção do projeto, até 1975, quando se iniciam mudanças significativas no prédio. O novo partido foi defendido em artigo publicado na Revista Módulo em trecho seguinte à apresentação da primeira proposta, detalhada no Ato IV.

Dificuldades diversas, todavia, impediram que prosseguíssemos na elaboração desse projeto, que será construído em outro setor como um teatro de caráter experimental, e nos levaram à presente solução – mais compacta e prática – cujas principais características enumeramos:

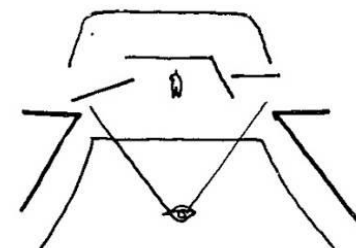
1 - Situa no mesmo conjunto, com possibilidade de funcionamento simultâneo num único espetáculo, o Teatro de Ópera e Ballet e o Teatro de Comédia, Ópera e Música de Câmara (Teatro Mannheim).

2 - Não subordina os problemas funcionais de espaço e volume à forma externa, evitando a redução de áreas indispensáveis à técnica teatral.

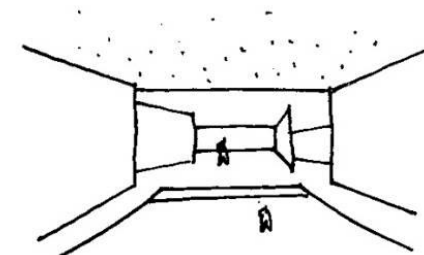
3 - Cria para esse fim uma forma arquitetônica diferente, que como um invólucro contém todo o edifício, permitindo que os serviços de palco e anexos se distribuam sem limitação de espaço e sem preocupações com o acabamento, como serviços quase provisórios, de adaptação simples e futuras atualizações.

4 - Evitando a forma usual (des. 10) a solução estabelece em volta da plateia um setor em que os cenários se poderão prolongar - de forma quase infinita - situando o espectador dentro da própria representação (des. 11).

5 - Fixa acessos francos e adequados, de modo a possibilitar fácil circulação para o público.



10



10

Fig. 97 - Croqui do palco indicado no texto como "des. 10". Fonte Niemeyer; Calvo (1960:13).

⁴⁹ Na página anterior, Fig. 96 - Teatro Nacional em construção, ainda com a escada de acesso à Sala Villa-Lobos na fachada oeste, 1965. Fonte: ARPDP.

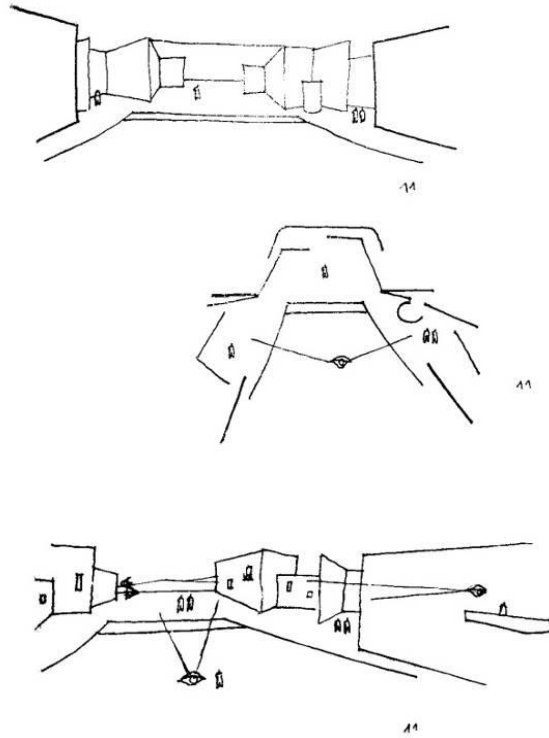


Fig. 98 - Croquis do palco e da plateia indicados no texto como "des. 11". Fonte Niemeyer; Calvo (1960:14).

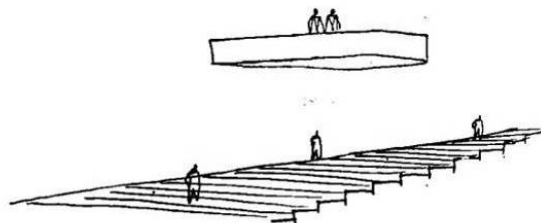


Fig. 99 - Croqui da plateia e do camarote presidencial indicado no texto como "des. 12". Fonte: Niemeyer; Calvo (1960:13).

6 - Organiza todos os setores necessários em uma obra dessa natureza, como: administração, serviço médico, imprensa, camarins, salões de ensaio, carpintaria, seção de pintura, depósitos de roupa e material, bar, etc.

7 - Localiza fora do edifício, conforme se verifica hoje em todos os modernos teatros europeus, os serviços gerais de guarda-roupas, marcenaria e cenografia, que exigem grandes espaços e correm maior risco de incêndio, tendo sido previstas, como complemento dos mesmos, pequenas áreas no interior do edifício, destinadas exclusivamente às representações do dia.

8 - O sistema de palco empregado no Teatro de Ópera e Ballet (2.000 espectadores) permite - com utilização de elevadores e carros combinados - a mudança de cinco cenários em poucos segundos, e os urdimentos estabelecidos possibilitam aumentar a boca de cena de modo quase ilimitado sob o ponto de vista atual.

9 - Idênticas facilidades com relação à mudança de cenário estão previstas para o Teatro de Comédia, Ópera e Música de Câmara (500 pessoas) e plateias suplementares poderão adaptá-lo, igualmente, às conveniências do Teatro de Arena e Elisabetano.

10 - Iluminação, ar condicionado e ventilação mecânica serão utilizados nos setores convenientes.

11 - Localiza no terraço um restaurante, de fácil acesso e de onde se descortinará esplêndida vista sobre o Eixo Monumental.

12 - Além dos < foyers > e salas de espera, cria a solução adotada condições para que dois museus de teatro sejam instalados nesses setores.

13 - Prevê apenas um camarote destinado ao Presidente da República, situado de forma acessível e independente (des. 12). (NIEMEYER; CALVO, 1960:5)

A justificativa dessa proposta (Fig. 97, 98 e 99) reitera, já nos seus primeiros itens, a decisão de não subordinar a forma externa ao uso interno e de criar uma forma arquitetônica diferente.

O partido arquitetônico

O partido apresentado pode ser descrito como um volume simples, marcado por vigas invertidas dispostas em leque. Para Oscar Niemeyer, “quando uma obra é bem pesada, arquitetura e engenharia nela se integram harmoniosamente. E quando é bela e se transforma em obra de arte, ambas se apresentam com o maior apuro” (NIEMEYER, 1986:22). Essa definição clara dos elementos estruturais na arquitetura é frequente nas obras do arquiteto. Esse projeto, cuja construção da primeira etapa se deu no ano de inauguração de Brasília, em 1960, segue essa premissa.

Niemeyer e sua equipe detalharam parte do prédio paralelamente às obras. A consultoria cenográfica e cenotécnica foi realizada por Aldo Calvo⁵⁰. Ele já havia trabalhado no Teatro Scala de Milão (1936, 1937, 1947), Teatro da Ópera do Estado de Berlim (1938, 1939), Teatro Ópera de Roma (1938, 1939, 1947), Teatro MAM do Rio de Janeiro (1954), e Teatro Castro Alves em Salvador (1957), entre outros. O projeto referente à cenografia e cenotecnia é vital para o êxito de um teatro e envolve a definição de elementos como os das partes mecânicas do prédio (porão do palco, fosso da orquestra, piso do palco, varandas, ciclorama, cortinas, cortina de ferro corta-fogo, elevadores, guinchos); da iluminação cênica; da sinalização; e do sistema de localização e comunicação interna. O

⁵⁰ Aldo Calvo (1906-1990), cenógrafo e cenotécnico nascido na Itália e naturalizado brasileiro em 1955.

estudo acústico foi realizado por Lothar Cremer⁵¹, segundo relato de Conrado Jorge Silva De Marco.

O projeto arquitetônico original teve um estudo acústico completo encomendado ao Prof. Eng. Lothar Cremer, acústico famoso, professor deste autor em Berlim, que foi o primeiro a desenvolver e utilizar cálculos computacionais para acústica. Ele é o autor, entre muitos outros, do estudo acústico da sala da Orquestra Filarmônica de Berlim (...). (De Marco, 2009:65-66)

O cálculo estrutural foi realizado pelo engenheiro Bruno Contarini⁵², parceiro frequente nos projetos de Oscar Niemeyer. A contratação foi feita por meio de carta-convite nº 89 da NOVACAP, datada de 25 de abril de 1960. Segundo documentação sob a guarda do Arquivo Público do DF, os serviços constavam de:

(a) fornecimento de projeto estrutural completo, inclusive memória de cálculo da obra; (b) execução das fundações e estrutura em concreto armado; (c) fornecimento dos projetos completos de instalações elétricas, hidráulicas e especiais, inclusive ar condicionado e sinalização; (d) movimento de terra necessário à execução da obra.

A fim de garantir a celeridade da construção, a carta-convite previa que a execução das instalações, alvenaria e acabamento deveriam ocorrer concomitantemente à execução da obra. Sobre sua atuação em Brasília, Contarini afirma que “em Brasília, a gente começava o trabalho às 7 horas da manhã e ia até às 8 horas da noite, todos os dias, e no domingo, até o meio-dia” (CONTARINI, 2011:14). O contato com Niemeyer se deu a

⁵¹ Lothar Cremer (1905-1990), engenheiro acústico.

⁵² Bruno Contarini (1933-), engenheiro graduado em 1956 pela Escola Nacional de Engenharia da Universidade do Brasil que realizou vários projetos estruturais para Oscar Niemeyer, entre eles o do Palácio da Alvorada (1957) e o do Instituto Central de Ciências da UnB (1960).

partir do trabalho na Construtora Rabello, responsável por obras como as do Palácio da Alvorada e do Supremo Tribunal Federal. A partir daí surgiu a parceria profissional. A respeito da construção do Teatro Nacional, recorda que era "(...) uma grande obra que tínhamos seis meses para fazer, desde o projeto original do Oscar até a execução da obra. Enquanto ele fazia o projeto arquitetônico, nós cuidávamos da estrutura e da execução da obra" (CONTARINI, 2011:14). Caso houvesse atraso na entrega da obra, haveria uma multa de 1% para a construtora. Mas isso não ocorreu e a primeira etapa prevista, o arcabouço do Teatro, ficou pronta no prazo. Sobre a capacidade brasileira para realização de grandes obras, Bruno Contarini afirma que

o país sempre teve competência técnica para fazer obras, com boa qualidade e prazos pequenos. Por exemplo, fizemos a Estação Rodoviária de Brasília, que é uma obra de 60 mil metros quadrados, em um ano. O Teatro de Brasília, que tinha 21 metros para baixo e 26 metros para cima, foi feito em seis meses. (CONTARINI, 2011:15)

Segundo Deise Aparecida Silva Souza, o prédio possui o seguinte esquema estrutural (Fig. 100 e 101):

a tecnologia construtiva utilizada no vigamento da estrutura foi o concreto pretendido. A estrutura principal do Teatro constitui-se de quatro pilares principais que suportam toda a estrutura, os pilares 1, 2, 3 e 4, que recebem diretamente as cargas das vigas; A, B, C e D que definem o contorno do Teatro. A linha E constitui o apoio da estrutura na borda superior do muro de arrimo, não visível externamente porque está enterrado, voltado para o Setor Bancário Norte e para o Eixo Monumental (...).

As fachadas leste e oeste são formadas por um conjunto de 13 vigas inclinadas que compõem a estrutura e também trabalham como suporte para os elementos de fechamento e vedação, formado por um painel de vidros escuros.

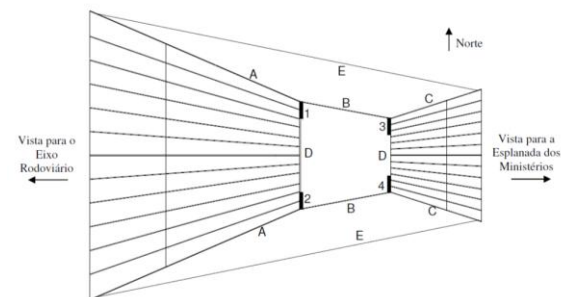


Fig. 100 - Esquema estrutural do Teatro Nacional. Fonte: Souza (2009:37).

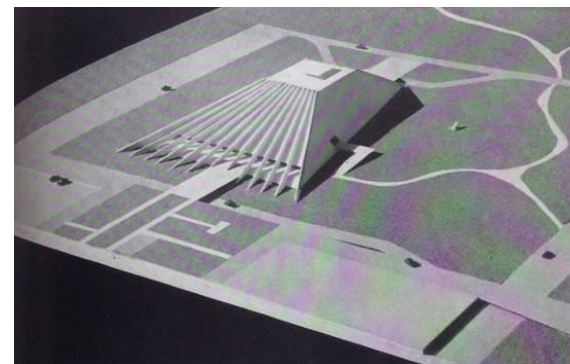


Fig. 101 - Maquete do Teatro Nacional. Fonte: Niemeyer (1960:9).

As fachadas norte e sul são formadas por vigas pré-moldadas de uma única peça em forma de 'L', apoiadas nas linhas B e na linha E, como mostrado na Figura 4.10. Estas vigas em forma de 'L' ficam escondidas, por debaixo de placas pré-moldadas de fechamento, com 8 m de vão, encaixadas entre elas, que estão escondidas pelo painel de volumes cúbicos do artista plástico Athos Bulcão.

A linha B é formada por uma viga com 4,5 m de altura, possui seção em forma de "I" e lajes pré-fabricadas, que foram encaixadas nas abas da seção da viga (...). (SOUZA, 2009:37-38)

O cálculo do prédio apresentou alguns desafios, pois a estrutura do prédio é de concreto pré-moldado, tecnologia que na época não estava disseminada.

A utilização de pré-moldados foi a única alternativa encontrada para entregar a estrutura no prazo determinado e foi uma novidade na época, e a cidade de Brasília foi pioneira em utilizar esta tecnologia em algumas obras, como por exemplo na Estação Rodoviária de Brasília e no Instituto Central de Ciências da UnB.

Embora o prazo para construção do Teatro Nacional tenha sido muito curto, o seu cálculo apresenta algumas particularidades neste projeto. A geometria das peças pré-moldadas que possuem diversas inclinações e níveis variados, exigiram elaboração de cálculos específicos para a montagem. (SOUZA, 2009:42)

A Construtora Rabello S.A., à qual o Eng. Contarini era vinculado, forneceu os projetos de instalações elétricas e hidráulicas e a firma Instalações Alvorada S.A., segundo Contrato com a NOVACAP datado de 21/12/1960, ficou responsável por executar a montagem dos equipamentos a eles correspondentes.

Em conjunto com esses profissionais das áreas de cenotécnica, acústica e engenharia, Niemeyer foi avançando no projeto e detalhamento do teatro. Esta, porém, não foi a sua primeira incursão na elaboração de um prédio

destinado às artes cênicas. Antes do Teatro Nacional ele já havia projetado outros edifícios que não chegaram a sair da prancheta. O primeiro espaço teatral de grande porte foi o Teatro Municipal de Belo Horizonte (Fig. 102), projetado em 1941 a pedido do prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek de Oliveira. Niemeyer foi consultado sobre a escolha da localização do prédio e optou por um parque no centro da cidade. A proposta tinha volumetria simples marcada por vigas invertidas dispostas em forma de leque. Segundo o *site* da Fundação Oscar Niemeyer, o arquiteto declarou sobre o projeto que

a estrutura do Teatro Municipal de Belo Horizonte em parte executada, já nos permite concluir pela justeza da localização, em função da qual se desenvolveu todo o plano que se adapta ao terreno plástica e funcionalmente. Com essa intenção em vez de localizar o teatro junto a rua, preferimos recuá-lo para o centro do terreno, integrando-o mais na paisagem do parque. Isso nos levou aos *pilotis*, para manter nas entradas e no *foyer* o nível da rua e à auto-estrada, que tanto enriquece a composição. Pela auto-estrada se atinge a esplanada onde ficam as entradas e o *foyer* diretamente ligados a plateia. (...) A sala de espetáculos com capacidade para 3.000 pessoas apresenta a forma que as necessidades de acústica e visibilidade solicitam.

Em 1943 Niemeyer conhece o artista plástico Athos Bulcão e o convida para realizar um painel no Teatro de Belo Horizonte, no que poderia ser a primeira colaboração entre os dois.

O projeto de arquitetura levou quatro anos para ser finalizado, mas a construção não foi fiel a ele. Depois de a obra ficar inacabada por algum

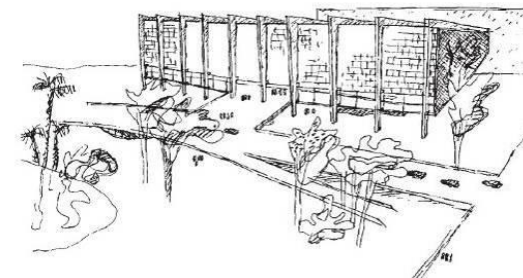


Fig. 102 - Croqui do Teatro Municipal de Belo Horizonte, projeto de 1941, Belo Horizonte. Fonte: Papadaki (1950:113).

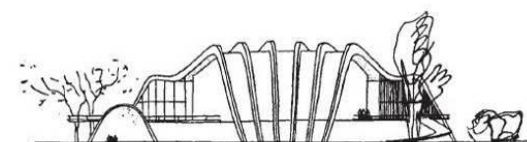


Fig.103 - Croqui do Auditório do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, fachada norte. O auditório projetado em 1948 não foi executado. Fonte: Papadaki (1950:199).

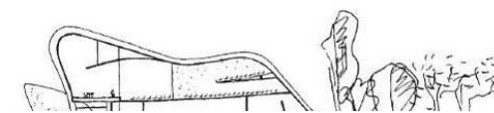


Fig.104 - Croqui do Auditório do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, corte longitudinal. Fonte: Papadaki (1950:198).

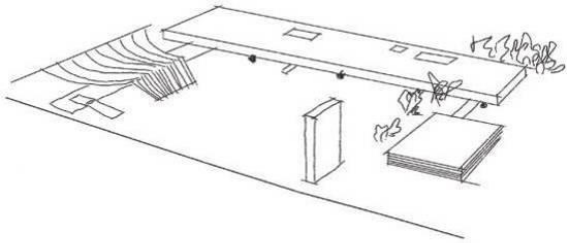


Fig. 105 - Croqui da Praça Maior da Universidade de Brasília, 1960, que seria composta por Aula Magna, Museu, Biblioteca e Reitoria. Fonte: Darcy (2009:57).

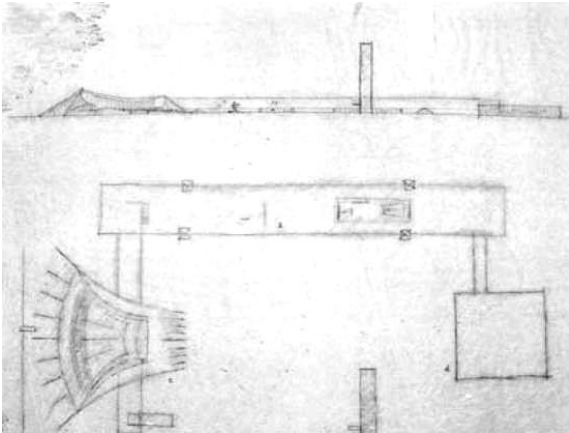


Fig. 106 - Croqui da Praça Maior da Universidade de Brasília, 1960, que seria composta por Aula Magna, Museu, Biblioteca e Reitoria. Fonte: Darcy (2009:59).

tempo, foi retomada em 1966, quando o arquiteto Hélio Ferreira Pinto adaptou o projeto às necessidades da época, modificando a proposta inicial⁵³.

Em 1948 foi realizado o projeto do Auditório para o Ministério da Educação e Saúde (Fig. 103 e 104), no Rio de Janeiro, proposta também marcada por vigas invertidas. Para Julio Ramos Collares,

a origem do lançamento da proposta demonstra uma justificativa para o partido adotado, a partir do ângulo de visão que se estabelece desde a Av. Santa Luzia, no sentido de causar a menor obstrução possível na apreensão do volume do edifício do Ministério. Trazendo o plano de cobertura para baixo do vigeamento, de fato, seis pórticos inclinam-se em direção ao edifício pré-existente. A convergência dos pórticos em direção ao Ministério, traz uma marcação vertical de pequenos vãos, cerca de 3m, a qual contrapõe-se à horizontalidade da plataforma, estabelecendo um jogo de simetria relativa, equilibrada pela concha acústica à esquerda e a rampa sinuosa à direita, articulando o limite da praça formada com os *pilotis* da ala baixa sul e da placa alta do Ministério. (COLLARES, 2003:73)

Essa foi mais uma proposta de teatro que não foi executada, assim como a do Auditório do Conjunto Ibirapuera, em São Paulo, cujo projeto original de 1951 tinha volumetria em forma de cunha.

Em 1958 Niemeyer realizou o projeto do Teatro Nacional. Após ainda seriam realizados mais dois projetos com a tipologia das vigas invertidas. Primeiro, o da Aula Magna da Praça Central da Universidade de Brasília (Fig. 105 e 106), em 1960, integrando conjunto arquitetônico formado por Museu, Biblioteca e Reitoria. O projeto também não foi construído.

⁵³ Denominado Palácio das Artes, o prédio abriga o Grande Teatro da Fundação Clóvis Salgado, com 1.707 lugares. Foi inaugurado em janeiro de 1970.

Segundo, o Auditório do Quartel General do Exército (Fig. 107, 108 e 109). Com capacidade de 1.188 lugares, foi projetado em 1968 e inaugurado em 1973. Atualmente é denominado Auditório Pedro Calmon.

A marcação do prédio por meio da estrutura – vigas invertidas e pilares em destaque – está presente na tipologia adotada nesses vários teatros projetados por Niemeyer. Destes, porém, só o Teatro Nacional e o Teatro Pedro Calmon se materializaram. Tal partido também pode ser vinculado a outros projetos do arquiteto, como o Instituto Central de Ciências, ICC, na Universidade de Brasília (1960), e *Touring* do Brasil, em Brasília (1962). No caso específico de espaços teatrais, também pode ser associado a outras propostas, como o Palácio dos *Soviets* (1931) em Moscou, de Le Corbusier.

Alguns teatros modernos

No início do século passado os princípios colocados pela arquitetura moderna norteavam a produção dos arquitetos. Um dos principais pensadores dessa vertente era Le Corbusier, que com seus textos e projetos indicava rumos para um novo tipo de arquitetura. Ele influenciou o início da carreira de Niemeyer e é possível achar pontos em comum entre alguns dos seus projetos. Comparação entre o primeiro teatro de

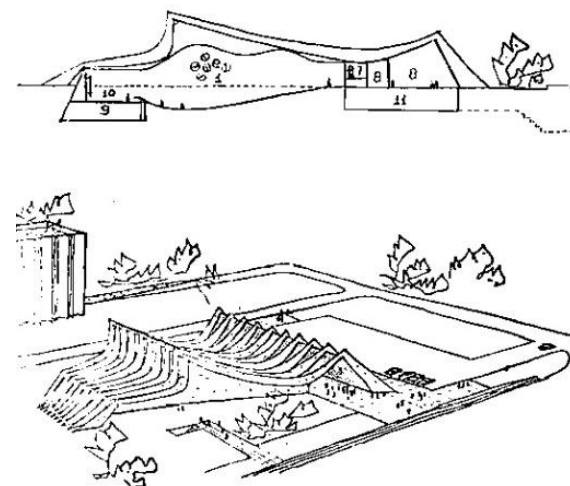


Fig. 107 - Corte longitudinal e perspectiva do Auditório Pedro Calmon. Fonte: Silva (2008:54).



Fig. 108 - Auditório Pedro Calmon, Quartel General do Exército, Brasília. Fonte: Joana França.

grande porte projetado por Niemeyer, o de Belo Horizonte, e o Palácio dos *Soviets* (Fig. 110 e 111) é feita por Julio Ramos Collares.

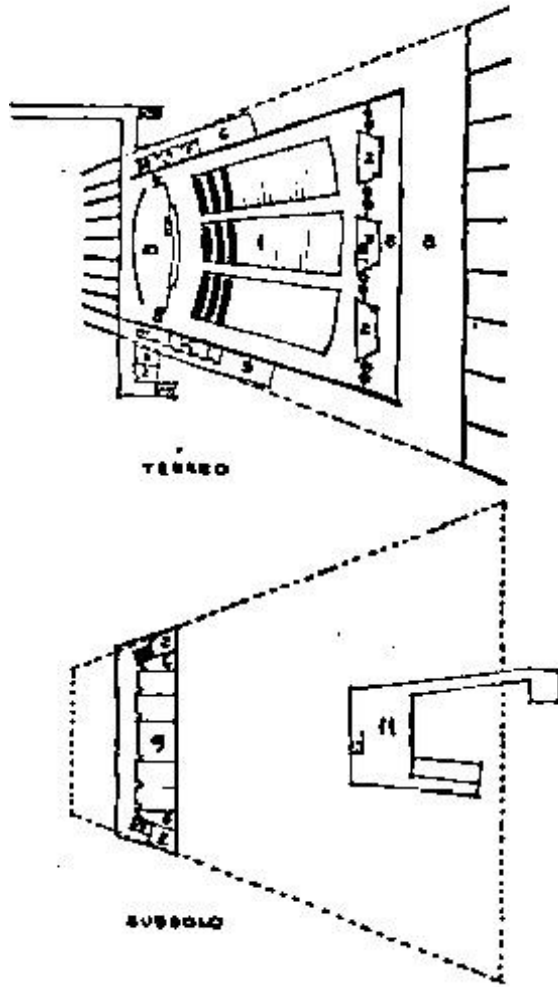


Fig. 109 - Planta baixa do térreo e do subsolo do Auditório Pedro Calmon. Fonte: Silva (2008:54).

Tendo como antecedente direto o projeto de Le Corbusier para o concurso do Palácio dos *Soviets* de dez anos antes, embora sem a mesma escala monumental deste, os dois são comparáveis por vários aspectos. O mais evidente diz respeito à forma das salas e à maneira de resolver sua estrutura. Tomando separadamente o bloco menor do Palácio dos *Soviets*, que contém o teatro e os dois pequenos auditórios, a composição do trapézio e das barras é muito semelhante. Na planta definitiva do projeto brasileiro, compõem-se duas barras, como já foi salientado. Nos croquis anteriores porém, há apenas a barra correspondente à caixa do palco, como também propôs Le Corbusier. A composição tem simetria bilateral, considerando um eixo no sentido longitudinal. Além da caixa principal do palco, nos dois casos há um outro volume, de menor significado, contendo o dos *Soviets* infraestrutura e os dois pequenos auditórios e o do Teatro de Belo Horizonte a parte administrativa.

O conteúdo urbanístico também está presente em ambas as propostas. A separação das circulações veicular e de pedestres, em diferentes níveis, a presença de rampas e viadutos, é o tema desenvolvido para ligar os conjuntos às cidades circundantes. (COLLARES, 2003:66-67)

Essa visibilidade dada à estrutura quando ela é externa ao prédio possibilita a existência de grandes vãos internos sem apoios aparentes. Do ponto de vista dos esforços, dá-se uma inversão no sentido das cargas; a hierarquia comum dos elementos estruturais é subvertida, trabalhando sempre com a ideia de suspensão. A estrutura principal não apoia, suspende a estrutura secundária, que por sua vez suspende as subestruturas, que vão então suspender os planos de fechamento dos edifícios. (COLLARES, 2003:15)

Esses primeiros projetos de Niemeyer para espaços teatrais têm essa característica de utilização de vigas invertidas que criam um esqueleto

externo. Internamente, possibilitam flexibilidade para a distribuição das salas de espetáculos e demais ambientes.

Yves Bruand relaciona a solução de invólucro que permite diferentes arranjos internos ao Teatro Nacional de Mannheim (Fig. 112 e 113), de Mies van der Rohe⁵⁴.

Ao contrário do Palácio do Congresso, onde a dualidade das funções do edifício foi realçada, desta vez Niemeyer decidiu abrigar num só volume, que agisse como simples invólucro, os dois teatros distintos que tinham sido previstos de início. Essa atitude, inspirada no projeto apresentado em 1953 por Mies van der Rohe no concurso para um novo teatro em Mannheim, não tinha nada de ilógico: as duas salas podem funcionar separada ou simultaneamente para o mesmo espectador, graças à instalação de dois palcos um de costas para o outro e a sua separação por uma parede móvel, concepção perfeitamente adaptada às exigências do teatro moderno. Em compensação, no aspecto plástico, Niemeyer nada fica a dever ao mestre germano-americano. Enquanto este tinha imaginado uma arquitetura transparente, em aço e vidro, criando um volume tão puro quanto clássico, o arquiteto brasileiro permaneceu fiel ao concreto armado, elaborando uma massa fechada de todos os lados, que chama a atenção pela forma geométrica inédita, por sua semi-regularidade. Não há dúvida de que a forma em questão deriva da diferença de tamanho das salas e que, portanto, ela corresponde, até certo ponto, a considerações funcionais, mas seria erro ver nisso uma volta de Niemeyer a um racionalismo estrito que há muito tempo tinha abandonado, se é que se pode dizer que alguma vez o tenha adotado. É verdade que o teatro de Brasília não é um manifesto tão característico quanto o projeto do Museu de Caracas, mas ele se inscreve na mesma linha de pesquisas volumétricas simplificadas. Aliás, nele pode-se encontrar a mesma vontade de combater a impressão de peso que em geral acompanha toda arquitetura de massa; contudo, não é mais a disposição do volume propriamente dito que contribui para isso, mas a nota de dinamismo trazida pelas placas de concreto convergentes que animam as duas frentes de acesso, ao se destacarem audaciosamente das fachadas para formar uma espécie de pérgula oblíqua, sem perderem seu caráter de suportes aparentes. (BRUAND, 2010:207-208)



Fig. 110 - Maquete do Palácio dos Soviets de Le Corbusier, 1931. Maquete, vista do conjunto. Fonte: UFRGS. Disponível em http://www.ufrgs.br/propar/domino/2005_01/txt05_2005_01.htm. Acesso em abril de 2013.



Fig. 111 - Maquete do Palácio dos Soviets de Le Corbusier, 1931. Maquete, vista do conjunto. Fonte: UFRGS. Disponível em http://www.ufrgs.br/propar/domino/2005_01/txt05_2005_01.htm. Acesso em abril de 2013.

⁵⁴ O concurso para o Teatro Nacional de Mannheim, na Alemanha teve projeto realizado em 1953 por Mies van der Rohe (1886-1969) prevendo um volume único, com estrutura externa e duas salas, com 500 e 1300 pessoas. O projeto não foi construído.

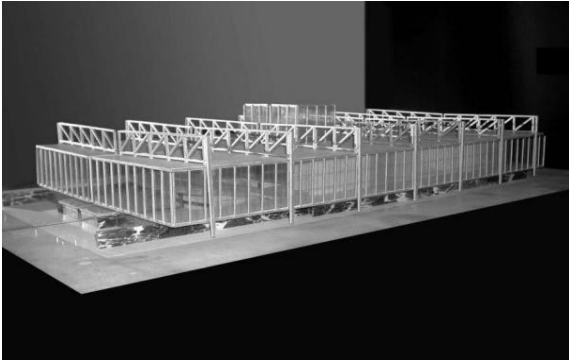


Fig. 112 - Maquete externa do projeto de Mies van der Rohe para o Teatro Nacional de Mannheim. Fonte: Historia en obres. Disponível em <<http://www.historiaenobres.net/ficha.php?idioma=es&id=48#>>. Acesso em setembro de 2013.

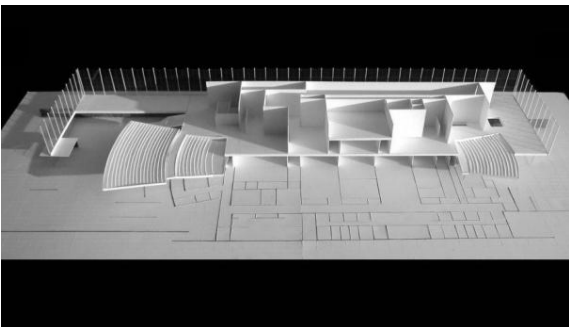


Fig. 113 - Maquete - corte esquemático - do projeto de Mies van der Rohe para o Teatro Nacional de Mannheim. Fonte: Historia en obres. Disponível em <http://www.historiaenobres.net/ficha.php?idioma=es&id=48#>>. Acesso setembro 2013.

O próprio Niemeyer⁵⁵ registrou no texto de apresentação do Teatro Nacional essa vantagem de, ao criar um prédio que fosse um arcabouço, possibilitar ajustes futuros. A exemplo da proposta de Mies van der Rohe, o teatro de Niemeyer também previa parede móvel entre as salas e não revela na aparência externa o seu uso como espaço teatral.

No Brasil, são exemplos de teatros que dialogam entre si nessa linguagem da arquitetura moderna: o Teatro Popular (1950-1951) no Rio de Janeiro, de Affonso Reidy (Fig. 114 e 115); o Teatro Castro Alves (1957-58), em Salvador, BA, de Bina Fonyat Filho e do engenheiro Humberto Lemos Lopes (Fig. 116 e 117) – que Yves Bruand (2002: 218) considera derivado diretamente da proposta inicial de Niemeyer para o Parque Ibirapuera –; o Teatro Guaíra, em Curitiba, PR, projeto do engenheiro Rubens Meister construído entre 1952 e 1975 (Fig. 120 e 121), e o Teatro Municipal Braz Cubas, em Santos, projeto dos arquitetos Oswaldo Corrêa Gonçalves, Júlio Roberto Katinsky e Abraão Sonovicz, de 1962, inaugurado em 1979 (Fig. 118 e 119).

Entre eles talvez não haja exatamente a criação de uma nova tipologia para espaços cênicos, afinal no ambiente da arquitetura moderna os arquitetos tentavam se esquivar desse conceito. Há, porém, uma sintonia entre a arquitetura e a estrutura, que se apresenta sem disfarces.

⁵⁵ O projeto de Niemeyer para o Museu de Arte Moderna em Caracas, na Venezuela, se compunha de um único volume em forma de pirâmide invertida.



Fig. 114 - Teatro Popular. Projetado por Affonso Reidy entre 1950-51, foi inaugurado em 1954. Possui painel de Paulo Werneck. Fonte: Projeto Paulo Werneck. Disponível em <<http://projetopaulowerneck.com.br/pwObra.asp?sObra=29>>. Acesso em abril de 2013.

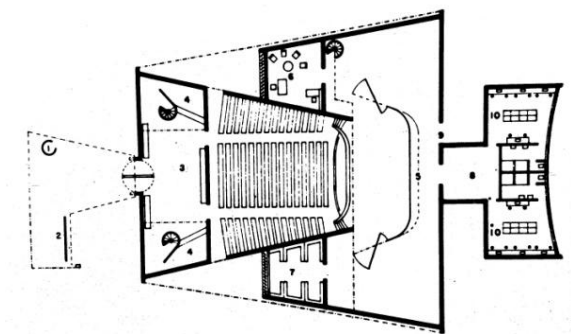


Fig. 115 - Planta baixa do Teatro Popular, planta baixa, Rio de Janeiro/RJ. Projetado por Affonso Reidy. Fonte: Bruand (2010:234).



Fig. 116 - Teatro Castro Alves, 1957-58, Salvador, de Bina Fonyat Filho e Humberto Lemos Lopes (engenheiro), inaugurado em 1967. Fonte: Teatro Castro Alves. Disponível em <http://www.tca.ba.gov.br/oteatro/galeria_fotos>. Acesso em abril de 2013.

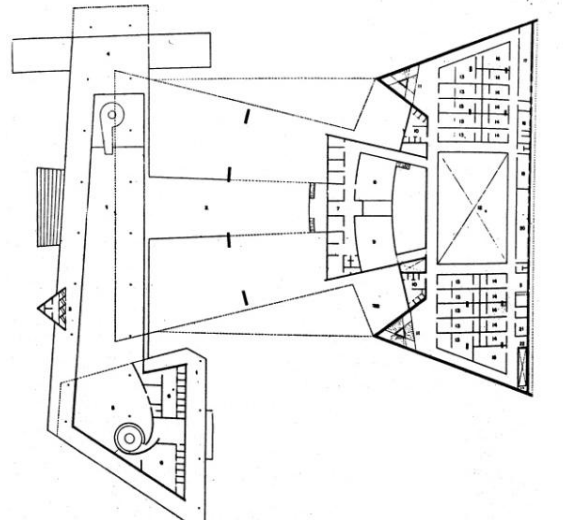


Fig. 117 - Planta baixa do Teatro Castro Alves, Salvador, de Bina Fonyat Filho. Fonte: Bruand (2010:218).



Fig. 118 - Teatro Municipal Braz Cubas, Santos, projetado em 1962 e inaugurado em 1979. Fonte: Prefeitura de Santos <<http://www.portal.santos.sp.gov.br/AgendaCultural/page.php?13>>. Acesso em setembro de 2013.

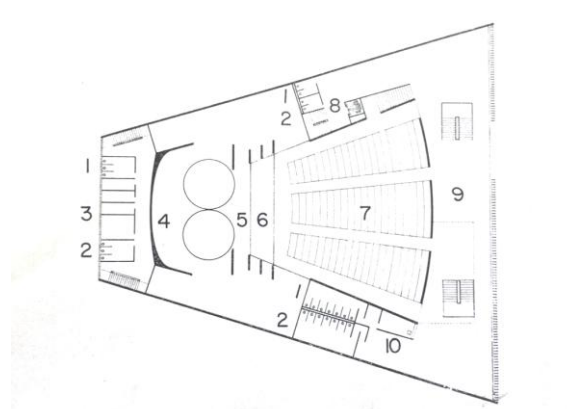


Fig. 119 - Planta baixa do Teatro Municipal Braz Cubas em Santos. Fonte: Gonçalves; Katinsky; Sonovicz (1962:19).



Fig. 120 - Teatro Guaíra, projetado por Rubens Meister, construído entre 1952 e 1975. Fachada Principal.



Fig. 121 - Foyer do Teatro Guaíra projetado por Rubens Meister, construído entre 1952 e 1975.

Apesar de não ter sido objetivo desta pesquisa realizar extenso levantamento dos projetos de teatros daquela época, constatou-se que a proposta de Niemeyer pode ser vinculada a uma lógica de projetos de um período.

Porém, seu projeto com planta em leque e vigas invertidas segue uma tipologia própria, empregada em vários projetos não construídos, como os do Teatro de Belo Horizonte e o da Aula Magna da Universidade de Brasília. Certa referência, ou inspiração, para esse desenho pode ter sido a proposta de Le Corbusier para Palácio dos *Soviets*. No prédio do Teatro Nacional, enfim, a estrutura dá o ritmo das fachadas, põe em evidência a altura do prédio e dá um toque de elegância, com suas vigas delgadas avançando rumo ao céu.

Niemeyer destaca que nos velhos tempos projetar e construir integravam a mesma tarefa. Ao longo da história, porém, foram se distanciando as figuras do arquiteto, que imaginava a arquitetura, e do engenheiro, que procurava meios de construí-la. Na arquitetura moderna esses focos, muitas vezes distintos, levavam que o arquiteto imaginasse formas novas que o concreto pode proporcionar e o engenheiro, invocando questões econômicas e construtivas, tentasse restringi-las.

Antes, relutante, o engenheiro passou a seguir com entusiasmo o traço arquitetural. Seu trabalho não mais se repetia, assumindo outra dimensão. Sentia, confiante, que na arquitetura ele se incorporava, que nas formas diferentes, que o arquiteto propunha, estava o caminho inovador que antes não lhe era oferecido. (NIEMEYER, 1986:23-24)

Afirma, ainda, "(...) procuro orientar meus projetos, caracterizando-os sempre que possível pela própria estrutura. Arquitetura nunca baseada nas imposições radicais do funcionalismo (...)" (NIEMEYER, 2006:28). Tão característica quanto a estrutura é a volumetria compacta do prédio, isolado do seu entorno (Fig. 122). Niemeyer entende que o espaço arquitetural compreende tanto a própria arquitetura como a natureza e os espaços livres ao redor que a destacam. Essas áreas vazadas são tão importantes como a própria arquitetura.

Numa composição arquitetural não existem apenas os espaços externos e internos mas também o espaço próximo e distante, a terceira dimensão.

Jogar com esses elementos é uma prática antiga, um jogo de volumes, de distâncias, de claro e escuro, que o barroco usou numa escala menor e requintada. Na arquitetura contemporânea tudo isso assume outra importância, pelos volumes inesperados que os programas estabelecem e a técnica e a imaginação do arquiteto diversificam. (NIEMEYER, 1986:19)

O projeto do Teatro Nacional apresenta harmonioso equilíbrio entre a arquitetura e a engenharia. Seu projeto "compacto e prático" serviu a várias causas. O arcabouço pôde ser construído rapidamente (Fig. 123 e 124), materializando em Brasília o prédio de um teatro. Se a obra não tivesse sido iniciada naquele ano o governo do próximo presidente talvez não a realizasse. Com sua estrutura em pré-moldados a estrutura do prédio ficou pronta rapidamente, permitindo que os ambientes internos fossem finalizados posteriormente. Podendo, inclusive, passar por ajustes, independente da estrutura externa. Em janeiro de 1961, coincidindo com

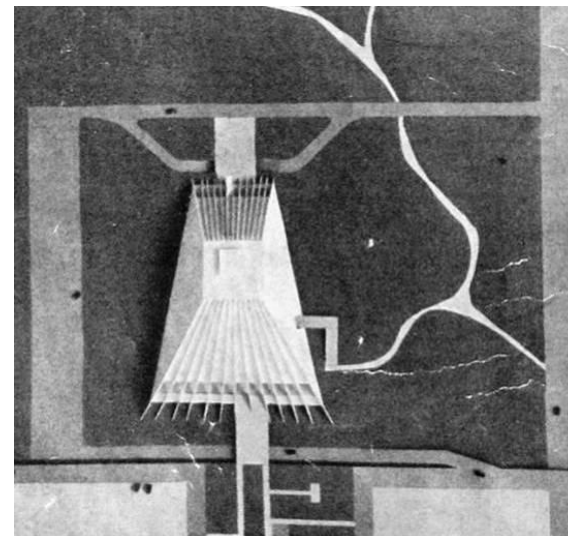


Fig. 122 - Maquete do Teatro Nacional. Fonte: Niemeyer (1960:4).

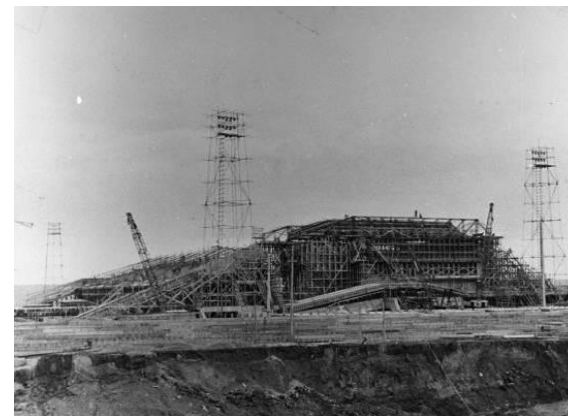


Fig. 123 - Teatro Nacional em construção em 1960. Fonte: ARPDF.



Fig. 124 - Setor de Diversões Sul em construção. Ao fundo, a Rodoviária e o Teatro, 1963. Fonte: ARPDP.

a posse do presidente Jânio da Silva Quadros (1917-1972), as obras do teatro foram interrompidas. Mas logo depois já foram retomadas e em 21/04/1966 foi inaugurada a sala Martins Pena.

Arcabouço

Muitas vezes ocorreram simultaneamente, no período de construção do prédio, a elaboração dos projetos executivos, a execução da obra e o uso dos espaços já finalizados dentro do arcabouço do prédio. A documentação mais substancial, referente aos trâmites administrativos da obra e aos projetos executivos de arquitetura e de instalações, está na guarda do Arquivo Público do Distrito Federal. Dos cerca de mil e seiscentos documentos consultados, somente pequena parte se ajustou ao teor desta pesquisa. As imagens referentes aos projetos de arquitetura do período abordado nesse Ato estão disponíveis no Anexo II.

Confrontando a situação de como o prédio é neste início de século, conforme apresentado no Ato I, e de como ele deveria ser, de acordo com o texto de Oscar Niemeyer apresentado neste capítulo, bem como na análise dos documentos referentes ao período de 1958 a 1975, observa-se que há as seguintes alterações:

(1) Os jardins seriam externos aos *foyers*, que teriam fechamento com vidro duplo (Fig. 125, 126 e 127). Com isso o prédio teria nas fachadas leste e oeste dois planos definidos: o da cobertura inclinada e o do pano de vidro vertical. Outra diferença significativa seriam os *foyers*, bem mais estreitos e sem jardins internos.

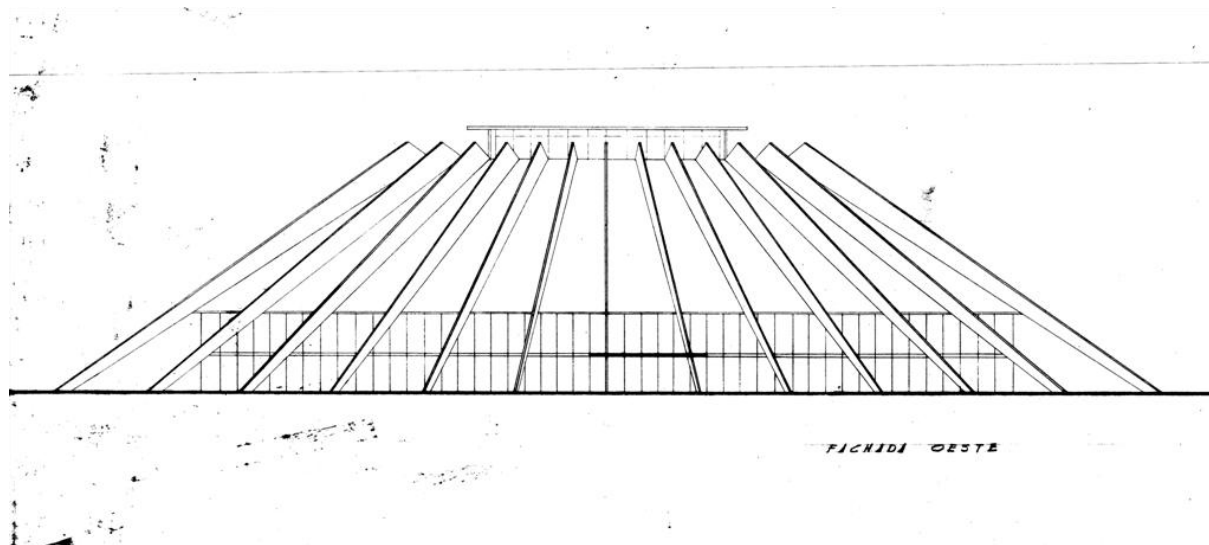


Fig. 125 - Detalhe - Fachada Oeste (1960). Carimbo: Teatros Oficiais no Setor Cultural Norte, TOSC, 15.1, NOVACAP. Conteúdo: Fachadas. Data: 14/06/1960. Fonte: ARPDF.

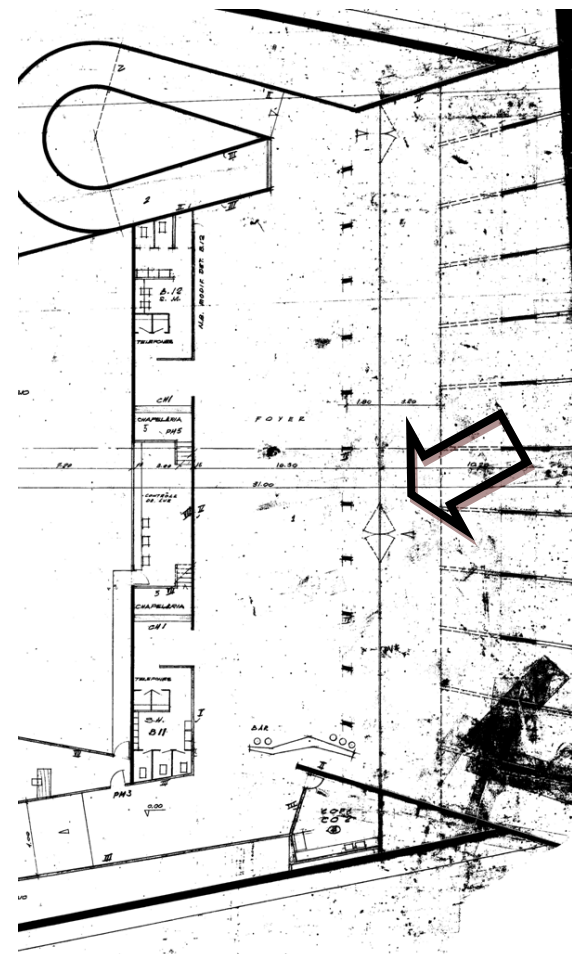


Fig. 126 - Porta de acesso ao *Foyer* em fachada com esquadria vertical de vidro duplo. Detalhe - Planta Baixa, acesso leste, *foyer* Sala Martins Pena - Pavimento Térreo (1960), NOVACAP. Data: 1960. Fonte: ARPDF.

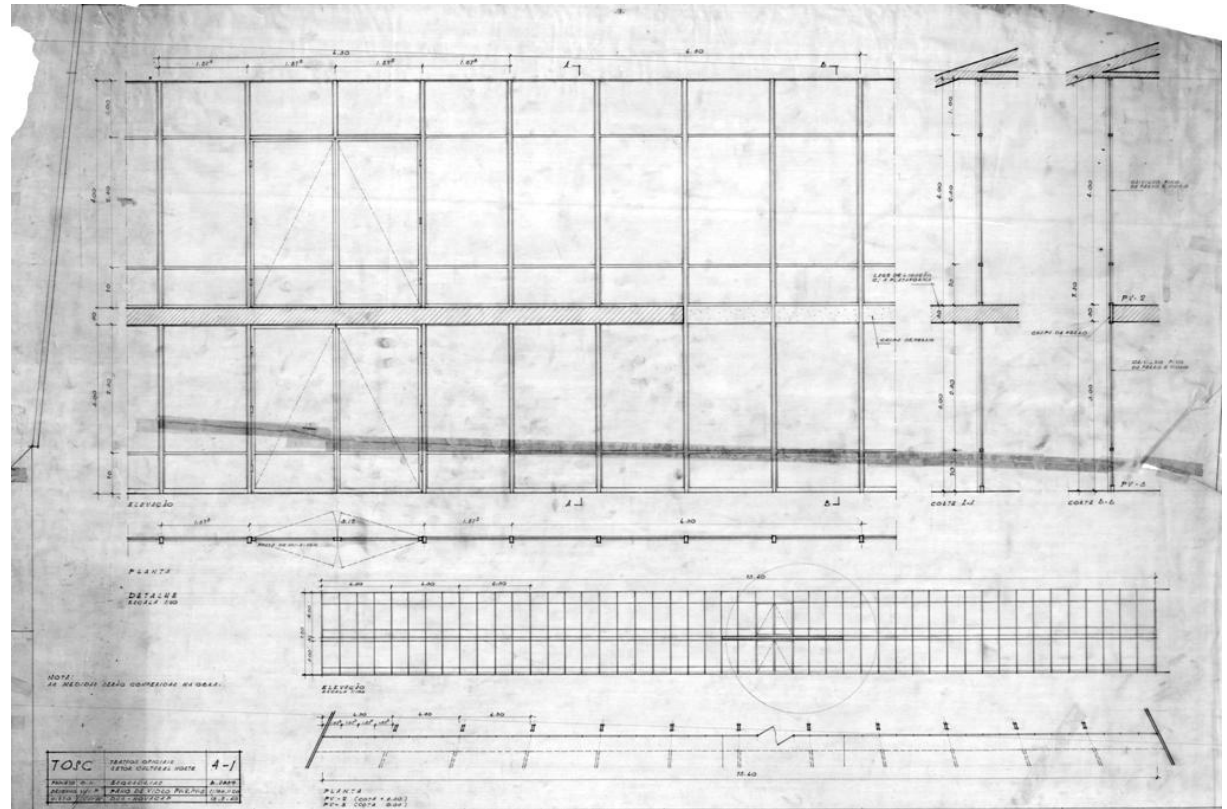


Fig. 127 - Corte Longitudinal/Detalhe Esquadrias (1960). Carimbo: Teatros Oficiais no Setor Cultural Norte, TOSC, 4.1. Conteúdo: Pano de vidro. Data: 18/07/60. Fonte: ARPFD.

(2) Na cobertura inclinada o concreto receberia impermeabilização, argamassa e pintura com tinta à base de epóxi (Fig. 128). Na prancha não consta a cor.

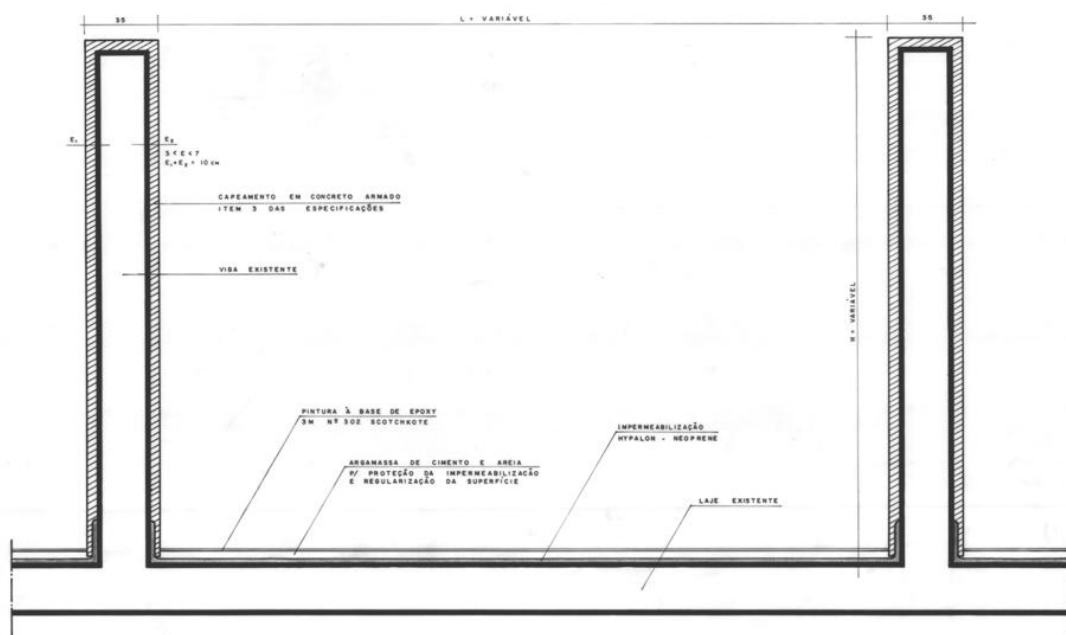


Fig. 128 - Detalhe: Corte Transversal/Detalhe (1967). Carimbo: Teatros Oficiais no Setor Cultural Norte, TOSC, DD 55/1. Conteúdo: Fachadas leste e oeste, acabamento das vigas e lajes. Desenho: Igor. Data: 25/10/1967. Fonte: ARPDF.

(3) Na extremidade da cobertura inclinada haveria marquise curva (Fig. 129, 130 e 131). Há pranchas com datas de 1966 e 1968 com o detalhamento desse acabamento, que para ser feito demandou quebra de um pequeno trecho da laje. Pelas datas se infere que não constava no projeto que começou a ser executado em 1960.



Fig. 129 - Teatro Nacional em construção, em 1976, ainda com esquadrias provisórias no foyer da Sala Villa-Lobos. Fonte: ARPDF.



Fig. 130 - Teatro Nacional em construção, fachada principal, 1968. Fonte: ARPDF.

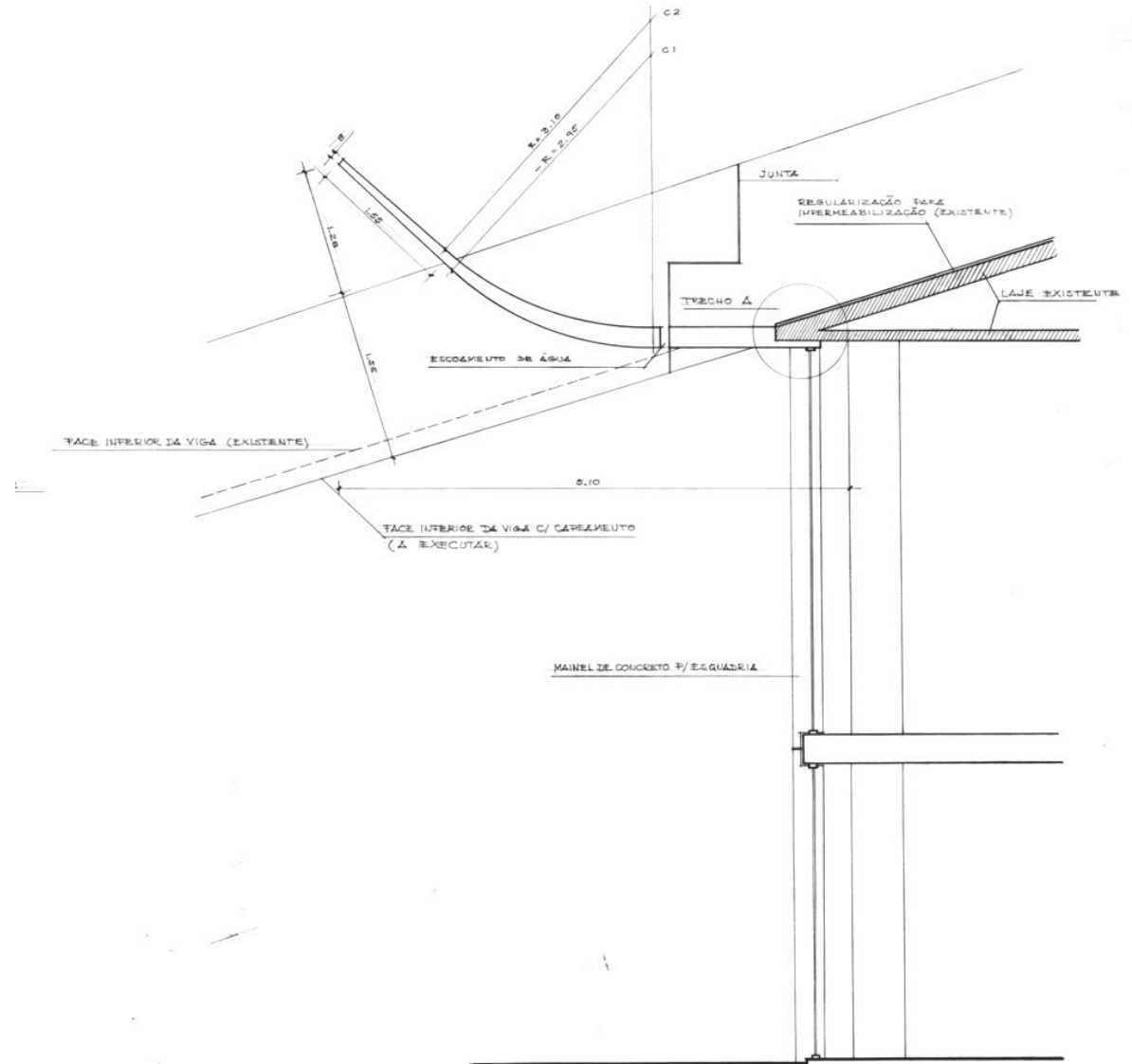


Fig. 131 - Detalhe - Corte Longitudinal/Detalhe (1968). Carimbo: Teatros Oficiais no Setor Cultural Norte, TOSC, DD 28.2. Conteúdo: Detalhe da laje na fachada oeste. Desenho: Igor. Data: 19/04/1968. Fonte: ARPDF.

(4) Segundo prancha datada de 1960, o teto da plateia da Sala Villalobos seria baixo (Fig. 132). Porém, no entendimento de Niemeyer

o espaço arquitetural interior tem de se harmozinar com o exterior dos edifícios. Citamos alguns exemplos: no Teatro Nacional de Brasília, o cálculo de acústica previa um teto baixo na sala de espetáculos. Não aceitamos a sugestão. Queríamos dar à sala um volume maior e fazê-lo correspondente à forma exterior do teatro (...). (NIEMEYER, 1986:17-18)

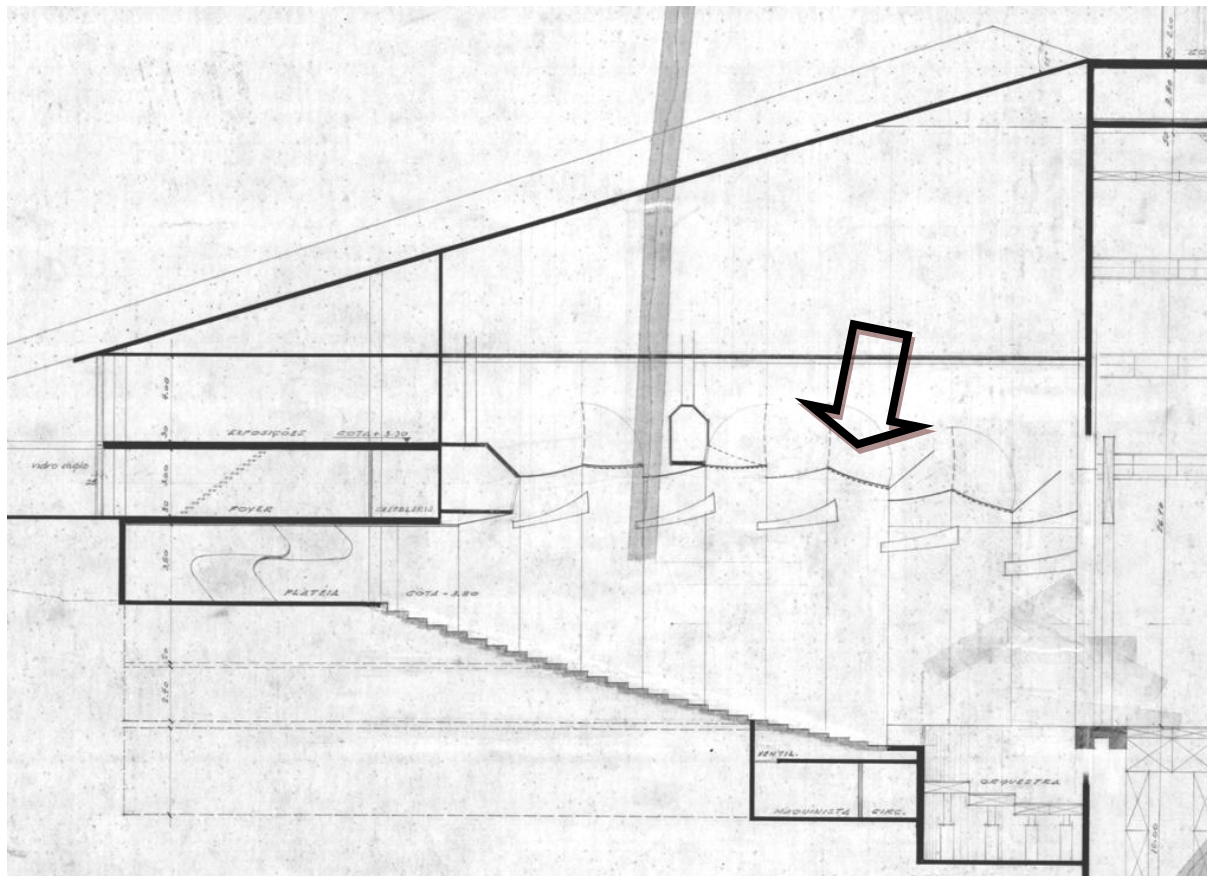


Fig. 132 - Detalhe - Corte Longitudinal (1960). Carimbo: Teatros Oficiais no Setor Cultural Norte, TOSC, 11.3. Conteúdo: Corte Longitudinal. Data: 07/03/1960.

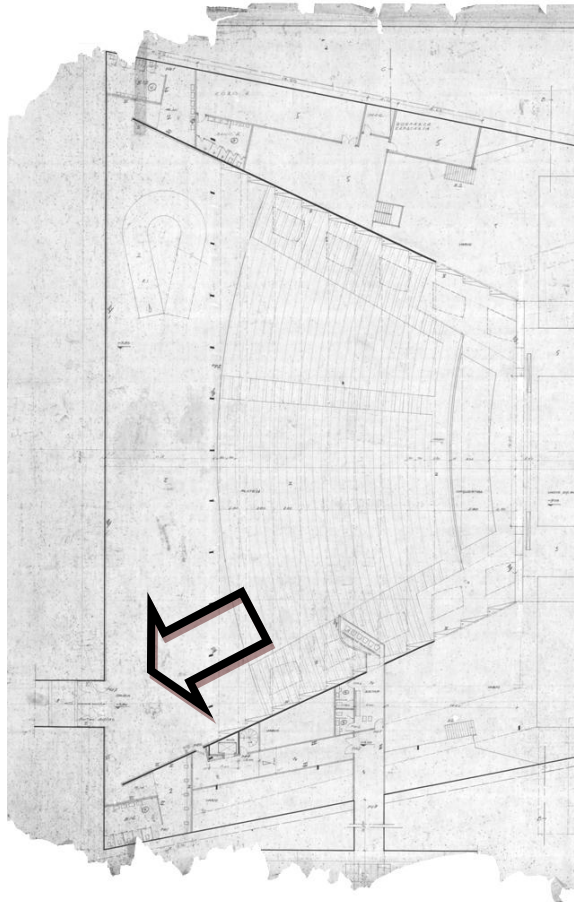


Fig. 133 - Detalhe - Planta Baixa - Subsolo 1 (sem data). Planta sem carimbo, provavelmente de 1960. Fonte: ARPDP

(5) O corredor e a escada de saída da Sala Villa-Lobos eram em direção à fachada oeste, e não à sul (Fig. 133 e 134).



Fig. 134 - Detalhe do Teatro Nacional em construção, ainda com a escada de acesso à Sala Villa-Lobos na fachada oeste, 1965. Fonte: ARPDP.

(6) Não há menção ao que seria o prédio anexo. A entrada de serviço para os palcos é indicada apenas por linhas tracejadas em uma Planta de Situação (Fig. 135).

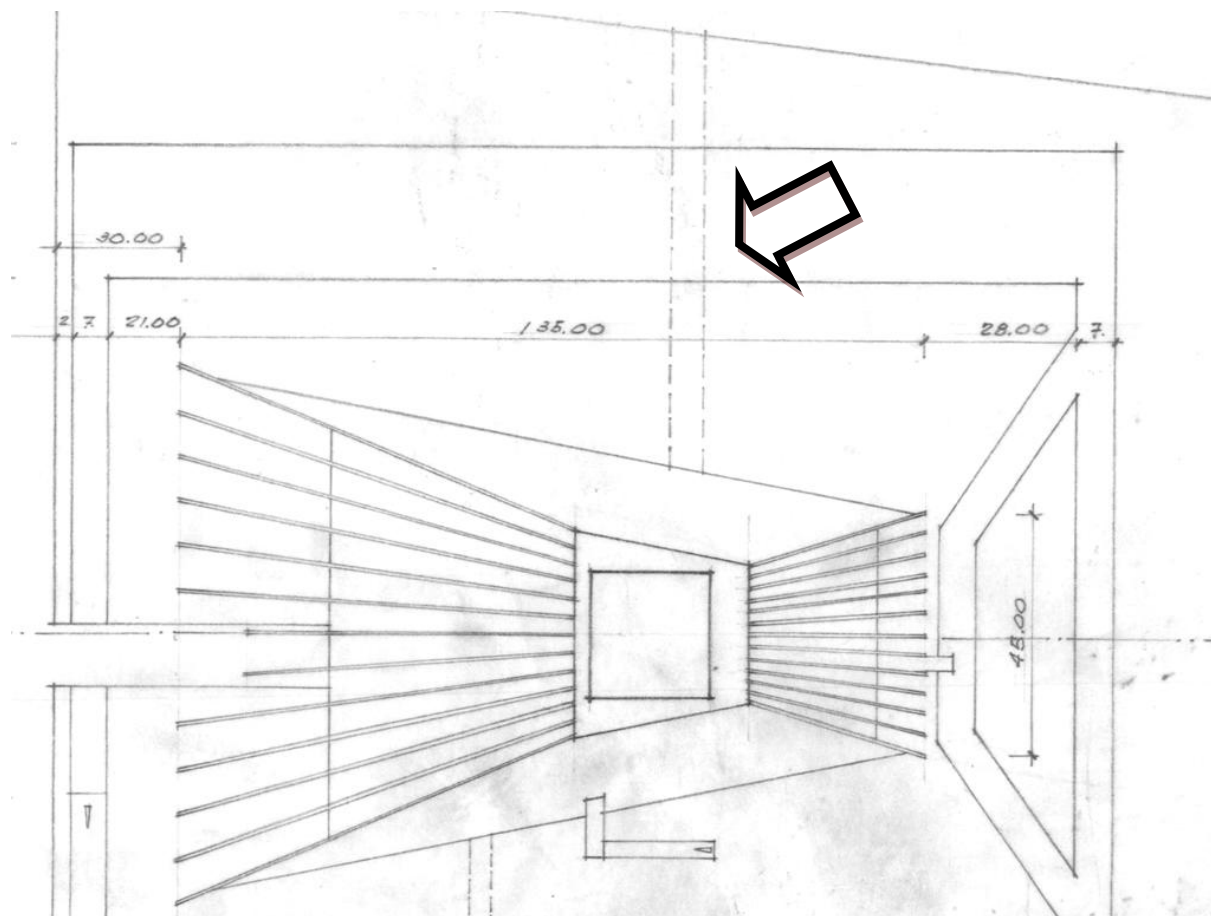


Fig. 135 - Detalhe - Planta de Situação (sem data). Carimbo: NOVACAP, TOSC 1.3, provavelmente 1960. Fonte: ARPDF.

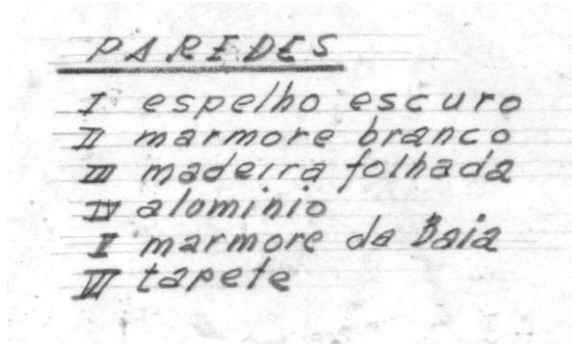


Fig. 136 - Detalhe da legenda - Planta Baixa, 4º Pavimento (1960). Carimbo: NOVACAP, TOSC 10.4. Conteúdo: Planta cota +21,00. Desenhista: R. Frontini. Data: 10/03/60. Fonte: ARPDF.

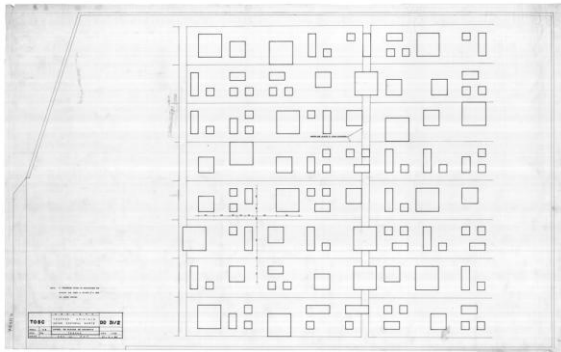


Fig. 137 - Paineis em Placas de Concreto (1966). Autor: A.B. Carimbo: Teatros Oficiais no Setor Cultural Norte, TOSC, DD 31/2. Desenhista: F.B. Data: 27/06/1966. Fonte: ARPDF.

(7) Havia a previsão dos seguintes revestimentos nas paredes: espelho escuro, mármore branco, madeira folhada, alumínio, mármore Bahia e tapete (Fig. 136). Essa especificação consta em vários ambientes. Os acabamentos em espelho escuro, madeira folhada e alumínio na prancha seriam utilizados em ambientes que posteriormente receberam painéis artísticos de Athos Bulcão.

(8) Os painéis artísticos de Athos Bulcão constam em plantas datadas de 1966 e 1967, alguns anos depois do início das obras (Fig. 137).

(9) Segundo projeto de placa de 1961 (Fig. 138), o nome do prédio seria "Teatro do Brasil".

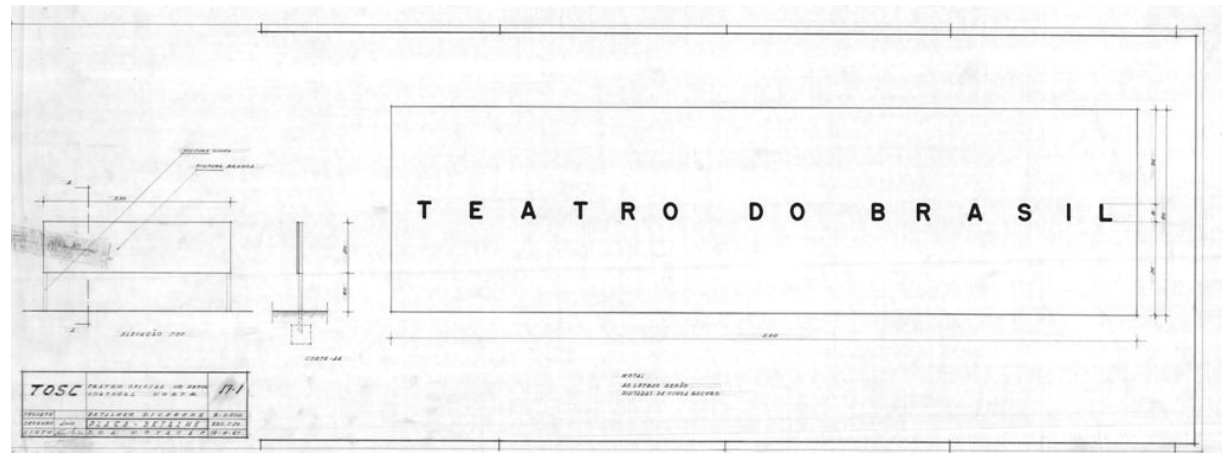


Fig. 138 - Placa de comunicação visual (1961). Carimbo: Teatros Oficiais no Setor Cultural Norte, TOSC, 17.1. Detalhes diversos, Placa detalhe. Data: 19/04/1961. Fonte: ARPDF.

Como indica o texto de Niemeyer sobre o Teatro, a definição sobre o partido e a conceituação já estava clara no ano de 1960. Mas havia espaço para ajustes, afinal a ideia era que o prédio fosse um invólucro que possibilitasse alterações não só na disposição dos ambientes internos, mas, também, nos detalhes e acabamentos. Naquela época foram construídas algumas partes que depois foram retiradas, como a escada e a esquadria na fachada oeste, e a pequena marquise no fim da cobertura. Faz parecer que a obra se adiantava ao amadurecimento do projeto e que a equipe sabia que poderia reformar algumas partes já construídas. Interessante ver, também, que as intervenções artísticas de Athos Bulcão, que viriam a ser tão definidoras do volume externo e da configuração dos ambientes internos, foram criadas posteriormente ao início das obras. Seu painel externo tem data de projeto de 1966 e internamente, conforme pranchas de 1960, há indicação de paredes revestidas com materiais diversos, sem a indicação de painéis artísticos.

Durante a década de 1960 e até meados de 1970 o prédio, mesmo inacabado, já era utilizado. Com o arcabouço construído, o lugar do que seria a Sala Villa-Lobos – ainda sem qualquer acabamento ou mobiliário – era usado para atividades diversas, como campeonatos esportivos, missas e bailes carnavalescos (Fig. 139, 140, 141 e 142). Em depoimento prestado no momento da elaboração desta pesquisa (Anexo IV), o arquiteto Aleixo Anderson Furtado, colaborador no término da obra do



Fig. 139 - Missa do Galo no ano de 1963 no TNCS ainda em construção. Fonte: ARPDP.



Fig. 140 - Luta no Teatro em 1963. Fonte: ARPDP.



Fig. 141 - Evento no ano de 1964 no TNCS ainda em construção. Fonte: ARPDF.



Fig. 142 - Decoração do carnaval de 1964 no TNCS ainda em construção. Fonte: ARPDF.

Teatro – conforme será apresentado no Ato VI –, relembra as condições do espaço e os usos do Teatro naquela época.

O arcabouço estrutural do Teatro Nacional fora concluído em meados dos anos de 1960, restando inacabado o edifício por quase duas décadas. Houve uma “inauguração” provisória, apenas com a monumental estrutura construída, funcionando precariamente durante o período inicial de 15 anos. A plateia, do que viria a ser a Sala Villa-Lobos, era constituída de uma grande arquibancada com dezenas de degraus de concreto armado, sem pavimentação de piso e sem cadeiras, com espaço para até 1.000 espectadores sentados diretamente no cimento frio. O palco era constituído de um tablado de madeira sobre o qual se encenavam peças teatrais e apresentavam-se artistas cênicos, músicos e cantores vindos do Rio de Janeiro ou de São Paulo.

A guisa de curiosidade, lembro que, naquele palco de madeira, aconteceram vários jogos das finais do campeonato local de voleibol, dos quais participei efetivamente como atleta. Passei pela experiência de jogar vôlei na minha época de estudante dentro desse espaço. Nem imaginava que viria a trabalhar no desenvolvimento do prédio. Ainda não existia o Ginásio Nilson Nelson. Os campeonatos regulares eram realizados no ginásio do Colégio Santo Antônio ou em clubes esportivos existentes na orla do Lago Paranoá, já as finais ocorriam no palco da Villa-Lobos, sobre o tablado. Vale lembrar que, dentro do canteiro de obras, cercado por tapumes de madeira, funcionou provisoriamente o Instituto dos Arquitetos do Brasil – o IAB/DF, logo que fundado, onde, ainda estudante assisti aulas e palestras de professores e arquitetos visitantes, sob a coordenação do saudoso Mestre Edgard Albuquerque Graeff.⁵⁶ (FURTADO, 2013)

Mesmo em condições precárias, o Teatro Nacional oferecia à cidade um espaço – improvisado – para eventos de grande porte.

Em junho de 1960 foi criada a Fundação Cultural, dirigida pelo poeta Ferreira Gullar. Em 1966, inaugurada a Sala Martins Pena. Em 1972 a cidade recebe Dulcina de Moraes, que por meio da Fundação Brasileira de Teatro se transfere para Brasília e contribui na formação profissional na

⁵⁶ Edgar Graeff (1921-1990) foi arquiteto, urbanista e professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UnB.

área de artes cênicas. Mas as artes cênicas da cidade também trilharam rumos menos formais.

Para dar um rápido panorama de como o teatro se tornou realidade em Brasília, é preciso voltar à Cidade Livre, espaço em que os candangos se instalaram, pois lá alguma coisa aconteceu; no mínimo, festas musicais e algum ator de teatro popular que tenha passado em cima de um caminhão. No Brasília Palace Hotel, artistas vinham do Rio, trazendo alguma bossa para a cidade-nua que causava estranhamentos. (ARAÚJO, 2004:17)

Elizângela Carrijo, baseada em pesquisa realizada no jornal Correio Braziliense sobre a produção teatral em Brasília, destaca que desde a inauguração da cidade, em 1960, até o fim de 1969⁵⁷

(...) as matérias publicadas mostram que havia muitas dificuldades de produção e não uma 'inexistência' de trabalhos de teatro na cidade. Nomes como Teatro do Centro Escolar Elefante Branco, Teatro Candanguinho, CIEM, Pré-Universitário, Silvia Orthof, Seu Teodoro, Murilo Eckhardt, Teatro Espírita de Brasília, Teatro Universitário de Brasília, dentre outros, surgem ao longo das folhas amareladas pelo tempo, indicando que, mesmo frente às dificuldades, havia fazeres teatrais nessa cidade desde 1960. Ao extrapolar as páginas amareladas do jornal, é possível afirmar que até mesmo antes da inauguração de Brasília já se tinha notícias sobre realizações cênicas nessa cidade. (CARRIJO, 2006:27)

Essa produção cultural na área teatral, mesmo sem a existência de muitos de espaços adequados para abrigá-las (Fig. 143 e 144), é relatada em matéria do periódico local Correio Braziliense. Nela o jornalista Clovis Sena traça um panorama das artes cênicas no início da década de 1970⁵⁸.

⁵⁷ CIEM, Centro Integrado do Ensino Médio.

⁵⁸ Sobre o texto, SESI é o Serviço Social da Indústria. Plínio Cantanhede foi prefeito de Brasília Plínio Reis de 1964 a 1967. *Vaudeville* é um gênero de entretenimento de variedades oriundo dos Estados Unidos e Canadá no final do século XIX. Pode incluir apresentações de mágicos, acrobatas, comediantes, dançarinos, etc.



Fig. 143 - Apresentação de balé nas comemorações de três anos da cidade. Fonte: ARPDF.



Fig. 144 - Peça *Os Pequenos Burgueses*, Sala Martins Pena, 28/04/1971. Fonte: ARPDF.

Este ano de 1971 não houve permanente atividade teatral em Brasília, mas pelo menos quatro realizações merecem destaque: a montagem de "A Megera Domada", de Shakespeare, pelo Old Vic de Bristol; "Pequenos Burgueses", de Gorki, pelo Teatro Oficina; e dois *vaudevilles*, dirigidos por Amir Hadad: "A Dama do Camarote e O Marido Vai à Caça". Circunscrita a apenas uma sala — montada provisoriamente no início da administração Plínio Cantanhede, dentro do arcabouço do Teatro Nacional — a vida teatral de Brasília sofre, já por esse fato, uma limitação visível e prejudicial. Não há teatros, e por isso muitos espetáculos bons, marcantes, deixam de vir à Capital da República. Informa-se que na sequência do Conjunto Nacional (do Setor de Diversões Norte), a ter início em março consta um teatro. Num dos edifícios Venâncio, do Setor de Diversões Sul, havia sido projetado um teatro. Praticamente já com prédio pronto, o que era teatro foi alterado para cinema, o Cine Venâncio. Não temos informações sobre se das novas projeções para o Setor Sul constam salas de teatro ou de cinema, ou se o que era para "diversões" será transformado em unicamente para "escritório". Por certo que a Novacap está a par de tudo o que deva ser feito, bem como a Fundação Cultural, que teoricamente é o órgão interessado na promoção e ativação desse setor da vida da cidade. De outra parte, há um conflito entre as solicitações de uma cidade ultra-moderna e de populações jovens, como Brasília, e o que comumente [é apresentado] na Sala Martins Pena. Geralmente, o que ali se tem levado não é o que há de melhor em teatro no Brasil. Desculpem, mas há de muito do teatro que não fede nem cheira, no que tem sido trazido a nós, enquanto que os que puderem ficarão com a alternativa de ir a São Paulo, a fim de ver ali o que se faz de bom. Vivemos numa cidade que é a vanguarda da arquitetura, do urbanismo, a experiência piloto da administração do país, paradoxalmente com um teatro quadrado. (SENA, 1972, Apud CARRIJO, 2006: 29)

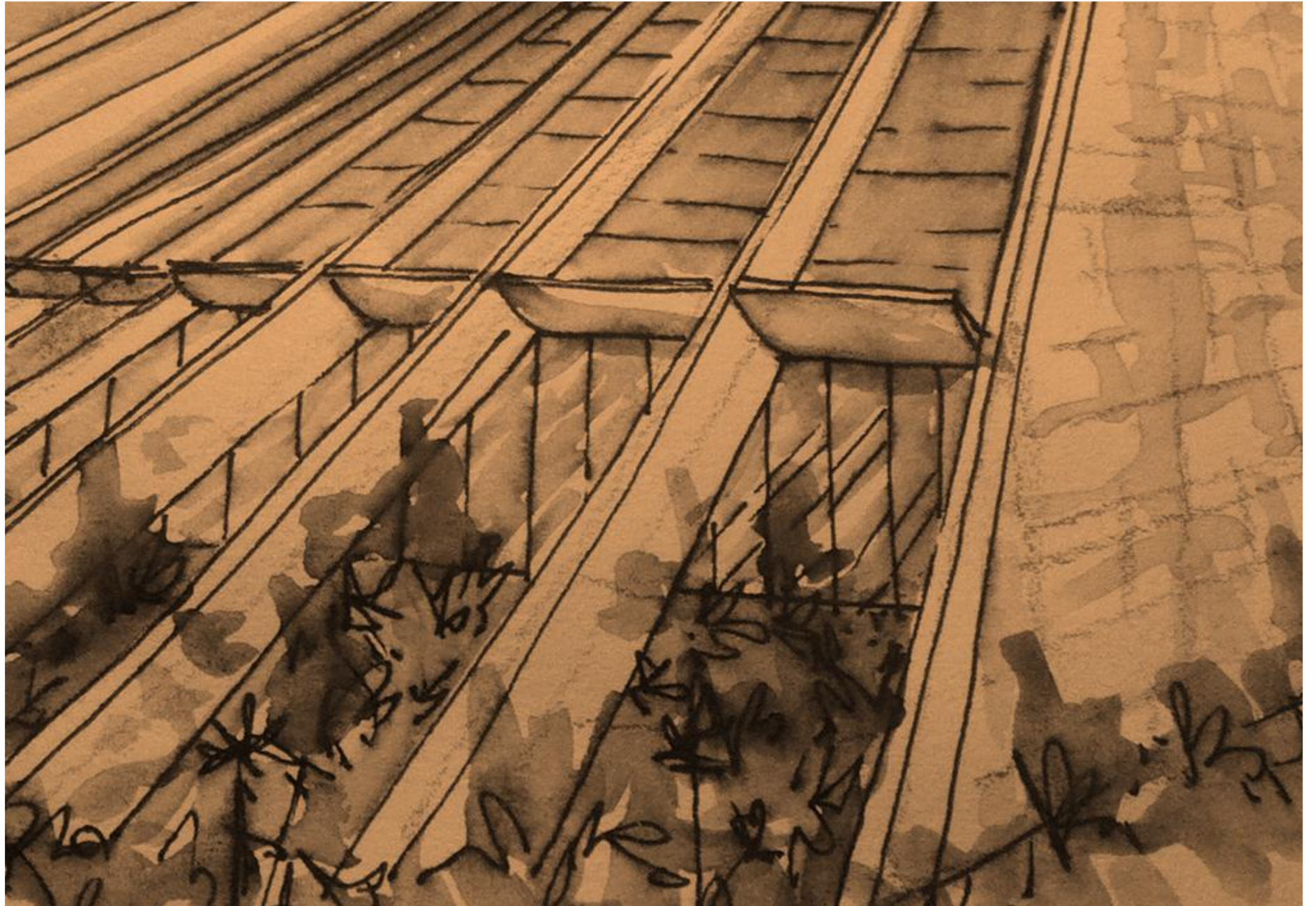
Essa sobreposição de realização de projetos, obras e efetiva utilização do espaço pela população acontecia também em outros prédios da cidade, como o Instituto Central de Ciências, da Universidade de Brasília, projetado por Niemeyer, e o Shopping Center Conjunto Nacional, projetado por Nauro Esteves e construído em três etapas. Às dificuldades de implantação de uma cidade do porte de uma capital da república se somou a interrupção do sistema político democrático imposto pela ditadura militar no período de 1964 a 1985. A continuidade da construção e consolidação da nova capital se deu sob o gerenciamento do governo

militar, que chegou a utilizar o Teatro Nacional como um dos pontos de triagem dos presos políticos.

Os itens aqui citados referentes aos ajustes e complementações realizados no Teatro revelam que o projeto arquitetônico não estava completamente pronto e, também, que havia flexibilidade administrativa para realizar mudanças não só no projeto, mas em partes da obra já construídas. A proposta com término de vigas inclinadas nascendo de um gramado ou jardim não foi finalizada⁵⁹.

Na década de 1970 a cidade estava em processo de consolidação. Um importante momento de debate sobre os rumos da capital foi o *I Seminário de Estudos dos Problemas Urbanos* de Brasília, promovido pelo Senado Federal em 1974. Um desdobramento desse evento foi a decisão de finalizar os setores centrais da cidade, incluindo o Teatro Nacional. Em 1975 a Administração do DF entrou em contato com Oscar Niemeyer para que ele fizesse ajustes no projeto, afinal já havia se passado 15 anos desde o início das obras. Niemeyer, sem condições de supervisionar diretamente a obra, pois não morava mais na cidade, delegou tal tarefa ao arquiteto Milton Ramos, como apresentado no Ato VI. A partir desse momento o arcabouço do Teatro iria ser refinado e finalmente se transformar em um palco digno para as artes cênicas da cidade.

⁵⁹ A seguir, Fig. 145 – Simulação da segunda proposta de Niemeyer com jardins externos. Fonte: Cristina Oliveira.



ATO VI

**A PIRÂMIDE DE
CONCRETO E VIDRO**



Em 1975⁶⁰ o Governo do Distrito Federal, por meio do Secretário de Educação e Cultura, Wladimir Murinho, comunicou a Oscar Niemeyer que o Teatro Nacional seria concluído e indagou ao arquiteto como poderia ser feita a elaboração dos projetos necessários. Niemeyer, novamente radicado no Rio de Janeiro, declinou do serviço, pois entendia haver a necessidade de uma coordenação simultânea entre a elaboração dos projetos e a execução da obra. Algo possível somente para quem estivesse em Brasília. Foi o próprio secretário que indicou o nome do arquiteto Milton Ramos. Niemeyer saúda a escolha, pois se tratava de pessoa de sua confiança. Em carta encaminhada ao Presidente da NOVACAP (Anexo III), indicou os procedimentos a serem tomados:

Como, dentro do esquema proposto, nos incumbiríamos de fixar as diretrizes gerais do projeto e dos detalhes arquitetônicos, nos reunimos com Milton Ramos durante vários dias para debater o assunto. Dos desenhos existentes, restavam apenas plantas e cortes na escala de 1/100, o que obrigou nosso colega a fazer um levantamento completo da obra. Sobre os desenhos nos detivemos, então, adotando as modificações que uma obra, paralisada durante dez anos, naturalmente exigiria e que passamos a expor:

- 1 – Retirar os vidros provisoriamente colocados nas fachadas, prevendo-os – entre vigas – até o piso. Com isso criamos o jardim coberto e uma solução muito mais interessante.
- 2 – Modificar os acessos externos, prevendo um grande estacionamento sob o viaduto (já existe o vazio para isso).
- 3 – Alterar o palco, ampliando-o de forma a poder, em certos casos, envolver o público (exigência do teatro moderno).
- 4 – Alterar problemas de circulação – entrada e saídas dos teatros.

⁶⁰ Na página anterior, Fig. 146 - Fachada Principal do Teatro.

5 – Fixar detalhes, revestimentos, pinturas, etc.

Assim se iniciou esse novo momento da construção do Teatro. Milton Ramos já havia trabalhado com Niemeyer no projeto do Palácio do Itamaraty. Ele chegou a Brasília em 1959, um ano após ser diplomado pela Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ. Em Brasília, trabalhou no quadro da Construtora Pederneiras S.A. (1959-1967) e em obras como as do Hospital Distrital de Brasília (1959), Edifício Comercial do Banco Real SCS Brasília (1959), Prédio das Caixas Registradoras Nacional Brasília (1959), Residência Mansão do Oscar Niemeyer em Brasília (1962) e Palácio do Itamaraty (1962 em diante). Desenvolveu e detalhou os edifícios do Ministério das Relações Exteriores e da Biblioteca da Universidade de Brasília e projetou a Escola Classe da SQN 407/408, a Sede Social do Iate Clube de Brasília, o Templo Ecumênico – Oratório do Soldado no SMU, o Clube na Aeronáutica, o Instituto Histórico e Geográfico do Distrito Federal (1972). É dele o projeto do aeroporto mineiro de Confins, projetado em 1984. Segundo Carlos Henrique Lima

do convívio com profissionais, do aprendizado construtivo, das dificuldades encontradas na administração dos canteiros é onde reside parte de sua propriedade projetiva, caracterizada nem tanto pela economia de meio, mas por sua correta potencialização. (LIMA, 2011:8)

Esse conhecimento da arte de materializar a arquitetura no canteiro de obras foi essencial para a finalização do Teatro Nacional. Em 1976, a Sala

Martins Pena, único ambiente pronto e inaugurado, fechou para que todo o prédio fosse reformado e finalmente concluído.

Refinamento do projeto

Naquela época, o escritório do arquiteto contava, além dele mesmo, com o arquiteto Aleixo Anderson Furtado e com um desenhista. Aleixo Furtado já tinha participado do desenvolvimento e detalhamento do projeto de arquitetura do Palácio do Itamaraty, incluindo o edifício anexo, e ainda participaria, por meio do escritório do Milton Ramos, entre outros projetos, da reforma do Cine Brasília.

A essa equipe se somavam outros nomes, para a elaboração de projetos específicos. No período entre 1975 e 1976 foi novamente contratado pela NOVACAP o cenógrafo e cenotécnico Aldo Calvo. Também passaram a integrar a equipe de colaboradores o paisagista Roberto Burle Marx, o arquiteto e designer de mobiliário Sérgio Rodrigues – responsável pelas poltronas das salas de espetáculos –, e o arquiteto e consultor acústico Igor Sresnewsky.

Após o levantamento do que havia sido construído no arcabouço do Teatro, a equipe, dirigida por Milton Ramos e supervisionada por Oscar Niemeyer, realizou os projetos necessários para a finalização do prédio. A administração do Distrito Federal havia estabelecido que os projetos

ficassem prontos em meados de 1976, para que, a partir de então, as obras efetivamente se reiniciassem. Em depoimento sobre a sua participação no projeto de finalização do Teatro, Aleixo Anderson Furtado relata o começo desse trabalho.

(...) Inicialmente fizemos um minucioso e programado levantamento do que já estava construído, buscamos encontrar desenhos originais tanto na Novacap como com os autores do cálculo estrutural, sem que tenhamos conseguido montar um conjunto completo de desenhos originais.

Os levantamentos e medições "in loco" nos possibilitaram reelaborar os projetos de arquitetura, os detalhes das formas do cálculo estrutural e tomar conhecimento das instalações elétricas e hidrosanitárias existentes, o que nos permitiu montar um conjunto de desenhos para, então, iniciarmos a elaboração de um programa de necessidades e a proposição dos detalhes de arquitetura e de construção do interior e do exterior do Teatro. (FURTADO, 2013)

O trabalho foi realizado levando em conta não só o projeto original, de 1958, mas, também, o arcabouço que estava semiconstruído e, principalmente, a possibilidade de fazer um refinamento do projeto, adaptando-o ao que se entendia ser mais adequado para um espaço destinado às artes cênicas, à música e à dança, na década de 1970. Aleixo Anderson Furtado ainda lembra que

os espaços residuais foram descobertos aos poucos. A gente quebrava parede, ligava as lanternas e ia desbravando, abrindo buracos em alvenarias, testando a profundidade de buracos nos pisos, descobrindo o que tinha por trás ou por baixo, de forma a aproveitar os novos espaços descobertos. A Sala Alberto Nepomuceno é um desses espaços. Foram disponibilizadas várias salas não previstas no projeto original para treinamento e/ou aquecimento dos artistas, para uso até durante o espetáculo ou nos intervalos entre os atos. Levamos uns 45 dias fazendo o levantamento do que havia sido construído, mas, na medida em que descobríamos os "novos" espaços, imediatamente passávamos a definir os usos, a detalhar e a especificar os materiais de instalações e de acabamentos. Trabalhávamos inclusive aos sábados e domingos, pois o prazo para a finalização do

projeto fora fixado em 90 dias, prorrogáveis por mais 30 dias, prazo que cumprimos, literalmente à risca. O Milton desenhava muito bem e muito rápido. Nós dois desenhávamos matrizes a lápis em papel manteiga, na escala adequada a cada detalhe e o único desenhista do escritório, o rapidíssimo Zoroastro, colocava o papel vegetal copiativo em cima das nossas matrizes e desenhava com tinta nanquim, normografava letra por letra de cada palavra e número por número de cada medida dada. Enquanto o Zorô colocava o nanquim naquela prancha nós “pulávamos” para outra prancheta para produzir novos detalhes. Os carimbos à direita das pranchas eram autocolantes, produzidos e normografados uma vez por semana para várias pranchas já terminadas. Hoje fico imaginando se parecíamos loucos robôs numa fábrica de desenhar. Falava-se pouco e produzia-se muito. Mas era bastante divertido.

No escritório, as ideias que iam surgindo já eram colocadas em maquetes, os desenhos e detalhes já eram definidos e realizados e o contato com as empresas fornecedoras era imediato. Era o perfil do Milton, um arquiteto de projetos e de execução de obras também (...). (FURTADO, 2013)

Foi um momento em que, aproveitando a estrutura – ou arcabouço de concreto – existente, a equipe não se limitou a complementar um projeto. Aproveitou para reinventá-lo. O resultado foi uma reformulação do prédio, com mudanças em aspectos formais e funcionais. Nesse período as principais alterações foram:

(1) Fechamento dos jardins com esquadrias em vidro. Conforme já comentado no Ato V, a proposta original previa esquadrias verticais nos *foyers* das Salas Villa-Lobos e Martins Pena, com jardins, ou gramados, externos (Fig. 147). De acordo com depoimento do arquiteto Aleixo Anderson Furtado,

No início desta retomada do projeto e das obras do Teatro, Oscar Niemeyer encontrava-se no exterior, vindo a acompanhar mais efetivamente o que estava sendo feito após termos produzido grande quantidade de desenhos, já com alguns serviços externos de limpeza, preparação do canteiro de obras e alguns trabalhos de alvenaria interna em execução. Oscar vinha a Brasília uma ou duas vezes por mês, passava uma semana, voltava a cada



Fig. 147 - Teatro Nacional em construção em 1969. Fonte: ARPDF.

15/30 dias para o acompanhamento dos trabalhos. Nas passagens pelo escritório, avaliava as propostas e detalhes internos e externos, alguns apresentados em pequenas maquetes físicas, elaboradas com madeira balsa, pequenas peças metálicas ou de plástico, com lâminas transparentes que imitavam vidro. Oscar analisava nas maquetes e nos desenhos os vários detalhes, propunha aqui e ali alguma alteração, aprovando em geral todas as propostas de detalhamento. Normalmente ele aceitava as ideias do Milton Ramos, um arquiteto extraordinário, detalhista, íntegro, competente, e que já havia trabalhado com ele também na construção do Palácio do Itamaraty.

A maquete da volumetria externa do Teatro, com as inclinações e com todas as vigas em diagonal, tinha cerca de 40x80 cm de base, e uns 25 cm de altura, o que permitia a colocação de vários detalhes construtivos. Propusemos eliminar as marquises curvas de concreto tipo pestanas que existiam entre as vigas da fachada, na altura da cobertura do térreo, as quais, no nosso entendimento descaracterizavam a forma mais pura da pirâmide. Nesta maquete eu propus a colocação dos painéis de esquadrias sobrepostas de aço com grandes placas de vidros laminados e temperados, inovação para a época. Apresentei, de surpresa, nesta maquete, a proposta com as esquadrias sobrepostas de vidro cor bronze cobrindo as lajes inclinadas de concreto das fachadas, que antes eram pintadas de verde. Depois de algum tempo de posse dos desenhos, Niemeyer perguntou: "que esquadria que vocês colocaram aí?". O Milton comentou que havia gostado e disse que aquela ideia havia sido minha. Oscar aceitou e aprovou de imediato a ideia, afirmando ser a melhor solução e que as pestanas deveriam mesmo ser retiradas pois não faziam parte do esboço original dele. Em seguida ele perguntou sobre o vidro e o Milton disse que já tinha pedido uma amostra para a empresa Santa Marina. Oscar falou então que eu diminuísse as aberturas horizontais entre as esquadrias e as inclinasse mais, para que se apresentassem visualmente como grandes painéis de vidro escuro inclinados nas fachadas, entre as grandes vigas de concreto aparente de cor cinza. Para mim foi um salto nas nuvens e uma satisfação pessoal indescritível para um jovem arquiteto determinado a aprender com aquelas feras. (FURTADO, 2013)

A área ampla do *Foyer* da Sala Villa-Lobos permitiu a criação de jardineiras suspensas e de um interessante paisagismo no acesso principal do prédio.

Com reforço estrutural projetamos jardineiras suspensas em balanço na ponta do mezanino, ampliando-o e rompendo com a linearidade original, dando uma graça com a vegetação implantada. Projetamos volumetrias criativas para escadas e rampas internas do *foyer* e fizemos os desenhos de todos os jardins internos. As espécies vegetais foram definidas pelo nosso paisagista maior, Roberto Burle Marx, também autor do paisagismo externo. (FURTADO, 2013)

(2) Construção de prédio semienterrado (Fig. 148), sugerida pelo arquiteto Milton Ramos já em 13/02/1976. Em carta encaminhada à NOVACAP, o arquiteto expõe a ideia de construção do que viria a ser conhecido como Anexo do Teatro Nacional:

Em virtude de exigências solicitadas e que venham satisfazer um programa atualizado e na impossibilidade do aproveitamento da área situada sob a plataforma rodoviária e atendendo as solicitações da cenotécnica, concluímos pelo aproveitamento do desnível existente entre a cota zero e a via N 2 norte cujo nível aproximado é de -9,00 m, coincidindo desta forma com o nível do palco.

O novo programa proposto deverá acolher os serviços administrativos, depósitos de cenários, carpintaria, casa de máquinas de ar condicionado, geradores de emergência, transformadores, salas de ensaio para orquestra e ballet, garage privativa – para artistas e funcionários e garage de público.

Tal proposta precisou ser validada entre as esferas administrativas do Distrito Federal. Ela contava com o apoio de Aldo Calvo e Igor Sresnewsky. O Secretário de Educação e Cultura do DF, embaixador Wladimir do Amaral Murinho, foi receptivo à ideia, comparando a construção de um prédio anexo à solução utilizada por outros teatros no mundo inteiro, inclusive o Theatro Municipal do Rio de Janeiro. A ele coube o aceite da proposta, garantido que seria realizada pelo próprio escritório do Arq. Milton Ramos – inicialmente contratado somente para a finalização do prédio principal – a fim de manter a unidade arquitetônica do conjunto e agilizar a elaboração dos projetos e a realização das obras. O prédio já naquele momento serviria de sede para a



Fig. 148 - Construção do Anexo do Teatro Nacional, 1977. Fonte: ARPDP/J. Firmino.



Fig. 149 - Sala Martins Pena antes do ajuste da inclinação da plateia, 1968. Fonte: ARPDP.

Secretaria de Cultura de Brasília, anexa ao Teatro Nacional, demanda do Embaixador Wladimir Murinho, então Secretário de Estado de Educação e Cultura do Distrito Federal. O arquiteto Milton Ramos foi o autor do projeto de arquitetura para a implantação da Secretaria, decidindo pela localização e pelo programa de necessidades, tendo resolvido de forma primorosa a fachada lateral norte do Teatro, voltada para a via N 2, em nível bem abaixo dos acessos às salas de espetáculos, encontrando excelente solução para o problema dos desníveis, considerando que nada existia nesta lateral no projeto original. Oscar elogiou muito a solução dada por Milton Ramos. (FURTADO, 2013)

(3) Realização de ajustes para melhorar a visibilidade das salas de espetáculos, incluindo ajuste na inclinação da Sala Martins Pena, que era demasiadamente inclinada (Fig. 149).

(4) Ampliação do Camarote Presidencial da Sala Villa-Lobos, que, por ter praticamente a metade do volume atual, parecia fora da escala do espaço. Essa intervenção demandou ajuste da estrutura, pois ele está em balanço (FURTADO, 2013).

(5) Construção de saídas de emergência nas Salas Villa-Lobos e Martins Pena.

Os itens anteriores se referem a mudanças em relação ao projeto apresentado no Ato V. Confrontando o prédio, conforme descrito no Ato I, e os projetos executivos com data a partir de 1976, cujas cópias escaneadas estão no Anexo II, verifica-se que nem tudo que foi idealizado naquela época foi construído. Nos próximos itens são apresentadas propostas discutidas na época da finalização da obra pelo escritório de Milton Ramos que, por diversos motivos, não foram concretizadas.

(6) Criação de parede móvel entre os palcos das salas Villa-Lobos e Martins Pena. Essa peculiaridade já constava no projeto original, de 1958, e demandou esforço da equipe na tentativa de viabilizá-la. Tal solução geraria um palco com 30,00 m de profundidade. Para efetivá-la, porém, seria necessário resolver questões técnicas relacionadas à acústica e à estrutura, que teria que suportar o peso da engrenagem e da parede propriamente dita. O consultor em acústica Igor Sresnewsky, já nos momentos iniciais de retomada das obras de finalização do Teatro, redigiu carta datada de 26/01/1976, à NOVACAP e ao arq. Milton Ramos manifestando preocupação sobre a falta de solução técnica da área de engenharia para garantir o funcionamento do que ele chamou de “eclusa”:

Deve ser lembrado que entre os problemas sem solução acham-se o suporte das eclusas acústicas de levantar (ligação dos palcos) com peso aproximadamente de 100T, sustentação do forro do Teatro Grande com uma área de 1.700 m² - devendo apresentar um peso próprio, devido a exigências acústicas, de 60 kg/m² ou seja na sua totalidade = 102T, sem contar o peso das passarelas, dutos de ar condicionados, elementos de iluminação, som, proteção a incêndio, etc; sustentação das paredes laterais, de corpos refletores de som; isolamentos acústicos das paredes laterais e forro, etc.

A falta de assessoramento estrutural deverá levar invariavelmente à execução de um projeto puramente teórico, e antieconômico, exigindo a posterior elaboração de estruturas suplementares, etc., culminando talvez até com a anulação dos trabalhos já terminados.

Aleixo Anderson Furtando complementa:

o projeto previa uma parede móvel dividindo os palcos das Salas Villa-Lobos e Martins Pena. O Aldo Calvo era um defensor dessa ideia só que não havia tecnologia utilizando-se macacos hidráulicos que suportasse essa parede de algumas toneladas. Foi o Igor quem fechou a questão, dizendo que não haveria condições para manter o isolamento acústico entre as salas com a parede divisória móvel. A parede inevitavelmente teria frestas por onde o som vazaria para a outra sala. Além disso, o palco realmente ficaria gigantesco,

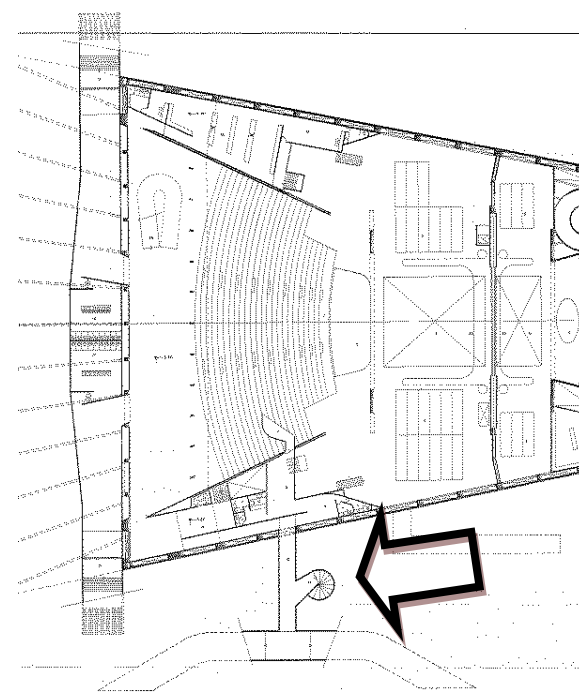


Fig. 150 - Planta Baixa - Subsolo 1 (1976).
Fonte: ARPDF. Autor do projeto: Oscar Niemeyer. Carimbo: Milton Ramos Arquiteto, Projeto 100, Desenho 40, Arquivo 6.
Conteúdo: Planta do nível -3,80. Desenhista: Zoroastro. Data: 03/11/1975, modificada em 20/02/1976.

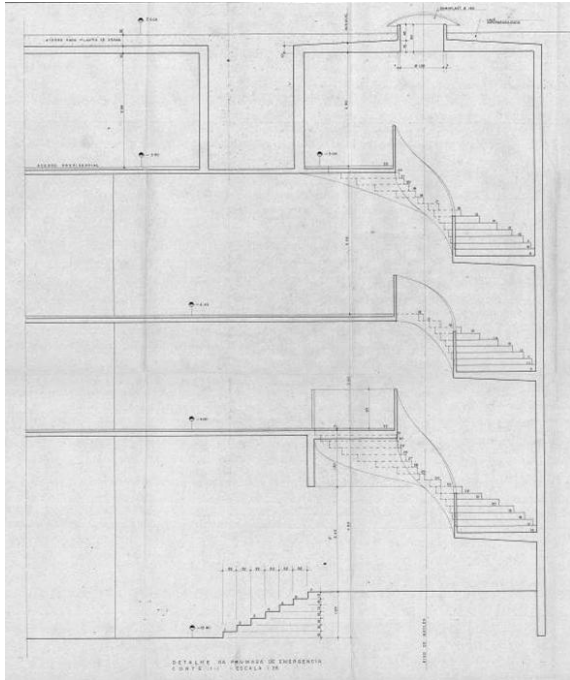


Fig. 151 - Detalhe - Corte Transversal saída de emergência (1976). Carimbo: Milton Ramos Arquiteto, Projeto 100, Arquivo 24. Conteúdo: Prumada de emergência. Desenhista: Zoroastro. Data: 10/06/1976. Fonte: ARPDF.

pois as plateias do Villa-Lobos e da Martins Penna estariam muito afastadas. (FURTADO, 2013)

Como é sabido, tais questões não foram sanadas e a parede móvel, que poderia dar à cidade um palco de tipologia diferenciada, não foi executada.

(7) Criação de saída de emergência na lateral sul do prédio, conforme projeto de 1975. Ela permitiria a evacuação do Teatro, inclusive das áreas de camarins (Fig. 150 e 151).

(8) Implantação de um restaurante no prédio Anexo, com cozinha e áreas de apoio (Fig. 152). Atualmente, porém, paredes foram retiradas e há uma grande sala no local, em que, apesar da dificuldade de acesso e falta de áreas de apoio, funciona a Sala de Exposições denominada Galeria Athos Bulcão.

(9) No ARPDF há alguns estudos de Athos Bulcão para as intervenções artísticas internas ao teatro. Com data de 1976, os desenhos referentes aos painéis dos *foyers* das Salas Villa-Lobos e Martins Pena, além do painel interno da Sala Villa-Lobos, não correspondem às obras construídas. Para o *Foyer* da Villa-Lobos há dois estudos de painel de azulejos, tamanho 20 x 20 cm, nas cores branco e preto. O painel efetivamente instalado é em mármore branco, com baixo relevo. Para a área da plateia da Sala Villa-Lobos havia a previsão de um painel em

revelo com desenho ligeiramente diferente ao instalado. No *foyer* da Sala Marins Pena havia a previsão de painel no *foyer* em branco "Cachoeiro do Itapemirim" lustrado, granito cinza "Andorinha" e granito preto "Tijuca". O painel executado, porém, é em cerâmica amarela e branca. Essas diferentes propostas levam a supor que elas representam uma primeira sugestão que foi amadurecida com a equipe, provavelmente de arquitetos liderados por Niemeyer, sobre qual painel seria mais adequado (Fig. 153, 154 e 155).

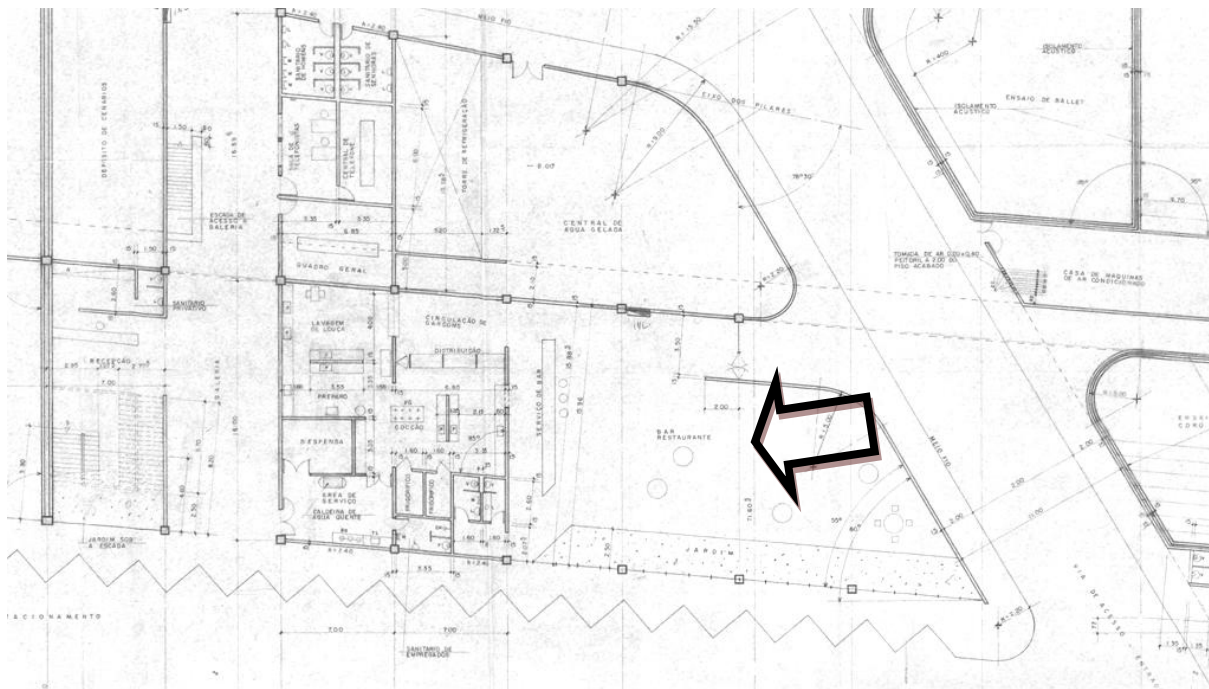


Fig. 152 - Detalhe - Planta Baixa - Subsolo 1 (1976). Carimbo: Milton Ramos Arquiteto, Projeto 104, Desenho 17, Arquivo 137. Conteúdo: Anexo do Teatro, nível 3,80, planta de acabamento, nível superior. Desenhista: Márcio. Data: 10/05/1976. Fonte: ARPDF.

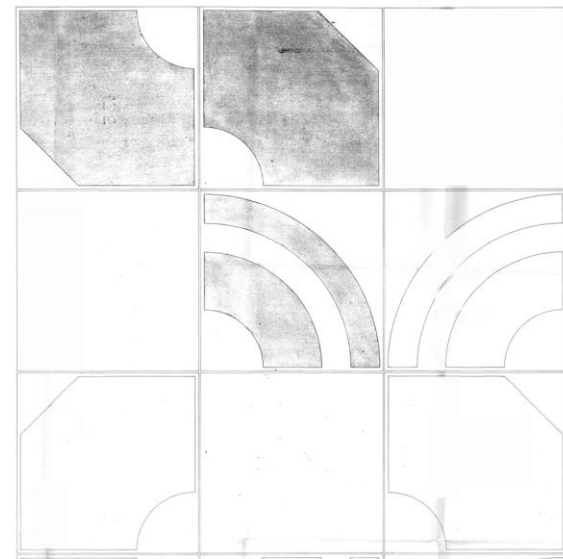


Fig. 153 - Detalhe - Projeto de painel artístico do Foyer da Sala Villa-Lobos - Solução 1 (1976). Autor do projeto: Athos Bulcão. Conteúdo: Painel do jardim, Sala Villa-Lobos, solução 2. Desenhista: Zoroastro. Data: 10/06/1976. Fonte: ARPDF.

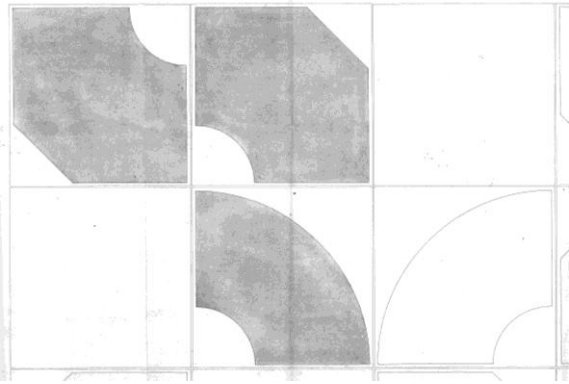


Fig. 154 - Detalhe - Projeto de painel artístico do Foyer da Sala Villa-Lobos – Solução 2 (1976). Autor do projeto: Athos Bulcão. Conteúdo: Painel do jardim, Sala Villa-Lobos, solução 2. Desenhista: Zoroastro. Data: 10/06/1976. Fonte: ARPDF.

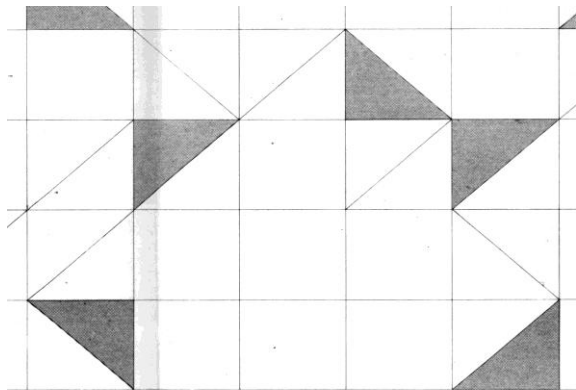


Fig. - 155 - Detalhe - Painel Artístico do Foyer da Sala Martins Pena (1976). Autor do projeto: Athos Bulcão. Conteúdo: Painel do foyer, Sala Martins Pena. Desenhista: Zoroastro. Data: 10/06/1976. Fonte: ARPDF.

(10) Criação de rampa para o acesso ao restaurante no mirante do prédio, afinal o elevador não chega até aquele nível. Devido a um impedimento técnico o elevador

(...) não chega até o último nível de acesso ao restaurante localizado na cobertura do Teatro. Na época a execução da casa de máquinas superior era imprescindível, porém, o volume vertical da mesma não poderia ultrapassar a cobertura do próprio restaurante e ficar visível à distância, na parte superior do prédio, desproporcional à grandiosidade do tronco de pirâmide projetado por Oscar Niemeyer. Por isso o elevador vai somente até o penúltimo andar. A ideia era criar uma rampa suave de acesso ao restaurante mas que não foi executada, já nem lembro as razões. (FURTADO, 2013)

Percebe-se que foram significativas as alterações realizadas nesta fase final de construção, que a colaboração de diferentes nomes da equipe⁶¹ foi fundamental para a definição da arquitetura, que dificuldades técnicas impediram que tudo que foi idealizado fosse efetivamente construído e que o tempo permitiu o amadurecimento da proposta original. Ajustes também ocorreram em outros prédios de Niemeyer em Brasília. O Palácio da Justiça, projeto de 1962, começou a ser executado em 1965 e foi inaugurado em 1972. Após essa data, foram realizadas "(...) duas importantes intervenções do arquiteto Oscar Niemeyer que, em 1985, anos após a inauguração do edifício, considerou que seu projeto não havia sido seguido na execução" (INOJOSA, 2010:65). A seu pedido os arcos da

⁶¹ A pesquisa relatou a participação dos profissionais citados nas fontes documentais e bibliográficas a que se teve acesso. Porém, certamente, nas mais de duas décadas de construção houve a presença pontual de outros colaboradores.

fachada principal foram modificados – eram plenos e não semiarcos – e foi retirado o revestimento de mármore das colunas (Fig. 156).

Outro exemplo é a Catedral. Projetada em 1958, possuía a estrutura pronta em 1960. Foi inaugurada em 1970 e em 1987 passou por significativa reforma. Niemeyer optou por pintá-la de branco e vitrais coloridos de Marianne Peretti foram acrescentados, alterando significativamente a arquitetura do prédio.

No Teatro Nacional, a fase de ajustes no prédio se estendeu após a primeira inauguração total do edifício. Em 06/03/1979 as obras do Teatro foram entregues e a Sala Villa-Lobos, inaugurada com concerto regido por Claudio Santoro; em 07/03/1979 foi reaberta a Sala Martins Pena; e em 08/03/1979 foi inaugurada a Sala Alberto Nepomuceno. Porém, poucos meses depois, em 01/12/1979, o Teatro novamente foi fechado para reformas. Ainda havia ajustes diversos que deveriam ser realizados. Milton Ramos já estava ciente de que a inauguração em março era precipitada e havia se retirado da obra antes daquela data.

Em novembro de 1980 foi criado o quadro da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional; em maio de 1980, oficializada a OSTN, com regência de Claudio Santoro. Finalmente, em 21/04/1981, foi reaberto o Teatro Nacional com as salas Villa-Lobos, Martins Pena e Alberto Nepomuceno prontas. Acaba aí o ciclo de obras e começa, definitivamente, o das artes



Fig. 156 - Palácio da Justiça antes dos ajustes na fachada principal. Fonte: Kimage. Disponível em <<http://www.kimage.com.br/arte-e-artesanato/vitral/palacio-da-justica-em-brasilia-df.html>>. Acesso em setembro de 2013.

cênicas, da dança e da música. Vinte e um anos depois de inaugurada a cidade e iniciadas as obras do prédio, o Teatro Nacional abria definitivamente seus palcos para Brasília.

A relevância das intervenções artísticas

O prédio inaugurado em 1981 é um exemplo típico da arquitetura de Niemeyer, defensor do espetáculo arquitetural. Por fora um volume aparentemente hermético, que por sua tipologia não dá pistas do seu uso. Por dentro, oásis cujos *foyers* comportam farta vegetação, intervenções artísticas e esquadrias que permitem a visão do exterior.

A presença de obras de arte é frequente na arquitetura de Niemeyer. Em Brasília, das 24 obras tombadas pelo IPHAN, 14 possuem painéis, esculturas e demais bens artísticos integrados (IPHAN, 2009). No Teatro Nacional, essas intervenções, muito mais que adereços, são vitais para a configuração dos espaços. Segundo Yves Bruand, na arquitetura brasileira, já na época da Pampulha

(...) escultura, pintura mural e azulejos são o complemento quase obrigatório e, em geral, de grande efeito. Mas a arquitetura conserva a liderança; é o arquiteto quem decide qual o papel atribuído ao pintor, ou ao escultor, quem o posiciona no lugar adequado. A participação destes jamais afeta a parte estrutural do edifício, tendo sempre a decoração o objetivo de sublinhar o caráter de simples vedação das paredes que nunca são portantes. (BRUAND, 2010:115)

Na arquitetura moderna as paredes perderam a função estrutural e puderam ser tratadas como suporte de intervenções artísticas. Para Lucio Costa, "os grandes panos de parede tão comuns na arquitetura contemporânea são verdadeiro convite à expressão pictórica, aos baixo-relevos, à estatuária como expressão plástica pura, integrada ou autônoma" (COSTA, 1995:115). Niemeyer, adepto dessa ideia, sempre teve o apoio de Kubitschek. A respeito das obras de arte para Brasília, comenta que

suas ponderações sempre estiveram na escala do empreendimento, na escala de sua imaginação de homem de visão e de gosto apurado, que compreendia Brasília não como uma cidade qualquer, vulgar e provinciana, mas como a Nova Capital de uma grande nação. (NIEMEYER, 2006:19)

Em entrevista ao programa de televisão Roda Viva, também lembra a postura do presidente sobre arquitetura e arte integrada.

Bom, eu acho que a integração é indispensável, não é? Não quero uma coisa ideal, o tempo glorioso da Renascença, que eles pintavam o teto, as paredes, tudo. Eu me lembro que o Seu Juscelino, que tinha um ar assim de príncipe da Renascença quando ele falava o que queria fazer, ele teria feito isso. E eu teria colaborado, pintava os tetos, fazia tudo. É fantástico não é? Mas não havia tempo e não havia dinheiro para certa especulação. (NIEMEYER, 1997).

No Teatro estão presentes esculturas de Alfredo Ceschiatti e Marianne Peretti (Fig. 157), conforme descrição realizada no Ato I. Ceschiatti, escultor, desenhista e professor, foi o responsável pelo baixo-relevo do batistério da Igreja de São Francisco de Assis (1944), na Pampulha, em Belo Horizonte, por encomenda de Oscar Niemeyer. Colaborou com o



Fig. 157 - Escultura "O Pássaro", de Marianne Perretti.

arquiteto em outras obras de Brasília: como o Palácio da Alvorada (1957), a Catedral (1958), o Palácio Itamaraty (1962). Marianne Peretti também foi colaboradora frequente e, além da escultura no *foyer* da Sala Villa-Lobos, assina vitrais em prédios como o Memorial JK (1980), Panteão da Liberdade (1985) e Catedral (reforma de 1987).

Porém, foi Athos Bulcão o responsável pela criação do maior número de intervenções artísticas. Na área externa do prédio, o painel nas fachadas sul e norte, que é a maior obra do artista. No interior, há painel de mármore em baixo relevo no *foyer* da Sala Villa-Lobos, painéis de azulejos no *foyer* da Sala Martins Pena e no antigo restaurante – atual Espaço Dercy Gonçalves –, e painéis em relevos no interior das salas Villa-Lobos e Martins Pena. Ou seja, seis obras do artista. Athos Bulcão foi parceiro frequente nas obras de Niemeyer em Brasília. Para Neusa Cavalcante

Athos conhece os universais da arte e os condicionantes do seu tempo e, sem se apoiar em nenhum discurso teórico rebuscado, transita com naturalidade pelas transformações artísticas advindas a partir do cubismo, do neoplasticismo, do suprematismo, do concretismo e do neoconcretismo, que lhe esteve tão próximo. Com o conhecimento da geometria e do olhar humano, envereda também pelo campo da *Op Art*, com a sinestesia que lhe é peculiar. Preocupado simultaneamente com o objeto e com o sujeito, Athos concebe uma arte interativa que, não se esgotando em si mesma, cria-se e recria-se no universo perceptivo de seus espectadores. E singular porque, apesar de versátil e diversificada, sua arte não esconde a identidade do autor (CAVALCANTE, 2009:349)

Athos Bulcão inicia a formação do seu repertório artístico ainda no Rio de Janeiro. Na Pampulha, colabora, como estagiário, no painel da Igreja São

Francisco de Assis, elaborado por Portinari. Vem para Brasília, a convite de Niemeyer

e é na qualidade de um simples funcionário da Novacap que inicia sua trajetória artística em Brasília: os azulejos artesanais da Igrejinha e os painéis do Brasília Palace Hotel surgem depressa, acompanhando o ritmo frenético das obras de construção da nova capital. Talvez pela influência do mestre Portinari, o primeiro trabalho, em que se destacam a pomba do Divino Espírito Santo e a estrela da Natividade, assume feições figurativas, que Athos não mais repetiria em sua azulejaria posterior. (CAVALCANTE, 2009:348)

Colaborador de Niemeyer em vários prédios, "Athos interfere de tal forma na arquitetura de Niemeyer que seria impossível, por exemplo, pensar o Teatro Nacional em Brasília sem os elementos escultóricos que ele estudou para a fachada, ritmando-a com sombras e luzes" (PORTO, 2010). Em entrevista ao Arquivo Público do Distrito Federal sobre essa obra, Athos Bulcão contou o modo de concepção.

Ele {Oscar} veio aqui e disse: 'Oh Athos, descubra um azulejo para revestir o teatro, que eu tô pensando que aquilo deve ter uma espécie de leveza'. E eu fiquei com muito tempo para fazer o azulejo. Aí eu estive pensando, esse azulejo me levou a usar um processo que, depois, eu uso quase sempre. Eu digo: 'Eu vou botar uma parte de branco, é por que essa parte de branco, e sem decoração, vai economizar tempo e custos, tempo de fabricação.' (...) Mas quando o Oscar voltou de viagem, ele disse: '...eu estive pensando em uma pirâmide, e uma pirâmide não pode ser vazada. A pirâmide tem que ter um aspecto sólido, mas ao mesmo tempo, eu queria que fosse pesada e leve'. E a minha parte refletia em cima disso. Pesado e leve só se você tiver luz e sombra. A sombra cria volume, mas, ao mesmo tempo, faz uma modificação no desenho. (BULCÃO, 1988: 13)

O painel, que o autor chamou de "o sol faz a festa", se tornou parte indissociável do teatro (Fig. 158 e 159) materializando uma das máximas de Le Corbusier de que "a arquitetura é o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes reunidos sob a luz. Nossos olhos são feitos para ver formas



Fig. 158 - Painel de Athos Bulcão na fachada norte do prédio.



Fig. 159 - Prédio durante a reforma de 2008, sem os painéis. Fonte: Fábio da Silva.

sob a luz; as sombras e os claros revelam as formas (...)” (LE CORBUSIER, 1977:13).

No painel, arquitetura e a intervenção artística estão perfeitamente integradas, fazendo “desaparecer” a monumental fachada inclinada. “No que tange à integração entre a arte e a arquitetura, Athos foi insuperável, quicá único! Não pretende que sua arte se destaque da arquitetura, mas sim seja solidária a ela” (CAVALCANTE, 2009:349). Segundo o Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados realizado pelo IPHAN, os painéis presentes nas empenas sul e norte do prédio, em forma de trapézio, são formados por prismas ocós de concreto em cinco padrões de peças, obtidos a partir de uma malha de 30x30 cm. São 3.391 peças no total – 1.698 na fachada sul e 1.663 na norte –, totalizando cerca de 1.700 m² de área.

Internamente percebe-se a diferença entre o painel do *foyer* da Sala Villa-Lobos, mais sóbrio, e os do *foyer* da Sala Martins Pena e do Restaurante, coloridos e dinâmicos (Fig. 160 e 161). Para Neusa Cavalcante

alguns painéis, presos a um concretismo mais ortodoxo, ou talvez destinados a espaços mais austeros, refletem um maior rigor geométrico, enquanto outros, aos quais foi concedido um maior grau de liberdade, soltam-se em busca de uma realização rítmica e sinuosa, mais próxima da sensualidade latina e principalmente brasileira. (CAVALCANTE, 2009:351)

Já os painéis internos às salas de concerto acompanham cromaticamente o padrão das salas: verde-escuro, na Sala Villa-Lobos, e marrom, na

Martins Pena. Discreto e essencial nas intervenções artísticas, Athos Bulcão tem no Teatro Nacional um belo mostruário da sua obra. Sobre a presença de intervenções artísticas na arquitetura moderna, Fernanda Fernandes indica que

a relação entre arquitetura e artes plásticas é fundamental para as primeiras formulações da arquitetura moderna em âmbito europeu e, sob este aspecto, lembremos também a proximidade de Le Corbusier com o cubismo e sua constante contribuição ao tema da síntese das artes em diferentes momentos de sua longa trajetória, da qual o Brasil fez parte com significativos desdobramentos. (FERNANDES, 2006)

A presença desses painéis faz com que o público crie um repertório artístico quando visita o prédio. “O discurso da integração das artes plásticas à arquitetura tem em consideração que a expressão dada pelo arquiteto é complementada pela criação plástica do artista ou do arquiteto-artista” (SILVA, 2009: 110). Niemeyer destacou, desde o início de sua carreira, a importância da integração entre a arquitetura e as artes plásticas. Assim, enquanto “a arte moderna, que pôs a considerar o espaço como função, banuiu e desprezou a arte dela mesma” (ARGAN, 2000:156), ele trabalhou com a interdisciplinaridade dos artistas, afirmando que ao projetar um edifício, olhando a planta, “em transe, se o projeto o apaixona, ele nela penetra curioso, a examinar formas e espaços livres, a considerar os locais onde pensou um painel mural, uma escultura ou um simples desenho em preto e branco” (NIEMEYER, 1988: A-3). No Teatro Nacional, Athos Bulcão colaborou para materializar esse tipo de arquitetura.



Fig. 160 - Painel artístico de Athos Bulcão no foyer da Sala Villa-Lobos.



Fig. 161 - Painel artístico de Athos Bulcão no Espaço Dercy Gonçalves.



Fig. 162 - Situação do painel artístico de Athos Bulcão em 2006, antes da substituição das peças. Fonte: SECULT.



Fig. 163 - Situação do painel artístico de Athos Bulcão em 2006, antes da substituição das peças. Fonte: SECULT.

Palcos de Niemeyer

Após a inauguração, em 1981, o prédio recebeu reparos, mas em nenhum momento chegou a sofrer alteração significativa da sua arquitetura. Em 2001 foram realizadas reformas para a impermeabilização da cobertura. Em 2006, foi realizado laudo (Fig. 162 e 163) e detectada necessidade de troca dos painéis externos das fachadas sul e norte. A reforma foi realizada a partir de 2008 e os cubos criados por Athos Bulcão foram removidos para limpeza e impermeabilização das fachadas. Foi instalado novo sistema de captação de águas pluviais e novos cubos de concreto, seguindo a disposição original.

Uma obra que, se construída, deve impactar no entorno é a Arena Multiuso, destinada a receber grandes espetáculos musicais, com localização no Setor de Diversões Norte, no terreno a oeste do Teatro Nacional. Integra o Conjunto Cultural da República, projetado em 1999, – com Biblioteca e Museu já construídos – e estacionamento subterrâneo no centro do gramado da Esplanada, além da Arena Multiuso. O conjunto teve diversos estudos e propostas de Niemeyer que se estenderam até a primeira década deste século. A Arena é apenas uma delas (Fig. 164 e 165). Segundo a SECULT, não há previsão de execução desta obra.

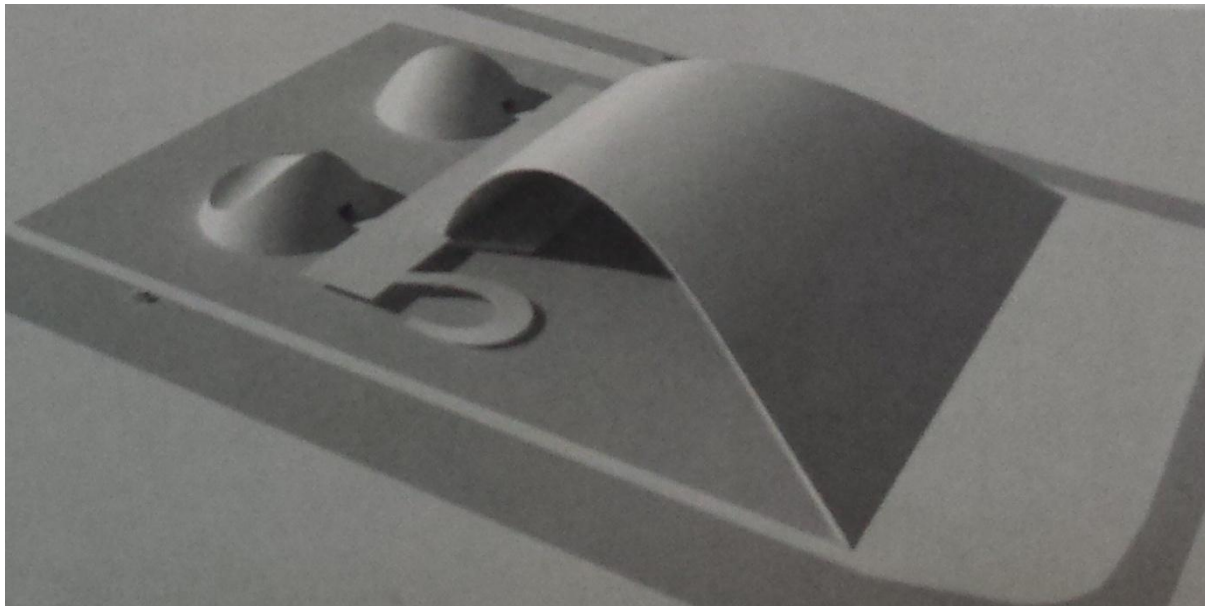


Fig. 164 - Arena Multiuso denominada Praça do Povo. Projeto datado de 2008. Fonte: Cavalcanti (2008:207).

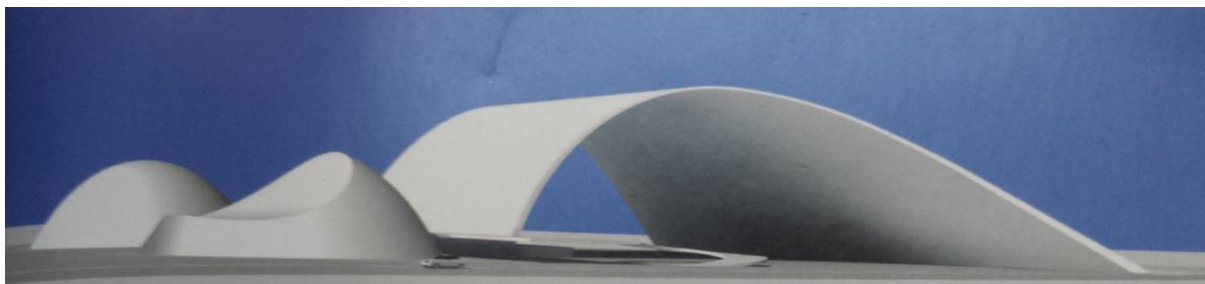


Fig. 165 - Arena Multiuso denominada Praça do Povo. Fonte: Cavalcanti (2008:207).

Em novembro de 2001, vinte anos após o fim das obras do prédio, Niemeyer concedeu entrevista para o informativo do Teatro, dando um panorama da construção.

Como foi mesmo o ponto de partida em sua concepção do Teatro Nacional? A pirâmide veio antes da encomenda ou na própria inquietação para resolver o problema?

Eram dois teatros a projetar, e isso explica a solução adotada.

Em que circunstâncias você o desenhou? É verdade que o desenho foi feito em três dias de carnaval? Em Brasília mesmo ou no Rio?

Em Brasília, tudo foi feito a correr. Elaborei o projeto durante um carnaval. No dia seguinte, convoquei um especialista em acústica da Alemanha, que, uma semana depois, já estava em Brasília nos atendendo.

E o fato de todos identificarem como uma pirâmide asteca, é correto do ponto de vista arquitetônico?

É engraçado. Em arquitetura, qualquer forma que corresponda às funções internas é adequada e, quando ela cria surpresa, e os leigos dela se ocupam curiosos, melhor ainda. O espanto faz parte da boa arquitetura. Quando foi construído o teatro que elaborei para o Espaço Oscar Niemeyer no Havre, França, ninguém me indagou sobre a razão da forma adotada. De acústica, muito menos. E quando o Ministro da Cultura da França, Jacques Lang, compareceu à inauguração, como o elogiou!

O engenheiro e poeta Joaquim Cardozo foi o projetista. Quais foram os desafios impostos a ele nessa obra?

Nenhum.

O senhor acompanhou alguma fase das obras? O que sentia?

Tranquilamente. Como não existia um programa, e a obra caminhava mais rapidamente do que o usual, previ para os serviços anexos do Teatro Nacional espaços tão generosos que sabia neles ser possível acomodar os programas mais complexos.

Além do Teatro Nacional, construiu outros teatros pelo mundo?

Projetei e construí muitos teatros e auditórios. Na França, na Itália, na Argélia e no Brasil. Construídos e de maior vulto foram o grande teatro do Espaço Oscar Niemeyer, no Havre e o de Brasília, realizado 40 anos atrás. Em Araras, interior de São Paulo, projetei e foi realizado um teatro mais modesto, mas que dizem funcionar bem. Agora tenho em construção dois teatros diferentes, com o palco abrindo também para o exterior, uma novidade que dará aos teatros um sentido mais popular que me agrada particularmente.

O Teatro Nacional se insere no seu grande projeto chamado Conjunto Cultural da República ou deve ser considerado à parte?

Integra-se no que chamamos Conjunto Cultural da República e vai completar todo o complexo arquitetônico do centro do Plano Piloto de Brasília.

O senhor chegou a assistir a algum espetáculo nesse teatro? Tecnicamente, reclama-se da acústica da Villa-Lobos. Tem solução?

Sim. Quando se projeta um teatro, é com os técnicos especializados que se trabalha. E, como disse, o técnico incumbido de sua acústica era, naquela época, o mais credenciado na Alemanha. Mas o problema é complexo, e sempre fui a favor – quando sugerem – de que outros sejam, se necessário, convocados. A técnica está sempre evoluindo, e com relação à acústica deve acontecer o mesmo. No teatro que projetei para Araras, nunca ouvi críticas nesse sentido. (NIEMEYER, 2001)⁶²

Nesta entrevista o arquiteto confirma a prática utilizada ao longo da carreira, de não se ater a tipologias preestabelecidas e não se preocupar em conectar a sua arquitetura com outros prédios, como as pirâmides astecas. Digno de nota é o equívoco em relação ao engenheiro, afinal o profissional responsável pelo cálculo estrutural foi Bruno Contarini. Em relação à “tranquilidade” a respeito do andamento das obras, revela um equilíbrio entre a consciência da necessidade de rapidez na definição de um partido, de um arcabouço, como no caso do teatro; e confiança de que

⁶² Também disponível em <<http://www.cultura.df.gov.br/entrevistas.html>>. Acesso em setembro de 2013.

com tempo e apoio de colaboradores, a arquitetura por ele imaginada chegaria ao nível de “espanto” desejado.

Quanto às características acústicas de um teatro, elas são vitais para o seu bom funcionamento. Jorge Silva de Marco relata que o estudo acústico realizado pelo engenheiro Lothar Cremer não foi implantado.

(...) acredita-se que problemas econômicos na época provavelmente impediram sua realização. Posteriormente, na inauguração às pressas da Sala, decidiu-se não aproveitar o projeto do Prof. Cremer e a sala foi inadequadamente revestida de carpete absorvente. O resultado, como era de se esperar foi péssimo; mais tarde algumas pequenas reformas e adaptações foram implantadas sem levar em conta a acústica e hoje, na maior e mais importante sala de concertos da capital do Brasil, a Orquestra Sinfônica, apesar dos esforços de músicos e regentes, se escuta com um som extremamente pequeno. (De Marco, 2009:65-66)

Dificuldades acústicas se somam ao fato de não haver na Sala Villa-Lobos isolamento da rampa de acesso. As conversas e ruídos de quem desce a rampa são percebidas pelo público. Outro fato que compromete a acústica da sala é a forma em leque que

(...) faz com que poucas reflexões laterais atinjam as últimas fileiras, exigindo reforços especiais de painéis. Esses painéis deveriam ser baixos para fornecer reflexões que cheguem aos ouvintes pouco tempo depois da chegada dos raios de som diretos. (De Marco, 2009:65-67)

Mais de trinta anos após a inauguração, os problemas relacionados com a acústica persistem. Além disso, as condições de manutenção de vários ambientes e equipamentos não estão satisfatórias, as infiltrações continuam em alguns pontos do prédio, e o edifício não atende às questões relacionadas à acessibilidade. Em 2013 a SECULT, em trabalho

conjunto com a empresa Solé Associados – especializada em projetos de espaços culturais –, e supervisionada pelo IPHAN, elaborou projeto arquitetônico a fim de sanar os problemas acústicos, atualizar as instalações e tornar o prédio totalmente acessível. Pretende ser a maior reforma desde a inauguração, mas não será com ela que o prédio sofrerá alguma alteração drástica na arquitetura. As intervenções serão somente técnicas.

No momento de elaboração desse projeto, finalmente o *as built* do prédio foi realizado e, curiosamente, a equipe ainda está se deparando com espaços não utilizados que podem comportar as novas demandas de equipamentos e instalações. Conforme pensou Niemeyer, o arcabouço do prédio se presta a ajustes e reformulações dos seus espaços internos.

Com a construção do Teatro Nacional, Oscar Niemeyer inicia com sucesso a sua trajetória de criador de grandes espaços para as artes cênicas. Nele conseguiu inovar na tipologia desse tipo de equipamento cultural. Para Evelyn Furquim Werneck Lima e Ricardo Jose Brugger Cardoso

as texturas e cores inusitadas que compõem a fachada externa do edifício causam impacto visual num primeiro momento, deixando para um segundo instante a inquisição a respeito da função do prédio. Entretanto, o impacto inicial pode revelar logo em seguida a curiosidade de se conhecer o interior de edifício tão sedutor, portanto tão apropriado ao contexto teatral, que, segundo esta arquitetura peculiar, realiza uma nova forma de convite pela *forma fantástica*. Esta forma é condizente com a arte teatral, tão carente de novas leituras, e é capaz de concorrer com as múltiplas formas de lazer contemporâneas, como a televisão e o cinema, que contam com a força da imagem. Com uma arquitetura teatral singular, a proposta amplia as formulações inovadoras das caixas cênicas. (LIMA; CARDOSO, 2010:150)

Impacto visual e forma fantástica são adjetivos que podem comumente ser aplicados aos prédios de Niemeyer. E as mais de duas dezenas de teatros ou auditórios⁶³ existentes em complexos arquitetônicos são a prova disso. A seguir, é apresentada relação dos principais projetos, selecionados a partir de dados da Fundação Oscar Niemeyer⁶⁴.

Relação de teatros e auditórios projetados por Oscar Niemeyer

- 1941 Teatro Municipal (Fig. 166), Belo Horizonte, MG (não construído).
- 1948 Auditório para o Ministério da Educação e Saúde (Fig. 167), Rio de Janeiro, RJ (não construído).
- 1951 Conjunto Ibirapuera (Auditório), São Paulo, SP (não construído).
- 1958 Teatro Nacional, Brasília, DF.
- 1960 Auditório na Praça Central da Universidade de Brasília, Brasília, DF (não construído).
- 1968 Quartel General do Exército – Auditório Pedro Calmon (Fig. 168), Brasília, DF.

⁶³ Diferentes dos teatros, os auditórios não necessitam de vários equipamentos ou ambientes típicos dos espaços teatrais, como coxias, camarins e depósito para cenários. Mesmo assim, por resultarem em uma tipologia que em alguns aspectos são semelhantes aos teatros, foram incluídos nessa relação.

⁶⁴ Relação segundo a data de elaboração do projeto.

- 1969 Auditório na Universidade de Constantine (Fig. 169), Argélia.
- 1972 Centro Cultural de Le Havre (Fig. 170), França.
- 1972 Bolsa do Trabalho (Fig. 171), Bobigny, França.
- 1982 Teatro da Unidade do Serviço Social do Comércio, SESC, Copacabana, Rio de Janeiro, RJ.
- 1984 Teatro e Centro de Convenções em Pádua (Fig. 172), Itália (não construído).
- 1987 Auditório do Memorial da América Latina, São Paulo, SP.
- 1988 Casa do Teatro Amador (Fig. 173), Brasília, DF.
- 1989 Teatro Municipal (Fig. 174), Uberlândia MG.
- 1990 Teatro de Araras (Fig. 175 e 176), Araras SP.
- 1995 Auditório no Parque Ibirapuera – 1º Projeto (Fig. 177), São Paulo, SP.
- 1997 Teatro Popular (Fig. 178 e 179), Niterói, RJ.
- 1997 Anfiteatro, Niterói, RJ (não construído).
- 2000 Auditório (Fig. 180), Ravello, Itália.

- 2001 Auditório e Salão de Exposições da Faculdade Cândido Mendes (Fig. 181), Rio de Janeiro, RJ (não construído).
- 2002 Auditório no Parque Ibirapuera – 2º Projeto (Fig. 182 e 183), São Paulo, SP.
- 2002 Centro Cultural (Fig. 184 e 185), Duque de Caxias, RJ.
- 2002 Centro de Convenções de Ribeirão Preto - Auditório e Praça de Esportes (Fig. 186), Ribeirão Preto, SP (não construído).
- 2003 Escola de Teatro Bolshoi, Joinville, SC (não construído).
- 2005 Estação Cabo da Ciência, João Pessoa, PB.
- 2006 Auditório do MST – Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (Auditório da Escola Nacional Florestan Fernandes), Guararema, SP (não construído).
- 2007 Universidade de Ciências e Informática (Fig. 187), Havana, Cuba (não construído).

Avançar no estudo de cada um desses espaços seria tema para pesquisa específica. Porém, pode-se afirmar que o Teatro Nacional faz parte de uma matriz que utiliza vigas invertidas dispostas em leque. Essa tipologia, apesar de originar vários projetos, só se materializou em dois teatros localizados em Brasília: o Nacional e o do Quartel General do Exército. A Casa do Teatro Amador, também em Brasília, segue outra tipologia.

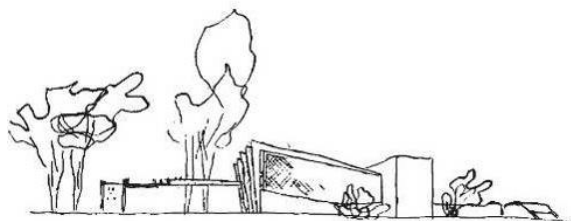


Fig. 166 - Croqui do Teatro Municipal de Belo Horizonte, 1941, Belo Horizonte. Fonte: Papadaki (1950:113).

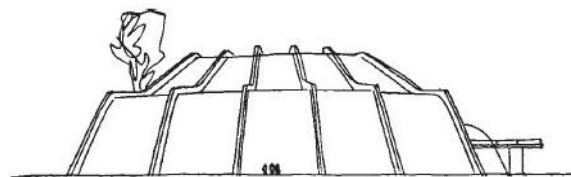


Fig. 167 - Croqui do Auditorio do Ministério da Educação e Saúde, 1948. Fonte: Papadaki (1950:199).



Fig. 168 - Auditorio Pedro Calmon, Quartel General do Exército, Brasília.



Fig. 169 - Universidade de Constantine, Argélia, 1969. Fonte: FON. Disponível em <<http://www.oscarniemeyer.com.br/obra/pro156>>. Acesso em setembro de 2013.



Fig. 170 - Centro Cultural de Le Havre, França, 1972. Fonte: FON. Disponível em <<http://www.oscarniemeyer.com.br/obra/pro157>>. Acesso em setembro de 2013.



Fig. 171 - Bolsa do Trabalho, Bobigny, 1972. Fonte: FON. Disponível em <<http://www.niemeyer.org.br/obra/pro161>>. Acesso em setembro de 2013.

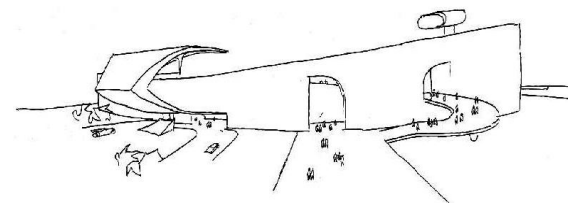


Fig. 172 - Teatro e Centro de Convenções em Pádua, Itália, 1984. Fonte FON. Disponível em <<http://www.niemeyer.org.br/obra/pro301>>. Acesso em setembro de 2013.



Fig. 173 - Casa do Teatro Amador, atual Teatro Funarte Plínio Marques, em Brasília, 1988.



Fig. 175 - Teatro de Araras, atual Teatro Estadual Maestro Francisco Paulo Russo, 1990. Fonte: Néilson Kon. Disponível em <<http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/teatros-centros-culturais-anos-90-20-02-2001.html>>. Acesso em abril de 2013.



Fig. 174 - Teatro Municipal de Uberlândia, 1989. Fonte: Correio de Uberlândia. Disponível em <<http://www.correiodeuberlandia.com.br/entretenimento/quatro-dos-sete-espacos-teatrais-de-uberlandia-estao-fechados/>>. Acesso em abril de 2013.

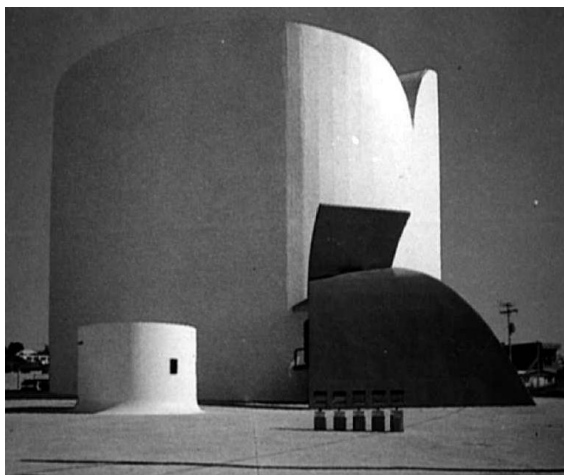


Fig. 176 - Teatro de Araras, atual Teatro Estadual Maestro Francisco Paulo Russo, 1990. Fonte: FON. Disponível em <<http://www.oscarniemeyer.com.br/obra/pro327>>. Acesso em setembro de 2013.

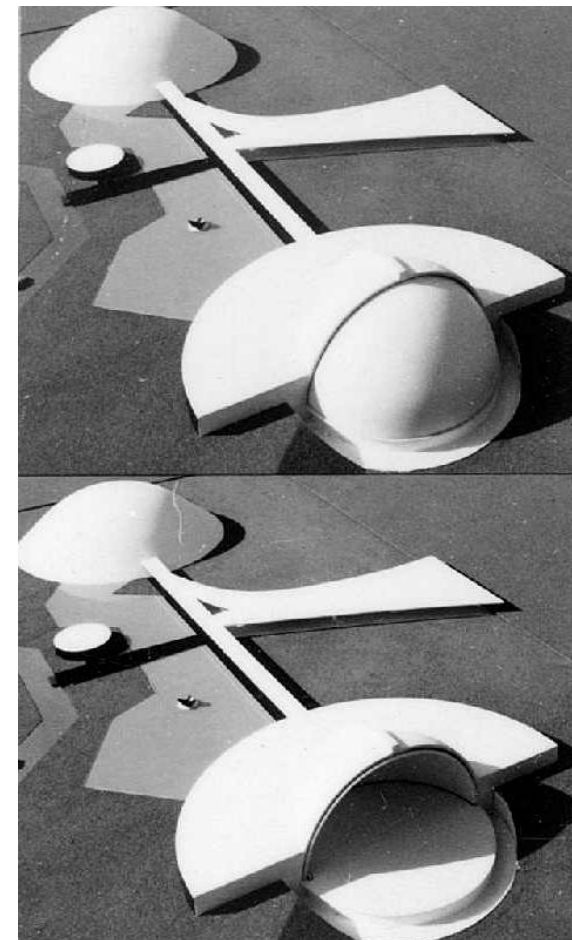


Fig. 177 - Auditório no Parque Ibirapuera – 1º Projeto, 1995. Fonte: FON. Disponível em <<http://www.oscarniemeyer.com.br/obra/pro314>>. Acesso em setembro de 2013.



Fig. 178 - Teatro Popular, 1997 inaugurado em 2007, fechado para reforma em 2010. Fonte: Celso Brando. Disponível em <<http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/oscar-niemeyer-teatro-popular-26-06-2007.html>>. Acesso em abril de 2013.



Fig. 179 - Teatro Popular, 1997. Fonte: Celso Brando. Disponível em <<http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/oscar-niemeyer-teatro-popular-26-06-2007.html>>. Acesso em abril de 2013.

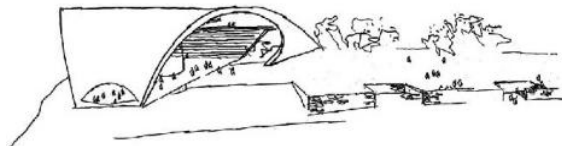


Fig. 180 - Auditório, Ravello, Itália, 2000. FON. Disponível em <<http://www.oscarniemeyer.com.br/obra/pro507>>. Acesso em setembro de 2013.

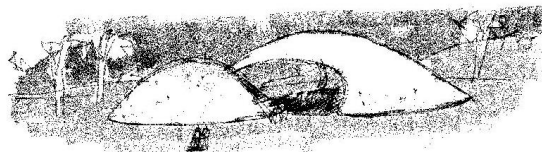


Fig. 181 - Auditório e Salão de Exposições da Faculdade Cândido Mendes, 2001. FON. Disponível em <<http://www.oscarniemeyer.com.br/obra/pro509>>. Acesso em setembro de 2013.



Fig. 182 - Auditório do Parque Ibirapuera, São Paulo, 2002, o segundo realizado para o prédio e inaugurado em 2005.



Fig. 183 - Auditório do Parque Ibirapuera, São Paulo, 2002. Fonte: Nelson Kon. Disponível em <<http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/oscar-niemeyer-auditorio-sao-14-12-2005.html>>. Acesso em abril de 2013.



Fig. 184 - Centro Cultural Duque de Caxias, composto pelo Teatro Raul Cortez e por uma biblioteca, 2002. Fonte: ARCOWEB. Disponível em <<http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/oscar-niemeyer-centro-cultural-29-01-2008.html>>. Acesso em abril de 2013.



Fig. 185 - Centro Cultural Duque de Caxias, 2002. Fonte: ARCOWEB. Disponível em: <<http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/oscar-niemeyer-centro-cultural-29-01-2008.html>>. Acesso em abril de 2013.

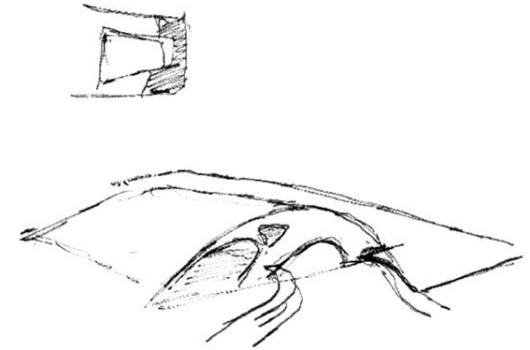


Fig. 186 - Centro de Convenções de Ribeirão Preto - Auditório e Praça de Esportes, 2002. Fonte: FON. Disponível em <<http://www.oscarniemeyer.com.br/obra/pro537>>. Acesso em setembro de 2013.

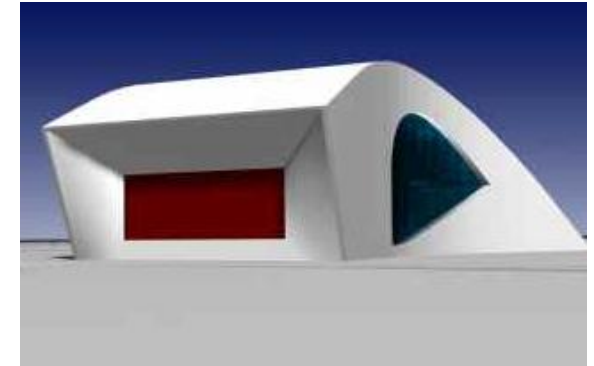


Fig. 187 - Universidade de Ciências e Informática, Havana, 2007. Fonte: FON. Disponível: <<http://www.niemeyer.org.br/obra/pro588>>. Acesso em setembro de 2013.

Em uma série de projetos de teatros – realizados pós-Brasília – observa-se o uso de um palco reversível, com abertura para área externa ao teatro. Isso possibilita apresentações para grandes plateias em espaços contíguos ao prédio. E gera novas relações de fluxos e de integração do edifício com o seu entorno.

A análise de alguns teatros projetados por Niemeyer comprova que, como em outras obras do autor, o concreto parece 'barro' nas mãos deste criador. Verifica-se também que as salas de espetáculo apenas estendem ao interior o espetáculo exterior da cidade como cena, na qual o ator é a própria arquitetura. (LIMA; CARDOSO, 2010:157)

Em 1989 Oscar Niemeyer projetou o Teatro Municipal de Uberlândia, inaugurado somente em 2012. Foi o primeiro dos seus projetos em que incorporou palco com possibilidade de abertura para área externa. Sobre o prédio, afirma que

A ideia que me ocorreu foi encontrar uma solução na qual o palco tivesse duas funções diferentes. Uma, servir ao teatro propriamente dito; outra aos espetáculos de música popular e rock.

(...) Trata-se de solução nova que dará ao teatro de Uberlândia o sentido renovador que desejávamos.

Provido de todos os requisitos que um teatro requer o nosso projeto apresenta a economia indispensável, com a plateia apoiada no térreo sem os problemas de estrutura usuais. E o terreno adaptado às curvas de nível que a visibilidade exige.

Trata-se de uma solução nova que dará ao teatro de Uberlândia outra dimensão.

A entrada do teatro abrirá para a praça cultural ainda por definir.⁶⁵

⁶⁵ Segundo Fundação Oscar Niemeyer. Coleção Oscar Niemeyer, disponível em <<http://www.niemeyer.org.br/>>, acesso em setembro de 2013.

A proposta de um palco voltado para o exterior, complementando o palco tradicional, já havia sido apresentada por Le Corbusier no Colóquio *Architecture ET Dramaturgie*, em 1948, em Paris (LIMA; CARDOSO, 2010:154). Além do Teatro Municipal de Uberlândia, Niemeyer também utilizou o recurso de portão, normalmente pintado de vermelho, conectando o palco com o exterior no Teatro de Araras, no Teatro Popular de Niterói, no Auditório Ibirapuera, no Teatro de Duque de Caxias, e na Universidade de Ciências e Informática de Havana, por exemplo.

Tanto como suas criações, a quantidade de projetos de espaços teatrais causa espanto. Além dos prédios citados na lista, ainda há vários outros pequenos teatros e auditórios inseridos em prédios com fins culturais ou administrativos. Esse êxito na carreira profissional pode ser explicado pelo seu reconhecido talento e também por outros fatores.

Sua carreira, iniciada quando era ainda muito jovem, foi impulsionada por tamanhas circunstâncias favoráveis que, por volta dos cinquenta anos de idade (quando a grande mídia, no Brasil e no exterior, o consagra pelos palácios de Brasília), ele se destacou definitivamente, em termos de conhecimento público e prestígio profissional, de qualquer outro arquiteto brasileiro.

Dentre tais circunstâncias favoráveis, as duas mais importantes parecem ser: primeira, ter pertencido ao círculo de artistas e intelectuais protegidos de Gustavo Capanema, ministro da educação e saúde durante o Estado Novo (1937-1945), círculo esse que se tornou referência de legitimidade artística no Brasil do século XX, além de representar o momento em que mais diretamente intelectuais e artistas puderam definir política cultural neste país. (...) segunda: ter associado sua carreira à de Juscelino Kubitschek, que, por mais de treze anos, chefiou Executivos com poder de encomendar arquitetura. Seu mandato de presidente, prensado entre dois prolongados regimes autoritários, estará registrado para todo o sempre, na memória de muitos brasileiros, como um oásis de democracia, forte crescimento econômico e modernização acelerada. (DURAND; SALVATORI, 2011)

O reconhecimento como um dos maiores arquitetos do país gerou vários convites de projetos de espaços teatrais. Porém, mesmo sendo um profissional consagrado, nem sempre seus projetos foram construídos. Além disso, alguns projetos de teatros demoraram para ser construídos.

Além dos projetos iniciais da década de 1940 para o Teatro Municipal de Belo Horizonte e Auditório do Ministério de Educação e Saúde, não foram construídos o Anfiteatro de Niterói, o Auditório e Salão de Exposições da Faculdade Cândido Mendes no Rio de Janeiro, o Centro de Convenções de Ribeirão Preto, o Auditório do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra em Guararema e a Universidade de Ciências e Informática em Havana, Cuba.

Na década de 1950 o Conjunto Ibirapuera previa um auditório, que não foi executado naquele momento. Em novo projeto, de 1995, Niemeyer apresentou uma solução radical para o prédio. Seu palco seria coberto por uma grande cúpula, metade dela móvel, que poderia ser aberta integrando o espaço interno com o parque.

Então, o teatro tem uma forma assim, que quando os espetáculos são exteriores, essa parte aqui caminha para trás. Então, um vão de 60m e metade da cúpula metálica se encaixa na outra, é uma coisa nova para espetáculo, vai servir para 30, 40 mil pessoas. Ou então, dentro, para 2 mil pessoas. De modo que é uma obra importante, é uma obra assim que pede para o cálculo, por exemplo, da parte de funcionamento, é uma coisa caprichada. Como deve ser. Eu sempre reclamo isso. Acho que quando é uma obra pública, a gente deve exprimir o que se pode fazer. (NIEMEYER, 1997)

O auditório construído, porém, segue outro projeto, de 2002.

No caso do Teatro de Uberlândia, o que deve ser destacado é a duração das obras. Projetado em 1989, teve obras que se estenderam de 1998 a 2012. Nesse período as obras foram paralisadas e retomadas, devido a mudanças na administração local e a falta de recursos.

A construção de grandes espaços culturais, via de regra, é promovida pelo estado. Requer vultosos recursos, tem a verba questionada pela sociedade e, quando não finalizados na gestão que os concebeu, normalmente têm obras paralisadas. No caso dos teatros, cujo aparato cenotécnico e precisão acústica são determinantes para o bom funcionamento, o correto detalhamento dos projetos e a adequada execução são indispensáveis, repercutindo no custo e na duração da obra.

Para Evelyn Furquim Werneck Lima e Ricardo Jose Brugger Cardoso

entre os teatros contemporâneos, destacam-se alguns projetados por Oscar Niemeyer, cuja arquitetura teatral constitui-se de uma conjugação de linguagens plásticas diferenciadas. Identificamos nestas obras uma poética peculiar, que ignora regras e modelos e cria objetos arquitetônicos teatrais inusitados. (LIMA; CARDOSO, 2010:149)

Apesar do texto se referir a teatros mais próximos da virada do século, características como a quebra de regras e modelos a fim de chegar a uma arquitetura inusitada – ou que cause espanto, como Niemeyer almejava – podem ser encontradas no Teatro Nacional Cláudio Santoro. Seu diferencial, porém, é não seguir uma linhagem de tipologias nem quando

comparado a outros projetos que saíram de sua prancheta. Para um arquiteto consagrado pelas curvas, a forma de pirâmide truncada foi reservada para poucos prédios, como o Teatro Nacional e o Memorial JK em Brasília. E, na capital do país, a presença de jardins exuberantes ocorre somente no Palácio Itamaraty ou no da Justiça. Mas é no Teatro que eles estão mais acessíveis ao grande público, ao lado da movimentada Rodoviária. Presença frequente na obra do arquiteto, as intervenções artísticas no Teatro estão em vários ambientes e num painel externo gigantesco que serve de anteparo para a entrada da Esplanada dos Ministérios.

Para o acesso a suas salas, o público primeiro tem contato com o centro da cidade, nas imediações da Rodoviária; depois passa pelo acolhedor *foyer*, com vegetação e obras de arte; e, após, é conduzido por elegante rampa, no caso da Sala Villa-Lobos, ou por suave túnel⁶⁶, no caso da Sala Martins Pena, para a sala de espetáculos. Quando o espetáculo vai se iniciar no palco, o público já está devidamente preparado, por ter passado por ambientes que transmitem harmonia e elegância por meio do espetáculo da arquitetura.

Enfim, é um prédio inusitado, singular na obra do arquiteto, que conseguiu dar sequência à altura em relação ao teatro da antiga capital. A

⁶⁶ Na página 224, Fig. Foto 188 - acesso à Sala Martins Pena. Fonte: José Airton Costa Júnior.

pirâmide truncada da Esplanada é ao mesmo tempo secular e extremamente contemporânea, resultado de muito sonho e, principalmente, muito trabalho.



CONSIDERAÇÕES FINAIS



No decorrer da pesquisa o tema estudado foi se mostrando cada vez mais interessante. A cada visita técnica ou “descoberta” de novos fragmentos históricos se reconfirmava a relevância do Teatro Nacional Cláudio Santoro⁶⁷ para a cidade.

Apesar de nem toda documentação relativa à construção do Teatro estar arquivada, as informações obtidas junto aos órgãos do Governo do Distrito Federal foram de suma importância para a reconstituição da criação desse artefato arquitetônico. Porém, deve ser registrado que as condições de manutenção dos projetos sob a guarda do Arquivo Público do Distrito Federal são preocupantes, pois, por não estarem digitalizados, requerem que se faça o manuseio das pranchas. Isso as expõe a um desgaste cada vez maior.

Do acesso à bibliografia relacionada com o assunto, vale destacar que a facilidade de consulta a bibliotecas e a documentos em meio digital traz consigo o desafio de fazer a devida seleção para que não se perca o foco da pesquisa e que não se fundamente o trabalho com fontes sem o devido rigor. A triagem desse material é árdua, exige cautela e paciência. Por isso, a decisão em iniciar a pesquisa com uma série de visitas *in loco* se revelou conveniente. A partir do próprio objeto estudado se avaliaram os melhores procedimentos de estudo e a base conceitual e bibliográfica que

⁶⁷ Na página anterior, Fig. 189 - Sala Villa-Lobos no TNCS. Fonte: José Airton Costa Júnior.

seria adotada. Para a redação da dissertação, esse início pelo objeto estudado foi mantido, por isso a descrição do prédio está no princípio do texto.

Na primeira parte do trabalho, denominada **Palco**, o Teatro Nacional Cláudio Santoro e o Theatro Municipal do Rio de Janeiro foram descritos e contextualizados. Após, foi narrada parte da história da mudança da capital do Rio de Janeiro para Brasília.

Não há intenção de traçar comparações, afinal foram apresentadas situações separadas por mais de um século e, além disso, resultantes de agentes distintos. Mas é interessante registrar algumas práticas políticas, urbanas e arquitetônicas comuns a esses dois momentos: o da construção do teatro do Rio de Janeiro e do de Brasília.

A construção de um equipamento cultural público do porte de um teatro exige recursos financeiros vultosos. E está à mercê de paralisações, prazos exíguos ou inaugurações precoces, dependendo do cenário político. No caso do Rio de Janeiro, o prefeito Pereira Passos abraçou a ideia de renovação da cidade e, além de medidas de cunho sanitarista, marcou a metrópole com a criação da Avenida Central e a construção do Theatro Municipal. Para Juscelino Kubitschek a própria construção de Brasília representou essa aposta em uma renovação, neste caso uma renovação nacional. E a cidade, construída em cerca de quatro anos, período

semelhante ao da construção do Theatro Municipal, marca a sua capacidade de articulação política. No caso de Brasília, a execução da primeira etapa do Teatro Nacional Cláudio Santoro demonstra o interesse em dar à cidade um equipamento cultural já desde o seu início. Mesmo não sabendo exatamente que sociedade, que ambiente cultural iria usufruí-lo. No entanto, a priorização dada para a construção não teve continuidade nos governos dos anos iniciais da Nova Capital.

Se no Rio de Janeiro o Theatro marcou a consolidação de parte da área central para uso de atividades de cultura e diversão, o Teatro Nacional em Brasília compõe, junto com o Museu e a Biblioteca, inaugurados neste século, o Setor Cultural da cidade. Os setores contíguos, que deveriam ser ocupados por atividades caracterizadas como “diversões”, na realidade são predominantemente ocupados por comércio. Ambos os teatros abrigam atividades fixas que movimentam a vida cultural de suas respectivas cidades e atendem a grande população, afinal o Rio é a segunda cidade mais populosa do país e Brasília já é a quarta.

O Theatro Municipal do Rio de Janeiro, apresentado no **Ato II**, está localizado no centro da cidade, sua arquitetura foi definida por concurso público, sendo o vencedor Francisco de Oliveira Passos, e está baseada na da Ópera de Paris. Possui somente uma sala de espetáculos, várias intervenções artísticas integradas, basicamente de linguagem figurativa,

algumas delas realizadas por artistas europeus. Tem bustos de brasileiros “notáveis” e plateia com cadeiras, frisas e camarotes. O resultado é um prédio luxuoso.

Sua arquitetura é testemunho de um tempo de transformações da cidade, quando a prefeitura investiu fortemente em mudar o então urbanismo colonial para espaços com funcionalidade, salubridade e belezas condizentes com o início do século XX. E o prédio ainda hoje continua sendo um marco no centro da cidade.

O Teatro Nacional Cláudio Santoro, apresentado no **Ato I**, também está localizado no centro da cidade. O desenho do prédio não foi submetido a concurso público, pois foi realizado por funcionário do próprio governo, o servidor público Oscar Niemeyer, que não associou o edifício a nenhum outro teatro existente, apesar de ser possível relacioná-lo com outros edifícios teatrais projetados sob os princípios do movimento moderno. O Teatro Nacional possui, como no do Rio, várias intervenções artísticas, porém de autores nacionais, sem cunho figurativo. Além delas, estão presentes nos *foyers* exuberante paisagismo. O Teatro contém duas grandes salas de espetáculos, sendo que na maior o único camarote existente é destinado à Presidência da República. O resultado é um prédio refinado.

Brasília, talvez pelo seu pouco tempo de criação, talvez pelo misto de elaboração e simplicidade do seu plano piloto, muitas vezes é olhada mais como um projeto do que como uma cidade. É como se fosse mais fácil avaliá-la na teoria do que na prática. Mas, desde antes de 1960, com suas precoces cidades-satélites, apresenta experiências urbanísticas que vão além do seu Plano Piloto. E a cultura local é formada tanto pela arquitetura e urbanismo como pelo clima, vegetação e mistura de diferentes sotaques do país.

As mudanças históricas ocorridas entre as duas capitais, Rio de Janeiro e Brasília, foram resgatadas no **Ato III**. E ficou evidente que o país passa a ter um papel de protagonista na criação da sua arquitetura. No século passado, os arquitetos Francisco de Oliveira Passos – que pertencia à renomada família do Rio de Janeiro e teve formação europeia – e Oscar Niemeyer – que tinha livre trânsito entre a intelectualidade do Rio de Janeiro e do mundo –, souberam, cada um com a sua linguagem, reinterpretar o conhecimento da construção de espaços teatrais no seu tempo, transmutando-os em prédios que são símbolos das cidades que os acolhem.

Na segunda parte do trabalho, denominada **Espetáculo**, foi apresentado o refinamento do projeto do Teatro Nacional, avaliada a presença das

intervenções artísticas e a lógica da produção de espaços teatrais de Niemeyer.

A primeira proposta para o teatro de Brasília, de 1958, descrita no **Ato IV**, previa um espaço circular. O interior do prédio teria *layout* flexível, permitindo que os cenários pudessem ser montados em diferentes posições e a plateia, por meio de engrenagens mecânicas, pudesse mudar de configuração. Essa proposta rompe com a tipologia mais usual dos teatros em que comumente o palco é italiano. A proposta de Niemeyer, porém, estava em sintonia com o que é considerado um palco cinético, termo sistematizado no início do século passado e que gerou a proposta de Walter Gropius para o Teatro Total, projeto de 1927. Mas, tal qual o projeto de Gropius, esse teatro não foi construído. Niemeyer alegou dificuldades diversas para a continuidade do projeto e tinha a esperança de que ele fosse construído posteriormente.

A proposta seguinte, apresentada no **Ato V**, também é de 1958 e teve início de construção já em 1960. Em forma de pirâmide truncada, marcada por vigas invertidas nas fachadas leste e oeste, e por grandes paredes nas demais, é um grande arcabouço em que a posição das plateias e palcos das duas salas não estão evidentes na área externa. Internamente o espaço permite uma distribuição livre dos diversos ambientes e equipamentos necessários para o adequado funcionamento.

Oscar Niemeyer, em 1941, havia realizado projeto para o Teatro Municipal de Belo Horizonte, também marcado por vigas invertidas. Esse destaque externo da estrutura remete ao Palácio dos *Soviets*, projeto de Le Corbusier datado de 1931. No projeto para o Teatro Nacional, Niemeyer definiu que a cobertura seria pintada com tinta esmalte e que planos verticais de vidro duplo definiriam as fachadas leste e oeste.

Durante mais de uma década a população da cidade usufruiu do espaço incompleto do Teatro, utilizando não só a Sala Martins Pena, inaugurada em 1966, mas também o espaço sem acabamento da Sala Villa-Lobos. Nele ocorriam jogos esportivos, missas e festas. Era uma espécie de ginásio ou pavilhão de eventos da cidade.

Em 1975 o governo local retoma as obras de construção, conforme relatado no **Ato VI**. Como Oscar Niemeyer não morava mais na cidade, a tarefa de elaboração de projetos para a conclusão do prédio, bem como coordenação das obras, coube ao arquiteto Milton Ramos. Colaborador de Niemeyer no Palácio do Itamaraty, ele tinha conhecimento tanto da arte de projetar como da efetiva construção no canteiro de obras. Nesse período Milton Ramos realiza duas intervenções significativas no prédio: o fechamento dos jardins por meio de pano de vidro inclinado que se estende desde o topo da pirâmide até o chão, e a execução de um discreto prédio Anexo que acolhe equipamentos e salas de apoio. O

edifício, inaugurado definitivamente em 1981, é exemplo de um adequado partido arquitetônico que foi sendo refinado com o tempo contando com o auxílio de nomes como Milton Ramos e seu companheiro de escritório, arquiteto Aleixo Furtado. Os painéis de Athos Bulcão e os jardins de Burle Marx também são vitais para a configuração dos espaços.

A força do risco inicial de Niemeyer é evidente, pois apesar do longo tempo de construção, das alterações realizadas e da quantidade de colaboradores, o resultado é fiel ao croqui original de 1958.

À luz da produção de Niemeyer para espaços teatrais, o Teatro Nacional⁶⁸ se mostra ainda atual, com palcos que recebem as artes cênicas contemporâneas, a dança, a música e diversos eventos da cidade. Há ainda hoje espaços internos que podem ser redistribuídos e utilizados para receber novos usos e tecnologias. Considerando a longevidade típica das cidades e da arquitetura, talvez o prédio de mais de cinco décadas ainda esteja em seus momentos iniciais. Ainda nos Atos iniciais de sua história.

No prédio há as características de surpresa, espetáculo, encantamento, sobriedade e beleza, tão almejadas por Niemeyer. As narrativas do arquiteto permearam essa pesquisa insistindo em figurar no tempo presente, afinal o discurso dele é e continuará sendo vivo e atual nessa

⁶⁸ Na página 236, Fig. 190 - Plateia da Sala Martins Pena, no TNCS. Fonte: José Airton Costa Júnior.

cidade que é um eco dos anos dourados da arquitetura moderna brasileira e dos ideais dos seus criadores.

Na capital desenhada por Lucio Costa, ao lado dos dois eixos que se cruzam formando o ponto mais movimentado da cidade, o teatro desenhado por Oscar Niemeyer une a Brasília *civitas* e urbe. E une as pessoas apaixonadas pela cidade e pela arquitetura.

O Teatro Nacional Cláudio Santoro, com sua forma robusta e delicada, pesada e leve, evoca as pirâmides latino-americanas, as mastabas egípcias, a arquitetura moderna nascida na Europa. Reinterpreta conceitos de outros lugares e épocas e os concretiza em um prédio que emerge do solo, aponta para o céu e retém um pouco da arquitetura, das artes plásticas e das artes cênicas do país.



REFERÊNCIAS

BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Eneida de. Uma releitura das Cartas de Atenas. **Integração** (USJT), v. 60, p. 5-14, 2010.

ARAÚJO, Celso (Ed.). **Teatro Nacional Cláudio Santoro: forma e performance**. Brasília: Instituto Terceiro Setor, ITS, 2004.

ARGAN, Giulio Carlo. **Projeto e destino**. São Paulo. Editora Ática. 2000.

_____. Sobre a tipologia em arquitetura. *In* NESBITT, Kate (Org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

_____. **Walter Gropius e a Bauhaus**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

AZEVEDO, André Nunes de. A reforma Pereira Passos: uma tentativa de integração urbana. **Revista Rio de Janeiro**, UERJ, v. 10, 2003.

BARBOSA, Rafael de Sá. Brasília, evolução histórica de uma ideia. **Módulo**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 18, junho. 1960.

BEHR, Nicolas. **Brasilíada**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2010.

BERTHOLT, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BITTENCOURT, Ezio da Rocha. Teatro, cultura e sociabilidades na província de São Pedro do Rio Grande do Sul. *In* Evelyn Furquim

Werneck Lima (Org). **Espaço e Teatro** - do edifício teatral à cidade como palco. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

BRAGA, Milton Liebenritt de Almeida. **O concurso de Brasília**. Os sete projetos premiados. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo. Perspectiva. 2010.

BULCÃO, Athos. **Depoimento – Programa de história oral**. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 1988.

CARPINTERO, Antonio Carlos Cabral. **Brasília-prática e teoria urbanística no Brasil: 1956-1998**. 1998. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

CARRIJO, Elizângela. **(A)bordar memórias, tecer histórias: fazeres teatrais em Brasília (1970/ 1990)**. Dissertação (Mestrado em História), Instituto de Humanas, Departamento de História, Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

CAVALCANTE, Neusa. Da arte à arquitetura: um poeta de formas e cores.

In: CABRAL, Valéria Maria Lopes. **Athos Bulcão**. Brasília: Fundação Athos Bulcão, p. 348-351, 2009.

CAVALCANTI, Lauro. Brasília: um exemplo de cidade. *In:* Miranda, Wander

de Melo (Org.). **Anos JK**: margens da modernidade. São Paulo e Rio de Janeiro: Imprensa Oficial e Casa de Lucio Costa, v. 01, p. 91-106, 2002.

_____. **Oscar Niemeyer**: Trajetória e produção contemporânea. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2008.

COELHO, Teixeira. **Moderno pós-moderno**: modos & versões. São Paulo: Iluminuras, 2005.

COLLARES, Julio Ramos. **Exoesqueletos no modernismo brasileiro nas décadas de 40 e 50 do século XX**. 2003. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2003.

CONTARINI, Bruno. Um toque de simplicidade. **Revista Memo, Arquitetura, Engenharia e Meio Ambiente**, Rio de Janeiro, n. 7, maio. 2011.

- CORULLON, Martin Gonzalo. **A plataforma rodoviária de Brasília:** infraestrutura, arquitetura e urbanidade. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.
- COSTA, Lucio. **Registro de uma vivência.** São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- _____. Relatório do Plano Piloto de Brasília. 1957. *In:* Governo do Distrito Federal. **Relatório do Plano Piloto de Brasília.** Brasília: GDF, p. 18-34, 1991.
- COSTA, Maria Elisa; LIMA, Adeildo Viegas. Brasília 57-85: do plano piloto ao Plano Piloto (1985). *In* LEITÃO, Francisco (Org). **Brasília 1960 2010:** passado, presente e futuro. Brasília: Secretaria de Estado de Desenvolvimento Urbano e Meio Ambiente, 2009.
- CURY, Isabelle (Org). **Cartas patrimoniais.** Rio de Janeiro: IPHAN, 2000.
- CZAJKOWSKI, Jorge (Org.). **Guia da arquitetura eclética do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo, 2000.
- DANCKWARDT, Voltaire P. **O edifício teatral. Resultado edificado da relação palco-plateia.** Dissertação (Mestrado em Arquitetura), Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001.

DARCY. Brasília. Universidade de Brasília, n.3, novembro/dezembro. 2009.

DE MARCO, Conrado Jorge Silva. **Análise acústica de auditórios musicais depois de construídos.** Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

DRUMOND, Ana Carolina Netto Gomes. **A espacialidade do teatro engajado na cidade de São Paulo.** Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, 2002.

DURAND, José Carlos. Negociação política e renovação arquitetônica: Le Corbusier no Brasil. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, n. 16, ano 6, julho 1991.

DURAND, José Carlos; SALVATORI, Elena. **Por uma nova agenda de pesquisa em torno de Oscar Niemeyer.** *Arquitextos* (São Paulo), v. 11, p. 130-06, 2011.

ERMARKOFF, George. **Theatro Municipal do Rio de Janeiro 100 anos.** Rio de Janeiro: G. Ermarkoff, 2010.

FERNANDES, Fernanda. **A síntese das artes e a moderna arquitetura brasileira dos anos 1950.** *Cadernos de Pós-Graduação da UNICAMP*, v. 8, p. 71-78, 2006.

- FICHER, Sylvia. Historiografia e Documentação. *In*: CASTRIOTA, Leonardo (org.), **Arquitetura e documentação**: novas perspectivas para a história da arquitetura. Belo Horizonte: IEDS e Annablume, 2011.
- FUNARTE – Fundação Nacional de Artes. **Teatros do Brasil**. Rio de Janeiro: Centro Técnico de Artes Cênicas da Funarte, 1996.
- FURTADO, Aleixo Anderson. Depoimento (Anexo IV). Brasília, 2013.
- GDF – Governo do Distrito Federal. **Relatório do Plano Piloto de Brasília**, ARPDF, CODEPLAN, DePHA, Brasília: GDF, 1991.
- GOLDBERG, Luiz Guilherme Duro. Concertos da Exposição Nacional da Praia Vermelha (1908): ponta de lança para a modernidade musical do Brasil. *In*: **XVI Congresso da ANPPOM**, 2006, Brasília. Anais do XVI Congresso da ANPPOM, p. 425-442, 2006.
- GONÇALVES, Corrêa Oswaldo; KATINSKY, Júlio Roberto; SONOVICZ, Abraão. Teatro Municipal e Centro de Arte em Santos. **Módulo**, Rio de Janeiro, n. 28, junho. 1962.
- HOLANDA, Frederico de. **Brasília – cidade moderna, cidade eterna**. Brasília: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, 2010.
- _____. **O espaço de exceção**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.

INOJOSA, Leonardo da Silveira Pirillo. **O sistema estrutural na obra de Oscar Niemeyer**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Patrimônio Cultural no DF: bens tombados**. Brasília: Superintendência do IPHAN no Distrito Federal, 2009.

KUBITSCHKE, Juscelino. **Por que construí Brasília**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000.

LE CORBUSIER. **Por uma arquitetura**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

LEITÃO, Francisco das Chagas. **Do risco à cidade: as plantas urbanísticas de Brasília, 1957-1964**. 2003. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de Brasília. Brasília, 2003.

LIMA, Carlos Henrique. **Milton Ramos**. Brasília: O Autor, 2011.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. **Das vanguardas à tradição arquitetura, teatro e espaço urbano**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck; CARDOSO, Ricardo José Brugger. **Arquitetura e Teatro – O Edifício Teatral de Andrea Palladio a Christian de Portzamparc**. Rio de Janeiro: Contra Capa/Faperj, 2010.

MADEIRA, Angélica. **A itinerância dos artistas**: a construção do campo das artes visuais em Brasília (1958–1967). *Tempo Social – Revista de Sociologia da USP* Vol. 14 nº 2 São Paulo. 2002.

MARTINEZ, Alfonso Corona. **Ensaio sobre o projeto**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.

MIRALLES, Alberto. **Novos rumos do teatro**. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, 1979.

MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz Antonio. **Samba de enredo**: história e arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NIEMEYER, Oscar. A imaginação na arquitetura. **Módulo**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 15, outubro. 1959.

_____. **Como se faz arquitetura**. Petrópolis: Vozes Ltda., 1986.

_____. Entrevista. **Informativo do APTP**, Brasília, n. 14, novembro, 2001.

_____. Entrevista. **Programa Roda Viva**. Disponível em <
http://www.rodaviva.fapesp.br/materia_busca/8/niemeyer/entrevistados/oscar_niemeyer_1997.htm>. Acesso em setembro de 2013.

_____. **Meu sócia e eu**. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

_____. **Minha experiência em Brasília**. Rio de Janeiro: Revan, 2006.

_____. **O Memorial da América Latina e a integração das artes**. Folha de São Paulo, São Paulo, 12 abril, 1988.

NIEMEYER, Oscar; CALVO, Aldo. Teatros Oficiais no Setor Cultural de Brasília. **Módulo**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 17, abril. 1960.

PAPADAKI, Stamo. **The work of Oscar Niemeyer**. EUA, Reinhold Corporation, 1950.

PEDROSA, Mario. Lições do Congresso Internacional de Críticos. **Módulo**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 16, dezembro. 1959.

PEREIRA, Margareth da Silva. **A exposição de 1908 ou o Brasil visto por dentro**. ARQTEXTO, UFRGS, v. 16, p. 6-27, 2010.

PORTO, Cláudia Estrela. Quando arte e arquitetura se mesclam: a obra de Athos Bulcão e Lelé. *In*: FARIAS, Agnaldo; FERNANDES, Fernanda. (Org.). **VII Fórum Brasília de Artes Visuais**. Arte e Arquitetura:

Balanço e Novas Direções. 01 ed. Brasília-DF: Editora UnB, v. 01, p. 63-80, 2010.

PRADO, Décio de Almeida. **História concisa do teatro brasileiro**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

REIDY, Affonso Eduardo. Teatro rural do estudante. **Módulo**, Rio de Janeiro, n. 5, outubro. 1956.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. **Lucio Costa e a Plataforma Rodoviária de Brasília**. Arqtextos (São Paulo), v. 00, p. 00, 2011.

SANTANA, Fabio Tadeu de Macedo; SOARES, Marcus Rosa. Reformas Passos: cem anos de uma intervenção excludente: **12 Encuentro de Geógrafos de América Latina**, 2009, Montevideu. Anais do 12 Encuentro de Geógrafos de América Latina – Caminando en una América Latina en transformación. Montevideu, 2009.

SCHLEE, Andrey Rosenthal; COSTA, Graciete Guerra da Costa. Brasília 50 anos. O local e o global. **Simpósio A arquitetura da cidade nas Américas. Diálogos contemporâneos entre o local e o global**. 52 ICA, Sevilha, 2006.

SENA, Clovis. Balanço teatral do ano de 1971 em Brasília. Correio Braziliense, Brasília, 2 p. 2 jan. 1972. In CARRIJO, Elizângela. **(A)bordar memórias, tecer histórias**: fazeres teatrais em Brasília (1970/ 1990). Dissertação (Mestre em História), Instituto de Humanas, Departamento de História, Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

SILVA, Fábio da. **Educação patrimonial**: Um olhar sobre a integração da obra de Athos Bulcão na arquitetura brasiliense. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

SILVA, Lyssya Suelen Pereira da. **Estruturas do Monumento a Caxias e do Teatro Pedro Calmon em Brasília**: histórico de projeto, execução e intervenções e estratégias para manutenção. Dissertação (Mestrado em Estrutura e Construção Civil), Faculdade de Tecnologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

SILVEIRA, Carlos Eduardo Ribeiro. **Espaços teatrais**: dos conceitos do 'Teatro Total' à incorporação dos meios digitais. Tese (Doutorado em Artes Cênicas), Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

SOUZA, Deise Aparecida Silva. **A estrutura do Teatro Nacional Cláudio Santoro em Brasília**: histórico de projeto, execução, intervenções

e estratégias para manutenção. Dissertação (Mestrado em Estruturas e Construção Civil), Universidade de Brasília. Brasília, 2009.

SOUZA, José Inácio de Melo. Figueiredo Pimentel e a chegada do cinema ao Rio de Janeiro ou como ser civilizado nos trópicos. **Revista USP**, v. 54, p. 136-150, 2002.

UNDERWOOD, David. **Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de Teatro**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2010.

WILLIAMS, Amancio. A propósito de Brasília. **Módulo**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 16, dezembro. 1959.

ANEXOS

Anexo I - Projeto esquemático

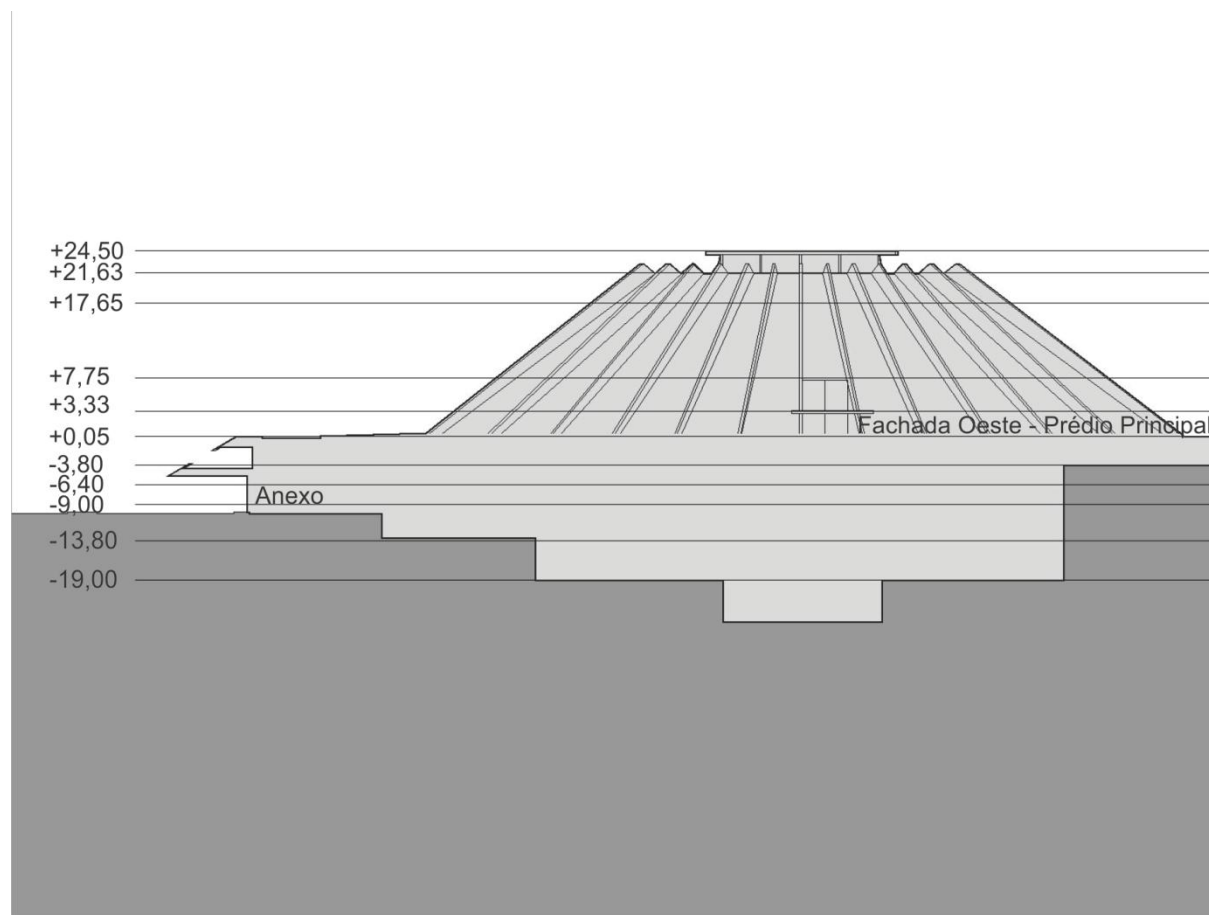


Fig. 191 - Corte Transversal / Esquema dos níveis.

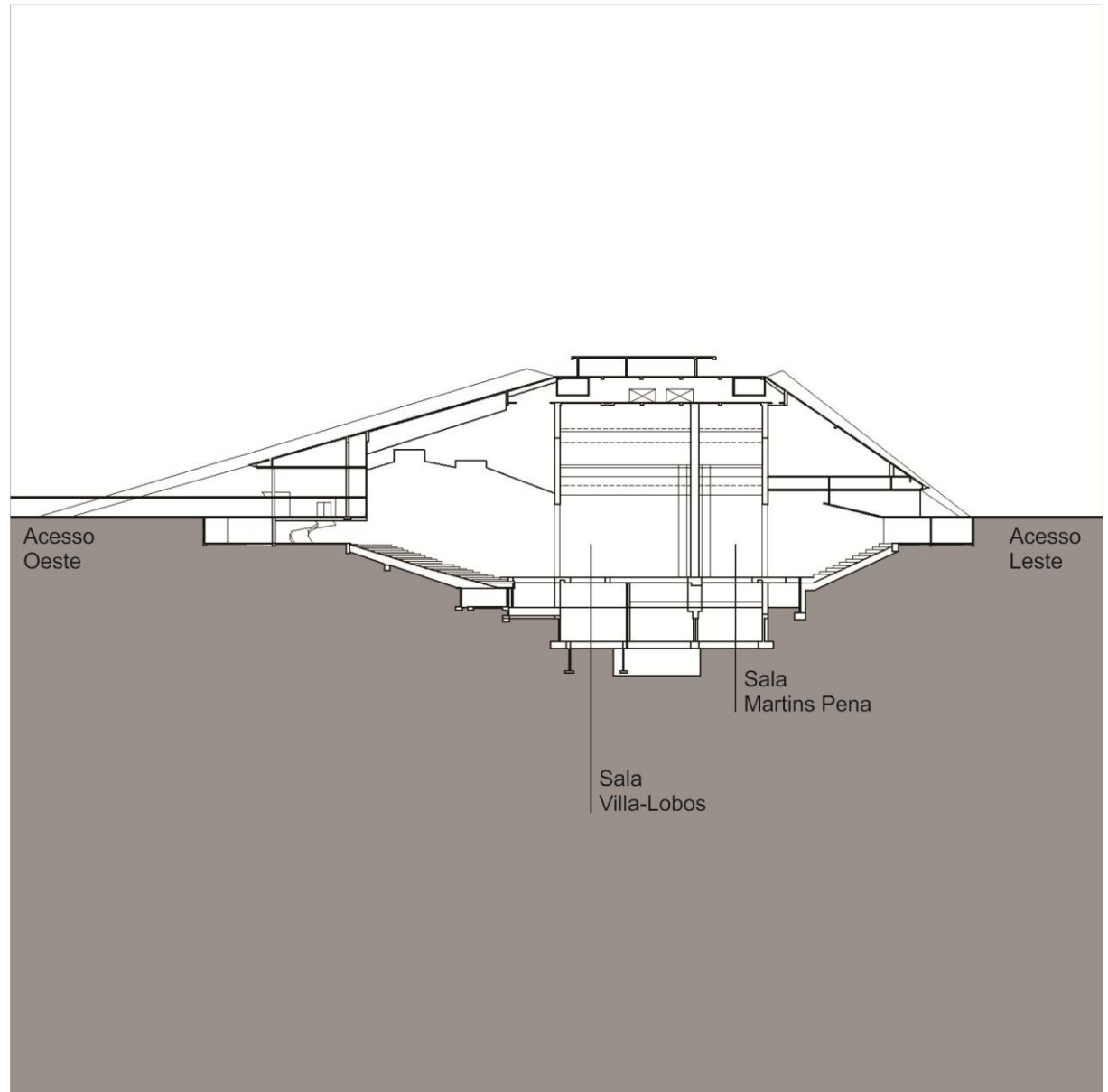


Fig. 192 - Corte Longitudinal.

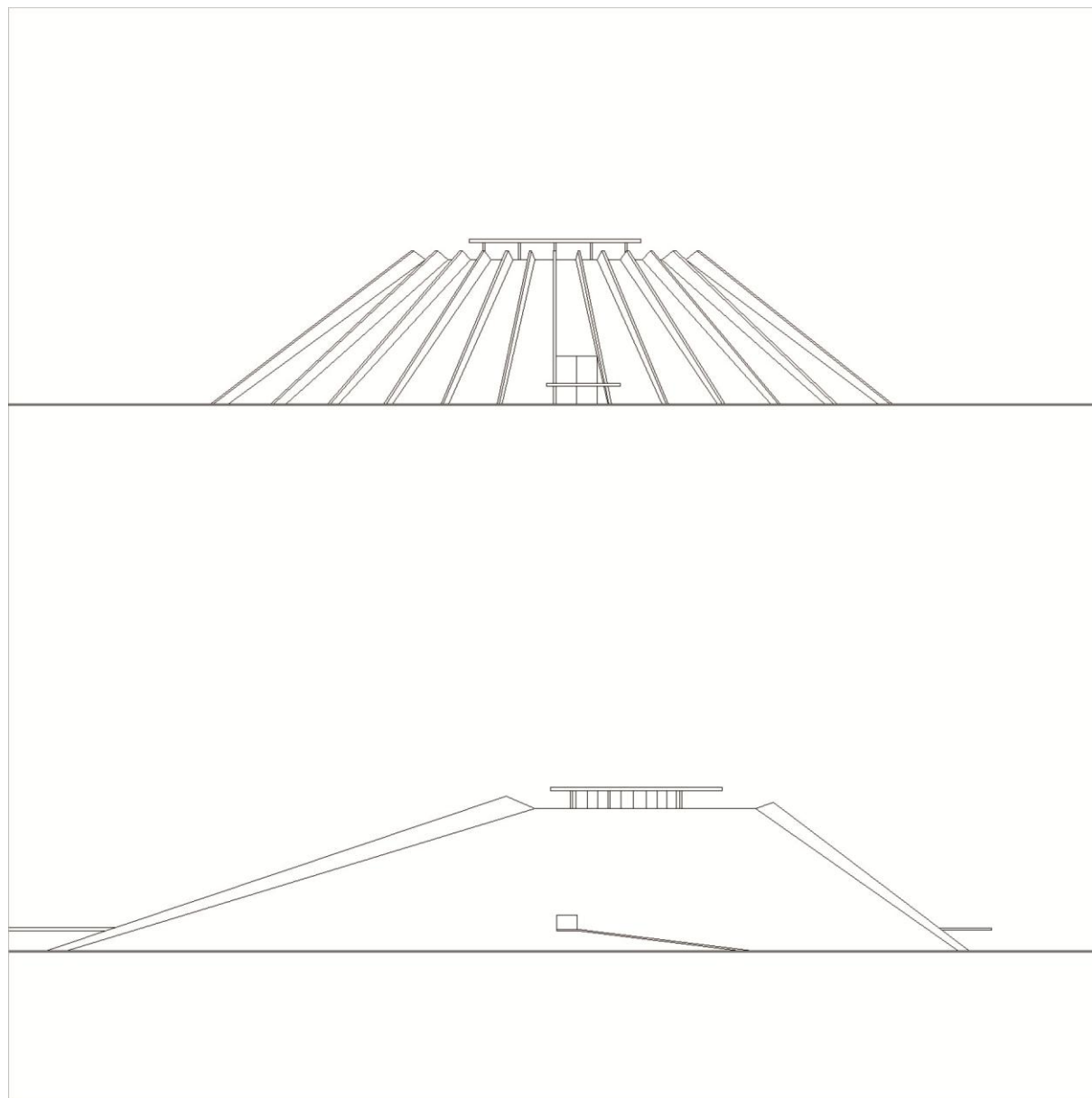


Fig. 193 - Fachadas Oeste e Sul.

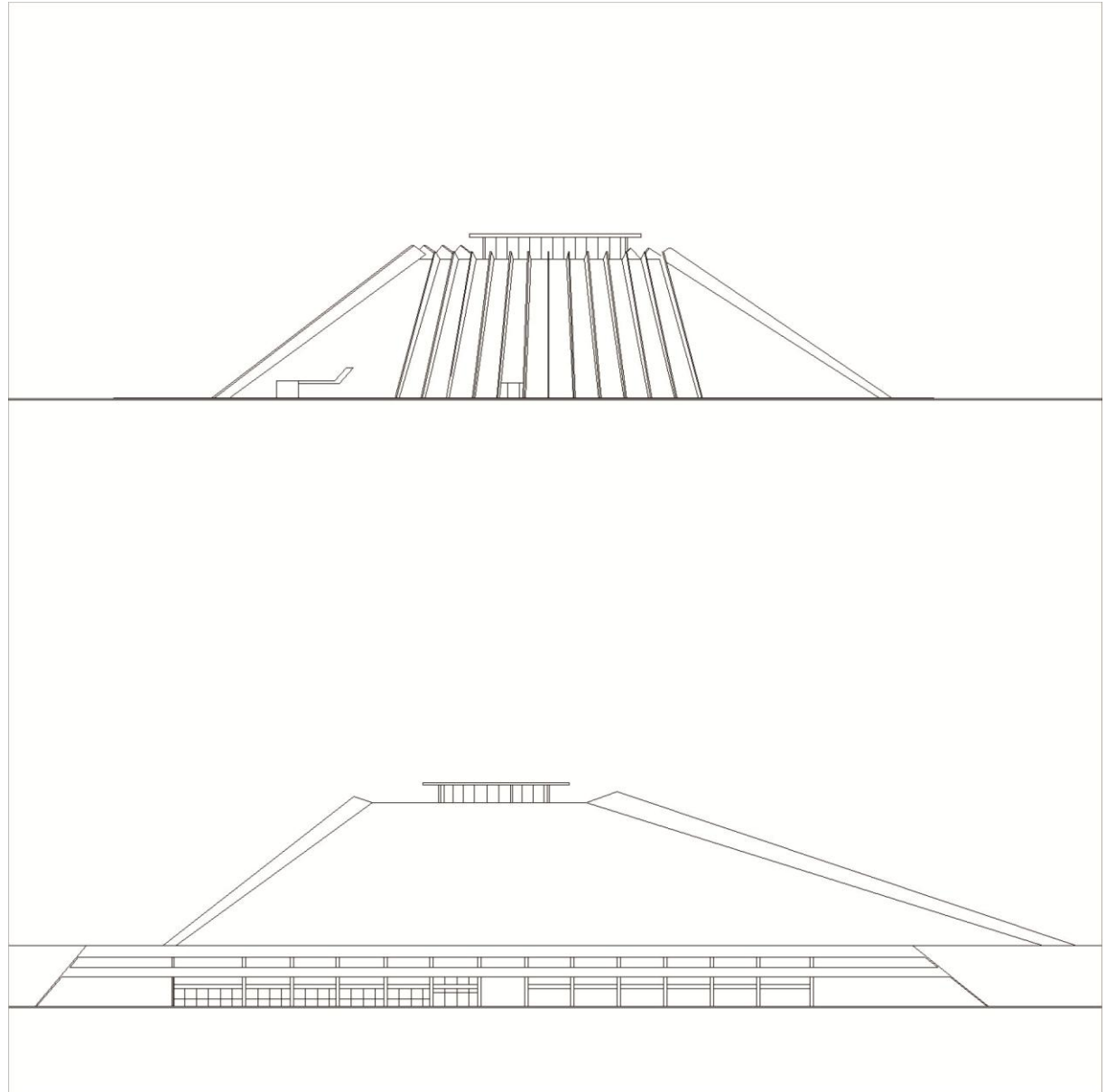


Fig. 194 - Fachadas Leste e Norte.

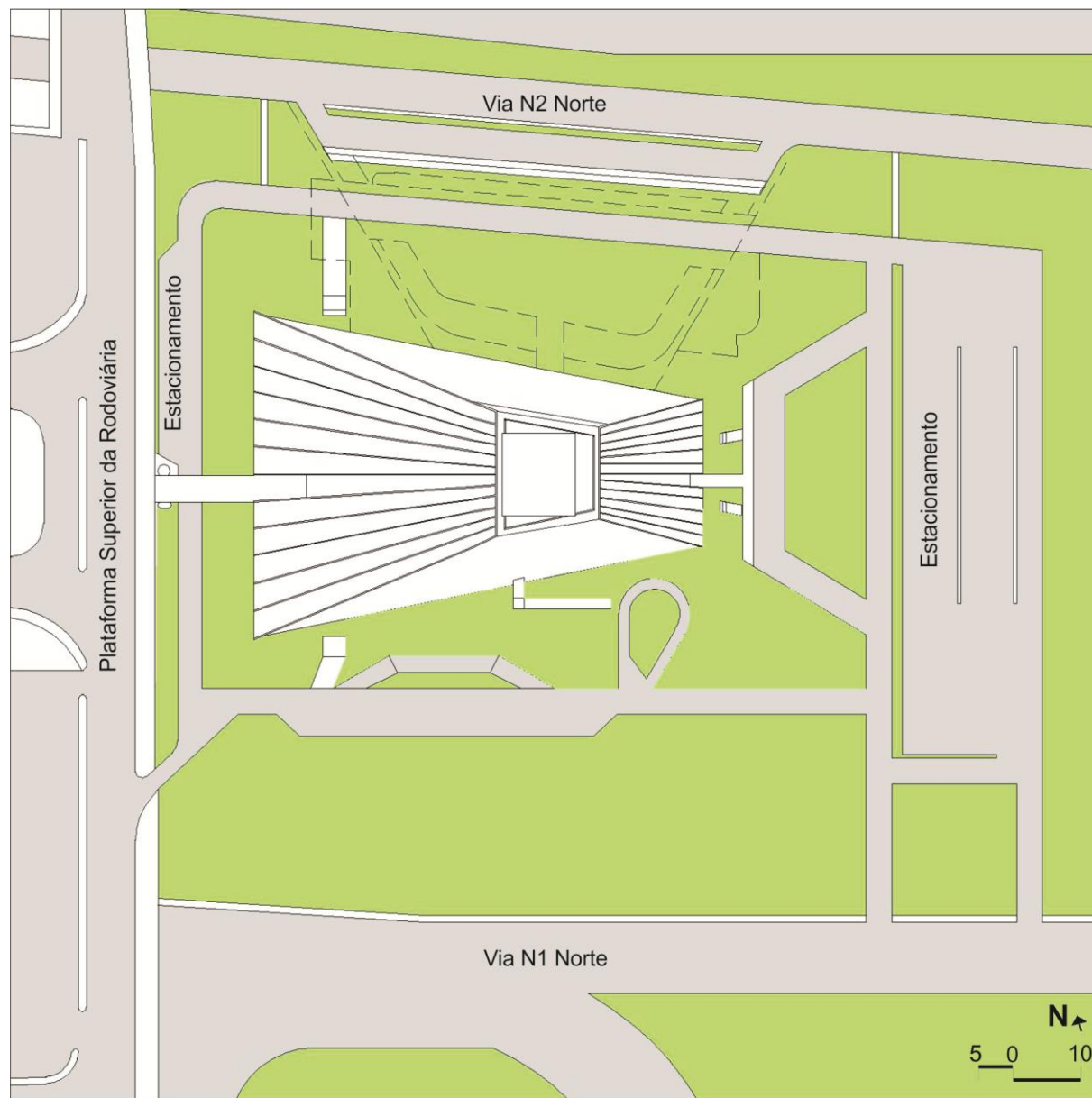


Fig. 195 - Planta de Situação (+24,50 m).

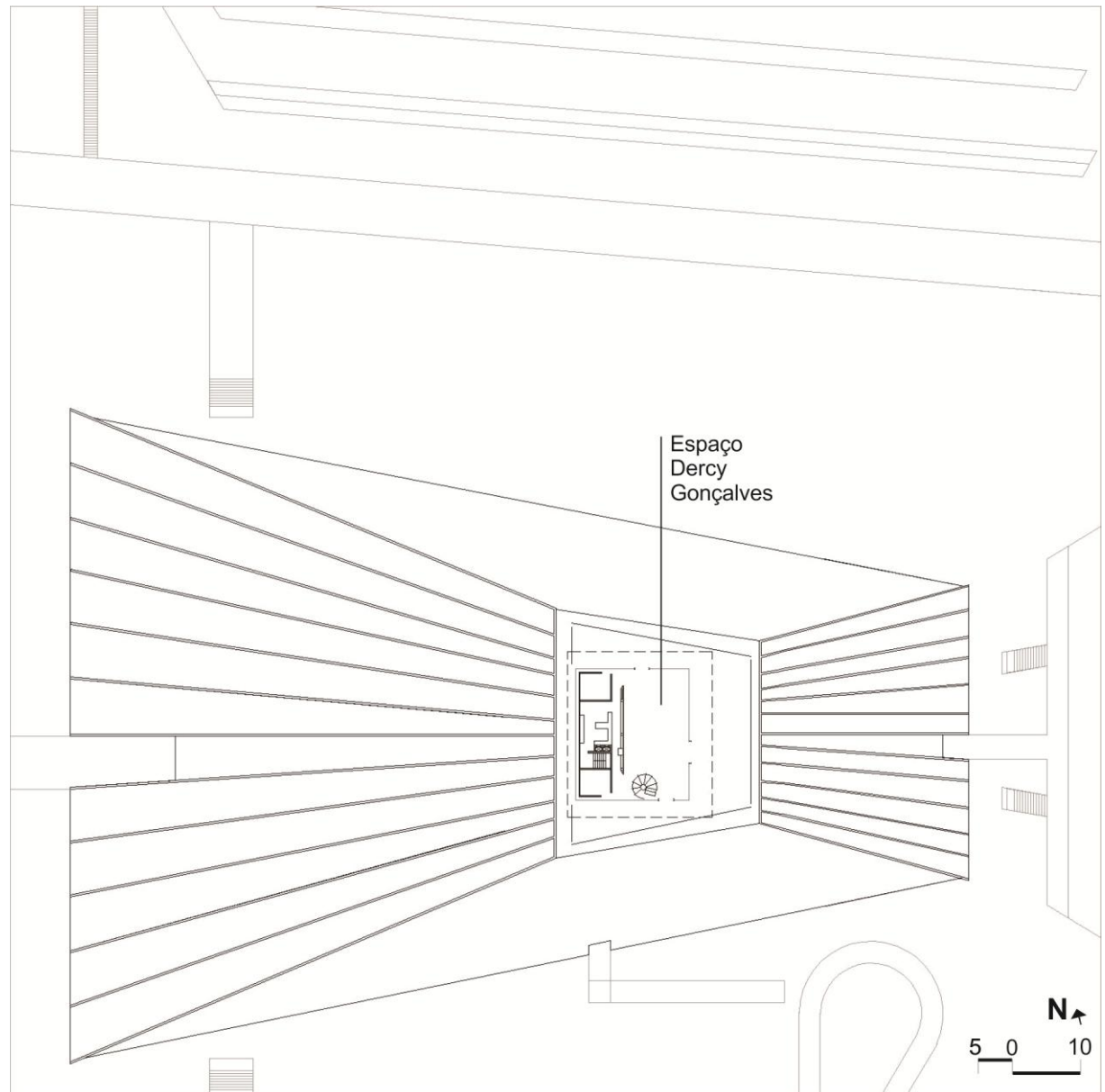


Fig. 196 - Planta Baixa - 4º Pavimento (+21,63 m).

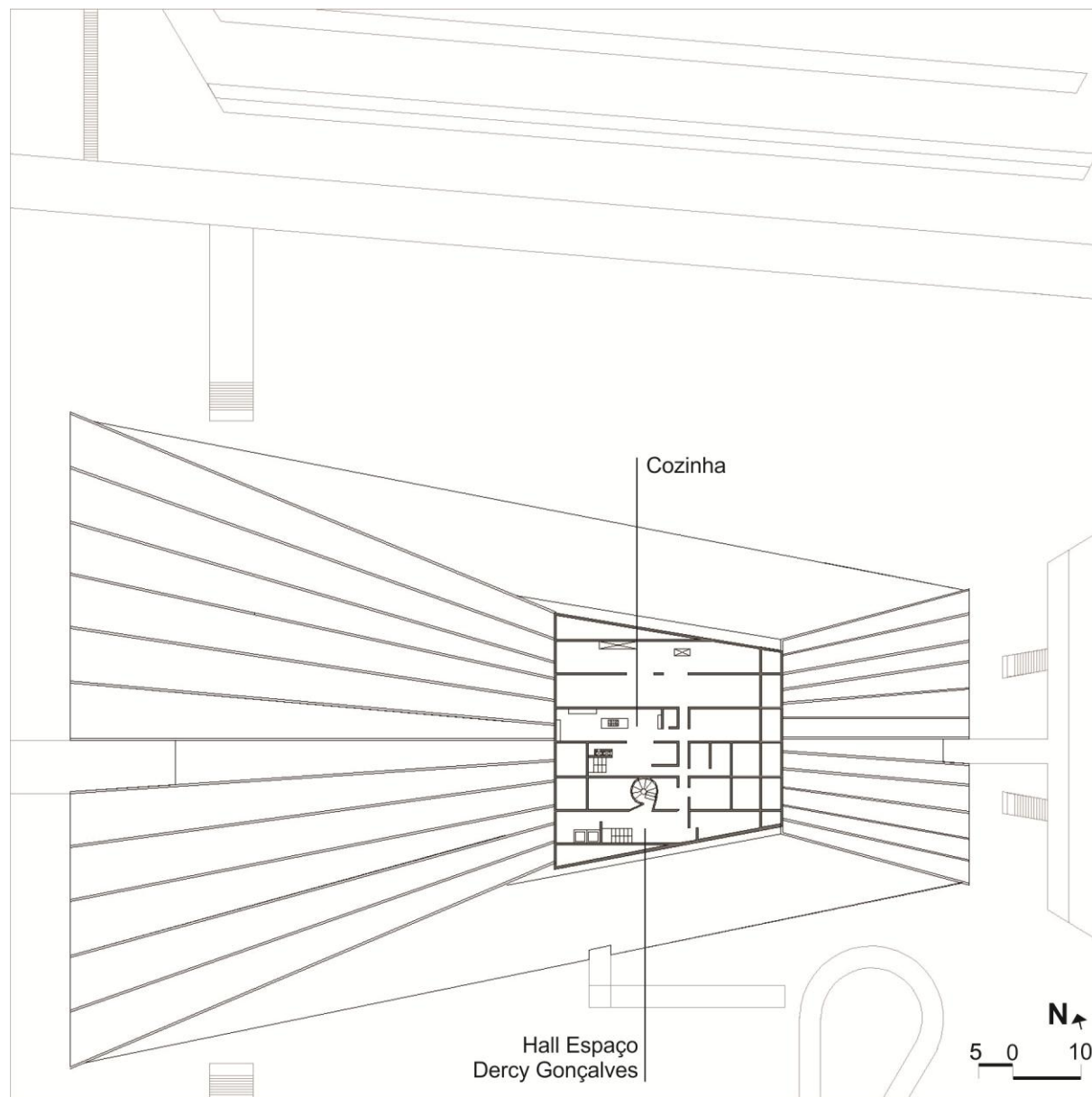


Fig. 197 - Planta Baixa - 3º Pavimento (+17,65 m).

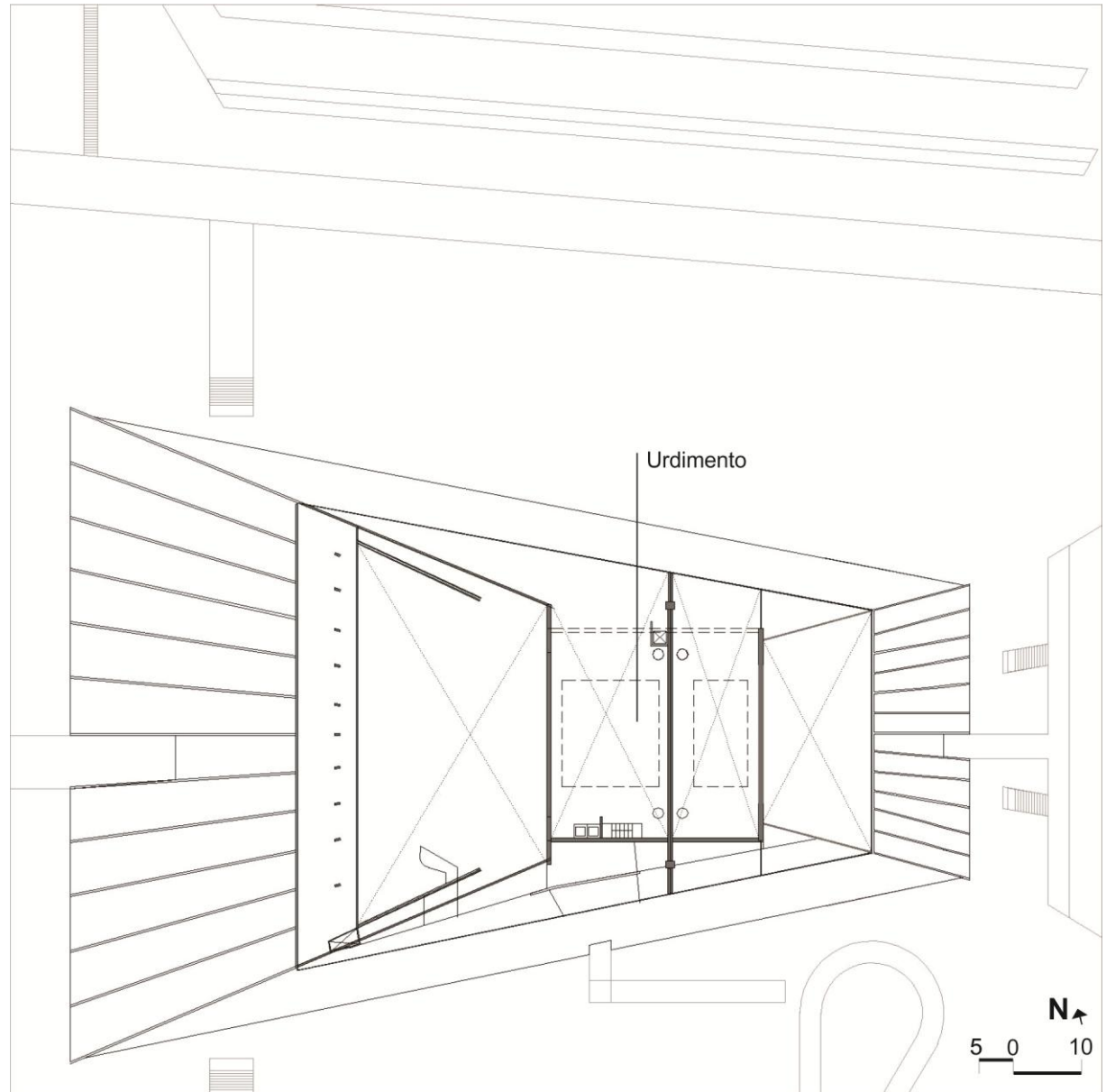


Fig. 198 - Planta Baixa - 2º Pavimento (+7,75 m).

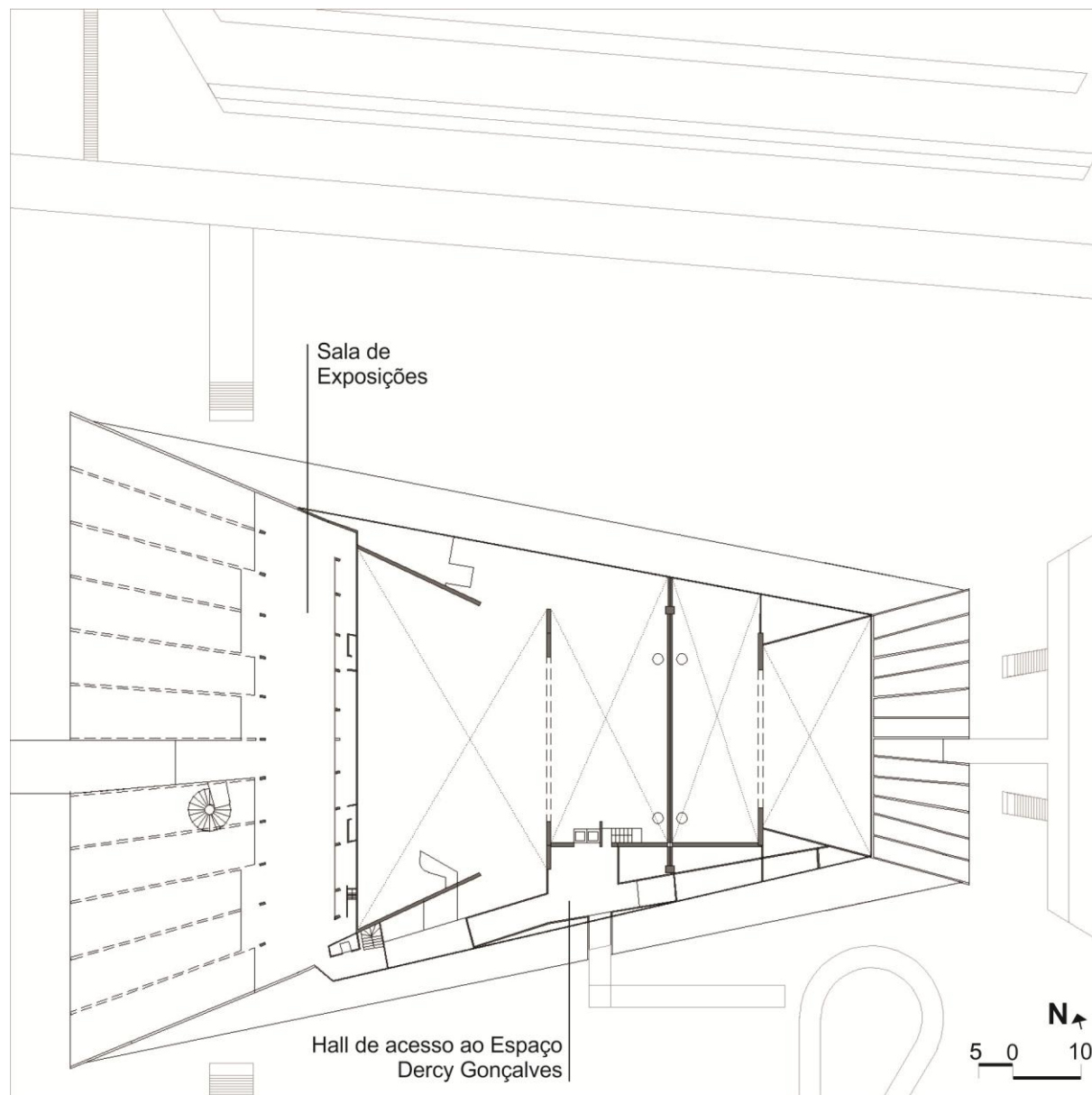


Fig. 199 - Planta Baixa - 1º Pavimento (+3,33 m).

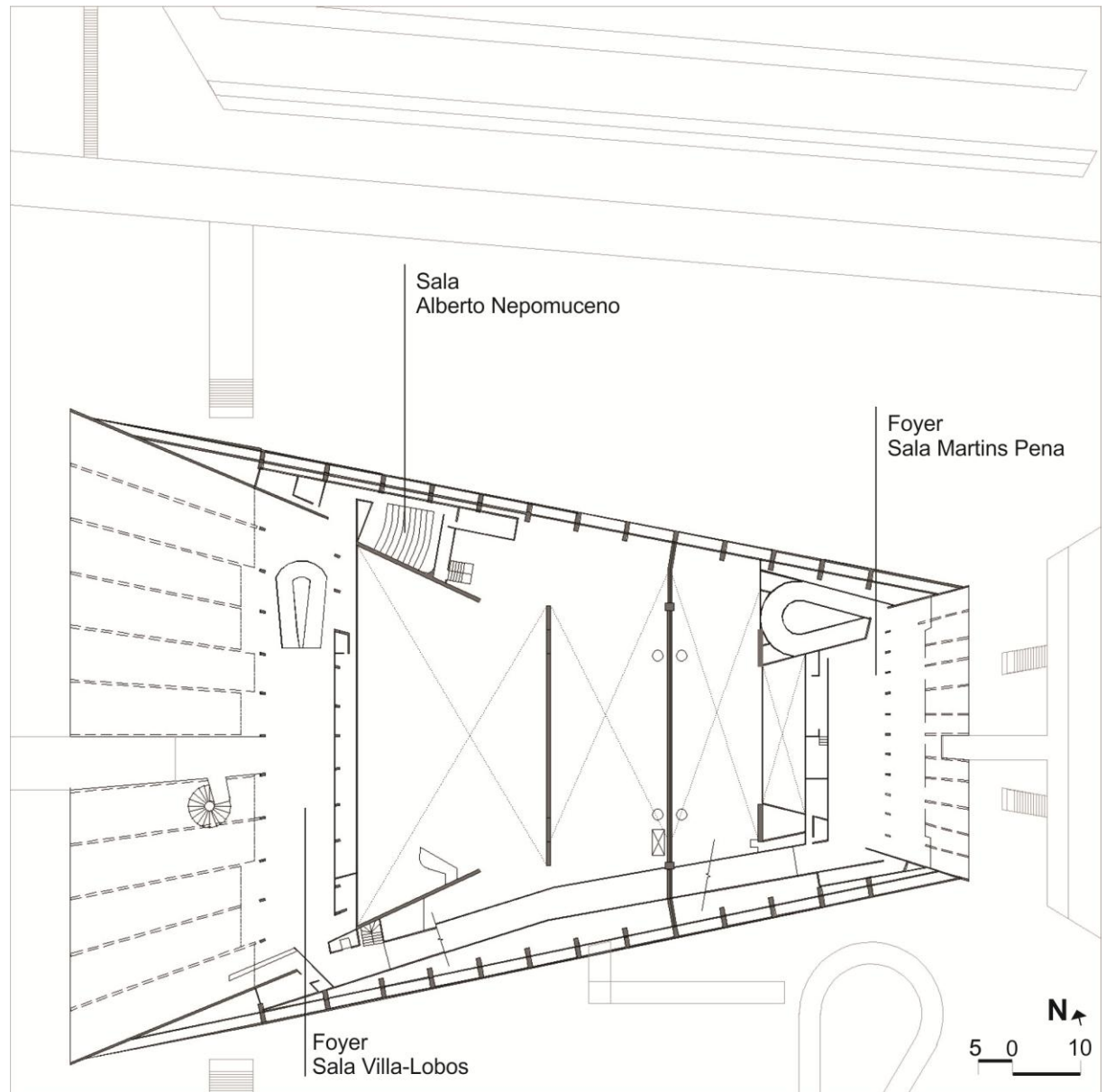


Fig. 200 - Planta Baixa - Pavimento Térreo (+0,05 m).

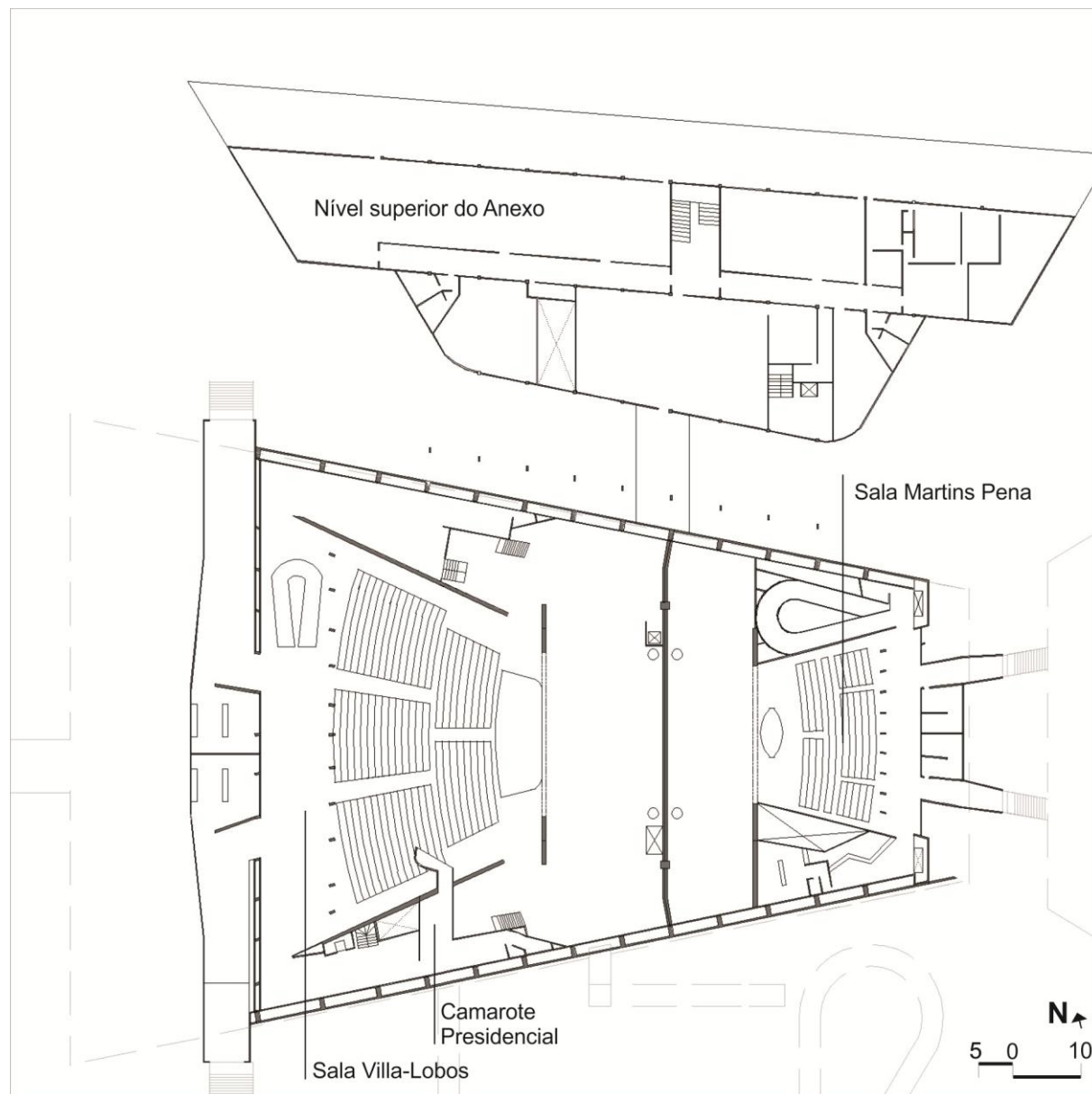


Fig. 201 - Planta Baixa - Subsolo 1 (-3,80 m).

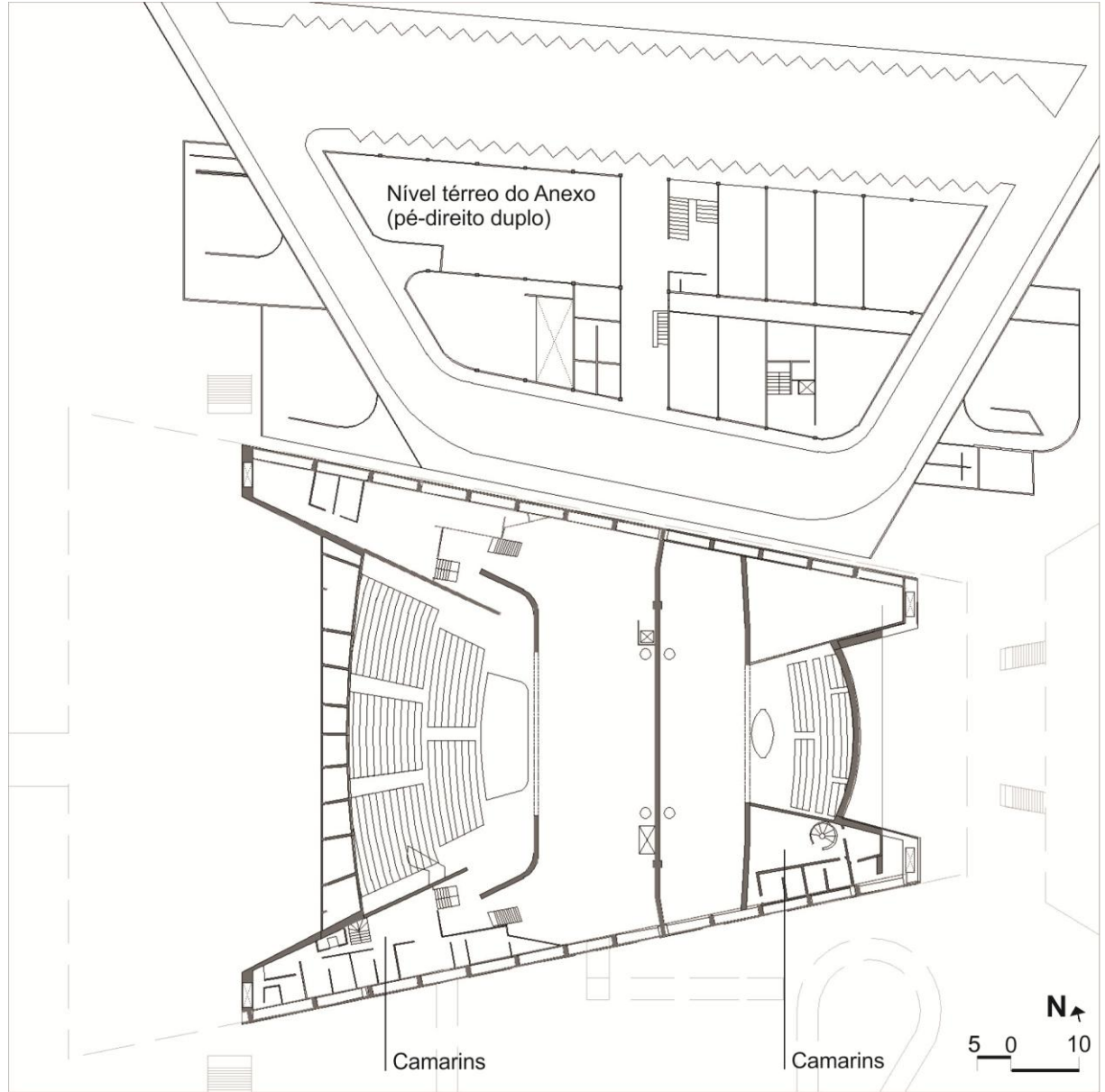


Fig. 202 - Planta Baixa - Subsolo 2 (-6,40 m).

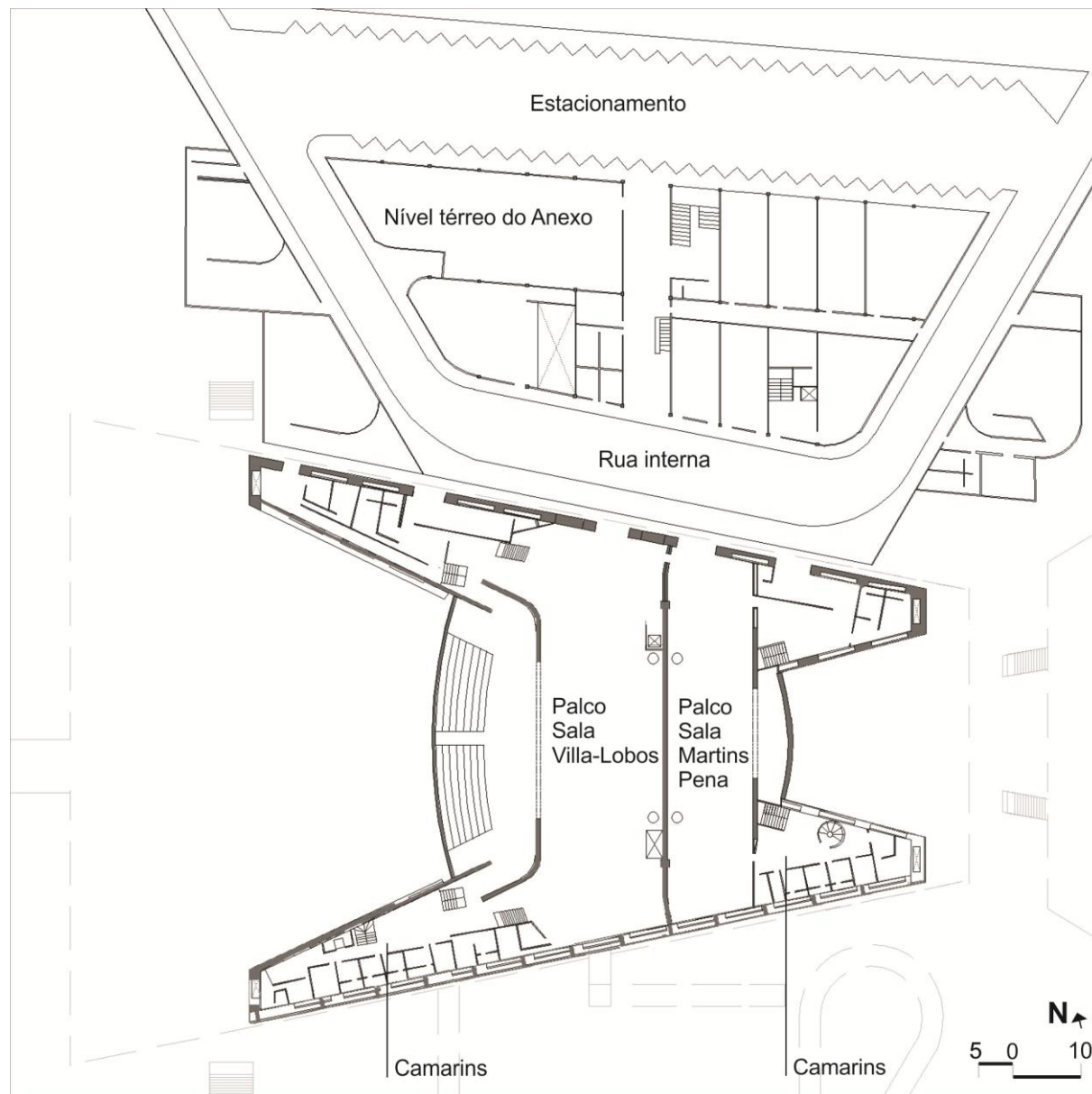


Fig. 203 - Planta Baixa - Subsolo 3 (-9,00 m).

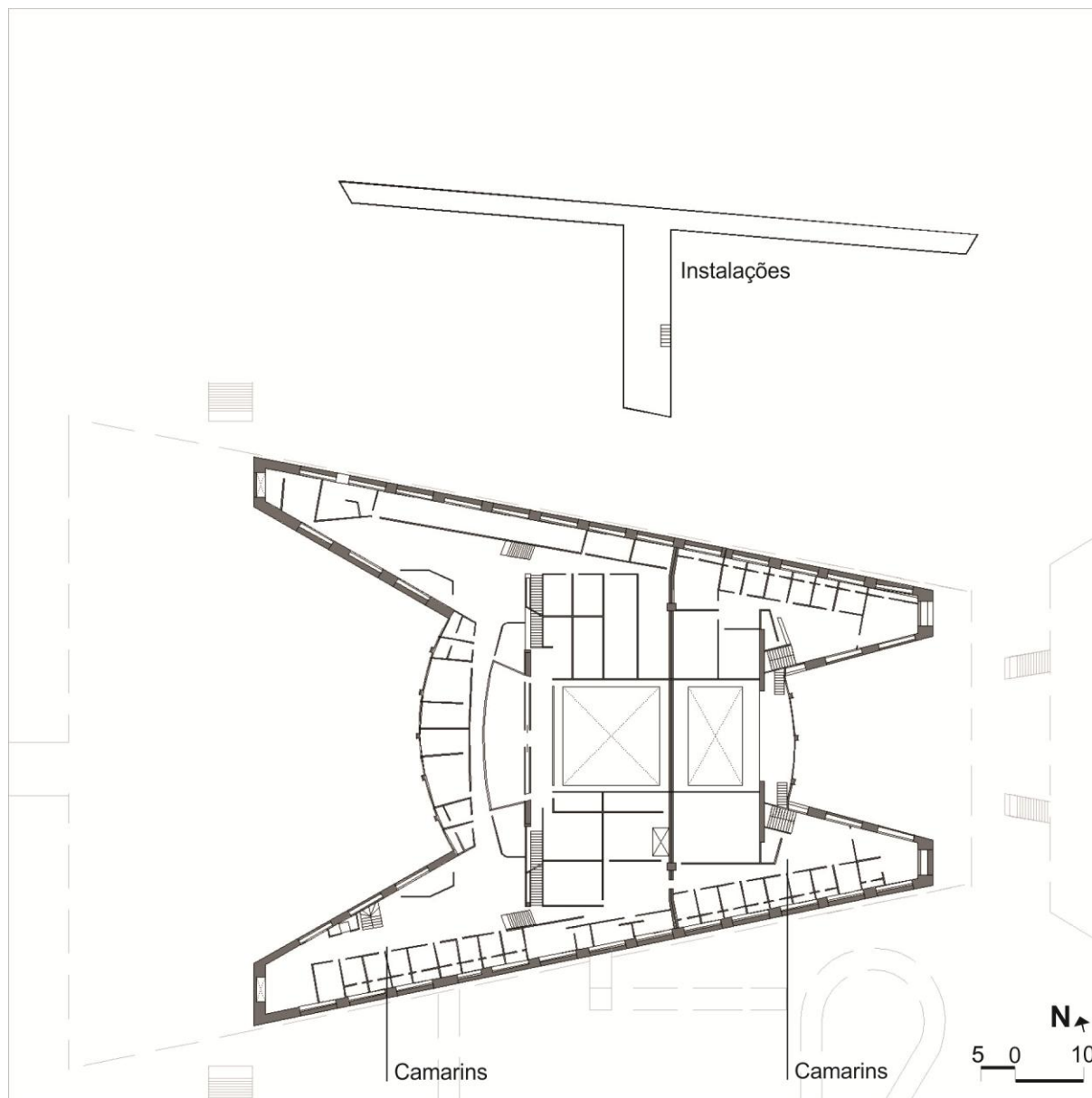


Fig. 204 - Planta Baixa - Subsolo 4 (-13,80 m).

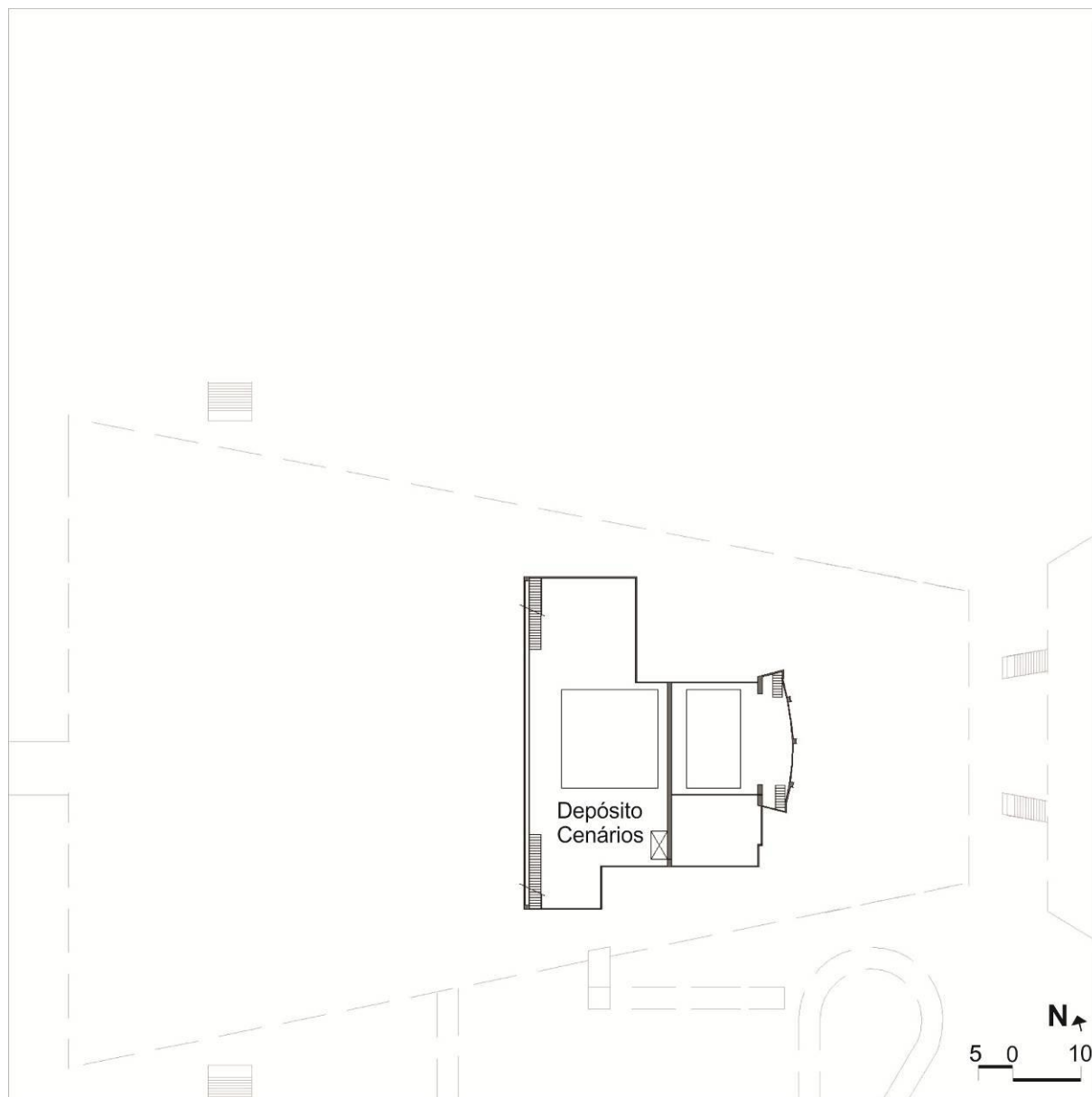


Fig. 205 - Planta Baixa - Subsolo 5 (-19,00 m).

Anexo II - Projetos originais

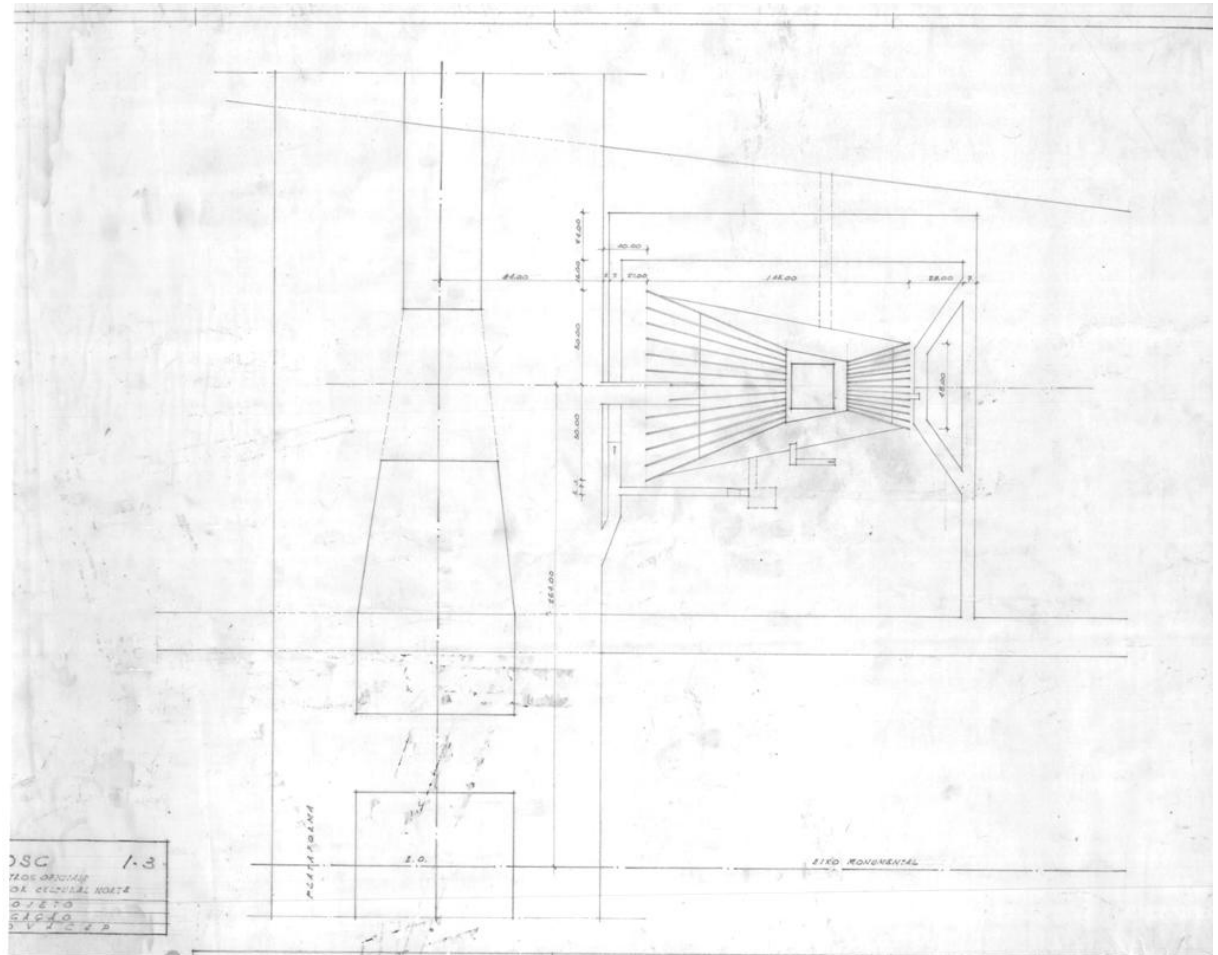


Fig. 206 - Planta de Situação (sem data). Carimbo: NOVACAP, TOSC 1.3, provavelmente 1960. Fonte: ARPFD.

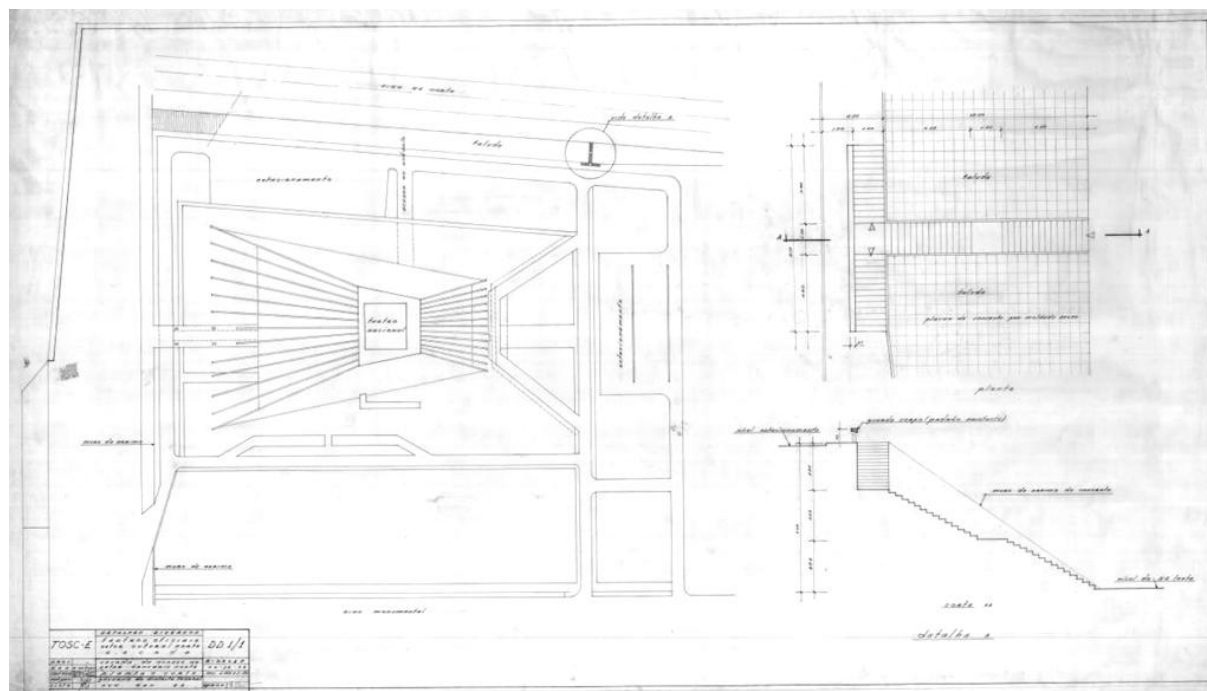


Fig. 207 - Planta de Situação (1975). Carimbo: GDF, Diretoria de Arquitetura e Urbanismo, DAU, TOSC E, DD 1/1. Conteúdo: Detalhes diversos, escada de acesso ao Setor Bancário Norte. Desenhista: A. Estuqui. Data: 02/10/1975. Fonte: ARPDF.

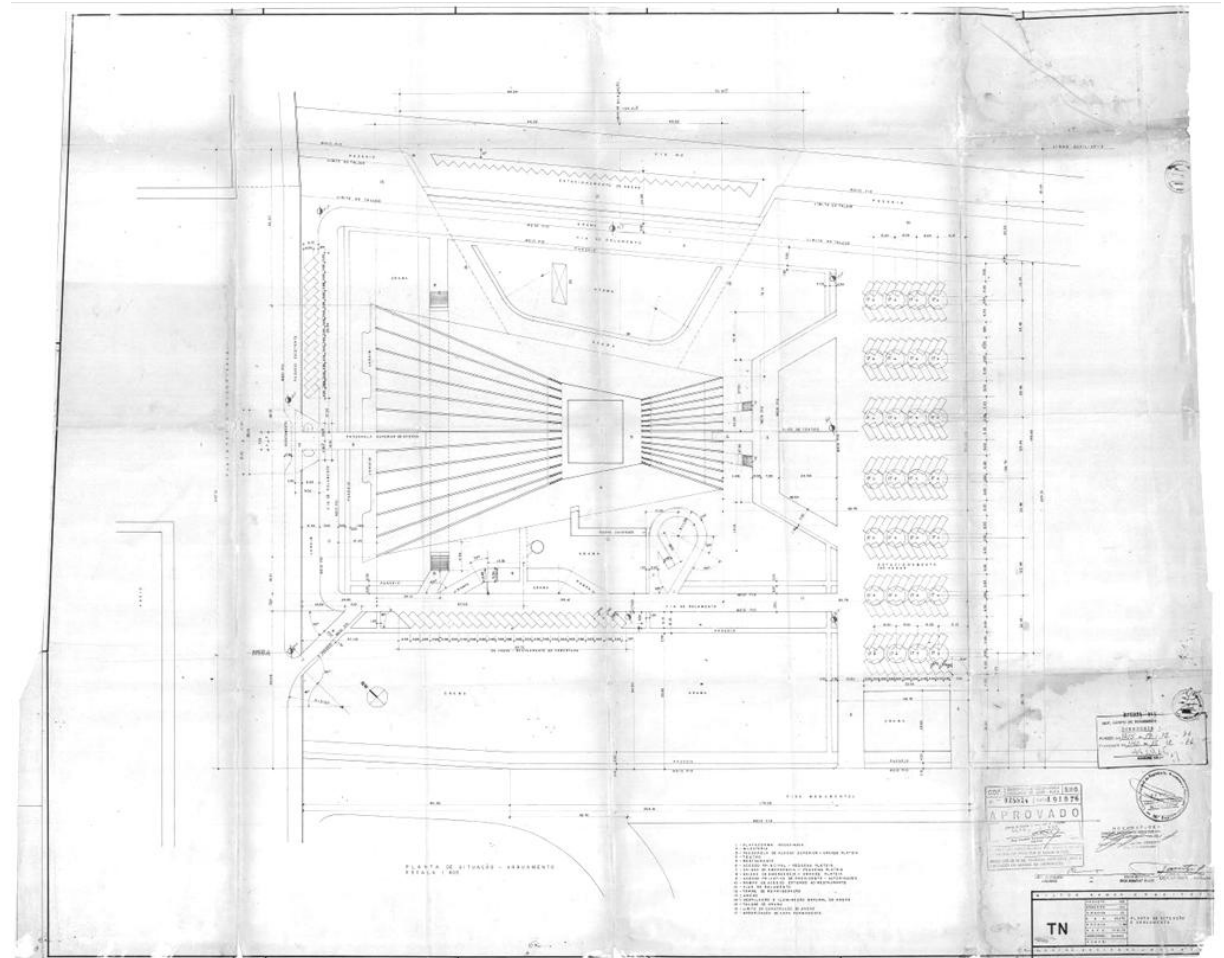


Fig. 208 - Planta de Situação (1976). Autor do projeto: Oscar Niemeyer. Carimbo: Milton Ramos Arquitetura, Projeto 100, Desenho 192, Arquivo 22. Conteúdo: Planta de situação e arruamento. Desenhista: Zoroastro. Data: 17/05/1976. Fonte: ARPDF.

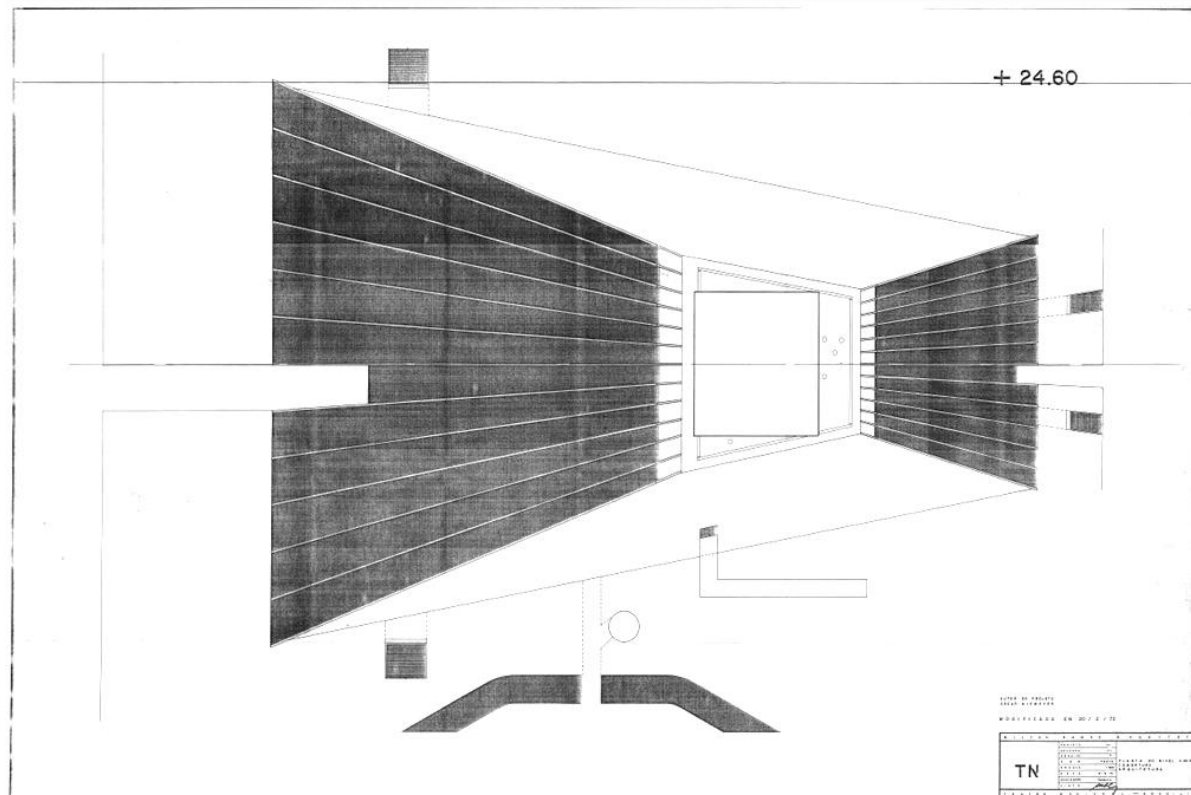


Fig. 209 - Planta de Cobertura (1972). Autor do projeto: Oscar Niemeyer. Carimbo: Milton Ramos Arquiteto, Projeto. 100, Des. 46, Arquivo 7. Conteúdo: Planta do nível +24,60, cobertura, arquitetura. Desenhista: Zoroastro. Data: 03/11/1970, modificada em 20/02/1972. Fonte: ARPDF.

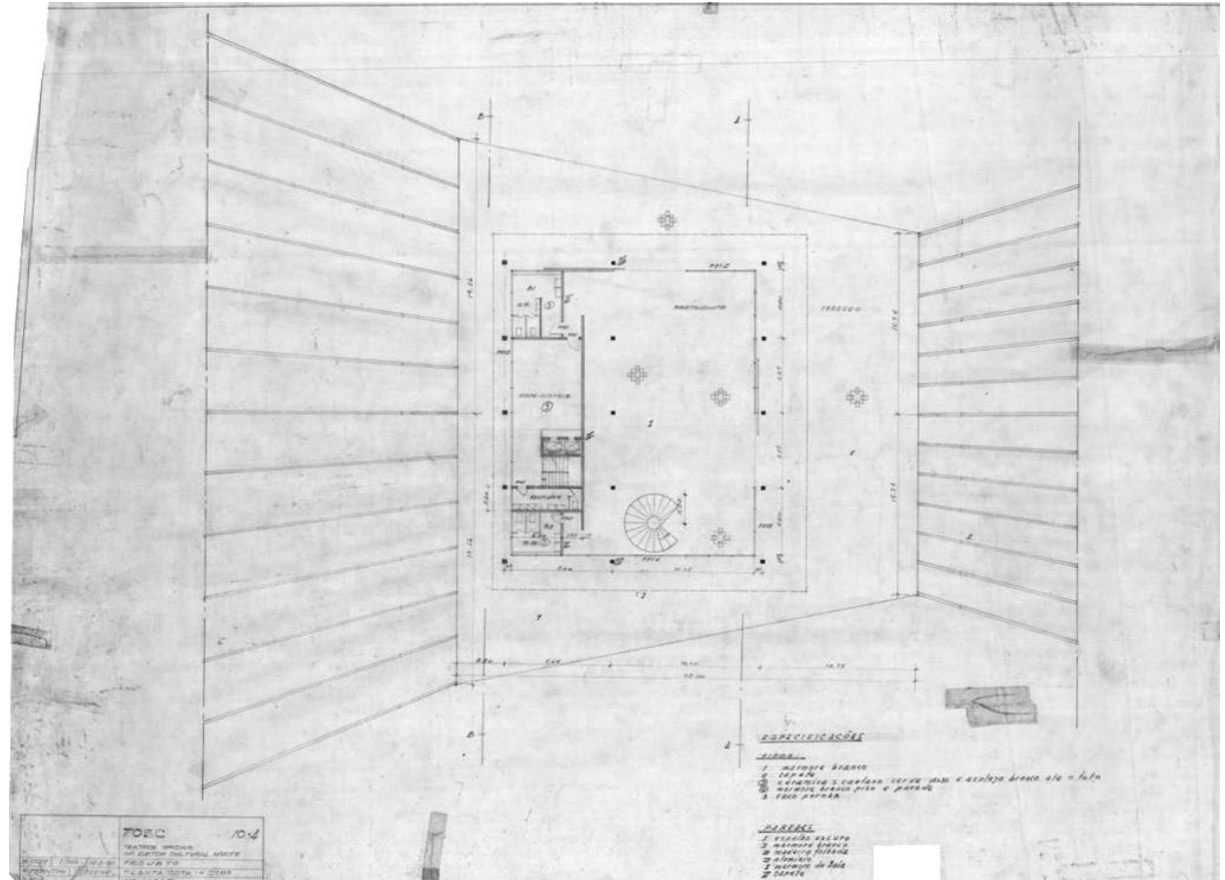


Fig. 210 - Planta Baixa, 4º Pavimento (1960). Carimbo: NOVACAP, TOSC 10.4. Conteúdo: Planta cota +21,00. Desenhista: R. Frontini. Data: 10/03/60. Fonte: ARPDF.

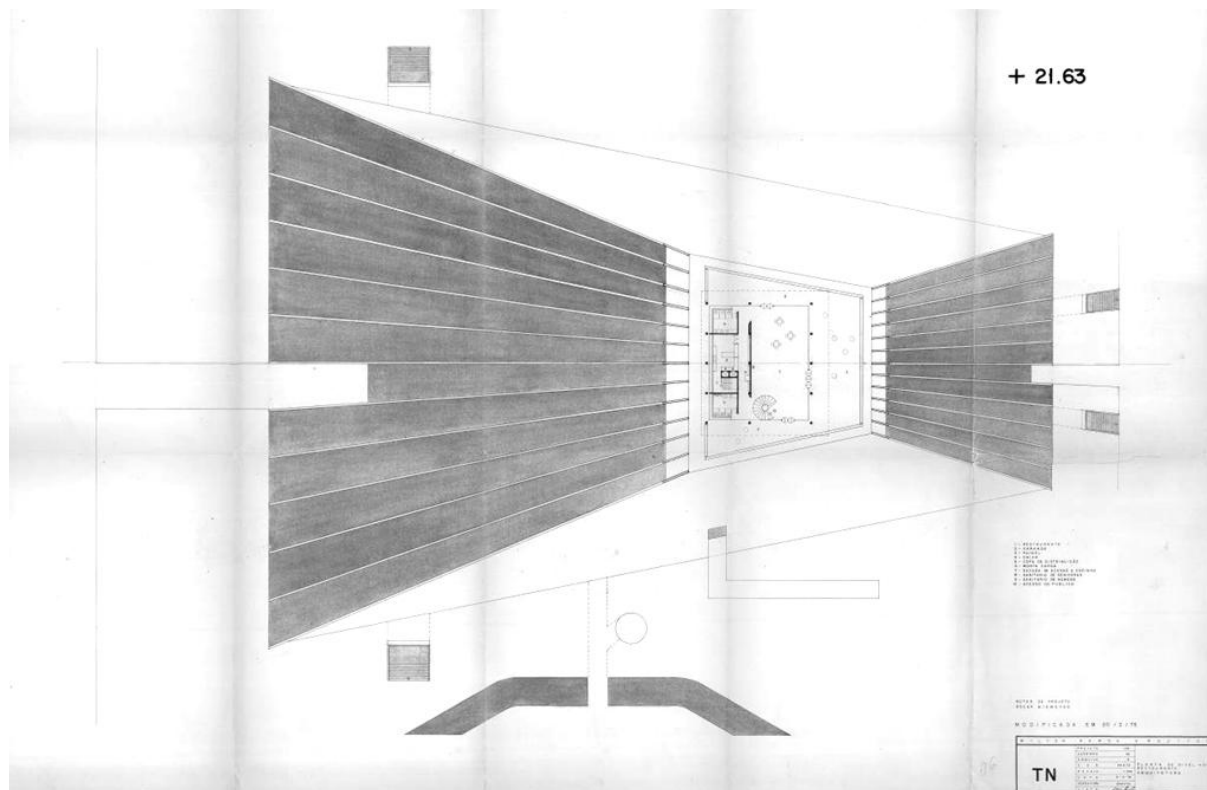


Fig. 211 - Planta Baixa, 4º Pavimento (1976). Autor do projeto: Oscar Niemeyer. Carimbo: Milton Ramos Arquiteto, Projeto 100, Desenho 45, Arquivo 6. Conteúdo: Planta do nível +21,63. Desenhista: Zoroastro. Data: 03/11/1975, modificada em 20/02/1976. Fonte: ARPDF.

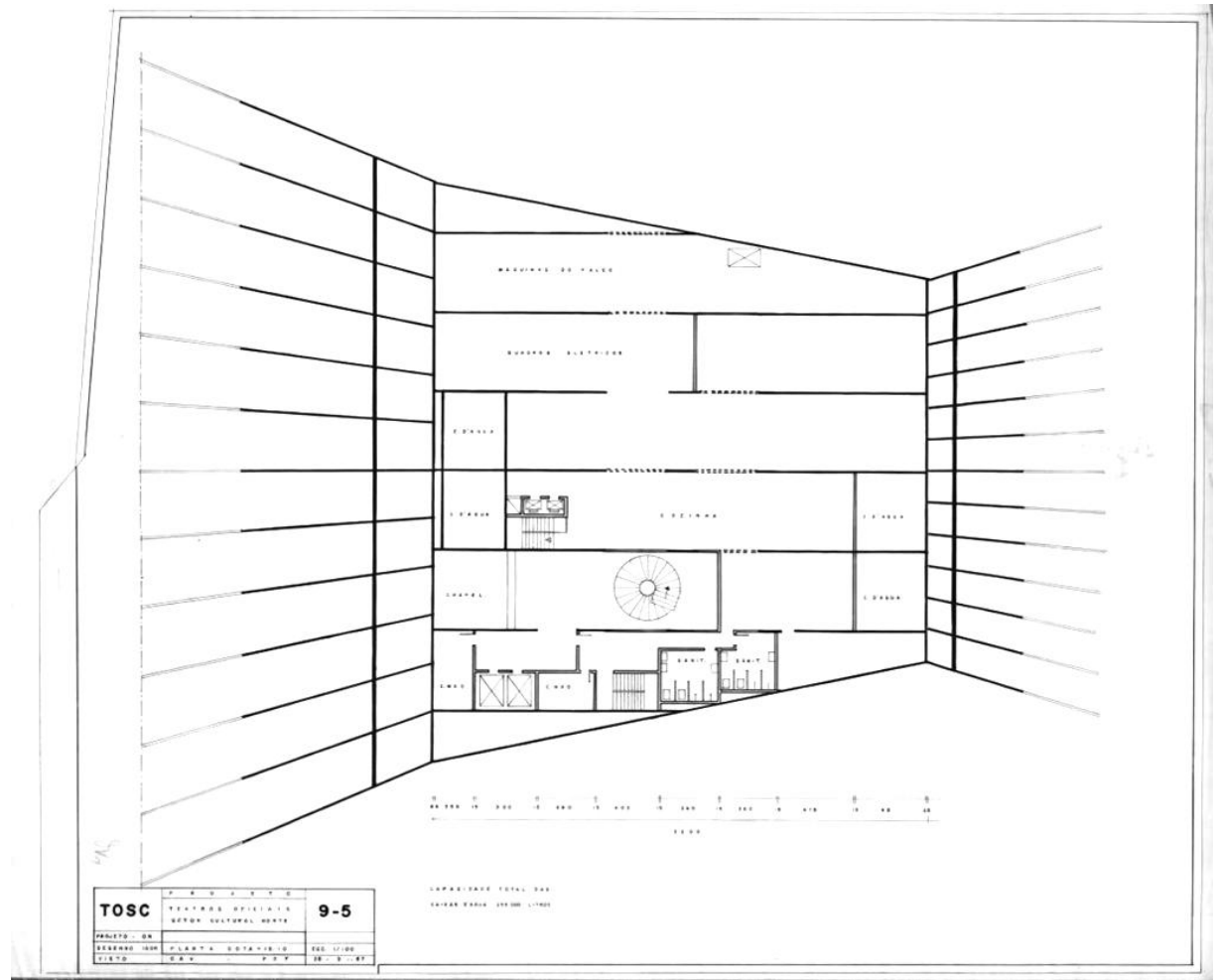


Fig. 212 - Planta Baixa, 3º Pavimento (1967). Carimbo: Teatros Oficiais Setor Cultural Norte, TOSC, 9-5. Conteúdo: Planta cota +18,10. Desenhista: Igor. Fonte: ARPDF.

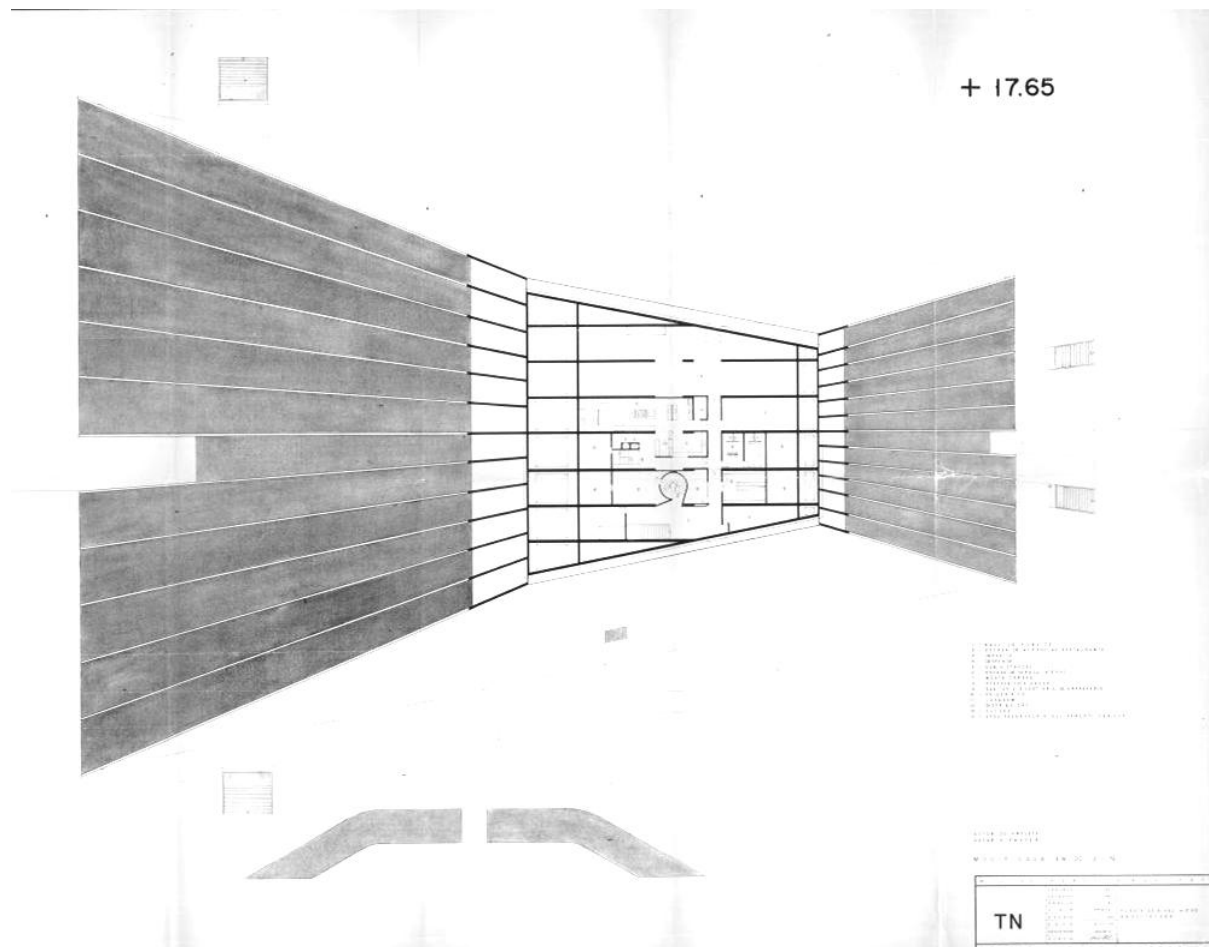


Fig. 213 - Planta Baixa, 3º Pavimento (1976). Autor do projeto: Oscar Niemeyer. Carimbo: Milton Ramos Arquiteto, Projeto 100, Desenho 44, Arquivo 6. Conteúdo: Planta do nível +17,65. Desenhista: Zoroastro. Data: 02/11/1975, modificada em 20/02/1976. Fonte: ARPDF.

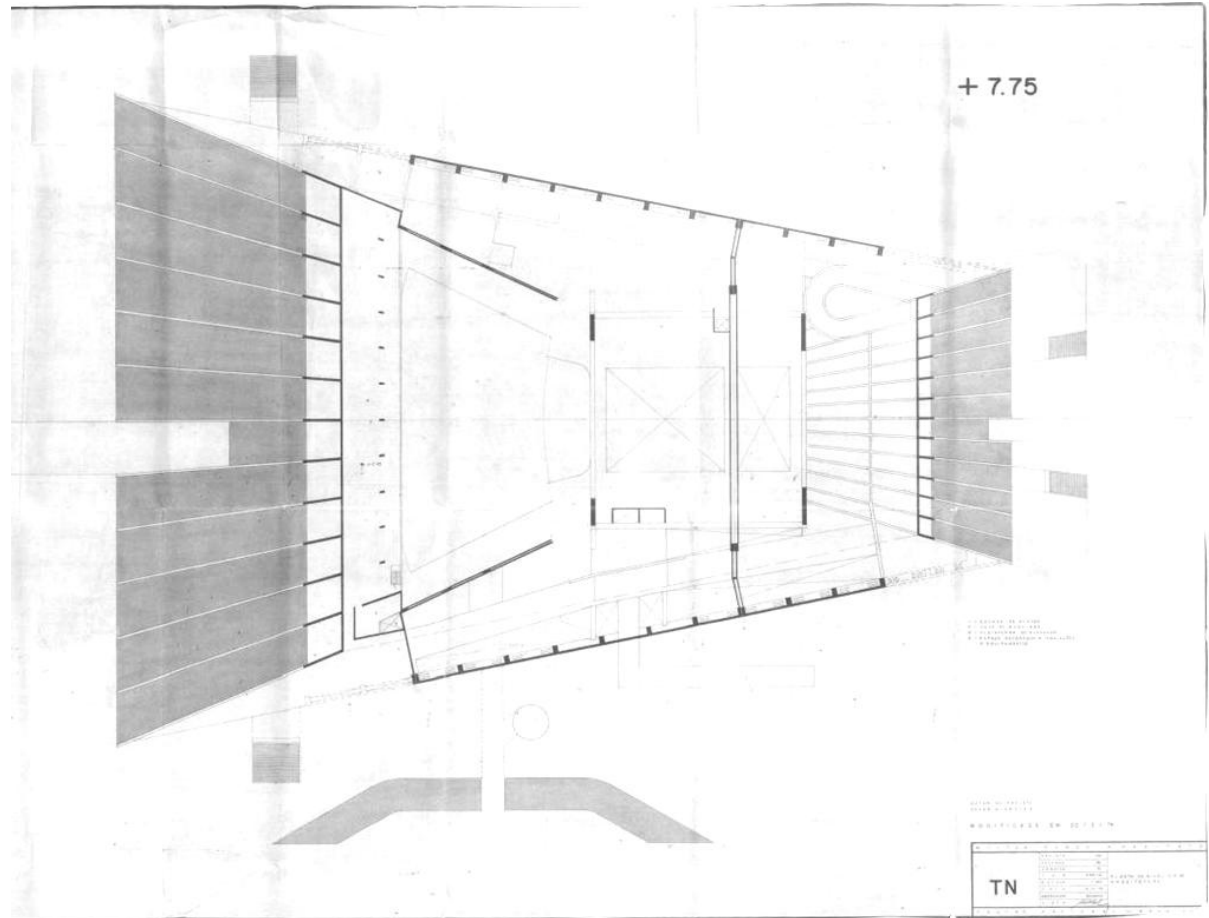


Fig. 214 - Planta Baixa - 2º Pavimento (1976). Autor do projeto: Oscar Niemeyer. Carimbo: Milton Ramos Arquiteto, Projeto 100, Desenho 43, Arquivo 6. Conteúdo: Planta do nível +7,75. Desenhista: Zoroastro. Data: 03/11/1975, modificada em 20/02/1976. Fonte: ARPDF.

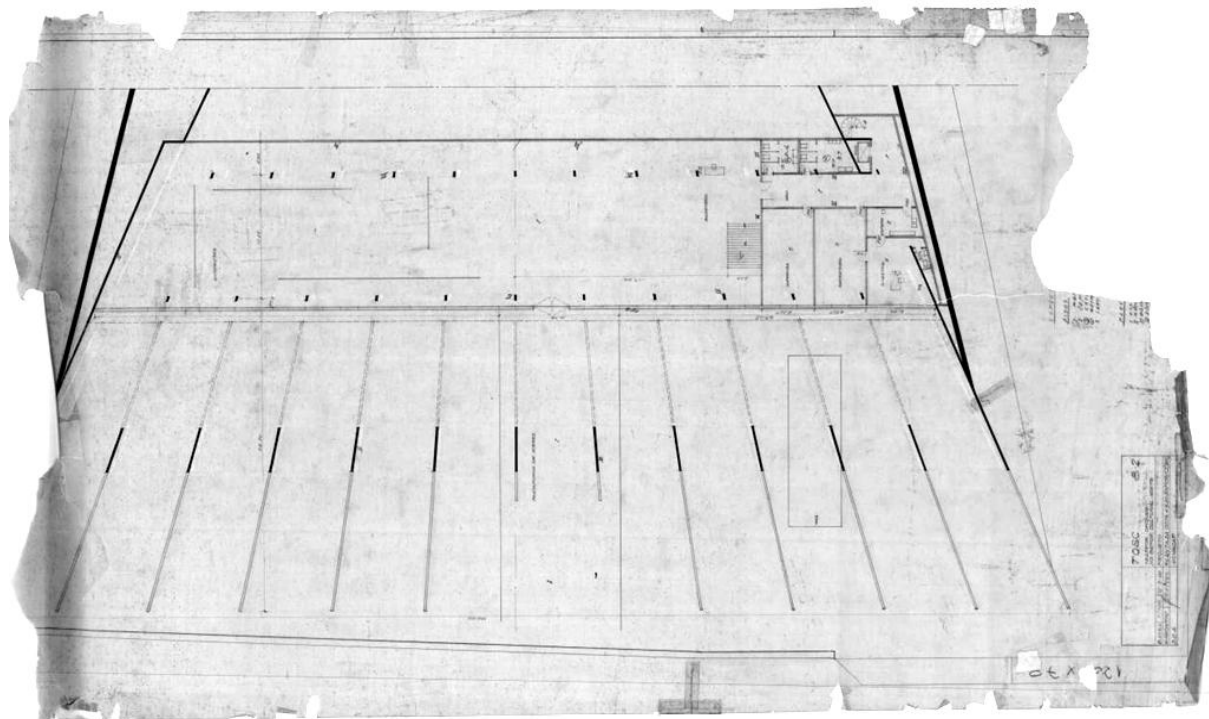


Fig. 215 - Planta Baixa/Detail - 1º Pavimento (1960). Carimbo: Teatros Oficiais no Setor Cultural Norte, TOSC, 8.2, NOVACAP. Conteúdo Planta da cota +3,30 (Exposições). Data: 12/03/1960. Fonte: ARPFD.

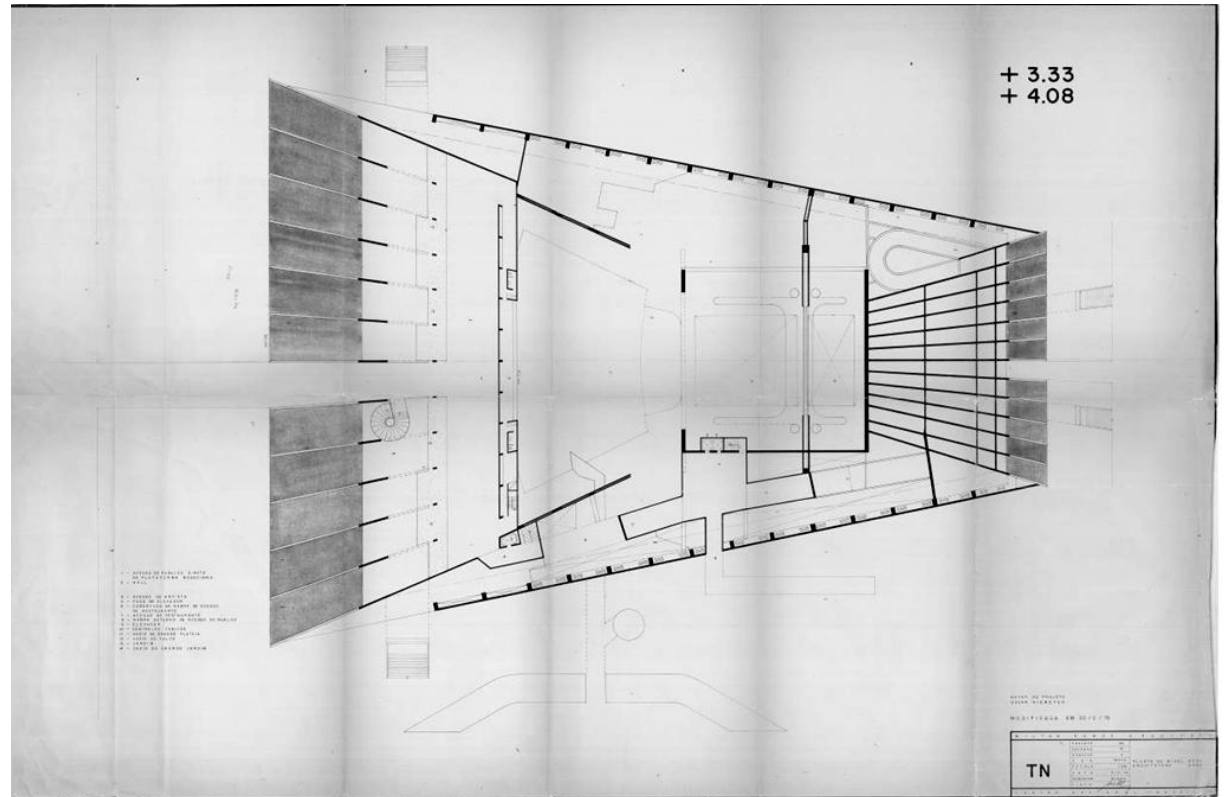


Fig. 216 - Planta Baixa - 1º Pavimento (1976). Autor do projeto: Oscar Niemeyer. Carimbo: Milton Ramos Arquiteto, Projeto 100, Desenho 42, Arquivo 6. Conteúdo: Planta do nível +3,33 +4,05. Desenhista: Zoroastro. Data: 03/11/1976, modificada em 20/02/1976. Fonte: ARPDF.

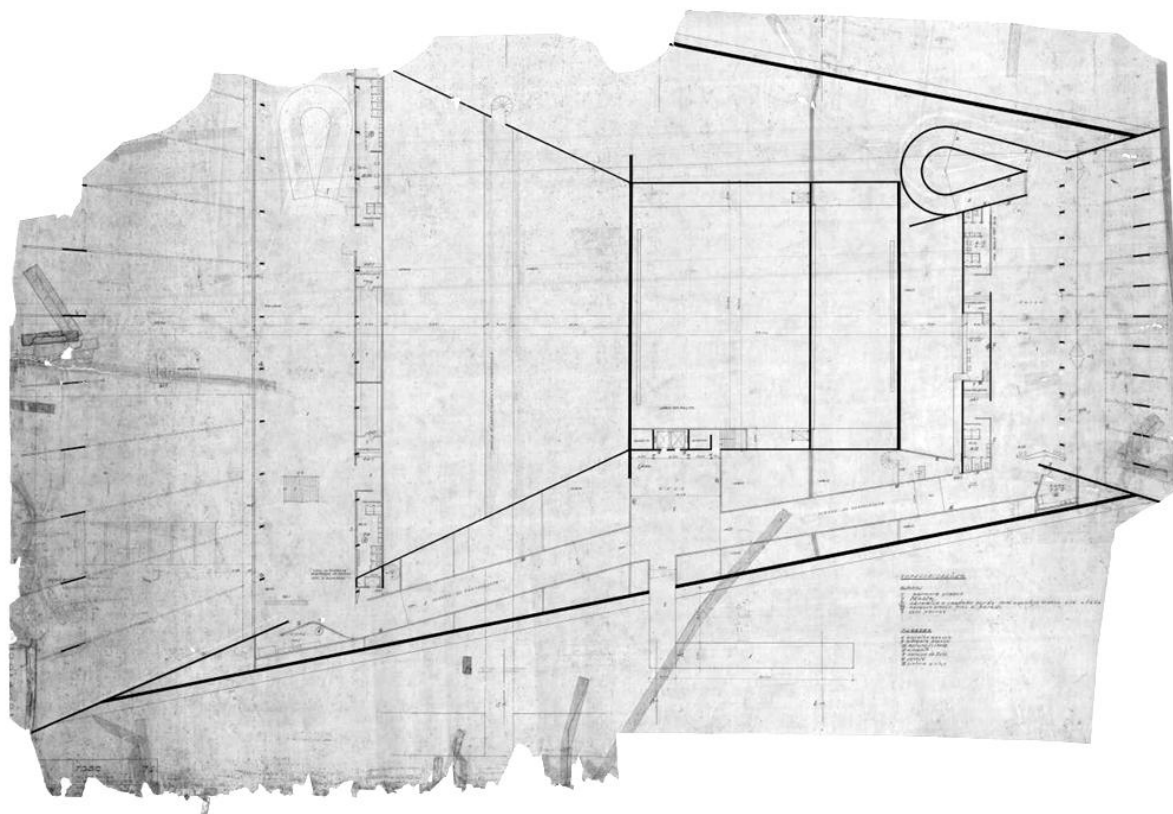


Fig. 217 - Planta Baixa - Pavimento Térreo (1960). Carimbo: Teatros Oficiais do Setor Cultural Norte, 7.2, NOVACAP. Data: 1960. Fonte: ARPFD.

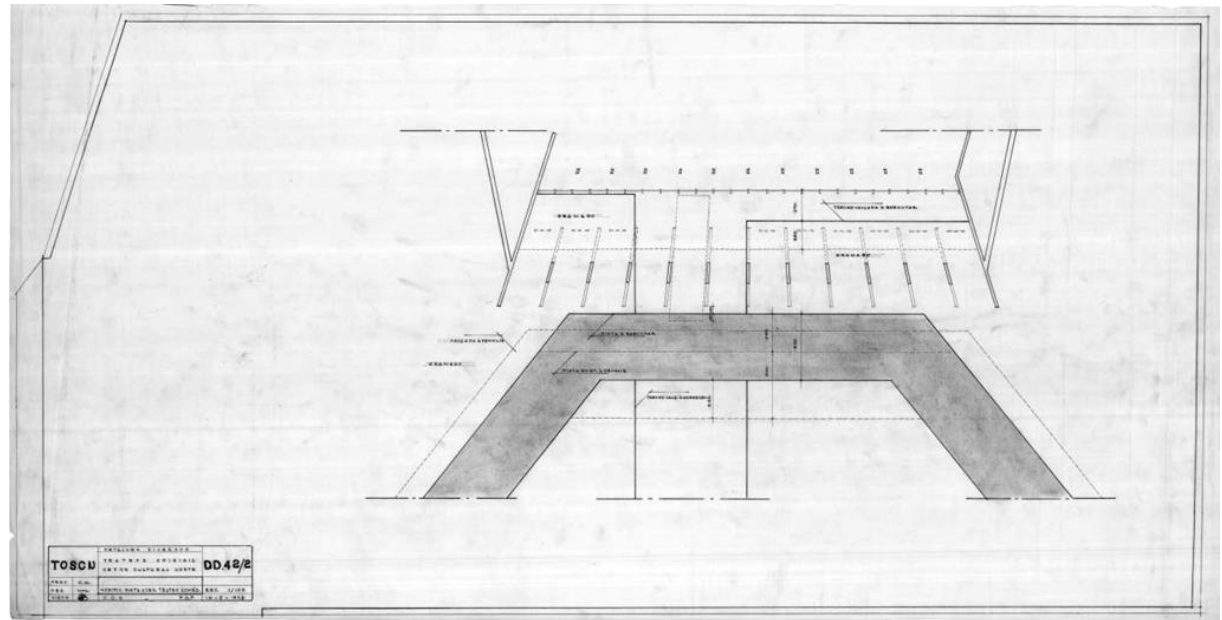


Fig. 218 - Planta Baixa/Detail - Pavimento Térreo (1968). Fonte: ARPDF. Autor do projeto: Oscar Niemeyer. Carimbo: TOSCN, DD42/2. Conteúdo: Modificação da pista de acesso Teatro Comédias. Desenhista: MTL. Data: 10/05/1968. Fonte: ARPDF.

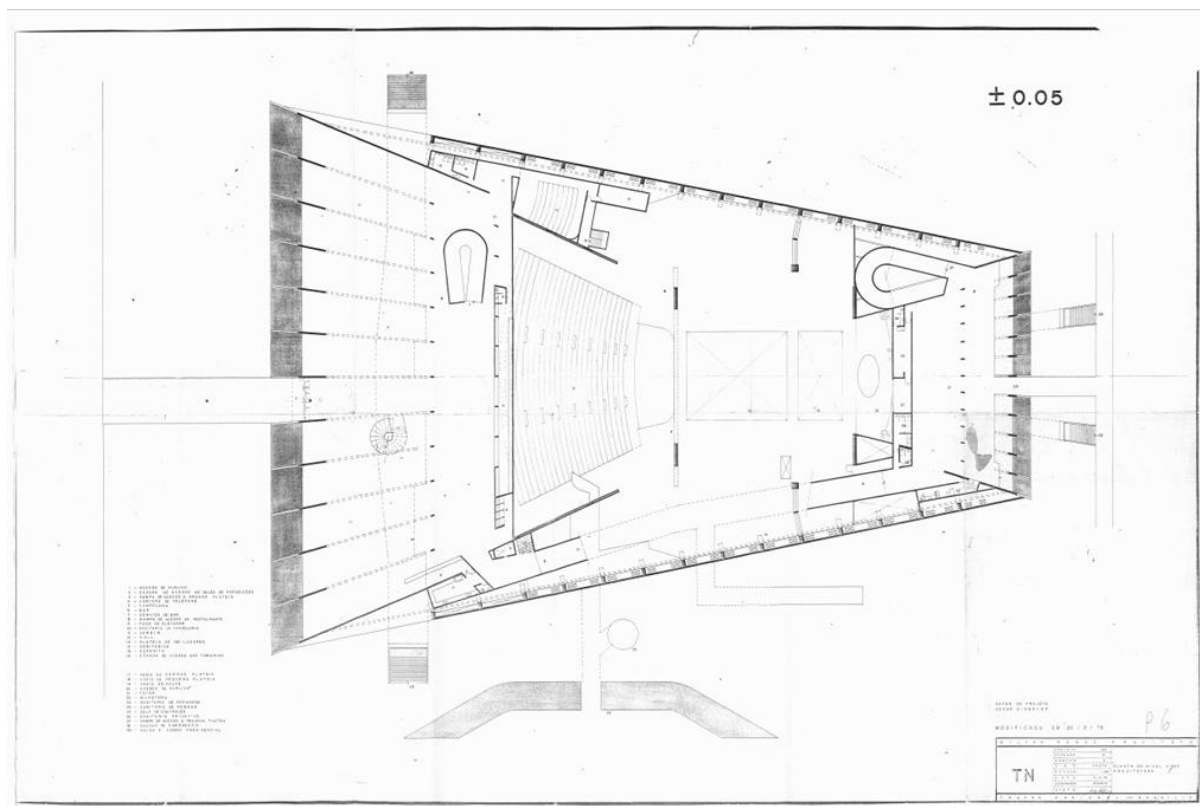


Fig. 219 - Planta Baixa - Pavimento Térreo (1976). Autor do projeto: Oscar Niemeyer. Carimbo: Milton Ramos Arquiteto, Projeto 100, Desenho 41, Arquivo 6. Conteúdo: Planta do nível +0,05. Desenhista: Zoroastro. Data: 03/11/1975, modificada em 20/02/1976. Fonte: ARPDF.

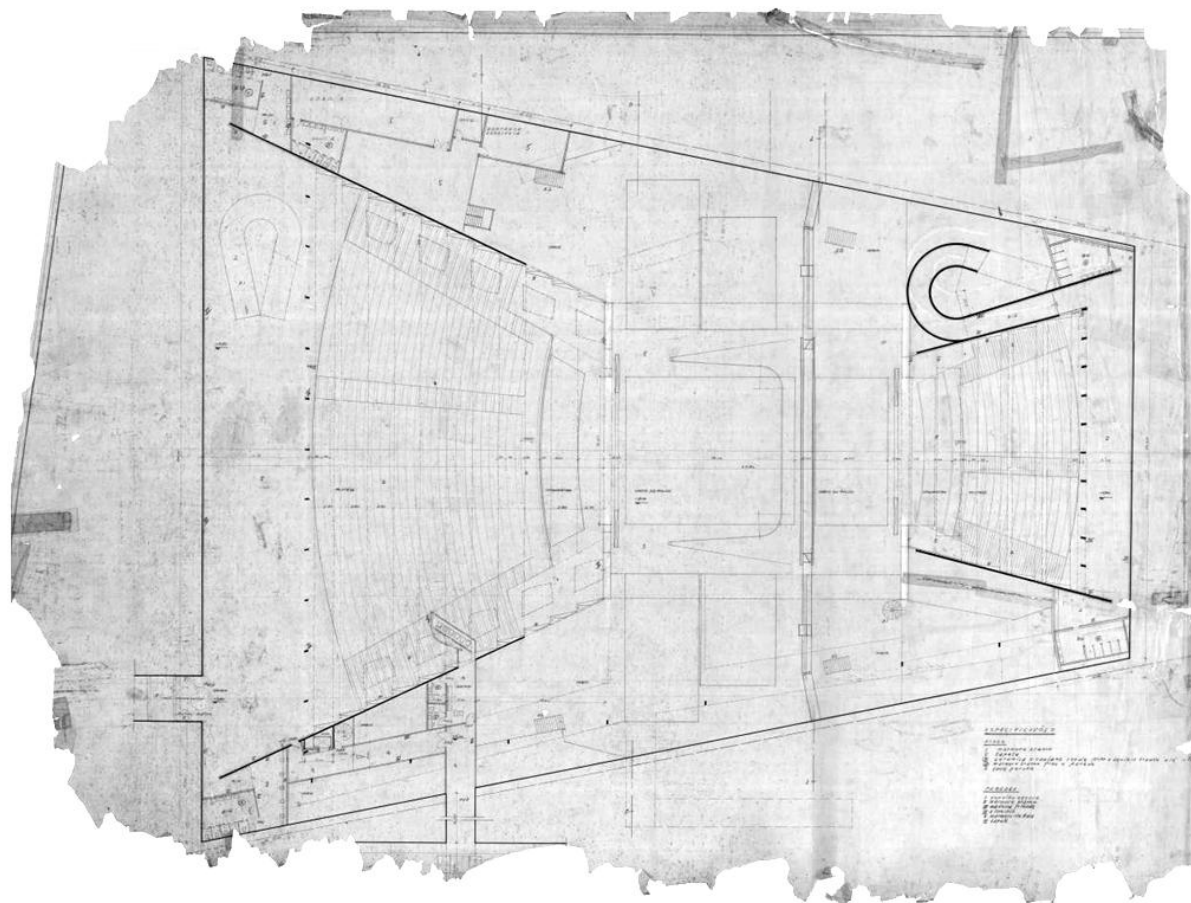


Fig. 220 - Planta Baixa - Subsolo 1 (sem data). Planta sem carimbo, provavelmente de 1960.
Fonte: ARPDF.

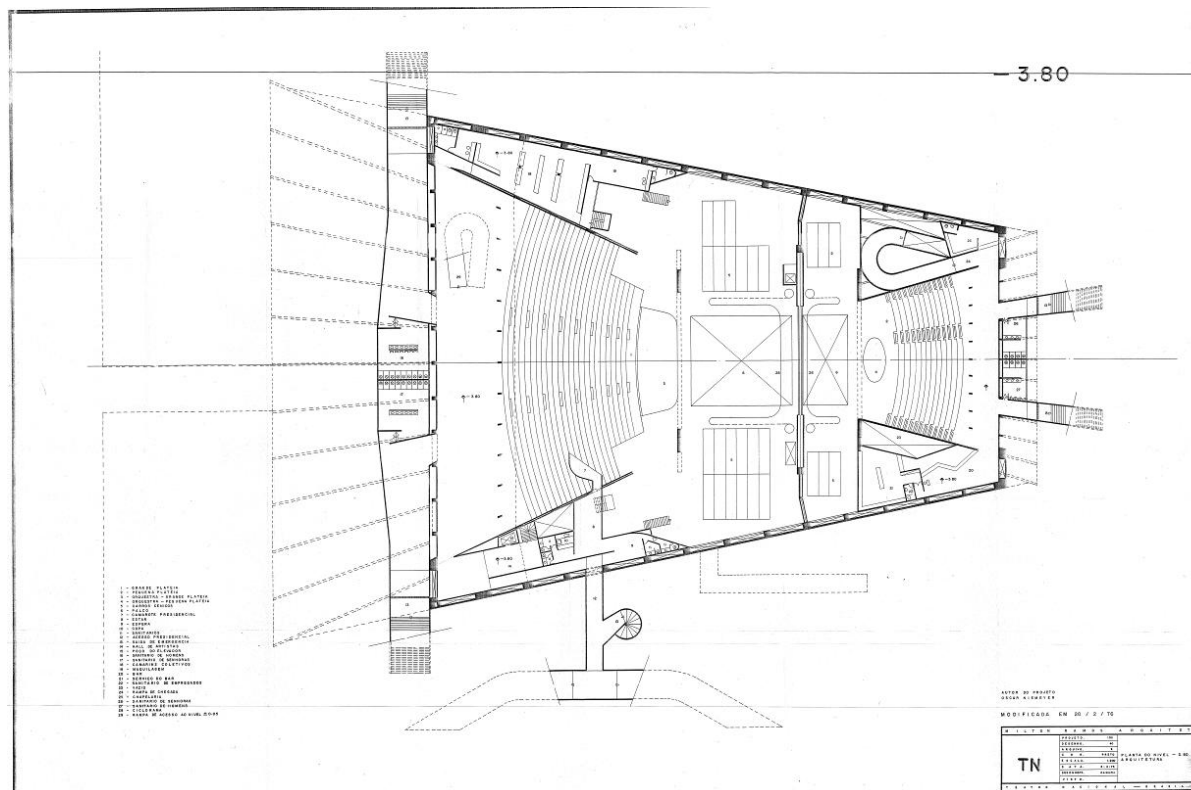


Fig. 221 - Planta Baixa - Subsolo 1 (1976). Fonte: ARPDF. Autor do projeto: Oscar Niemeyer. Carimbo: Milton Ramos Arquiteto, Projeto 100, Desenho 40, Arquivo 6. Conteúdo: Planta do nível - 3,80. Des. Zoroastro. Data: 03/11/1975, modificada em 20/02/1976. Fonte: ARPDF.

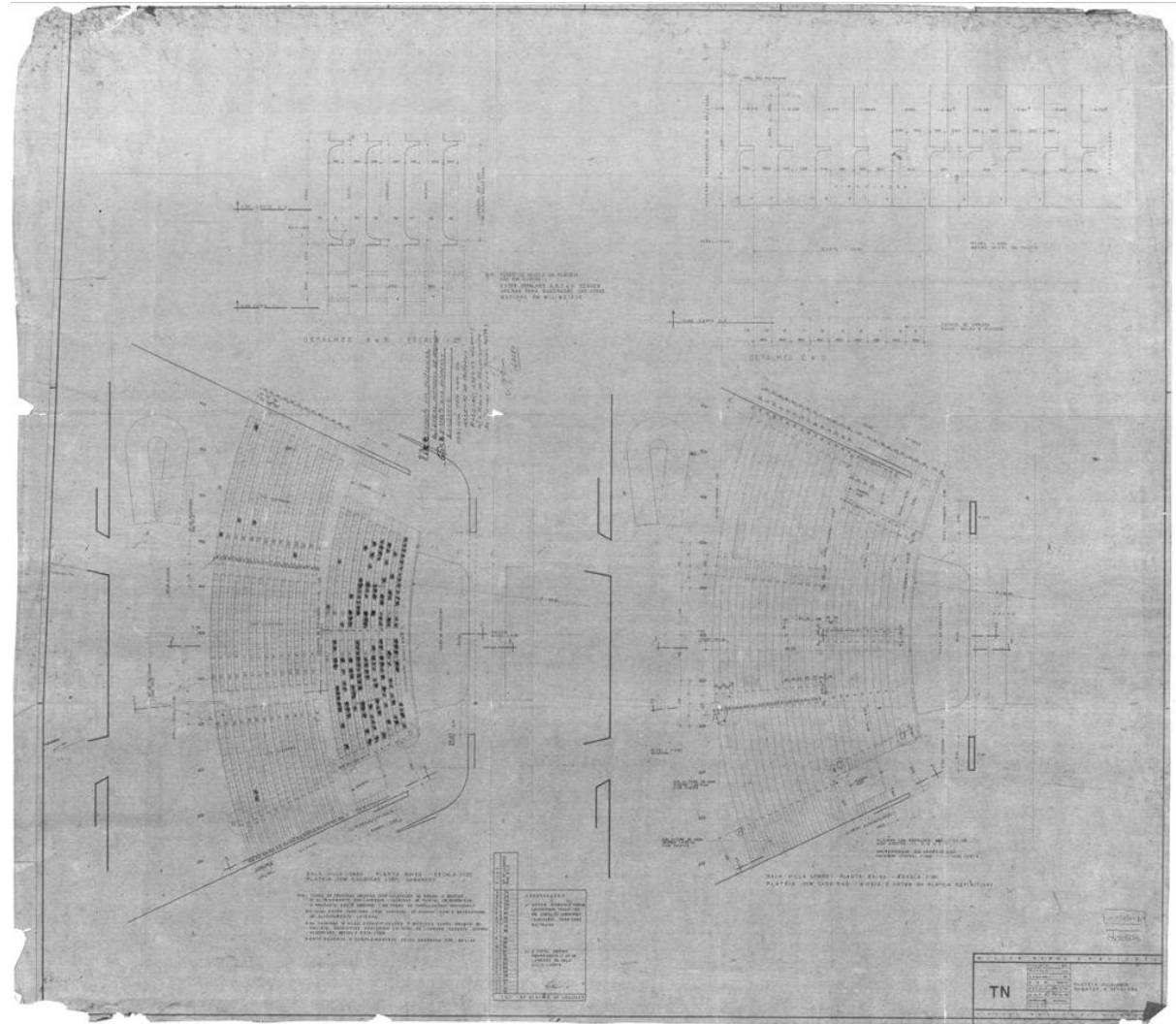


Fig. 222 - Planta Baixa - Subsolo 1 (1976). Carimbo: Milton Ramos Arquiteto, Projeto 100, Desenho 193, Arquivo 22. Conteúdo: Plateia Villa-Lobos, plantas e detalhes. Desenhista: Zoroastro. Data: 17/05/1976. Fonte: ARPDF.

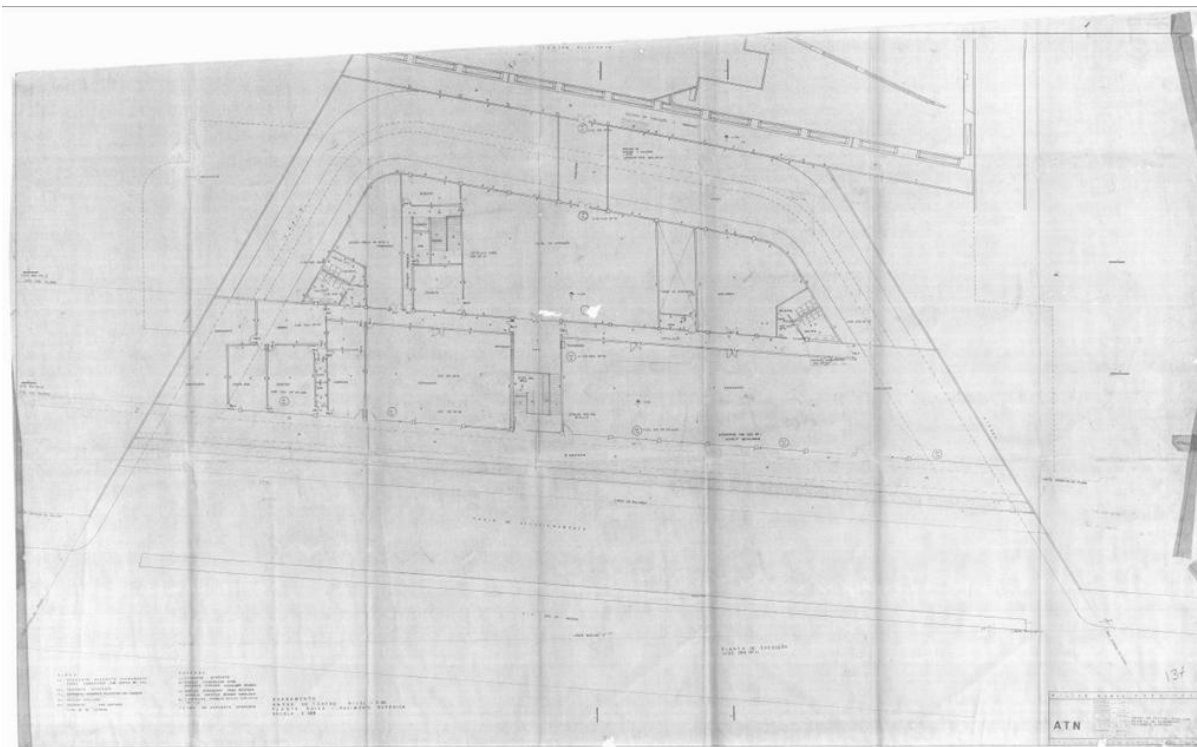


Fig. 223 - Planta Baixa - Subsolo 1 (1976). Carimbo: Milton Ramos Arquiteto, Projeto 104, Desenho 17, Arquivo 137. Conteúdo: Anexo do Teatro, nível 3,80, planta de acabamento, nível superior. Desenhista: Márcio. Data: 10/05/1976. Fonte: ARPDF.

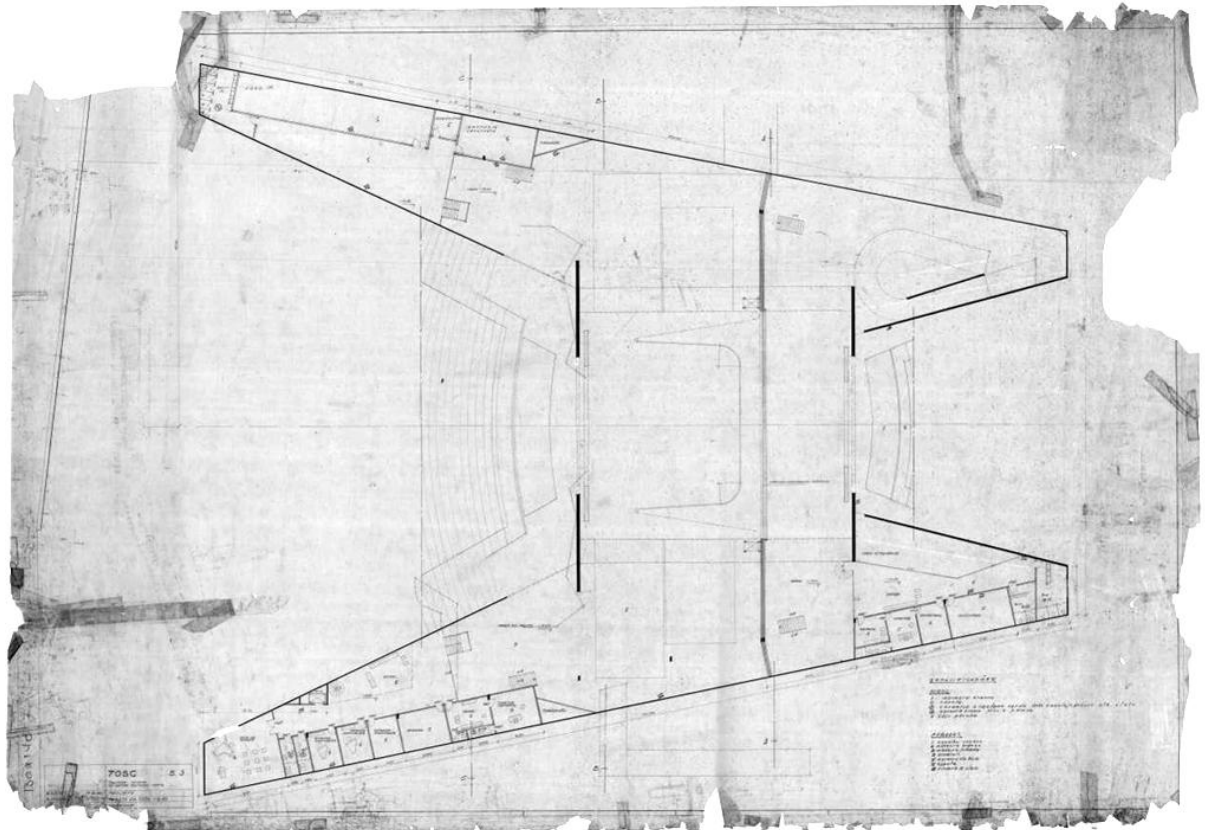


Fig. 224 - Planta Baixa - Subsolo 2 (1960). Carimbo: Teatros Oficiais no Setor Cultural Norte, TOSC, 5.3. Conteúdo: Planta da cota -6,40. Data: 09/03/1960. Fonte: ARPDF.

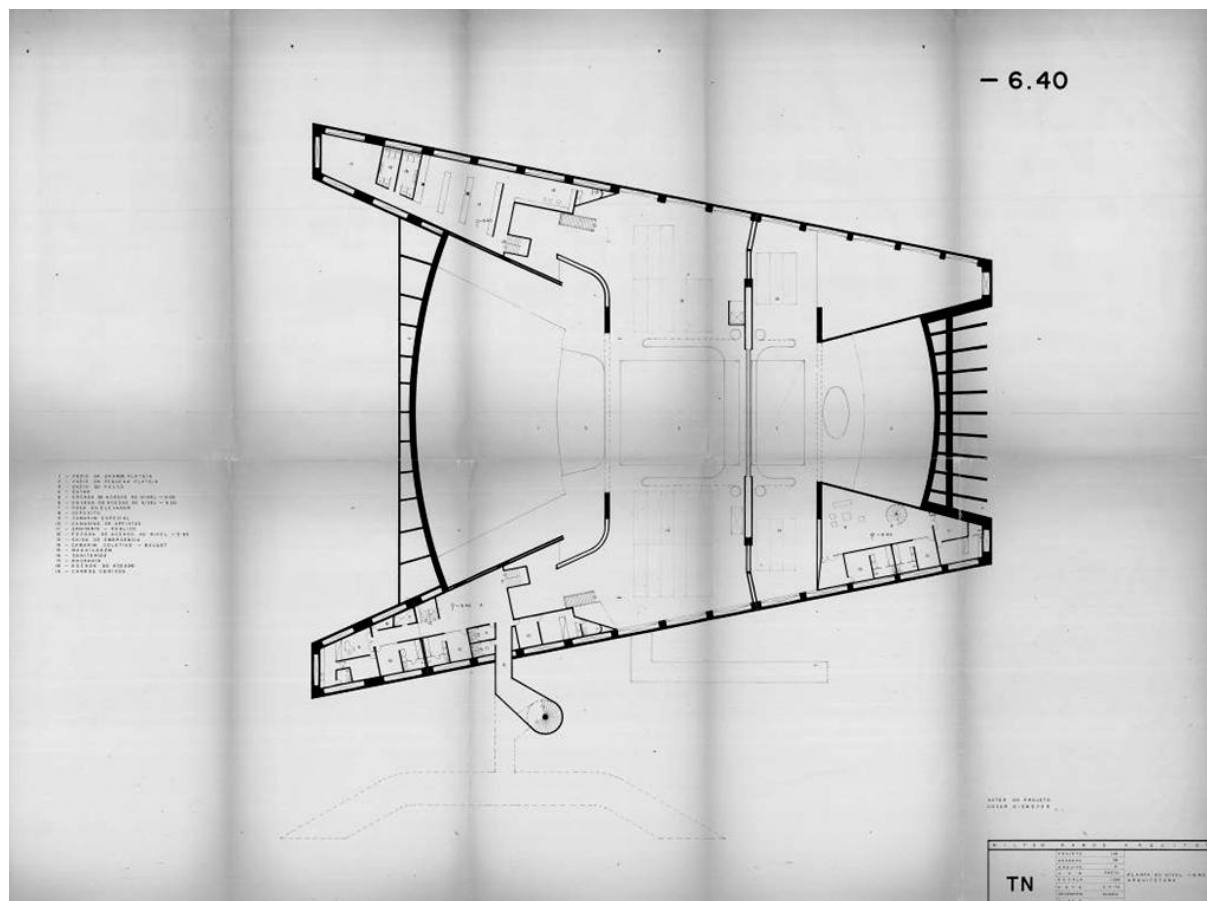


Fig. 225 - Planta Baixa - Subsolo 2 (1976). Autor do projeto: Oscar Niemeyer. Carimbo: Milton Ramos Arquiteto, Projeto 100, Desenho 39, Arquivo 6. Conteúdo: Planta do nível -6,40. Desenhista: Zoroastro. Data: 03/11/1975. Fonte: ARPDF.

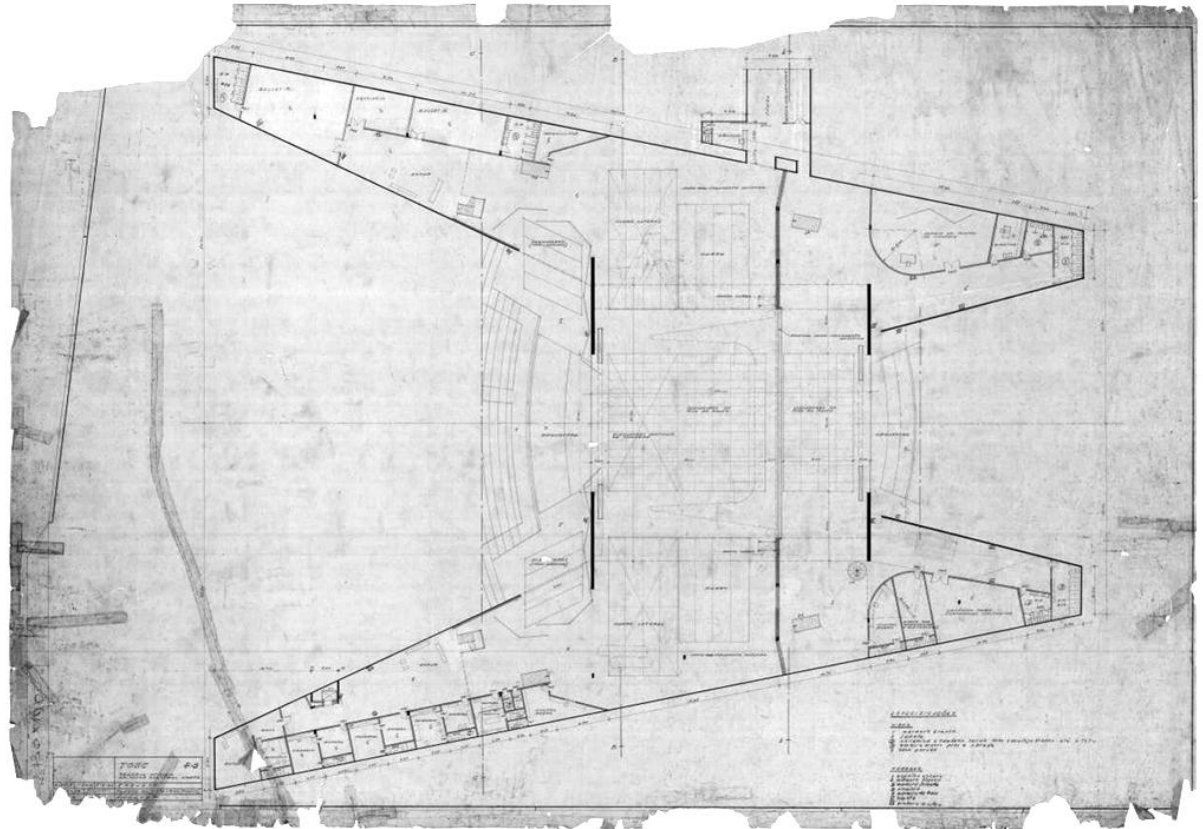


Fig. 226 - Planta Baixa - Subsolo 3 (1960). Carimbo: Teatros Oficiais no Setor Cultural Norte, TOSC, 4.3. Conteúdo: Planta da cota -9,00. Data: 07/06/1960. Fonte: ARPDF.

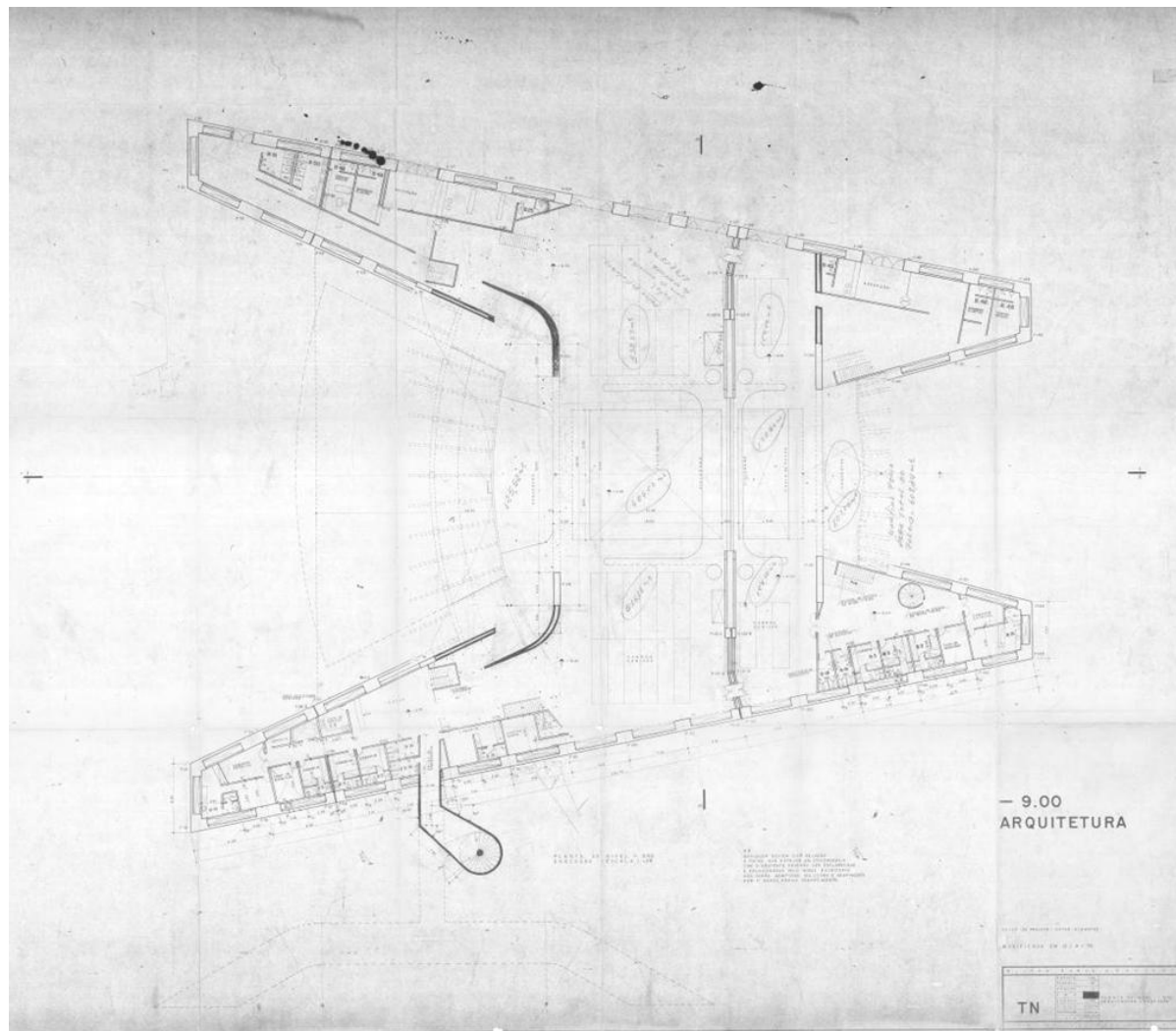


Fig. 227 - Planta Baixa - Subsolo 3 (1976). Autor do projeto: Oscar Niemeyer. Carimbo: Milton Ramos Arquiteto, Projeto 100, Desenho 54, Arquivo 7. Conteúdo: Planta do nível -9,00. Desenhista: Zoroastro. Data: 03/11/1975, modificada em 12/04/1976. Fonte: ARPDF.

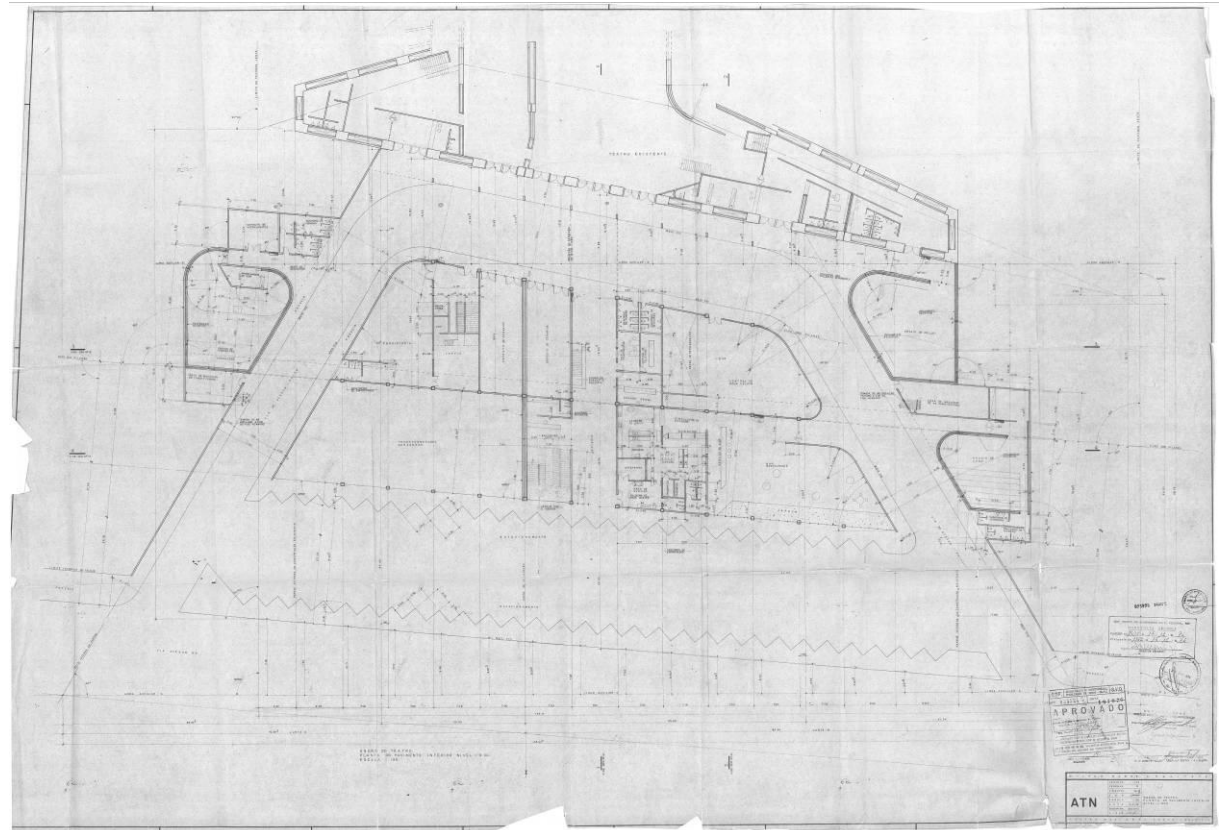


Fig. 228 - Planta Baixa Anexo - Subsolo 3 (1976). Autor do projeto: Oscar Niemeyer. Carimbo: Milton Ramos Arquiteto, Projeto 104, Desenho 10, Arquivo 137A. Conteúdo: Anexo, planta do pavimento inferior, nível -9,00. Desenhista: Zoroastro. Data: 10/05/1976. Fonte: ARPDF.

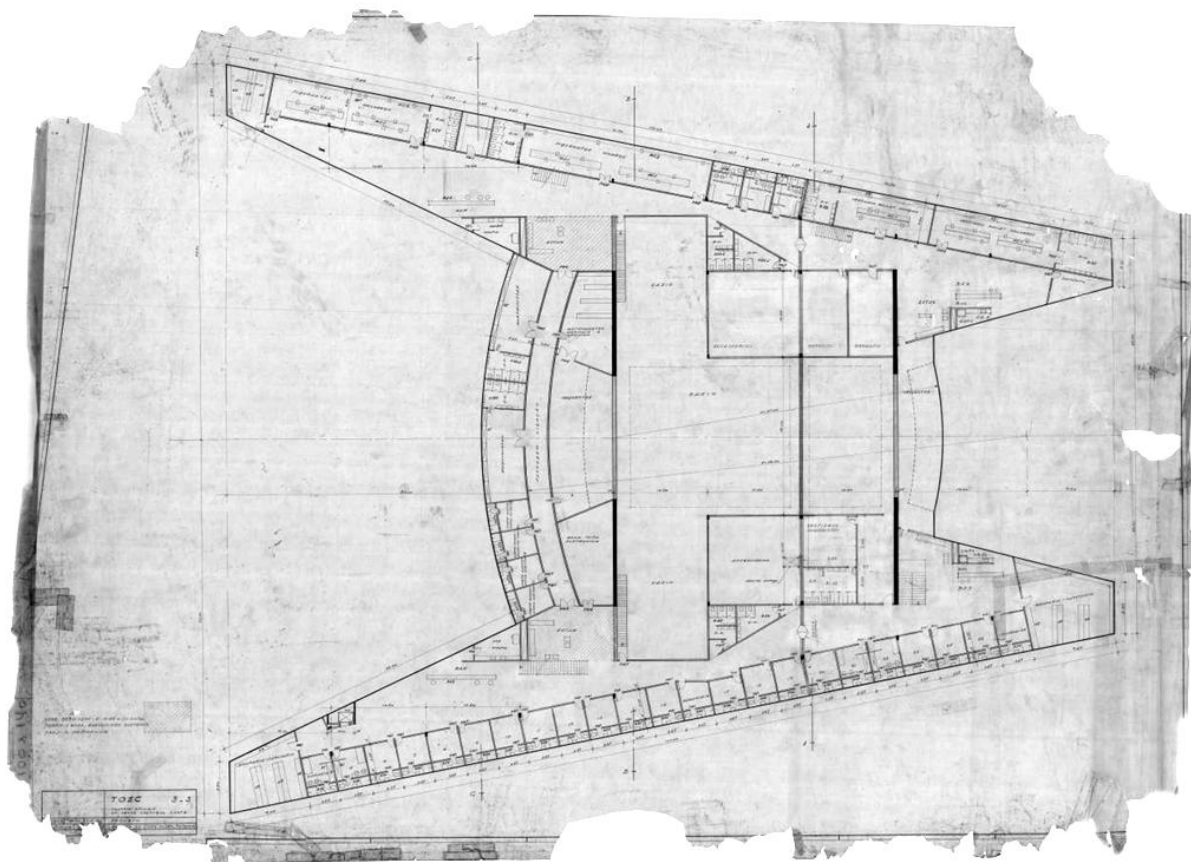


Fig. 229 - Planta Baixa - Subsolo 4 (1960). Carimbo: Teatros Oficiais no Setor Cultural Norte, TOSC, 5.3. Conteúdo: Planta da cota -13,80. Data: 03/03/1960. Fonte: ARPDF.

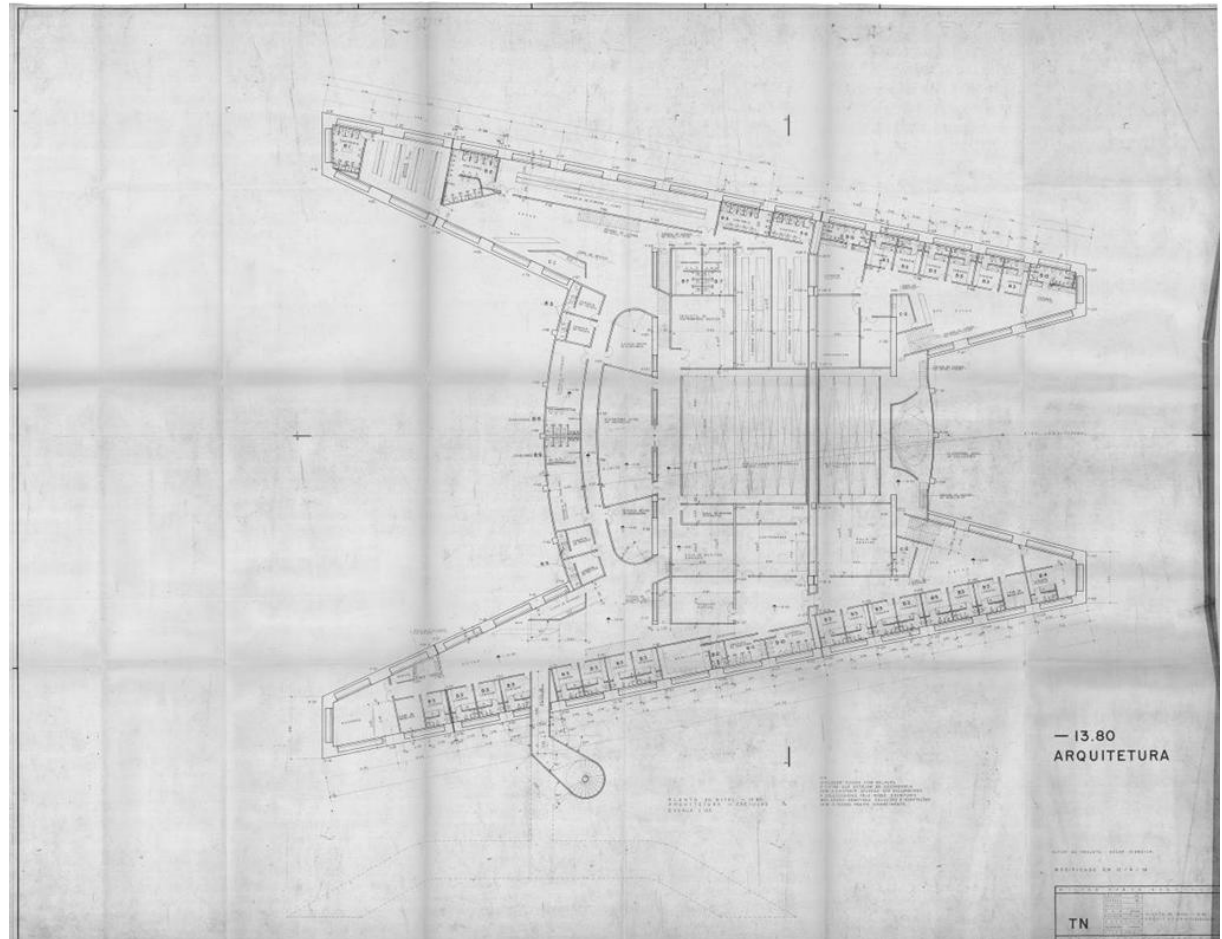


Fig. 230 - Planta Baixa - Subsolo 4 (1976). Autor do projeto: Oscar Niemeyer. Carimbo: Milton Ramos Arquiteto, Projeto 100, Desenho 53, Arquivo 7. Conteúdo: Planta do nível -13,80. Desenhista: Zoroastro. Data: 03/11/1975, modificada em 12/04/1976. Fonte: ARPDF.

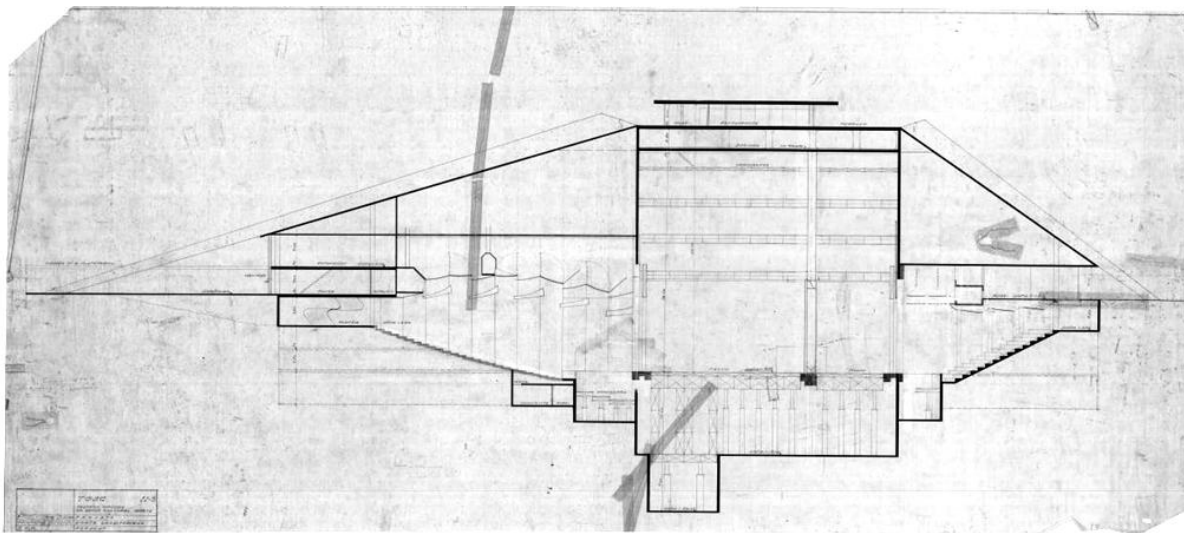


Fig. 231 - Corte Longitudinal (1960). Carimbo: Teatros Oficiais no Setor Cultural Norte, TOSC, 11.3. Conteúdo: Corte Longitudinal. Data: 07/03/1960. Fonte: ARPDF.

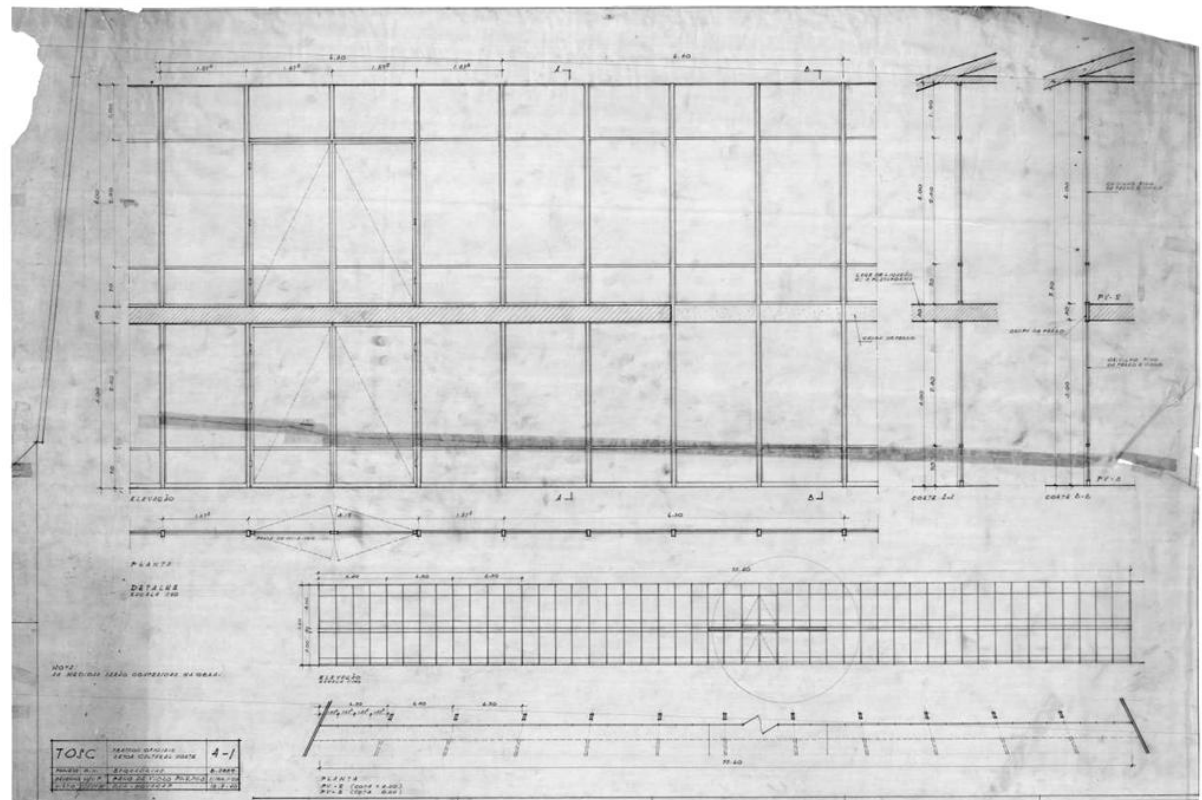


Fig. 232 - Corte Longitudinal/ Detalhe Esquadrias (1960). Carimbo: Teatros Oficiais no Setor Cultural Norte, TOIC, 4.1. Conteúdo: Pano de vidro. Data: 18/07/60. Fonte: ARPFD.

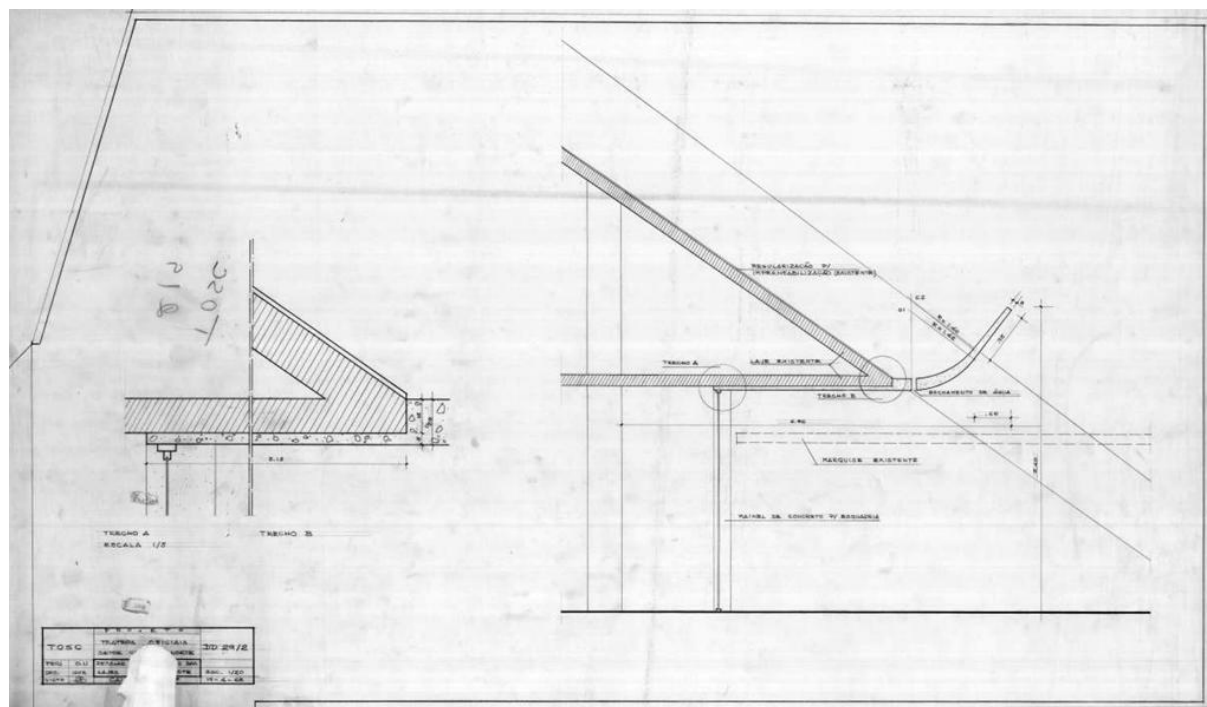


Fig. 233 - Corte Longitudinal/Detail (1968). Carimbo: Teatros Oficiais no Setor Cultural Norte, TOSC, DD 29.2. Conteúdo: Detalhe da laje na fachada leste. Desenho: Igor. Data: 19/04/1968. Fonte: ARPDF.

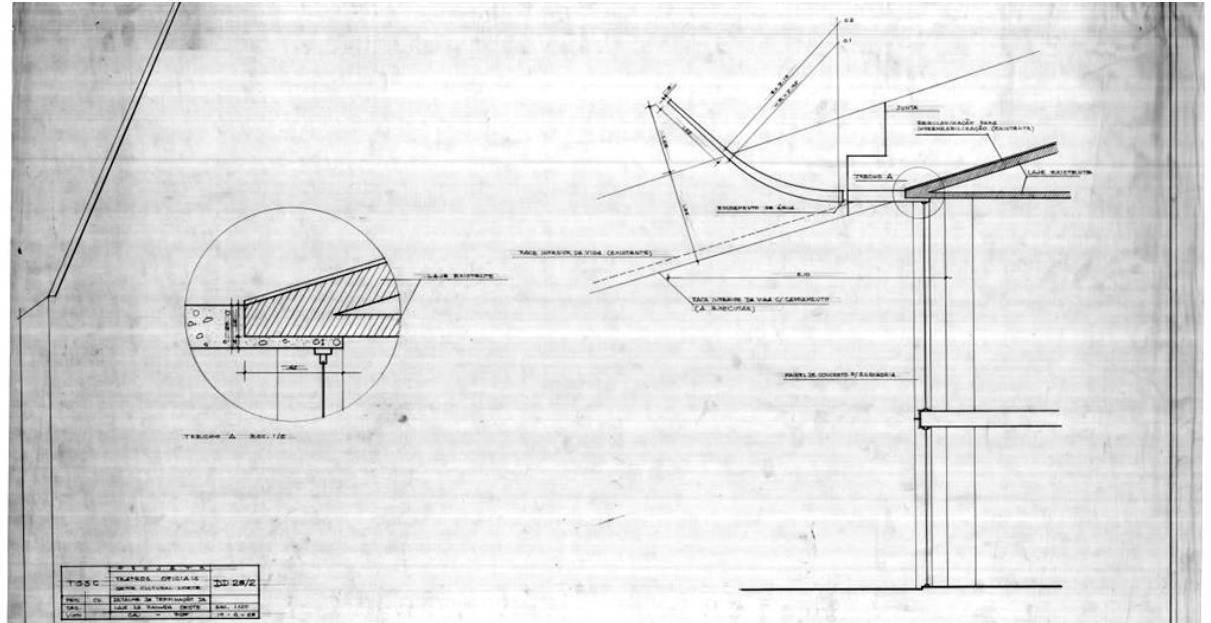


Fig. 234 - Corte Longitudinal/Detail (1968). Carimbo: Teatros Oficiais no Setor Cultural Norte, TOSC, DD 28.2. Conteúdo: Detalhe da laje na fachada oeste. Desenho: Igor. Data: 19/04/1968. Fonte: ARPDF.

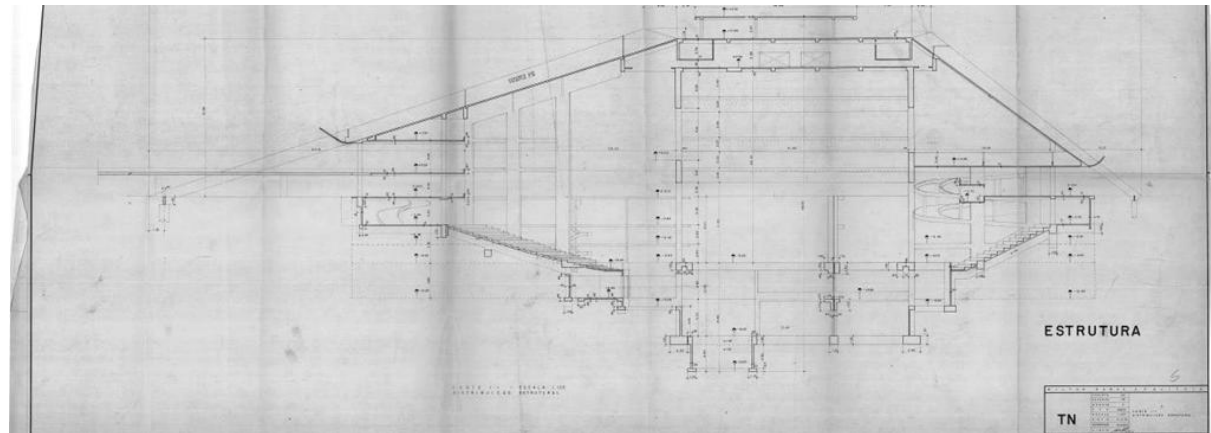


Fig. 235 - Corte Longitudinal (1975). Carimbo: Milton Ramos Arquiteto, Projeto 100, Desenho 32, Arquivo 5. Conteúdo: Corte I-I, distribuição estrutural. Desenhista: Zoroastro. Data: 03/11/1975. Fonte: ARPDF.

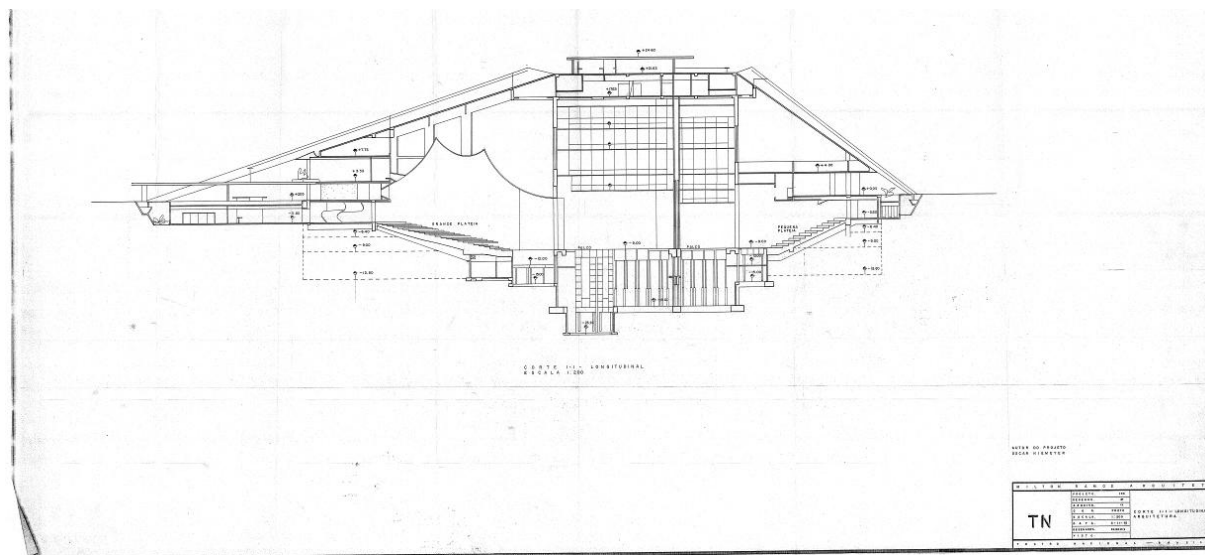


Fig. 236 - Corte Longitudinal (1975). Carimbo: Milton Ramos Arquiteto, Projeto 100, Desenho 47, Arquivo 7. Conteúdo: Corte I-I Longitudinal, arquitetura. Desenhista: Zoroastro. Data: 03/11/1975. Fonte: ARPDF.

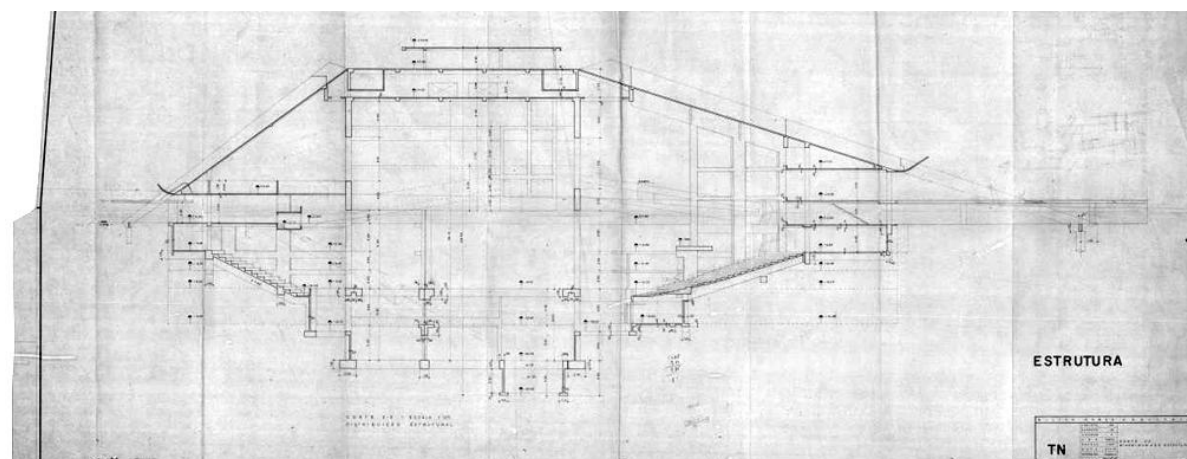


Fig. 237 - Corte Longitudinal Estrutura (1975). Carimbo: Milton Ramos Arquiteto, Projeto 100, Desenho 33, Arquivo 5. Conteúdo: Corte 2-2, distribuição estrutural. Desenhista: Zoroastro. Data: 03/11/1975. Fonte: ARPDF.

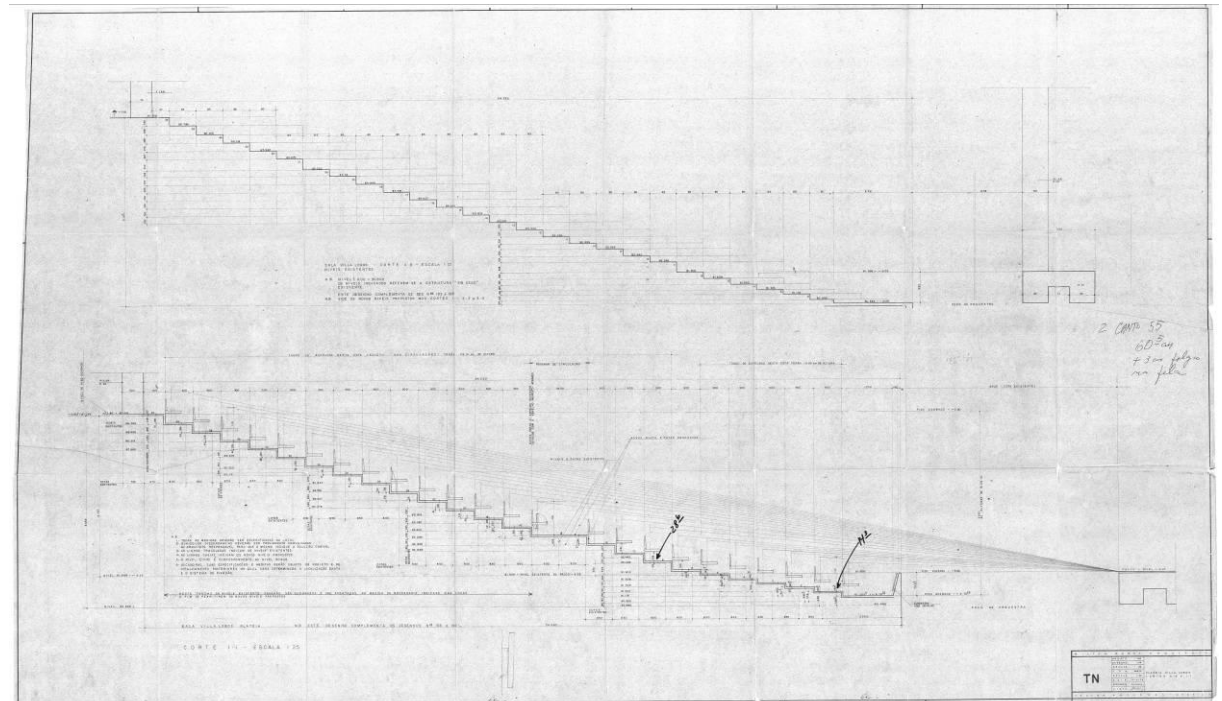


Fig. 238 - Corte Longitudinal/Detailhe plateia (1976). Carimbo: Milton Ramos Arquiteto, Projeto 100, Desenho 194, Arquivo 22. Conteúdo: Plateia Villa-Lobos, cortes A-A e I-I. Desenhista: Zoroastro. Data: 17/05/1976. Fonte: ARPDF.

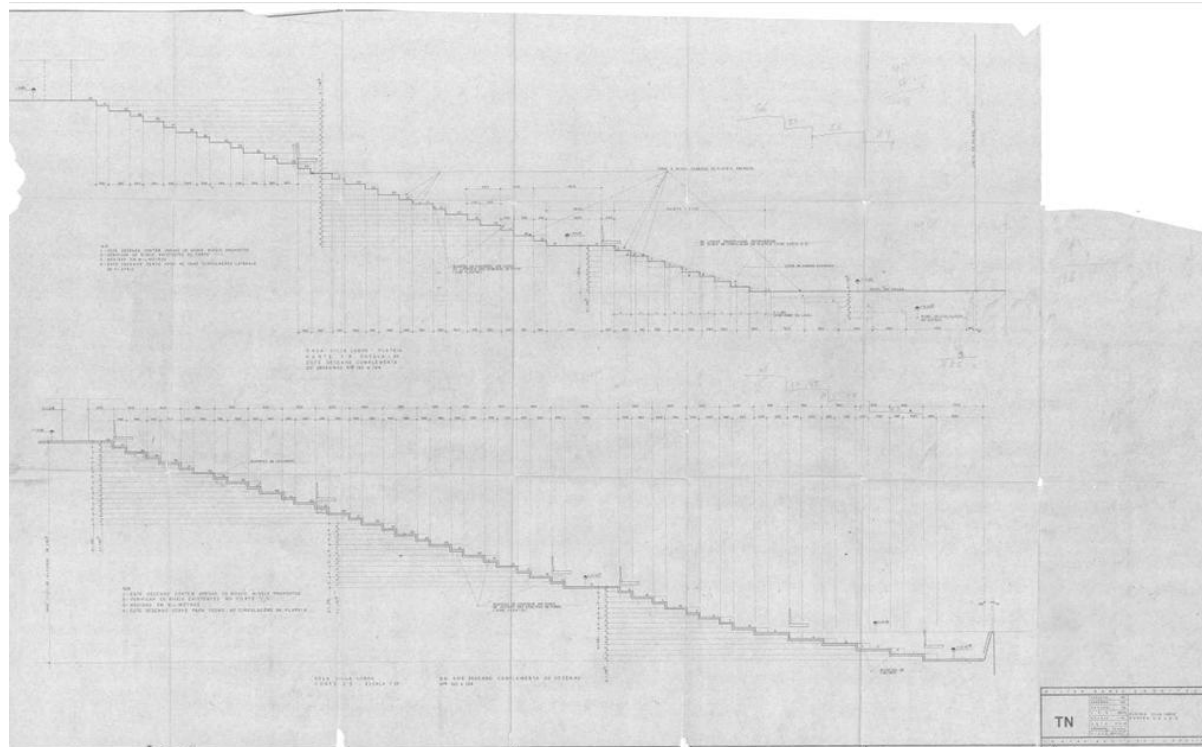


Fig. 239 - Corte Longitudinal/Detalhe plateia (1976). Carimbo: Milton Ramos Arquiteto, Projeto 100, Desenho 195, Arquivo 22. Conteúdo: Plateia Villa-Lobos, cortes 2-2 e 3-3. Desenhista: Zoroastro. Data: 17/05/1976. Fonte: ARPFD.

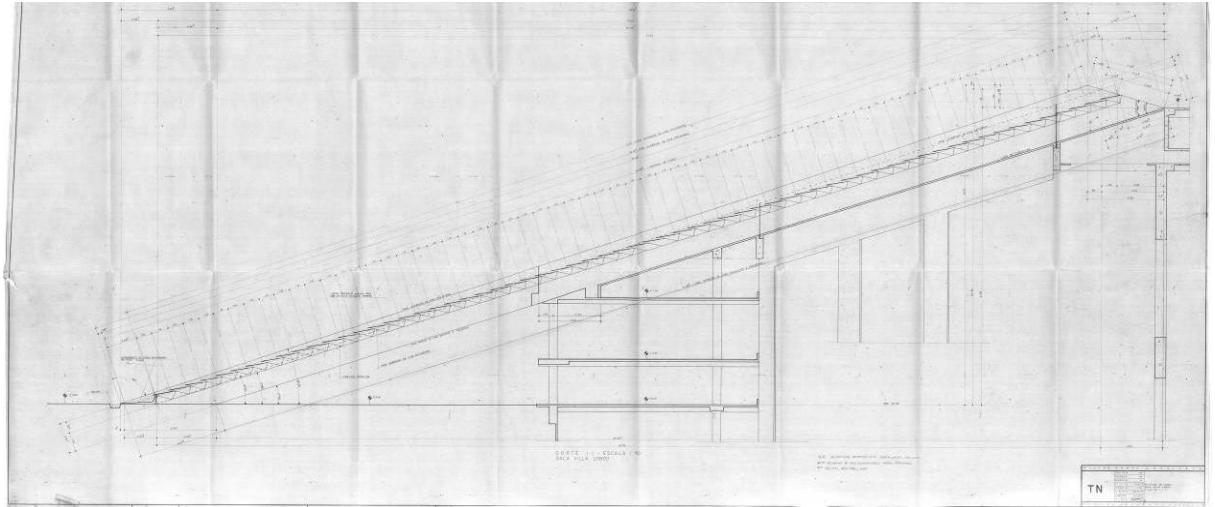


Fig. 240 - Corte Longitudinal/Detalhe *Foyer* (1977). Carimbo: Milton Ramos Arquiteto, Projeto 100, Desenho 341, Arquivo 37. Conteúdo: Fachada de Vidro, Sala Villa-Lobos, corte I-I. Desenhista: Zoroastro. Data: 26/04/1977. Fonte: ARPDF.

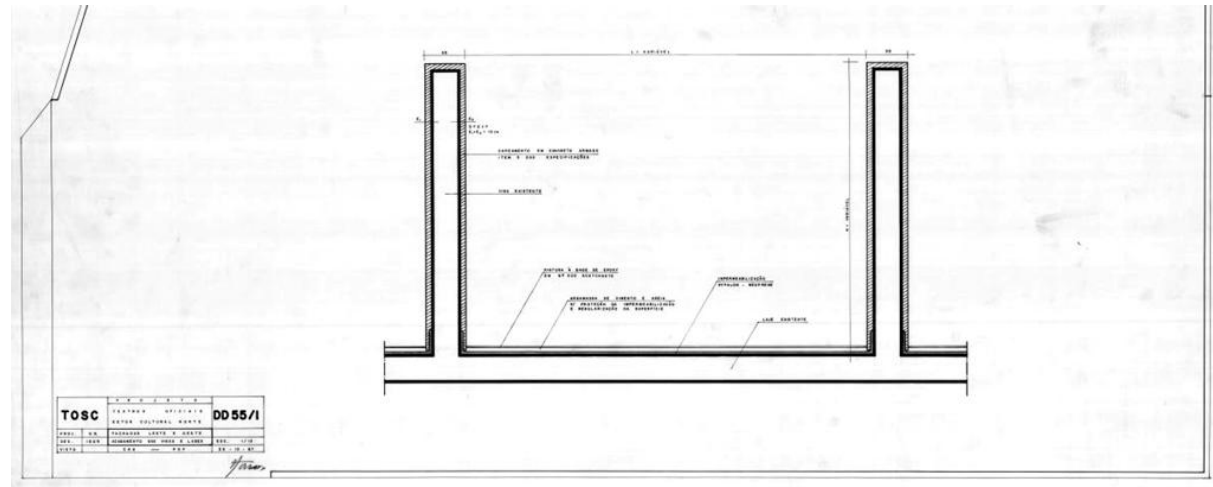


Fig. 241 - Corte Transversal/Detalhe (1967). Carimbo: Teatros Oficiais no Setor Cultural Norte, TOSC, DD 55/1. Conteúdo: Fachadas leste e oeste, acabamento das vigas e Lajes. Desenho: Igor. Data: 25/10/1967. Fonte: ARPDF.

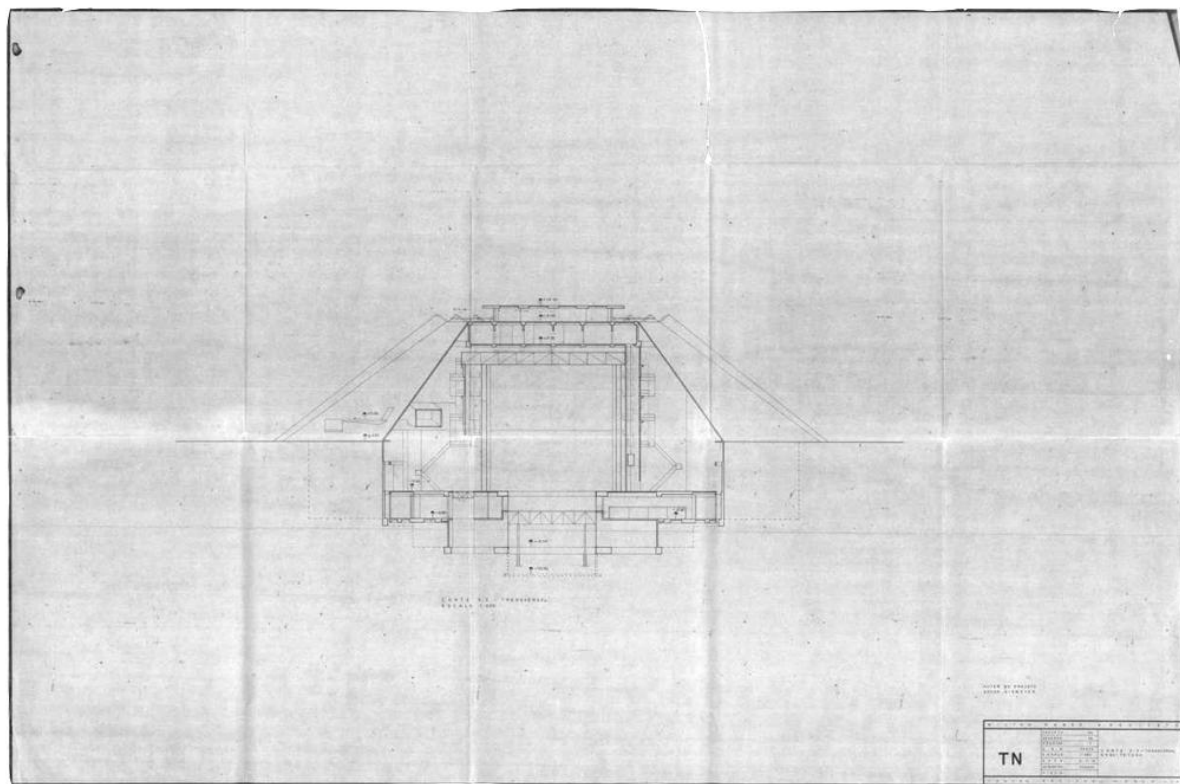


Fig. 242 - Corte Transversal (1975). Autor do projeto: Oscar Niemeyer. Carimbo: Milton Ramos Arquiteto, Projeto 100, Desenho 49, Arquivo 7. Conteúdo: Corte 3-3, transversal, arquitetura. Desenhista: Zoroastro. Data: 03/11/1975. Fonte: ARPDP.

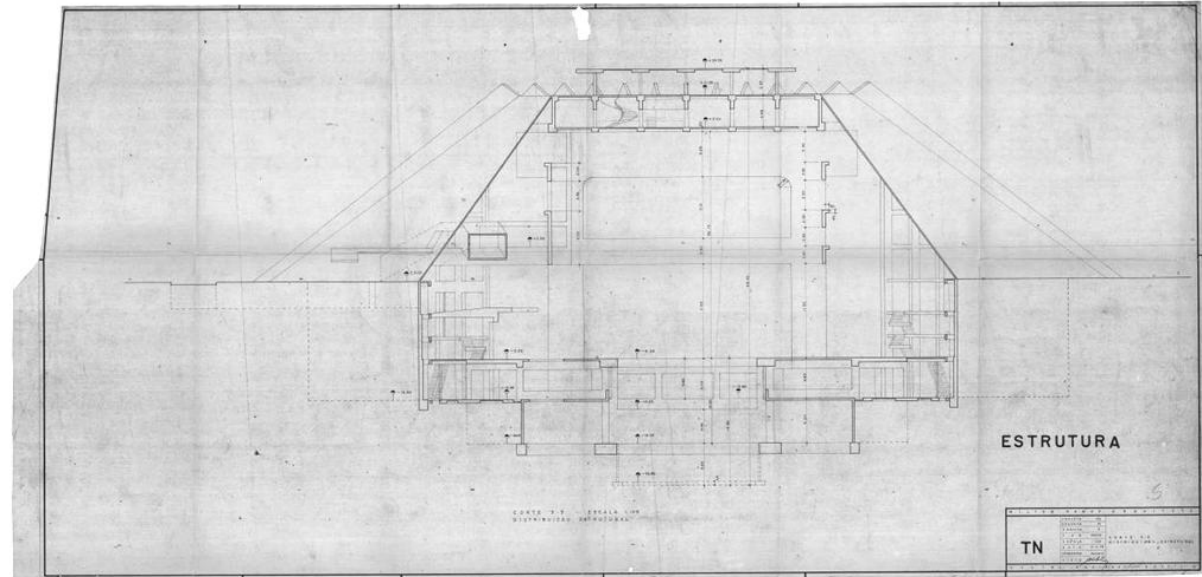


Fig. 243 - Corte Transversal Estrutura (1975). Carimbo: Milton Ramos Arquiteto, Projeto 100, Desenho 33, Arquivo 5. Conteúdo: Corte 2-2, distribuição estrutural. Desenhista: Zoroastro. Data: 03/11/1975. Fonte: ARPDF.

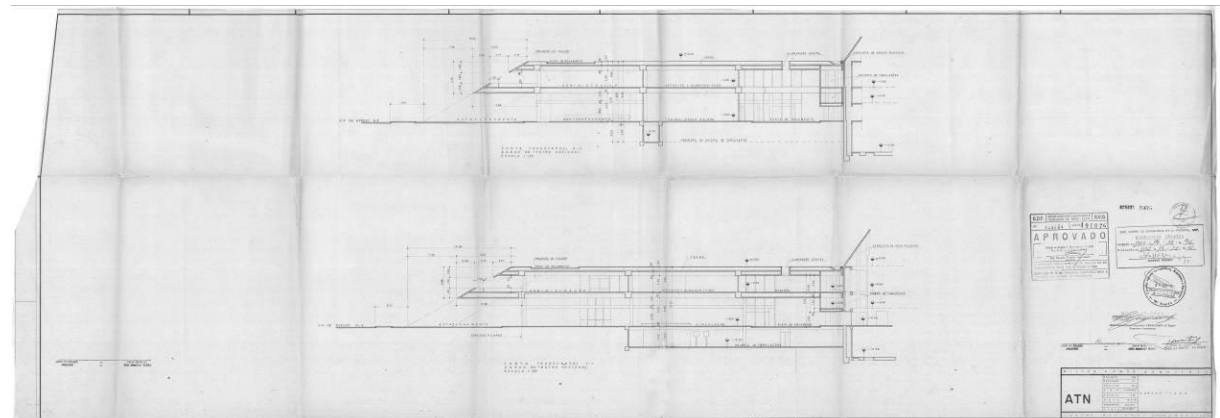


Fig. 244 - Corte Transversal Anexo (1976). Autor do projeto: Oscar Niemeyer. Carimbo: Milton Ramos Arquiteto, Projeto 104, Desenho 12, Arquivo 137. Conteúdo: Cortes I-I e 2-2, distribuição estrutural. Desenhista: Zoroastro. Data: 10/05/1976. Fonte: ARPDF.

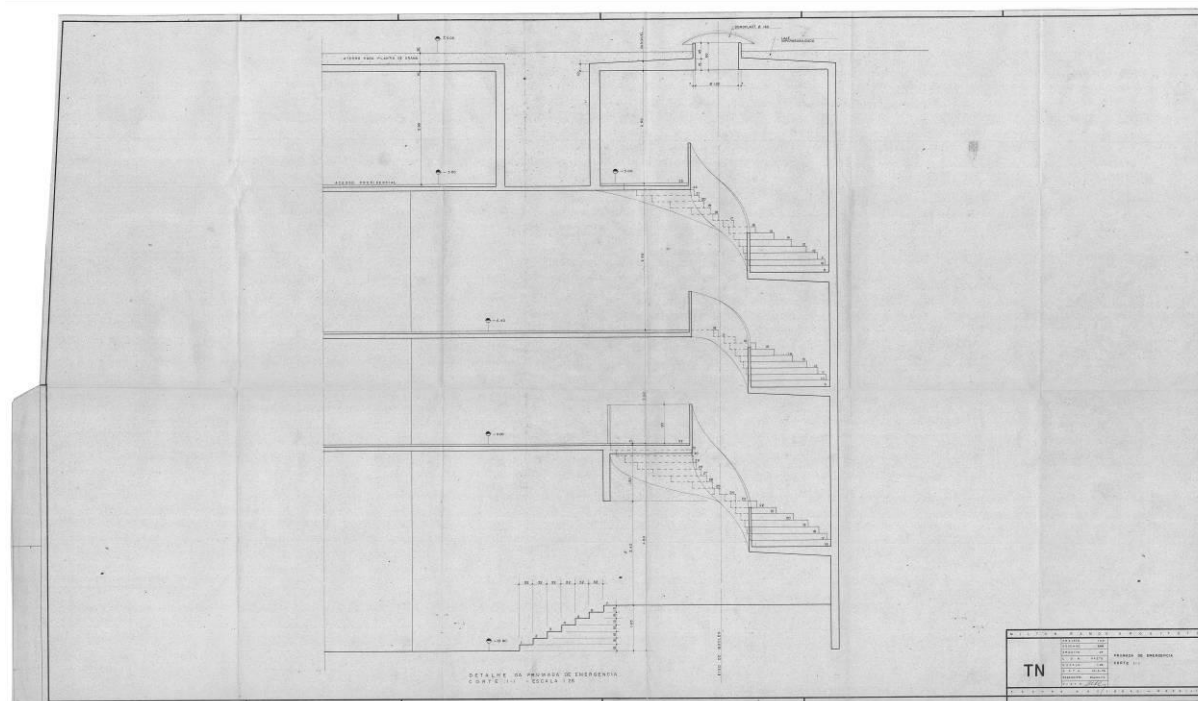


Fig. 245 - Corte Transversal saída de emergência (1976). Carimbo: Milton Ramos Arquiteto, Projeto 100, Arquivo 24. Conteúdo: Prumada de emergência. Desenhista: Zoroastro. Data: 10/06/1976. Fonte: ARPDF.

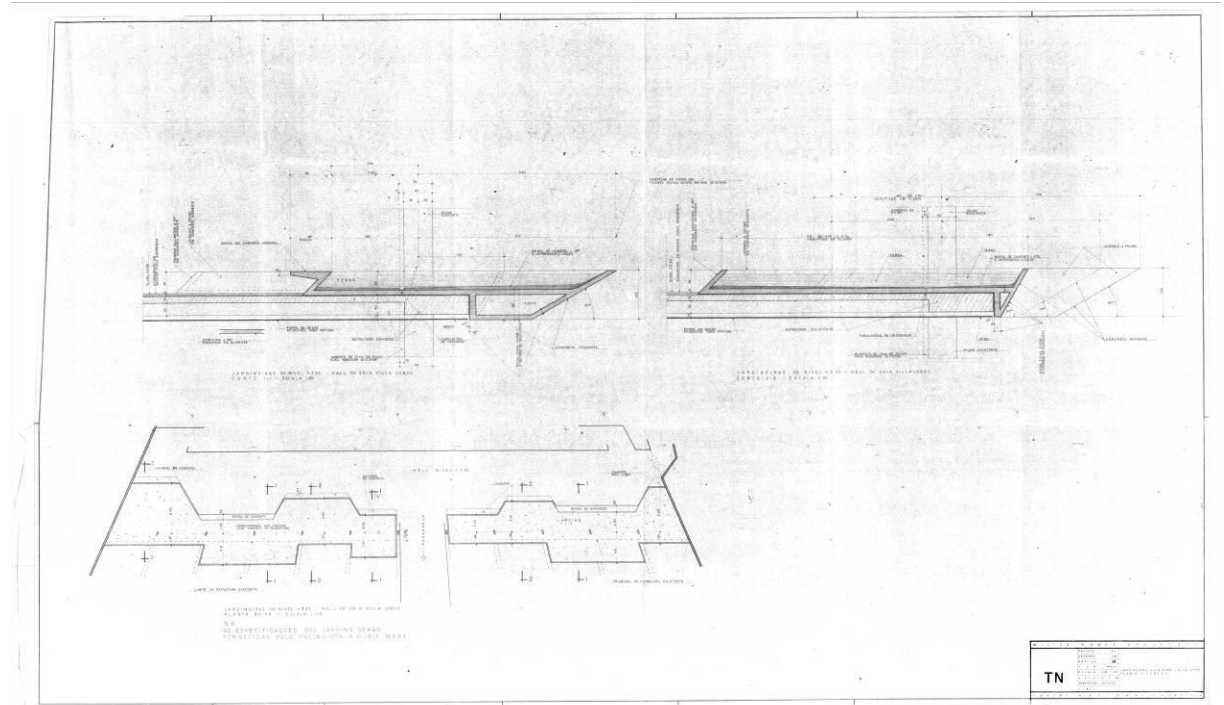


Fig. 246 - Detalhe Jardineiras (1976). Carimbo: Milton Ramos Arquiteto, Projeto 100, Desenho 209, Arquivo 24. Conteúdo: Jardineiras suspensas, nível +3,35, Plantas e cortes. Especificações pelo paisagista Burle Marx. Desenhista: Zoroastro. Data: 17/05/1976. Fonte: ARPDF.

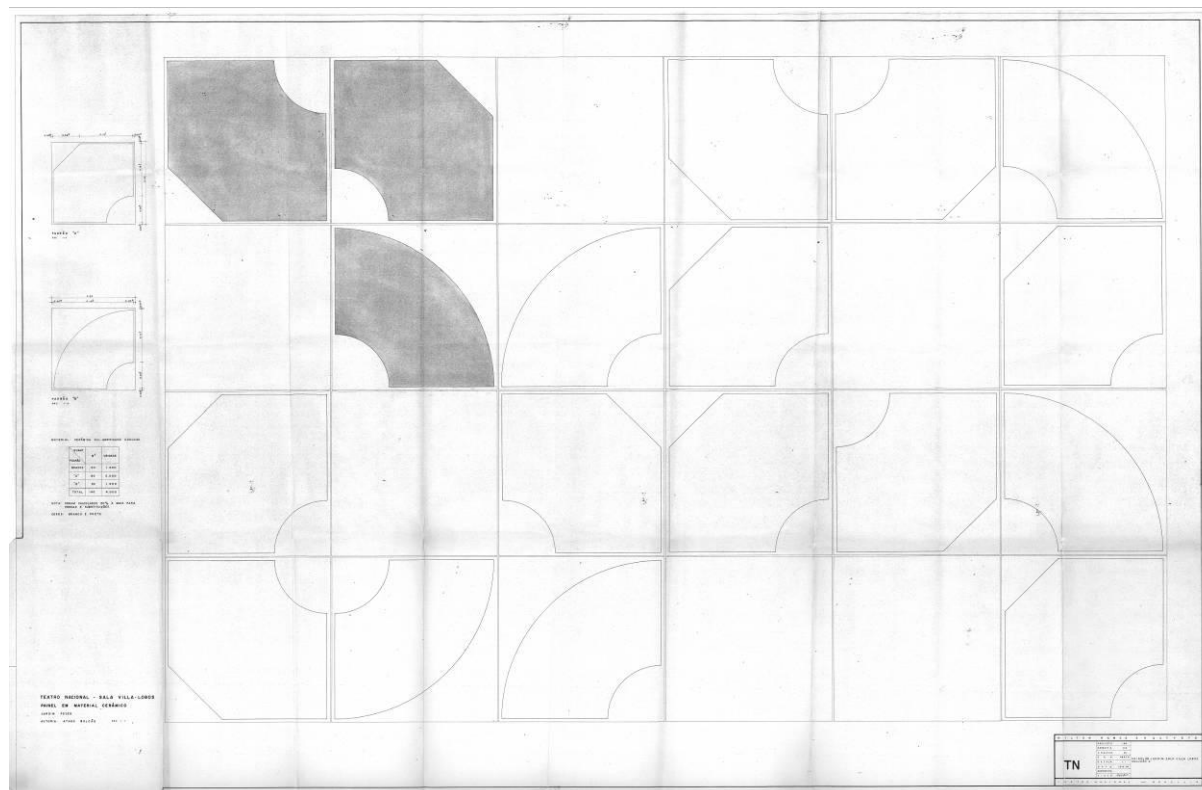


Fig. 247 - Painel Artístico do *Foyer* da Sala Villa-Lobos (1976). Autor do projeto: Athos Bulcão. Carimbo: Milton Ramos Arquiteto, Projeto 104, Desenho 212, Arquivo 24. Conteúdo: Painel do jardim, Sala Villa-Lobos, solução 2. Des.: Zoroastro. Data: 10/06/1976. Fonte: ARPDF.

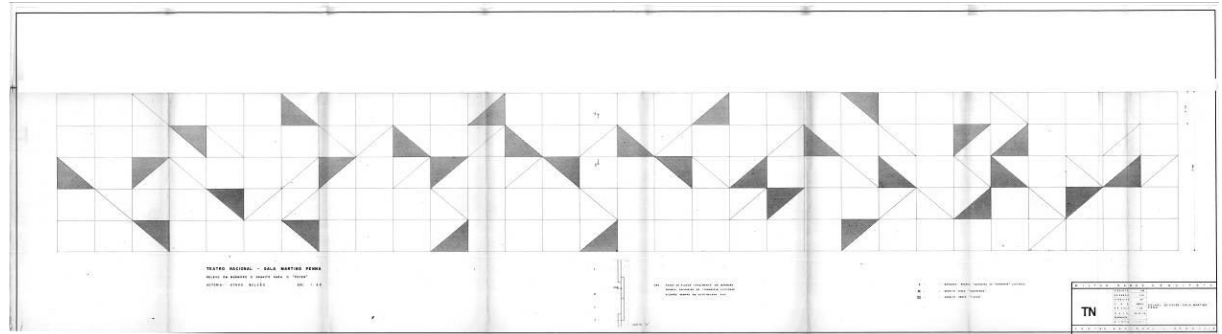


Fig. 248 - Painel Artístico do Foyer da Sala Martins Pena (1976). Autor do projeto: Athos Bulcão. Carimbo: Milton Ramos Arquiteto, Projeto 100, Desenho 210, Arquivo 24. Conteúdo: Painel do foyer, Sala Martins Pena. Des.: Zoroastro. Data: 10/06/1976. Fonte: ARPDF.

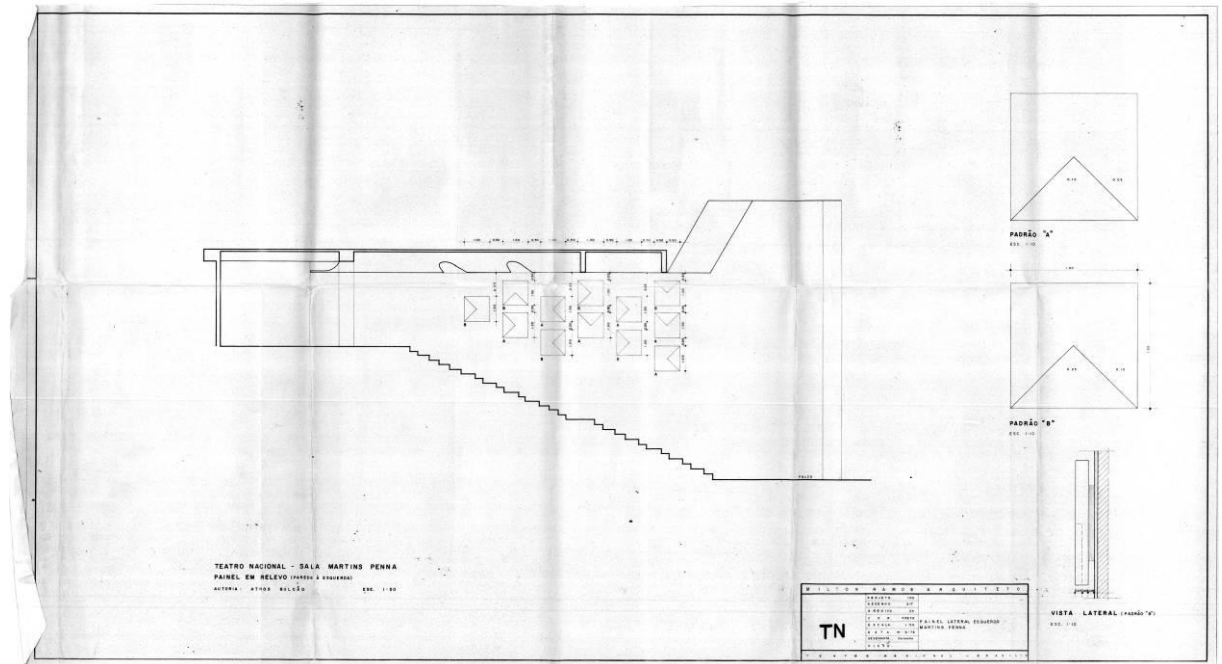


Fig. 249 - Painel Artístico da Sala Martins Pena (1976). Autor do projeto: Athos Bulcão. Carimbo: Milton Ramos Arquiteto, Projeto 100, Desenho 217, Arquivo 24. Conteúdo: Painel lateral esquerdo, Sala Martins Pena. Des.: Zoroastro. Data: 14/06/1976. Fonte: ARPDF.

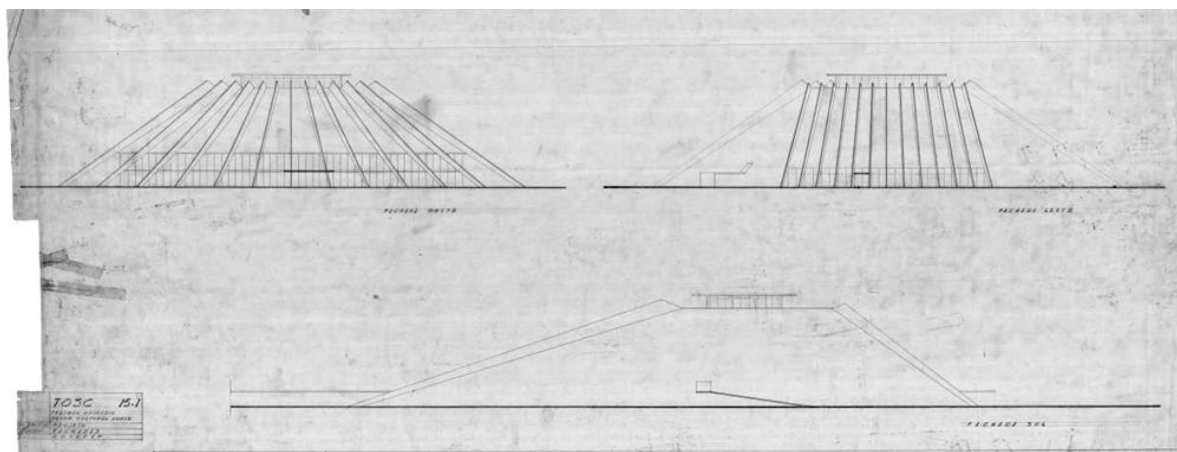


Fig. 250 - Fachadas Oeste, Leste e Sul (1960). Carimbo: Teatros Oficiais no Setor Cultural Norte, TOSC, 15.1, NOVACAP. Conteúdo: Fachadas. Data: 14/06/1960. Fonte: ARPDF.

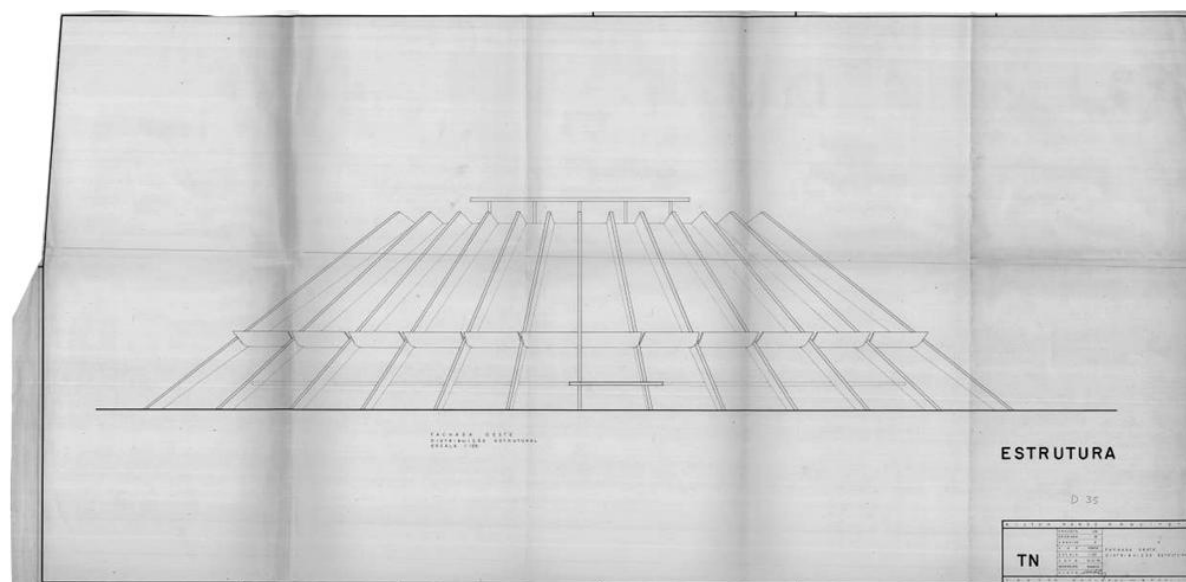


Fig. 251 - Fachada Oeste (1975). Carimbo: Milton Ramos Arquiteto, Projeto 100, Desenho 35, Arquivo 5. Conteúdo: Fachada oeste, distribuição estrutural. Desenhista: Zoroastro. Data: 03/11/1975. Fonte: ARPDF.

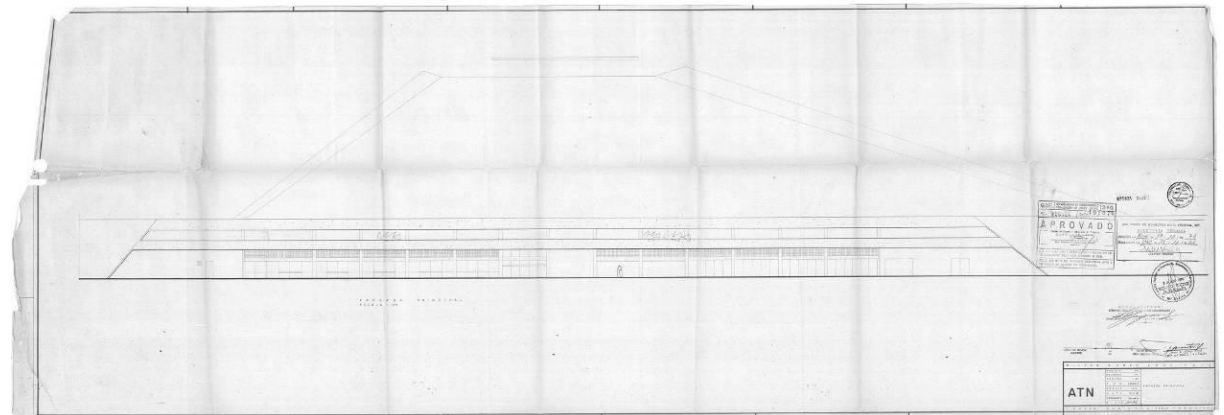


Fig. 252 - Fachada Norte (1976). Autor do projeto: Oscar Niemeyer. Carimbo: Milton Ramos Arquiteto, Projeto 104, Desenho 14, Arquivo 137. Conteúdo: Fachada Principal. Desenhista: Zoroastro. Data: 10/05/1976. Fonte: ARPDF.

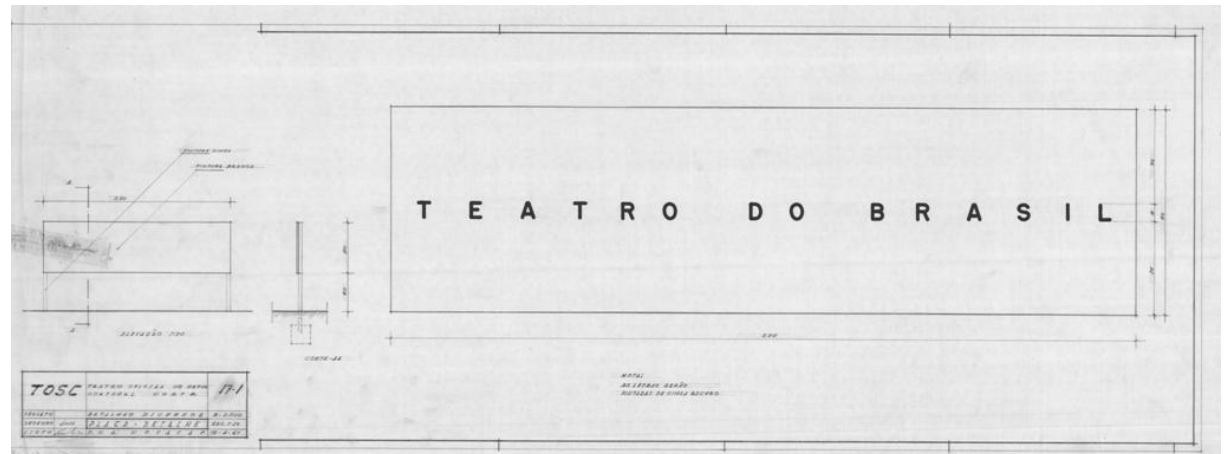


Fig. 253 - Placa/Detalhe (1961). Carimbo: Teatros Oficiais no Setor Cultural Norte, TOSC, 17.1. Detalhes diversos, Placa detalhe. Data: 19/04/1961. Fonte: ARPDF.

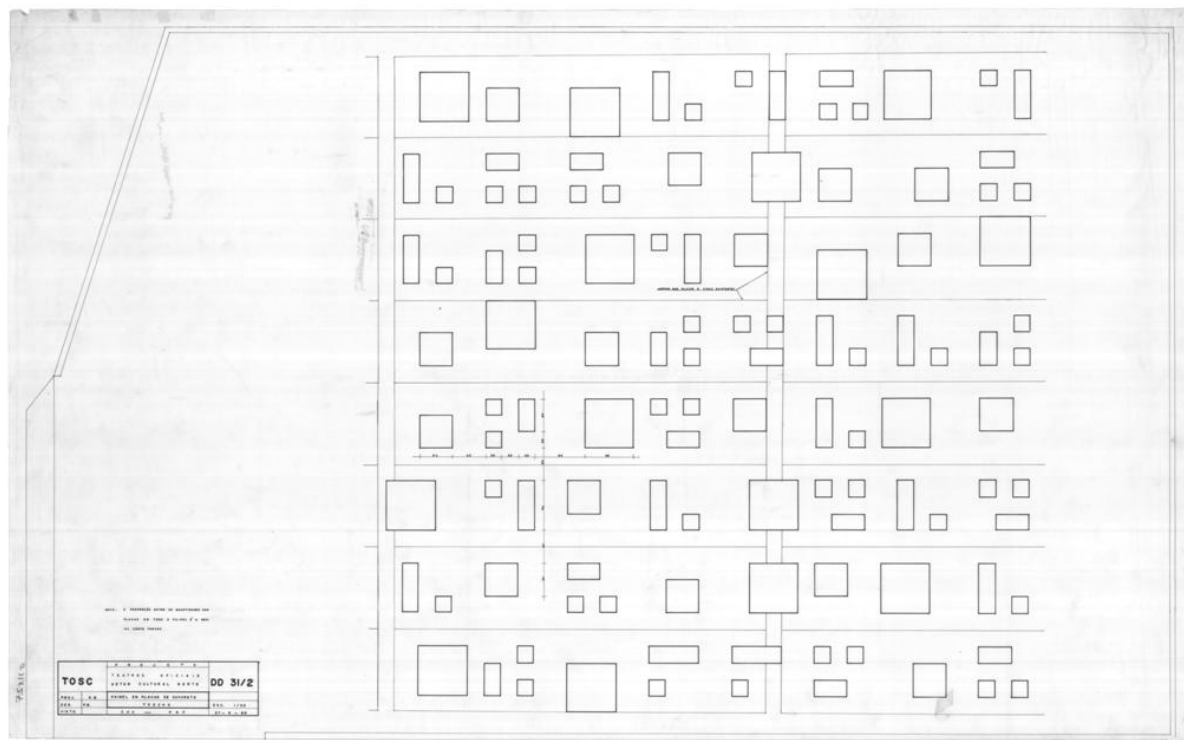


Fig. 254 - Painel em Placas de Concreto (1966). Autor: A.B. Carimbo: Teatros Oficiais no Setor Cultural Norte, TOSC, DD 31/2. Desenhista: F.B. Data: 27/06/1966. Fonte: ARPDP.

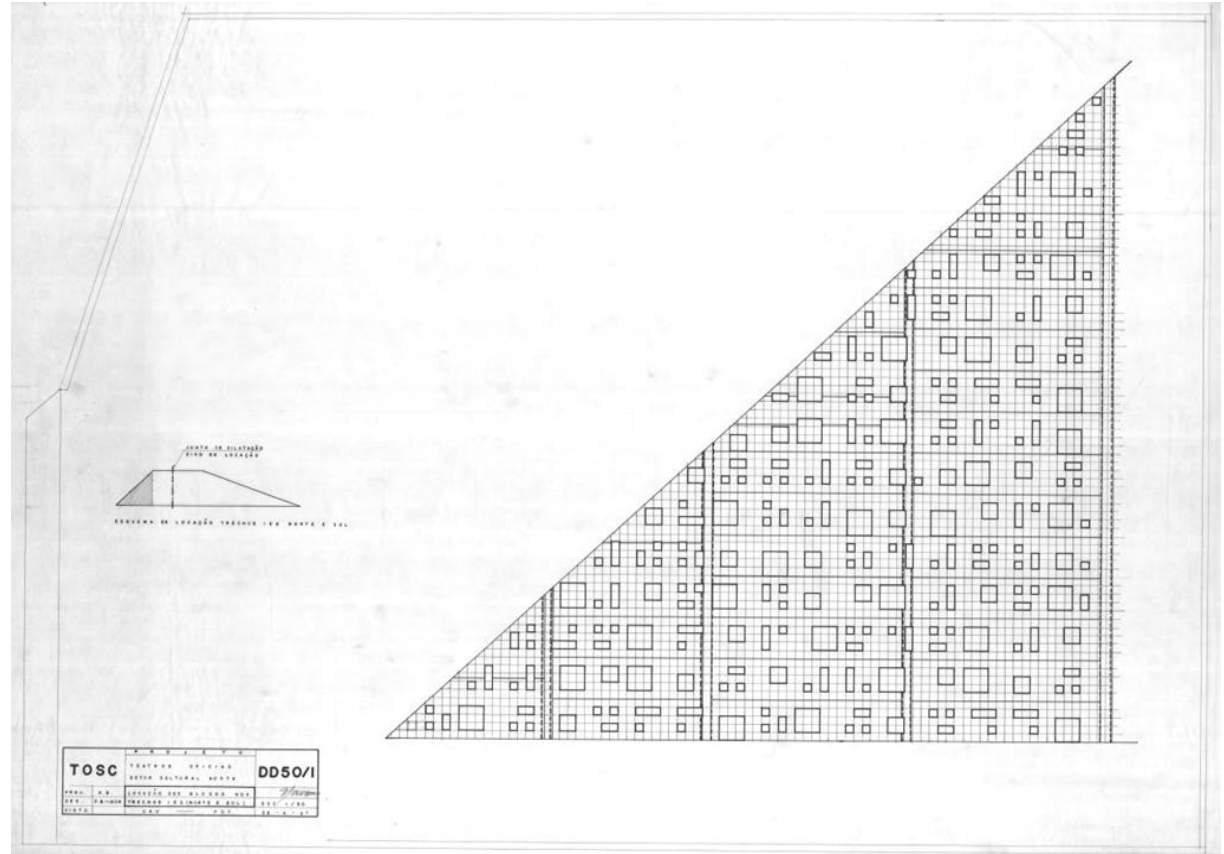


Fig. 255 - Locação dos blocos nos trechos 1 e 2, norte e sul (1967). Autor: A.B. Carimbo: Teatros Oficiais no Setor Cultural Norte, TOSC, DD 50/11. Desenhista: F.B. - Igor. Data: 28/04/1967. Fonte: ARPDF.

Anexo III – Correspondências

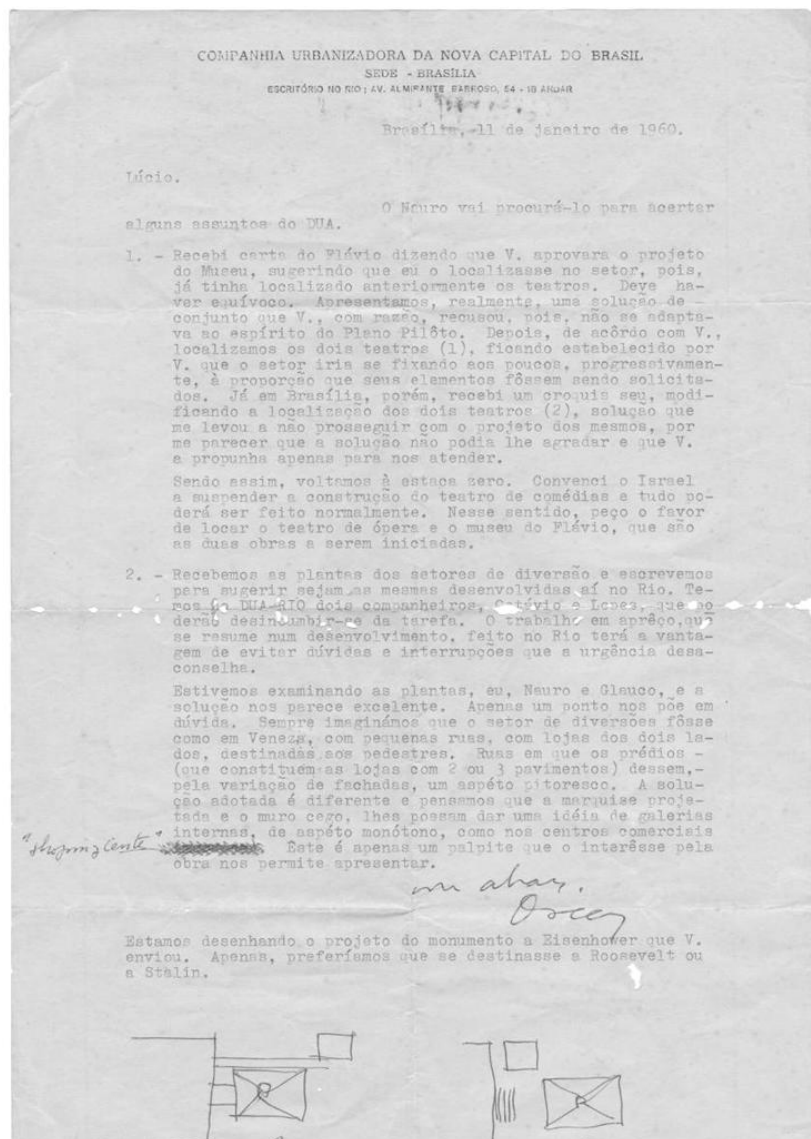


Fig. 256 - De Oscar Niemeyer a Lucio Costa, 11/017/1960. Fonte: Acervo Maria Elisa Costa.

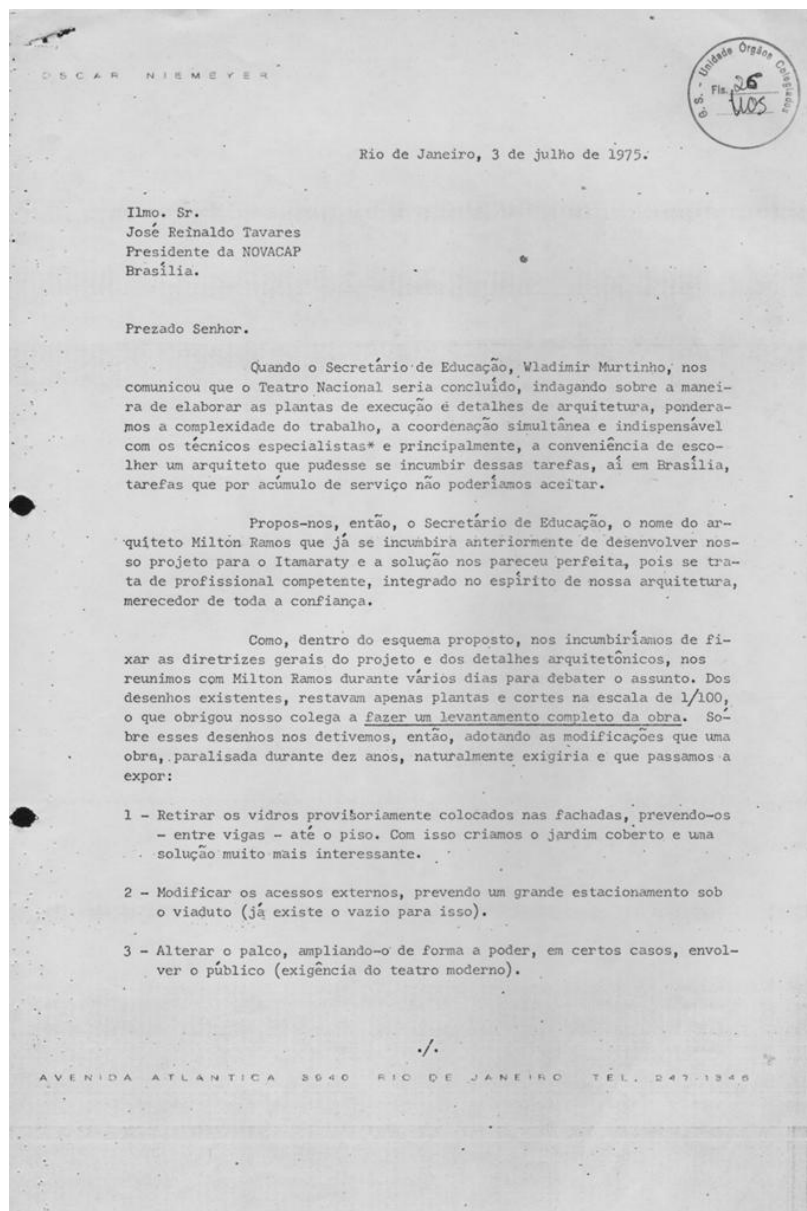


Fig. 257 - De Oscar Niemeyer a NOVACAP, 03/07/1975. Fonte: ARPDF.

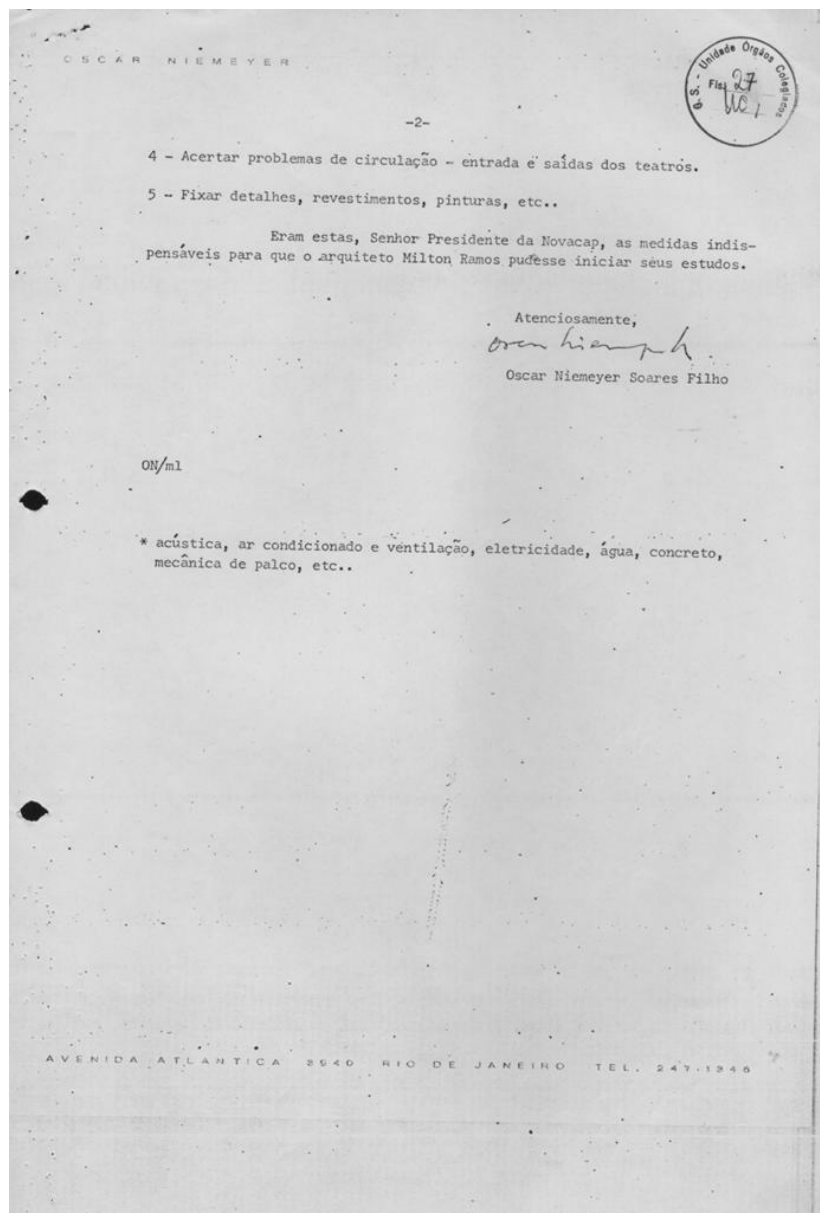


Fig. 258 - De Oscar Niemeyer a NOVACAP, 03/07/1975. Fonte: ARPDF.

Anexo IV – Depoimento do arquiteto e urbanista Aleixo Anderson Furtado, professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília desde 1976, ao ser entrevistado pelo Arquiteto Eduardo Oliveira Soares, com a participação do professor Reinaldo Guedes Machado, também da FAU/UnB, em 3 de outubro de 2013, no interior do próprio Teatro Nacional Cláudio Santoro

Ainda estudante do 4º semestre da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília comecei, em 1966, a trabalhar no escritório do arquiteto Milton Ramos, participando ativamente do desenvolvimento e detalhamento de vários projetos de arquitetura, começando pelo Palácio do Itamaraty e respectivo edifício anexo. Os projetos preliminares foram elaborados pelo arquiteto Oscar Niemeyer, transformados em projetos executivos pelo arquiteto Milton Ramos e, só então, construídos na Esplanada dos Ministérios da Nova Capital Federal. Participei, ainda, entre outros projetos do Milton Ramos, do desenvolvimento e detalhamento da sede do Instituto Histórico e Geográfico de Brasília, do Iate Clube, do Clube da Aeronáutica e da Igreja e Capela do Soldado construída para o Exército, no Setor Militar Urbano.

Em 1970 graduei-me arquiteto e urbanista pela FAU/UnB e, em seguida, montei escritório próprio de arquitetura numa sala da 3ª etapa do edifício comercial Conjunto Nacional Brasília com os colegas recém-formados Salviano Guimarães Borges e Antonio Carlos Moraes de Castro. Salviano veio a ser administrador de Planaltina e deputado distrital. Moraes de Castro foi presidente do Instituto de Arquitetos do Brasil – IAB/DF e presidente da Federação Pan-americana de Arquitetos – FAAPA. Mesmo com o escritório funcionando, não me desvinculei dos trabalhos com o arquiteto Milton Ramos, que tornou-se meu grande amigo. Segui com o desenvolvimento dos projetos de Oscar Niemeyer, razões pelas quais, em meados dos anos 1970, fui convidado a participar do desenvolvimento e detalhamento do que viria a ser o projeto definitivo do Teatro Nacional de Brasília, posteriormente denominado Teatro Nacional Cláudio Santoro. No mesmo período participei ainda da reformulação do Cine Brasília, projeto original de Niemeyer, localizado na Entrequadra 107/108 sul, então transformado em “cine de arte” para receber a programação do *Festival de Brasília do Cinema Brasileiro*, que alcançava importância nacional.

O arcabouço estrutural do Teatro Nacional fora concluído em meados dos anos de 1960, restando inacabado o edifício por quase duas décadas. Houve uma “inauguração” provisória, apenas com a monumental estrutura construída, funcionando precariamente durante o período inicial de 15 anos. A plateia, do que viria a ser a Sala Villa-Lobos, era constituída

de uma grande arquibancada com dezenas de degraus de concreto armado, sem pavimentação de piso e sem cadeiras, com espaço para até 1.000 espectadores sentados diretamente no cimento frio. O palco era constituído de um tablado de madeira sobre o qual se encenavam peças teatrais e apresentavam-se artistas cênicos, músicos e cantores vindos do Rio de Janeiro ou de São Paulo.

À guisa de curiosidade, lembro que, naquele palco de madeira, aconteceram vários jogos das finais do campeonato local de voleibol, dos quais participei efetivamente como atleta. Passei pela experiência de jogar vôlei na minha época de estudante dentro desse espaço. Nem imaginava que viria a trabalhar no desenvolvimento do prédio. Ainda não existia o Ginásio Nilson Nelson. Os campeonatos regulares eram realizados no ginásio do Colégio Santo Antônio ou em clubes esportivos existentes na orla do Lago Paranoá, já as finais ocorriam no palco da Villa-Lobos, sobre o tablado. Vale lembrar que, dentro do canteiro de obras, cercado por tapumes de madeira, funcionou provisoriamente o Instituto dos Arquitetos do Brasil – o IAB/DF, logo que fundado, onde ainda estudante assisti aulas e palestras de professores e arquitetos visitantes, sob a coordenação do saudoso Mestre Edgard Albuquerque Graeff.

A complementação e a finalização do Teatro Nacional Cláudio Santoro, no fim da década de 1970, ficou a cargo do arquiteto sênior Milton Ramos,

autor e coordenador do projeto de reformulação, com a minha participação como arquiteto júnior. Inicialmente fizemos um minucioso e programado levantamento do que já estava construído, buscamos encontrar desenhos originais tanto na Novacap como com os autores do cálculo estrutural, sem que tenhamos conseguido montar um conjunto completo de desenhos originais. Os levantamentos e medições “in loco” nos possibilitaram reelaborar os projetos de arquitetura, os detalhes das formas do cálculo estrutural e tomar conhecimento das instalações elétricas e hidrossanitárias existentes, o que nos permitiu montar um conjunto de desenhos para, então, iniciarmos a elaboração de um programa de necessidades e a proposição dos detalhes de arquitetura e de construção do interior e do exterior do Teatro.

No início desta retomada do projeto e das obras do Teatro, Oscar Niemeyer encontrava-se no exterior, vindo a acompanhar mais efetivamente o que estava sendo feito após termos produzido grande quantidade de desenhos, já com alguns serviços externos de limpeza, preparação do canteiro de obras e alguns trabalhos de alvenaria interna em execução. Oscar vinha a Brasília uma ou duas vezes por mês, passava uma semana, voltava a cada 15/30 dias para o acompanhamento dos trabalhos. Nas passagens pelo escritório, avaliava as propostas e detalhes internos e externos, alguns apresentados em pequenas maquetes físicas, elaboradas com madeira balsa, pequenas peças metálicas ou de plástico,

com lâminas transparentes que imitavam vidro. Oscar analisava nas maquetes e nos desenhos os vários detalhes, propunha aqui e ali alguma alteração, aprovando em geral todas as propostas de detalhamento. Normalmente ele aceitava as ideias do Milton Ramos, um arquiteto extraordinário, detalhista, íntegro, competente, e que já havia trabalhado com ele também na construção do Palácio do Itamaraty.

A maquete da volumetria externa do Teatro, com as inclinações e com todas as vigas em diagonal, tinha cerca de 40x80 cm de base, e uns 25 cm de altura, o que permitia a colocação de vários detalhes construtivos. Propusemos eliminar as marquises curvas de concreto tipo pestanas que existiam entre as vigas da fachada, na altura da cobertura do térreo, as quais, no nosso entendimento descaracterizavam a forma mais pura da pirâmide. Nesta maquete eu propus a colocação dos painéis de esquadrias sobrepostas de aço com grandes placas de vidros laminados e temperados, inovação para a época. Apresentei, de surpresa, nesta maquete, a proposta com as esquadrias sobrepostas de vidro cor bronze cobrindo as lajes inclinadas de concreto das fachadas, que antes eram pintadas de verde. Depois de algum tempo de posse dos desenhos, Niemeyer perguntou: "que esquadria que vocês colocaram aí?". O Milton comentou que havia gostado e disse que aquela ideia havia sido minha. Oscar aceitou e aprovou de imediato a ideia, afirmando ser a melhor solução e que as pestanas deveriam mesmo ser retiradas pois não faziam

parte do esboço original dele. Em seguida ele perguntou sobre o vidro e o Milton disse que já tinha pedido uma amostra para a empresa Santa Marina. Oscar falou então que eu diminuísse as aberturas horizontais entre as esquadrias e as inclinasse mais, para que se apresentassem visualmente como grandes painéis de vidro escuro inclinados nas fachadas, entre as grandes vigas de concreto aparente de cor cinza. Para mim foi um salto nas nuvens e uma satisfação pessoal indescritível para um jovem arquiteto determinado a aprender com aquelas feras.

Elaboramos e aprovamos os projetos arquitetônicos da reforma externa e interna do Teatro e participamos da coordenação dos demais projetos complementares de reforço do cálculo estrutural, dos novos projetos de instalações prediais e dos projetos especiais de acústica, elaborados pelo engenheiro paulista Igor Sresnewsky, considerado, à época, o melhor especialista em acústica do Brasil. Para os projetos cenográficos, referentes à boca de palco, às urdiduras, aos bastidores e camarins do teatro, às projeções e montagens cênicas, aos vários tipos de coreografias que possibilitassem até o acesso de animais de grande porte, trabalhamos com o consultor Aldo Calvo, um italiano radicado em São Paulo, também o melhor especialista em montagem das óperas mundialmente famosas.

O projeto previa uma parede móvel dividindo os palcos das Salas Villa-Lobos e Martins Pena. O Aldo Calvo era um defensor dessa ideia só que

não havia tecnologia utilizando-se macacos hidráulicos que suportasse essa parede de algumas toneladas. Foi o Igor quem fechou a questão, dizendo que não haveria condições para manter o isolamento acústico entre as salas com a parede divisória móvel. A parede inevitavelmente teria frestas por onde o som vazaria para a outra sala. Além disso, o palco realmente ficaria gigantesco, pois as plateias do Villa-Lobos e da Martins Penna estariam muito afastadas. Outro impedimento técnico foi referente ao elevador que não chega até o último nível de acesso ao restaurante localizado na cobertura do Teatro. Na época a execução da casa de máquinas superior era imprescindível, porém, o volume vertical da mesma não poderia ultrapassar a cobertura do próprio restaurante e ficar visível à distância, na parte superior do prédio, desproporcional à grandiosidade do tronco de pirâmide projetado por Oscar Niemeyer. Por isso o elevador vai somente até o penúltimo andar. A ideia era criar uma rampa suave de acesso ao restaurante mas que não foi executada, já nem lembro as razões.

Os espaços residuais foram descobertos aos poucos. A gente quebrava parede, ligava as lanternas e ia desbravando, abrindo buracos em alvenarias, testando a profundidade de buracos nos pisos, descobrindo o que tinha por trás ou por baixo, de forma a aproveitar os novos espaços descobertos. A Sala Alberto Nepomuceno é um desses espaços. Foram disponibilizadas várias salas não previstas no projeto original para

treinamento e/ou aquecimento dos artistas, para uso até durante o espetáculo ou nos intervalos entre os atos. Levamos uns 45 dias fazendo o levantamento do que havia sido construído, mas, na medida em que descobríamos os “novos” espaços, imediatamente passávamos a definir os usos, a detalhar e a especificar os materiais de instalações e de acabamentos. Trabalhávamos inclusive aos sábados e domingos, pois o prazo para a finalização do projeto fora fixado em 90 dias, prorrogáveis por mais 30 dias, prazo que cumprimos, literalmente à risca. O Milton desenhava muito bem e muito rápido. Nós dois desenhávamos matrizes a lápis em papel-manteiga, na escala adequada a cada detalhe e o único desenhista do escritório, o rapidíssimo Zoroastro, colocava o papel vegetal copiativo em cima das nossas matrizes e desenhava com tinta nanquim, normografava letra por letra de cada palavra e número por número de cada medida dada. Enquanto o Zorô colocava o nanquim naquela prancha nós “pulávamos” para outra prancheta para produzir novos detalhes. Os carimbos à direita das pranchas eram autocolantes, produzidos e normografados uma vez por semana para várias pranchas já terminadas. Hoje fico imaginando se parecíamos loucos robôs numa fábrica de desenhar. Falava-se pouco e produzia-se muito. Mas era bastante divertido.

No escritório, as ideias que iam surgindo já eram colocadas em maquetes, os desenhos e detalhes já eram definidos e realizados e o contato com as

empresas fornecedoras era imediato. Era o perfil do Milton, um arquiteto de projetos e de execução de obras também. E o Niemeyer tinha plena confiança no trabalho dele e um ótimo olho para avaliar as propostas. Acho que ele não tinha comentado sobre a maquete logo que chegou ao escritório porque estava processando a informação. Mas, depois daquele encontro, a nova solução da fachada ficou decidida e incorporada.

Em resumo, foram as seguintes, que eu me lembro de pronto, as principais propostas incorporadas com a nova reforma:

- 1) painéis volumétricos das fachadas norte e sul elaborados pelo mais importante artista plástico de Brasília, professor Athos Bulcão, meu mestre nas aulas do ICA/FAU – Instituto Central de Artes da Faculdade de Arquitetura da UnB;
- 2) painéis de aço e vidro das fachadas de acesso leste e oeste das salas Villa-Lobos e Martins Pena, as esquadrias verticais no nível do térreo e do subsolo na fachada leste da Sala Villa-Lobos e a esquadria de acesso à Sala Martins Pena, no térreo da fachada oeste;
- 3) estudo das curvas de visibilidade em ambas as salas de espetáculos, colocação de 1.000 lugares na Villa-Lobos e elevação do palco do Martins Pena com a finalidade de diminuir a inclinação da plateia, mesmo assim ainda bastante acentuada;

4) ampliação volumétrica e estrutural do camarote presidencial suspenso sobre a plateia do Villa-Lobos, pendurado em balanço na parede lateral sul do teatro. Com o reforço estrutural quase dobrou de tamanho, mais adequado, como volume, à escala do espaço existente;

5) desenho e execução dos painéis artísticos de autoria do artista plástico Athos Bulcão, os quais compõem as paredes de fundo dos *foyers* e as laterais internas das salas de espetáculos;

6) foi ideia do Milton criar as duas grandes escadas nas laterais sul e norte da Sala Villa-Lobos, inexistentes no projeto original. Projetadas e dimensionadas como saídas de emergência, de acordo com a quantidade de público e com o tempo necessário para a evacuação do prédio;

7) as cores das três salas, verde para a Villa-Lobos, marrom para a Martins Pena, e vermelha para a Sala Alberto Nepomuceno, também foram definidas pelo Milton;

8) aproveitamento funcional dos espaços “descobertos” durante o levantamento da situação existente originalmente, incluindo-se a hoje sala especial Alberto Nepomuceno;

9) com reforço estrutural projetamos jardineiras suspensas em balanço na ponta do mezanino, ampliando-o e rompendo com a linearidade original, dando uma graça com a vegetação implantada. Projetamos volumetrias

criativas para escadas e rampas internas do *foyer* e fizemos os desenhos de todos os jardins internos. As espécies vegetais foram definidas pelo nosso paisagista maior, Roberto Burle Marx, também autor do paisagismo externo;

10) detalhamento dos vários níveis de subsolos para compor a infraestrutura do teatro e criação do Anexo, projeto proposto por Milton Ramos e aprovado por Oscar Niemeyer, com a finalidade de ampliar a infraestrutura do Teatro, criar acessos e garagem privativas de autoridades e artistas, e acessos de serviços para máquinas, equipamentos e cenários;

11) vale ressaltar, em especial, a criação da sede da Secretaria de Cultura de Brasília, anexa ao Teatro Nacional, demanda do embaixador Wladimir Murcinho, então secretário de Estado de Educação e Cultura do Distrito Federal. O arquiteto Milton Ramos foi o autor do projeto de arquitetura para a implantação da Secretaria, decidindo pela localização e pelo programa de necessidades, tendo resolvido de forma primorosa a fachada lateral norte do Teatro, voltada para a via N 2, em nível bem abaixo dos acessos às salas de espetáculos, encontrando excelente solução para o problema dos desníveis, considerando que nada existia nesta lateral no projeto original. Oscar elogiou muito a solução dada por Milton Ramos.

É o que lembro neste momento, como mais uma contribuição à preservação da história da construção da Nova Capital Federal. Há muitos anos não circulava nos bastidores do Teatro Nacional e quando venho assistir a alguma peça nem lembro de que participei da construção de tudo isso.

Com os meus agradecimentos a você, meu caro colega Eduardo Soares. Desejo-lhe muito sucesso e parabênzo-o pela dissertação e pela escolha do tema, tão ligado a Brasília.

Fraterno abraço, Aleixo Furtado.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Fig. 1 - Rodoviária no cruzamento dos eixos 3
- Fig. 2 - Teatro Nacional Cláudio Santoro e imediações 5
- Fig. 3 - Teatro Nacional Cláudio Santoro 5
- Fig. 4 - A Esplanada dos Ministérios 5
- Fig. 5 - Bastidores do Teatro Nacional 14
- Fig. 6 - Bastidores do Teatro Nacional 14
- Fig. 7 - Planta Baixa do Teatro Nacional, nível -3.80m 15
- Fig. 8 - Teatro Brasília 23
- Fig. 9 - Centro de Brasília 27
- Fig. 10 - Esplanada dos Ministérios 30
- Fig. 11 - Brasília além do Plano Piloto 31
- Fig. 12 - Decoração para festa junina em uma superquadra 35
- Fig. 13 - Pose para foto no Ipê Amarelo 35
- Fig. 14 - Arte integrada à arquitetura 36
- Fig. 15 - Arte integrada à arquitetura 36

- Fig. 16 - Centro da cidade 37
- Fig. 17 - Fachada norte do TNCS 38
- Fig. 18 - Praça em frente ao Teatro Nacional 38
- Fig. 19 - Croqui com a localização do Teatro Nacional 40
- Fig. 20 - Dois cortes esquemáticos 41
- Fig. 21 - Corte esquemático transversal 41
- Fig. 22 - Acesso principal ao TNCS 45
- Fig. 23 - Via em frente ao TNCS 45
- Fig. 24 - Escada de acesso à Sala de Exposições 46
- Fig. 25 - *Foyer* da Sala Villa-Lobos 46
- Fig. 26 - Escultura "O Pássaro" 47
- Fig. 27 - Painel artístico de Athos Bulcão 47
- Fig. 28 - Escultura "A Contorcionista" 47
- Fig. 29 - Rampa de acesso à Sala Villa-Lobos 47
- Fig. 30 - Plateia da Sala Villa-Lobos 47
- Fig. 31 - Palco e coxias da Sala Villa-Lobos 47
- Fig. 32 - Camarote Presidencial da Sala Villa-Lobos 48

- Fig. 33 - Sala Alberto Nepomuceno 48
- Fig. 34 - *Foyer* da Sala Martins Pena 48
- Fig. 35 - Plateia e palco da Sala Martins Pena 48
- Fig. 36 - Camarins 48
- Fig. 37 - Cozinha do restaurante 48
- Fig. 38 - Espaço Dercy Gonçalves com painel de Athos Bulcão 49
- Fig. 39 - Varanda do Espaço Dercy Gonçalves 49
- Fig. 40 - Rua de serviço interna ao prédio Anexo 50
- Fig. 41 - Varanda do prédio Anexo 50
- Fig. 42 - Dança de selvagens 53
- Fig. 43 - Planta do Teatro de Epidauro 55
- Fig. 44 - Teatro Municipal de Ouro Preto 59
- Fig. 45 - Theatro Sete de Abril 60
- Fig. 46 - Vista aérea de Paris 64
- Fig. 47 - Avenida Central 64
- Fig. 48 - Exposição Nacional 67
- Fig. 49 - Fachada do Theatro Municipal do Rio de Janeiro 71

- Fig. 50 - Theatro Municipal do Rio de Janeiro 71
- Fig. 51 - Planta baixa da Ópera de Paris 73
- Fig. 52 - Planta baixa do Theatro Municipal do Rio de Janeiro 73
- Fig. 53 - Ópera de Paris 73
- Fig. 54 - Theatro Municipal do Rio de Janeiro 73
- Fig. 55 - Fachada lateral do Theatro Municipal do Rio de Janeiro 74
- Fig. 56 - Varanda lateral do Theatro Municipal 74
- Fig. 57 - *Foyer* do Theatro Municipal 75
- Fig. 58 - Teto do *foyer* do Theatro Municipal 75
- Fig. 59 - Vitrais do *foyer* do Theatro Municipal 76
- Fig. 60 - Plateia do Theatro Municipal 76
- Fig. 61 - Croqui do Auditório do Ministério da Educação e Saúde 80
- Fig. 62 - Prédio de Le Corbusier para a Weissenhofsiedlung 84
- Fig. 63 - Ministério da Educação e Saúde 92
- Fig. 64 - *Pilotis* do Ministério da Educação e Saúde 95
- Fig. 65 - Igreja de São Francisco 96
- Fig. 66 - Casa do Baile 96

- Fig. 67 - Oca 98
- Fig. 68 - Croqui dos setores centrais 105
- Fig. 69 - Croquis do cruzamento dos eixos de Brasília 105
- Fig. 70 - Croqui da Praça dos Três Poderes 106
- Fig. 71 - Croqui do Setor de Diversões 106
- Fig. 72 - Croqui da Torre de TV 107
- Fig. 73 - SQS 108 109
- Fig. 74 - Esplanada dos Ministérios 111
- Fig. 75 - Croqui do Teatro Nacional 117
- Fig. 76 - Croqui da primeira proposta para o Teatro Nacional 125
- Fig. 77 - Croquis de espaços teatrais 126
- Fig. 78 - Croqui do Teatro Nacional 126
- Fig. 79 - Anfiteatro Grego 133
- Fig. 80 - Teatro Olímpico de Vicenza 133
- Fig. 81 - Palco elisabetano no *Shakespeare's Globe* 134
- Fig. 82 - Caixa cênica italiana 135
- Fig. 83 - Projeto de Affonso Eduardo para o Teatro Rural do Estudante 136

Fig. 84 - Projeto de Affonso Eduardo para o Teatro Rural do Estudante *136*

Fig. 85 - Croquis da primeira proposta para o TNCS *138*

Fig. 86 - Croquis da primeira proposta para o TNCS *139*

Fig. 87 - Planta baixa, corte e perspectiva do Teatro Total *140*

Fig. 88 - Planta Baixa do Teatro Total *141*

Fig. 89 - Planta Baixa do Teatro Total *141*

Fig. 90 - Cenário de Laszló Moholy *142*

Fig. 91 - Croqui de Niemeyer *146*

Fig. 92 - Croqui de Niemeyer *146*

Fig. 93 - Teatro concebido por Jacques Polieri *148*

Fig. 94 - Teatro concebido por Jacques Polieri *148*

Fig. 95 - Simulação da primeira proposta de Niemeyer para o TNCS *151*

Fig. 96 - Teatro Nacional em construção *153*

Fig. 97 - Croqui do palco *154*

Fig. 98 - Croquis do palco e da plateia *155*

Fig. 99 - Croqui da plateia e do camarote presidencial *155*

Fig. 100 - Esquema estrutural do Teatro Nacional *158*

- Fig. 101 - Maquete do Teatro Nacional *158*
- Fig. 102 - Croqui do Teatro Municipal de Belo Horizonte *160*
- Fig. 103 - Croqui do Auditório do Ministério da Educação e Saúde *160*
- Fig. 104 - Croqui do Auditório do Ministério da Educação e Saúde *160*
- Fig. 105 - Croqui da Praça Maior da Universidade de Brasília *161*
- Fig. 106 - Croqui da Praça Maior da Universidade de Brasília *161*
- Fig. 107 - Corte longitudinal e perspectiva do Auditório Pedro Calmon *162*
- Fig. 108 - Auditório Pedro Calmon *162*
- Fig. 109 - Planta baixa do Auditório Pedro Calmon *163*
- Fig. 110 - Maquete do Palácio dos *Soviets* *164*
- Fig. 111 - Maquete do Palácio dos *Soviets* *164*
- Fig. 112 - Maquete do Teatro Nacional de Mannheim *165*
- Fig. 113 - Maquete do Teatro Nacional de Mannheim *165*
- Fig. 114 - Teatro Popular no Rio de Janeiro *166*
- Fig. 115 - Planta baixa do Teatro Popular no Rio de Janeiro *166*
- Fig. 116 - Teatro Castro Alves *166*
- Fig. 117 - Planta baixa do Teatro Castro Alves *166*

- Fig. 118 - Teatro Municipal Braz Cubas 166
- Fig. 119 - Planta baixa do Teatro Municipal Braz Cubas 166
- Fig. 120 - Teatro Guaíra 167
- Fig. 121 - *Foyer* do Teatro Guaíra 167
- Fig. 122 - Maquete do Teatro Nacional 168
- Fig. 123 - Teatro Nacional em construção 168
- Fig. 124 - Setor de Diversões Sul em construção 169
- Fig. 125 - Detalhe da Fachada Oeste 170
- Fig. 126 - Porta de acesso ao *Foyer* 170
- Fig. 127 - Corte Longitudinal/Detalhe Esquadrias 171
- Fig. 129 - Detalhe do Corte Transversal 172
- Fig. 128 - Teatro Nacional em construção 172
- Fig. 130 - Teatro Nacional em construção 172
- Fig. 131 - Detalhe do Corte Longitudinal 173
- Fig. 132 - Detalhe do Corte Longitudinal 174
- Fig. 133 - Detalhe da Planta Baixa do Subsolo 1 175
- Fig. 134 - Detalhe do Teatro Nacional em construção 175

- Fig. 135 - Detalhe da Planta de Situação 176
- Fig. 136 - Detalhe da legenda 177
- Fig. 137 - Painel em Placas de Concreto 177
- Fig. 138 - Placa de comunicação visual 177
- Fig. 139 - Missa do Galo 178
- Fig. 140 - Luta no Teatro 178
- Fig. 141 - Evento no TNCS 179
- Fig. 142 - Decoração do carnaval 179
- Fig. 143 - Apresentação de balé 181
- Fig. 144 - Peça "Os Pequenos Burgueses" 181
- Fig. 145 - Simulação da segunda proposta de Niemeyer 183
- Fig. 146 - Fachada Principal do Teatro 185
- Fig. 147 - Teatro Nacional em construção 191
- Fig. 148 - Construção do Anexo do Teatro Nacional 192
- Fig. 149 - Sala Martins Pena 193
- Fig. 150 - Planta Baixa do Subsolo 1 194
- Fig. 151 - Detalhe do Corte Transversal da saída de emergência 195

- Fig. 152 - Detalhe da Planta Baixa do Subsolo 1 196
- Fig. 153 - Projeto de painel artístico do *Foyer* da Sala Villa-Lobos 196
- Fig. 154 - Projeto de painel artístico do *Foyer* da Sala Villa-Lobos 197
- Fig. 155 - Projeto de painel artístico do *Foyer* da Sala Martins Pena 197
- Fig. 156 - Palácio da Justiça 199
- Fig. 157 - Escultura "O Pássaro" 200
- Fig. 158 - Painel de Athos Bulcão 203
- Fig. 159 - Prédio durante reforma 203
- Fig. 160 - Painel artístico de Athos Bulcão 204
- Fig. 161 - Painel artístico de Athos Bulcão 204
- Fig. 162 - Painel artístico de Athos Bulcão 205
- Fig. 163 - Painel artístico de Athos Bulcão 205
- Fig. 164 - Arena Multiuso 206
- Fig. 165 - Arena Multiuso 206
- Fig. 166 - Croqui do Teatro Municipal de Belo Horizonte 214
- Fig. 167 - Croqui do Auditório do Ministério da Educação e Saúde 214
- Fig. 168 - Auditório Pedro Calmon 214

- Fig. 169 - Universidade de Constantine 214
- Fig. 170 - Centro Cultural de Le Havre 214
- Fig. 171 - Bolsa do Trabalho 214
- Fig. 172 - Teatro e Centro de Convenções em Pádua 214
- Fig. 173 - Casa do Teatro Amador 215
- Fig. 174 - Teatro Municipal de Uberlândia 215
- Fig. 175 - Teatro de Araras 215
- Fig. 176 - Teatro de Araras 215
- Fig. 177 - Auditório no Parque Ibirapuera – 1º Projeto 215
- Fig. 178 - Teatro Popular 216
- Fig. 179 - Teatro Popular 216
- Fig. 180 - Auditório, Ravello 216
- Fig. 181 - Auditório da Faculdade Cândido Mendes 216
- Fig. 182 - Auditório do Parque Ibirapuera 216
- Fig. 183 - Auditório do Parque Ibirapuera 216
- Fig. 184 - Centro Cultural Duque de Caxias 217
- Fig. 185 - Centro Cultural Duque de Caxias 217

- Fig. 186 - Centro de Convenções de Ribeirão Preto 217
- Fig. 187 - Universidade de Ciências e Informática 217
- Fig. 188 - Acesso à Sala Martins Pena 224
- Fig. 189 - Sala Villa-Lobos 226
- Fig. 190 - Plateia da Sala Martins Pena 236
- Fig. 191 - Corte Transversal / Esquema dos níveis 250
- Fig. 192 - Corte Longitudinal 251
- Fig. 193 - Fachadas Oeste e Sul 252
- Fig. 194 - Fachadas Leste e Norte 253
- Fig. 195 - Planta de Situação (+24,50 m) 254
- Fig. 196 - Planta Baixa - 4º Pavimento (+21,63 m) 255
- Fig. 197 - Planta Baixa - 3º Pavimento (+17,65 m) 256
- Fig. 198 - Planta Baixa - 2º Pavimento (+7,75 m) 257
- Fig. 199 - Planta Baixa - 1º Pavimento (+3,33 m) 258
- Fig. 200 - Planta Baixa - Pavimento Térreo (+0,05 m) 259
- Fig. 201 - Planta Baixa - Subsolo 1 (-3,80 m) 260
- Fig. 202 - Planta Baixa - Subsolo 2 (-6,40 m) 261

- Fig. 203 - Planta Baixa - Subsolo 3 (-9,00 m) 262
- Fig. 204 - Planta Baixa - Subsolo 4 (-13,80 m) 263
- Fig. 205 - Planta Baixa - Subsolo 5 (-19,00 m) 264
- Fig. 206 - Planta de Situação (sem data) 265
- Fig. 207 - Planta de Situação (1975) 266
- Fig. 208 - Planta de Situação (1976) 267
- Fig. 209 - Planta de Cobertura (1972) 268
- Fig. 210 - Planta Baixa, 4º Pavimento (1960) 269
- Fig. 211 - Planta Baixa, 4º Pavimento (1976) 270
- Fig. 212 - Planta Baixa, 3º Pavimento (1967) 271
- Fig. 213 - Planta Baixa, 3º Pavimento (1976) 272
- Fig. 214 - Planta Baixa, 2º Pavimento (1976) 273
- Fig. 215 - Planta Baixa/Detalhe - 1º Pavimento (1960) 274
- Fig. 216 - Planta Baixa - 1º Pavimento (1976) 275
- Fig. 217 - Planta Baixa - Pavimento Térreo (1960) 276
- Fig. 218 - Planta Baixa/Detalhe - Pavimento Térreo (1968) 277
- Fig. 219 - Planta Baixa - Pavimento Térreo (1976) 278

- Fig. 220 - Planta Baixa - Subsolo 1 (sem data) 279
- Fig. 221 - Planta Baixa - Subsolo 1 (1976) 280
- Fig. 222 - Planta Baixa - Subsolo 1 (1976) 281
- Fig. 223 - Planta Baixa - Subsolo 1 (1976) 282
- Fig. 224 - Planta Baixa - Subsolo 2 (1960) 283
- Fig. 225 - Planta Baixa - Subsolo 2 (1976) 284
- Fig. 226 - Planta Baixa - Subsolo 3 (1960) 285
- Fig. 227 - Planta Baixa - Subsolo 3 (1976) 286
- Fig. 228 - Planta Baixa Anexo - Subsolo 3 (1976) 287
- Fig. 229 - Planta Baixa - Subsolo 4 (1960) 288
- Fig. 230 - Planta Baixa - Subsolo 4 (1976) 289
- Fig. 231 - Corte Longitudinal (1960) 290
- Fig. 232 - Corte Longitudinal/Detalhe Esquadrias (1960) 291
- Fig. 233 - Corte Longitudinal/Detalhe (1968) 292
- Fig. 234 - Corte Longitudinal/Detalhe (1968) 293
- Fig. 235 - Corte Longitudinal (1975) 293
- Fig. 236 - Corte Longitudinal (1975) 294

- Fig. 237 - Corte Longitudinal Estrutura (1975) 294
- Fig. 238 - Corte Longitudinal/Detalhe plateia (1976) 295
- Fig. 239 - Corte Longitudinal/Detalhe plateia (1976) 296
- Fig. 240 - Corte Longitudinal/Detalhe *Foyer* (1977) 297
- Fig. 241 - Corte Transversal/Detalhe (1967) 297
- Fig. 242 - Corte Transversal (1975) 298
- Fig. 243 - Corte Transversal Estrutura (1975) 299
- Fig. 244 - Corte Transversal Anexo (1976) 299
- Fig. 245 - Corte Transversal saída de emergência (1976) 300
- Fig. 246 - Detalhe Jardineiras (1976) 301
- Fig. 247 - Painel Artístico do *Foyer* da Sala Villa-Lobos (1976) 302
- Fig. 248 - Painel Artístico do *Foyer* da Sala Martins Pena (1976) 303
- Fig. 249 - Painel Artístico da Sala Martins Pena (1976) 303
- Fig. 250 - Fachadas Oeste, Leste e Sul (1960) 304
- Fig. 251 - Fachada Oeste (1975) 304
- Fig. 252 - Fachada Norte (1976) 305
- Fig. 253 - Placa/Detalhe (1961) 305

Fig. 254 - Paineis em Placas de Concreto (1966) 306

Fig. 255 - Locação dos blocos nos trechos 1 e 2 (1967) 307

Fig. 256 - Correspondência de Oscar Niemeyer a Lucio Costa 308

Fig. 257 - Correspondência de Oscar Niemeyer a NOVACAP 309

Fig. 258 - Correspondência de Oscar Niemeyer a NOVACAP 310