

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

INTEGRAÇÃO DAS ARTES NA OBRA DE OSCAR

NIEMEYER

Três espaços consagrados em Brasília

ELIZABETH ERVATTI ROCHA DE LIMA

BRASÍLIA/DF
2013

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

INTEGRAÇÃO DAS ARTES NA OBRA DE OSCAR

NIEMEYER

Três espaços consagrados em Brasília

ELIZABETH ERVATTI ROCHA DE LIMA

Dissertação defendida no
Programa de Pós-
Graduação como
requisito para a obtenção
do grau de mestre em
arquitetura e urbanismo.

Orientação: Prof^a. Dr^a.
Elane Ribeiro Peixoto

BRASÍLIA/DF
2013

INTEGRAÇÃO DAS ARTES NA OBRA DE OSCAR

NIEMEYER

Três espaços consagrados em Brasília

ELIZABETH ERVATTI ROCHA DE LIMA

Esta dissertação foi julgada e aprovada para obtenção do grau

de Mestre em Arquitetura e Urbanismo

Pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e

Urbanismo da Universidade de Brasília – UnB.

Brasília, 30 de agosto de 2013.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Elane Ribeiro Peixoto – FAU - UnB

Prof^ª. Dr^ª. Márcia Metran de Mello – FAV- UFG

Prof. Dr. Pedro Paulo Palazzo – FAU - UnB

Aos meus meninos, Carlos Alexandre e João Vithor, por terem me acompanhado carinhosamente e pacientemente nessa aventura.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe Juracy Ervatti pela presença e dedicação.

À professora Prof^ª. Dr^ª. Elane Ribeiro Peixoto pela orientação, dedicação e confiança.

Às minhas amigas de pós-graduação Marianna, Cristine e Ana Amélia pelos conhecimentos compartilhados durante o curso e pelo apoio na elaboração da dissertação.

À equipe do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília.

Ao Prof. Dr. Pedro Paulo Palazzo e à Prof^ª. Dr^ª. Sylvia Ficher pela cuidadosa avaliação crítica.

Ao CNPq pela concessão da bolsa de estudos.

Ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN/DF, pelo fornecimento de material iconográfico e de textos para consulta.

À artista Marianne Peretti pelo atendimento cordial e pelo depoimento concedido em sua casa-ateliê em Olinda.

RESUMO

A pesquisa consiste na abordagem da temática relacional entre as artes plásticas e a arquitetura moderna brasileira. Para tanto, seleciona-se três obras de arquitetura religiosa projetadas pelo arquiteto Oscar Niemeyer em Brasília, sendo elas: Capela Nossa Senhora da Alvorada (1957-1958), Capela Nossa Senhora de Fátima (1957-1958) e a Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida (1958-1989). Sob estes três espaços consagrados verifica-se a problemática da ocorrência de integração ou de síntese das artes. Objetivando sistematizar o estudo, em primeiro lugar, investigam-se as diferentes proposições de integração ou síntese das artes na primeira metade do século XX e a compreensão das mesmas no edifício-sede do MESP (Ministério da Educação e Saúde Pública). Em seguida, a partir do levantamento documental iconográfico e das entrevistas do arquiteto e dos artistas convocados, analisa-se a relação arte-arquitetura estabelecida nos edifícios em estudo. Concluindo, com base na análise e interpretação dos dados coletados, objetiva-se contribuir para o entendimento do papel da arte nos espaços arquitetônicos modernos brasileiros, em especial, nas obras em estudo.

Palavras-chave: Artes plásticas, Arquitetura, Oscar Niemeyer, Brasília, Integração das artes, Síntese das artes.

ABSTRACT

The research consists in the thematic approach relational between the visual arts and the modern Brazilian architecture. For both, it selects three works of religious architecture designed by architect Oscar Niemeyer in Brasilia, them being: Chapel of Our Lady of Alvorada (1956-1958), Chapel of Our Lady of Fatima (1857-1958) and the Metropolitan Cathedral Our Lady Aparecida (1958-1989). Under these three spaces enshrined there is the problem of the occurrence of integration or a synthesis of the arts. Aiming to systematize the study, in the first place, it investigates the different propositions of integration or synthesis of the arts in the first half of the 20th century and the understanding of same at the MESP (Ministry of Education and Public Health). Then, from the iconographic documentary survey and interviews of the architect and the artists summoned, it analyzes the relationship between art-architecture established in these buildings. In conclusion, based on the analysis and interpretation of the collected data, the objective is to contribute to the understanding of the role of art in modern Brazilian architectural spaces, in particular, in the works under study.

Keywords: visual Arts, Architecture, Oscar Niemeyer, Brasilia, Integration of arts, Synthesis of arts.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 Gustav Klutsis. *Cidade dinâmica*, 1919-1921. Óleo com areia e cimento sobre madeira, 870 x 645. _____ 21
- Figura 2 Vladimir Tatlin. Desenho para um “contrarrelevo”, 1915. Lápis sobre papel, 157 x 235 mm. _____ 22
- Figura 3 Vladimir Tatlin. Monumento a Terceira Internacional (1919). _____ 22
- Figura 4 El Lissitzky. Esboço para PROUN 6B, 1919 -1921. Lápis e guache sobre papel, 346 x 447 mm. _____ 22
- Figura 5 Kazimir Malevitch. Fotografia de um *architectonen*, 1926, 145 x 145 mm (base). _____ 23
- Figura 6 Gerrit Rietveld, Casa Schröder-Schräder, Utrecht, 1924. _____ 25
- Figura 7 Oscar Schlemmer. Bauhaus Weimar. Alto-relevo na entrada dos ateliês. (1921-1922). _____ 27
- Figura 8 Le Corbusier. Vista geral do Pavilhão de “L’Esprit nouveau”[destruído]. Cours la Reine, Paris, França, 1925. Em primeiro plano, escultura de Jacques Lipchitz e ao centro jardim suspenso. _____ 29
- Figura 9 Igreja de São Francisco do conjunto da Pampulha em Belo Horizonte, Minas Gerais, 1943. _____ 35
- Figura 10 Croqui da primeira versão do edifício do MESP, Rio de Janeiro, 1936.. 43
- Figura 11 Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira e Ernani Vasconcellos. Primeira versão do edifício do MESP, estudo desenvolvido pela equipe brasileira. Rio de Janeiro, 1936. _____ 44
- Figura 12 Croqui da segunda versão do edifício do MESP, Rio de Janeiro, 1936. _ 44
- Figura 13 Le Corbusier. Segunda versão do edifício do MESP, estudo desenvolvido para o terreno na praia de Santa Luzia. Rio de Janeiro, 1936. _____ 44
- Figura 14 Le Corbusier. Plano para a praia de Santa Luzia, perspectiva interior do da recepção e do saguão. _____ 44
- Figura 15 Croqui da terceira versão do edifício do MESP, Rio de Janeiro, 1936. _ 45
- Figura 16 Le Corbusier. Plano para o Castelo, perspectiva e croqui. (Cortesia da Fundação Nacional Pró-Memória). Destaque para escultura *O Homem Brasileiro* de Celso Antônio. _____ 45
- Figura 17 Croqui da quarta e definitiva versão do MESP. Rio de Janeiro, 1936. __ 46
- Figura 18 Planta térreo. _____ 47
- Figura 19 Painel de azulejos, revestimento externo das paredes do auditório. ____ 47
- Figura 20 Painel de azulejos, revestimento externo das paredes da Livraria. _____ 48
- Figura 21 Painel de azulejos, revestimento externo da parede da escada. _____ 48
- Figura 22 Painel de azulejos, revestimento externo da parede do acesso para a reserva técnica. _____ 48
- Figura 23 Escultura *Juventude* esculpida em granito. _____ 49
- Figura 24 Escultura *Prometeu desacorrentado*. _____ 49
- Figura 25 Planta 2º pavimento. _____ 50
- Figura 26 A escultura *Mãe*, um nu voluptuoso e semi-inclinado, em mármore branco brilhante, a segurar uma criança. _____ 50
- Figura 27 A escultura *Moça reclinada*, escultura em granito brasileiro cinza, que expunha também a essência da fecundidade na posição semi-inclinada, com um braço atrás da cabeça. _____ 50

- Figura 28 Estas pinturas murais representavam um coro de cerca de vinte pessoas cantando, ocupando o centro da área de composição, sendo esta geometrizada em áreas contrastantes. Os tons que prevaleceram na composição delas foram: ocre (predominante), terra, cinza, azul, verde e preto. _____ 51
- Figura 29 Planta 3º pavimento. _____ 51
- Figura 30 Figura *Jogos infantis*, uma abstração de crianças brasileiras a brincar com jogos e brinquedos tradicionais. Os tons que prevaleceram na composição da mesma foram: ocre (predominante), terra, cinza, branco, rosa, amarelo, azul, vermelho e verde. _____ 52
- Figura 31 *Terra, Ar, Água e Fogo* formaram-se com áreas irregulares justapostas e sobrepostas. Na composição de *Terra* prevaleceram os tons ocre (predominante), azul, cinza, branco e terra. Na composição de *Ar* prevaleceram os tons azul (predominante), cinza, branco, e vermelho. Na composição de *Água* prevaleceram os tons verde (predominante), vermelho, azul, cinza, preto, amarelo, lilás, ocre e terra. Na composição de *Fogo* prevaleceram os tons terra e vermelho (predominantes), ocre, cinza, azul e preto. _____ 53
- Figura 32 Sala de reuniões do ministro com as pinturas murais em afresco dos ciclos econômicos. _____ 53
- Figura 33 *Pau-Brasil*, composição nos tons terra, ocre, azul, preto, amarelo, branco e verde. Cena representando seis índios cortando e carregando troncos de árvores numa floresta. _____ 53
- Figura 34 *Cana*, composição nos tons cinza, ocre, verde, branco e amarelo. Cena representando cinco lavradores trabalhando na colheita de cana. _____ 53
- Figura 35 *Gado*, composição nos tons cinza, ocre, preto, terra, azul, branco e verde. Cena representando dois vaqueiros e uma colona, vendo-se ao fundo cinco cabeças de gado. _____ 53
- Figura 36 *Garimpo*, composição nos tons azul (predominantes), cinza, terra, violeta, preto, ocre, verde e branco. Cena representando quatro garimpeiros negros trabalhando num rio. _____ 54
- Figura 37 *Fumo*, composição nos tons terra, verde, cinza, azul, lilás, ocre, branco e preto. Cena representando dois lavradores e três colonas, todos de compleição robusta, próximos a alguns pés de fumo. _____ 54
- Figura 38 *Algodão*, composição nos tons cinza, verde, terra, ocre, azul, violeta, rosa, preto e branco. Cena representando lavradores e colonas, todos de compleição robusta, trabalhando na colheita de algodão. _____ 54
- Figura 39 *Erva-Mate*, composição nos tons ocre, cinza, verde, terra, branco, azul e preto. Cena representando três lavradores, caboclos, trabalhando na colheita e secagem de erva-mate, sendo observados por capatazes. _____ 54
- Figura 40 *Café*, composição nos tons cinza, terra, ocre, branco, preto, verde e rosa. Cena representando quatro homens trabalhando no ensacamento de café, um capataz e uma colona. _____ 54
- Figura 41 *Cacau*, composição nos tons cinza, terra, ocre, verde e azul. Cena representando lavradores negros sentados à volta de um montículo de frutos de cacau, vendo-se, próximo a eles, uma menina, uma colona e ao fundo um homem. 54
- Figura 42 *Ferro*, composição nos tons cinza, terra, ocre, verde, preto, azul e branco. Cena representando quatro metalúrgicos trabalhando numa fundição de ferro. ____ 54
- Figura 43 *Borracha*, composição nos tons cinza, terra, ocre, azul e branco. Cena representando quatro seringueiros trabalhando na extração do látex e no cozimento das pelotas de borracha. _____ 54
- Figura 44 *Carnaúba*, composição nos tons cinza, ocre, verde, terra, azul, branco e preto. Cena representando dois lavradores trabalhando na extração da carnaúba, vendo-se, também, por entre as carnaubeiras, um burro de carga e um menino. __ 54
- Figura 45 Terraço-jardim com a escultura *Mulher*. _____ 54
- Figura 46 A escultura *Mulher* distingue-se das outras pela sua rigidez, aproximando-se de uma visão influenciada pela tradição figurativa. _____ 55
- Figura 47 Linha do tempo com as obras artísticas, os textos e os congressos. ____ 55

Figura 48 Vistas das fachadas sul e leste. Planta da Capela de Notre-Dame-du-Hant. Interior da Capela e a parede sul com os vidros coloridos. Porta sul em aço esmaltado. _____	61	Figura 62 [Figuras 24 e 25 – ficha descritiva] Genuflexórios e cadeiras. _____	69
Figura 49 [Figura 1 – ficha descritiva] Oscar Niemeyer. Croquis para uma Capela.	61	Figura 63 À esquerda a escultura <i>As Iaras</i> de Alfredo Ceschiatti, à direita a escultura <i>Rito dos ritmos</i> de Maria Martins. _____	69
Figura 50 [Figura 3 – ficha descritiva] Oscar Niemeyer. Croquis para a Capela do Palácio da Alvorada. _____	62	Figuras 64 [Figuras 1 e 4 – ficha descritiva] Fotografias da maquete do primeiro estudo realizado por Oscar Niemeyer para a Capela Nossa Senhora de Fátima. ____	72
Figura 51 [Figura 4 – ficha descritiva] PORTINARI, Cândido. Estudos para pintura mural em mosaico para a Capela do Palácio da Alvorada. Desenho a grafite e lápis de cor/papel 32,5 x 48 cm. Assinada e datada na metade inferior direita: Portinari	57.	Figura 65 [Figura 14 – ficha descritiva] Planta da Capela Nossa Senhora de Fátima. _____	74
_____	62	Figura 66 [Figuras 5 e 6 – ficha descritiva] Fotografias da maquete de localização da Capela Nossa Senhora de Fátima com paisagismo de Roberto Burle Marx. _____	74
Figura 52 [Figura 12 – ficha descritiva] Planta da Capela com indicação dos elementos de arte plástica e outros objetos artísticos. _____	63	Figura 67 [Figura 15 – ficha descritiva] MARX, Roberto Burle. Paisagismo. ____	75
Figura 53 [Figura 13 – ficha descritiva] Porta-vitral. _____	64	Figura 68 [Figura 16 – ficha descritiva] Paineis de azulejos <i>Natividade</i> . _____	75
Figura 54 [Figura 16 – ficha descritiva] Pintura original em branco e cinza. Fonte: Fundação Athos Bulcão. _____	65	Figura 69 [Figura 18 – ficha descritiva] Porta-vitral original da Capela Nossa Senhora de Fátima. _____	77
Figura 55 [Figura 15 – ficha descritiva] Pintura no teto com símbolos cristãos. ____	65	Figura 70 [Figura 19 – ficha descritiva] BULCÃO, Athos. Primeiro estudo para a porta-vitral da Capela Nossa Senhora de Fátima. _____	77
Figura 56 [Figura 17 – ficha descritiva] Vitral em forma de cruz. _____	66	Figura 71 [Figura 20 – ficha descritiva] Pinturas murais em Afresco. _____	80
Figura 57 [Figura 18 – ficha descritiva] Revestimento externo em mármore branco polido. _____	67	Figura 72 [Figura 22 – ficha descritiva] Fotografia das pinturas murais em afresco na parede do altar e nas paredes laterais. Data: 1958. _____	80
Figura 58 [Figura 19 – ficha descritiva] Paineis em lambril folheado de ouro. Revestimento interno das paredes curvas da Capela Nossa Senhora da Alvorada. _	67	Figura 73 [Figuras 23, 24 e 25 – ficha descritiva] Fotografias do altar, dos bancos com genuflexórios e do tocheiro. Data: 1958. _____	81
Figura 59 Paineis em latão polido. Obra de Athos Bulcão localizado no hall do Palácio da Alvorada. _____	67	Figura 74 [Figuras 1 e 2 – ficha descritiva] Projeto – Planta e Fachada. 17 abr. 1958. Corte esquemático. 1959. _____	84
Figura 60 [Figura 22 – ficha descritiva] Tocheiros. _____	68	Figura 75 [Figuras 3 e 4 – ficha descritiva] Fotografias da maquete da Catedral Metropolitana Nossa Senhora de Brasília. _____	84
Figura 61 [Figura 23 – ficha descritiva] Altar. _____	69		

Figura 76 [Figura 5 – ficha descritiva] Catedral Metropolitana em construção. Brasília/DF, anos 1960. _____	85	Figura 89 [Figura 24 – ficha descritiva] Vitral de Marianne Peretti no interior da Catedral. _____	92
Figura 77 [Figura 6 – ficha descritiva] Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida, jul 1971. _____	85	Figura 90 [Figura 25 – ficha descritiva] Montagem de fotografias mostrando as dezesseis peças que compõem o vitral e detalhe ampliado do vitral. _____	94
Figura 78 [Figura 12 – ficha descritiva] Planta da Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida. _____	85	Figura 91 [Figura 27 – ficha descritiva] Galeria de acesso à Catedral com granito preto e cinza. Interior da Catedral com mármore de Carrara. _____	94
Figura 79 [Figura 13 – ficha descritiva] Conjunto formado por quatro esculturas que representam os Evangelistas São Mateus, São Marcos, São Lucas e São João. ____	86		
Figura 80 [Figura 14 – ficha descritiva] Detalhe das quatro esculturas dos Evangelistas São Mateus, São Marcos, São Lucas e São João. _____	87		
Figura 81 [Figura 15 – ficha descritiva] Esculturas dos Arcanjos suspensos por cabo de aço. _____	87		
Figura 82 [Figura 16 – ficha descritiva] Detalhe das esculturas representando os Arcanjos São Miguel, São Gabriel e São Rafael. _____	88		
Figura 83 [Figura 17 – ficha descritiva] Corte. Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida. _____	88		
Figura 84 [Figura 18 – ficha descritiva] Parede do coro localizada no interior da nave com a Via Cucis. Detalhe da Via Crucis. _____	89		
Figura 85 [Figura 20 – ficha descritiva] Conjunto de dez pinturas dispostas no pilar triangular revestido em mármore branco, localizado à direita da nave principal. ____	89		
Figura 86 [Figura 20 – ficha descritiva] Detalhe das dez pinturas representando a presença da Virgem Maria nos Evangelhos. _____	90		
Figura 87 [Figura 22 – ficha descritiva] Painel de azulejos revestindo a parede circular no interior do batistério. _____	90		
Figura 88 [Figura 23 – ficha descritiva] Detalhe do painel revestindo a parede circular no interior do batistério. _____	91		

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 O DEBATE SOBRE O ORNAMENTO E AS DIFERENTES PROPOSIÇÕES DE INTEGRAÇÃO OU SÍNTESE DAS ARTES	17
<i>1.1 A integração ou síntese das artes e as Vanguardas Russas, o Neoplasticismo e a Bauhaus</i>	19
<i>1.2 A abordagem da integração ou síntese das artes nos congressos, textos e documentos</i>	27
<i>1.3 O edifício do MESP, exemplo emblemático de integração das artes no Brasil</i>	41
2 OSCAR NIEMEYER E A INTEGRAÇÃO DAS ARTES EM BRASÍLIA	57
<i>2.1 A integração das artes em três espaços consagrados em Brasília</i>	58
2.1.1 A Capela Nossa Senhora da Alvorada (1956-1958)	59
2.1.2 A Capela Nossa Senhora de Fátima (1957-1958)	69
2.1.3 A Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida (1958-1989)	82
2.1.4 Fichas descritivas	95
3 CONCLUSÃO	169
4 REFERÊNCIAS	172
ANEXO	181

Sou, sem falsa modéstia, o arquiteto que maior número de obras de arte incluiu na sua arquitetura. Uma prática antiga, antiqüíssima, que Gustavo Capanema, ex-ministro da Educação e Saúde, soube repetir ao construir o edifício sede daquele ministério.

Sempre segui o exemplo de Capanema. Sempre que me foi possível convidei os artistas plásticos para comigo colaborarem. [...] O que vem se repetindo por toda a vida, inclusive em Brasília, com a colaboração de Di Cavalcanti, Athos Bulcão, Marianne Peretti, Firmino Saldanha, João Câmara, Ceschiatti, Bruno Giorgo, Honório Peçanha etc.

NIEMEYER, 1988.

INTRODUÇÃO

A presente dissertação tem por temática a presença das artes plásticas na arquitetura de Oscar Niemeyer em Brasília. O estudo empreendeu-se de forma a investigar a relação entre as artes plásticas e a arquitetura moderna brasileira. Para tal, tomaram-se como objeto de estudo os primeiros edifícios destinados ao culto religioso católico na nova Capital, e que foram apresentados no Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte (1959), cujo tema era *A Cidade Nova: Síntese das Artes*.¹

A pesquisa desenvolveu-se por meio da análise dessas obras, sendo elas: Capela Nossa Senhora da Alvorada (1956-1958), Capela Nossa Senhora de Fátima (1957-1958) e a Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida (1958-1989). A ênfase do trabalho recai na relação entre a obra do arquiteto Oscar Niemeyer e os elementos de arte plástica propostos pelos artistas que com ele colaboraram, entre

¹ O Congresso Extraordinário de Críticos de Arte foi realizado em Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro entre 17 e 25 de setembro de 1959. Foi planejado pela Seção Brasileira da Associação Internacional de Críticos de Arte (ABCA – AICA), juntamente com a sede de Paris, comandada por Simone Gille-Delafon e pelo diretório, compreendido pelos presidentes das seções internacionais, que compunham a AICA em uma federação. O tema de 1959, *A Cidade Nova – Síntese das Artes*, refletiu as preocupações do período expressas nas sessões A cidade Nova, Urbanismo, Técnica e Expressividade, Arquitetura, Artes Plásticas, Artes Industriais, Arte e Educação, A Situação das Artes na Cidade.

os quais se encontram: Athos Bulcão (1918-2008), Alfredo Ceschiatti (1918-1989), Alfredo Volpi (1896-1988), Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976), Burle Marx (1909-1944) e Marianne Peretti (1927-).

Em 1959, os dois primeiros edifícios encontravam-se construídos e seus elementos de arte plástica faziam parte de uma composição, quando foram apresentados durante o Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte. O terceiro edifício estava com suas estruturas em construção e seus elementos de arte plástica foram inseridos *a posteriori*, o que o torna um caso particular e que será mais adiante discutido. O conjunto das três edificações forneceu a possibilidade avaliativa da colaboração entre as artes em diferentes escalas e em diferentes momentos.

Partiu-se da premissa de que nas três edificações religiosas encontram-se participações artísticas importantes com contribuições significativas para a relação entre arquitetura moderna e arte. São realizações que remetem à questão da integração ou síntese das artes, cara às vanguardas modernistas. O interesse pela integração e/ou síntese das artes fomentou muitos congressos, textos e documentos no bojo do Movimento Moderno.

Integração ou sínteses das artes é a primeira questão que se impôs ao se debruçar sobre estas obras. A partir dessa, analisou-se o

papel das artes plásticas na composição arquitetônica dos três espaços consagrados projetados por Oscar Niemeyer em Brasília.

Os objetivos deste estudo podem ser assim sintetizados:

- a) Investigar as diferentes proposições de integração ou síntese das artes sob a ótica das Vanguardas Russas, do Neoplasticismo, da Bauhaus, dos congressos, dos textos e dos documentos que trataram desse tema, e particularmente aqueles produzidos por Lucio Costa e Le Corbusier.
- b) Compreender a configuração da integração das artes realizadas pelos arquitetos modernistas brasileiros, tendo como exemplo emblemático de realização o MESP (Ministério da Educação e Saúde Pública), por se tratar de um edifício que reuniu trocas importantes relacionadas à colaboração entre as artes plásticas e a arquitetura.
- c) Verificar a ocorrência de integração ou síntese das artes nos três espaços consagrados destacados.
- d) Identificar e analisar em que medida as proposições iniciais, relacionadas ao tema da integração ou síntese das artes no

modernismo, foram projetadas pelo arquiteto Oscar Niemeyer e pelos artistas por ele convidados para a realização do conjunto arquitetura-arte nas três edificações selecionadas.

Entre os inúmeros escritos sobre o tema da integração ou síntese das artes, este estudo deteve-se mais especificamente naqueles situados entre 1890, quando da formulação da ideia de “obra de arte total” por Richard Wagner, e 1959, ano de realização no Brasil do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte. Os escritos selecionados para o estudo foram: o manifesto *Ornamento e crime* (1908); o circular-programa (1919) do “Arbeitsrat für Kunst”; o texto *Arte decorativa* (1925); o texto “Razões da nova arquitetura” (1936); o documento “A arquitetura e as belas-artes” (1936); o documento “A estética da máquina e o objetivo” (1924); o texto “A parede, o arquiteto, o pintor” (1933); o documento “A cor no mundo” (1938); o manifesto “Nove pontos sobre a monumentalidade” (1943); os textos referentes às três edições do CIAM seguintes à Segunda Guerra Mundial – CIAM VI (1947), CIAM VII (1949), CIAM VIII (1951); o manifesto do Grupo Espace (1951); o texto “Arte manifestação normal da vida” e a tese “O arquiteto e a sociedade contemporânea” (1952); o texto “Canteiro de síntese das artes

maiores” (1952); as *Atas do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte (1959, Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro)*.

Ao se buscar compreender a intervenção e a participação perante a produção dos artistas plásticos nestas obras e a relação que estabelecem com a arquitetura de Oscar Niemeyer, o presente estudo justifica-se, na medida em que apresenta contribuições para o aprofundamento dos conhecimentos sobre o modernismo brasileiro. Ressalta-se que compreender a sistemática de integração ou síntese das artes nos três espaços consagrados de Brasília é um passo nesse sentido, tendo em vista a importância dessas obras para a história da arte e da arquitetura do Brasil. O trabalho abre-se para o presente, pois indica possibilidades mais amplas para as relações entre artes plásticas e arquitetura e possibilita a formulação de questionamentos sobre os limites e a autonomia do processo criativo dos artistas e arquitetos em projetos conjuntos.

Ao empreender-se a pesquisa sobre a bibliografia específica que trata do tema da integração ou síntese das artes, constatou-se a imensa variedade investigativa realizada por diferentes autores em épocas distintas. Esse conjunto volumoso de estudos é representativo do interesse pelo tema, que ainda demanda discussões, novos estudos, visando atualizá-lo diante da produção da arquitetura contemporânea.

Apesar da profusão de referências, observou-se uma lacuna deixada por estudos mais detalhados dos três edifícios que são objetos da presente dissertação, tendo por problemática a relação entre arte e arquitetura.

Os procedimentos de trabalho foram concebidos em três etapas. A primeira foi de revisão bibliográfica e histórica, que teve por finalidade esclarecer questões relativas às proposições da integração ou síntese das artes e compreender o papel das artes plásticas na arquitetura moderna brasileira.

Assim, tem-se no primeiro capítulo um estudo sobre as diferentes proposições de integração ou síntese das artes na primeira metade do século XX e a interpretação delas no edifício do MESP (Ministério da Educação e Saúde Pública), exemplo emblemático para a compreensão do trabalho colaborativo entre arquitetos e artistas realizado no Brasil, durante o período moderno.

A segunda etapa envolve o levantamento histórico e iconográfico dos três espaços religiosos de Brasília propostos para estudo. Para tanto, elaborou-se uma ficha descritiva para cada edifício com as informações iconográficas da arquitetura, dos elementos de arte plástica e dos objetos artísticos criados especificamente para estes lugares, no intuito de obter-se a compreensão do papel que desempenham nesses espaços.

Do levantamento acima mencionado resultou o segundo capítulo, um estudo de caso relacionado à questão da integração ou síntese das artes nos três espaços consagrados de Brasília: a Capela Nossa Senhora da Alvorada (1956-1958), a Capela Nossa Senhora de Fátima (1957-1958) e a Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida (1958-1989). O levantamento dos elementos de arte plástica inseridos na arquitetura de Oscar Niemeyer é base da análise e da interpretação relação arte-arquitetura estabelecida nesses espaços.

A última etapa do trabalho destina-se à análise e interpretação dos dados coletados, os quais deram suporte para a elaboração da conclusão que objetivou contribuir para o entendimento do papel da arte nos espaços arquitetônicos modernos brasileiros, em especial, nas obras em estudo.

1 O DEBATE SOBRE O ORNAMENTO E AS DIFERENTES PROPOSIÇÕES DE INTEGRAÇÃO OU SÍNTESE DAS ARTES

Na história da arte e da arquitetura ocidental, os ornamentos estiveram presentes nas composições arquitetônicas, seja nos volumes externos ou nos interiores. Desde a Antiguidade Greco-Romana até o Ecletismo, a ornamentação esteve relacionada à necessidade de harmonia, proporção e beleza às construções, de acordo com um sistema aberto de relações entre as partes do edifício, propiciando uma infinidade de soluções. Além do papel estético e do caráter simbólico de identificação com o homem, os ornamentos configuravam-se também como meios de comunicação.

A partir da segunda metade do século XIX os métodos industriais de produção transformaram radicalmente a presença dos ornamentos nas grandes cidades da Europa e das Américas. Os ornamentos deixaram de ser concebidos e fabricados exclusiva ou prioritariamente em função de projetos específicos de residências ou edifícios públicos, envolvendo a participação de arquitetos, artistas e artesãos, para se transformarem em mercadorias produzidas em larga

escala e direcionados ao consumo de diferentes camadas da população urbana.

Eles foram desvinculados do conjunto artístico ao qual pertenciam e dos materiais que lhes serviam de suporte, frequentemente combinados a outros ornamentos provenientes de épocas e culturas inteiramente diversas. A adequação dos desenhos à finalidade prática ou simbólica dos objetos ou da arquitetura raramente era considerada.

Marcos Moraes de Sá (2005) destacou que o modernismo propõe, na tentativa de suplantar os excessos ornamentais, uma rejeição radical dos pressupostos então vigentes. Nesse sentido, segundo o autor, o modernismo foi um momento de ruptura com as experiências anteriores no que diz respeito à relação entre arquitetura e ornamento. Essa ruptura, de acordo com o autor, se deu especialmente na condenação dos excessos ornamentais.

A reflexão sobre o ornamento, submersa no inconsciente das ideias modernas, foi analisada por Gilberto Paim (2000) em *A beleza sob suspeita*. De acordo com Paim, entre 1850 e 1950, os ornamentos foram atentamente analisados e discutidos por *designers*, arquitetos, artistas, artesãos, escritores, filósofos, críticos e historiadores da arte, além de médicos e psiquiatras. John Ruskin, Aloïs Riegl, Wilhelm Worringer, Clement Greenberg, Louis Sullivan, Frank Lloyd Wright,

Adolf Loos, Henri van de Velde, Ernest Bloch e Le Corbusier são alguns dos nomes que Paim relaciona com o debate sobre o ornamento.

A determinação de conter a produção e proliferação das formas ornamentais, segundo Paim (2000), estimulou todo o debate, ao qual se costuma associar o ascetismo modernista da primeira metade do século XX. Quanto ao processo do debate o autor escreveu:

Ornamentos visuais e verbais foram considerados pedantes, artificiais e monótonos. Em nome da clareza e da espontaneidade, a desqualificação da “velha retórica” conduziu a experimentação modernista em direção ao grau zero do ornamento. (PAIM, 2000, p. 17).

As fronteiras entre as artes decorativas, a arquitetura, a pintura e o *design* foram continuamente redefinidas ao longo do debate. Ora desejou-se a dissolução das fronteiras entre a pintura e as artes decorativas, ora a anexação das artes decorativas ao campo da arquitetura. O desaparecimento das artes decorativas ora permitiria a máxima concentração da experimentação ornamental no campo da pintura, ora abriria uma grande clareira para o *design*. Através do debate, todos aqueles envolvidos na criação e na produção ornamental – artesãos, pintores, *designers* e arquitetos – procuraram definir a sua posição na hierarquia das artes. As múltiplas ramificações do trabalho ornamental tornaram-se extremamente incômodas face às crescentes exigências modernas de especialização. Frequentemente as definições de ornamento corresponderam a avanços e recuos estratégicos no sentido de demarcar áreas de atuação profissional. O calor do debate resultou dessa instabilidade. (PAIM, 2000, p. 119).

Paim esclarece, ainda, que por meio da ascese modernista houve a possibilidade de infinitas modalidades de exploração da superfície e da espessura dos materiais, dispensando, assim, a presença dos motivos ou padrões reconhecidos como ornamentais – o que não significa absolutamente que o modernismo tenha conseguido atingir o grau zero do ornamento. Para Paim, a ornamentação encontrou novos caminhos após a desqualificação do desejo ornamental.

Os novos caminhos encontrados pela ornamentação derivaram do jogo especificamente moderno da valorização e da desvalorização do ornamento, configurando-se uma função centrípeta para uma nova reintegração com as artes plásticas e uma função centrífuga para a aplicação da decoração arbitrária.

Os debates sobre a nova reintegração da arquitetura com as artes plásticas derivaram para dois termos, a saber: o de integração e o de síntese das artes. Cada um desses assumia uma posição particular acerca da presença do elemento de arte plástica na composição arquitetural e encontrava seus defensores entre as distintas vanguardas artísticas do início do século XX.

Isto posto, este capítulo objetiva compreender primeiramente as diferentes proposições de integração ou síntese das artes elaboradas

entre 1890, quando da formulação da ideia de “obra de arte total” por Richard Wagner, e 1959, ano de realização no Brasil do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, cujo tema era *A Cidade Nova – Síntese das Artes*. A partir destas, selecionou-se o MESP (antigo Ministério da Educação e Saúde Pública) como exemplificação emblemática da integração das artes na arquitetura moderna brasileira.

O tema da integração ou síntese das artes na arquitetura deriva da concepção de “*Gesamtkunstwer*” ou “obra de arte total” de Richard Wagner. Em *A obra de arte do futuro* (1890), Wagner tinha o intuito de definir o teatro com base em uma concepção conjunta de diferentes princípios artísticos, tendo em vista promover a vinculação com o espectador e com a sociedade. A ideia de obra de arte total animou os debates sobre a relação entre as artes plásticas e a arquitetura, nas Vanguardas Russas, no Neoplasticismo, na Bauhaus e em vários congressos, textos e documentos, em diferentes momentos durante o modernismo.

Como um assunto amplamente discutido por arquitetos, artistas e intelectuais, o tema da integração ou síntese das artes no modernismo consolidou-se ao longo da primeira metade do século XX. As Vanguardas Russas, o Neoplasticismo, a Bauhaus interpretavam a

integração ou síntese das artes como um meio de transformação da nova sociedade que surgia na aurora do século XX.

O direcionamento da arte para o coletivo estava ligado à ideia do “homem novo”, ideal da reestruturação total do modo de vida. A participação profunda na vida em coletividade e a função humana da obra de arte eram objetivos reais para a efetiva colaboração arquiteto-artista. Nesse sentido, a igualdade das artes não era defendida como mero conceito intelectual, mas fundamentalmente como proposição real de valorização da coletivização.

A inserção de elementos de arte plástica na arquitetura, de forma consonante, como na integração das artes, ou como forma de fusão, como na síntese das artes, traduzia o pensamento das vanguardas artísticas, que desejavam propagar pedagogicamente a nova forma de viver.

1.1 A integração ou síntese das artes e as Vanguardas Russas, o Neoplasticismo e a Bauhaus

As Vanguardas Russas, o Neoplasticismo e a Bauhaus fundaram-se em uma dimensão utópica que instaurou seus programas

revolucionários. Esses tiveram como premissa um novo modo de viver inspirado na estética da máquina. No desencadeamento desse projeto de reconstrução de toda a sociedade, a arquitetura, as artes plásticas e o urbanismo foram idealizados como meio de transformação social, visto que havia a crença nas virtudes pedagógicas do ambiente construído e na possibilidade de influenciar a natureza humana para uma vida em coletividade.

Na Rússia, propunha-se a construção de uma nova arte em que o artista teria uma participação ativa na missão da transformação social. Quanto a esse ponto, Grace de Freitas (2007, p. 21) relatou: “os artistas que participaram desse grupo sonhavam em se comunicar com as massas. Eram essencialmente pedagogos e teóricos, movidos pela necessidade de fazer a alfabetização plástica do povo, agindo no social”.

Em 1919, a Seção de Artes Plásticas do Comissariado para a Educação instaurou o coletivo Zhivskulptarj, nome criado a partir das iniciais de pintura, escultura e arquitetura em russo. Seu objetivo era a definição de uma nova linguagem para a arquitetura, nela fundir-se-ia a nova expressão pictórica e escultórica.

Os elementos principais das artes plásticas, tais como linha, volume, luz, cor e espessura, foram objetos de interesse e investigação. A ênfase na forma abstrata criava um novo estilo de pintura, livre de

descrições naturalistas, e uma nova escultura, semelhante com os espaços arquitetônicos.



Figura 1 KLUTSKIS, Gustav. *Cidade dinâmica*, 1919-1921. Óleo com areia e cimento sobre madeira, 870 x 645 mm. Fonte: TURNER. *Construir la Revolución: arte e arquitectura en Rusia 1915-1935*. Barcelona: Obra Social Fundación “la Caixa”, 2011, p. 41

Para Maria Zhivskulptarj (2011), essa fascinação pela forma abstrata conduziu a uma síntese da pintura e da escultura com a arquitetura, elaborando-se obras artísticas que faziam referência com seus títulos a nomes ligados à arquitetura, tais como: *Cidades dinâmicas*, *Cidades volantes*, *Pinturas axonométricas* e *Arquitetônica pictórica*. Com relação a esse ponto de vista, Zhivskulptarj (2011, p. 22) relatou:

Quando a forma abstrata passa a ser a preocupação primordial do artista, é a forma abstrata que então redefine, e cria, o conteúdo. Na pintura o fundo funciona como um vazio, governado pelas leis da tensão, gravidade e ritmo. Analogamente, na escultura a organização do espaço e a utilização de materiais puros causaram novos métodos de construção e modos de percepção.

Assim, é possível apontar Tatlin como um artista que exemplificou essa síntese das artes. Na *Última exposição de pintura futurista* de 1915, Tatlin apresentou uma série de construções de parede, planas ou de esquina, intituladas “contrarrelevos”, que representavam um dos primeiros intentos de criar uma obra tridimensional aspirando diferenciar-se do conceito tradicional de escultura. Esse episódio o levou, em 1917, a orientar seu trabalho para o desenho arquitetônico. Em 1919, Tatlin concebeu o *Monumento a Terceira Internacional*, símbolo soviético mais expressivo da síntese entre pintura, escultura e arquitetura.



Figura 2 TATLIN, Vladimir. Desenho para um “contrarrelevo”, 1915. Lápis sobre papel, 157 x 235 mm. Fonte: TURNER. *Construir la Revolución: arte e arquitectura en Rusia 1915-1935*. Barcelona: Obra Social Fundación “la Caixa”, 2011, p.31.



Figura 3 TATLIN, Vladimir. Monumento a Terceira Internacional (1919). Fonte: TURNER. *Construir la Revolución: arte e arquitectura en Rusia 1915-1935*. Barcelona: Obra Social Fundación “la Caixa”, 2011, p. 12.

El Lissitzky, o teórico marxista do Construtivismo, descrevia suas pinturas e desenhos como a etapa de transição da pintura para a arquitetura. Entrar no espaço e fazer parte da construção através da sensação era para ele uma forma de alcançar essa transição. Quanto ao tema da síntese das artes Lissitzky, dizia:

O estudo e a interpretação do espaço são os propósitos principais das obras, procurando estreitar as fronteiras entre pintura e arquitetura, colocando aquela a serviço da construção e submetendo esta a uma lógica de síntese, com uma combinação dinâmica de formas geométricas, volumes e materiais. (Apud TSANTSANOGLU, 2011, p. 22).

Com o seu *Proun*, de *Pro-Unovis* (abreviação da frase “novos objetos de arte” em russo), Lissitzky buscava um domínio criativo, situado em algum lugar entre a pintura e a arquitetura. A aproximação entre as duas artes superaria, inicialmente, as barreiras para uma melhor proposição da síntese das artes. Os *Prouns* permitiam o estudo das relações entre material, forma e cor; material e construção.



Figura 4 El Lissitzky. Esboço para PROUN 6B, 1919 -1921. Lápis e guache sobre papel, 346 x 447 mm. Fonte: TURNER. *Construir la Revolución: arte e arquitectura en Rusia 1915-1935*. Barcelona: Obra Social Fundación “la Caixa”, 2011, p. 43.

Essas preocupações, assim como as concepções formalistas e cíclicas da série, reverter-se-iam para a atividade arquitetônica de El Lissitzky, tais como o projeto de Wolkenbügel (1925) em Moscou e os planos de uma feira internacional de aviação em Paris (1932).

Kazimir Malevich, entre 1921 e 1927, criou obras que transferiram a teoria suprematista para os *architectonen* e os *planites*. Os *architectonen* eram maquetes arquitetônicas brancas de edifícios fantásticos evocadores de cidades do futuro. Os *planites* eram estudos de aplicação dos conceitos do suprematismo sobre as necessidades práticas da habitação humana.



Figura 5 MALEVITCH, Kazimir. Fotografia de um *architectonen*, 1926, 145 x 145 mm (base). Fonte: TURNER. *Construir la Revolución: arte e arquitectura en Rusia 1915-1935*. Barcelona: Obra Social Fundación “la Caixa”, 2011, p. 52.

Nesse sentido, a defesa de uma síntese das artes, pelas Vanguardas Russas, ligava-se à concepção de uma maneira distinta de criar arte, em que as diferentes experiências setoriais unificar-se-iam

numa nova expressão plástica. Elas transpunham recursos da pintura – linha, volume, luz, cor e espessura – para a nova relação estabelecida com a arquitetura. Esse trabalho de estender suas experimentações artísticas bidimensionais, no caso das pinturas, ou tridimensionais, no caso das esculturas, favoreceria a fusão das artes com os espaços arquitetônicos, sem que houvesse uma clara distinção entre pintura, escultura ou arquitetura.

As Vanguardas Russas mantiveram estreita relação com artistas de outros países com afinidades estéticas e sociais similares. Esses encontros favoreceram uma troca intelectual que contribuiu para influenciar ambas as partes. Tanto o pensamento de vanguarda soviético como os outros movimentos e artistas, tais como Le Corbusier, os integrantes da Bauhaus e do Neoplasticismo, tiveram suas parcelas de contribuições no desenvolver do pensamento vigente nesse período.

Le Corbusier, quando foi a Moscou, conheceu uma série de personalidades e compartilhou ideias com eles, como, por exemplo, com Moises Guíznburg, o fundador do movimento construtivista na arquitetura e seu principal teorizador. O livro *O estilo e época*, de Guíznburg, coincide com o mesmo período de *Por uma arquitetura* (1923), de Le Corbusier, publicado em um ano antes.

Malevitch, por outro lado, em 1926, teve contato com a Bauhaus de Dessau durante uma viagem à Alemanha, onde assinou os acordos para a publicação em língua alemã de dois dos seus ensaios.

Theo Van Doesburg, arquiteto do Neoplasticismo, que em 1920 estava com sua obra teórica bastante avançada, adotou posteriormente a linha diagonal no seu trabalho como força motora dinâmica por influência dos conceitos dos *Prouns* de El Lissitzky.

Na Holanda, o Neoplasticismo também pretendia unificar as artes, assim como as Vanguardas Russas, porém com aspiração a uma linguagem plástica universal. O “trágico” e a angústia eram para os artistas do Neoplasticismo o contraste entre o individual e o universal. A nova concepção artística, representativa de aspectos ainda não equilibrados da vida cultural, buscava a superação do trágico. Nesse sentido, a superação do trágico seria efetivada por meio de uma grande arte ou por uma arquitetura que sintetizaria as diferentes experiências plásticas particulares.

Quanto ao papel sintetizador da arquitetura, Renato de Fusco (1984) afirma que, desde o primeiro número da revista *De Stijl*, manifestou-se o propósito de um estilo unificador para os diversos setores das atividades artísticas.

O pintor Piet Mondrian e os arquitetos Theo Van Doesburg e Gerrit Rietveld foram essencialmente os principais expoentes e

responsáveis pela caracterização do movimento holandês. A pintura, a escultura e a arquitetura influenciaram a estética neoplástica. Os princípios generativos do Neoplasticismo eram entendidos como depurações de cada linguagem artística, pois que dessas depurações resultariam poucos elementos irredutíveis.

Grace de Freitas (2007) aponta que tais elementos irredutíveis seriam trabalhados ao mesmo tempo, sem hierarquia, sintetizando-os em um único espaço. Para a definição do sistema de trabalho formulador da nova construção unificadora das artes, foram publicados alguns textos que fundamentaram a relação das artes plásticas com a arquitetura. Destacam-se: “Dezessete pontos da arquitetura neoplástica” (1925); “Casa, via, cidade” ([1927], 1949); *Arte plástica e arte plástica pura* (1937).

O texto “Dezessete pontos da arquitetura neoplástica” (1925) foi publicado por Theo Van Doesburg para constituir uma indicação metodológica para a fusão da arquitetura com as artes plásticas, almejando a síntese em uma realidade quadridimensional² dentro da visão de espaço-tempo. Nos pontos, elaborados por Theo Van

² De acordo com Denis Mandarin (1995), Albert Einstein propôs, em sua Teoria Especial da Relatividade (1905), que o espaço e o tempo não podem ser interpretados como dimensões separadas, e sugeriu que ambos fossem interligados em um novo termo, o espaço-tempo. Desse modo, segundo o autor, a “bidimensão” espaço-tempo criou uma teoria de quatro dimensões, a quadridimensional, que inclui: a altura, a largura, a profundidade e o tempo.

Doesburg, a arquitetura é apresentada como unificadora das artes, fazendo a fusão por meio do equilíbrio de elementos representativos da bidimensionalidade e da tridimensionalidade. O décimo sétimo ponto apontava:

Na nova concepção arquitetônica a estrutura do edifício está subordinada. É apenas através da colaboração de todas as artes plásticas que a arquitetura se completa. O artista neoplástico está consciente de que constrói no espaço-tempo e isso implica a predisposição de se colocar nas quatro dimensões do espaço-tempo, pois que a nova arquitetura não permite qualquer imaginação (sob a forma de “quadro” ou de “escultura” separável). O objetivo é de criar no conjunto uma harmonia, servindo-se dos seus próprios meios específicos. Cada elemento arquitetônico contribui para criar um máximo de expressão plástica sobre uma base lógica prática. (DOESBURG apud FUSCO, 1984, p.158).

Com isso, o objeto arquitetônico se tornaria um só com as demais artes plásticas, não havendo a separação visual de um “quadro” ou uma “escultura”, sendo o pintor também construtor no “espaço-tempo”. Para que acontecesse de fato uma síntese das artes acreditava-se que a colaboração entre artistas e arquitetos deveria acontecer desde o início do processo de projeto.

Como obra significativa resultante da interpretação dos “Dezessete pontos da arquitetura neoplástica” (1925), pode-se

destacar a Casa Schröder-Schröder (1924), um projeto de Gerrit Rietveld construído em Utrecht na Holanda, que elucida a incorporação dos princípios do De Stijl em uma síntese das artes do século XX.

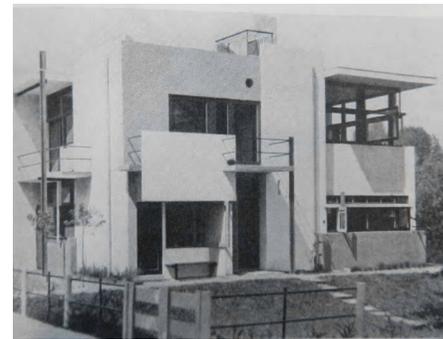


Figura 6 Gerrit Rietveld, Casa Schröder-Schröder, Utrecht, 1924. Fonte: DAMAZ, Paul. *Art in European Architecture*. Prefácio de Le Corbusier. New York: Reinhold Publishing Corp., 1956, p. 31.

No ensaio “Casa, via, cidade”, primeiramente publicado em 1927 e depois em 1949 na revista *Art d’Aujourd’hui*, Piet Mondrian expande o princípio de síntese das artes plásticas à arquitetura e ao espaço urbano: “é preciso considerar que a Casa e a Via, tal como a Cidade, são uma unidade formada por planos compostos numa oposição neutralizadora que anula todo o exclusivismo” (MONDRIAN, 1984, p. 154). Nesse sentido, Mondrian apontou:

1. O meio plástico deve ser o plano ou o prisma retangular de cor primária (vermelho, azul, amarelo) e

de não-cor (branco, preto, cinzento). Em arquitetura, o espaço vazio equivale a uma cor e a matéria pode valer como cor.

2. A equivalência dos meios plásticos é necessária. Diferentes devido às suas cores e dimensões, possuem não obstante o mesmo valor. O equilíbrio refere-se em geral a uma grande superfície de não-cor e a uma superfície menor de cor ou matéria.
3. O dualismo de oposição no meio plástico é indispensável também na composição.
4. O equilíbrio constante é conseguido pela relação de posição expressa com a linha reta (limite do meio plástico) nas suas oposições principais (retângulos).
5. O equilíbrio que neutraliza e anula os meios plásticos é obtido mediante relações de proporção, nas quais estão colocados, e que produzem um ritmo vivo.
6. Toda simetria deve ser excluída.

(*Art d'Aujourd'hui*, n. 5, dez. 1949 apud FUSCO, 1984, p. 154).

De acordo com o ensaio, as relações de proporção e de assimetria seriam fatores condicionantes para o equilíbrio fundidor dos meios plásticos. Destaca ainda que uma grande superfície de “não cor” (branco, preto, cinza) equilibraria a aplicação de uma superfície menor de cor (vermelho, azul, amarelo), espaço vazio ou matéria.

No outro texto de Mondrian, *Arte plástica e arte plástica pura* (1937), há a referência acerca do fim da arte para favorecer uma nova

concepção artística que sintetizaria aspectos ainda não equilibrados da vida cultural. Para isso afirmou:

Esta conseqüência (da arte não figurativa) conduzir-nos-á, num futuro talvez remoto, em direção ao fim da arte enquanto coisa separada de tudo aquilo que a rodeia e que constitui a atualidade da realidade plástica. Mas este fim é simultaneamente um recomeço. A arte não apenas continuará como se realizará cada vez mais. Com a unificação da arquitetura, escultura e pintura criar-se-á uma nova realidade plástica. Pintura e escultura não se manifestarão como aspectos separados, nem como “arte aplicada”, mas sendo puramente construtivas, concorrerão para a criação de um ambiente não meramente utilitário ou racional, mas puro e completo na sua beleza. (MONDRIAN, 1984, p.151).

A nova realidade plástica seria resultante do fim da arte apresentada de forma isolada. Para que ocorresse a nova realidade plástica, proposta pelo texto, a escultura e a pintura seriam elementos construtivos pertencentes à arquitetura. Dessa forma, no Neoplasticismo a apropriação dos principais elementos gráficos das artes, em uma construção tridimensional, favoreceria um equilíbrio entre todas as partes do “espaço-tempo”, de modo que não existiria autossuficiência, mas sim uma completa relação de harmonia para a fusão. Interpretava-se o princípio de unificação das artes plásticas

como resultado do processo de criação de uma linguagem universal, sendo que aquelas se tornariam uma única arte, pura e completa. Esse contexto de tradução da linguagem gráfica para a arquitetura se aproxima das proposições de síntese das artes realizadas pelas Vanguardas Russas. Ambos estabeleciam a arquitetura como unificadora de todas as artes, princípio retomado posteriormente pela Bauhaus.

Na Bauhaus havia uma tentativa de efetivar, em uma escala mais ampla, as experiências em relação à arquitetura e às artes plásticas. Segundo Mario de Michelli ([1959] 1991, p. 250), na “Bauhaus, as pesquisas do Construtivismo, do Suprematismo e do Neoplasticismo acabaram chegando a um entendimento comum”.



Figura 7 Oscar Schlemmer. Bauhaus Weimar. Alto-relevo na entrada dos ateliês. (1921-1922). Fonte: DAMAZ, Paul. *Art in European Architecture*. Prefácio de Le Corbusier. New York: Reinhold Publishing Corp., 1956, p. 28.

De acordo com Anatole Kopp (1990), o primeiro manifesto publicado pela Bauhaus apelava pela unidade de todas as artes sob a égide da arquitetura, que seria sua integradora. No manifesto publicado em 1919 declarava-se:

A construção completa é o objetivo final das artes dos edifícios. Hoje, eles sobrevivem num isolamento do qual apenas poderão ser retirados através dos esforços conscientes e coordenados de todos os artífices. Os arquitetos, os pintores e os escultores devem reconhecer o caráter heterogêneo do edifício como entidade unitária. Só então o seu trabalho terá absorvido o espírito arquitetônico que agora, como “arte de *salon*”, perdeu. Todos nós, arquitetos, escultores, pintores, nos devemos voltar para os ofícios. A arte não é uma profissão, não existe qualquer diferença essencial entre o artista e o artesão. O artista é um potenciamento do artesão. [...] Formemos uma nova comunidade de artífices sem distinção de classe que levanta uma arrogante barreira entre o artesão e o artista. Juntos vamos conceber e criar o novo edifício do futuro, que abarcará a arquitetura, a escultura e a pintura numa única unidade e que um dia subirá em direção ao céu pelas mãos de milhões de trabalhadores, como símbolo de cristal de uma nova fé. (GROPIUS apud FUSCO, 1984, p. 199).

Para Walter Gropius, a arte seria o instrumento que permitiria regenerar a sociedade existente, suprimindo a oposição entre trabalho manual e o trabalho intelectual, entre arte e artesanato, entre arte e indústria, construindo-se assim a “Catedral do Futuro”, a “Catedral do Socialismo”, como era chamada a Bauhaus na época de sua criação.

Fernanda Fernandes (2010) aponta que a cooperação entre as artes, na “Catedral do Futuro”, se daria no canteiro, onde arquitetos, escultores e pintores trabalhariam em uníssono com marceneiros, pedreiros, carpinteiros para a criação de uma obra coletiva, que tomava como modelo a catedral medieval.

Tendo a arquitetura como unificadora de todas as artes, a principal contribuição da Bauhaus, no que tange ao tema da integração das artes, configurou-se na formação dos artistas e arquitetos, para a qual havia a preocupação de enfatizar a necessidade da comunicação entre as artes e a aproximação delas dos processos de produção industrial.

1.2 A abordagem da integração ou síntese das artes nos congressos, textos e documentos

Para melhor entender esses termos, recuperam-se pontos de debates e textos que são referências imprescindíveis para a temática em estudo, tendo por ponto de partida o ano de 1908. O manifesto *Ornamento e crime* (1908) de Adolf Loos é de suma importância para o debate sobre a integração e/ou síntese das artes no âmbito do modernismo.

A primeira tradução francesa do manifesto *Ornamento e crime* foi publicada em 1913. Em 1920, essa tradução foi reimpressa nas páginas da revista *L'Esprit Nouveau*, cujos editores eram Le Corbusier e Ozenfant. Loos elaborou uma comparação entre a arquitetura e o ornamento e a pele e a tatuagem. Em seu manifesto, a pele adquire um valor ideal como revestimento e deveria servir de modelo para a arquitetura e para os objetos. A tatuagem, por sua vez, foi comparada à ornamentação na arquitetura, pois sua aplicação anulava a perfeição da pele como revestimento.

Desse modo, para Loos, o revestimento era uma pele ideal da construção ou do objeto que não deveria ser ornamentada por uma questão de ordem moral para o “homem moderno”. Ornamentar significaria para ele desperdiçar trabalho, dinheiro e material em uma época em que o ornamento havia sido vencido.

Em 1918, formou-se em Berlim o *Arbeitsrat für Kunst* (Conselho de Trabalho da Arte), que reunia artistas e arquitetos, sendo presidido por Walter Gropius, César Klein e Adolf Behne. Os textos publicados pelo *Arbeitsrat für Kunst* referiam-se ao Socialismo³ e

³ Segundo Kopp (1991), para eles, esse conceito não se refere necessariamente às teses dos clássicos do marxismo nem aos programas dos partidos que dizem adotá-lo. Trata-se de uma noção vaga, fundada em ideias generosas, nas quais a fraternidade e o papel do “povo” são os motores da história.

apresentavam a arquitetura como a integradora das artes e criadora de um ambiente propício ao desenvolvimento cultural das massas. Em 1919, o circular-programa do Arbeitsrat für Kunst, dirigido ao conjunto das profissões artísticas e arquitetônicas, orientava que “a arte e o povo devem formar uma unidade. A arte não deve mais ser o privilégio de uma minoria, mas a alegria e a vida das massas. Nosso objetivo é a integração das artes em uma grande arquitetura” (ARBEITSRAT FÜR KUNST apud KOOP, 1991, p. 27).



Figura 8 Le Corbusier. Vista geral do Pavilhão de “L’Esprit nouveau”[destruído]. Cours la Reine, Paris, França, 1925. Em primeiro plano, escultura de Jacques Lipchitz e ao centro jardim suspenso. Fonte: COHEN, Jean-Louis. *Le Corbusier*. Lisboa: Taschen, 2010, p. 31.

Outro documento importante para o entendimento do debate sobre a ornamentação e conseqüentemente sobre a relação das artes com a arquitetura é o texto *Arte decorativa*,

escrito por Le Corbusier, em 1925. Segundo Le Corbusier, a arte decorativa moderna não teria decoração, visto que esta não seria mais conciliável com o sistema do espírito moderno. A arte é que seria

realmente necessária. Afirma ainda: “se a arte decorativa não tem razões de existir, existem em contrapartida as ferramentas, há a arquitetura, há a obra de arte” (LE CORBUSIER, 1996, p. 117). Com isso, Le Corbusier distinguiu a decoração como algo negativo e supérfluo para as necessidades da sociedade maquinista, contrapondo-a a arte, como algo necessário para a compreensão do ser existente.

O relato do pintor Fernand Léger (1965) a respeito desse mesmo período esclarece que o contato entre os arquitetos e os pintores tornou-se efetivo a partir de 1924-1925, quando os arquitetos modernos, entusiasmados com as paredes brancas, perceberam que elas “eram dificilmente aceitáveis pelas pessoas suscetíveis de habitar a nova arquitetura” (LÉGER, 1965, p. 110). Esse contato, segundo Léger, revelava uma possibilidade prática: melhorar os alojamentos mais humildes, fornecendo um suplemento de espaço a divisões exíguas. Quanto a esse período, ele relatou:

Trabalhei nesse momento com Le Corbusier em grandes composições murais. Sem tema, em cores puras. Apareceu então a idéia de encontrar um novo espaço na arquitetura. Tivemos a idéia de que paredes coloridas (de amarelo, de vermelho) seriam uma espécie de vestuário sem esquecer o efeito visual de afastamento ou aproximação que a cor cria na parede. Chamei a isto “destruição da parede” ou “parede elástica”. Criou-se, portanto, um outro espaço. (LÉGER, 1965, p. 31).

[...] se, numa parede, se pinta um terço da área com uma cor diferente dos outros dois terços, a relação visual, do ponto de vista da distância entre nós e a parede, altera-se. Cria-se uma outra distância, melhor, um jogo de distâncias: se uma parede é amarela e a outra azul, por exemplo, o amarelo recua e o azul avança. (LÉGER, 1965, p. 105).

Pode-se fazer avançar uma parede (parede negra), fazê-la recuar (parede azul-pálida). Pode-se, mesmo destruí-la (parede amarela). O retângulo habitável torna-se elástico. (LÉGER, 1965, p. 126).

Ao afirmar que paredes coloridas seriam uma “espécie de vestuário”, Léger e Le Corbusier encontram na aplicação das cores puras um caminho de reencontro da pintura com a arquitetura, tornando a cor uma espécie de revestimento na composição arquitetônica.

Nessa mesma época, Fernand Léger escreveu, em 1924, o documento “A estética da máquina e o objetivo”. Nesse documento, ele distingue dois modos de expressão plástica: o objeto de arte (quadro, escultura, máquina, objeto) e a arte ornamental.

O objeto de arte, ele o define como: “valor rigorosamente existente em si, feito de concentração e de intensidade, antidecorativo, o todo bloqueado num quadro, isolado, personificado” (LÉGER, [1924] 1965, p. 65).

A arte ornamental, definida por Léger como medida do equilíbrio para a arquitetura, era recomendada de acordo com: “as necessidades específicas da arquitetura, respeitando as superfícies vivas bem iluminadas e não agindo senão como meio de destruição de superfícies mortas com pouca luminosidade (realizado em superfícies abstratas, planas e coloridas, sendo os volumes dados pelas massas arquitetônicas e escultóricas)” (LÉGER, [1924] 1965, p. 65).

No documento, Léger define o objeto de arte como elemento “isolado”, independente da arquitetura. A arte ornamental, por sua vez, levaria em conta princípios da pintura, como o uso de cores vibrantes, como o amarelo, para iluminar ambientes de pouca luminosidade, e cores não vibrantes, como o azul, para atenuar superfícies muito iluminadas. Ela seria aplicada para favorecer a composição arquitetônica.

Em 1933, Léger, por convite de Le Corbusier, apresentou, no CIAM IV, seu texto “A parede, o arquiteto, o pintor”, que tratava do uso da cor na arquitetura como ação social produtora de satisfação plástica. Neste texto Léger defendia uma colaboração entre artistas e arquitetos, objetivando construir “o grande monumento popular, a nova obra harmoniosa, na qual as três artes maiores devem colaborar: arquitetura, pintura, escultura” (LÉGER, [1933] 1965, p. 102).

Para Fernand Léger, o arquiteto deveria ser o maestro da obra, consciente das necessidades plásticas que a criação arquitetônica exigia. Isso demandaria do arquiteto moderno um sentido de equilíbrio e de medida: o arquiteto deveria indicar os locais onde se deveria agir dinamicamente com cores fortes ou estaticamente com cores atenuadas. Léger apontava o uso da cor no espaço como gerador de satisfação plástica ligada à ordem psicológica e de acordo com as necessidades do espaço. Em seu documento “A cor no mundo” publicado em 1938 escreve:

Uma parte muito iluminada numa arquitetura terá cores atenuadas; o contrário, uma parte sombria. Se, devido a necessidades construtivas, se impõem massas volumosas, então pode conceber-se uma cor de acompanhamento sem muita intenção, uma ligação arquitetônica estática ou dinâmica, segundo a necessidade a satisfazer. Há uma necessidade de cor a distribuir num local construído. A cor pode entrar em jogo com uma força surpreendente e ativa, sem que exista a necessidade de juntar elementos instrutivos ou sentimentais. Pode destruir-se uma parede pela aplicação de tons puros. Pode-se, simplesmente, ilustrá-la. Pode-se fazer recuar, avançar essa parede, torná-la visualmente móvel. Tudo isto através da cor. Pode-se, como o dizia acima, criar um acompanhamento colorido. (LÉGER, 1965, p. 88).

Para Léger, a pintura mural, uma das expressões plásticas mais ricas da história da arte e da arquitetura, continuaria como uma

espécie de acompanhamento pictórico. A arte abstrata teria um lugar importante na composição arquitetônica, criando o acontecimento mural dos tempos modernos. A liberdade de disposição de linhas, formas e cores permitiria resolver o problema arquitetônico das cores de acompanhamento ou destruição de elementos arquitetônicos. Dessa forma, Léger compreendia os recursos da pintura como caminho para a retomada das artes na composição arquitetural.

Durante o ano de 1936 dois textos podem ser destacados para o estudo sobre o debate do ornamento. O primeiro, “Razões da nova arquitetura”, foi escrito por Lucio Costa e publicado em janeiro na *Revista da Diretoria de Engenharia da PDF* (Prefeitura do Distrito Federal). O segundo, “A arquitetura e as belas-artes”, foi produzido em julho do mesmo ano por Le Corbusier durante a viagem de cinco dias que fez de Graf Zeppelin da Europa para o Brasil.

Lucio Costa (1936), no primeiro texto, “Razões da nova arquitetura”, afirmou a possibilidade de existir um rumo unânime para a obra de arte. A arquitetura, a escultura e a pintura formariam um só corpo coeso, um “organismo vivo de impossível desagregação” (COSTA, 1987, p. 42). Segundo Costa, para que houvesse essa unidade entre as três artes, o ornato aplicado como objeto sem intenção artística, despido de qualquer interesse como documento

humano, não deveria fazer parte do conjunto arte-arquitetura. Com esta convicção Costa (1987, p. 50) afirmou:

Quanto à ausência de ornamentação não é uma atitude, mera afetação como muitos ainda hoje supõem – parece mentira – mas a consequência lógica da técnica construtiva, à sombra da evolução social, ambas (não será demais insistir) condicionadas à máquina. O ornato no sentido artístico e humano, que sempre presidiu à sua confecção, é, necessariamente, um produto manual. O século XIX, vulgarizando os moldes e formas, industrializou o ornato transformando-o em artigo de série, comercial, tirando-lhe assim a principal razão de ser – a intenção artística –, e despindo-o de maior interesse como documento humano.

O “enfeite” é, de certo modo, um vestígio bárbaro – nada tendo a ver com a verdadeira arte, que tanto pode se servir dele quanto ignorá-lo. A produção industrial tem qualidades próprias: a pureza das formas, a nitidez dos contornos, a perfeição do acabamento. Partindo destes dados precisos, e por um rigoroso processo de seleção, poderemos atingir, como os antigos, formas superiores de expressão contando para tanto com a indispensável colaboração da pintura e da escultura – não no sentido regional e limitado do ornato, porém num sentido mais amplo. Os grandes panos de parede tão comuns na arquitetura contemporânea são verdadeiros convites à expressão pictórica, aos baixos-relevos, à estatuária como expressão plástica pura, integrada ou autônoma.

Desse modo, para Costa, a nova colaboração da pintura e da escultura com a arquitetura era interpretada como fator positivo para atingir-se formas “superiores de expressão”, assim como eram realizadas nos exemplos anteriores da história da arte e da arquitetura.

A decoração gratuita, realizada com ornatos sem intenção artística, era definida negativamente, como um excesso de que a arquitetura moderna, por conter características industriais, não necessitaria.

Costa sugeriu também a aplicação das artes plásticas em determinados lugares da arquitetura moderna, com grandes panos de parede. Estes, liberados pelo novo sistema estrutural da antiga função de suporte, poderiam, com sua nova função de simples vedação, abrigar a pintura mural com sua expressão pictórica, como também os baixos-relevos e a estatuária que, como afirmou Costa, poderiam estar integrados a eles ou posicionados de forma autônoma.

O documento “A arquitetura e as belas-artes” ([1936]1984) de Le Corbusier, traduzido e publicado por Lucio Costa na *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* em 1984, aborda a integração da pintura e da escultura na arquitetura racionalista. Corbusier inicia o texto com uma pergunta relacionada ao debate sobre o ornamento: “ornamentar ou não ornamentar, decorar ou não decorar, enriquecer ou não enriquecer, enobrecer ou não enobrecer?” (LE CORBUSIER, [1936] 1984, p. 55). De acordo com Corbusier, o debate não se travava em torno de “penduricalhos decorativos”, em torno de “bodegas pictóricas” ou de “pastelarias plásticas”, pois a humanidade havia sido lançada em tempos novos.

Para Le Corbusier, as artes novas, como expressão da própria consciência, deveriam exprimir a conquista épica dos novos tempos. Le Corbusier ([1936] 1984, p. 63) afirma também que “em certas ocasiões a arquitetura pode satisfazer às suas tarefas e aumentar o prazer dos homens através de uma colaboração excepcional e magnífica com as artes maiores: pintura e estatuária”.

A policromia é indicada por Le Corbusier ([1936] 1984, p. 64) como uma questão crucial da arquitetura, à medida que o “homem tem necessidade de cores”. Quanto à aplicação da policromia no espaço arquitetônico, ele escreve:

A policromia arquitetônica é outra coisa; ela se apossa de toda a parede e a qualifica com a potência do sangue, ou o frescor da pradaria, ou o clarão do sol, ou a profundidade do céu ou do mar. Que forças disponíveis! É a dinâmica, que eu poderia escrever muito bem a dinamite [...] Se uma parede assim fosse azul, ela fugiria; se fosse vermelha, manteria o plano, o mesmo ocorrendo caso fosse castanha; posso pintá-la de preto ou de amarelo.

[...]

As grandes cores de base, as cores “eternas”, os terras e ocres, o ultramarino. Mas verdes ingleses intensos e vermelhões violentos podem também entrar sinfonicamente na policromia arquitetônica. (LE CORBUSIER, [1936] 1984, p. 64).

Dessa forma, para Le Corbusier, as massas de cores compactas poderiam qualificar uma parede, deslocá-la em profundidade e

classificá-la em importância. A pintura seria requisitada, segundo Le Corbusier, em momentos precisos para “dinamizar uma parede” no intuito de ressaltar um discurso dirigido a ela. Com isso, a “explosão da pintura” ocorreria em “certos lugares intensos”, “exatos” (LE CORBUSIER, [1936] 1984, p. 65), estes determinados por paredes, tetos ou solos incômodos, impostos por razões alheias à disciplina arquitetural.

Quanto à localização da estatuária, Le Corbusier afirma que, em torno do edifício, dentro do edifício, há lugares precisos – lugares matemáticos que integram o conjunto e que constituem tribunas “onde a voz de um discurso encontrará seu eco em derredor”, “é um lugar tal como o foco de uma parábola ou uma elipse” (LE CORBUSIER, [1936] 1984, p. 65). Dessa forma, a estatuária deveria ser inserida em lugares “porta-vozes, porta-palavras, alto-falantes” (LE CORBUSIER, [1936] 1984, p. 65), “pontos exatos onde se interceptam os diferentes planos que compõem a paisagem arquitetônica” (LE CORBUSIER, [1936] 1984, p. 65).

Nesse caso, Le Corbusier, sob o seu ponto de vista, identifica a integração das artes como uma forma satisfatória de composição espacial. A arquitetura é independente das artes plásticas, a presença delas no espaço arquitetônico se dá de forma autônoma, porém é a ele condicionado. A integração das artes implica, portanto, a autonomia

da arquitetura e a autonomia do elemento de arte plástica, todavia esse último está submetido às demandas do espaço arquitetônico: a parede específica, o ponto preciso do espaço como o foco de uma parábola que permite a locação de uma escultura etc.

Em 1943, Fernand Léger, juntamente com Sigfried Giedion e José Luis Sert, produziu em Nova York o manifesto “Nove pontos sobre a monumentalidade” (GIEDION, 1958, p. 48-51). O manifesto declarava que o monumento, como representação da consciência coletiva, deveria ser o elo entre o passado e o futuro por meio de símbolos. Aponta, ainda, que a monumentalidade só seria alcançada por intermédio da colaboração conjunta do urbanista, do arquiteto, do pintor, do escultor e do paisagista, que fariam a incorporação dos monumentos e dos edifícios nos novos centros urbanos.

Assim, o conceito de monumentalidade estava, segundo o manifesto, relacionado com um trabalho de integração das artes que começaria na arquitetura e se estenderia para o urbano. As cores, as formas e os “*layouts* monumentais” seriam recursos utilizados como integradores de diferentes escalas.

Nas três edições do CIAM seguintes à Segunda Guerra Mundial – CIAM VI (1947) em Bridgwater, CIAM VII (1949) em Bergamo, CIAM VIII (1951) em Hoddesdon –, a monumentalidade defendida pelo manifesto *Nove pontos* foi retomada no intuito de

colocar a arquitetura como instrumento de representação da coletividade. Logo, a integração das artes reapareceu confluindo para a dimensão urbanística, convertendo os elementos de arte plástica em fatores cotidianos da vida urbana.

Na França, a colaboração entre as artes também foi defendida por André Bloc. As revistas *L'Architecture d'Aujourd'hui* e *Art d'Aujourd'hui* foram importantes veículos usados por Bloc para a disseminação e defesa do tema. *L'Architecture d'Aujourd'hui* dedicou três edições especiais que trataram especificamente do tema: a primeira, *A situação dos arquitetos e artistas: apelo ao diálogo entre o escultor e o arquiteto*, foi publicada em maio-junho de 1945; a segunda, *Arte e arquitetura*, foi publicada em maio de 1946, e a terceira, *Arte*, foi publicada em dezembro de 1948.

O auge da defesa da colaboração entre as artes exercida por André Bloc culminou na criação em 1951, juntamente com Félix Del Marle, do Groupe Espace. O manifesto do grupo foi publicado em outubro de 1951 nas revistas *Art d'Aujourd'hui* (série 3, n. 8) e *L'Architecture d'Aujourd'hui* (n. 37). O manifesto ressaltava a importância da integração da cor na arquitetura e a necessidade de sair da fase experimental da pesquisa para se deslocar para as conquistas e a colaboração estreita entre artistas e arquitetos.

Visando chamar a atenção pública para a colaboração entre as

artes, André Bloc publicou uma edição especial da *Art d'Aujourd'hui* em maio-junho de 1954. Nela, o crítico Roger Bordier apresentou um artigo intitulado “A arte é um serviço social”. Esse artigo destacou, entre outros exemplos de integração das artes, as conquistas de Oscar Niemeyer no Brasil (Igreja de São Francisco de Assis, na Pampulha), Frank Lloyd Wright, Walter Gropius, Mies Van der Rohe nos Estados Unidos e de Villanueva em Caracas.



Figura 9 Igreja de São Francisco do conjunto da Pampulha em Belo Horizonte, Minas Gerais, 1943. As obras artísticas que compõem juntamente com o conjunto arquitetônico são: o paisagismo de Roberto Burle Marx, o painel de azulejos *São Francisco de Assis*, a pintura mural *São Francisco se Despojando* e as pinturas a têmpera sobre madeira representando a *Via Sacra* de Cândido Portinari; os baixos-relevos em bronze de Alfredo Ceschiatti; o mosaico de Paulo Werneck. Fotografia, Elizabeth Ervatti Rocha de Lima, 2012.

No Congresso de Veneza de 1952, organizado pela Unesco, Lucio Costa e Le Corbusier expuseram suas opiniões sobre o tema. Costa destacou, com o seu texto introdutório intitulado “Arte manifestação normal da vida” e a tese “O arquiteto e a sociedade contemporânea”, a questão da ausência da compreensão do valor da comunhão das artes por parte de estudantes e professores de escolas de arquitetura. Expunha ainda que, para promover essa comunhão, seria necessário que “a própria arquitetura seja concebida e executada com consciência plástica”. Só então, “a obra, do pintor e do escultor, terá condições de integrar-se no conjunto da composição arquitetônica como um de seus elementos construtivos, embora dotado de valor plástico intrínseco e autônomo” (COSTA, 1995b, p. 267).

Com relação à diferenciação entre integração e síntese das artes, Costa (1995b, p. 267) assim posicionou-se:

Trata-se, portanto, de integração mais que de síntese. A síntese subentende a idéia de fusão: ora uma tal fusão, apesar de possível, e mesmo desejável em circunstâncias muito especiais, não seria o caminho mais seguro e natural para a arquitetura contemporânea, pelo menos nas primeiras etapas, pois tal propósito por prematuro poderá conduzir à decadência precoce.

Quanto à inserção das pinturas e esculturas arquiteturais dentro do espaço arquitetônico, Costa (1995b, p. 267) sugeriu lugares específicos:

Sem dúvida, existirão sempre grandes superfícies de tetos e de vedações contínuas passíveis de serem tratadas pictoricamente no sentido sinfônico, como ainda painéis isolados, como retábulos; mas neste caso, trata-se de concepções de espaço de um outro espírito e seria mais adequado designá-lo como pintura arquitetônica – da mesma forma que escultura arquitetônica – em contraposição ao que se poderia chamar de pintura e escultura de câmara.

Por conseguinte, para Costa, a melhor proposição para a comunhão entre as artes seria a integração das artes, pois a fusão da síntese não seria o caminho ideal para a arquitetura moderna. Costa indica que as grandes superfícies de tetos, as vedações contínuas e os painéis isolados podem ser tratados por pinturas arquitetônicas e esculturas arquitetônicas sinfonicamente integradas à arquitetura.

Le Corbusier (1987) salientou, com seu texto “Canteiro de síntese das artes maior”, de 1952, que as obras deveriam tornar-se parte de uma composição que representasse o espírito novo, com materiais, dimensões e características próprios da realidade do canteiro-síntese das artes maiores. Os canteiros seriam exposições permanentes, renováveis e itinerantes de obras realizadas dentro de condições arquitetônicas. Essas experiências proporcionariam uma troca entre escultores, pintores e arquitetos, que resultaria na dimensão estética e poética da arquitetura.

Le Corbusier entendia que não se tratava de estabelecer contatos utilitários entre vários pintores e vários arquitetos, mas de provocar encontros fecundos no terreno da realidade, neste caso, o canteiro. Afirmava ainda que “as condições arquitetônicas serão um produto do espírito novo” (LE CORBUSIER, 1987, p. 240) e “este produto será um canteiro” onde “escultores e pintores trabalharão junto da obra com os materiais, as dimensões e os prospectos reais” (LE CORBUSIER, 1987, p. 240).

Com isso, na colaboração entre as artes proposta por Le Corbusier, os escultores e pintores entrariam na arquitetura e, reciprocamente, os arquitetos se abririam às riquezas oferecidas pela pesquisa pictórica e escultórica contemporânea. As encomendas não viriam mais do Estado, ou de particulares, mas por meio do agrupamento espontâneo de pintores, escultores e arquitetos.

No final do documento, Le Corbusier afirma que o princípio dos “canteiros-síntese” já havia começado a ser adotado em Paris e que o documento se apoiava na comunicação de Lucio Costa, lida no dia 24 de setembro, em sessão do Comitê de Artes Plásticas.⁴

⁴ Comunicação de Lucio Costa apresentada na mesma Conferência: *Arte manifestação normal da vida e O arquiteto e a sociedade contemporânea*. Este último, por seu turno, parte dos argumentos contidos no texto “A arquitetura e as belas-artes” (*Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 19, 1984, p. 55-59) elaborado por Le Corbusier em 1936 a bordo do Graf Zeppelin.

O Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, cujo tema era *A Cidade Nova – Síntese das Artes*,⁵ realizou-se em Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro de 17 a 25 de setembro de 1959, tendo sido planejado pela Seção Brasileira da Associação Internacional de Críticos de Arte (ABCA – AICA).

De acordo com Eduardo Rossetti (2010), Oscar Niemeyer antecedeu o Congresso com uma palestra sobre a sua arquitetura em Brasília. A palestra, que tinha por objetivo esclarecer pontos referentes às qualidades espaciais, simbólicas, plásticas e estruturais das obras, foi reforçada pelo próprio Niemeyer com visitas ao Palácio do Planalto, ao Palácio do Supremo Tribunal Federal, ao Palácio do Congresso Nacional, ao Palácio da Alvorada, à Capela Nossa Senhora de Fátima e aos apartamentos das superquadras.

Ressalta-se ainda que a futura Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida foi mencionada por A. Chastel durante a oitava sessão do Congresso Extraordinário de Críticos de Arte e que os congressistas ficaram hospedados no Brasília Palace Hotel.

⁵ LOBO, Maria da Silveira; SEGRE, Roberto (Coord. ed.). In: CONGRESSO INTERNACIONAL EXTRAORDINÁRIO DE CRÍTICOS DE ARTE, 1959, Brasília, DF, São Paulo, SP, e Rio de Janeiro, RJ). *Cidade nova: síntese das artes*. Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2009.

O Congresso teve uma sessão inaugural e oito sessões. O tema da primeira sessão era *A Cidade Nova*; da segunda, Urbanismo; da terceira, Técnica e Expressividade; da quarta, A Arquitetura; da quinta, Artes Plásticas; da sexta, As Artes Industriais; da sétima, Arte e Educação; da oitava, A situação das Artes na Cidade. A presidência do congresso coube ao crítico de arte italiano Giulio Carlo Argan.

Com efeito, foram discutidas, durante as sessões do Congresso, não só a integração ou a síntese das artes, mas a afinidade das artes, a união das artes, a polaridade do espírito criador na arte. A presença de arquitetos, urbanistas, críticos de arte, historiadores da arquitetura de diferentes países e não devidamente sintonizados com a particularidade dos problemas envolvidos na concepção e construção de Brasília contribuiu para a divergência de enfoques, que, contudo, fornecem um interessante painel das preocupações suscitadas pelo tema da integração ou síntese das artes ao final da década de 1950. Dentre as várias contribuições destacam-se algumas que permitem definir alguns pontos para as proposições de integração ou síntese das artes.

Durante a quinta sessão, Artes Plásticas (LOBO; SEGRE, 2009, p. 78-101), André Bloc defendeu a ideia de que a colaboração entre as artes plásticas pode ser encarada de duas maneiras. Segundo Bloc, pode-se ter uma arquitetura independente, a que se acrescentam

elementos de arte plástica, ou pode haver uma relação total entre a plástica arquitetural e a plástica dos elementos artísticos. Dessa forma, Bloc aponta que as obras de arte poderiam ser simples acréscimos, sem nenhuma relação com a composição arquitetural, ou elas poderiam integrar-se à arquitetura por meio da mesma plástica.

Na mesma sessão Meyer Schapiro defendeu a ideia de que a integração das artes estaria intimamente ligada à noção de uma ordem dada a um planejador e que se infunde no todo, de tal modo que se há uma ordem, ou um esquema de ordem dado para a forma geral, ela se faria sentir em todos os detalhes.

Na sexta sessão, As Artes Industriais (LOBO; SEGRE, 2009, p. 102-120), Charlotte Perriand mencionou a posição distintiva de Lucio Costa em sua tese apresentada no Congresso de Veneza (1952), quanto às proposições de integração das artes ou síntese das artes, sendo esta subentendida à ideia de fusão, visto que nas sessões anteriores essa distinção não havia sido feita de forma clara.

Na oitava sessão, Situação das Artes (LOBO; SEGRE, 2009, p. 140-157), Mário Pedrosa abordou a questão da colaboração entre as artes na cidade não como um encontro eventual entre arquitetos, escultores e pintores. Para Pedrosa, a formulação desta só teria sentido se se estendesse a um plano social e cultural de ordem geral que fosse qualitativo. Dessa forma Pedrosa acrescentou:

Não se pode apresentar Brasília como um exemplo de síntese [...] Brasília é apenas um tema que oferecia uma oportunidade em escala muito vasta, em escala ainda não vista, para a discussão sobre a base de qualquer modo existente deste problema – síntese, integração ou posição da arte na civilização que se desenvolve. O fato decisivo é que neste empreendimento todos os problemas da reconstrução social se põem. (Apud LOBO; SEGRE, 2009, p. 155).

Pedrosa apresentou em sua comunicação a colaboração entre as artes como um meio de reintegrar o artista na consciência da dignidade de uma missão social, ou de reintegrá-lo numa certa objetividade, livre, espontânea, em plena liberdade criadora, numa obra coletiva como a de Brasília. Dessa maneira, para Pedrosa, a aspiração à síntese ou à integração consistiria em dar novamente às artes um papel social e cultural na tarefa de reconstrução regional e internacional pela qual o mundo estava passando.

A reunião de todos os temas das sessões constituiu um painel fundamental das reflexões sobre a inserção das artes em Brasília, à medida que expõe esclarecimentos por meio das diferentes visões dos participantes quanto ao tema da integração ou síntese das artes.

Com base na investigação realizada neste capítulo, pode-se inferir que as proposições de integração ou síntese das artes foram diferentes formas de expressões da colaboração entre as artes

apontadas tanto pelas vanguardas artísticas quanto pelos congressos, textos e documentos que trataram desse tema na primeira metade do século XX.

Constatou-se que as Vanguardas Russas estreitaram as relações entre arquitetura, pintura e escultura por meio do espaço arquitetônico. O objetivo era criar o objeto único de arte pela fusão das diversas linguagens artísticas. A combinação dinâmica de formas geométricas, volumes e materiais resultaria na fusão da síntese das artes na arquitetura.

Verificou-se que no Neoplasticismo, os elementos da pintura e suas lógicas de composição seriam transferidos para a tridimensionalidade arquitetônica e urbana para a efetivação da síntese das artes. Os artistas neoplásticos visavam suprimir na arquitetura a expressão individual da pintura – o quadro – por meio de uso de parede definido como plano colorido. No espaço-tempo, a cor seria organizada esteticamente pelo pintor construtor, objetivando tornar visível a harmonia das relações arquitetônicas.

Identificou-se que na Bauhaus a colaboração entre as artes abarcaria profissionais da pintura, da escultura, da arquitetura, da marcenaria e da construção civil. A comunicação entre artistas, artesãos e arquitetos dar-se-ia a partir da formação acadêmica. Esta

possibilitaria tanto as trocas de conhecimentos nos processos criativos quanto à interação artístico-arquitetônica na realização das obras.

Observou-se que no manifesto *Ornamento e crime* (1908) de Adolf Loos, a ornamentação comparada à tatuagem adquire um valor negativo, sendo reconhecida como primitiva. Violar a beleza natural da pele estabelecia um paralelo de transgressão provocado pelo ornamento na arquitetura. Essa posição antiornamental teve consequências para o debate sobre o ornamento travado durante a primeira metade do século XX.

Com o texto *Arte decorativa* (1925) de Le Corbusier, compreendeu-se que a decoração arbitrária e sem intenção artística foi isolada, por não ser conciliável com o “sistema do espírito moderno”. Em contrapartida, as artes plásticas, apontadas como “ferramentas” necessárias à sociedade maquinista, corroborariam, juntamente com a arquitetura, para a compreensão e o desenvolvimento do homem e do mundo modernos.

Destacou-se que Fernand Léger apontava em seus escritos a aplicação de conhecimentos da pintura como um caminho para a integração das artes com a arquitetura. A cor, como uma espécie de “vestuário”, estabeleceria relações de afastamento (azul, negra) ou aproximação (amarelo), de acordo com as necessidades da composição arquitetônica. Léger distinguiu o “objeto de arte” e a “arte

ornamental” como duas formas de expressão plástica. O “objeto de arte” (quadro) poderia ser inserido como elemento independente das especificidades visuais requisitadas pelo espaço arquitetônico. Por seu lado, a “arte ornamental” favoreceria a atenuação de superfícies muito iluminadas e a “explosão” de superfícies de pouca luminosidade. Léger elegeu o arquiteto como o “maestro” que indicaria os locais de inserção de cores fortes, agentes dinâmicos; cores atenuadas, agentes estáticos; cores de acompanhamento, agentes neutralizadores de massas volumosas. Defendia a colaboração entre artistas e arquitetos em um grande monumento popular que abarcaria os elementos de arte plástica em composição harmônica.

Reconheceu-se que Lucio Costa, em seus textos, abordou a colaboração entre as artes como uma proposição de integração, pois a ideia de síntese subentende fusão. Os elementos de arte plástica fariam parte da composição arquitetônica, porém teriam valor intrínseco e autônomo. As pinturas e esculturas arquiteturais comporiam, com os grandes panos de parede, os tetos “passáveis de serem tratados pictoricamente” e os painéis isolados.

Distingui-se que Le Corbusier indicou, em seus textos, a integração da arquitetura com as artes plásticas expressivas da “conquista épica dos novos tempos”. A pintura dinamizaria ou dinamizaria certos lugares intensos (paredes, solos ou tetos), impostos

pelas necessidades arquiteturais. A estatuária integraria o conjunto, por se localizar em lugares matemáticos, em lugares “porta-vozes”, tribunas onde a voz de um discurso encontraria seu eco em derredor. A policromia arquitetônica poderia deslocar em profundidade ou classificar em importância certas paredes, utilizando massas de cores compactas. Le Corbusier destacou ainda a troca de experiências entre arquitetos, pintores e escultores no “canteiro-síntese das artes maiores”, experiências fixas, permanentes renováveis e itinerantes. Estas possibilitariam a retomada de contato da arquitetura com as demais artes.

Ao comparar as proposições de integração ou síntese das artes realizadas por Lucio Costa e Le Corbusier, pode-se constatar que Costa fez uma clara distinção entre integração como consonância e síntese como fusão. Le Corbusier adotou a designação de síntese para a colaboração e troca de aprendizados entre artistas e arquitetos no “terreno da realidade”, o canteiro, sem que as artes e a arquitetura perdessem sua autonomia. A proposição de colaboração entre as artes de Le Corbusier aproxima-se da distinção realizada por Costa de integração. As artes plásticas e a arquitetura comporiam um conjunto harmônico, porém com valores intrínsecos e autônomos.

Estabeleceu-se que no manifesto “Nove pontos sobre a monumentalidade” (1943), o trabalho conjunto entre urbanistas,

arquitetos, pintores, escultores e paisagistas integraria as diferentes escalas de ação desses profissionais por meio de elementos pertencentes às diferentes áreas artísticas.

Admitiu-se que nas três edições do CIAM (CIAM VI – 1947; CIAM VII – 1949; CIAM VIII – 1951), a indicação do trabalho conjunto entre o urbanista, o arquiteto, o escultor e o pintor foi reforçada como meio de alcançar o desenvolvimento da unidade estética do conjunto. A cooperação desde a concepção inicial do projeto contribuiria para a apreensão tanto dos ritmos quanto dos volumes no espaço.

Identificou-se que o manifesto do Grupo Espace (1951) destinava-se a preparar as condições para uma colaboração efetiva de arquitetos, pintores, escultores e artistas visuais. Essa colaboração objetivava atender ao desenvolvimento harmonioso das atividades humanas. As conquistas nesse sentido seriam alcançadas por meio do estudo da cor, da forma e dos volumes no espaço.

Constatou-se que durante o Congresso Extraordinário Internacional de Críticos de Arte (1959) as proposições de integração ou síntese das artes foram apresentadas em diferentes momentos, por diversos participantes, ao longo da realização do congresso. Para André Bloc ([1959]2009, p. 93), a integração das artes se faria por meio de uma plástica condizente para a arquitetura e para as artes

plásticas. Segundo Meyer Schapiro ([1959] 2009, p.85-90), a ordem dada pelo planejador far-se-ia sentir em todos os detalhes na integração das artes. Mário Pedrosa ([1959] 2009, p.154-156) apontou a integração ou a síntese das artes como missão social, unificadora das artes em uma obra coletiva como a de Brasília.

Diante do exposto, algumas similaridades podem ser observadas nas proposições de integração ou síntese das artes. O espaço arquitetônico, por exemplo, era apresentado como mediador, tanto na consonância da integração quanto na fusão da síntese. Os recursos da pintura eram utilizados como meios de alcançar tanto a integração quanto a síntese. Estas, por sua vez, deveriam acontecer desde o princípio da concepção do projeto, onde o pintor ou o escultor criariam como construtores e o arquiteto projetaria como pintor-escultor. O diálogo entre artistas e arquitetos era um pressuposto que se efetivaria desde a educação artística até a efetivação no canteiro.

No bojo do movimento moderno, a integração das artes era compreendida como composição estética que relacionava as artes plásticas e a arquitetura, visando tornar escultura, pintura e paisagismo em parte integrante da composição arquitetônica, mantendo, porém, a independência e o valor estético dessas artes. Dessa forma, a arquitetura era vista como geradora e incorporadora de várias artes. A consonância entre as artes, no caso da integração, levaria a um

estreitamento de saberes entre artistas e arquitetos que efetivaria a coexistência de elementos de arte plástica em um mesmo espaço arquitetônico.

Em contraponto a essa posição, havia a postura mais radical de artistas das Vanguardas Russas e do Neoplasticismo que defendiam a síntese das artes, cuja estética era a fusão tridimensional das artes plásticas, materializada na arquitetura. Esta absorveria a linguagem específica das outras artes em expressões geométricas vindas da pintura, como linhas, planos, cores e superfícies bidimensionais, e vindas da escultura, como volumes escultóricos. A fusão das artes, no caso da síntese, levaria à concepção de um novo modo de criar artisticamente, no qual resultaria um espaço tridimensional, projetado com elementos pertencentes às três artes, pintura, escultura e arquitetura, como único objeto de arte.

Sobre os pontos destacados, pode-se destacar que as vanguardas artísticas, os congressos, os textos, os documentos e as realizações artístico-arquitetônicas foram fatores que confluíram, com suas especificidades, para a elaboração das diferentes proposições de integração ou síntese entre as artes. Proposição de integração que foi aplicada ou interpretada pelos artistas e arquitetos na arquitetura moderna brasileira em seu contexto histórico.

1.3 O edifício do MESP, exemplo emblemático de integração das artes no Brasil

Entre nós, lá pelo ano de 1936, graças à intervenção de Gustavo Capanema, então ministro da Educação e Saúde, a velha interação entre arquitetura e arte começou a ser recuperada. (NIEMEYER, 1994, p. 4).

Inteligente e culto, o nosso amigo deixou aos seus arquitetos essa tarefa, convidando, por nossa indicação, Portinari, Celso Antônio, Bruno Giorgi e Lipchitz, que, naquela época, era o escultor mais ligado a Le Corbusier.

Tratava-se de *completar* uma obra de arquitetura e aos arquitetos somente a eles cumpria resolver o assunto. (NIEMEYER, 1988, p. 3).

O edifício do MESP (Ministério da Educação e Saúde Pública), hoje intitulado MEC (Ministério da Educação e Cultura), ofereceu uma oportunidade pioneira para o trabalho conjunto de arquitetos e artistas. Elementos de arte plástica foram concebidos especificamente para a integração com a arquitetura, dentre as quais estão a pintura e os azulejos de Cândido Portinari, o paisagismo de Burle Marx e as esculturas de Bruno Giorgi, Celso Antônio, Jacques Lipchitz e Adriana Janacópulos.

Os arquitetos⁶ Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Carlos Leão, Jorge Moreira, Affonso Eduardo Reidy e Ernani Vasconcellos elaboraram, em 1936, a convite do Ministro Gustavo Capanema, o projeto para o edifício-sede do novo Ministério da Educação e Saúde Pública.

O projeto baseou-se nos elementos arquitetônicos e esquemas de composição de Le Corbusier. Os projetistas integraram ao projeto, sem que se perdesse o espírito das edificações modernas, alguns conselhos corbusierianos, tais como: a valorização dos elementos locais com as aplicações do gnaiss rosa da região e as palmeiras imperiais nos jardins, o recurso aos painéis de azulejos decorados das construções coloniais e imperiais do país, e a integração das artes com

⁶ De acordo com Segre, Kós e Barki (2006), os arquitetos formados na Escola Nacional de Belas Artes mantiveram vínculos com os artistas plásticos, tanto os tradicionalistas como os que participaram na inovação estética a partir das mudanças feitas por Lucio Costa na direção da Escola em 1930. Antes que a reação acadêmica lhe impusesse a renúncia, organizou em 1931 a XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes, também denominada Salão Revolucionário – pela primeira vez sem prêmios nem jurados –, cuja transcendência foi similar à Semana de 22 de São Paulo. Ali se obteve a ansiada integração das artes, ao abrir a exposição às correntes da vanguarda local, assim como aos jovens arquitetos identificados com o Movimento Moderno. Esta interação resultou no Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal, criada em 1935 por Anísio Teixeira, secretário de Educação do Município do Rio de Janeiro, com apoio do prefeito Pedro Ernesto. Ali ensinavam Lucio Costa, Carlos Leão, Celso Kelly, Mario de Andrade, Cândido Portinari, Celso Antônio, Alberto da Veiga Guignard, Gilberto Freyre, Heitor Villa-Lobos, entre outros.

a adição de esculturas e pinturas na composição arquitetônica. Nesse sentido, de acordo com Comas (1987), o Ministério tornara-se uma solução exemplar de linguagem formal moderna e internacionalmente válida, mas com características brasileiras.

A elaboração do projeto arquitetônico do edifício do MESP passou por quatro versões e graduais inserções de elementos de arte plástica em suas respectivas concepções. O primeiro risco do edifício, destinado ao terreno na Esplanada do Castelo, projetado em maio de 1936, segundo Lucio Costa (1975), propunha a inclusão de duas esculturas. A primeira, uma figura masculina de pé elaborada por Celso Antônio e cujo modelo estava pronto, intitulava-se *Homem de pé* e seria colocada ao lado do espelho d'água que precedia o pórtico da entrada principal. A segunda, uma figura humana sentada, localizar-se-ia na parede curva da fachada do teatro.

Segundo Elizabeth Harris (1987), a escultura *Homem de pé* media aproximadamente dez metros de altura, mas não agradou ao ministro Capanema, por estar desnuda, e assumiu, então, a posição sentada, a fim de ocultar sua nudez.

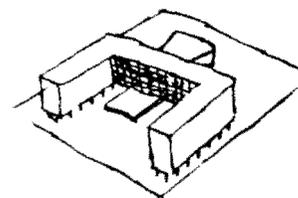


Figura 10 Croqui da primeira versão do edifício do MESP, Rio de Janeiro, 1936. Fonte: WISNIK, Guilherme. *Lucio Costa. Espaços da arte brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 20.

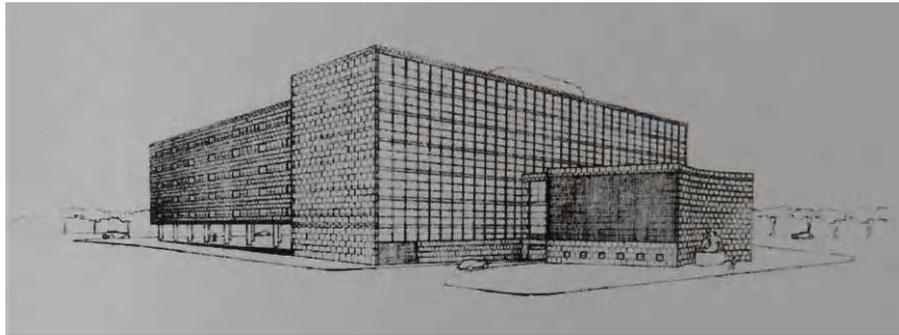


Figura 11 Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira e Ernani Vasconcellos. Primeira versão do edifício do MESP, estudo desenvolvido pela equipe brasileira. Rio de Janeiro, 1936. Fonte: WISNIK, Guilherme. *Lucio Costa. Espaços da arte brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 21.

A segunda versão foi criada por Le Corbusier, consultor convidado pelo ministro Gustavo Capanema a pedido da equipe brasileira de arquitetos, em julho do mesmo ano. O partido adotado era horizontal e destinava-se a um terreno situado à Beira-Mar, mais ou menos, segundo Lucio Costa (1984), onde foi construído o Museu de Arte Moderna. Nessa versão, o modelo sentado da monumental escultura *O homem brasileiro* era inserido na praça voltada para a baía, contrapondo-se ao fundo com o edifício sob pilotis duplos de oito metros de altura e com o bloco linear que o compunha. Nas perspectivas de interior desta versão do projeto, os grandes panos de vidro que vedam toda a fachada possibilitariam vislumbrar *O homem brasileiro*, que se destacaria por sua monumental proporção.

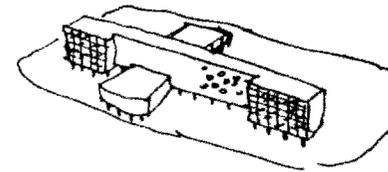


Figura 12 Croqui da segunda versão do edifício do MESP, Rio de Janeiro, 1936. Fonte: WISNIK, Guilherme. *Lucio Costa. Espaços da arte brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 20.

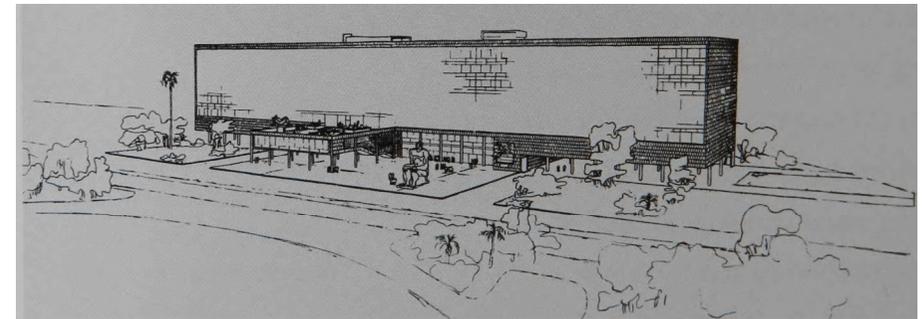


Figura 13 Le Corbusier. Segunda versão do edifício do MESP, estudo desenvolvido para o terreno na praia de Santa Luzia. Rio de Janeiro, 1936. Fonte: WISNIK, Guilherme. *Lucio Costa. Espaços da arte brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 21.

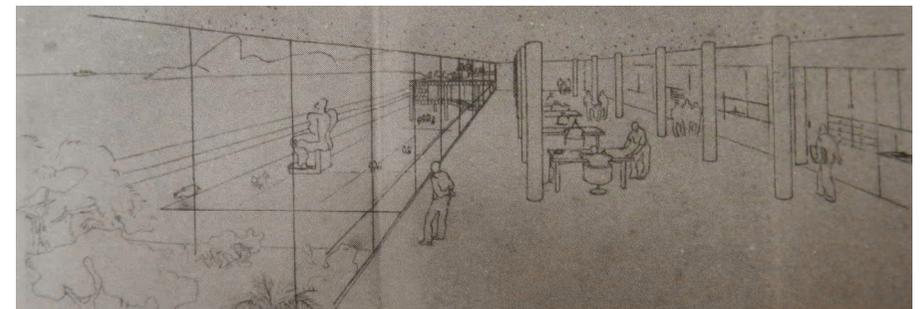


Figura 14 Le Corbusier. Plano para a praia de Santa Luzia, perspectiva interior do da recepção e do saguão. Fonte: HARRIS, Elizabeth D. *Le Corbusier: riscos brasileiros*. Rio de Janeiro: Nobel, 1987, p. 90.

Gustavo Capanema (1985) relatou em depoimento à revista *Módulo* que a proposta de Le Corbusier não poderia ser executada, pois o terreno pertencia à prefeitura do Rio de Janeiro. Constatada esta interdição, Le Corbusier elaborou, a pedido de Capanema, a terceira versão do projeto, localizado no terreno inicial do Castelo. Nesse, a escultura *O homem brasileiro* inseriu-se no centro da praça térrea, ao lado das duas fileiras de palmeiras imperiais que ladeariam a entrada principal do edifício.

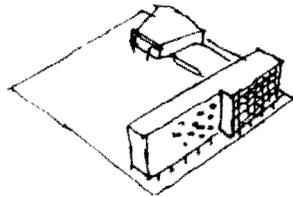


Figura 15 Croqui da terceira versão do edifício do MESP, Rio de Janeiro, 1936. Fonte: WISNIK, Guilherme. *Lucio Costa. Espaços da arte brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 20.

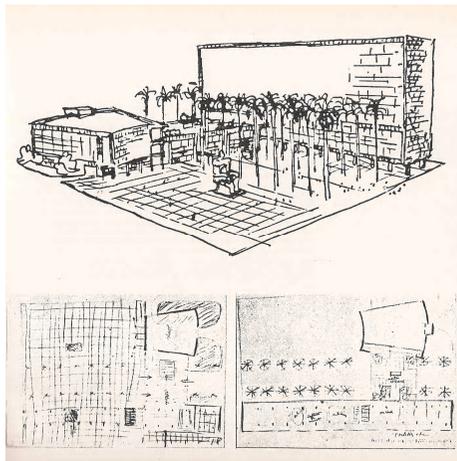


Figura 16 Le Corbusier. Plano para o Castelo, perspectiva e croqui. (Cortesia da Fundação Nacional Pró-Memória). Destaque para escultura *O Homem Brasileiro* de Celso Antônio. Fonte: HARRIS, Elizabeth D. *Le Corbusier: riscos brasileiros*. Rio de Janeiro: Nobel, 1987, p. 98.

A segunda e a terceira versões do MESP, projetadas por Le Corbusier, apresentavam um lugar de destaque para a escultura monumental de Celso Antônio, um “ponto exato onde se interceptam os diferentes planos que compõem a paisagem arquitetônica” (CORBUSIER, 1936, p. 65) e que resultaria como referencial na praça térrea.

Gustavo Capanema ([1937] 1986) indicou em carta a Getúlio Vargas que essa escultura monumental do homem brasileiro seria um símbolo representante do Ministério da Educação e Saúde Pública, visto que este se destinava a preparar, a compor e a aperfeiçoar o homem do Brasil. A escultura e o edifício, segundo Capanema, se completariam, de maneira exata e necessária.

De acordo com Carlos Leão ([1981] 1987), a escultura *O homem brasileiro* não foi executada, pois o modelo de gesso que serviria para a fusão em bronze se desfez em pedaços em 1939. Após esse episódio, um novo tema, juventude, e um novo escultor, Bruno Giorgi, foram escolhidos para a execução da escultura que se integraria ao edifício do MESP no terreno da Esplanada do Castelo.

Após a partida de Le Corbusier, a equipe brasileira apresentou ao final do mesmo ano a quarta e definitiva versão do partido do MESP para o terreno do Castelo. Na memória descritiva previa-se a presença das artes plásticas que se integrariam à arquitetura. As artes

destacadas eram: a pintura mural para os interiores, os baixos-relevos para o acesso principal e a escultura para os exteriores, com indicação de proporção, material e posicionamento. Assim, estava discriminado:

Pinturas murais nos salões de conferência e recepção, baixos-relevos na entrada principal e duas grandes figuras em granito nas fachadas norte e sul retomarão, naturalmente, o lugar que lhes compete no conjunto, e o ministério a cujo cargo se acham os destinos da arte no país dado, assim – na construção da própria casa – o exemplo a seguir, restituindo a arquitetura, depois de mais de um século de desnorteio, o verdadeiro rumo – fiel em seu espírito aos tradicionais. (“Memória descritiva do edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública” apud LISSOVSKY; SÁ, 1996, p. 68).

Dessa forma, a equipe brasileira previu na versão definitiva do projeto a colaboração entre a arquitetura, a escultura e a pintura em uma composição artístico-arquitetônica que transformaria o ministério em um modelo a ser seguido.

A construção do edifício do Ministério foi iniciada em 1937 e teve sua inauguração em 1945. Lucio Costa, que havia escrito “Razões da nova arquitetura” ([1936] 2002a), observou, em carta⁷ de 1938, destinada a Capanema, a importância de o Ministério abrigar uma

⁷ COSTA, Lucio. Carta a Capanema em 25/3/1938, arquivo Gustavo Capanema, série F, 43.10.19.II.31.

coleção de pinturas e esculturas brasileiras encomendadas especialmente para ele.

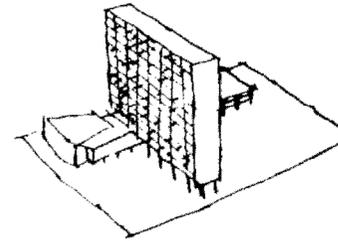


Figura 17 Croqui da quarta e definitiva versão do MESP. Rio de Janeiro, 1936. Fonte: WISNIK, Guilherme. *Lucio Costa. Espaços da arte brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 20.

Ao longo dos oito anos de construção, alguns elementos de arte plástica foram concebidos especialmente para enriquecer o projeto arquitetônico, concretizando, dessa forma, o aspecto integral da obra, desejo inicial do ministro Gustavo Capanema e dos arquitetos integrantes da equipe brasileira.

Os elementos de arte plástica especialmente encomendados para o MESP ocuparam lugares específicos na composição arquitetônica e foram integrados ao térreo, ao segundo pavimento, ao terceiro pavimento e ao terraço-jardim da cobertura do salão de exposições.

O projeto do térreo proporcionou, com seu espaço de colunata, a circulação de pessoas na praça térrea, que podiam contemplar os elementos de arte plástica por diversos ângulos e tipos variados de iluminação. Os elementos de arte plástica concebidos para o térreo

foram: os jardins de Burle Marx, os painéis de azulejos de Cândido Portinari e as esculturas de Bruno Giorgi e Jacques Lipchitz.

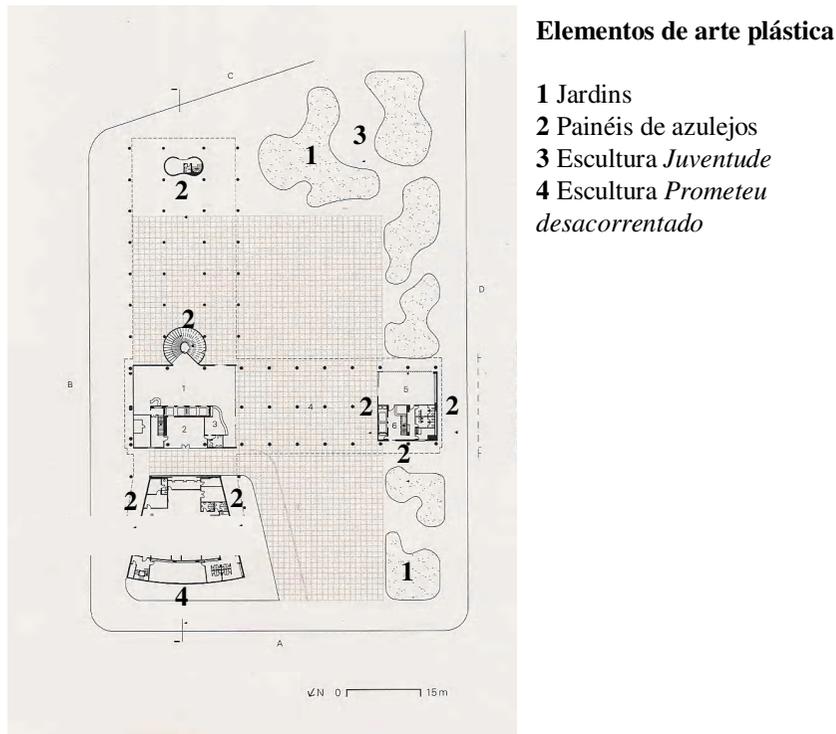


Figura 18 Planta térreo. Fonte: WISNIK, Guilherme. *Lucio Costa*. Espaços da arte brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 58. [Indicações de posicionamento dos elementos de arte plástica feitas pela autora].

Nos jardins, Burle Marx usou uma rica composição de plantas nativas brasileiras e palmeiras imperiais para formar os canteiros sinuosos. Esses integravam o tecido urbano com a praça térrea e

faziam um conjunto visual harmônico com os desenhos ameboides elaborados por Portinari para os painéis de azulejos. Proporcionavam, simultaneamente, um contrarritmo ao desenho retilíneo do edifício, acentuando, dessa maneira, o partido escolhido.

Os painéis de azulejos que revestiram as paredes externas do edifício – *Estrelas-do-Mar e Peixes* e *Conchas e Hipocampos* – foram criados por Cândido Portinari em 1942. Estes foram concebidos com desenhos abstrato-figurativos em esquema de cores azul-ultramarino e branco puro que remetem aos azulejos empregados na decoração de antigos claustros brasileiros.

De acordo com Harris (1987, p. 155), o motivo pintado nos painéis seguia um único tema: “a vida que desperta para a luz do dia emergindo do mar”. Em cada azulejo de 15 cm de fundo branco ou azul foram pintadas figuras únicas inspiradas na vida marinha, tais como: conchas, estrelas-do-mar, peixes, cavalos-marinhos, sereias e caranguejos.



Figura 19 Painel de azulejos, revestimento externo das paredes do auditório. Fotografias, Elizabeth Ervatti Rocha de Lima, 2012.



Figura 20 Painel de azulejos, revestimento externo das paredes da Livraria. Fotografias, Elizabeth Ervatti Rocha de Lima, 2012.



Figura 21 Painel de azulejos, revestimento externo da parede da escada. Fotografias, Elizabeth Ervatti Rocha de Lima, 2012.



Figura 22 Painel de azulejos, revestimento externo da parede do acesso para a reserva técnica. Fotografias, Elizabeth Ervatti Rocha de Lima, 2012.

Segundo Lucio Costa (1962), o revestimento de azulejos no pavimento térreo e o sentido fluido adotado na composição dos grandes painéis teriam a função de amortecer a densidade das paredes,

para tirar-lhes qualquer impressão de suporte, pois o bloco superior não se apoia nelas, mas nas colunas.

Os volumes revestidos pelos painéis de azulejos apresentavam uma leveza visual resultante da predominância do fundo branco mesclado com trechos em azul claro e azul escuro. Esses volumes estavam localizados em áreas bem iluminadas, o que aumentava o brilho deles, contrastando-os com o granito fosco utilizado como revestimento em alguns trechos das fachadas e nas colunas. A leveza, o brilho e o contraste valorizaram a hierarquia empregada para os elementos da construção, ou seja, o sistema estrutural independente, ao mesmo tempo, a nova função atribuída às paredes, de simples vedação.

As esculturas, projetadas especificamente para o térreo, apresentaram-se de duas formas diferentes com relação aos grandes planos de paredes citados por Lucio Costa ([1936] 2002a) em “Razões da nova arquitetura”: autônoma ou integrada.

A escultura que se apresentou de forma autônoma foi *Juventude*, de Bruno Giorgi. Ela uniu-se ao conjunto artístico-arquitetônico por meio da mesma simplicidade volumétrica, porém sua autonomia foi mantida com relação ao edifício. A escultura *Juventude*, duas figuras jovens em movimento erguidas sobre pedestal, localizou-se na parte posterior do MESP orientada para a Rua Pedro

Lessa, dentro da praça descoberta, localizada entre dois canteiros de formas sinuosas.



Figura 23 Escultura *Juventude* esculpida em granito. Fotografias, Elizabeth Ervatti Rocha de Lima, 2012.



Figura 24 Escultura *Prometeu desacorrentado*. Fotografias, Elizabeth Ervatti Rocha de Lima, 2012.

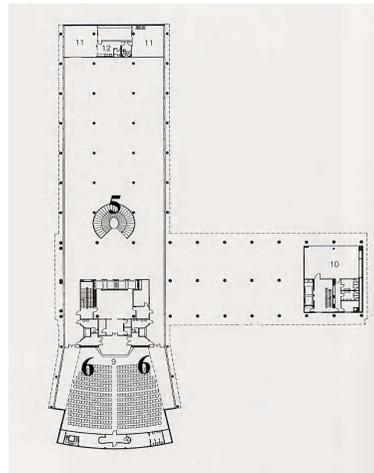
A escultura que se apresentou de forma integrada foi *Prometeu desacorrentado*, de Jacques Lipchitz, projetada para compor com a fachada do auditório e, ao mesmo tempo, ressaltar, de acordo com Gustavo Capanema ([1942] 1987a), o sentido de internacionalismo presente no projeto do Ministério. *Prometeu desacorrentado* foi fundida em bronze em 1945, seis meses antes da inauguração do edifício, no tamanho da maquete de argila enviada por Lipchitz, com um metro de altura por um metro de largura.

De acordo com Lipchitz, a escala correta da escultura que ocuparia aquela parede teria seis metros de altura, onde sua “sombra projetada pelo sol em seu movimento ao redor da parede era essencial ao esforço” (HARRIS, 1987, p. 164). Segundo Capanema ([1985] 1987b), a escultura não foi executada na escala correta por motivos de prazo, pois ele sairia do Ministério em princípios de 1946. Por essa razão, a intenção de Capanema (1987b, p. 130) era:

Meu plano era o de conseguir que o governo fizesse a ampliação e que o Lipchitz viesse para terminá-la, o que não foi feito até hoje. É possível, quem sabe, que algum dia se faça aquilo que estava no projeto inicial.

De acordo com as declarações de Lipchitz e Capanema, a escultura *Prometeu desacorrentado*, de 6 metros de altura, forneceria uma escala adequada para a proporção da parede externa do auditório.

A escultura, que manteve as proporções da maquete, foi inserida de forma centralizada somente com relação à largura da parede, e não com a altura. A escultura de seis metros de altura ocuparia, provavelmente, posição central com relação à parede, destacando-se do fundo, porém estabelecendo uma relação proporcional harmoniosa para a formação do conjunto escultura-arquitetura.



Elementos de arte plástica

5 Escultura *Moça reclinada*

6 Pinturas murais a têmpera *Coro e Escola de canto*

Figura 25 Planta 2º pavimento. Fonte: WISNIK, Guilherme. *Lucio Costa. Espaços da arte brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 58. [Indicações de posicionamento dos elementos de arte plástica feitas pela autora].

O segundo pavimento abrigou a escultura *Mãe*, de Celso Antônio, e as duas pinturas murais a têmpera *Coro* (1945) e *Escola de canto* (1945), de Cândido Portinari.

A escultura *Mãe* adornava o pilar central da escada helicoidal do salão de exposições e foi substituída, posteriormente, por *Moça reclinada* do mesmo autor. A escultura *Moça reclinada* tinha, anteriormente, a definição de sua localização para o terraço-jardim do ministro. *Mãe* foi posteriormente retirada do edifício e transferida para uma anônima praça no bairro de Botafogo.



Figura 26 A escultura *Mãe*, um nu voluptuoso e semi-inclinado, em mármore branco brilhante, a segurar uma criança.



Figura 27 A escultura *Moça reclinada*, escultura em granito brasileiro cinza, que expunha também a essência da fecundidade na posição semi-inclinada, com um braço atrás da cabeça. Fotografias, Elizabeth Ervatti Rocha de Lima, 2012.

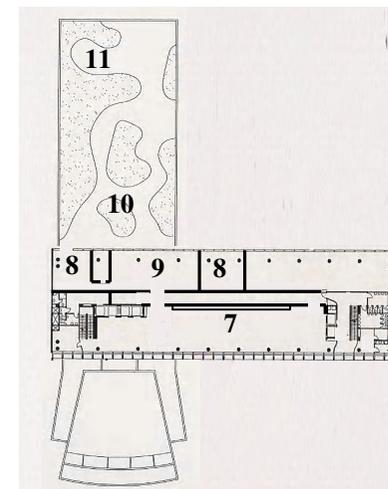
As duas esculturas possuíam um volume longitudinal similar, o que proporcionou a troca, sem alterações na relação espaço arquitetônico-elemento de arte plástica. O mármore branco utilizado para esculpir *Mãe* condizia com o mesmo material do pilar central da escada helicoidal, onde a escultura estava apoiada. Por sua vez, o granito cinza, utilizado para esculpir *Moça reclinada*, não guardou a mesma correspondência material, havendo, portanto, alterações de efeito de tonalidades dos materiais. A continuidade visual do mesmo material proporcionava uma unidade visual ao conjunto escultura-arquitetura. Assim, pode-se inferir que a escultura *Mãe* integrava-se ao pilar central da escada helicoidal de forma mais condizente do que a escultura *Moça reclinada*.

As duas grandes pinturas murais a têmpera de Cândido Portinari, *Coro* (1945) e *Escola de canto* (1945), localizadas no auditório, tinham como tema a figura humana. *Coro* ocupou a parede direita, e *Escola de canto* ocupou a parede esquerda. Ambas foram pintadas em paredes simétricas em L, fornecendo ao espaço do palco enquadramento e continuidade em perspectiva. As linhas diagonais formadas pelas figuras humanas acentuam a posição central do palco. A tonalidade predominantemente ocre empregada nas composições neutraliza os volumes laterais formados pelas paredes. Dessa forma, essas pinturas foram requisitadas para “dinamizar” (LE CORBUSIER,

1984, p. 65) e neutralizar as paredes laterais e, ao mesmo tempo, acentuar o ponto focal de interesse do auditório.



Figura 28 Estas pinturas murais representavam um coro de cerca de vinte pessoas cantando, ocupando o centro da área de composição, sendo esta geometrizada em áreas contrastantes. Os tons que prevaleceram na composição delas foram: ocre (predominante), terra, cinza, azul, verde e preto. Fonte: Projeto Portinari.



Elementos de arte plástica

- 7 Pintura mural *Jogos infantis*
- 8 Painéis a óleo *Terra, Ar, Água e Fogo*
- 9 Pinturas murais em afresco representando os doze ciclos econômicos
- 10 Terraço-jardim
- 11 Escultura *Mulher*

Figura 29 Planta 3º pavimento. Fonte: WISNIK, Guilherme. *Lucio Costa. Espaços da arte brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 58. [Indicações de posicionamento dos elementos de arte plástica feitas pela autora].

O terceiro pavimento abrigou uma série de têmperas e pinturas a óleo especialmente concebidas por Cândido Portinari para o gabinete do ministro. Dentre elas estão: a pintura mural *Jogos infantis*; as pinturas murais *Terra, Ar, Água, Fogo*; e as pinturas dos ciclos econômicos, *Café, Erva-Mate, Algodão, Fumo, Garimpo, Gado, Cana, Pau-Brasil, Carnaúba, Borracha, Ferro e Cacau*.

A pintura mural a têmpera⁸ *Jogos infantis* (1944) ocupou uma parede inteira de 5 m por 13 m na sala de espera do gabinete do ministro e tinha por tema a cultura brasileira. O acabamento em madeira presente nas laterais dessa parede emoldura a pintura mural como uma grande tela, delimitadora do espaço de espera e do gabinete do ministro. *Jogos infantis* apresentou-se como elemento valorizador do grande pano de parede sobre o qual foi pintada. Planos superpostos,

⁸ “No uso moderno do termo, a pintura a têmpera é aquela que emprega um médium que pode ser livremente diluído com água, mas que após secar torna-se suficientemente insolúvel para permitir sobrepinturas com mais têmpera ou com médiuns de óleo e verniz. As pinturas a têmpera são caracterizadas por um aspecto brilhante e luminoso que nunca pode ser exatamente igualado pelo uso do óleo ou outros médiuns. [...] Alguns pintores modernos já executaram murais em têmpera em paredes revestidas de gesso, do modo como se executa uma pintura a cavalete a têmpera num painel de gesso. Normalmente, o efeito é satisfatório, e com ele os pintores já simularam o efeito típico dos afrescos com um grau razoável de sucesso, mas o método possui vários defeitos técnicos. A possibilidade de limpar-se adequadamente estes murais é duvidosa; a limpeza de pinturas a têmpera exige métodos profissionais de restauração, e estes são difíceis de se aplicar numa parede vertical” (MAYER, 2002, p. 287, 420, 421).

perspectiva distorcida e efeitos de transparência, conseguidos por áreas coloridas e geometrizadas, resultaram em jogos de luz e sombra e claro-escuro. Estes contribuíram para o efeito visual de afastamento, proporcionado pelas tonalidades atenuadas, e de aproximação, resultante das tonalidades fortes e do branco. A intensa movimentação da composição pictórica ofereceu dinamismo ao espaço arquitetônico e proporcionou ao observador diferentes pontos focais da obra.



Figura 30 Figura *Jogos infantis*, uma abstração de crianças brasileiras a brincar com jogos e brinquedos tradicionais. Os tons que prevaleceram na composição da mesma foram: ocre (predominante), terra, cinza, branco, rosa, amarelo, azul, vermelho e verde. Fotografias: Elizabeth Ervatti Rocha de Lima, 2012.

Os painéis a óleo *Terra, Ar, Água e Fogo* referem-se de forma abstrata aos quatro elementos da natureza. Foram pintados em 1945 para ocupar cada uma das quatro salas de despachos do gabinete do ministro. *Terra, Ar, Água e Fogo* formam um único conjunto temático. Entretanto, cada painel foi concebido como objeto de arte, “valor rigorosamente existente em si, feito de concentração e de intensidade,

antidecorativo, o todo bloqueado num quadro, isolado, personificado” (LÉGER, 1965, p. 65). Como valor “isolado”, cada painel configurou-se independentemente das necessidades da composição arquitetônica, referentes aos efeitos visuais de afastamento, de aproximação ou de neutralização.



Figura 31 *Terra, Ar, Água e Fogo* formaram-se com áreas irregulares justapostas e sobrepostas. Na composição de *Terra* prevaleceram os tons ocre (predominante), azul, cinza, branco e terra. Na composição de *Ar* prevaleceram os tons azul (predominante), cinza, branco, e vermelho. Na composição de *Água* prevaleceram os tons verde (predominante), vermelho, azul, cinza, preto, amarelo, lilás, ocre e terra. Na composição de *Fogo* prevaleceram os tons terra e vermelho (predominantes), ocre, cinza, azul e preto. Fonte: Projeto Portinari.

As pinturas murais em afresco representando os doze ciclos econômicos foram elaboradas em 1938 e destinaram-se ao salão de audiências. *Pau-Brasil, Cana, Gado, Garimpo, Fumo, Algodão, Erva-Mate, Café, Cacau, Ferro, Borracha e Carnaúba* configuram-se como um grande painel contínuo, em forma de U, destacando o teto e, ao mesmo tempo, dinamizando a parte superior das três paredes que os abrigam. O emprego de tonalidades atenuadas similares nas doze pinturas estabeleceu unidade visual ao conjunto e atenuou os efeitos

causados pela abundante iluminação da fachada.



Figura 32 Sala de reuniões do ministro com as pinturas murais em afresco dos ciclos econômicos. Fonte: HARRIS, Elizabeth D. *Le Corbusier: riscos brasileiros*. Rio de Janeiro, Nobel, 1987, p. 157.



Figura 33 *Pau-Brasil*, composição nos tons terra, ocre, azul, preto, amarelo, branco e verde. Cena representando seis índios cortando e carregando troncos de árvores numa floresta. Fonte: Projeto Portinari.

Figura 34 *Cana*, composição nos tons cinza, ocre, verde, branco e amarelo. Cena representando cinco lavradores trabalhando na colheita de cana. Fonte: Projeto Portinari.

Figura 35 *Gado*, composição nos tons cinza, ocre, preto, terra, azul, branco e verde. Cena representando dois vaqueiros e uma colona, vendo-se ao fundo cinco cabeças de gado. Fonte: Projeto Portinari.



Figura 36 *Garimpo*, composição nos tons azul (predominantes), cinza, terra, violeta, preto, ocre, verde e branco. Cena representando quatro garimpeiros negros trabalhando num rio. Fonte: Projeto Portinari.

Figura 37 *Fumo*, composição nos tons terra, verde, cinza, azul, lilás, ocre, branco e preto. Cena representando dois lavradores e três colonas, todos de compleição robusta, próximos a alguns pés de fumo. Fonte: Projeto Portinari.

Figura 38 *Algodão*, composição nos tons cinza, verde, terra, ocre, azul, violeta, rosa, preto e branco. Cena representando lavradores e colonas, todos de compleição robusta, trabalhando na colheita de algodão. Fonte: Projeto Portinari.

Figura 39 *Erva-Mate*, composição nos tons ocre, cinza, verde, terra, branco, azul e preto. Cena representando três lavradores, caboclos, trabalhando na colheita e secagem de erva-mate, sendo observados por capatazes. Fonte: Projeto Portinari.

Figura 40 *Café*, composição nos tons cinza, terra, ocre, branco, preto, verde e rosa. Cena representando quatro homens trabalhando no ensacamento de café, um capataz e uma colona. Fonte: Projeto Portinari.

Figura 41 *Cacau*, composição nos tons cinza, terra, ocre, verde e azul. Cena representando lavradores negros sentados à volta de um montículo de frutos de cacau, vendo-se, próximo a eles, uma menina, uma colona e ao fundo um homem. Fonte: Projeto Portinari.



Figura 42 *Ferro*, composição nos tons cinza, terra, ocre, verde, preto, azul e branco. Cena representando quatro metalúrgicos trabalhando numa fundição de ferro. Fonte: Projeto Portinari.

Figura 43 *Borracha*, composição nos tons cinza, terra, ocre, azul e branco. Cena representando quatro seringueiros trabalhando na extração do látex e no cozimento das pelotas de borracha. Fonte: Projeto Portinari.

Figura 44 *Carnaúba*, composição nos tons cinza, ocre, verde, terra, azul, branco e preto. Cena representando dois lavradores trabalhando na extração da carnaúba, vendo-se, também, por entre as carnaubeiras, um burro de carga e um menino. Fonte: Projeto Portinari.

O terraço-jardim, situado acima do salão de exposições, é obra de Burle Marx e apresenta a escultura *Mulher*, de Adriana Janacópolis. No jardim prevaleceram os canteiros sinuosos, similares aos empregados no térreo, proporcionando continuidade visual ao conjunto paisagístico. *Mulher*, um nu sentado esculpido em granito entre 1938 e 1940, localizou-se por entre os canteiros sinuosos do jardim, estabelecendo-se como uma expressão plástica pura autônoma, conferindo um contraponto de dominância vertical ao jardim de dominância horizontal.



Figura 45 Terraço-jardim com a escultura *Mulher*. Fonte: WISNIK, Guilherme. *Lucio Costa. Espaços da arte brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 59.



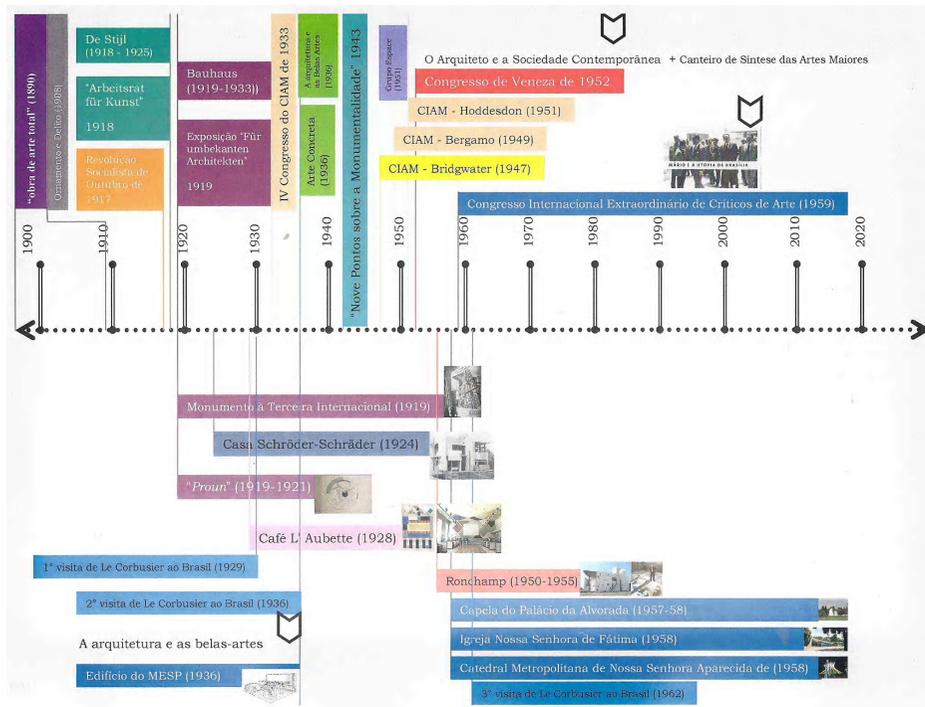
Figura 46 A escultura *Mulher* distingue-se das outras pela sua rigidez, aproximando-se de uma visão influenciada pela tradição figurativa.

Além dos elementos de arte plástica, outros objetos artísticos foram criados especificamente para o edifício do MESP. De acordo com Harris (1997), Niemeyer ficou incumbido dos projetos dos mobiliários dos escritórios, deixando clara sua predileção pela linha curva. Escrivaninhas, cadeiras, cestos de lixo, plataformas de recepção, divisórias e até cinzeiros de madeira saíram de sua prancheta. O desenho do tapete sinuoso para o gabinete é de autoria de Niemeyer e de Burle Marx. A unidade no projeto artístico-arquitetônico desse edifício faz-se sentir igualmente nas escolhas dos revestimentos e das luminárias desenhadas para compor com os ambientes internos.

A integração das artes começou a esboçar-se no projeto do edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública desde os primeiros estudos. Ao longo da elaboração desses, a equipe de arquitetos ficou incumbida da escolha dos artistas colaboradores e das obras artísticas que se integrariam ao projeto arquitetônico. Os arquitetos exerceram o papel de maestros da obra, indicaram os locais

em que os elementos de arte plástica integrar-se-iam à arquitetura. Conscientes das necessidades plásticas que a criação arquitetônica exigia, objetivavam completá-la com os jardins, com os painéis, com as pinturas e com as esculturas. Por conseguinte, pode-se apontar o edifício do MESP como “a nova obra harmoniosa” (LÉGER, 1965, p. 102), na qual as artes e a arquitetura uniram-se como um exemplo emblemático de integração das artes no Brasil.

Figura 47 Linha do tempo com as obras artísticas, os textos e os congressos que abordaram o tema da integração ou síntese das artes no bojo do Movimento Moderno. Fonte: desenho esquemático da autora.



Quando um arquiteto projeta um edifício e olha seus desenhos na prancheta ele vê a planta projetada como obra já construída. 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. E nesse passeio imaginário desce a detalhes. A considerar se a pintura mural deve ter cores vivas e dominar o conjunto ou ser neutra, ampliando-o visualmente; se a escultura deve ser leve e abstrata ou representar apenas uma bela figura de mulher; se o desenho deverá ser linear, solto, figurativo. E mais, se as paredes externas serão de concreto aparente a contrastar – imagina – com severos muros de pedra ou singela brancura das alvenarias.

É o ato de criação, a integração tão procurada das artes plásticas com a arquitetura. A única maneira de fazê-la de forma lógica, dentro da beleza e da unidade indispensáveis.

Tudo isso influencia o arquiteto na escolha de seus colaboradores, inclusive, – por que negá-lo? – o desejo de manter velhos companheiros.

A palavra de um arquiteto que passou a vida debruçado na prancheta, acompanhado pelos melhores pintores e escultores desse país, voltado para a integração das artes com invariável determinação.

NIEMEYER, 1988

2 OSCAR NIEMEYER E A INTEGRAÇÃO DAS ARTES EM BRASÍLIA

Tive a sorte de ter começado a trabalhar no Ministério da Educação. Fiz parte da equipe, e foi praticamente o meu primeiro trabalho. Quando veio a Pampulha, que foi o trabalho seguinte, eu já estava imbuído daquela idéia de que os artistas devem se reunir [...] devem ser convocados.

Quando um arquiteto faz um projeto [...] já prevê um lugar em que deve ter uma pintura, outro que deve ter uma escultura – se ele se interessa, como nós, nessa integração com as artes plásticas. (NIEMEYER, 1983, p. 14).

Em Brasília, o arquiteto Oscar Niemeyer proporcionou excepcionais oportunidades de integração das artes em seus projetos arquitetônicos. Tanto a pintura como a escultura e outras produções artísticas, guardadas as devidas proporções que as acentuam, foram previstas por Niemeyer em seus projetos, enriquecendo e realizando a unidade do espaço arquitetônico.

Oscar Niemeyer (1989), em depoimento ao Programa de História Oral do Arquivo Público do Distrito Federal, deixou um registro sobre a presença das artes plásticas na composição arquitetônica e sobre a questão da completude existente entre elas:

[...] quando o arquiteto faz uma planta, que quando ele desenha uma parede ele tá pensando se ela deve ser pintada de branco, se ela deve ter uma pintura conforme a possibilidade, né? Se ela deve ter uma escultura. Quando ele cria um ambiente ele pensa nessas coisas. De modo que esses elementos de, de arte plástica que devem *completar* a arquitetura eles são imaginadas pelo arquiteto. (NIEMEYER, 1989, p. 23).

Com relação à convocação dos artistas que colaboraram com ele na construção da nova capital, acrescentou:

[...] em Brasília eu não sei se foi, se fiz bem, mas eu quis, havia pouco dinheiro, não é? Então eu quis utilizar só os, os artistas da terra. O Athos, que trabalhava comigo, o Ceschiatti, brasileiro, Bruno Giorgi, também, radicado aqui, não chamei ninguém de fora. Mas eu podia, dado o entusiasmo do Juscelino, ter feito o painel do Picasso lá, não é? No palácio, eu podia ter posto uma escultura do Louvre, não é? Mas todo... houve aquela preocupação assim de, me contentar de fazer com coisa nossa, só nossa, não é? E dei um certo sentido, também ... nacionalista, né?

De modo que eu expliquei que, e que eu achava que o arquiteto é que cabe escolher o artista que ele acha que corresponde ao trabalho dele, se combine em determinado lugar, não é?

De modo com que [...] sempre fui eu que escolhi os artistas todos lá. (NIEMEYER, 1989, p. 23).

No intuito de buscar um melhor esclarecimento sobre a colaboração do artista na integração das artes, destacaram-se outros dois depoimentos colhidos no acervo do Programa de História Oral do

Arquivo Público do Distrito Federal, a saber, o de Athos Bulcão e o de Bruno Giorgo.

Sobre seus trabalhos, Athos Bulcão (1998) diz:

O meu trabalho foi sempre pra ser executado como se fosse arquitetura. (p. 9).

[...] o projeto, a meu ver, quer dizer, como eu imagino, o artista que faz um projeto integrado no prédio, ele deve se manter como um músico que faz música de acompanhamento pra um filme, o principal é o filme. [...] Eu acho que tem que ser assim. Muitas vezes até umas pessoas dizem: "Você não assina seu trabalho, não deixa seu nome lá, pensam que é o arquiteto." Eu digo: "Ótimo que pensem que é o arquiteto." Ficou como eu queria. Porque se a gente faz isso, a gente consegue compreender o espírito do projeto. [...] E, no fundo, eu acho que é isso. É uma espécie de atitude que a gente se impõe de tentar interpretar. (p. 18).

Bruno Giorgo (1989, p. 13) deixou o seguinte registro:

[...] foi uma grande experiência, porque Brasília se prestava muito, sobretudo a arquitetura do Oscar se presta muito para ser integrada com a escultura [...] E tanto meu sonho era poder ornamentar... colaborar com o Oscar para fazer, e... alguma coisa foi feita.

Acrescenta-se ao depoimento desses dois artistas o relato de Marianne Peretti feito à autora deste estudo em maio de 2013 em Recife:

Ele me chamava e dizia "eu preciso de uma coisa de tantos metros de altura" que entraria em um lugar específico.

Primeiro você tem que pensar no lugar, depois as medidas que são extremamente importantes, não se faz a mesma proposta para um espaço de 3 m² do que para um de 20m² é lógico que você tem uma aproximação diferente. Mas você precisa pensar primeiro no espírito do lugar, para o que você está trabalhando.

Os depoimentos recuperados oferecem um esclarecimento sobre as relações estabelecidas entre Niemeyer e os artistas. Nas entrelinhas, é possível reconhecer o papel regente do arquiteto e a disposição dos artistas de colaborar com ele de forma consonante.

Nesse sentido, este capítulo objetiva aprofundar o entendimento sobre a integração das artes em três espaços consagrados de Brasília: Capela do Palácio da Alvorada (1957-1958), Capela Nossa Senhora de Fátima (1958) e a Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida (1958-1989). Visa compreender o papel que desempenharam as artes plásticas e os objetos artísticos criados especificamente para estes lugares.

2.1 A integração das artes em três espaços consagrados em Brasília

2.1.1 A Capela Nossa Senhora da Alvorada (1956-1958)

[...] a pessoa que entra na Capela presidencial de Brasília é guiada por um itinerário único, onde o espetáculo se desenvolve segundo um plano bem estabelecido: a meia volta completa que é preciso dar para chegar frente ao altar dá uma impressão fugidia de labirinto, mas trata-se de uma emoção esperada semelhante à da criança que ouve contar uma bela história que ela já conhece ou prevê; o sabor profundo não é atenuado e o espírito liberto de toda inquietação é mais capaz de gozar plenamente a encenação que lhe foi habilmente preparada. (BRUAND, 2008, p. 212).

A Capela Nossa Senhora da Alvorada foi construída junto com o Palácio da Alvorada em 1958. Sua inauguração oficial deu-se em 1961. O programa arquitetônico da capelinha caracteriza-se pela simplicidade e redução dos principais elementos da arquitetura religiosa, relidos e transpostos para uma linguagem moderna. O tradicional nártex, “[...] espécie de vestíbulo transversal que precede a nave de uma igreja” (ÁVILA, 1996, p. 65), ganhou na Capela da Alvorada a simples forma do caminho desenvolvido pela curva externa, localizada entre a porta e a nave. Esta curva encarregou-se ainda da proteção tradicionalmente feita pelos para-ventos, “anteparos de madeira que se colocam, geralmente, atrás da porta principal de uma igreja, entre o vestíbulo e a nave central, para resguardar do vento nas antigas igrejas” (ÁVILA, 1996, p. 163). Na mesma parede que

direciona o usuário do espaço à nave foi instalada uma pequena pia batismal de forma oval, esculpida em granito polido. Este elemento substituiu o tradicional batistério que sempre se posicionava à esquerda de quem adentra os templos católicos, no lado do evangelho.

A capela presidencial, mesmo sendo de pequenas dimensões, possui uma nave integrada com um espaço que corresponderia a uma sacristia lateral. Apresenta, ainda, um cruzeiro que arremata a fachada frontal e marca a entrada principal e um presbitério insinuado por meio de um pequeno desnível. A Capela da Alvorada não possui um campanário ou uma torre, que, em geral, não estão presentes em pequenas capelas e ermidas tradicionais.

No projeto arquitetônico da Capela do Palácio da Alvorada pode-se observar a predominância da curva, tanto em planta quanto nas superfícies. O volume da capela presidencial resulta da interação de superfícies côncavas. Elas se entrecruzam e suas intersecções determinam o posicionamento das aberturas que iluminam o interior desse espaço religioso.

O desenvolvimento do projeto arquitetônico e artístico da Capela da Alvorada compreendeu três estudos até sua concepção, incluindo a inserção dos elementos de arte plástica. O primeiro estudo foi elaborado pelo arquiteto Oscar Niemeyer em 1955, um ano antes de se pensar na nova capital, quando ainda não existia o projeto do

Palácio da Alvorada. O segundo estudo consiste no anteprojeto para o Palácio da Alvorada e sua Capela e foi concebido em 1956. O terceiro estudo é o projeto definitivo para o Palácio e sua Capela, que datam de 1957.

O primeiro estudo, uma inspiração para uma capela, foi retomado e adotado como ponto de partida para a concepção da Capela da Alvorada. Para Bruand (2008), o estudo em questão derivou de divagações e especulações formais de Oscar Niemeyer quando do conhecimento da Capela de Notre-Dame-du-Haut (1951-1955) em Ronchamp, projetada por Le Corbusier.

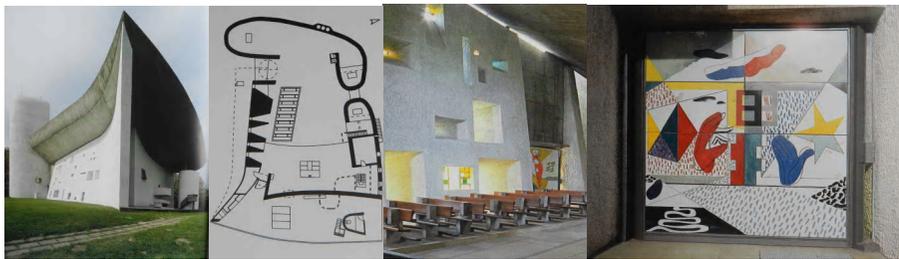


Figura 48 Vistas das fachadas sul e leste. Planta da Capela de Notre-Dame-du-Haut. Interior da Capela e a parede sul com os vidros coloridos. Porta sul em aço esmaltado. Fonte: COHEN, Jean-Louis. *Le Corbusier*. Lisboa: Taschen, 2010, p. 64 – 67.

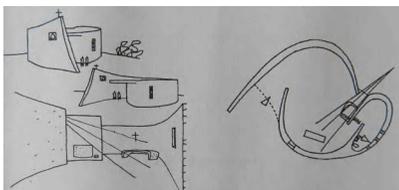


Figura 49 [Figura 1 – ficha descritiva] Oscar Niemeyer. Croquis para uma Capela. Fonte: PAPADAKI, Stamo, Oscar Niemeyer. *Works in Progress*. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1956, p. 117.

Os aspectos relacionados às ideias de colaboração entre as artes e a arquitetura não foram esboçados no primeiro estudo de 1955. Se a inspiração formal partiu de Ronchamp, o trabalho de Le Corbusier não foi apreendido como processo criativo no que tange à presença das artes. Em Notre-Dame-du-Haut, alguns elementos arquitetônicos foram utilizados como meios para o uso da cor no espaço e integração do conjunto arte-arquitetura, tais como: a porta sul em aço esmaltado com imagens que remetem à terra e ao cosmo e o quebra-luz na parede sul, modulador da claridade através de vidros coloridos. No estudo de Niemeyer, todavia, observa-se a ausência de especificações para as obras de arte integradas ao conjunto arquitetônico.

Na perspectiva do segundo estudo (Fig. 50), o anteprojeto para o Palácio e sua Capela, o arquiteto Oscar Niemeyer esboçou o princípio de uma integração entre as artes. O arquiteto idealizou para a Capela a presença de uma pintura mural e de um mosaico, ambos com tema religioso. Este estudo data de 1956, incluindo a indicação das duas obras artísticas de autoria de Cândido Portinari. O estudo de Portinari para a pintura mural foi intitulado *Jesus e os Apóstolos* (Fig. 51). Em entrevista ao jornal *Correio da Manhã*, Portinari (1958) afirmou que o mosaico e o mural não foram executados por algumas questões:

Há bastante tempo fiz, por solicitação de Oscar Niemeyer, maquetes de um mosaico para a capela presidencial e de um mural. O mosaico seria executado em Ravena, de onde me mandaram orçamento e prazo. Aqui acharam o prazo longo, 13 meses, e propuseram que eu fizesse coisa mais simples, para ser executada aqui mesmo no Brasil. Não concordei. Ficou então combinado que eu faria sómente o mural. Mas em vista da demora do pessoal de Brasília em decidir definitivamente o assunto e de compromissos que assumi antes (realizar no Museu de Arte do Uruguai uma retrospectiva que seguirá depois a Argentina), sou obrigado a já não aceitar nem êsse trabalho.

Em depoimento ao Programa de História Oral do Arquivo Público do Distrito Federal, a respeito deste episódio, Athos Bulcão (1988, p. 22) relatou:

O problema do Portinari aqui, foi um problema também de verbas... E o Oscar tentou mais de uma vez botar painel grande de Portinari aqui e não chegaram a um acordo, porque realmente não havia dinheiro... Foi feito um projeto enorme. Aquilo não foi realizado, porque... por falta de recursos. É, houve uma série de empecilhos, mas de ordem sempre econômica. A pintura dele era caríssima, ele era um pintor muito bem remunerado, o que ele pedia, eles então não deram, foi só por causa disso... não foi absolutamente por outra razão.

Apesar de a pintura mural e de o mosaico de Portinari não terem sido executados, identificou-se que, no segundo estudo, Oscar Niemeyer previu a presença de elementos de arte plástica integrados

ao conjunto arquitetônico da Capela. Nas perspectivas apresentadas pelo arquiteto consta a indicação do local exato onde a pintura mural deveria localizar-se. Nesses desenhos, a pintura mural foi esboçada em tema religioso e ilustrada de forma figurativa. Ela ocuparia toda a superfície do grande pano de parede curva, localizado à esquerda do acesso principal da Capela. Nesses desenhos constata-se a referência feita por Lucio Costa ([1936] 2002a), em “Razões da nova arquitetura”, quanto ao uso dos grandes panos de parede para a “expressão pictórica”.

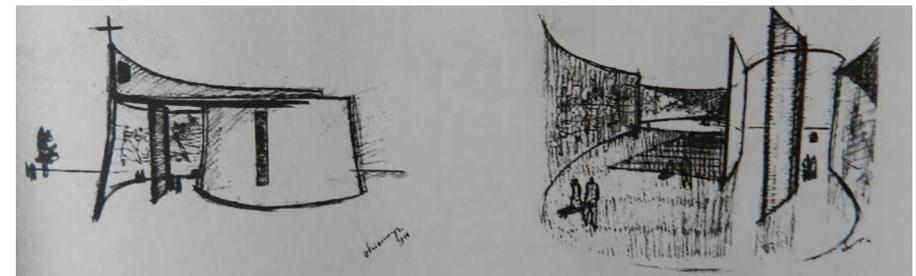


Figura 50 [Figura 3 – ficha descritiva] Oscar Niemeyer. Croquis para a Capela do Palácio da Alvorada. Fonte: *Módulo* n. 6, 1956, p. 14 e 15.



Figura 51 [Figura 4 – ficha descritiva] Cândido Portinari. Estudos para pintura mural em mosaico para a Capela do Palácio da Alvorada. Desenho a grafite e lápis

de cor/papel 32,5 x 48 cm. Assinada e datada na metade inferior direita: Portinari 57. Fonte: Projeto Portinari.

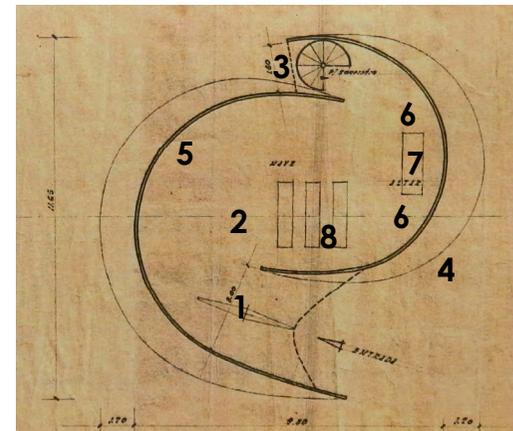
Ao empreender-se uma análise sobre o terceiro e definitivo estudo elaborado por Oscar Niemeyer em 1957, observa-se que a equipe do Departamento de Urbanismo e Arquitetura (DUA) que trabalhou na construção de Brasília possuía um profissional especificamente designado para a função de técnico em decoração por determinação do arquiteto Oscar Niemeyer. Quanto a essa questão, Bulcão (1988, p. 2) relatou:

[...] técnico de decoração é uma maneira que podiam me classificar, porque não se podia dizer que... no serviço público que é tudo classificado, não existia artista plástico de primeira, segunda ou terceira. Assim como essa coisa de classificar não havia.

Com o depoimento de Athos Bulcão (1988), pode-se verificar que, desde o início da concepção dos projetos arquitetônicos, houve o trabalho de colaboração do artista plástico dentro da equipe do DUA. Segundo Bulcão, ele foi contratado em 1957, trabalhou no Rio de Janeiro no escritório da Novacap no período inicial dos projetos para a nova capital e veio para Brasília no dia 15 de agosto de 1958. Durante o período da concepção e construção do conjunto da Capela da Alvorada, Bulcão foi o artista que colaborou tanto no projeto e na

execução dos elementos de arte plástica quanto na consultoria, o que contribuiu para adequada integração das artes no espaço em estudo.

Com base nos estudos históricos e na documentação encontrada, constatou-se que a integração das artes ocorreu na Capela da Alvorada por meio de alguns elementos de arte plástica, tais como: a porta-vitral de duas folhas de alumínio pintado com vidros coloridos, a pintura no teto com tema cristão e o vitral com a forma de cruz.



Elementos de arte plástica e objetos artísticos

- 1 Porta-vitral
- 2 Pintura realizada no teto com quatro figuras: Sol, peixe, lua e cruz
- 3 Vitral com forma de cruz
- 4 Revestimento em mármore branco polido
- 5 Painel em lambri de madeira folheada de folhas de ouro
- 6 Tocheiros
- 7 Altar
- 8 Genuflexórios

Figura 52 [Figura 12 – ficha descritiva] Planta da Capela com indicação dos elementos de arte plástica e outros objetos artísticos. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. [Indicações de posicionamento dos elementos de arte plástica e outros objetos artísticos feitas pela autora].

A porta-vitral foi projetada em 1958 por Athos Bulcão para a inauguração da Capela. O conjunto é formado por batentes laterais,

porta com duas lâminas e molduras com vidros coloridos. A porta-vitral filtra a luz por meio dos vidros quadrados coloridos e nos remete à atmosfera presente nas igrejas góticas, as igrejas da luz. Ao mesmo tempo, ela também lembra a parede sul de Ronchamp de Le Corbusier, composta com vidros coloridos que oferecem ao espaço uma luz indireta e modulada.



Figura 53 [Figura 13 – ficha descritiva] Segundo o Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados, realizado pelo Iphan do Distrito Federal em 2008, os batentes laterais medem 14,5 cm cada. A porta é formada por duas lâminas que fazem o fechamento ao centro; no interior da capela, a lâmina da esquerda mede 118 cm e no exterior 118 cm; ambas possuem espessura de 6 cm. Cada lâmina possui três fileiras na vertical de molduras com vidros coloridos (vazados), sendo que a primeira e a terceira fileiras possuem oito molduras e a segunda fileira possui sete e se localiza desencontrada das outras duas na horizontal, preenchendo assim em espaço mais abaixo, exatamente no meio de cada linha horizontal criada pela primeira e terceira fileiras. Dessa forma, o desenho da porta-vitral seguiu uma simetria que fez com que as lâminas ficassem idênticas no posicionamento dos quadrados vazados que abrigaram os vidros coloridos. A porta e o batente, assim como as molduras dos vidros, feitos a mão, são de alumínio anodizado pintado em tons de marrom

avermelhado. Cada lâmina possui oito faixas na vertical, com largura de 14 cm, onde as cores – vermelho, azul, azul claro, rosa, salmão, laranja, lilás, azul esverdeado, roxo, azul piscina – foram dispostas de forma alternada e dinâmica. Fotografias, Elizabeth Ervatti Rocha de Lima, 2011.

O uso da porta como vitral retrata, ainda, a simbologia do valor sacramental atribuído à porta do espaço religioso como passagem do profano para o sagrado. A porta que se abre para o interior da igreja significa, de fato, uma solução de continuidade. O limiar que separa os dois espaços indica ao mesmo tempo a distância entre os dois modos de ser, profano e religioso. De acordo com Mircea Eliade ([1957] 2010), o limiar é ao mesmo tempo o limite, a baliza, a fronteira que distingue e opõem dois mundos – e o lugar paradoxal onde esses dois mundos se comunicam, onde se pode efetuar a passagem do mundo profano para o mundo sagrado. O limiar, a porta, mostra de uma maneira imediata e concreta a solução de continuidade do espaço; daí a sua grande importância religiosa, porque se trata de um símbolo e, ao mesmo tempo, de um veículo de passagem.

A porta-vitral, elemento híbrido entre o artístico e o arquitetônico, foi concebida como elemento policrômico para a inauguração da Capela Nossa Senhora da Alvorada. O colorido da porta-vitral contrastou com a brancura do revestimento em mármore aplicado na fachada e, ao mesmo tempo, harmonizou-se com o interior

da Capela, predominantemente dourado, por meio das cores laranja e vermelho presentes em sua composição.

Outro elemento de arte plástica é a pintura com tema religioso, parte do conjunto da Capela, localizada no teto. Segundo o Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados (Iphan-DF, 2008), a pintura realizada por Athos Bulcão em 1959 era, originalmente, nos tons cinza e branco. A simplicidade original e a neutralidade deste elemento artístico integrado proporcionariam a inserção, *a posteriori*, da pintura mural e do mosaico de Cândido Portinari, que não foram executados. Segundo Inventário do Iphan, o amarelo e o branco sobre o fundo azul foram adotados, para a pintura, posteriormente, de acordo com projeto de Athos Bulcão.



Figura 54 [Figura 16 – ficha descritiva] Pintura original em branco e cinza. Fonte: Fundação Athos Bulcão.

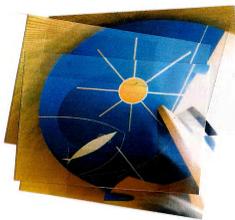


Figura 55 [Figura 15 – ficha descritiva] Pintura no teto com símbolos cristãos. Montagem de fotografias, Elizabeth Ervatti Rocha de Lima, 2011.

No teto, Bulcão pintou o Sol, o Peixe, a Lua crescente e a Cruz, imagens dispostas no perímetro da forma sinuosa da laje, definida pelo desencontro das paredes côncavas. A pintura figurativa referencia-se à origem do cristianismo através dos símbolos: Sol, Peixe, Lua e Cruz. Signos originalmente pagãos, mas que foram utilizados pelos primeiros cristãos. A Cruz juntou-se a esta simbologia somente em 312 d.C.

O Sol, um dos símbolos mais importantes para todos os povos, “é representado como personificação da luz, da inteligência suprema, do calor, do fogo e do princípio vital” (PASTRO, 2010, p. 49). Pelo fato de nascer e iluminar todos os dias, para o Cristianismo “é imagem simbólica da ressurreição” (PASTRO, 2010, p. 49) de Cristo.

O Peixe, um dos mais antigos símbolos do Cristo, é, a princípio, “relacionado com a água do batismo” (PASTRO, 2010, p. 57). A palavra grega *ichtys*=peixe foi interpretada a partir das iniciais como “Jesus Cristo, Filho de Deus, o Salvador” (PASTRO, 2010, p. 57).

A Lua, ponto de referência na cronometria, sobretudo para povos do Oriente, “associa-se à fertilidade feminina, à chuva, à umidade, à plantação e a tudo que é transitório e perecível” (PASTRO, 2010, p. 50).

A Cruz, sinal conhecido desde quase 5.000 anos antes de Cristo, é, na simbologia, “o ponto de encontro entre duas manifestações perfeitas (círculos) e, portanto, o novo ponto, novo começo, nova manifestação, nova vida” (PASTRO, 2010, p. 206). Ela é também “símbolo da interpenetração de duas esferas opostas (do Céu e da terra) do tempo e do espaço” (PASTRO, 2010, p. 207).

As cores empregadas por Athos Bulcão na pintura do teto estavam relacionadas tanto ao simbolismo das figuras quanto às funções relacionadas ao espaço arquitetônico. A cor predominante utilizada pelo artista na entrada da Capela foi o azul, cor que faz alusão ao céu e à água, servindo como fundo para as figuras da Lua e do Peixe, ao mesmo tempo em que atenua a claridade fornecida pela porta de acesso. O amarelo foi empregado com duas finalidades de explosão, que são: a figura do Sol em contraste com o fundo azul e em uma pequena parte da pintura no fundo da Capela, onde não há quase luminosidade. O branco foi utilizado como cor neutra para destacar o Peixe, a Lua e a Cruz.

Com base nos parágrafos acima, pode-se inferir que o artista aplicou conhecimentos da pintura e da simbologia cristã para integrar sua arte no espaço arquitetônico. A união desses conhecimentos por meio do conjunto artístico favoreceu a interpretação sensorial e simbólica da arquitetura de Oscar Niemeyer.

Pode-se identificar, ainda, uma alusão às pinturas aplicadas nos tetos das igrejas barrocas. Essa alusão foi realizada sem a perspectiva barroca, com uma releitura dos elementos simbólicos do cristianismo para a linguagem figurativa da pintura moderna.

O terceiro elemento artístico integrado mencionado foi o vitral colorido em forma de cruz latina, desenvolvido igualmente por Athos Bulcão para atender à necessidade da entrada de luz para o altar, posicionado na outra extremidade da Capela. O artista concebeu uma forma simples com aplicação de duas cores primárias, o vermelho, na cruz, e o azul, no fundo. Essas duas cores estavam presentes na composição da porta-vitral da entrada, o que conferiu uma unidade na combinação de cores filtradas pela luz, proporcionando iluminação indireta para o interior da Capela.



Figura 56 [Figura 17 – ficha descritiva] Vitral em forma de cruz. Fotografia, Elizabeth Ervatti Rocha de Lima, 2011.



Figura 57 [Figura 18 – ficha descritiva] Revestimento externo em mármore branco polido. Fotografia, Elizabeth Ervatti Rocha de Lima, 2011.

O revestimento externo em mármore branco polido da Capela cobriu cuidadosamente os planos curvos da fachada e ao mesmo tempo estabeleceu contraste entre a parte externa, de brancura impecável, e a parte interior, revestida de lambris de madeira folheadas de ouro.



Figura 58 [Figura 19 – ficha descritiva] Painel em lambrí folheado de ouro. Revestimento interno das paredes curvas da Capela Nossa Senhora da Alvorada. Fotografias, Elizabeth Ervatti Rocha de Lima, 2011.

O painel interno em lambrí dentado foi realizado em jacarandá e cedro revestido com folhas de ouro por sugestão do artista Athos Bulcão. Para Bruand (199, p. 212), as folhas de ouro aplicadas sobre o lambrí de madeira foram “lembrança proposital do ouro da decoração

das igrejas do século XVIII, reforçada pela escolha de uma bela estátua da época⁹ como único elemento de realce”. O dourado predominante no interior da capela remete-nos, ainda, ao sentido cristão de identificação nesta cor com o Sol e o fogo, símbolos de “imutabilidade, eternidade e perfeição [...] do amor, a mais elevada das virtudes, e da luz celestial, do Sagrado na terra” (PASTRO, 2010, p. 51).



Figura 59 Painel em latão polido. Obra de Athos Bulcão localizado no hall do Palácio da Alvorada. Fotografia, Elizabeth Ervatti Rocha de Lima, 2011.

A escolha da aplicação do dourado, tanto no interior da Capela no painel de madeira quanto no interior do Palácio da Alvorada no painel em latão polido, sobre o qual há uma inscrição de Juscelino, foi do artista Athos Bulcão. Conforme depoimento fornecido Programa de História Oral do Arquivo Público do Distrito Federal (1988):

⁹ De acordo com o Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados realizado pelo Iphan do Distrito Federal em 2008, o Padre Frei Bernardino Villas Boas foi quem ofereceu ao presidente Juscelino Kubitschek a Imagem Peregrina de Fátima para o Alvorada.

A escolha da determinação da cor são coisas que a gente vai fazendo, mas que no dia a dia tá no escritório desses, no trabalho aparece esse tipo de coisa. [...] determinou revestimento dourado e terra. Foi um palpite, quer dizer, uma coisa de consultoria.

Lá no Alvorada, também aquela parede dourada, que tem a frase de Juscelino, aquela parede foi minha indicação, um trabalho meu. (BULCÃO, 1988, p. 15).

Essa consultoria realizada pelo artista conferiu unidade de projeto ao conjunto presidencial via a policromia e, ao mesmo tempo, fez referência às igrejas do período colonial brasileiro. Tanto na Capela quanto no Palácio, o dourado foi integrado à arquitetura como uma “espécie de vestuário” (LÉGER, 1965, p. 91), como uma “cor de acompanhamento” (LÉGER, [1938] 1965, p. 88) que revestiu os grandes panos de paredes, encontrando na aplicação da cor um caminho de reencontro da pintura com a arquitetura.

Athos Bulcão também elaborou o desenho dos tocheiros e dos objetos litúrgicos da Capela do Alvorada, reproduzidos pelo Iphan em 2006 conforme o projeto original. O desenho dos tocheiros foi um projeto feito especificamente para essa construção, o que reforçou a ideia de ter havido uma colaboração plena entre as artes, cujo objetivo era obter um conjunto artístico-arquitetônico integrado com formas, cores e texturas que traduzissem a época em que foi idealizado.



Figura 60 [Figura 22 – ficha descritiva] Tocheiros. Fotografia, Elizabeth Ervatti Rocha de Lima, 2011.

Os móveis projetados para ocupar o espaço religioso em estudo foram: o altar, de autoria de Oscar Niemeyer, dois genuflexórios individuais e cinco genuflexórios coletivos, de autoria de Ana Maria Niemeyer. O altar, executado em jacarandá, ocupou posição central sob o crucifixo, entre os dois castiçais de Athos Bulcão. Os dois genuflexórios, feitos em jacarandá, possuem palhinha no corpo, tecido no apoio de mãos e repouso para joelhos. De acordo com o Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados realizado pelo Iphan do Distrito Federal em 2008, foram peças usadas pelo Presidente JK na Missa de Inauguração da Capital Federal. Os cinco genuflexórios coletivos, feitos igualmente em jacarandá, possuem tecido no apoio de mãos e repouso para joelhos.



Figura 61 [Figura 23 – ficha descritiva] Altar. Fotografia, Elizabeth Ervatti Rocha de Lima, 2011.



Figura 62 [Figuras 24 e 25 – ficha descritiva] Genuflexórios e cadeiras. Fonte: *Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados*. Brasília, Iphan – DF, 2008.

O três tipos de mobiliário projetados para uso exclusivo da Capela seguiram a mesma estrutura retilínea, o que proporcionou um conjunto harmônico com as obras concebidas por Athos Bulcão, permitindo concluir que houve a preocupação, por parte da equipe, em realizar intervenções harmonicamente integradas.

A ideia da integração das artes é reforçada pelos estudos de Elcio Gomes da Silva (2012), sobre os palácios de Brasília. Esse autor constata que o Palácio da Alvorada tinha a previsão de elementos de arte que completaram as funções arquitetônicas referentes ao

enobrecimento da imagem e contemplação. Na parte frontal da edificação, na elevação oeste, marcando o acesso, foi colocada a estátua de bronze *As Iaras* de Alfredo Ceschiatti. No fundo, na elevação leste, destacou-se a escultura de Maria Martins, chamada de *Rito dos ritmos*, contrastando com a calma representada pela colunata do edifício. De acordo com Silva, desde o início da concepção do projeto arquitetônico do Palácio da Alvorada constava a localização desses elementos artísticos que entraram na composição do conjunto, ou seja, a inserção dos elementos artísticos colaborou para a efetivação da integração das artes tanto no espaço religioso em estudo quanto na residência presidencial.



Figura 63 À esquerda a escultura *As Iaras* de Alfredo Ceschiatti, à direita a escultura *Rito dos ritmos* de Maria Martins. Fotografias, Elizabeth Ervatti Rocha de Lima.

Diante do exposto, verificou-se que o desenvolvimento da integração das artes na Capela Nossa Senhora da Alvorada envolveu a participação desde o início da concepção do projeto do artista Athos Bulcão, do arquiteto Oscar Niemeyer e da equipe do DUA. Os elementos de arte plástica foram dotados com valor plástico intrínseco e autônomo com relação à arquitetura, como havia sugerido Lucio Costa ([1952] 1995b) em “O arquiteto e a sociedade contemporânea”. Todavia, seguiram as demandas do programa a que estavam direcionados. Com seus papéis estéticos, simbólicos e comunicativos, os elementos derivaram da ideia central do projeto e contribuíram para a unidade expressiva do conjunto artístico-arquitetônico.

Com o estudo em questão, verificou-se que os elementos de arte plástica foram exclusivamente projetados para ocupar um lugar determinado pelo arquiteto Oscar Niemeyer dentro do espaço arquitetônico da Capela Nossa Senhora da Alvorada. Os elementos de arte plástica foram trabalhados pelo artista Athos Bulcão a fim de alcançar o papel estético e simbólico que correspondesse às necessidades da arquitetura religiosa em questão. As iluminações indiretas, na entrada e na extremidade, e a policromia tornaram-se possíveis pela adoção de vidros coloridos na porta-vitral e no vitral com a cruz latina. A dinamização e a “explosão” do teto foram viabilizadas pelo efeito visual de afastamento e aproximação criados

pela delimitação das cores atenuadas e vibrantes empregadas na pintura com a temática cristã, tendo sido adotadas noções de técnicas de pintura para atender às demandas do espaço arquitetônico, noções que foram sinalizadas por Léger (1938) em “A cor no mundo”.

Com a pintura no teto de Athos Bulcão, constatou-se, ainda, que a indicação do uso da expressão pictórica para os “grandes panos de parede”, de Lucio Costa ([1936] 2002a) em “Razões da nova arquitetura”, e a recomendação de “dinamizar uma parede” no intuito de ressaltar um discurso dirigido a ela, de Le Corbusier ([1936]1984) em “A arquitetura e as belas artes”, foi adaptada de acordo com as especificidades do projeto arquitetônico. Nesse caso específico, a expressão pictórica dinamizou o teto da Capela, em vez dos grandes panos de parede sugeridos por Lucio Costa.

Por meio da presente análise, identificou-se que as indicações referentes ao tema da integração das artes presentes nos documentos, textos e congressos, descritos no primeiro capítulo do presente estudo, foram adotadas de fato no conjunto artístico-arquitetônico da Capela Nossa Senhora da Alvorada. Ao mesmo tempo, identificou-se, igualmente, que tais indicações foram adaptadas e condicionadas às especificidades do espaço físico trabalhado pela equipe que determinou os caminhos que a arte e a arquitetura deveriam percorrer para efetivar a plena integração das artes nesse conjunto.

2.1.2 A Capela Nossa Senhora de Fátima (1957-1958)

Ao contrário da obra anterior, aristocrática por definição, a Capela de Nossa Senhora de Fátima deveria ser uma igreja de bairro, destinada a servir como edifício de culto para uma unidade de vizinhança do eixo residencial. Não se pode dizer que ela desempenhe perfeitamente esse papel, já que suas dimensões minúsculas não se prestam para isso; ela também foi pensada mais como uma jóia admirável e como um ponto de referência no contexto dos setores habitacionais, tendo por conseguinte mais interesse no plano puramente plástico. (BRUAND, 2008, p. 213).

A Capela Nossa Senhora de Fátima, conhecida como “Igrejinha”, foi projetada como um “verdadeiro relicário” (BRUAND, 2008, p. 213) por Oscar Niemeyer. Sua finalidade era atender às unidades de vizinhança do eixo residencial 307/308 Sul, localizadas no Plano Piloto de Brasília.

De acordo o processo de tombamento federal (nº. 1550-T-07) da Capela Nossa Senhora de Fátima realizado pela Superintendência do Iphan no Distrito Federal (2007), a ideia de erguer uma igreja votiva na Nova Capital, dedicada a Nossa Senhora de Fátima, resultou de um encontro no Catete entre o Padre Frei Bernardino de Vilas Boas e o então presidente da República, Juscelino Kubitschek.

A pedra fundamental da igrejinha foi lançada por D. Sarah Kubitschek¹⁰ em 26 de outubro de 1957, quando no Plano Piloto existiam apenas as estruturas da Casa Popular, do Palácio da Alvorada e do Palace Hotel. Nos primeiros meses de 1958, o ritmo de execução da obra foi acelerado e em cem dias estava concluída. A inauguração e a consagração ocorreram em 28 de junho de 1958. A “Igrejinha” foi tombada pelo Governo do Distrito Federal em 28 de abril de 1982 e pelo governo federal em 30 de novembro de 2007 (IPHAN, 2009, p. 10).

Yves Bruand (2008) relatou que Niemeyer, para idealizar o projeto da Capela Nossa Senhora de Fátima, havia se inspirado num de seus antigos projetos, o da casa de Cavanelas (1954) em Pedro do Rio, distrito de Petrópolis, Rio de Janeiro. Quanto à semelhança existente entre os dois projetos, Bruand (2008, p. 213) escreveu que:

[...] onde tinha empregado a solução de suspender um telhado de madeira e metal sobre quatro pilares de canto, triangulares, de pedra bruta da região. Ele substituiu a cobertura leve então utilizada por uma laje de concreto que delimitam o espaço interior, mas a ilusão é total e o efeito estético, notável.

¹⁰ Segundo o acervo do processo de tombamento da Superintendência do Iphan no Distrito Federal, entre os serviços relevantes prestados à obra da Nova Capital pelas pioneiras Sociais, das quais D. Sarah Kubitschek era presidente, incluem-se também os da construção da Capela Nossa Senhora de Fátima.

De fato podem-se atribuir semelhanças entre os dois projetos, assim como Yves Bruand destacou. Porém Oscar Niemeyer seguiu novos caminhos para o desenvolvimento do projeto arquitetônico e artístico da Capela Nossa Senhora de Fátima. Foram elaborados dois estudos ao longo do ano de 1957, sendo que ambos levaram à concepção final da edificação e da experiência de integração da arte com a arquitetura.

O primeiro estudo, de acordo com Luciane Scottá (2010), em *Arquitetura religiosa de Oscar Niemeyer em Brasília*, destinava-se a um santuário com grandes proporções para abrigar oitocentas pessoas, além de englobar uma área residencial para os religiosos. Scottá (2010, p. 73) destacou:

As paredes do templo eram retas e formavam um trapézio que se ampliava em direção ao altar. Próximo à entrada havia uma parede curva, semelhante à que utilizou na Igreja da Pampulha para o batistério, e mais à frente um púlpito também demarcado pela parede em curva. Atrás da parede do altar, localizar-se-iam a sacristia e a residência em um volume de formato retangular.

Todas as características do projeto arquitetônico acima mencionadas podem ser verificadas nas fotografias da maquete (Fig. 64) do primeiro estudo da Capela Nossa Senhora de Fátima apresentado por Oscar Niemeyer em 1957.

Com base na observação das referidas fotografias da maquete, constataram-se, ainda, a indicação e localização por parte do arquiteto de dois elementos de arte plástica que fariam parte da composição desse espaço religioso. Esses se tratavam de dois painéis de azulejos posicionados na parte externa do edifício e da grande escultura do Cristo crucificado no interior. O trabalho de indicação e de localização das obras artísticas, de acordo com as necessidades plásticas da criação arquitetônica, vai ao encontro da sugestão de Fernand Léger ([1933] 1965) quanto ao papel de “maestro” que o arquiteto deveria exercer.

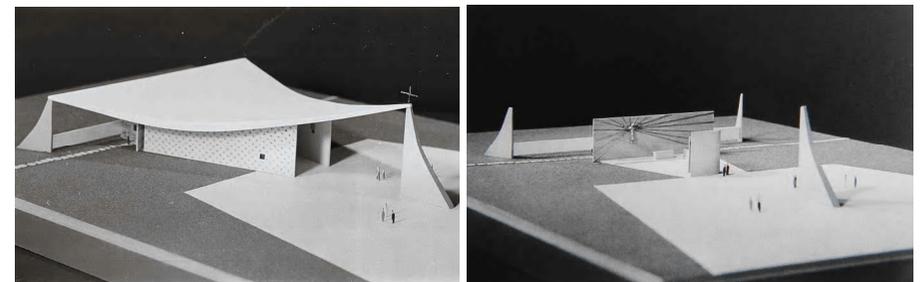


Figura 64 [Figuras 1 e 4 – ficha descritiva] Fotografias da maquete do primeiro estudo realizado por Oscar Niemeyer para a Capela Nossa Senhora de Fátima. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.

Os dois painéis de azulejos que revestem toda a superfície das duas paredes laterais externas seriam concebidos por Athos Bulcão. O

uso do azulejo como revestimento externo havia sido empregado anteriormente em outras construções de Niemeyer, bastando lembrar a participação de Cândido Portinari no Ministério da Educação e Saúde Pública no Rio de Janeiro e na Igreja de São Francisco de Assis na Pampulha. À semelhança dessas realizações, os painéis de azulejos do primeiro estudo para a “Igrejinha” valorizavam os “grandes panos de parede” mencionados por Lucio Costa ([1936] 2002a) e, ao mesmo tempo, aludiam à tradição colonial brasileira, onde os azulejos eram empregados nas edificações religiosas e civis.

A grande escultura do Cristo crucificado que seria concebida por Alfredo Ceschiatti foi posicionada de forma assimétrica na parede do altar que divide a nave e a parte posterior do edifício. Nesse caso, o Cristo crucificado com raios expandidos tornou-se o ponto focal do lado esquerdo de quem adentra no templo, onde normalmente é lido o evangelho. Dessa forma, a escultura foi inserida em um lugar “porta-vozes”, “porta-palavra”, “alto-falante”, como apontado por Le Corbusier ([1936] 1984) em “A arquitetura e as belas artes”. Este Cristo seria, ainda, uma “expressão plástica pura integrada” (COSTA [1936] 2002a, p. 50), pois compunha com as dimensões da parede para o qual estava especificado.

Bruand (2008) esclarece que o primeiro estudo desenvolvido por Oscar Niemeyer não foi executado por conta da rapidez exigida

quando o projeto foi encomendado. No processo de tombamento federal da Capela Nossa Senhora de Fátima (nº. 1550-T-07), constatou-se outro motivo para a não elaboração do primeiro estudo: a estipulação da data 28 de junho de 1958 para a realização da celebração do casamento da filha de Israel Pinheiro, na época presidente da Novacap.

O segundo e definitivo estudo desenvolvido por Oscar Niemeyer destinou-se a abrigar aproximadamente trinta pessoas em vez das oitocentas imaginadas. Permaneceu a ideia do primeiro estudo da cobertura triangular em concreto armado apoiada em três colunas triangulares de cimento e ferro. Na coluna frontal apoiou-se uma cruz de metal, como estava previsto no primeiro estudo. No núcleo central, as duas paredes retas foram adaptadas para uma linha contínua de parede em forma de U. No segundo estudo, o espaço interno tornou-se único e abrigou a nave, a sacristia e as dependências sanitárias.

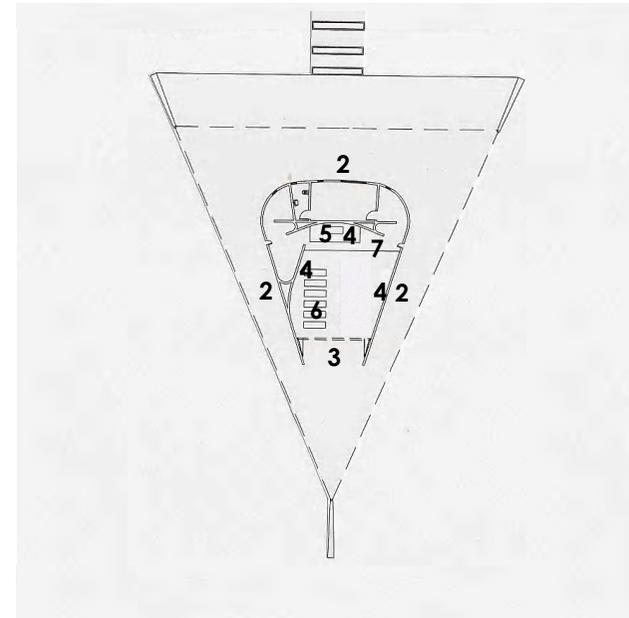
Quanto aos elementos de arte plástica especificados no primeiro estudo, pode-se observar que somente o painel de azulejos de Athos Bulcão foi realizado. A grande escultura do Cristo crucificado de Alfredo Ceschiatti foi excluída. A pintura mural em afresco de Alfredo Volpi no interior da Capela era uma novidade do segundo estudo. Quanto ao emprego da pintura e dos azulejos na “Igrejinha”, Bruand (2008, p. 214) complementou:

Sob certos aspectos, a Capela Nossa Senhora de Fátima está próxima das realizações de Niemeyer anteriores a 1955: além da adaptação de uma idéia definida durante essa fase, o apelo decisivo que se faz à pintura e à cerâmica lembra mais o começo de sua obra, do que a arquitetura pura das demais obras de Brasília, onde apenas a escultura ocasionalmente achava um lugar de destaque.

Com base nos estudos históricos e iconográficos acima referidos, observou-se que a integração das artes ocorreu na Capela Nossa Senhora de Fátima por meio de alguns elementos artísticos que foram planejados e concebidos especificamente para esse espaço arquitetônico, tais como: o projeto paisagístico de Roberto Burle Marx, o painel em azulejos de Athos Bulcão; a porta-vitral de madeira dividida em cinco partes moveáveis (substituída por outra de treliça em 1960) de Athos Bulcão e as pinturas murais em afresco com tema cristão (danificadas por volta da década de 1960) de Alfredo Volpi.

O projeto paisagístico de Roberto Burle Marx para as unidades de vizinhança do eixo residencial 307-308 Sul estava presente na maquete de localização de 1957 (Fig. 66). Nela, pode-se observar a presença de duas formas sinuosas de coloração mais escura que demarcam a divisão entre as duas quadras (308 e 307) e, ao mesmo tempo, ressaltam a presença da “Igrejinha” que se encontra em uma área elevada em relação à via de acesso. Outra forma sinuosa de

coloração mais clara estabelece os acessos de veículos e pode ser notada por entre os edifícios.



Elementos de arte plástica e objetos artísticos

- 1 Paisagismo
- 2 Painel de azulejos
- 3 Porta-vitral original
- 4 Pinturas murais em afresco
- 5 Altar com cruz de marfim
- 6 Bancos com genuflexório
- 7 Tocheiro

Figura 65 [Figura 14 – ficha descritiva] Planta da Capela Nossa Senhora de Fátima. Fonte: PROCESSO n°. 1550-T-07: Conjunto Arquitetônico de Oscar Niemeyer em Brasília. Arquivo do IPHAN. [Indicações de posicionamento dos elementos de arte plástica e outros objetos artísticos feitas pela autora].

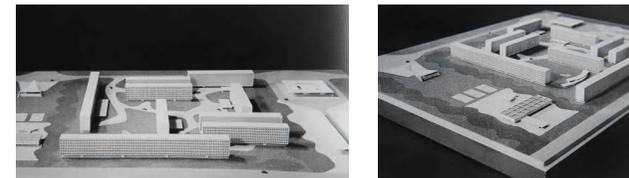


Figura 66 [Figuras 5 e 6 – ficha descritiva] Fotografias da maquete de localização da Capela Nossa Senhora de Fátima com paisagismo de Roberto Burle Marx. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.

Na planta concebida por Burle Marx, se podem reconhecer semelhanças entre as formas sinuosas presentes na maquete e a nova representação delas na planta. As duas formas de coloração mais escura encontram-se redesenhadas com árvores que ladeiam sinuosamente os acessos. As formas de coloração mais clara seguiram um desenho condicionado pelas necessidades dos acessos de veículos e, ao mesmo tempo, delimitaram áreas de lazer pertencentes a esse conjunto urbano.

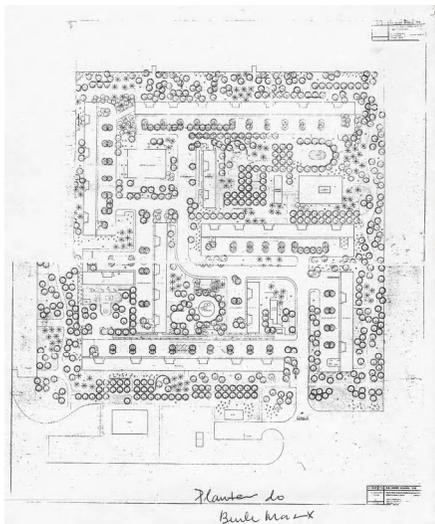


Figura 67 [Figura 15 – ficha descritiva] MARX, Roberto Burle. Paisagismo. Fonte: PROCESSO n°. 1550-T-07: Conjunto Arquitetônico de Oscar Niemeyer em Brasília. Arquivo do IPHAN.

Diante do exposto, verificou-se que o desenvolvimento do trabalho de colaboração entre o paisagismo, o urbanismo e a arquitetura deu-se a partir da concepção dos projetos da equipe do DUA. Este trabalho de colaboração parece responder ao manifesto “Nove pontos sobre a monumentalidade”, de 1943 (GIEDION, 1958, p. 48-50), e às demandas das três edições do CIAM

seguintes à Segunda Guerra Mundial. Parece exemplificar como alcançar a integração das artes por meio da união do urbanismo, do paisagismo, da arquitetura e das artes plásticas.

O painel de azulejos intitulado *Natividade* de Athos Bulcão é composto por figuras geométrizadas que representam os motivos cristãos da Pomba, para o Divino Espírito Santo, e a Estrela de Belém. Apesar de estar esboçado desde o primeiro estudo elaborado por Oscar Niemeyer em 1957, como referido anteriormente, ele revestiu os panos de parede curvos da “Igrejinha” somente por volta de 1959-1960.



Figura 68 [Figura 16 – ficha descritiva] Painel de azulejos *Natividade*. Fotografias, Elizabeth Ervatti Rocha de Lima, 2011.

De acordo com Bulcão (1998), em depoimento ao Programa de História Oral do Arquivo Público do Distrito Federal, os azulejos figurativos da Capela Nossa Senhora de Fátima foram os únicos desenvolvidos de forma artesanal em Brasília. Eles foram realizados

por uma firma pequena, que os produziu com a aplicação de esmalte fixado por meio de queima em um pequeno forno.

Na composição da obra *Natividade* as representações da Pomba e da Estrela repetem-se de forma alternada em quincunce por toda a extensão do plano curvo, criando, dessa forma, uniformidade visual para o conjunto.

Com a escolha dessas duas representações figurativas, a Pomba e a Estrela, Athos Bulcão recorre aos símbolos do catolicismo: a pomba “tornou-se signo da conciliação com Deus e símbolo da paz, após o dilúvio” e, com “o batismo do Cristo, tornou-se símbolo do Espírito Santo” (PASTRO, 2010, p. 57); a estrela remete ao “amanhecer de um novo dia e é símbolo de renovação, do eterno retorno, é símbolo da luz que vence a noite, do Cristo ou da Virgem Maria”, e também representa a estrela que acompanhou “os três reis magos do Oriente até Belém” (PASTRO, 2010, p. 50).

A escolha do azul e do branco para a configuração do painel de azulejos remete à arquitetura colonial brasileira. Athos Bulcão empregou a seguinte combinação: o azul para o fundo, o azul marinho para a estrela, e o branco tanto para a pomba quanto para a delimitação das arestas dos azulejos.

Com a aplicação da cor feita por Athos Bulcão, constatou-se que a questão da policromia arquitetônica, apontada por Le Corbusier

(1936), em “A arquitetura e as belas-artes”, como meio da qualificação e dinamização da parede, possibilitou alguns recursos visuais ao conjunto artístico-arquitetônico da “Igrejinha”. A parede curva, nesse caso, “fugiria” (CORBUSIER, [1936] 1984, p. 64), recuaria, seria amortecida, por causa do painel de azulejos predominantemente azul que a reveste. Configura algumas questões de percepção, tais como: amortecimento da densidade da parede, valorização da ausência de função portante delas e acentuação da impressão de leveza dos pilares de canto e da cobertura triangular. Athos Bulcão, atendendo às necessidades específicas da arquitetura e respeitando a superfície viva e bem iluminada, concebeu *Natividade* como arte ornamental. Levou em conta os princípios da pintura como o uso do azul, cor não vibrante, para atenuar a superfície iluminada da parede, estabelecendo vínculos com os efeitos reconhecidos por Fernand Léger (1965) em 1924 no documento “A estética da máquina e o objetivo”.

Quanto às questões de percepção desenvolvidas por Athos Bulcão em relação à arquitetura, Agnaldo Farias (2001, p. 37) observa o seguinte:

A característica do trabalho de azulejo, que o Athos tão bem soube explorar na arquitetura moderna, era justamente estabelecer um contraste com a estrutura. Você tem o elemento estrutural forte e depois vem aquela coisa delicada que solta completamente a

estrutura. Então a parede ali desaparece, uma parede que realmente não conta.

Dessa forma, com base no que foi referido anteriormente, e acrescentando as observações feitas por Agnaldo Farias, pode-se inferir as duas dimensões do painel de Athos Bulcão: o simbólico e o estético agindo na valorização da arquitetura. A obra *Natividade* integrou-se ao conjunto da composição arquitetônica como um de seus elementos construtivos, embora dotada de valor plástico intrínseco e autônomo, assim como Lucio Costa ([1952] 1995b) havia sugerido em “O arquiteto e a sociedade contemporânea”. Cabe observar que este painel de azulejos encontra-se intacto e continua a desempenhar seus papéis.

O terceiro elemento de arte plástica presente na Igrejinha é a porta-vitral original de entrada. Era executada em madeira e dividida em cinco lâminas moveáveis verticais com encaixes de vidros de cor, sendo instalada na Capela Nossa Senhora de Fátima em 1959. Sua autoria era igualmente de Athos Bulcão. Posteriormente, de acordo com o artista, ela foi substituída por outra de treliça em 1960, “quando foram colocados painéis na pintura interna” (BULCÃO, 1988, p.15).

Athos Bulcão elaborou para essa porta um primeiro estudo (Fig. 70), que data de 21 de outubro de 1958. Esse apresentava seis lâminas moveáveis verticais, no lugar das cinco executadas. No estudo

constatou-se que a diagramação dos quadrados e retângulos de diversos tamanhos que abrigavam os vidros coloridos permaneceu quase a mesma na porta de cinco lâminas.

A porta-vitral original de cinco lâminas moveáveis verticais consta na fotografia de 1959 (Fig.69). Era pintada de branco, opção que acompanhava como cor neutra as demais cores presentes nos vidros. Esses, de formato quadrangular e retangular de diversos tamanhos, seguiam a composição do primeiro estudo para este elemento arquitetônico.



Figura 69 [Figura 18 – ficha descritiva] Porta-vitral original da Capela Nossa Senhora de Fátima. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.



Figura 70 [Figura 19 – ficha descritiva] BULCÃO, Athos. Primeiro estudo para a porta-vitral da Capela Nossa Senhora de Fátima. Fonte: PROCESSO nº. 1550-T-07: Conjunto Arquitetônico de Oscar Niemeyer em Brasília. Arquivo do IPHAN.

Ao fazer uma comparação com a porta de entrada original da Capela Nossa Senhora de Fátima e a porta de entrada da Capela Nossa Senhora da Alvorada, observou-se uma semelhança na concepção delas. Ambas foram empregadas como portas-vitrais que permitem uma iluminação indireta no interior dos templos por meio dos vidros coloridos. Essa iluminação indireta remete à parede sul da Capela de Notre-Dame-du-Haut (1951-1955), projetada por Le Corbusier, e alude à atmosfera presente nas igrejas do século XII e XIII.

Entretanto, para concebê-las, Athos Bulcão estabeleceu algumas diferenças que atenderam às necessidades específicas de cada edificação.

As dimensões e as composições das portas-vitrais foram diferenciadas, para corresponder aos vãos de cada templo. Na Capela Nossa Senhora de Fátima, os encaixes de vidros de cor possuíam formatos quadrado e retângulo de variados tamanhos e estavam dispostos assimetricamente nas cinco lâminas movediças verticais que compunham a porta-vitral com aproximadamente 4,80 m de altura e 5,70 m de comprimento.¹¹ Na Capela Nossa Senhora da Alvorada, os encaixes de vidros de cor constituíam-se em quadrados com uma

¹¹ Esta informação foi recolhida pela autora nas plantas levantadas e executadas em 2007 pela Superintendência do Iphan no Distrito Federal para o processo de tombamento federal da Capela Nossa Senhora de Fátima (nº 1550-T-07).

dimensão única de 0,14 m de altura por 0,14 m e foram posicionados de forma simétrica em relação à abertura da porta de 4,82 m de altura e 2,63 m de comprimento.

As cores das portas-vitrais contrastaram diferentemente com os revestimentos externos das construções. Na Capela Nossa Senhora de Fátima, a pintura branca da porta parece idealizada para contrastar com a predominância do azul aplicado no painel de azulejos, pois esse estava especificado na maquete da proposta de 1957. Na Capela Nossa Senhora da Alvorada, a pintura marrom avermelhado da porta contrastou com a brancura do revestimento em mármore branco polido.

A comparação realizada entre as duas portas-vitrais das capelas permite concluir que existiu uma unidade na intenção artística realizada por Athos Bulcão, favorecendo uma possível orientação para a integração das artes que se consubstanciou nos conjuntos da Capela Nossa Senhora de Fátima e da Capela Nossa Senhora da Alvorada com suas referidas especificidades de projeto e execução.

O quarto elemento de arte plástica integrado à arquitetura da “Igrejinha” refere-se às pinturas murais em afresco¹² com tema cristão

¹² O termo “afresco” é utilizado para descrever o processo tradicional do *bou fresco*. Ralph Mayer (2002, p. 396-399), em *Manual do artista*, faz a seguinte descrição dessa técnica: “[...] consiste em pintar sobre uma parede de argamassa de

realizada nas paredes internas da nave, no altar e nas paredes laterais, por Alfredo Volpi em 1958. Os afrescos pintados por Alfredo Volpi eram “obras-primas de pintura monumental” e estavam integrados ao edifício, assim como avaliado por Mário Pedrosa ([1958] 1981d, p. 343):

Volpi compreendeu perfeitamente a simplicidade da concepção arquitetônica, e fez obra de inteira adequação ao espírito modesto, rústico, popular mesmo, da oferenda das Pioneiras Sociais, que não tinham dinheiro para levantar uma igreja imponente ou que exigisse concepção arquitetônica mais arrojada, ou original. Por isso mesmo, a capelinha de Nossa Senhora de Fátima promete ser um modelo de integração das artes.

Os afrescos de Volpi desapareceram em fins dos anos 1960, e só é possível visualizá-los na fotografia publicada na revista *Módulo* (n. 11, dez. 1958) pouco depois da finalização da igreja.

cal de preparo recente, ainda úmida, com pigmentos moídos somente em água. Quando a argamassa seca, endurece como uma parede, e os pigmentos secam como se fossem parte integral da superfície. [...] A principal objeção ao processo é a suscetibilidade da superfície aos efeitos dos vapores ácidos, fumaça e fuligem que prevalecem em várias concentrações no ar poluído de nossas províncias e cidades. [...] Pelo que sabemos, os mais antigos afrescos de natureza técnica altamente desenvolvida foram aqueles do período minóico escavados em Cnossos, na ilha de Creta. O processo utilizado era essencialmente o mesmo que chegou até nós pela Grécia, Roma, Itália medieval e Renascença”.

Quanto ao desaparecimento dos afrescos, a hipótese, relacionada às condições técnicas pouco favoráveis em que foram pintados, foi apontada tanto por Mário Pedrosa (1958) em “Adequação de forma e função” quanto por Athos Bulcão (1988) em *Depoimento: Programa de História Oral*. Primeiramente, Mário Pedrosa (1981d, p. 342) esclareceu:

Volpi fez os murais nas piores condições possíveis, pois havia pressa em terminá-los para uma inauguração geral marcada para 3 de maio. No entanto, dentro da capela ainda se trabalhava, afanosamente, para aprontá-la. Nas vésperas da data, vieram dizer ao pintor que a inauguração havia sido adiada, mas então a obra já estava quase concluída.

Athos Bulcão (1988, p. 7), então, acrescentou:

Aqueles afrescos foram feitos muito apressadamente. A cal usada na parede ficou pouco tempo no processo de tratamento e isso atacou o fundo do desenho, deixando manchas enormes.

Apesar do desaparecimento das pinturas, pode-se afirmar que atendeu, durante o período de sua existência, a certo grau de pertinência com a arquitetura e com a função do lugar.

Os três afrescos do artista Alfredo Volpi mediam aproximadamente 4,00 m altura por 6,00 m comprimento. Os seus

arranjos de composição imprimiam à Capela uma ambientação festiva que lembrava cenas de uma quermesse e, ao mesmo tempo, afirmavam a religiosidade inerente ao conjunto. As cenas eram compostas por fundo azul e bandeirinhas vermelhas, brancas e amarelas¹³ dependuradas como em uma festa junina.



Figura 71 [Figura 20 – ficha descritiva] Pinturas murais em Afresco. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.

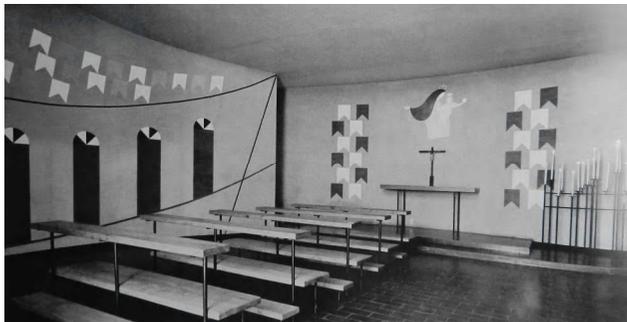


Figura 72 [Figura 22 – ficha descritiva] Fotografia das pinturas murais em afresco na parede do altar e na parede lateral esquerda. Data: 1958. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.

¹³ CORREIO BRAZILIENSE (3 maio 1998, p. 6).

João Masao Kamita (2004) afirma que o conhecido motivo da “bandeirinha”, muito empregado por Alfredo Volpi em suas obras, observado em termos formais puros, “dispõe-se como um módulo estrutural, cuja repetição estrutura a superfície pictórica” (p. 268) e que ele “[...] insiste em conservar sua individualidade figurativa, impondo, por isso, [...] um contar não com a unidade abstrata do número, mas com coisas existentes, como se fosse um lúdico jogo infantil” (p. 266). O resultado, para o autor, “é uma plástica ‘adoçada’: abstrata e pessoal, geométrica e espontânea, planar e virtual, industrial e artesanal” (p. 268). Assimilam a um só tempo referências eruditas e populares, ascetismos e arcaísmo, projeção e memória.

Nesse sentido, a representação das “bandeirinhas”, usada como módulo estrutural nos afrescos, incluiu ao espaço litúrgico em estudo experiência cultural acumulada de hábitos populares e, também, reforçou a unidade estilística entre a pintura e a arquitetura.

Como parte integral da construção, os afrescos apresentavam um acabamento fosco que favorecia a observação de seus elementos bidimensionais de qualquer ponto com a mesma visibilidade, sem ofuscações ou reflexos. O painel da parede de frente apresentava na parte central Nossa Senhora com uma flor na mão direita e, no braço esquerdo, o Menino Jesus no regaço a segurar a representação de uma hóstia. Este painel configurava, ainda, um altar com uma cruz

posicionado ao centro e dois conjuntos verticais de doze bandeirinhas coloridas dispostas nas laterais de forma desencontrada. O motivo das bandeirinhas repetiu-se tanto no painel da parede esquerda, sobre cinco simulados vitrais estreitos em cor cinza, quanto no painel da parede direita, onde era acompanhado pelas figuras de um anjo na parte superior, de um pássaro na parte inferior e uma cabeça de touro no lado esquerdo.

Salienta-se que as pinturas murais em afrescos concebidas por Alfredo Volpi foram requisitadas pelo arquiteto Oscar Niemeyer como arte ornamental que equilibrou “as necessidades específicas da arquitetura” (LÉGER, [1924] 1965, p. 65) em estudo.

A primeira das necessidades específicas era a dinamização das três paredes que compunham o ambiente interno, com a finalidade de obter maior amplitude visual para o pequeno espaço destinado à nave. Esta foi alcançada por Alfredo Volpi com o emprego da tonalidade azul como fundo atenuador para o ambiente interno iluminado pela luz natural. O tom de azul contrastava com as cores mais vibrantes, o amarelo e o vermelho, usadas para preencher as “bandeirinhas” repetidas nas três paredes internas.

A segunda necessidade específica era a realização de um discurso simbólico e cultural dirigido ao conjunto artístico e arquitetônico. Esta foi realizada pelo artista por meio do emprego nos

três afrescos de imagens sacras que aludem ao cristianismo e imagens populares que remetem à tradição cultural especificamente brasileira.

Além dos quatro elementos de arte plástica descritos anteriormente, foram identificados no conjunto pertencente à Capela Nossa Senhora de Fátima alguns objetos artísticos originais, criados especificamente para este lugar, tais como: o altar de madeira sobre suporte de ferro na cor preta, a cruz de marfim, o tocheiro, os cinco bancos com genuflexórios, os paramentos do padre e a Via Crucis.



Figura 73 [Figuras 23, 24 e 25 – ficha descritiva] Fotografias do altar, dos bancos com genuflexórios e do tocheiro. Data: 1958. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.

O altar, de extrema simplicidade, foi constituído por uma peça lisa de madeira de lei sobre pés de ferro pintados de preto, com a cruz de marfim sobre ele. O tocheiro, com características estilísticas similares àqueles projetados por Athos Bulcão para a Capela Nossa Senhora da Alvorada, instalava-se ao lado do altar, à direita de quem entra no templo, opondo-se à disposição dos cinco bancos com

genuflexórios confeccionados em madeira e ferro. Os paramentos do padre e a Via Crucis foram desenhados por Alfredo Volpi (PEDROSA, 1958, p. 20).

Pode-se constatar, dessa forma, que a intenção por parte do arquiteto e dos artistas em manter uma unidade na linguagem de projeto manteria o mesmo diálogo visual entre as artes em todas as escalas presentes no templo.

Nesse sentido, verificou-se que os elementos de arte plástica integrados foram planejados e executados especificamente para adornar o edifício religioso estudado, com o intuito de formar um conjunto harmônico que dialogaria com o partido arquitetônico adotado pelo arquiteto Oscar Niemeyer.

Com relação aos elementos de arte plástica integrados, podem-se estabelecer relações pontuais que viabilizaram a identificação do papel da arte no espaço religioso estudado e o diálogo entre elas e a arquitetura.

No que concerne ao projeto paisagístico desenvolvido por Roberto Burle Marx, verifica-se que as diferentes escalas do urbanismo, da arquitetura e dos elementos de arte plástica integrados foram unidas por uma composição representada por formas sinuosas de diferentes tonalidades. Pode-se deduzir, portanto, que a colaboração entre as artes confluiu para a dimensão urbanística,

convertendo as obras artísticas em elementos cotidianos da vida urbana.

Verificou-se, ainda, que a indicação feita por Lucio Costa ([1936] 2002a) em relação ao uso dos “grandes panos de paredes” foi aplicada, com suas devidas especificidades e necessidades, tanto no painel de azulejos de Athos Bulcão quanto nas pinturas murais em afrescos de Alfredo Volpi. O recurso da policromia, sinalizado por Le Corbusier ([1936] 1984) em “A arquitetura e as belas-artes”, foi utilizado nas duas situações.

No painel de azulejos predominou a tonalidade azul, cor atenuada, que favoreceu algumas questões ligadas a uma melhor percepção da estrutura da arquitetura e, ao mesmo tempo, fez alusão à tradição colonial brasileira.

Nas pinturas murais em afresco prevaleceu igualmente a tonalidade azul aplicada como fundo para a composição, porém alguns pontos representados pelas “bandeirinhas” foram pintados com tonalidades vibrantes, como o vermelho e o amarelo. Neste caso, as “bandeirinhas” pintadas com cores vibrantes possibilitaram dinamismo ao interior da Capela, por meio de pequenos pontos de “explosão” que contrastaram com o fundo em tonalidade atenuada.

Com base nas análises das obras acima expostas, pode-se concluir que em ambos os casos os artistas aplicaram conceitos

relacionados à pintura para atender às respectivas necessidades de valorização e ampliação do programa arquitetônico em que colaboraram.

Com a concepção da porta-vitral da “Igrejinha” o artista Athos Bulcão criou uma relação de identificação não só com os outros elementos de arte nela presentes, mas também com o seu trabalho desenvolvido para a Capela Nossa Senhora da Alvorada.

Com o estudo da Capela Nossa Senhora de Fátima, identificou-se, no entanto, que as indicações e sugestões referentes ao tema da integração das artes referidas nos documentos, textos e congressos, levantados no primeiro capítulo desta dissertação, foram conformadas e adaptadas, ainda que não mencionadas, pelos artistas e pelo arquiteto Oscar Niemeyer para a composição artística e arquitetônica que resultaria na integração das artes nesse espaço religioso.

2.1.3 A Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida (1958-1989)

Em matéria de programa religioso, o ponto mais alto naturalmente era a Catedral; Niemeyer decidiu fazer dela uma obra revolucionária, digna da capital da qual deveria ser um dos monumentos marcantes. [...] Mais do que nunca, procurou uma forma compacta e límpida, um volume único capaz de surgir com a mesma pureza

fosse qual fosse o ângulo de visão externa sob o qual se apresentasse. Assim, foi de maneira natural que chegou à planta circular e teve a idéia de lançar para o céu uma armação constituída por uma série de elementos parabólicos cuja junção provisória, perto do topo, e posterior separação resultaria numa composição ascendente e simbólica que chamaria a atenção pela expressão religiosa que dela emanaria. (BRUAND, 2008, p. 214).

A Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida foi iniciada em 1958, tendo sua estrutura pronta em 1960. Mesmo antes da conclusão da obra e de sua inauguração em 31 de maio de 1970, a Catedral foi tombada pelo Iphan¹⁴ em 1º de junho de 1967 a pedido do prefeito de Brasília, Wadjô da Costa Gomide, e do Arcebispo Metropolitano, Dom José Newton de Almeida Batista. A justificativa apoiava-se no seu “valor excepcional como expressão da arquitetura religiosa moderna brasileira, especialmente representativa do espírito de Brasília”.¹⁵

¹⁴ Tombamento Federal (Processo n°. 0672-T-62, Livro do Tombo de Belas Artes, inscrição n°. 485-A de 01-06-1967) O tombamento inclui todo o seu acervo, de acordo com a Resolução do Conselho Consultivo da Sphan, de 13/08/85, referente ao Processo Administrativo n°. 13/85/Sphan.

¹⁵ Como descrito no Despacho do diretor substituto do Iphan na época, Renato Soeiro, oficiando o tombamento. Iphan – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Patrimônio Cultural do DF: bens tombados*. Brasília, DF: Superintendência do Iphan no Distrito Federal, 2009, p. 12.

Oscar Niemeyer (1958, p. 8-9) descreveu em *A catedral de Brasília* o anteprojeto desenvolvido:

Para a Catedral de Brasília, procuramos encontrar uma solução compacta, que se apresentasse externamente – de qualquer ângulo – com a mesma pureza. Daí a forma circular adotada, que além de garantir essa característica, oferece à estrutura uma disposição geométrica, racional e construtiva. Assim, vinte e um montantes, contidos em uma circunferência de setenta metros de diâmetro, marcam o desenvolvimento da fachada, numa composição e ritmo como de ascensão para o infinito. Entre eles, placas de vidro refratário de cor neutra serão usadas, de modo a manter o interior em ambiente de suave recolhimento, no qual as formas do púlpito e do côro se destacam como elementos de escala e composição plástica. A entrada em rampa leva, deliberadamente, os fiéis a percorrer um espaço de sombra antes de se atingir a nave, o que acentua pelo contraste os efeitos de luz procurados.

Em volta da nave – rebaixada três metros em relação ao piso do terreno – encontram-se as capelas e ainda as ligações com as salas e serviços anexos à Catedral, e o batistério, localizado, como primitivamente, fora do templo.

A Catedral de Brasília terá quarenta metros de altura, capacidade para quatro mil pessoas e um conjunto anexo com cerca de dez mil metros quadrados de construção.

Posteriormente, alguns elementos arquitetônicos do anteprojeto de 1958, descritos por Niemeyer, foram alterados. Os vinte e um montantes foram reduzidos a dezesseis. O anel que se

encontraria quase no topo da coroa como um simples ponto de apoio, e que teria por função assegurar a rigidez do conjunto permitindo uma completa iluminação pelo alto, foi abandonado por uma questão de estabilidade estrutural. De acordo com Bruand (2008), o anel foi substituído por uma laje situada muito mais embaixo. Cabe salientar, ainda, que as capelas laterais previstas no projeto não foram construídas.

Para colaborar na integração das artes que se estabeleceu na Catedral, constatou-se que Oscar Niemeyer convocou, de forma pontual, ao longo de vinte e um anos, artistas que conceberam elementos de arte plástica que se integraram a esse edifício religioso.



Figura 74 [Figuras 1 e 2 – ficha descritiva] Projeto – Planta e Fachada. 17 abr. 1958. Corte esquemático. 1959. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.



Figura 75 [Figuras 3 e 4 – ficha descritiva] Fotografias da maquete da Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.

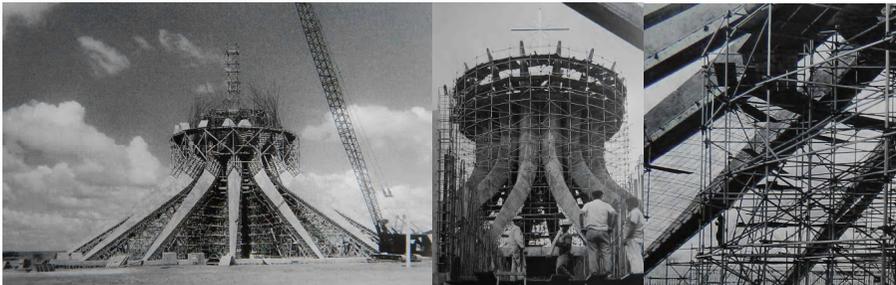
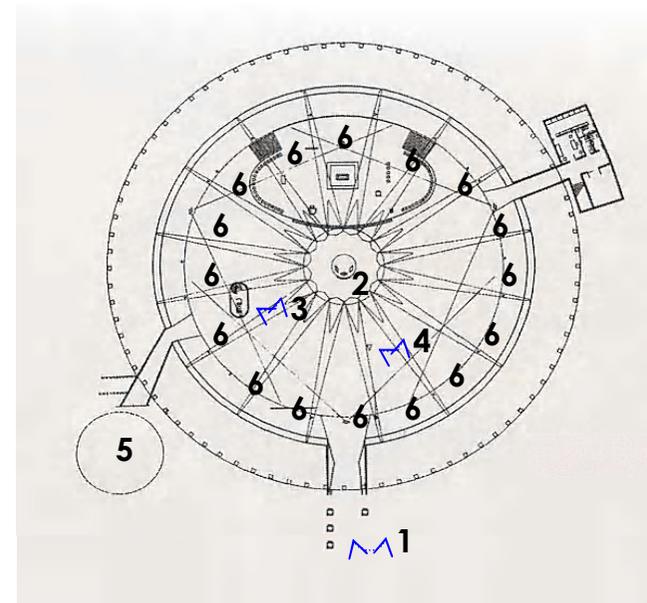


Figura 76 [Figura 5 – ficha descritiva] Catedral Metropolitana em construção. Brasília/DF, anos 1960. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.



Figura 77 [Figura 6 – ficha descritiva] Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida, jul. 1971. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.

Com base nos estudos históricos acima referidos, identificou-se que os elementos de arte plástica que foram integrados à arquitetura desse espaço religioso foram: as quatro esculturas representando os Evangelistas (1968), dispostas na entrada da igreja, e as esculturas dos três anjos suspensos (1970), de Alfredo Ceschiatti, com colaboração de Dante Croce; os quinze óleos sobre tela retratando a Via Crucis e a Ressurreição de Jesus (1970), de Emiliano Di Cavalcanti; as dez pinturas representando a vida da Virgem Maria (1970) e o painel de azulejos no batistério (1977) de Athos Bulcão; o vitral da cobertura da nave (1989), de Marianne Peretti.



Elementos de arte plástica

- 1 Quatro esculturas representando os Evangelistas
- 2 Três esculturas representando os Arcanjos
- 3 Quinze pinturas representando a Via Crucis
- 4 Dez pinturas que representam a presença da Virgem Maria nos Evangelhos
- 5 Painel de azulejos
- 6 Vitral

Figura 78 [Figura 12 – ficha descritiva] Planta da Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida. Fonte: Fonte:IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Patrimônio Cultural do DF: bens tombados*. Brasília, DF: Superintendência do Iphan no Distrito Federal, 2009. p. 109. [Indicações de posicionamento dos elementos de arte plástica e outros objetos artísticos feitas pela autora].

As quatro esculturas representando os Evangelistas foram concebidas antes da inauguração da Catedral. As esculturas em bronze ¹⁶ com três metros de altura representando os quatro

¹⁶ “O molde previamente preparado para a fundição da escultura pode ser empregado de dois modos diferentes: 1. moldagem em forma persa, permite uma única utilização do molde em argila ou gesso; 2. no processo com fôrma de areia o

evangelistas¹⁷ Mateus, Marcos, Lucas e João foram dispostas na praça monumental de acesso ao edifício, atuando como pórticos.



Figura 79 [Figura 13 – ficha descritiva] Conjunto formado por quatro esculturas que representam os Evangelistas São Mateus, São Marcos, São Lucas e São João. Fotografia, Elizabeth Ervatti Rocha de Lima, 2011.

As três esculturas dos evangelistas sinóticos, Mateus, Marcos e Lucas, alinharam-se do lado esquerdo do acesso principal, e do lado direito encontra-se a do evangelista João. De acordo com Ferreira e Maciel (2008), elas foram dispostas dessa forma para ressaltar a diferença existente em seus Evangelhos.¹⁸ Os três primeiros evangelistas reuniram, completaram e

revestimento de gesso não é destruído durante a fundição, mas separado em pequenas partes, que são conservadas como fôrmas negativas” (KOCH, 2008, p. 140).

¹⁷ “Os compiladores dos quatro Evangelhos do Novo Testamento: Mateus, Marcos, Lucas, João, dos quais Mateus e João foram também apóstolos. A partir do século IV são representados com seus símbolos alados levando em conta o início de cada Evangelho: o homem (Mateus), o leão (Marcos), o touro (Lucas), a águia (João); ou então esses signos característicos são acrescentados como atributos à representação figurativa dos evangelistas (segundo Ezequiel I, 5-14). Até o século XIII reunidos também num só personagem, o *Tetramorphos* (gr.= de quatro formas)” (KOCH, 2008, p. 148).

editaram os assuntos que formavam a catequese existente em suas comunidades de formas semelhantes. O apóstolo João expressou-se de outra forma, seu evangelho é completamente diferente dos demais na estrutura e na forma de relatar, não seguindo a mesma ordem dos acontecimentos, diferindo na linguagem e no estilo de escrita. As quatro esculturas que marcam e abrem o caminho para entrar na Catedral diferenciam-se, ainda, pelas roupas, pela posição das mãos e pela maneira de apresentar o pergaminho.

Alfredo Ceschiatti, em depoimento a Zilá Ferreira Messeder (1987), disse ter estudado profundamente as Escrituras de modo a poder representar as características étnicas e intelectuais de cada um dos profetas.

A relação dos evangelistas com a Catedral evoca os doze profetas de Antônio Francisco Lisboa, o *Aleijadinho*, presentes na Igreja Nosso Senhor do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas, Minas Gerais. As esculturas, nos dois casos, foram concebidas como elementos interdependentes de arte que formam um conjunto estético e simbólico integrado à arquitetura, porém dotados de valor intrínseco e autônomo.

¹⁸ “A palavra evangelho é de origem grega e quer dizer boa notícia, anunciada e proclamada oralmente” (FERREIRA; MACIEL, 2008, p. 39).

Observou-se, ainda, que as esculturas foram dispostas equidistantemente, o que atribuiu especificidades ao conjunto, como, por exemplo, permitir a apreciação e a observação de todos os ângulos; dotar de movimento e dinamismo o conjunto por meio do jogo de luz e sombra; marcar o ritmo na composição por meio dos volumes escultóricos e oferecer contraste entre figura (escultura) e fundo (arquitetura).



Figura 80 [Figura 14 – ficha descritiva] Detalhe das quatro esculturas dos Evangelistas São Mateus, São Marcos, São Lucas e São João. Fotografias, Elizabeth Ervatti Rocha de Lima, 2011.

Verificou-se, também, que tanto a localização quanto a proporção dessas esculturas possibilitaram o diálogo entre as diferentes escalas referentes ao urbano e à arquitetura. Pode-se afirmar, com Le Corbusier ([1936] 1984), que o conjunto de esculturas foi

inserido em um lugar “porta-vozes”, “porta-palavras”, “alto-falantes”, como ponto exato de transição do urbano para o artístico-arquitetônico.

As três esculturas dos anjos, suspensas por cabos de aço, localizadas no centro da nave de Alfredo Ceschiatti, datam de 1970. De acordo com Braga e Falcão (1997), as dimensões e peso das esculturas em duralumínio são de 2,22 m de comprimento e 100 kg a menor, 3,30 m de comprimento e 200 kg a média e 4,25 m e 300 kg a maior. Elas representam os Arcanjos São Miguel, São Rafael e São Gabriel. Para Koch (2008), os Arcanjos Miguel (Daniel 12, 1), Rafael (Tobias, 5, 18) e Gabriel (“Anunciação” segundo Lucas I, 19 e 26-38) são os anjos portadores das principais mensagens da fé anunciadas pela Bíblia.



Figura 81 [Figura 15 – ficha descritiva] Esculturas dos Arcanjos suspensas por cabo de aço. Fotografia, Elizabeth Ervatti Rocha de Lima, 2011.

Quanto à localização e a escala dessas esculturas, observou-se que proporcionam a valorização tanto do ponto central da nave quanto de seu pé-direito monumental. A transparência da cobertura possibilitou

iluminação natural e apreciação das três esculturas, o que confirmou a intenção de Oscar Niemeyer quando este fez a seguinte afirmação em entrevista ao *Jornal O Globo* de 4 de junho de 1970: “reestudei o interior da nave sustentando o muro vertical pelo piso em curva, examinando-a, depois, como se a visse do exterior, o que me levou a aumentar a altura do côro e fixar os anjos de Ceschiatti para que nela cantassem através dos vidros” (SCOTTÁ, 2010, p. 88).



Figura 82 [Figura 16 – ficha descritiva] Detalhe das esculturas representando os Arcanjos São Miguel, São Gabriel e São Rafael. Fotografias: Elizabeth Ervatti Rocha de Lima, 2011.

Os anjos, assim como os Evangelistas, também foram posicionados nos lugares “porta-vozes” (LE CORBUSIER, 1984, p. 65), um ponto central da paisagem arquitetônica indicado por Niemeyer, configurando-se como meio de valorização das proporções

do espaço e dos valores simbólicos inerentes ao programa religioso do edifício.

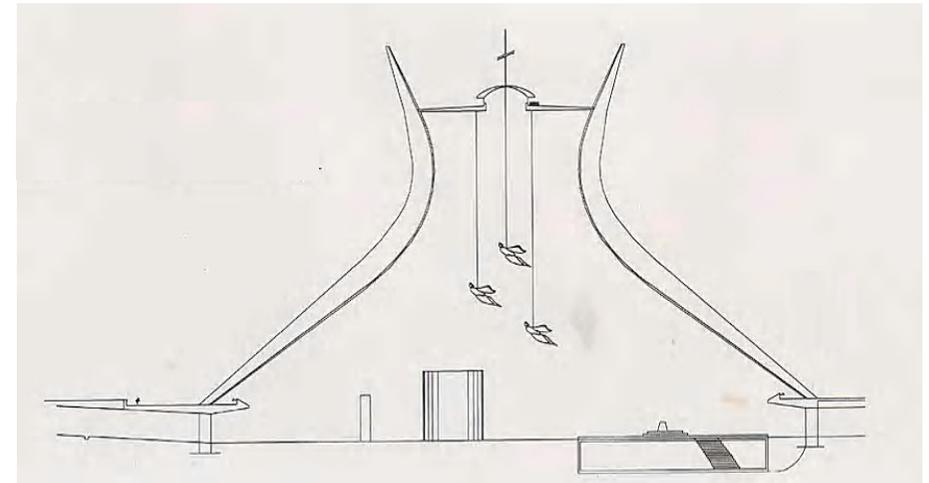


Figura 83 [Figura 17 – ficha descritiva] Corte. Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida. Fonte: IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Patrimônio Cultural do DF: bens tombados*. Brasília, DF: Superintendência do Iphan no Distrito Federal, 2009, p. 109.

Os quinze óleos sobre tela representando a Via Crucis¹⁹ e a Ressurreição de Jesus foram pintados por Emiliano Di Cavalcanti para

¹⁹ “A Via Crucis é a representação do trajeto da Paixão de Cristo, da condenação de Pilatos ao sepultamento, em quatorze quadros sucessivos (estações). Nas igrejas católicas, é pintada ao longo das paredes e também ao ar livre em quatorze edículas separadas” (KOCH, 2008, p. 227).

ocupar a parede do coro localizada no interior da nave. Medem aproximadamente 0,60 m x 0,60 cada um e foram incrustados no revestimento de mármore da parede do coro, de modo intercalado, predominantemente na linha de visão do observador.



Figura 84 [Figura 18 – ficha descritiva] Parede do coro localizada no interior da nave com a Via Cucis. Detalhe da Via Crucis. Fotografias, Elizabeth Ervatti Rocha de Lima, 2011.

Pode-se, neste caso, identificar o coro como uma grande moldura arquitetural que abrigou o conjunto artístico e ressaltou-o por meio do contraste entre o revestimento em mármore branco e as tonalidades atenuadas adotadas nas pinturas. Infere-se, ainda, que cada pintura formadora constituiu-se como um objeto de arte, tal como definido por Léger ([1924] 1965, p. 65), com “valor rigorosamente existente em si, feito de concentração e de intensidade, antidecorativo,

o todo bloqueado num quadro, isolado, personificado”. Apesar de Léger definir o objeto de arte como valor “isolado”, constatou-se que, no caso em questão, as quinze telas atuam como somatória e formam um conjunto único e completo com a arquitetura, que adquire um valor de moldura.

As dez pinturas figurativas em acrílico²⁰ de Athos Bulcão, representando a presença da Virgem Maria nos Evangelhos, formaram um conjunto estético e simbólico integrado à arquitetura. Cada pintura assume o valor de um objeto de arte autônomo (LÉGER, [1924] 1965, p. 65), mas, diferentemente da situação anterior, a relação com a arquitetura é menor, pois o pilar triangular é apenas um suporte para as obras.



Figura 85 [Figura 20 – ficha descritiva] Conjunto de dez pinturas dispostas no pilar triangular revestido em mármore branco, localizado à direita da nave principal, Fotografia, Elizabeth Ervatti Rocha de Lima, 2011.

²⁰ “Tintas artísticas baseadas em resinas sintéticas. As tintas secam com um acabamento fosco, podem ser diluídas com essência mineral ou essência de terebintina, ou usadas sem diluição para efeitos mais vigorosos. Dada a sua rápida secagem, pela veloz evaporação do solvente, não são muito convenientes para uso ao ar livre” (MAYER, 2002, p. 285).



Figura 86 [Figura 20 – ficha descritiva] Detalhe das dez pinturas representando a presença da Virgem Maria nos Evangelhos. Fotografia, Elizabeth Ervatti Rocha de Lima, 2011.

O painel de azulejos concebido por Athos Bulcão em 1977 revestiu inteiramente a parede circular no interior do batistério. O artista compôs o painel com módulos padrões de azulejo branco (15 x 15 cm) com figura abstrato-geométrica, alternada entre as tonalidades verde-esmeralda e azul-ultramar, remetendo à água²¹ do batismo. Cada módulo padrão uniu-se com o outro num todo aleatório, de ritmo sincopado.

²¹ “Água: como massa informe, indiferenciada, é um símbolo complexo e está ligado à infinidade de possibilidades ou matérias-primas. O Gênesis fala do Espírito de Deus pairando sobre as águas. [...] A água simboliza também a força regeneradora, a purificação física, psíquica e espiritual (banho, ablução, batismo)” (PASTRO, 2010, p. 51).

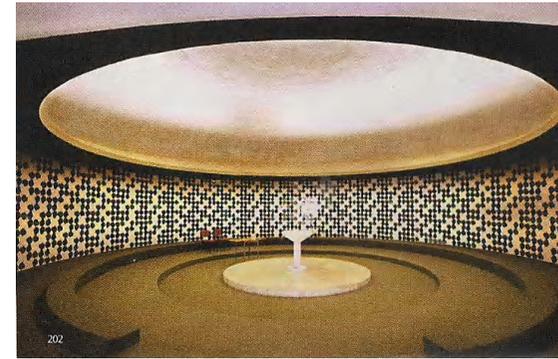


Figura 87 [Figura 22 – ficha descritiva] Painel de azulejos revestindo a parede circular no interior do batistério. Fonte: IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Patrimônio Cultural do DF: bens tombados*. Brasília, DF: Superintendência do Iphan no Distrito Federal, 2009, p. 111.

Para Agnaldo Farias (2009, p. 397), “o procedimento do artista em relação à aplicação dos módulos na parede guia-se [...] antes pelo desordenamento premeditado do conjunto do que por um resultado estável capaz de reiterar a geometria dos módulos que lhe constitui. [...] A parede torna-se um plano ativado, estilhaça-se aos olhos em velocidades que variam do vagar ao vertiginoso”.

Quanto ao princípio de composição e assentamento dos azulejos, Athos Bulcão (1988), em depoimento ao Programa de História Oral do Arquivo Público de Brasília, declarou:

Eu faço o desenho. E os meus azulejos têm muito pouco que ver com artesanato da cerâmica, principalmente por causa do tamanho, das dimensões dessas paredes. Então eu fui mesmo levado a desenvolver um processo bastante simples e muito ligado ao que a gente chama de indústria. [...]

[...] E nesse negócio meu com o Os... principalmente com o Oscar, eu tive bastante oportunidade pra desenvolver.

[...] Eu digo: "Eu vou botar uma parte de branco, é porque essa parte de branco e sem decoração, porque isso vai economizar tempo e custos, tempo de fabricação." Então você tem uma superfície, vamos dizer, de 120 metros quadrados você usa 30 metros então só tem que decorar... 90... a outra parte. (BULCÃO, 1988, p. 16).

[...] o relacionamento com os operários foi um relacionamento muito... em parte ligado a esse problema de fazer um painel, fazer o azulejo, esse azulejo que faço é um azulejo com desenho – como é que gente chama? – aleatório. Eu deixo que eles componham. (BULCÃO, 1998, p. 9).

O princípio de composição com geração de combinatórias, resultante da repetição do módulo original em série, acentuou-se com a disposição aleatória realizada pelos operários, favorecendo, dessa forma, arranjos de surpreendente visualidade ritmada. Estes, de sua parte, dinamizaram o espaço interno do batistério com o jogo de distâncias composto pela forma abstrato-geométrica colorida e pelo fundo branco.



Figura 88 [Figura 23 – ficha descritiva] Detalhe do painel revestindo a parede circular no interior do batistério. Fonte: Fundação Athos Bulcão.

Neste caso, verificou-se que o painel de azulejos, uma “pintura arquitetural”, como Athos Bulcão denominava seus painéis, foi requisitado para “dinamizar” a parede curva no interior do batistério, como Le Corbusier apontou em “A arquitetura e as belas-artes” ([1936] 1984), integrando-se à arquitetura da Catedral de forma autônoma, porém submetido à determinação da parede específica.

Athos Bulcão desenvolveu também os projetos dos paramentos, dos castiçais, do cálice e de outros objetos litúrgicos. Estes não foram realizados. De acordo com Bulcão (1988, p. 14), “um trabalho de arte quando a gente faz, assim, como assalariado, é mais difícil de amarrar”.



Figura 89 [Figura 24 – ficha descritiva] Vitral de Marianne Peretti no interior da Catedral. Fotografia, Elizabeth Ervatti Rocha de Lima, 2011.

O vitral²² abstrato de Marianne Peretti, localizado na cobertura da nave, integrou-se à Catedral em 1989. Peretti o compôs para inseri-lo nos dezesseis vãos triangulares com 30 m de altura e 10 m de base, presentes entre os montantes estruturais. Ele possui 2.240 m² e mais de cinco mil peças de vidro. As tonalidades empregadas por Peretti na composição foram o azul, o verde e o branco, preenchendo as formas sinuosas expandidas a partir da figura oval, que destacou a centralidade do altar. As formas sinuosas remetem ao movimento constante das nuvens em Brasília, e o elemento oval relaciona-se à vida.

²² “Vitral – Num esboço feito sobre papelão, são indicados os contornos principais da imagem de tamanho natural. Seguindo essas linhas, são cortados os pedaços de vidro que depois são completamente pintados (mosaico) ou revestidos com vidro fino e pintado (chapeado). Filetes de chumbo servem para soldar as partes do vidro. A pressão do vento é contida por barras de esforço (barras transversais ou horizontais) colocadas horizontalmente e ligadas à janela por meio de barras verticais e grampos de chumbo (arames soldados aos filetes de chumbo e enrolados nas barras verticais)” (KOCH, 2008, p. 228).

Marianne Peretti (2013), em entrevista concedida à autora deste estudo,²³ relatou sobre o pedido de Oscar Niemeyer para que criasse os vitrais da Catedral:

Quando o Oscar falou de fazer os vitrais da Catedral, ele falava: “essa Catedral precisa de vitrais”, e eu dizia assim: “precisa limpar esses vidros e vão aparecer as nuvens, tão bonitas em Brasília que mudam o tempo todo”. E ali um dia ele me disse assim, depois do Panteão: “agora você vai fazer os vitrais da Catedral”.

O trabalho desenvolvido por Peretti para o vitral prolongou-se por um ano, desde os desenhos iniciais, até a instalação. Quanto à concepção inicial e a execução do vitral, Peretti esclarece:

É uma catedral moderna, especial, porque é feita pelo Oscar, então é diferente de tudo que nós temos no resto do mundo. Era uma visão diferente do século vinte e a concepção de igreja tradicional não cabia mais.

Antes dos desenhos, eu entrava na Catedral para fazer uma aproximação e atravessava-a para ver algum detalhe.

Eu fiz tudo à mão, desenhando no chão os dezesseis desenhos de 30 metros de altura.

Tive três pessoas que me ajudavam colando o papel. Tinha um que reproduzia a malha. Cada vitral é inserido em uma parte da malha, a malha tem 1,40 de altura, são

²³ PERETTI, Marianne. *Depoimento oral*. Concedido à autora em 3 de abril de 2013, em Olinda, PE (não publicado).

hexágonos. Eles colavam os papéis, preparavam o desenho e tinha de ser igual ao milímetro.

Peretti acrescentou, ainda, sobre a dificuldade para encontrar a empresa que executaria os vitrais:

São vitrais difíceis. Primeiro, era uma catedral redonda, então, era muito mais difícil por ser continuamente iluminada. Os vidros tinham que ser especiais, porque o calor incide sempre.

Eu tive dificuldade para encontrar alguém que faria os vitrais, porque naquela época a importação era proibida, então a gente não podia dizer assim: “eu vou ao Consulado da Alemanha, ao Consulado da Itália”, estava tudo cortado, tinha de fazer com o que a gente tinha aqui no Brasil. No Brasil a execução de vidros para vitrais era quase inexistente... Então, foi muito difícil. Eu encontrei finalmente, por indicação do bispo, um senhor que fabricava uns vidros para vitrais lá no Rio Grande do Sul. Era isso que havia de mais avançado nesse país naquela época. Então nós chamamos o senhor Zanon²⁴ para vir a Brasília.

Eu desenhava, fazia os meus desenhos e o senhor Zanon copiava o meu desenho, não podia ter um milímetro de diferença. Ele sempre reproduzia muito bem a malha.

Quanto ao seu trabalho de colaboração com Niemeyer na Catedral, Peretti declarou:

Foi muito bom, porque evidentemente é uma pessoa de um nível altíssimo e é muito mais fácil trabalhar com ele... Ele deixava absoluta liberdade, não fazendo restrições ao meu trabalho.

²⁴ A Cristaleria Zanon localizava-se em Guaporé, RS.

Eu comecei pela porta de entrada a esquerda, ali ele veio ver os dois primeiros vitrais e ele olhou e disse assim: “muito bem, continua”, e somente no fim ele retornou para ver.

Pedi licença para pintar a catedral por dentro. O branco uniu os vitrais, deixou-a mais clara e alegre. O Oscar, depois da surpresa inicial, gostou e resolveu pintar a parte externa.²⁵

Niemeyer, por outro lado, acrescentou:

Marianne Peretti é uma artista de excepcional talento, os vitrais maravilhosos que criou para a Catedral de Brasília são comparáveis pelo seu valor e esforço físico as monumentais obras da renascença. Sua preocupação invariável é inventar coisas novas, influir com seu trabalho no campo das artes plásticas.²⁶

E vale a pena lembrar outros detalhes, com a arquitetura se enriquecendo, como o contraste de luz com a galeria em sombra e a nave colorida. E lá estão os belos vitrais de Marianne Peretti. (NIEMEYER, 2000, p. 43).

Com as declarações de Peretti e de Niemeyer, identificou-se que a especificação e concepção do vitral visavam suprir a necessidade de enriquecimento do interior da Catedral por meio da

²⁵ Segundo Scottá (2010), em 1988, a Catedral teve grandes modificações: suas colunas, campanário e batistério foram pintados de branco, segundo indicação de Niemeyer, para melhor integração com os vitrais.

²⁶ Disponível em: < <http://www.marianneperetti.com.br/>>. Acesso em: 22 ago. 2012.

policromia proporcionada pelos vidros coloridos. Estes, por sua vez, através da iluminação indireta, mantiveram o interior em ambiente de suave recolhimento.

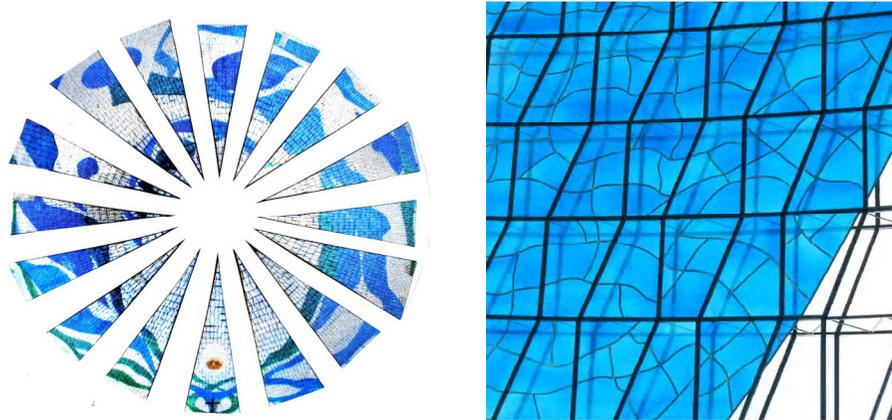


Figura 90 [Figura 25 – ficha descritiva] Montagem de fotografias mostrando as dezesseis peças que compõem o vitral e detalhe ampliado do vitral. Fotografias, Elizabeth Ervatti Rocha de Lima, 2011.

A policromia, neste caso específico, não foi determinada para ocupar uma parede, como Le Corbusier havia apontado em “A arquitetura e as belas-artes” ([1936] 1984), mas para qualificar os vãos existentes entre os dezesseis montantes estruturais com as tonalidades empregadas nas formas sinuosas componentes do vitral de proporções monumentais que se integrou como parte da composição arquitetural.



Figura 91 [Figura 27 – ficha descritiva] Galeria de acesso à Catedral com granito preto e cinza. Interior da Catedral com mármore de Carrara. Fotografias, Elizabeth Ervatti Rocha de Lima, 2011.

Chamam ainda à atenção a presença e o papel do revestimento, como, por exemplo, o granito preto e cinza presente na galeria e o mármore de Carrara especificado para a nave. Para Niemeyer, o contraste entre ambos visava: “os efeitos de sombra e luz que um templo sugere” (JORNAL O GLOBO, 1970, 4 jun.). Objetivando alcançar esse contraste, acrescentou:

Não desejava, tampouco, repetir o contraste usual: o exterior luminoso e o interior de penumbra das velhas catedrais, preferindo justamente o contrário, os fiéis percorrendo a galeria sombria para que sentisse ao entrar na nave, no contraste de luz e cores procurado, uma sensação de desafoço e bem-aventurança.

[...]

Para isso, detive-me nos detalhes, prevendo a galeria com revestimentos de granito preto e cinza e a nave toda branca. (JORNAL O GLOBO, 1970, 4 jun.).

Com base no estudo realizado sobre a Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida, pode-se constatar que Niemeyer assumiu o papel de maestro na composição arquitetônica. Ofereceu liberdade plena aos artistas convocados a colaborar com seus elementos de arte plástica que completariam a arquitetura, todavia, ao mesmo tempo, especificava a localização das obras, de acordo com as necessidades requisitadas pela configuração do espaço.

Identificou-se, da mesma forma, que os elementos de arte plástica que foram integrados exerceram papel de completude na conformação do espaço arquitetônico. As quatro esculturas representando os Evangelistas estabeleceram relações de escala com a arquitetura, demarcando o acesso principal da Catedral inserida na praça monumental. As três esculturas de anjos suspensos por cabos de aço acentuaram tanto a centralização da nave quanto sua proporção. Os quinze óleos sobre tela e o conjunto de dez pinturas figurativas configuram-se como elementos de arte correspondentes às respectivas escalas do coro e do pilar triangular. O painel de azulejos possibilitou dinamização e ampliação visual para o espaço interno do batistério. O vitral abstrato manteve o ambiente de suave recolhimento, inerente ao programa religioso para o qual foi concebido.

Com a integração das artes ocorrida na Catedral, constatou-se, ainda, que os elementos de arte plástica podem ser inseridos *a posteriori*. Eles não precisariam ser elaborados necessariamente junto com o projeto arquitetônico. O fato de não ter a previsão ou a colaboração desde o início do projeto da Catedral, não afetou a inserção harmoniosa de elementos de arte plástica na arquitetura.

2.1.4 Fichas descriptivas

INTEGRAÇÃO DAS ARTES

Capela Nossa Senhora da Alvorada _ 1956-1958

1



INTEGRAÇÃO DAS ARTES

Projeto de Oscar Niemeyer para uma Capela (1955)

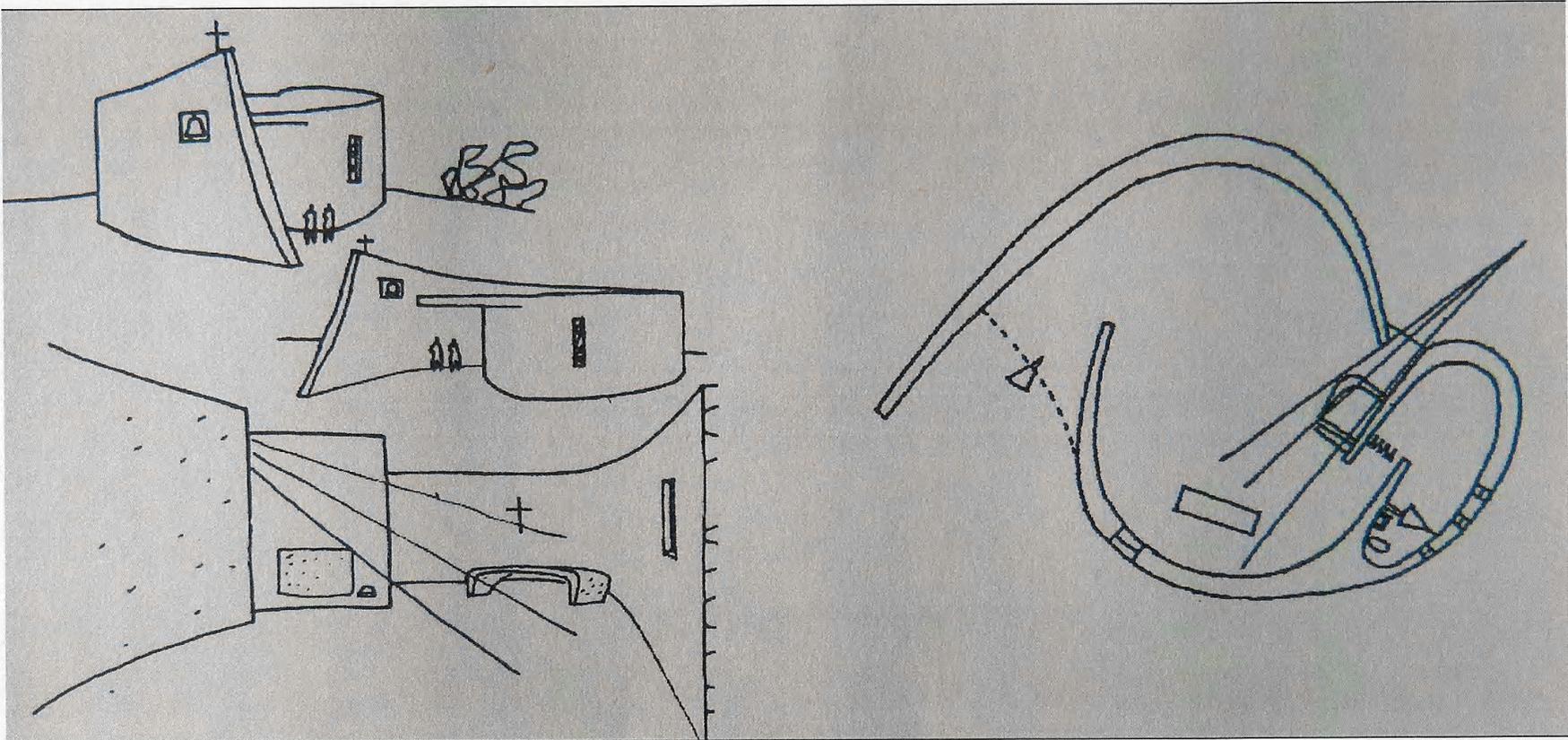


Figura 1 [Figura 49] Oscar Niemeyer. Croquis para uma Capela.

Fonte: PAPADAKI, Stamo, Oscar Niemeyer. Works in Progress. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1956, p. 117.

INTEGRAÇÃO DAS ARTES

BRASÍLIA

▶▶▶▶▶▶▶▶ Capela Nossa Senhora da Alvorada _ 1956-1958

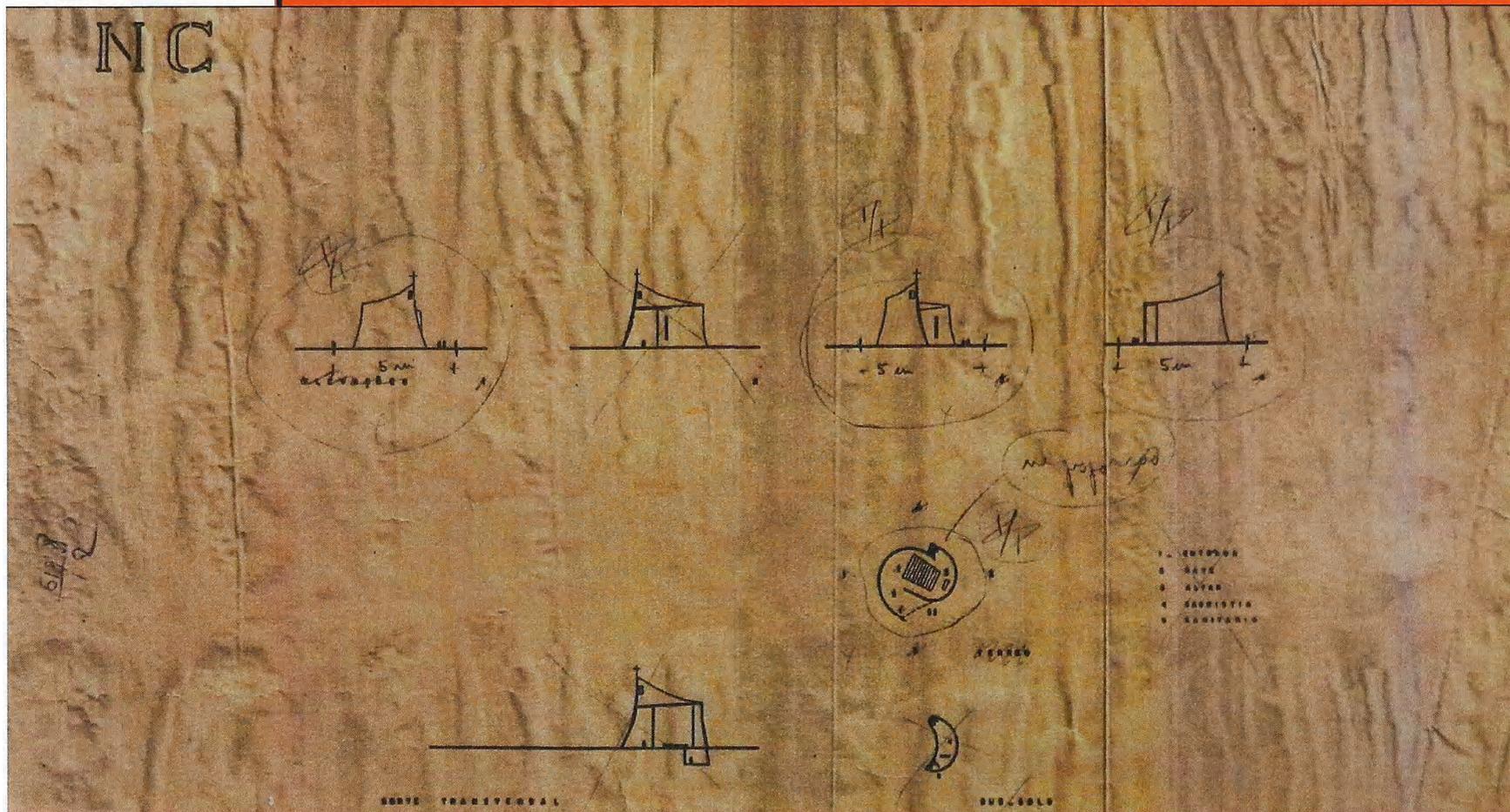


Figura 2 Oscar Niemeyer. Anteprojeto: elevações, plantas e corte. Escala original 1:500. Rio de Janeiro, DAU NOVACAP, 1956. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.

INTEGRAÇÃO DAS ARTES

BRASÍLIA

▶▶▶▶▶ Capela Nossa Senhora da Alvorada _ 1956-1958

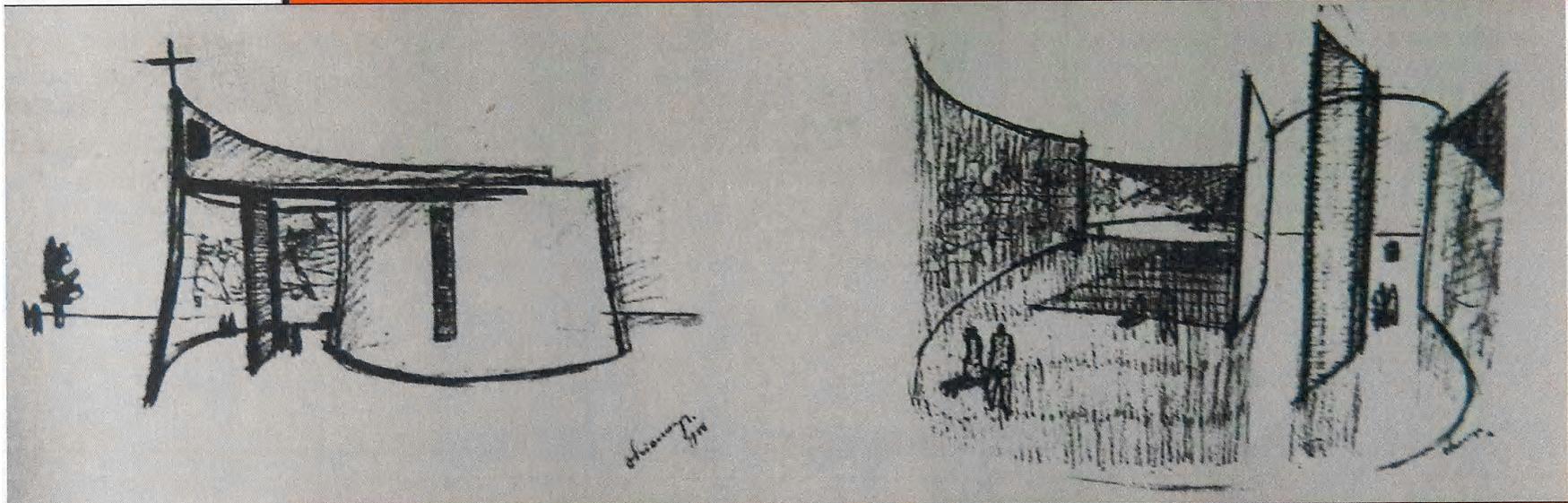


Figura 3 [Figura 50] Oscar Niemeyer. Croquis para a Capela do Palácio da Alvorada. Fonte: Módulo n. 6, 1956, p. 14 e 15.



Figura 4 [Figura 51] Cândido Portinari. Estudos para pintura mural em mosaico para a Capela do Palácio da Alvorada. Desenho a grafite e lápis de cor/papel 32,5 x 48 cm. Assinada e datada na metade inferior direita: Portinari 57. Fonte: Projeto Portinari.

INTEGRAÇÃO DAS ARTES

BRASÍLIA

▶▶▶▶▶ Capela Nossa Senhora da Alvorada _ 1956-1958

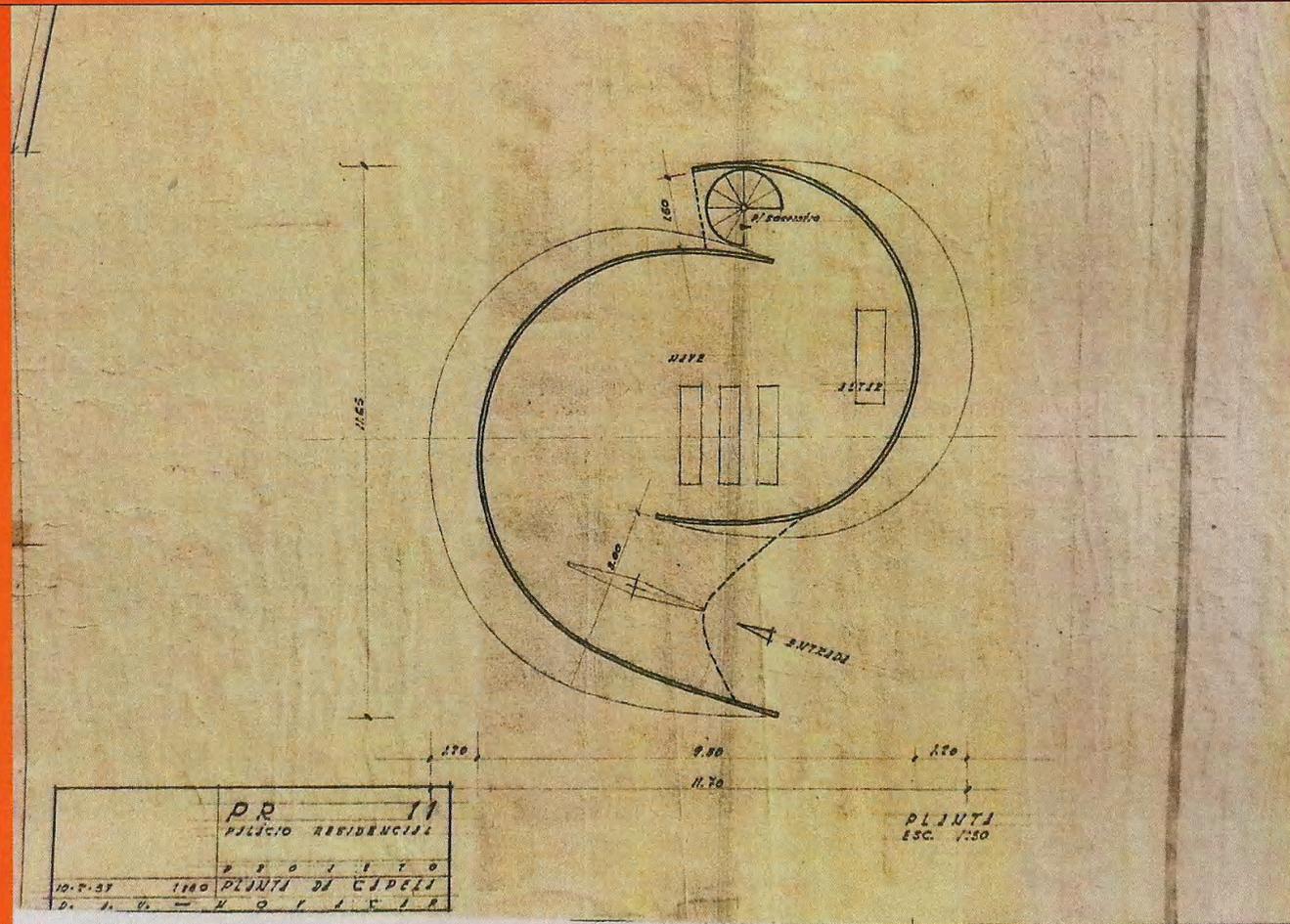


Figura 5 [Figura 52] Oscar Niemeyer. Planta capela. Escala original 1/50. DUA NOVACAP. 10 fev. 1957. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.

INTEGRAÇÃO DAS ARTES

BRASÍLIA

▶▶▶▶▶ Capela Nossa Senhora da Alvorada _ 1956-1958

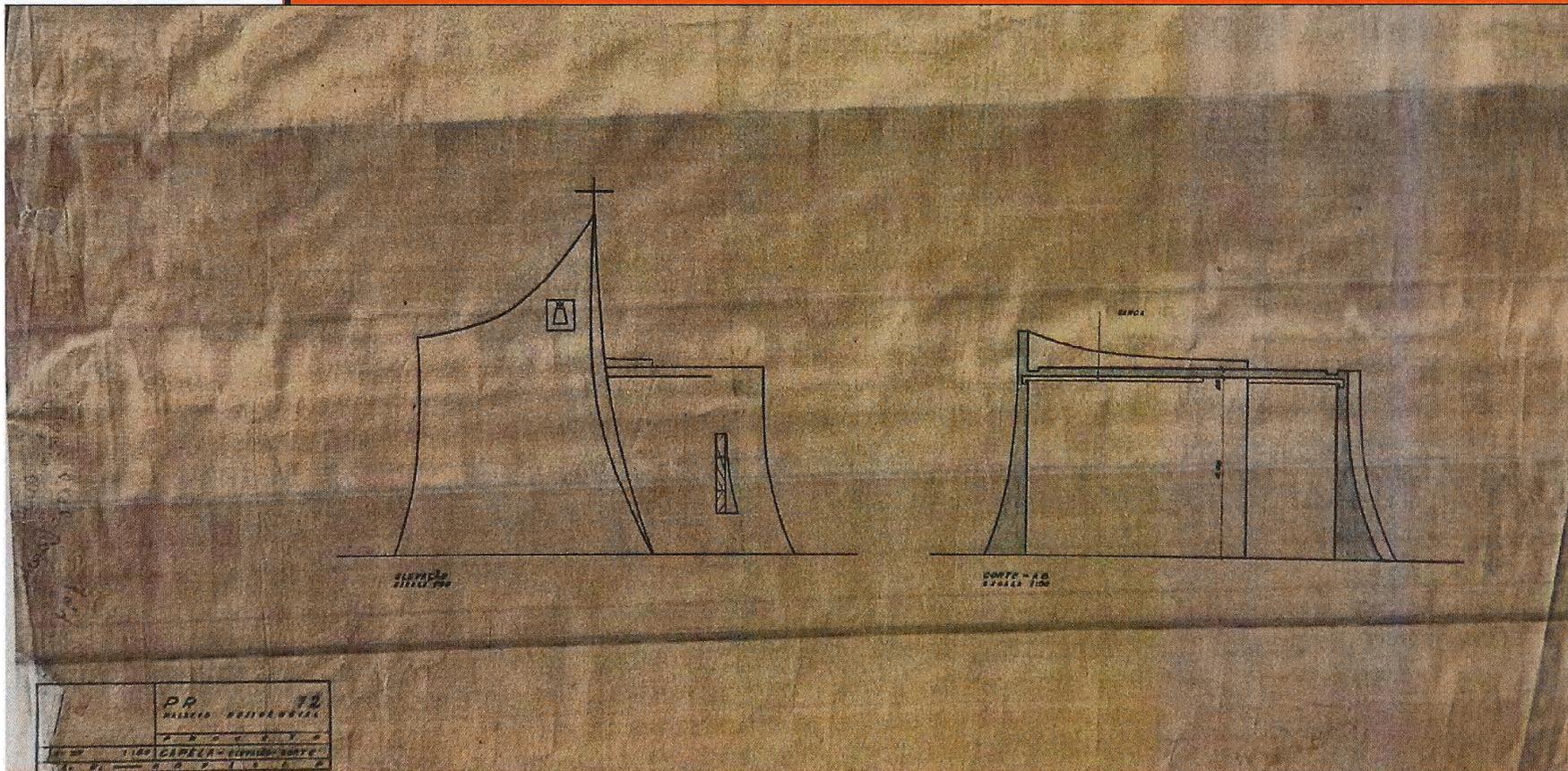


Figura 6 Capela elevação e corte. Escala original 1/50. DUA NOVACAP. 01 de fev. 1957. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.

INTEGRAÇÃO DAS ARTES

BRASÍLIA

▶▶▶▶▶ Capela Nossa Senhora da Alvorada _ 1956-1958

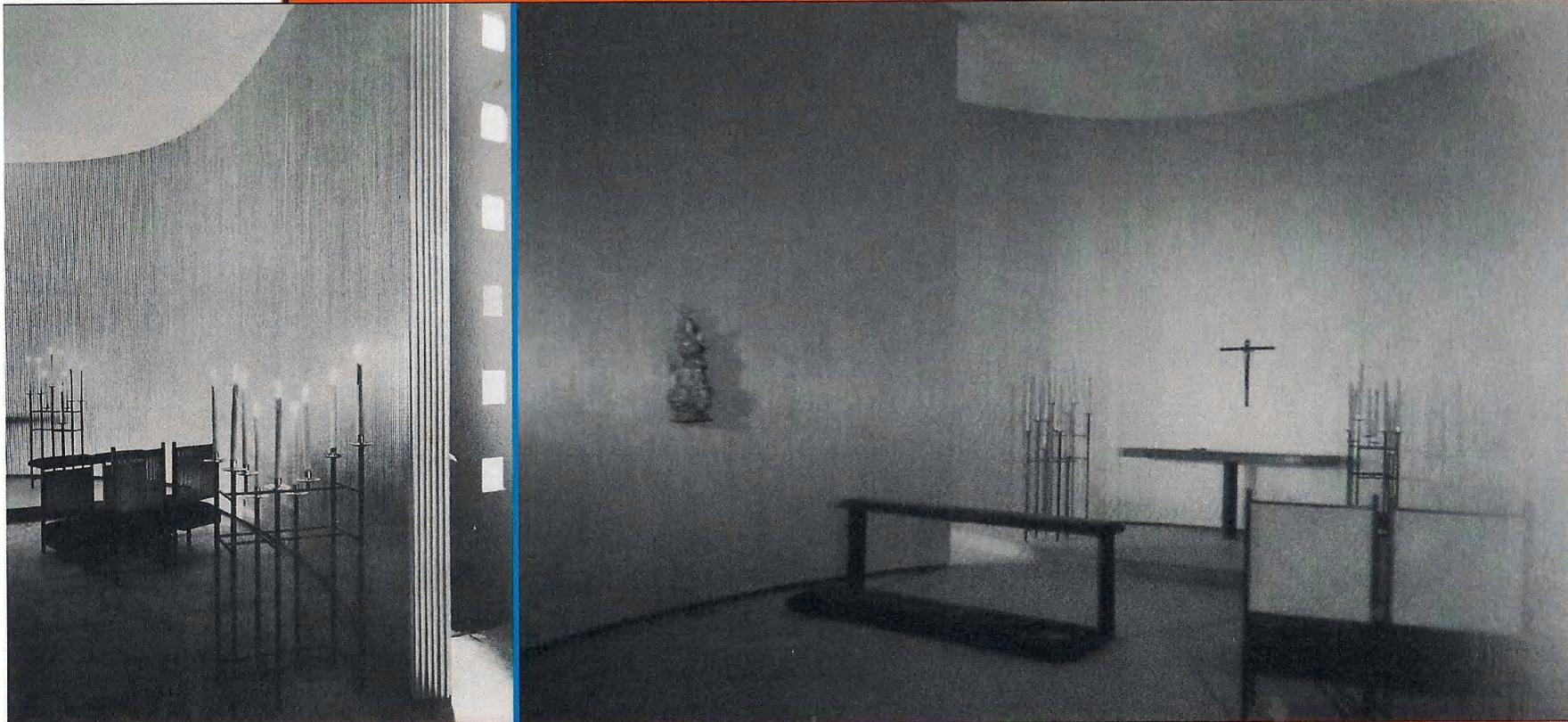


Figura 8 Interior da Capela. Fotografia, 1959. Fonte: KIM, Lina; WESLEY, Michael. *Arquivo Brasília*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 272.

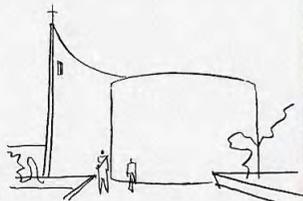


Figura 9 NIEMEYER, Oscar.
Croqui para a Capela Nossa
Senhora da Alvorada.

BRASÍLIA

INTEGRAÇÃO DAS ARTES

Capela Nossa Senhora da Alvorada _ 1956-1958

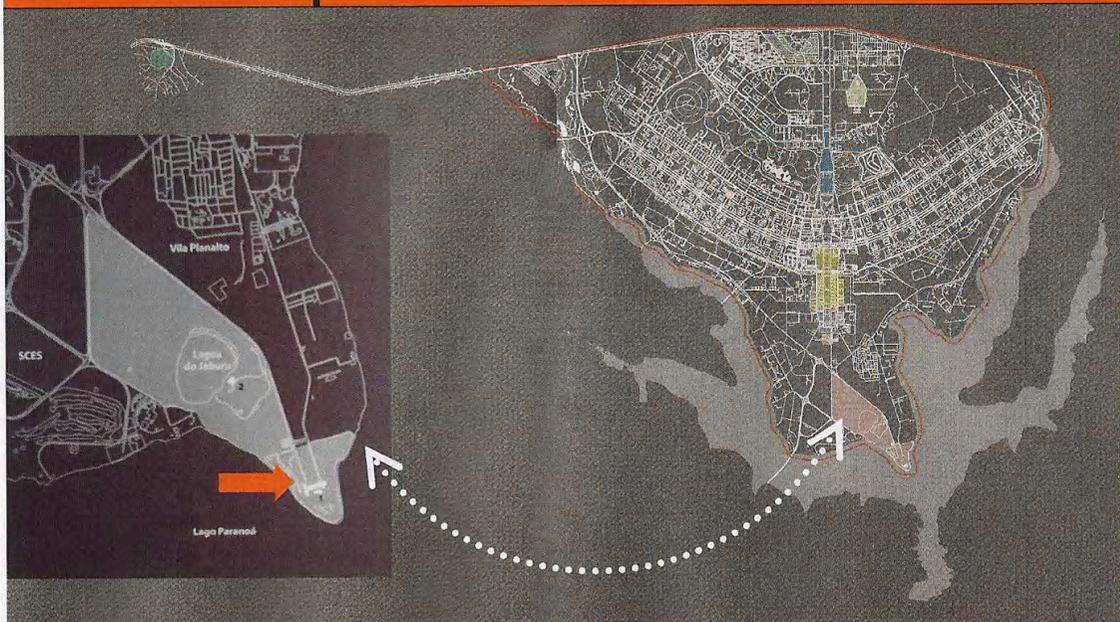


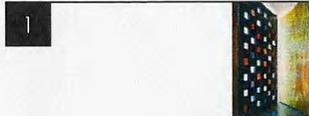
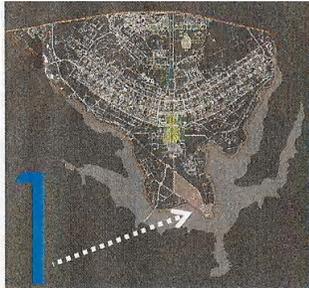
Figura 10 Plano Piloto de Brasília e planta de situação com a Capela Nossa Senhora da Alvorada. IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Patrimônio Cultural do DF: bens tombados*. Brasília, DF: Superintendência do Iphan no Distrito Federal, 2009, p. 22.



Figura 11 Palácio da Alvorada e sua a Capela.
Fotografia Elizabeth Ervatti Rocha de Lima, 2011.

INTEGRAÇÃO DAS ARTES

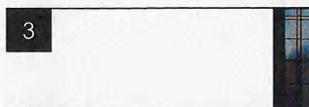
Capela Nossa Senhora da Alvorada _ 1956-1958



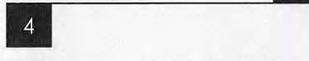
1 Elemento de arte plástica – Porta-vitral de alumínio pintado e vidros coloridos
Autoria: Athos Bulcão



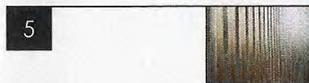
2 Elemento de arte plástica – Pintura realizada no teto com quatro figuras: Sol, Peixe, Lua e Cruz
Autoria: Athos Bulcão



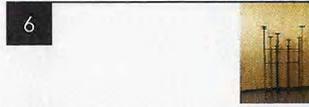
3 Elemento de arte plástica – Vitral com forma de cruz.
Autoria: Athos Bulcão



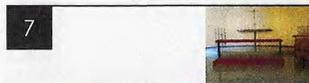
4 Revestimento em mármore branco polido



5 Painel em lambril de madeira folheada de folhas de ouro
Consultoria: Athos Bulcão



6 Tocheiros
Reproduzidos pelo IPHAN em 2006 conforme projeto original
Autoria: Athos Bulcão



7 Altar
Autoria: Oscar Niemeyer



8 Genuflexórios
Autoria: Ana Maria Niemeyer

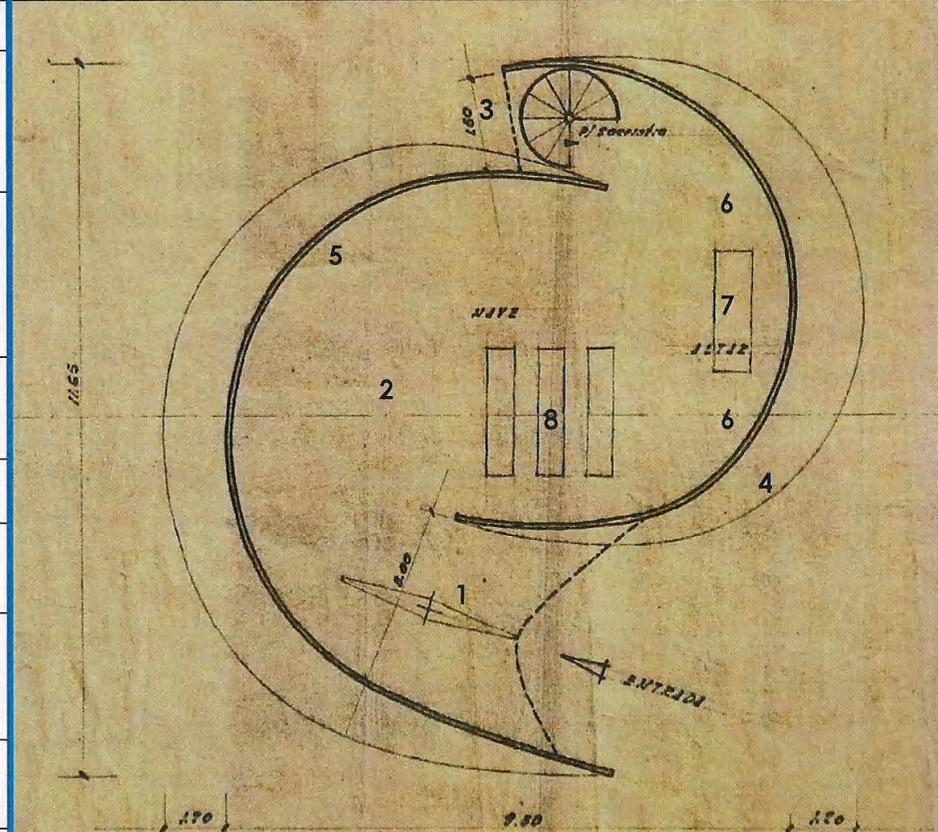
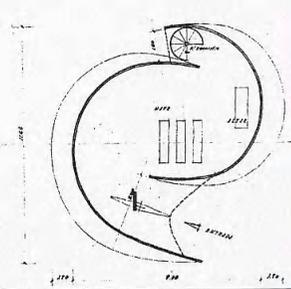


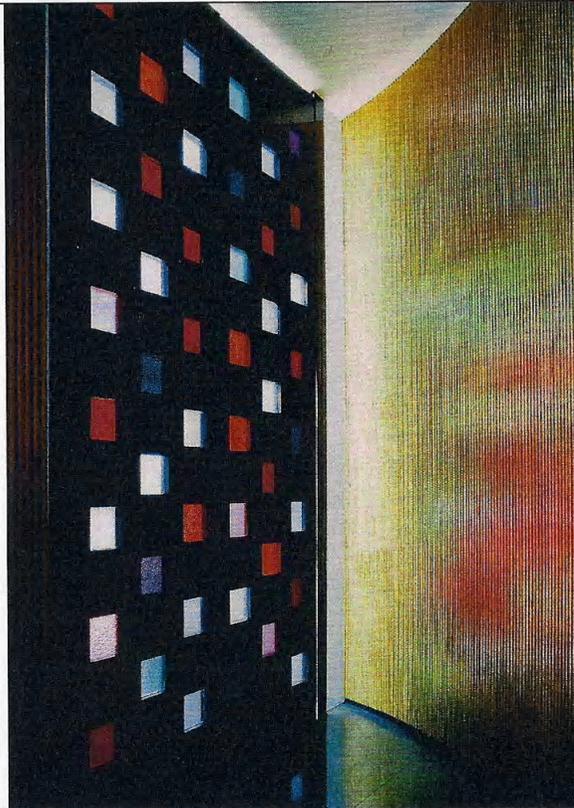
Figura 12 [Figura 52] Planta da Capela Nossa senhora da Alvorada. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. [Indicações de posicionamento dos elementos de arte plástica e outros objetos artísticos feitas pela autora].

INTEGRAÇÃO DAS ARTES

Capela Nossa Senhora da Alvorada _ 1956-1958



1



Elemento de arte plástica – Porta-vitral

Autoria: Athos Bulcão

Material/Técnica: alumínio anodizado pintado na cor marrom avermelhado / mista, fabricação industrial e manufatura artesanal

Altura: 4,82 m

Comprimento: 2,63 m

Profundidade: 0,06 m

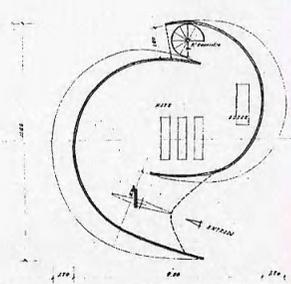
Simbolismo: “as representações do Cristo no tímpano das portas medievais referem-se às palavras do próprio Cristo: Eu sou a porta” (PASTRO, 2010, p. 61).



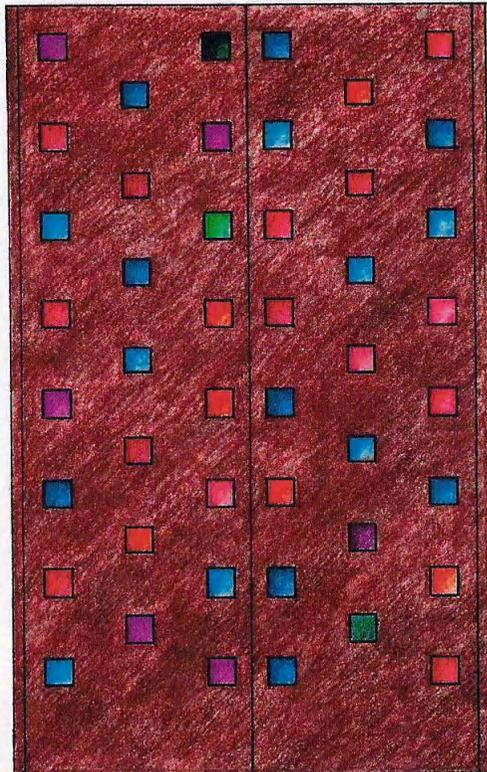
Figura 13 [Figura 53] Porta-vitral do acesso principal da Capela Nossa Senhora da Alvorada. Fotografias, Elizabeth Ervatti Rocha de Lima, 2011.

INTEGRAÇÃO DAS ARTES

Capela Nossa Senhora da Alvorada _ 1956-1958



1



As tonalidades empregadas nos vidros das molduras vazadas:

lâmina esquerda, primeira fileira (extremidade esquerda) do alto para baixo: vermelho, azul, azul claro, rosa, vermelho, azul, salmão, vermelho;

segunda fileira vertical do alto para baixo: laranja, vermelho, azul claro, rosa, azul claro, lilás, azul esverdeado;

terceira fileira vertical do alto para baixo: azul, azul claro, vermelho, vermelho, azul, laranja, azul, azul;

lâmina direita: primeira fileira vertical (extremidade esquerda) do alto para baixo: azul esverdeado, roxo, azul piscina, laranja, laranja, rosa, azul claro, roxo;

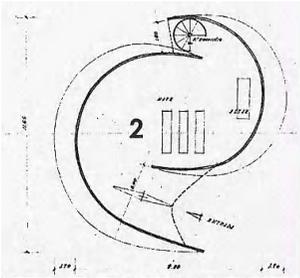
segunda fileira vertical do alto para baixo: azul, vermelho, azul, azul claro, vermelho, laranja, roxo;

terceira fileira vertical do alto para baixo: roxo, vermelho, azul claro, vermelho, roxo, azul, vermelho, azul claro.

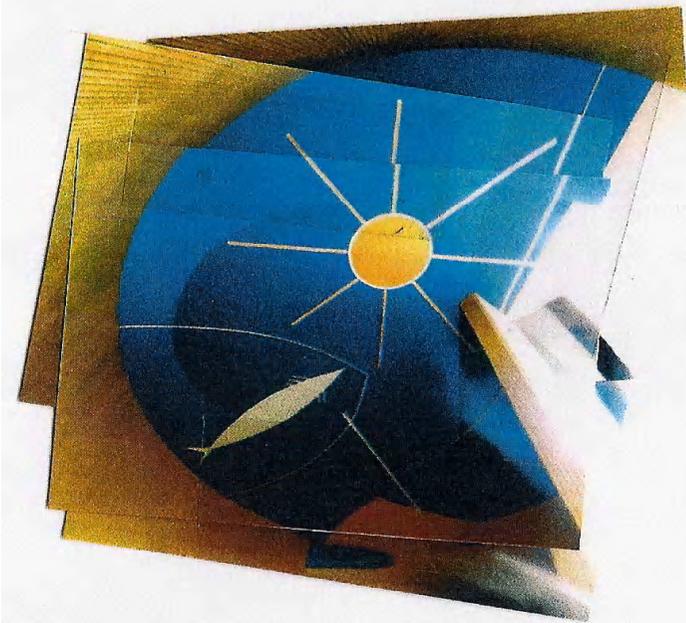
Figura 14 Vista da porta-vitral. Escala original, 1/25. Desenho: Elizabeth Ervatti Rocha de Lima, 2013.

INTEGRAÇÃO DAS ARTES

Capela Nossa Senhora da Alvorada _ 1956-1958



2



Elemento de arte plástica – Pintura no teto com símbolos cristãos

Autoria: Athos Bulcão

Material/Técnica: pintura em PVA

Símbolos cristãos: Sol, Peixe, Lua e Cruz.

Tonalidades: amarelo e branco sobre fundo azul

Simbolismo: O Sol “é representado como personificação da luz, da inteligência suprema, do calor, do fogo e do princípio vital” (PASTRO, 2010, p. 49) e por nascer e iluminar todos os dias, para o Cristianismo “é imagem simbólica da ressurreição” (PASTRO, 2010, p.49) de Cristo. O Peixe é “relacionado com a água do batismo” (PASTRO, 2010, p. 57). A Lua “associa-se à fertilidade feminina, à chuva, à umidade, à plantação e a tudo que é transitório e perecível!” (PASTRO, 2010, p. 50). A Cruz “o ponto de encontro entre duas manifestações perfeitas (círculos) e, portanto, o novo ponto, novo começo, nova manifestação, nova vida” (PASTRO, 2010, p. 206).

Figura 15 [Figura 55] Pintura no teto com símbolos cristãos. Montagem de fotografias, Elizabeth Ervatti Rocha de Lima, 2011.

INTEGRAÇÃO DAS ARTES

Capela Nossa Senhora da Alvorada _ 1956-1958

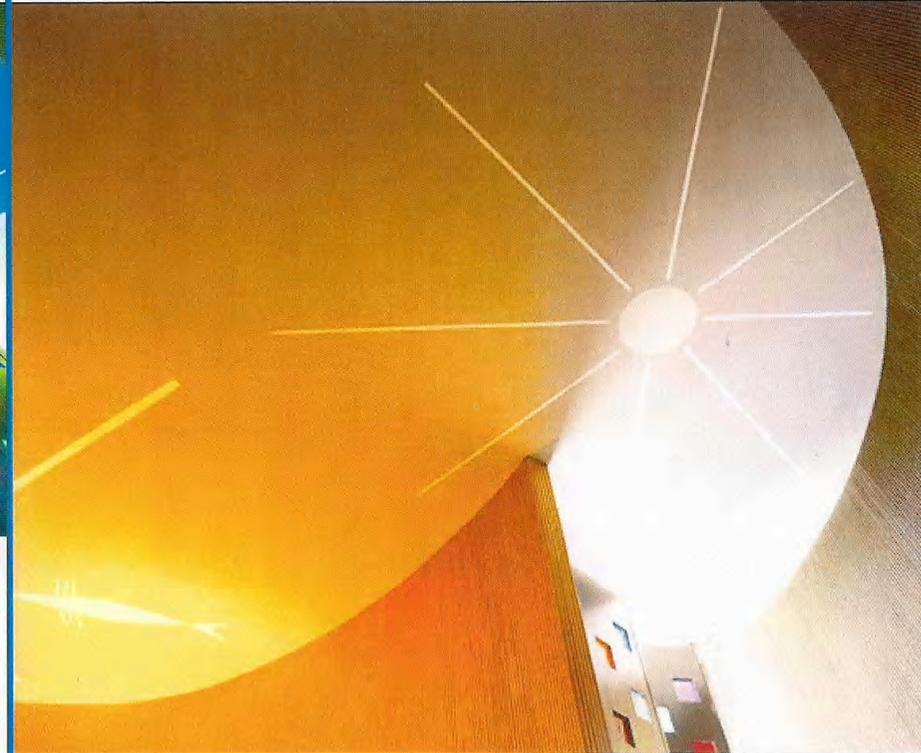
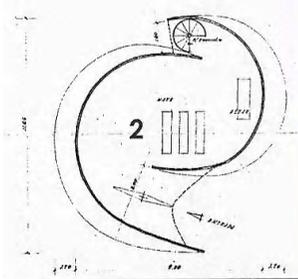
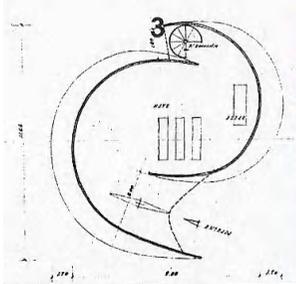


Figura 16 [Figura 54] Pintura no teto com símbolos cristãos e Pintura original em branco e cinza. Fonte: Fundação Athos Bulcão.

INTEGRAÇÃO DAS ARTES

Capela Nossa Senhora da Alvorada _ 1956-1958



3



Elemento de arte plástica – Vitral em forma de cruz latina

Autoria: Athos Bulcão

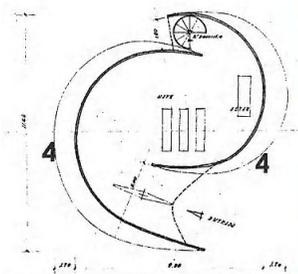
Material/Técnica: vidro colorido, fabricação industrial e manufatura artesanal

Altura: 4,82 m

Largura: 1,60m

Tonalidades empregadas: vermelho para a cruz e azul para o fundo.

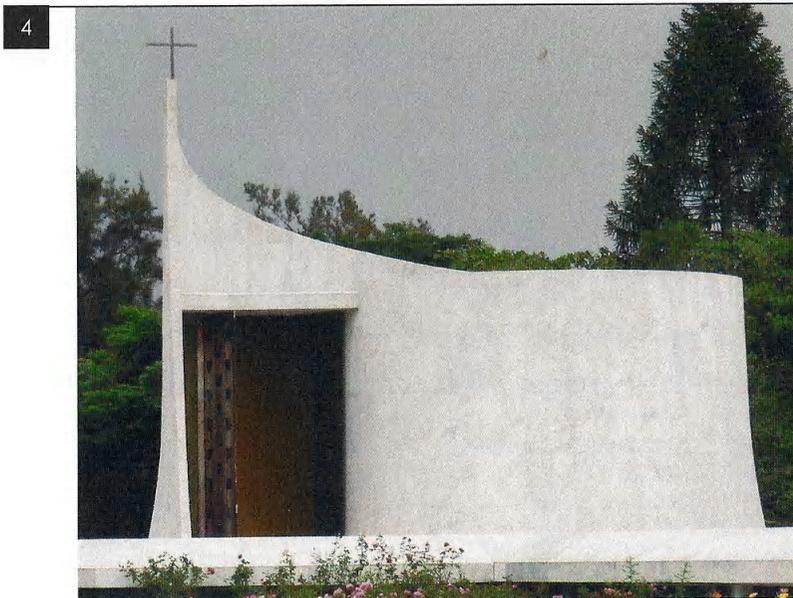
Figura 17 [Figura 56] Vitral em forma de cruz. Fotografia, Elizabeth Ervatti Rocha de Lima, 2011.



INTEGRAÇÃO DAS ARTES



Capela Nossa Senhora da Alvorada _ 1956-1958



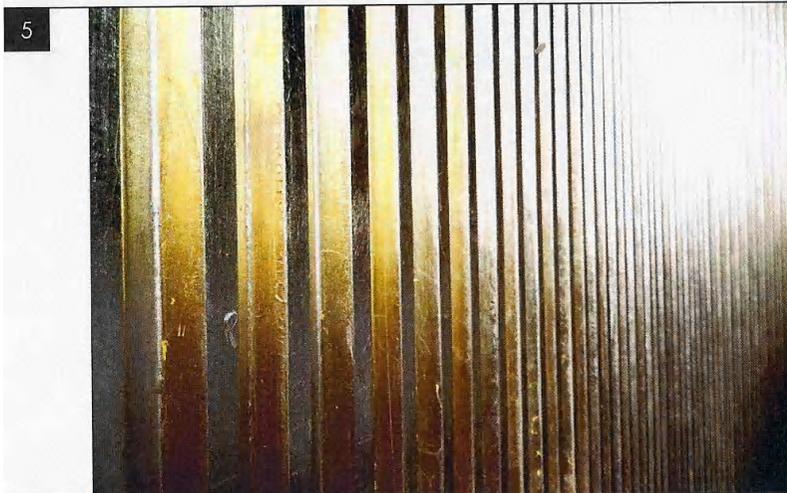
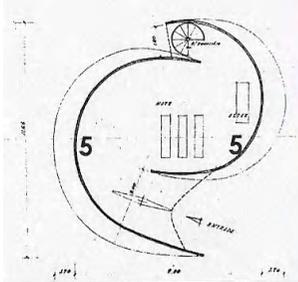
Revestimento externo

Material: mármore branco polido.

Figura 18 [Figura 57] Revestimento externo em mármore branco polido. Fotografia, Elizabeth Ervatti Rocha de Lima, 2011.

INTEGRAÇÃO DAS ARTES

Capela Nossa Senhora da Alvorada _ 1956-1958



Painel em lambril folheado de folhas de ouro

Atribuição: relevo de parede

Consultoria: Athos Bulcão

Material: folhas de ouro sobre lambril dentado em Jacarandá e Cedro.

Altura: 4,82 m

Tonalidade empregada: dourado

Simbolismo: sentido cristão de identificação nesta cor com o Sol e o fogo, que é símbolo de “imutabilidade, eternidade e perfeição [...] do amor, a mais elevada das virtudes, e da luz celestial, do Sagrado na terra” (PASTRO, 2010, p. 51).

Alusão: “lembança proposital do ouro da decoração das igrejas do século XVIII, reforçada pela escolha de uma bela estátua da época como único elemento de realce” (BRUAND, 1991, p. 212).

Figura 19 [Figura 58] Painel em lambril folheado de ouro. Revestimento interno das paredes curvas da Capela Nossa Senhora da Alvorada. Fotografia, Elizabeth Ervatti Rocha de Lima, 2011.

INTEGRAÇÃO DAS ARTES

Capela Nossa Senhora da Alvorada _ 1956-1958

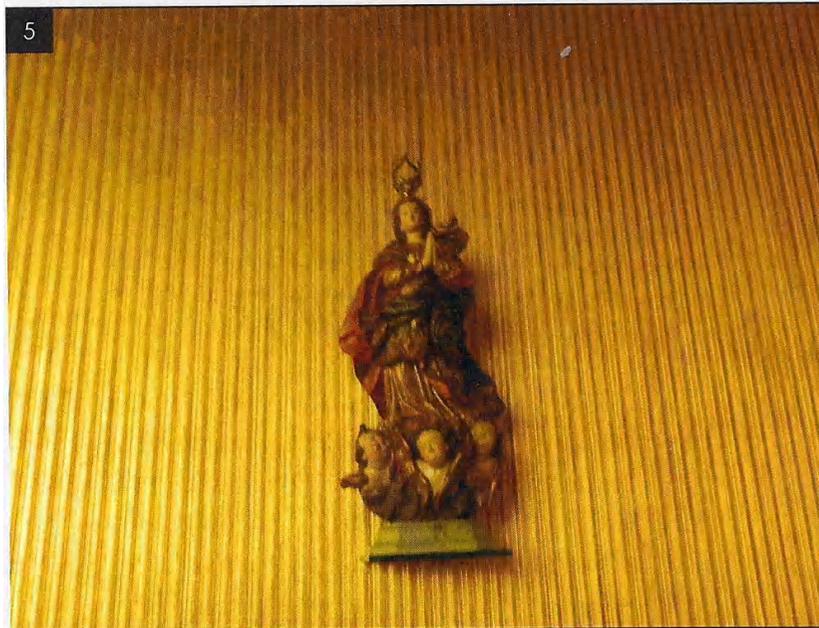
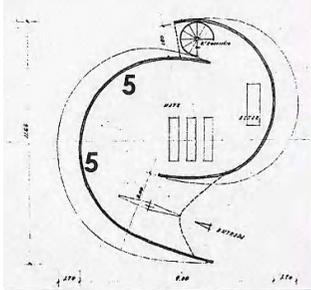


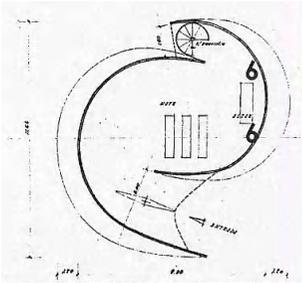
Figura 20 Imagem de Nossa Senhora da Conceição. Imagem portuguesa do século XVIII restaurada pelo IPHAN. Fotografia, Elizabeth Ervatti Rocha de Lima, 2011.

Figura 21 Pia batismal oval de granito marrom. Fotografia, Elizabeth Ervatti Rocha de Lima, 2011.

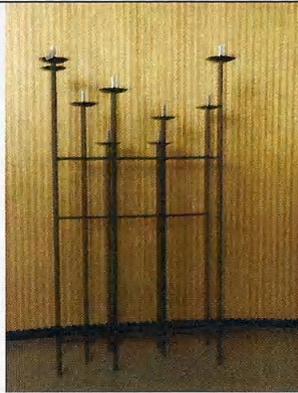
INTEGRAÇÃO DAS ARTES



Capela Nossa Senhora da Alvorada _ 1956-1958



6



Tocheiros

Autoria: Athos Bulcão

Material/Técnica: metal / manufatura artesanal

Altura: 130,00 c m

Comprimento: 80,00 cm

Profundidade: 20,00 c m



Tocheiros

Autoria: Athos Bulcão

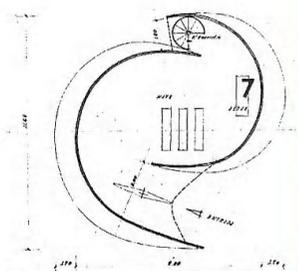
Material/Técnica: metal / manufatura artesanal

Altura: 125,00 c m

Comprimento: 70,00 cm

Profundidade: 20,00 c m

Figura 22 [Figura 60] Tocheiros. Fotografias, Elizabeth Ervatti Rocha de Lima, 2011.

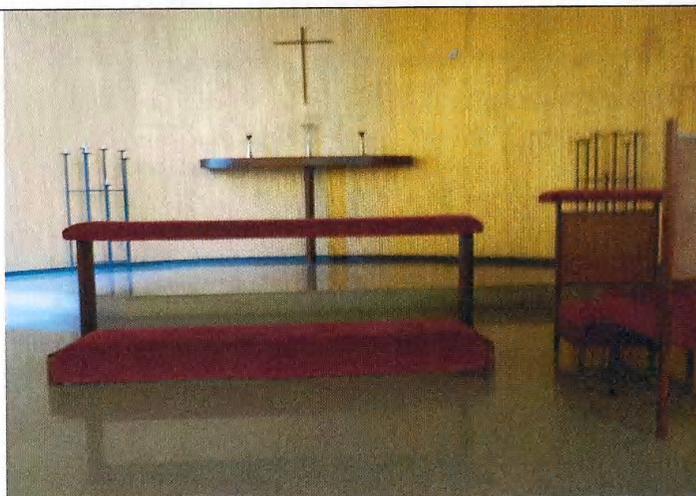


INTEGRAÇÃO DAS ARTES

Capela Nossa Senhora da Alvorada _ 1956-1958



7



Altar

Autoria: Oscar Niemeyer

Material/Técnica: madeira (jacarandá) / mista, fabricação industrial e manufatura artesanal

Altura: 80,00 cm

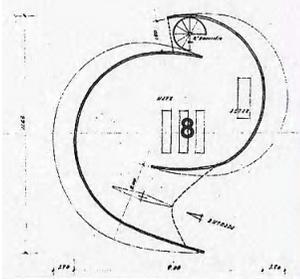
Comprimento: 120,00 cm

Profundidade: 18,00 cm

Figura 23 [Figura 61] Altar. Fotografia, Elizabeth Ervatti Rocha de Lima, 2011.

INTEGRAÇÃO DAS ARTES

Capela Nossa Senhora da Alvorada _ 1956-1958



8



Genuflexório individual

Atribuição/Quantidade: peças de mobiliário/2

Autoria: Ana Maria Niemeyer

Material/Técnica: madeira (jacarandá), tecido (veludo) e palhinha /mista, fabricação industrial e manufatura artesanal

Altura: 86,00 cm

Comprimento: 62,00 cm

Profundidade: 58,00 cm



Genuflexório coletivo

Atribuição/Quantidade: peça de mobiliário/5

Autoria: Ana Maria Niemeyer

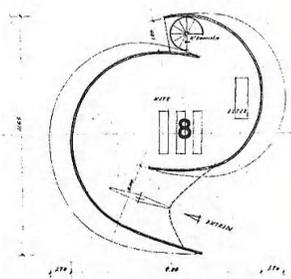
Material/Técnica: madeira(jacarandá) e tecido(veludo)/ mista, fabricação industrial e manufatura artesanal

Altura: 74,00 cm

Comprimento: 200,00 cm

Profundidade: 60,00 cm

Figura 24 [Figura 62] Genuflexórios. Fonte: *Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados*. Brasília, Iphan – DF, 2008.



INTEGRAÇÃO DAS ARTES



Capela Nossa Senhora da Alvorada _ 1956-1958



8



Cadeira

Atribuição/Quantidade: peças de mobiliário/2

Autoria: Ana Maria Niemeyer

Material/Técnica: madeira (jacarandá), tecido (veludo) e palhinha /mista, fabricação industrial e manufatura artesanal

Altura: 95,00 cm

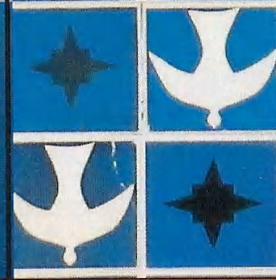
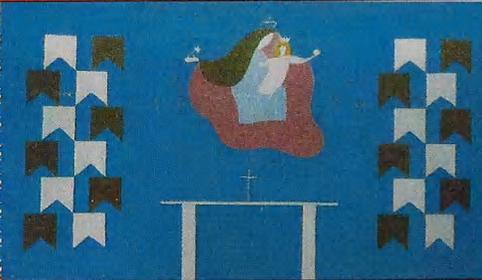
Comprimento: 50,00 cm

Profundidade: 50,00 cm

INTEGRAÇÃO DAS ARTES

Capela Nossa Senhora de Fátima _ 1957-1958

2



INTEGRAÇÃO DAS ARTES

BRASÍLIA

▶▶▶▶▶ Capela Nossa Senhora de Fátima _ 1957-1958

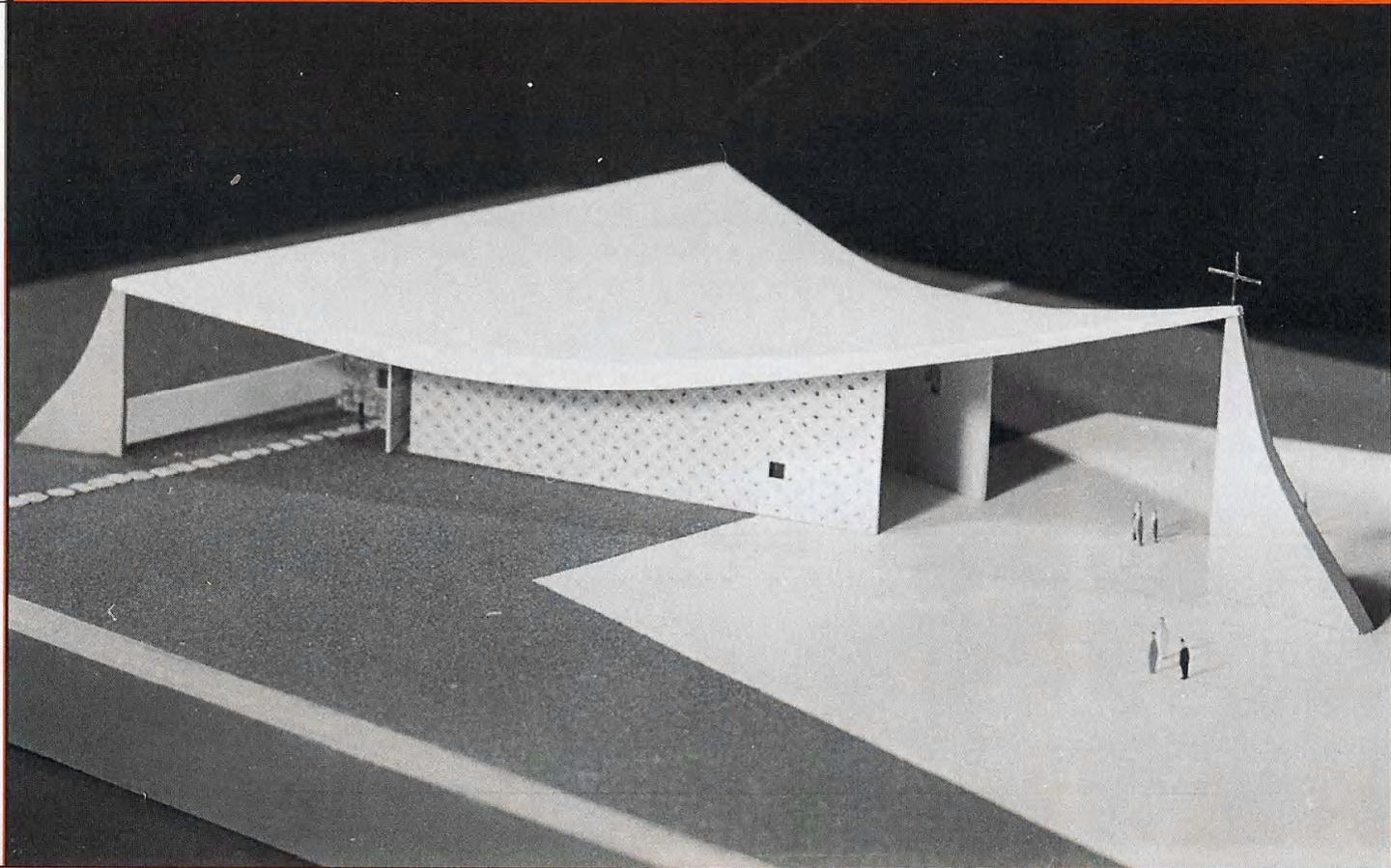


Figura 1 [Figura 64] Fotografia da maquete do primeiro estudo realizado por Oscar Niemeyer para a Capela Nossa Senhora de Fátima. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.

INTEGRAÇÃO DAS ARTES

BRASÍLIA

▶▶▶▶▶ Capela Nossa Senhora de Fátima _ 1957-1958

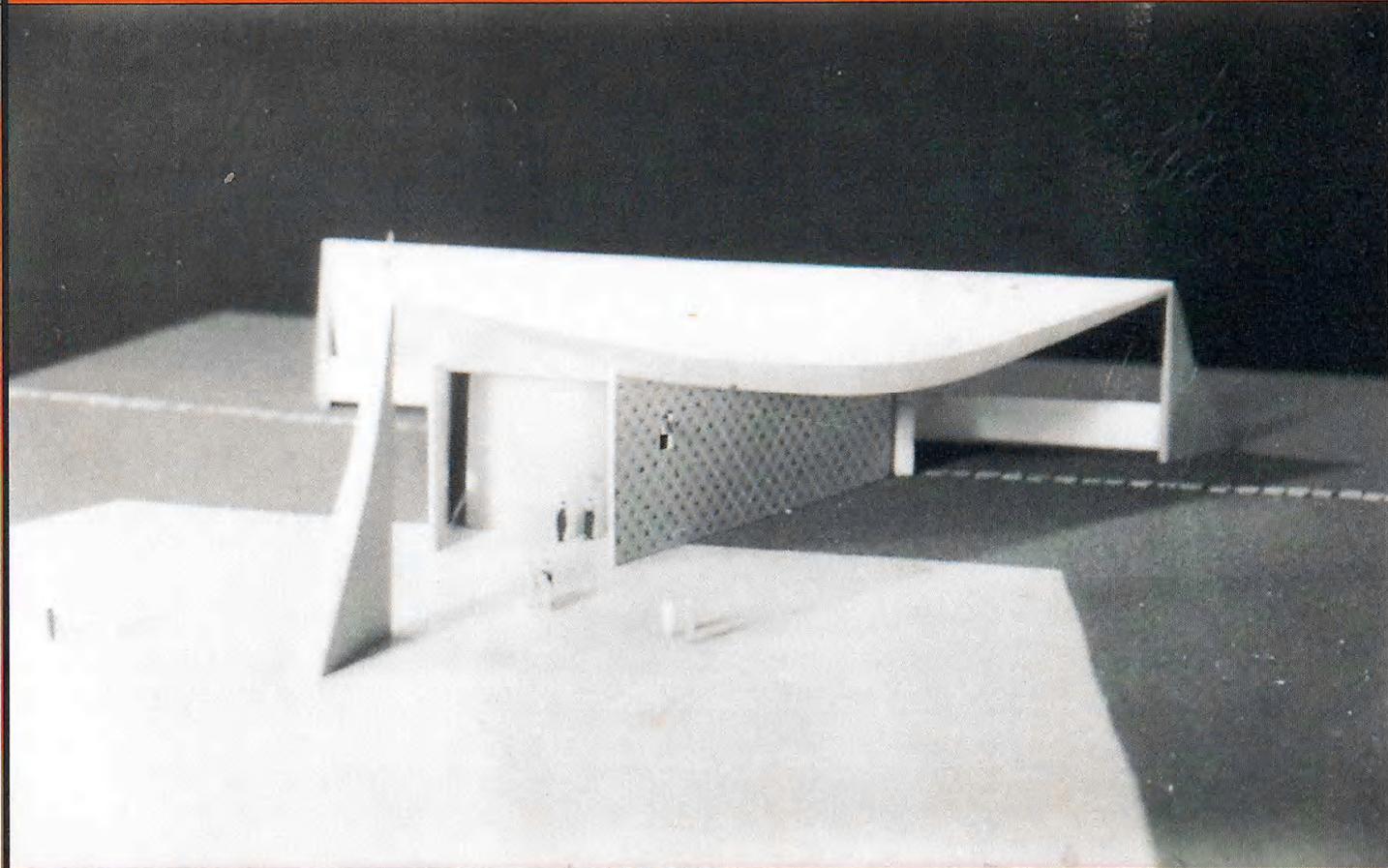


Figura 2 Fotografia da maquete do primeiro estudo realizado por Oscar Niemeyer para a Capela Nossa Senhora de Fátima. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.

BRASÍLIA

INTEGRAÇÃO DAS ARTES

▶▶▶▶▶▶ Capela Nossa Senhora de Fátima _ 1957-1958

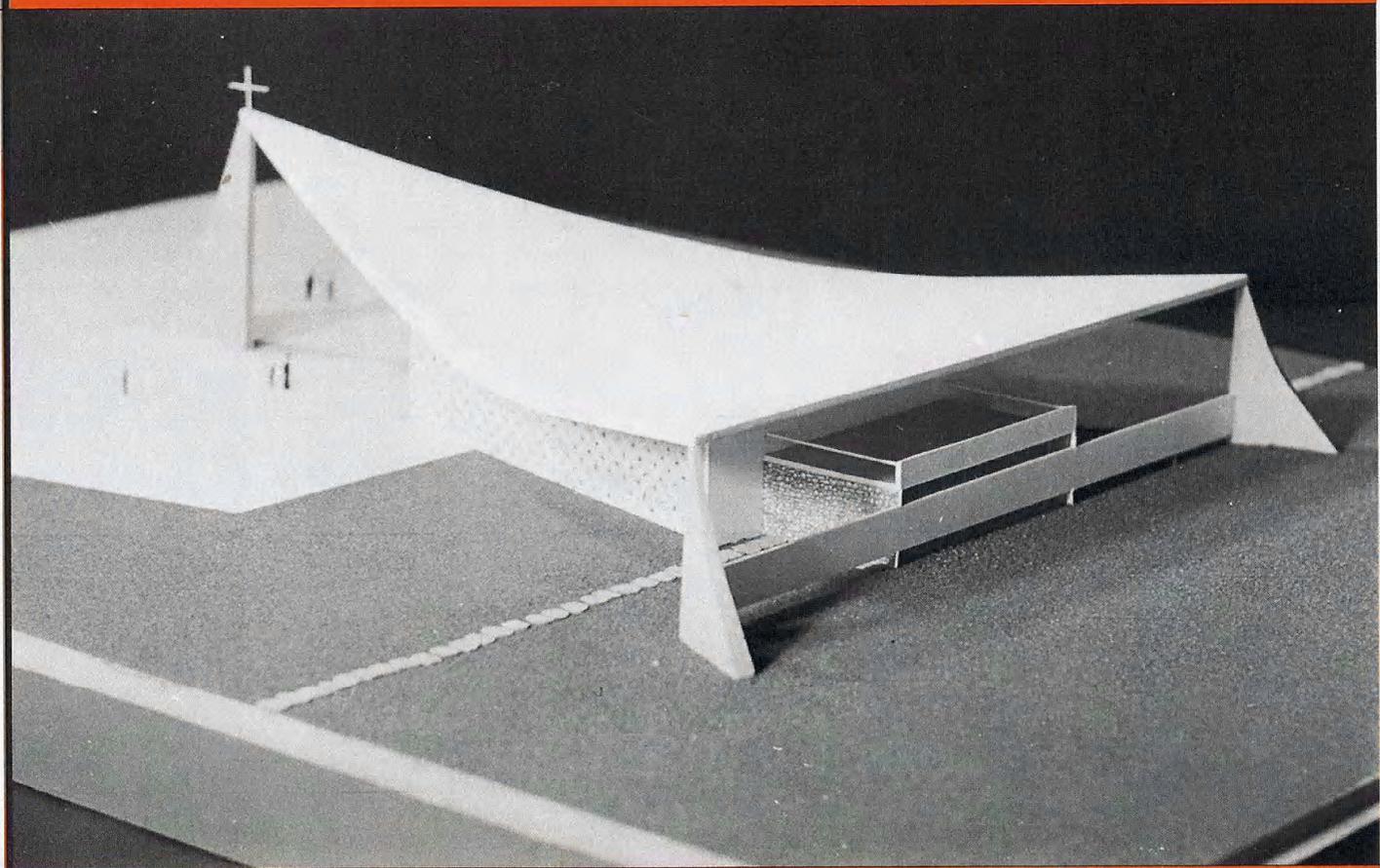


Figura 3 Fotografia da maquete do primeiro estudo realizado por Oscar Niemeyer para a Capela Nossa Senhora de Fátima. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.

INTEGRAÇÃO DAS ARTES

BRASÍLIA

▶▶▶▶▶▶▶▶▶▶ Capela Nossa Senhora de Fátima _ 1957-1958

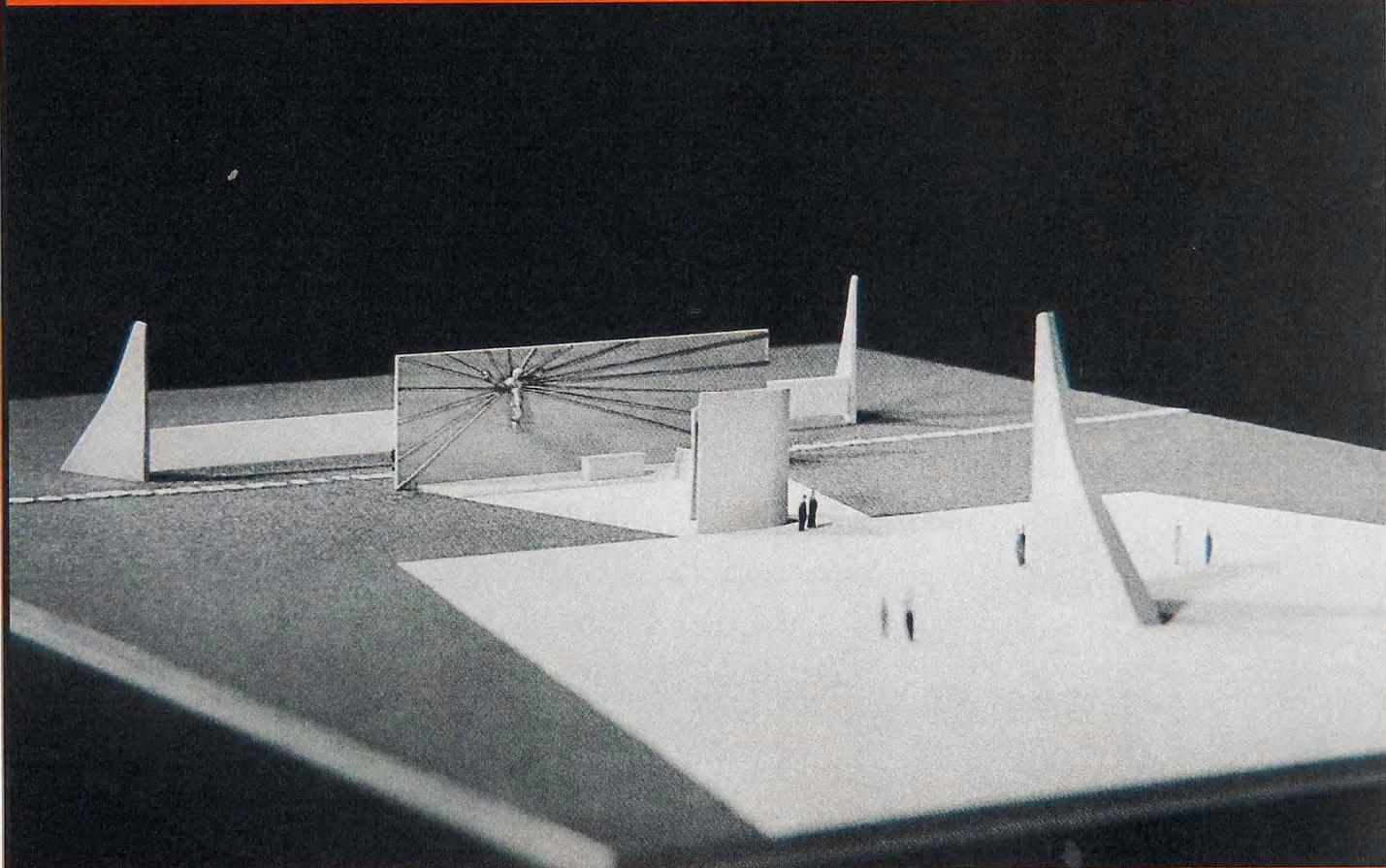


Figura 4 [Figura 64] Fotografia do interior da maquete do primeiro estudo realizado por Oscar Niemeyer para a Capela Nossa Senhora de Fátima. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.

INTEGRAÇÃO DAS ARTES

BRASÍLIA

»»»»» Capela Nossa Senhora de Fátima _ 1957-1958

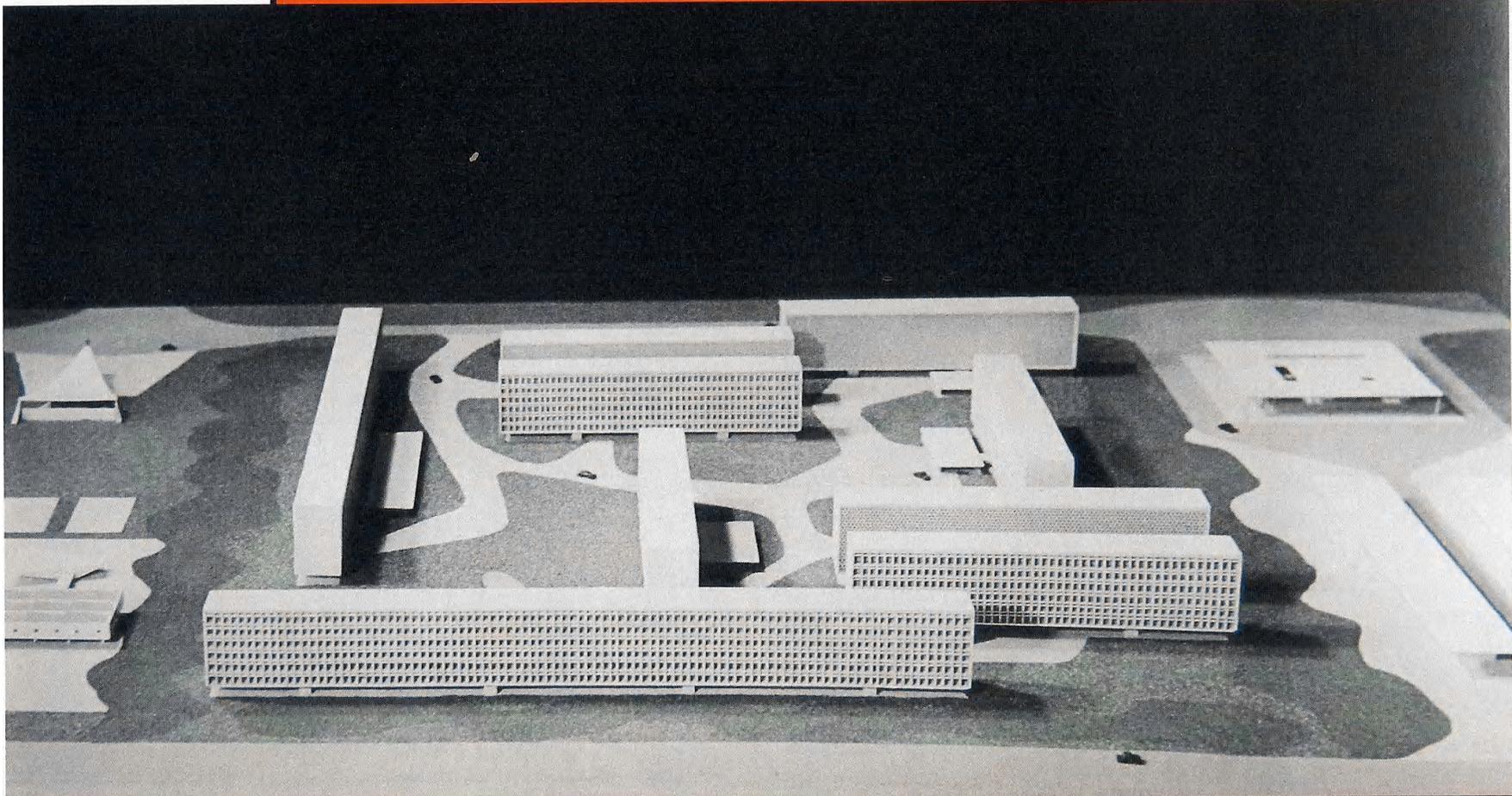


Figura 5 [Figura 66] Fotografia da maquete de localização da Capela Nossa Senhora de Fátima com paisagismo de Roberto Burle Marx. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.

BRASÍLIA

INTEGRAÇÃO DAS ARTES

▶▶▶▶▶▶ Capela Nossa Senhora de Fátima _ 1957-1958

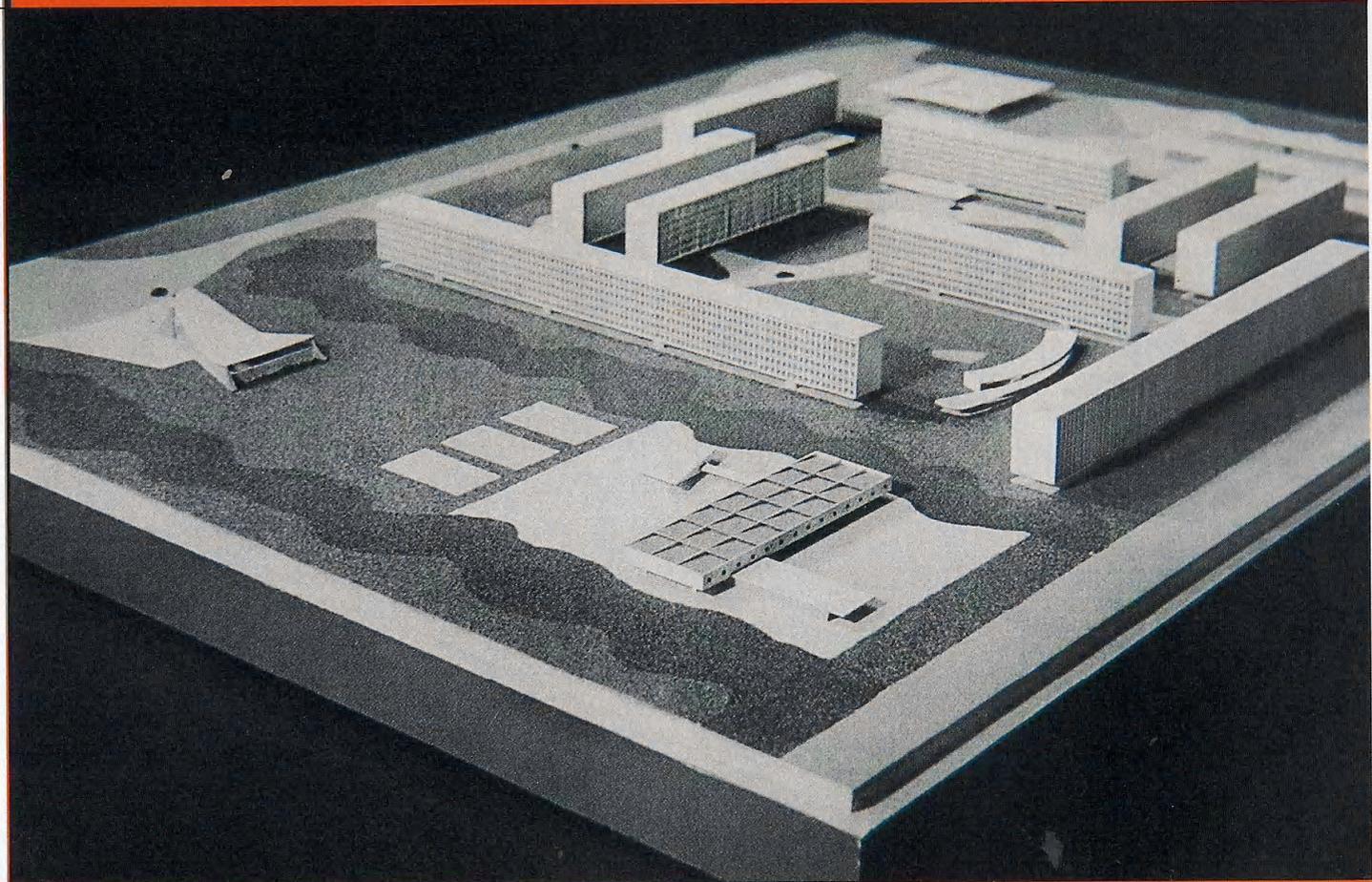


Figura 6 [Figura 66] Fotografia da maquete de localização da Capela Nossa Senhora de Fátima com paisagismo de Roberto Burle Marx. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.

INTEGRAÇÃO DAS ARTES

BRASÍLIA



Capela Nossa Senhora de Fátima _ 1957-1958

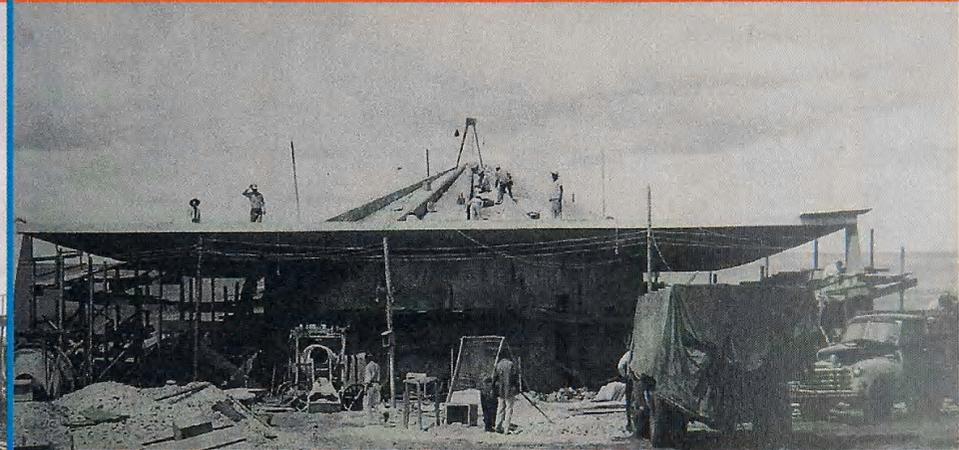
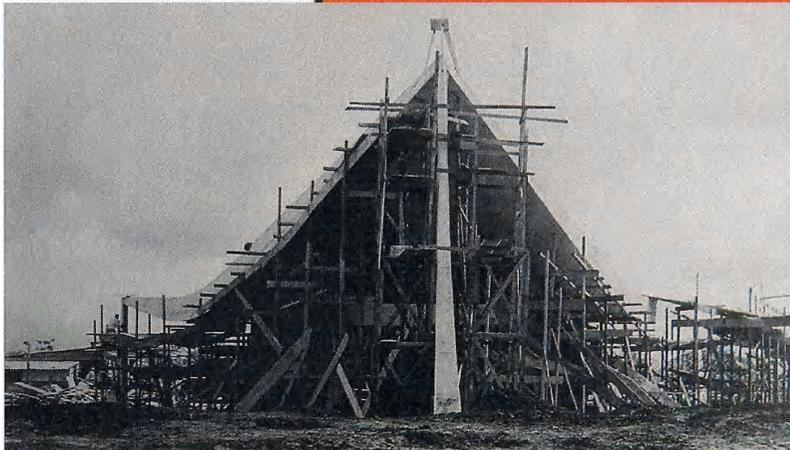
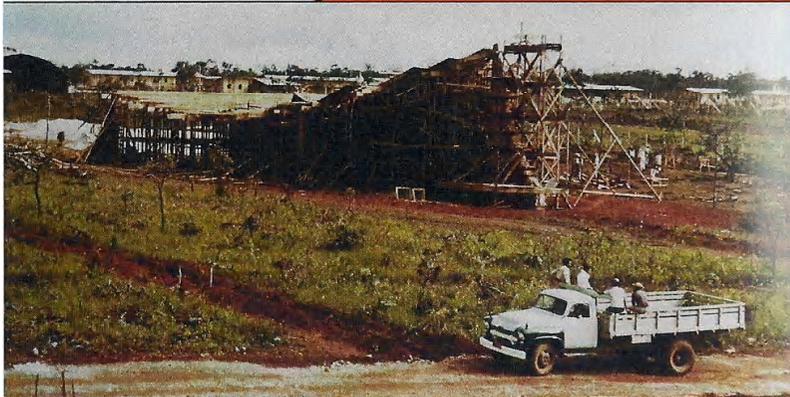


Figura 7 Capela Nossa Senhora de Fátima em construção. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.

INTEGRAÇÃO DAS ARTES

BRASÍLIA

▶▶▶▶▶▶ Capela Nossa Senhora de Fátima _ 1957-1958



Figura 8 Porta-vitral original da Capela Nossa Senhora de Fátima. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.

INTEGRAÇÃO DAS ARTES

BRASÍLIA

»»»»» Capela Nossa Senhora de Fátima _ 1957-1958



Figura 9 Celebração do casamento da filha de Israel Pinheiro, na época presidente da Novacap. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.

INTEGRAÇÃO DAS ARTES

BRASÍLIA

▶▶▶▶▶▶▶▶▶▶ Capela Nossa Senhora de Fátima _ 1957-1958

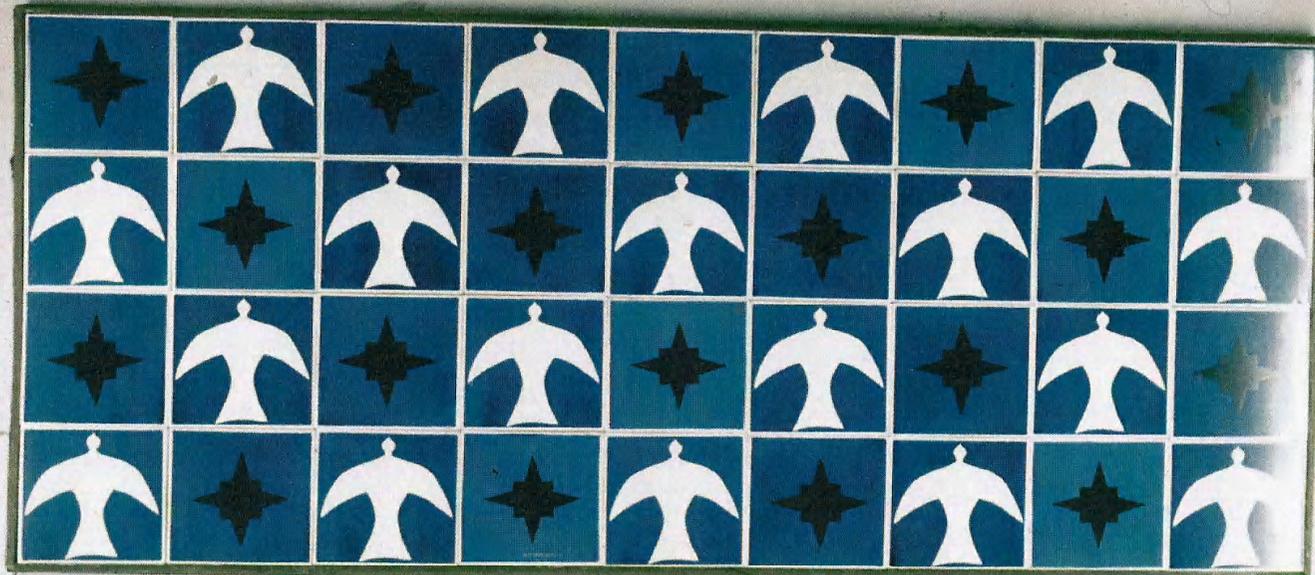


Figura 10 BULCÃO, Athos. Maquete do painel de azulejos Natividade. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.

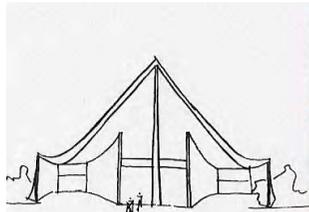


Figura 11 Croqui de Oscar Niemeyer para a Capela Nossa Senhora de Fátima

BRASÍLIA

INTEGRAÇÃO DAS ARTES

Capela Nossa Senhora de Fátima _1957-1958

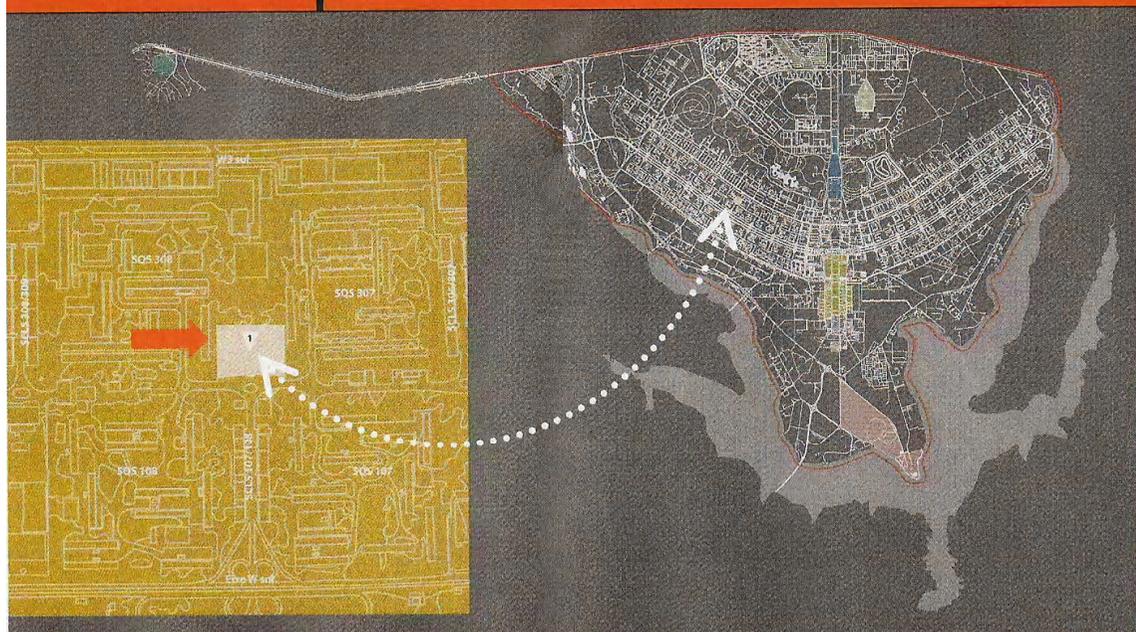


Figura 12 Plano Piloto de Brasília e planta de situação com a Capela Nossa Senhora de Fátima. Fonte: IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Patrimônio Cultural do DF: bens tombados*. Brasília, DF: Superintendência do Iphan no Distrito Federal, 2009, p. 152.



Figura 13 Capela Nossa Senhora de Fátima. Fotografia, Elizabeth Ervatti Rocha de Lima, 2011.

INTEGRAÇÃO DAS ARTES

Capela Nossa Senhora de Fátima 1957-1958



1



Elemento de arte plástica – Paisagismo
 Autoria: Roberto Burle Marx

2



Elemento de arte plástica – Painel de azulejos
 Autoria: Athos Bulcão

3



Elemento de arte plástica – Porta-vitral
 Autoria: Athos Bulcão

4



Elemento de arte plástica – Pinturas murais em afresco
 Autoria: Alfredo Volpi

5



Altar com cruz de marfim

6



Bancos com genuflexório

7



Tocheiro
 Autoria: Athos Bulcão

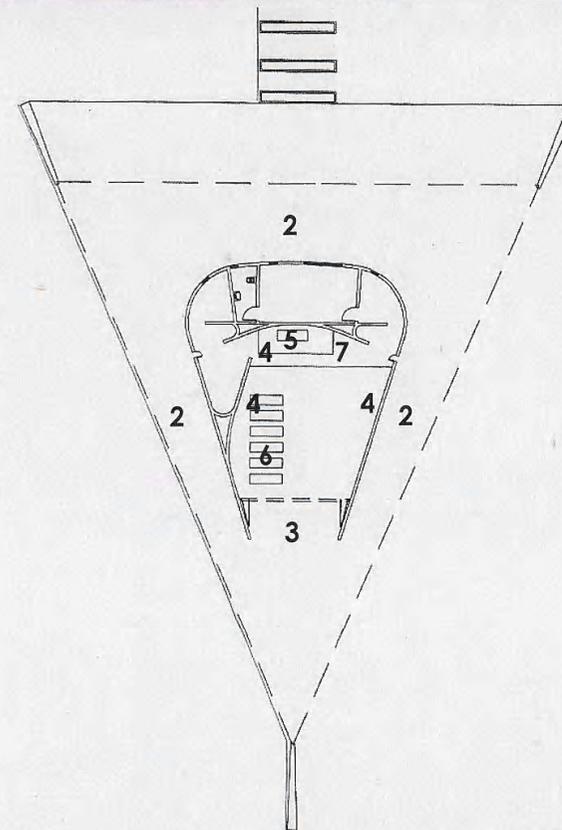
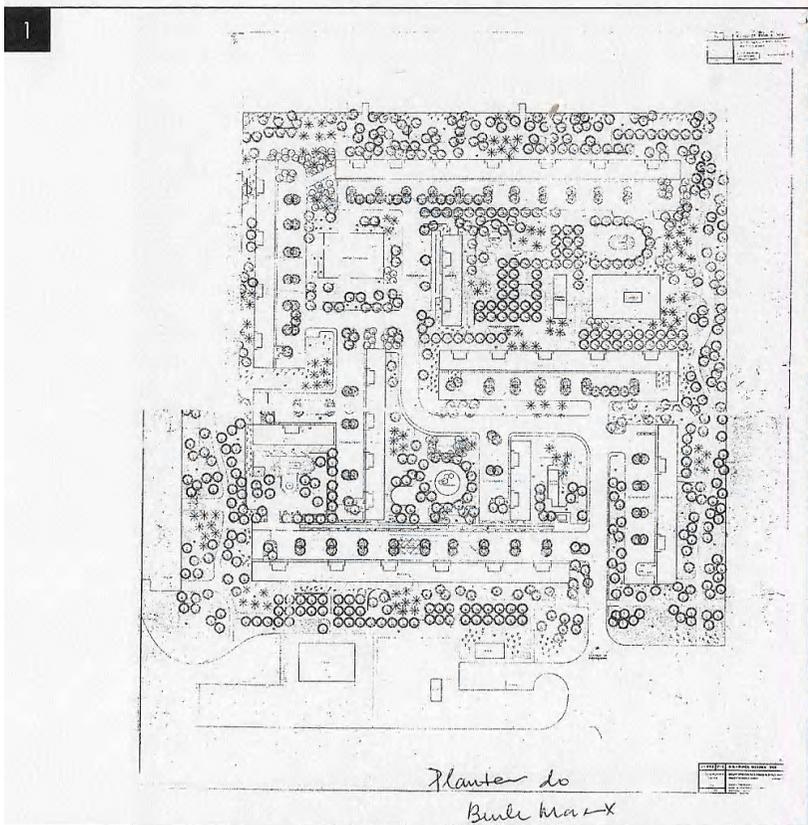
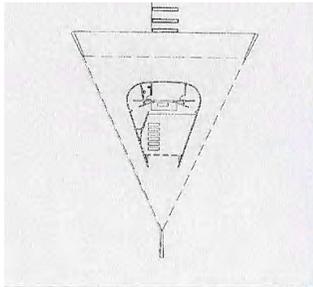


Figura 14 [Figura 65] Planta da Capela Nossa Senhora de Fátima. Fonte: PROCESSO nº. 1550-T-07: Conjunto Arquitetônico de Oscar Niemeyer em Brasília. Arquivo do IPHAN. [Indicações de posicionamento dos elementos de arte plástica e outros objetos artísticos feitas pela autora].

INTEGRAÇÃO DAS ARTES

Capela Nossa Senhora de Fátima 1957-1958



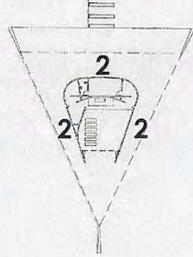
Elemento de arte plástica – Paisagismo

Autoria: Roberto Burle Marx

Figura 15 [Figura 67] MARX, Roberto Burle. Paisagismo. Fonte: PROCESSO n°. 1550-T-07: Conjunto Arquitetônico de Oscar Niemeyer em Brasília. Arquivo do IPHAN.

INTEGRAÇÃO DAS ARTES

Capela Nossa Senhora de Fátima 1957-1958



2



Elemento de arte plástica – Painel de azulejos

Autoria: Athos Bulcão

Material/Técnica: cerâmica / manufatura artesanal

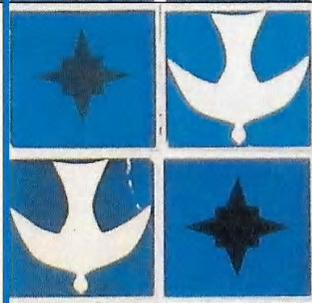
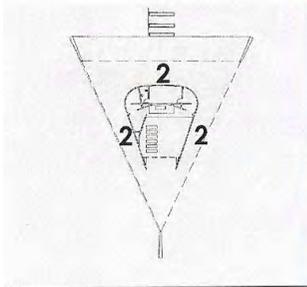


Figura 16 [Figura 68] Painel de azulejos *Natividade*. Fotografias, Elizabeth Ervatti Rocha de Lima, 2011.

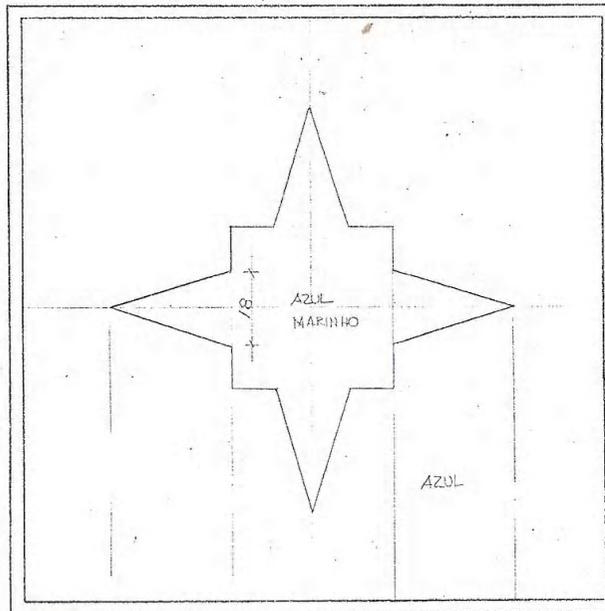


INTEGRAÇÃO DAS ARTES

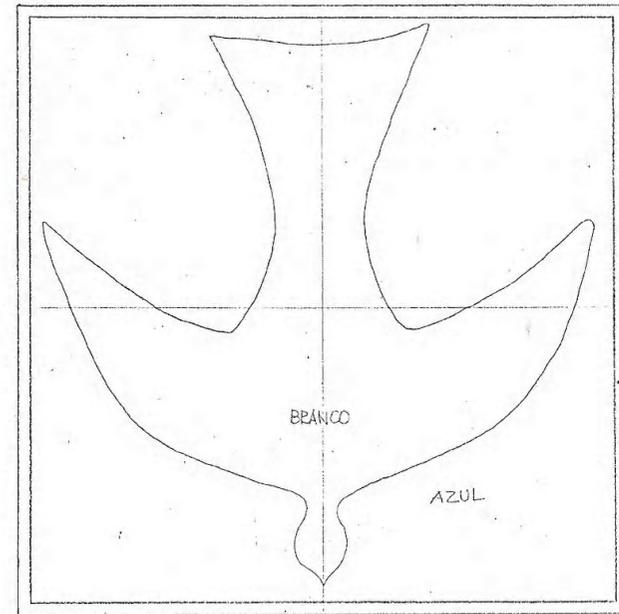
Capela Nossa Senhora de Fátima 1957-1958



2

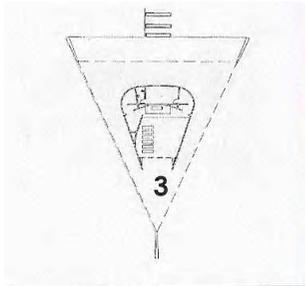


5 20 30 20 40 30 20 5
150



BRANCO
BRANCO
AZUL
BRANCO
5 5
150

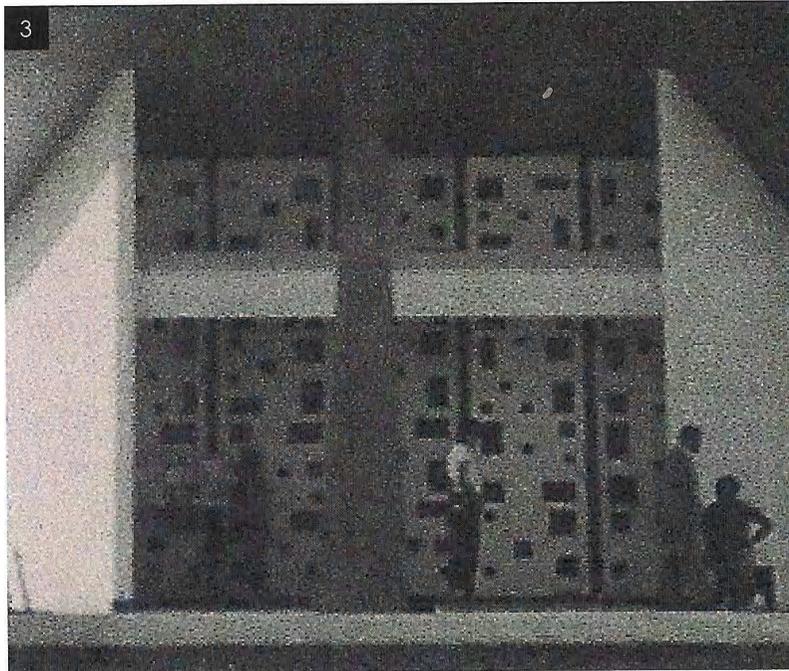
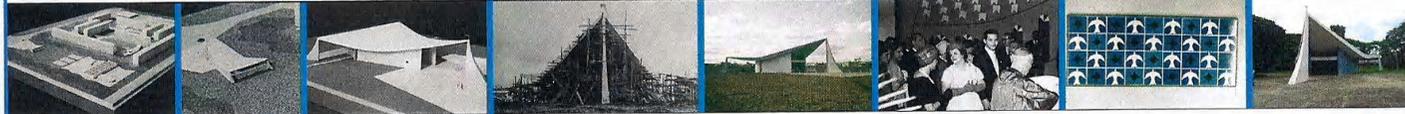
Figura 17 Modelo do azulejo. 1982. Fonte: PROCESSO n°. 1550-T-07: Conjunto Arquitetônico de Oscar Niemeyer em Brasília. Arquivo do IPHAN.



INTEGRAÇÃO DAS ARTES



Capela Nossa Senhora de Fátima 1957-1958

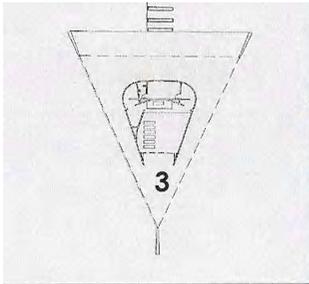


Elemento de arte plástica – Porta-vitral

Autoria: Athos Bulcão

Material/Técnica: madeira pintada de branco/ mista, fabricação industrial e manufatura artesanal

Figura 18 [Figura 69] Porta-vitral original da Capela Nossa Senhora de Fátima. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.



INTEGRAÇÃO DAS ARTES



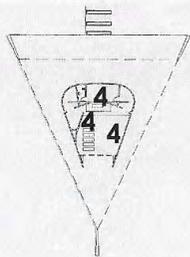
Capela Nossa Senhora de Fátima 1957-1958



3

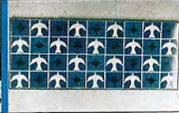


Figura 19 [Figura 70] BULCÃO, Athos. Primeiro estudo para a porta-vitral da Capela Nossa Senhora de Fátima. Fonte: PROCESSO n°. 1550-T-07: Conjunto Arquitetônico de Oscar Niemeyer em Brasília. Arquivo do IPHAN.

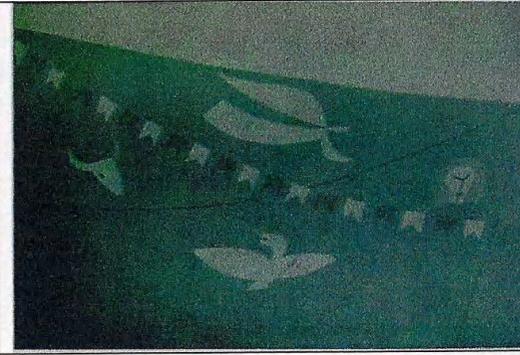


INTEGRAÇÃO DAS ARTES

Capela Nossa Senhora de Fátima 1957-1958



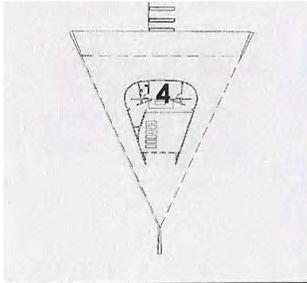
4



Elemento de arte plástica – Pinturas murais em afresco

Autoria: Alfredo Volpi

Material/Técnica: manufatura artesanal



INTEGRAÇÃO DAS ARTES



Capela Nossa Senhora de Fátima 1957-1958



4

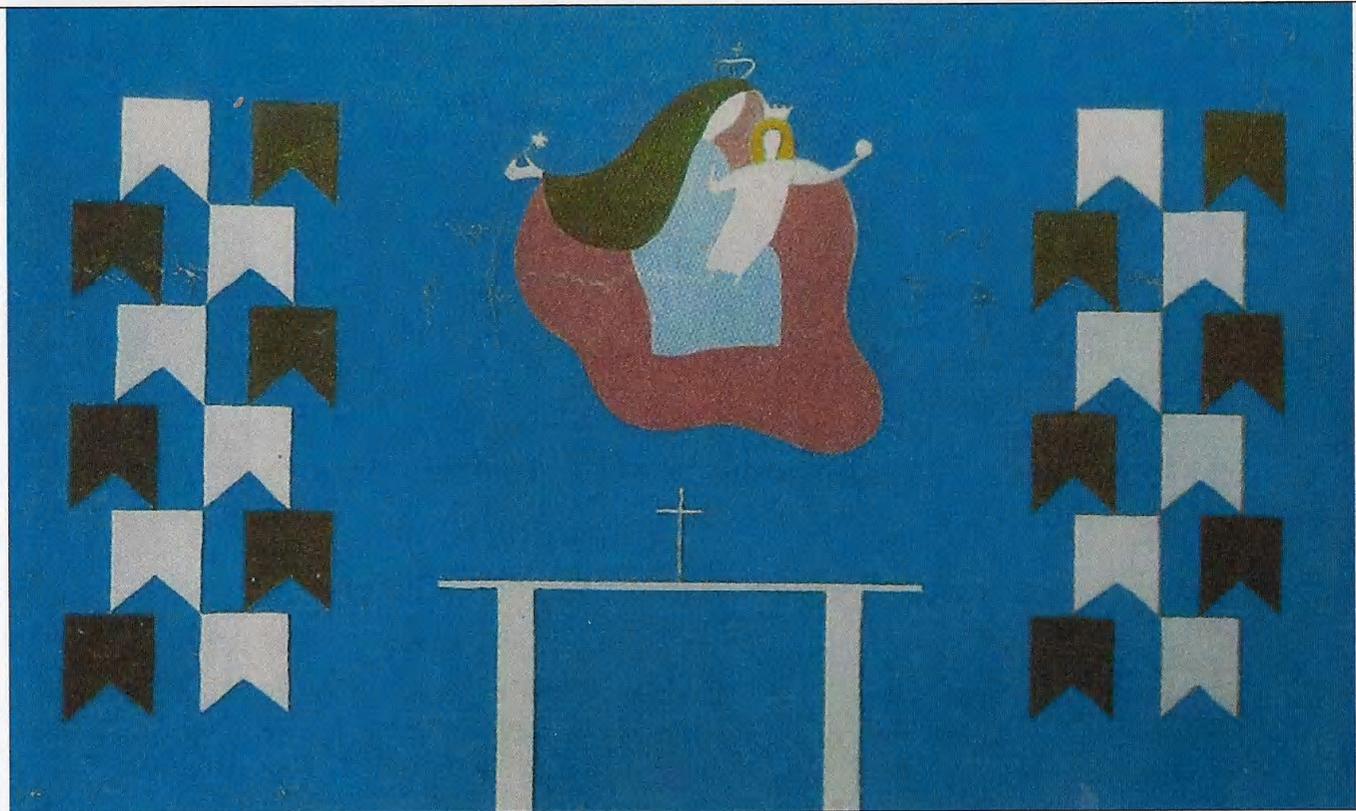
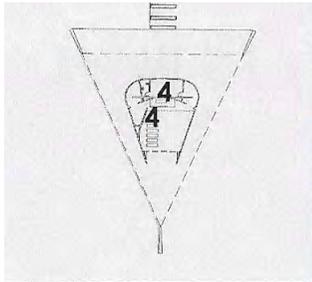


Figura 21 Pintura mural em afresco na parede do altar. Fonte: PROCESSO n°. 1550-T-07: Conjunto Arquitetônico de Oscar Niemeyer em Brasília. Arquivo do IPHAN.



INTEGRAÇÃO DAS ARTES



Capela Nossa Senhora de Fátima 1957-1958



4

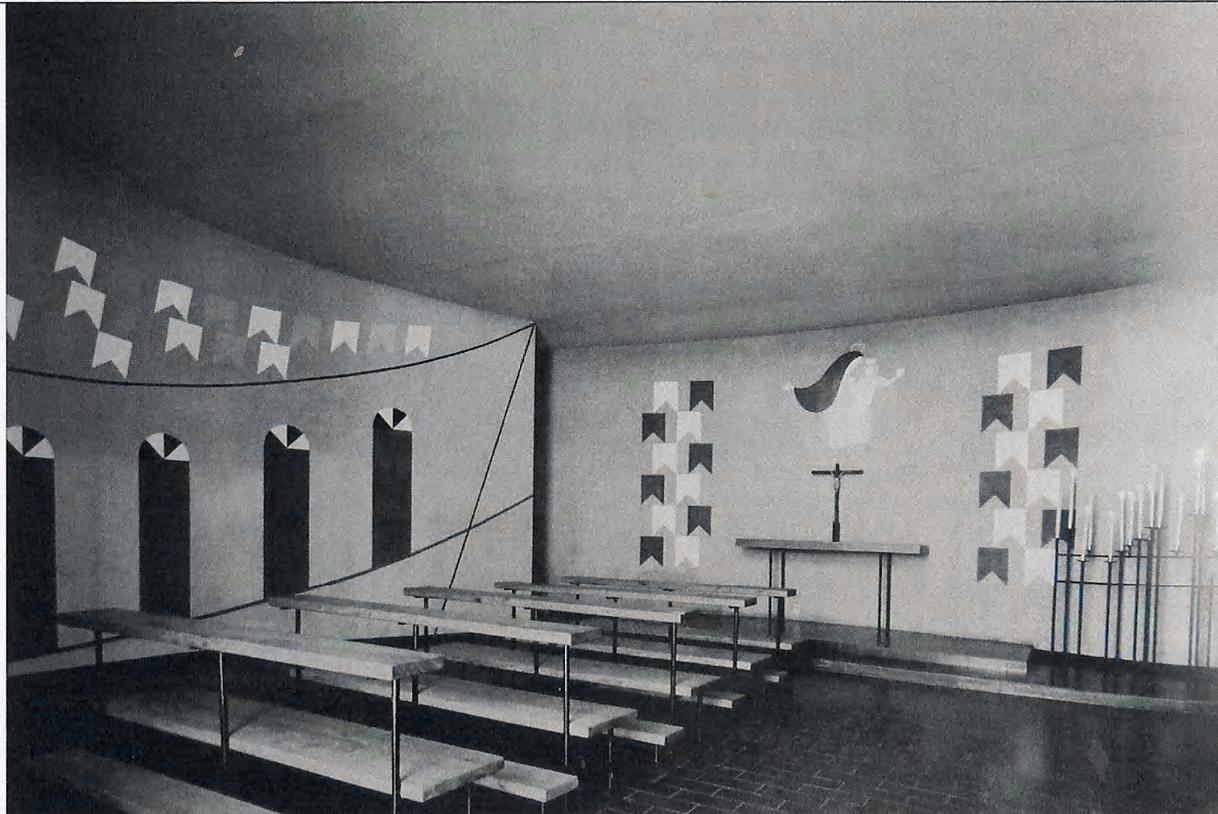
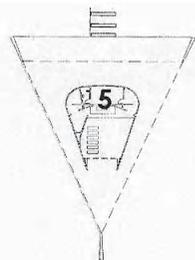


Figura 22 [Figura 72] Fotografia das pinturas murais em afresco na parede do altar e na parede lateral esquerda. Data:1958. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.



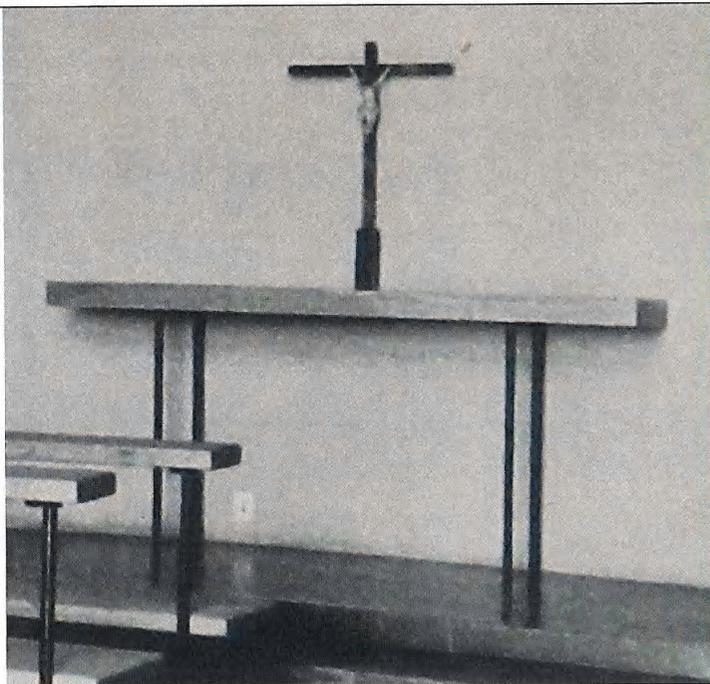
INTEGRAÇÃO DAS ARTES



Capela Nossa Senhora de Fátima 1957-1958



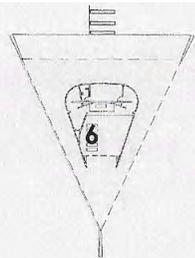
5



Altar com cruz de marfim

Material/Técnica: peroba e ferro/ mista, fabricação industrial e manufatura artesanal

Figura 23 [Figura 73] Fotografia do altar. Data: 1958. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.

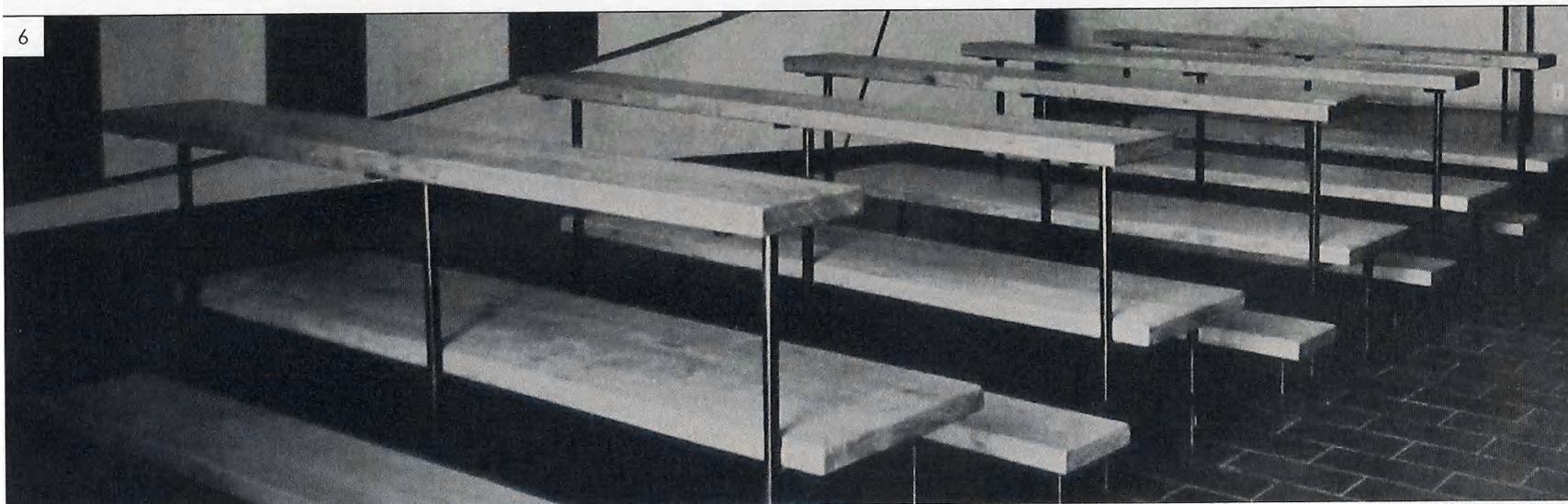


INTEGRAÇÃO DAS ARTES

Capela Nossa Senhora de Fátima 1957-1958



6



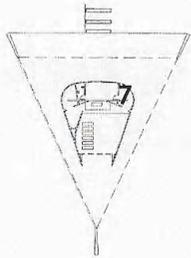
Bancos com genuflexório.

Material/Técnica: peroba e ferro/ mista, fabricação industrial e manufatura artesanal

Altura: 0,70 m

Comprimento: 2,00 m

Figura 24 [Figura 73] Fotografia dos bancos com genuflexórios no interior da Capela Nossa Senhora de Fátima. Data: 1958. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.

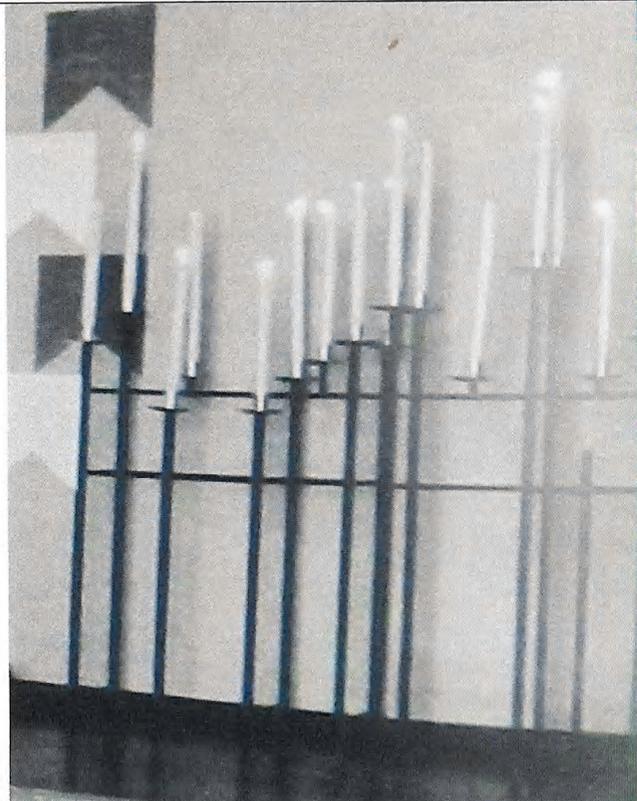


INTEGRAÇÃO DAS ARTES

Capela Nossa Senhora de Fátima 1957-1958



7



Tocheiro

Autoria: Athos Bulcão

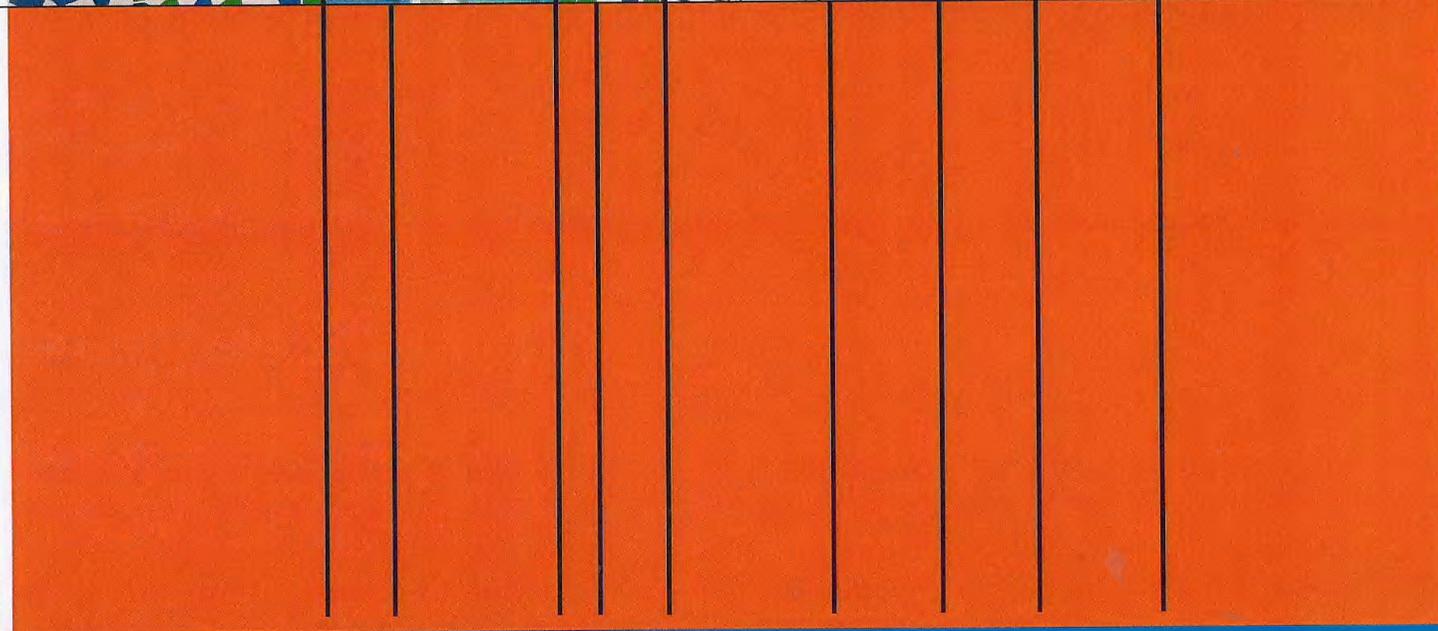
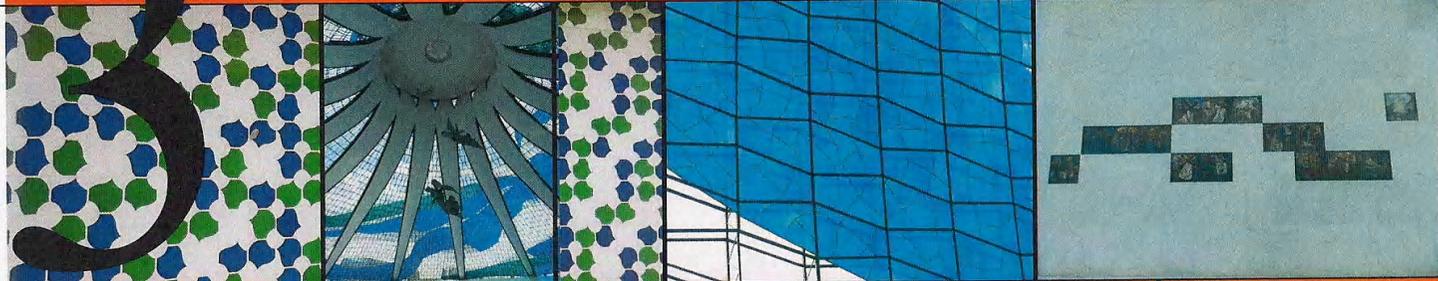
Material/Técnica: manufatura artesanal

Figura 25 [Figura 73] Fotografia do tocheiro. Data: 1958. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.

INTEGRAÇÃO DAS ARTES

Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida _ 1958 -1989

3



INTEGRAÇÃO DAS ARTES

BRASÍLIA



Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida _ 1958 -1989

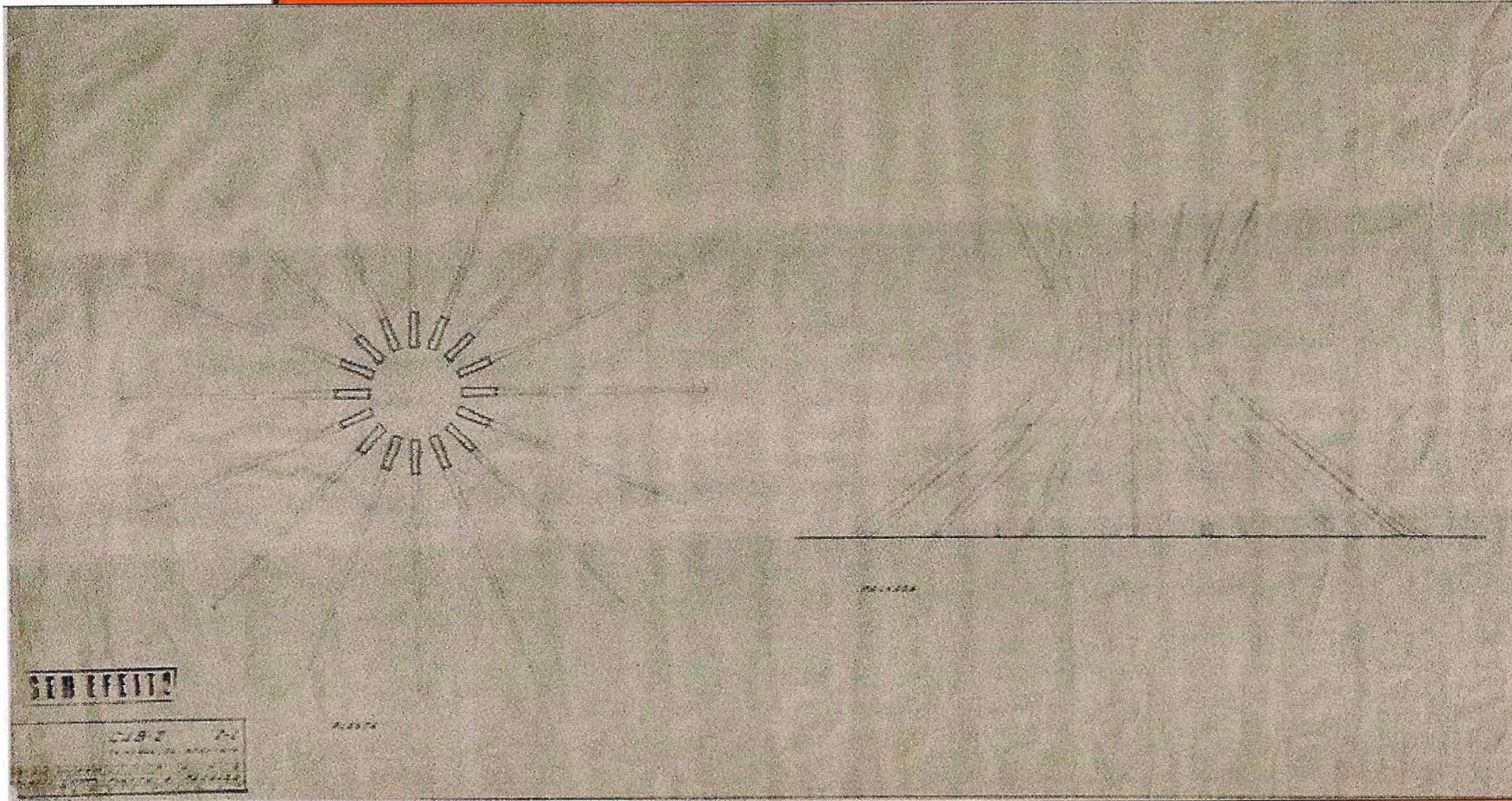


Figura 1 [Figura 74] Projeto – Planta e Fachada. 17 abr. 1958. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.

INTEGRAÇÃO DAS ARTES

BRASÍLIA



Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida _ 1958 -1989

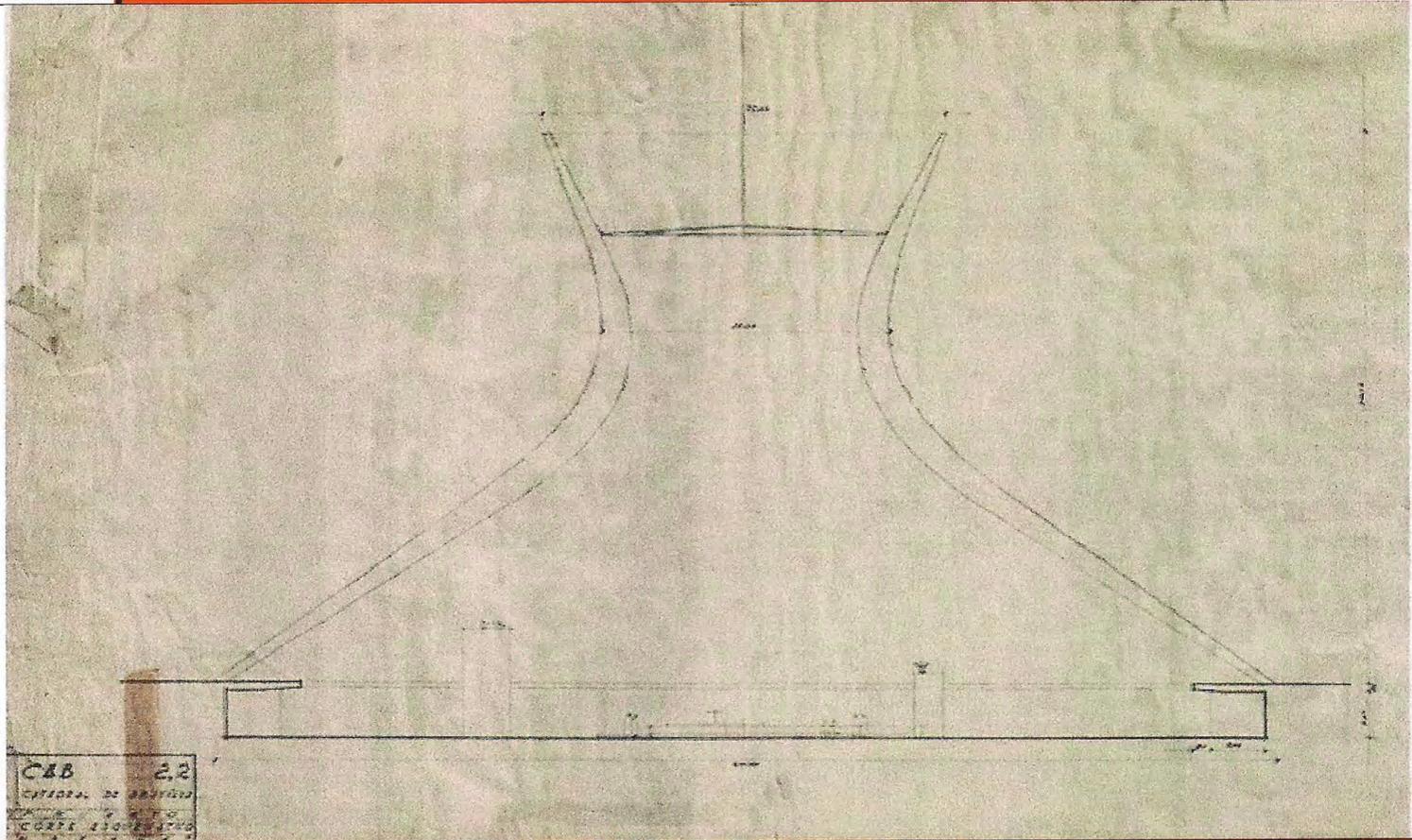


Figura 2 [Figura 74] Corte esquemático. 1959. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.

INTEGRAÇÃO DAS ARTES

BRASÍLIA



Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida _ 1958 -1989

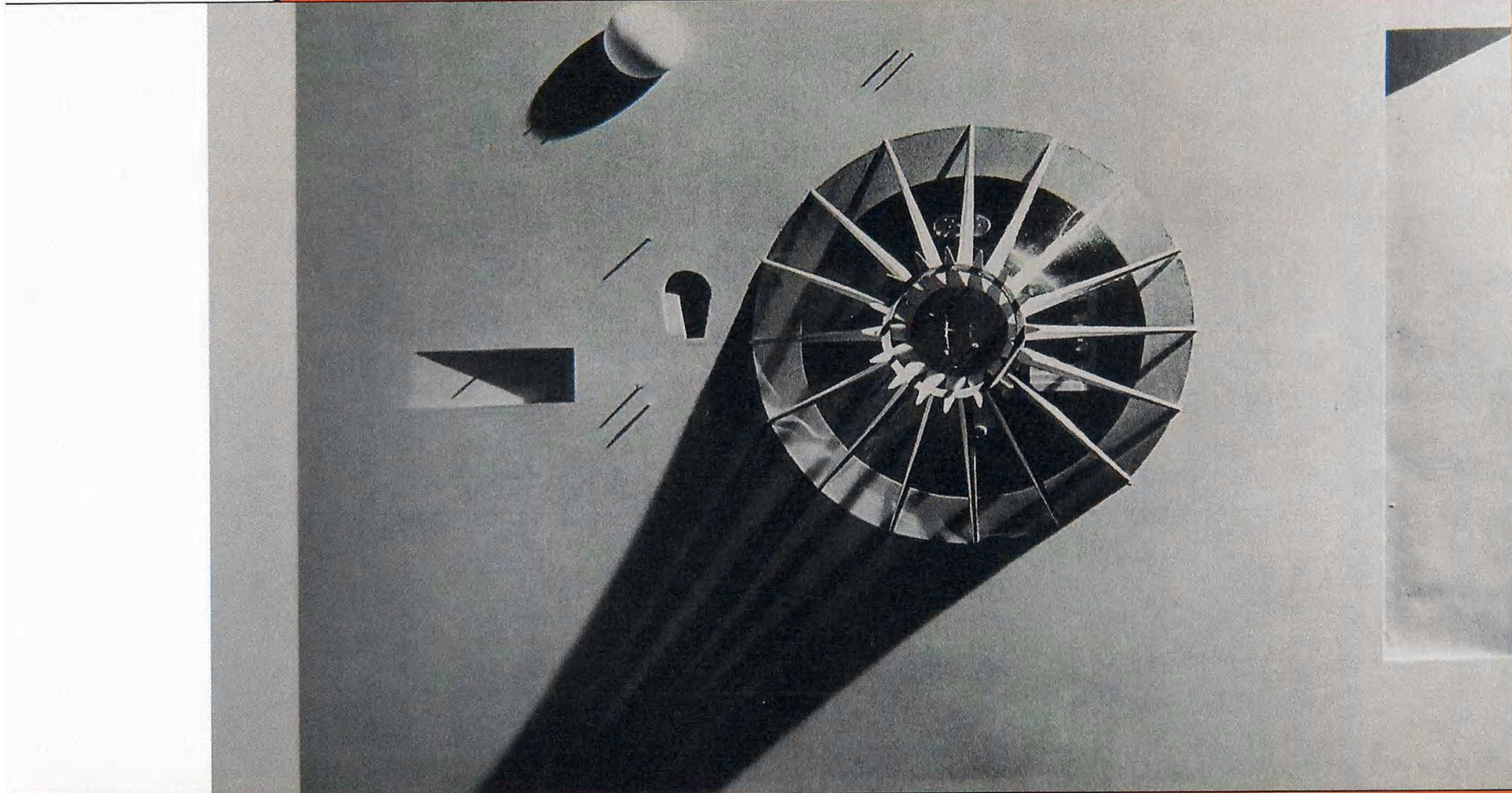


Figura 3 [Figura 75] Fotografia da maquete da Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida. Fonte : Arquivo Público do Distrito Federal.

INTEGRAÇÃO DAS ARTES

BRASÍLIA



Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida _ 1958 -1989

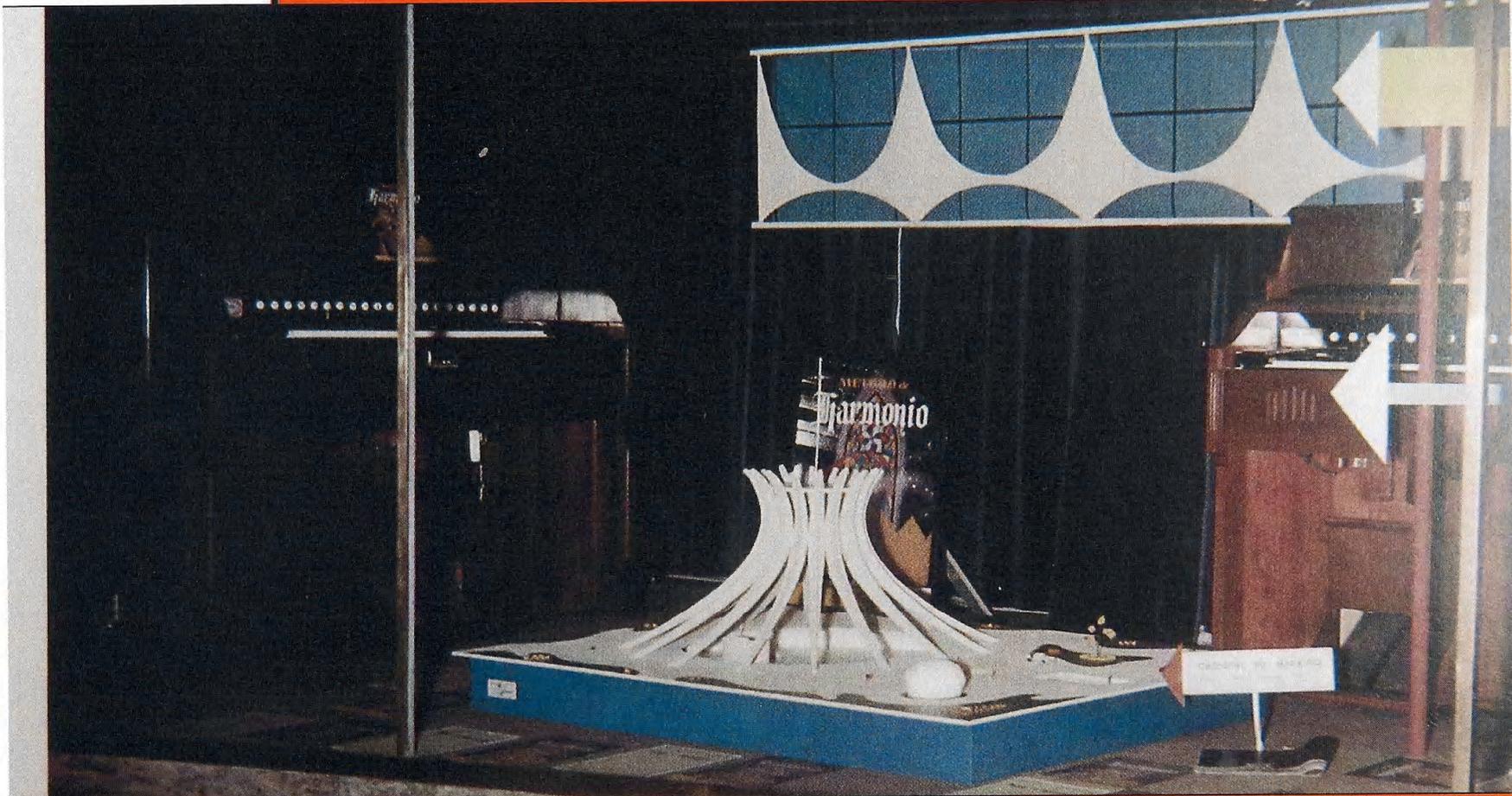


Figura 4 [Figura 75] Fotografia da maquete da Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida. Fonte : Arquivo Público do Distrito Federal.

BRASÍLIA

INTEGRAÇÃO DAS ARTES



Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida _ 1958 -1989

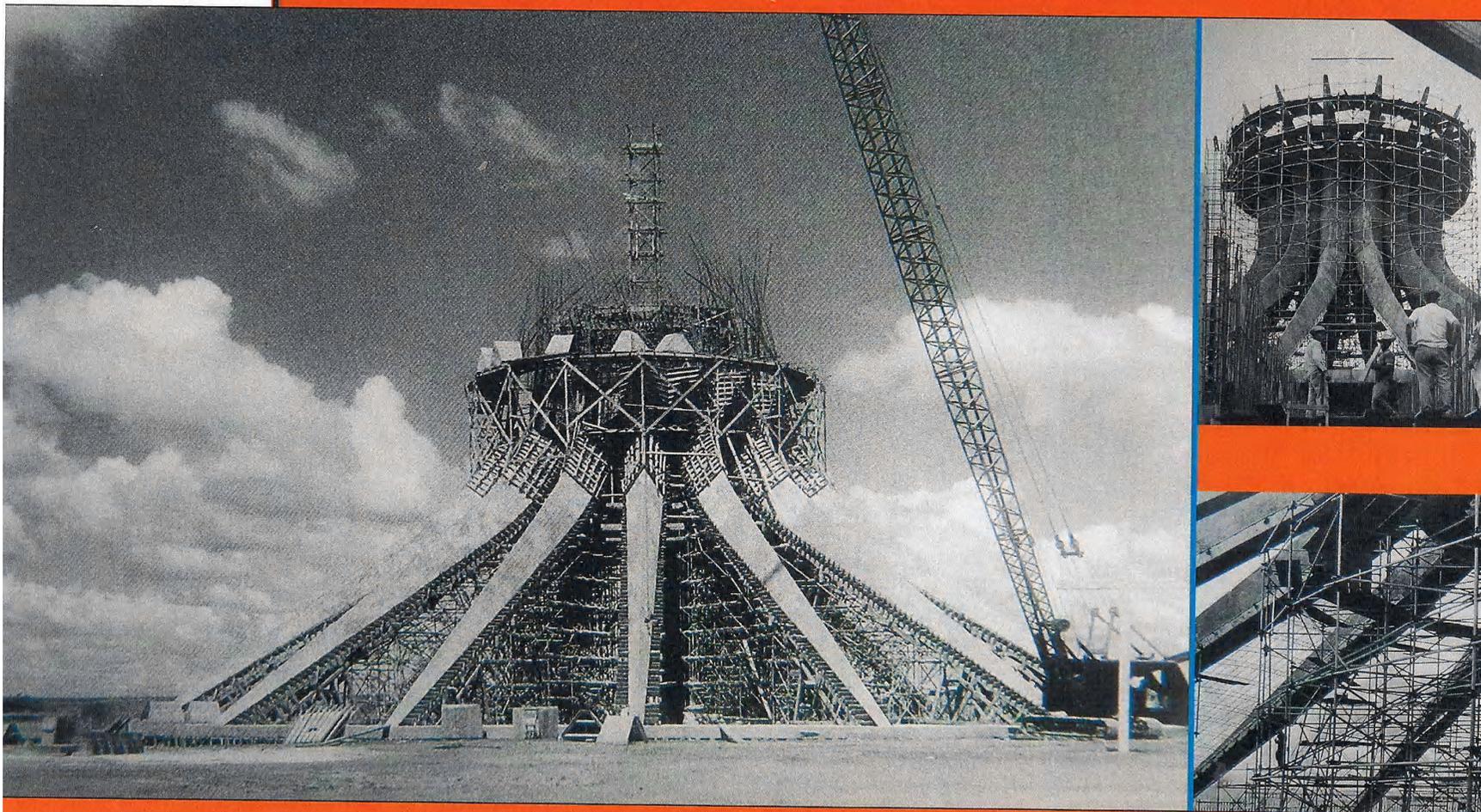


Figura 5 [Figura 76] Catedral Metropolitana em construção. Brasília/DF, anos 1960. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.

INTEGRAÇÃO DAS ARTES

BRASÍLIA



Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida _ 1958 -1989



Figura 6 [Figura 77] Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida, jul 1971. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.

INTEGRAÇÃO DAS ARTES

BRASÍLIA



Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida _ 1958 -1989



Figura 7 Interior da Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida. Fonte: KIM, Lina; WESLEY, Michael. Arquivo Brasília. São Paulo: Cosac Naify, 2010., p. 265.

INTEGRAÇÃO DAS ARTES

BRASÍLIA



Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida _ 1958 -1989

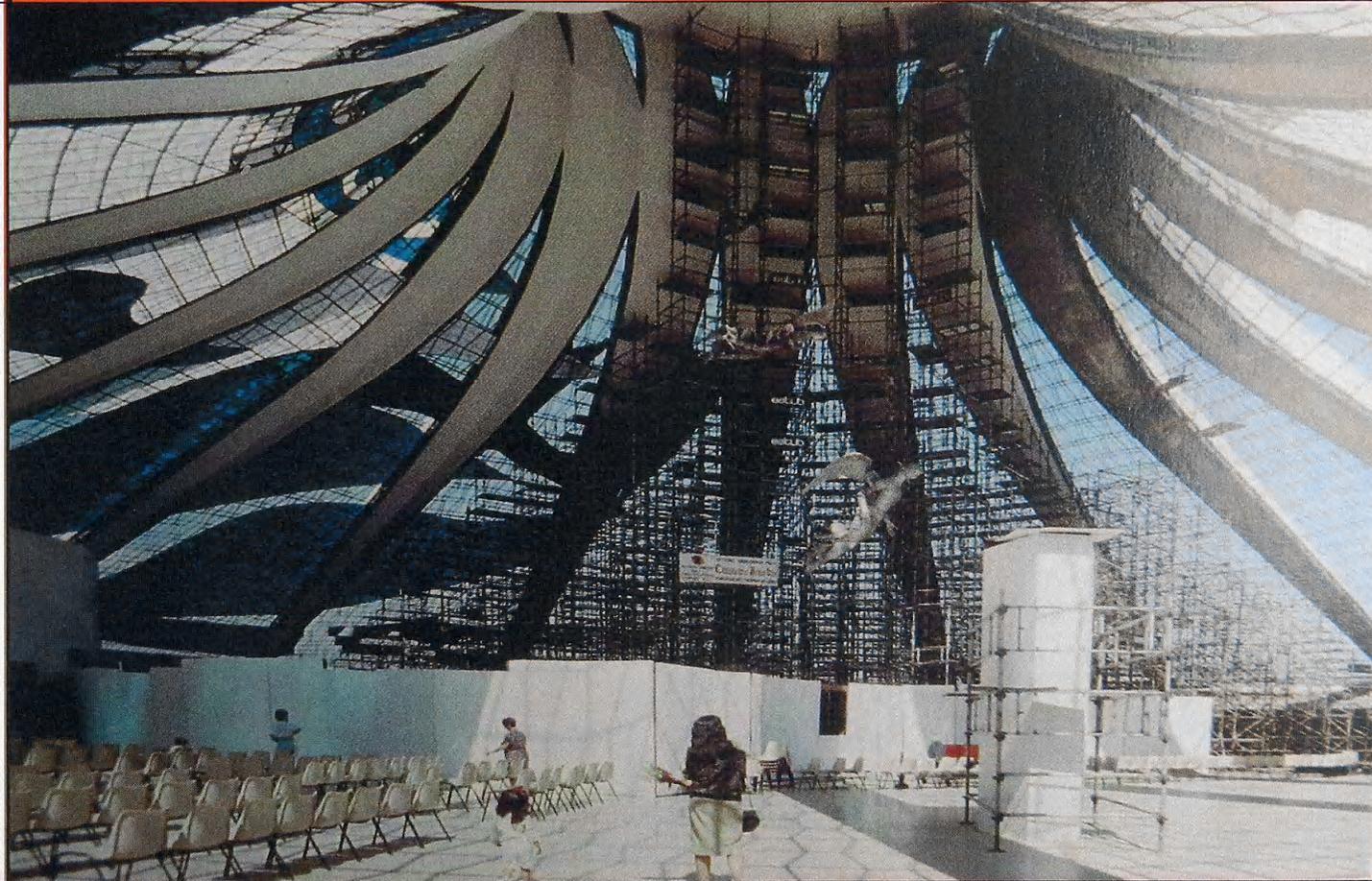


Figura 8 Colocação do vitral. Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida. Brasília, 1989. Fonte: KIM, Lina; WESLEY, Michael. Arquivo Brasília. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 265.

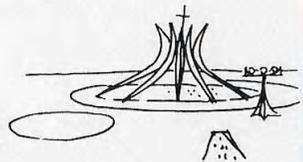


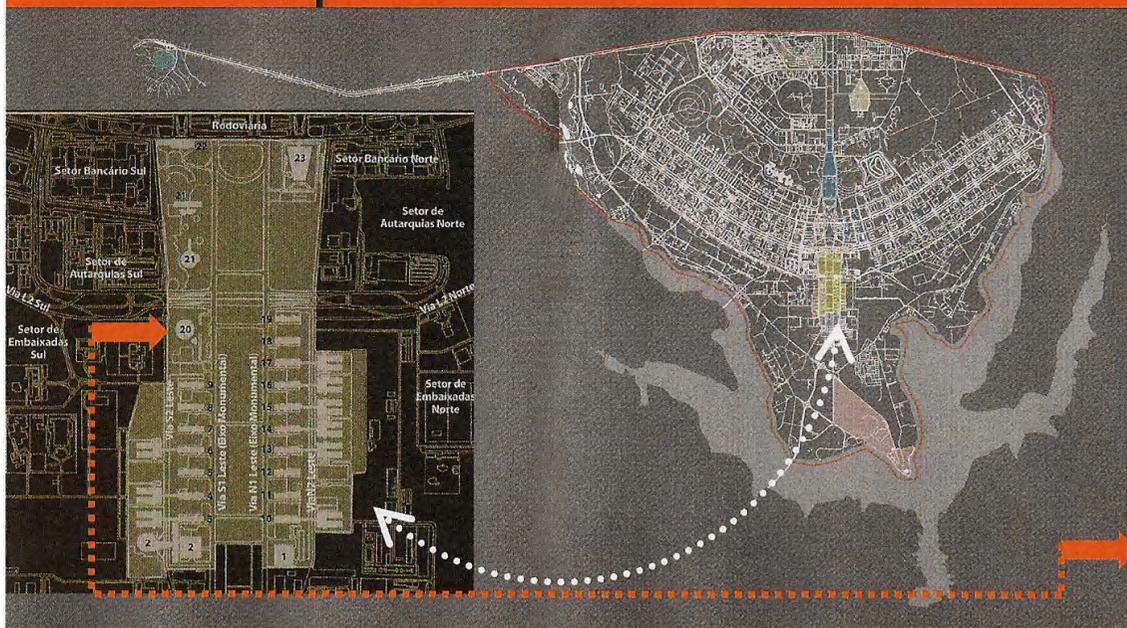
Figura 9 Croqui de Oscar Niemeyer.

BRASÍLIA

INTEGRAÇÃO DAS ARTES



Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida _ 1958 -1989



- 1 PALÁCIO DA JUSTIÇA
- 2 PALÁCIO DO ITAMARATY E ANEXOS
- 3 MINISTÉRIO: BLOCO G E ANEXO
- 4 MINISTÉRIO: BLOCO F E ANEXO
- 5 MINISTÉRIO: BLOCO E
- 6 MINISTÉRIO: BLOCO D E ANEXO
- 7 MINISTÉRIO: BLOCO C
- 8 MINISTÉRIO: BLOCO B
- 9 MINISTÉRIO: BLOCO A
- 10 MINISTÉRIO: BLOCO R E ANEXO
- 11 MINISTÉRIO: BLOCO U
- 12 MINISTÉRIO: BLOCO Q
- 13 MINISTÉRIO: BLOCO P E ANEXO
- 14 MINISTÉRIO: BLOCO O E ANEXO
- 15 MINISTÉRIO: BLOCO N E ANEXO
- 16 MINISTÉRIO: BLOCO M E ANEXO
- 17 MINISTÉRIO: BLOCO L E ANEXO
- 18 MINISTÉRIO: BLOCO K
- 19 MINISTÉRIO: BLOCO J
- 20 CATEDRAL
- 21 CONJUNTO CULTURAL
- 22 TOURING CLUB DO BRASIL
- 23 TEATRO NACIONAL



Figura 10 Plano Piloto de Brasília e planta de situação com a Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida. Fonte: IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Patrimônio Cultural do DF: bens tombados*. Brasília, DF: Superintendência do Iphan no Distrito Federal, 2009, p. 86.

Figura 11 Vista aérea da Catedral de Brasília. Fonte: KIM, Lina; WESLEY, Michael. Arquivo Brasília. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 264.

INTEGRAÇÃO DAS ARTES

Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida _ 1958 -1989



Elemento de arte plástica – Conjunto formado por quatro esculturas representando os Evangelistas São Mateus, São Marcos, São Lucas e São João.
 Autoria: Alfredo Ceschiatti com colaboração de e Dante Croce.



Elemento de arte plástica – Conjunto formado por três esculturas representando os Arcanjos São Miguel, São Gabriel e São Rafael.
 Autoria: Alfredo Ceschiatti com colaboração de Dante Croce.



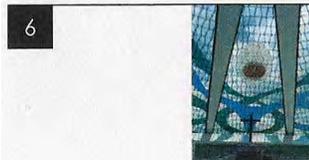
Elemento de arte plástica – Conjunto formado por quinze pinturas representando a Via Crucis
 Autoria: EmilianoDi Cavalcanti.



Elemento de arte plástica – Conjunto formado por dez pinturas que representam a presença da Virgem Maria nos Evangelhos.
 Autoria: Athos Bulcão



Elemento de arte plástica – Painel de azulejos.
 Autoria: Athos Bulcão.



Elemento de arte plástica – Vitral.
 Autoria: Marianne Peretti.

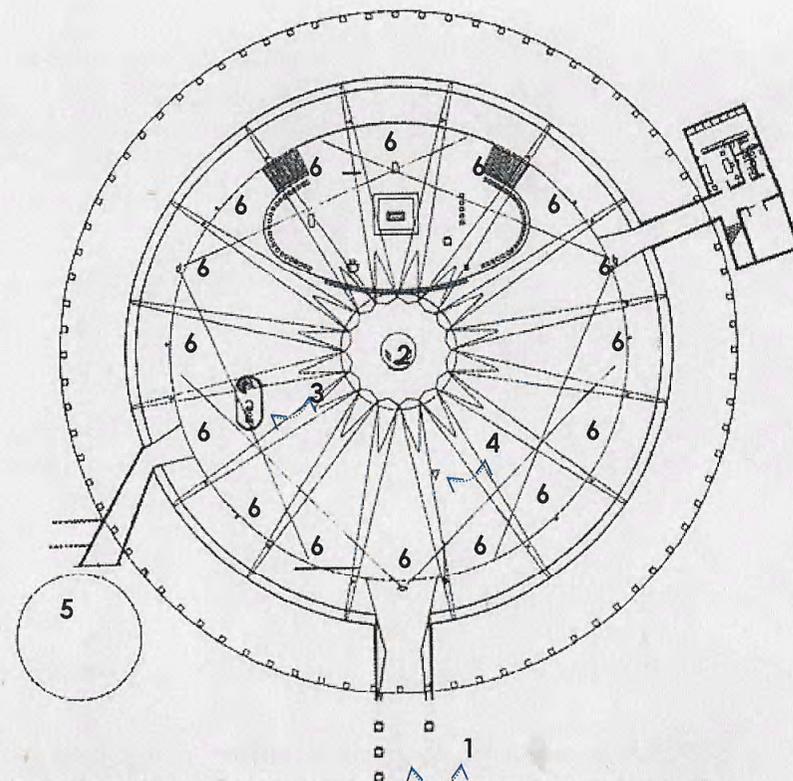
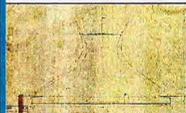
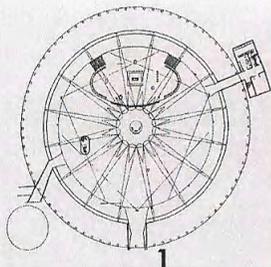


Figura 12 [Figura 78] Planta da Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida. Fonte: Fonte:IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Patrimônio Cultural do DF: bens tombados*. Brasília, DF: Superintendência do Iphan no Distrito Federal, 2009. p. 109. [Indicações de posicionamento dos elementos de arte plástica e outros objetos artísticos feitas pela autora].

INTEGRAÇÃO DAS ARTES

Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida _ 1958 -1989



Elemento de arte plástica – Conjunto formado por quatro esculturas representando os Evangelistas São Mateus, São Marcos, São Lucas e São João

Autoria: Alfredo Ceschiatti com colaboração de Dante Croce

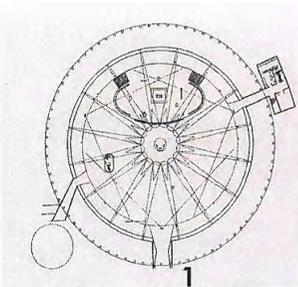
Ano: 1968

Material: bronze

Altura: 3,00 m

Simbolismo: as esculturas foram dispostas dessa forma para ressaltar a diferença existente em seus Evangelhos, ou seja, os três primeiros evangelistas reuniram, completaram e editaram os assuntos que formavam a catequese existente em suas comunidades de formas semelhantes, o apóstolo João expressou-se de outra forma, seu evangelho é completamente diferente dos outros na estrutura e na forma de relatar, não seguindo a mesma ordem dos acontecimentos, diferindo na linguagem e no estilo de escrita.

Figura 13 [Figura 79] Conjunto formado por quatro esculturas representando os Evangelistas São Mateus, São Marcos, São Lucas e São João. Fotografia, Elizabeth Ervatti Rocha de Lima, 2011.



INTEGRAÇÃO DAS ARTES



Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida _ 1958 -1989



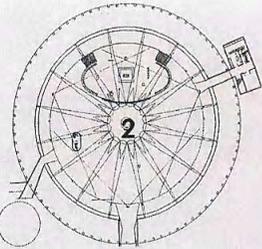
1



Figura 14 [Figura 80] Detalhe das quatro esculturas dos Evangelistas São Mateus, São Marcos, São Lucas e São João. Fotografias, Elizabeth Ervatti Rocha de Lima, 2011.

INTEGRAÇÃO DAS ARTES

Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida _ 1958 -1989



Elemento de arte plástica – Conjunto formado por três esculturas representando os Arcanjos São Miguel, São Gabriel e São Rafael.

Autoria: Alfredo Ceschiatti com colaboração de Dante Croce

Ano: 1970

Material: alumínio

Dimensões e pesos:

Escultura menor: 2,22m de comprimento e 100 kg

Escultura média: 3,30m de comprimento e 200 kg

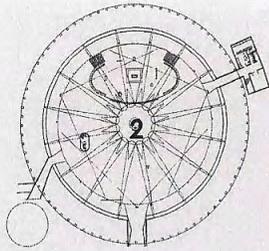
Escultura maior: 4,25m de comprimento e 300 kg

Simbolismo: os Arcanjos Miguel (Daniel 12, 1), Rafael (Tobias, 5, 18) e Gabriel (“Anunciação” segundo Lucas I, 19 e 26-38) são os anjos portadores das principais mensagens da fé anunciadas pela Bíblia.

Figura 15 [Figura 81] Esculturas dos Arcanjos suspensos por cabo de aço. Fotografia, Elizabeth Ervatti Rocha de Lima, 2011.

INTEGRAÇÃO DAS ARTES

Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida _ 1958 -1989



2

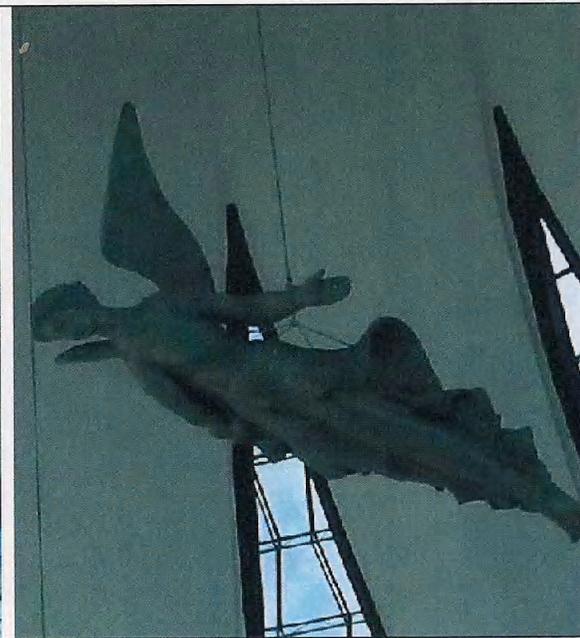
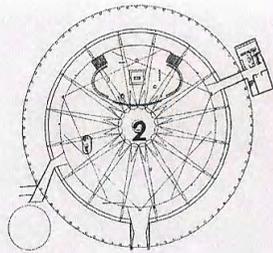


Figura 16 [Figura 82] Detalhe das esculturas representando os Arcanjos São Miguel, São Gabriel e São Rafael. Fotografias, Elizabeth Ervatti Rocha de Lima, 2011.

INTEGRAÇÃO DAS ARTES

Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida _ 1958 -1989



2

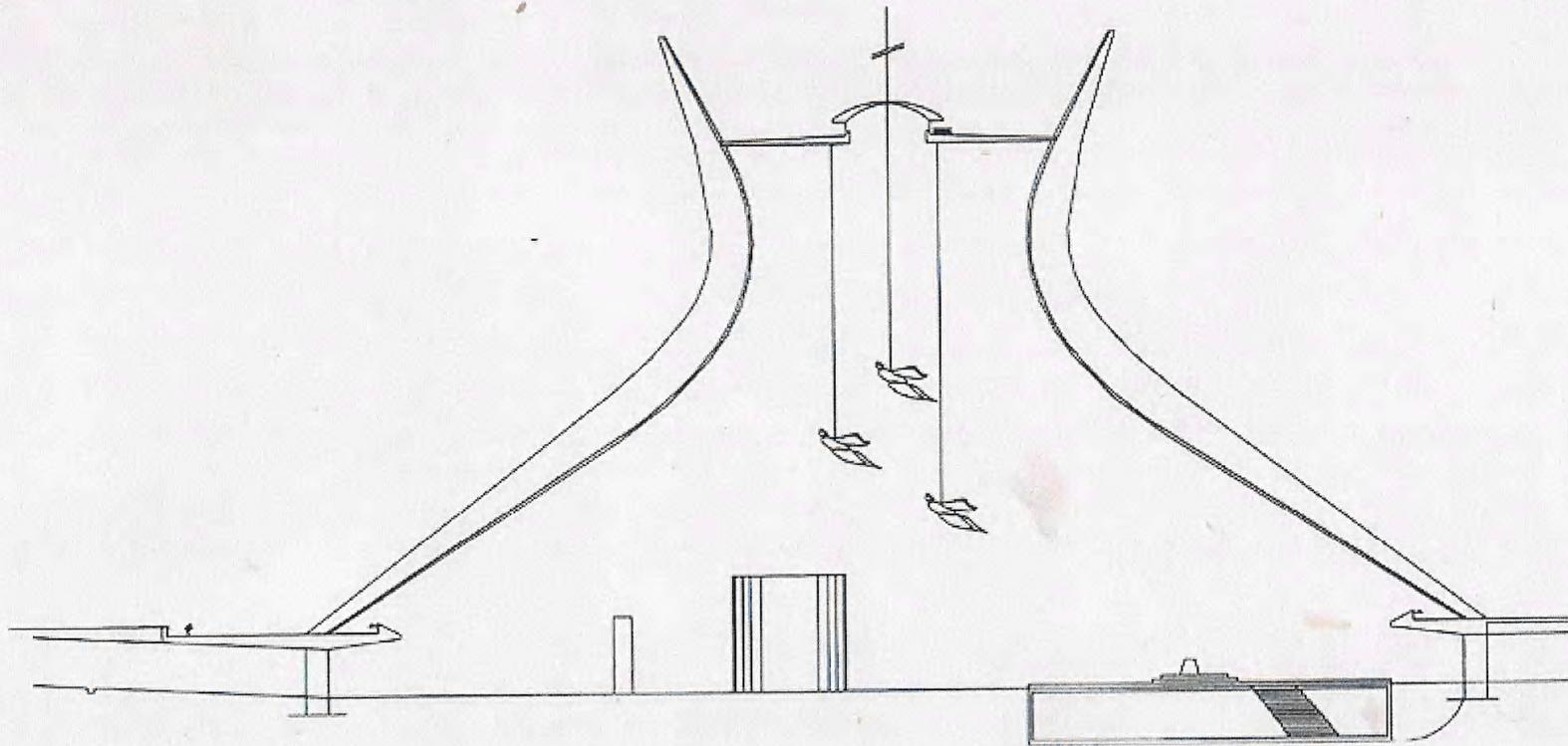
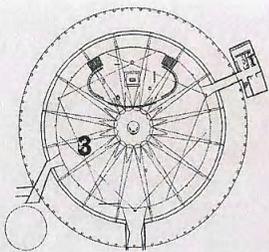


Figura 17 [Figura 83] Corte, Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida. Fonte: IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Patrimônio Cultural do DF: bens tombados*. Brasília, DF: Superintendência do Iphan no Distrito Federal, 2009. p. 109.

INTEGRAÇÃO DAS ARTES

Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida _ 1958 -1989



Elemento de arte plástica – Conjunto formado por quinze pinturas retratando a Via Crucis

Autoria: Emiliano Di Cavalcanti

Ano: 1970

Material: óleo sobre tela

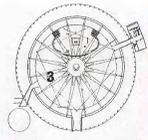
Altura: 0,60 m

Comprimento: 0,60 m

Representação: Primeira estação – Jesus é Condenado à Morte; Segunda estação – Jesus carrega a Cruz às Costas; Terceira estação – Jesus cai pela Primeira Vez; Quarta estação – Jesus encontra sua Mãe; Quinta estação – Simão Cireneu ajuda Jesus a levar a Cruz; Sexta estação – Verônica enxuga o Rosto de Jesus; Sétima estação – Jesus cai pela Segunda Vez; Oitava estação Jesus consola as Mulheres de Jerusalém; Nona estação – Jesus cai pela Terceira Vez; Décima estação – Jesus é despojado de suas Vestes; Décima primeira estação – Jesus é pregado na Cruz; Décima segunda estação – Jesus morre na Cruz; Décima terceira estação – Jesus é descido da Cruz; Décima quarta estação – Jesus é depositado no Sepulcro e um óleo com a Ressurreição de Jesus.



Figura 18 [Figura 84] Parede do coro localizada no interior da nave com a Via Cucis. Detalhe da Via Crucis. Fotografias, Elizabeth Ervatti Rocha de Lima, 2011.



INTEGRAÇÃO DAS ARTES

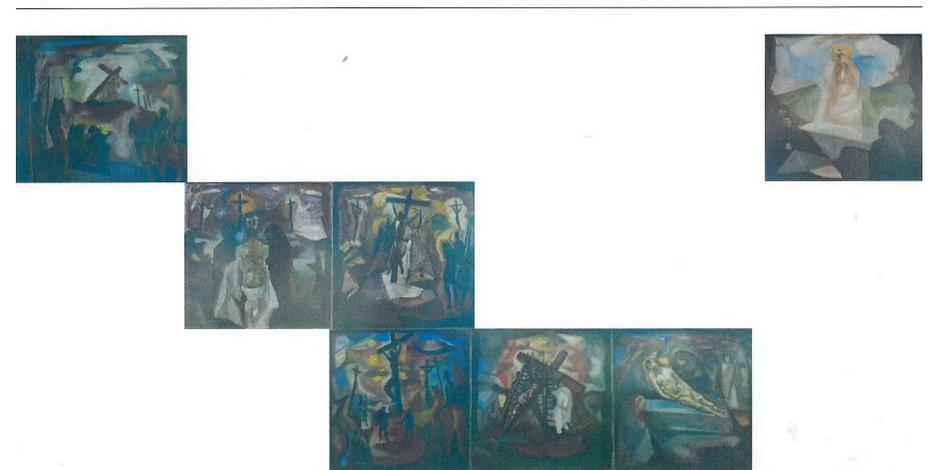
Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida _ 1958 -1989



3

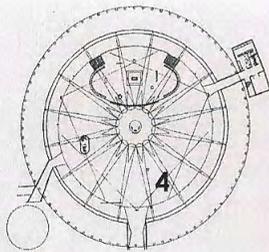


Figura 19 Detalhe da Via Crucis. Fotografias, Elizabeth Ervatti Rocha de Lima, 2011.

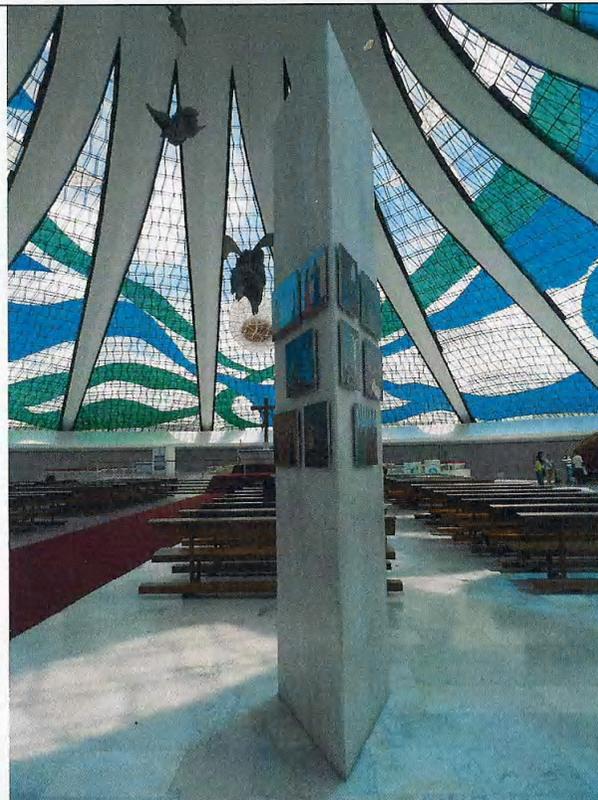


INTEGRAÇÃO DAS ARTES

Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida _ 1958 -1989



4



Elemento de arte plástica – Conjunto formado por dez pinturas representando a presença da Virgem Maria nos Evangelhos

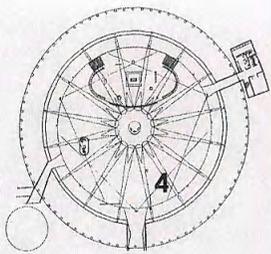
Autoria: Athos Bulcão

Ano: 1970

Material: tinta acrílica sobre tela

Representação: Visitação/Anunciação; Visita de Maria a sua prima Isabel; Natividade em Belém; Apresentação e encontro no Templo com Simeão; Fuga para o deserto, do lado direito, Jesus aos doze anos; Bodas em Caná da Galileia; Aos pés da Cruz; Descida da Cruz; Pentecostes.

Figura 20 [Figura 85] Conjunto de dez pinturas dispostas no pilar triangular revestido em mármore branco, localizado à direita da nave principal. Fotografia, Elizabeth Ervatti Rocha de Lima, 2011.



INTEGRAÇÃO DAS ARTES

Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida _ 1958 -1989



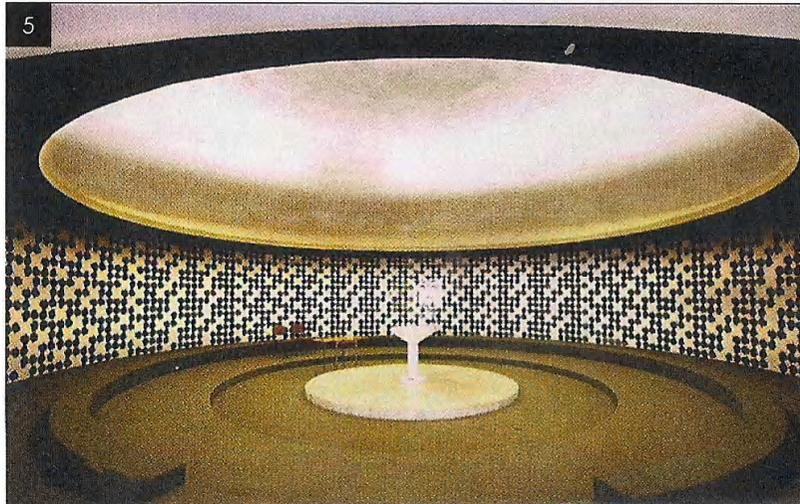
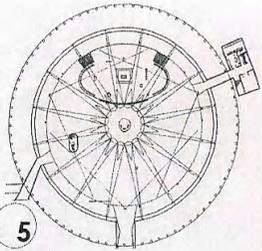
4



Figura 21 [Figura 86] Detalhe das dez pinturas representando a presença da Virgem Maria nos Evangelhos. Fotografias, Elizabeth Ervatti Rocha de Lima, 2011.

INTEGRAÇÃO DAS ARTES

Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida _ 1958 -1989



Elemento de arte plástica – Painel de azulejos

Autoria: Athos Bulcão

Ano:1977

Material: azulejo branco com figura abstrato-geométrica pintada.

Tonalidades empregadas: azul-ultramar e verde-esmeralda.

Figura 22 [Figura 87] Painel de azulejos revestindo a parede circular no interior do batistério. Fonte: IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Patrimônio Cultural do DF: bens tombados*. Brasília, DF: Superintendência do Iphan no Distrito Federal, 2009, p. 111.

INTEGRAÇÃO DAS ARTES

Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida _ 1958 -1989

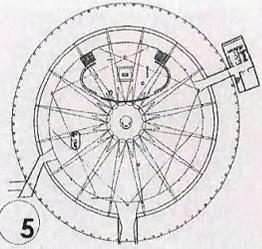
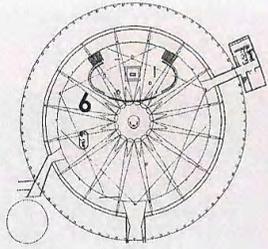


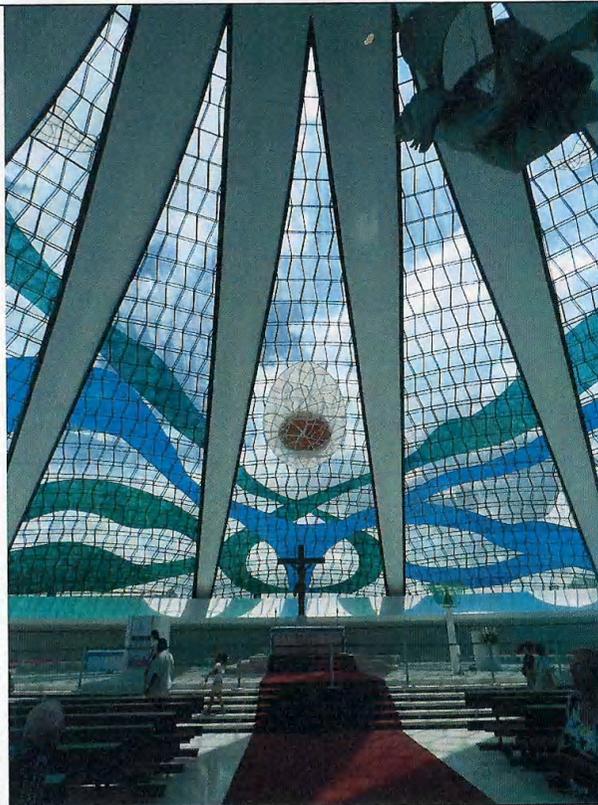
Figura 23 [Figura 88] Detalhe do painel revestindo a parede circular no interior do batistério. Fonte: Fundação Athos Bulcão.

INTEGRAÇÃO DAS ARTES

Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida _ 1958 -1989



6



Elemento de arte plástica – Vitral

Autoria: Marianne Peretti

Ano: 1988/1989

Metragem: 2240 m²

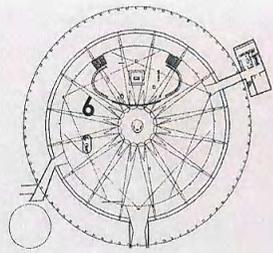
Material: vidro

Tonalidades empregadas: azul, verde, branco nas figuras sinuosas e marrom na parte central da figura oval.

Figura 24 [Figura 90] Vitral de Marianne Peretti no interior da Catedral. Fotografia, Elizabeth Ervatti Rocha de Lima, 2011.

INTEGRAÇÃO DAS ARTES

Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida _ 1958 -1989



6

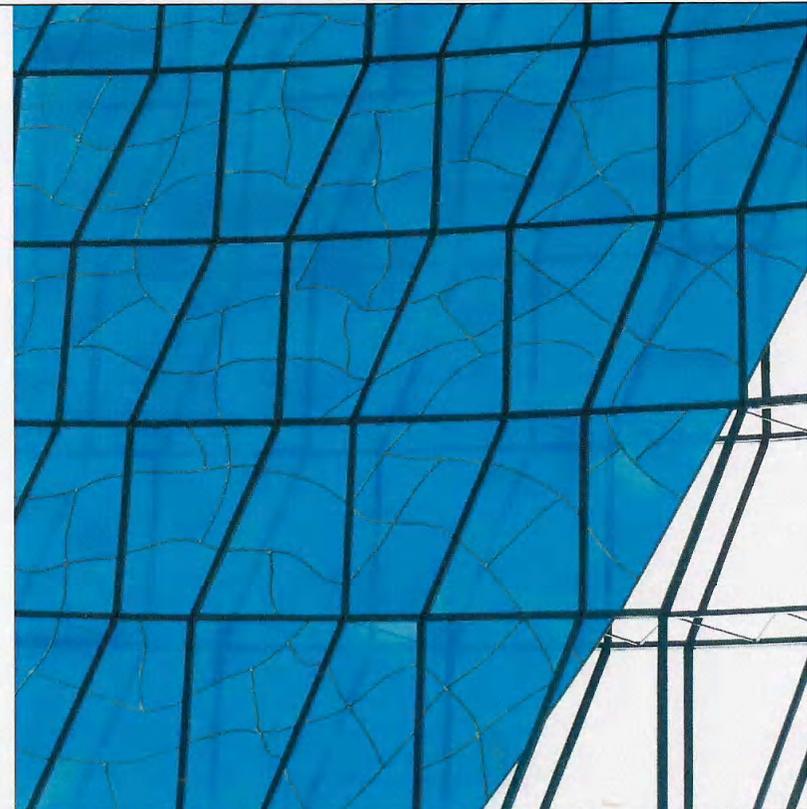
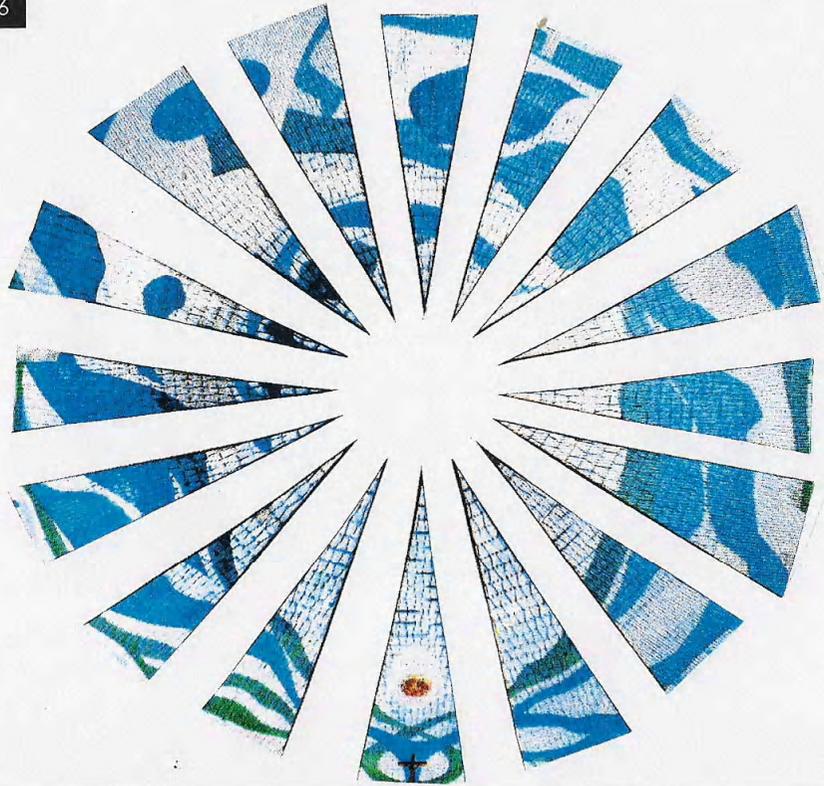
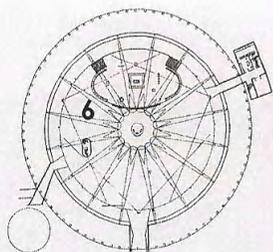


Figura 25 [Figura 91] Montagem de fotografias mostrando as dezesseis peças que compõem o vitral e detalhe ampliado do vitral .
Fotografias, Elizabeth Ervatti Rocha de Lima, 2011.



INTEGRAÇÃO DAS ARTES

Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida _ 1958 -1989

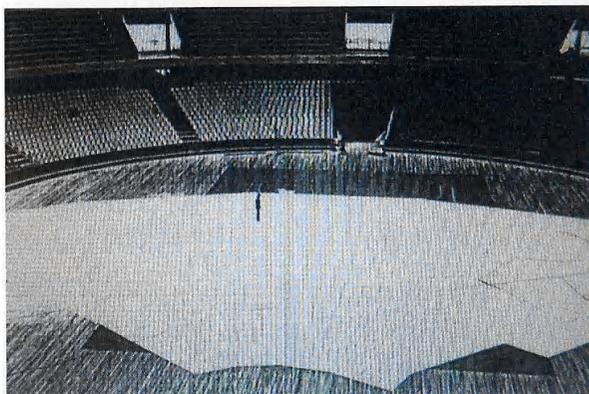
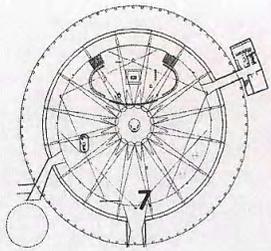


Figura 26 Oscar Niemeyer olhando os desenhos do vitral e Marianne Peretti executando um dos dezesseis desenhos do vitral.
Fonte:acervo de Marianne Peretti, disponível em <http://www.marianneperetti.com.br/>, acesso 22/08/2012.



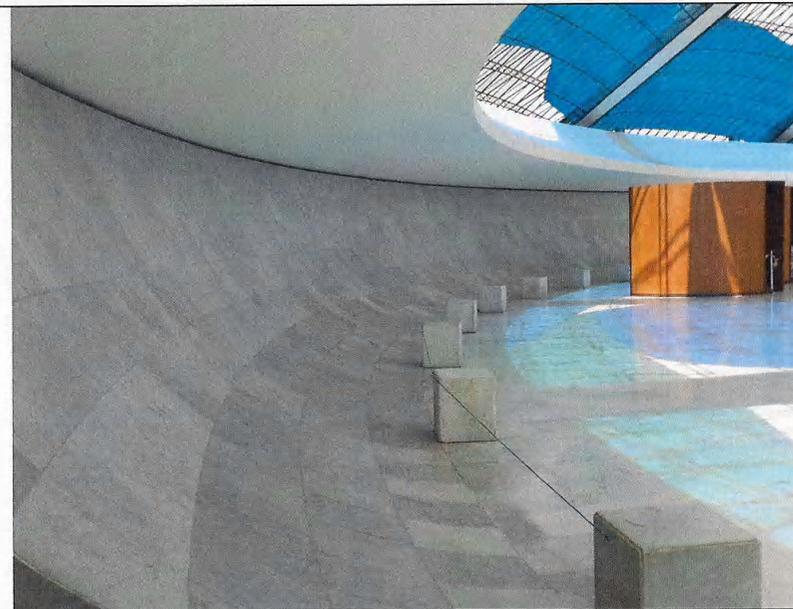
INTEGRAÇÃO DAS ARTES



Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida _ 1958 -1989



7



Revestimentos de granito preto e cinza para a galeria e mármore de Carrara para a nave.

Figura 27 [Figura 91] Galeria de acesso à Catedral com granito preto e cinza. Interior da Catedral com mármore de Carrara.
Fotografias, Elizabeth Ervatti Rocha de Lima, 2011.

3 CONCLUSÃO

Neste estudo investigou-se a relação das artes plásticas com a arquitetura de Oscar Niemeyer em Brasília, objetivando contribuir para diminuir a lacuna existente de pesquisas mais detalhadas da Capela Nossa Senhora da Alvorada, da Capela Nossa Senhora de Fátima e da Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida.

O estudo das participações artísticas presentes nesses três edifícios remete à questão da integração ou síntese das artes, cara às vanguardas artísticas, aos congressos, aos textos e documentos que trataram desse tema durante a primeira metade do século XX.

A revisão histórica e bibliográfica das questões relativas às proposições de integração ou síntese das artes permitiu esclarecer as diferentes posturas adotadas pelos artistas e arquitetos diante da inserção da obra artística na arquitetura. Do estudo empreendido sobre as proposições de síntese das artes pelos artistas das Vanguardas Russas e do Neoplasticismo identificou-se um processo de fusão da linguagem formal da pintura e da escultura no espaço arquitetônico. Dessa forma, pode-se constatar uma redefinição na forma de trabalho entre os artistas e os arquitetos em uníssono, desde a concepção inicial

do projeto, visando a construir o objeto de arte tridimensional, como unificador das características pertencentes a cada uma das artes. No que concerne às proposições de integração das artes, verificou-se que a arquitetura deveria abrigar de forma consonante a pintura, a escultura e o paisagismo, conservando, entretanto, a autonomia das linguagens artísticas dessas artes.

No presente trabalho selecionou-se o edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde Pública como exemplo de integração das artes, em decorrência de este ter abrigado várias obras artísticas, projetadas especificamente para completar a composição arquitetônica. Elas integraram as diferentes escalas do projeto, amorteceram a densidade de alguns elementos da construção e qualificaram dinamicamente os grandes panos de parede.

As análises referentes aos três edifícios que são objetos da presente dissertação contribuíram de forma significativa para o entendimento do papel das artes plásticas nos espaços arquitetônicos modernos brasileiros. Do estudo, verificou-se que a colaboração entre artistas e arquitetos apresentou-se como proposição de integração das artes nos três edifícios analisados, em diferentes escalas e em diferentes momentos.

Constatou-se que os elementos de arte plástica integrados à arquitetura desses espaços consagrados apresentaram-se de forma

intrínseca e autônoma. Eles conservaram suas características estéticas e formais de pinturas e de esculturas. Acrescenta-se, ainda, que Oscar Niemeyer projetou como “maestro” da composição artístico-arquitetônica, ao indicar os locais de inserção das pinturas e esculturas arquiteturais em lugares específicos, determinados de acordo com as necessidades de completude e enriquecimento da arquitetura.

A experiência da integração das artes nos três espaços consagrados apresentou-se como expressão do desejo de trabalho coletivo de uma época em que havia uma aspiração igualitária para as artes e para a sociedade. Essa experiência foi marcada, sobretudo, pela participação de inúmeros artistas, possivelmente em decorrência de um valor expresso pela aproximação entre artes e arquitetura. Cabe ressaltar, ainda, que foram oferecidas oportunidades para a expressão artística nacional e, ao mesmo tempo, foram lançados desafios técnicos de execução como os vitrais de Peretti para a Catedral.

Apesar de o termo “decoração” ter sido vinculado ao emprego arbitrário de “enfeites” industriais, sem intenção artística, curiosamente, observou-se que a denominação da função exercida por Athos Bulcão na equipe do Departamento de Urbanismo e Arquitetura (DUA) foi de “técnico em decoração” e não de artista plástico. De fato, fica evidenciado que o trabalho desenvolvido por Bulcão foi de artista

plástico, uma vez que desenvolvia seus projetos como obras de arte únicas perfeitamente integradas aos espaços arquitetônicos.

Ao longo do processo da integração das artes ocorrida nos três edifícios, constatou-se que algumas escolhas não foram efetivadas por causa de fatores relacionados tanto ao tempo de execução quanto às verbas destinadas à viabilização dos projetos artístico-arquitetônicos. Identificou-se que, apesar de não haver nenhuma referência nos depoimentos, tanto de Niemeyer quanto dos artistas convocados, aos documentos, aos textos e aos congressos estudados, existiram semelhanças entre a integração das artes ocorrida nos três espaços analisados e nos escritos estudados.

As obras artísticas foram realizadas em diferentes escalas (artísticas, arquitetônicas e urbanas) oferecendo integração por meio do estudo dos ritmos, dos volumes, das cores e das formas nos espaços. Constatou-se que as artes plásticas foram condizentes com a composição arquitetônica, transpondo, dessa forma, a ordem artística para todos os detalhes. Identificou-se que a policromia, a pintura e a estatuária foram requisitadas, para qualificar, dinamizar e integrar “sinfonicamente” o conjunto, e que houve a aplicação de conhecimentos da pintura na arquitetura como fatores atenuadores, explosivos, dinâmicos, estáticos ou neutralizadores de superfícies e volumes arquiteturais.

A análise e a interpretação dos dados coletados possibilitaram o entendimento do papel da arte nos espaços arquitetônicos modernos brasileiros, em especial, nas obras em estudo. Os três edifícios estudados testemunham o arrojo e a capacidade criadora dos artistas colaboradores e do arquiteto Oscar Niemeyer, destacando suas relevantes contribuições com relação ao tema da integração das artes. Ressalta-se que, no momento em que Oscar Niemeyer convidou os artistas a colaborar, o objetivo era “completar” a composição arquitetônica com as obras artísticas, atendendo tanto às necessidades funcionais dos espaços propostos quanto às especificidades do programa religioso. Os artistas convidados a resolver determinados espaços propostos pelo arquiteto-maestro o fizeram de tal maneira harmônica, que suas obras, mais do que compor, estabeleceram-se como elementos construtivos da arquitetura. No entanto, a completude desenvolvida pelos artistas convocados não os impediu de expressarem-se com liberdade de experimentação, imprimindo suas marcas em um conjunto estético e simbólico formado pelas artes plásticas e a arquitetura.

Infere-se, ainda, que o conjunto arte-arquitetura constituiu-se como um fator de identidade visual para a cidade, na medida em que proporcionou de forma singular a beleza artística urbana pertencente à memória de Brasília.

Finalmente, conclui-se que a pesquisa contribuirá para o aprofundamento dos conhecimentos sobre o modernismo brasileiro, pois que proporciona uma melhor compreensão da proposição da integração das artes nos espaços arquitetônicos modernistas.

Notadamente, observa-se que a colaboração entre as artes ficou escassa na contemporaneidade. Em contrapartida, vislumbra-se a possibilidade de uma renovada perspectiva de colaboração entre urbanistas, paisagistas, arquitetos, artistas, *designers*, enfim, de profissionais que ambicionem efetivar projetos criativos conjuntos, abrindo um imenso campo de atividades nos desenhos urbanos e nos projetos arquitetônicos contemporâneos. Dessa forma, novos estudos abordando projetos conjuntos entre artistas e arquitetos na atualidade possibilitariam identificar questões esclarecedoras com relação aos locais de intervenção das obras, a autonomia das linguagens artísticas, os novos processos tecnológicos e seus materiais e uma perspectiva diversificada para a formação dos estudantes. Diante da diversidade contemporânea, a colaboração entre as artes pode direcionar o olhar para a possibilidade do enriquecimento mútuo, das artes com a arquitetura e da arquitetura com as artes.

4 REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Pedro Paulo Palazzo. *Belo e majestoso*. Louvre: Fachada Oriental. Tese (Doutorado) – Universidade de Brasília, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2010.
- ALVIM, Sandra. *Arquitetura religiosa colonial no Rio de Janeiro*. v. 1-2. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/Minc – Iphan/Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1997.
- AMARAL, Aracy. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.
- ÁVILA, Affonso. *Barroco mineiro: glossário de arquitetura e ornamentação*. 3. ed., rev. e ampl. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1996.
- ARBEITSRAT FÜR KUNST. Circular-programa dirigido ao conjunto das profissões artísticas e arquitetônicas. Berlim, 1919. In: KOPP, Anatole. *Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa*. São Paulo: Nobel, Edusp, 1990.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Tradução: Glória Lúcia Nunes. Rio de Janeiro: Record, 1983.
- BILL, Max. O pensamento matemático na arte de nosso tempo. Publicado originalmente em *Ver y Estimar*, n. 17, Buenos Aires, maio 1950. In: AMARAL, Aracy. *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1952-1960*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.
- BOESINGER, W.. *Le Corbusier: Oeuvre Complète (1946-1952)*. Zurique: Girsberger Zurich, 1953.
- BLOC, André. Pronunciamento durante a quinta sessão do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte. [1959]. In: LOBO, Maria da Silveira Lobo; SEGRE, Roberto. (Org.) *Atas do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte (1959: Brasília, DF, São Paulo, SP e Rio de Janeiro, RJ)*. Cidade nova: síntese das artes. Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2009.
- BRAGA, Andrea da Costa; FALCÃO, Fernando. *Guia de urbanismo, arquitetura e arte de Brasília*. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 1997.
- BREST, Romero. A arquitetura é a grande arte de nosso tempo. Publicado originalmente na *Folha da Manhã*, em São Paulo, 1948. In: AMARAL, Aracy. *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1952-1960*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura no projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999.
- BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BULCÃO, Athos. *Depoimento*: Programa de História Oral. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 1988.

BURY, John. *A arquitetura e arte no Brasil colonial*. Organização de Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira. Brasília, DF: Iphan/Monumenta, 2006.

CABRAL, Valéria Maria Lopes (Org.). *Athos Bulcão*. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009.

CAPANEMA, Gustavo; LOBO, Fernando, 29 de julho de 1942. Arquivo de Gustavo Capanema. In: HARRIS, Elizabeth D. *Le Corbusier: riscos brasileiros*. Rio de Janeiro: Nobel, 1987a.

_____. Depoimento sobre o edifício do Ministério da Educação. *Módulo*, Rio de Janeiro, n. 85, p. 28-32, maio 1985. In: XAVIER, Alberto (Org.). *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração*. São Paulo: ABEA/FVA/PINI, 1987b. p. 113-126.

_____. Carta de Gustavo Capanema a Getúlio Vargas. [14 jun. 1937]. In: LISSOVSKY, M.; SÁ, P. S. Moraes de. *Colunas da educação: a construção do Ministério de Educação e Saúde (1935-1945)*. Edições do Patrimônio, Iphan, Ministério da Cultura. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996. p. 224-225.

CARDOZO, Joaquim. Azulejos na arquitetura brasileira. 1948. Disponível em: <http://www.joaquimcardozo.com/paginas/poemas/arquitetura/azulejos.pdf>. Acesso em: 24 abr. 2012.

CORREIO DA MANHÃ. Nem mosaico nem mural de Portinari. Rio de Janeiro, 11 mar. 1958. Disponível em: <<http://www.portinari.org>>. Acesso em: 11 mar. 2013.

CARVALHO, Márcio. *Brasília*. Belo Horizonte: Rona, 2011.

CARVALHO, Rogério; SILVA, Sandra Leite. *Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados*. Brasília: Iphan-DF, 2008.

CAVALCANTI, Lauro. *Quando o Brasil era moderno: guia de arquitetura 1928-1960*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

_____. *Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

CAVANNA, Arthur; SCHIDLOWER, Daniel. *L'esthétique constructiviste de 1951 à 1970, une aventure du XX^{ème} siècle*. Groupe Espace/Groupe Mesure (catálogo da exposição). Paris: Galeria Drouart, 20 out. - 20 nov. 2009.

COCCHIARE, Fernando. *Brasília e o construtivismo: um encontro adiado* (catálogo da exposição). Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 20 jul. -19 set. 2010.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. Protótipo e monumento, um ministério, o ministério. *Projeto*, São Paulo, n. 102, p. 137-149, ago. 1987.

COHEN, Jean-Louis. *Le Corbusier*. Lisboa: Taschen, 2010.

CORREIO BRAZILIENSE. *Igrejinha: 40 anos de história e fé*. Brasília, DF, 3 maio 1998.

COSTA, Lucio. *Sobre arquitetura*. Porto Alegre: Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962.

_____. Carta a Capanema em 25/3/1938, arquivo Gustavo Capanema, série F, 43.10.19.II.31. In: COMAS, Carlos Eduardo Dias. Protótipo e monumento, um ministério, o ministério. *Projeto*, São Paulo, n. 102, p. 137-149, ago. 1987.

_____. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995a.

_____. Arte, manifestação normal da vida. Apresentado no Congresso de 1952 da Unesco como introdução à tese *O arquiteto e a sociedade contemporânea*. In: COSTA, Lucio. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995b.

_____. Razões da nova arquitetura. *Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal*, Rio de Janeiro, n. I, p. 3-9, jan. 1936. In: XAVIER, Alberto (Org.). *Arquitetura moderna brasileira: depoimentos de uma geração*. São Paulo, Cosac & Naify, 2002a.

_____. Relato pessoal. *Módulo*, Rio de Janeiro, n. 40, p.21-22, set. 1975. In: XAVIER, Alberto (Org.). *Arquitetura moderna brasileira: depoimentos de uma geração*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002b. p. 135-139.

DAMAZ, Paul. *Art in European Architecture*. Prefácio de Le Corbuiser. New York: Reinhold Publishing Corp., 1956.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. [1957]. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

FABRIS, Annateresa. *Cândido Portinari*. São Paulo: Edusp, 1996.

FARIAS, Agnaldo. *Athos Bulcão*. São Paulo: Fundação Athos Bulcão, 2001. p. 35-53.

_____. Construtor de espaços. In: CABRAL, Valéria Maria Lopes (Org.). *Athos Bulcão*. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009. p. 395-402.

FERNANDES, Fernanda. Síntese das artes e cultura urbana: relações entre arte, arquitetura e cidade. In: SEGRE, Roberto; AZEVEDO, Marlice; COSTA, Renato Gama-Rosa; ANDRADE, Inês El-Jaick (Org.). *Arquitetura+arte+cidade: um debate internacional*. 8º Docomomo-Brasil. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2010. p. 180-188.

FERREIRA, Mons. Marcony Vinícius; MACIEL, Odette Pessoa. *A Catedral: livro de vidro, cheio de ensinamentos*. Brasília: LGE, 2008.

FICHER, Sylvia; ACAYABA, Marlene. *Arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Projeto, 1982.

FRADE, Gabriel. *Arquitetura Sagrada no Brasil, sua evolução até as vésperas do Concílio Vaticano II*. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

FRAMPTON, Kenneth. A evolução e dissolução do Neoplasticismo: 1917-1931. In: STANGOS, Nikos. *Conceitos de arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

_____. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FREITAS, Grace de. *Brasília e o projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

FUSCO, Renato de. *A idéia de arquitetura*. Lisboa: Edições 70, 1984.

GANTEFÜHRER-TRIER, Anne. *Cubismo*. Lisboa: Taschen, 2010.

GARCEZ, Lúcia; OLIVEIRA, Jô. *Explicando a arte brasileira*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

GIEDION, Sigfried. *Architecture, you and me*. Massachusetts: Harvard University Press, 1958.

_____. *Espaço, tempo e arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

GIORGI, Bruno. *Depoimento: Programa de História Oral*. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 1989.

GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985.

_____. Da arte concreta à arte neoconcreta. Artigo publicado no *Jornal do Brasil* em 18 jul. 1959. In: AMARAL, Aracy. *Projeto*

construtivo brasileiro na arte: 1950-1962. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.

GOMBRICH, E. H. *La historia del arte*. Primeira edição em inglês 1950. Londres: Phaidon Press Limited, 1997.

GOROVITZ, Matheus. *Brasília, uma questão de escala*. São Paulo: Projeto, 1985.

HARRIS, Elizabeth D. *Le Corbusier: riscos brasileiros*. Rio de Janeiro: Nobel, 1987.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Patrimônio Cultural do DF: bens tombados*. Brasília, DF: Superintendência do Iphan no Distrito Federal, 2009.

JORNAL O GLOBO. *Oscar Niemeyer compôs uma prece em concreto armado*. Rio de Janeiro, 4 jun. 1970.

KAMITA, João Masao. A lírica construtiva de Lucio Costa e Volpi. In: NOBRE, Ana Luiza; KAMITA, João Masao; LEONÍCIO, Otavio; CONDURU, Roberto (Org.). *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

KIM, Lina; WESLEY, Michael. *Arquivo Brasília*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

KOCH, Wilfried. *Dicionário dos estilos arquitetônicos*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

KOPP, Anatole. *Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa*. São Paulo: Nobel. Edusp, 1990.

LEÃO, Carlos. Entrevista, Rio de Janeiro, jun. 1981. In: HARRIS, Elizabeth D. *Le Corbusier: riscos brasileiros*. Rio de Janeiro: Nobel, 1987.

LÉGER, Fernand; GIEDION, Sigfried; SERT, José Luis. *Nove pontos sobre a monumentalidade*. New York, 1943. In: GIEDION, Sigfried. *Architecture, you and me*. Massachusetts: Harvard University Press, 1958. p. 48-51.

LÉGER, Fernand. A estética da máquina e o objetivo. [1924]. In: LÉGER, Fernand. *Funções da pintura*. São Paulo: Difel, Difusão Européia do Livro, 1965.

_____. A Parede, o arquiteto, o pintor. [1933]. In: LÉGER, Fernand. *Funções da pintura*. São Paulo: Difel, Difusão Européia do Livro, 1965.

_____. A cor no mundo. [1938]. In: LÉGER, Fernand. *Funções da pintura*. São Paulo: Difel, Difusão Européia do Livro, 1965.

_____. *Funções da pintura*. São Paulo: Difel, Difusão Européia do Livro, 1965.

LE CORBUSIER. [1925] *Arte decorativa*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *Por uma arquitetura*. [1927]. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. A arquitetura e as belas artes. [1936]. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 19, 1984.

_____. Canteiro de síntese das artes maiores. Comunicação proferida na Conferência Internacional dos Artistas, Veneza, 25 set. 1952 (U3.10.449/450). In: SANTOS, Cecília Rodrigues dos. *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo: Tessela/Projeto, 1987. p. 239-241.

_____. Construire en serie. Fondation Le Corbusier. A3 (1). In: KOPP, Anatole. *Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa*. São Paulo: Nobel. Edusp, 1990.

_____. *Carnets*, v. 4, 1957-1964. T69: Orly-Rio-Brasília: Herscher Dessain et Tolra, 1981. In: SANTOS, Cecília Rodrigues dos. *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo: Tessel /Projeto, 1987.

_____. Précisions. In: HARRIS, Elizabeth D. *Le Corbusier: riscos brasileiros*. Rio de Janeiro: Nobel, 1987.

LEVI, Rino. Síntese das artes plásticas. *Acrópole*, n. 192, set. 1954.

LIPCHITZ, Jacque. My life in sculpture. H. Harvard Arnason, Viking Press, 1978. In: HARRIS, Elizabeth D. *Le Corbusier: riscos brasileiros*. Rio de Janeiro: Nobel, 1987.

LOBO, Maria da Silveira Lobo; SEGRE, Roberto. (Org.) Atas do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte (1959: Brasília, DF, São Paulo, SP e Rio de Janeiro, RJ). Cidade nova: síntese das artes. Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2009.

LOOS, Adolf. *Ornamento e delito*. [1908]. Tradução: Anja Pratschke. Data da tradução: 2001-2002. Disponível em: <<http://www.eesc.sc.usp.br/babel>>.

LUCCAS, Luís Henrique Haas. Da integração das artes ao desenho integral. Interfaces da arquitetura no Brasil Moderno. In: SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL, 8., 2009, Rio de Janeiro. *Rio de Janeiro, cidade moderna e contemporânea: síntese e paradoxo das artes*. Rio de Janeiro: UFRJ, UFF, Fio Cruz, Iphan, 2009.

LISSOVSKY, Mauricio; SÁ, Paulo Sergio Moraes de. *Colunas da educação: a construção do Ministério de Educação e Saúde (1935-1945)*. Edições do Patrimônio, Iphan, Ministério da Cultura. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

MANDARINO, Denis. *O tempo na arte pictórica*. 1995. Tese (Doutorado) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 1995.

MAYER, Ralph. *Manual do artista*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

Memória descritiva do edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública. [1936]. In: LISSOVSKY, Mauricio; SÁ, Paulo Sergio Moraes de. *Colunas da educação: a construção do Ministério de Educação e Saúde (1935-1945)*. Edições do Patrimônio, Iphan, Ministério da Cultura. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

MESSEDER, Zilá Ferreira (Coord.). *Inventário de artes plásticas do Distrito Federal*. Brasília, DF: DePHA/SCE/GDF, 1987.

MICHELI, Mario de [1959]. *As vanguardas artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MONDRIAN, Piet. La realizzazione della nuova rappresentazione (1922). In: FUSCO, Renato de. *A idéia de arquitetura*. Lisboa: Edições 70, 1984.

_____. [1937] Arte plástica e pura arte plástica. In: FUSCO, Renato de. *A idéia de arquitetura*. Lisboa: Edições 70, 1984.

NIEMEYER, Oscar. A catedral de Brasília. *Módulo*, v. 2, n.11, p. 8-9, dez. 1958.

_____. *Minha experiência em Brasília*. Rio de Janeiro: Vitória, 1961.

_____. *Depoimento ao Projeto Portinari*. Rio de Janeiro, 1984.

_____. O Memorial da América Latina e a Integração das Artes. *Folha de São Paulo*, 12 abr. 1988.

_____. *Depoimento: Programa de História Oral*. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 1989.

_____. *Minha arquitetura*. Rio de Janeiro: Revan, 2000.

OCHSÉ, Madelaine. *Uma arte sacra para nosso tempo*. São Paulo: Livraria e Editora Flamboyant, 1960.

O GLOBO, Jornal. Oscar Niemeyer compôs uma prece em concreto armado. Rio de Janeiro, 4 jun. 1970. In: SCOTTÁ, Luciane. *Arquitetura religiosa de Oscar Niemeyer em Brasília*. 2009. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2009.

OZENFANT, Amédée; JEANNERET, Charles-Edouard. *La peinture moderne*. Paris: Les Éditions G. Crès & C., 1926.

_____. *Depois do cubismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

PAIM, Gilberto. *A beleza sob suspeita: o ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

PAPADAKI, Stamo. *Oscar Niemeyer*. New York: George Braziller, 1960.

PAPADAKIS, Andreas C. *The avant-garde: Russian Architecture in the twenties*. Londres: Academy Editions, 1991.

PASTRO, Cláudio. *A arte no cristianismo: fundamentos, linguagem, espaço*. São Paulo: Paulus, 2010.

PEDROSA, Mário. Volpi e a arte religiosa. *Módulo*, Rio de Janeiro, n. 11, dez. 1958.

_____. O Depoimento de Oscar Niemeyer – I. [1958]. In: AMARAL, Aracy A. (Org.). *Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981b.

_____. O Depoimento de Oscar Niemeyer – II. [1958]. In: AMARAL, Aracy A. (Org.). *Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981c.

_____. Adequação de forma e função. [1958]. In: AMARAL, Aracy A. (Org.). *Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981d.

_____. A cidade nova, síntese das artes. [1959]. In: AMARAL, Aracy A. (Org.). *Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981a.

_____. Pronunciamento durante a quinta sessão do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte. [1959]. In: LOBO, Maria da Silveira Lobo; SEGRE, Roberto. (Org.) *Atas do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte (1959: Brasília, DF, São Paulo, SP e Rio de Janeiro, RJ)*. Cidade nova: síntese das artes. Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2009.

PEREIRA, Miguel Alves. *Arquitetura, texto e contexto: o discurso de Oscar Niemeyer*. Brasília: Ed. UnB, 1997.

PERETTI, Marianne. *Depoimento oral*. Concedido a Elizabeth Ervatti Rocha de Lima em 3 de abril de 2013, em Olinda, PE. Não publicado.

PROCESSO nº. 0672-T-62: tombamento da Catedral Metropolitana de Brasília. Arquivo da Superintendência do Iphan no Distrito Federal.

PROCESSO nº. 1550-T-07: Conjunto Arquitetônico de Oscar Niemeyer em Brasília. Arquivo do IPHAN.

REIDY, Affonso Eduardo. Inquérito nacional de arquitetura. Texto publicado no *Jornal do Brasil* em 25 de fevereiro, 4,11, 18 e 25 de março de 1961. In: XAVIER, Alberto (Org.). *Arquitetura moderna brasileira: depoimentos de uma geração*. São Paulo: Abea/Fva/Pini, 1987.

ROSA, Rafael Brener. *Arquitetura, a síntese das artes: um olhar sobre os pontos de contato entre arte e arquitetura na modernidade brasileira*. 2005. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em

Arquitetura, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.

ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. Brasília, 1959: a cidade em obras e o Congresso Internacional Extraordinário dos Críticos de Arte. In: SEGRE, Roberto; AZEVEDO, Marlice; COSTA, Renato Gama-Rosa; ANDRADE, Inês El-Jaick (Org.). *Arquitetura+arte+cidade: um debate internacional*. 8º Docomomo-Brasil. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2010. p.164-179.

SÁ, Marcos Moraes de. *Ornamento e Modernismo: a construção de imagens na arquitetura*. Rio de Janeiro, Rocco, 2005.

SANTOS, Cecília Rodrigues dos. *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo: Tessela/Projeto Editora, 1987.

SCHAPIRO, Meyer. Pronunciamento durante a quinta sessão do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte. [1959] In: LOBO, Maria da Silveira Lobo; SEGRE, Roberto. (Org.) *Atas do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte (1959: Brasília, DF, São Paulo, SP e Rio de Janeiro, RJ)*. Cidade nova: síntese das artes. Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2009.

SEGRE, Roberto; KÓS, José; BARKI, José. *O edifício do Ministério da Educação e Saúde (1936-1945): museu “vivo” da arte moderna brasileira*. 2006. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.069/376>. Acesso em: 12 abr. 2013.

SEGRE, Roberto; AZEVEDO, Marlice; COSTA, Renato Gama-Rosa; ANDRADE, Inês El-Jaick (Org.). *Arquitetura+arte+cidade: um*

debate internacional. 8º Docomomo-Brasil. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2010.

SCOTTÁ, Luciane. *Arquitetura religiosa de Oscar Niemeyer em Brasília*. 2010. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2010.

SILVA, Elcio Gomes da. *Os palácios originais de Brasília*. 2012. Tese (Doutorado) – Universidade de Brasília, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2012.

STANGOS, Nikos. *Conceitos de arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

TIRAPELI, Percival. *Arte sacra colonial: barroco memória viva*. São Paulo: Ed. Unesp, 2005.

TOWER, Tim. Difundir El Mensaje. Entrevista com Richard Pare feita por Tim Tower. In: TURNER. *Construir la Revolución: arte e arquitectura en Rusia 1915-1935*. Barcelona: Obra Social Fundación “la Caixa”, 2011.

ULLMANN, H. F. *Ars sacra: el arte y la arquitectura cristianos de Occidente desde sus incios hasta la actualidad*. Barcelona: Tandem Verlag GmbH, 2010.

WAGNER, Richard. *A obra de arte do futuro*. Lisboa: Antígona, 2003.

WATERS, Elizabeth; HARRIS, Annie. *Pintura: um guia para jovens artistas*. São Paulo: Moderna, 1997.

WISNIK, Guilherme. *Lucio Costa*. Espaços da arte brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ZHIVSKULPTARJ, Maria. La síntesis de arte y arquitetura em la vanguardia rusa. El Testimonio de la colección Costakis. In: TURNER. *Construir la Revolución. Arte e arquitetura em Rusia 1915-1935*. Barcelona: Obra Social Fundación “la Caixa”, 2011.

ANEXO

PERETTI, Marianne. *Depoimento oral*. Concedido a Elizabeth Ervatti Rocha de Lima em 3 de abril de 2013, em Olinda, PE. Não publicado.

ERVATTI: Senhora Marianne Peretti, a senhora poderia inicialmente falar um pouco da senhora, seu nome completo, sua data e local de nascimento e falar um pouco também da sua formação acadêmica e profissional?

PERETTI: Mas é um verdadeiro desnude, não é, essa entrevista! Não sei, vou ver o que eu posso dizer. A gente não pode dizer tudo, não é? Aliás, tudo não é tão importante, é interessante até certo ponto, mas eu acho mais o que a pessoa fez que é interessante, não é? O que elas conseguem fazer com os dados de partida, certo? Aí, eu sempre trabalhei bastante e, aliás, eu acho que não deveria ter trabalhado tanto, porque com essa idade avançada que eu tenho de oitenta e cinco anos eu estou pagando, eu poderia estar melhor, eu acho. Mas me parece que eu forcei a barra e então eu pago o preço. É isso. Eu estou fazendo o que sempre gostei na vida. Eu acho que as pessoas devem fazer sempre o que elas gostam. Não se deve forçar uma barra. Uma profissão que não corresponda ao profundo desejo, não é? Seria uma tremenda besteira também, eu acho, não é? Já me lembrei de um homem que me disse em uma viagem de trem. Ele me disse que tinha

cinquenta anos e estava trabalhando, que toda vida tinha trabalhado em umas coisas que não gostava. Eu fiquei tão chocada, não é? Porque uma pessoa que tem cinquenta anos e diga isso. Eu acho isso tão triste. Acho que cada um deve ficar no seu trabalho escolhido, quando pode.

ERVATTI: A senhora teve influência de algum artista que admirava?

PERETTI: Sim, vários artistas que eu admiro. Matisse por exemplo, não é? E muita gente, mas depois você tem que, digamos, você tem que pensar no seu, na sua esfera e não pensar mais nos outros. Você deve adquirir da sua maneira o seu caminho, e fazer as suas coisas.

ERVATTI: Como que a senhora travou conhecimento com o arquiteto Oscar Niemeyer?

PERETTI: Eu fui visitá-lo porque o avião que eu deveria pegar teve algum problema. Então, tive de atrasar minha viagem do Rio. Eu chegava de Paris. Eu queria voltar para Recife. Eu morava aqui. Então, eu pensei, eu vou conhecer o Oscar Niemeyer. Eu tinha assistido a uma entrevista na televisão em Paris. Eu tinha pedido o endereço dele, não me lembro a quem em Paris. Eu fui bater lá na porta e me receberam.

ERVATTI: A senhora o conheceu e começou a falar sobre o seu trabalho?

PERETTI: Não. Eu disse que havia assistido a uma entrevista dele na televisão e que gostaria de muito de fazer algo, mesmo que pequeno, em uma obra dele. Aí, ele disse que precisava ver algum trabalho meu. Eu falei que morava em Recife. Então ele disse que trouxesse fotografias. Aí, eu passei alguns meses sem poder ir ao Rio. Um dia eu cheguei lá com umas fotografias. Ele deve ter gostado, pois, ele disse que tinha alguma coisa para eu fazer. Aí, ele me deu de fato um trabalho grande no Palácio do Jaburu. O Palácio do vice-presidente. A residência do vice-presidente da República. Era um elemento de oito metros.

ERVATTI: Um painel de vidro?

PERETTI: Um painel. Você conhece o painel?

ERVATTI: Sim. Eu conheço.

PERETTI: Você já visitou lá?

ERVATTI: O Palácio do Jaburu eu ainda não visitei. Eu visitei o Palácio da Alvorada. Mas eu conheço por foto.

PERETTI: Na Alvorada eu não tenho nenhum trabalho. Porque foi feito antes que eu conhecesse o Oscar. Eu não sei o que tem lá no Alvorada. Os arcos são do Oscar, que faz parte da arquitetura, não é? Agora coisas que decoram o interior, eu não sei. Eu nunca entrei lá.

ERVATTI: Tem um painel do Athos. Dentro do Palácio tem um painel todo dourado. Na frente tem uma escultura do Alfredo Ceschiatti que são as *Iaras*. E tem a Capela. O restante foram basicamente obras inseridas ao longo do tempo para poder compor com o Palácio da Alvorada, por exemplo, quadros, esculturas, etc. Mas, obras artísticas integradas à arquitetura, foram basicamente aquelas.

PERETTI: Certo.

ERVATTI: Agora vou passar para a próxima pergunta.

ERVATTI: Como que a senhora tomou conhecimento sobre Brasília?

PERETTI: Eu conheci Brasília porque eu tinha uns amigos que moravam lá. Ele era jornalista. Então eu conheci Brasília antes de 64. Bem no início. Um dia, então, esses amigos que me convidaram para visitar a cidade disseram assim: “aqui vai ter a Catedral”. Era um buraco enorme. Por que tem 60 metros de diâmetro. Então devia ser um espaço muito grande. E disseram que ali seria a Catedral.

ERVATTI: Já havia alguma indicação de obras artísticas, artistas que já haviam sido convocados naquela época?

PERETTI: Não. Não se conhecia nada. Não conhecia Athos Bulcão, não conhecia Ceschiatti. Ele ficou muito meu amigo depois. Eu não os conhecia. Ali, depois, eu vi aquela reportagem sobre o Oscar, seus trabalhos. Eu poderia fazer. Já estava trabalhando bastante aqui. Eu poderia fazer algum trabalho com ele.

ERVATTI: A senhora desenvolveu muitos trabalhos integrados à arquitetura de Oscar Niemeyer. A senhora poderia falar um pouco a respeito desse assunto?

PERETTI: Foi muito bom, porque evidentemente é uma pessoa de um nível altíssimo. É muito mais fácil trabalhar com, eu achei muito mais

fácil trabalhar com ele do que com gente que seja, digamos, menos dotado. Porque ele deixava absoluta liberdade. Isso era muito bom. Muitas vezes uma pessoa de menor qualidade, digamos, ela faz umas restrições ao trabalho. Elas pedem umas coisas, insistem e tudo. Você já fica um pouco restrita. Ele adorava os trabalhos. Ele acha diferente. Livre.

ERVATTI: Ele reconhecia o talento e queria aquele tipo de trabalho dentro da arquitetura dele?

PERETTI: É.

ERVATTI: Como surgiu o pedido para o vitral da Catedral de Brasília?

PERETTI: Ele me dizia sempre, porque eu comecei pelo trabalho do Jaburu, depois eu fiz na Câmara dos deputados que tinha uma parede que ele queria tirar porque diminuía a sala, cortava a sala. Ele queria alguma coisa lá, tinha de ser uma coisa transparente. Então, eu fiz isso e ele ficou muito contente porque deu visibilidade para os dois lados. Era uma coisa dinâmica com um desenho, com uma forma, e então ele gostou muito disso. Então, logo eu fiquei fazendo outras coisas.

ERVATTI: Como era realizada a integração da arte com a arquitetura? A senhora fazia o seu projeto e apresentava para ele? Ele indicava o local?

PERETTI: Ele me chamava e dizia assim: “eu preciso de uma coisa de tantos metros de altura” que entraria em um lugar específico. As mínimas coisas e pronto.

ERVATTI: Com relação à simbologia e as tonalidades presente no vitral da Catedral, a senhora poderia falar um pouco a respeito?

PERETTI: É uma Catedral moderna. Tinha que ser especial. Feita pelo Oscar, então, era diferente de tudo que a gente tem no mundo. Porque é uma visão diferente. Eu entrava na Catedral para fazer uma aproximação antes de começar os desenhos. Eu ia lá, atravessava a Catedral para me ambientar. Eu escolhi as cores porque eu tinha feito o ... quando o Oscar falou de fazer o vitral da catedral anos antes. Cada vez ele dizia: “essa Catedral precisa de vitrais”. Eu dizia assim: “eu, 30 metros de altura. Não precisa. Precisa limpar esses vidros e vão aparecer as nuvens, tão bonitas em Brasília que muda o tempo todo, e fica suficiente”. Ali, um dia, ele me disse assim, depois do Panteão: “agora você vai fazer os vitrais da Catedral”. Aí pronto, tinha

que fazer. Chegava à hora que tinha de fazer. Não tinha como escapar. Aí pronto, começou. Foi uma aventura ruim. Eu peguei uma escoliose que tenho até hoje. Foi um trabalho terrível porque eu fiz tudo à mão, desenhando no chão dezesseis desenhos de trinta metros de altura. É muita coisa. Aí eu fiquei em um estado de cansaço enorme que eu levei muito tempo para me recuperar. Um ano e uma escoliose.

ERVATTI: Houve algum pedido especial feito pelo arquiteto Oscar Niemeyer com relação ao papel da arte no espaço arquitetônico?

PERETTI: Nenhuma. Eu comecei pela porta de entrada à esquerda. Dali, ele veio ver os dois primeiros vitrais e ele olhou e disse assim: “muito bem, continua”. E nunca mais veio. Somente no fim ele retornou para ver.

ERVATTI: Para executar os vitrais a senhora teve ajudante?

PERETTI: Lógico que eu tinha. Eram três pessoas que colavam o papel. Porque trinta metros de papel é uma coisa que não existe. Então, tinha de fazer o desenho. Tinha um ou dois que reproduzia a malha, eu não me lembro. Porque cada vitral era inserido na parte da malha. Essa malha tem 1,40 de altura, são hexágonos. Esses hexágonos tem mais ou menos 75 na metade, 75 mais 75. É mais ou menos isso 1,40.

Deve ser 70 e 70. Daí eles colavam os papéis preparavam o desenho e faziam o desenho. Tinha de ser igual ao milímetro. Graças a Deus nunca houve nada. Eu desenhava, fazia os meus desenhos e a pessoas que executavam os vitrais, uma empresa lá Rio Grande do Sul, o senhor Zanon. Ele copiava o meu desenho. Não podia ter um milímetro de diferença e nunca deu problema. Ele sempre reproduzia muito bem a malha. Eu nem sei como foi. Foi um milagre. Não é? É porque é muito difícil.

ERVATTI: A senhora teve dificuldades com o material de trabalho na época em que foram executados os vitrais?

PERETTI: Não. Eu tive dificuldade para encontrar alguém que faria, porque naquela época a importação era proibida, então a gente não podia dizer assim eu vou ao consulado da Alemanha, ao consulado da Itália, estava tudo cortado, tinha de fazer com o que a gente tinha aqui no Brasil. E no Brasil não existia a execução de vidros para vitrais. Era quase inexistente. Então, foi muito difícil. Finalmente, por indicação do bispo, encontrei, lá no Rio Grande do Sul, um senhor que fabricava uns vidros para vitrais. Ele desenhava também às vezes. Era isso que havia de mais avançado aqui naquela época. Então, eu o chamei. Ele veio à Brasília e encontrou com o bispo um grupo de

gente que se reunia às terças-feiras ou quartas-feiras, eu não me lembro. Discutia-se sobre o vitral. Como é que iria executar e, aí, nós chamamos o senhor Zanon. Esse senhor Zanon executou os primeiros vitrais. Ele não tinha a técnica desejada. São vitrais difíceis. Primeiro, é uma Catedral redonda. Então, é muito mais difícil, porque era continuamente iluminada. Você pega uma catedral normal, retangular, ela tem um momento de sombra e um momento de calor. Mas lá, é o dia todo. Então, era bem mais difícil. Os vidros, justamente, tinham de ser especiais. O calor incide sempre. Aí, então, foi uma coisa maravilhosa, porque enfim a gente solucionou o problema. Mas, também, foi um negócio terrível, porque pouco a pouco, eles começaram a quebrar. Eles quebravam e milagrosamente ninguém recebeu nenhum pedacinho de vidro do vitral. Você imagina trinta metros de altura. Podia cair encima de alguém, no rosto de alguém, na cabeça, não sei e dá um problema terrível. Mas nunca aconteceu. Os pedaços caíam, mas não caíam encima das pessoas. Aí, então, teve esse segundo problema depois, mas que já não era mais um problema porque a coisa tinha evoluído e quase vinte anos depois se passaram. Foi a reforma que eles fizeram agora. Os vidros são especiais que foram feitos na Alemanha. São protegidos um pouco do calor. Eles misturam alguma coisa para compor o vidro e eles repelem 40%. Eles dizem mais, mas eu não acredito. Eles dizem que repele 60 % do calor.

Eu não tive tempo ainda de ficar lá, de ir lá e ficar na Catedral para ver se realmente repele o calor.

ERVATTI: A senhora poderia falar um pouco do trabalho desenvolvido em Brasília?

PERETTI: Naturalmente que eu não vou fazer para a Catedral o que eu faria para um outro lugar. Eu vejo o espírito do lugar. Primeiro você tem que pensar no lugar, depois as medidas que são extremamente importantes, porque você não vai fazer para um lugar de 3 metros quadrados a mesma coisa que você faria para um espaço de 20 metros quadrados. Não é? Lógico que você tem uma aproximação diferente. Mas você tem que pensar primeiramente o espírito do lugar. Para que você está trabalhando. Você domina, não é?

ERVATTI: Bom, agora, se a senhor quiser registrar mais alguma coisa que não foi perguntada, que a senhor tenha vontade de falar...

PERETTI: Não.

ERVATTI: Dona Marianne, então, eu queria agradecer muito, foi muito importante o seu depoimento. Ficarei feliz em recebê-la em Brasília na defesa da minha dissertação.