



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE**

**UMA LEITURA DO COMPLEXO ARQUITETÔNICO
DA PROCURADORIA GERAL DA REPÚBLICA: REDESCOBRINDO
O BARROCO AO OLHAR UMA OBRA DE OSCAR NIEMEYER**

Tsuruko Uchigasaki

**Orientadora: Prof^a Dr^a Elisa de Souza Martinez
Área de Concentração: Arte Contemporânea
Linha de Pesquisa: Teoria e História da Arte**

Dissertação apresentada ao Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em Arte.

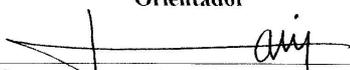
Brasília
2006

**DISSERTAÇÃO E PRODUÇÃO IMAGÉTICA DE MESTRADO EM ARTE
APRESENTADA AOS PROFESSORES:**



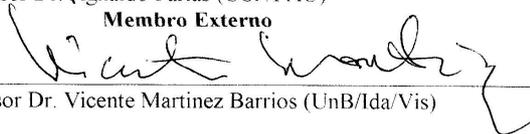
Professora Dra. Elisa de Souza Martinez (UnB/VIS)

Orientador



Professor Dr. Agnaldo Farias (USP/FAU)

Membro Externo



Professor Dr. Vicente Martinez Barrios (UnB/Ida/Vis)

Membro Interno

Professora Dra. Maria Eurydice de Barros Ribeiro (UnB/Ida./IH/HIS)

Suplente

Vista e permitida a impressão
Brasília, segunda-feira 11 de dezembro 2006.

Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes /
UnB.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, quero agradecer pela inestimável colaboração à Prof^ª. Elisa de Souza Martinez minha orientadora, pela sensibilidade nos diálogos e pelas instigações durante o mestrado. Ao Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília pela concessão da bolsa da CAPES que permitiu, neste último ano, dedicação exclusiva a este trabalho. À Prof^ª. Maria Eurydice Ribeiro e ao Prof. Vicente Martinez pelas críticas positivas no exame de Qualificação. Ao Prof. Agnaldo Farias pelas críticas a este trabalho. Ao Prof. Mário Bonomo pelas leituras do barroco e pelo auxílio no esboço deste projeto. À Prof^ª. Suzete Venturelli, pelos incentivos. Ao Prof. Gê Orthoff pela leitura da poética de Bachelard. À Prof^ª. Grace de Freitas pela sua posição frente à história da arte tanto dos clássicos, quanto dos modernos. À Prof^ª. Tereza Negrão pela paixão por Brasília. Aos amigos David Pennington e Armando Bulcão pelas inúmeras contribuições. Por fim, à Prof^ª. Lourdes Teodoro pelas sementes de otimismo.

Dedico ao Lacê e à Júlia Yoko
a realização deste trabalho

ÍNDICE

RESUMO.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÍNDICE DE FIGURAS.....	v
IMAGEM.....	ix
INTRODUÇÃO.....	1
O objeto.....	1
O barroco.....	3
Metodologia.....	8
O percurso.....	9
CAPÍTULO I: DESCRIÇÃO:.....	11
1.1. Localização e função.....	11
1.2. Arquitetura.....	13
1.3. Destinação dos prédios.....	14
1.4. Características técnicas da arquitetura.....	18
1.5. Uma leitura do desenho Implantação.....	20
1.6. Fachadas.....	21
1.7. Descrição do Exterior.....	23
1.7.1. Passagem.....	23
1.7.2. Panorama.....	24
1.8. Descrição do Interior.....	27
1.8.1. Térreo.....	27
1.8.2. Interior dos blocos A e B.....	30
1.8.3. As estruturas de ligação dos blocos A e B.....	35
1.8.4. Blocos C e D.....	37
1.8.5. Bloco E.....	38
1.8.6. Bloco F.....	39
1.9. Entradas e Saídas.....	40
1.10. Descrição dos tipos de percurso.....	40
1.11. O uso da ordem alfabética, o nome-função e a organização de edifícios.....	40
1.12. Descrição dos subconjuntos: formação e disposição.....	41
CAPÍTULO 2: CONTEXTO.....	43
2.1. A paisagem na arquitetura e urbanismo de Brasília.....	43
2.2. Elementos característicos da obra de Oscar Niemeyer.....	44
2.2.1. As fachadas curvas.....	45
2.2.2. Memorial dos Povos Indígenas.....	46
2.2.3. Congresso Nacional.....	48
2.2.4. Catedral de Brasília.....	49
2.2.4.1. O interior.....	50
2.2.4.2. O exterior.....	53
2.2.4.3. A Catedral e o Complexo PGR.....	54
2.3. O traçado urbano de Brasília.....	57
2.4. Le Corbusier.....	60

CAPÍTULO 3:ANÁLISE.....	63
3.1. Superfície.....	65
3.1.1. O vidro.....	65
3.1.2. As imagens da paisagem.....	66
3.1.3. A qualidade reflexiva do vidro.....	67
3.1.4. Os volumes reflexivos.....	68
3.1.4.1. Côncavo e convexo.....	70
3.1.4.2. Céu e terra.....	71
3.2. A unidade da composição.....	73
3.3. As unidades.....	77
3.3.1. A fachada E/A/C.....	77
3.3.2. O edifício suspenso.....	78
3.3.3. Passarelas - Religações.....	79
3.3.4. F - Guardiã.....	79
3.3.5. E - Espiral.....	81
CONSIDERAÇÕES FINAIS:.....	84
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	93

RESUMO

A dissertação apresenta uma leitura do Complexo da Procuradoria-Geral da República uma obra arquitetônica de autoria de Oscar Niemeyer situada em Brasília. Procura compreender como a obra significa e o que significa por meio de uma abordagem teórico-metodológica da Semiótica Discursiva. O processo de significação demanda uma interação entre sujeito e objeto, questiona o olhar defrontado à obra. A análise parte da descrição da iconografia relativa à obra e explora os efeitos que esta produz no espectador. Foram encontradas no Complexo PGR marcas do fazer arquitetônico de Oscar Niemeyer interrelacionadas a outras de suas obras e ao sistema urbano de Brasília. Identificaram-se influências de Le Corbusier e Lúcio Costa. Nesta leitura, percebe-se que o espaço arquitetônico é marcado por jogos simbólicos que manipulam desde imagens contemporâneas a outras recorrentes à história da arte à arquitetura. Esse processo ao longo de um contínuo espaço-temporal, é a essência da teoria de Wölfflin e está correlacionada à estrutura da Semiótica Plástica, explica o sincretismo clássico/barroco visto no Complexo PGR.

Palavras-chaves: Oscar Niemeyer – arquitetura modernista – processo de significação – semiótica do espaço – olhar barroco.

ABSTRACT

The dissertation presents a reading of the Procuradoria Geral da República's Complex, an architectural work authored by Oscar Niemeyer situated in Brasília. It aims to understand how the work signifies and what it signifies by means of a theoretic-methodological approach of Discursive Semiotics. The process of signification demands an interaction between subject and object, questions the gaze in front of the work. The analyses comes from the description of the iconography related to the work and explores the effects the work produces in the viewer. Were found in the PGR Complex marks of Oscar Niemeyer's architectural making interrelated to other of his works and to Brasília's urban system. Were identified influences from Le Corbusier and Lúcio Costa. In this reading it is perceived that the architectural space is marked by symbolical plays that manipulate from contemporaneous images to other that are recurrent from architecture to art history. This process and this situation along a space-temporal continuum, is the essence of Wölfflin's theory and is related to the structure of Plastic Semiotics, explains the syncretism classic/baroque seen in the PGR Complex.

Key-words: Oscar Niemeyer – arquitetura modernista – processo de significação – semiótica do espaço – olhar barroco.

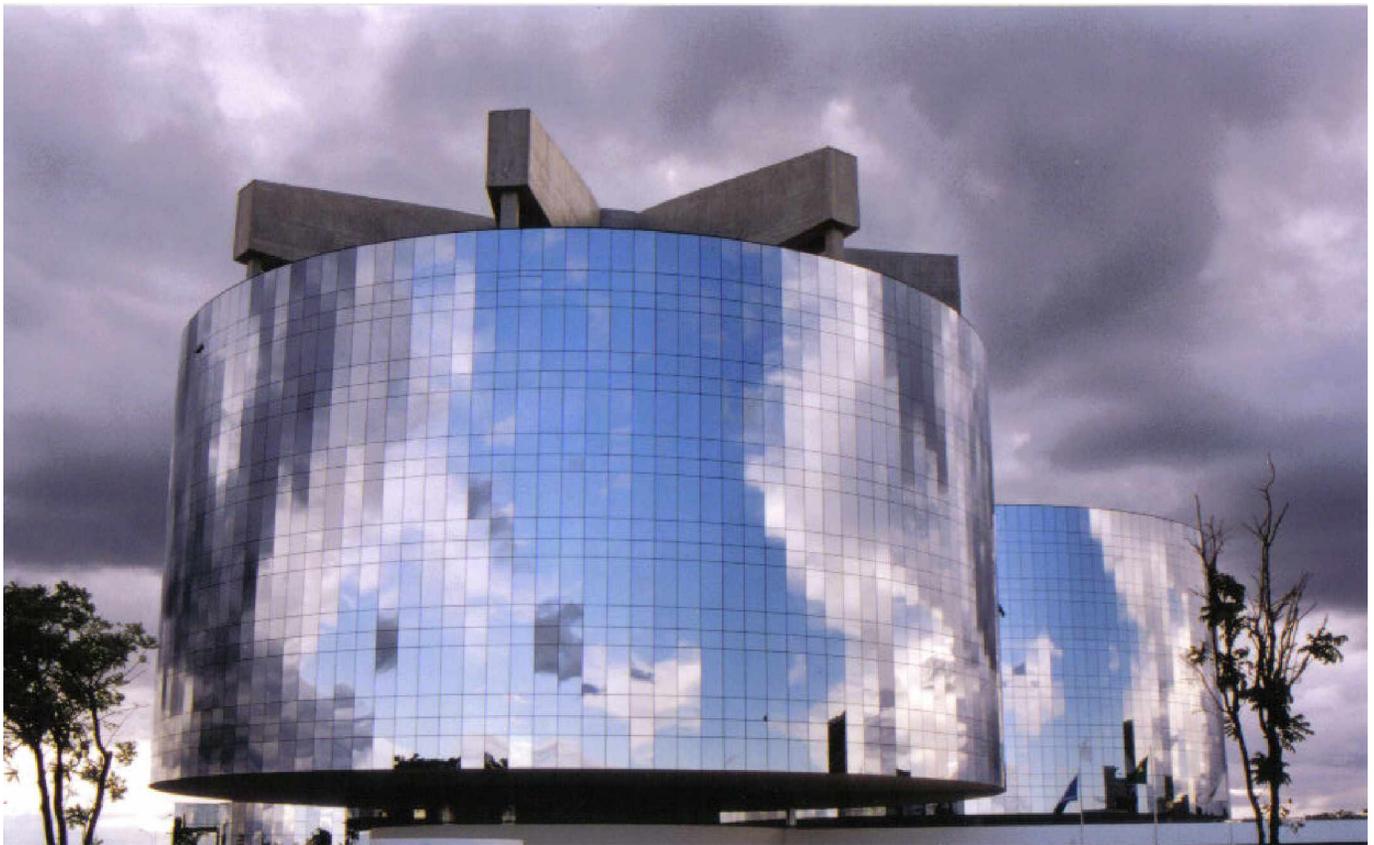
ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1.	Imagem de satélite do Complexo PGR. Vista à 3.608 m Fonte: Google Earth.	11
Figura 2.	Mapa Parcial de Brasília Mostrando a Localização do Complexo PGR. Fonte: TeleLista 2004.	12
Figura 3.	Vista Parcial do Complexo PGR, mostrando em primeiro plano parte do bloco C e o bloco D em segundo plano os blocos A e B. Foto: Tsuruko.	13
Figura 4.	Planta do Corte dos blocos A e B. Fonte: Ana Elisa Niemeyer.	14
Figura 5.	Planta da Fachada e Corte dos blocos C e D. Fonte: Ana Elisa Niemeyer.	14
Figura 6.	Planta do Corte e da Fachada do bloco E. Fonte: Ana Elisa Niemeyer.	15
Figura 7.	Planta do Corte e da Fachada do bloco F. Fonte: Ana Elisa Niemeyer.	15
Figura 8.	Passarelas de ligação entre os blocos A e B. Vista entre os blocos A e E tendo ao fundo o bloco B. Foto: Tsuruko.	16
Figura 9.	Passarela de ligação entre os blocos A e B. Vista do bloco B tendo ao fundo o térreo do bloco A. Foto: Tsuruko.	16
Figura 10.	Passarela de ligação entre bloco A e os blocos C e D. Vista da passarela de ligação entre os blocos A e B. Foto: Tsuruko.	17
Figura 11.	Guarita Principal do Complexo PGR, tendo ao fundo o bloco A e nas laterais o bloco E à esquerda e parte do bloco D à direita. Vista da Via S2. Foto: Tsuruko.	17
Figura 12.	Planta do Complexo PGR. Fonte: Serviço de Engenharia da PGR.	18
Figura 13.	Vista Parcial do Complexo PGR, mostrando em primeiro plano o bloco A e à esquerda parte do bloco E. Vista da Via S2 ao amanhecer. Foto: Lacê.	19
Figura 14.	Desenho Implantação. Fonte: Oscar Niemeyer <i>Minha Arquitetura 1937-2004</i> p. 268. Rio de Janeiro. Editora Revan. 2004.	20
Figura 15.	Diagrama mostrando interação entre as formas e alguns jogos compositivos percebidos do Complexo PGR.	20
Figura 16.	Placa com a inscrição “PROCURADORIA GERAL DA REPÚBLICA” Vista da Av. das Nações ao entardecer. Foto: Tsuruko.	22
Figura 17.	Placa com a inscrição “PROCURADORIA GERAL DA REPÚBLICA” Vista da Via S2. Foto: Tsuruko.	22
Figura 18.	Vista parcial do Complexo PGR visto à distância a partir da Via das Nações. Foto: Tsuruko.	23

Figura 19.	Vista parcial do Complexo PGR vista próxima a partir da Via das Nações ao amanhecer. Foto: Lacê.	23
Figura 20 a.	Vista Parcial do Complexo PGR a partir do percurso pela Via das Nações. Mostrando parte do bloco A. Foto: Tsuruko.	24
Figura 20 b.	Vista Parcial do Complexo PGR a partir do percurso pela Via das Nações. Mostrando parte dos blocos A, E e B. Foto: Tsuruko.	24
Figura 20 c.	Vista Parcial do Complexo PGR a partir do percurso pela Via das Nações. Mostrando parte do bloco A e B. Foto: Tsuruko.	24
Figura 20 d.	Vista Parcial do Complexo PGR a partir do percurso pela Via das Nações. Mostrando parte dos blocos B e F. Foto: Tsuruko.	24
Figura 21.	Parte do Complexo PGR visto a partir da rampa de acesso à garagem externa. Foto: Tsuruko.	24
Figura 22 a.	Parte da seqüência de um entardecer visto a partir da garagem externa do Complexo PGR. Foto: Tsuruko.	25
Figura 22 b.	Parte da seqüência de um entardecer visto a partir da garagem externa do Complexo PGR. Foto: Tsuruko.	25
Figura 22 c.	Parte da seqüência de um entardecer visto a partir da garagem externa do Complexo PGR. Foto: Tsuruko.	25
Figura 22 d.	Parte da seqüência de um entardecer visto a partir da garagem externa do Complexo PGR. Foto: Tsuruko.	25
Figura 23 a.	Vista Parcial do Complexo PGR em dia de forte nebulosidade, mostrando ao primeiro plano o bloco B. Foto Tsuruko	25
Figura 23 b.	Vista Parcial do Complexo PGR ao pôr do sol, a partir da garagem externa. Foto Tsuruko.	25
Figura 23 c.	Vista Parcial do Complexo PGR ao amanhecer a partir da confluência das Vias S2 e das Nações, mostrando ao primeiro plano o bloco A. Foto Tsuruko.	25
Figura 24 a.	Representação da impressão de movimento causada pelo conjunto dos blocos A e B. Desenho: Tsuruko.	26
Figura 24 b.	Vista Parcial do Complexo PGR a partir da garagem externa mostrando a estrutura de ligação entre os Blocos B e A, à esquerda parte do bloco D. Foto: Tsuruko.	26
Figura 25.	Representação do Complexo PGR mostrando uma visão panorâmica dos seis blocos. Desenho: Tsuruko.	27
Figura 26.	Vista Parcial do Complexo PGR mostrando em primeiro plano o gramado que recobre a garagem subterrânea cravejado por respiradouros. Foto: Tsuruko.	28
Figura 27.	Vista Parcial do Complexo PGR observado do terreno situado do outro lado da Via S2. Foto: Tsuruko.	28
Figura 28.	Plataforma de ligação entre o terceiro andar dos blocos A e B do Complexo PGR. Foto: Tsuruko.	29

Figura 29.	Garagem externa do Complexo PGR a partir dos <i>pilotis</i> do bloco B. Foto: Tsuruko	29
Figura 30.	Via das Nações vista a partir do vão do mezanino do bloco A; Foto: Tsuruko.	30
Figura 31.	Planta Baixa do bloco B mostrando o 4º e o 5º pavimento. Fonte: Ana Elisa Niemeyer.	30
Figura 32.	Corredor circular entre as salas externas e o vão interno do bloco A do Complexo PGR, visto do 1º andar. Foto: Tsuruko.	31
Figura 33 a.	Vão entre o cilindro interno e o cilindro externo dos blocos A e B, visto do corredor de ligação entre eles. Foto: Tsuruko.	32
Figura 33 b.	Vão entre o cilindro interno e o cilindro externo dos blocos A e B, visto do mezanino do bloco B. Foto: Tsuruko.	32
Figura 34 a.	Jogo de imagens entre os espelhos existentes na cobertura do Bloco A e as imagens do céu. Foto: Tsuruko.	33
Figura 34 b.	Jogo de espelhos visto a partir do corredor de ligação entre o cilindro interno e o externo do bloco A mostrando reflexos do gramado. Foto: Tsuruko.	33
Figura 35 a.	Imagem criada entre a plataforma de ligação do terceiro andar dos blocos A e B e o corredor existente entre os cilindros interno e externo de cada bloco. Foto: Tsuruko.	34
Figura 35 b.	Imagem criada entre o espelhos da cobertura visto do corredor que liga os dois cilindros do bloco. Foto: Tsuruko.	34
Figura 36 a.	Detalhe externo das plataformas de ligação existentes entre o 3º andar e a cobertura dos blocos A e B. Foto: Tsuruko.	35
Figura 36 b.	Detalhe interno da plataforma de ligação entre o bloco A e B vista a partir da cobertura do bloco A. Foto: Tsuruko.	35
Figura 37.	Refração da luz por sobre o gramado, à esquerda parte do bloco B, à direita o bloco d e ao fundo a garagem externa, vista da plataforma de ligação entre a cobertura dos blocos A e B. Foto: Tsuruko.	36
Figura 38.	Reflexo da paisagem sobre a superfície reflexiva do bloco B, visto a partir da plataforma de ligação entre a cobertura do bloco A e B. Foto: Tsuruko.	36
Figura 39.	Blocos C e D vistos a partir de um dos vértices do terreno que abriga o Complexo PGR ao fundo os blocos A e B e à direita o bloco F. Foto: Tsuruko.	37
Figura 40.	Bloco E visto a partir da plataforma de ligação que liga o 3º andar dos blocos A e B.	38
Figura 41.	Parte do bloco E visto a partir da Via das Nações. Foto: Tsuruko.	38
Figura 42 a.	Bloco F visto a partir da área externa próximo à Via das Nações, mostrando o aramado. Foto: Tsuruko.	39
Figura 42 b.	Bloco F visto de frente a partir da ligação com a Via das Nações. Foto: Tsuruko.	39

Figura 43.	Convexidade na concavidade da Bacia e digrama do relevo do DF no centro da Bacia. Fonte: Cláudio Queiroz.	43
Figura 44.	“Igrejinha” N. S ^a de Fátima (1958). Fonte: Josep Maria Botey.	45
Figura 45 a.	Supremo Tribunal Federal (1958-1960). Fonte: Josep Maria Botey.	46
Figura 45 b.	Capela e vista parcial do Palácio da Alvorada (1957). Fonte: Josep Maria Botey.	46
Figura 46 a.	Vista da entrada do Memorial dos Povos Indígenas. Foto: Tsuruko.	47
Figura 46 b.	Vista da área central do Memorial dos Povos Indígenas. Foto: Tsuruko.	47
Figura 46 c.	Vista da cobertura em concha aberta do Memorial dos Povos Indígenas. Foto: Tsuruko.	47
Figura 46 d.	Detalhe da cobertura em concha aberta do Memorial dos Povos Indígenas. Foto: Tsuruko.	47
Figura 46 e.	Vista da lateral do Memorial dos Povos Indígenas. Foto: Tsuruko.	47
Figura 47.	Vista do Congresso Nacional a partir da Esplanada dos Ministérios. Foto: Tsuruko.	48
Figura 48 a.	Entrada que leva ao Batistério da Catedral de Brasília, cuja cúpula é vista parcialmente à esquerda. Foto: Tsuruko.	49
Figura 48 b.	Detalhe da espiral em que consiste a entrada ao Batistério da Catedral de Brasília. Foto: Tsuruko.	49
Figura 49.	Corredor de entrada para a Catedral de Brasília. Foto: Tsuruko.	49
Figura 50.	Detalhe da abóbada translúcida da Catedral de Brasília. Foto: Tsuruko.	50
Figura 51.	Antevisão do interior da Catedral de Brasília, a partir do fim do corredor da entrada principal. Foto: Tsuruko.	51
Figura 52 a.	Exterior de uma oca indígena. Fonte: http://www.mma.gov.br	52
Figura 52 b.	Índigena visto do interior escuro de uma oca. Fonte: http://www.mma.gov.br	52
Figura 52 c.	Cabana e caverna. Fonte: Matheus Gorowitz.	53
Figura 53.	Transfiguração da cúpula. Desenho: Tsuruko.	53
Figura 54.	Inversão figura fundo. Foto Tsuruko.	54
Figura 55.	A analogia anatômica. Fonte: Matheus Gorowitz.	59
Figura 56.	Ville Radieuse. Fonte: Kenneth Frampton.	61
Figura 57.	Curva de Dürer. Fonte: Lygia Eluf.	81
Figura 58a.	Síntese visual. Desenho: Tsuruko.	86
Figura 58b.	Imagem da obra. Desenho: Tsuruko.	87



“Composição, luz e cor já não se encontram apenas a serviço da forma,
mas possuem vida própria.”

Heinrich Wölfflin
Conceitos Fundamentais de História da Arte 1989 p. 16

INTRODUÇÃO

O objeto

A Procuradoria-Geral da República (Complexo PGR) é uma obra arquitetônica de autoria de Oscar Niemeyer que foi inaugurada em Brasília no ano de 2002 e projetada em 1996. No imaginário popular a arquitetura da capital, tanto no traçado urbanístico quanto nos principais palácios, é entendida como arte moderna de raiz clássica onde predomina a hierarquia das linhas retas. Esta simplificada rotulação dificulta um olhar atento à complexidade da obra de Oscar Niemeyer que tem sido considerado por especialistas de muitas maneiras que se pode reduzir em: clássica e barroca, clássica com raiz neoclássica ou barroco e antibarroco.

Edson Mahfuz¹ faz um levantamento de projetos desenvolvidos ao longo de vários anos e uma análise detalhada do Memorial da América Latina. Chega a definir aspectos gerais da obra e do estilo que, segundo ele, usa quase sempre o mesmo repertório de formas sem significado *a priori* que passam a fazer sentido no corpo de composições ditadas por adaptações, transformações e inversões. Considera serem usadas estratégias e instrumentos de Le Corbusier e, ainda, que:

“Niemeyer é um arquiteto “clássico”, pois trabalha dentro de um sistema. A exemplo dos arquitetos da Renascença, ele emprega um número finito de estratégias compositivas e elementos de composição – componentes de um repertório desenvolvido lenta e seguramente – para todos os problemas para os quais lhe é pedida uma solução arquitetônica(...). A arquitetura de Niemeyer é também poética, pois transcende os aspectos puramente programático e técnicos de cada problema, partindo aberta e claramente em busca da beleza arquitetônica.”

Mahfuz lembra que perseguir o belo e o poético são fundamentos da arquitetura. Mas os conceitos mudam e as mesmas formas podem ser consideradas de maneira diferente dependendo apenas do receptor. Ressalta, também, que há na obra de Niemeyer um aspecto erótico resultado da soma de sensualidade com um ir além das fronteiras do decoro. Isto configura que em vez de seguir a tríade de Vitruvius (firmeza, utilidade, beleza) ele segue a de Alberti (firmeza, comodidade, volúpia).

¹ Mahfuz, Edson *O Clássico, O Poético e o Erótico e outros ensaios* Porto Alegre. Editora Ritter dos Reis. 2001. p. 121-137.

Décio Pignatari² ao analisar os projetos dos Palácios da Alvorada, do Planalto e do Supremo Tribunal Federal lhes dá como núcleo de origem a obra de Le Corbusier e a de Mies van der Rohe. Mas reconhece o surgimento de uma variante no padrão das colunas que chama de dialeto barroco.

Que, assim, explica:

“A solução dialetal é também dialética, na oposição reta/curva, e tenta fazer confluir num mesmo sintagma dois sintagmas contrastantes: o do barroco e o do funcionalismo estrito. Dois remas conflitantes: o barroco e o antibarroco. O paradigma *colunata* é simbólico e culturalista (neobarroco remetendo ao nosso barroco colonial).”

Na leitura da Catedral de Brasília, reconhece ousadia e pesquisa histórica.

Chegando a dizer:

“Um ícone conduz a outros ícones. Pode se chegar até ao adorno sem adorno. Oscar Niemeyer poderá vir a ser considerado, um dia, precursor da chamada “arquitetura simbólica” ...

Ferreira Gullar³ destaca termos um olhar barroco oriundo de nossas origens e dos recortes das nossas paisagens. Isto influenciou a arquitetura de Oscar Niemeyer onde as linhas curvas exercem papel preponderante.

Na arquitetura do Complexo PGR parece haver a unidade dos contrários: clássico e barroco. Coexistem na obra retas e curvas, planos e volumes, cheios e vazios, opacidade e transparência, real e ilusório. Estes pares se completam em sua própria tensão, no sentido de anular valores hierarquizados.

De certo modo esta idéia é semelhante a de Cristina Freire⁴:

“Os monumentos públicos propiciam uma teatralização social de valores, uma que, consagram as imagens da memória coletiva para além da temporalidade da vida cotidiana.”

² Pignatari, Décio *Semiótica da Arte e da Arquitetura* São Paulo. Editora Cultrix. 1981. p. 120-1.

³ Gullar, Ferreira *in Olhar* Adauto Novaes (org.) São Paulo. Companhia das Letras. 1988. p. 223.

⁴ Freire, Cristina *Além dos Mapas: Os Monumentos no Imaginário Urbano Contemporâneo* São Paulo. Annablume. 1997. p.96.

O barroco

O conceito de barroco imbrica-se ao conceito de arte e ao de olhar contemporâneo, que se entrelaça com o conceito de história, ligado à história da visualidade tanto da humanidade quanto e, principalmente, à história da visualidade do indivíduo. Para Ferreira Gullar⁵ o barroco está ligado ao conceito de olhar, de um olhar histórico, o olhar que não é metafórico, perceptivo sob o fundo da história cultural. É essencialmente um instrumento de descoberta e transformação da realidade. Aproxima-se do modo de ver do artista e da teoria da visualidade ligada à fenomenologia. Em suas palavras:

“eu apreendo o mundo por este ou aquele sentido, mas os sentidos se integram numa totalidade, são meios diversos de que o corpo humano dispõe para apreender a diversidade do real (...). Como apreensão eles vêm por canais diferentes, mas eles se somam e se fundem na simbólica geral do corpo conforme a expressão de Merleau-Ponty.”

É por meio do olhar que a arte se comunica com outros sujeitos. Talvez seja a causa de tantos pintores dizerem que as coisas os contemplam. Tal dualidade é comentada por Michel Ribon⁶:

“(...) ele vive na fascinação, suas ações mais particulares – os gestos, os traçados de que só ele é capaz e serão revelação para os outros, porque, eles não têm as mesmas falhas – parecem emanar das próprias coisas. Entre ele e o visível os papéis inevitavelmente invertem-se.”

O olhar é sugerido na teoria de Heinrich Wölfflin sob o nome de *temperamento*, um componente do estilo, onde a contextualização do espaço e tempo é encarnada na visão do artista. Isto é ressaltado, ainda, na leitura do filósofo francês Merleau-Ponty que mostra uma teoria enquanto relato do objeto de estudo: o eu-sujeito. Tzvetan Todorov⁷ completa a idéia:

“Pode-se descobrir os outros em si mesmo e perceber que não se é uma substância homogênea, e radicalmente diferente de tudo o que não é si mesmo; eu é um outro. Mas cada um dos outros é um eu também, sujeito como eu.”

⁵ Gullar, Ferreira *in Olhar* Adauto Novaes (org.) São Paulo. Companhia das Letras. 1988. p. 217-24.

⁶ Ribon, Michel *A Arte e a Natureza* São Paulo. Papirus. 1991. p. 182.

⁷ Todorov, Tzvetan *A Conquista da América* São Paulo. Martins Fontes. 1983. p. 3.

O conceito de barroco, tal como hoje aceitamos e entendemos, é de circulação relativamente recente na história das artes. Foi a partir de Heinrich Wölfflin, com o livro *Renascença e Barroco*, datado de 1888, que a palavra adquiriu status crítico-estético lembra o historiador Affonso Ávila⁸.

Wölfflin descreve as características da arquitetura romana dos séculos XVI e XVII e deduz do movimento de dissolução da Arte Renascentista, o Barroco, seu contraponto. Ele percebe que o barroco nasce da condição de se sobrepor ao já existente é uma leitura das qualidades dos elementos clássicos num determinado contexto.

Algumas de suas constatações⁹:

“Toda inovação é um sintoma do emergente estilo Barroco”

“(…) chega-se por fim a admirar na Antiguidade apenas o grandioso, o aspecto colossal de seus empreendimentos, e não mais a beleza da forma em si mesmo.”

“Aumenta cada vez mais a convicção de que era possível competir com os antigos.”

O barroco colocado lado a lado com o clássico, duas referências e dois pontos culminantes, formam uma dialética que basta em si mesma, juntos formam o desenvolvimento dos estilos, sobre os quais trata o livro *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. O assunto é assim apresentado logo de início¹⁰:

“O presente estudo ocupa-se da discussão das formas universais de representação.

Seu objetivo não é analisar a beleza da obra de um Leonardo ou de um Dürer, e sim o elemento através do qual esta beleza ganhou forma.(…) o tipo de percepção que serve de base às artes plásticas no decorrer dos séculos.”

A análise das obras históricas se transforma em teoria e desenvolvimento da visualidade. Deste modo, o clássico e barroco são estilos históricos e conceituais no interior da evolução das artes. Na construção de sua obra Wölfflin toma como ponto de partida, sua própria época, o século XIX e busca as origens dos movimentos vigentes como o impressionismo, pela comparação do ciclo clássico/barroco que se repete no movimento de dissolução do Neoclássico. Pictórico é o movimento vigente.

⁸ Ávila, Affonso *Iniciação ao Barroco Mineiro* São Paulo. Nobel. 1984. p. 3.

⁹ Wölfflin, Heinrich *Renascença e Barroco: Estudo sobre a Essência do estilo barroco e a sua origem na Itália* São Paulo. Editora Perspectiva. 1989. p. 28 e 36.

¹⁰ Wölfflin, Heinrich *Conceitos Fundamentais da História da Arte* São Paulo. Martins Fontes. 1989. p. 14.

Assim, percebe-se que pictórico é conceito chave – um elemento dinâmico na contrapartida do linear clássico. O eixo central da teoria de Wölfflin é representado por meio de cinco pares de conceitos que são usados como base de comparação em busca de determinar a localização de uma obra ao longo de contínuos mútuos e complementares. Esta chave representa a evolução entre cinco pares de conceitos: do linear ao pictórico, do plano a profundidade, da forma fechada a forma aberta, da pluralidade a unidade e da clareza a obscuridade.

O próprio autor explica estas formas de representação¹¹:

“Elas podem ser tratadas como formas de representação ou como formas de visão de mundo: nestas formas a natureza é vista, e nestas formas a arte manifesta seus conteúdos. Mas é arriscado falar apenas de “estados de visão” que condicionam a concepção artística: toda a concepção artística é, por sua própria natureza, organizada de acordo com certas noções de gosto.”

Estas são categorias visuais, elementos mínimos de leitura ou recepção da linguagem visual que levam ao significado.

São categorias gerais e ao mesmo tempo particulares da linguagem espaço-visual, ou seja, formam um plano básico do sistema visual. Abarcam tanto a sintaxe quanto a forma (gramática) visual, neste sentido são instrumentos de análise. Abrangem os dois modos de ver, o clássico: a visão de mundo do ser, do tátil, das coisas em si e o barroco: é o parecer, do visual, da relação entre as coisas que formam o ambiente.

A interpretação de Jean-Marie Floch¹² corrobora a oposição clássico e barroco que é entendida como interdefinição e pode ser vista pela semiótica como duas linguagens plásticas:

“Muito mais, a oposição entre estas visões deve ser interpretada como uma espantosa inversão dos princípios que regem seus planos respectivos. Expliquemos. O clássico organiza as qualidades sensíveis de seu espaço isolando as formas e circunscrevendo um certo número de figuras; ele busca o limite preciso, o limite claro, a cesura – o que quer dizer que ele ama as negações da continuidade. O barroco procura, ao contrário, a ligação, o encadeamento, o entrelaçamento e tudo o

¹¹ Wölfflin, Heinrich *Conceitos Fundamentais da História da Arte* São Paulo. Martins Fontes. 1989. p. 17.

¹² Floch, Jean-Marie *De uma crítica ideológica da arte a uma mitologia da criação científica: Immerdorf 1973-1988 in Semiótica Plástica* Ana Cláudia Oliveira (org.) São Paulo. Hacker Editores. 2004. p. 260.

que pode assegurar uma passagem entre as diferentes formas, aprecia as negações a descontinuidade. Eis então em que clássico e barroco se opõem quanto as suas formas sensíveis.”

Um segundo conceito do barroco vem de Giulio Carlo Argan¹³, o afeto é um elemento de concepção na arte do século XVII, com a finalidade de persuadir, imprimindo o modo de ver:

“... reproduzindo no receptor a condição do artista, agora o receptor é de fato um outro, e o artista já não se esforça em ver ou sentir, mas apenas em fazer ver e sentir por meio de uma técnica que, na condição de artista, lhe é própria.”

Para Argan a arte barroca é método que substitui ao sistema. Ao contrário do Renascimento que subordina a prática aos tratados, do geral ao particular, o barroco se desenvolve na relação da teoria e da prática, o barroco não só é conceito como teorização de uma prática na prática:

“... de modo semelhante à dialética, ela não tem objeto próprio, aplicando-se a todos os objetos e tendo, portanto, uma variedade infinita de espécies. Não indaga a natureza nem se propõe a acrescentar a série de conceitos; mas questiona, e com frieza quase científica, a alma humana e elabora todos os meios que possam servir para despertar suas reações.”

Argan observa que o barroco é gerado por crises e que tem como figura principal Michelangelo. Considera, também, Tasso (como o protótipo do poeta barroco) que ao buscar aproximar-se das teorias filosóficas vigentes de uma maneira sincrética estabelece a aproximação entre poesia e pintura. Todas as manifestações barrocas giram em torno de idéias, imagens e palavras de modo a ser persuasivo e parecer ser verossímil, segundo o modelo de Aristóteles.

A origem das técnicas de persuasão vem da pintura e do desenho, das relações entre estas duas linguagens. A arquitetura é o principal suporte de persuasão feita na dimensão “natural” junto à urbanização, que é pensada, determinada pela nova função política do Estado, no século XVII. Argan¹⁴, na condição de ex-prefeito de Roma, diz “o elemento simbólico mais importante da cidade barroca é a via” e cita Lewis Mumford:

¹³ Argan, Giulio Carlo *Imagem e Persuasão: Ensaios sobre o Barroco* São Paulo. Companhia das Letras. 2004. p. 35.

¹⁴ Argan, Giulio Carlo *Imagem e Persuasão: Ensaios sobre o Barroco* São Paulo. Companhia das Letras. 2004. p. 74.

“... o novo plano se distinguia dos antigos bairros pelo emprego de linhas reta, a regularidade dos blocos, as dimensões tanto quanto possível uniformes.” e conclui “A capital como forma urbana tipicamente barroca, é a representação monumental daquilo que Mumford chama de “ideologia do poder” e têm origem em modelos romanos.”.

Para Argan a arquitetura barroca é feita para os olhos e seus elementos “simulam”, “aludem”, “evocam” uma espacialidade imaginária. Segue um levantamento geral do que ele considera com características importantes do barroco:

“cada elemento arquitetônico tem um significado alegórico e um significado espacial” “a arquitetura construída busca adequar-se à arquitetura pintada: de fato sua estrutura não é a de um espaço tectônico, mas a de um espaço puramente visual.” “impõe a visão a monumentalidade do edifício, manifestar-lhe o significado ideológico, o conteúdo alegórico.” “as colunas e as pilastras, são a imagem de estabilidade, de firmeza pela razão estática”. A parede é pensada plasticamente e modulada com a luz: “o grande vão da igreja é, em última análise, uma alegoria da natureza nas formas civis da arquitetura.” (p.108) “... todo o processo de invenção arquitetônica se transforma em um autêntico processo de alegorização: cada obra se torna não uma ilusão, mas uma alegoria do espaço.”(p.43) “ a concepção do espaço não é mais a natureza, mas o ambiente”(p.43) A fachada da arquitetura barroca em si mesmo é uma síntese do espaço interior ou a sentir-se partícipe do ambiente sagrado, “entra-se na igreja simplesmente passando diante dela”(...)“O desejo de manifestar a autoridade divina e soberana, assim com a potencia política do Estado e a prosperidade das classes dirigentes”(...)“o que se quer persuadir é o que não se pode demonstrar senão pela arquitetura, “o espaço se fenomeniza pelas formas”, (p.124) “multiplica-se os planos modula-se com o ritmo livre a relação entre cheios e vazios, joga-se com as incidências luminosas e com os diversos efeitos visuais nas várias horas do dia, articula-se livremente, o edifício põe-se abertamente diante da natureza, e a natureza ora é paisagem, ora é jardim, ou seja, um conjunto de figuras concretas(...)”(p.123) “conjunto animado de águas, árvores e céu – se torna um componente urbanístico essencial.”(p.124)

Metodologia

Diante de tantas evidências do barroco na obra de Oscar Niemeyer. Este trabalho se propõe a fazer uma leitura descritiva do Complexo PGR. Cotejando esta descrição a alguns princípios da semiótica como instrumento de análise.

“O conceito central que erige o projeto semiótico é {o estabelecimento [a produção e/ou o reconhecimento] das relações ou das redes relacionais}”

Esta é a síntese da semiótica greimasiana dada por José Luiz Fiorin¹⁵. Sua pedra fundamental se encontra no estatuto do texto, segundo Ana Claudia de Oliveira¹⁶:

“Esboçada em sincronismo com a antropologia estrutural de Claude Lévi-Strauss, a fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty, e a semiologia de Roland Barthes, a semiótica tem como sua unidade fundadora o conceito de texto, em quaisquer de suas manifestações. Uma proposição para qualquer linguagem, e não somente para a linguagem verbal, a semiótica é uma disciplina do texto ou do discurso, concebido como um todo de sentido e tratado justamente pela sua construção, ou seja, pela descrição e análise de como a significação é estruturalmente gerada.”

A análise se dá entre os componentes estruturais do plano da expressão e do plano do conteúdo que estão em relação recíproca com a sintaxe e a semântica.

A análise dos objetos plásticos tem a principal finalidade imediata de “procurar compreender como ele significa e o que significa” e para uma semiótica semi-simbólica, é necessário uma “certa” atitude do pesquisador diante do objeto, como ensina Greimas¹⁷:

“O *parti pris* bastante prudente do semioticista constitui em confessar, logo de início, sua ignorância no que concerne ao modo de significação desses objetos, reconhecendo quando muito apenas os [efeitos de sentido] que deles se depreendem e que podem ser apreendidos intuitivamente, interpretados e dos quais se pode procurar formular as regularidades. (...) Por outro lado, a interpretação, por intuitiva que seja, consiste não apenas em formular os [efeitos de sentido] em termos de uma metalinguagem particular, mas ao mesmo tempo em compará-los e opô-los uns aos outros, elaborando, em última

¹⁵ Fiorin, José Luiz Semântica estrutural: o discurso fundador in: Oliveira, Ana Claudia de & Landowski, Eric (eds.) *Do inteligível ao sensível: em torno da obra de Algirdas Julien Greimas* São Paulo. EDUC. 1995. p. 29.

¹⁶ Oliveira, Ana Claudia de A Semiótica na gravitação dos sentidos *Nexus* 11(3): 89-1001. 1998.

¹⁷ Greimas, Algirdas Julien Semiótica Figurativa e Semiótica Plástica in *Semiótica Plástica* (org. Oliveira, Ana Claudia de). São Paulo. Hacker Editores. 2004. p.92.

instância, um sistema de significados paralelo e coextensivo ao sistema de símbolos que está tentando descrever.”

O percurso

A construção de sentido da obra foi dividida em três fases entrelaçadas num ir e vir, não numa cadeia linear aberta, mas numa busca que como o próprio termo sentido expressa certo fechamento, que se pode denominar texto. Sendo o princípio do texto, conforme a semiótica ensina, a imanência do objeto, ele é totalidade. Compõe-se de imagens que fazem parte do texto, sendo assim é um texto verbal e visual. A principal finalidade é descrever a obra e, este discurso tem características que passam pelo sentido de tradução entre linguagens, do espaço-visual ao verbal. A obra se constitui e um programa de construção que se refere à engenharia e aos seus artefatos de construção que dialogam com os códigos da linguagem espaço-visual, escultura, pintura, que por sua vez, dialogam com os extra-códigos verbal e numérico.

A primeira fase é a descrição dos elementos que formam a obra, ou seja, separar e organizar as partes que a compõem. A partir de duas referências de base: a leitura da documentação (o projeto) da obra e a leitura ‘corpo-a-corpo’ do exterior e do interior do Complexo PGR. O material fotográfico, já em si, é composto de imagens interpretativas e ao mesmo tempo representativas que delimitam a obra na relação com o sujeito interpretante. O primeiro desejo de se aproximar à obra, parte das evocações que surgiram diante do objeto e serão descritas.

A segunda fase é organizar as evocações descritas, reconhecendo no interior do material (com estatuto de objeto) diferenças e semelhanças, agrupando e classificando-as no confronto com outros textos. Esta etapa é operada com autonomia e distinção do objeto exterior real que foi demarcado pela descrição.

A terceira fase se constitui no nível mais concreto de percepção de sentidos, representa os efeitos de sentido que a obra produz no observador. Os efeitos de sentido são as figuras do parecer, imagens formadas pelo entrecruzamento da obra e do observador que aparecem no contexto.

O método de análise se faz descrevendo as evocações, imagens que para transmitir o sensível, usam a qualidade de figuras já conhecidas, para que se possa mostrar a imagem atual.

Na descrição do Complexo PGR, aparecem inúmeras relações com outras obras do autor e com as características da cidade de Brasília. Encontra-se no contexto reiteração de procedimentos que legitimam a descrição e as figuras encontradas na obra. Jean-Marie Floch¹⁸ esclarece-nos sobre a análise:

“A situação é esta: o material de uma obra não é a obra, assim como a intenção ou o projeto do pintor não garantem a significação do quadro.(...) é preciso admitir que o primeiro contexto de uma figura ou de um motivo é o próprio quadro, que um quadro é uma totalidade sensível e inteligível,(...) se é preciso inscrever o próprio quadro em um contexto, é primeiramente no do conjunto dos outros quadros que constituem a obra do pintor que se deverá inscrevê-lo. O reconhecimento assim feito das figuras recorrentes é legítimo, pois estas terão saído dos próprios quadros, de suas estruturas internas assim como de seu relacionamento entre si.”

Assim, a estrutura de análise formou-se no organizar dos efeitos de sentido dados pelas figuras do parecer. Surgem dois percursos. O primeiro percurso é a busca dos significados que a superfície espelhada sugere. O segundo é a busca da concepção estrutural da obra. O principal é indicado na primeira figura eleita. Trata-se da relação entre a paisagem e a obra.

O percurso dá-se por uma ordem padrão de construção, constituída em três fases decorrentes de desdobramentos e simplificação: descrição, análise e síntese.

¹⁸ Floch, Jean-Marie *De uma crítica ideológica da arte a uma mitologia da criação científica: Immerdorf 1973-1988* in *Semiótica Plástica* Ana Cláudia Oliveira (org.) São Paulo. Hacker Editores. 2004. p. 244-5.

CAPÍTULO 1. DESCRIÇÃO

1.1. Localização e função

O complexo arquitetônico que abriga o edifício-sede da Procuradoria Geral da República (Complexo PGR) está situado em Brasília, DF, no Setor de Administração Federal Sul (SAFS) Quadra 4, Conjunto C. Fica entre a Praça dos Três Poderes e o Setor de Embaixadas Sul, exatamente na confluência da Via S2 Leste e L4 Sul (Via das Nações) (fig. 1 e 2). A localização do Complexo PGR já estava prevista por Lúcio Costa no Plano Diretor da capital em 1960. Somente em 1995 foi projetada a sede definitiva pelo arquiteto Oscar Niemeyer convidado pelo então Procurador-Geral da República, o Dr. Geraldo Brindeiro, foi:

“(...) contratado por notória especialização, nos termos da legislação vigente, em razão do reconhecimento pela Organização das Nações Unidas de sua obra na nova Capital como Patrimônio Cultural da Humanidade, algo inédito em vista dos monumentos modernos.”¹⁹



Fig. 1. Imagem de satélite do Complexo PGR. Vista equivalente a altura de 3.608 m
Fonte: Google Earth

¹⁹ Procuradoria Geral da República *Edição Comemorativa da Inauguração do Edifício-Sede da Procuradoria Geral da República* Brasília, 2002.

1.2. A arquitetura

O Complexo da PGR é um projeto arquitetônico de Oscar Niemeyer com a colaboração de Ana Elisa Niemeyer e Jair Valera. A construção transcorreu de 1996 a 2002, sob a responsabilidade da Construtora Serveng-Civilsan. O projeto estrutural foi elaborado sob a supervisão do engenheiro José Carlos Sussekind.

O total da área construída é de 71.873,73 m² num terreno de 41.431,65 m². A obra é um conjunto de seis blocos interligados com material estrutural em concreto de alta resistência (de até 50 MPa ou 500 kgf/cm²) e acabamento de vidro reflexivo, concreto aparente pintado e pintura branca sobre concreto (fig. 3).



Fig. 3. Vista Parcial do Complexo PGR, mostrando em primeiro plano parte do bloco C e o bloco D em segundo plano os blocos A e B.

Foto: Tsuruko.

1.3. Destinação dos prédios²⁰

²⁰ Procuradoria Geral da República *Edição Comemorativa da Inauguração do Edifício-Sede da Procuradoria Geral da República* Brasília, 2002. p. 35-6.

Bloco A com uma área de 17.809,46 m² é chamado no projeto *Prédio Gabinetes*, tem oito pavimentos (inclusive térreo e mezanino) onde estão distribuídos os gabinetes do Procurador-Geral da República, Vice Procurador-Geral da República, Vice Procurador-Geral Eleitoral, Conselho Superior do Ministério Público Federal e Sub Procuradores-Gerais da República (fig. 4).

Prédio Gabinetes e Funcionários

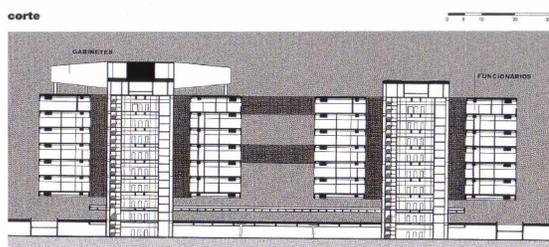


Fig. 4. Planta do Corte dos blocos A e B.
Fonte: Ana Elisa Niemeyer.

Bloco B com uma área de 17.809,46 m² é chamado no projeto *Prédio Funcionários*, tem oito pavimentos (inclusive térreo e mezanino) onde estão localizados os setores administrativos, tais como: as secretarias, as câmaras, as coordenadorias, biblioteca *et cetera* (fig. 4).

Bloco C com uma área de 893,68 m² é chamado no projeto *Auditório*, tem térreo e pavimento superior com *hall* de entrada, *foyer*, sala para autoridades e o próprio auditório (fig. 5).

Auditório e Restaurante

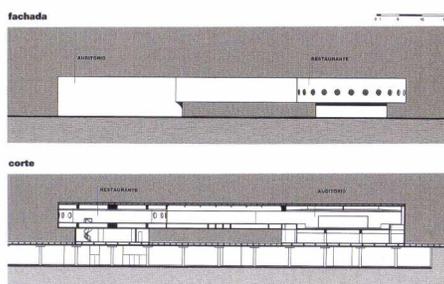


Fig. 5. Planta do Corte dos blocos C e D.
Fonte: Ana Elisa Niemeyer.

Bloco D com uma área de 830,52 m² é chamado no projeto *Restaurante*, tem térreo e pavimento superior reservados a uma cozinha e a um restaurante para o público interno e externo (fig. 5).

Bloco E²¹ com uma área de 1.413,00 m² é chamado no projeto *Centro Médico*, reservado para assistência médica ambulatorial e tratamentos odontológicos do pessoal interno (fig. 6).

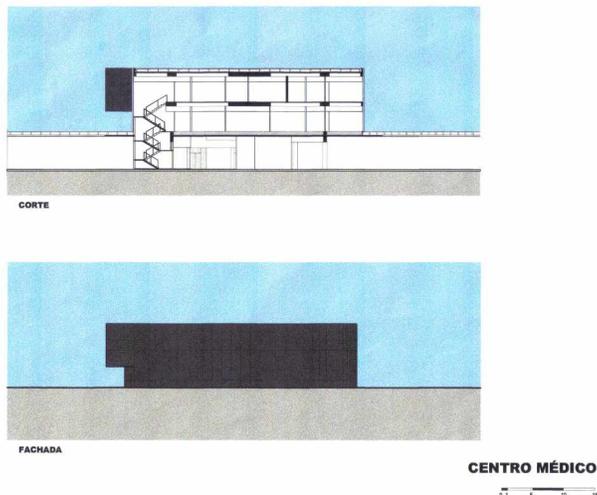


Fig. 6. Planta do Corte e da Fachada do bloco E.
Fonte: Ana Elisa Niemeyer.

Bloco F com uma área de 2.620,86 m² é chamado no projeto *Serviços Gerais/Manutenção* ou *Prédio de Apoio*, tem térreo e pavimento superior onde funcionam um auditório, o almoxarifado, o patrimônio e uma oficina mecânica para a manutenção dos carros oficiais da procuradoria (fig. 7).

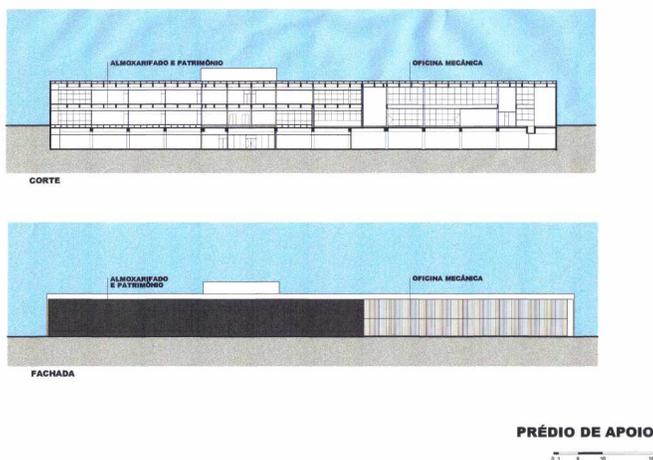


Fig. 7. Planta do Corte e da Fachada do bloco F.
Fonte: Ana Elisa Niemeyer.

²¹ Este bloco mostrou-se necessário em um momento posterior, vindo a tomar o nome "Bloco E" daquele que atualmente é o Bloco F.

Passarelas de ligação A/B (Superiores) com área de 710,00m² (fig. 8).



Fig. 8. Passarelas de ligação entre os blocos A e B.
Vista entre os bloco A e E tendo ao fundo o bloco B.
Foto: Tsuruko.

Passarela de ligação A/B (Mezanino) com área de 355,00 m² (fig. 9).



Fig. 9. Passarela de ligação entre os blocos A e B.
Vista do bloco B tendo ao fundo o térreo do bloco A.
Foto: Tsuruko

Passarela de ligação C/D (Mezanino) com área de 206,00 m² (fig. 10).

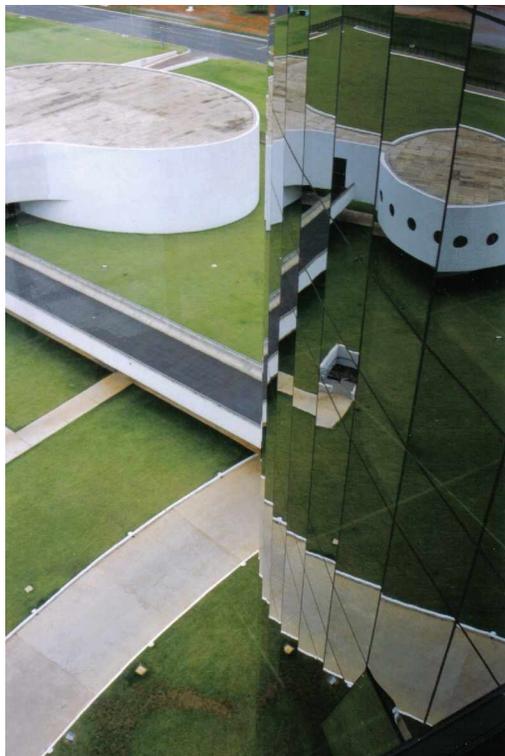


Fig. 10. Passarela de ligação entre bloco A e os blocos C e D.
Vista da passarela de ligação entre os blocos A e B.
Foto: Tsuruko.

Guarita Principal com área de 36,20 m² (fig. 11).

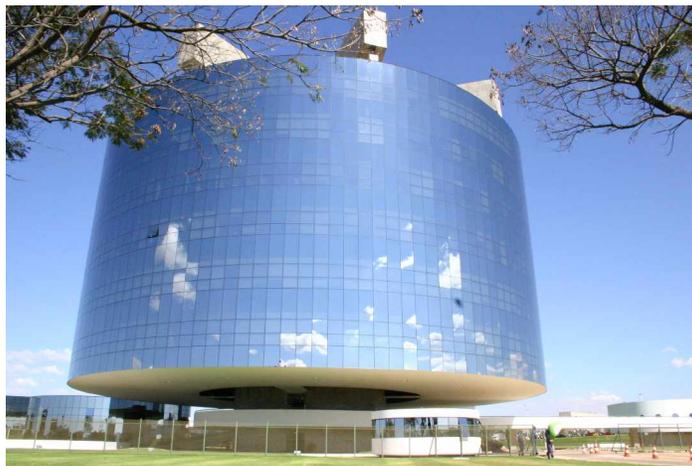


Fig. 11. Guarita Principal do Complexo PGR, tendo ao fundo o bloco A
e nas laterais o bloco E à esquerda e parte do bloco D à direita.
Vista da Via S2.
Foto: Tsuruko.

Subsolo com área de 29.189,55 m² destinada à garagem, centrais de instalações e serviços gerais (fig. 12).

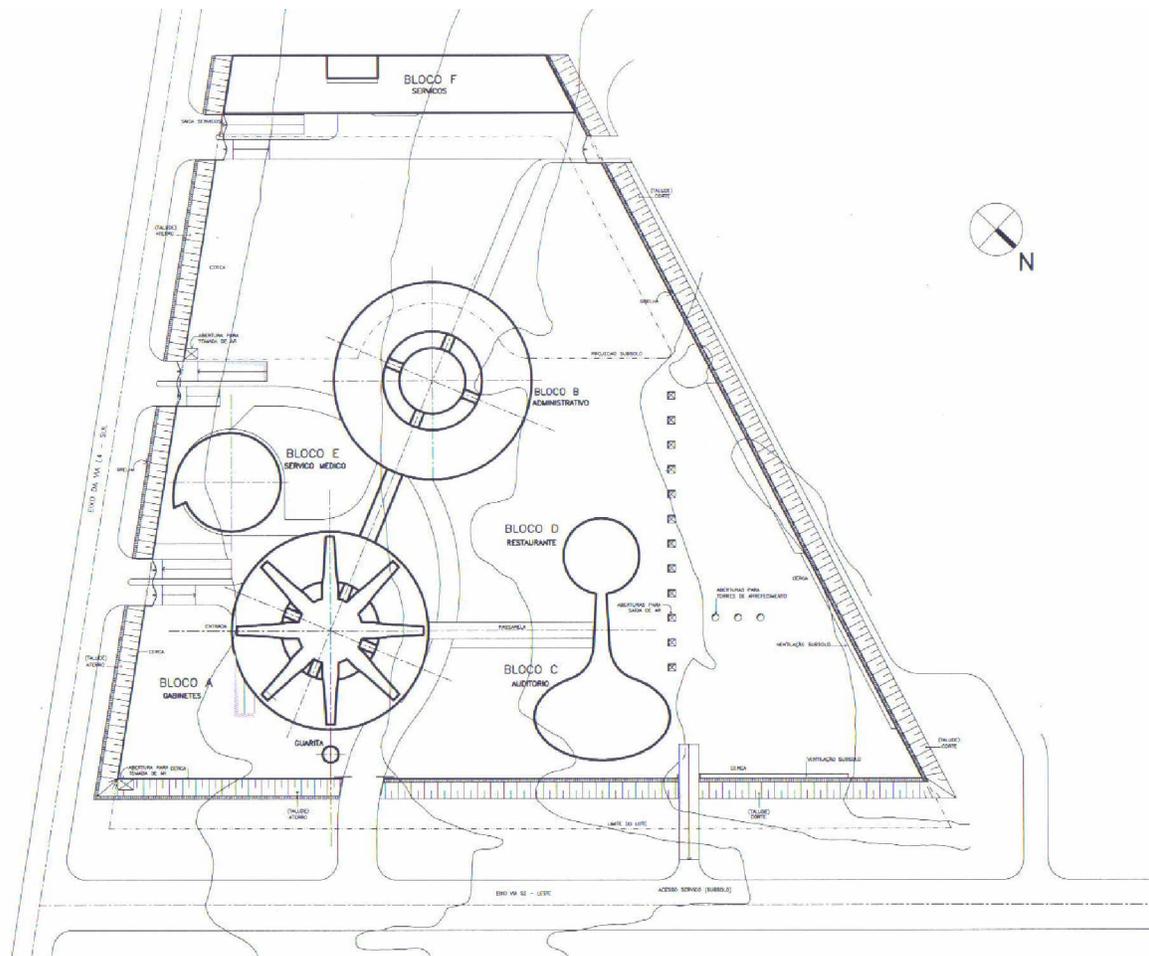


Fig. 12. Planta do Complexo PGR.
Fonte: Coordenadoria de Engenharia e Arquitetura da PGR.

1.4. Características técnicas da arquitetura²²

Os dados a seguir servem como uma primeira leitura e são originários de um livro comemorativo ao ato de inauguração do Complexo PGR. Consta serem de autoria do arquiteto Carlos César Ribeiro que junto com o engenheiro Frederico Scheidt Paulino foram os membros da Divisão de Execução de Obras e Serviços de Engenharia ligada à Secretaria de Administração da PGR que atenderam a grande maior parte das consultas feitas durante este trabalho.

“Os blocos A e B são caracterizadas pela forma cilíndrica das fachadas em vidro laminado, tendo exigido a utilização em larga escala de concreto de alto desempenho e resistência. O Bloco A possui estrutura de concepção singular, formada por um

²² Procuradoria Geral da República *Edição Comemorativa da Inauguração do Edifício-Sede da Procuradoria Geral da República* Brasília, 2002. p. 38.

grande cilindro de concreto, tal como um eixo central atravessando todo o bloco, do chão ao topo, terminando com uma 'estrela de oito pontas', construída com destaque na cobertura do prédio. A estrela é, de fato, um conjunto estrutural com diâmetro de 50m, formado por vigas ("pétalas") de 5m de altura x 3m de largura. Essa estrutura faz a sustentação do edifício, visto que todas as vigas, lajes e pilares abaixo da cobertura são 'suspensos' por cabos de aço atirantados ao eixo cilíndrico central, permitindo eliminar os pilares no pavimento térreo. A impressão é de que o prédio flutua." (fig. 13)

"Os Blocos C e D formando um conjunto com a predominância da estrutura de concreto pintado nas fachadas."

"O Bloco E acompanha a tipologia dos Blocos A e B, com destaque para a forma diferenciada do 1º pavimento."

"O Bloco F possui formas lineares nas fachadas, diferente dos demais, estando integrado ao conjunto pela adoção dos mesmos modelos de fachada dos demais blocos (vidros nas faces principais e estrutura aparente nas laterais)."

"Deve ser destacada, ainda, a complexidade técnica das soluções adotadas, onde, além da concepção estrutural cujos elementos estão inseridos na forma arquitetônica, também estão presentes avançados sistemas de supervisão e controle das redes de instalações e de equipamentos."

"O custo total da obra foi de R\$ 74,9 milhões, em valores correntes, resultando em custo unitário médio de R\$ 1.043,00/m²."

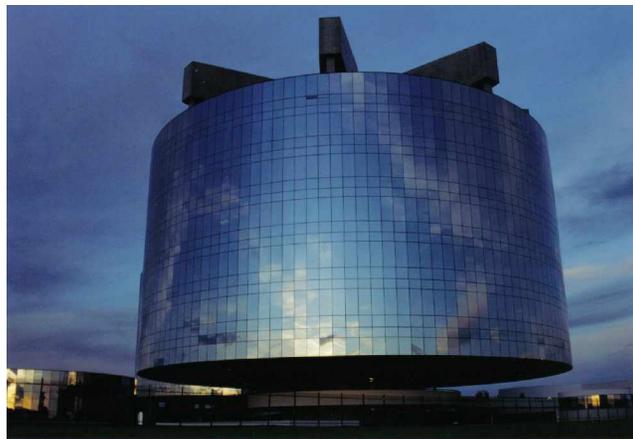


Fig. 13. Vista Parcial do Complexo PGR, mostrando em primeiro plano o bloco A e à esquerda parte do bloco E.

Vista da Via S2 ao amanhecer.

Foto: Lacê.

1.5. Uma leitura do desenho Implantação²³

O desenho chamado *Implantação* (Fig.14) mostra o que parece ser um complexo industrial ou uma miniatura semelhante ao desenho do interior de uma máquina. Diferentes formas e engrenagens sobre uma placa trapezoidal com várias ligações curvas e retas guardam semelhanças ao mecanismo de um relógio. Duas formas circulares estão alinhadas em diagonal, ambas têm aparência de disco sendo que uma se destaca por uma estrela de oito pontas dando-lhe ares de centro gerador de movimento, evocando imagens de circulação e tempo.

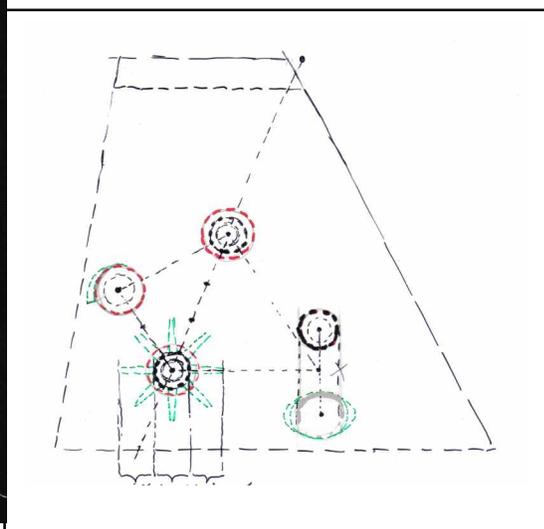
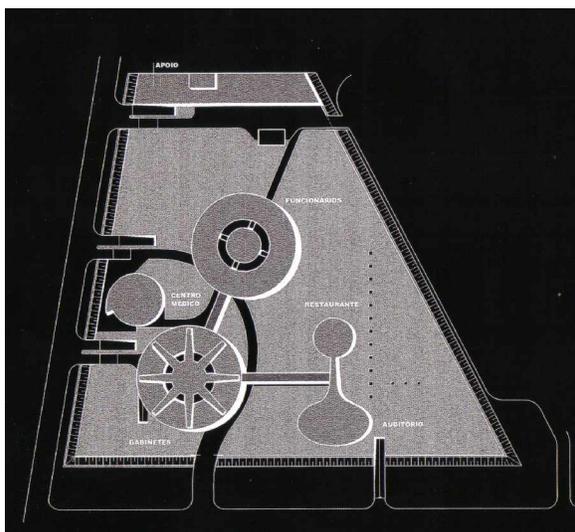


Fig. 14. Desenho Implantação.
Fonte: Oscar Niemeyer *Minha Arquitetura 1937-2004*
p. 268. Rio de Janeiro. Editora Revan. 2004.

Fig. 15. Diagrama mostrando interação entre as formas e alguns jogos compositivos percebidos do Complexo PGR.

Em uma primeira leitura das formas, volumes e ligações temos:

1. A ligação dos eixos dos blocos A, B e E resulta num triângulo que estendido ao centro de ligação entre os blocos C e D transforma-se num trapezóide que é a forma de todo o terreno ocupado pelo complexo arquitetônico (fig. 15).

2. O diâmetro interior do cilindro externo dos blocos A e B corresponde ao diâmetro exterior do bloco E (fig. 15).

3. O diâmetro do cilindro interior dos blocos A e B corresponde ao diâmetro do bloco D (fig. 15).

²³ Oscar Niemeyer *Minha Arquitetura 1937-2004* Rio de Janeiro, ed. Revan, 2004. p. 268.

4. Nota-se formas compostas em disposição simétrica: ao centro o bloco A (círculo e estrela), à esquerda bloco E (círculo em forma de caracol) e à direita bloco C (círculo ovalado) (fig. 15).

5. No Bloco A o diâmetro do cilindro interno é igual ao comprimento do raio da estrela (fig. 15).

6. O bloco F está separado dos outros blocos por uma via onde transitam veículos o que lhe confere um caráter de extensão do conjunto e sua forma modelada ao longo do fundo do terreno lhe dá ainda aspecto de muro (fig. 14).

1.6. Fachadas

O complexo PGR dado seu isolamento, emerge como centro da paisagem.²⁴ Brasília está, como sempre esteve, em obras e estas grandes áreas abertas em torno dos prédios públicos que parecem maiores ainda apesar de serem parte do traçado urbano original e terem a clara intenção de dar-lhes um aspecto monumental enquanto centro governamental e cívico transformando suas obras arquitetônicas em objetos de contemplação posto que são obras arquitetadas com o intuito de torná-la “viva e aprazível, própria ao devaneio e à especulação intelectual, capaz de tornar-se, (...), num foco de cultura dos mais lúcidos e sensíveis do país.”²⁵

Este conjunto tem três lados cercados pela paisagem do Cerrado e o quarto voltado para um estacionamento. Conforme já descrito, está localizado na confluência da Via L4 Sul e da Via S2 Leste. O acesso é predominantemente por veículos e eventualmente por pedestres. Desta forma, a visão dos prédios se dá por estas duas vias e a partir do movimento de um veículo.

O curso no sentido norte/sul ao longo da Via L4 Sul possibilita a observação de todos os edifícios e por meio de uma placa, voltada para leste, que ostenta a inscrição “Procuradoria Geral da República” têm-se a impressão de avistar a fachada principal

²⁴ “Tudo conduz para que Brasília seja uma paisagem de objetos e não de lugares.” Romero, M. A. B. *Arquitetura Bioclimática do Espaço Público* Brasília, Editora UnB, 2001. p. 135.

²⁵ Lucio Costa in Memória Descritiva do Plano Piloto de 10.III.1957 e I Seminário de Estudos dos Problemas Urbanos de Brasília. VIII. 1974. Reproduzidos em L. Fernando Tamanini *Brasília: Memória da Construção* 2ª ed. Brasília. Livraria Suspensa. vol. 2 p. 192 e 258.

dos prédios que se destacam por volumes de forma circular com vidro reflexivo situados rente à via (fig. 16).



Fig. 16. Placa com a inscrição “PROCURADORIA GERAL DA REPÚBLICA”
Vista da Av. das Nações ao entardecer.
Foto: Tsuruko.

Uma segunda placa idêntica a anterior está voltada para o norte, fica em frente à Via S2 e também sugere uma fachada (fig. 17). Assim, vê-se pelo desenho de “implantação” (fig. 14) que a mesma está na confluência das duas vias onde foi situado o bloco principal.

A partir de um estacionamento externo localizado a oeste se avista um panorama do complexo. Este lugar é próprio para a contemplação por estar num plano mais elevado e onde é possível andar e observar o complexo de vários ângulos (fig. 17).



Fig. 17. Placa com a inscrição “PROCURADORIA GERAL DA REPÚBLICA” Vista da Via S2.
Foto: Tsuruko.

1.7. Descrição do exterior

1.7.1. Passagem

À distância, trafegando pela Via L4 Sul no sentido Norte-Sul, impõe-se a paisagem dos grandes horizontes de Brasília onde predominam o céu e o cerrado (fig. 18).



Fig. 18. Vista parcial do Complexo PGR visto à distância a partir da Via das Nações.
Foto: Tsuruko.

No meio desta paisagem, surge a imagem de uma estrutura de concreto que parece uma nova construção. Aos poucos se tornam aparentes as diferenças entre uma superfície reflexiva e o volume do concreto (fig. 19).



Fig. 19. Vista parcial do Complexo PGR vista próxima a partir da Via das Nações ao amanhecer.
Foto: Lacê.

Percebe-se a tensão entre dois elementos: uma superfície quase contínua que reflete as cores do céu e outra descontínua – um volumoso esqueleto de concreto. Na medida da aproximação, esta superfície reflexiva toma a forma de tambor, três cilindros vítreos avançam quase rente à Via das Nações e terminam em um prédio reto que parece não pertencer ao conjunto (fig. 20 a, b, c, d). Cria-se um estranhamento e a curiosidade é despertada no intuito de descobrir do que se trata.



Fig. 20 a. Vista Parcial do Complexo PGR a partir do percurso pela Via das Nações. Mostrando parte do bloco A.
Foto: Tsuruko.



Fig. 20 b. Vista Parcial do Complexo PGR a partir do percurso pela Via das Nações. Mostrando parte dos blocos A, E e B.
Foto: Tsuruko.



Fig. 20 c. Vista Parcial do Complexo PGR a partir do percurso pela Via das Nações. Mostrando parte do bloco A e B.
Foto: Tsuruko.



Fig. 20 d. Vista Parcial do Complexo PGR a partir do percurso pela Via das Nações. Mostrando parte dos blocos B e F.
Foto: Tsuruko.

1.7.2. Panorama

Ao entrar pela Via S2 e subir para o estacionamento externo, predomina uma resplandecência de formas e cores que desfigura completamente o olhar, afetando-o. As imagens refletidas ocupam o centro do olhar. Tudo mais é fundo. Fundo é a construção, se esquece do quê a superfície é feita. Ofuscada, a concretude é engolida pela imponência de imagens em cores impalpáveis (fig. 21). Parece fotografia ampliada, do céu e nuvens, numa tela de computador mostrando os pixels, tem-se a impressão que estas imagens são animadas e movimentam-se em torno do cilindro fazendo com que o observador caminhe a sua volta.



Fig. 21. Parte do Complexo PGR vista a partir da rampa de acesso à garagem externa.
Foto: Tsuruko

No decorrer da observação outras imagens familiares se tornam vivas. Uma tela de vídeo gigantesca passa imagens do seu próprio espaço. Espelho do presente em tempo real como uma superfície de reiteração do olhar em torno à paisagem (fig. 22 a, b, c, d).



Fig. 22 a. Parte da seqüência de um entardecer vista a partir da garagem externa do Complexo PGR.
Foto: Tsuruko



Fig. 22 b. Parte da seqüência de um entardecer vista a partir da garagem externa do Complexo PGR.
Foto: Tsuruko



Fig. 22 c. Parte da seqüência de um entardecer vista a partir da garagem externa do Complexo PGR.
Foto: Tsuruko



Fig. 22 d. Parte da seqüência de um entardecer visto a partir da garagem externa do Complexo PGR.
Foto: Tsuruko

É evocado o avesso do 'panorama'²⁶ que materializa as fantasmagorias do *flâneur* personagem encarnado por Charles Baudelaire e descrito por Walter Benjamin (1989, 33).

Dá-se também, a realização de um fenômeno decorativo que modifica a qualidade dos cilindros e, portanto, transforma a edificação. Parece uma obra mutante no tempo e na luz. Pesada e enegrecida quando se fecham as nuvens, leve e translúcida, como uma casca de ovo, ao entardecer e um espetáculo de fogos quando nasce o Sol. Parece ser escultura do tempo e sua representação espacial (fig. 23 a, b, c).



Fig. 23 a. Vista Parcial do Complexo PGR em dia de forte nebulosidade, mostrando ao primeiro plano o bloco B.
Foto Tsuruko



Fig. 23 b. Vista Parcial do Complexo PGR ao pôr do sol, a partir da garagem externa.
Foto Tsuruko



Fig. 23 c. Vista Parcial do Complexo PGR ao amanhecer a partir da confluência das Vias S2 e das Nações, mostrando ao primeiro plano o bloco A.
Foto Tsuruko

²⁶ Dispositivo precursor do cinema, a representar através de telas pintadas, numa construção redonda, a visão de 360°.

A idéia de movimento é recorrente quando se observa o Complexo PGR. Um exemplo é a tensão que há entre o conjunto A/B, primeiro nas direções: céu/terra (fig. 34 a, b). Quando se foca a atenção no bloco A, um cilindro solto encimado por uma estrela de oito pontas esta passa a ser figurada como uma hélice que dá a nítida impressão de estar puxando o prédio para cima. Verifica-se que o contraponto necessário ao equilíbrio visual é dado por uma passarela branca que se lança do bloco B e ancora o bloco A pela base, detendo-lhe o vôo. Pode-se dizer que, há uma idéia de complementaridade entre: vertical e horizontal, hélice e âncora e procuradores e funcionários (fig. 24 a, b).

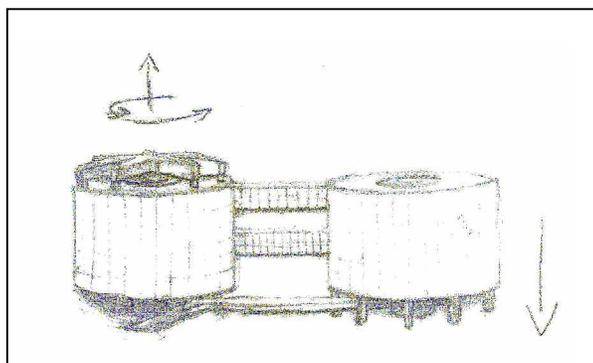


Fig. 24 a. Representação da impressão de movimento causada pelo conjunto dos blocos A e B.
Desenho: Tsuruko.



Fig. 24 b. Vista Parcial do Complexo PGR a partir da garagem externa mostrando a estrutura de ligação entre os Blocos B e A, à esquerda parte do bloco D.
Foto: Tsuruko.

O Complexo PGR na vista rente à Via das Nações volta-se para o oriente. Ao nascer do Sol, a superfície vítrea dos edifícios se torna um suporte a englobar o espaço infinito do céu e do horizonte transformando-os em superfície cilíndrica de dimensão apreensível para o sentido visual. Pela emolduração assemelha-se a uma pintura que dá a sensação de transporte de onde estávamos –sentido imersivo– para o que vemos – sentido panorâmico. O observador experimenta um distanciamento virtual do espaço interno –analogia com o próprio corpo– para o espaço externo.

1.8. Descrição do Interior

1.8.1. Térreo

O complexo PGR é formado por seis prédios interdependentes, ligados por uma caixa subterrânea revestida de concreto que abrange aproximadamente três quartos da área do terreno. A partir do conhecimento desta imensa garagem, a leitura é que os volumes (edifícios) emergem do subsolo. Isto evoca o próprio processo de construção (fig. 25).

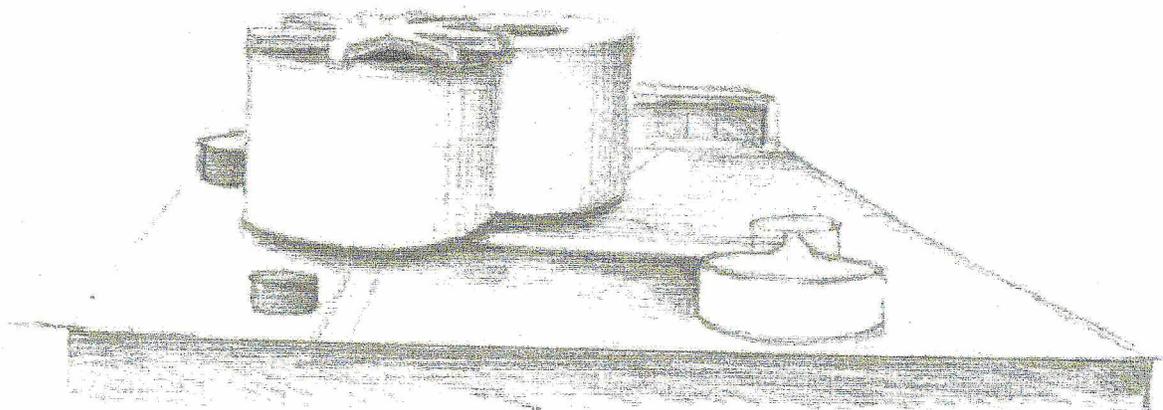


Fig. 25. Representação do Complexo PGR mostrando uma visão panorâmica dos seis blocos.
Desenho: Tsuruko.

Assim o gramado exterior aos edifícios se mostra como interior. Trata-se de um jardim suspenso por sobre uma caixa subterrânea ornado com umas poucas árvores nativas cercadas de um tapete cultivado, onde há uma fileira de respiradouros que servem ao subsolo, recortado em caminhos para pedestres e veículos (fig. 26).



Fig. 26. Vista Parcial do Complexo PGR mostrando em primeiro plano o gramado que recobre a garagem subterrânea cravejado por respiradouros.
Foto: Tsuruko.

Para um observador, as dimensões horizontais são limitadas, porém as sensações visuais são monumentais, à semelhança dos grandes espaços de Brasília (fig. 27).

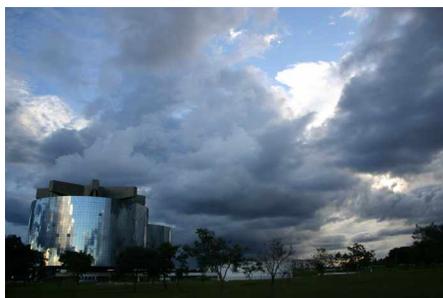


Fig. 27. Vista Parcial do Complexo PGR observado do terreno situado do outro lado da Via S2.
Foto: Tsuruko.

Ocorre uma inversão dimensional de pertencimento: o espaço de Brasília está contido no Complexo PGR. Há somas e jogos entre o branco, as cores do gramado, do céu, das luzes e sombras refletidas no vidro. Formando quadros sobre uma superfície contínua trespassada por linhas verticais, horizontais e curvas dadas pelos contornos dos edifícios, seus pilares e passarelas (fig. 28). Nas composições prevalece o sentido horizontal pela força de diversas passarelas de ligação entre os edifícios. Mas para um espectador próximo as verticais se tornam ainda mais monumentais.

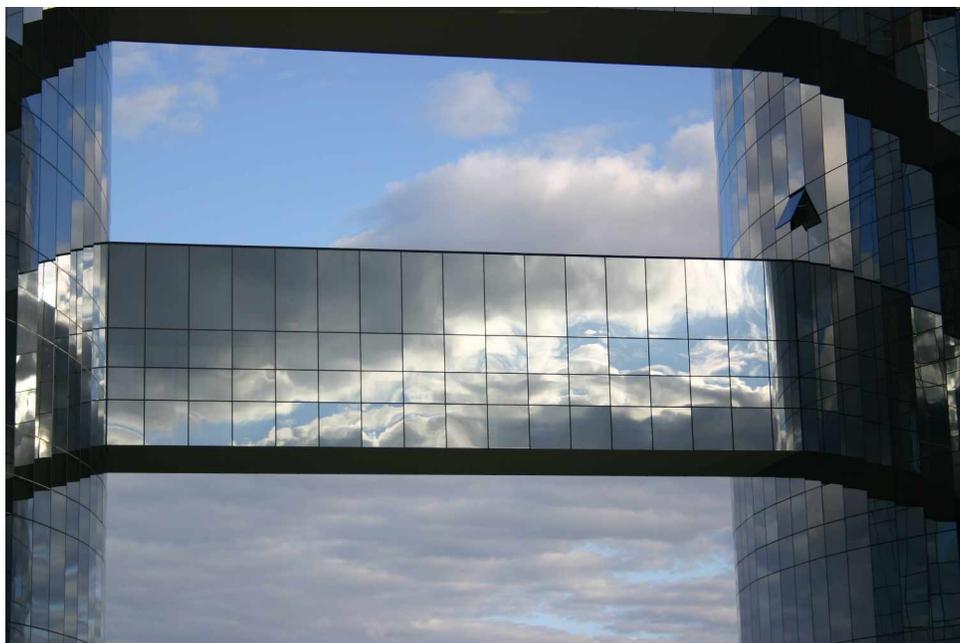


Fig. 28. Plataforma de ligação entre o terceiro andar dos blocos A e B do Complexo PGR.
Foto: Tsuruko.

Na medida da observação, as áreas abertas tendem a se fechar em quadros marcados pelos elementos estruturais da construção que aos poucos se transformam em jogos de figura/fundo, fenômeno visual organizado por movimentos perpendiculares (aos olhos) de aproximação e distanciamento, sugeridos por relações de luz (claro/escuro), cor (quente/frio) e simplicidade da forma²⁷ que relativizam valores quando a figura se torna fundo ou vice-versa (fig. 29). Os monumentos arquitetônicos de Brasília também permitem ao observador uma organização de composição no ato do ver, pois as formas das edificações se relacionam com os vazios em torno. A Catedral de Brasília é um caso.



Fig. 29. Garagem externa do Complexo PGR a partir dos *pilotis* do bloco B.
Foto: Tsuruko

²⁷ Rudolf Arnheim *Arte e Percepção Visual* São Paulo. Livraria Pioneira Editora. 1989. p. 89-150.

Sob os pilotis do bloco B em horas de forte luminosidade se percebe um fenômeno visual chamado aguçamento, é a oposição criada pela simplificação da imagem entre áreas muito escuras e outras muito claras.²⁸ Os contornos dos vãos do prédio se evidenciam como dominantes e criam um contraste com os pilotis que passam a parecer diminutos (fig. 30). Evidencia-se a oposição pequeno/grande e claro/escuro. Semelhante às oposições que se percebe no panorama da Esplanada dos Ministérios. Um imenso verde e os grandes intervalos de céu opõem-se aos volumes arquitetônicos. Deste modo os diferentes lêem-se como complementares.



Fig. 30. Via das Nações vista a partir do vão do mezanino do bloco A;
Foto: Tsuruko.

1.8.2. Interior dos blocos A e B

O bloco A, assim como o B, é composto por dois cilindros intercalados por uma abertura, a ligação entre os dois se dá através de quatro corredores que irradiam de um *hall* central também cilíndrico. Quando o observador se encontra no mezanino percebe que a estrutura externa tem um importante suporte horizontal por estar presa ao eixo central em cada pavimento. Desfaz-se a impressão de que o prédio esteja suspenso apenas por tirantes (fig. 12 e fig. 31).

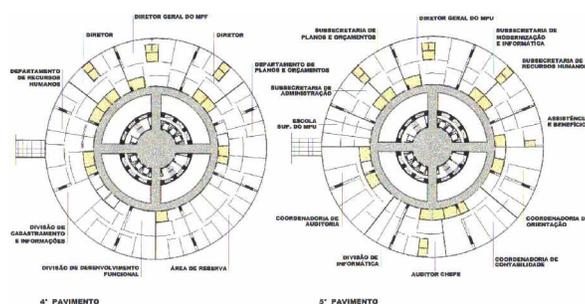


Fig. 31. Planta Baixa do bloco B mostrando o 4º e o 5º pavimento. Fonte: Ana Elisa Niemeyer.

²⁸ Donis A. Dondis *Sintaxe da Linguagem Visual* São Paulo. Martins Fontes. 1991. p. 37-39.

Os quatro corredores de ligação do eixo central ao cilindro maior têm suas laterais revestidas de vidro reflexivo e conduzem a um corredor circular contínuo que ocupa todo o seu perímetro interno (fig. 32). Este tem uma face, voltada para o eixo central que é de concreto, também de vidro. As salas estão localizadas na outra direção e variam conforme a destinação e o andar que ocupam.

Os pavimentos dos blocos A e B seguem um padrão semelhante na distribuição de espaços à exceção do terceiro pavimento e da cobertura onde os corredores circulares são modificados pelas passarelas que os interligam. Essa disposição circular exige do observador atenção e a procura de referências em placas sinalizadoras. A localização (do usuário) no espaço se dá na medida da informação. Há semelhança com o sistema espacial geométrico da cidade de Brasília onde as placas informativas são essenciais.



Fig. 32. Corredor circular entre as salas externas e o vão interno do bloco A do Complexo PGR, visto do 1º andar.

A face interior do cilindro maior ou qualquer um dos quatro braços de corredor destes dois blocos (A e B) propiciam a percepção de variações de luz por serem de vidro e envolverem a área vazada entre os dois cilindros (fig. 33 a, b). A cada passo ou ao menor movimento, o observador visualiza uma infinidade de cores entrecruzadas com as formas quadriculadas da parede-janela que tem as qualidade de espelhos a dobrar imagens.



Fig. 33 a. Vão entre o cilindro interno e o cilindro externo dos blocos A e B, visto do corredor de ligação entre eles.
Foto: Tsuruko.



Fig. 33 b. Vão entre o cilindro interno e o cilindro externo dos blocos A e B, visto do mezanino do bloco B.
Foto: Tsuruko.

A luz entra pelo alto e por baixo e, ali no tubo vertical encontram-se tanto as cores do céu quanto as do gramado e do vermelho da terra, ou seja, o céu desce e a terra sobe por estes dois edifícios (fig. 34 a, b). Cria-se uma imagem do encontro entre o céu e a terra.

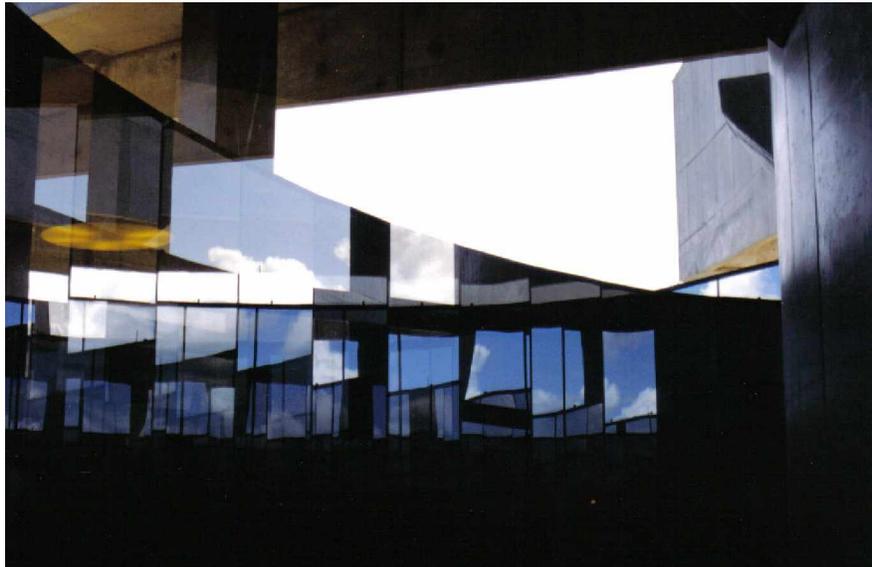


Fig. 34 a. Jogo entre os espelhos existentes na cobertura do Bloco A e as imagens do céu.
Foto: Tsuruko.

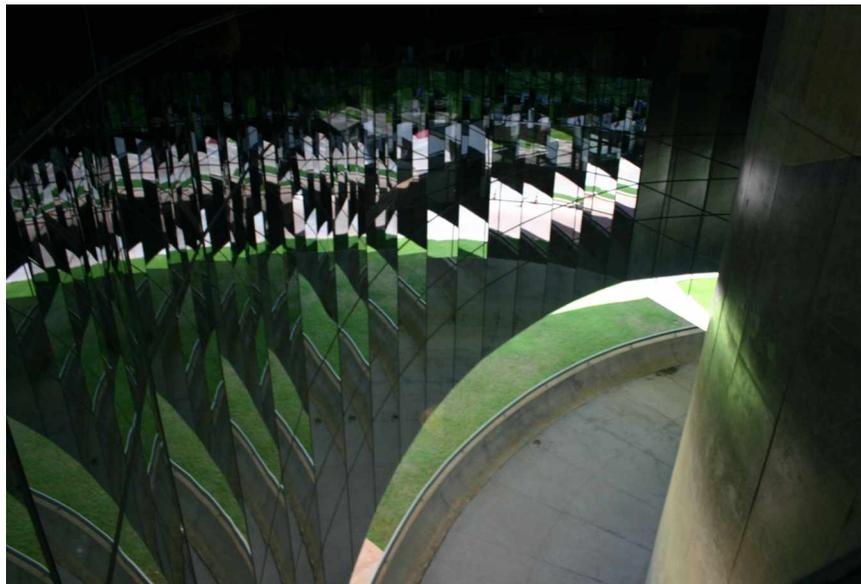


Fig. 34 b. Jogo de espelhos visto a partir do corredor de ligação entre o cilindro interno e o externo do bloco A mostrando reflexos do gramado.
Foto: Tsuruko.

Estando o observador no último pavimento, em qualquer um dos corredores, avista as pontas da estrela de concreto e a borda superior do cilindro maior refletindo

imagens do céu que entram em suas faces internas como se estivessem abarcando-o ao modo das concavidades de um vaso. Ocorre também uma continuidade do cheio/vazio (figura/fundo) onde a porção do céu aberto confunde-se com os volumes. Imagens do interior e do exterior são refletidas e sobrepostas como uma miragem que se coloca entre o material e o imaterial. Por alguns instantes, o observador se vê dentro de um tubo calidoscópico gigantesco movimenta-se e é movimentado pelas ilusões óticas (fig. 35 a, b).



Fig. 35 a. Imagem criada entre o espelhos da cobertura visto do corredor que liga os dois cilindros do bloco.
Foto: Tsuruko.



Fig. 35 b. Imagem criada entre a plataforma de ligação do terceiro andar dos blocos A e B e o corredor existente entre os cilindros interno e externo de cada bloco.
Foto: Tsuruko.

1.8.3. As estruturas de ligação dos blocos A e B

Os mezaninos sob os blocos A e B são unidos por um corredor aberto e formam um só volume branco, o conjunto tem a forma parecida a uma chave de boca, ao mesmo tempo, guarda a forma de uma mandíbula que agarra a terra enquanto cerca o bloco B como se fosse um aro. Percebe-se a inversão da figura da âncora descrita anteriormente na visão do conjunto A/B, aqui o B é mantido na terra pelo A. Funcionalmente, a forma que dá a impressão de entrar no solo é uma rampa destinada a permitir o acesso de veículos condutores de passageiros ao mezanino do bloco A (fig. 9 e fig. 24 a).

Por meio das ligações existentes no terceiro andar e na cobertura, estes blocos passam a ser uma só estrutura, pois o material de revestimento é da mesma natureza. Estes corredores ou amplas pontes suspensas cuja cobertura de vidro lhes dá, também, a função de mirantes, são lugares privilegiados para admirar o panorama de alguns dos principais monumentos que se agrupam em torno do Congresso Nacional e da Praça da Bandeira de um lado e do outro de importantes elementos que se tornaram paisagem natural de Brasília: a planura, a vegetação do Cerrado, o Lago Paranoá e os céus (fig. 36 a, b).



Fig. 36 a. Detalhe externo das plataformas de ligação existentes entre o 3º andar e a cobertura dos blocos A e B.

Foto: Tsuruko.



Fig. 36 b. Detalhe interno da plataforma de ligação entre o bloco A e B vista a partir da cobertura do bloco A.

Foto: Tsuruko.

Vistas voltadas para baixo captam o gramado do próprio complexo, ao norte as curvas do auditório e refeitório geminados e ao sul, o centro médico, um círculo com ponta, a sugerir movimento espiral. Aparecem, ainda, por sobre os outros prédios inúmeros e cambiantes efeitos devidos à refração da luz provocada pelos espelhos da fachada (fig. 37).



Fig. 37. Refração da luz por sobre o gramado, à esquerda parte do bloco B, à direita o bloco D e ao fundo a garagem externa, vista da plataforma de ligação entre a cobertura dos blocos A e B.

Foto: Tsuruko.

Na linha do horizonte surge uma estranha combinação da paisagem real justaposta a si mesma formando um *continuum* com a refletida. Nesta situação a paisagem que se estende ao horizonte fica estampada logo ali no prédio ao lado. Assim é um lugar que se olha o longe de perto e onde é criado o panorama de se olhar para dentro (fig. 38).



Fig. 38. Reflexo da paisagem sobre a superfície reflexiva do bloco B, visto a partir da plataforma de ligação entre a cobertura dos blocos A e B.

Foto: Tsuruko.

1.8.4. Blocos C e D

São dois prédios brancos unidos por um corredor. O auditório e as dependências de apoio que lhe são necessárias estão numa estrutura de forma ovalada de dois pavimentos. Em frente, no térreo a cozinha e no andar de cima o restaurante, reconhecível, também, por ser o único a ter aberturas ou janelas circulares, formam dois círculos com diâmetros diferentes. Este conjunto está ligado no piso superior por meio de uma passarela suspensa e fechada, onde há uma abertura que dá comunicação ao mezanino do bloco A. Este par branco fosco opõe-se ao brilhante multicolorido refletido pelo par A/B, mas, ao mesmo tempo mantêm-se na condição de extensão marcada pela união de suas passagens (fig. 39). Nesta situação, ocorrem dois tipos de opaco: o fosco e o brilhante que são opostos.



Fig. 39. Blocos C e D vistos a partir de um dos vértices do terreno que abriga o Complexo PGR ao fundo os blocos A e B e à direita o bloco F.

Foto: Tsuruko.

1.8.5. Bloco E

Edifício de forma cilíndrica modificada por uma aba curva para fora que dá a impressão de um movimento de concha (fig. 40). Este edifício tem o mesmo aspecto

dos prédios principais (A e B) tanto pelo revestimento quanto pela circularidade é, porém, menor e mais baixo e localiza-se entre eles. Forma com estes um trio harmônico na vista da Via das Nações e dá a impressão de ser a entrada principal do complexo. O E parece harmonizar e completar o dissociado conjunto A/B, apesar das ligações.



Fig. 40. Bloco E visto a partir da plataforma de ligação que liga o 3º andar dos blocos A e B.
Foto: Tsuruko

A estrutura interna de circulação assemelha-se a dos blocos A e B, com diferença da inexistência do vão interior. Neste prédio as salas localizam-se em ambos os lados de um corredor interno e central (fig. 41).



Fig. 41. Parte do bloco E visto a partir da Via das Nações.
Foto: Tsuruko.

1.8.6. Bloco F

Edifício retangular de dois pavimentos com laterais em diagonal. Sua forma adéqua-se às bordas do terreno e da caixa subterrânea que serve como garagem. Um

aramado que marca os limites da área faz fronteira com os seus fundos (fig. 42 a).



Fig. 42 a. Bloco F visto a partir da área externa próximo à Via das Nações, mostrando o aramado.

Foto: Tsuruko.

As laterais e o cercado são marcas do subsolo que não se vê, mas que são sugeridas. O prédio está afastado dos outros por uma rua e opõe-se a eles por ser o único de formas retas, mas ao mesmo tempo é o edifício que reúne os dois conjuntos: A/B – vidro, C/D – parede branca, pois a sua estrutura é formada de armação de concreto branca e superfície de vidro (fig. 42 b). Também, parece contrapor-se diretamente ao Bloco A, pelo valor aproximado à fundação do Complexo PGR. A impressão que se tem das formas do bloco F é de que há uma estrutura subjacente, provocando o observador a dar continuidade a leitura.



Fig. 42 b. Bloco F visto de frente a partir da ligação com a Via das Nações.

Foto: Tsuruko.

1.9. Entradas e Saídas

Há seis aberturas no Complexo PGR (fig. 12). Três entradas e saídas pela Via das Nações, duas entradas pela Via S2 são reservadas, principalmente, aos veículos.

Pedestres entram e saem pelo estacionamento externo. Na Via S2 junto ao limite do terreno e entre os blocos C/D e o estacionamento existe uma entrada de serviço que dá acesso direto ao subsolo do complexo. As outras duas localizam-se próximas aos blocos A e B. As saídas do subsolo são três e dão para a Via das Nações. Há uma rua entre a Via das Nações e o estacionamento externo, paralela à fachada do Bloco F, que trespassa o complexo. Indicando uma permeabilização do exterior ao interior, segundo o projeto de implantação. Entretanto, encontra-se fechada aos veículos que usam o estacionamento e é destinada unicamente para entrada e saída de pedestres. (fig. 42 b)

1.10. Descrição dos tipos de percurso

Percurso 1 (especial): As autoridades entram de veículo pela entrada principal, localizada na Via S2, passando pela guarita e por um pequeno trecho pavimentado do térreo e sobem direto para o mezanino do bloco A.

Percurso 2 (principal): Os funcionários que trabalham, nos blocos A ou B, entram com seus veículos e descem para a garagem (no subsolo) e se dirigem aos elevadores para chegarem às suas salas.

Percurso 3 (geral): Os usuários externos deixam seus veículos no estacionamento aberto e pelo térreo, se dirigem para a recepção do bloco B ou do F e são encaminhados aos lugares de interesse.

Percurso 4 (serviços): O pessoal de serviços usuário de transporte coletivo sai do estacionamento, à pé, e dirige-se ao local de trabalho.

1.11. O uso da ordem alfabética, o nome-função e a organização dos edifícios

O nome dado aos prédios é a representação direta de funções: Gabinetes, Administração, Auditório, Restaurante, Centro Médico e Apoio. O encadeamento alfabético A, B, C, D, E, F, sugere uma valoração. A ordem que se dá aos edifícios é de uso corrente em arquitetura e faz parte do sistema de códigos informacionais utilizado no contexto urbano de Brasília, onde o Complexo PGR se situa. Da mesma forma, a divisão de funções em unidades prediais, segue o caráter de localização “setorizada” de unidades, também presente em diversas obras de Oscar Niemeyer. O uso de códigos de

caráter informacional e direto demonstram em si qualidades de organização que estabelecem relações entre os elementos. Percebe-se que a ordem alfabética e o nome-função são partes elementares da leitura da organização arquitetônica, como um jogo inter-relacional: ordem-função-forma.

1.12. Descrição dos subconjuntos: formação e disposição

Na descrição de A a F percebe-se uma complexa organização de formas das quais fazem parte duplicações e inversões onde os elementos atuais têm sempre à mostra sua origem que leva o espectador da dimensão material à simbólica ou do plano da expressão ao do conteúdo. Esta primeira leitura do Complexo PGR feita *in loco* foi estendida, por uma questão de método, apenas a outros exemplos existentes em Brasília. Ao mesmo tempo é possível constatar graças ao registro de outras obras de Niemeyer²⁹ que diferentes tipos de estrutura arquitetônica se repetem, mas sempre com o uso de novas técnicas e materiais.

A: Edifício cilíndrico suspenso pelo alto é uma novidade no contexto dos trabalhos do autor, mas a estrutura de concreto à mostra, aproxima-se da concepção da Catedral de Brasília. A parede de vidro reflexivo (dado o uso da película termo-acústica) constitui uma variante de efeito (e técnica-funcional) da cortina de vidro escuro ou da caixa de vidro transparente no interior de uma armação de concreto que fazem parte do vocabulário arquitetônico do autor. Este material com características de espelho também se apresenta nos prédios da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) e do Supremo Tribunal Federal (STF), projetados por Niemeyer e construídos aqui em torno de 2000. Os efeitos do espelhamento levam o espectador a perceber relações arquitetura/ambiente pela reflexão de imagens da paisagem e da cidade, e, também, operam a dupla inversão de observador a observado que passa a ver na arquitetura um simulacro do próprio sujeito.

B: Edifício sobre *pilotis* referência à Brasília e a Le Corbusier. O edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública no Rio de Janeiro (1936-1943) projeto de um grupo chefiado por Lucio Costa que contou com a colaboração de Le Corbusier, foi marcado

²⁹ Josep Maria Botey *Oscar Niemeyer: Obras y Proyectos* Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 1996.

pela interferência de Niemeyer que aumentou o tamanho de seus *pilotis* que são também uma característica da urbanização de Brasília.

A/B: Engenharia avançada (concreto de alta densidade e apoio em tirantes) contraposta a marca de origem (*pilotis*). Duplicação e inversão evocam hélice e âncora, opostos complementares enraizados respectivamente no céu e na terra. É variante da forma expressa no Congresso Nacional.

C-D: Oval-Círculo que é um satélite ou apêndice do A e, também, opõe-se a A/B. Caracteriza-se como um par de concreto pintado de branco e evoca de imediato o estilo do autor. Representa a passagem do não suspenso ao suspenso e é uma marca primordial de referência ao desenvolvimento do fazer arquitetônico.

E: Círculo espiral é parte do vocabulário arquitetônico do autor. As curvas niemeyerianas parecem ser inspiradas no círculo espiral que integra os movimentos contrários de abrir e fechar. É uma marca de origem deixada em suas obras. Exemplos em Brasília: a forma de uma das entradas ao subsolo da Catedral de Brasília, a Capela do Palácio da Alvorada (1956), o Espaço Cultural Oscar Niemeyer e o Memorial dos Povos Indígenas.

F: Representa o contraponto do A. Um tipo arquitetônico assemelhado à armação de concreto com caixa de vidro, forma desenvolvida pelo autor na primeira fase da construção de Brasília, décadas de 50 e 60. Exemplos: Palácio do Itamarati, Ministério da Justiça, Tribunal Superior Federal, etc.

CAPÍTULO 2 CONTEXTO

2.1. A paisagem na arquitetura e urbanismo de Brasília.

Para Cláudio Queiroz (2003, 226) o traçado urbanístico e arquitetônico se revela pela conformidade ao relevo geográfico da região. A Cidade é uma instalação que se ajusta a um domo convexo localizado no centro da grande concavidade da Bacia do Paranoá (fig. 43).

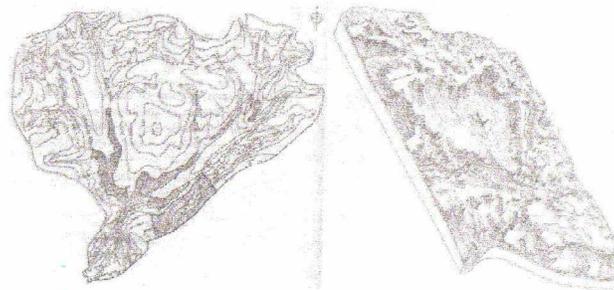


Figura 4-4 Convexidade na concavidade da Bacia e diagrama do relevo do DF no centro da Bacia

Fig. 43. Convexidade na concavidade da Bacia e diagrama do relevo do DF no centro da Bacia.
Fonte: Cláudio Queiroz.

Isto explica a impressão que se tem de ver o horizonte em qualquer ponto da cidade. Entretanto, o efeito de sentido na referência do humano é a de um gigante que nos protege e ao mesmo tempo faz sentir a origem do construído como a mimese da redoma: a geografia dos horizontes, casa feita de amplos céus. O sentido do homem dentro de um espaço, encenado, dirigido e exposto ao ambiente. A gramática arquitetônica existe naturalmente no ato de reconhecimento da dimensão espacial na qual estamos colocados, nunca fora ou não há nenhum lugar fora.

É a tomada de consciência do exercício arquitetônico. Os espelhos do Complexo PGR reiteram estas mesmas sensações.

Miguel Alves Pereira (1997; 158) cita Sir William Holford da importância da relação da arquitetura à paisagem:

“Nos edifícios da Praça dos Três Poderes (...) as estruturas se fundem com o céu. No Supremo Tribunal e no Palácio do Planalto, há entre as paredes e as colunas uma impressão de se estar no meio do mundo, capaz de abranger com os olhos todos os quadrantes da terra.”

Marta Adriana Bustos Romero (2001; 136-7) também dá semelhante testemunho:

“a paisagem é valorizada a partir do contraste que apresentam os espaços construídos sobre o espaço natural: a chamada ‘inversão de fundo’, vale dizer, a preponderância de extensas áreas livres sobre as rarefeitas superfícies construídas (...). Isso permite que se estabeleçam mirantes, principalmente nos arredores da cidade, ao longo do Eixo Monumental e do Rodoviário para a observação de grandes extensões urbanas, da linha contínua do horizonte e da abóbada celeste.(...). Pode-se destacar a presença do céu como protagonista na paisagem da cidade. Não é fácil ignorá-lo: o céu está presente em cada perspectiva e em cada olhar. Os edifícios foram projetados para ter como fundo as mudanças de cores do céu. Os vazios estão compostos de pedaços deste céu limpo e generoso.”

A paisagem e a arquitetura formam um todo, as citações acima mostram um modo de olhar à arquitetura de Brasília. Em especial sua catedral, onde não é possível ver a estrutura sem o fundo, pois as linhas abraçam o céu, fundindo estrutura arquitetônica e paisagem. A superfície espelhada que reveste os prédios do Complexo PGR os transforma em imagens do próprio entorno camuflando-os.

2.2. Elementos característicos da obra de Oscar Niemeyer

Edson Mahfuz³⁰ reconhece após a análise de vários projetos que Niemeyer lança mão de estratégias e elementos de composição no universo dos números finitos. Daí decorre a independência entre forma e função uma vez que conforme o jogo cada uma delas pode exercer papéis diferentes. Neste ponto o aproxima a Aldo Rossi, arquiteto italiano, que apesar de utilizar um repertório diverso e chegar a outras soluções, segue o princípio que os elementos de uma composição não têm significado pré-estabelecido, dependem de como estão rearranjados entre si.

Ambos são considerados detentores das características do *bricoleur* descrito por Claude Lévi-Strauss e definido por Jean-Marie Floch³¹ como:

³⁰ MAHFUZ, Edson. *O Clássico, O Poético e o Erótico e outros ensaios* Porto Alegre. Editora Ritter dos Reis. 2001. p. 130-2.

³¹ FLOCH, Jean-Marie. *De uma crítica ideológica da arte a uma mitologia da criação científica: Immerdorf 1973-1988 in Semiótica Plástica* Ana Cláudia Oliveira (org.) São Paulo. Hacker Editores. 2004. p. 248.

“Ele não procura aumentar nem renovar este conjunto. O que lhe interessa é retomar incessantemente estes elementos em número determinado, decompô-los e recompô-los, confrontando-os uns aos outros, a fim de obter um sistema se suas transformações possíveis. É a maneira *bricoleuse* de dar sentido ao sentido.”

O Complexo PGR insere-se na trama de construções de Brasília e como tal tem características próprias. Assim, é natural que ele venha a ser comparado com outras obras de Niemeyer elaboradas, também, dentro deste contexto. Ainda que lhes separe certo espaço de tempo.

Embora as considerações levantadas por estes autores tenham grande valor e importância parece adequado proceder a esta comparação seguindo os encontros oriundos da análise já feita nesta dissertação.

2.2.1. As fachadas curvas

Ao primeiro olhar, a igreja N. S. de Fátima (1958) dá a impressão de ser feita de tecido à semelhança da tenda. Aproximando-se da obra, o observador diferencia o teto das colunas. A impressão da leveza do tecido associado às colunas de concreto também evoca às cariátides³². Na medida em que o olhar permanece no ser

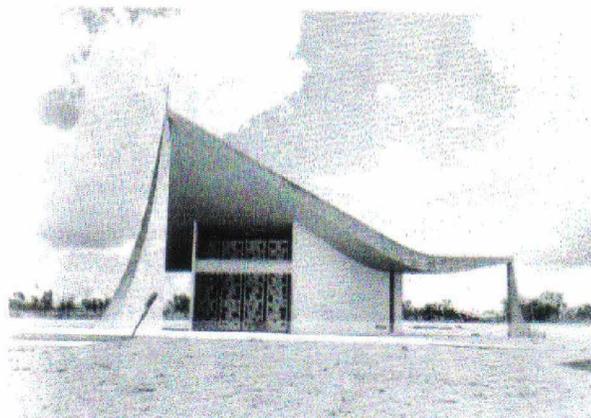


Fig. 44. “Igrejinha” N. S^a de Fátima (1958).

Fonte: Josep Maria Botey.

(obra), as aparições: tecido, tenda, cariátides, são interrompidas, tornando-se fósseis, fechando-se nas pilastras curvas de concreto (fig. 44).

Entre as semelhanças e sua verificação, ocorre o fenômeno visual dos opostos que se aproximam: leve/pesado, dinâmico/estático, figurativo/abstrato estão moduladas no andamento do olhar. O significado arquitetônico se dá na instância da

³² Figuras femininas com função de colunas de sustentação da fachada frontal da arquitetura grega clássica.

recepção, realiza-se no ato de entendimento do sentido: monumento. O mesmo processo se multiplica diante das fachadas curvas do Palácio do Planalto e do Supremo Tribunal Federal. No Palácio da Alvorada, o caimento em dobras brancas do leve ao pesado, expressa a cadência de uma linha, evoca a cinestesia visual do processo de concepção em um traço único (fig. 45 a, b).



Fig. 45 a. Supremo Tribunal Federal (1958-1960).
Fonte: Josep Maria Botey.

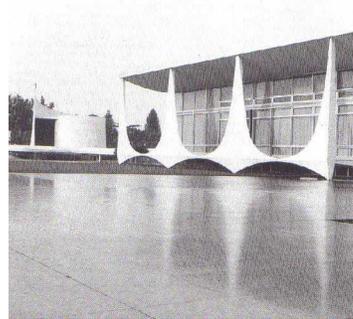


Fig. 45 b. Capela e vista parcial do Palácio da Alvorada
Fonte: Josep Maria Botey.

As dimensões arquitetônicas da função e da forma estão aglomeradas. Neste caso as fachadas curvas sendo elas de função expressiva (forma) são também estruturais (colunas de sustentação) e infraestruturais (aliadas ao vão exterior, tem função de proteção à exposição do sol).

2.2.2. Memorial dos Povos Indígenas

A arquitetura do Memorial dos Povos Indígenas (1981) é o típico caso do nome apropriado à função. Esta obra é sentida no ver, entrar e percorrer, ou seja, na vivência revela-se a expressão do conteúdo. Sente-se o dinâmico da tenda em concreto vista na igreja N. S. de Fátima. Neste museu o dinâmico é grafado por um percurso que segue a forma de uma dança indígena. Edifício de forma circular pneumática, (a mesma dos blocos A e B do Complexo PGR) fechado no exterior, aberto no centro, sob o qual uma forma escultural parecida com a forma de uma mão que emerge da terra, dialoga com vazios e cheios, produzindo efeitos de sentidos: visuais (luz/sombra) e auditivos (som/eco) (fig. 46 c, d).



Fig. 46 c. Vista da cobertura em concha aberta do Memorial dos Povos Indígenas.
Foto: Tsuruko.



Fig. 46 d. Detalhe da cobertura em concha aberta do Memorial dos Povos Indígenas.
Foto: Tsuruko.

Predomina uma sensação cinestésica a partir da rampa sinuosa de entrada que conduz o espectador-usuário em um deslizar de leves descidas e subidas, para dentro e para fora, em torno do centro (fig. 46 b).

O andar é elemento configurador do tema que é produzido pelo movimento em forma de espiral. Ao sair do edifício percebe-se o exterior fechado por paredes brancas e opacas, tal qual uma concha e fica a sensação de se ter vivenciado a forma do caracol (fig. 46 a, e).



Fig. 46 a. Vista da entrada do Memorial dos Povos Indígenas.
Foto: Tsuruko.



Fig. 46 b. Vista da área central do Memorial dos Povos Indígenas.
Foto: Tsuruko



Fig. 46 e. Vista da lateral do Memorial dos Povos Indígenas.
Foto: Tsuruko.

Este longo corredor torna-se uma metáfora da vida, tem um sentido de passagem: subidas e descidas, da margem ao centro e vice-versa. É a própria coreografia dos ritos indígenas – dança-se para tornar visível a vida. O Memorial dos Povos Indígenas é a própria dança que só se configura pelo usuário-observador, numa

relação intrínseca entre o nível sensorial e o nível conceitual. É ao mesmo tempo um espaço vazio e cheio, grávido de sentidos.

2.2.3. Congresso Nacional

A organização do Congresso Nacional compara-se com a do Complexo PGR, por ser uma composição marcada pela divisão e oposição representadas nos dois prédios centrais interligados e na inversão dos pratos-cúpula (fig. 47).

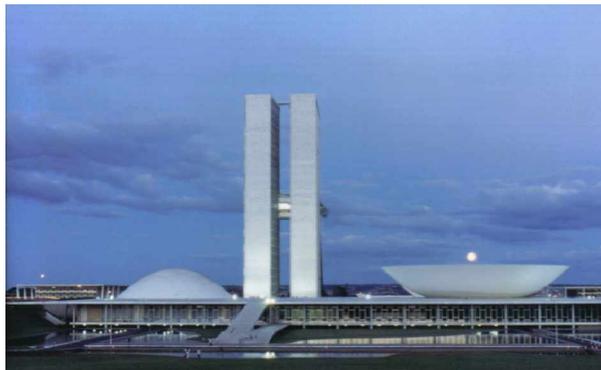


Fig. 47. Vista do Congresso Nacional a partir da Esplanada dos Ministérios.
Foto: Tsuruko.

A função do Congresso Nacional está indicado na própria forma, ou seja, a obra arquitetônica é marca da função. O diálogo entre contrários é o compromisso dos representantes que em Congresso fazem as leis. Décio Pignatari³³ dá sua interpretação:

“A ‘balança’ do Palácio do Congresso é estruturada paramorficamente, em trocadilhos icônicos: para funções iguais, ícones iguais ou semelhantes. Assim, as duas torres para os serviços administrativos formam a haste dupla da balança; os plenários das duas casas, Câmara e Senado, são os pratos-cúpula, o daquela em posição reversa, para romper a simetria rígida e não indicar de modo excessivamente manifesto o ícone-símbolo ‘balança’”.

2.2.4. Catedral de Brasília

A Catedral de Brasília (1959) reúne várias semelhanças de forma com o Complexo PGR. Para começar, as funções são semelhantes por analogia. Catedral é a mais importante igreja de uma região, que se supõe, administrada por sacerdotes,

³³ Pignatari, Décio *Semiótica da Arte e da Arquitetura* São Paulo. Editora Cultrix. 1981. p.122.

aqueles que exercitam os ritos sagrados para promover as três graças³⁴. A Procuradoria é o braço principal do Ministério Público um órgão independente dos três poderes que está voltado à defesa dos direitos intransferíveis de cidadãos e de órgãos públicos.

Estas duas obras tem características que as aproximam:

- a presença do subterrâneo;
- várias entradas em direção ao subsolo, causando a descontinuidade espacial do exterior ao interior; (fig. 49)



Fig. 49. Corredor de entrada para a Catedral de Brasília.
Foto: Tsuruko.

- na Catedral, a existência de uma espiral que marca um de seus acessos e no Complexo PGR um dos edifícios que sugere o movimento espiral. (fig. 48 a, b)



Fig. 48 a. Entrada que leva ao Batistério da Catedral de Brasília, cuja cúpula é vista parcialmente à esquerda.
Foto: Tsuruko.



Fig. 48 b. Detalhe da espiral em que consiste a entrada ao Batistério da Catedral de Brasília.
Foto: Tsuruko.

- observa-se em ambos, um sentido de deslocamento do céu: na Catedral pela imagem da cúpula no chão: descida do céu à terra. No Complexo PGR, os dois

³⁴ Salvação, benção e inspiração.

edifícios cilíndricos, vazados e espelhados, promovem imagens de descida do céu e subida da terra em seus interiores. (fig. 50)



Fig. 50. Detalhe da abóbada translúcida da Catedral de Brasília.
Foto: Tsuruko.

2.2.4.1. O interior

A catedral, de longe dá a impressão de ser bidimensional, pois suas linhas predominam em relação ao volume. A principal forma de acesso para uma visita é através da descida em um corredor baixo e sombrio. Após este rito de passagem entre exterior e interior dá-se a emersão em um espaço claro e circular. O observador é dominado por imagens da cúpula e testemunha a experiência de ser remetido para dentro do paraíso. A sensação é de estar simultaneamente num interior–exterior. É interessante ressaltar que *duomo* em italiano e *dom* em alemão, palavras originárias do latim *domus*, *i* ou *us* e do grego *δομος*, *ου* = casa, habitação, quarto || templo, morada dos deuses, significam o mesmo que catedral cuja raiz também greco-latina significa cadeira e neste contexto trono episcopal. Hugo Segawa³⁵ as considera referência a assento na terra e ao firmamento e comenta que todos que entram na Catedral de Brasília se deslumbram com a cúpula que em vez de simular o céu é a própria abóbada celeste em um domo que é desmaterializado pela luz brasiliense (fig. 51).

³⁵ Segawa, Hugo A Catedral de Brasília, de Oscar Niemeyer *Nossa História* 23: 30-34. 2005. p. 31 e 34.



Fig. 51. Antevsão do interior da Catedral de Brasília, a partir do fim do corredor da entrada principal.
Foto: Tsuruko.

Num ensaio sobre “O Significado da Cúpula” Giulio Carlo Argan³⁶ em 1977, período em que era o prefeito de Roma, lembra que Vasari ao referir-se a da igreja Santa Maria del Fiore dizia que ela representava, mais do que a própria catedral, a cidade toda e o espaço circular de céu delimitado pelas colinas que rodeiam Florença. E, ainda, interpretando Alberti diz que trata-se, não de um objeto arquitetônico, de um objeto espacial. É a configuração do real, em vez de uma cópia.

A redoma da Catedral de Brasília por estar posta diretamente ao chão também faz lembrar a oca que por sua forma em arco se aproxima ao espaço geográfico demarcado pelo horizonte, ou seja, à abóbada celeste. E, ainda, visto pelo sentido da cúpula, *domus* idealizado, é “o paraíso”, traz à memória imagens das pinturas no interior da cúpula (desenvolvidas a partir do tardo-renascimento). Os elementos ausentes associados à cúpula aparecem ao observador. Quer dizer, tal desnudamento provoca no observador a visão das altas paredes das construções religiosas e sobre estas o teto-cúpula como representação de quem detêm o poder (paraíso = um céu idealizado). A vertical da parede por sua vez, evoca um caráter antropomórfico por ter atribuído valores humanos. Além do mais, as altas e grossas paredes são pistas de origem da caverna.³⁷

A oca é uma apropriação da forma como se percebe o horizonte circular da terra. Até o material de feitura, galhos e folhas, é aéreo. Há permeabilidade entre

³⁶ Argan, Giulio Carlo *História da Arte como História da Cidade* São Paulo. Martins Fontes. 1993. p. 95-103.

³⁷ As grossas paredes de uma das igrejas mineiras do século XVIII, deixam visíveis marcas da origem exterior. Os porões da Igreja N. S^a. do Pilar em Ouro Preto, preenchidos com grandes blocos de pedras e pilares em grossas madeiras remetem a caverna. As grossas paredes e o porão, marcas de valor dados à fundação, carregam um valor simbólico = a terra, representados mimeticamente.

interior e exterior (fig. 52 b). Enquanto, a caverna é uma apropriação da terra. Sabe-se que a arquitetura é uma apropriação do Espaço, isto é, adequação as necessidades (funções) do homem na relação com as características do espaço exterior. A caverna traz um sentido de diferença com o exterior enquanto que a oca volta-se para o exterior. Pois, a oca, de nossos índios, faz do exterior uma extensão e caracteriza-se por não ter janelas apenas portas. Por seu interior escuro é semelhante à caverna (fig. 52 a).



Fig. 52 a. Indígena visto do interior escuro de uma oca.

Fonte: <http://www.mma.gov.br/>



Fig. 52 b. Exterior de uma oca indígena.

Fonte: <http://www.socioambiental.org/>

Ambas se completam, a primeira dá valor ao sob o solo a segunda dá valor ao sobre o solo, uma tem orientação vertical e a outra horizontal. São parte do programa básico de construção, sistematizado por Oscar Niemeyer em suas obras. Curiosamente, a caverna e a oca estão representadas num desenho de Le Corbusier (fig. 52c) que mostra a jornada solar transfigurada em dia e noite como a medida de todos os empreendimentos urbanísticos.

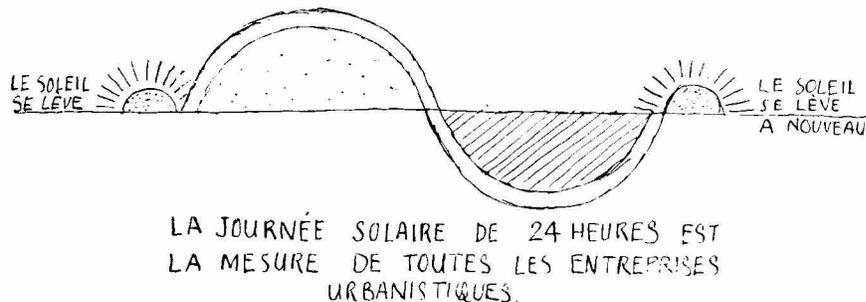


Fig. 52 c. Cabana e Caverna

Fonte: Matheus Gorowitz *Brasília uma questão de escala* p. 54 São Paulo. Editora Projeto. 1985.

Assim, a Catedral é lida como religiosidade cristã que se transforma em religiosidade à terra local, pois a cúpula símbolo do paraíso desce à terra = a terra é o paraíso. A Catedral é uma inversão da cúpula, do alto para o baixo, pela visão do interior, não se sobrepõe à oca que é escura. Então, o interior da Catedral é uma reiteração do exterior pela luminosidade e adequação à escala humana. É o étimo da cúpula que como a caverna também tem por origem o interior da terra.

2.2.4.2. O exterior

A inversão das linhas da cúpula para o exterior abraçando a paisagem (fig. 53), reitera a visão do interior. Pela visão exterior, o contorno da arquitetura mostra-se dependente da paisagem, apresentando o significado da oca (o ser), – o interior é completado com o exterior.

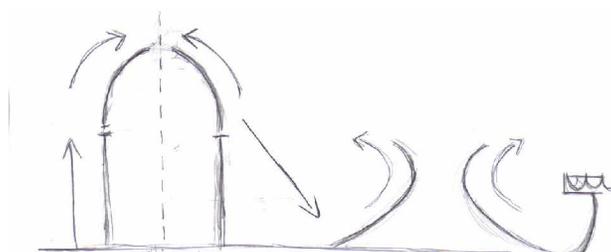


Fig. 53. Transfiguração da cúpula
Desenho: Tsuruko

A visão da Catedral no contexto da Esplanada dos Ministérios, forma outro símbolo da presença da autoridade religiosa junto à autoridade política – o quadro tradicional do palanque na política brasileira. Nesta situação, os elementos figurativos permanecem como centro de interesse, mas vista em seu todo – a paisagem da Esplanada (visão do observador estando na plataforma superior da rodoviária). As linhas estruturais de cada peça da arquitetura e os intervalos espaciais entre elas são decompostas como elementos, tais quais os volumes arquitetônicos, mais simples. Onde é perceptível o fenômeno da inversão do fundo à figura (fig. 54).³⁸

³⁸ A figura fundo é uma das leituras visuais própria da análise, favorecida pela forma que sugere mas dependente do sujeito que a olha que não dá valores a priori as coisas e procura descrever as relações que se mostram. Arnheim, 1989.

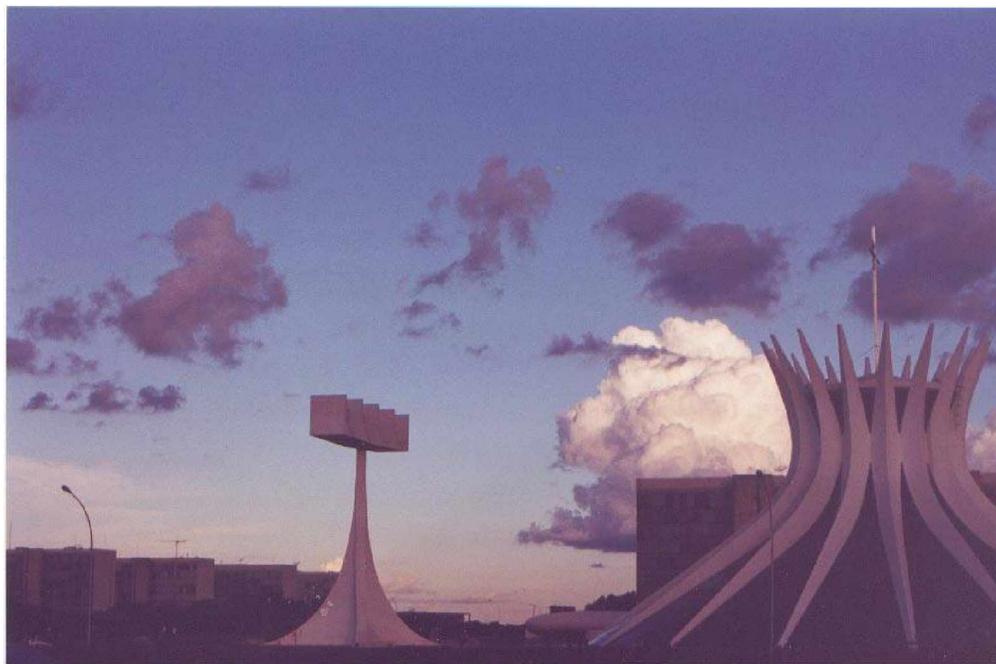


Fig. 54. Inversão figura fundo
Foto: Tsuruko

2.2.4.3. A Catedral e o Complexo PGR

A composição da forma do Bloco A, cilindro com uma estrela no alto flutuando no ar, traz informações visuais que se completam com o olhar produzindo a imagem de um movimento espiral para cima. Aproxima-se do movimento sugerido pelas linhas da cúpula do Complexo Catedral, entretanto, esta forma tem aparência bidimensional. A primeira é uma dinâmica sentida na própria forma volumétrica que se movimenta enquanto que a segunda se dá num quadro e forma-se no contorno exterior do volume. Assim se percebe que este movimento espiralado bilateral da Catedral se desenvolve no Bloco A do Complexo PGR e é realizado tridimensionalmente.

A Catedral de Brasília numa primeira vista sugere uma coroa(ação) = cúpula no contexto da Esplanada dos Ministérios e está situado não no centro mas no começo e na margem tal qual o Bloco A no Complexo PGR.

O eixo estrutural do Bloco A está exposto (pelo alto – a estrela) semelhante à Catedral de Brasília – o esqueleto exposto.

Olhando as linhas da Cúpula e do sineiro, o céu se torna figura. Centralizando a cúpula em si, suas linhas abraçam o céu, colocando novamente as cores do céu em

primeiro plano. É possível criar a associação da Cúpula com um esqueleto, sendo o céu a pele em ato de desnudamento.

No Bloco A do Complexo PGR, as paredes de vidro levam uma película termo-acústica que lhes dá o aspecto espelhado diminuindo a permeabilização com o clima e a luz do exterior. Vista por este aspecto e comparado à cúpula da Catedral, a superfície que espelha o céu, se torna contínua com o céu a sua volta pelas mesmas cores. Desta forma, desdobra-se o iniciado na Catedral e ao mesmo tempo um movimento inverso o complementa. Na Catedral é um ato de desnudar, neste é um cobrir com o céu.

A Catedral de Brasília é Cúpula ou *domus* (teto) deslocado para a terra. Desta forma na linha do horizonte está na natureza e se faz um outro desnudamento com sua volta ao lugar de origem. Na divisão céu/terra, teto/chão reaparece o Espaço pleno da *domus* do homem.

Tanto no interior do Bloco A quanto no do Bloco B do Complexo PGR, a linha do horizonte é suspensa pelas paredes de vidro reflexivo onde uma porção das cores da superfície horizontal (terra) se reflete verticalmente e as cores do céu descem encontrando-se. Esta união do céu e terra não só suspende a linha do horizonte, na referência comparativa com a Catedral, como inverte a função separativa que ela representa, transformando-a em um ato de união. Neste caso o observador percebe a transformação da função disjuntiva em movimento conjuntivo.

Oscar Niemeyer posiciona os significados arquitetônicos entre os pareceres e os seres. Suas obras são próprias para a leitura de uma simbologia que é dependente das atitudes do observador e se mostram como um fóssil que move o espectador a toda uma história da arquitetura.

2.3. O traçado urbano de Brasília

No Complexo PGR duas características estão relacionadas ao sistema urbanístico projetado por Lucio Costa:

1. os edifícios são representações de funções; as unidades de edifícios interligados formam um todo, há complementaridade entre a unidade–setor e a unidade–ligação;
2. há hierarquização do sistema de circulação.

A rua que transpassa o interior do Complexo PGR estabelece uma continuidade com a cidade. Há uma analogia da imagem de interior de máquina vista no desenho de implantação com a sistematização do traçado urbano de Brasília. Máquina cujo funcionamento evidencia a circulação, movimento e as relações entre unidades, dadas pela segregação em áreas de atividade especializada – a setorização. Para o observador é uma indicação da importância do modo relacional. A cidade, configurada pela malha viária, do monumental ao habitacional, surgiu do singelo encontro entre o cardo e o decúmano os dois eixos de tradição romana ou simplesmente os dois traços norte/sul e leste/oeste, setorizando as atividades em duas ordens de contraste, no eixo leste/oeste, monumentos e gregários, norte/sul habitação e gregários, cujo centro de intersecção é a rodoviária, portanto, o sentido de movimento é central na cidade. A organização complexa resulta da sobreposição de camadas sucessivas formadas pela divisão em dois elementos que se opõem e ao mesmo tempo são complementares, ou seja, contêm uma organicidade sensível e ao mesmo tempo inteligível que abarca a dimensão real e ao mesmo tempo conceitual, a cidade dá-se a ler por aqueles que a vivenciam. É preciso vivenciar, percorrer a cidade. Uma das suas características que promovem o passeio é a permeabilização da cidade para pedestres. Em qualquer direção, a cidade se dá à descoberta, há caminhos já adequados como os calçamentos, mas também é possível formar novos, as relações não são totalmente dadas e fechadas. Frederico de Hollanda³⁹ (2002, 321) reitera que a permeabilidade da cidade é maior para pedestres e diz: “Brasília é talvez a cidade em que as sintaxes urbanas, do ponto de vista do pedestre e do motorista, são mais radicalmente diferentes.” A permeabilidade humana constituída pelos edifícios sobre *pilotis*

³⁹ Holanda, Frederico de *O Espaço de Exceção* Brasília. Editora Universidade de Brasília. 2002. p. 321.

e sem cercados demonstram espacialmente uma característica fundamentalmente pública, de coletividade que representa a Cidade ou seja, adequa-se ao nome, a uma cidade modelo real, o sentido de *civitas*, conforme intenção de Lúcio Costa:

“Ela deve ser concebida não como simples organismo capaz de preencher satisfatoriamente e sem esforço as funções vitais próprias de uma cidade moderna qualquer, não apenas como *urbs*, mas como *civitas* possuidora dos atributos inerentes a uma capital.”⁴⁰

As siglas e números são informações dos lugares em vez de nomes particulares (cidade tradicional) contribuem de forma essencial para a visualização sistemática da cidade, códigos que delimitam objetivamente a dimensão espacial da cidade. Estes ícones de orientação espacial dão uma inscrição sistemática à urbanização. Por exemplo, as siglas SCLN (Setor Comercial Local Norte) ou SDN (Setor de Diversões Norte) são sistematizadas alfabeticamente ao que se junta uma ordem numérica a partir de um ponto em que cada Setor ou Quadra, normalmente dá seguimento ao setor vizinho.

No cotidiano da cidade, o aspecto estrutural é vivenciado orgânica e inversamente ao seu traçado geométrico, isto é, o morador de Brasília percorre diariamente para seu trabalho (p.ex. para a Esplanada dos Ministérios), movimentos de níveis: lento/intermediário/rápido junto as formas de movimento: reto e circular “as tesourinhas”. A partir das quadras residenciais, um morador faz um ritual orgânico como o das artérias às veias do corpo humano percorrendo todos os níveis de circulação de forma gradual em uma estrutura viária hierarquizada. O residente motorizado inicia nas quadras residenciais, a circulação lenta e ‘labiríntica’ para então, entrar na circulação intermediária (as transversais e as paralelas ao eixo monumental) para depois entrar no eixo monumental.

No memorial descritivo de Brasília, conforme o próprio Lúcio Costa⁴¹ admite, sem entrar em detalhes, que a inspiração para a organização sistemática da cidade vem do pensamento francês. É notória a influência das teorias de Le Corbusier cuja obra

⁴⁰ Apud Gorovitz, Matheus *Brasília: uma questão de escala* São Paulo. Projeto. 1985. p. 25.

⁴¹ Costa, Lucio *Memória Descritiva do Plano-Piloto* p. 191-260. in Tamanini L. Fernando *Brasília Memória da Construção* 2 volumes Projecto Editorial. 2003.

Planejamento Urbano apresenta projetos com várias semelhanças ao Plano Piloto de Brasília entre as quais, o modelo de cidade fundamentado no sistema do corpo humano (Fig. 55).

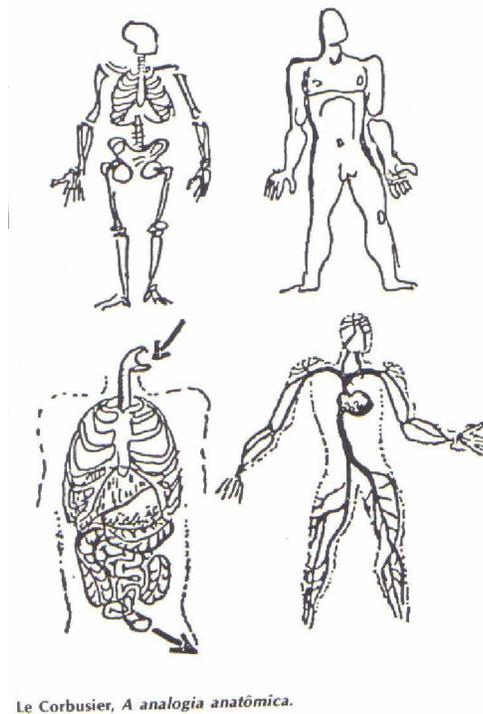


Fig. 55. A analogia anatômica
 Fonte: Matheus Gorowitz *Brasília uma questão de escala* p. 52 São Paulo. Editora Projeto. 1985.

Entretanto, há uma diferença fundamental entre os projetos da Vila Radiosa de Le Corbusier e da Brasília de Lúcio Costa, é a escala gregária (intermediário: setor comercial local).

Muitas das idéias desenvolvidas nesta dissertação no que tange à descrição de Brasília partem da exposição de Matheus Gorowitz⁴² que a entende como cidade-monumento. "... Em Brasília são as funções que, de acordo com sua natureza, determinam o arcabouço estrutural" Assim ele reconhece que a função é que determina a forma, mas são os aspectos relacionais que formam a cidade.

⁴² Gorovitz, Matheus *Brasília: uma questão de escala* São Paulo. Projeto. 1985. p. 33.

2.4. Le Corbusier

A meta urbanística de Le Corbusier⁴³ passa pelas máquinas e todas as invenções que considera como matéria prima. Para ele os múltiplos interesses e necessidades são fixados por programas ditados pelo estômago, sexo e cabeça. Onde há lugar tanto para a técnica quanto para o espiritual. A realidade é positiva para quem quer ver. Ampliou-se o campo da poesia e a precisão dos instrumentos abriu espaço para sonho com outros mundos e para um profundo mergulho na vida da terra. De todo este progresso vê jorrarem sonho e poesia.

No livro *Planejamento Urbano* o pensamento de Le Corbusier⁴⁴ é forjado em função da busca por um objetivo fundamental que é tratar da elaboração de instrumentos que possibilitem ao homem “a alegria de viver” em vista de estar atendendo aqueles “três fundamentos evolutivos dos seres organizados” (estômago, sexo e cabeça) sugeridos pelo médico E. T. Gillard. Na esfera social estes eixos básicos tornam-se aspectos econômicos, patriarcais e espirituais. As ferramentas que venham a ser elaboradas devem seguir sempre as leis da biologia e a distribuição dos espaços será função do ciclo solar que marca o ritmo de todas as empreitadas e atos humanos.

O essencial do planejamento urbano, idealizado por Le Corbusier atinge uma dialética que engloba semelhanças das formas cósmicas ao interior do organismo humano sendo a fundamentação da arquitetura e do urbanismo, como uma consciência de intermediação, recolhida nos traços da história das cidades e em metáforas do funcionamento do organismo humano.

Na opinião do historiador Kenneth Frampton⁴⁵:

“..., a organização específica de duas novas capitais ficou claramente em dívida com as idéias contidas na Ville Radieuse: o plano piloto de Le Corbusier para Chandigarh, de 1950, e projeto de Lúcio Costa para Brasília, de 1957”.

A “Cidade Radiosa” de Le Corbusier projetada em 1930 sem a distinção de classes e voltada para as máquinas era bem distinta de um outro projeto de 1922 chamado Ville Contemporaine que é marcado por clara hierarquização social. O

⁴³ Le Corbusier *Planejamento Urbano* São Paulo. Editora Perspectiva. 2004. p. 20.

⁴⁴ Le Corbusier *Planejamento Urbano* São Paulo. Editora Perspectiva. 2004. p. 33.

⁴⁵ Frampton, Kenneth *História Crítica da Arquitetura Moderna* São Paulo. Martins Fontes. 2003. p. 220.

protótipo mais recente havia sofrido influências das três visitas feitas à Rússia entre 1928 e 1930 e claramente da cidade linear de Milyutin planejada em zonas e faixas paralelas. Na Ville Radieuse estas faixas tinham o seguinte destino: 1) cidades-satélites dedicadas à educação; 2) zona comercial; 3) zona de transporte; 4) zona de hotéis e embaixadas; 5) zona residencial; 6) zona verde; 7) zona da indústria leve; 8) zona de armazéns e trens de carga e 9) zona de indústria pesada. Curiosamente esta cidade-máquina também tinha sua “cabeça” nos arranha-céus do mosaico 4X4 acima do “coração” do centro cultural e que é ladeado pelos “pulmões” do setor residencial (Fig. 56). Neste projeto tudo era elevado por *pilotis* incluindo ruas e estacionamento de carros. Um parque único e contínuo onde o deslocamento das pessoas se daria por vontade verdadeiramente livre.

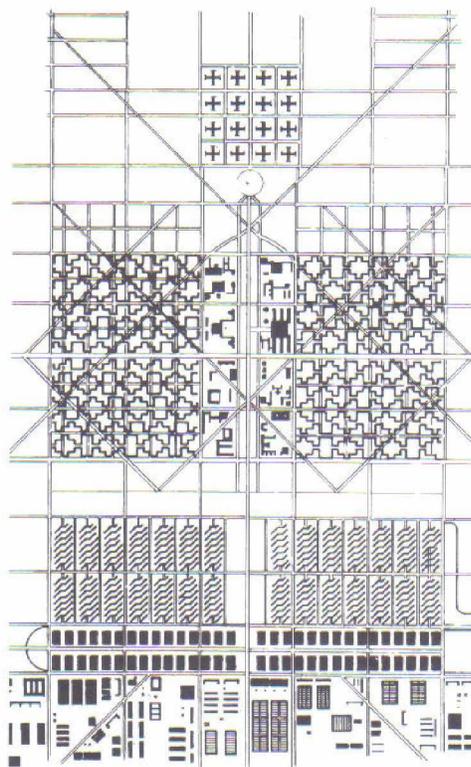


Fig. 56. Ville Radieuse

Fonte: Frampton, Kenneth *História Crítica da Arquitetura Moderna* São Paulo. Martins Fontes. 2003. p.217.

À frente da linha europeia do CIAM (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna) Le Corbusier influenciou durante a primeira metade do século XX a

arquitetura de vários países em todos continentes o que resultou numa aparente homogeneização chamada Estilo Internacional. Kenneth Frampton⁴⁶ define:

“o Estilo Internacional foi pouco mais que uma expressão conveniente, denotando uma modalidade cubista que se espalhou por todo o mundo desenvolvido na época da Segunda Guerra Mundial. Sua aparente homogeneidade era enganadora, uma vez que sua forma planar despojada era sutilmente modulada de modo a responder a diferentes condições climáticas e culturais.(...) implicava uma universalidade de abordagem que em geral favorecia a técnica leve, os materiais sintéticos modernos e as partes modulares padronizadas, de modo a facilitar a fabricação e a construção. Como regra geral, tendia à flexibilidade hipotética da planta livre,(...) As villas ideais de Le Corbusier nos últimos anos da década de 1920 anteciparam esse formalismo pelo fato de se disfarçarem de formas brancas, homogêneas e feitas por máquinas, quando na verdade eram construídas com blocos de concreto unidos por uma estrutura de concreto armado.(...)”.

O seu pensamento havia sido influenciado pelo racionalismo cartesiano, pelo socialismo utópico de Charles Fourier (1772-1837), pelos estudos biológicos de H. Dubreuil e do médico E. T. Gillard. Também seus projetos como a Ville Radieuse tem marcas das visitas que fez à Rússia entre 1928 e 1930, segundo Frampton.⁴⁷

Localizou-se as características entre a arquitetura de Oscar Niemeyer e o traçado urbano de Brasília, que se estende ao entendimento do pensamento de Le Corbusier. O duplo sentido funcional e simbólico, encontrado nas obras de Oscar Niemeyer, não só é recorrente nas suas próprias obras anteriores, aqui analisadas, mas encontra-se em Le Corbusier como as metáforas humanísticas e antropomórficas de projetos e justificados por influências contemporâneas.

Contudo, há grandes diferenças entre o pensamento de Le Corbusier e as obras de Oscar Niemeyer. Le Corbusier produz uma forma arquitetônica e urbanística como extensão do homem, mediadora do viver em comunidade. Enquanto, Oscar Niemeyer evidencia o sentido de origem arquitetônica, a partir da etimologia formal de palavras chave como caverna, cabana e tenda e do confronto de elementos como as colunas e cúpula, construindo uma complexa narrativa de significados.

⁴⁶ Frampton, Kenneth *História Crítica da Arquitetura Moderna* São Paulo. Martins Fontes. 2003. p. 303-4.

⁴⁷ Frampton, Kenneth *História Crítica da Arquitetura Moderna* São Paulo. Martins Fontes. 2003. p. 217.

CAPÍTULO 3: ANÁLISE

Sob ponto de vista da análise metodológica as descrições da obra e de seus projetos têm um caráter de rigor e tratam de um levantamento de dados específicos que delimitam o objeto de pesquisa. Este recorte, no entanto, constitui-se na inscrição do observador no objeto, pois da posição em que o olha, dá-se um percurso que se organiza do exterior para o interior, de forma paulatina e crescente. Este vivenciar resulta em que o observador intencionalmente se deixa contaminar e ser habitado. As sensações e fenômenos oriundos do diálogo com a obra, organizam-se em figuras do parecer. Assim, seu significado só tem sentido no interior da descrição (ou texto) que as especifica. Como é o caso, do calidoscópico a formar imagens sempre mutantes no interior de um tubo que joga com espelhos e pedaços de cor em movimento. Este artefato abarca a materialidade de alguns dos aspectos visuais que fazem parte da obra e a constituem. O sentido se dá num ir e vir do conceito ao sensível promovendo uma atualização que Ignácio Assis Silva⁴⁸ chama de metamorfose sendo esta uma operação semi-simbólica, que faz ser um estado novo. É o conceito de semi-simbolismo das semióticas plásticas, na qual, o observador é interpretante e se assume como parte do objeto. A semiótica greimasiana enquanto teoria da significação promove e está relacionada ao reconhecimento da interpretação. De acordo com A. J. Greimas⁴⁹:

“O que é que é “naturalmente” dado, o que é que é imediatamente legível para nós no espetáculo do mundo? Supondo que sejam as figuras, para cuja constituição contribuem traços provenientes dos diferentes órgãos de sentido, elas não podem ser reconhecidas como objetos a não ser que o traço semântico “objeto” (enquanto algo que se opõe, por exemplo, a “processo”) – de ordem interoceptiva e não exteroceptiva, já que não está inscrito na imagem primeira do mundo – venha juntar-se à figura para transforma-la em objeto; supondo que reconheçamos, a seguir, esta ou aquela planta, este ou aquele animal, as significações “reino vegetal” ou “reino animal” farão parte da leitura *humana do mundo* e não do próprio mundo.”

⁴⁸ Silva, Ignácio Assis *Figurativização e Metamorfose: o mito de Narciso* São Paulo. Editora da Universidade Estadual Paulista. 1995.

⁴⁹ Greimas, Algirdas Julien Semiótica Figurativa e Semiótica Plástica in *Semiótica Plástica* (org. Oliveira, Ana Cláudia de). São Paulo. Hacker Editores. 2004. p. 79.

As figuras são em si ainda totalidades (do sensível e inteligível). É necessário descrever onde estão situadas e como se configuram no texto. Sejam elas variantes que refletem a atualidade e/ou ao verdadeiro conceito etimológico. O que parece ser o caso das obras arquitetônicas de Oscar Niemeyer. Em particular a Catedral de Brasília serve como exemplo de que na busca do significado dos termos: ambiente, cúpula e redoma ou outros quaisquer, se desvenda a origem da obra.

No Complexo PGR a figura que carrega o aspecto geral é o bloco A. O edifício que se avista de longe e de perto se configura como uma marca. A impressão primeira é a de uma obra em construção, a segunda é a da tensão entre dois elementos materiais, o “esqueleto” de concreto que se impõe à paisagem e o volume de vidro que se veste de paisagem. Tem-se uma imagem dialética do contínuo/descontínuo e nu/ornamentado. A obra arquitetônica é uma instalação à paisagem na medida em que o exterior faz parte dela.

Segundo o historiador de arte italiano Giulio Carlo Argan⁵⁰, a fundamentação da arte moderna vem do período anterior neoclássico que deve ser considerado em seus dois tipos dialéticos o da Europa setentrional e o da Europa mediterrânea. Eles são o pitoresco de um lado e o sublime de outro. O sublime mirava o absoluto da natureza enquanto que o pitoresco almejava adequar-se à natureza. É neste embate que surge a consciência do olhar, de um lado há os que olham o exterior como um ambiente acolhedor e de outro aqueles que o vêem como um ambiente hostil e misterioso. São duas poéticas que se completam, o pitoresco e o sublime, de vida/morte, que traduzem na arte moderna a relação indivíduo/coletividade entre um modo de anulação do indivíduo pelo meio que é vida e de outro em que o indivíduo se absolutiza em seu próprio isolamento e é morte.

A imagem do edifício em construção que propõe uma descontinuidade com espaço natural por sua estrutura de concreto e, ao mesmo tempo, uma continuidade são duas direções que se contrapõem. A tensão é uma característica própria da vida. Entre ambas se reconhece o tema do movimento dialético que passa a ser centro e

⁵⁰ Argan, Giulio Carlo *Arte Moderna* São Paulo. Companhia das Letras. 2006. p. 18-20.

fronteira, estabelecendo assim um terceiro formado entre as poéticas do sublime e do pitoresco. Juntos assim, representam a complementaridade, não de vida/morte, mas o sentido de passagem.

A formação de uma unidade de oposição na figura que se coloca como chave no Complexo PGR, é uma proposição de análise, que organiza um percurso em duas unidades: a 'estrutura' relativa à composição dos edifícios e a 'superfície' relativa aos efeitos do espelhamento.

3.1. Superfície

3.1.1. O vidro

Jean Baudrillard⁵¹ eleva o vidro ao conceito de ambiência, material modelo, milagre de um fluido fixo e grau zero da matéria e diz:

“(...) o vidro materializa de forma extrema a ambigüidade fundamental da ambiência: a de ser um só tempo proximidade e distância, intimidade e recusa, comunicação e não comunicação. Embalagem, janela ou parede, o vidro funda uma transparência sem transição: vê-se, mas não se pode tocar. A comunicação é universal e abstrata.”

Estas palavras representam o que se vê nos edifícios vítreos. O mundo fica estampado em sua superfície e passa a fazer parte do próprio edifício. Esta relação é incorporada trazendo o longe para perto. Criando ilusões que levam ao interior de outros mundos que se materializam. É ao mesmo tempo prático e imaginário. Este material com a possibilidade de ser e estar em lugares tão próximos quanto distantes torna-se a vivência da ambigüidade. É um fluido fixo no qual convivem a dinâmica e a estática. Incorruptível, mostra tudo embora se esconda em sua própria transparência.

O vidro encontrado no complexo PGR tem uma película termo-acústica com função de proteger e dar conforto modulando a luz, a temperatura e os sons. Este configura-se como parede-janela, caracterizada por funções simultâneas de separar e aproximar o exterior do interior. Enquanto janela, separa e ao mesmo tempo interage com o exterior. Além de comportar esta ambigüidade, é uma estrutura de margem, pois

⁵¹ Baudrillard, Jean *O Sistema dos Objetos* São Paulo. Editora Perspectiva. 2000. p. 48.

está colocada sobre uma armação de ferro sendo também parede. Entende-se assim a materialidade da superfície de vidro como um aglomerado de funções⁵².

3.1.2. As imagens da paisagem

A paisagem que se vê no cotidiano de Brasília é delimitada pelo horizonte geográfico. Diante da visão de um objeto cilíndrico que abarca a paisagem, é possível sentir a manipulação da escala dimensional na qual o corpo está imerso. O objeto que é apreendido visualmente como uma miniatura da imensidão espacial, evoca a correlação do pensamento visual e corporal, característica do fenômeno da percepção. De acordo com Merleau-Ponty:

“o corpo habita o espaço e o tempo.”⁵³

e

“Não é o sujeito epistemológico que efetua a síntese, é o corpo, quando sai de sua dispersão, se ordena, se dirige por todos os meios para um termo único de seu movimento, é quando, pelo fenômeno da sinergia, uma intenção única se concebe nele.”⁵⁴

Por outro lado, a superfície é um suporte do instante, à semelhança da cinematografia. Porém, traz a idéia de que não há nada fora do presente nas reiterações contínuas da imagem do lugar. As evocações se dirigem à atualidade do espectador na qual entende-se a condição imersiva das tecnologias visuais. Os olhos virtuais, um instrumento (protético) de margem que se tornou estrutural (centro) do olho natural, influências recíprocas, naturalização do virtual. Presença no ato de leitura, a desnaturalização do virtual, o espelhamento ali é sempre do instante. O movimento e continuidade são da memória do observador, um fenômeno físico da mente, não do objeto. Einstein citado por Paul Virilio⁵⁵, diz: “a separação entre passado, presente e futuro, aqui ou lá, não significa nada mais do que uma ilusão de óptica (...)”. Porém faz parte do corpo, a memória do olho, domesticado pelo criado, manipulação do tempo e

⁵² Pode se fazer analogia às fachadas curvas dos Palácios em Brasília, que são colunas de sustentação, cortina e têm sua própria expressão.

⁵³ Merleau-Ponty, Maurice *Fenomenologia da Percepção* São Paulo. Martins Fontes. 1999. p. 193.

⁵⁴ Merleau-Ponty, Maurice *Fenomenologia da Percepção* São Paulo. Martins Fontes. 1999. p. 312.

⁵⁵ Virilio, Paul *A Máquina de Visão* Rio de Janeiro. José Olympio. 1994. p. 53.

da memória, “a idéia documental deve simplesmente permitir a cada um ver melhor.”⁵⁶ ressalta Virilio. A reiteração do instante na superfície reflexiva torna visível a construção do tempo cinematográfico, a ação sobre o espaço do tempo, o sentido de esculpi-lo na expressão de Tarkovsky.⁵⁷

3.1.3. A qualidade reflexiva do vidro

O dicionário de Houaiss trata o verbete “reflexivo” como um adjetivo emprestado do latim científico *reflexivus, a, um*, relativo à reflexão de luz que tem origem em recurvar, vergar, dobrar. É quem procede com reflexão, cogita, se volta a si mesmo. É sinônimo de pensativo. Em filosofia se refere ao fato da consciência poder elaborar cogitações sobre si mesma. Na gramática é quando o verbo se refere de uma só vez ao sujeito e ao objeto. Nos conjuntos se dá quando a relação estabelece que dois elementos são idênticos. E no dicionário de semiótica de Greimas & Cortés⁵⁸ o termo reflexividade é oposto à transitividade (sempre que o verbo é apenas lugar de transição de sujeito ao objeto) é um conceito da semiótica discursiva, empregado para designar o sincretismo (sujeito e objeto são assumidos em um único ator).

A parede externa reflexiva possui duas qualidades opostas que se revezam, a opacidade e a transparência, resultados da propriedade relacional entre luz interior e exterior. O interior do edifício torna-se visível quando diminui a intensidade da luz do dia. Ao contrário, a qualidade predominante no turno do Sol é a opacidade, efeito do contraste da luz interior e exterior, que traz a escultura em evidência. No entanto, do interior do edifício o vidro como janela é constantemente transparente, sempre vê o exterior, mas nunca é visto. As duas qualidades são tomadas aqui, simbolicamente como posições de análise perante a obra arquitetônica: a visão do exterior para o interior e sua opacidade (fechada) e do interior ao exterior e sua transparência (aberta).

De acordo com Landowski⁵⁹:

⁵⁶ Virilio, Paul *A Máquina de Visão* Rio de Janeiro. José Olympio. 1994.

⁵⁷ Tarkovsky, Andreaei Arsensevich *Esculpir o Tempo* São Paulo. Martins Fontes. 1998.

⁵⁸ Greimas, Algirdas Julien & Cortés, Joseph *Dicionário de Semiótica* São Paulo. Editora Cultrix. s.d. p. 379 e 470.

⁵⁹ Landowski, Eric *A Sociedade Refletida* São Paulo: EDUC. Campinas. Pontes Editores. 1992. p. 88-9.

“(..) o “ver” não é *a priori* um termo definido. Mas ele apresenta uma vantagem imediata, que se vincula à natureza relacional daquilo a que se aplica. Como toda estrutura de comunicação, a que designa o verbo *ver* implica a presença de ao menos dois protagonistas unidos por uma relação de pressuposição recíproca – um que *vê*, o outro que *é visto* – e entre os quais circula o próprio objeto da comunicação, no caso a *imagem* que um dos sujeitos proporciona de si mesmo àquele que se encontra em posição de recebê-la.” e “... a “luz” –, na verdade nunca é mais que o delegado de um ou outro dos dois sujeitos em presença. Ora, caberá ao observador estabelecer as condições de uma “boa visibilidade” (notadamente por uma organização apropriada de suas relações espaço-temporais com o objeto); ora, ao contrário, será o sujeito virtualmente observável que, procurando ele próprio, de certa forma, “fazer-se ver”, organizará o dispositivo requerido para a “captação do olhar” de um observador potencial.”

O elemento luz é fator de modificação do ver. Quando demais, ofusca o objeto para se tornar suporte e espelhamento do sujeito olhante. Aquele que era o espelho torna-se o próprio observador. A relação de pressuposição recíproca se evidencia no efeito reflexivo do vidro que deixa de ser o objeto ou o sujeito, mas a natureza relacional do ver e ser visto.

3.1.4. Os volumes reflexivos

Os edifícios vítreos são esculturas vivas que dialogam com o espaço na dimensão da luz. Tornam-se leves ou pesados de acordo com o envoltório que dá à superfície característica estrutural. Há modificação do volume pela superfície e a margem se tornou centro. Faz refletir, se a superfície é uma oposição de estrutura ou se a estrutura tornou-se superfície por justaposição.

O volume que espelha o seu redor é um exemplo daquelas obras modernas que se definem como produto da situação em que o trabalho é inserido. Aproxima-se da escultura de Brancusi em que a polidez da superfície é a essência da obra, tornando-a sem interior, opaca à análise. Descreve Rosalind Krauss⁶⁰:

⁶⁰ Krauss, Rosalind E. *Caminhos da Escultura Moderna* São Paulo. Martins Fontes. 2001. p. 129.

“(..) é um produto da situação em que o trabalho é inserido – os reflexos e contra-reflexos que vinculam o objeto ao seu lugar convertendo-o no produto do espaço real em que o observador o encontra”.

Ao analisar o “ovo” de bronze polido disposto sobre um disco metálico intitulado *O princípio do mundo* de Brancusi (1924) ela comenta⁶¹:

“..., é um convite para que reconhecamos o modo específico pelo qual a matéria se insere no mundo – o modo pelo qual a colocação revela atitudes de ser – de sorte que um homem dormindo parece, tanto para si mesmo como para os outros (...) Brancusi parece estar sempre expondo o significado de uma escultura na situação particular que deve modificar os absolutos de sua forma geométrica.”

Entende Krauss, que Brancusi ao empregar o volume geométrico na posição de esvaziamento dos particulares, evidencia a superfície do envoltório, sobressaindo os particulares. Assim,

“..., o ato estético gira em torno da colocação desse objeto descoberto, que o transpõe para um contexto particular em que será [lido] como arte.” ⁶²

que o tema da escultura moderna tem sido

“formular modos de cognição” e que “Rodin e Brancusi representam com sua arte uma recolocação do ponto de origem do significado do corpo – de seu núcleo interno para a superfície – um ato radical de descentralização que incluiria o espaço em que o corpo se fazia presente e o momento de seu aparecimento.” ⁶³

Gaston Bachelard⁶⁴ descreve a experiência de um mergulhador que quando sentiu no corpo a enorme pressão da água em volta, nunca mais pode ver o espaço em volta como inerte. Esta é uma outra visão espacial do corpo, a mesma revelada pela escultura de Brancusi, que carrega a consciência da superfície configuradora. Tal sensibilidade espacial o Complexo PGR sugere se mostrando e refletindo como uma pele sensível às mudanças do ambiente. A qualidade da forma visibiliza a passividade da arquitetura de qualidade escultórica, lhe confere o sentido de estar dentro do Espaço.

3.1.4.1. Côncavo e convexo

⁶¹ Krauss, Rosalind E. *Caminhos da Escultura Moderna* São Paulo. Martins Fontes. 2001. p. 107-8.

⁶² Krauss, Rosalind E. *Caminhos da Escultura Moderna* São Paulo. Martins Fontes. 2001. p. 107-8.

⁶³ Krauss, Rosalind E. *Caminhos da Escultura Moderna* São Paulo. Martins Fontes. 2001. p. 333.

⁶⁴ Bachelard, Gaston *A Poética do Espaço* São Paulo. Martins Fontes. 2000. p. 210.

De acordo com a descrição, os blocos A e B são cilindros vazados. Estas aberturas inundam de luz estampando cores nas paredes internas de vidro. Mas, também, se mostram como um vaso fechado, recipiente das cores do céu, do gramado e do solo. O aberto e o fechado não se opõem, neste caso, se espiralam nos fluxos da luz interior.

A qualidade dupla do côncavo e do convexo é revelada nas esculturas modernas de Maillol e Moore, aproximando-se à leitura do edifício espelhado e vazado, descrito por Rudolf Arnheim⁶⁵

“Vivemos numa época em que uma vívida experiência cinestésica nos ensinou que o ar é uma substância material como a terra, a madeira ou a pedra, um meio que não apenas transporta, corpos pesados mas que os empurra com força e contra o qual se pode chocar como contra uma rocha. (...) Tradicionalmente, a estátua era a imagem de uma entidade auto-suficiente, isolada em um meio inexistente e única depositária de toda a atividade. Uma comparação do tratamento de um assunto semelhante por Maillol (*Nu em Repouso*) e Moore (*Figura Reclinada*) mostra que a convexidade de todas as formas em Maillol preserva um elemento ativo apesar do tema essencialmente passivo. A figura parece expandir-se e elevar-se. Na obra de Moore uma qualidade passiva e receptiva é conseguida não apenas através da atitude da mulher, porém ainda mais convincentemente através da concavidade da forma. Desta maneira a figura chega a corporificar o efeito de uma força externa, que se introduz e comprime a substância material. Um elemento feminino foi acrescentado à masculinidade tradicional da forma escultórica – um aspecto especial do tema mais universal da atividade e passividade.”

O Bloco A tem tanto a qualidade convexa da atividade (estátua) de Maillol que se vê no volume, quanto a qualidade côncava da passividade no interior vazado do edifício. Ambas são visíveis propriedades do Espaço em diálogo. De acordo com Arnheim⁶⁶:

“A arquitetura, naturalmente, sempre se relacionou com interiores vazios. A concavidade das abóbadas e arcos faz o espaço interno assumir a função de figura positiva como se fosse uma poderosa extensão do visitante humano, que então se

⁶⁵ Arnheim, Rudolf *Arte e Percepção Visual: Uma Psicologia da Visão Criadora* São Paulo. Livraria Pioneira Editora. 1989. p. 233.

⁶⁶ Arnheim, Rudolf *Arte e Percepção Visual: Uma Psicologia da Visão Criadora* São Paulo. Livraria Pioneira Editora. 1989. p. 233-4.

sente capaz de ocupar a sala com uma presença que se eleva e se expande. (...) o arquiteto barroco Borromini usou o contraponto de convexidade e concavidade para animar a forma arquitetônica.”

A partir da descrição de escultura e arquitetura feita por Arnheim, tornou-se visível o simbolismo espacial (atividade/passividade) do volume vazado e espelhado do Complexo PGR.

Certamente, Moore encontra na imagem da figura feminina, o elemento contrastivo do entendimento do espaço. A escultura feminina de Moore enforma e mostra uma divisão, como um diálogo. Relacionando diferença, complementaridade e reciprocidade. Ao reconhecer escultura e feminino como substâncias com a mesma ordem de importância, há o entendimento do espaço vivenciado. Deste modo, a obra de Moore engloba vários níveis de significado (espaço, escultura, feminino) no exercício dicotômico que conduz às relações de sujeito/objeto, pois, o conceito de feminino é informado pela qualidade do côncavo. O espaço vivenciado vem do referente feminino e de sua qualidade receptiva que se encontra na arquitetura. A figura feminina é um pretexto no fazer escultura de Moore, mas ao mesmo tempo, elemento motor na produção de exposição do Espaço, ou seja, mostra e tectoniza o imaterial tempo-espaço. A escultura de Moore é o resultado da procura e do entendimento em si mesmos.

3.1.4.2. Céu e terra

Os reflexos das cores verde e azul nas paredes de vidro internas dos Blocos A e B, sugerem uma imagem de união do céu e da terra e desnudam o conceito de perspectiva, (des)naturalizando a linha do horizonte como a imagem que sempre foi na construção da paisagem, seja ela uma vista, foto ou pintura.

Na pintura de paisagem, natureza-morta ou figura humana, os confrontos com a imagem refletida, evidenciam a posição do observador, o local da linha do horizonte na tela é a imagem do ponto de vista. A partir deste aspecto, os gêneros se transformam em temática, não simplesmente categorização, mas intenção, algo como a construção de uma posição do olhar. A profundidade vista num quadro, é o conceito do olhar de

paisagem. Sob esta argumentação, faz-se analogia da pintura com o edifício que a estampa, então o olhar de paisagem está no interior do edifício e é o simulacro do observador.

A subida da linha do horizonte dada pelas cores do céu e da terra evoca a situação física do humano -- sua verticalidade. Ao mesmo tempo se pode ler como um domínio da natureza pelo humano, como também, o rebatimento da natureza horizontal para a natureza vertical. A imagem não se confunde, é forma ilusória – é a transformação de um estado real para um estado ilusório, análogo à sublimação.

Nas passarelas panorâmicas que ligam o Bloco A e B, a linha do horizonte se refaz, transfigurada para a linha vertical (fig. 38). Desta vez, a paisagem real e a paisagem refletida, se mostram como duplo olhar, do ver e ser visto, justapostas em uma imagem única. Deste modo, inverte-se o ponto de fuga do objeto-olhado, para o sujeito-olhante. Pois, a imagem é uma encenação do modo relacional do olhar, objeto de reflexão do sujeito.

As qualidades de reflexivo, transparente, opaco, brilhante, vêm do vidro que em si é mito, tira-se tudo dele, é “material modelo”, suporte de recepção, a figura do espelho. Retrata a relação e a ambigüidade, é particular e geral ao mesmo tempo. Estas qualidades recaem como metáfora da interpretação, desta forma a superfície de vidro que tem a função literal de material de construção eleva-se ao conceito do olhar e torna visível a percepção.

A opacidade interior e o espelhamento evocam a estrutura da comunicação e da linguagem visual implicam no entendimento cognitivo e perceptivo, que muito se aproximam da finalidade do olhar estético e próprio da arte.

Os edifícios vítreos e vazados se constituem no próprio movimento da consciência espacial, passagem e diálogo exterior/interior pela qualidade de côncavo/convexo que está posta neles. O que se vê ainda é uma superfície interior que se dobra continuamente produzindo um volume sentido como espiralado que também é um exterior. É como percorrer uma linha de fronteira de onde se pode perceber as diferenças/semelhanças e os cheios/vazios do espaço. O bloco E de forma círculo–espiral parece ser a figura metáforica do movimento da consciência espacial enquanto

as superfícies opacas dos outros prédios representam o contraditório à superfície reflexiva.

As superfícies reflexivas exaltam o presente, fazendo eternos registros do instante. E a hélice, a circular no topo do edifício sugere o movimento ascendente voltado para o tempo futuro. Porém a hélice tem sua contrapartida na imagem da âncora (a ligação ao bloco B). A composição é mais uma descrição das forças opostas entre o presente e a tradição. Pois as ligações do conjunto A/B estão sobre uma base – a caixa subterrânea de estrutura horizontal que se esconde como um segredo do ser e não parecer. Assim, percebe-se que há dois aspectos da construção arquitetônica, um que parte da funcionalidade e da técnica dos materiais, signos da produção de visualidade e substância, para outro que é o da representação simbólica, a mostrar uma infinidade de relações e variações, que sugerem a visualidade do fazer arquitetura.

3.2. A unidade da composição

De acordo com as descrições do Complexo PGR e de outras obras de Oscar Niemeyer, observou-se um vocabulário de formas reconhecíveis sem significados *a priori* que são usadas segundo um programa arquitetônico básico segundo sua destinação, artefatos disponíveis, engenharia atual e peculiaridades locais numa concepção sempre dinâmica e atualizada.

Para tornar o conjunto de formas analisável é preciso primeiro observar as semelhanças e diferenças de elementos, que as compõem ou seja, des-construí-las em unidades ou categoriais, formadas pelas características comuns, e sobre estas unidades, re-fazer o movimento de significação.

As qualidades e efeitos deste universo de forma-espço traduzem significados próprios formando a gramática visual, que nasce da interação entre as partes e o todo e são percebidas em configurações diante da materialidade da forma e cor. O princípio da forma diz que a qualidade depende do seu lugar e de sua função num padrão total. As configurações são guiadas pela ordenação e simplificação e os fatores fenomenológicos

e culturais influenciam na apreensão de padrões estruturais significativos. De acordo com Arnheim⁶⁷.

“(...) as categorias visuais explicitam princípios subjacentes e mostram relações estruturais em ação, o que as aguça, tornando os seus elementos comunicáveis.”

Nesta medida, inicia-se na própria composição, a identificação das formas e unidades ou categorias:

Formas simples curvas constituídas pelos cilindros A, B, D; formas compostas de curva: C (cilindro ovalado) e E (cilindro com sugestão de espiral); e formas compostas de retas: F (retângulo alterado), passarelas e subsolo.

As unidades ou categorias percebidas na composição: as formas geométricas (cilindro/retângulo), a escala (maior/menor), o movimento (vertical/horizontal), a direção (superior/inferior) e a sobreposição/justaposição, caso D e caso AB respectivamente.

1) Formas compostas pela unidade: cilindro/retângulo, conduzida pela escala maior/menor:

(D): cilindro maior (segundo pavimento) sobreposto ao cilindro menor (primeiro pavimento);

(C): cilindro ovalado maior (segundo pavimento) sobreposto no cilindro ovalado menor (primeiro pavimento);

(A e B): o cilindro menor (o eixo, áreas de circulação) está dentro do cilindro maior (as salas do pavimento). O sobreposto e o intercalado são composições da escala maior/menor. Assim, os conjuntos por justaposição (AB) e por sobreposição (CD).

Resultado: Encontra-se no D a origem das formas compostas curvas.

2) As relações entre as unidades de forma (curva/reta) e de superfície (brilhante/fosco):

O conjunto AB é unidade por estarem os prédios ligados por passarelas da mesma forma que o CD. Assim, formam também, outra unidade maior AB-CD pelas ligações por passarelas.

⁶⁷ Arnheim, Rudolf. *Arte e Percepção Visual: Uma Psicologia da Visão Criadora*. São Paulo. Livraria Pioneira Editora. 1989. Introdução 25º parágrafo.

A unidade AB caracteriza-se por formas suspensas opõe-se a unidade CD de formas não suspensas.

- E se aproxima do AB pela qualidade da superfície, formando um trio.
- E e o F se aproximam pela ausência de ligações com os outros prédios, formando um sub-conjunto de não-ligados que se opõe aos sub-conjuntos ligados. Porém, há um outro jogo de aproximação e separação intrínsecas, o E se aproxima ao AB pela superfície brilhante separando-se do F por este se aproximar dos sub-conjuntos ligados AB e CD por conter as duas superfícies do fosco e do brilhante. Assim, o F se contrapõe ao E pela forma. O E é curvo enquanto o F é reto. O F aproxima-se das passarelas e do subsolo (área do terreno) e se distancia dos outros edifícios A, B, C e D.
- sub-conjunto A/B, superior e central está ligado ao sub-conjunto C/D, extensão e intermediário; o sub-conjunto E/F não ligados e A/B formam conjuntos do fosco/brilhante e explícito/implícito, ou seja, o Bloco E (parece, mas não é) prédio de recepção do A/B e segundo o Bloco F (não parece, mas é) é o indicador da base do Complexo PGR, pois na forma do edifício estão os traços, formando o par E/F. Deste modo, agrupa-se vertical/explicito e horizontal/implícito. Tendo em vista, que o Complexo PGR se trata de único volume de edifícios interligados, então temos um conjunto formado por relações dicotômicas do múltiplo/vertical/explicito versus uno/horizontal/implícito.

Resultado geral:

Ao múltiplo/vertical/explicito correspondem ao A/B e E.

Ao uno/horizontal/implícito correspondem ao C/D e F.

E – A/B.

F – C/D.

Assim, forma-se o quadro do percurso de análise desde a primeira impressão:

Tabela 1: Percurso de análise.

	bloco(s), passarelas(ligação) e subsolo	aspecto material	qualidade	aspecto atual
1ª impressão (à distância)	A	concreto/vidro reflexivo e tridimensional/bidimensio nal	descontínuo/contínuo (à paisagem)	estático/dinâmico
Subconjuntos (pelo exterior)	A/B	hélice e âncora	vertical/horizontal	dinâmico/estático
Leitura do conjunto (interior e exterior)	ABE/CD	Vidro reflexivo/branco	Brilhante/fosco	dinâmico/estático
	(ABE)(CD)/F	Vidro reflexivo/branco	(brilhante)(fosco)/brilhante e fosco	(dinâmico)(estático)/dinâmico o e estático
	ABCDEF/ligações	edifícios/passarelas	fechado/aberto	estático/dinâmico
	ABCDE/F e ligações	curva/reta	fechado/fechado e aberto	estático/estático e dinâmico
	AB/(CD)(E)(F)		suspensão/não suspensão	dinâmico/estático
síntese:	A(BCDE)/F(ligações e subsolo)	aéreo/subterrâneo: explícito/implícito	múltiplo/uno	dinâmico/estático

3.3. As unidades

3.3.1. A fachada E/A/C

As formas compostas: cilindro oval e cilindro espiral compõem a fachada leste conforme observado na leitura do desenho de implantação. Ao centro a forma composta cilindro e estrela, à esquerda cilindro espiral e à direita cilindro oval. Considerando a composição uma fachada ou que se queira produzir uma imagem expressiva, a indicação imediata de sentido é o código de valor: centro/esquerda/direita. Propõe-se a leitura: centro (A) como função de produção, esquerda (E) modo de desenvolvimento e direita (C) origem. As respectivas funções, produção, desenvolvimento e origem são conclusões que surgem da análise do nome e da destinação dos espaços.

A posição central que 'A' ocupa na fachada é a presença literal da marcação de limites. A estrela no alto do prédio é reiteração do gesto feito por Lucio Costa para assinalar Brasília. Quanto ao rótulo, 'A' leva ao primeiro lugar do abecedário e o nome, 'Gabinetes' remete a compartimento reservado ao trabalho de ministros ou funcionários superiores, em teatro, este termo, se refere a palco interior.

A marca do lugar está entre dois conjuntos orgânicos. Uma espiral (E) a significar movimento ascendente/descendente ou interior/exterior que é uma presença comum em outras obras de Niemeyer e se caracteriza como marca. Uma ovóide (C) conjugada a um círculo, como células em processo de união ou já de duplicação. De qualquer maneira evoca à gênese e é marca do fazer e de divisão.⁶⁸

A leitura das três marcas formam uma logomarca ou emblema semelhante ao modo simbólico manifesto na edificação do Congresso Nacional, que na figura alterada da balança, simboliza o equilíbrio das diferenças. Porém, numa observação atenta, se pode se dizer que há uma sobreposição do símbolo com a edificação permanecendo ambos vivos no espaço sensível da temporalidade e do material.

⁶⁸ O princípio fundador da biologia moderna "*Omne vivum ex ovo*" foi adotado por Carl von Linnæus (1707-1788) cujas obras são consideradas a base das classificações biológicas. Inclusive ao receber o título de nobreza ele adotou um ovo invertido, considerado o símbolo da taxonomia, em seu brasão de armas.

3.3.2. O edifício suspenso

O conjunto A/B é formado por dois cilindros. O bloco B está apoiado em dezesseis *pilotis* e o bloco A, por um jogo de inversão, encontra-se suspenso por uma estrutura encimada por uma estrela de oito pontas que em cada braço tem dois tirantes de cabo de aço que sustentam o prédio.

Esta transfiguração dos *pilotis* em estrela valoriza o elemento de origem e ao mesmo tempo reitera a inversão da cúpula vista na Câmara dos deputados e a dos arcos do domo na Catedral de Brasília (fig. 53). O edifício suspenso é a representação do céu e da terra e se configura como oca e caverna colocada uma sobre a outra. Esta imagem pode se tornar palpável na sobreposição do curso do Sol ao longo das vinte e quatro horas conforme o desenho de Le Corbusier (fig. 52).

De acordo com o dicionário o adjetivo suspenso é o sustentado do alto, que flutua, por extensão de sentido o que tem equilíbrio instável, algo que é incompleto. O Complexo PGR pode ser considerado uma única edificação, pois o isolamento de cada prédio é apenas aparente em função deles estarem ligados por uma área subterrânea. Assim, todos podem ser considerados suspensos sobre um jardim suspenso. Por este raciocínio é possível estabelecer uma gradação desta qualidade que em última instância tem sua origem nos *pilotis* que representam as colunas de sustentação sobre a terra.

Este prédio suspenso e aparentemente sem base cria um problema de estabilidade visual que só pode se resolver por uma divisão em si mesmo. Ele estabelece um movimento circular de sobe e desce, de puxos e repuxos, de alto e baixo que lhe dá autonomia e equilíbrio. É a reiteração das imagens céu/terra e côncavo/convexo.

A estrela por sua vez pode ser interpretada como reiteração do gesto demarcatório fundamental que se fez na convexidade sobre a concavidade da Bacia do Paranoá. Pois o Plano Piloto foi erigido sobre uma redoma situada ao centro da Depressão do Paranoá. A cruz inicial que fazia a divisão Norte, Sul, Leste, Oeste ao ser dobrada passou à Rosa dos Ventos marca registrada em qualquer carta geográfica e agora, também, marca de um órgão público independente dos Três Poderes que detém a função de Procuradoria-Geral da República.

Mais uma vez, a estrela representa uma transfiguração dos *pilotis* que por sua parte são a marca de uma cidade pública onde todas as vias são abertas e livres num rito de retorno às origens.

3.3.3. Passarelas – Religações

As duas passarelas fechadas que servem de ligação entre a cobertura e o terceiro andar dos blocos A e B são panoramas de onde se pode admirar os arredores e perceber que o longe está perto e, também, voltar os olhos para espelhos que refletem nossa própria imagem em sua superfície vítrea. Entre os mezaninos destes blocos há uma passarela de concreto pintado de branco que difere das anteriores por ser aberta e dotada de um anteparo tão baixo que talvez não se possa chamá-lo de parapeito. Estes dois tipos de ligação tão diferentes quanto um corredor fechado de vidro e uma passarela aberta de concreto. Criam diálogos que ora aguçam diferenças e ora estabelecem semelhanças resultando numa unidade com as características de aberto/fechado e fosco/brilhante.

Quanto as formas é interessante notar que em todos os edifícios do complexo, à exceção do F, predominam as curvas, enquanto que as ligações se dão através de retas. Assim as qualidades curva/reta estabelecem correspondência com fechado/aberto. Pois, no interior dos gabinetes e salas se dá um fluxo fechado enquanto que através das passarelas as trocas são em linhas retas e abertas.

As passarelas estabelecem a intermediação entre setores que foram separados, reconstroem o que foi desconstruído por segregação e isolamento. Reiteram o significado de extensão mente-corpo ou homem-arquitetura encontrado nos princípios de Le Corbusier (casa=corpo=arquitetura).

3.3.4. F – Guardião

O bloco F é guardião do ser, ou seja, da função construtiva, os traços materiais manifestados em toda a construção (outros blocos, passarelas e subsolo) estão reunidos nele. Pode ser lido também como um “panorama” de marcas, sendo assim, ainda, um guardião do ver.

Feito de armação externa de concreto pintado de branco e parede de vidro reflexivo reúne os dois conjuntos existentes (A/B) e (C/D), que aparentemente se contrapõem. Ao mesmo tempo, observa-se uma inversão do conjunto (A/B) relativo à superfície reflexiva exterior deslocado no (F) como interior dado à armação de concreto que está visivelmente no exterior. Esta inversão é entendida como valorização do (C/D) que somam a idéia de origem.

O (F) de formas retas se diferencia das formas curvas predominantes no Complexo PGR. Nesta medida o (F) se opõe ao conjunto. Mas se assemelha às passarelas de ligação. E somado a função-nome: Patrimônio, almoxarifado e manutenção, compõem todas as indicações de sua formação. Assim, o edifício se configura como presença das atividades visuais do mostrar e do esconder: o explícito/implícito. Segundo a descrição anterior, o (F) é conformado pelas bordas da caixa subterrânea e do terreno que se explicita pelo elemento aramado (cercado ao fundo) como parte do edifício. Por sua vez, dado a sua junção com o subterrâneo que interliga os edifícios, implicitamente, sua forma reta relaciona-se as passarelas, tanto pela forma quanto função de ligação. Neste caso, encontra-se no (F) a síntese da vertical/horizontal com o explícito/implícito, surgindo também a relação espaço natural e espaço construído, amplia-se ao do ser e do ver, ou seja, lê-se no movimento do espaço horizontal (natural) que traduz no espaço vertical (homem). As formas do F além de serem uma parte que significa o todo, pois ele contém o todo, narra arquitetonicamente a arquitetura, do espaço natural que se particulariza. Sintetizando as funções do F nos aspectos significativos:

- 1) as retas como manifestação da racionalidade, no sentido de reunião da materialidade, retrata o aspecto geral do homem diante do mundo.
- 2) a dialética da construção entre natural e construído na qualidade explícita e implícita de tradução.

De outro modo, o F é uma variante das passarelas, visto o seu agrupamento pela forma reta. A passarela une os edifícios "setorizados" e o F é um módulo separado, mas pelo aspecto material tem a função de unir os subconjuntos AB e CD e de se unir a eles.

3.3.5. E-Espiral

Muitas das imagens que se fizeram no percurso da descrição parecem ter correlação com a forma espiral. O bloco E, visto pelo exterior, não deixa identificar a forma espiral, é na vista aérea que se a vê claramente. A forma espiral do bloco E aproxima-se da espiral epicíclica descrita por Dürer (fig. 57) e comentada no texto de Lygia A. Eluf⁶⁹:

“a curva epicíclica pode ser descrita por meio de um ponto unido a um círculo que gira pelo exterior de um outro círculo, sem estar o ponto situado sobre a circunferência do círculo giratório. Tal curva se chama epitronóide e a construção de Dürer nos permite estabelecer que sua curva é um epitronóide particular, chamado caracol.”

Ou seja, a espiral epicíclica de Dürer, vem a ser, dois extremos de linhas que se unem, aproxima-se da espiral eqüiangular de Arquimedes. Pode-se falar que o aspecto inspira um eterno movimento de incompletude que se repete, sempre aberta opondo-se ao círculo de caráter fechado e completo.

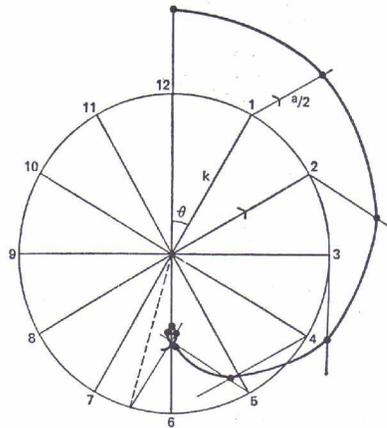


Fig. 57. Curva de Dürer

Fonte: Eluf, Lygia A. *Da estrutura às secretas alterações* Dissertação de Mestrado ECA/USP. 1992. p.20.

A espiral e caracol já são imagens: em vários exemplos geometrizados ou equacionados como o segmento áureo, procedimentos reconstruídos e não naturais manifestados mimeticamente. Simulacros extraídos da observação do animal terrestre

⁶⁹ Eluf, Lygia A. *Da estrutura às secretas alterações* Dissertação de Mestrado ECA/USP. 1992. p.20.

ou marinho, o molusco que carrega uma carapaça que tem vários tipos com padrão espiral, que evocam o movimento do cosmo à forma de um girassol.

O mistério do caracol é ser a natureza da miniatura diz Bachelard⁷⁰, uma forma manipulável contém a forma do cosmo, o grande no pequeno, simbolizando poder e vida. A carapaça é uma vida parada (*still life*) derivando a casa e a construção. Traduz-se em estático-dinâmico, que mostra fossilizado o ritmo cadenciado da origem. Baseado em vasta literatura resume a concha em: “Tomada em seu conjunto – carapaça e organismo sensível – a concha para os antigos, é um emblema do ser humano completo – corpo e alma.” Bachelard confere à concha a imagem máxima chamando-a de: “psicanálise da matéria (...) o jogo profundo das imagens da matéria.”. Pode-se tirar das interpretações de Bachelard, que a concha é uma imagem espacializada do tempo, ou seja, a própria materialização do tempo.

A forma espiral do bloco E, evocou imagens semelhantes na vista exterior do bloco A, pelo aparente movimento da hélice, no interior do A e B, nas imagens calidoscópicas que juntam céu e terra, nos movimentos ascendentes e descendentes de cores que se espiralam incessantemente em formas quadriculares. A espiral encontrada na forma de um edifício se transforma em imagens vivenciadas no interior de outras edificações. O conceito da obra está “em obra”⁷¹. É a exata sensação que se tem ao percorrer o Memorial dos Povos Indígenas.

A casa e suas relações com a natureza é o assunto da ecologia. Por extensão de sentido pode tratar da inserção do homem num meio social, moral e econômico. Bachelard⁷² considera que: “o caracol está sempre em casa, qualquer que seja a terra onde viaje”. Esta imagem evoca a dispersão dos povos por terras estrangeiras e o surgimento do que Homi Bhabha⁷³ chama de sujeito-nação.

Este crescimento da concha, assim como da margarida é explicado pela equação matemática que veio a ser conhecida como a secção áurea. Uma descoberta dos gregos que é estudada até os dias atuais como exemplo de equilíbrio. Le Corbusier criou um

⁷⁰ Bachelard, Gaston *A Poética do Espaço* São Paulo. Martins Fontes. 2000. p. 126-7.

⁷¹ Tassinari, Alberto *O espaço moderno* São Paulo. Cosac & Naify. 2001.

⁷² Bachelard, Gaston *A Poética do Espaço* São Paulo. Martins Fontes. 2000. p. 126-7.

⁷³ Bhabha, Homi K. *O Local da Cultura* Belo Horizonte. Editora UFMG. 2003. p. 199.

sistema de medidas baseadas no corpo humano e na proporção áurea que é usada como base em design. Como lembra Lygia Eluf⁷⁴:

“O poder do segmento áureo de criar harmonia advém de sua capacidade de unir as diferentes partes de um todo de tal forma que cada uma continua mantendo sua identidade, ao mesmo tempo que se integra ao padrão maior de um só todo.”

Gaston Bachelard⁷⁵ usa a alegoria da concha para descrever o espaço: “O primeiro trabalho da vida é fazer conchas.”, “A forma é a habitação da vida.”, “Toda forma guarda uma vida.” Assim ele sintetiza a dicotomia estática X dinâmica e traça uma semelhança com orgânico/inorgânico e continua: “O fóssil já não é simplesmente um ser que viveu; é um ser que vive ainda, adormecido em sua forma. A concha é o exemplo mais manifesto de uma vida universal formada em conchas.” Deste modo, pode ser feita uma analogia casa = corpo = arquitetura. A interpretação do comportamento da concha de carregar a casa contém duplo sentido: o dinâmico que equivale à vida e o estático que equivale ao fóssil⁷⁶ Isto remete à primeira impressão da paisagem onde se insere o Complexo PGR – a imagem dramática dado pelo edifício principal que parecia em construção e ao mesmo tempo em ruína no meio do Cerrado. Mais uma inversão aparece, a ruína e construção são apenas qualidades que se opõem transfiguradas.

⁷⁴ Eluf, Lygia A. *Da estrutura às secretas alterações* Dissertação de Mestrado ECA/USP. 1992. p.40.

⁷⁵ Bachelard, Gaston *A Poética do Espaço* São Paulo. Martins Fontes. 2000. p. 124-5.

⁷⁶ As rochas usadas para a fabricação do cimento que dá lugar ao artefato concreto armado são principalmente originárias da deposição de grande quantidade de conchas marinhas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De início, olhar para estes edifícios é como ver a escultura do momento. São artefatos a lembrar a atualidade do tempo e do espaço próprios do lugar que estampa imagens do cerrado, do céu e da cidade-jardim. Num segundo momento eles são a reflexão da cultura de hoje, simulando e encenando efeitos de imagens em movimento. Ao terceiro tempo o complexo passa a ser visto como espelhamento do sujeito. As formas e as relações alegorizam-se, a arquitetura é vista como suporte simbólico do mundo e no mundo.

As imagens fotográficas serviram como figuras interpretativas por reunirem em um plano único as qualidades dinâmicas e reflexivas mostradas pelo exterior e interior de cada edifício. O percurso de análise se dividiu, assim, em superfície e estrutura definidas pelas qualidades materiais do vidro e do concreto que são figuras do parecer e do ser e correspondem ao bidimensional e ao tridimensional. A arquitetura é formada pelo par dinâmico/estático, que está relacionado à pintura e à escultura.

O Desenho Implantação (fig. 14) logo de início foi apreendido como a figura do interior de uma máquina e deu lugar ao desenvolvimento da análise da composição dos edifícios. O conjunto mostrou-se composto por unidades que podem ser relacionadas por semelhança ou hierarquia. A primeira vista o bloco A se destaca como um centro hierárquico rodeado de satélites. Mas, considerando-se o todo que inclui a área subterrânea, o bloco F é ressaltado e se posta por semelhança de valores na dicotomia centro/margem. Assim o bloco A e o bloco F estabelecem uma relação de complementaridade e passam a representar a síntese da construção.

Na composição, percebe-se que a exemplo do sistema urbano de Brasília há uma setorização que está citada como marca estrutural na unidade edifício/ligação que se dá a ler como uma proposição de valores e significados da obra. Os valores inscrevem-se no modo relacional sintaxe/forma e no processo de juntar e separar. Simultaneamente, é oposição e complementaridade de valores. A construção, por este meio, resulta em três manifestações:

Em um primeiro nível a unidade margem/centro, se desenvolve no percurso que leva do não suspenso ao suspenso, de uma direção inferior a uma superior do F para o A (Fig. 58 a). Assim, o processo tem o sentido de edificação com base na terra e o valor de lugar e a relação direta com a cidade na qualidade de pública.

F ressalto superior dado pela marca de adequação do edifício ao terreno conferindo-lhe a qualidade de construção única.

C, D e E suspensos sobre base única.

B suspenso sobre *pilotis*.

A suspenso – é manifestação do órgão PGR, detém uma marca legível pelo exterior e se mostra como resultado do processo que nasce da construção.

O segundo nível é a vivência no interior da obra. As imagens que surgem: céu e terra, calidoscópico e côncavo e convexo atribuem o status de figura principal à espiral que por ter sido citada em outras obras se configura como marca do autor. Neste nível percebe-se que no modo relacional sintaxe/forma predomina a forma. Esta unidade tem sua representatividade na composição e está relacionada a um modo particular de construção. Mas, junto a outras duas marcas de origem, não pode mais ser lida com algo que venha do exterior, passa a ser a demonstração que a concepção está na própria obra.

C cilindro e origem da composição de formas.

D origem do modo da divisão de unidade.

E origem do modo de reunião da divisão.

O terceiro nível se inicia na figura da hélice e da âncora que são símbolos de oposição e complementaridade. Os *pilotis*, uma marca arquitetônica de Brasília, são os elementos de condução e origem desta transfiguração. O ato de inverter e as trocas entre alto/baixo são repetidas em outras obras de Niemeyer. Este processo de criação está relacionado ao encontro arquitetura/urbanismo e sobrepõe o fazer atual às origens de Brasília.

B *pilotis* símbolo da cidade projetada = cidade flutuante (parecer)

A transfiguração dos *pilotis* = edifício flutuante (ser)

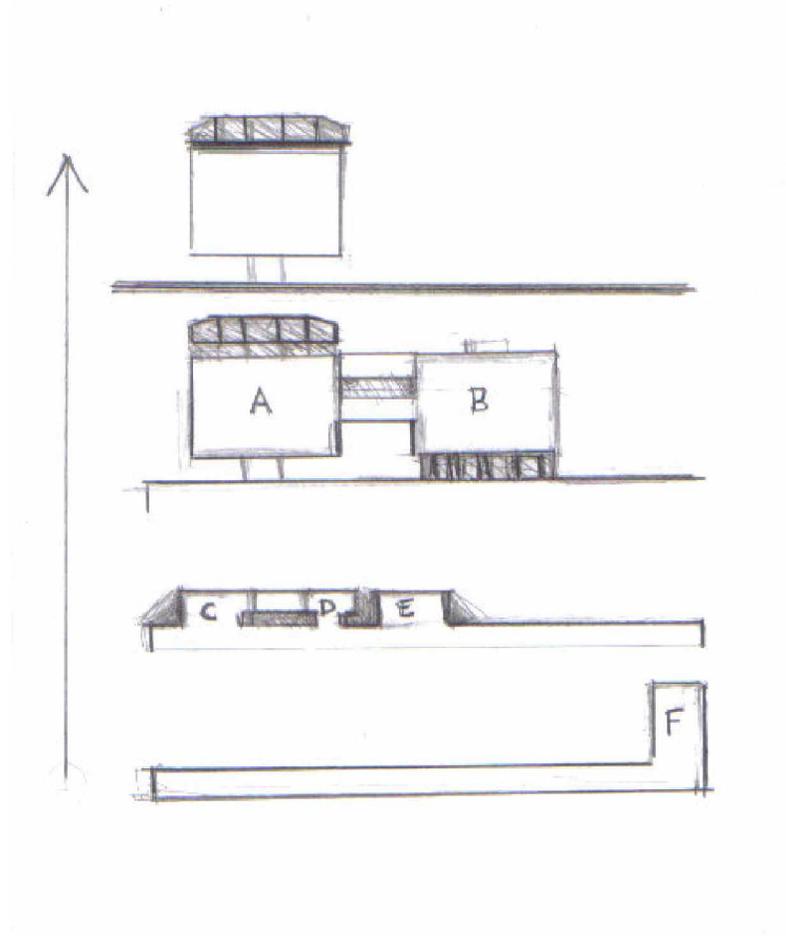


Fig. 58 a. síntese visual
desenho: Tsuruko.

Em resumo:

- 1) Edifício flutuante ou suspenso – função do órgão público - PGR
- 2) O cilindro, a oval e a espiral – origens da concepção
- 3) A 'estrela' produção do Complexo PGR – gesto atual de origem da cidade.

Então a 'estrela' é a obra do Complexo PGR. É a marcação do lugar, tal qual o gesto primeiro de Lucio Costa (Fig. 58 b). A paisagem na obra é também cidade na obra.

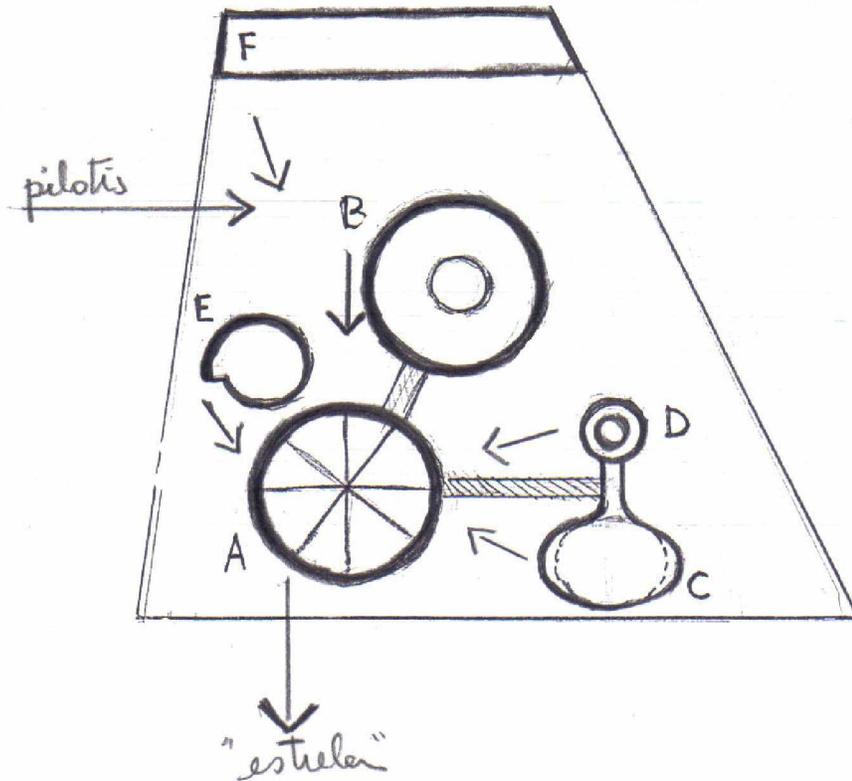


Fig. 58. b síntese visual
desenho: Tsuruko.

A síntese que se chegou nesta leitura, a estrela como forma gestual, foi conduzida por uma trama de planos de significados que se reiteram, um a um, numa coerência orgânica. A primeira impressão do prédio A - a tensão entre continuidade e descontinuidade com o entorno, foi vista como uma marca e impulso para 'uma' leitura. A tensão em si, continuidade e descontinuidade, pode ser traduzida na categoria dinâmico/estático. Tensão em seu interior e a tensão com o exterior. A primeira pode ser considerada a formação da arquitetura isto é, a trama do processo arquitetônico, a impressão da unidade dividida em si mesma e a segunda, a relação com seu exterior na dimensão arquitetura/urbanismo (Complexo PGR/Brasília). Porém, o espelhamento da paisagem, leva a dimensão relacional arquitetura/ambiente. Sendo que o ambiente é o que se dá a ver. Nele, foram descritas o lugar: a geografia local, o tempo e o espaço atuais.

Esta mesma primeira impressão, que provoca a figura indefinida de um prédio em construção ou de um prédio em ruína, promove características ambíguas do objeto e cria uma relação com o espectador, ou seja, compromete aquele que o vê, formando a relação sujeito/objeto. Assim, o cerne deste trabalho foi descrever o percurso dos passos de um espectador afetado pela obra.

A visão da planta simplificada nos mostra um centro, satélites e uma engrenagem de formas, indicando relações de interdependência entre os edifícios. A forma do terreno está correlacionada à disposição dos volumes fechados e às interligações entre eles. Mas, também, pela diagramação (fig.15) fica evidente a importância dos vazios entre os prédios. Este envoltório, descrito como um jardim suspenso é parte fundamental do conjunto. Entende-se, assim, que o todo (a forma trapezoidal) é a obra.

A interdependência, reitera-se, no agrupamento de edifícios ligados e não ligados que formam três volumes, pelas semelhanças de superfície, distinguindo-se pela característica de suspenso e não suspenso. Deste modo, o F (edifício-cercado) que estava na posição de extensão e margem se torna o outro centro em contraposição ao A. Interessa-nos perceber neste processo que, a figura da hélice e da âncora (AB), vista como par de oposição e complementaridade quando observada pelo aspecto de movimento e direção equivalem às relações: horizontal/vertical e alto/baixo. Esta confirmação foi feita na análise da composição dos edifícios. Assim, o AB (parte) corresponde ao AF (todo). A impressão é verdadeira. O parecer é ser. Portanto, os efeitos de sentido vivenciados no interior dos edifícios como a junção do céu e terra reiteram a equivalência de valores opostos de duas materialidades: vazio e volume (=ar e terra).

A forma/função/disposição características dos edifícios se transformam entre si. Os prédios (fechados) também são lugar de circulação (abertos) dado a importância e variedade das formas de ligação (verticais e horizontais). Assim, é possível entender que o relacional é uma materialidade constituinte para a produção de valores, que não estão dados nos nomes dos edifícios, nem numa aparente hierarquia de valores rígidos. Estes elementos são postos como um pretexto devido à importância de funções objetivas em

uma edificação como a PGR. Os edifícios separados, cada um com uma função na hierarquia, evocam narrativas de atores sociais na forma de vários personagens que representam uma massa heterogênea em tensão, onde os dominados são a base dos dominantes. A hierarquia é substituída por uma constelação que forma o múltiplo no uno como visto no esqueleto do Complexo PGR.

A inversão de *pilotis* que se metamorfoseiam em estrela é feita com despojamento de valores e ressalta a importância da origem. Assim, a estrela antes de ser algo além dos *pilotis* é uma marca de sua própria origem.

Os blocos C, D e E são reconhecidos como marcas do programa arquitetônico. Eles se manifestam numa conjugação de formas, tamanhos, posições e ligações que lhes sugerem, respectivamente, o papel de símbolo de gênese do fazer, de gênese da forma e da integração. Por esta via levam ao entendimento que o tema arquitetônico é a própria demonstração do processo construtivo da obra (enformação). Sobrepondo resultado e processo, prática e teoria. Revelam olhares para si mesmo e jogos de distanciamento. Os efeitos causados pelos espelhos reiteram a temática.

Dentre as três marcas, a espiral representa o acontecimento desta leitura em si. É uma forma de abrir as impressões e de se fechar como uma aparição. Representa, também, a edificação, a coisa inorgânica ao modo de *still life* (vida parada). Os rastros e o tempo estão registrados na superfície. Porém, engana-se quem pensar numa superfície única. Há sobreposição de várias camadas tridimensionais, semi-simbolizadas⁷⁷ no contínuo do tempo cotidiano. O parecer é a transparência das camadas dobradas do ser. A estrutura cristaliza-se na superfície. Percebeu-se no percurso que as primeiras impressões, as figuras do parecer, se desenvolveram no ser.

Esta obra leva ao reconhecimento da possibilidade de um diálogo entre sujeito/objeto que transcende ao mero embate observador/Complexo PGR e passa a dar uma compreensão da relação arquiteto/arquitetura e toma as dimensões da relação Eu/Mundo. Ela, ora parece um grande olho sobre a cidade, ora um grande organismo detentor das mesmas qualidades do homem de quem é extensão e simulacro. Não é

⁷⁷ "... um sistema de significados paralelo e coextensivo ao sistema de símbolos." Greimas, Algirdas Julien *Semiótica Figurativa e Semiótica Plástica in Semiótica Plástica* Ana Cláudia Oliveira (org.) São Paulo. Hacker Editores. 2004. p. 92.

mais objeto. Mas, sim, anti-sujeito que se perpetua na mudança de posição no tempo e no espaço.

Assim, percebe-se que esta obra prevê o caráter de recepção dentro do universo do processo dicotômico emissor/receptor. O autor é produtor e usuário ao mesmo tempo. O sensível é inteligível, é materialidade e faz parte da obra, de acordo com o relato do método de trabalho do próprio Oscar Niemeyer:⁷⁸

“...começo a desenhar o projeto, vendo-o como se a obra já estivesse construída e eu a percorrendo curioso. Com este processo, sinto detalhes que um desenho não permitiria, detendo-me nos menores problemas, sentindo os espaços projetados, os materiais que suas formas sugerem, etc. ... Uma vez, elaborei um texto explicando as colunas do Palácio do Planalto, mostrando como as fixei, como, nesse passeio imaginário, entre elas circulei, apreciando suas formas, modificando-as procurando criar novos pontos de vista.”

Este primeiro observador imaginário também é descrito por Miguel Alves Pereira⁷⁹.

“A figura do *visitante* que surge no processo de trabalho de Oscar Niemeyer constitui o elemento que perscruta o espaço arquitetônico proposto, num ir e vir que define a função antecipadora da imaginação ...”

O trato com outras linguagens, as ambigüidades, as indefinições, as tensões e vários outros aspectos que o Complexo PGR mostra e provoca no espectador, conforme este se coloca, são equivalentes aos efeitos que a arquitetura Barroca causa em seus sujeitos. Porém semelhanças morfológicas com a arquitetura do século XVII não foram encontradas. A correlação com o barroco que motivou esta leitura tem origem na teoria de Wölfflin, que descreve o Barroco histórico até encontrar sua essência que vem a ser um barroco conceitual. A teoria de Wölfflin é uma teoria da visualidade. Assim, ela se aproxima dos instrumentos desenvolvidos pela semiótica. A questão que está posta não é se os prédios são ou não barrocos. Uma vez que este reconhecimento e esta posição são uma função da colocação do olhar que surge na

⁷⁸ Niemeyer, Oscar. Método de Trabalho. Módulo 58: 86-9. 1980.

⁷⁹ Pereira, Miguel Alves. *Arquitetura, Texto e Contexto: O Discurso de Oscar Niemeyer*. Brasília, Editora Universidade de Brasília. 1997. p. 148.

relação sujeito/objeto. Quem tiver um olhar dito clássico não poderá vê-lo. Mas por outro lado quem for afetado pela síndrome de um olhar contrário, porém complementar, há de reconhecer suas marcas.

Encontrou-se na análise desta obra arquitetônica um paralelismo com os cinco conceitos usadas para conceituar o barroco (Tabela 2). Sendo possível afirmar que há um outro barroco sem negar-lhe, entretanto, as raízes. A base elementar do barroco é o clássico, o que muda é o modo de arranjar e dispor os elementos o que resulta em uma modificação de como o espectador é afetado.

Tabela 2: Correlação dos conceitos de Wölfflin com as qualidades da PGR.

clássico e barroco		Complexo PGR	
Linear	Pictórico	Descontínuo	Contínuo
Plano	Profundidade	Fosco	Brilhante
Forma fechada	Forma aberta	Fechado	Aberto
Pluralidade	Unidade	Múltiplo	Uno
Clareza	Obscuridade	Explícito (aéreo)	Implícito (subterrâneo)

A análise do Complexo PGR manifesta a presença de Oscar Niemeyer, seus gestos estão vivamente impressos, através de um programa sincrético sempre a exceder e criar novas configurações. Observadas as inversões produzidas incessantemente percebe-se oposições que aguçam as diferenças e nivelamentos que as aproximam. Entre o gradual e o contrastante estabelece-se um paradoxo que mostra uma dupla de complementares ou de opostos em decorrência da mudança de posição do observador.

Neste percurso o que se vê, além da própria obra, é o modo como ela foi feita. Oscar Niemeyer trata a arquitetura e as relações espaciais pelo aspecto conceitual. Sua obra é uma busca por relações coerentes entre os diversos e os contrários. As divisões entre interior/exterior, superior/inferior, margem/centro, transparente/opaco

qualidades que conduzem a significados amplos das relações entre indivíduo/coletivo e natureza/cultura.

O Complexo PGR é um mundo de percepções, que encena a paisagem da cidade de Brasília que é o exterior interiorizado. É, também, ato das sinestésias visuais e corpóreas. É neste lugar de fronteira que se define o olhar, é o fazer ser, de duas paralelas que se unem na inconstante de um tempo passageiro. Neste percurso se desenvolve o ser que está sempre no vir-a-ser.

Ferreira Gullar conceitua o olhar que se coloca entre o inteligível e o sensível e é acompanhado de todos os outros sentidos que habitam e são as portas de entrada do nosso corpo como barroco. As obras arquitetônicas de Oscar Niemeyer, em Brasília, sugerem de imediato, pelo aspecto exterior, imagens do Brasil. Suas obras são intrigantes e persuasivas para aqueles que reconheçam como Argan que entrar em uma arquitetura barroca é entrar no conceito.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade* São Paulo. Martins Fontes. 1993.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e Persuasão: Ensaio sobre o Barroco* São Paulo. Companhia das Letras. 2004.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna* São Paulo. Companhia das Letras. 2006.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e Percepção Visual: Uma Psicologia da Visão Criadora* São Paulo. Livraria Pioneira Editora. 1989.
- ÁVILA, Affonso. *Iniciação ao Barroco Mineiro* São Paulo. Nobel. 1984.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço* São Paulo. Martins Fontes. 2000.
- BARTHES, Roland. *Mitologias* Lisboa. Edições 70. 1984.
- BASTOS, Maria Alice Junqueira. *Pós-Brasília: Rumos da Arquitetura Brasileira* São Paulo. Editora Perspectiva/FAPESP. 2003.
- BAUDRILLARD, Jean. *O Sistema dos Objetos* São Paulo. Editora Perspectiva. 2000.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo* São Paulo. Editora Brasiliense. 1989.
- BOTEY, Josep Maria. *Oscar Niemeyer: Obras y Projectos* Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 1996.
- BAHBHA, Homi K. *O Local da Cultura* Belo Horizonte. Editora UFMG. 2003.
- BOULDING, Kenneth Ewart. *Image: the knowledge in life and society* Ann Arbor. University of Michigan Press. 1969.
- BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do Olhar: Walter Benjamin e o Projeto das passagens* Belo Horizonte: Editora UFMG. Chapecó (SC): Editora Universitária Argos. 2002.
- CALABRESE, Omar. *A Idade Barroca* São Paulo. Martins Fontes. 1988.
- COELHO NETTO, J. Teixeira. *A Construção do Sentido na Arquitetura* São Paulo. Editora Perspectiva. 1997.
- COSTA, Lucio. *Memória Descritiva do Plano-Piloto* p. 191-260. in Tamanini L. Fernando *Brasília Memória da Construção* 2 volumes Projecto Editorial. 2003.
- COUTINHO, Evaldo. *O Espaço da Arquitetura* São Paulo. Editora Perspectiva. 1998.
- DONDIS, Donis A. *Sintaxe da Linguagem Visual* São Paulo. Martins Fontes. 1991.

- ELUF, Lygia A. *Da estrutura às secretas alterações* Dissertação de Mestrado ECA/USP. 1992.
- FIORIN, José Luiz. Semântica estrutural: o discurso fundador in: Oliveira, Ana Cláudia de & Landowski, Eric (eds.) *Do inteligível ao sensível: em torno da obra de Algirdas Julien Greimas* São Paulo. EDUC. 1995.
- FIORIN, José Luiz. O projeto hjelmsleviano e a semiótica francesa *Galáxia* 5: 19-52. 2003.
- FLOCH, Jean-Marie. *De uma crítica ideológica da arte a uma mitologia da criação científica: Immerdorf 1973-1988 in Semiótica Plástica* Ana Cláudia Oliveira (org.) São Paulo. Hacker Editores. 2004.
- FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna* São Paulo. Martins Fontes. 2003.
- FREIRE, Cristina. *Além dos Mapas: Os Monumentos no Imaginário Urbano Contemporâneo* São Paulo. Annablume. 1997.
- GENICASCA, Jacques. *O olhar estético in Semiótica Plástica* Ana Cláudia Oliveira (org.) São Paulo. Hacker Editores. 2004.
- GHIRARDO, Diane. *Arquitetura Contemporânea: Uma História Concisa* São Paulo. Martins Fontes. 2002.
- GOROVITZ, Matheus. *Brasília: uma questão de escala* São Paulo. Projeto. 1985.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Da Imperfeição* São Paulo. Hacker Editores. 2002.
- GREIMAS, Algirdas Julien. Semiótica Figurativa e Semiótica Plástica in *Semiótica Plástica* (org. Oliveira, Ana Cláudia de). São Paulo. Hacker Editores. 2004.
- GREIMAS, Algirdas Julien & Courtés, Joseph. *Dicionário de Semiótica* São Paulo. Editora Cultrix. s.d.
- GULLAR, Ferreira. in *Olhar* Adauto Novaes (org.) São Paulo. Companhia das Letras. 1988.
- HAMMAD, Manar. Expressão Espacial da Enunciação *Cruzeiro Semiótico* 5. 1986.
- HOLANDA, Frederico de. A força da imagem *Humanidades* 51: 5-25. 2005.
- HOLANDA, Frederico de. *O Espaço de Exceção* Brasília. Editora Universidade de Brasília. 2002.

- KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da Escultura Moderna* São Paulo. Martins Fontes. 2001.
- LANDOWSKI, Eric. *A Sociedade Refletida* São Paulo: EDUC. Campinas. Pontes Editores. 1992.
- LE CORBUSIER. *Planejamento Urbano* São Paulo. Editora Perspectiva. 2004.
- MAHFUZ, Edson. *O Clássico, O Poético e o Erótico e outros ensaios* Porto Alegre. Editora Ritter dos Reis. 2001.
- MARTINEZ, Elisa de Souza. Fontes: dois contextos expositivos para a incomensurabilidade *Galáxia* 5:71-89. 2003.
- MARTINEZ, Elisa de Souza O escultor e a deusa. *In: XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2001, Campo Grande. Programa. Campo Grande: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2001. p. 208-208.*
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção* São Paulo. Martins Fontes. 1999.
- NIEMEYER, Oscar. Método de Trabalho *Módulo* 58: 86-9. 1980.
- NIEMEYER, Oscar. *Meu sócio e eu* Rio de Janeiro. Revan. 1999.
- NIEMEYER, Oscar. *Minha Arquitetura: 1937-2004* Rio de Janeiro. Revan. 2004.
- OLIVEIRA, Ana Claudia de & Landowski, Eric. *Do inteligível ao sensível: em torno da obra de Algirdas Julien Greimas* São Paulo. EDUC. 1995.
- OLIVEIRA, Ana Claudia de. A Semiótica na gravitação dos sentidos *Nexus* II(3): 89-1001. 1998.
- OLIVEIRA, Ana Claudia de. (org.) *Semiótica plástica* São Paulo. Haecker Editores. 2004.
- PEREIRA, Miguel Alves. *Arquitetura, Texto e Contexto: O Discurso de Oscar Niemeyer* Brasília, Editora Universidade de Brasília. 1997.
- PEVSNER, Nikolaus. *Origens da arquitetura moderna e do design* São Paulo. Martins Fontes, 1992.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica da Arte e da Arquitetura* São Paulo. Editora Cultrix. 1981.
- PROCURADORIA FEDERAL DA REPÚBLICA. *Edição Comemorativa da Inauguração do Edifício Sede da Procuradoria Geral da República* Brasília. 2002.

- QUEIROZ, Cláudio José Pinheiro Villar de. *Brasília: "Arquitectónica" Intercultural, Herança e Síntese de Modernidade (Re)voluta, ou Aforismos sobre Ética no Espaço* Brasília. Universidade de Brasília. Centro de Desenvolvimento Sustentável. Tese de Doutorado. 2003.
- RIBON, Michel. *A Arte e a Natureza* São Paulo. Papyrus. 1991.
- ROMERO, Marta Adriana Bustos. *Arquitetura Bioclimática do Espaço Público* Brasília. Editora Universidade de Brasília. 2001.
- ROSENAU, Helen. *A Cidade Ideal: Evolução Arquitectónica na Europa* Lisboa. Editorial Presença. 1988.
- ROUANET, Sérgio Paulo & Peixoto, Nelson Brissac. É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela *Revista USP* 15:49-75. 1992.
- SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil: 1900-1990* São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo. 2002.
- SEGAWA, Hugo. A Catedral de Brasília, de Oscar Niemeyer *Nossa História* 23: 30-34. 2005.
- SILVA, Ignácio Assis. *Figurativização e Metamorfose: o mito de Narciso* São Paulo. Editora da Universidade Estadual Paulista. 1995.
- TAMANINI, L. Fernando. *Brasília Memória da Construção* 2 volumes Projecto Editorial. 2003.
- TARKOVSKY, Andreaei Arsensevich. *Esculpir o Tempo* São Paulo. Martins Fontes. 1998.
- TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno* São Paulo. Cosac & Naify. 2001.
- TODOROV, Tzvetan. *A Conquista da América* São Paulo. Martins Fontes. 1983.
- VIRILIO, Paul. *A Máquina de Visão* Rio de Janeiro. José Olympio. 1994.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte* São Paulo. Martins Fontes. 1989.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco: Estudo sobre a Essência do estilo barroco e a sua origem na Itália* São Paulo. Editora Perspectiva. 1989.
- ZEVI, Bruno. *Saber Ver a Arquitetura* São Paulo. Martins Fontes. 1998.