



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

A ILUMINAÇÃO ARTIFICIAL NA ARQUITETURA
– ASPECTOS ESTÉTICOS –

SONIA REJANE GOMES DE AZEREDO SOUZA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação – Curso de Mestrado da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de mestre em arquitetura e urbanismo, área de concentração em Teoria, História e Crítica.

Orientador: Sergio Rizo Dutra.

Brasília

2020

“Há filósofos que concebem as emoções, em nós conflitantes, como vícios em que caem os homens por sua própria culpa. Por isso costumam ridicularizá-las, deplorá-las, censurá-las e (quando querem parecer mais santos) detestá-las. Acreditam proceder divinamente e elevar-se ao cume da sabedoria prodigalizando todo tipo de louvor a uma natureza humana que não existe em parte alguma, e atacando, em seus discursos, aquela que realmente existe. Concebem os homens não como são, mas como gostariam que fossem. [...] Tive todo cuidado em não ridicularizar as emoções humanas, nem lamentá-las ou detestá-las, mas em compreendê-las.”

Espinosa

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe, Neuza, a meus irmãos, Carolina e Sidarta, e à minha filha, Valentina, pelo suporte de todos os dias e pelo amor, compreensão e paciência. Vocês são o verdadeiro sentido da minha vida e deste trabalho.

Ao meu orientador, Sergio Rizo Dutra, pela dedicação, respeito e carinho com o tema da pesquisa.

Ao professor Farley Derze, pelo período de orientação e dedicação.

Ao professor José Galbinski, pelas dicas e observações.

Aos entrevistados, pela gentileza.

Às minhas amigas Ângela, Betina e Juliana, com vocês todo o esforço valeu a pena.

Resumo:

Uma reformulação nas características lumínicas de algumas obras arquitetônicas em Brasília iniciou-se em 2002 pela parceria entre Niemeyer (1907–2012) e Gasper (1940–2014). Esta pesquisa investigou os aspectos técnicos e estéticos da iluminação artificial nas obras dessa parceria. Do mesmo modo, pretendeu-se investigar a iluminação na sua feição filosófica e emocional, em que se estabelece uma revelação ontológica das obras com o observador por meio do jogo de luzes e sombras, analisando-se os efeitos, as interferências da luz no olhar do usuário e em sua percepção do espaço. Luz e sombra, contraste e semelhança são dados que observamos nos projetos de iluminação de Gasper, bem como a maneira que a iluminação artificial foi instalada nas obras e de que forma a iluminação se encontra atualmente. Fotografias, projetos, comparações com a arte, avaliações por meio de questionário, entrevistas, entre outros, auxiliaram a compreensão das circunstâncias que consolidaram a obra de Gasper e seus projetos luminotécnicos nos edifícios de Niemeyer.

Palavras-chaves: Iluminação artificial; Estética; Oscar Niemeyer; Peter Gasper; Iluminação na Arte.

Abstract:

A major reformulation of lighting design in some of Brasília's architectural works was spurred in 2002 by the blooming of a working relationship between Brazilian architect Oscar Niemeyer (1907–2012) and lighting designer Peter Gasper (1940–2014). This paper explores the technical and aesthetic characteristics of the artificial lighting used in works by the duo, as well as the emotional and philosophical features of lighting, and their effects on the observer's gaze and spatial perception. These features provoke an ontological revelation of an architectural work in an observer through careful use of the contrast between light and shadow. The interplay of light and shadow, contrast, and similarity, as well as the practical application and current state of artificial lighting will be analyzed in Gasper's lighting projects for Niemeyer's buildings. This analysis was aided by photos, schematics, comparisons to art, interviews, and surveys, so as to fully understand the circumstances which consolidated Gasper's work.

Keywords: Artificial lighting; Aesthetics; Oscar Niemeyer; Peter Gasper; Lighting in art.

Sumário

Introdução.....	10
Capítulo I.....	13
1. Luz e sombra na representação pictórica.....	13
1.1 Lições da Arte para a iluminação arquitetônica	26
1.2 Ecos do expressionismo alemão na iluminação noturna nas obras de Niemeyer	31
1.2.1 O Olhar do Criador	31
1.2.2 Contexto Histórico	35
1.2.3 Exageros intencionais e críticas	38
Capítulo II	44
2. Iluminação artificial na arquitetura	44
2.1 Da iluminação como artefato artístico à iluminação contemporânea	50
2.2 Iluminação e o fator emocional.....	66
2.2.1 Metodologia.....	71
2.2.2 Formulário de avaliação da iluminação artificial em Brasília	77
Capítulo III	93
3. Peter Gasper: o iluminador de Niemeyer	93
3.1 Aspectos biográficos	95
3.2 A iluminação de Gasper nas obras de Niemeyer em Brasília	100
3.3 Brasília e a falta de detalhamento lumínico-urbano.....	115
3.4 Currículo de Peter Gasper Associados Ltda.	132
Capítulo IV	141
4. Caderno de Entrevistas	141
Considerações Finais	190
Referências Bibliográficas	194
Documentos Iconográficos	198
ANEXOS I – DOCUMENTOS	199
ANEXOS II – PROJETOS.....	224

Lista de figuras

Figura 1 – Maestà di Santa Trinita.....	15
Figura 2 – Anunciação	17
Figura 3 – Vocação de São Mateus.....	18
Figura 4 – A Educação da Virgem.....	20
Figura 5 – A morte de Marat	21
Figura 6 – Impressão, Nascer do Sol	23
Figura 7 – O grito	24
Figura 8 – Ansiedade	24
Figura 9 – Iluminação antiga na cidade do Rio de Janeiro.....	27
Figura 10 – Iluminação pública em Santa Bárbara D’Oeste	27
Figura 11 – OLAC (Outdoor Lighting Application Center) em Lyon, França.....	28
Figura 12 – Igreja da Luz em Ibaraki, Japão	30
Figura 13 – Igreja da Luz em Ibaraki, Japão	30
Figura 14 – Cena do filme <i>O gabinete do Dr. Caligari</i>	37
Figura 15 – Cena do filme <i>Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens</i>	37
Figura 16 – Cena do filme <i>Metropolis</i>	37
Figura 17 – Iluminação da Catedral de Brasília e <i>Os Evangelistas</i> , de Alfredo Ceschiatti.....	39
Figura 18 – Iluminação do STF com a escultura <i>A Justiça</i> , de Alfredo Ceschiatti	40
Figura 19 – Iluminação do Palácio da Alvorada com a escultura <i>As Iaras</i> , de Alfredo Ceschiatti	41
Figura 20 – Carta de recomendação de Oscar Niemeyer para Silvestre Gorgulho.....	46
Figura 21 – Contrato simplificado de serviço nº 005/2011-CEB	47
Figura 22 – Atestado técnico de conclusão dos serviços prestados, nº 003/2012-DIR.....	48
Figura 23 – Fête des Lumières, Lyon, 2018.....	51
Figura 24 – Lucerna de barro. Museu municipal de Faro, Portugal.....	53
Figura 25 – <i>O pintor em seu atelier</i> , de Vermeer, 1666.....	55
Figura 26 – <i>O casal Arnolfini</i> , de Jan Van Eyck, 1434.....	56
Figura 27 – Praça do Molard, Genebra	62
Figura 28 – Detalhe das pedras em LED.....	63
Figura 29 – Detalhe das escritas nas pedras	63
Figura 30 – Rampa de acesso ao hotel Encantado em Acapulco, México	63
Figura 31 – Mirante do hotel Encantado em Acapulco, México	64
Figura 32 – Cerejeiras iluminadas no Castelo de Fukuoka, no Japão.....	65
Figura 33 – Conjunto da obra: Esplanada dos Ministérios e Praça dos Três Poderes.....	78
Figura 34 – Esplanada dos Ministérios	82
Figura 35 – Congresso Nacional.....	82
Figura 36 – Palácio do Planalto	82
Figura 37 – STF.....	82
Figura 38 – Catedral de Brasília	82
Figura 39 – Palácio do Itamaraty.....	82
Figura 40 – Praça das Palmeiras	82
Figura 41 – Planta de situação dos edifícios que foram analisados na avaliação	83
Figura 42 – Croqui da Esplanada dos Ministérios	91
Figura 43 – Prédio do Instituto Salk	92

Figura 44 – Planta luminotécnica geral da Praça dos Três Poderes e seus prédios circundantes	100
Figura 45 – Iluminação da Bandeira Nacional e sua Pira, projeto de Gasper e Sérgio Bernardes	102
Figura 46 – Planta luminotécnica do Congresso Nacional.....	103
Figura 47 – Croqui da iluminação da cúpula do plenário da Câmara, de Sonia Azeredo, 2019	103
Figura 48 – Iluminação circundante às cúpulas do Congresso Nacional	104
Figura 49 – Testes de iluminação em 2005, refletores de pouco alcance	106
Figura 50 – Testes de iluminação em 2005, refletores de médio alcance	107
Figura 51 – Testes de iluminação em 2005, refletores de alto alcance	107
Figura 52 – Croqui explicativo da segmentação das formas no Congresso Nacional, elaboração da autora.....	108
Figura 53 – Planta luminotécnica das torres dos anexos da Câmara e Senado Federal, e da Praça das Palmeiras.....	109
Figura 54 – Planta luminotécnica do prédio do Supremo Tribunal Federal (STF).....	110
Figura 55 – STF.....	111
Figura 56 – Palácio do Planalto	111
Figura 57 – Planta luminotécnica do prédio do Palácio do Planalto.....	112
Figura 58 – Iluminação do Palácio do Planalto já alterada para vapor metálico	113
Figura 59 – Proposta de serviço de consultoria para análise dos equipamentos de iluminação	114
Figura 60 – Nos anos 1950, a noite de Paris e o majestoso Arco do Triunfo são iluminados enquanto um ônibus de dois andares aguarda os passageiros na Place de l’Étoile.....	116
Figura 61 – Vista do Congresso Nacional e parte da Esplanada dos Ministérios, no início da tarde	117
Figura 62 – Vista do Congresso Nacional e parte da Esplanada dos Ministérios, no início da noite	117
Figura 63 – Vista do Congresso Nacional, na Praça dos Três Poderes	118
Figura 64 – Praça dos Três Poderes, Congresso Nacional e Palácio do Planalto	118
Figura 65 – Vista do Congresso Nacional, apenas as cúpulas foram iluminadas	119
Figura 66 – Palácio do Planalto com suas colunas e parlatório iluminados	119
Figura 67 – Vista do Supremo Tribunal Federal com suas colunas iluminadas, e mais à frente a Praça das Palmeiras também iluminada	119
Figura 68 – Vista do Congresso Nacional com os ministérios já iluminados artificialmente com projetores em suas empenas superiores.....	120
Figura 69 – Refletores no espelho-d’água da Catedral de Brasília e seus direcionamentos.....	126
Figura 70 – Cabeamentos dos refletores, que deveriam estar protegidos, se encontram dentro da água.....	127
Figura 71 – Obras de Alfredo Ceschiatti com iluminação queimada	127
Figura 72 – Entrada da Catedral de Brasília com balizadores sem manutenção	128
Figura 73 – Marcas das grades impressas na arquitetura do campanário.....	128
Figura 74 – Congresso Nacional iluminado para comemorar o Outubro Rosa em 2019	129
Figura 75 – Ministério da Saúde iluminado para comemorar o Outubro Rosa em 2019	130
Figura 76 – Esplanada dos Ministérios e Congresso Nacional iluminados para comemorar o Setembro Azul em 2019	130
Figura 77 – Esplanada dos Ministérios iluminada para comemorar o Setembro Azul em 2019	131

Lista de quadros

Quadro 1 – Análise da iluminação do conjunto da obra	79
Quadro 2 – Análise da iluminação do conjunto da obra por faixa etária	79
Quadro 3 – Análise da iluminação do conjunto da obra por gênero	80
Quadro 4 – Análise de gosto sobre iluminação das obras individualmente (mais apreciou)	84
Quadro 5 – Análise de gosto sobre iluminação das obras individualmente, por faixa etária (mais apreciou).....	85
Quadro 6 – Análise de gosto sobre iluminação das obras individualmente, por gênero (mais apreciou).....	86
Quadro 7 – Análise de gosto sobre iluminação das obras individualmente (menos apreciou)....	87
Quadro 8 – Análise de gosto sobre iluminação das obras individualmente, por faixa etária (menos apreciou)	88
Quadro 9 – Análise de gosto sobre iluminação das obras individualmente, por gênero (menos apreciou).....	90

Lista de gráficos

Gráfico 1 – Análise da iluminação do conjunto da obra	79
Gráfico 2 – Análise da iluminação do conjunto da obra por faixa etária	80
Gráfico 3 – Análise da iluminação do conjunto da obra por gênero	81
Gráfico 4 – Análise de gosto sobre a iluminação das obras individualmente (mais apreciou)....	84
Gráfico 5 – Análise de gosto sobre iluminação das obras individualmente, por faixa etária (mais apreciou).....	85
Gráfico 6 – Análise de gosto sobre iluminação das obras individualmente, por gênero (mais apreciou).....	86
Gráfico 7 – Análise de gosto sobre a iluminação das obras individualmente (menos apreciou) .	88
Gráfico 8 – Análise de gosto sobre iluminação das obras individualmente, por faixa etária (menos apreciou)	89
Gráfico 9 – Análise de gosto sobre iluminação das obras individualmente, por gênero (menos apreciou).....	90

Introdução

Foi realizado de 2002 a 2006 um trabalho em parceria entre o arquiteto Oscar Niemeyer e o cenógrafo Peter Gasper para iluminar o conjunto de obras na região central da cidade de Brasília. A escassez de aprofundamento em análises técnicas e estéticas sobre a parceria Niemeyer-Gasper deixa um hiato histórico. Trata-se de um tema que não possui muitos registros e documentações públicas disponíveis. O presente estudo pretendeu preencher essa lacuna de dados técnicos, artísticos e históricos das intervenções luminotécnicas feitas por Gasper nas obras de Niemeyer. O sentido adotado para intervenção, neste trabalho, foi o de interferência. Pesquisou-se o planejamento da iluminação noturna, a qual foi realizada por Gasper como retrofit¹ nas obras.

Há de ser dado o devido mérito à arte de iluminar, complexa tarefa quando se tem uma obra arquitetônica de expressão e de significado ímpar como o conjunto da obra de Niemeyer em Brasília. O foco da pesquisa tomou as seguintes obras: Praça dos Três Poderes, com alguns de seus prédios circundantes; Esplanada dos Ministérios e Catedral Metropolitana de Brasília. Reduccionismo proposital, algo que se faz por justificativa metodológica, pois analisar o desempenho luminotécnico de toda obra em conjunto de Niemeyer e Gasper implicaria um esforço fora do alcance dessa proposta.

Vale uma nota para destacarmos que a Esplanada dos Ministérios foi um trabalho conjunto entre Niemeyer e Lucio Costa. O urbanista projetou o plano para a Esplanada e deixou a cargo de Niemeyer o desenho dos prédios. Niemeyer tinha suas reticências sobre a sequência de edifícios e chegou a citar o que pensava sobre a disposição das obras. Mas em ambos os casos, nem o arquiteto nem o urbanista, perceberam que a iluminação artificial na Esplanada era o fator fundamental para que a monumentalidade da obra fosse percebida no cenário urbano noturno.

Quando, pela primeira vez, vi o Plano de Lucio Costa, senti com satisfação a importância que ele dava à minha arquitetura, localizando os prédios governamentais em destaque diante dos eixos longitudinais do plano. Depois, com o início das construções, fui constatando que a solução adotada não era tão adequada como anteriormente o próprio Lucio e eu pensávamos. Dos prédios, na realidade, só as fachadas apareciam, eles as seguem uns atrás dos outros, monotonamente, pelos eixos afora. Dos prédios por mim projetados, apenas o Palácio do

¹ É um termo utilizado principalmente em engenharia para designar o processo de modernização de algum equipamento já considerado ultrapassado ou fora de norma, e neste estudo foi considerado como a apresentação de uma nova tecnologia aos edifícios já concebidos por Niemeyer.

Congresso, que estendi de lado a lado daqueles eixos, permitia ver melhor sua arquitetura.²

As questões que este estudo pretendeu explorar envolvem o conceito de que a iluminação projetada naquelas obras desencadeia emoções e sentimentos de diferentes maneiras e tem impacto profundo na forma como as pessoas percebem, experimentam e sentem o ambiente noturno ao seu redor. A pesquisa analisou as obras, num contexto panorâmico de toda esplanada, relacionando-as também com algumas outras obras que não são da parceria Niemeyer-Gasper.

Tal abordagem se faz urgente por estar em andamento a execução de um projeto que prevê intervenções luminotécnicas abrangendo a região central de Brasília desde a via EPIA até a via L4, incluindo a Praça dos Três Poderes. Este projeto está a cargo do iluminador Renné Lui Pic, que gentilmente nos forneceu os documentos comprobatórios da futura intervenção, sendo: Contrato simplificado de serviço de número 005/2011-CEB; Atestado técnico número 003/2012-DIR; as plantas do novo projeto e entrevista – que foram disponibilizadas mais adiante no estudo.

As intervenções previstas poderiam dificultar estudos, análises e registros sobre a iluminação nos trabalhos desenvolvidos pela parceria Niemeyer e Gasper. Esta dissertação adota a iluminação artificial como fio condutor para registrar a história daquelas obras e extrair dela questões como: o projeto de iluminação artificial elaborado conjuntamente por Gasper e Niemeyer alterou a percepção do conjunto dos edifícios? O projeto proporcionou consequências sociais ao conjunto arquitetônico quando visto à noite? Quais foram essas consequências? Existe entre as obras uma avaliação de maior ou de menor apreço em relação ao projeto luminotécnico?

No primeiro capítulo abordamos a luz na arte e como foi a sua evolução na representação pictórica, a qual se deu por meio de muitos estudos e diversos artistas, tais como Cimabue, Leonardo Da Vinci, Caravaggio, Georges de La Tour, Jacques-Louis David, Claude Monet e Edvard Munch. Tratamos a maneira como as representações da iluminação utilizadas pelos artistas nas obras podem auxiliar projetos arquitetônicos e urbanísticos. Ao final do capítulo fizemos uma comparação entre a iluminação realizada em Brasília e a iluminação do cinema expressionista alemão no início do século XX,

² NIEMEYER, Oscar. **Oscar Niemeyer**: 1999-2009. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. p. 52.

abordando os aspectos de cor e de intensidade luminosa, a fim de definir alguns parâmetros de influência desse período no trabalho do cenógrafo Peter Gasper.

No segundo capítulo tratamos da iluminação artificial como recurso essencial na arquitetura e no cenário urbano. Fizemos uma análise de como a iluminação passou de artefato artístico para ser um elemento de iluminação artística que temos atualmente nas cidades. Abordamos a iluminação noturna como um fator essencial para despertar emoções e sentimentos nas pessoas que apreciam as obras arquitetônicas. Por fim, dispusemos acerca da metodologia aplicada ao estudo e apresentamos a avaliação de 112 arquitetos que analisaram as obras da parceria Niemeyer-Gasper.

O terceiro capítulo é dedicado inteiramente à vida e obra do cenógrafo Peter Gasper. Apresentamos aspectos biográficos, suas realizações, currículo vitae e citações próprias sobre o trabalho desenvolvido juntamente com Niemeyer. Versamos sobre a cidade de Brasília e a falta que fez um projeto de detalhamento urbano no aspecto da iluminação pública. Mostramos de que maneira as obras selecionadas estão atualmente iluminadas e de que forma a iluminação de Gasper ainda está implantada no cotidiano das obras de Niemeyer.

No quarto capítulo apresentamos a transcrição das entrevistas realizadas com profissionais da área de iluminação artificial, arquitetos e engenheiros: Esthér Stiller, Renné Lui Pic, Carlos Magalhães e Eustáquio Ribeiro. Alguns dos entrevistados fizeram parte da implantação dos projetos que são objeto desta pesquisa. Logo em seguida trouxemos as considerações finais, quando apresentamos as respostas para as questões acima destacadas.

Capítulo I

1. Luz e sombra na representação pictórica

Este capítulo aborda algumas mudanças na iluminação pictórica na história da arte. Acreditamos que o entendimento de alguns princípios existentes nos movimentos artísticos pode auxiliar o desenvolvimento de uma linguagem e de uma expressão visual nos projetos de iluminação arquitetônica. Podemos aprender com as imagens de artistas que fizeram da iluminação um aspecto essencial em suas obras.

Reverendo a trajetória que a arte pictórica percorreu no mundo ocidental, desde a Idade Média até o mundo moderno, é possível traçar um paralelo entre arte, iluminação e arquitetura. Em uma pintura, por exemplo, a sombra-pigmento aplicada sobre a superfície é um recurso visual de contraste. Na arquitetura é a sombra-luz que, de maneira semelhante, invade as cenas revelando os ambientes. Tanto as sombras quanto a luz podem causar angústias ou, na mesma quantidade, prazeres em seus usuários. Entre outros aspectos evidenciam texturas, formas e superfícies. A ideia é, portanto, destacar a importância de aprendermos com a arte a maneira como as sombras podem ser utilizadas como agente ativo em espaços arquitetônicos e urbanos. Em consonância com a representação pictórica, é possível identificar que a iluminação contribuiu para caracterizar o estilo artístico de cada época.

Nos séculos IV ao XIV, numa época em que muitos eram iletrados, as artes visuais eram o principal método para comunicar ideias. A elas também cabia uma função narrativa e didática. Temas históricos e, sobretudo, bíblicos eram abordados com frequência pelo regime da Igreja Católica, a qual detinha poder e riqueza para remunerar seus artesãos. As encomendas eram vastas. Logo, a arte medieval teve forte marca temática: a religião. Para demonstrar de que forma a luz foi representada na Idade Média, é necessário atenção ao modo como Santo Agostinho (354–430) conclui em *Quaestio*, discursando sobre a relação entre alma humana e ideias divinas:

A alma humana dotada de razão se eleva acima de todas as coisas que Deus criou. Ela é a mais próxima de Deus, quando é pura. Na medida em que está ligada a Deus no amor, é por ele atravessada de luz espiritual. Iluminada por esta luz, ela vê as ideias divinas, não com olhos carnis, mas mediante aquilo que lhe é mais elevado e destacado,

mediante a inteligência, e na visão destas idéias será feliz. Estes protótipos e pensamentos divinos podem ser chamados de *Ideae* ou *Formae* ou *Species* ou *Rationes* ou de muitos outros nomes, mas apenas a muito poucos é concedido ver o que é verdadeiro.³

Nesse trecho destacamos a importância da percepção, sobretudo nas palavras semanticamente associadas a esse tema, como luz, iluminação, visão. Apenas nesse fragmento do texto da conclusão, pode-se contar seis vezes essas palavras, representando, de certa maneira, sua relevância para a época. Portanto, era uma época predominantemente visual, justamente pelo uso da figuração de imagens nas obras para atingir o cidadão comum. Existiam algumas regras de representações pictóricas nesse período, como, por exemplo: quanto mais importante era a figura, mais ao centro e maior estava representada no quadro. Nessa época surgem as auréolas ao redor das cabeças de santos e santas, significando a luz interior, que Agostinho defendia como uma característica daquelas divindades. Como antes não havia esse recurso de destaque das figuras religiosas, pode-se deduzir que, na Idade Média, a luz estava associada à espiritualidade do mundo divino, ou à alma daqueles poucos iluminados que desfrutariam a vida eterna no paraíso.

Na pintura de Cimabue intitulada de “Maestà di Santa Trinita”⁴, ilustrada a seguir (figura 1), a iluminação natural não estava representada. A cor utilizada geralmente estava nos matizes de amarelos e dourados, representação da riqueza, do ouro, e também a cor das luzes emitidas pelas velas e candelabros, que deixam os ambientes mais acolhedores. Para Santo Agostinho, as coisas eram imutáveis e, nesse sentido, as pinturas estavam, em sua grande maioria, com a iluminação homogênea sem destaques ou nuances. Perez explica a falta de iluminação dramática em um objeto:

Se eu ilumino um objeto com luzes no entorno, diminuindo as sombras através de uma iluminação difusa que chamamos de iluminação geral, acabo destruindo as expectativas e, ao mesmo tempo, os contrastes de sua forma, a riqueza de suas diferenças e complexidades formais. O objeto é revelado em sua intimidade, porém, perde grande parte da sua riqueza dramática revelando-se por inteiro, sem nuances, com perspectiva pobre, nua e crua e, conseqüentemente, desinteressante.⁵

³ GRABMANN, Martin. A “Quaestio de ideis” de Santo Agostinho: seu significado e sua repercussão medieval. **Cadernos de Trabalho CEPAME**, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 29-41, mar. 1993. p. 32. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ctcepame/issue/view/8667/669>. Acesso em: 13 dez. 2019.

⁴ Vasari atribuiu esta pintura a Cimabue (entre os anos 1280 e 1290), e a atribuição foi confirmada pela maioria dos estudiosos modernos, embora as datas ainda permaneçam controversas.

⁵ PEREZ, Valmir. **Luz e Arte**. São Paulo: Lume Arquitetura, 2014. p. 79.

Ao combinar as ideias que Santo Agostinho propunha como pensamento, a pintura religiosa produzida durante a Idade Média sugere que o ambiente divino fosse eterno e sempre iluminado, onde as sombras não eram representadas. Deus era a luz, as sombras estavam no inferno.



Figura 1 – Maestà di Santa Trinita⁶

No Renascimento, a experiência das grandes travessias marítimas contribuiu para uma interpretação da luz mais natural nas obras dos artistas. Cada viagem revelaria uma luz distinta no horizonte. Assim, os renascentistas pintavam obras com a luz natural como ela de fato é, predominantemente difusa. A luz natural se distribui indistintamente, seja nas casas, nos palácios ou nas igrejas. Reflete-se no solo e retorna para o espaço em que estamos. O olhar do artista começa a captar essa luz translúcida e difusa, uma mimese do mundo real.

Contudo, o artista renascentista não abandona aquela luz amarela, medieval e divina, principalmente na representação das auréolas, que ainda persistem. Nesse momento, representa-se o céu, sua abóbada azulada, fruto da colisão de raios solares com moléculas de ar, água e poeira, as quais dispersam o comprimento de onda azul da luz. Mostra-se com clareza o contraste de luz e sombras naturais incidindo em

⁶ CIMABUE. **Maestà di Santa Trinita**. 1286. Têmpera, pintura sobre painel, 3,85 x 2,23 m.

vestimentas e lugares, como se o pintor estivesse como um observador de uma cena cotidiana e natural à luz do dia.

Os estudos de Leonardo Da Vinci (1452–1519) caracterizam sua arte, envolvida na interação entre observação e teoria. Sua observação era aguçada no discernimento dos efeitos de luz e sombras. Estudava como diferentes tipos de sombras eram produzidas, e utilizou esse conhecimento empírico ao pintar os volumes dos objetos em suas obras. Acreditava que entre a luz e a escuridão havia uma variação contínua e infinita de tons. Ressaltou a importância das fronteiras entre objeto e fundo, dizendo que as sombras e luzes desenhadas deveriam se mesclar sem linhas, como à maneira da fumaça que se perde no ar. Daí surge um vocabulário distinto como *sfumato* (literalmente “esfumado”, algo que se desfaz como fumaça) e *chiaroscuro* (“claro-escuro”, o uso de contrastes entre luz e sombra).

A obra de Leonardo Da Vinci “Anunciação” (figura 2), de 1492, exemplifica bem essas características, em uma época propícia para a representação da luz com tonalidades da cor branca translúcida, traduzindo a luz difusa do sol. Da Vinci percebeu que a luz refletida por um objeto pode realçar sutilmente uma sombra ou iluminar a parte de baixo de um rosto ou de corpos. Observou como a cor de um objeto é afetada por uma sombra projetada sobre ele. Com respeito às suas descobertas, Isaacson afirma que Da Vinci foi o precursor do estudo complexo das sombras:

Ele começou a trabalhar com as complexidades do sombreamento quando desenhava as dobras dos tecidos como forma de exercício no atelier de Verrocchio. Acabou aprendendo que o uso de sombras, e não de linhas, era o segredo para modelar objetos tridimensionais em uma superfície de duas dimensões. O objetivo fundamental de um pintor, declarou Leonardo, era “fazer uma superfície plana exibir um corpo como se tivesse sido modelado e separado do plano”. Leonardo sabia que a essência da boa pintura, e a chave para fazer com que um objeto parecesse tridimensional, é reproduzir as sombras corretamente; (...) Leonardo estudou as obras de Aristóteles sobre as sombras e as combinou com uma variedade de experimentos criativos envolvendo lamparinas e objetos de diversos tamanhos. Ele identificou várias categorias de sombras e rascunhou um capítulo para cada uma delas: sombras primárias, produzidas por uma luz direta sobre um objeto; sombras derivadas, resultantes da luz ambiente espalhada pela atmosfera; sombras tingidas sutilmente pela luz refletida por objetos próximos; sombras compostas, geradas por múltiplas fontes de luz; sombras criadas pela luz suave da alvorada ou do pôr do sol; sombras feitas pela luz filtrada por tecidos e papéis; e muitas outras variações.⁷

⁷ ISAACSON, Walter. **Leonardo Da Vinci**. Tradução: André Czarnobai. Rio de Janeiro: Ed. Intrínseca Ltda, 2017. p. 291.



Figura 2 – Anunciação⁸

O movimento artístico seguinte, o Barroco, prossegue com a ideia da representação natural – entretanto, por muitas vezes representada, estigmatizada e não real. Por exemplo, uma luz incidindo em um ambiente por uma janela, por onde raios solares entram, ou por uma fonte como uma chama acesa de uma vela ou lâmpada a óleo. Durante o Barroco, acentuou-se o naturalismo das obras e deu-se especial atenção ao estudo de contrastes na representação pictórica. O universo colorido das sombras constituiu um interesse particular para muitos artistas do período, tendo em vista que as sombras refletem o seu entorno.

A representação da luz no Barroco deu prioridade à iluminação focal e não mais à iluminação difusa. As áreas mais distantes deste foco central ficam, conseqüentemente, menos iluminadas. O efeito visual desse fenômeno é a predominância de contrastes entre áreas iluminadas e áreas não iluminadas, radicalizando o uso do claro-escuro, já utilizado anteriormente por Da Vinci.

Um dos mais importantes representantes desse período foi Caravaggio (1571–1610). A maioria de suas obras mostram a iluminação como seu componente essencial. Ele utiliza intensos contrastes de luz e sombras com o objetivo de obter maior dramaticidade visual. Nesse sentido, o artista propõe uma iluminação concentrada para definir os espaços de seus quadros, acentuando o efeito ilusório e aproximando a composição daquilo que, em termos contemporâneos, convencionou-se chamar de iluminação cênica. Caravaggio utilizava contrastes da iluminação para definir espaços de interesse, dinamizando a composição e o olhar do observador. Nesse aspecto, Perez diz:

⁸ DA VINCI, Leonardo. **Anunciação**. 1472. Têmpera, tinta a óleo, 0,98 x 2,17 m.

Os quadros do artista são em sua grande maioria quadros de cenas pintadas, onde a luz é elemento primordial. Para isso, Caravaggio utiliza, em muitos casos, apenas uma fonte de luz, geralmente em diagonais (outra característica da Arte Barroca), com níveis de iluminação maiores que incidem sobre aquilo que considera mais importante. Essa mesma luz vai se diluindo, revelando camadas espaciais de menor importância. Isso acaba direcionando o olhar do apreciador para regiões de menor importância e de maior tensão emocional. Aquilo que fica mais ou menos velado contrasta fortemente com o revelado, provocando uma descompensação em nossa percepção visual das cenas.⁹

Na sua obra “Vocação de São Mateus” (1599-1600), figura 3, Caravaggio representa a luz na diagonal, em posição descendente da direita para esquerda, a qual também divide a obra em dois planos, o superior e o inferior. Cristo aponta para São Mateus, chamando-o ao Apostolado. Onde a luz é incidente se veem texturas e dobras nos tecidos, e as formas são recortadas do fundo, escondendo o que é de menor importância na obra. A luz representada não é natural e direciona o olhar do observador na composição, enfatizando o seu aspecto cênico e teatral.



Figura 3 – Vocação de São Mateus¹⁰

Caravaggio não invocava a beleza ideal, mas sim a realidade circundante. Não estava interessado em divinizar as imagens com a luz, e sim na busca da verdade real

⁹ PEREZ, op. cit., p. 78.

¹⁰ CARAVAGGIO, Michelangelo. **Vocação de São Mateus**. 1599-1600. Óleo sobre tela, 3,40 x 3,22 m.

em suas obras, verdade que acreditava estar no mundo físico. Nesse sentido, o artista estava à procura de sua própria verdade na concretude do real.

Segundo Roberto Longhi¹¹, Caravaggio experimentava em sua obra uma espécie de magia natural. Tinha uma visão única, talvez por suas próprias experiências onde habitasse, caminhasse, vivesse. Pretendia atingir algo ainda inédito:

Mas o fato de que o pintor, carregado com os estratos sucessivos da execução o quadrante da divisão entre luz e a sombra, veio a reforçar cada vez mais a fatal relevância do acontecimento, é o sinal de uma nova experiência fundamental que se segue à do “espelho” dos anos de adolescência: a experiência de uma “câmara escura” para fins pictóricos (leia-se poéticos). Essa nova experiência de Caravaggio não nega a constante sucessão das idéias artísticas; pelo contrário, tal como a perspectiva nos tempos de Brunelleschi, ela acompanha marginalmente as indagações da nova época, que oscilam entre o naturalismo, experimentalismo e a magia. (...) e quando lemos numa biografia de 1620 essa descrição do estúdio, do atelier de Caravaggio: “Um feixe unido de luz que vem do alto sem reflexos, como seria num quarto com as paredes pintadas de preto de maneira que, assim ficando os claros muito claros e as sombras muito escuras, elas venham a dar relevo à pintura, mas de modo não natural, nem feito nem pensado por outro século ou por pintores mais antigos, não surpreende que a definição seja muito semelhante à da *camera obscura*”¹².

Caravaggio influenciou outros grandes pintores, como Georges de La Tour, o qual usou inicialmente o estilo da corrente artística do Barroco, porém mais tarde se rendeu à técnica do *chiaroscuro*, tão utilizada por Caravaggio. O exemplo a seguir é de sua obra intitulada “A Educação da Virgem”, de 1650 (figura 4)¹³. Suas pinturas que retrataram cenas cotidianas têm efeitos de luzes noturnas de uma forma tipicamente simplificada. Nota-se que o foco de iluminação advém unicamente da chama de uma vela. A mão da virgem menina serve como rebatedor para que a chama da luz se direcione para a mulher e não ofusque o observador da obra. A parte externa de sua mão fica, portanto, nas sombras, o que dá um efeito imagético da silhueta de sua mão. Trata-se de um recurso muito utilizado por iluminadores contemporâneos para destacar a forma negativa.¹⁴

¹¹ LONGHI, Roberto. **Caravaggio**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2012. p. 66.

¹² *Camera obscura*, em latim, ou câmara escura, é um tipo de aparelho óptico baseado no princípio de mesmo nome, o qual esteve na base da invenção da fotografia no início do século XIX. Ela consiste em uma caixa (ou também sala) com um orifício no canto, a luz de um lugar externo passa por ali e atinge uma superfície interna, onde é reproduzida a imagem invertida e enantiomorfa.

¹³ Disponível em:

https://en.wikipedia.org/wiki/Georges_de_La_Tour#/media/File:Georges_de_La_Tour_L'Education_de_la_Vierge_The_Frick_Collection.jpg.

¹⁴ Forma negativa significa que o iluminador está destacando a silhueta e não o objeto em si.

La Tour utilizou-se plenamente da técnica do tenebrismo¹⁵ para criar a cena. Os intensos contrastes entre sombra e luz dão um aspecto imponente aos personagens, sendo que a iluminação artificial exagerada amplia a sensação de realismo. Além disso, a iluminação evidencia as formas corpóreas, e as expressões faciais adquirem valores escultóricos. La Tour destaca o primeiro plano do fundo e traz movimento à cena. A presença de grandes áreas escuras demonstra a importância da pesquisa cromática e dos contrastes de claro/escuro em suas obras.



Figura 4 – A Educação da Virgem¹⁶

No rastro da tradição do tenebrismo caravaggesco, o Neoclassicismo, a despeito das suas reservas com os excessos do drama barroco, produziu pintores do porte de Jacques-Louis David (1748–1825), que se ocupou dos contrastes entre claros e escuros em algumas obras notáveis. Retorna novamente na pintura a luz difusa e natural, influência do Renascimento. Para exemplificar a iluminação na época do Neoclassicismo,

¹⁵ Seu nome deriva da palavra *tenebra*, em latim, que significa “trevas”. Como corrente estilística pictórica teve curta duração, mas em termos de técnica representou importante conquista, sobretudo em relação à história da pintura ocidental.

¹⁶ LA TOUR, Georges de. **A Educação da Virgem**. 1650. Óleo sobre tela, 0,84 x 1 m.

analisamos uma imagem representando a morte de Marat (figura 5), que era amigo do artista e foi um revolucionário francês assassinado em casa, em 13 de julho, por Charlotte Corday. Em síntese, pode-se afirmar que o Neoclassicismo apresenta uma representação da luz com tonalidades da cor branca translúcida, de influência renascentista, e que traduz a luz solar difusa no ambiente e com expressões de sombras que não interferem na visualização das obras.



Figura 5 – A morte de Marat¹⁷

A pintura de David retrata um único momento em suspense. O pintor elimina detalhes, exclui qualquer ornamento decorativo. Nota-se como a obra foi composta de maneira a enfatizar o vazio. Toda metade superior é escura, contendo pouca nuance de luz para a percepção de profundidade. O foco principal e iluminado é a própria cabeça de Marat, que distingue o primeiro plano. Seria habitual ter este ponto focal no centro, no entanto foi deslocado à margem esquerda, onde se concentra a incidência do brilho e da claridade. Conforme Sacchetti:

Nesta tela, a cor é usada para articular as formas, e ressalta a austeridade delas. A gama cromática, em que brancos e marrons predominam, é bastante restrita e explorada com astúcia: os lençóis brancos refletem

¹⁷ DAVID, Jacques-Louis. **A morte de Marat**. 1793. Tinta a óleo, 1,62 x 1,28 m.

a palidez do corpo, o verde da toalha empresta um tom tranquilo à cena e serve de fundo para a caixa de madeira do primeiro plano, enfatizando o relevo. Por fim, a série de tons rebaixados acaba por realçar (ou denunciar) os pequenos toques vermelhos de sangue na faca, na ferida e na água.¹⁸

Em concordância com o Barroco, a luz pictórica no Romantismo apresenta-se com tonalidades amareladas, todavia com distinção no modo como aparecem: vários pontos de luz e sombras em alguns lugares da tela, como se disputassem um lugar na obra. Calculadamente, tal qual a luz natural diurna, a luz vem de uma única fonte, porém reflete-se em vários pontos, projetando manchas, sombras reais e não mais forçadas como no Barroco. Segundo afirma Farley Derze, em artigo:

É como se a luz romântica fosse uma releitura da pintura Barroca (...) A diferença é que enquanto na luz barroca a luz incide numa área específica da tela em oposição à outra área da mesma, onde não incide luz, na luz romântica são vários pontos onde a luz incide na tela em oposição a pequeninas áreas onde a luz não alcança, ou áreas cobertas por manchas de sombra.¹⁹

Na segunda metade do século XIX, surge uma relação de contestação entre Romantismo e Realismo – novamente, uma pintura que pretende mostrar a realidade da vida cotidiana, porém com consequências ainda não experimentadas nas épocas passadas. Desse embate surgiram várias vertentes, como: Impressionismo, Expressionismo, Fauvismo, Cubismo, Pontilhismo, Futurismo, Primitivismo, Construtivismo, Dadaísmo, Surrealismo. Assim surge a construção da arte moderna.

Encaixa-se aqui uma nova comparação entre Impressionismo e Expressionismo. O Impressionismo francês surge como resposta ao academicismo e à rigidez estética. Cansados de pintar em seus ateliers, pintores e escultores estudavam luz e sombra *in loco natura*. Por vezes retratavam a mesma paisagem em vários momentos do dia, utilizando a diversidade lumínica do sol em todos seus matizes e nuances. Seus artistas são pesquisadores da luz, comungam pela apreensão da realidade externa sob sua própria ótica do que parece ser, enquanto o expressionismo alemão surge como resposta dessa questão.

¹⁸ SACCHETTIN, Priscila. **Cartas da Pintura (12)**. Disponível em: <https://www.correioims.com.br/uncategorized/cartas-na-pintura-12-por-priscila-sacchettin/>. Acesso em: 13 dez. 2018.

¹⁹ DERZE, Farley. **A representação da luz na pintura ocidental**. São Paulo: Ed. Música e Tecnologia, 2012. p. 52.

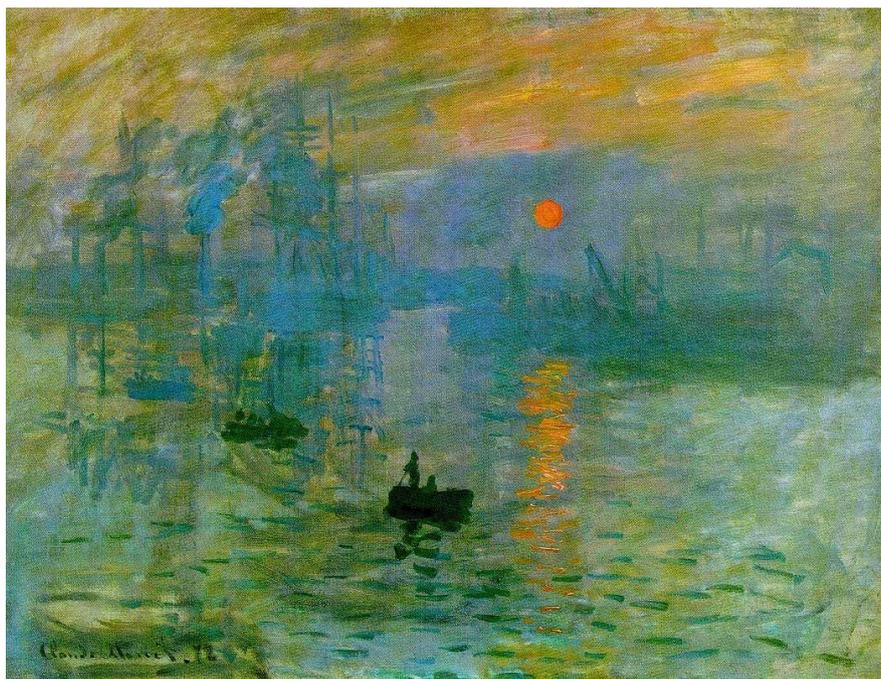


Figura 6 – Impressão, Nascer do Sol²⁰

O termo impressionista surgiu durante uma exposição realizada em 1874, quando o quadro “Impressão, Nascer do Sol” (figura 6), de Claude Monet (1840–1926) – pintor francês considerado um dos mais importantes pintores da escola impressionista –, foi criticado por retratar a “impressão” de uma cena e não a realidade. Como o próprio nome sugere: impressão lida como o momento, a nossa relação com o instante. O termo que fora usado pejorativamente se tornou corrente, e Monet passou a ser considerado uma sumidade da escola impressionista, uma das mais importantes da história da pintura. Ele usou nessa obra sua típica pincelada “interrompida”.

Pode-se afirmar que o movimento impressionista foi o precursor do movimento moderno. Os artistas, cansados das representações tradicionais acadêmicas, voltam-se para o externo. O desejo era inovar. Pintavam no campo, não mais em ateliers. Enfatizavam a luz genuína no movimento natural e queriam experimentar o instante exato de cada tempo. Encontram-se muitas representações de um mesmo tema e pintadas no mesmo local, mas em tempos diferentes do dia, justamente para apreender melhor cada momento de luz natural. Tanto o Impressionismo como o Expressionismo rompem a barreira rígida de visões do mundo em sua época.

O Expressionismo alemão não teve precedente. À sociedade artística mais interessava a interiorização da criação do que a sua exteriorização, imprimindo nas artes

²⁰ MONET, Claude. **Impressão, Nascer do Sol**. 1872. Tinta a óleo, 0,48 x 0,63 m.

uma reflexão individual e subjetiva. Os artistas procuravam retratar as inquietações do ser humano do início do século XX. Foi sem dúvida uma reação ao Impressionismo, uma atitude em prol dos valores humanos numa época em que, politicamente, isso era o que menos interessava. O Expressionismo distorce, deforma a realidade propositadamente. O mundo apresentado em suas obras não é mostrado de forma naturalista, como uma realidade objetiva e imutável. O artista expressionista pinta a realidade que percebe, marcada de ilusões, angústias, paixões, crises pessoais, dúvidas e tantas outras indagações do ser.

Edvard Munch (1863–1944), em seu quadro “O grito”, de 1893 (figura 7), representa uma figura esquelética, de sexo indefinido, deformada pelo próprio grito de horror, que expressa em seu corpo uma angústia que envolve a paisagem. Ao fundo, dois homens de fraque e cartola afastam-se, indiferentes, como se nada estivesse acontecendo. A iluminação nas obras é da mesma maneira interpretada pelo artista: sem distinção de uma formalidade única. Cada obra tem sua interpretação lumínica e até mesmo a ausência dela. As luzes naturais e artificiais se confundem nas imagens. As cores são da forma que o artista as interpreta, com peles verdes ou céu vermelho, sem a rigidez da reprodução do real – como podemos ver na obra intitulada “Ansiedade” (figura 8). Suas obras também demonstram o estado de espírito vivido na época em que foram realizadas.

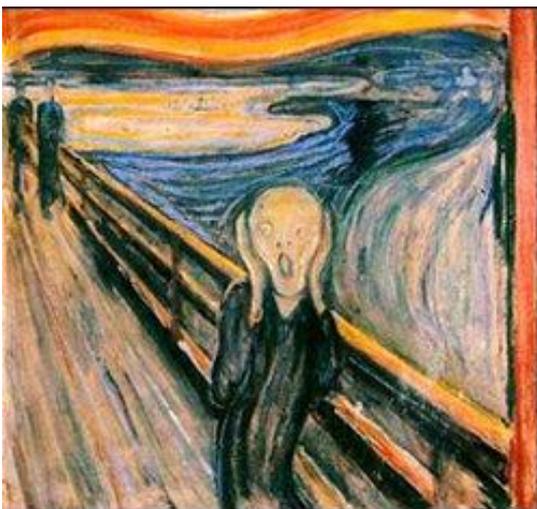


Figura 7 – O grito²¹



Figura 8 – Ansiedade²²

²¹ MUNCH, Edvard. **O grito**. 1893. Óleo sobre tela, têmpera e pastel sobre cartão, 0,91 x 0,735 m.

²² MUNCH, Edvard. **Ansiedade**. 1894. Óleo sobre tela, 0,94 x 0,74 m.

Entende-se que a arte é um reflexo, ainda que deformado, do mundo exterior, produto de sua época social. Mas não surge mecanicamente desse reflexo. A luz e as sombras representadas na arte também são filtradas pelas ideias, sentimentos, experiências, dúvidas, angústias dos artistas, assumindo uma forma artística própria de cada tempo. As obras de arte estudadas nos ensinaram, sobretudo, a organizar o espaço por meio da luz, fazendo com que a iluminação assumira o protagonismo que lhe é devido.

A partir do século XX, tem-se presenciado um avanço notável nas tecnologias de iluminação arquitetural, um importante componente da criação para arquitetos e iluminadores. Levando em consideração o que foi explanado neste capítulo, vejamos algumas lições da arte que podem ser aplicadas na arquitetura e cenário noturno das cidades.

1.1 Lições da Arte para a iluminação arquitetônica

Por meio dos estudos da luz e sombras representadas nessas obras de artistas renomados, podemos nos debruçar em espaços arquitetônicos e traçar um paralelo de como algumas técnicas funcionariam na tridimensionalidade. Técnicas como: angulação da incidência de luz nas cenas, contraste de fundo e frente, contorno das formas, esfumaçamento, etc.

A exemplo dos estudos de Da Vinci, que percebeu de várias maneiras as sombras, podemos aplicar esses achados em nossos prédios ou espaços urbanos.

- 1) Sombras primárias produzidas por janelas com vidros transparentes que quase não filtram a luz.
- 2) Sombras derivadas que invadem os espaços tendo como primeiro contato um *brise-soleil* que protege a fachada.
- 3) Sombras tingidas refletidas por prédios tão próximos que um servirá de rebatedor ao outro.
- 4) Sombras compostas geradas por múltiplas fontes de luz que o arquiteto resolver experimentar.
- 5) Sombras naturais ou forçadas, permitidas pelo partido formal arquitetônico.

Como as ruas de uma cidade antiga, com suas dimensões ora largas, ora estreitas, com seus espaços alternados de escuridão e iluminação, são muito mais misteriosas e convidativas do que as ruas de algumas cidades atuais, que possuem luz mais intensa e homogênea. A imaginação e a fantasia são estimuladas pela luz fraca e pelas sombras, a bruma e o entardecer estimulam o sonho. A luz forte revela e paralisa o usuário quanto a fazer coisas que não quer que sejam vistas. Nota-se que as sombras podem ser fator contemplativo no espaço urbano (figuras 9 e 10). A presença tênue das sombras traz acolhimento, enquanto uma quantidade de luz abundante desperta a população. É na utilização do fator invisível, as sombras, que o arquiteto pode explorar seu cenário.



Figura 9 – Iluminação antiga na cidade do Rio de Janeiro²³



Figura 10 – Iluminação pública em Santa Bárbara D'Oeste²⁴

A iluminação artificial também é alvo de tratamento artístico consciente em muitas cidades. No ano de 1997, a empresa Philips, atuante no mercado mundial em iluminação artificial, criou um centro de estudos próximo à cidade de Lyon, na França, denominado OLAC (Outdoor Lighting Application Center)²⁵. Nesse local, a companhia deseja oferecer acesso ao conhecimento e a experiências de aplicação no campo da iluminação externa e embelezamento das cidades. Trata-se de uma maquete 1:1, uma cidade em tamanho real que permite que os visitantes vejam diretamente como a iluminação inovadora pode acrescentar dimensões extras à arquitetura e criar ambientes urbanos variados e atraentes.

Em 2006, a Phillips anunciou a abertura de uma nova instalação para designers, arquitetos e funcionários da cidade experimental (figura 11). O objetivo era provar como a luz pode melhorar a qualidade de vida urbana. A empresa apresenta particularmente novas tecnologias como imagens virtuais holográficas, painéis artísticos “pintados” com

²³ Disponível em: <https://blog.borealled.com.br/iluminacao-das-ruas-antigamente/como-era-a-iluminacao-das-ruas-antigamente/>.

²⁴ Disponível em: <https://www.regiao hoje.com.br/noticia/11659/jesus-quer-saber-sobre-arrecadacao-da-cip-em-santa-barbara.html>.

²⁵ Para se conhecer o projeto OLAC, sugere-se o acesso ao seguinte link: <https://youtu.be/27hrTT25T4M>.

luz, postes que suspendem suas lâmpadas para facilitar a troca delas, luzes festivas populares, luzes comemorativas institucionais, luzes recreativas esportivas e como isso pode transformar as identidades das cidades. Essa iniciativa demonstra possibilidades que a iluminação oferece além da luz, como aumento da segurança urbana, melhoramento da habitabilidade, manutenção mais econômica e inteligente, cenários para artistas criarem suas obras, e como a iluminação deve integrar-se à infraestrutura arquitetônica sem poluir visualmente seus edifícios. É um centro interativo único que tem como máxima: Quando se trata de iluminação, ver é acreditar. Isso nos permite um mundo novo de experimentação da luz e seus aspectos em aplicações externas nas cidades.

O OLAC vai além de simplesmente ser uma experiência imersiva que mostra o valor da luz. Torna os benefícios mais tangíveis e revela como a internet das coisas está levando a iluminação a um nível totalmente novo. Ele mostra aos visitantes o que você realmente pode fazer com as luzes, tanto em termos de possibilidades quanto de resultados.²⁶



Figura 11 – OLAC (Outdoor Lighting Application Center) em Lyon, França²⁷

Partindo de experimentos, pode-se avançar em estudos científicos a respeito das emoções que a iluminação pode causar. A arquitetura nos permite perceber a dialética da mudança e da permanência, da luz e sombras. Ela nos insere no mundo físico através de sua materialização. Pallasmaa, arquiteto e teórico finlandês, descreve bem a imagem de

²⁶ Texto descritivo no site da empresa, tradução nossa. Disponível em: <https://www.lighting.philips.com/main/products/urban-lighting-inspiration-outdoor-lighting-application-center>.

²⁷ Disponível em: <https://www.lighting.philips.com/main/products/urban-lighting-inspiration-outdoor-lighting-application-center>.

névoas e sombras, enfatiza consistentemente a importância da identidade humana na experiência sensorial:

As névoas e o crepúsculo despertam a imaginação, pois tornam as imagens visuais incertas e ambíguas: (...) Similarmente, a força extraordinária do foco de luz e sua presença nas pinturas de Caravaggio e Rembrandt surgem da profundidade da sombra na qual o protagonista está inserido, como um objeto precioso em um pano de fundo de veludo escuro, que absorve toda a luz. A sombra dá forma e vida ao objeto sob a luz. Ela também cria o ambiente no qual surgem as fantasias e os sonhos. Da mesma maneira, a arte do claro-escuro é um talento do mestre-arquiteto. Em espaços de arquitetura espetaculares, há uma respiração constante e profunda de sombras e luzes; a escuridão inspira e a iluminação expira a luz.²⁸

Apesar de não ser iluminação artificial, a próxima obra que apresentamos nos leva ao entendimento da aura que circunda um projeto arquitetônico dedicado a captar sensações espaciais através da luz. O arquiteto autodidata Tadao Ando projetou uma obra-prima: a Igreja da Luz (figuras 12 e 13)²⁹, apelido dado à igreja protestante em Kasugaoka, na pequena cidade de Ibaraki. Apelido este que lhe foi atribuído em razão da escolha de seu partido formal. Utiliza iluminação natural para representar a cruz existente em altares cristãos. Num ato poético permite que a parede-altar se transforme no objeto mais simbólico daquela religião. Não se trata de uma simples abertura rasgada na parede de concreto, mas sim de planos separados por fendas por onde a luz natural adentra o espaço causando surpresa aos visitantes. Com sua formação contemporânea, o teórico Wisnik comenta a diferença dos pensamentos ocidental e oriental sobre as sombras:

Em uma operação formal profundamente sintética, Tadao Ando conseguiu transformar o objeto-amuleto cristão em espacialidade, traduzindo a herança de uma cultura icônica e objetual em termos mais abstratos e espaciais, isto é, arquitetônicos. Sua particular interpretação espacial do cristianismo é evidentemente filtrada pela cultura oriental, quer dizer, pela especial importância que os orientais atribuem à relação entre luz e sombra – em que a luz é uma presença discreta que surge para valorizar a sombra, por oposição à adoração ocidental da luz onipresente da razão “esclarecida”. Pois para os orientais, mais uma vez segundo as palavras de Tanizaki, “a beleza inexiste na própria matéria, ela é apenas um jogo de sombras e de claro-escuro surgido entre matérias”.³⁰

²⁸ PALLASMAA, Juhani. **Os olhos da pele**. Tradução: Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Ed. Bookman, 2011. p. 44.

²⁹ Fotos de Naoya Fujii.

³⁰ WISNIK, Guilherme. **Espaço em obra**: Cidade, arte, arquitetura. São Paulo: Ed. SESC São Paulo, 2018. p. 189.



Figura 12 – Igreja da Luz em Ibaraki, Japão



Figura 13 – Igreja da Luz em Ibaraki, Japão

O olho analisa, controla e investiga. É o órgão que mede distâncias e separa o interno do externo. Mas seu paradoxo se revela quando fechamos os olhos enquanto dormimos, ouvimos uma música ou acariciamos uma pessoa amada. Nesse instante suprimos os olhos. As sombras e a escuridão são essenciais porque diminuem a precisão da visão, permitem que a profundidade e a distância se tornem indeterminadas, e nos convidam a uma visão fantasiosa e inconsciente. Com elas aprendemos sobre valores de conhecimento histórico e uso das cores, texturas, espacialidade visual, e proporcionam comprometimento com o tema envolvido. Assim pode ser na arquitetura.

1.2 Ecos do expressionismo alemão na iluminação noturna nas obras de Niemeyer

1.2.1 O Olhar do Criador

Gasper nasceu em 1940, na cidade de Chemnitz, Alemanha Oriental, e chegou ao Brasil aos 11 anos, juntamente com sua família, que pretendia deixar para trás as dificuldades do final da Segunda Guerra Mundial. Sua paixão era aprender arquitetura e, para custear seus estudos em 1961, empregou-se na área de cenografia da extinta TV Tupi, que mais tarde virou TV Globo. Em 1973, retorna à Alemanha e se forma na escola de Sender Freies de Berlim, em um curso de aperfeiçoamento da tecnologia aplicada à TV em cores, e inicia seus estudos de *Lighting Designer*. Trouxe consigo conceitos e filosofias sobre iluminação cenográfica para televisão, cinema e teatro. E daqui nasce a suspeita de que Gasper teve, nesse momento, um contato mais íntimo com as luzes do cinema expressionista alemão – o que será exposto mais adiante no capítulo.

A transição de Gasper do mundo cenográfico para a arquitetura se deu em 1983, quando conheceu Niemeyer no projeto da construção do Sambódromo na cidade do Rio de Janeiro. Em pouco tempo, ambos deram início a uma parceria de vida em obras realizadas e nas que ainda iriam sair do papel.

Na busca de ressaltar a visão modernista de Niemeyer, Gasper, em 2002, propõe uma reformulação na iluminação das obras da Esplanada dos Ministérios e Praça dos Três Poderes, trazendo sua percepção sobre o que iria destacar aos olhos do observador, uma vez que agregava a sua experiência acerca da iluminação teatral. Trouxe sua percepção das técnicas televisivas – em termos contemporâneos: iluminação cênica – para interferir na obra do arquiteto. Ele mesmo afirmava que não havia sido chamado para interpretar as obras arquitetônicas de Niemeyer, mas tão somente para mostrar como foram concebidas. É, pois, desta forma que devem ser analisados os projetos de iluminação das obras arquitetônicas e das obras escultóricas que as ladeiam. Gasper tinha um olhar diferente de outros profissionais que já iluminavam obras arquitetônicas. Acreditamos que inseria outro elemento, que somente poderia ser trazido do teatro, como declarado: “Além de considerar as três variáveis normalmente utilizadas

pelos arquitetos – altura, largura e profundidade –, o tempo foi incluído nos cálculos como uma quarta dimensão, o que é comum ao teatro”.³¹

Soube-se que Niemeyer não se atentara à necessidade de mudança da iluminação da Esplanada dos Ministérios até o dia que recebeu um telefonema de Gasper dizendo: “Oscar, tem um sócio seu em Brasília que colocou granito amarelo em tudo à noite”. Apenas meses depois, numa visita a Brasília, o arquiteto percebeu a procedência da observação, notando que os mármore brancos que utilizara nas fachadas estavam “pintados” de amarelo sob a luz da iluminação artificial empregada na época, holofotes de lâmpadas de sódio³². Há de ser dado o devido mérito à arte de iluminar, tarefa complexa quando se tem uma obra arquitetônica de expressão e significância como a em pauta. O iluminador fala de suas experiências para realçar a forma e a composição das obras:

A arquitetura de Niemeyer é fácil de entender porque as formas são puras, e manter essas formas é o mais importante, principalmente no que se refere à cor, porque ele usa muito a superfície branca. A tendência da iluminação pública é usar uma luz amarela que é mais eficiente, as lâmpadas duram mais, com menos energia ilumina-se mais, só que uma luz amarela em cima do mármore branco modifica a arquitetura. Como não encontro muitas vezes a lâmpada branca que quero, ainda uso um filtro corretor azul para a luz ficar ainda mais branca e poder-se reparar que é branco de verdade.³³

É válido ressaltar que se opera com o conceito de cor-luz, e não cor-pigmento como na arte pictórica. O processo sensorial cromático deve-se a ambas as cores. A cor-luz é a radiação visível que compõe o espectro solar, faixa colorida existente na luz branca que contém os matizes da natureza. As três cores-luzes fundamentais são: vermelho, verde e azul-violeta. A cor-pigmento é a substância material que absorve determinadas radiações e que reflete outros raios luminosos incidentes, geralmente substâncias corantes que caracterizam as tintas químicas coloridas. A imagem resulta da reflexão seletiva da luz branca pelas tintas, cujos pigmentos refletem de maneira diversa. As três cores-pigmento primárias são: vermelho, amarelo e azul.

³¹ GASPER, Peter. **Arquitetura da luz**. Rio de Janeiro: Gráfica J. Sholna, 2008. p. 38.

³² As lâmpadas de vapor de sódio emitem uma luz quase perfeitamente monocromática, com um comprimento de onda médio de 589,3 nm (resultado de duas linhas espectrais dominantes nos 589 nm e 589,6 nm). O resultado deste monocromatismo é que os objetos iluminados adquirem uma luminosidade incomum e cores dificilmente distinguíveis, resultado da reflexão da pequena largura de banda de luz amarelada emitida pela lâmpada.

³³ PETER GASPER ASSOCIADOS LTDA. [Correspondência]. Destinatário: Sonia Rejane Gomes de Azeredo Souza. Rio de Janeiro, 6 set. 2017. 1 e-mail. Entrevista para revista *Arquitetura e Vida*, enviada para autora por mensagem pessoal.

Gaspar preferia a variação da cor branca, partindo do branco azulado e transmutando para o branco amarelado. E mesmo nessa contenção de cores, deixa sua marca dramática na arquitetura de Niemeyer enfatizando seu aspecto escultórico. Dramatiza com a luz o que deveria ser apenas iluminado para atender um objetivo técnico. Ele não se contenta apenas com o realce das formas, procura instalar na cena urbana uma visão própria dos cenários cinematográficos. Dessa maneira, Gaspar desperta a fantasia no olhar do observador. Jamile Tormann, que trabalhou com Gaspar na iluminação para o evento do centenário do Boi de Parintins, em 2012, afirma:

A iluminação de Peter Gaspar nos monumentos do Eixo Monumental ultrapassa os limites da realidade, tornando-se expressão pura da subjetividade psicológica e emocional quando ele utiliza o branco sobre o branco e valoriza a forma, o jogo de luz e sombras em detrimento a função que cada edifício possui. Não cai em momento algum no lugar comum de tratar a luz como elemento de hierarquia do olhar. É um expressionista alemão. Com a luz do Peter se escreve a arquitetura de Niemeyer, e exprime o seu estilo simples, vanguardista e por que não dizer rebelde-brincalhão-futurista (usa o branco como símbolo de todas as cores, mas não hierarquiza), pontua a existência quotidiana e seus símbolos, determinando a forma do espectador sentir e ver a cidade de Brasília através do olhar humanista.³⁴

Pode-se, com base nesse depoimento, indicar mais convergências entre a iluminação do cinema expressionista alemão e a intervenção lumínica das obras de Niemeyer por parte de Gaspar. Os diretores expressionistas alemães, a maioria deles oriundos do meio teatral, assim como Peter Gaspar, passaram a utilizar técnicas desenvolvidas no palco, como jogo de luz e sombras. Em vez de utilizarem o movimento de câmera, usavam a iluminação dramática de um detalhe ou a aparência fantástica das sombras.

Um projeto de iluminação arquitetural deve considerar dois aspectos: o objetivo e o subjetivo. O primeiro trata da quantidade de luz, custos, manutenção, conceitos técnicos. Mas o que Tormann aponta é sem dúvida a segunda característica: que se preocupa com o homem em seu ambiente, envolvido pela luz e por ela cativado. Este é o momento em que não existem cálculos, mas, sim, a imaginação e a criatividade. Nesse sentido, a não luz também se faz necessária. Ambos, Gaspar e Tormann, acreditam

³⁴ TORMANN, Jamile. **Entrevista concedida a Sonia Rejane Gomes de Azeredo Souza**. Brasília, 20 jun. 2018.

que o não iluminar é, por vezes, tão importante quanto iluminar adequadamente uma obra, como se a não luz fosse uma pausa na música, um silêncio que faz toda diferença na composição.

No contraste entre branco, cinza e preto, pode-se reparar uma semelhança na aparência de como Gasper trata a iluminação na obra do arquiteto, forçando sombras que poderiam estar mais amenas e harmônicas. Mais uma vez, dramatiza a arquitetura em sua aparência noturna, certamente para provocar o espectador, como ocorre no cinema. O próprio Gasper afirma:

Muitas vezes, a luz que utilizo poderia ser menor, mais delicada, mas isso corresponde a um pensamento da elite que viaja à Europa ou frequenta restaurantes americanos onde às vezes as festas são iluminadas por velas. No Brasil vela é macumba, não há festas iluminadas a velas (...). Como eu tenho que agradar a várias classes, a minha iluminação de um monumento histórico dá ao brasileiro um certo orgulho que normalmente ele não tem em relação aos edifícios públicos. (...) Isso fica bastante claro porque exagero um pouco a iluminação. Marco com força, e com isso o povo gosta, mas a elite satisfaz-se com menos luz.³⁵

Gasper explora a luz de modo peculiar, revelando a prática de esquemas de iluminação, como se fosse uma etapa de um trabalho fotográfico, em que se evidencia, por exemplo, o contraste entre luz e sombra. Ao explorar o imagético, Gasper dialoga com a história da arte.

³⁵ PETER GASPER ASSOCIADOS LTDA, 2017.

1.2.2 Contexto Histórico

É essencial relembrar o momento anterior, o Impressionismo. O termo “impressionista” surgiu durante uma exposição realizada em 1874, quando o quadro “Impressão, Nascer do Sol”, de Claude Monet (1840–1926) – pintor francês considerado um dos mais importantes pintores da escola impressionista –, foi criticado por retratar a “impressão” de uma cena e não a realidade. Como o próprio nome sugere: impressão lida como o momento, a nossa relação com o instante. O termo que fora usado pejorativamente se tornou corrente, e Monet passou a ser considerado uma sumidade da escola impressionista, uma das mais importantes da história da pintura. Ele usou nessa obra sua típica pincelada “interrompida”. Pode-se afirmar que o movimento impressionista foi o precursor do movimento moderno. Os artistas, cansados das representações tradicionais acadêmicas, voltam-se para o externo. O desejo era inovar. Pintavam no campo e não mais em ateliers. Enfatizavam a luz genuína no movimento natural. Fato que nossos personagens, Niemeyer e Gasper, na iluminação das obras, sobretudo nas obras de Brasília, não perseguiram. Contudo, essa característica de interpretação, impressão, deixa marcas no que veio a seguir.

Tanto o Impressionismo como o Expressionismo rompem a barreira rígida de visões do mundo em sua época. O expressionismo alemão era vanguarda. À sociedade artística mais interessava a interiorização da criação do que a sua exteriorização, imprimindo nas artes uma reflexão individual e subjetiva. Os artistas procuravam retratar as inquietações do ser humano do início do século XX. Foi sem dúvida uma reação ao Impressionismo, uma atitude em prol dos valores humanos num instante em que, politicamente, isso era o que menos interessava. O Expressionismo distorce, deforma a realidade propositadamente. O mundo apresentado em suas obras não é mostrado de forma naturalista, como uma realidade objetiva e imutável. O artista expressionista representa a realidade que percebe, marcada de ilusões, angústias, paixões, crises pessoais, dúvidas e tantas outras indagações do ser. Sentimentos que podem ter permeado a vida de Gasper, sobretudo com a sua mudança para o Brasil forçosamente, por causa da guerra.

O fato de o Expressionismo ter surgido às vésperas da Primeira Guerra Mundial não foi mero acaso. O seu surgimento acontece quando o Império Alemão, acompanhando toda a Europa, caminhava para a fase seguinte do capitalismo, ou seja, a industrialização. É época de crises e revoluções. Era uma sociedade dominada pela grande

burguesia, militares e nobres, que na arte encontravam sua representação em uma estética autoritária, acadêmica e oficializada. A partir disso, toda uma geração de artistas começou a se rebelar contra valores herdados de um século que já havia acabado. Durante os anos do pós-guerra, o Expressionismo era frequentemente considerado como a expressão de experiências e sensações primitivas.

Segundo Kracauer, por causa das possibilidades da câmera, da montagem e de muitos outros recursos especiais, os filmes podem e devem analisar o mundo visível em sua totalidade:

Mais do que credos explícitos, o que os filmes refletem são tendências psicológicas, as camadas profundas da mentalidade coletivista que, mais ou menos, correm abaixo da dimensão consciente. É claro que publicações populares, estações de rádio, best-sellers, anúncios de propaganda, idiomas e outros produtos sedimentares da vida cultural das pessoas também oferecem informações valiosas sobre atitudes predominantes e tendências íntimas generalizadas. Mas o meio cinematográfico ultrapassa essa fonte em amplitude.³⁶

O Expressionismo chegou ao cinema tardiamente, em 1919, e acabou por abordar representações sobre temas como a morte, a angústia da grande cidade e o conflito de gerações. O aspecto mais importante a se destacar, no entanto, refere-se à inovação estética. A maioria dos diretores cinematográficos, assim como Gasper, eram oriundos do meio teatral e passaram a utilizar técnicas desenvolvidas no palco, como o jogo de luzes e holofotes. Utilizavam iluminação enfática em detalhes e exploravam as aparências marcantes das sombras, como se observa nas figuras 14, 15 e 16. Em algumas cenas, como as de alucinação, eram exigidos certos efeitos cuja realização obrigava os cineastas a recorrerem a técnicas fotográficas novas, bem como a cenários deformados que permitissem o jogo de luzes sobre ângulos agudos e formas geométricas, reminiscências fortes de modelos góticos. Referindo-se em especial ao cenário do filme *Caligari*, Kracauer afirma:

O sistema ornamental, em *Caligari*, expande-se pelo espaço, anulando seu aspecto convencional por meio de sombras pintadas de maneira desarmônica em relação aos efeitos luminosos e em zigzague concebidos para negar todas as regras da perspectiva. Agora o espaço seria resolvido em um plano, ou aumentaria suas dimensões para se tornar o que um escritor chamou de universo estereoscópico.³⁷

³⁶ KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler**. Tradução: Héctor Grossi. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión, 1961. p. 13.

³⁷ KRACAUER, op. cit., p. 84.

Nos filmes havia uma relação de cumplicidade entre os efeitos de luz, os atores, a decoração, a maquiagem, os vestuários e os cenários, formando um conjunto plástico intencionalmente exagerado, sob uma iluminação baseada em contrastes de luz e sombra.



Figura 14 – Cena do filme *O gabinete do Dr. Caligari*³⁸

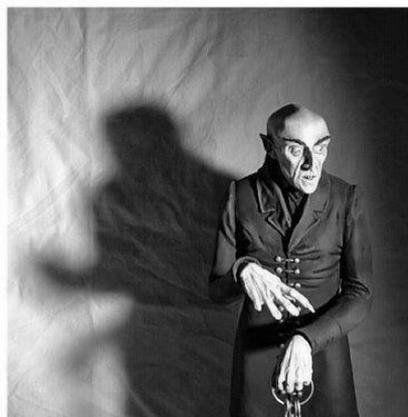


Figura 15 – Cena do filme *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens*³⁹



Figura 16 – Cena do filme *Metropolis*⁴⁰

³⁸ Cena do filme *O gabinete do Dr. Caligari*, 1919, dirigido por Robert Wiene (1880–1938).

³⁹ Cena do filme *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens*, 1922, dirigido por Friederich Wilhelm Murnau (1888–1931).

⁴⁰ Cena do filme *Metropolis*, 1927, dirigido por Fritz Lang (1890–1976).

1.2.3 Exageros intencionais e críticas

Ao analisarmos as obras da Catedral de Brasília com as esculturas *Os Evangelistas*, a do Edifício do Supremo Tribunal Federal (STF) com a escultura *A Justiça*, e a do Palácio da Alvorada com a escultura *As Iaras*, todas obras do mesmo escultor, Alfredo Ceschiatti (1918–1989), pode-se traçar uma relação com o que apresentamos anteriormente: o entendimento de que a iluminação de Gasper foi influenciada pelo olhar similar ao de um artista expressionista, em especial pelo olhar do cinema expressionista alemão. A partir dos seguintes aspectos:

- 1) Tratamento de uma única cor, o branco puro, assegurando a força de um filme ainda sem cor;
- 2) Nível de contraste maior que o de normas técnicas, para destacar as obras;
- 3) E a utilização de intensidades luminosas diferentes, sobretudo as de maior potência, criando perspectiva forçada e fundo mais contrastante.

No exemplo da figura 17, foto tirada por Gasper em 2003 (e que pode ser comparada com a figura 14), temos esse branco imperando, embora colocado de duas maneiras diferentes. A cor branca do fundo na arquitetura da catedral é mais intensa do que a observada na escultura, que, apesar de se encontrar em primeiro plano, fica em segundo por estar menos iluminada. A dramaticidade da iluminação de ribalta, que é como denominamos uma luz de baixo para cima como no teatro, dá à escultura a dramaticidade da cena, o que a torna uma figura sombria, misteriosa. Além disso, esconde mais partes do que as evidencia. Já na arquitetura, Gasper exagera com luz branca mais concentrada, com disposição e angulações que evidenciam a forma. Os seus pilares-vigas têm dupla curvatura, na qual a luz bate de diferentes maneiras e intensidade, buscando ressaltar o detalhe. O gramado frontal não recebe nenhuma incidência lumínica, compondo um fundo que está na frente e todo negro, absolutamente obscuro. E ainda temos a entrada para a igreja, com iluminação de balizamento que auxilia a percepção da perspectiva, por estar alocada a uma altura de 30 centímetros nas paredes laterais e enfileiradas. A entrada parece estar distorcida e é a única que dá ilusão de profundidade em relação ao grande monumento acima.



Figura 17 – Iluminação da Catedral de Brasília e *Os Evangelistas*, de Alfredo Ceschiatti

Na figura 18 (que pode ser comparada com a figura 15), a escultura possui um fundo claro, mas com níveis de iluminamento mais próximos e não tão contrastantes como na primeira comparação. Em ambas as figuras existe um enfumaçamento das sombras. As colunas em mármore atrás são realçadas como um fundo mais claro, da mesma maneira que na cena do filme *Nosferatu*, de Murnau. As texturas podem ser diferenciadas também por essa disparidade de intensidade lumínica em ambas as figuras. Na primeira, percebe-se o tecido do painel de fundo mais claro e com uma graduação do branco, possibilitando a percepção exata de tal textura, e assim podemos observar também na arquitetura quando a iluminação ascendente não mostra tanto na base da colunata a textura do mármore. Mas, conforme vai se esvaindo até a altura máxima das colunas, começa a demonstrar tal textura. As duas figuras em primeiro plano estão iluminadas diretamente e intencionalmente, tão iluminadas quanto o fundo, criando assim uma maior unidade do que na primeira comparação. A hierarquia das posições proporciona mais proximidade entre fundo e frente. A cabeça e as mãos em *Nosferatu* estão em evidência no primeiro plano, da mesma forma que na obra de Ceschiatti: a cabeça da Justiça tem

destaque similar. Mas as suas mãos e seu colo, onde repousa a espada, estão obscuros, como a representação de que o punitivismo não fosse essencial para que se faça justiça.



Figura 18 – Iluminação do STF com a escultura *A Justiça*, de Alfredo Ceschiatti

No último exemplo, figura 19, foto tirada pelo fotógrafo Ricardo Stuckert (que pode ser comparada com a figura 16), pode-se perceber a exaltação da escultura do artista em relação à arquitetura de Niemeyer pelo recurso inverso ao adotado anteriormente. A escultura está em completa escuridão. A intenção era exaltar a forma, deixando-a em profunda obscuridade, mas nem por isso sem destaque. Quando o fundo aparece como fundo-luz, a escultura não iluminada se destaca por sua silhueta. É o contorno que interessa agora. Não se veem texturas, diferença de níveis ou destaques de detalhes nas esculturas, o que podemos perceber da mesma forma na figura citada acima. É o fundo mais claro que sustenta o destaque do que está completamente obscuro. O fundo recebe diferentes intensidades lumínicas para destacar seus volumes. Evidenciam-se dois planos distintos, um sem interferir no outro. É nítido que Gasper trata escultura e arquitetura como dois personagens diversos, mas que contracenam através de seu exagero intencional.



Figura 19 – Iluminação do Palácio da Alvorada com a escultura *As Iaras*, de Alfredo Ceschiatti⁴¹

Observamos em todos os exemplos mostrados que a iluminação foi concebida de forma a destacar a arquitetura e a escultura, ora para confundi-las, ora para separá-las. Porém, existe um contraponto em Gasper, entre a linha que define e a modelação da superfície que ele sugere. Com a luz, enfatizam-se as qualidades da geometria, mas a sombra deixa a forma em suspenso. Tanto no conjunto, arquitetura e escultura, como no objeto isolado, os gradientes constantes de claridade, como gradientes constantes de tamanho, oferecem um aumento ou decréscimo contínuo de profundidade. Segundo Arnheim:

As transições súbitas de claridade ajudam a produzir saltos de distância. O assim chamado *repoussoirs*, objetos maiores no primeiro plano, que pretendem fazer o fundo parecer mais distante, são reforçados na pintura, na fotografia, nos filmes, e em cenografia se houver uma forte diferença de claridade entre o primeiro plano e o fundo.⁴²

Deduz-se que Gasper foi ousado em sua maneira de iluminar, de fato influenciado pela vontade de fazer diferente. Contrapor uma época a outra constitui sempre uma tarefa

⁴¹ Foto de Ricardo Stuckert.

⁴² ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual, uma psicologia da visão criadora**. Califórnia: Ed. Cengage Learning, 1980. p. 302.

problemática. Nesse sentido, o que se pode constatar é que a visão expressionista é a expressão (refletida e distorcida) de uma profunda crise econômica, política e social. Há indícios de que Gasper tenha sido influenciado pelo cinema expressionista alemão do século XX, tanto por sua experiência prévia na arte cinematográfica, teatral, cênica, como por seus estudos na Alemanha. Wolfflin, sobre clareza e obscuridade na arquitetura, diz: “Interseções sempre existiram. Entretanto, há diferença entre serem elas notadas como um produto secundário, de pouca importância, ou serem portadoras de um acento de ordem decorativa.”⁴³ Essa ideia encontra reflexo no pensamento deleuziano de sistema rizomático, em que tudo está interligado e, mesmo que se corte um elo, ele voltará a se conectar de alguma outra forma. Acreditamos que existe de fato uma conexão entre a maneira como o cinema expressionista alemão foi representado e a iluminação que Gasper produziu em algumas obras arquitetônico-esculturais, especialmente, pelo exagero intencional do destaque das obras no espaço urbano. Gasper considerava a harmonia das obras e imprimiu dramaticidade na cena, sobretudo na utilização de um nível de iluminamento com cor branca muito maior que o necessário, criando uma percepção expressionista. Tratou a iluminação de forma homogênea, sem hierarquizar os elementos arquitetônicos constituintes do conjunto da obra.

Existem percepções críticas completamente contrárias a esta aqui defendida, sobre o que Gasper realizou no conjunto das obras. Por exemplo, as de Derze ao afirmar que:

Conheço todas as capitais brasileiras, conheço 20 capitais europeias e 26 norte-americanas. Em nenhuma delas se vê um conjunto arquitetônico e monumentos iluminados da mesma cor, como foi feito na esplanada pelo Peter. De um modo geral, os centros urbanos possuem, além das edificações da administração pública, outras do capital privado e teatros, cinemas, *night clubs* e restaurantes. Tudo funcionando, tudo iluminado cada qual com sua “personalidade lumínica”, um sotaque estético particular, que formam no conjunto um vocabulário de iluminação noturna na paisagem urbana, muito diferente da esplanada e seu Teatro Claudio Santoro apagado, ausência de atrativos à população, conseqüentemente resta uma massa arquitetônica branca debaixo do véu escuro da noite silenciosa.⁴⁴

Derze traz, assim, uma visão contrária à que Gasper executou, exaltando a realidade de outros centros heterogeneamente iluminados, onde cada edificação contribui

⁴³ WOLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da Arte**. Tradução: João Azenha Jr. 2. ed. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1989. p. 245.

⁴⁴ DERZE, Farley. **Entrevista concedida a Sonia Rejane Gomes de Azeredo Souza**. Brasília, 17 set. 2018.

com o aspecto do conjunto arquitetônico e da pluralidade de uma nação. Também é esse o pensamento do interventor do próximo projeto luminotécnico da Esplanada dos Ministérios, o designer de iluminação Lui Pic, quando afirma:

A iluminação tem essa função de melhorar a cidade, de ser um atrativo turístico e gerar recursos. Os bares e restaurantes podem explorar o turismo noturno (...) Acho que se tem que fazer de uma cidade um teatro, dramatizar a arquitetura, valorizar os monumentos, criar uma outra arquitetura noturna. De dia deve ser uma luz e de noite, outra diferente. Ter uma visão cenográfica da cor, do objeto de arte. (...) Outros arquitetos podem discordar dizendo que iluminação cênica é mais exagerada, mas essa é outra visão, uma visão de outra escola, visão da escola prática (luz funcional). A arte tem que ser diversificada. Tinha que ter arquitetura ousada, como a iluminação.⁴⁵

Outra visão, contraditória a essa, é a da também designer de iluminação Esthér Stiller, que defende a integridade do conjunto, mesmo que empírico e, em especial, no aspecto lumínico. Afirma:

Brasileiros de maneira geral, que não dispõem de bons exemplos de boa iluminação, eles confundem boa iluminação com muita luz. E isso muitas vezes destrói totalmente a plástica e o desenho da arquitetura. (...) Porque coloca todos os planos em igualdade de intensidade, então como todo mundo gosta, tudo vira costume. (...) Eu não gosto da iluminação do conjunto da Praça dos Três Poderes, não por algum defeito das duas cúpulas, mas para mim toda a iluminação pública está com o dobro ou o triplo da intensidade luminosa que deveria ter. Falta um pouco de respeito arquitetônico no sentido de manter ou garantir a identidade original do edifício. Haveria que ter uma harmonia e um equilíbrio perfeito entre o Palácio do Planalto, o Congresso e o STF por comporem um conjunto arquitetônico único, e deveriam falar a mesma linguagem, deveriam ter uma harmonia de tons das lâmpadas, na linguagem de valorizar a arquitetura e urbanismo. (...) Aqui no Brasil o poder público entrega a cada autor tudo e da forma que ele tem vontade de fazer, a arquitetura não é competição, espaço urbano é uma coisa de muita responsabilidade, afinal é um espaço democrático, onde todos têm o direito de apreciar.⁴⁶

De qualquer forma, sendo contra ou a favor do que fora realizado no conjunto da obra de Niemeyer em Brasília, devemos perceber o que Gasper fez como uma intervenção necessária, que tornou a arquitetura mais apreciada no contexto noturno da cidade. A iluminação não serve apenas para quesitos práticos, mas deve conter em si o arquétipo estético de ser apreciada como bela, agradável, tocante.

⁴⁵ LUI PIC, Renné. **Entrevista concedida a autora (caderno de entrevistas – Capítulo IV)**. Brasília, 9 out. 2018.

⁴⁶ STILLER, Esthér. **Entrevista concedida a autora (caderno de entrevistas – Capítulo IV)**. Brasília, 17 jul. 2018.

Capítulo II

2. Iluminação artificial na arquitetura

Para que possamos compreender a relação existente entre arquitetura e iluminação artificial com maior aprofundamento, é necessário dissertarmos sobre a importância que a luz representa para a própria vida humana. Segundo Vianna, somos seres totalmente dependentes da luz, pois cerca de 70% da percepção humana é visual. A luz artificial faz parte de nosso cotidiano, de nossa maneira de habitar e coexistir socialmente. Atualmente, a luz artificial se faz presente na maior parte das obras arquitetônicas, mesmo que não atentemos a ela. A iluminação artificial desempenha, pois, um papel essencial na arquitetura e no cenário urbano, embora nem sempre estamos conscientes de seu significado. Para Vianna, a consciência projetual e a atuação efetiva dos arquitetos na melhoria da iluminação artificial de suas obras são elementos fundamentais de transformação na arquitetura.

A arquitetura como realização das necessidades e dos desejos do homem sempre trouxe dentro de si a preocupação com a luz, com o possibilitar ao homem que cria aquilo que lhe é fundamental: a concretização de seus próprios sentimentos através do espaço-luz.⁴⁷

Vianna ainda ressalta que é frequente nos depararmos com projetos arquitetônicos concebidos e detalhados nos quais a iluminação artificial é incluída apenas no final do processo, quase que como um complemento ou acessório. Para o autor, a falta de domínio de conhecimentos especializados acerca da iluminação artificial geralmente causa soluções economicamente inviáveis e não funcionais, pois apresentam um custo muito alto de instalação e de manutenção, além de baixa eficiência.

A iluminação deve ser concebida junto com o projeto, não posteriormente, pelo simples fato de que ela é um dos elementos essenciais na caracterização do próprio espaço (função-forma-cor). Se analisarmos mais profundamente o problema, veremos que mesmo os princípios que ordenam as soluções de iluminação desses projetos são quase que totalmente aleatórios. Não contam com respaldo em conhecimentos mais precisos, tanto do ponto de vista tecnológico como econômico e, principalmente, da utilização da iluminação como instrumento da própria concepção do espaço.⁴⁸

⁴⁷ VIANNA, Nelson Solano; GONÇALVES, Joana Carla Soares. **Iluminação e arquitetura**. São Paulo: Virtus s/c Ltda, 2001. p. 27.

⁴⁸ VIANNA; GONÇALVES, op. cit., p. 27.

A falta de planejamento das soluções de iluminação é fato recorrente na cidade de Brasília, uma vez que a pressa para sua inauguração não permitiu que houvesse um projeto específico voltado para a iluminação artificial – neste estudo, trazemos um capítulo no qual foi abordada a falta de detalhamento urbano-lumínico da cidade. No desenvolvimento do planejamento urbano de Brasília, ficou claro que Lucio Costa e Oscar Niemeyer não se ocuparam desse detalhe e, mesmo anos mais tarde, após a interferência de alguns arquitetos mais especializados em iluminação artificial, não houve o interesse em se debruçar sobre a questão da luz como elemento essencial à arquitetura. Esthér Stiller, iluminadora que auxiliou no projeto de iluminação do Palácio do Itamaraty, juntamente com o arquiteto Lívio Levi em 1967, declarou, em entrevista concedida para esta pesquisa, que a maneira como Niemeyer pensava a luz artificial em suas obras ainda era muito desinteressada.

(...) Há muito tempo o embaixador Murtinho contratou a Lívio. Me pediu encarecidamente, pois Lívio já tinha falecido – ele faleceu muito cedo, com 40 anos. Ele tinha me pedido uma visita a Oscar Niemeyer pra ver se a gente conseguia refazer os principais sistemas do Itamaraty e da Catedral. Mas eu visitei a pedido do embaixador o arquiteto Oscar Niemeyer, no Rio, e ele disse “Ah, minha filha, eu não tenho interesse nisso, não, esse negócio já passou, os militares estão estragando tudo, eu não quero saber disso, não”. Com aquele jeito de Oscar Niemeyer, né? O que me deixou particularmente frustrada, mas foi o que me tomou. (...) E ele me disse isso com a maior naturalidade. “Tô pensando mais nisso não. Eu tô preocupado com o aeroporto, que eu fiz um projeto tão bonito, e os militares querem usar uma porcária lá no lugar do meu projeto...”. Enfim... ele me deu total desânimo, não ligou a mínima pro Itamaraty e pra Catedral, né? Mas, enfim... É típico. Os caras levavam a coisa desse jeito, né? “Leva lá... vai lá e pronto”. Mas foi assim que as coisas começaram. De modo que a solução que o Lívio (não foi eu com ele, eu era simples estagiária, estudante naquela época)... Foi Lívio Levi, eu apenas participei ativamente de tudo porque éramos só nós dois, ele e eu, eu e ele, né? Mas, de qualquer maneira, as soluções são dele.⁴⁹

Alguns anos mais tarde, Niemeyer desperta para a questão da iluminação artificial. Conheceu Gasper, em 1983, na cidade do Rio de Janeiro, quando trabalharam em conjunto no projeto do sambódromo. E a partir desse momento, deixou a questão da iluminação artificial de suas obras a cargo de Gasper. O jornalista e ex-secretário de Cultura do Distrito Federal Silvestre Gorgulho concebia que “a iluminação de monumentos e fachadas é arte”, considerando que as cidades e monumentos são feitos para serem visitados de dia e de noite, isto é, para serem admirados 24 horas.

⁴⁹ STILLER, op. cit.

Gorgulho afirmava que “A beleza e a alma da arquitetura são marcadas tanto pela estrutura do projeto arquitetônico como pela iluminação que destaca suas características”. Assim, ele tinha suas convicções sobre o sentimento de pertencimento que a iluminação causa nos transeuntes.

A iluminação pública e de monumentos, mais do que atração turística, realça o sentimento de orgulho cívico e de proporcionalidade. Ao levar em conta os valores culturais, estéticos e de harmonia, a iluminação desperta sentimentos de autoestima, de preservação, de encantamento, de orientação e exerce grande influência no cotidiano das pessoas.⁵⁰

Segundo Gasper, “a iluminação pública para centros urbanos ou para monumentos significa um bom projeto de qualidade de vida para a comunidade; é o principal agente de preservação e de segurança pública”. Dito isso, Gorgulho publicou, em 2012, uma carta (figura 20) na qual Niemeyer indica Gasper como o profissional responsável e capacitado para iluminar a Torre de TV Digital de Brasília, que faria parte da comemoração do cinquentenário da cidade.

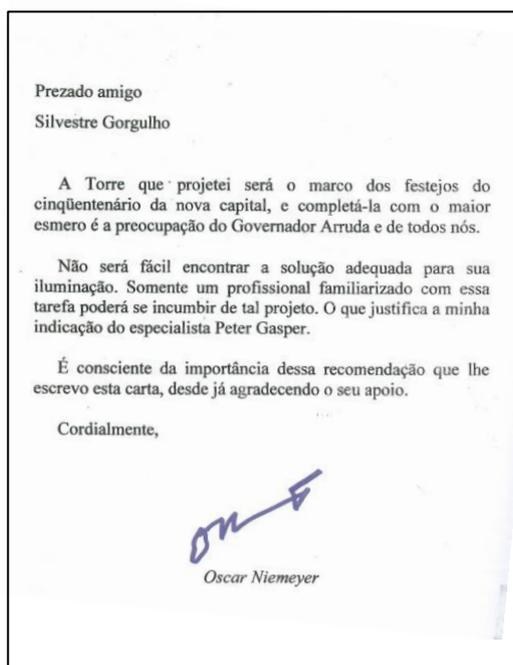


Figura 20 – Carta de recomendação de Oscar Niemeyer para Silvestre Gorgulho

⁵⁰ GORGULHO, Silvestre. **A flor do cerrado**: Torre de TV Digital de Brasília. Brasília: Folha do Meio Ambiente Cultural Viva, 2012. p. 135.

Entre 2002 e 2006, houve uma parceria entre o arquiteto Oscar Niemeyer e o cenógrafo Peter Gasper para a iluminação do conjunto de obras da Esplanada dos Ministérios. Entretanto, constatamos uma escassez em análises técnicas e estéticas sobre essa parceria. Trata-se de um fato histórico de poucos registros e documentações públicas disponíveis. O presente estudo se propõe a explorar essa lacuna, em termos de dados técnicos, artísticos e históricos, acerca das intervenções luminotécnicas feitas por Gasper nas obras de Niemeyer. O sentido adotado para intervenção, neste trabalho, foi o de interferência. Nessa perspectiva, pesquisamos o planejamento da luz noturna no cenário urbano como retrofit.

Tal abordagem se faz urgente, por estar em andamento um projeto que prevê intervenções luminotécnicas na Praça dos Três Poderes que serão realizadas pelo designer de iluminação⁵¹ Renné Lui Pic. Tal projeto consta da carta convite número 002/2011-CEB, como assinalado no contrato simplificado número 005/2011-CEB (figura 21) e de atestado técnico número 003/2012-DIR (figura 22), citados a seguir. Todos documentos foram gentilmente cedidos para este estudo pelo próprio senhor Lui Pic. As intervenções previstas poderão dificultar estudos, análises e registros sobre a iluminação nos trabalhos desenvolvidos pela parceria Niemeyer e Gasper.



Figura 21 – Contrato simplificado de serviço nº 005/2011-CEB

⁵¹ Assume-se o termo designer de iluminação, nesta pesquisa, para definir um profissional que utiliza a disciplina técnica de iluminar artificialmente espaços e objetos buscando um resultado conjunto entre técnica, estética, cultura, viabilidade econômica, conforto visual, etc.



COMPANHIA ENERGÉTICA DE BRASÍLIA
 NED: 0638 - Quadra 904 Clot. A - CEP: 04.002
 Fone: (061) 325-1249 - 325-3029 Fax: (061) 325-7638
 INTERNET: <http://www.ceb.com.br>
 CEP: 70.300 - 900 Brasília - DF



COMPANHIA ENERGÉTICA DE BRASÍLIA
 NED: 0638 - Quadra 904 Clot. A - CEP: 04.002
 Fone: (061) 325-1249 - 325-3029 Fax: (061) 325-7638
 INTERNET: <http://www.ceb.com.br>
 CEP: 70.300 - 900 Brasília - DF

ATESTADO TÉCNICO Nº 003/2012 – DIR

Atestamos para os devidos fins que a empresa **EUROLUX PROJETOS E SERVIÇOS DE ILUMINAÇÃO**, estabelecida Rua Gabriel Guimarães Freitas, conjunto 24, casa 19, Setor Tradicional, Planaltina/DF, CEP: 73.330-059, CNPJ/MF sob o nº 07.012.355/0001-40, executou os serviços de elaboração de projetos executivos para modernização da iluminação das vias e canteiro central da Esplanada dos Ministérios e realce de monumentos ali existentes, com base em projeto luminotécnico conceitual, conforme dados discriminados a seguir:

1. **Licitação:** Convite de Serviços nº 002/2011-CEB.
2. **Contrato:** Nº 005/2011-CEB.
3. **Objeto do Contrato:** Contratação dos serviços de elaboração de projetos executivos para modernização de iluminação das vias do canteiro central da Esplanada dos Ministérios, assim como da iluminação de realce dos monumentos ali existentes, com base em Projeto Luminotécnico Conceitual.
4. **Área de abrangência do contrato:** Região central de Brasília, da Via Épia até a Via L4, inclusive Praça dos Três Poderes.
5. **Assinatura:** Assinado em 28/11/2011.
6. **Prazo de execução Vigência:** 90 dias e 90 dias respectivamente, a partir da assinatura.
7. **Valor do contrato:** 129.800,00 (cento e vinte e nove mil e oitocentos Reais).
8. **Descrição dos Serviços Executados:**
 O projeto foi elaborado com estrita observância aos requisitos do projeto luminotécnico conceitual. Foram aplicadas tecnologias de iluminação visando obter melhoria nos níveis de iluminação, eficiência energética e economia de no mínimo 50% no consumo de energia elétrica.

 O projeto foi aprovado pelo IPHAN, em consulta prévia, que assim se manifestou no Parecer nº 003/2011-CTec-Superintendência do IPHAN no DF, Documentos 01551.00075/2011-72.

Dr. [Assinatura]

... Ao analisar as plantas do Projeto Executivo e o memorial Técnico Descritivo, constatou-se que as intervenções propostas serão reversíveis e não provocarão danos ao Conjunto Urbanístico de Brasília, ao contrário, em vários melhorará o aspecto desordenado da iluminação existente hoje.

Desta forma, o Projeto Executivo de iluminação do Eixo Monumental e iluminação de realce dos Monumentos da Esplanada dos Ministérios é passível de aprovação quanto às questões de preservação do patrimônio.

Foram elaborados projetos de iluminação de realce para cada monumento descrito a seguir, no total de 12 projetos: 1 projeto para as vias da Esplanada dos Ministérios, no trecho da Via Épia até a Via L4 e 1 projeto para o canteiro Central (gramado) no mesmo trecho.

O projeto foi elaborado obedecendo rigorosamente os parâmetros definidos pelo projeto luminotécnico conceitual, contemplando a iluminação uniforme de todas as faixas e do canteiro central, onde a arborização/vegetação permitir, contendo os seguintes elementos:

- Levantamento de campo, para verificar as condições topográficas, as interferências, e no projeto das vias da Esplanada dos Ministérios, foram previstos os pontos de alimentação, eventuais necessidades de construção de rede de alimentação do sistema de iluminação proposta.
- Com base nos parâmetros luminotécnicos do projeto conceitual, foram definidas as características do sistema de iluminação das vias: tipo, altura e distância entre postes, tipo e potência das luminárias, tipo e potência das lâmpadas.
- Desenho contendo os elementos do sistema de iluminação proposto.
- Foram fornecidas planilhas de custos, contendo os materiais e equipamentos, de mão de obra referente à montagem eletromecânica, custo de transportes, custo das ferramentas e equipamentos, outros custos diretos, custos indiretos, lucro e tributos.

Dr. [Assinatura]



COMPANHIA ENERGÉTICA DE BRASÍLIA
 NED: 0638 - Quadra 904 Clot. A - CEP: 04.002
 Fone: (061) 325-1249 - 325-3029 Fax: (061) 325-7638
 INTERNET: <http://www.ceb.com.br>
 CEP: 70.300 - 900 Brasília - DF



COMPANHIA ENERGÉTICA DE BRASÍLIA
 NED: 0638 - Quadra 904 Clot. A - CEP: 04.002
 Fone: (061) 325-1249 - 325-3029 Fax: (061) 325-7638
 INTERNET: <http://www.ceb.com.br>
 CEP: 70.300 - 900 Brasília - DF

Foram fornecidas 2 (duas) vias em papel sulfite no formato A0, gramatura 75 GR, com plantas e detalhes e assinatura do RT. Foi fornecida uma cópia em CD.

Foi fornecido memorial descritivo contendo as características da construção, com descrição dos materiais e equipamentos que serão aplicados na obra, indicando catálogos e normas específicas.

O projeto de iluminação das vias e do canteiro central foi feito dentro do aplicativo da CEB – SGT. Para tanto a CEB disponibilizou o sistema para a contratada.

Para iluminação de realce, em cada monumento da relação abaixo, foi elaborado o respectivo projeto executivo:

- 1) Teatro Nacional Cláudio Santoro;
- 2) Biblioteca Nacional;
- 3) Museu Nacional;
- 4) Catedral Metropolitana de Brasília;
- 5) Ax 17 (dezessete) empenas (fachadas) dos Ministérios;
- 6) Palácio do Itamaraty;
- 7) Congresso Nacional;
- 8) Praça dos Três Poderes (Cardangos, Monumento a JK, Esculturas);
- 9) Panteão da Pátria;
- 10) Mastro da Bandeira;
- 11) Fachada e cascata do Palácio da Justiça; e
- 12) Supremo Tribunal Federal.

Além dos elementos acima descritos o projeto de iluminação de realce dos monumentos contém desenho unifilar do sistema de automação e coordenação com sinal DMX 512.

Foi desenvolvido e entregue uma apresentação dos projetos desenvolvidos em mídia eletrônica 3D.

Dr. [Assinatura]

9. Responsáveis Técnicos:

Pela CEB: João Batista Costa Cruz – RT nº 16.387/D-DF
Pela Contratada: Sidnei Kronenberg – RT nº 14.369/D-DF

Atestamos, ainda, que os serviços foram executados em quantidade, qualidade, prazos, de acordo com as especificações do contrato e do edital de licitação.

Brasília, 24 de setembro de 2012


EULER GUIMARÃES SILVA
 Diretor Técnico
 CEB Holding

Figura 22 – Atestado técnico de conclusão dos serviços prestados, nº 003/2012-DIR

É necessário ressaltar que existe uma intervenção com iluminação colorida nas obras a pedido do governo atual, administração pública do governador Ibaneis Rocha, mas esse pedido já veio do governo anterior. Trata-se de uma interferência lumínica

periférica na implantação original dos autores dos projetos supracitados, que faz alusão às cores e seu aspecto simbólico de interpretação festiva. Os aspectos dessa interferência são abordados na seção 3.3 deste trabalho, intitulada “Brasília e a falta de detalhamento lumínico-urbano”. Tais interferências não fazem parte da proposta original do arquiteto Oscar Niemeyer e do iluminador Peter Gasper.

2.1 Da iluminação como artefato artístico à iluminação contemporânea

A iluminação artificial tem grande impacto na qualidade visual noturna das cidades ao funcionar, simultaneamente, como uma orientação de vias e caminhos, como um meio de possibilitar maior segurança dos usuários, como complemento estético arquitetônico e como um meio de expressão artística independente, entre outras finalidades. Vários são os princípios empregados pelos projetos luminotécnicos, alguns com abordagens mais pragmáticas, funcionais, e outros com abordagens mais estéticas. Assim como a água, os revestimentos, as cores e a acústica numa edificação, a luz, com suas mais variadas combinações, pode contribuir para uma diversidade atraente de impressões sensoriais no espaço urbano.

A iluminação é objeto de um tratamento artístico mais consciente em muitas cidades. A cidade francesa de Lyon, por exemplo, adotou uma política de iluminação artística urbana que leva em conta tanto a disposição como a cor emitida pelos aparelhos luminotécnicos, transformando o cenário urbano noturno em um grande espetáculo para turistas e cidadãos. Em Lyon existe um evento que acontece anualmente chamado Fête des Lumières (figura 23). A cidade de Melbourne, na Austrália, por sua vez, possui um programa político intitulado Luz como Arte, o qual se fundamenta na iluminação artificial como fonte de expressão artística em si. Ainda, na praça da prefeitura de Sankt Pöltren, na Áustria, há o emprego de uma iluminação indireta e da variação de cores conforme a época do ano – pode-se perceber, também nesse caso, a intenção de uma expressão artística sintonizada com os eventos que acontecem naquele espaço urbano. Estes são exemplos de como a iluminação pode ser empregada como uma forma de expressão artística e não apenas como um adorno (ou com a única função de oferecer luz artificial).



Figura 23 – Fête des Lumières, Lyon, 2018⁵²

No sentido de esclarecer esses aspectos que a iluminação pode adquirir, abrimos um parêntese para explicar como surgiram as luminárias. As luminárias primitivas, adornadas com inúmeros temas, eram artefatos enfeitados usados por distintas civilizações, desde a era da iluminação por meio do fogo. Após a invenção da eletricidade, as luminárias passaram a emitir a luz por meio da condução elétrica, mudando definitivamente o modo e o método de uso da iluminação. Nos dias atuais, passou-se da tecnologia elétrica para a eletrônica, sendo as luminárias compostas por lâmpadas de chips e diodos, capazes de feitos não alcançados anteriormente.

A palavra lâmpada origina-se do latim *lampas, ae* e significava “tocha, raio de luz, meteoro luminoso, clarão”. Esta, por sua vez, se origina do grego *lampein*, que significava “brilhar”. A lâmpada é um objeto emissor de luz e está encapsulada dentro da luminária. No passado, algumas luminárias dependiam de óleos de animais (como os de baleias); esses óleos eram as próprias lâmpadas e emitiam uma luz extremamente brilhante. A história da iluminação artificial é fundamental para desenvolvermos uma compreensão acerca de como ela passou a se configurar como um elemento compositivo essencial em obras arquitetônicas, deixando para trás a noção de iluminação apenas como um mero adorno.

⁵² Foto de Gabriel Han. Disponível em: <http://www.fetedeslumieres.lyon.fr/fr/actualite/une-expo-photo-itinerante>.

Assim como o desenvolvimento da linguagem verbal e da escrita, o domínio do fogo pelo homem foi um fato histórico de grande relevância, alçando a humanidade a um novo patamar de desenvolvimento tecnológico e cultural. O fogo serviu-lhe primeiramente como proteção contra o clima frio, mas também como defesa de sua vida contra predadores, como forma de cura para seus ferimentos e também como um incremento na sua forma de nutrição, cozendo víveres que antes não eram sequer comestíveis. No que tange à nossa temática, é através do fogo que surge a primeira forma de iluminação artificial existente, pois nas noites primitivas era o fogo que aquecia e iluminava as cavernas. Essa foi, segundo Bonali, a era do homem-luz, quando, por meio da criação do fogo, o homem aumentou as suas chances de sobrevivência.

Por milhares de séculos a história destaca o fato que o conceito frutivo da luz artificial não era acomunado ao conceito da casa mas sim a pessoa. A luz foi pessoal e manual feita, sucessivamente de archotes primitivos, de tochas artefatas, de lucernas de terracota e de metal, de lâmpadas flutuantes e, enfim, de lanternas sempre mais requintadas. Foi a longa fase da prevalente era do “homem-luz”.⁵³

O fogo era, então, usado pelo homem para diversas outras tarefas cotidianas, tanto noturnas quanto diurnas, além da iluminação dos seus abrigos. Desse modo, mais que fonte de iluminação, as luminárias surgiram como peças de defesa, de caça ou até de produção de seu alimento. Eram peças rudimentares e individuais, carregadas de um lugar ao outro. Essa individualização do uso das luminárias se deve ao fato de que o controle do fogo em grande escala não era viável, sendo até mesmo bastante perigoso. Assim, as civilizações primitivas não tinham como obter grande quantidade de luz através do fogo e das luminárias de que dispunham. Eram utensílios luminosos e foram explorados como objetos, sendo conseqüentemente adornados como tal. A essas luminárias deu-se o nome de lucernas, podendo ser feitas de pedra, osso ou barro (figura 24). Foram desenvolvidas para proteger e dominar o fogo e tornaram-se a primeira ferramenta de iluminação artificial, antecedendo as tochas, que, segundo Bonali, poderiam ter também várias funções.

Nos indefinidos albores da história antiga, a tocha pioneira sobrevive, embora seu uso se torne menos móvel e sempre mais fixo, iluminando grandes áreas, foros públicos e anfiteatros, como, em Roma, o Circo Máximo e o Coliseu. Chamadas de “fax” ou “taedas” acompanhavam, todavia excepcionalmente, cerimônias como bodas ou mesmo cortejos fúnebres. Na Grécia, onde as tochas eram imobilizadas também para iluminação pública, de tanto em tanto, tornavam-se aparelhos manuais, como para as festas Eleusianas em honra da deusa

⁵³ BONALI, Natale. **A história da iluminação artificial**: das origens até o século XX. São Paulo: AD, 2001. p. 9.

Demetra ou para as *lampadodromie*, quando com elas os competidores disputavam corridas a pé ou a cavalo.⁵⁴



Figura 24 – Lucerna de barro. Museu municipal de Faro, Portugal⁵⁵

Esses utensílios traziam adornos e desenhos cada vez mais sofisticados. As lucernas já possuíam, no século I antes de Cristo, ornamento peculiar, imprimindo-se as diferentes culturas, tradições e rituais como forma de expressão em seus desenhos em alto e baixo-relevo no barro. Os símbolos ritualísticos de cada cultura eram constantemente empregados como ornamentações e, portanto, as lucernas cumpriam uma dupla tarefa: a de iluminar e a de se integrar aos ritos religiosos (finalidade que as velas viriam a assumir posteriormente). No Egito, por exemplo, nos ornamentos que eram incorporados às lucernas, havia representações de esfinges faraônicas, como Sarápis, Osíris e Ísis. Na Grécia, os artefatos eram ornamentados com cenas bélicas, como a guerra de Tróia, por exemplo, bem como com símbolos e ícones dos deuses do Olimpo. Em Roma, o ornamento das lucernas apelava para a tríade capitolina de Júpiter, Juno e Minerva, e também era caracterizado por figurações de feras, gladiadores e todos os deuses greco-romanos. Logo, na Antiguidade Clássica, podemos inferir que havia uma necessidade cultural da expressão de valores culturais e religiosos da época por meio do ornamento nos artefatos, o que, no nosso entender, marcaria o início da fusão entre ornato e luminárias.

Nesse período, então, o formato dos artefatos que serviam de luminária se ajustava ao seu *modus operandi*, ou seja, tinha a função de proteger a chama que servia de iluminação artificial. Seu desempenho lumínico era muito baixo, mas era o possível para

⁵⁴ BONALI, op. cit., p. 17.

⁵⁵ Disponível em: <https://regiao-sul.pt/2018/01/22/artes-e-espetaculos/museu-municipal-de-faro-mostra-historia-das-lucernas/423604#prettyPhoto/0/>.

a época. Sua superfície serviria, então, de espaço para expressividade artística, cultural e religiosa através do adorno. Nesse momento histórico, a luminária era objeto sem capacidade técnica de iluminação mais complexa, seja em termos de alcance, seja de variação das angulações.

Com o surgimento das lucernas metálicas, desenvolveram-se cada vez mais elaborados desenhos e figuras representativas. Com a forja do cobre, prata e ouro, as expressões do ornamento ganharam formas mais artísticas. Esses artefatos assumiram um status de obras de arte manufaturadas por artesãos. Ganhavam também acessórios, como correntes para o uso pênstil e argolas para uso manual, e invadiram definitivamente a vida cotidiana e social dessas antigas civilizações. Combinando-se com os castiçais, no entanto, surgiram lucernas a uma haste mais alta, a fim de colocar a fonte luminosa – neste caso, as velas – numa posição mais elevada no ambiente, sem precisar de apoio manual.

O castiçal nasceu por força de intuições de ordem prática quando, em tempos muito remotos, os homens perceberam que quanto mais alta fosse a fonte luminosa, tanto mais amplo seria o espaço iluminado. Em decorrência, achou-se que a lucerna manual, ao voltar o homem para sua dímora, devia ser colocada sobre algum esteio a ser posto sobre a mesa. O circunstancial apoio da lucerna manual móvel sobre esteios brevemente sugeriu uma definitiva incorporação da mesma com seu próprio arrimo. Ainda que tosco e amorfo, surgia o embrião do castiçal constituído da fusão numa única estrutura de base, uma coluninha e de uma lucerna. Com o tempo, as velas substituirão as lucernas confirmando o definitivo conceito do castiçal sempre provido de uma única fonte luminosa.⁵⁶

O adorno estava presente e incrustado nas luminárias, de lucernas, tochas, castiçais e lanternas até os candelabros, abajures, postes e lustres. Por vezes, utilizava-se o próprio adereço como elemento da iluminação, como naquelas lanternas que aproveitavam os recortes do metal para deixarem fruir a luz das velas do seu interior. Os ornamentos eram entalhados, forjados, aplicados ou esculpido, suas formas eram as mais diversas possíveis e até chegavam a representar o status social de uma família. Segundo Bonali, surgira, portanto, o conceito de casa-luz, em outras palavras, a casa que receberia essas luminárias para se iluminar. Por meio da inserção da iluminação como elemento da arquitetura das casas surge, através do espaço-luz, a realização do desejo do homem em demarcar a sua posição social. Daí a expressão artística por meio dessas luminárias, que serviam em princípio como algo prático, a luz artificial, e em seguida como objeto adornado com significado de ostentação da vida socioeconômica-cultural.

⁵⁶ BONALI, op. cit., p. 23.

Inúmeros artistas retratavam esses objetos em suas obras, como o fez Vermeer em seu quadro “O pintor em seu atelier”⁵⁷ (figura 25), do século XVII, no qual representa um candelabro pênstil holandês. A pintura é famosa por ser uma das favoritas do artista, também pode ser considerada um exemplo do estilo de pintura óptica e mostra seu conhecimento de perspectiva, oferecendo uma representação visual realista da cena. A pintura tem apenas duas figuras, o pintor e sua modelo. Alguns elementos mostrados no estúdio do artista eram itens pouco comuns aos ateliers da época. O piso em mármore e lustres de ouro são dois exemplos de itens que, normalmente, eram reservados para as casas particulares. Vários simbolismos são associados à pintura. A águia de duas cabeças, símbolo da dinastia dos Habsburgos austríacos, antigos dirigentes da Holanda, que adorna o lustre central dourado, pode representar a fé católica. Vermeer foi um incomum católico numa Holanda predominantemente protestante. A ausência de velas no candelabro pode representar a anulação de sua fé católica.



Figura 25 – *O pintor em seu atelier*, de Vermeer, 1666

⁵⁷ VERMEER, Johannes. **O pintor em seu atelier**. 1666. Óleo sobre tela, 1,30 x 1,10 m. Kunsthistorisches Museum, Viena.

Ainda, as luminárias poderiam significar poder social, assim como é representado em uma outra obra, de Van Eyck, reproduzindo a casa de Giovanni Arnolfini⁵⁸, do século XV (figura 26). Retratava-se, na obra, o orgulho que sentia a alta sociedade flamenga por suas cidades, por suas moradias e por seus objetos. Dentre vários símbolos podemos citar o candelabro pênstil em ouro que possui apenas uma vela. Erwin Panofsky atribui essa representação à chama do amor, a qual, no costume flamengo, era acesa no primeiro dia do casamento. Mas ela também poderia recordar a candeia que sempre ilumina o ostensório da igreja, a permanente presença de Cristo no altar. A posição do candelabro no centro da obra chama atenção do observador. O candelabro recebe a preocupação em ser reproduzido tão realista quanto o restante dos elementos do ambiente, bem como parece ser retratado com suntuosidade, com intenção de demonstrar posição sociocultural dos personagens da obra, àquela época. A arquitetura caracteriza-se, assim, também por ser reflexo imediato das dinâmicas sociais, retratando a cultura, a técnica, a política, a economia, etc. E, portanto, a luminária assume um importante papel ao ser incluída na composição da obra como um signo que expressa poder.



Figura 26 – *O casal Arnolfini*, de Jan Van Eyck, 1434

⁵⁸ VAN EYCK, Jan. **O casal Arnolfini**. 1434. Óleo sobre tela, 0,82 x 0,60 m. National Gallery, Londres.

Notamos, através desses exemplos, que o artefato luminária era item adornado e representado não somente como aparelho de iluminar, mas também como equipagem estética. Contrapondo-se a isso, apresenta-se o princípio estético moderno, o qual condena o adorno, pois o *adornar-se* e *adornar* os objetos domésticos é um princípio típico da arte figurativa primitiva. Segundo Adolf Loos, arquiteto austríaco (1870–1930), para nos tornarmos civilizados, deveríamos nos desintoxicar do adorno, do ornato, libertando-nos e enxergando melhor o futuro. Essa desintoxicação seria o impulso que nos levaria ao caminho da evolução cultural, desvinculando-nos de concepções passadas, antigas e, então, inadequadas à sociedade moderna. Em seu texto publicado em 1908, “Ornament and Crime”, Loos coloca em discussão o sentido do adorno na sociedade moderna. Crítica que exprimia seu pensamento antidecorativo, porque tratava o ornamento como principal vilão da nova arquitetura. O fato da existência do ornamento na arquitetura moderna seria um absurdo para Loos. Seria inadequado, portanto, se o homem insistisse em ornamentar a arquitetura moderna. Se assim o fizesse, os objetos perderiam sua consciência em si, impedindo que o homem enxergasse com clareza o mundo ao seu redor e, conseqüentemente, dominasse o todo.

Em contrapartida, a maior dificuldade seria concordar o ritmo da modernidade com a técnica primitiva e artesanal do trabalho ornamental. O tempo de trabalho consumido para produzir uma peça adornada não corresponderia à rapidez da era da máquina, uma forma de escravidão artesanal. Sem contar a pressão financeira que os objetos passariam a sofrer pelo advento da industrialização e do capitalismo. O problema que mais o incomodava era o desperdício de obra e material que o ornamento causa, por isso o denuncia como um crime, delito que pesaria no resultado financeiro da construção. Como Loos nega a ornamentação, deduz a forma a partir de questões funcionais. Em paralelo a isso, Argan defende o emprego racional do espaço, afirmando que “os problemas sociais se colocam em termos de economia e técnica”⁵⁹. Podemos concluir que Loos também lidava com a iluminação artificial, normalmente apresentando justificativas do ponto de vista da produção da atividade, ou seja, estava mais interessado em quais requisitos luminotécnicos precisaria cumprir para que o homem pudesse ter uma produção maior no seu trabalho, mais agilidade, menor cansaço e maior eficiência. A estética das luminárias estava sendo simplificada para atender uma

⁵⁹ ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**: Giulio Carlo Argan. Tradução: Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p 222.

questão econômico-pragmática e retornaria à cena arquitetônica como objeto útil sem adorno.

Houve grandes mudanças nas luminárias a partir do período moderno, já que a intenção seria de racionalização. Podemos perceber uma separação dos aparelhos em duas categorias distintas, uma de luminárias decorativas e outra de luminárias técnicas. A primeira continuava sendo com a finalidade de ornato da paisagem urbana ou doméstica, e a segunda era voltada para a iluminação mais eficiente com efeitos e fluxo luminoso capazes de alcances maiores, a fim de auferir exatamente a função técnica de maior eficiência lumínica da obra. Geralmente, essas luminárias técnicas não fazem parte do cenário arquitetônico aparente. São peças, por vezes, até camufladas na arquitetura, que nos trazem somente o benefício da luz e não fazem parte da ornamentação dos ambientes.

Em oposição ao que Loos defende, Vianna diz que muita atenção tem sido dada aos aspectos técnicos, aos interesses comerciais e econômicos da iluminação e que não existe um interesse genuíno pelo bem-estar do homem como primeiro objetivo em qualquer desenvolvimento tecnológico da iluminação artificial nos espaços arquitetônicos. Isso não caracteriza em si uma reflexão sobre a estética das luminárias, porém contrapõe-se ao fator racionalidade e à extinção de adorno pela industrialização nesses objetos, afinal o bem-estar também pode ser causado por objetos com o aspecto estético mais apurado. É agradável vermos belas luminárias adornando nossos espaços.

O homem deveria antes de mais nada se preocupar com o seu bem-estar, ao invés de colocar em primeiro plano interesses materiais, como os estritamente econômicos. Mas a natureza é sábia e existe a lei da compensação. Mesmo sendo verdade que o desenvolvimento da iluminação visou antes de tudo outros interesses, que não somente aqueles para se atingir melhores condições de vida, temos que reconhecer que existe uma relação direta e inseparável entre ambos. Na medida em que se visava maior produtividade, o único caminho possível de se consegui-la seria dando aos trabalhadores melhores condições de trabalho, isto é, de habitabilidade e conforto. Somente por meio de melhoria na qualidade dos ambientes de trabalho (principalmente na indústria e nos escritórios) é que se poderia atingir maior eficiência nas tarefas a serem cumpridas.⁶⁰

Provavelmente, por conta dessa divisão entre luminárias, tenha permanecido, no cenário urbano e doméstico, a categoria de iluminação decorativa, como alguns exemplos de abajures, arandelas, lustres e pendentives. Essas peças fazem parte da estética do que se deseja imprimir para a contextualização do espaço. São características de um

⁶⁰ VIANNA; GONÇALVES, op. cit., p. 33.

estilo distinto e decorativo. Se o arquiteto deseja imprimir o estilo clássico à sua obra, pode utilizar peças decorativas desse estilo, como os candelabros antigos nas pinturas expostas acima. Também pode utilizar postes neoclássicos para construir o clima em um jardim de topiarias e levar o observador a ter a sensação de que está em um jardim francês do século XVII. Esses são recursos de adornos do passado nas luminárias atuais, que por vezes auxiliam o arquiteto a compor o seu cenário. Isso, por sua vez, não anula a possibilidade de que, atualmente, alguns recursos estéticos do passado possam ser reconfigurados. Enfim, as luminárias são, costumeiramente, redesenhadas para atender as novas tecnologias.

Segundo Bonali, foi por meio de inovações tecnológicas que se mudou do homem-luz para a casa-luz ornamentada e, por fim, surgiu a luz-tarefa, caracterizada como a iluminação funcional, racionalizada, calculada para atender as necessidades urbanas e domésticas. Na arquitetura contemporânea, verifica-se a criação de spots, embutidos, refletores, postes e muitas outras luminárias a fim de atender a nova era, em que se apresentam outras preocupações além da estética. Já não importa mais o ornato que essas peças possuíam, seu desenho relaciona-se com o desempenho luminotécnico para um melhor desempenho e alcance. No projeto luminotécnico surgido a partir da etapa luz-tarefa, a escolha de luminárias técnicas tem prevalecido no cenário urbano:

Na área da iluminação artificial vigoram inéditas conceituações a novas estratégias. O fácil desdobramento das fontes iluminativas veio de encontro as profundas mudanças vivenciais da gente do nosso tempo, tomada da febre consumista. Acumulam-se nos espaços sempre mais restritos das moradias novas utilidades domésticas, em versões sempre mais amplas, muitas outrora inexistentes e ainda adornos e aparelhos de novas tecnologias. Nos ambientes atulhados, a fonte luminosa genérica e simétrica tornou-se, no novo contexto, totalmente obsoleta face à necessidade de iluminar cada específica tarefa. Em outras palavras, firmou-se o conceito que a luz não devia ser mais em função das áreas arquitetônicas, ressalva feita para os ambientes de uso único e definido, mas em função de cada função, objetivando coisas, móveis, até mesmo cada quadro posto nas paredes.⁶¹

Atualmente, a própria indústria imbuída desse conceito de não ornamento dos equipamentos e levada à economia manufatureira, como propunha Loos, passou a produzir minúsculos projetores, spots, embutidos e equipamentos isentos de pretensões ornamentais, mas dimensionados para atender a diferentes lâmpadas exigidas para cada tarefa. As luminárias tornaram-se aptas a focar, delimitar espaços e gerar, ao mesmo tempo, alternativas agradáveis de luz através de resultados cênicos de diversas naturezas.

⁶¹ BONALI, op. cit., p. 175.

Preferiu-se obter o máximo de iluminação com aparelhos miniaturizados e sem ornato, em oposição ao passado.

É importante, portanto, não mais pensarmos em iluminação artificial apenas no sentido clássico e tradicional. Suas ferramentas atuais são bem distintas e cindidas em dois modelos básicos: luminárias técnicas e luminárias decorativas. Das primeiras obtemos o benefício da luz artificial em nossos projetos de forma precisa, com angulações, direcionamento, tempo, iluminância e vários outros fatores técnicos que, conjugados ou não, resultam no que enxergamos nos ambientes de nossa arquitetura. Das segundas obtemos a beleza, o prazer, a emoção, aspectos que também são necessários para o complemento do décor desses mesmos ambientes. Constatamos que, desse modo, a iluminação artificial em obras arquitetônicas não é mais concebida apenas por luminárias decorativas ou adornadas. As luminárias técnicas desempenham o papel de exaltar, ressaltar, revelar a arquitetura. Com isso transformam a iluminação, tornando-a um elemento compositivo essencial para apreender tanto a obra arquitetônica como o cenário urbano. Trazem artisticidade às obras.

Portanto, a exemplo da iluminação artística, projetos atuais não se interessam tanto pelo ornato, mas utilizam as luminárias para a composição dos espaços. A iluminação artificial é trabalhada de forma pragmática, sendo uma ferramenta para se alcançar a função de cada ambiente específico. Não se ilumina uma cozinha como uma sala de estar ou um teatro como um edifício comercial, pois para cada função se projeta uma luz distinta. Escolhemos uma iluminação para trabalhar produtivamente e outra para relaxar ou viver com mais saúde. Da mesma forma, em cada projeto, a escolha da tecnologia que será empregada pode variar, pois temos um vasto universo luminotécnico à nossa disposição. A tecnologia permite que possamos acender lâmpadas remotamente e mudar as cores das luzes refletidas nos edifícios, deixando-os mais atrativos e personalizados, do ponto de vista estético. Temos lâmpadas que imitam a luz solar ao amanhecer, e assim podemos despertar mais naturalmente, mesmo que ainda seja noite. Podemos programar toda a iluminação de uma obra apenas com um comando de voz. Enfim, possuímos atualmente ferramentas que nos libertam da condição ultrapassada da iluminação convencional.

Trazemos em seguida alguns exemplos de cidades que se preocuparam com seu cenário urbano, arquitetural e paisagístico. Os exemplos são, ordenadamente, na cidade de Genebra, na cidade de Acapulco e na cidade de Fukuoka. Nas três obras, o fato de a iluminação artística estar presente atrai o turismo noturno para as cidades. A arte

produzida nas obras ou em eventos, como festivais de luz, é chamariz para a população, fomenta a promoção cultural das cidades e, conseqüentemente, traz verbas para as secretarias de turismo e para os comércios locais. Existe, porém, uma peculiaridade no último exemplo, da cidade de Fukuoka, que é a representação de uma instalação temporária como fonte de interação comunitária. O que também deixa uma interrogação para o futuro da cidade de Brasília, a qual possui lindos ipês, flamboyants e quaresmeiras, que fazem seu espetáculo de floração todos os anos, sem ter qualquer destaque noturno.

A reforma da Praça do Molard, na cidade suíça de Genebra, é um exemplo de iluminação pública utilizada como elemento compositivo essencial e artístico. A obra foi realizada entre os anos de 2002 e 2005, pela empresa de engenharia EDMS⁶², a qual se define, de acordo com o constante no seu site na internet, como escritório de desenho multidisciplinar no campo da construção. Os responsáveis destacam que o maior desafio com esse projeto de renovação foi restituir visibilidade ao caráter artístico da praça.

A Praça do Molard, de arquitetura neoclássica, está localizada no centro da cidade de Genebra, sendo cercada por terraços e lojas. É um local reservado para pedestres. Com o tempo, perdeu a atratividade e tornou-se um espaço iluminado apenas por postes. O projeto se ocupou em restaurar uma unidade estética luminotécnica para aquele local e partiu das premissas da inovação tecnológica, criatividade e sensibilidade. Um dos desafios que a EDMS teve no projeto concebido foi dar à praça uma aparência suave, horizontalizada e respeitar os gabaritos dos edifícios circundantes.

Entre as pedras que formavam o pavimento foram colocadas 1.857 pedras luminosas que oferecem uma atmosfera noturna muito específica. Essas luzes são dispostas aleatoriamente, ficando mais densas à medida que você se aproxima do lago, uma metáfora da presença de água no antigo porto de Molard. A manutenção do regime de iluminação pública foi um verdadeiro desafio, porque uma das restrições era destacar o local, mesmo à noite.⁶³

Nas imagens das figuras 27⁶⁴, 28⁶⁵ e 29⁶⁶, nota-se que as pedras de vidro, utilizando tecnologia LED na cor branca com 6000 K de temperatura de cor, projetam pontos de luz no piso evocando a imagem de um céu estrelado. Essas pedras limitam o

⁶² Link para o site da empresa: <http://www.edms.ch/entreprise>.

⁶³ Tradução nossa, informação disponível em: <http://www.edms.ch/projet/show/id/4>. Texto original: *Parmi les pavés ont été placées 1'857 pierres lumineuses qui offrent une ambiance nocturne tout à fait spécifique. Ces lumières sont disposées de manière aléatoire, de plus en plus dense à mesure que l'on approche du lac, métaphore de la présence de l'eau dans l'ancien port du Molard. Le maintien du régime d'éclairage public a représenté un véritable enjeu car une des contraintes était de mettre en valeur la place, même de nuit.*

⁶⁴ Disponível em: <http://www.edms.ch/projet/show/id/4>. Foto: 2b architects.

⁶⁵ Disponível em: <http://2artichoke.blogspot.com/2011/10/place-du-molard-geneve.html>.

⁶⁶ Disponível em: <http://2artichoke.blogspot.com/2011/10/place-du-molard-geneve.html>.

olhar do observador, que cria uma imagem mental de contorno da praça, definindo a área exata dela. As pequenas luminárias estão dispostas irregularmente e criam uma atmosfera singular. O reflexo das pedras brilhantes é uma reminiscência da água cintilante do porto ali anteriormente localizado, afirma a equipe de arquitetos da EDMS. As pedras, retratadas como luz, tornam-se assim metáforas do sítio e de sua história. Algumas das outras pedras opacas também ganham brilho ao contrastarem com as que emanam luz. Os edifícios periféricos recebem iluminação que destaca apenas suas empenas inferiores, as luminárias estão camufladas nas molduras inferiores das paredes nas fachadas. Nenhuma outra luminária é direcionada para o pavimento das pedras, justamente para não ofuscar a suave luz dos LEDs. Saudações nos seis idiomas oficiais das Nações Unidas iluminam-se tanto na fachada de um dos prédios, através de uma espécie de letreiro iluminado, como nas pedras iluminadas, com o objetivo de lembrar ao visitante o intercâmbio cultural entre os povos.



Figura 27 – Praça do Molard, Genebra



Figura 28 – Detalhe das pedras em LED

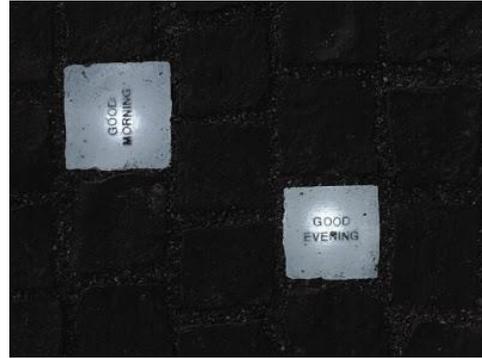


Figura 29 – Detalhe das escritas nas pedras

Outro exemplo de iluminação artística pode ser contemplado na obra do Hotel Encantado (figuras 30 e 31), executado pelo arquiteto mexicano Miguel Angel Aragonés, autodidata, o qual foi reconhecido com o “prêmio mérito” pelo IALD⁶⁷ em 2018. O autor declara:

Tudo foi criado de forma divertida pra gerar impulso contínuo do mar, para abrigar os que ali se encontravam a procurar e encontrar saída, chegando sempre a ela e capturando-a com seus olhares. Obras arquitetônicas são sempre melhores quando a economia prevalece e o maior conteúdo possível é transportado com a menor quantidade de material. Para dizer mais usando menos: nada poderia ser mais ambiental ou sustentável. O lado físico é mensurável, enquanto o elemento subjetivo se encarrega do lado espiritual e intangível. Ambos têm a mesma relevância e devem ser totalmente harmonizados.⁶⁸



Figura 30 – Rampa de acesso ao hotel Encantado em Acapulco, México

⁶⁷ International Lighting Design Awards.

⁶⁸ Informação do site do autor, tradução nossa. Disponível em:

https://www.talleraragones.com/en/detalle.php?id_cat=59&miurl=detalle.php?id_cat=59#!home.



Figura 31 – Mirante do hotel Encantado em Acapulco, México

Neste caso, as luminárias permanecem escondidas dos olhares do observador, que aprecia apenas o efeito que a sua luz traz à obra. Por vezes, recorremos aos recortes na arquitetura para a iluminação de balizamento e de destaque, ocultando a luminária ali utilizada, podendo ser fita LED encapsulada, barra LED, flex LED, etc. Com o advento do diodo transmissor de luz (LED) é possível, em mínimos espaços e nos detalhes arquitetônicos, acolher estas luminárias sem a interferência na estética do edifício. A angulação, a potência, o alcance das luminárias também não são vistos, mas estão ali auxiliando a projeção da luz na arquitetura. Este seria o lado físico ao qual Aragonés se refere.

O próximo exemplo trata de instalações temporárias pelas cidades. Destacamos o tradicional festival de flor das cerejeiras no Japão (figura 32). No castelo de Fukuoka existem mais de mil árvores de cerejeiras iluminadas para projetar as sombras de suas copas na arquitetura, trazendo um efeito de sombras naturais que são projetadas nas paredes de pedras do muro circundante ao castelo. Segundo Gasper, “sombras naturais são projetadas na parede, propositadamente, evocando um ar de mistério ao espaço evitando a monotonia de uma ampla superfície sem atrativos”⁶⁹. Sem contar com o destaque das copas das árvores, um espetáculo distinto, que proporciona alamedas iluminadas para os seus visitantes, enfatizando o significado das flores perenes e a importância da identidade cultural daquele país.

⁶⁹ GASPER, op. cit., p. 75.



Figura 32 – Cerejeiras iluminadas no Castelo de Fukuoka, no Japão⁷⁰

O elemento subjetivo, intangível, fica por conta do resultado ótico do todo, o qual pode ser contemplado e interpretado de formas diversas, a depender do observador. Como sugere Vianna, a iluminação proporciona um bem-estar ao ser humano por meio da arquitetura artisticamente iluminada, que, assim como uma tela em branco, recebe a luz da mesma maneira que as pinceladas coloridas de seu autor. O aspecto subjetivo, complexo por natureza, não é mensurável em termos quantitativos, mas é essencial para a apreciação das obras no cenário noturno.

Acreditamos que há de ser dado o devido valor ao aspecto subjetivo da iluminação na preocupação dos arquitetos ao projetarem suas obras e suas paisagens, agregando a elas o cuidado com o fator sensação. Pois, por meio da relação direta existente entre arquitetura-cenário e urbano-paisagem-homem, percebemos que é importante o entendimento da forma como o indivíduo percebe o espaço que o rodeia. Deixamos, contudo, isso para o próximo capítulo, onde foi analisado como tais elementos subjetivos podem causar reações emotivas.

⁷⁰ Disponível em: <http://www.city.fukuoka.lg.jp/english/05.html>.

2.2 Iluminação e o fator emocional

A iluminação é a aplicação da luz para compor o espaço. É um meio maleável que sensibiliza os sentidos para reforçar o contexto e a atmosfera dos espaços. A iluminação é um fenômeno em si, com ampla base científica. Portanto, dada a sua natureza sensível, é uma arte apoiada pela ciência e tecnologia, contendo recomendações práticas e técnicas na sua utilização. Se outrora muitos projetos de iluminação no Brasil eram pautados por parâmetros meramente técnicos, hoje os aspectos subjetivos ligados aos projetos têm sua importância reconhecida por vários profissionais da área.

A abordagem que o iluminador escolhe para sua interferência na obra é livre. O desafio é fazer a iluminação de tal maneira que, do ponto de vista estético, exalte a arquitetura. É fundamental observar suas formas, volumes, cores, texturas, aberturas, empenas, tudo o que pode ser utilizado para causar emoção estética, instigando a interpretação do usuário sobre aquela obra. Também é preciso valorizar a arquitetura e os espaços propostos durante a noite, pensar nos caminhos, nas passagens, nas paisagens desejadas para ladear as obras. O iluminador fica por assinalar, evidenciar, mostrar as intenções do arquiteto, torná-las um pouco mais fáceis de serem entendidas diante da luz artificial, porque caso nada disso ocorra, a obra não poderá ser apreciada à noite.

A preocupação em iluminar a obra sem interferir na arquitetura parece ser constante. Alguns efeitos já estão na arquitetura, como a textura, por exemplo. A função dos profissionais iluminadores é saber, com técnica e sensibilidade, como fazer para que essa riqueza visual seja percebida à noite. Laganier e Van der Pol, acerca da interpretação de um iluminador, vão dizer:

A interpretação e visão de um *lighting designer*⁷¹ mostram que a iluminação afeta as pessoas emocionalmente. O mesmo conceito de iluminação pode ser interpretado de diferentes maneiras pelo homem, dependendo de sua sensibilidade cultural, gosto individual e experiências adquiridas.⁷²

⁷¹ Mesma definição adotada previamente para designer de iluminação.

⁷² LAGANIER, Vincent; VAN DER POL, Jasmine. **Light and emotions**: exploring lighting cultures. Basel, Suíça: Birkhauser Architecture, 2011. p. 392, tradução nossa.

A iluminação da arquitetura constitui um fator emocional. A emoção, no seu sentido mais geral, tem uma função comunicativa. Comunica ao homem o que o corpo sente naquele determinado momento. Certos autores, como Darwin, Cannon, Leeper, Wiener e Golstein, por exemplo, afirmavam, sob formas diferentes, “que a emoção é útil e que constitui um processo adaptativo graças à mobilização energética que realiza face às exigências do ambiente.”⁷³ Martins nos revela pesquisas sobre emoção e imagem.

As pesquisas científicas atuais favorecem a hipótese da universalidade das emoções. O Trabalho de Paul Ekman (1987;1994), um estudo imenso que incluiu sujeitos de dez culturas (Estônia, Turquia, Japão, Grécia, Sumatra, Itália, Estados Unidos, etc), apresenta resultados consistentes que confirmam as ideias de Charles Darwin (1872;1998) a esse respeito. Ekman demonstrou que há um pequeno número de emoções básicas, primárias ou prototípicas. Em todas as culturas estudadas, as pessoas foram capazes de identificar as mesmas emoções em expressões faciais mostradas a elas em fotografias.⁷⁴

É necessário que façamos um parêntese aqui para distinguir emoção de sentimento. Com base em Martins, podemos dizer que emoção é o impulso para a ação, a expressão que vemos nos olhos do observador. As emoções têm funções cruciais para nossa sobrevivência. O corpo responde com batimentos cardíacos acelerados, tensão muscular, dilatação de pupilas, suor e outras reações fisiológicas por algum motivo. Já o sentimento é a manifestação psicológica subjetiva, a experiência subjetiva da emoção. Ele é causado pela emoção e é o que nos faz contemplar ou não uma obra arquitetônica. Como exemplo temos a emoção do nojo que nos faz repelir o podre, sentimento de repulsa. A emoção do medo nos avisa do perigo, sentimento de atenção. A emoção da admiração identifica o sentimento de apreciação da beleza de uma obra. É, pois, com esse entendimento que apresentamos como a luz artificial é percebida pelos usuários na capital federal e o que ela lhes causa.

Levando em conta essas duas últimas citações, tanto a do texto de Laganier e Van der Pol como a extraída do texto de Martins, escolhemos, neste ponto de nosso trabalho, testar em forma de pesquisa o que arquitetos acham da iluminação das obras selecionadas para o nosso estudo de caso. Os arquitetos entrevistados foram dos estados brasileiros do Piauí, Bahia, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Distrito Federal. Produzimos questionários que tinham como objetivo investigar qual das obras

⁷³ MARTINS, José Maria. **A lógica das emoções**: na ciência e na vida. Petrópolis: Vozes, 2004. p. 25.

⁷⁴ MARTINS, op. cit., p. 72.

arquitetônicas, em termos de iluminação artificial, é a mais apreciada e qual seria a menos apreciada. E também serviram para o registro de como cada entrevistado sente e, conseqüentemente, categoriza a imagem do conjunto arquitetônico da Esplanada dos Ministérios e da Praça dos Três Poderes. Demos opções para essa análise, a fim de guiar melhor o estudo, quais sejam: 1 – Iluminação ornamental; 2 – Iluminação funcional; 3 – Iluminação simbólica. Apresentamos o resultado em forma de gráficos e análises logo em seguida, no item 2.2.2, intitulado “Formulário de avaliação da iluminação artificial em Brasília”.

A intenção é investigar também a iluminação na sua feição filosófica, através da qual se estabelece uma revelação ontológica⁷⁵ das obras por meio do jogo de luzes e sombras, analisando-se os efeitos, as interferências da luz no olhar do usuário e em sua percepção do espaço, mostrando o quão importante é a sinergia ao se projetar a luz na arquitetura. Investigar o que Gasper⁷⁶ afirmou sobre sua iluminação de um monumento histórico, ao dizer que este daria ao brasileiro um certo orgulho, que normalmente ele não tem em relação aos edifícios públicos. É nosso objetivo demonstrar que, para além da técnica, se encontra a emoção que a estética pode proporcionar. E a discussão sobre as bases ontológicas das obras já iluminadas poderá contribuir para a análise que tanto Niemeyer propunha:

Uma das grandes procuras permanentes em sua arquitetura é a surpresa, que faça o olhar do transeunte desprevenido parar para admirar a beleza, mesmo que seja de passagem, por instantes; estimulando uma parada, uma reflexão, ou só uma entrega. Que as pessoas no meio do seu cotidiano, em trânsito, trabalhando, pessoas que não estão entrando nas edificações e usufruindo suas funções, parem para ter uma relação com a beleza no melhor modo dessa relação acontecer: inesperada, surpreendente, emocionante.⁷⁷

Quando se projeta a iluminação de uma obra arquitetônica, levamos em conta, entre outros fatores, o contexto em que o edifício está inserido, sua história, sua importância naquele cenário e, sobretudo, a relevância da forma arquitetônica e da

⁷⁵ Relativo à ou próprio da ontologia, a investigação teórica do ser. No heideggerianismo, relativo ao ser em si mesmo, em sua dimensão ampla e fundamental, em oposição ao ôntico, que se refere aos entes múltiplos e concretos da realidade.

⁷⁶ GASPER, Peter. [Correspondência]. Destinatário: Sonia Rejane Gomes de Azeredo Souza. [S.l.], 5 ago. 2017. 1 e-mail. Entrevista concedida em 2003 e enviada por e-mail pelo escritório de Gasper para a autora da pesquisa.

⁷⁷ PENNEWAERT, André Becker. A luz do homem na obra de Niemeyer. **REVISTA L+D**, São Paulo, n. 13, p. 82-91, 2007. p. 86. Disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/embed/view/tvOfKfzEXKcG2wGf>. Acesso em: 14 dez. 2019.

utilização daquele lugar. Esses aspectos são muito semelhantes ao se projetar a arquitetura em si. Mas podemos dizer que o que há de peculiar ao se projetar a luz em um edifício é a sensação a qual se busca causar no usuário. Compor a iluminação de uma obra é como compor uma pintura ou uma música, com escuros, claros, silêncio e sons. Não se cria arquitetura que se destaque simplesmente pelo prédio físico, é necessário que se crie uma ambientação, um clima, uma aura. E essa perspectiva se insere no âmbito da hermenêutica da arquitetura iluminada, em que se pode incluir a percepção e interpretação acerca da emoção que se causa nas pessoas. Este estudo defende que é possível causar emoção com a projeção de luz artificial na arquitetura ou no cenário urbano em geral. Questionado sobre a intenção de capturar emoção ao iluminar uma obra, Gasper afirma:

No meu caso é isso, a intenção é capturar a emoção. Talvez não seja o caso dos técnicos de iluminação, os quais têm como maior preocupação iluminar o centro do gramado, por exemplo. Eles veem a emoção no jogo e não no cenário. Eles farão a iluminação corretamente, mas não estarão preocupados com a emoção. O engenheiro não estuda para causar emoção com sua obra construída. Ele estuda para montar o edifício perfeito, ou seja, a cena perfeita. O arquiteto não se preocupa apenas com o cenário perfeito, ele se preocupa com a emoção que vai causar com aquela cena perfeita.⁷⁸

A iluminação é um dos principais elementos da arquitetura no que diz respeito à percepção visual. A busca incessante para demonstrar como o observador sente a obra iluminada à noite é o que fez desta pesquisa algo ainda raro em estudos de arquitetura. Deveríamos testar a hipótese de que, a partir da iluminação noturna nas obras de Niemeyer em Brasília, Gasper pôde despertar sentimentos nos observadores. Quais seriam esses sentimentos? De que forma foi possível captar dos entrevistados sua percepção e categorização das obras apresentadas?

Em consonância ao pensamento de Christian Wolff (1679–1754), consideramos a ideia da imaginação e o estudo das sensações, bem como o processo de conhecimento humano que também se dá através do imagético, de percepções obscuras que precisam ser investigadas. Wolff se posiciona a favor de se definir precisamente as expressões utilizadas nessa atividade de ordenação, a imaginação, que é definidora do filosofar. Afirma que a habilidade para ver deriva de uma espécie de consciência subliminar de experiências anteriores, sensações e memórias armazenadas, para serem empregadas em

⁷⁸ LAGANIER; VAN DER POL, op. cit., p. 392, tradução nossa.

outra ocasião. Neste sentido a função da emoção no ato do saber é tida como ciência para Martins:

Mas é possível uma ciência da emoção? Os sentimentos e emoções humanas podem ser submetidos ao escrutínio científico? Exatamente devido ao risco óbvio de interferência de uma sobre a outra, emoção e ciência encontraram-se em campos opostos, formando uma oposição considerada óbvia, mas que, entretanto, não passa de um equívoco partilhado por muitos. Impedir que as emoções interfiram inadequadamente no ato de conhecer é um aspecto da questão. Outro muito diferente é procurar compreender o que elas são e examinar sua função no ato de saber. Afinal, conhecer as emoções sem a interferência inadequada das próprias emoções configura a diferença entre amar a realidade e amar a ilusão.⁷⁹

Para um ambiente construído, os espaços são a melodia, e a luz deveria ser sua orquestração. Para que o design da iluminação se desenvolva, sua mensagem tem que ressoar na arquitetura. Segundo Brandston:

Assim como a aparência sem emoção é vazia, a iluminação sem emoção é estéril. E a resposta emocional é definida pela cultura que a rodeia – e que é o seu país, sua região ou mesmo o seu local de trabalho. Esses aspectos estão sujeitos às influências do meio: pessoas e climas que afetam suas preferências, seus sentimentos. É responsabilidade de um designer despertar a sensibilidade para tais emoções, porque elas são parte da vida das pessoas.⁸⁰

Argan defendia a identidade da arte e da cidade: “A obra é sempre a mesma, mas as consciências mudam”⁸¹. Não se pode afirmar que algo da obra perca valor ou que algo continue a valer com a intervenção lumínica nas obras. Se fosse dessa forma, a arte seria apenas uma linguagem – e o historiador de arte, tão somente um catalogador interessado na mecânica dos sistemas semióticos. Se a história da arte deve ser a ciência da arte, não pode deixar de lado nenhum componente dos fenômenos que a descrevem, mas deve descrevê-los da forma como são dados no fenômeno e não como se configuram no âmbito da cultura geral da época. É preciso ter um olhar além da nossa época para de fato enxergar determinadas situações em que tecnologias de iluminação e arte podem se encontrar à noite. Por vezes, temos que mudar nossas consciências para que possamos enxergar além.

⁷⁹ MARTINS, op. cit., p. 12.

⁸⁰ BRANDSTON, Howard M. **Aprender a ver, a essência do design de iluminação**. Tradução: Paulo Sergio Scarazzato. São Paulo: De Maio Comunicação e Editora, 2010. p. 123.

⁸¹ ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como história da cidade**. Tradução: Pier Luigi Cabra. 4. ed. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1998. p. 25.

2.2.1 Metodologia

A pesquisa que empreendemos teve por objetivo demonstrar, por um lado, a importância da iluminação como um componente fundamental das obras arquitetônicas e, por outro, investigar o papel da percepção subjetiva que o efeito de iluminação em certas obras do arquiteto Niemeyer causa nos usuários.

Os métodos para atingir tais objetivos dizem respeito, principalmente, a dois aspectos: a) o estudo da percepção subjetiva através da análise de questionários aplicados a profissionais arquitetos das obras do Congresso Nacional, Palácio do Planalto, STF, Praça das Palmeiras, Palácio do Itamaraty, Esplanada dos Ministérios e Catedral Metropolitana de Brasília, os quais estão dispostos no capítulo 2.2.2 deste trabalho; b) pesquisa histórica e dados técnicos acerca do processo de iluminação das obras: Congresso Nacional, Praça das Palmeiras, STF, Praça dos Três Poderes e Palácio do Planalto, os quais estão dispostos na seção 3.2 deste trabalho.

A fim de evidenciar o percurso metodológico, dividimos este capítulo em três subseções que tentam evidenciar: o porquê da escolha das obras aqui analisadas; como se deu a pesquisa histórica; e como foram desenvolvidos e analisados os instrumentos de investigação acerca da percepção subjetiva sobre a iluminação das obras.

Cabe ainda destacar, como discutimos no item 4, a seguir, que qualquer caminho metodológico implica escolhas, análises e reanálises de procedimentos que poderiam ou não ser considerados. Sobre isso, Bardin ressalta que:

Desde mensagens linguísticas em forma de ícones, até comunicações em três dimensões, quanto mais o código se torna complexo, ou instável, ou mal explorado, maior terá de ser o esforço do analista, no sentido de uma inovação com vista à elaboração de técnicas novas. E quanto mais o objeto da análise e a natureza das suas interpretações forem invulgares e mesmo insólitas, maiores dificuldades existirão em colher elementos nas análises já realizadas, para nelas se inspirar. E mais ainda, porque cada investigador tem repugnância em descrever a sua hesitante alquimia, contentando-se com a exposição rigorosa dos resultados finais, evitando assim explicitar as hesitações dos cozinhados que os procederam, com grande prejuízo para os principiantes que não encontram modelos, receitas acabadas, logo que se dedicam a análise que, pelo seu material ou pelo objetivo, se afastam, por pouco que seja, das vias tradicionais.⁸²

⁸² BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Tradução: Luís Antero Reto e Augusto Pinheiro. Lisboa: Edições 70, 1979. p. 32.

Também é importante levar em consideração o que diz Flick:

Existem diversas formas de documentação do material coletado, na maioria das vezes constituindo-se de material textual: notas de campo, diário de pesquisa, fichas de documentação, transcrição etc. Entretanto, o material também pode ser documentado por meio de fotos, filmes, áudios e outros, pois todas as formas de documentação têm relevância no processo de pesquisa, possibilitando uma **adequada** análise.⁸³

Buscamos descrever nossa trajetória, portanto, considerando o singular objetivo de analisar a iluminação das obras sob a perspectiva do impacto emocional.

1. As obras selecionadas

Propusemos um questionário para investigar como arquitetos formados e cursando pós-graduação pensam sobre a iluminação de Brasília. A metodologia aplicada foi por meio de amostragens de imagens e perguntas sobre elas. Escolhemos as obras por serem da parceria Niemeyer-Gasper e, ainda, introduzimos uma outra, da parceria Niemeyer-Levi. São elas: Congresso Nacional, Palácio do Planalto, STF, Praça das Palmeiras, Palácio do Itamaraty, Esplanada dos Ministérios e Catedral Metropolitana de Brasília. O formulário apresentou a seguinte estrutura:

Formulário de Avaliação da iluminação em Brasília

Nome: _____

Idade: _____ Gênero: _____

Graduação(ões): _____

Cidade em que mora: _____

Cidade em que morou mais tempo: _____

A- Iluminação Ornamental: iluminação realizada com a finalidade de embelezamento estético do cenário urbano (sentido lúdico, prazeroso).

⁸³ FLICK, Uwe. **Introdução à pesquisa qualitativa**. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2009. p. 108, grifo do autor.

B- Iluminação Funcional: iluminação realizada para a prática de determinadas finalidades, entre elas segurança, orientações de caminhos, etc. (sentido prático).

C- Iluminação Simbólica: iluminação conotativa de espaços importantes, como a separação entre poderes, ou seja, o poder instituído do governo contra a subordinação civil da população (sentido cultural).

1- Registre aqui como você percebe a primeira imagem mostrada, em termos da iluminação artificial, sendo A (Iluminação Ornamental), B (Iluminação Funcional) ou C (Iluminação Simbólica), e por que razão:

2- Qual das demais obras **mais** lhe agradou em termos da iluminação artificial, e por quê?

- | | | |
|--|---|---|
| <input type="checkbox"/> Esplanada dos Ministérios | <input type="checkbox"/> Congresso Nacional | <input type="checkbox"/> Palácio do Planalto |
| <input type="checkbox"/> STF | <input type="checkbox"/> Catedral de Brasília | <input type="checkbox"/> Palácio do Itamaraty |
| <input type="checkbox"/> Praça das Palmeiras | | |

3- Qual das demais obras **menos** lhe agradou em termos da iluminação artificial, e por quê?

- | | | |
|--|---|---|
| <input type="checkbox"/> Esplanada dos Ministérios | <input type="checkbox"/> Congresso Nacional | <input type="checkbox"/> Palácio do Planalto |
| <input type="checkbox"/> STF | <input type="checkbox"/> Catedral de Brasília | <input type="checkbox"/> Palácio do Itamaraty |
| <input type="checkbox"/> Praça das Palmeiras | | |

2. A pesquisa histórica

A pesquisa histórica foi realizada por meio de livros, revistas e busca em sites oficiais sobre a vida e obra de ambos os profissionais, enfocando obviamente o contexto dos projetos luminotécnicos. Procuramos a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) para confirmarmos informações díspares de algumas das reportagens. Foram analisadas também cartas, fotos e uma entrevista que Gasper não publicou (que consta dos Anexos I – Documentos), todas enviadas pela equipe do atual escritório de Gasper no Rio de Janeiro.

As entrevistas presenciais com os profissionais foram realizadas pela própria autora e gravadas em seu celular.

3. Os instrumentos de avaliação de conteúdo

Neste ponto da pesquisa, cabe retomar algumas reflexões sobre o que diz Bardin acerca da análise de conteúdo. É importante elencar as etapas da técnica segundo Bardin⁸⁴, o qual as organiza em três fases: 1) pré-análise; 2) exploração do material; e 3) tratamento dos resultados, inferência e interpretação.

A pré-análise é a fase em que se organiza o material a ser analisado com o objetivo de torná-lo operacional, sistematizando as ideias iniciais. Trata-se da organização propriamente dita por meio de quatro etapas: a) leitura flutuante, que é o estabelecimento de contato com os documentos da coleta de dados, momento em que se começa a conhecer o texto; b) escolha dos documentos, que consiste na demarcação do que será analisado; c) formulação das hipóteses e dos objetivos; d) referenciação dos índices e elaboração de indicadores, que envolve a determinação de indicadores por meio de recortes de texto nos documentos de análise.⁸⁵

A segunda fase consiste na exploração do material com a definição de categorias (sistemas de codificação), da identificação das unidades de registro (unidade de significação a codificar – corresponde ao segmento de conteúdo a se considerar como unidade-base, visando à categorização e à contagem frequencial) e das unidades de contexto nos documentos (unidade de compreensão para codificar a unidade de registro que corresponde ao segmento da mensagem, a fim de compreender a significação exata

⁸⁴ BARDIN, op. cit., p. 30-47.

⁸⁵ BARDIN, op. cit., p. 30-47.

da unidade de registro). A exploração do material consiste numa etapa importante, porque vai possibilitar ou não a riqueza das interpretações e inferências. Esta é a fase da descrição analítica, a qual diz respeito ao *corpus* (qualquer material textual coletado) submetido a um estudo aprofundado, orientado pelas hipóteses e referenciais teóricos. Dessa forma, a codificação, a classificação e a categorização são básicas nesta fase.⁸⁶

A terceira fase diz respeito ao tratamento dos resultados, inferência e interpretação. Esta etapa é destinada ao tratamento dos resultados; ocorre nela a condensação e o destaque das informações para análise, culminando nas interpretações inferenciais. É o momento da intuição, da análise reflexiva e crítica.⁸⁷

4. A análise dos instrumentos de avaliação

As três perguntas do questionário foram analisadas sob o aspecto geral e também considerando as variáveis gênero e faixa etária.

O gênero foi eleito como variável de análise por considerarmos que, na construção social dos indivíduos, o feminino e masculino podem apresentar reações emocionais diversas em relação a um mesmo objeto. Nas análises, contudo, nem sempre é possível perceber tais diferenças. A quantidade total de indivíduos do gênero feminino foi de 84, e o gênero masculino totalizou 28 indivíduos.

A faixa etária foi incluída por sabermos que o tempo é um fator determinante para a modulação da perspectiva dos sujeitos sobre as coisas do mundo. Gerações anteriores costumam observar o mundo segundo padrões estabelecidos em suas épocas, enquanto gerações mais novas adotam uma postura de tentar adequar o seu olhar às condições sociais de seu tempo. Desse modo, considerando essa importância, dividimos o conjunto de dados em duas faixas etárias: a primeira incluiu indivíduos entre 20 e 29 anos, que correspondeu ao maior número de informantes (total: 80); e a segunda incluiu indivíduos entre 30-39, 40-49, 50-59 e 60-69 anos, que correspondeu a um menor número de informantes (total: 32). Justamente por esse desequilíbrio entre faixas etárias, sendo a maioria dos informantes estudantes entre 20 e 29 anos, tomamos como referência as faixas etárias usadas pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), conforme as agrupamos da maneira descrita acima.

⁸⁶ BARDIN, op. cit., p. 30-47.

⁸⁷ BARDIN, op. cit., p. 30-47.

O formulário foi aplicado em diversos estados da Federação onde a autora leciona curso sobre iluminação residencial: Bahia, Minas Gerais, Paraíba, Rio de Janeiro e no Distrito Federal. Nas análises, contudo, nem sempre é possível perceber tais diferenças regionais a respeito das predileções dos indivíduos.

2.2.2 Formulário de avaliação da iluminação artificial em Brasília

A produção de um formulário avaliativo provém da ideia defendida acima por Laganier e Van der Pol⁸⁸, a qual diz que uma obra arquitetônica pode ter um mesmo conceito luminotécnico, mas este pode ser interpretado de diferentes maneiras, dependendo da sensibilidade cultural de cada indivíduo, como também do gosto pessoal e das experiências adquiridas ao longo da vida. Como iríamos, portanto, saber qual é a emoção e o sentimento de cada indivíduo ao contemplar as obras?

Nesse sentido, propusemos um questionário para investigar como arquitetos formados e cursando pós-graduação pensam sobre a iluminação de Brasília. A metodologia aplicada foi por meio de amostragens de imagens e perguntas sobre elas, como apresentada anteriormente.

O formulário (apresentado no capítulo da metodologia deste estudo) foi aplicado em estados da Federação onde a autora leciona curso sobre iluminação residencial: Bahia, Minas Gerais, Paraíba, Rio de Janeiro e no Distrito Federal. O universo da amostragem é de 112 profissionais: 84 do sexo feminino e 28 do sexo masculino. As faixas etárias consideradas para produzir os gráficos foram: faixa 1, de 20 a 29 anos; e faixa 2, de 30 a 69 anos⁸⁹. O teste foi aplicado com tempo de duração máxima de 20 minutos para a análise das imagens. As imagens foram, aqui, apresentadas no transcorrer da análise.

Os dados foram colhidos entre os dias 13 de setembro e 10 de novembro de 2019. A avaliação foi dividida em duas etapas. Vale ressaltar que a emoção dos informantes foi pouco ou quase nunca percebida em sala de aula, pois eles encararam o teste com bastante seriedade, portanto geralmente a turma ficava em silêncio contemplando as obras e, por vezes, não houve expressões faciais ou verbais identificadas pela autora. Concluímos que teria sido mais proveitoso, para a captura das emoções, se tivéssemos aplicado o questionário individualmente, mas isso não foi viável, em consideração ao prazo de entrega do trabalho. Porém, os sentimentos e as escolhas dos pesquisados foram

⁸⁸ LAGANIER; VAN DER POL, op. cit., p. 392.

⁸⁹ A faixa etária 2 incluiu as gerações de 30-39, 40-49, 50-59 e 60-69 anos, pois a faixa etária 1 totalizou número de informantes muito superior à quantidade registrada nas demais.

registrados por meio da avaliação com sucesso. Esses resultados são o que apresentamos a seguir em forma de gráficos, quadros e análises.

A etapa 1 consistiu em mostrar a imagem da Esplanada dos Ministérios juntamente com a Praça dos Três Poderes (figura 33) e pedir aos indivíduos que registrassem como eles categorizavam essa imagem em termos de iluminação artificial, sendo: iluminação funcional – a iluminação realizada para a prática de determinadas finalidades, entre elas segurança, orientações de caminhos, etc. (sentido prático); iluminação ornamental – a iluminação realizada com finalidade de embelezamento estético do cenário urbano (sentido lúdico, prazeroso); ou iluminação simbólica – a iluminação conotativa de espaços importantes, como a separação entre poderes, ou seja, o poder instituído do governo contra a subordinação civil da população (sentido cultural).



Figura 33 – Conjunto da obra: Esplanada dos Ministérios e Praça dos Três Poderes

Acerca dessa primeira etapa, que buscava analisar a categorização do total de indivíduos sobre o tipo de iluminação, obtivemos os seguintes resultados: 10 indivíduos categorizaram essa imagem como iluminação funcional; 36, como iluminação ornamental; e 66, como iluminação simbólica. Ou seja, a representatividade de pessoas que consideraram a iluminação simbólica chegou a 58,92%, um resultado significativo em relação ao segundo colocado, iluminação ornamental, que teve 32,14%, e mais ainda sobre a iluminação funcional, a qual representou a opção marcada por apenas 8,94% dos entrevistados, conforme demonstram o quadro 1 e o gráfico 1, a seguir.

ILUMINAÇÃO DO CONJUNTO DA OBRA	TOTAL DE RESPOSTAS
Simbólica	66 / 58,92%
Ornamental	36 / 32,14%
Funcional	10 / 8,94%

Quadro 1 – Análise da iluminação do conjunto da obra

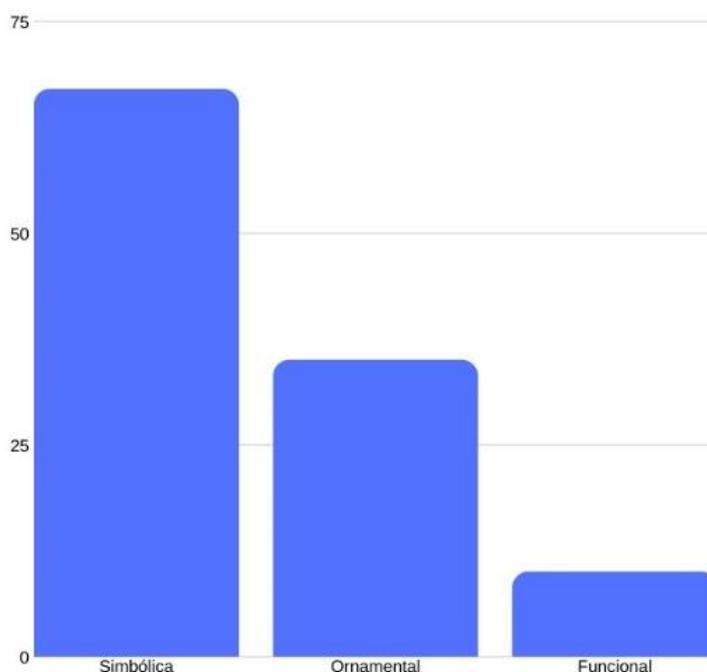


Gráfico 1 – Análise da iluminação do conjunto da obra

Em relação às faixas etárias e à categorização das obras (quadro 2 e gráfico 2), constatamos que na faixa etária 1, de 20 a 29 anos, foram consideradas: iluminação simbólica, 37,5%; iluminação ornamental, 25,9%; e iluminação funcional, 8%. Já na faixa etária 2, de 30 a 69 anos, as categorizações foram as seguintes: iluminação simbólica, 19,6%; iluminação ornamental, 8%; e iluminação funcional, 0,9% – permanecendo a iluminação simbólica em primeiro lugar, independentemente da faixa etária pesquisada, seguida da iluminação ornamental e, por último, a iluminação funcional.

ILUMINAÇÃO DO CONJUNTO DA OBRA	FAIXA ETÁRIA 1	FAIXA ETÁRIA 2
Simbólica	42 / 37,5%	22 / 19,6%
Ornamental	29 / 25,9%	9 / 8%
Funcional	9 / 8%	1 / 0,9%

Quadro 2 – Análise da iluminação do conjunto da obra por faixa etária

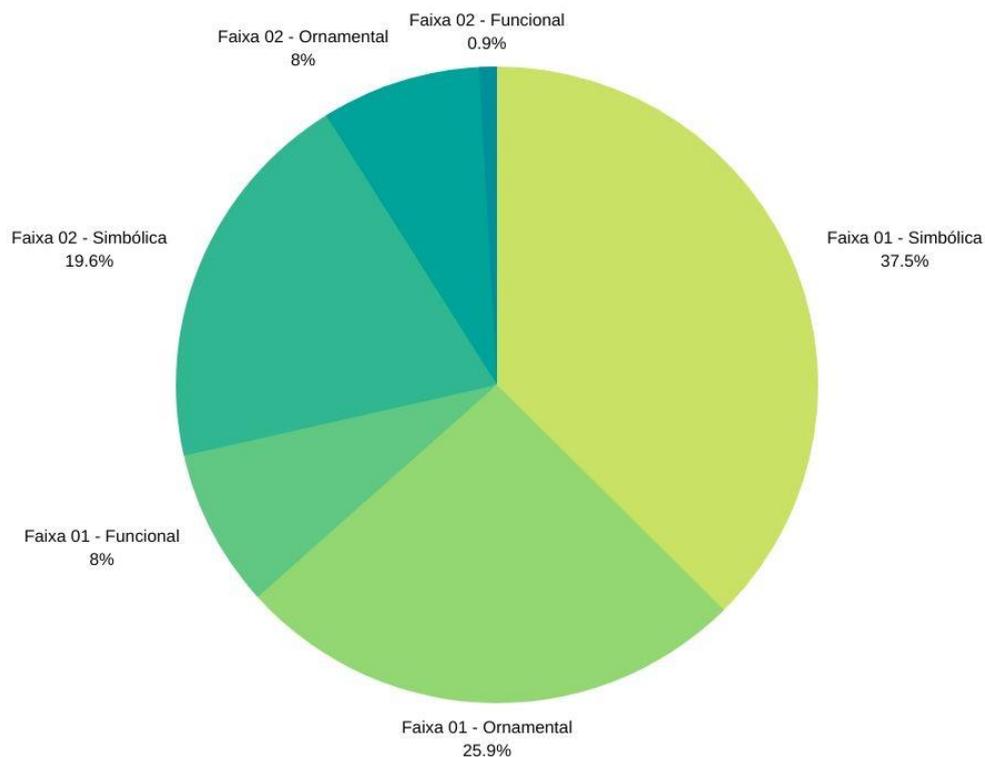


Gráfico 2 – Análise da iluminação do conjunto da obra por faixa etária

Em relação ao gênero e à percepção das obras (quadro 3 e gráfico 3), constatamos os seguintes resultados entre a população feminina: iluminação simbólica, 43,8%; iluminação ornamental, 23,2% e iluminação funcional, 8%. Já na população masculina, obtivemos: iluminação simbólica, 15,2%; iluminação ornamental, 8,9%; e iluminação funcional, 0,9%. A iluminação simbólica permanece em primeiro lugar independentemente do gênero pesquisado, seguida da iluminação ornamental e, por último, a iluminação funcional. Os gráficos 2 e 3 (faixa etária e gênero) ainda apontam uma proximidade de porcentagens na análise das duas variáveis.

ILUMINAÇÃO DO CONJUNTO DA OBRA	FEMININO	MASCULINO
Simbólica	49 / 43,8%	17 / 15,2%
Ornamental	26 / 23,2%	10 / 8,9%
Funcional	9 / 8%	1 / 0,9%

Quadro 3 – Análise da iluminação do conjunto da obra por gênero

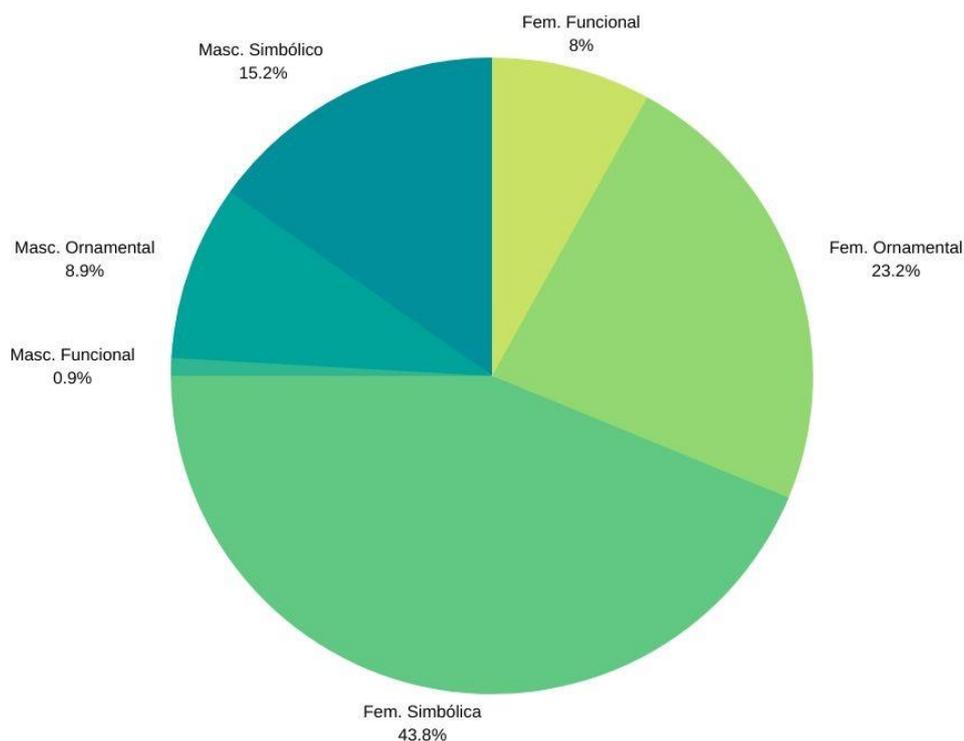


Gráfico 3 – Análise da iluminação do conjunto da obra por gênero

A etapa 2 consistiu em mostrar sete imagens (figuras 34 a 40) e pedir para que os indivíduos identificassem, entre elas, qual mais apreciavam em termos de iluminação artificial e a razão da escolha. Foram também instruídos para indicar a obra que menos apreciavam e o motivo para tanto. As imagens eram mostradas sempre na mesma ordem: Esplanada dos Ministérios, Congresso Nacional, Palácio da Alvorada, STF, Catedral de Brasília, Palácio do Itamaraty e Praça das Palmeiras. O objetivo era mostrar as obras individualmente, para serem analisadas fora do contexto geral. Apenas uma delas, a do Palácio do Itamaraty, não teve a interferência de Gasper em sua iluminação artificial. Sua imagem foi inserida na avaliação justamente por isso, pois julgamos que, com o acréscimo dessa obra, completamente diferente das demais, pudéssemos obter respostas diversas, compreendendo outros aspectos que as obras de Gasper-Niemeyer não tinham. O arquiteto Lívio Levi foi o responsável pela iluminação interna e externa do Palácio dos Arcos (Itamaraty).



Figura 34 – Esplanada dos Ministérios



Figura 35 – Congresso Nacional



Figura 36 – Palácio do Planalto



Figura 37 – STF



Figura 38 – Catedral de Brasília



Figura 39 – Palácio do Itamaraty



Figura 40 – Praça das Palmeiras

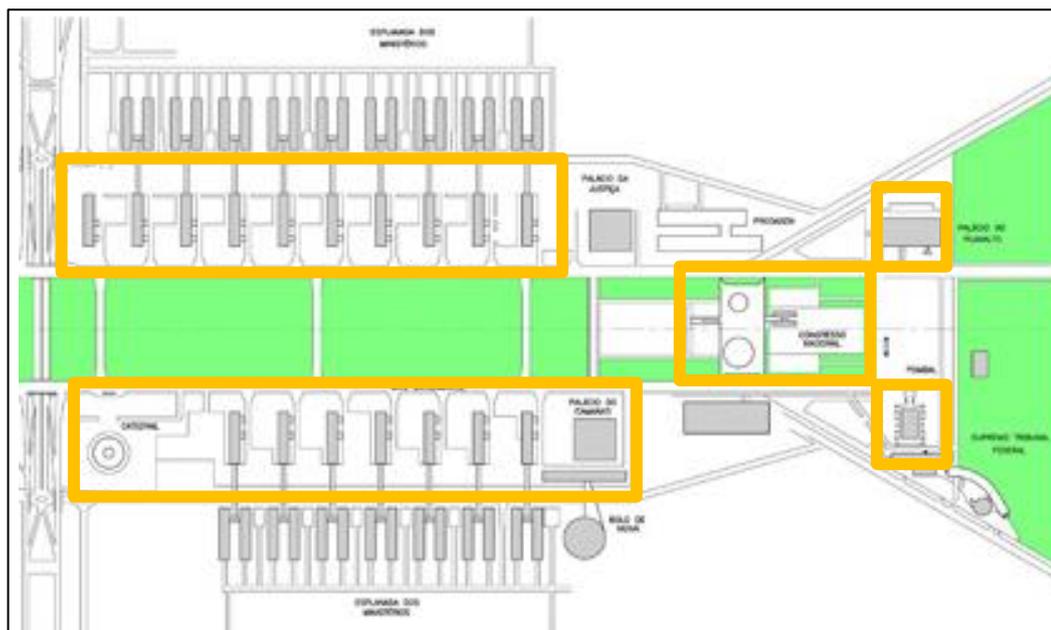


Figura 41 – Planta de situação dos edifícios que foram analisados na avaliação⁹⁰

Na segunda etapa, a pergunta sobre a obra que mais apreciaram em relação à iluminação artificial das fachadas dos edifícios supracitados e destacados na planta de situação (figura 41), obtivemos os resultados detalhados a seguir (quadro 4 e gráfico 4).

Cinquenta e oito (58) indivíduos gostaram mais da iluminação no Palácio do Itamaraty, representando 51,78%, praticamente metade dos entrevistados. Entre algumas justificativas, a que mais apareceu foi que esse palácio tinha uma iluminação com tonalidade mais amarelada, destacando-se assim dos outros prédios, dando maior sensação de conforto do que os edifícios com a iluminação branca. Para alguns, essa iluminação mostra com mais clareza a forma arquitetônica e seus detalhes, tais como a textura na fachada de concreto aparente. Perceberam ainda uma maior preocupação com a paisagem e paisagismo que ladeiam o prédio.

Vinte e três (23) indivíduos gostaram mais da Catedral de Brasília, ou seja, 20,53% dos informantes, e a justificativa mais recorrente foi que na catedral a luz branca mais potente destaca o edifício em relação às esculturas de Ceschiatti. Além disso,

⁹⁰ NIEMEYER, Oscar. A nova praça para Brasília. **MDC – Revista de arquitetura e urbanismo**, 22. jan. 2009. Disponível em: <https://mdc.arq.br/2009/01/22/a-nova-praca-para-brasilia/>. Acesso em: 13 dez. 2019.

a iluminação interna enfatiza os vitrais, que são, segundo eles, essenciais para o conjunto da obra.

Treze (13) pesquisados preferiram a Praça das Palmeiras e representam 11,60% do total. A razão para tanto é a iluminação da praça ser mais sutil no paisagismo. Doze (12) indivíduos votaram no Congresso Nacional, mas em nenhuma resposta houve a análise do prédio em particular. Todas as respostas apontaram para a importância dele no cenário urbano e que o prédio se encontrava no centro do conjunto arquitetônico de Niemeyer. Cinco (5) pessoas exaltaram a iluminação do Palácio do Planalto, e apenas um (1) indivíduo preferiu a do STF. A Esplanada dos Ministérios não foi citada sequer uma única vez.

QUAL ILUMINAÇÃO QUE MAIS GOSTOU	TOTAIS DAS RESPOSTAS
Palácio do Itamaraty	58 / 51,78%
Catedral de Brasília	23 / 20,53%
Praça das Palmeiras	13 / 11,60%
Congresso Nacional	12 / 10,71%
P. Planalto	5 / 4,46%
STF	1 / 0,89%

Quadro 4 – Análise de gosto sobre iluminação das obras individualmente (mais apreciou)

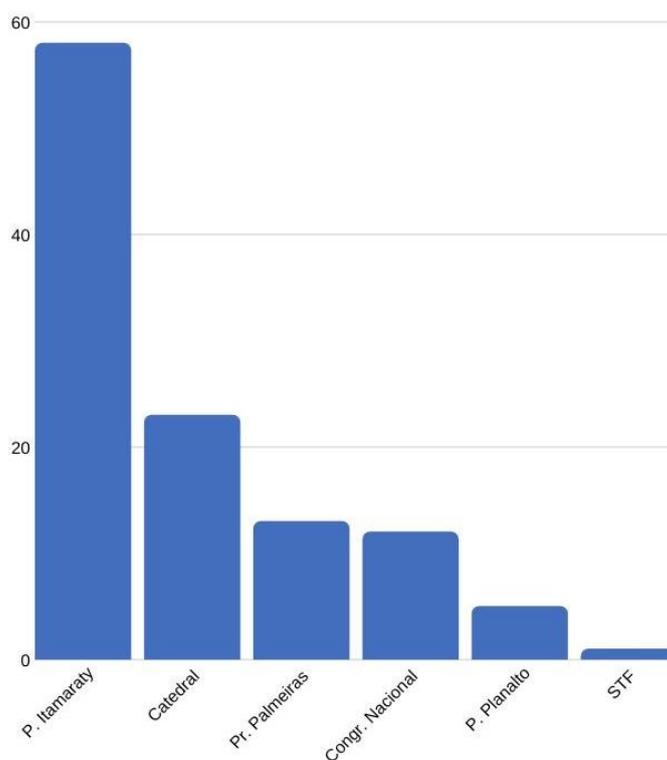


Gráfico 4 – Análise de gosto sobre a iluminação das obras individualmente (mais apreciou)

Em relação às faixas etárias e à categorização das obras que foram mais apreciadas (quadro 5 e gráfico 5), constatamos que na faixa etária 1, de 20 a 29 anos, foram consideradas: Palácio do Itamaraty, 33,9%; Catedral, 15,2%; Praça das Palmeiras, 9,8%; Congresso Nacional, 8%; Palácio do Planalto, 3,6%; e STF, 0,9%. Já na faixa etária 2, de 30 a 69 anos, as categorizações foram as seguintes: Palácio do Itamaraty, 17,9%; Catedral, 5,4%; Praça das Palmeiras, 2,7%. As demais obras tiveram porcentagens irrelevantes, próximas ou inferiores a 1%. Concluímos que ambas as faixas etárias destacaram o Palácio do Itamaraty e a Catedral de Brasília como as obras que mais apreciaram em relação à iluminação artificial noturna.

QUAL ILUMINAÇÃO QUE MAIS GOSTOU	FAIXA ETÁRIA 1	FAIXA ETÁRIA 2
Palácio do Itamaraty	38 / 33,9%	20 / 17,9%
Catedral de Brasília	17 / 15,2%	6 / 5,4%
Praça das Palmeiras	11 / 9,8%	3 / 2,7%
Congresso Nacional	9 / 8%	2 / 1,78%
Palácio do Planalto	4 / 3,6%	1 / 0,89%
STF	1 / 0,9%	0 / 0%

Quadro 5 – Análise de gosto sobre iluminação das obras individualmente, por faixa etária (mais apreciou)

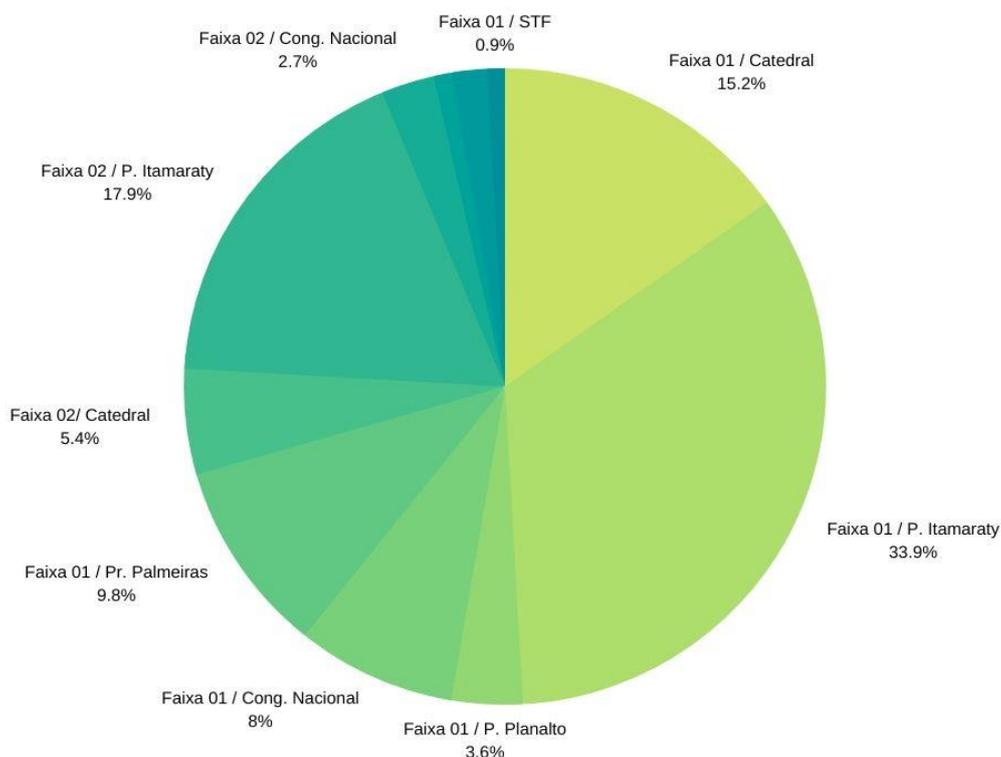


Gráfico 5 – Análise de gosto sobre iluminação das obras individualmente, por faixa etária (mais apreciou)

Acerca dos gêneros em relação à categorização das obras lumínicas que mais foram apreciadas (quadro 6 e gráfico 6), constatamos os seguintes resultados entre a população feminina: iluminação do Palácio do Itamaraty, 38,9%; iluminação da Catedral de Brasília, 18,5%; iluminação do Congresso Nacional, 10,2%; iluminação da Praça das Palmeiras, 9,3%. Já na população masculina de nosso universo entrevistado, obtivemos estes resultados: iluminação do Palácio do Itamaraty, 17,6%; a iluminação da Catedral de Brasília e a da Praça das Palmeiras têm a mesma porcentagem, de 1,9%; e as demais obras tiveram porcentagens irrelevantes, próximas ou inferiores a 1%. Concluimos que a sequência das obras mais apreciadas quanto à iluminação noturna é bem similar entre as mulheres e os homens.

QUAL ILUMINAÇÃO QUE MAIS GOSTOU	FEMININO	MASCULINO
Palácio do Itamaraty	39 / 38,9%	19 / 17,6%
Catedral de Brasília	21 / 18,5%	3 / 1,9%
Praça das Palmeiras	10 / 9,3%	3 / 1,9%
Congresso Nacional	11 / 10,2%	2 / 1,78%
Palácio do Planalto	3 / 1,9%	1 / 0,89%
STF	0 / 0%	1 / 0,89%

Quadro 6 – Análise de gosto sobre iluminação das obras individualmente, por gênero (mais apreciou)

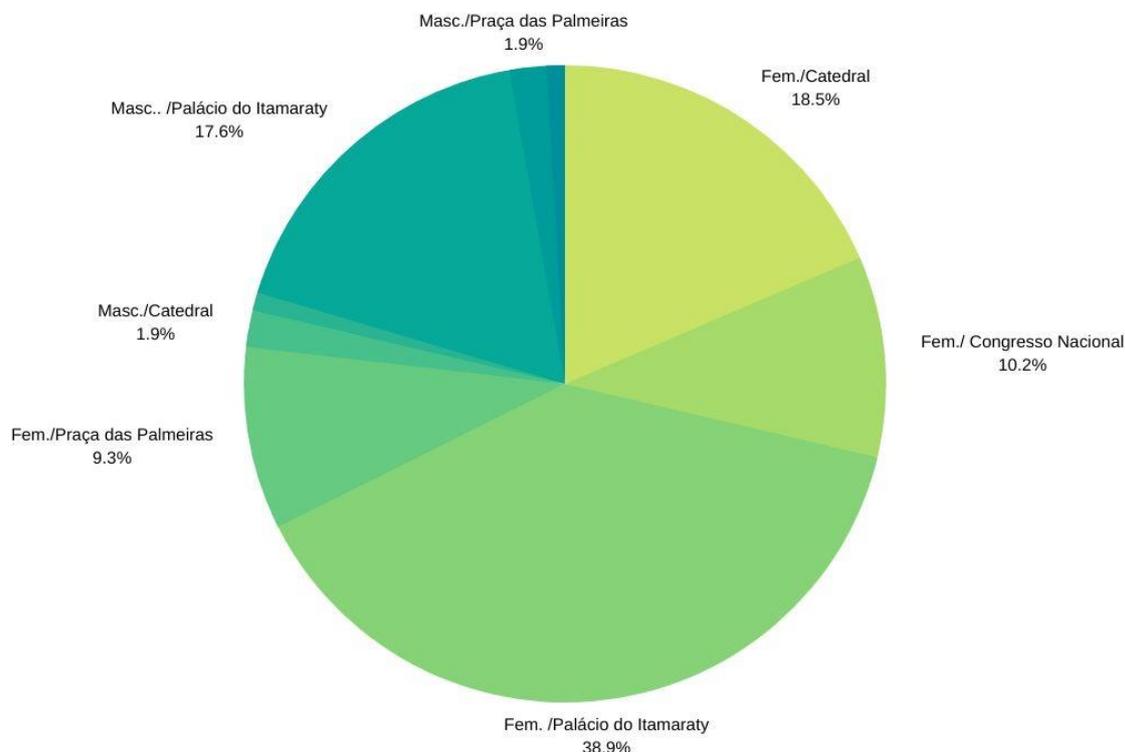


Gráfico 6 – Análise de gosto sobre iluminação das obras individualmente, por gênero (mais apreciou)

Por fim, ainda na segunda etapa, com referência à pergunta sobre a obra que menos apreciaram, obtivemos os resultados comentados a seguir (quadro 7 e gráfico 7).

Setenta e oito (78) indivíduos categorizaram a Esplanada dos Ministérios como a obra pior iluminada artificialmente (praticamente 70% dos informantes). Entre os motivos apresentados, o mais recorrente foi que a iluminação era insuficiente para alcançar toda a lateral (empena dos edifícios).

Quatorze (14) entrevistados (12,5%) não apreciaram a iluminação do Palácio do Itamaraty, o que representa um número expressivo de pessoas – e, em alguns casos, pelo motivo oposto do exposto acima, ou seja, que esta obra não tinha as mesmas características lumínicas das demais apresentadas em termos de cor, destoando totalmente do conjunto das obras.

Apenas seis (6) indivíduos apreciaram menos a Praça das Palmeiras, o que se refere à porcentagem 5,35%. Cinco (5) pessoas citaram o STF, e outras cinco (5) apontaram o Palácio do Planalto, representando 4,46% para cada. O Congresso Nacional foi citado por três (3) entrevistados (2,67%), que foram categóricos em dizer que a iluminação nas cúpulas não segue até o topo do prédio, cortando a forma arquitetônica que Niemeyer propusera.

Por último, a Catedral de Brasília, com apenas uma (1) citação. A justificativa do indivíduo para essa escolha foi a seguinte: “Acredito que a iluminação fria (muito branca) não condiz com a função do edifício. Por ser um templo religioso, deveria revelar mais acolhimento.”

QUAL ILUMINAÇÃO QUE MENOS GOSTOU	TOTAIS DAS RESPOSTAS
Esplanada dos Ministérios	78 / 70%
Palácio Itamaraty	14 / 12,5%
Praça das Palmeiras	6 / 5,35%
Palácio do Planalto	5 / 4,46%
STF	5 / 4,46%
Congresso Nacional	3 / 2,67%
Catedral de Brasília	1 / 0,89%

Quadro 7 – Análise de gosto sobre iluminação das obras individualmente (menos apreciou)

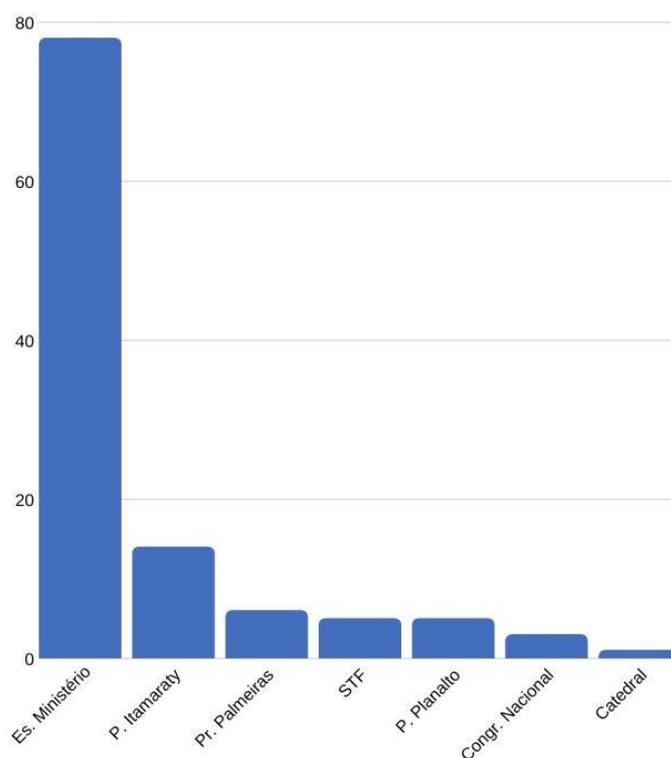


Gráfico 7 – Análise de gosto sobre a iluminação das obras individualmente (menos apreciou)

Em relação às faixas etárias e à categorização das obras que foram menos apreciadas (quadro 8 e gráfico 8), constatamos que na faixa etária 1, de 20 a 29 anos, foram consideradas: Esplanada dos Ministérios, 50%; Palácio do Itamaraty, 9,8%; STF, 3,6%; Congresso Nacional, 2,7%; Palácio do Planalto, 2,7%; Praça das Palmeiras, 2,7%. Já na faixa etária 2, de 30 a 69 anos, as categorizações foram as seguintes: Esplanada dos Ministérios, 19,6%; Palácio do Itamaraty, 2,7%; Palácio do Planalto, 2,7%. As demais obras tiveram porcentagens irrelevantes, próximas ou inferiores a 1%. Concluimos que entre os mais jovens a iluminação do Palácio do Planalto está em quinto lugar no ranking de iluminações menos apreciadas; já na faixa etária 2, esta obra aparece no terceiro lugar, superando os edifícios do STF e do Congresso Nacional.

QUAL ILUMINAÇÃO QUE MENOS GOSTOU	FAIXA ETÁRIA 1	FAIXA ETÁRIA 2
Esplanada dos Ministérios	56 / 50%	22 / 19,6%
Palácio Itamaraty	11 / 9,8%	3 / 2,7%
Palácio do Planalto	5 / 4,46%	3 / 2,7%
STF	4 / 3,6%	1 / 0,89%
Praça das Palmeiras	3 / 2,7%	2 / 1,78%
Congresso Nacional	3 / 2,7%	0 / 0%
Catedral de Brasília	1 / 0,89%	1 / 0,89%

Quadro 8 – Análise de gosto sobre iluminação das obras individualmente, por faixa etária (menos apreciou)

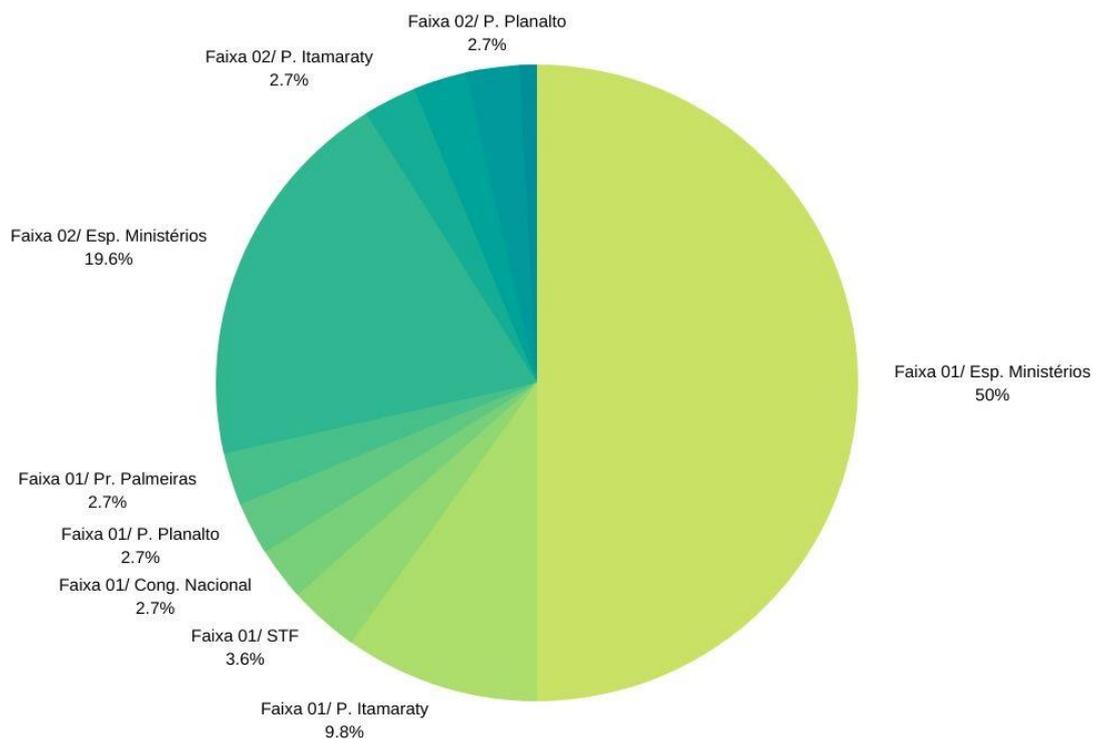


Gráfico 8 – Análise de gosto sobre iluminação das obras individualmente, por faixa etária (menos apreciou)

Acerca dos gêneros em relação à categorização das obras que foram menos apreciadas (quadro 9 e gráfico 9), constatamos os seguintes resultados entre a população feminina: iluminação da Esplanada dos Ministérios, 52,7%; iluminação do Palácio do Itamaraty, 10,7%; iluminação do STF, 3,6%; iluminação Palácio do Planalto e iluminação da Praça das Palmeiras apresentaram-se em 2,7% das entrevistadas; e a iluminação do Congresso Nacional, 1,8%. Já na população masculina de nosso universo entrevistado, obtivemos estes resultados: iluminação da Esplanada dos Ministérios, 17%; iluminação da Praça das Palmeiras, 2,7%; iluminação do Palácio do Itamaraty, 1,78%. As demais obras tiveram porcentagens irrelevantes, próximas ou inferiores a 1%. Concluímos que, entre as mulheres e os homens, o Palácio do Planalto contém a mesma porcentagem de 2,7% de desaprovação em relação à sua iluminação artificial.

QUAL ILUMINAÇÃO QUE MENOS GOSTOU	FEMININO	MASCULINO
Esplanada dos Ministérios	59 / 52,7%	19 / 17%
Palácio Itamaraty	12 / 10,7%	2 / 1,78%
Palácio do Planalto	3 / 2,7%	2 / 1,78%
STF	4 / 3,6%	1 / 0,89%
Praça das Palmeiras	3 / 2,7%	3 / 2,7%
Congresso Nacional	2 / 1,78%	1 / 0,89%
Catedral de Brasília	1 / 0,89%	0 / 0%

Quadro 9 – Análise de gosto sobre iluminação das obras individualmente, por gênero (menos apreciou)

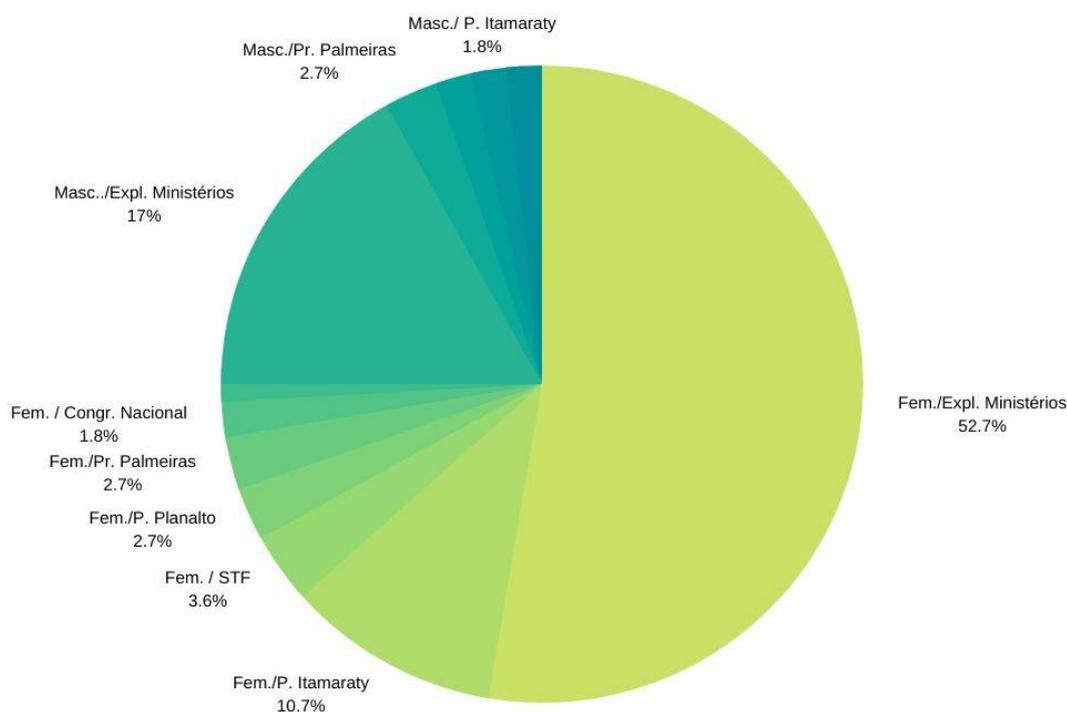


Gráfico 9 – Análise de gosto sobre iluminação das obras individualmente, por gênero (menos apreciou)

Diante das análises, podemos destacar que um projeto de iluminação arquitetural deve considerar dois aspectos: o objetivo e o subjetivo. O primeiro trata da quantidade de luz, custos, manutenção, características técnicas. O segundo se preocupa com o homem em seu ambiente, envolvido pela luz e por ela cativado – neste aspecto, o que importa é a emoção estética. Esse estudo de imaginação nos leva ao patamar das sensações que as obras operaram em pessoas que nem sequer conhecem a cidade. Os pesquisados mostraram grande vontade em participar da avaliação, muitos nunca sequer visitaram a

cidade de Brasília e agradeceram a autora pela oportunidade de saberem um pouco mais sobre a capital de seu país.

Sem dúvida, uma das peculiaridades que este estudo mostrou foi a disparidade que encontramos nos dados acerca do Palácio do Itamaraty, sobretudo sobre a cor amarelada que o ilumina artificialmente. Para muitos a cor amarela provocou um sentimento de acolhimento e ressaltou ainda mais a textura de concreto aparente do edifício. Ressaltaram ainda a importância que esse projeto luminotécnico teve em agregar o paisagismo circundante ao prédio.

Outro aspecto que o estudo trouxe foi que a grande maioria dos entrevistados desaprovaram a iluminação da Esplanada dos Ministérios por julgarem insuficiente para destacar os prédios enfileirados. A sensação de pouca importância dada a essas obras foi o que permaneceu como justificativa pelos informantes. De fato, a esplanada não contém atrativo lumínico que a destaque. Inclusive, seus prédios já possuíam, durante as primeiras intervenções de iluminação, projetores na parte superior de suas empenas, as quais foram retiradas no projeto de Gasper. Com isso o cenógrafo interrompe a verticalidade do edifício à noite e não revela sua forma retangular completa, como demonstra o croqui explicativo (figura 42) logo em seguida.

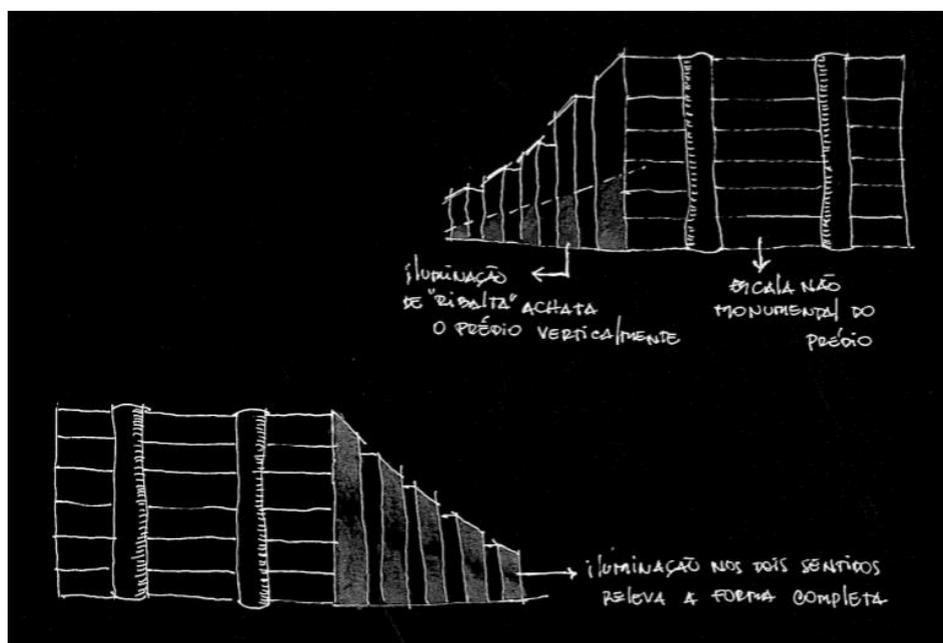


Figura 42 – Croqui da Esplanada dos Ministérios⁹¹

⁹¹ Elaboração da autora, 2019.

Em comparação com outra obra de mesma natureza, que mostra verticalidade dos edifícios, podemos apresentar o prédio do Instituto Salk (figura 43), do arquiteto Louis Kahn, do final dos anos 1950, com o qual a Esplanada dos Ministérios tem muita semelhança. Kahn, apesar de ser classificado como modernista, reconhecia a importância de elementos clássicos da arquitetura, tais como o eixo, o ritmo, a simetria, a proporção e a hierarquia. Reuniu esses elementos nesta obra e a destacou com uma iluminação artificial oriunda da parte interna ao próprio edifício, fazendo com que suas empenas ficassem iluminadas por inteiro e, conseqüentemente, demonstrando sua verticalidade. Solução diferente da que Gasper apresentou para a obra da Esplanada dos Ministérios.

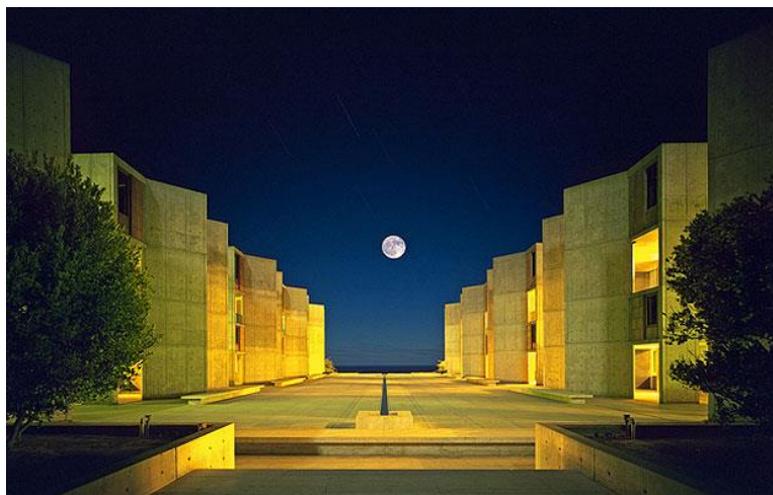


Figura 43 – Prédio do Instituto Salk⁹²

Considerando as avaliações realizadas juntamente com as discussões apontadas nos outros capítulos, trouxemos até este ponto uma reflexão sobre arte, arquitetura, cidade, iluminação e paisagem – portanto, um enfoque interdisciplinar no campo da estética, a contribuir na hermenêutica de um mundo noturno; o conflito entre signo e significado na classificação sumária do símbolo enquanto signo que remete a um indizível e invisível significado. Propomos o significado da iluminação em obras arquitetônicas de relevância nacional justificando a exploração de um tema ainda raro em estudos acadêmicos: as conseqüências sociais e estéticas na interferência da luz noturna no cenário urbano, tais como a apreciação do espaço urbano noturno pela população e o desenvolvimento do sentimento de pertencimento por ver seus edifícios cívicos iluminados.

⁹² Disponível em: <https://www.iconeye.com/opinion/review/item/9868-louis-kahn-the-power-of-architecture>.

Capítulo III

3. Peter Gasper: o iluminador de Niemeyer

O objetivo deste capítulo é registrar como se deu a parceria Niemeyer-Gasper na cidade de Brasília. Pretendemos estudar os trabalhos que o cenógrafo e iluminador Peter Gasper (1940–2014) realizou juntamente com Oscar Niemeyer (1907–2012), principalmente em seus aspectos técnicos e estéticos. Apresentamos plantas, croquis explicativos e um caderno de especificação das luminárias utilizadas nos projetos. Propusemos um recorte para a região que engloba a Esplanada dos Ministérios em Brasília, por se tratar do conjunto mais representativo da parceria. Constam também da análise as seguintes obras: Praça dos Três Poderes, Fachadas do Palácio do Planalto, STF, Congresso Nacional e a Catedral de Brasília.

Tratando-se de Niemeyer, a iluminação artificial constitui um grande desafio devido ao uso de formas limpas e inusitadas, características marcantes de sua arquitetura. É de fato uma considerável complexidade trabalhar a luz nestes elementos, selecionando, valorizando e iluminando cada componente arquitetônico. Deve-se pensar nos mínimos detalhes, como posicionar as luminárias de maneira a camuflá-las para que não interfiram na forma arquitetônica dos edifícios, por exemplo.

Todavia, o projeto de iluminação não pode ser pautado apenas por parâmetros meramente técnicos. Os aspectos emocionais ligados ao projeto têm sua importância reconhecida por muitos profissionais da área, como era o caso de Gasper. A maioria dos arquitetos e urbanistas não consideram a luz artificial em seus projetos, não projetam para a vida noturna das cidades. Desse modo, em geral, a iluminação é superficialmente abordada na sua formação. Segundo Derze, esse fato tem precedência histórica.

A cidade à noite não faz parte do currículo na formação do arquiteto e urbanista. A cidade à noite é iluminada pela luz artificial. E a luz artificial, apesar do domínio do fogo na era paleolítica, só foi introduzida nas ruas quando se conseguiu obter o acúmulo de combustível para o fogo. Nesse caso, a gordura proveniente da caça às baleias no período das grandes navegações, na Renascença. As cidades puderam ter suas ruas iluminadas. No século XVIII, os cientistas conseguiram produzir o gás de carvão, e esse novo combustível será adotado em áreas urbanas mais favorecidas nas cidades europeias. No início do século XIX um químico inglês, Humphry Davy, inventa a lâmpada elétrica. A eletricidade será o novo combustível da luz artificial. Da Renascença ao século XX, a cidade à noite foi

paulatinamente iluminada. Porém, sem a participação do pensamento dos arquitetos e urbanistas que se mantiveram envolvidos com projetos arquitetônicos e urbanísticos para a cidade diurna, aquela iluminada pelo sol. Como as lâmpadas a óleo, a gás ou elétricas foram invenções de químicos, físicos, engenheiros... é natural que, historicamente, arquitetos e urbanistas não tenham estado à frente com preocupações ou projetos destinados à realidade noturna da cidade. Talvez, por isso, isto é, por causa da participação direta de outros profissionais, empresários e cientistas, na produção de artefatos ligados à luz artificial (lâmpadas, luminárias, postes, etc.), os arquitetos e urbanistas da academia ainda formam arquitetos e urbanistas que projetam a partir da luz solar. Continuam sem o hábito de pensar academicamente sobre a cidade à noite.⁹³

Isso nos revela que o ensino da arquitetura não coloca a iluminação artificial como fator essencial para uma obra arquitetônica, tampouco para o cenário urbano – assim como, no princípio, também não era considerada por Niemeyer. O que provoca contradições entre os iluminadores. Alguns afirmam que as obras são adaptadas no quesito da iluminação artificial. Os projetos de arquitetura e luminotécnica não surgem concomitantemente, o que é uma lástima para o resultado final. As capitais brasileiras estão precárias em seus aspectos estéticos-luminotécnicos. Segundo Gasper, o arquiteto não se ocupa da iluminação nas obras porque, de certo modo, foi obrigado a deixá-la a cargo de engenheiros e técnicos.

A iluminação fugiu da mão do arquiteto no momento em que foi criada a luz elétrica. O arquiteto foi, de certo modo, obrigado a deixar que o engenheiro elétrico pensasse a luz artificial. Mas a arquitetura não é ciência exata, é emoção. Luminotécnica seria a ciência exata da luz, enquanto o lighting designer pensa também na ausência de luz, no escuro como elemento de comunicação. O estudo das sombras é tão importante quanto o da luz, assim como a pausa é importante para a música.⁹⁴

Ao que tudo indica, Gasper se ocupou da iluminação nas obras de Niemeyer com muito apreço, mas trazendo consigo a percepção do cenógrafo que era. Muitos dos entrevistados, como o engenheiro Ribeiro, afirmam que Gasper dizia que as sombras, por vezes, eram mais importantes que a luz. Ele escolhia antes o que não ficaria iluminado, para depois pensar no que seria iluminado artificialmente. Somente depois disso iniciava a escolha do conceito, luminárias, lâmpadas, angulações, etc.

⁹³ DERZE, Farlley. [Correspondência]. Destinatário: Sonia Rejane Gomes de Azeredo Souza. Brasília, 26 set. 2019. 1 e-mail. Entrevista enviada por e-mail para a autora da pesquisa.

⁹⁴ GASPER, Peter. Entrevista: Peter Gasper: “Luz não é só mostrar a arquitetura”. [Entrevista cedida a] Evelise Grunow. **Projeto Design**, São Paulo, n. 351, maio 2009. Disponível em: <https://www.arcoweb.com.br/projetodesign/entrevista/peter-gasper-01-05-2009>. Acesso em: 21 dez. 2019.

3.1 Aspectos biográficos

Peter Gasper nasceu na cidade de Chemnitz, em 1940, na Alemanha Oriental. Seu nome original era Peter Manhardt, portanto não possuía o sobrenome Gasper, o qual herdou, já com a idade de 11 anos, de um parente. Ele chegou ao Brasil no ano de 1951 com sua família, fugindo das dificuldades do pós-guerra em seu país. Na época se instalaram na cidade de Petrópolis, município da região serrana do Rio de Janeiro, onde residia o verdadeiro Gasper, de quem adotou o sobrenome artístico. Depois de morar em algumas outras cidades da mesma região, foi para Porto Alegre (RS), onde viveu por quase toda sua juventude. Aos 21 anos, voltou para a cidade do Rio de Janeiro, determinado a estudar arquitetura, e ingressou na UFRJ, localizada então na Praia Vermelha, bem próxima à TV Tupi. Mas, diferentemente do que afirmam algumas fontes sobre ele, encontramos a informação que não havia concluído seu curso. Segundo a informação obtida por intermédio da funcionária Neuma Nogueira, da Secretaria da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ, após vasculhar seus arquivos no ano de 2019, Gasper não concluiu o curso de arquitetura.

Por se tratar de um possível estudante muito antigo, não se encontra no nosso sistema digital atual. Fui fazer uma pesquisa nos livros de Atas a partir de 1945 até 1986, e não consegui identificá-lo. Os livros são de alunos que concluíram o curso. Tudo indica então que, se ele foi realmente aluno, não concluiu o curso, e nesse caso fica mais difícil conseguir achar algo sobre ele.⁹⁵

Em 1961, precisando custear seus estudos, empregou-se na área de cenografia da hoje extinta TV Tupi. Começou a trabalhar no departamento de cenografia da emissora, pois era o que havia de mais próximo à arquitetura na televisão. Passou pela Tupi, Excelsior, TV Rio, Continental e Atlântica Cinematográfica, e, por fim, TV Globo. Em 1973, teve a oportunidade de realizar, através dessa emissora, um curso de *Lighting Designer* em Berlim, Alemanha, mais precisamente na companhia alemã chamada Sender Freiers. Foi um curso de aperfeiçoamento em tecnologia aplicada à TV em cores, que viria a se tornar realidade no Brasil em 1974. Assim, trouxe conceitos e filosofias sobre iluminação cenográfica para televisão, cinema e teatro.

⁹⁵ NOGUEIRA, Neuma. [Correspondência]. Destinatário: Sonia Rejane Gomes de Azeredo Souza. 2019. Rio de Janeiro, 15 out. 2019. 1 e-mail.

Além de considerar as três variáveis normalmente utilizadas pelos arquitetos – altura, largura e profundidade –, o “tempo” foi incluído nos cálculos como uma quarta dimensão, o que é comum ao teatro.⁹⁶

Essa afirmação nos desperta a atenção para um dos elementos essenciais ao processo cenográfico e fotográfico: a luz. Em 1975, Gasper assumiu a direção-geral de iluminação da TV Globo e ficou por 12 anos nesse cargo. O primeiro departamento de cenotécnica⁹⁷ do Brasil foi criado por Gasper, na TV Globo, em 1979. Ele julgava fundamental e urgente a formação de uma equipe especializada que cuidasse da viabilização técnica e confecção dos cenários, para que o cenógrafo pudesse se dedicar à leitura de roteiros, pesquisas e criação. Segundo o livro *Arquitetura da luz*, publicado em parceria entre o escritório de Gasper e a empresa Schröder do Brasil:

Realizada a implementação do projeto, foi convidado a assumir o cargo de diretor-geral de iluminação, no qual permaneceu por doze anos, sempre ousando em suas propostas. Teve oportunidade de ir mudando lentamente o conceito da iluminação cênica na TV, sofisticando-o artisticamente. Propôs a contratação de estudantes de Belas Artes e profissionais com formação artística – e não técnica, como era mais comum – para serem treinados como uma nova geração de iluminadores. Muitos daqueles jovens aprenderam com ele ao longo dos anos, formaram outros profissionais, estão na emissora até hoje e são responsáveis por algumas das mais belas imagens da televisão brasileira.⁹⁸

Gasper, nesse sentido, foi um visionário. Acreditou que técnicos seriam menos competentes para entender o processo de criação cênica no sentido artístico, então solicitou que fossem contratados estudantes de Belas Artes para darem aos cenários a materialização de conceitos através da arte – uma percepção inovadora para a época. Na criação e desenvolvimento da cenografia, assim como na arquitetura, a luz evidenciava-se como elemento primordial e indispensável à cena, mostrando, transformando, dando movimento e ritmo, definindo e valorizando cada detalhe. Dedicou-se ao estudo intensivo do uso da luz em projetos das mais diversificadas procedências.

⁹⁶ GASPER, 2008, p. 38.

⁹⁷ S.f. Técnica de composição, criação e desenvolvimento de cenários ou outros elementos cênicos. (Etm. ceno + técnica).

⁹⁸ GASPER, 2008, p. 16.

Em seus estudos ele se aprofundou na colorimetria⁹⁹, a ciência e o conjunto de tecnologias envolvidas tanto na quantificação quanto na investigação física do fenômeno da percepção de cores pelo homem. Afirmava que as cores são parte importante da informação em todas as culturas.

O que aprendi mais em Sender Freies foi sobre colorimetria. Era assim: até aquele momento eu fazia a subtração das cores, e lá aprendi a adição das cores. Então a colorimetria, mais que luz e escuridão, mais que sombras, era sim o domínio da cor. O que se tornou minha vida como pesquisador.¹⁰⁰

Em 1983, fundou sua própria empresa: Peter Gasper Associados Ltda., na cidade do Rio de Janeiro. Com a fundação da empresa conquistou novos horizontes de trabalho além da televisão, cinema e teatro. Trabalhou nas mais variadas áreas, tais como: residências; edifícios residenciais e corporativos; *stands* e exposições; hotéis; lojas e concessionárias; shoppings; restaurantes; auditórios; igrejas; centros culturais; memoriais e museus; universidades e institutos; parques; praças; urbanismo e paisagismo; monumentos; pontes; casas de shows; arenas e estádios; eventos e feiras; desfiles; shows e iluminação especial comemorativa para as cidades. Ao final deste capítulo, apresentamos seu currículo oficial e detalhado, enviado no ano de 2019 por seu escritório.

A transição de Gasper do mundo cenográfico para a arquitetura se deu também no ano de 1983, quando conheceu Niemeyer no projeto da construção do Sambódromo do Rio de Janeiro. Em pouco tempo, ambos deram início a uma parceria de vida em obras realizadas até então e nas que ainda estariam por vir. A proposta para o sambódromo era reduzir o índice de luz na arquibancada. Como no teatro: para deixar o palco – no caso, a avenida de desfiles – em evidência. Por meio de recursos tecnológicos, a iluminação da passarela do samba poderia ter sua dinâmica de intensidade, cores e movimento controlada, como acontece em um palco convencional. Ali, Niemeyer entendeu a importância da iluminação em suas obras arquitetônicas, destaca Gasper.

Tive a função de assessorar Niemeyer na iluminação do sambódromo, defendendo os interesses da televisão, numa época em que a Globo profissionalizava cada vez mais a transmissão dos desfiles. Houve sinergia entre nós e nos tornamos amigos. Niemeyer também achou interessante ter a seu lado alguém que pensasse a luz artisticamente, numa época em que não existia o termo *lighting design*. Havia o luminotécnico, mais de engenharia de luz do que da arte (...)

⁹⁹ Em sua etimologia temos, do latim, COLOR (cor) e METRIA (medida) sugerindo que se trata da mensuração da temperatura da cor, seu grau de matiz, saturação e luminosidade. Está também relacionada à medição do espectro referente à radiação da cor, seja ela emitida em luz ou refletida.

¹⁰⁰ LAGANIER; VAN DER POL, op. cit., p. 262, tradução nossa.

Mas, enfim, Niemeyer começou a entender que valia a pena ter do lado dele uma pessoa que pensasse a luz mais plasticamente.¹⁰¹

Fato é que Niemeyer não se atentara à necessidade de mudança na iluminação em suas obras até que, em meados dos anos 1990, recebeu um telefonema de Gasper dizendo “Oscar, tem um sócio seu em Brasília que colocou granito amarelo em tudo à noite”. Apenas meses depois, numa visita à capital federal, o arquiteto percebeu a procedência da observação, notando que os mármorees brancos que utilizara estavam pintados de amarelos sob a luz da iluminação artificial empregada na época, holofotes de lâmpadas de sódio¹⁰². Gasper declarou, durante a execução do projeto do Supremo Tribunal Federal em 2005, que “a nova iluminação dos prédios públicos em Brasília exalta a cor branca do mármore que os reveste”, característica marcante do projeto de Niemeyer para a capital do país.

Ninguém nem sequer percebia isso. A luz é um pouco subjetiva: o cérebro se recorda de que aquele palácio é branco porque já o viu durante dia. Entretanto, quando ele é iluminado de branco, a impressão é outra. Oscar não fez dois palácios, um branco e um amarelo. Nem mesmo um técnico tem autorização para torná-lo amarelo à noite, a não ser que se tratasse de um caso de show business. Quando o arquiteto usa mármore branco, não é sua intenção que ele assuma cores diversas no período noturno.¹⁰³

Gasper utilizava predominantemente o branco. Trouxe sua experiência da televisão – em termos contemporâneos: iluminação cênica, para interferir na obra de Niemeyer. No projeto da Esplanada dos Ministérios aplicou basicamente essa única cor branca, em algumas pequenas variáveis de temperatura de cor¹⁰⁴. E daí nasce a suspeita de que Gasper teve, nesse instante, um contato mais íntimo com as luzes do cinema expressionista alemão, fato explorado no capítulo 1.2: “Ecos do expressionismo alemão na iluminação noturna nas obras de Niemeyer”. Discorrendo sobre suas experiências sobre a forma e composição, Gasper declarou:

A arquitetura de Niemeyer é fácil de entender porque as formas são puras, e manter essas formas é o mais importante, principalmente no

¹⁰¹ GASPER, 2009.

¹⁰² As lâmpadas de vapor de sódio emitem uma luz quase perfeitamente monocromática, com um comprimento de onda médio de 589,3 nm (resultado de duas linhas espectrais dominantes nos 589 nm e 589,6 nm). O resultado deste monocromatismo é que os objetos iluminados adquirem uma luminosidade incomum e cores dificilmente distinguíveis, resultado da reflexão da pequena largura de banda de luz amarelada emitida pela lâmpada.

¹⁰³ GASPER, 2009.

¹⁰⁴ A cor branca da luz tem várias nuances, desde o amarelo até o azulado. Isso ocorre por causa da variação de sua temperatura de cor, que pode ser de 2.500 K a 6.500 K. Quanto mais baixa, mais amarelado é o aspecto do branco; e quanto maior, mais azulado.

que se refere à cor, porque ele usa muito a superfície branca. A tendência da iluminação pública é usar uma luz amarela que é mais eficiente, as lâmpadas duram mais, com menos energia ilumina-se mais, só que uma luz amarela em cima do mármore branco modifica a arquitetura. Como não encontro muitas vezes a lâmpada branca que quero, ainda uso um filtro corretor azul para a luz ficar ainda mais branca e poder-se reparar que é branco de verdade.¹⁰⁵

É válido ressaltar que se opera com o conceito de cor-luz e não cor-pigmento como na arte pictórica. Utilizando basicamente a cor branca, Gasper deixa sua marca na arquitetura de Niemeyer, enfatiza seu aspecto escultórico. Dramatiza com a luz o que deveria ser apenas iluminado para atender um objetivo técnico. Ele não se contenta apenas com o realce das formas, procura instalar na cena urbana uma visão própria dos cenários cinematográficos. Dessa maneira, Gasper desperta a fantasia no olhar do observador. Ele confirma o aspecto ilusório que a luz pode causar na cenografia e a transfere para a arquitetura.

A luz simplifica tudo. Se você sabe exatamente o que os olhos vão ver, você constrói menos coisas. Digamos que você está construindo uma cena teatral, e você quer sugerir a noite em uma floresta: uma grande árvore com galhos e uma luz azul já fará a cena. Não tem como você deixar de perceber que é noite naquela floresta. Você não precisa construir uma floresta completa, desenhar coelhos, grama, ou tudo mais para representá-la. A luz te dá a liberdade para simplificar sua arte. Me sinto como um artista. Então me expresso artisticamente.¹⁰⁶

Gasper não se definia como um designer de iluminação ou iluminador, considerava-se um cenógrafo. E utilizava a luz como um elemento cenográfico. Apesar de ter sido um dos precursores nessa área, a de iluminação arquitetônica, seus projetos eram desvinculados de padrões ou modismos. Caracterizavam-se pelo aspecto artístico, lúdico e espetacular. Sua origem na cenografia o fez interpretar o espaço arquitetônico por um ponto de vista peculiar. A história desse cenógrafo que pinta com a luz começa nos domínios da televisão, passa pelo mundo do teatro, dos grandes shows e chega à arquitetura. Empregava soluções inusitadas, que mesclavam características de cada um desses mundos. Deixou um legado em seu escritório, que mantém vivos seus projetos e continua criando com o mesmo embasamento técnico, valorizando a arquitetura de maneira que a obra seja sentida e não apenas olhada. A seguir apresentamos o que Gasper proporcionou no cenário noturno na arquitetura de Niemeyer.

¹⁰⁵ GASPER, 2017.

¹⁰⁶ LAGANIER; VAN DER POL, op. cit., p. 263, tradução nossa.

3.2 A iluminação de Gasper nas obras de Niemeyer em Brasília

Conforme dito anteriormente, o recorte da análise do trabalho engloba a Esplanada dos Ministérios em Brasília, a Praça dos Três Poderes, Fachadas do Palácio do Planalto, STF, Congresso Nacional e a Catedral de Brasília. Apresentamos os aspectos técnicos das obras, como plantas, croquis explicativos produzidos pela autora e um caderno de especificação das luminárias utilizadas nos projetos. Tal caderno será apresentado ao final do trabalho, como “Anexos I – Documentos”, e as plantas em tamanho original A0 foram fornecidas ao final do trabalho como “Anexos II – Projetos”. A primeira planta refere-se ao projeto luminotécnico constituído da Praça dos Três Poderes e seus prédios circundantes. A locação de cada luminária como apresentação da ideia geral de Gasper, sem, contudo, suas especificações técnicas (figura 44).

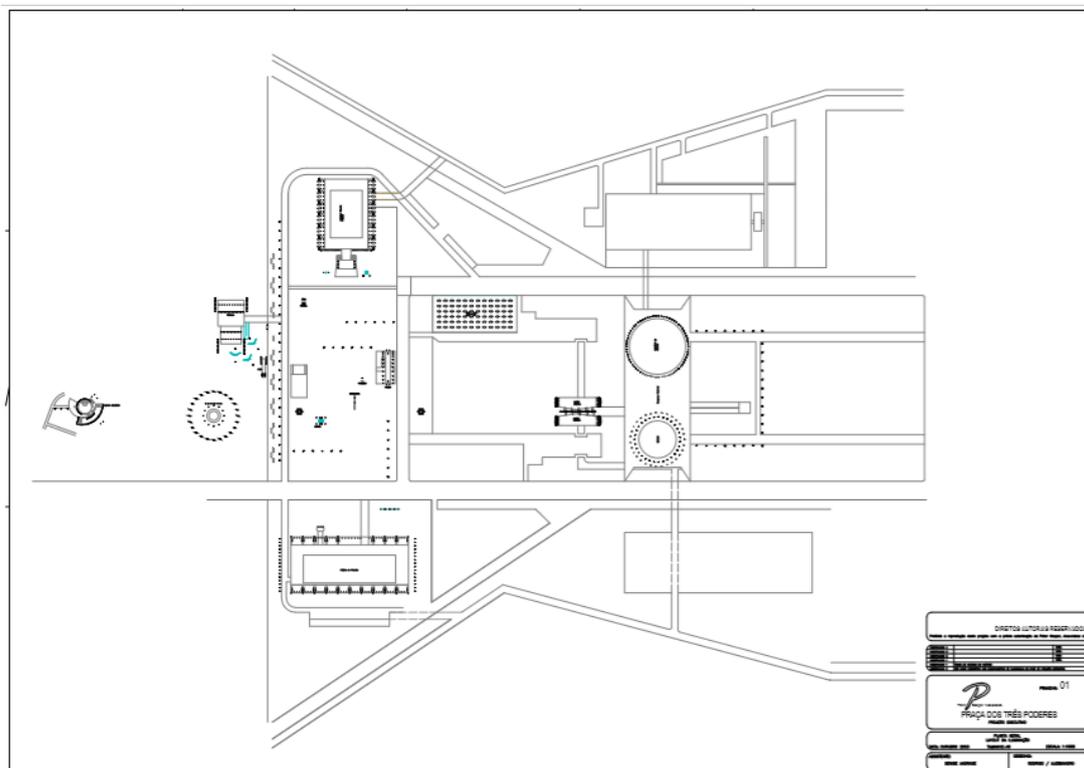


Figura 44 – Planta luminotécnica geral da Praça dos Três Poderes e seus prédios circundantes¹⁰⁷

Podemos notar que a Praça dos Três Poderes teve pouca intervenção do projeto luminotécnico em relação aos outros prédios circundantes, que são Palácio do Planalto, STF e Congresso Nacional. Gasper projetou para a Praça dos Três Poderes iluminação:

¹⁰⁷ PETER GASPER ASSOCIADOS LTDA. [Correspondência]. Destinatário: Sonia Rejane Gomes de Azeredo Souza. Rio de Janeiro, 12 ago. 2018. 1 e-mail.

para o Museu Histórico de Brasília e sua escultura da cabeça de JK, esculpida por Pedrosa; para o Pombal, escultura projetada por Niemeyer a pedido da primeira-dama de Jânio Quadros; para a escultura de Bruno Giorgi intitulada *Os Guerreiros*; para o Monumento a Israel Pinheiro; para o Panteão da Pátria; e para o mastro da Bandeira Nacional e sua Pira, projeto de Sérgio Bernardes.

A praça em si teve uma iluminação projetada para o uso de postes da fabricante Gardco Lighting LD 600 C 120” 150mh brp, próprios para uma lâmpada de vapor metálico de 150 watts de potência e com altura de 3 metros. Esses postes também foram projetados para a rampa de acesso aos carros do Congresso Nacional, que somava 14 postes. Todavia, como na rampa, também não foram instalados. Para a praça foram projetados apenas: 13 projetores Corus assimétrico para lâmpada de vapor metálico CDM-T 942 base G 12 de 150 watts de potência e com 4.200 kelvins de temperatura de cor, modelo número 1602 do fornecedor Schröder; 4 projetores focal fecho fechado para lâmpada de vapor metálico CDM-T 942 base G12 de 150 W, modelo 1576 do fornecedor Schröder; e, por fim, 12 projetores focal fecho médio com mesma especificação de lâmpada da anterior, no modelo 1691, que seria embutido com caixa construtiva própria.

Para o mastro da Bandeira Nacional foram projetados os seguintes equipamentos: 12 projetores Olympia 2, que tem como características seu corpo em liga de alumínio, refletor em alumínio anodizado acetinado, grau de proteção IP 54, do fornecedor Schröder, para lâmpada de vapor de sódio de 1000 watts de potência, que é responsável pela luz amarelada na base; e 24 projetores IZM-E, sendo projetor simétrico com carcaça em alumínio injetado de alta pressão, sistema óptico formado por semirrefletores em alumínio anodizado de alto brilho, pintura eletrostática, com vidro de proteção temperado de 4 mm selado hermeticamente, da fabricante Indaluz, próprio para lâmpada de vapor metálico HQI TS OSRAM de 2000 watts de potência com temperatura de cor de 5.800 kelvins – a vida mediana dessas lâmpadas é de 3.000 horas, fluxo luminoso de 20.000 lúmens e índice de reprodução de cor de 90% a 100%, próprias para exaltar as cores reais da bandeira. Esse projetor envia a luz na cor branca mais no topo do mastro, conforme a figura 45, a seguir.



Figura 45 – Iluminação da Bandeira Nacional e sua Pira, projeto de Gasper e Sérgio Bernardes¹⁰⁸

Na próxima imagem (figura 46), na planta luminotécnica do Congresso Nacional, a especificação das luminárias para o plenário da Câmara era a seguinte: 35 unidades do projetor Corus 1639/simétrico para lâmpada de vapor metálico de 70 W; e mais 35 unidades do projetor Corus 1602/simétrico para lâmpada de vapor metálico CDM-T de 150 watts de potência – ambos da fabricante Philips, com temperatura de cor de 4.200 kelvins.

¹⁰⁸ Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/photobrasil/37532248501>.

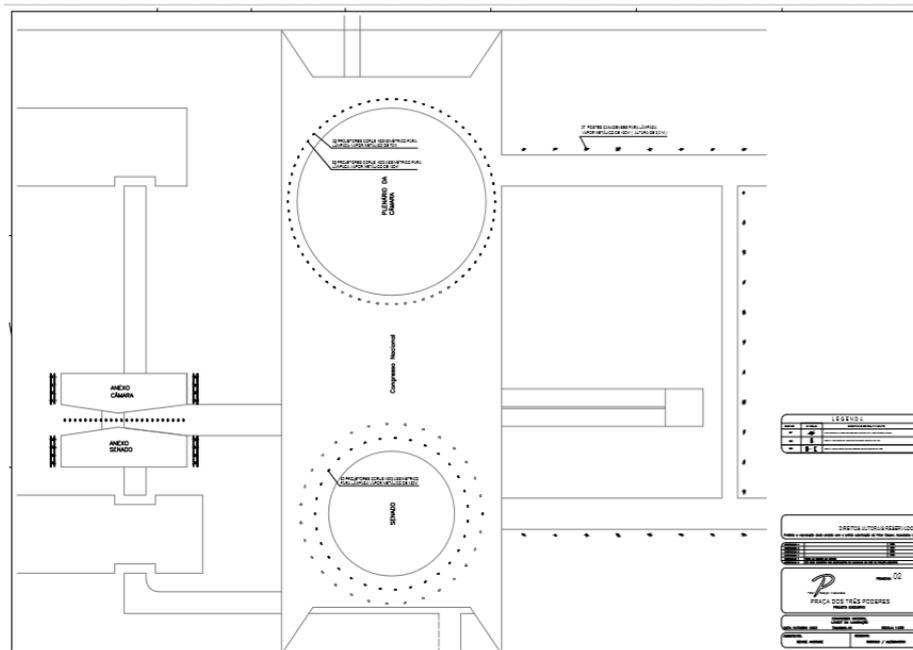


Figura 46 – Planta luminotécnica do Congresso Nacional¹⁰⁹

As luminárias estavam dispostas em uma única linha ao redor da cúpula e foram intercaladas entre si. O mais interessante é que essas peças são bem estreitas em sua espessura lateral, contendo apenas 8,6 centímetros de altura, o que representa menor interferência visual na arquitetura de Niemeyer, conforme croqui seguinte (figura 47).

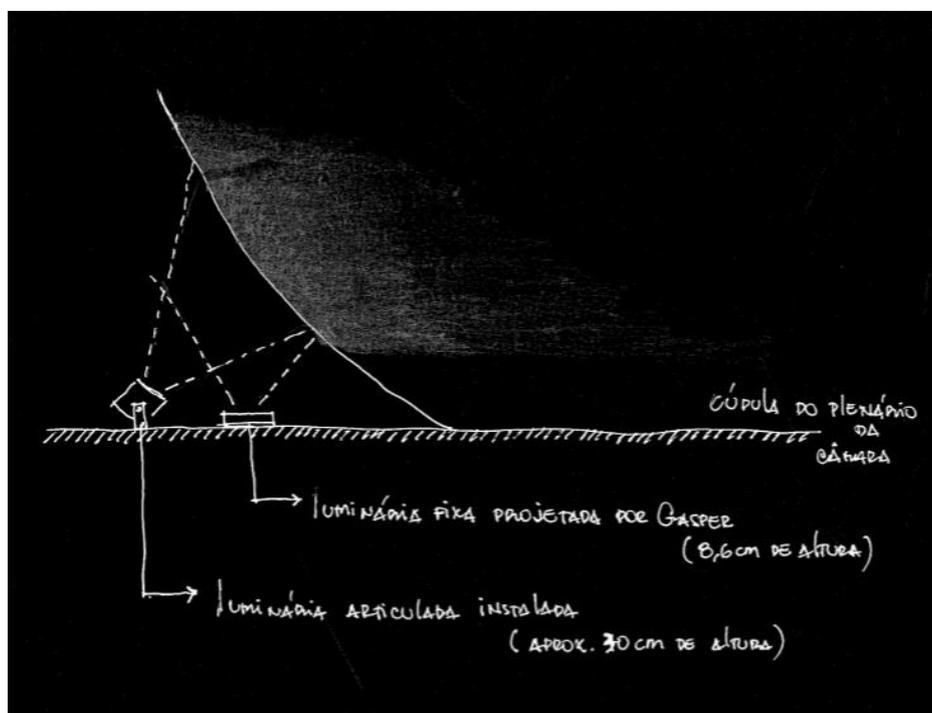


Figura 47 – Croqui da iluminação da cúpula do plenário da Câmara, de Sonia Azeredo, 2019

¹⁰⁹ PETER GASPER ASSOCIADOS LTDA, 2018.

Já nas cúpulas do Senado foram projetadas duas linhas paralelas, no total de 62 projetos Corus 1602/simétrico para lâmpada de vapor metálico CDM-T de 150 watts de potência. Mas, ao que tudo indica, essas peças não foram instaladas dessa maneira, contendo apenas uma única linha circundante à cúpula do Senado Federal (figura 48). Outrossim, nota-se, atualmente, um refletor articulado de aproximadamente 30 centímetros de altura, que por ser articulado é posicionado de maneira aleatória pelos próprios guardas e seguranças do Congresso Nacional, quando atrapalha sua visão, modificando totalmente a incidência da iluminação na arquitetura. Por esse motivo, atualmente temos manchas de iluminação mais intensas e outras mais amenas nas cúpulas.



Figura 48 – Iluminação circundante às cúpulas do Congresso Nacional¹¹⁰

Nas rampas de acesso dos carros ao edifício foram propostos 27 postes, da fabricante Gardco Lighting LD 600 C 120” 150mh brp, próprios para uma lâmpada de vapor metálico de 150 watts de potência e com altura de 3 metros, os quais não foram instalados.

Nas duas torres dos anexos do Senado e Câmara foram projetados os mesmos equipamentos para ambos edifícios, com a finalidade de iluminá-los de forma similar e

¹¹⁰ Foto: Ricardo Stuckert, 2005.

com as seguintes luminárias: 22 projetores em alumínio injetado, difusor em vidro plano temperado, dotado de filtro de sobrepor correção para 6000 kelvins, focal fecho médio V.M. de 150 watts de potência modelo 1691 da fabricante Philips, sendo 11 unidades na fachada principal e as outras 11 unidades na fachada posterior; 48 projetores em alumínio injetado, difusor em vidro plano temperado, dotado de filtro de sobrepor correção para 6000 kelvins, focal fecho fechado V.M. de 150 watts de potência, modelo 1576 da fabricante Philips, sendo 24 unidades na fachada principal e as outras 24 unidades na fachada posterior – vale ressaltar que, quanto mais fechado o fecho, maior é o alcance da luminária; 24 Corus 1602/assimétrico para lâmpada de vapor metálico CDM-T de 150 watts de potência, sendo 12 unidades na fachada principal e as outras 12 unidades na fachada posterior; 8 projetores simétricos com carcaça em alumínio injetado de alta pressão, vedação da tampa e carcaça com silicone de alta resistência, sistema óptico formado por semirrefletores em alumínio anodizado de alto brilho, pintura eletrostática, vidro de proteção temperado de 4 mm selado hermeticamente, da fabricante Indalux, referência IZM-E, próprio para lâmpada de vapor metálico de 2000 watts de potência HQI TS com temperatura de cor de 5.800 kelvins, sendo 4 unidades na fachada principal e as outras 4 unidades na fachada posterior.

Por fim, entre os dois prédios foram projetados 24 projetores com corpo em alumínio injetado, refletor e defletor injetado em alumínio anodizado, vidro refrator, com lâmpadas de sódio de 1000 watts de potência cada. Esses possuíam uma luz bem mais amarelada que os demais projetores. Segundo Gasper, “Esta luz foi criada para humanizar o local onde são votados os caminhos da nação”¹¹¹. Porém, achando que estava interferindo demais na arquitetura, Gasper decidiu eliminá-la, mas em seu livro declara que a opinião pública fez com que a mantivesse. Atualmente essas luzes são raramente acesas.

Se repararmos na iluminação do Congresso Nacional, percebemos que a iluminação distorce a forma arquitetônica, a qual sai da forma de arco inteiro para um trapézio. Essa percepção também já havia sido destacada por Galbinski, na banca de qualificação desta dissertação, quando versou sobre o que seria monumental no edifício do Congresso Nacional, ou seja, somente sua parte superior. A parte de baixo não tem sequer uma porta de entrada mais presente ou marcada.

¹¹¹ GASPER, 2008, p. 55.

“A presença de janelas e portas tira a sua monumentalidade, pois a coloca na escala humana, a monumentalidade perde a escala do indivíduo. Seus pilotis deveriam estar no escuro, para exaltar as formas das cúpulas e do prédio vertical entre elas.”¹¹² Esse fato nos chamou atenção justamente pelas imagens tiradas por Gasper em 2005, quando fez os testes da iluminação nas cúpulas do Congresso. Ele, pragmaticamente, não considera a parte inferior do edifício, exaltando somente sua parte superior, querendo achar a forma ideal, em sua concepção de cenógrafo, para destacar as formas arquitetônicas (figuras 49, 50 e 51). E afirmava que, se interrompesse a luz nas cúpulas, isso mostraria melhor sua forma.

Vários testes luminotécnicos foram feitos no Congresso Nacional até se chegar à solução que melhor revela a volumetria da obra na paisagem noturna. A sombra inevitável no topo do Senado é reproduzida na base da Câmara dos Deputados. (...) um dos experimentos mostra uma sombra vertical nas superfícies côncava e convexa do conjunto arquitetônico para evidenciar a forma e a volumetria da construção (...) A luz amarelada entre os edifícios foi criada para “humanizar” o local onde são votados os caminhos da nação. Achando que estava interferindo excessivamente na arquitetura, Peter Gasper decidiu eliminá-la, mas a opinião pública fez com que a mantivesse.¹¹³



Figura 49 – Testes de iluminação em 2005, refletores de pouco alcance

¹¹² José Galbinski em entrevista para a autora, no dia 10 de junho de 2019.

¹¹³ GASPER, 2008, p. 53.

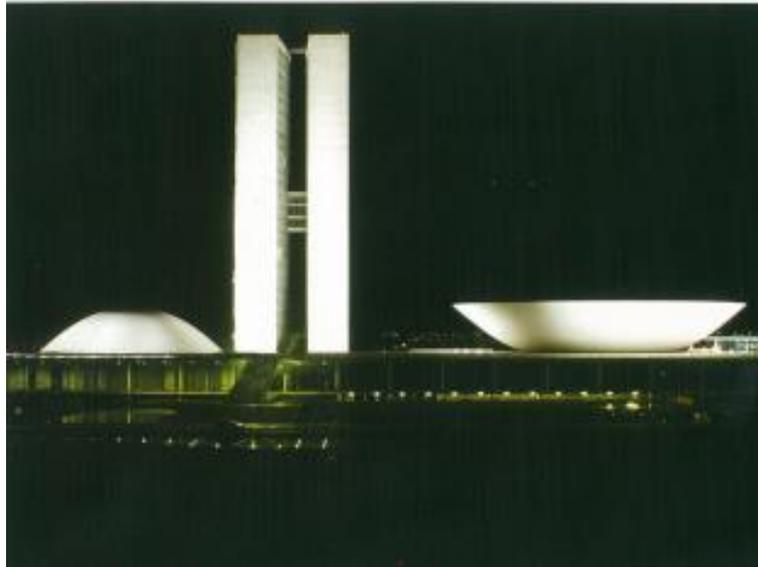


Figura 50 – Testes de iluminação em 2005, refletores de médio alcance

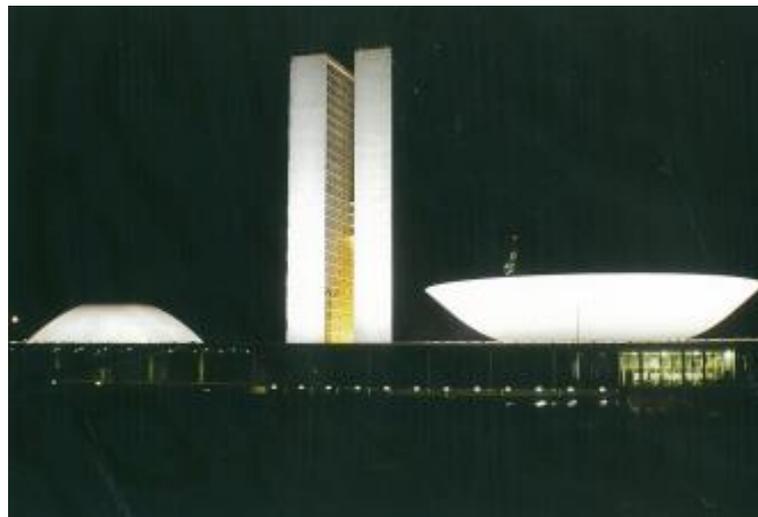


Figura 51 – Testes de iluminação em 2005, refletores de alto alcance

Essas imagens são referentes aos testes realizados por Gasper em 2005. Esses testes, todavia, demonstram uma situação de interferência na forma arquitetônica de Niemeyer. Existem várias formas reveladas pela iluminação que não são o que Niemeyer criou para as cúpulas – vejamos, no croqui seguinte (figura 52). E, com isso, Gasper não ilumina a obra da forma original que foi concebida. Segundo Andrade, um dos arquitetos colaboradores diretos de Niemeyer: “Oscar nunca quis ter uma iluminação apoteótica e tampouco queria que a luz artificial distorcesse suas obras.” A iluminação proposta por Gasper, categorizada no mundo cinematográfico como ribalta, não completa a verticalidade das torres centrais. Ainda, a separação por uma sombra

– para, segundo Gasper, revelar melhor as formas côncava e convexa – faz dissociar o conjunto em duas formas distintas, perdendo a unidade que possuem quando vistas durante o dia. E, por fim, o topo da cúpula do Senado Federal, cúpula da esquerda na composição, não é iluminado, gerando uma forma trapezoidal e não mais um arco completo.

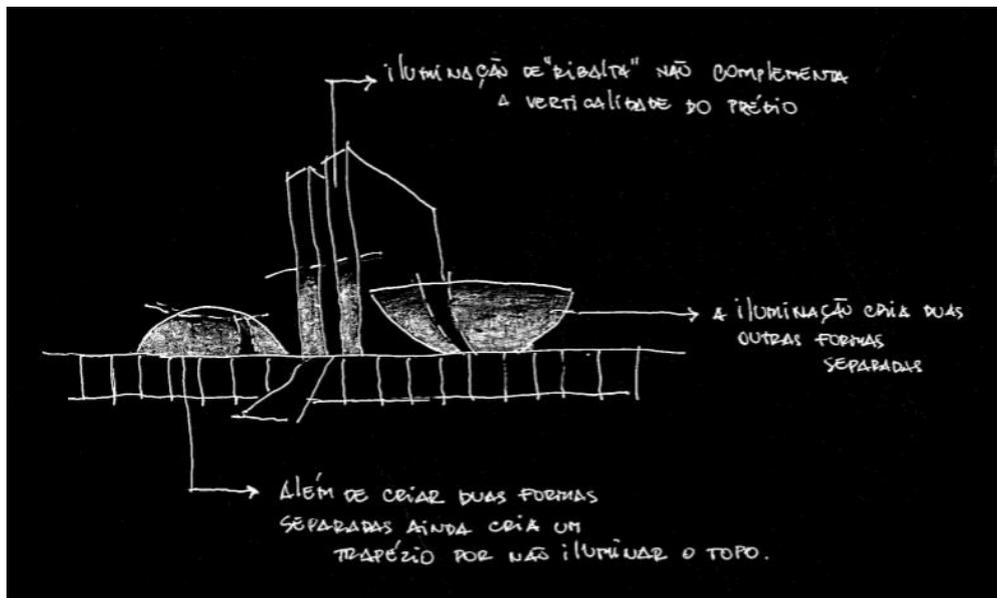


Figura 52 – Croqui explicativo da segmentação das formas no Congresso Nacional, elaboração da autora

Na Praça das Palmeiras (figura 53) foram utilizados 144 projetores para enterrar de altíssima resistência mecânica, com grau de proteção IP 67 garantida através de junta sintética. O equipamento é projetado contra vandalismo, construído com materiais robustos e parafusos de segurança e alta resistência, tendo o refrator em vidro temperado com espessura de 19 milímetros, suportando até 3 toneladas de peso; possui refletor com inclinação orientável de 15 graus, em alumínio com alto fator de pureza (99,85%), anodizado e polido quimicamente, com filtro de correção para temperatura de cor de 6.000 kelvins. Dimensões máximas: diâmetro de 290 milímetros e profundidade de 220 milímetros. Peso máximo de 9,2 quilogramas. Projetor fornecido equipado com reator de alto fator de potência, 150 watts e 220 volts, delta T de 65 graus e com lâmpada bipino de 150 watts (referência modelo CDM-T 150W/942 da Philips). O fornecedor do projetor era Schröder ref.: terra 1453 Polido.

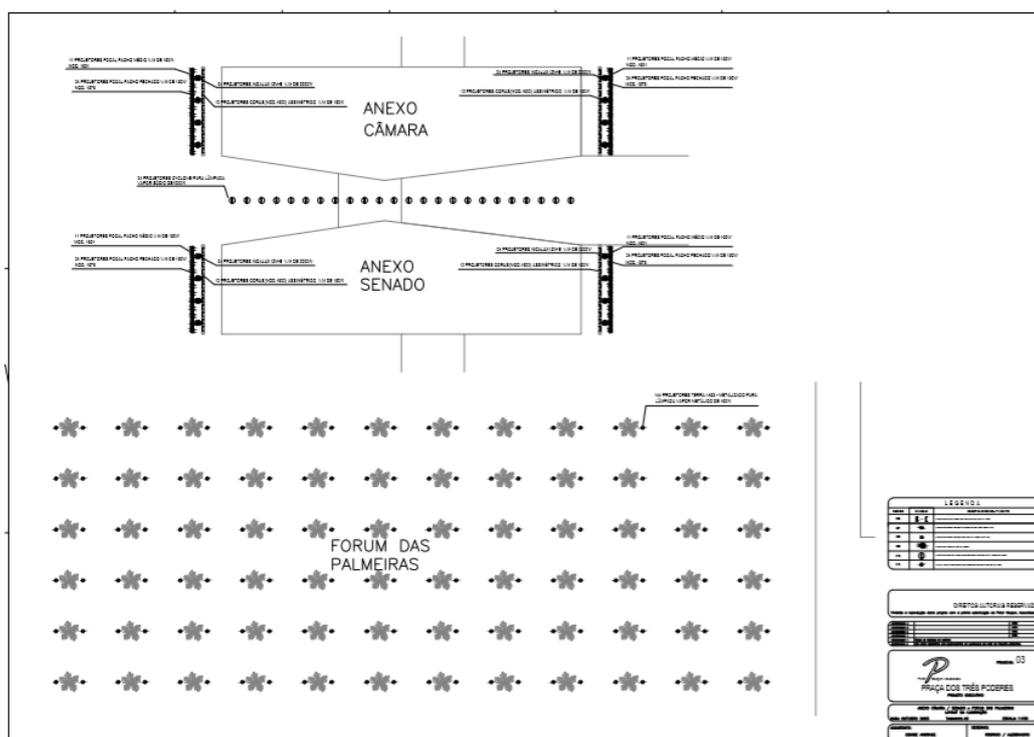


Figura 53 – Planta luminotécnica das torres dos anexos da Câmara e Senado Federal, e da Praça das Palmeiras¹¹⁴

No prédio do Supremo Tribunal Federal (figura 54) foram utilizadas as mesmas luminárias que na Praça das Palmeiras, sendo 14 projetores com fecho fechado, 62 com fecho médio e mais 2 unidades de fecho médio para os pequenos mastros das bandeiras que ficam bem à frente desse edifício. Todos com características físicas similares e que foram especificados como projetores de enterrar e de altíssima resistência mecânica, com grau de proteção IP 67 garantida através de junta sintética. Esse equipamento é projetado contra vandalismo, construído com materiais robustos e parafusos de segurança e alta resistência, tendo o refrator em vidro temperado com espessura de 19 milímetros, suportando até 3 toneladas de peso. Possui refletor com inclinação orientável de 15 graus, em alumínio com alto fator de pureza (99,85%), anodizado e polido quimicamente, com filtro de correção para temperatura de cor 6.000 kelvins. Dimensões máximas de: diâmetro de 290 milímetros e profundidade de 220 milímetros. Peso máximo de 9,2 quilogramas. Projetor fornecido equipado com reator de alto fator, de potência 150 watts e 220 volts, delta T de 65 graus e com lâmpada bipino de 150 watts (referência modelo CDM-T 150W/942 da Philips). O fornecedor do projetor era Schröder ref.: terra 1453 Polido. Já na rampa e na fachada principal foram planejados: 38 projetores de

¹¹⁴ PETER GASPER ASSOCIADOS LTDA, 2018.

enterrar com as mesmas características que as anteriores descritas, porém com o código de identificação 1447 da mesma empresa, Schröder; 72 luminárias de embutir no teto, com corpo em alumínio para lâmpadas de vapor metálico de 70 watts mastercolor. Para a escultura de Ceschiatti foram planejados 4 projetores focal para lâmpadas de vapor metálico de 150 watts de potência e fecho médio, modelo 1691.

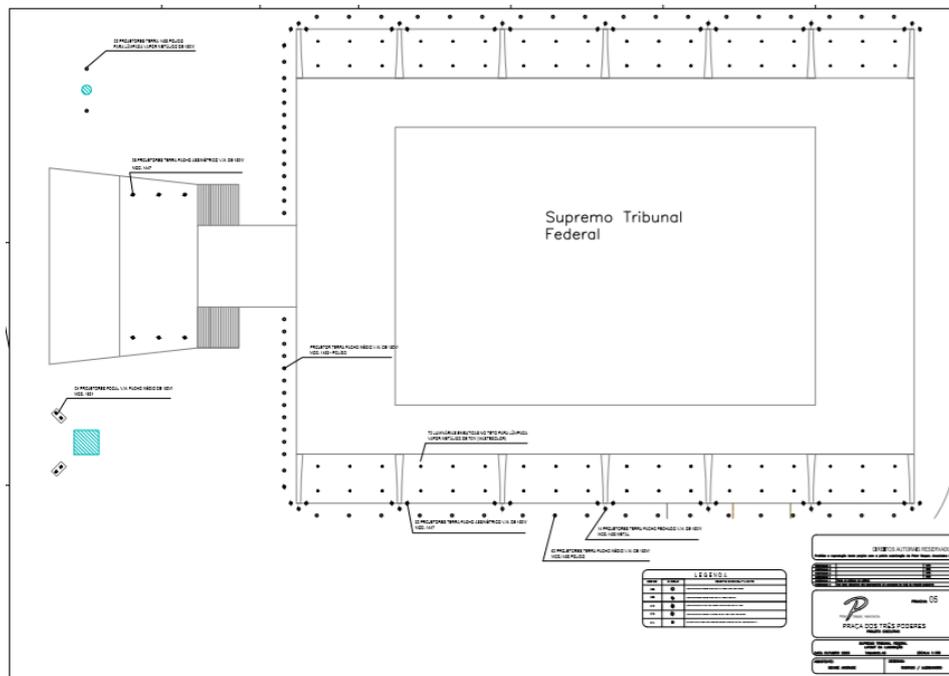


Figura 54 – Planta luminotécnica do prédio do Supremo Tribunal Federal (STF)¹¹⁵

Dessa maneira prevista em projeto, o prédio do STF teria uma iluminação predominantemente de ribalta, ou seja, de baixo para cima. Esses refletores emitiriam luz na laje do edifício para que esta servisse de rebatedor e, por ela ser branca, iluminaria o edifício por reflexão, como pode-se observar na imagem seguinte (figura 55). As 72 luminárias de embutir no teto, com corpo em alumínio para lâmpadas de vapor metálico de 70 watts mastercolor, completariam a iluminação do edifício. Porém, o que se registrou no dia 12 de março do ano de 2019 pela autora foi que os projetores de enterrar se encontravam em sua maioria queimados ou sem manutenção – e, exatamente por isso, pudemos observar o oposto do que o projeto original de Gasper previa (figura 56). Com isso, a forma do edifício não é ressaltada, e o que vemos são focos luminosos na parte superior atrapalhando a contemplação da arquitetura de Niemeyer.

¹¹⁵ PETER GASPER ASSOCIADOS LTDA, 2018.



Figura 55 – STF¹¹⁶



Figura 56 – Palácio do Planalto¹¹⁷

No prédio do Palácio do Planalto (figura 57) foram projetados 32 projetores focal 1691 com fecho médio para lâmpada de vapor metálico de 150 watts de potência, em ambas laterais do prédio. Para o parlatório foram projetados 5 projetores terra 1453/polido com fecho médio para lâmpada de vapor metálico de 150 watts de potência; para os mastros das bandeiras em frente ao palácio foram projetadas 8 projetores dessa mesma especificação. Já para os pilares do Palácio do Planalto foram projetados 20 projetores 1453/metalizado com fecho fechado para lâmpada de vapor metálico de 150 watts de potência; e, circundando todo o prédio, 167 projetores terra 1453/polido com fecho médio para lâmpada de vapor metálico de 150 watts de potência. As lâmpadas projetadas eram da fabricante Philips, com a seguinte especificação: CDM-T 150W/942 com temperatura de cor de 4.200 kelvins e potência de 150 watts, de base G12.

¹¹⁶ Fonte: banco de imagens do STF.

¹¹⁷ Fonte: registrado pela autora em 12/03/2019.

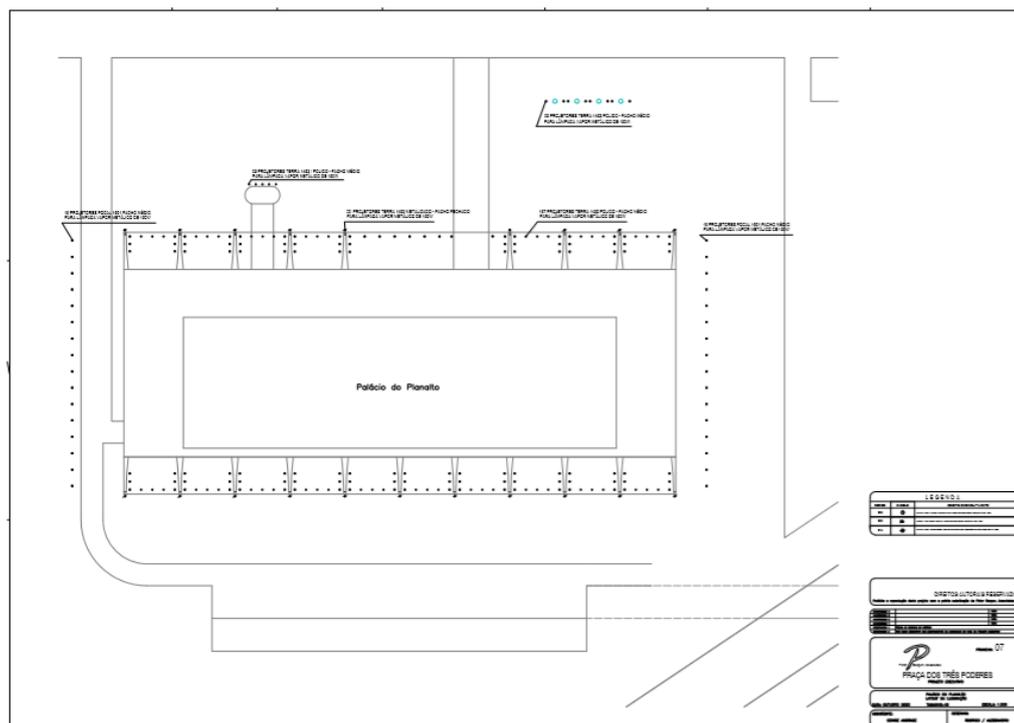


Figura 57 – Planta luminotécnica do prédio do Palácio do Planalto¹¹⁸

Ao ser questionado sobre o projeto de iluminação desse palácio, Gasper afirma que aquele foi um projeto em que ele destacou a profundidade e a cor do edifício para mudar a sua concepção da iluminação antiga e amarelada por lâmpadas de vapor de sódio – as quais haviam sido instaladas ainda em 1964, naquele edifício, e que alteravam completamente a cor branca do mármore de sua arquitetura (figura 58).

Principalmente a profundidade e a cor. Eu posso apresentar um exemplo clássico. Há alguns anos tive a oportunidade de reiluminar o Palácio do Planalto. Ele era totalmente iluminado com lâmpadas de vapor de sódio e, por anos, aquele palácio de mármore branco pareceu amarelo à noite. Por que foi feito isso? Porque era um projeto de luminotécnica, que considerava o uso de equipamento econômico, de uma lâmpada que iluminasse muito gastando pouca energia. Abriu-se mão da qualidade da interpretação arquitetônica para cumprir apenas a função de mostrar o palácio à noite. E assim ficou durante décadas.¹¹⁹

¹¹⁸ PETER GASPER ASSOCIADOS LTDA, 2018.

¹¹⁹ GASPER, Peter, 2017.



Figura 58 – Iluminação do Palácio do Planalto já alterada para vapor metálico¹²⁰

O que ocorreu em Brasília com a parceria Niemeyer-Gasper foi inédito. Em nenhuma outra capital brasileira há um conjunto tão numeroso de obras iluminadas por dois profissionais apenas. Embora a responsabilidade seja da prefeitura – no caso de Brasília, do Governo do Distrito Federal (GDF) –, mesmo assim foi entregue a eles este encargo. O que não garantiu que o projeto fosse implantado na íntegra. Gasper chegou a enviar uma proposta de serviços de consultoria para análise dos equipamentos de iluminação propostos pelas indústrias concorrentes que ganhavam as licitações (figura 59). Ele estava interessado no resultado final, mesmo que o governo decidisse alterar, por conta de custos mais baixos, seu projeto. Alguns dos aspectos que mais o preocupava eram: a compatibilidade com os equipamentos propostos; as características elétricas, técnicas e estéticas; a performance ótica; facilidade de manutenção; e os recursos de instalação dos equipamentos que substituiriam os que foram projetados originalmente.

¹²⁰ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Pal%C3%A1cio_do_Planalto.

Ao
Engº Gabriel Filho
Assessor da Direção da CEB
Rio de Janeiro 04 de Dezembro 2003



REF.: ILUMINAÇÃO PRAÇA DOS TRÊS PODERES

P02/03

Prezado Senhor,

Pela presente estou enviando a proposta para os serviços de consultoria para análise dos equipamentos de iluminação propostos pelos concorrentes. Será dada especial atenção aos seguintes parâmetros:

- Análise das características elétricas
- Avaliação da performance ótica
- Avaliação das características técnicas
- Análise das características e recursos de instalação
- Análise das facilidades de manutenção
- Análise das compatibilidades com os equipamentos propostos
- Análise das características estéticas

Pelos serviços a serem prestados propomos uma remuneração de R\$ 15.600,00 (quinze mil e seiscentos reais) pagáveis na conclusão dos trabalhos.

OBS.: Por conta da CEB correrão as despesas com:

1. Passagens Rio/BSB/Rio (quantas sejam necessárias em função dos trabalhos)
2. Estadias (despesas com Hotel, alimentação e transporte)

Atenciosamente

Peter Gasper

PO2/003

Peter Gasper, Associados
Rua David Pizar 90 - Rio de Janeiro
Tel (5521) 3325-4713 E-mail: pgasper@terra.com.br

Figura 59 – Proposta de serviço de consultoria para análise dos equipamentos de iluminação

Existem fortes indícios de que Niemeyer delegava os projetos de iluminação artificial para seu parceiro Gasper. Não se pode, no entanto, afirmar que Niemeyer acompanhava particularmente cada um dos projetos. Trouxemos um capítulo de entrevistas com alguns dos participantes diretos desses projetos, os quais relataram como, em suas próprias visões, se dava a parceria nas obras.

3.3 Brasília e a falta de detalhamento lumínico-urbano

Falamos anteriormente que as capitais brasileiras estão precárias em seus aspectos estéticos-luminotécnicos. E, em Brasília, não é diferente. A cidade planejada emergiu de dentro da imensidão do céu, cerrado e terra vermelha, e deveria estar pronta em apenas alguns anos. Não houve tempo de detalhamento urbano apropriado para se pensar na iluminação pública. Os postes eram para iluminar as vias e não deixar a população em completo breu noturno. Quando Juscelino Kubitschek decidiu construir Brasília, deparou-se com um sério problema, que seria como suprir a energia elétrica da região. Afinal, não existia nenhuma fonte de geração dessa energia nas proximidades, sem contar o prazo imposto pela data fixada para a inauguração da nova capital, 21 de abril de 1960. Prazo relativamente curto para se instalar uma fonte de energia local em caráter definitivo. Segundo a Companhia Energética de Brasília (CEB), foi instalada uma alternativa para a inauguração da cidade, mas, contudo, essa iluminação pública era necessariamente para a iluminação viária.

A alternativa existente era o aproveitamento da energia da usina hidrelétrica de Cachoeira Dourada, que ainda estava sendo construída na divisa dos estados de Minas Gerais e Goiás, distante quase 400 quilômetros de Brasília. Mas só a partir de agosto de 1959 é que a capital começou a receber energia elétrica desta usina, de 10.000 kW, e a partir daí foram implantadas as primeiras redes elétricas definitivas, com circuitos aéreos e subterrâneos.¹²¹

Nossa iluminação pública só tinha um objetivo: a segurança pública no trânsito e, conseqüentemente, ser um facilitador da hierarquia viária. Mas não foi pensada como política pública de prevenção à criminalidade, nem em aproveitamento de áreas de lazer noturnas ou para exploração turística-arquitetônica. E nem mesmo como embelezamento das áreas urbanas, destacando e valorizando nossos monumentos, prédios ou paisagens – o que já acontecia em algumas capitais mundiais, a exemplo da capital francesa, que em 1950 apresentava um cenário urbano já iluminado com intenção de valorizar a cidade, inclusive, com a exploração do turismo noturno (figura 60).

¹²¹ COMPANHIA ENERGÉTICA DE BRASÍLIA – CEB. **História:** A Construção de Brasília. Texto institucional no site da empresa pública. Brasília: CEB, [201-?]. Disponível em: <http://www.ceb.com.br/index.php/institucional-ceb-separator/historia>. Acesso em: 22 dez. 2019.



Figura 60 – Nos anos 1950, a noite de Paris e o majestoso Arco do Triunfo são iluminados enquanto um ônibus de dois andares aguarda os passageiros na Place de l'Étoile¹²²

As imagens seguintes (figuras 61 e 62) mostram o sistema de iluminação viária implantada na inauguração de Brasília, em fotos do dia 7 de abril de 1963. Referem-se à vista do Eixo Monumental, via N1, próximo ao Pavilhão de Metas (prédio à esquerda, em primeiro plano). No centro da imagem estão o Congresso Nacional e parte da estrutura da Esplanada dos Ministérios, revelando que nenhum dos prédios importantes da capital tinha iluminação de fachada ou periférica para se integrar ao cenário da cidade. Os postes eram dispostos de forma a iluminar apenas as vias para os carros, e não havia nenhum outro tipo de poste menor para orientar o caminho dos pedestres.

¹²² Fonte: <https://www.alamy.com/stock-image-1950s-historical-nighttime-in-paris-and-the-majestic-arc-de-triomphe-164817937.html>.



Figura 61 – Vista do Congresso Nacional e parte da Esplanada dos Ministérios, no início da tarde¹²³



Figura 62 – Vista do Congresso Nacional e parte da Esplanada dos Ministérios, no início da noite¹²⁴

Somente alguns anos depois se deu início às instalações de refletores, porém com tecnologia que utilizava ainda lâmpadas de sódio para iluminar as cúpulas do Congresso Nacional. Essas lâmpadas proporcionavam uma iluminação bem amarelada, por causa de sua característica de baixa temperatura de cor, mas provavelmente eram o

¹²³ Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal – SCS-DF-7-6-D-1 (243). Autor não informado, 1963.

¹²⁴ Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal – SCS-DF-7-6-D-1 (243). Autor não informado, 1963.

que havia de mais avançado para aquela época. Eram muito utilizadas pelo seu baixo consumo de energia, mas também tinham baixo índice de luminância. As imagens a seguir mostram os refletores já instalados (figuras 63 e 64), em fotos realizadas na administração do sr. Wadjô da Costa Gomide, no dia 8 de maio de 1967.



Figura 63 – Vista do Congresso Nacional, na Praça dos Três Poderes¹²⁵



Figura 64 – Praça dos Três Poderes, Congresso Nacional e Palácio do Planalto¹²⁶

Existem fortes indícios de que foi nessa época, entre os anos de 1964 e 1967 – portanto, na administração do sr. Plínio Catanhede (de 18/05/1964 a 05/04/1967), já que seu antecessor, sr. Ivan de Souza Mendes, assume a administração por apenas um mês (de 6/4/1964 a 5/5/1964) –, quando se deu a implantação da iluminação arquitetônica dos prédios do Congresso Nacional, Palácio do Planalto, STF e Praça das Palmeiras, conforme conotam as imagens seguintes (figuras 65¹²⁷, 66¹²⁸ e 67). Nota-se que a iluminação é gradualmente inserida nas fachadas, as luzes vão sendo adicionadas conforme a necessidade de se ter uma cidade mais agradável e segura à noite. Nos prédios do Congresso Nacional e dos ministérios aparece uma iluminação artificial com projetores em suas empenas superiores (figura 68), o que não se vê mais atualmente. Não podemos garantir a autoria desses projetos de iluminação; presume-se que o poder público sob o comando dos administradores do Distrito Federal da época, juntamente com seus órgãos responsáveis pela iluminação da cidade, é que deu início a esse processo.

¹²⁵ Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal – SCS-GF-7-1-B-3 (2365). Autor não informado, 1967.

¹²⁶ Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal – SCS-GF-7-6-D-2 (3107). Autor não informado, 1967.

¹²⁷ Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal – SCS-FF-7-6-D-2 (1346). Autor não informado, 1964-1967.

¹²⁸ Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal – SCS-FF-7-6-D-2 (1347). Autor não informado, 1964-1967.

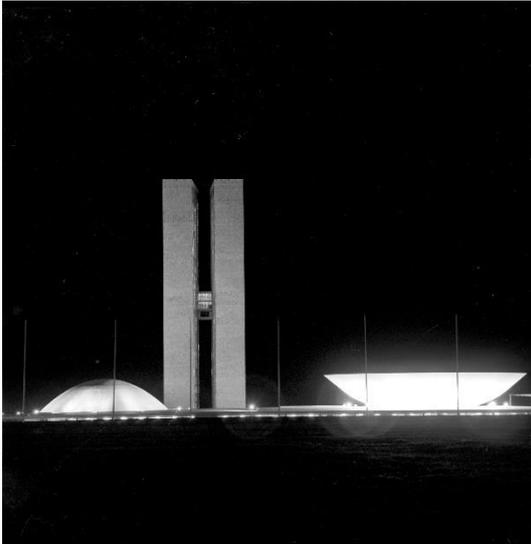


Figura 65 – Vista do Congresso Nacional, apenas as cúpulas foram iluminadas



Figura 66 – Palácio do Planalto com suas colunas e parlatório iluminados



Figura 67 – Vista do Supremo Tribunal Federal com suas colunas iluminadas, e mais à frente a Praça das Palmeiras também iluminada¹²⁹

¹²⁹ Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal – SCS-FF-7-6-D-2 (1348). Autor não informado, 1964-1967.



Figura 68 – Vista do Congresso Nacional com os ministérios já iluminados artificialmente com projetores em suas empenas superiores¹³⁰

Brasília nascia como uma cidade modernista, foi criada para ser diferente, não tinha como ter a mescla com arquitetura antiga, tudo era novo. Portanto, não representou aos seus residentes um vínculo de gerações com o patrimônio. Mas, com o surgimento da iluminação arquitetural e de seu cenário urbano noturno, pode-se perceber a valorização das estruturas dos edifícios e conseqüentemente a compreensão de sua relevância histórica. A luz desempenhou esse instrumento de valorização, permite que a noite seja um cenário estéril pintado por camadas luminosas que contam a passagem do tempo para seus habitantes e visitantes.

A melhoria da qualidade dos sistemas de iluminação pública deve trazer uma melhor imagem da cidade, favorecendo o turismo, o comércio e o lazer noturnos, ampliando a cultura do uso eficiente e racional da energia elétrica, contribuindo, assim,

¹³⁰ Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal – SCS-FF-7-6-D-1 (1342). Autor não informado, 1964-1967.

para o desenvolvimento social e econômico da população. Acreditamos, porém, que nossa população não é instruída e que, mesmo na parcela que tem instrução, a educação estética é quase inexistente – logo, sensibilidade artística de sombra e luz é um ponto ainda muito distante.

A iluminação noturna urbana é um caminho a ser percorrido com muito estudo e discussão. Julgamos ter um território imenso pela frente. Não basta o iluminador acender a obra e não registrar suas intenções projetuais. Sem uma educação estética, a população não entende, por exemplo, a importância e mesmo a necessidade do investimento para retorno em turismo noturno para a cidade. A iluminação pública é essencial à qualidade de vida nos centros urbanos, atuando como instrumento de cidadania, permitindo aos habitantes desfrutar plenamente do espaço público no período noturno.

Outro aspecto muito importante a ser levantado aqui é o da manutenção das luminárias públicas. O espaço urbano deve ser democrático e, conseqüentemente, é um espaço de muita responsabilidade, onde qualquer cidadão tem direito à contemplação. Aqui, em Brasília, entregou-se um conjunto precioso de nossa arquitetura para Gasper, que fez suas próprias escolhas. Iluminou o conjunto arquitetônico de maneira homogênea, ressaltando as obras com a mesma temperatura de cor, para ressaltar os mármore brancos. Algo ainda inédito nas capitais federais espalhadas pelo mundo. Há quem se posicione contrariamente a isso, defendendo a liberdade de expressão. Mas arquitetura e espaço urbano devem ser palco para competição lumínica? Cabe ressaltar que a Constituição Federal brasileira delega a responsabilidade de iluminar uma cidade às prefeituras – no caso de Brasília, ao Governo do Distrito Federal. Sobre a regulamentação de serviço de iluminação pública, diz-se:

Sob o ponto de vista constitucional, a prestação dos serviços públicos de interesse local – nos quais se insere a iluminação pública – é de competência dos municípios. Com base nos artigos 30 e 149-A da Constituição Federal, cabe ao município a obrigação de organizar e prestar, diretamente ou sob regime de concessão ou permissão, os serviços públicos, incluindo-se aí a iluminação pública. Por se tratar, também, de um serviço que requer o fornecimento de energia elétrica, está submetido, neste particular, à legislação federal. As condições de fornecimento de energia destinado à iluminação pública, assim como ao fornecimento geral de energia elétrica, são regulamentadas especificamente pela Resolução ANEEL nº 456/2000. Esta resolução substitui as antigas Portarias DNAEE 158/89 (específica de Iluminação Pública) e DNAEE 466/97 (das condições gerais de fornecimento de energia elétrica).¹³¹

¹³¹ Texto disponível na Wikipédia: https://pt.wikipedia.org/wiki/Iluminação_pública.

Fato é que o cidadão tem o direito de ir para sua casa após o seu trabalho e apreciar uma cidade esteticamente agradável, mantida acesa, até porque ele contribui com impostos para isso. Em uma entrevista realizada no ano de 2009, Gasper já ressaltava a necessidade da manutenção do cenário urbano no que diz respeito à iluminação artificial.

A evolução da tecnologia é tão rápida que é bom rever a iluminação a cada cinco anos, mais ou menos. As lâmpadas se tornam menores, mais duráveis, é possível ter novas interpretações para o espaço. Essas inovações surgem primeiro na área do teatro, do show business, que é incrivelmente sedenta por novidades. Esse setor está sempre uns cinco anos à frente da iluminação de arquitetura.¹³²

A questão é saber: Qual órgão governamental deve mantê-las acesas? Como funciona essa manutenção? Procuramos a CEB no ano de 2018, logo no início deste trabalho, que não foi muito receptiva em nos fornecer dados, projetos ou qualquer outro tipo de informações que contribuíssem para a pesquisa. Os responsáveis declararam que o escritório de Gasper não enviava projetos para que eles aprovassem. Como isso nos intrigou, fomos apurar para esclarecer os fatos e, segundo a engenheira Claudia Afonso, a companhia tinha uma certa razão.

Um projeto elétrico é um conjunto de plantas com especificações técnicas particulares. O projeto que eu vi na sua apresentação não apresentava essas especificidades. O que eu vi apresentava apenas a indicação da localização das luminárias e – segundo o que você informou – era acompanhado de um caderno de especificações onde eram descritas as qualidades das lâmpadas.

Esse conjunto (projetos luminotécnicos + caderno de especificações) não é considerado projeto elétrico. Quando a CEB demanda o “projeto”, o que está sendo demandado é um conjunto que contém: memória, em que o projetista justifica, descreve a sua solução; conjunto de plantas: esquemas e detalhes que deverão conter todos os elementos necessários à perfeita execução do projeto (diagrama unifilar, cálculo de demanda, projetos de força, projeto de iluminação); especificações, onde se descreve o material a ser usado e as normas para a sua aplicação; lista de materiais, onde é levantada a quantidade de materiais. Cada conjunto de plantas contém, além da localização (posição das luminárias, tomadas e quadros de distribuição), especificação de bitola de cabos, especificação de eletrodos e/ou calhas, caminho a ser executado pelas tubulações, caixas de distribuição, cálculo de disjuntores e dispositivos de proteção tanto do sistema quanto das pessoas (supressores de surtos e DR) e, às vezes, se a carga calculada para atender a demanda de iluminação for superior ao que está disponível no sistema já instalado, então será necessário um outro conjunto de plantas para o cálculo de uma nova subestação ou troca de transformador.

Portanto, é razoável, para um engenheiro da CEB, dizer que o Peter Gasper apresentava suas ideias sem trazer “projeto”. A CEB não faz projeto, ela apenas aprova a instalação e, quando se trata de demandas federais, executa de acordo com o projeto entregue.

¹³² GASPER, 2009.

Antes de entrar para o mestrado, eu como engenheira eletricista falaria a mesma coisa que a CEB: “Peter Gasper chega com desenhos achando que é projeto”. Mas agora eu teria mais compreensão para dialogar e explicar que a palavra projeto não tem significado único e que, para engenheiros eletricistas, o que estava sendo apresentado pelo escritório do Peter não era o que deveria ser entregue à CEB.¹³³

O que ocorre é que precisamos nos perguntar se nossa cidade está bem iluminada ou se falta comprometimento das autoridades nesse sentido. Questionada ainda a respeito de sua opinião sobre a manutenção das luminárias no cenário urbano de Brasília, a engenheira Afonso sugere que as lâmpadas que seguem queimadas ou desligadas fazem muita falta à população. Afirma que, se uma lâmpada está queimada, aparece a teoria social do vidro quebrado: “Se um carro é abandonado intacto, ele fica preservado por mais tempo. Se, porém, o carro é abandonado com um vidro quebrado, no dia seguinte ele já está todo depredado”. A leitura de que uma lâmpada já está queimada autoriza a presença de outras apagadas.

Eu particularmente acho que a baixa manutenção da iluminação pública é um desrespeito à população. Porém, não podemos esquecer que a iluminação pública é custo. Quando aparecem as bandeiras vermelhas nas contas de luz de cada cidadão, a economia forçada faz com que a vigilância sobre os outros apareça com mais força. A troca de lâmpadas “ornamentais” por dispositivos LED sem bom espectro de luz, a escolha por manter partes das lâmpadas desligadas e por apagar parte da iluminação ornamental são vistas como a parte de esforço do próprio governo. Risco político seria não fazer isso.¹³⁴

Por ser engenheira eletricista e ter trabalhado na Secretaria da Mulher do GDF entre os anos de 2013 e 2014, Claudia Afonso vivenciou como seria a manutenção das lâmpadas dos monumentos da cidade. Informa que cada órgão público tem o direito de escolher mudar ou não sua iluminação nas datas comemorativas e que isso também é custeado por eles. Atualmente, a CEB fica encarregada de acrescentar e trocar os filtros de policarbonato ou poliéster que revestem as lâmpadas. Esses filtros foram apelidados no mercado como “folhas de gelatina colorida” e servem para que a luz saia colorida e pinte nossos edifícios.

A CEB pode atender a uma demanda feita pelo governador para modificar a cor da iluminação pública dos edifícios a cargo do GDF. Mas o custo para adquirir as folhas de gelatina coloridas deve ser assumido pelo órgão que solicita a mudança. As gelatinas são compradas e entregues à CEB, que fará a instalação das mesmas durante

¹³³ AFONSO, Claudia. [Correspondência]. Destinatário: Sonia Rejane Gomes de Azeredo Souza. [S.l.], 7 nov. 2019. 1 e-mail. Entrevista enviada por e-mail para a autora da pesquisa.

¹³⁴ AFONSO, op. cit.

o período solicitado. No caso do Outubro Rosa, a solicitação foi feita pela Secretaria da Mulher ao governador, que acatou e solicitou à CEB a alteração da iluminação. Porém, o prédio do Congresso Nacional não era da alçada da CEB. Quem fazia à época a alteração da iluminação era a própria engenharia do Congresso Nacional. Se essa mudança na iluminação tiver o mesmo sentido político que no GDF, deve acontecer após uma solicitação de bancada ou deputadas ou senadoras à Direção. São alterações provisórias de baixo custo que costumam ser vistas como sendo de alto retorno político. A questão estética e arquitetônica não é sequer pensada, pois o que se entende por arquitetura é o prédio físico, que não se altera com a luz.¹³⁵

Por vezes, a mudança dessas cores na cidade causa muito desconforto visual. Questionado sobre o que está atualmente instalado na cidade de Brasília, em relação à iluminação comemorativa, o engenheiro Eustáquio Ribeiro expõe suas considerações. Ribeiro trabalhou com Niemeyer e Gasper em algumas das obras analisadas neste trabalho e não concorda com a iluminação comemorativa, que por vezes estraga o cenário urbano do centro da capital.

É... isso aí... Essa coisa poderia até ser feita... eu acho, assim, eventualmente uma coisa muito pontual. Porque tá virando uma coisa permanente e festiva. Porque cada mês, hoje, é um mês de uma cor. Então, ao invés de você ter a iluminação correta das coisas, você tem um carnaval de cores. Eu não acho isso legal, não, tá? Do meu ponto de vista, eu não acho muito bacana, não. Eu acho que uma coisa pontual pode ser, marcar uma determinada data importante, agora... um mês é um mês Outubro Rosa, o outro é “Outubro Azul”, o outro é... você tem lá Setembro Azul, o outro... aí vira um carnaval mesmo.¹³⁶

Os arquitetos e engenheiros concordam que a luz é importante, embora, por vezes, não saibam distinguir em que ponto está a diferença entre boa e má iluminação artificial. Os urbanistas também afirmam que a luz faz diferença para o cenário urbano, mas não conseguem pensar a iluminação além de sua primordial função básica, deixando a parte estética a cargo da sensibilidade das autoridades políticas, que podem criar verdadeiros desastres na cidade. Portanto, é mais seguro deixá-la a cargo dos iluminadores que sabem, acima de tudo, explorar os efeitos luminotécnicos estando em conformidade com normas e leis. Estes devem apresentar, sobretudo, estudos prévios sobre impacto urbano, incluindo desde efeitos lumínicos relativos ao adensamento do tráfego populacional à proteção estética da paisagem urbana, do patrimônio natural e cultural da cidade.

¹³⁵ AFONSO, op. cit.

¹³⁶ RIBEIRO, Estáquio. **Entrevista concedida a autora (caderno de entrevistas – Capítulo IV)**. Brasília, 17 out. 2019.

Neste ponto do trabalho optamos demonstrar, por meio da produção de fotos realizadas no local das obras, o que atualmente se observa como a iluminação noturna, ainda remanescente do projeto de Gasper, e como a iluminação comemorativa, instalada pós-projeto. Em primeiro lugar, vamos ao descaso de lâmpadas queimadas, luminárias desligadas ou sem reposição, e, posteriormente, à interferência lumínica periférica à implantação original dos autores dos projetos. Essas interferências fazem alusão às cores e seu aspecto simbólico de interpretação festiva – como, no mês de outubro, a cor rosa para demonstrar solidariedade ao combate do câncer de mama; no mês de setembro, a cor azul para demonstrar a mesma solidariedade ao combate do câncer de próstata, etc. Essas interferências não seriam consideradas neste trabalho, justamente por não fazerem parte da proposta original do arquiteto Oscar Niemeyer e do iluminador Peter Gasper. Porém, revimos a importância de mostrá-las para deixar registrado o que atualmente se encontra no cenário urbano da capital federal sob o governo do sr. Ibaneis Rocha Barros Junior. As fotos foram tiradas entre os dias 1º de setembro e 1º de outubro de 2019, pelo fotógrafo Rodolfo Sena e sob direção da autora, com uma câmera Canon 80D, sem nenhum retoque ou tratamento nas fotos.

A primeira obra analisada foi a Catedral de Brasília. Para o corpo da igreja, sua iluminação provém de projetores simétricos em corpo de alumínio injetado de alta pressão com lâmpadas tipo HQI TS 2000/D/S na potência de 2000 watts e com temperatura de cor de 5.800 kelvins, que se encontram no espelho-d'água que a circula (figura 69). Alguns estão direcionados de maneira correta para o monumento, porém outros se encontram totalmente virados em direções opostas. O cabeamento com cabo PP (figura 70), que deveria estar todo protegido e instalado sob o espelho-d'água, está na verdade dentro do espelho, podendo causar acidentes e, certamente, oferecendo uma aparência de descaso. Já a iluminação que foi utilizada nas esculturas de Ceschiatti são projetores de enterrar, de alta resistência mecânica, com grau de proteção IP 67, que encapsulam uma lâmpada CDM-T 150 watts de potência e têm temperatura de cor de 4200 kelvins. Estas luzes estão praticamente sem nenhuma manutenção, encontram-se apagadas em sua maioria, deixando as obras em completo breu noturno (figura 71). A mesma situação de lâmpadas queimadas e sem reposição acontece na rampa de acesso à igreja: do total de 8 lâmpadas, apenas duas estão funcionando. Elas estão encapsuladas por balizadores na parede e deveriam marcar a entrada dando uma sensação de profundidade e convidando o usuário a entrar na igreja por meio de um caminho

iluminado, o que não acontece atualmente (figura 72). E, por fim, vale exemplificar com a iluminação do campanário, um acessório necessário em uma cultura que não consegue conter o vandalismo urbano – para tentar contê-lo são usadas grades metálicas, alterando a percepção da obra com iluminação artificial que acaba por imprimir suas sombras na arquitetura (figura 73). A iluminação comemorativa com mudança de cores não aconteceu em 2019 na Catedral de Brasília. Questionado sobre o comportamento do usuário em relação à luz de suas obras, Gasper afirma com uma metáfora inicial comparando a arquitetura ao teatro.

Faço questão de ver a estreia da minha peça. Um caso típico é a iluminação da Catedral de Brasília. Faz dez anos que criei esse projeto, mas a luz ainda não está pronta, porque considero fundamental que ela seja instalada também dentro da igreja. A catedral tem que ficar transparente, como é originalmente. A prefeitura bancou a parte externa, mas ninguém pagou a interna, e com isso fica uma iluminação aleijada, morreu o desejo do arquiteto pela transparência. Apesar de todo mundo bater palmas para aquele projeto, a iluminação não cumpriu sua função, está errada. Falta metade da luz.¹³⁷



Figura 69 – Refletores no espelho-d'água da Catedral de Brasília e seus direcionamentos¹³⁸

¹³⁷ GASPER, 2017.

¹³⁸ Foto: Rodolfo Senna, 2019.



Figura 70 – Cabeamentos dos refletores, que deveriam estar protegidos, se encontram dentro da água¹³⁹



Figura 71 – Obras de Alfredo Ceschiatti com iluminação queimada¹⁴⁰

¹³⁹ Foto: Rodolfo Senna, 2019.

¹⁴⁰ Foto: Rodolfo Senna, 2019.



Figura 72 – Entrada da Catedral de Brasília com balizadores sem manutenção¹⁴¹



Figura 73 – Marcas das grades impressas na arquitetura do campanário¹⁴²

¹⁴¹ Foto: Rodolfo Senna, 2019.

¹⁴² Foto: Rodolfo Senna, 2019.

A análise seguinte refere-se à mudança de cor do Congresso Nacional. Causa um verdadeiro estranhamento quando se nota que os filtros colocados nas luminárias com o intuito de causar um sentimento de solidariedade ao mês do combate ao câncer de mama (Outubro Rosa), que deveriam ser todos na cor rosa, na verdade estão roxos na cúpula da Câmara dos Deputados, estão rosa na cúpula do Senado Federal e estão com dois tons de rosa, um mais claro que o outro, no prédio vertical que compõe o Congresso Nacional (figura 74). O que deveria estar harmônico não está. A foto do prédio do Ministério da Saúde foi tirada no mesmo dia da foto analisada acima, o que causa ainda mais estranhamento, pois a empena do prédio não está iluminada com rosa, e sim com a cor vermelha (figura 75). Com isso observamos que a Esplanada dos Ministérios estava com seus prédios em vermelho e os outros prédios multicores em tons de rosa. Um verdadeiro desastre estético. As últimas fotos desta análise foram tiradas no primeiro dia do mês de setembro de 2019, já evidenciando que a troca dos filtros de rosa para azul estava acontecendo (figuras 76 e 77). E, mais uma vez, percebe-se que a esplanada tinha prédios em azul, outros na cor original da lâmpada de vapor de sódio, ou seja, amarelada, e o Congresso Nacional novamente iluminado de multicores, então em tons de azul.

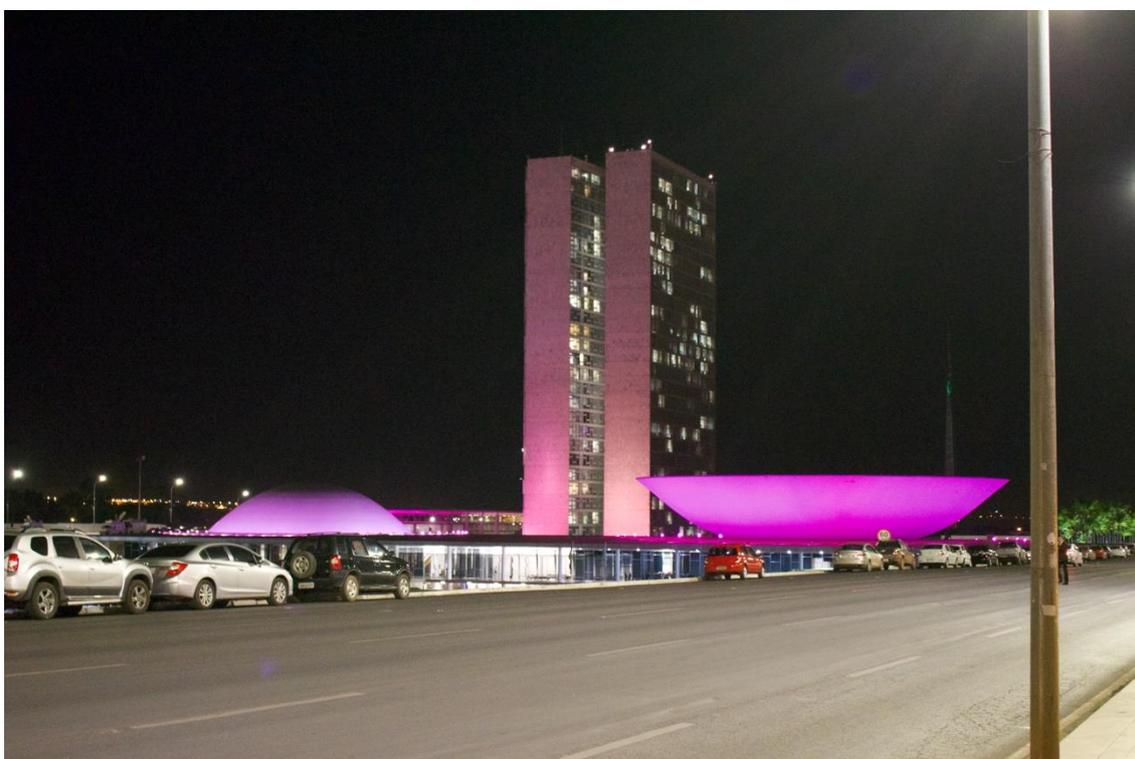


Figura 74 – Congresso Nacional iluminado para comemorar o Outubro Rosa em 2019¹⁴³

¹⁴³ Foto: Rodolfo Senna, 2019.



Figura 75 – Ministério da Saúde iluminado para comemorar o Outubro Rosa em 2019¹⁴⁴



Figura 76 – Esplanada dos Ministérios e Congresso Nacional iluminados para comemorar o Setembro Azul em 2019¹⁴⁵

¹⁴⁴ Foto: Rodolfo Senna, 2019.

¹⁴⁵ Foto: Rodolfo Senna, 2019.



Figura 77 – Esplanada dos Ministérios iluminada para comemorar o Setembro Azul em 2019¹⁴⁶

Posto isso, concluímos este capítulo com a citação do engenheiro Ribeiro, que trabalhou com Gasper e Niemeyer em algumas implantações luminotécnicas pela cidade, afirmando que Brasília não merecia tanto descaso no que diz respeito à iluminação pública.

Não foi executada. Muita coisa não foi executada. Então, isso é um problema de Brasília, sempre é orçamento. É sempre assim. E também há aqueles desvirtuamentos da obra, quando executa, tá difícil isso aqui e tal, e às vezes abandona determinadas coisas, não dá ou não cumpre rigorosamente o projeto, né? Mas... tem muita coisa que não foi feita. Muita coisa. Eu... É, tá faltando em alguns aspectos... eu não sei, questão até de manutenção às vezes, você passa e vê alguma coisa que não tá funcionando, tá certo? Então, por exemplo, a Praça das Palmeiras ali, você passa... desligada. Quer dizer... Então, o que eu penso é essa falta de cuidado que tem com a coisa pública e até com as questões de realce turístico, de valor turístico que tem. Vem gente pra visitar Brasília. Brasília podia ter um programa tipo “Paris Luz”, ali Paris iluminada à noite, que o pessoal sai pra ver, aquela coisa toda. É um monumento de cor, né, de iluminação. Podia ser dado o mesmo destaque. Mas isso que você ressaltou é importante, porque não tá tudo executado da maneira como deveria ser, então perde-se um pouco com relação a isso. E precisa de resgatar esse tipo de coisa.¹⁴⁷

¹⁴⁶ Foto: Rodolfo Senna, 2019.

¹⁴⁷ RIBEIRO, op. cit.

3.4 Currículo de Peter Gasper Associados Ltda.

A pedido da autora, o escritório Peter Gasper Associados Ltda. enviou para a pesquisa o currículo de todos seus trabalhos realizados no campo da televisão, eventos e obras, o qual é apresentado logo em seguida.

PROJETOS REALIZADOS

1. ARQUITETURA

1.1. RESIDÊNCIAS (URBANAS E DE CAMPO)

Sr. Flávio Gonzalez, Correias/RJ
Sr. Walter Moreira Salles, Araras/RJ
Sra. Nely Jafet, Rio de Janeiro/RJ
Sr. Cláudio Martinelli, Niterói/RJ
Sr. Marcelo Repetto, Rio de Janeiro/RJ
Angélica Nóbrega, Rio de Janeiro/RJ
Sra. Ana Lúcia Magalhães Pinto, Rio de Janeiro/RJ
Sra. Antonia Mayrinck V. Frering, Rio de Janeiro/RJ
Sra. Bianka Telles, São Paulo/SP
Sra. Edna Koehler, Rio de Janeiro/RJ
Sra. Joana Saad, São Paulo/SP
Sra. Patrícia Marinho, Rio de Janeiro/RJ
Sra. Paula Marinho, Rio de Janeiro/RJ
Xuxa, Rio de Janeiro/RJ
Djavan, Petrópolis/RJ
Sr. Eugênio Agostini, Teresópolis/RJ
Sr. Alfredo Resende, Minas Gerais/MG
Sr. Augusto Martinez, Rio de Janeiro/RJ
Sr. Caetano Velloso, Rio de Janeiro/RJ
Sr. Edson Queiroz Filho, Ceará
Sr. Eduardo Mariani, Rio de Janeiro/RJ
Sr. Jacques Barthelemy, Rio de Janeiro/RJ
Sr. João Roberto Marinho, Rio de Janeiro/RJ
Sr. José Bonifácio de O. Filho (Boninho), Rio de Janeiro/RJ
Sr. José Bonifácio de Oliveira (Boni), Rio de Janeiro/RJ
Sr. Paulo Afonso, Rio de Janeiro/RJ
Sr. Ricardo Nauemberg, Rio de Janeiro/RJ
Sr. Roberto Irineu Marinho, Rio de Janeiro/RJ
Sr. Napoleão Veloso, Rio de Janeiro/RJ
Sr. Sergio Elias, Rio de Janeiro/RJ
Sr. Cláudio Martinell, Niterói/RJ
Sr. Eduardo Lago, São Luís/MA
Sr. José Kalili, Rio de Janeiro/RJ
Sr. Francisco Rodrigues, Angra dos Reis/RJ
Sr. Jorge Murad, São Luís/MA
Sr. Jório Lacerda, Rio de Janeiro/RJ
Sr. Luiz Felipe Brennand, Recife/PE
Sr. Milton Afonso, Angra dos Reis/RJ
Sr. Paulo Salles, São Paulo/SP
Sr. Paulo Stewart, Rio de Janeiro/RJ
Sr. Sidney Chreem, Rio de Janeiro/RJ
Sra. Karla Johanpeter, Porto Alegre/RS
Sra. Sílvia Eisenstein, Rio de Janeiro/RJ
Srs. Guilherme e Antonia Frering, Rio de Janeiro/RJ
Dr. Alberto Bullus, Rio de Janeiro/RJ
Sra. Betty Grand, Rio de Janeiro/RJ
Sra. Stella Moraes, Rio de Janeiro/RJ

1.2 EDIFÍCIOS RESIDENCIAIS, CORPORATIVOS E STANDS

Prefeitura de São Miguel das Missões, São Miguel das Missões/RS
Complexo Administrativo Prefeitura de Uberlândia, Uberlândia/MG
Premiado pela Prefeitura RJ em 1989 com projeto de iluminação do “Rio Orla”, que não foi realizado por falta de recursos e acabou sendo doado (projeto/luminárias) por fabricante.
Fachada da Sede Administrativa Gerdau, Porto Alegre/RS
Fachada do Edifício Argentina, Rio de Janeiro/RJ
Pulse Offices, Rio de Janeiro/RJ
Edifício Gloria 122, Rio de Janeiro/RJ
Centro Empresarial Barra Business, Rio de Janeiro/RJ
Centro Empresarial Barra Space, Rio de Janeiro/RJ
Centro Empresarial Cittá América, Rio de Janeiro/RJ
Centro Empresarial Number One, Rio de Janeiro/RJ
Centro Empresarial Rio-Botafogo, Rio de Janeiro/RJ
Centro Empresarial Brasília, Brasília/DF
Comercial Oscar Cajado, São Paulo/SP
Porto Maravilha Offices, Rio de Janeiro/RJ
Residencial Sol Maior, Rio de Janeiro/RJ
Residencial Recanto Humaitá, Rio de Janeiro/RJ
Residencial Mader, Rio de Janeiro/RJ

PROJETOS REALIZADOS

Residencial Três Rios, Rio de Janeiro/RJ
Residencial Riserva Golf, Rio de Janeiro/RJ
Stand RJZ Engenharia – Riserva Golf, Rio de Janeiro/RJ

1.3 HOTÉIS

Casa de Hóspedes Vale do Rio Doce, Carajás/RJ
Club Mediterranée Cabo Frio, Cabo Frio/RJ
Club Mediterranée Mangaratiba, Mangaratiba/RJ
Hotel do Frade, Angra dos Reis/RJ
Hotel Tulip Regente, Rio de Janeiro/RJ
Hotel Portobello Mangaratiba, Mangaratiba/RJ
Rio Atlântica Suite Hotel, Rio de Janeiro/RJ
Rio Othon Palace Hotel, Rio de Janeiro/RJ
Transamérica Flat Barra, Rio de Janeiro/RJ
Hotel Olímpico – Rio 2016, Rio de Janeiro/RJ
Hotel Arena Ipanema, Rio de Janeiro/RJ
Windsor Atlântica, Rio de Janeiro/RJ
Windsor Barra, Rio de Janeiro/RJ
Windsor Miramar, Rio de Janeiro/RJ
Wimbledon Park, Rio de Janeiro/RJ

1.4 LOJAS, CONCESSIONÁRIAS, SHOPPINGS E RESTAURANTES

Center Shopping Jacarepaguá, Rio de Janeiro/RJ
Expansão Shopping Fashion Mall, Rio de Janeiro/RJ
ParkShopping Brasília, Brasília/DF
Esculturas Shopping Recife, Recife/PE
Retrofit Shopping Fashion Mall, Rio de Janeiro/RJ
Rio Design Leblon, Rio de Janeiro/RJ
Shopping Barra Plaza, Rio de Janeiro/RJ
Shopping Barra Square, Rio de Janeiro/RJ
Shopping Barra World, Rio de Janeiro/RJ
Shopping Bayside, Rio de Janeiro/RJ
Shopping Botafogo, Rio de Janeiro/RJ
Shopping Center Recife, Recife/PE
Shopping Cittá América, Rio de Janeiro/RJ

Shopping Dutra, Rio de Janeiro/RJ
 Shopping Guararapes, Recife/PE
 Shopping Jaracati, São Luís/MA
 Shopping Market Street, Rio de Janeiro/RJ
 Shopping Open Mall, Rio de Janeiro/RJ
 Plaza Niterói Shopping, Niterói/RJ
 Shopping Plaza Tower, Rio de Janeiro/RJ
 Recreio Shopping, Rio de Janeiro/RJ
 Shopping Rio Off Price, Rio de Janeiro/RJ
 Shopping Rio Sul (Fachadas e Praça de Eventos), Rio de Janeiro/RJ
 São Gonçalo Shopping, São Gonçalo/RJ
 Shopping SP Market, São Paulo/SP
 West Shopping, Rio de Janeiro/RJ
 Shopping Vila Olímpia, São Paulo/SP
 New York City Center, Rio de Janeiro/RJ
 Expansão Shopping Amazonas, Manaus/AM
 Shopping Center Paralela, Salvador/BA
 Shopping Via Brasil, Rio de Janeiro/RJ
 Retrofit Casa Shopping, Rio de Janeiro/RJ
 Café Amadeus, Shopping Rio Sul, Rio de Janeiro/RJ
 Casa de Lanches Picnic, Norte Shopping, Rio de Janeiro/RJ
 Centro Gastronômico Loft, Rio de Janeiro/RJ
 Complexo Gastronômico Adega Ramos, Rio de Janeiro/RJ
 Delicatessen Superdelli, Leblon e Centro, Rio de Janeiro/RJ
 Joalheria Lisht – Fashion Mall, Rio de Janeiro/RJ
 Loja Alice Tapajós, São Conrado Fashion Mall, Rio de Janeiro/RJ
 Loja Andreia Garcia – Fashion Mall, Rio de Janeiro/RJ
 Loja A-TEEN, Ipanema, Rio de Janeiro/RJ
 Loja Blue Man, Norte Shopping, Rio de Janeiro/RJ
 Loja House and Garden, Rio Design Center, Rio de Janeiro/RJ
 Loja Mixed – Ipanema, Rio de Janeiro/RJ
 Loja Mixed – São Conrado Fashion Mall, Rio de Janeiro/RJ
 Loja Novamente – Centro, Rio de Janeiro/RJ
 Loja Novamente – Rio Design, Rio de Janeiro/RJ
 Loja Pricci – Ipanema, Rio de Janeiro/RJ
 Loja Roberto Simões Presentes – Barra Shopping, Rio de Janeiro/RJ
 Loja Tillandsia – São Conrado Fashion Mall, Rio de Janeiro/RJ
 Lojas House Garden, Rio de Janeiro/RJ e São Paulo/SP
 Lojas Lenny, Rio de Janeiro/RJ
 Lojas Originallis, Rio de Janeiro/RJ
 Mariu's Jockey, Centro, Rio de Janeiro/RJ
 Oficina do Guaraná – Terra Encantada, Rio de Janeiro/RJ
 Praça de Alimentação C&A, Copacabana, Rio de Janeiro/RJ

PROJETOS REALIZADOS

Restaurante Felice Café, Rio de Janeiro/RJ
 Restaurante Francês Le Petit Lieu, Rio de Janeiro/RJ
 Cervejaria Kaiser, Fortaleza/CE
 Federação do Com. Varejista, Rio de Janeiro/RJ
 Lj. Deck BMW, São Paulo/S
 Lj. H. Stern, Rio de Janeiro/RJ
 Restaurante Itaim, São Paulo/SP
 Restaurante Italiano (São Conrado Fashion Mall), Rio de Janeiro/RJ
 Restaurante Joe Leo's, Campinas/SP
 Restaurante Le Petit Ireu, Rio de Janeiro/RJ
 Restaurante Mariu's, Ipanema e Leme, Rio de Janeiro/RJ
 Restaurante Milano, Rio de Janeiro/RJ
 Restaurante Rascal, Norte Shopping, Rio de Janeiro/RJ
 Restaurante Spoletto, São Paulo/SP
 Salas e Lojas Millenium, Rio de Janeiro/RJ

Centro Empresarial Brasília, Brasília/DF
Salas e Lojas Novo Leblon, Barra da Tijuca, Rio de Janeiro/RJ
Lj. Audi, Rio de Janeiro/RJ
Restaurante Rascal, Rio de Janeiro/RJ
Alexandre Birman, Rio de Janeiro/RJ
Schutz, Rio de Janeiro/RJ
Uluart, Búzios/RJ
Concessionária Audi, Rio de Janeiro/RJ
Concessionária Chrysler, Rio de Janeiro/RJ
Concessionária Honda, Niterói/RJ
Concessionária Renault, Rio de Janeiro/RJ

1.5 AUDITÓRIOS E IGREJAS

Auditório do Palácio Guanabara, Rio de Janeiro/RJ
Auditório e Ilha de Pós-Produção TV Excelsior, Rio de Janeiro/RJ
Auditório Memorial JK, Brasília/DF
Expansão Auditório Ibirapuera, São Paulo/SP
Igreja São Lourenço dos Índios, Rio de Janeiro/RJ
Igreja Presbiteriana Betânia de Icaraí, Niterói/RJ
Igreja Assembleia de Deus em Recife, Recife/PE
Auditório Senac, Rio de Janeiro/RJ
Igreja Pentecostal de Nova Vida, Rio de Janeiro/RJ
Igreja Presbiteriana Niterói, Niterói/RJ
Igreja Presbiteriana em Belém, Belém/PA

1.6 CENTROS CULTURAIS, MEMORIAIS, MUSEUS, EXPOSIÇÕES, INSTITUTOS

Centro Cultural da Caixa Econômica, Rio de Janeiro/RJ
Centro Cultural de Goiás, Brasília/DF
Centro Cultural Duque de Caxias, Duque de Caxias/RJ
Centro Cultural Oscar Niemeyer Goiânia, Goiânia/GO
Rio Centro Expansão Oscar Niemeyer, Rio de Janeiro/RJ
Complexo Cultural Dragão do Mar, Ceará
Centro Cultural Afroreggae, Rio de Janeiro/RJ
Instituto Molière, Rio de Janeiro/RJ
Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro/RJ
Memorial da América Latina, São Paulo/SP
Memorial Getúlio Vargas, Rio de Janeiro/RJ
Memorial JK – Iluminação Externa e Interna, Brasília/DF
Memorial Luís Carlos Prestes, Tocantins
Memorial Maria Aragão, Rio de Janeiro/RJ
Memorial Roberto Silveira, Niterói/RJ
Museu da Culinária Senac, Salvador/BA
Museu de Brasília, Brasília/DF
Museu de Pintura e Esculturas Contemporâneas, Rio de Janeiro/RJ
Museu do Carnaval, Praça da Apoteose, Rio de Janeiro/RJ
Museu do Homem Americano, Piauí
Instituto Ricardo Brennand, Recife/PE
Museu do Paraná, Paraná
Museu do Telefone, Rio de Janeiro/RJ
Museu do Telefone, Belo Horizonte/MG
Memorial Minas Gerais, Minas Gerais
Memorial Maria Aragão, Maranhão
Memorial Luís Carlos Prestes, Porto Alegre/RS
Aquário Marinho do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro/RJ

1.7 ARQUITETURA GERAL

Barcas Charitas, Niterói/RJ
Fábrica, Oficina e Entorno – Cerâmica / Francisco Brennand, Recife/PE
Navio-Escola Custódio de Mello, Rio de Janeiro/RJ
Novas Instalações do Colégio Sesc, Niterói/RJ

Novas Instalações do Colégio Sesc, Rio de Janeiro/RJ

PROJETOS REALIZADOS

Universidade Anhembi-Morumbi, São Paulo/SP
Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco
Universidade Federal Norte-Fluminense, Campos/RJ
Universidade Veiga de Almeida, Rio de Janeiro/RJ
Estação de Metrô – Centro, Rio de Janeiro/RJ
Foyer das Empresas Bloch, Rio de Janeiro/RJ
Instalações de TECNET, São Paulo/SP
Idea, Rio de Janeiro/RJ
Sede Esportiva – Amil Tennis, Rio de Janeiro/RJ
Sesc/Senac Nacional, Rio de Janeiro/RJ
Torre de Transmissão, Natal/RN
Yacht sr. Lobato, Angra dos Reis/RJ
Yacht sr. André Tawil, Angra dos Reis/RJ
Torre da Cidade de Natal, Natal/RN
Casa do Baile, Belo Horizonte/MG
Casa dos Sonhos – Estrela, São Paulo/SP
Centro Educacional da Lagoa (CEL), Rio de Janeiro/RJ
Clube Pic de Pampulha, Belo Horizonte/MG
Instalações Comerciais Rock in Rio I e II, Rio de Janeiro/RJ
Arco Metropolitano, Rio de Janeiro/RJ
Comitê Organizador Rio 2016, Rio de Janeiro/RJ
Hospital São Lucas, Rio de Janeiro/RJ
Hospital de Clínicas, Niterói Niterói/RJ

2. PARQUES, PRAÇAS, URBANISMO E PAISAGISMO

Parque Ibirapuera (Projeto Oscar Niemeyer), São Paulo/SP
Parque Temático Terra Encantada, Rio de Janeiro/RJ
Sítio Arqueólogo do Pilão – Jardim Botânico, Rio de Janeiro/RJ
Orla e Urbanismo Cidade de Rio das Ostras, Rio das Ostras/RJ
Praça São Pedro, Rio das Ostras/RJ
Parque de Esportes e Lazer, Rio das Ostras/RJ
Paisagismo BNDES, Rio de Janeiro/RJ
Parque da Xuxa, São Paulo/SP
Parque Ibirapuera, São Paulo/SP
Parque das Palmeiras, Brasília/DF
Praça das Águas, Cabo Frio/RJ
Paisagismo do Tribunal de Contas da União, Brasília/DF

3. MONUMENTOS E PONTES

Cristo Redentor, Rio de Janeiro/RJ
Catedral de Brasília, Brasília/DF
Esplanada dos Ministérios, Brasília/DF
Palácio Alvorada, Brasília/DF
Palácio Araribóia, Niterói/RJ
Palácio de Palmas, Palmas/TO
Palácio dos Leões, São Luís/MA
Tribunal Superior Eleitoral (TSE), Brasília/DF
Praça dos Três Poderes, Brasília/DF
Torre de Televisão, Brasília/DF
Centro Administrativo de BH, Belo Horizonte/MG
Museu Oscar Niemeyer, Curitiba/PR
Museu de Arte Contemporânea (MAC), Niterói/RJ
Ponte Costa e Silva, Brasília/DF
Ponte da Cidade de Rio das Ostras, Rio das Ostras/RJ
Ponte Benjamin Constant, Manaus/AM
Ponte Estaiada, Metrô Linha 4, Rio de Janeiro/RJ
Ponte do Saber, Ilha do Governador/RJ

4. TELEVISÃO, CINEMA E TEATRO

Implantação novo conceito de luz no SBT, São Paulo/SP
Canal 21-TV Bandeirantes, São Paulo/SP
Estúdio Multicanal, Rio de Janeiro/RJ
Estúdio Multirio, Rio de Janeiro/RJ
Estúdio TV Senado, Brasília/DF
Estúdios da TV Globo, em todo Brasil
Estúdios da TV Manchete, Rio de Janeiro/RJ e São Paulo/SP
Fachada do Teatro João Caetano, Rio de Janeiro/RJ
Filme Publicitário do Chiclete Adams, Rio de Janeiro/RJ
Globograph, Rio de Janeiro/RJ
Jornal Band News (TV Bandeirantes), São Paulo/SP
Jornal Nacional (TV Globo), Rio de Janeiro/RJ
Novos jornais da TV Bandeirantes, Rio de Janeiro/RJ
Programa Domingão do Faustão (TV Globo), Rio de Janeiro/RJ
Programa Melhor de Todos (TV Bandeirantes), São Paulo/SP
Programa Sai de Baixo (TV Globo), São Paulo/SP
Programa Silvia Poppovic (TV Bandeirantes), São Paulo/SP
Projac – Parque de Gravações, Jacarepaguá, Rio de Janeiro/RJ

PROJETOS REALIZADOS

Teatro Arthur Azevedo, Rio de Janeiro/RJ
Torre de Transmissão da TV Bandeirantes, São Paulo/SP
TV Band, Rio de Janeiro/RJ
TV Band (Estúdios), Brasília/DF
TV Band BH, Belo Horizonte/MG
TV Band Brasília, Brasília/DF
TV Band Campinas, São Paulo/SP
TV Band Salvador, Salvador/BA
TV Band Sports, São Paulo/SP
TV Band Vale Taubaté, São Paulo/SP
TV Band SP (jornalismo e redação), São Paulo/SP
TV Câmara, Rio de Janeiro/RJ
TV Câmara, Brasília/DF
TV Cultura – Redação de Jornalismo, São Paulo/SP
TV Meio Norte, Maranhão
Vídeo Beto Carrero World, Santa Catarina
Teatro Rival, Rio de Janeiro/RJ
Teatro João Caetano, Rio de Janeiro/RJ
TV Vanguarda (Estúdios), São José dos Campos/RJ
Teatro Colégio Pedro II, Rio de Janeiro/RJ
Teatro Arthur Azevedo, Rio de Janeiro/RJ
Teatro Colégio CEC, Rio de Janeiro/RJ
Teatro Maison de France, Rio de Janeiro/RJ
Teatro Miguel Falabella, Rio de Janeiro/RJ
Retrofit Theatro Municipal, Rio de Janeiro/RJ
Cinema UCI – New York City Center, Rio de Janeiro/RJ

5. CASA DE SHOWS / ARENAS / ESTÁDIOS

Boate Fun Clube, Shopping Rio Sul, Rio de Janeiro/RJ
Boate Passeio Público, Centro, Rio de Janeiro/RJ
Casa de Espetáculos Metropolitan, Rio de Janeiro/RJ
Casa de Shows Lagoon, Estádio de Remo Lagoa, Rio de Janeiro/RJ
Casa de Shows Stravaganzia, Vitória/ES
Centro de Convenções Ribalt, Rio de Janeiro/RJ
Circo Voador, Rio de Janeiro/RJ
Rock in Rio Café, Barra Shopping, Rio de Janeiro/RJ
Rock in Rio Café, Shopping Aeroclub, Salvador/BA
Teatro CEC, Rio de Janeiro/RJ

Estádio Mané Garrincha, Brasília/DF
Estádio Couto Pereira, Curitiba/PR
Estádio Beira Rio, Porto Alegre/RS
Arena Handball Rio 2016, Rio de Janeiro/RJ
Golf Olímpico, Rio de Janeiro/RJ

6. EVENTOS, FEIRAS, DESFILES, SHOWS E ILUMINAÇÃO ESPECIAL COMEMORATIVA

Desfile Lenny – Fashion Rio 2003, Rio de Janeiro/RJ
Desfile Blue Man – Fashion Rio 2004, Rio de Janeiro/RJ
Desfile Mara Mac – Fashion Rio 2005 a 2008, Rio de Janeiro/RJ
Desfile da TOTEM – Fashion Rio 2008, Rio de Janeiro/RJ
Son Et Lumiere Salvador 2009, Salvador/BA
Baile de Carnaval do Copacabana Palace, Rio de Janeiro/RJ
Décor de Natal da Esplanada dos Ministérios, Brasília/DF
Earth Summit 92 (ECO92). ONU – RADIOBRÁS, Rio de Janeiro/RJ
Encontro Ibero Americano de Chefes de Governo, Bahia
Evento Kaiser, Metropolitan, Rio de Janeiro/RJ
Evento Rio, Carnaval e Samba – Iate Club Rio, Rio de Janeiro/RJ
Evento Shell, Metropolitan, Rio de Janeiro/RJ
Expo. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM, Rio de Janeiro/RJ
Expo. Pintores Alemães no Brasil, Museu da Casa Brasileira, São Paulo/SP
Exposição Albert Einstein, Fórum de Ciência e Cultura, Rio de Janeiro/RJ
Exposição Miró no MAC, Niterói/RJ
Exposição Pintura Moderna Brasilenã, Museu de Belas Artes, Argentina
Exposição Seis Décadas de Arte Moderna, Museu Imperial, Petrópolis/RJ
Feira do Automóvel – 1995, São Paulo/SP
Flip (evento) – Feira Literária Internacional de Paraty 2006/2007/2008, Paraty/RJ
Iluminação de Natal da Cidade do Recife 2007 e 2008, Recife/PE
Iluminação de Natal do Pão de Açúcar, Rio de Janeiro/RJ
Iluminação Festival Brasil 500 anos (CEB e TV Globo), Brasília/DF
Iluminação Morro da Urca – Proj. Coração do Brasil, Rio de Janeiro/RJ
Iluminação para o Natal do Shopping Fashion Mall, Rio de Janeiro/RJ
Iluminação para o Natal do Via Parque Shopping, Rio de Janeiro/RJ
Lançamento do Proj. Parque Temático “Mundo Encantado”, Rio de Janeiro/RJ
Missa celebrada pelo papa João Paulo II, Rio de Janeiro/RJ
Cristo Redentor, Dia dos Pais 2009, Rio de Janeiro/RJ
Nova iluminação do Sambódromo para 2002, Rio de Janeiro/RJ
Posse do presidente Fernando Henrique Cardoso, Brasília/DF
Premiação dos Melhores no Esportes em 1995, Rio de Janeiro/RJ

PROJETOS REALIZADOS

Réveillon do sr. Roberto Marinho, Rio de Janeiro/RJ
Stand da Gafisa, Rio de Janeiro/RJ
Veículos Fiat, Metropolitan (exposição permanente), Rio de Janeiro/RJ
Visita dos reis da Suécia, Rio de Janeiro/RJ
Casa Cor 2008, São Paulo/SP
Ballet de Cuba, Quinta da Boa Vista/RJ
Ballet Gisele – Teatro Municipal, Rio de Janeiro/RJ
Brasil de Todos os Tempos, Rio de Janeiro/RJ
Carmen Miranda c/ Marília Pêra, Rio de Janeiro/RJ
Festival de Mágicos, Rio de Janeiro/RJ
Festival dos Festivais (TV Globo), em todo Brasil
Hollywood Rock I, II e III, Rio de Janeiro/RJ e São Paulo/SP
Museu Imperial Son Et Lumiere, Petrópolis/RJ
Ópera Aida, Quinta Boa Vista/RJ
Ópera Aida, Rio de Janeiro/RJ
Ópera Bodas de Fígaro, Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro/RJ
Ópera Carmem (com Plácido Domingo), Rio de Janeiro/RJ
Ópera Turandot, Rio de Janeiro/RJ
Parada Iluminada de Natal Coca-Cola 2006, Rio de Janeiro/RJ

Peça Diário de um Mago, São Paulo/SP
Prêmio MultiShow – Teatro Municipal, Rio de Janeiro/RJ
Recital Arthur Moreira Lima, Casa Branca, EUA
São Paulo Rock In Rio – Por um Mundo Melhor 2001, Rio de Janeiro/RJ
Rock in Rio I e II, Riocentro, Rio de Janeiro/RJ
Maracanã Rock in Rio, Lisboa, Portugal
Show Amigos, Rio de Janeiro/RJ
Show Bibi Ferreira – Casa da Ribalta, Rio de Janeiro/RJ
Show da Diane Schuur, Metropolitan, Rio de Janeiro/RJ
Show da Família Caymmi, Metropolitan, Rio de Janeiro/RJ
Show da Tina Turner, Maracanã, Rio de Janeiro/RJ
Show de Caetano, Gil, e Betânia, Quadra da Mangueira, Rio de Janeiro/RJ
Show de Som e Luz – Itaipu, Foz do Iguaçu/PR
Show do Gottsha, Metropolitan, Rio de Janeiro/RJ
Show do José Feliciano, Metropolitan, Rio de Janeiro/RJ
Show do Júlio Iglesias, Estádio do Flamengo, Rio de Janeiro/RJ
Shows do Roberto Carlos, 1988, 1989, 1991, 1993, 1994, em locais diversos
Show do Rod Stewart, Praça da Apoteose, Rio de Janeiro/RJ
Show do Sting, Maracanã, Rio de Janeiro/RJ
Show Grande Encontro nº 3 – Elba Ramalho, Garden Hall, Rio de Janeiro/RJ
Show Pietá Milton Nascimento – Canecão, Rio de Janeiro/RJ
Sinatra no Maracanã – 1980, Rio de Janeiro/RJ
Tributo a Tom Jobim

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA E ILUMINAÇÃO PARA TV

Diretor-geral de Iluminação de 1975 até 1985 (TV Globo)
Implantação do conceito de Direção de Fotografia aplicado à televisão em seriados e novelas (TV Globo)
Introdução do conceito de Direção de Fotografia aplicado à produção de comerciais em VT (GLOBOTEC)

CONFERÊNCIAS, PALESTRAS E SEMINÁRIOS

1º Lugar do Grupo I Recreio dos Bandeirantes – Barra da Tijuca – IABRJ
1º Seminário de Iluminação em Recife - 2001
1º Show Business Meeting – palestra: Luz e Efeitos Especiais, Palestrante.
1º Workluz em Belo Horizonte – IAB-RJ
3º Seminário de Engenharia de Sistema de TV – TV Globo
7ª Vitória Cine Vídeo – Vitória/ES
Palestra sobre iluminação, Centro Especializado em Moda, Beleza e Design, no Senac
Palestra sobre tendências da iluminação e efeitos da luz residencial/comercial
Congresso Brasileiro de Engenharia de Televisão e Vídeo Empresarial – Técnicas modernas de iluminação – conferencista
Curso de Formação de Iluminadores UERJ, corpo docente
Curso Manual Luminotécnico da Osram – iluminação cênica, palestrante.
Desenvolvimento Gerencial Módulo I
Introdução ao Desenvolvimento de Tecnologia Gerenciais – TV Globo e tantos outros, no Brasil e no exterior, ao longo de sua atividade profissional
Escola de Cinema do Rio de Janeiro, membro do Conselho Consultivo e membro do corpo docente
Estácio de Sá – dezembro de 2003, expansão do Shopping Recife
Palestra sobre iluminação, palestrante
I Congresso Brasileiro de Engenharia de Televisão (Sociedade Brasileira de Engenharia de Televisão)
I Seminário Internacional Lighting Design – Philips Iluminação

PROJETOS REALIZADOS

Iluminação de Carnaval, Rio de Janeiro/RJ
Palestra sobre iluminação do Sambódromo, 2002
Iluminação de Grandes Eventos – do Rock in Rio ao Carnaval – Rio Design Barra, ciclo de palestras da universidade
Júri do Prêmio Sharp de 1998 LIGHT-BUILDING 2000, Alemanha
Fundador e editor da Revista Luz & Cena Mundo da Luz /99 – Iluminação Cênica Aplicada à Arquitetura
Palestra no 1º Congresso de Iluminação Cênica em São Caetano do Sul/SP, setembro/2005
Palestra O Mundo da Luz – 99 – Hotel Embaixador, Rio Grande do Sul

Palestra Oficina de Luz para TVE Brasil, agosto/2006
Palestra p/estudantes de arquitetura na Faculdade Anhembi-Morumbi, junho/2005, São Paulo/SP
Palestra sobre o tema “A Iluminação no século XXI” (c/especialistas do mundo todo), maio/2005, Espanha
Palestras sobre Conceitos de Iluminação (Lisboa, Coimbra, Porto), abril/2005, Portugal
Palestra Senac Barra – 2006, Rio de Janeiro/RJ
Palestra Ilumina 2007, Recife/PE
Palestra AMIDE – I Congresso Internacional de Decoração e Design – 2007 – Araxá e Belo Horizonte, Minas Gerais
Palestra Philips Lighting Experience 2007, Rio de Janeiro/RJ
Palestra no Seminário de Criatividade e Inovação em Novas Tecnologias de Iluminação Dinâmica – 10/2008, Buenos Aires, Argentina
Participação na Palestra da Mesa-Redonda de Museografia do MEC, setembro/2005, Rio de Janeiro/RJ
Programação para Especialização de Instrutores de Treinamento
TV Globo Seminário Adm. de Tempo do Executivo – OPC (Organização Planejamento e Consultoria)
Seminário de Desenvolvimento Gerencial – Módulo I Análise empresarial
Seminário de equipamentos para TV Teatro e Cinema – GE
Seminário de Instalações Elétricas Prediais e Iluminação em geral – Siemens Sociedade Anônima
Seminário de Música Instrumental de Ouro Preto, conferencista
Seminário Nacional de Técnicas de Iluminação para Cinema e Videotape, conferencista
Seminário sobre Círculos de Controle de Qualidade – TV Globo, treinamento para a equipe técnica da TVE – 08/200, Rio de Janeiro/RJ, UFRJ-FAU
Palestra “A Influência da Iluminação Cênica na Arquitetura” VIII Gramado Cine Vídeo
Palestra sobre Direção de Imagem, Fotografia e Iluminação Workshop sobre iluminação em estabelecimento comerciais (shopping Center Recife) FONAI 2008, Santa Catarina e Rio Grande do Sul
Palestra p/ Schröder Portugal – 2008, cidades do Porto e Lisboa, Portugal

ATIVIDADES EMPRESARIAIS E OUTRAS

Diretor da QUANTA Centro de Produções Ltda., Rio de Janeiro/RJ (locadora de equipamentos de iluminação para cinema e TV)
Diretor da QUANTA Centro de Produções Cinematográficas de São Paulo Ltda., São Paulo/SP (locadora de equipamentos de iluminação para cinema e TV)
Diretor da Peter Gasper Associados Ltda. (Consultoria e Projetos de Iluminação para Cinema, Televisão, Teatro e Arquitetura)
Sócio-fundador da Associação Brasileira dos Projetistas de Iluminação (ASBAI), 1997

FORMAÇÃO ACADÊMICA

Lighting Design: Sender Freies Berlin, Alemanha
Círculos de Controle de Qualidade: TV Globo
Especialização em treinamento profissional: TV Globo
Engenharia de sistemas de TV: TV Globo
Heráldica: Museu Histórico Nacional
Faculdade Nacional de Arquitetura, RJ (incompleto)
Dezenas de cursos de aperfeiçoamento

Capítulo IV

4. Caderno de Entrevistas

I – Entrevista com o arquiteta Esthér Stiller (17 de julho de 2018)

II – Entrevista com o iluminador Renné Lui Pic (9 de outubro de 2018)

III – Entrevista com o arquiteto Carlos Magalhães (22 de outubro de 2018)

IV – Entrevista com engenheiro Eustáquio Ribeiro (17 de outubro de 2019)

I. Entrevistada – Esthér Stiller

Data: 17 de julho de 2018

Breve histórico da entrevistada: Arquiteta e designer de iluminação. Mora na cidade de São Paulo, onde atua em projetos, associações e consultorias. Iniciou sua carreira com o arquiteto Lívio Levi, e com ele fez o projeto de iluminação do Palácio do Itamaraty, em Brasília.

Entrevistadora = EA

Voz principal = VP

EA

Esthér Stiller, como que você caracteriza o seu trabalho no prédio feito por Oscar Niemeyer, no Ministério das Relações Exteriores aqui em Brasília, no Itamaraty?

VP

Bom... como se caracteriza? É um trabalho de iluminação, portanto ele ilumina o edifício. Essa é a característica principal. De que maneira se ilumina ou quais são os conceitos que a gente faz, digamos, né, é... eu diria que é a pergunta. Mas antes disso eu preciso dizer que eu... não fui eu que fiz esse projeto originalmente. Quem fez esse projeto originalmente foi o arquiteto Lívio Levi, que é o pioneiro da iluminação no Brasil, que fez esse projeto em 1967 – quando eu era uma estagiária no seu escritório. Muito bem. Então, o projeto foi feito para valorizar – inicialmente, né –, valorizar algumas das obras de arte de alguns salões que, como na maioria das obras de Oscar Niemeyer, não previam uma convivência ou uma provisão de soluções tecnológicas em relação à iluminação. Oscar Niemeyer, na verdade, projetava grandes espaços, e aqueles espaços iam sendo iluminados posteriormente pelos engenheiros elétricos à disposição. Mas por se tratar do Palácio do Itamaraty, em Brasília, de uma obra extremamente significativa para o próprio Ministério das Relações Exteriores, e tendo sido essa obra conduzida por um embaixador, diplomata, extremamente culto, competente, de extraordinário bom gosto, amante das artes, ele tomou a si a missão de conduzir os interiores, e todos os acessórios de complemento à arquitetura que seriam necessários no edifício, numa qualidade que realmente fizesse jus à qualidade intrínseca da arquitetura do edifício. Então, ele chamou grandes designers... ou designers de móveis, como o Sergio Rodrigues, Bernardo Figueiredo e outros lá... até chegar a Athos Bulcão, grandes artistas que indicaram o nome de Lívio Levi para desenhar luminárias. Já que Lívio era um desenhista industrial. Mais afeto, mais ligado a desenho de joias, desenhos de objetos para a própria arquitetura, mas... ah... por que não fazer iluminação, já que era necessário? Então, o Lívio realmente começou fazendo luminárias e ao mesmo tempo foi dando sugestões para algumas áreas do palácio, como, por exemplo, o auditório, que se situa no piso inferior, e outros pequenos lugares. Mas não houve assim... num era... naquele momento, não era um projeto de iluminação do edifício. Era um sistema de luminárias e de suspensos luminosos que valorizassem as obras de arte e os grandes espaços do edifício. E assim que tudo começou, com um *approach* mais ligado com a parte de luminárias, e em seguida descobrindo o Lívio, por pura sensibilidade estética arquitetônica, que o fato de se iluminar um teto pra se dar uma amplitude

maior ao espaço dava a ele condições de percepção muito diferentes do que era habitualmente obtido com a luminária em monte de linha no forro, né? Algumas soluções de iluminação de painéis de Sergio Camargo, com a sua textura característica das obras dele, fez com que também se percebesse que a iluminação rasante à parede tinha um efeito cênico extremamente agradável, ou seja, uma valorização formal de textura e de volume muito interessante. E por aí as coisas foram acontecendo. Um pouco empiricamente, né, como eu digo. E com grande ênfase na parte de desenho das luminárias. Tanto assim que naquela época o Lívio fez uma marca pra o escritório dele, né, Lívio Levi, e nós discutimos durante muito tempo o que é que nós iríamos escrever no carimbo. Que atividade era aquela nossa? Já que então ele foi solicitado a fazer iluminação. Jardim também, a iluminação da fachada. As coisas foram se ampliando. E, daí...

EA

Ah, sim, essa era próxima pergunta: se vocês fizeram também a iluminação da fachada? Se houve também o pensamento de vocês para a fachada, e o que é hoje lá instalado foi também pensamento de vocês, projeto, enfim?

VP

Veja... Não. O que hoje é instalado... Há muito tempo o embaixador Murtinho contratou a Lívio. Me pediu encarecidamente, Lívio já tinha falecido – ele faleceu muito cedo, né, com 40 anos. Ele tinha me pedido uma visita a Oscar Niemeyer pra ver se a gente conseguia refazer os principais sistemas do Itamaraty e da Catedral... Mas eu visitei a pedido do embaixador o arquiteto Oscar Niemeyer, no Rio, e ele disse “Ah, minha filha, eu não tenho interesse nisso, não, esse negócio já passou, os militares estão estragando tudo, eu não quero saber disso, não”. Com aquele jeito de Oscar Niemeyer, né? O que me deixou particularmente frustrada, mas foi o que me tomou, né. E eu falei do embaixador, ele disse: “Mas não é possível, os caras não ajudam a gente, poxa vida! Eu tô querendo salvar a pátria das obras dele, e ele me ajuda? Ele é pancada”. E ele me disse isso com a maior naturalidade. “Tô pensando mais nisso não. Eu tô preocupado com o aeroporto, que eu fiz um projeto tão bonito, e os militares querem usar uma porcária lá no lugar do meu projeto...”. Enfim... ele me deu total desânimo, não ligou a mínima pro Itamaraty e pra Catedral, né? Mas, enfim... É típico. Os caras levavam a coisa desse jeito, né? “Leva lá... vai lá e pronto”. Mas foi assim que as coisas começaram. De modo que a solução que o Lívio... não foi eu com ele, eu era simples estagiária, estudante naquela época. Foi Lívio Levi, eu apenas participei ativamente de tudo porque éramos só nós dois, ele e eu, eu e ele, né? Mas, de qualquer maneira, as soluções são dele. A fachada, o que eu considero uma solução exemplar, é que era... instalou ao início, são projetores laterais ao arco, né? Ao lado do pilar, só que colocados para dentro da projeção do edifício. O que ilumina o vazio do arco, mas não ilumina a fachada externa, que fica em negativo. Valorizando muito os desenhos do início, né? É uma coisa que eu gostaria muito que fosse recuperada, porque o que tá lá hoje não é assim, né? É... Os brasileiros...

EA

Por isso que eu perguntei.

VP

É, por isso que você perguntou. Porque no geral... os brasileiros de maneira geral, que não dispõem de bons exemplos de boa iluminação – esses são raríssimos –, eles confundem boa iluminação com muita luz. E muita luz, muitas vezes, destrói totalmente a plástica e o desenho da arquitetura, porque coloca todos os planos em igualdade de intensidade... Então... Como todo mundo gosta... É o que todo mundo gosta. Porque é assim... quando você não conhece comidas fora arroz, feijão, bife e batata frita, você não gosta de um escargot, né? Um escargot é nojento, horroroso, né, uma lesma. Deus me livre, comer escargot. Entretanto, o escargot é um prato extremamente saboroso. Então... tudo isso é costume, né? E é claro que, quando a gente vai falar disso, tem um... como é que se diz... uma muralha de reação, porque as pessoas estão acostumadas a isso, né? Então... pra nós, pra o que tá lá hoje... Eu nem sei exatamente qual é a solução que está lá, porque eu tenho muitas fotografias, tanto da Catedral quanto do Palácio dos Arcos – tem uma fotografia, inclusive, da Semana da Pátria em que o Palácio dos Arcos tá assim, como um palhacinho azul e verde, azul e verde, amarelo e verde, amarelo e verde, amarelo e verde, como se fosse uma brincadeirainha

de criança, né, pintando um desenhinho assim bem primitivo. E, obviamente, o edifício teria que ser tratado com um pouco mais de bom gosto, estética e harmonia, né? Pra preservar, inclusive, a qualidade e o significado do edifício, né? Que é, afinal, uma entidade de representação diplomática do país. Mas, enfim... Isso, eu posso dizer que a solução original, se realizada com a tecnologia de hoje, seria uma obra-prima. Porque é uma iluminação primorosa numa obra espetacular. Mas não te posso dizer qual é a iluminação que está lá neste momento, né? Mas o que eu tenho visto mais recentemente não é exatamente o que a gente pensou naquela época, né?

EA

Em relação aos outros prédios também constituintes ali na Esplanada dos Ministérios, sobretudo à parte da Praça dos Três Poderes, o que a senhora pode me contar, me dizer com a sua sensibilidade, o seu sentimento, quando você vê aquela iluminação? Eu sei muito bem, também, que foi o senhor Peter Gasper, também já falecido, que fez. A senhora poderia me contar um pouco da história...

VP

Olha, eu não conheço, não participei da história da Praça dos Três Poderes, nós só participamos do Palácio do Itamaraty, o Ministério das Relações Exteriores. Então, não é meu direito falar sobre o que eu não fiz. Mas, de qualquer forma, eu não gosto da iluminação do... como é que chama... do conjunto da Praça dos Três Poderes, não por algum defeito de iluminação da cúpula e do copo, vamos dizer... né, do cálice... das duas abóbodas, uma contrária à outra, das duas cúpulas, uma contrária à outra... tecnicamente estão bem resolvidas. Mas, para mim, volto a dizer, toda a iluminação pública está com o dobro ou o triplo da intensidade luminosa que deveria ter, né? Eu acho que... falta um pouco de... respeito arquitetônico. Respeito, que eu digo, não é porque a pessoa tirou algo sujo da obra. Respeito no sentido de manter ou garantir a identidade original do edifício. Então... Por exemplo, aquelas duas fachadas da esplanada, das duas torres administrativas, sim, elas poderiam ter um pouco mais de luminosidade, até porque elas são muito altas, e seria necessário uma solução um pouquinho mais... Hoje, como eu digo, com as tecnologias que temos hoje de LED, é muito mais fácil fazer isso, né? Mas as cúpulas poderiam ter um pouco menos intensidade luminosa. Agora, pelo que eu vi de fotos recentes da iluminação comemorativa do Outubro Rosa, de alguma forma alguém colocou projetores de foco muito concentrado, ainda por cima com LEDs ou com filtros rosa, e as machas... a cúpula, principalmente o cálice invertido, né, a cúpula invertida, ela está com manchas absolutamente horrorosas, de azul ou de roxo... roxo não, de rosa... *pink*, né? Absolutamente *disgusting*, assim... Extremamente desagradáveis do ponto de vista estético, né? Da conclusão estética. Mas eu não sei quem fez essa iluminação aqui, da foto que eu tenho... Mas pra mim, em geral, haveria que ter uma harmonia e um equilíbrio perfeito entre a Praça dos Três Poderes, o Palácio do Planalto e o Itamaraty, porque são um conjunto arquitetônico único. E todos eles deveriam falar a mesma linguagem. De qualquer forma, eu sei que o Palácio do Planalto, ao menos pelo que eu vi de foto, que eu vejo nas tomadas noturnas do Jornal Nacional, dos jornais em geral, que eu não sei por que eles escolhem aquela arcada pra fazer as tomadas dos repórteres, né? O que eu vejo é que existe, como eu digo, uma explosão luminosa muito exagerada, o que deturpa a arquitetura e desequilibra muito os edifícios na praça. Então, teria de haver uma harmonia de tons de cor das lâmpadas, uma harmonia na linguagem de valorizar o projeto que foi feito lá atrás pelo Lívio, na época da inauguração do edifício... Haveria que ter, inclusive, esses dois edifícios que estão ali, né, um ao lado do outro, tá um em frente ao outro, para poder se compor com o ponto focal da Esplanada dos Ministérios, que é a Praça dos Três Poderes. Isso tudo é arquitetura e urbanismo, né. É espaço público. Assim como as fachadas dos edifícios dos ministérios também fazem parte, em segundo plano, lógico, né. Tem um ponto focal. Por exemplo, quem eu acho que tá muito bem iluminada nessa história toda é a bandeira, que fica atrás, no eixo das duas torres da Praça dos Três Poderes. Porque ela é um elemento focal diferenciado, superior hierarquicamente – porque é a bandeira que representa o país, aí sim toda a ênfase. Até porque muita luz no verde, amarelo e azul não é a mesma coisa do que muita luz no mármore branco, né? Então, sabe, falta um pouquinho de uma tonagenzinha aí, mas isso é... Eu acho que eu atribuo isso à falta de organização do poder público, que deveria usar as entidades da prefeitura que tivessem os seus consultores em matéria de urbanismo e de arquitetura, pra dar uma orientação pra aquilo que viesse a ser feito. Aqui, no Brasil, as pessoas entregam a cada autor aquilo que ele tiver vontade de fazer, né? Então, se tiver 5 autores, vão ser 5, cada um querendo

aparecer mais que o outro, mesma coisa dos vitrinistas das lojas de um alto shopping center, né? Um querendo fazer um pouco mais pra loja dele aparecer mais. Olha... não é isso. Arquitetura não é competição. Espaço urbano é uma coisa de muita responsabilidade. Porque, afinal, o espaço urbano é, inclusive, espaço democrático, né? Todo mundo aprecia, todo mundo pode apreciar, né? Então, a crítica que eu faço é essa. Se eu tenho alguma consideração a fazer, é essa. Também não sou nada engraçadinha, nem simpática, né? Mas eu tenho que falar as coisas que eu tenho que falar. Senão, também, fica todo mundo falando nada, né...

II. Entrevistado – Renné Lui Pic

Data: 9 de outubro de 2018

Breve histórico do entrevistado: Designer de iluminação atuante no mercado. De origem francesa, mora na cidade de Brasília. Foi contratado para refazer a iluminação de vários monumentos e praças da capital federal em 2011.

Entrevistadora = EA

Voz principal = VP (1,2,...)

VP

Uma coisa importante que o Renné falou: a questão artística, né? Essa... É que... O Rodrigo não tinha muito essa aproximação desse olhar artístico para iluminação ali, naquele campo de estudo, que é o teu campo de estudo, que é a iluminação naquele recorte espacial urbano que é a esplanada... A gente já mencionou a questão tecnológica, né?... Que o Renné falou que aquilo tá ultrapassado. Ele foi contratado faz cinco anos pela CEB, porque aquela iluminação que tá lá... ou seja, não é uma luz de vela que está ali, é uma luz de alguma coisa, né? Aquilo é branco, na cor metálico... mercúrio... aquilo tá ultrapassado, né?

EA

E vai ser implantado agora, esse ano ou...

VP2

Bom... Acho que esse ano vai ser difícil por causa das eleições e tudo... Mas o... em termos de marketing para a cidade... Porque a cidade, gostando ou não da arquitetura do Oscar Niemayer, é uma arquitetura ímpar no mundo, você entende? Acho que comercialmente se tem todo o aspecto de turismo que pode atrair visitantes a Brasília para ver uma admiração diferente... e a arquitetura durante a noite é totalmente diferente de dia... Então, eu acho que é muito importante salientar também esse aspecto de favorecer a cidade com o aspecto de iluminação melhor... com uma qualidade, porque, hoje, a tendência no mundo é... favorecer justamente o turismo. Porque aqui, em Brasília, nunca foi bem explorado, você entende? Os turistas vão para o Rio de Janeiro, vão para...

EA

São Paulo...

VP2

... Porto de Galinhas, um monte de lugar... enfim, o Brasil é fantástico no aspecto de turismo, mas é muito mal explorado de forma geral, assim...

VP

A natureza...

VP2

Sabe que conheço a França... lá é cada castelinho... você vai visitar, é feita toda uma dinâmica que deveria ter no Brasil. Aqui não tem a história tão forte, mas a história recente é interessante também, porque Brasília é uma cidade interessante em termos de arquitetura. Então, você pode gostar ou não gostar. Mas daqui a mil anos vai dizer “Não, o que os caras fizeram? Por que que fizeram isso?” (risos). Então vai ser objeto de estudo, com certeza. Então, para voltar à iluminação, eu acho que tem que ter essa função também de melhorar a cidade, de ser um atrativo, de gerar recursos para a cidade. Os bares, os restaurantes vivem em volta do turismo.

VP

À noite.

VP2

À noite, principalmente.

VP

Como ele falou: Las Vegas, se não tem a iluminação de Las Vegas, não é Las Vegas.

VP2

É, mas isso...

EA

Mas, assim, aquela praça, ela é muito única, né? Porque ela é uma praça cívica e ao redor não tem nada, praticamente.

VP2

Praça cívica que você está falando é a do...

EA

Praça dos Três Poderes.

VP2

Sim, sim, sim.

EA

Então, assim... Como é que você enxerga que essa iluminação pode ser feita? Assim, só para levantar o monumento ou o quê?

VP2

Então, lá é o seguinte: o Iphan proíbe qualquer poste, qualquer projetor, então isso é uma coisa que foi bem estabelecida.

EA

Que já cerceia muito a sua liberdade de criação, né?

VP2

É, liberdade... os desafios são sempre interessantes... Então, lá no caso da Praça dos Três Poderes a gente ia criar uma iluminação rasante a partir do piso. Então, você teria... não sei como se traduz em português... linear...

VP

É... uma... um tecido de luz. Uma capa de luz.

VP2

Porque... para não interferir na arquitetura, que é tudo baixo, então seria uma luz bem rasante com LED de forma a criar tipo um tapete de luz, acho que seria mais conveniente. E valorizar as poucas esculturas que estão lá. Tem aquele, vamos dizer, Pombal... eu não sei como é que se chama (risos).

VP

Marquês de Pombal. Aquele pregador lá...

VP2

É aquele pregador que foi imposto, mas está lá, então tem que valorizar. Tem o memorial do JK que está lá também, que é muito interessante. Não sei se o pessoal já visitou... você já visitou lá? Por dentro?

EA

Sim. Sim, sim.

VP2

Então, tem coisa muito interessante...

EA

É que lá está com uns refletores bem feios, antigos, né...

VP2

E que faz parte da história de Brasília, que não é tão antiga, mas... Brasília, para mim, que sou francês, é um caso inédito. Porque é uma cidade que nasceu do nada, era um deserto assim (risos). Então é quase uma “historioca” moleca, sabe? (risos). Você fala isso para alguém, que “Não, aqui tinha nada, você tinha... Cem anos atrás, não tinha estritamente nada”. Isso é uma história, eu diria, um pouco de ficção (risos). Os ETs, um dia, quando eles vão vir aqui, eles vão se surpreender (risos).

EA

(risos) É verdade.

VP2

Mas a... para voltar pro... a Jamira também era... tem esse aspecto... acho que você tem que fazer uma cidade um teatro assim, com toda a dramaticidade, valorizar os monumentos, criar uma outra arquitetura. O fato é que, quando você ilumina um objeto, você cria uma outra arquitetura, que tem luz, tem sol, tem... É muito interessante, de dia é uma luz, à noite é outra, totalmente diferente. Estou falando isso porque eu comecei a trabalhar com iluminação no teatro, quase quarenta anos atrás (risos). Então, eu tenho essa visão de...

EA

Ah, você traz essa linguagem do teatro para...

VP2

Da mesma forma que a Jamira, ela tem essa visão de cenográfico, muito interessante, é uma abordagem diferente... Aqui, no Brasil, tem o... lá no Rio que tem... em São Paulo... Que tem essa visão própria da cor, do objeto de arte, né? São poucos que tem no Brasil que têm essa visão.

EA

É, por exemplo, quando eu entrevistei a própria Esther Stiller, ela... me deixou transparecer... na verdade, de si mesma, que achava muito exagerado esse... esse tipo de iluminação teatral para a arquitetura. Mas é a visão dela, não é?...

VP2

Sim, sim, porque na verdade é uma outra escola. A escola, eu diria, mais prática, mais funcional... Mas eu acho que cada especialidade tem a sua aplicação.

VP

Sim, sim. Que, para ela, seria mais difícil de conceber essa cenografia com a luz, por nunca ter trabalhado dentro de teatro, então ela não adquiriu vocabulário...

EA

Mas uma coisa que eu acho que ela... que eu também acho e que ela também acabou afirmando na entrevista dela é que: eu acho que deveria uma pessoa só fazer todo o conjunto arquitetônico dali, porque é uma coisa única, né? E aí cada um pega um, fica uma coisa meio competindo com a outra...

VP2

Mas eu acho que tem que ser diversificado... Por exemplo, em Brasília acho que tinha que ter uma ousadia de arquitetura doida. Tinha que ser permitido o baque de arquitetura... Você entende? Criar... Como tem em Dubai. Você tem coisas que são extravagantes... mas eu acho que a arquitetura tem que ser extravagante. O Museu de Bilbao, você conhece? Então, é um movimento que ninguém acreditava nessa ideia doida que ele colocou lá, de uma área praticamente industrial, e hoje recebe mais de um milhão de turistas por ano. Então, eu acho que a vocação da arte, e da iluminação também, elas têm essa função de... você entende?

EA

Causar o estranhamento, né?

VP2

Reformular... reformular o aspecto de... essas coisas... Mas se você não é bonito quando você se veste mal, é uma coisa; se você se veste bem, é outra (risos).

EA

Verdade, obrigada (risos).

VP2

Tudo isso são coisas que... a estética faz parte da nossa vida desde que a gente nasce. Às vezes, a gente tem uma coisa pejorativa que favorece a gente... mas a estética tá em tudo, você entende? Aqui, nessa Brasília restaurada, nessa umbrela, no nosso próprio comportamento. Acho que a arte, a arquitetura são bem casadas... Tem que trazer uma emoção. Se não tem emoção, não tem nada. Quando você faz até... uma iluminação de um escritório, você tem que pensar na emoção, porque é um lugar que você passa muito tempo, então não pode ser uma coisa muito clara, muito chata... você tem que ter também uma sutileza.

EA

Ótimo, muito bom.

VP2

Essa é a minha visão, e eu sou apaixonado pela vida e pela arte. Então, eu acho que a gente vive pouco nesse planeta Terra, então eu acho que a gente tem que fazer o máximo de coisas que a gente pode fazer para ser justamente interrogado, provocado, porque isso é fantástico... Eu fiz, por exemplo, a iluminação de show lá na França. Então, eu fui chamado lá “o pintor da iluminação”, você entende?... Eu gostava de... de criar efeito.

EA

E você tocou no assunto do Iphan, né? O Iphan, eu ouvi falar, até pelo pessoal lá da CEB... que eu estive lá na área de projeto deles, que eles não deixam fazer mais nenhum furo ali naquela laje, né? Nas lajes de... Então, você vai acabar...

VP2

Onde que você tá falando?

EA

Por exemplo, ali no Congresso, aonde ele colocou os refletores, ele acabou fazendo alguns furos... no STF também, os *uplights*, né?... Mas aí você vai ter que usar o mesmo furo? Ou você vai ter que...

VP2

Não necessariamente. Pode mudar. Isso é uma... é que acontece o seguinte, o pessoal da CEB é preguiçoso (risos).

EA

Ah sim, estou entendendo.

VP2

Então, você falou que tem uma ideia, eles não gostam muito porque vai ter que trabalhar (risos). Ah, isso são os meus amigos também, né?... Mas as pessoas, quando você cria um desafio, eles não gostam muito, porque: “Putá, vou ter que trabalhar agora!”.

EA

Outra coisa também, que eu estive lá na CEB e vi algumas fotos dos testes com LEDs, uns LEDs, se não me engano, holandeses, que você pediu para fazer alguns testes, tudo. Inclusive, eles estavam meio brancos embaixo e aí, depois, começaram... eles rejeitaram aquilo e... Você teria essas fotos para a gente poder?...

VP2

Tenho, eu tenho sim.

EA

Oba, você pode me fornecer essas fotos dos testes?

VP2

É porque lá é o seguinte: o STF... me dá uma folha de papel, por favor... O STF tem aquelas arcos, assim, né... vou desenhar bem... são seis, então ele tem uma luz no piso assim... o arco faz desse modo... Eu vou desenhar assim. Então, você tem o desafio de eliminar a laje e de eliminar os arcos de uma forma sutil... então, já existem lá aquelas pedras portuguesas, difícil de mexer porque... A gente tinha pensando em botar uma luz enterrada no chão também, com...

EA

Como se fosse um painel LED...

VP2

Para poder pisar em cima, como existe na França. Mas aqui... As pessoas não estão acostumadas a esse tipo de coisa. Quando você fala de nova técnica: “Vixe, vem lá o cara com essas ideias novas!”... Daí, eles não gostam muito.

EA

Pois é, parece que eles não querem inovar, né?... Mas eu acho que é por causa disso que você falou, o povo não quer trabalhar, né? (risos). Isso a gente não pode falar muito, mas...

VP2

Isso... tem muitos casos que você vê que ninguém quer fazer nada. Nem na política, nem... não, vê como é que está e ganha alguns trocados. Vou tomar banho fim de semana, está bom.

EA

É, acho que...

VP2

Então, tem essa... eu falo que conheço a França. Lá, cada lugar que você vai, eles botam as coisas, não são coisas baratas, você entende?

EA

Claro! Mas não pode ser coisa barata para o pessoal passar em cima – como é que pode?!

VP2

A Europa tem 250 empresas fabricantes de iluminação. Tudo top de linha. Você conhece, né? Toda a parte italiana, tudo isso, e alemão... eles têm um produto que custa mil dólares, uma luminária, que dá quanto?...

quatro, cinco mil. Lá é normal, porque a qualidade você paga, não tem jeito. Aqui eles fazem uma coisa, daqui um ano está tudo queimado...

EA

Querem fazer... o próprio governo tem aquele negócio de “ou similar”, né? Eles acabam com o projeto. “Ou similar”. Como é que é “ou similar”? Ou é o negócio ou não é.

VP2

Isso é tecnicamente similar, isso é bem diferente.

EA

Mas é muito difícil isso, tecnicamente similar...

VP2

Aqui é o dinheiro que manda, você não pode fazer uma cultura similar, você não pode fazer uma educação similar (risos). Tudo é muito importante, você entende?... A qualidade é uma coisa fundamental, e isso reflete na qualidade humana, na qualidade da iluminação, na qualidade da arquitetura, então muita arquitetura... aqui eles são muito ruins. Caixotes, assim, que é um desrespeito com as pessoas. Quem mora... Por exemplo, em Águas Claras tem uns prédios que são horríveis. Cada... abre a janela e está em cima do outro, assim. Isso é uma falta de respeito com as pessoas. Você tem alguma outra dúvida? Você pode me obrigar para falar (risos).

EA

Não, seria mais entender a intenção do projeto, mas aí a gente teria que abrir o projeto, ver, “olha, eu pensei isso”...

VP2

Eu tenho tudo em memória descritiva que eu posso te mandar por e-mail.

VP

E você vê que do projeto que você pode trabalhar em termos de texto, o que é que o projeto te conta, o que ele narra, o seu ponto de vista estético, artístico, visual? Qual é a consequência visual disso? Que é a estética, né?... Que é a aparência... Aí, depois que você trabalha um pouco isso, você vai guiando o teu leitor com as tuas palavras para ele não precisar interpretar. Você vai dizendo: “Com isso, ocorre isso, ocorre aquilo”. Vai se observar áreas de contraste, de temperatura de cor, que traz um efeito estético “tantantan”, que até então não foi experimentado. Depois, você pode abrir um outro parágrafo ou um subcapítulo dentro do capítulo, sob o ponto de vista tecnológico. De ver que tecnologia que existia antes, por que que ela existia. Você pode explicar isso pro leitor, que não era uma... às vezes, não era nem uma opção, porque o LED não existia nos anos 60. O LED foi criado em 62, aquele LEDzinho vermelho, lá em Nova York. Então, até essa coisa amadurecer, passa pelos automóveis antes; depois, para os interiores; para depois ganhar a escala urbana. Para a pessoa entender que é, não tinha tantas opções também, mas podia trabalhar contraste de cor e tudo, a não ser pela gelatina, que é uma... e essa gelatina, ela é material técnico, que vai resultar em consequências estéticas. E depois você pode abrir um outro subcapítulo, e você vê que só com uma fotografia você está mostrando depois as questões econômicas que estão envolvidas.

VP2

E o conceito urbano também é muito importante, porque, hoje, a maior parte da população do mundo vive em cidades. A cidade, ela tem que ser um cenário, eu diria, um pouquinho mais... menos desagradável, entende? Menos estressante. Quando você consegue iluminar bem, você cria um ambiente, eu diria, surpreende. Então... As pessoas têm que conviver com isso, com um pouco de emoção também. De novo... Porque, se não tem emoção, a cidade é muito chata. Você não tem espaço verde, você vê uma árvore, nunca é feio uma árvore. Pode estar torta, pode estar com pouca folhagem, mas é sempre bonita. Ela não tem defeito estético; agora, se cair aqui é uma merda. Mas tem uns aspectos em Brasília especificamente,

no Brasil, que se você faz uma iluminação como a da esplanada, você tem um problema que é o vandalismo, que é reflexo de um problema social, cultural também. Então... Você tem que botar o projetor dentro de uma gaiola, tem caso que... Os caras roubam, quebram, deixam sujo. Uma vez, eu andei com o governador lá na esplanada e falei para ele: “Você tá vendo a sujeira que está aqui? As lixeiras todas quebradas. Os passeios todos estragados”. Então, você vai receber um turista, você não tem nenhum banheiro. Se você quer ir no banheiro na esplanada, não tem um banheiro. Tem que ir dentro do ministério, pedir um favor para o vigia... Então, é um absurdo, você entende? Você vai em Paris, por exemplo, tem os banheiros automáticos, com moeda ou ficha, no meio da rua, que são objetos urbanos, você entende? Mobiliário urbano.

EA

É... Brasília tem muito pouca... detalhamento, né? O problema foi esse, que – como você começou falando que você se surpreende – aqui não tinha nada, eu acho que foi isso. De repente tinha uma cidade e de repente ninguém fez nenhum detalhamento, por enquanto. Fica nesse empurra-empurra.

VP2

O maior problema é que o povo brasileiro não tem espírito coletivo.

EA

É verdade, isso é verdade.

VP2

Talvez esse seja o maior drama, porque se reflete até nas eleições (risos). Então, você tem que ter espírito cívico para ter um resultado social menos desfavorável, você entende? Isso é muito importante. Então, você não faz arquitetura para você, você faz, em teoria, para o usuário. Mas você sabe que, em muitos casos, o cara faz um quarto de 4 m² pra pessoa dormir em pé, então tudo isso influi no seu dia. Eu já mencionei isso, a nossa vida é muito curta. Se vira um inferno, é melhor morrer (risos). Eu estou brincando.

EA

Claro, eu entendi.

VP2

E a luz – fazendo um parêntese com o trabalho que o Fabio faz bem, que é a música –, ela tem um sentido muito... que carrega muita emoção. A música é uma emoção, às vezes, descritiva, ela te toca. Então, a iluminação, que é visual, ela tem que te trazer uma sensação. Isso é muito importante. Eu acho... Mas eu estou à disposição. O que você precisar, se precisar de uma outra entrevista, que eu fale mais coisa... porque, às vezes... como eu convivo com isso o tempo todo, às vezes não percebo as perguntas relacionadas.

VP

Agora, quando for possível, você pode mandar a ele por e-mail, e ele te passa por e-mail...

EA

Sim, algumas perguntinhas.

VP2

Eu vou te mandar, né, o memorial descritivo da esplanada...

VP

Eu vou anotar aqui, né...

EA

Anota.

VP
Dando pausa aqui...

III. Entrevistado Carlos Magalhães

Data: 22 de outubro de 2018

Breve histórico do entrevistado: Arquiteto que trabalhou com Athos Balcão e Niemeyer. Chegou em Brasília em 1959 e é ex-genro de Niemeyer. Não apreciava o trabalho de Gasper.

Voz principal = VP

Voz principal dois = VP2

Entrevistadora = EA

Entrevistador = E

VP

... essa situação sob controle absoluto. Não tem nada. Vai pra casa sossegado. E aí fui pra casa sossegado. Daqui a uns 3, 4 dias tinha um tanque “passado” ali nas coisas, vindo do lado de Minas Gerais. Ele já tinha se mandado. Eu tô só dando o clima, que o Oscar tinha conseguido ir embora antes, e o Darcy, que tava ali dentro, achava que tava tudo bem. A informação... a informação do Oscar era de outra... vertente, assim, tinha outras coisas que... ainda bem que nós desviamos, desviamos essa iluminação.

EA

Não, mas... não é... eu sei que as histórias vão...

E

O senhor falou que fez a reforma... a complementação do projeto da Catedral. 1969... 70... depois 71... o senhor...

VP

Não... não, 59.

E

Fez a Catedral...

VP

A estrutura, fundação, a estrutura da Catedral.

E

Mas dez anos depois...

VP

Depois, aí a... eu era, no princípio, eu era da Novacap. Não tinha nenhuma empresa. Israel resolveu que a Novacap ia fazer diretamente aquela obra. E aí me botou lá... Sem me tirar dos outros serviços. Ficou esse acréscimo de serviço.

E

Isso foi dez anos depois...

VP

Não. Isso foi no início da Catedral. Dez anos depois.

EA

Que foi a do acabamento.

VP

Foi a do acabamento.

E

Nesse acabamento, a pergunta que eu tenho pra fazer é: o Peter Gasper está aí, nesse momento?

VP

Não nesse momento. Ele tá no final. Quando acaba a Catedral, ele vem fazer a iluminação... vem fazer a iluminação.

E

Você brigou bastante com ele?

VP

Depois ele apareceu de novo na... ali naquele... nos prédios do museu, biblioteca e tal. Que eu estava lá. Aí eu e Peter Gasper (risos). Aí eu te falo, aí é que foi briga. Aí foi briga. Na mesa assim, de discutir.

E

Mas quem o chamava? Quem?... O Oscar chamava...

VP

Ele chamava. Até então, achava que era o rei da cocada preta. E não era. Tanto que ele gostava de discutir com as pessoas. E às vezes o que ele propunha não era possível. Com relação à obra mesmo, iluminação geral. Que essas coisas têm que ser tudo... tudo misturada numa coisa só. Cada um respeitando seu espaço. E ele chegava como uma estrela da Globo.

EA

Entendi.

VP

Era vaidoso pra danar.

EA

Na sua opinião, existe hoje a necessidade ainda de um detalhamento maior em Brasília como um todo?

VP

Eu acho.

EA

Em especial aquela região?

VP

De iluminação?

EA

Também. Eu sei que mobiliário urbano a gente tá anos-luz de complementar, né?

VP

Não, eu acho que... não é pra gente discutir aqui no escritório. Assim, porque devia ter gente, um grupo, que examinasse isso, que fosse quadra por quadra, "O que que há? O que que há?", as vias principais... O que é que precisa? O que é que tem de mais moderno na iluminação? Vamos clarear esse negócio. Porque quanto mais você clareia, melhor, mais segurança você dá. As superquadras, no início, o que o Lucio queria era todas com iluminação tênue... E daqui um pouco o progresso veio chegando, os ladrões vieram aparecendo e assaltando, e aí...

EA

Precisa de iluminação.

VP

Teve que mudar. Mudou um pouco. E o eixo mudou. Muita coisa mudou. Mas hoje, nós já... Tem que se estudar melhor essas coisas.

EA

Pra além da segurança.

VP

Tem que ter gente especialista nesse negócio. Não é pegar o cara da CEB e “bota aí um poste a cada 20 m e tal” – não é nada assim, né?

EA

É. Tem que ter uma estrutura até estética, né?

VP

Tem que começar nessas coisas principais.

EA

Porque eles não fazem estudo estético, né? A CEB... O que eles fazem é um cálculo...

E

Não, não faz nem cálculo.

VP

Esses prédios mais importantes, da praça, iluminar aquilo. Acabar com essa besteira de “vai ser roxo, vai ser rosa”. O prédio é o prédio. Não é?

EA

É. Tanto que, essa parte, eu nem me... eu falo na minha tese que eu não... não é isso que eu vou analisar. Porque aí é um pedido do governo, né? Praticamente isso. E não é esse o foco da análise. E as pessoas sempre... quando eu falo que vou falar de iluminação, sempre esperam, sabia? Esperam que eu fale sobre aquilo. Falei: não tem o que falar. Aquilo ali foi uma imposição, um pedido do governo e...

VP

Eu digo esses prédios principais... O Palácio da Alvorada, os palácios da praça, o Congresso... mesmo que tenha sido estudado, tava tudo deteriorado. Tem que se reexaminar.

EA

Sempre, né? A manutenção tem que estar sempre...

VP

Eu dizia: uma vez, vieram uns alunos da... universidade, que eu me lembre, de São Paulo. Era uma coisa qualquer, uma pós-graduação dessas... E o tema deles era a Catedral de Brasília. Então, eles viram – não sei o que tinha botado na cabeça deles – que a Catedral tinha sido pré-fabricada, pré-moldada... E aí alguém disse pra eles: “Olha aqui, não mexe, não. Vai falar com o Magalhães. Ele tá aí, e ele que construiu aquilo”. Eles foram e, quando eu disse a eles que não tinha sido pré-moldada, que era impossível ser pré-moldada... pra aquele tempo, aquelas... cada coluna daquela pesa 90 toneladas, quase 100 toneladas. Como é que tinha máquina pra levantar aquilo? Nada. A coisa disse que foi feita no chão e depois colocada. Então, eles disseram isso e me chamaram lá, o professor lá, o grupo de professores da universidade lá, eles me chamaram pra gente ter uma conversa lá. E aí eu disse uma coisa a eles que era: a Catedral tem um

anel assim... ela... eu vou fazer um corte lá. Tem aquela... uma peça assim, um anel aqui embaixo, que é um anel que é o que eles dizem que é o anel de tração. É muito simples a estrutura daquilo, sabe? E aqui... As colunas sobem aqui... Esse anel que tá em volta de toda a Catedral... eles, o que é que... eles evitam que as colunas se abram assim. Ela... é um anel de tração. E aqui em cima, onde elas se juntam, tem um outro anel, que passa dentro das colunas, que é um anel de compressão, que não deixa que elas se fechem. Esse é o princípio básico.

E

Esse cara foi o... que fez, né?

VP

Não, o Cardoso.

EA

O Cardoso... é. Joaquim Cardoso.

VP

Então... a estrutura tá aqui embaixo. Aqui tem um bloco de fundação e, aqui, as estacas. Aqui em cima tem uma peça de neoprene de 1 polegada, 50 x 50. Por quê? Porque não pode... só pode transmitir pra essa fundação com esforço vertical. Ela não pode absorver nenhum milímetro que empurre isso aqui. Então, eu dizia lá a eles... Eu dizia que eu acho que daqui a pouco tem que, sempre... sempre que eu discuti isso com o Cardoso, a gente discutia isso... Eu dizia: e o tempo? O tempo troca isso, se estragar isso, troca. Mas tem aquela coisa de... se mete uma tábua aqui embaixo, levanta isso, puxa e bota uma placa nova. Que é absolutamente separado, se você tivesse uma máquina grande, você pegava isso da Catedral e levava pro outro lugar sem precisar quebrar nada. Ela tá só apoiada ali. E eu tinha dito lá, na universidade, que eles deviam... eles, como um grupo estudioso, propor um acompanhamento daquilo. Para ver o que é que tá acontecendo. Se não tá acontecendo nada, se tá tudo bem. Só não é para eu levantar nenhuma questão. É para acompanhar um negócio daquele tempo... E agora, principalmente, que o Rollemberg acha que uma coisa de 50 anos já tá velha, em decomposição e pode cair... Ah, ele é um imbecil... Eu acho mesmo que devia... olha... isso ninguém mexeu. Deixaram isso de lado. Ninguém cuidou disso. Eu falei com os padres também, que achavam que devia... Não pra criar nenhum ambiente ruim... Fiz um calculista... da universidade, com os equipamentos que talvez tenha, examinar, ver as deformações...

VP2

Um caso de estudo, né?

VP

É. Uma coisa daquela, que tá apoiada... feito uma ponte. As pontes são meio assim também. Nossa... aquilo não é uma ponte, aquilo é um edifício. É uma construção que deve ser...

EA

Na sua visão... eu acho que... o senhor já até passou sobre isso quando falou das superquadras, que deveria... Na sua visão, deveria ter a concepção de algum grupo, né?

VP

Não, ali não é só iluminação na superquadra, eu acho que deve ser o cara que mexe com as plantas, com as árvores, tal...

EA

Paisagistas...

VP

Paisagistas. E o... porque as árvores cresceram muito.

EA

A população desce e planta o pinheirinho de Natal de todo ano, aí fica aquela bagunça, né?

VP

... então tem que estudar isso.

EA

As obras comunitárias...

VP

Quanta coisa tem pra se examinar, nessa cidade.

VP2

Um dia foi previsto na esplanada ter banheiro, esse tipo de coisa, ou nunca foi pensado?

VP

Não. Não... acho que não. Não sei. O que é da esplanada, o que se faz é pra baixo. Não pode botar mais nada ali em cima, acho. Ali tem aquele restaurantezinho.

EA

Você diz a Casa de Chá?

VP

Casa de Chá. E tem o outro do Lucio Costa, o Espaço Lucio Costa. Então, se precisasse... eu acho que podia fazer embaixo, não pode fazer uma coisa pra cima...

EA

Aquilo ali é uma praça cívica. São... assim... não entendo quantas praças... não tenho informação de quantas praças cívicas no mundo são tão pouco exploradas como essa, ou seja, à noite ela fica assim... quem passa ali é pra ir pra algum lugar... E assim... não tem contemplação. E...

VP2

Sabe que aquele projeto que eu fiz, que eu te mostrei, quem me pediu na época foi o “Gaspar”... Eu conheci o “Gaspar” porque ele tinha essa preocupação de iluminar essa área sem alterar o aspecto arquitetônico da vista.

EA

Mas, além da iluminação, tem que ter muitas outras coisas, como mobiliário urbano, pra poder acolher esse turista, né?

VP2

Isso que o Magalhães tava falando: a cidade é uma cidade viva, então precisa ser estudada...

VP

Ser estudada. Mas eu acho que, sempre me espanta, é que chega um camarada, um governador, não sei o que, cheio de ideias e quer logo intervir de qualquer maneira. O Cristovam queria intervir na Praça dos Três Poderes. Fazer, não sei, bancos e não sei o que, mas não é assim. Na época que tavam, que as pessoas tavam vivas, Lucio Costa, Oscar Niemeyer, tinha que trazer eles pra examinar isso.

EA

Nunca vinha um convite?

VP

Nunca. Quem trouxe o Oscar pra cá de novo, e o Lucio, foi o Zé Aparecido, que tinha uma cabeça melhor, um sujeito mais instruído, né, mais lido, mais viajado, mais culto, né? Agora... esse daí... esse é um idiota. Quase um idiota. O outro, que vai ganhar a eleição, disse pra ele: “Você precisa estudar mais”. Disse assim, no nariz dele. E precisa estudar mais.

EA

Brasília tá jogada às traças, né? Eu fiquei 15 anos fora de Brasília. Quando eu voltei, eu fiquei assim...

VP

No Brasil ou fora?

EA

Eu fiquei 12 anos em São Paulo e 2 anos no Rio. Aí voltei, depois de 15 anos. Mas já morei fora, na Europa e nos Estados Unidos. E aí é que a gente volta, e aí é que é pior ainda...

VP

O choque.

EA

Né? É muito maior... Mas mesmo aqui, em São Paulo, quando a gente volta... Eu, quando morei em São Paulo por esses 12 anos, quando eu cheguei, eu falei: “Gente, Brasília tá no escuro”. Porque lá é totalmente... é muito diferente.

VP

É, a coisa é essa, vamos clarear pra pessoa ver como é que tá hoje. Você não pode, assim, ter uma surpresa do caramba... Mas eu acho muito bom aqui... Hoje eu saio muito pouco, eu acho a coisa do Lucio, da superquadra, dessa coisa, eu acho uma coisa fantástica.

EA

O senhor mora aqui no Plano Piloto?

VP

Eu moro ali na 300...

VP2

Você chegava a ver o Lucio Costa e o Oscar?

VP

Eu me dava muito bem com o Lucio Costa. Muito bem. E com o Oscar, era chefe do escritório dele. Tanto que o Oscar... eu fazia esse papel assim e tudo. O Oscar dizia assim: “Olha o que os seus amigos tão fazendo” – e era o Lucio Costa. Amigo dele há 300 anos. Eu era só há 250 anos (risos).

VP2

(risos) Seus amigos...

EA

Ele colocava na sua conta, né?

VP

Colocava na minha conta. Porque eu era muito amigo da Maria Eliza, da filha do Lucio. Que tá fazendo aniversário hoje.

EA

Olha...

VP2

Você falou com ela?

VP

Não. Eu escrevi no Facebook. E ela... era... muito minha amiga. E até vi, botaram umas fotografias do Silvestre no Facebook... Ele usa muito o Facebook. Tem um... Memória de Brasília.

EA

Ele escrevia muito bem, né?

VP

Eles botam essas coisas da... e até botaram uma fotografia... que eu participo dessa fotografia. E eu até escrevi, disse à Maria Eliza que eu me lembro da importância desse momento. Porque quando eu vim a ser secretário de Obras, eu fui secretário de Obras, eu disse ao Lucio Costa... Na primeira vez que eu estive com ele, eu disse: “Ô, Lucio, você tem que fazer, mostrar como é que vai ser Brasília depois que a gente for embora. O que é que você acha do crescimento de Brasília?”. Aí o Lucio produziu um texto – com desenhos, croquis, aquela coisa que ele fazia – chamado Brasília Revisitada.

VP2

Esse eu tenho.

EA

Eu já vi.

VP2

Você tem?

EA

O livro eu não tenho. Eu já vi...

VP

E eu, então... ele, então... ele começa esse texto e diz assim... me agradecendo: “Agradeço ao Carlos Magalhães... a oportunidade de ainda poder falar sobre Brasília”, então ele faz as explicações do que é pra cá, pra lá, tal...

VP2

Ele escreveu muito bem.

E

O senhor atuou em algum órgão do governo em algum momento?

VP

Todos.

E

Só não de governador.

VP

Só. Mas é porque eu achava que eu mandava mais do que o Zé.

EA

Sabe que agora vai sair um pouco da nossa iluminação aqui, mas é só pra...

VP

Só pra responder ele ali: eu fui secretário de Obras, fui presidente da Novacap, fui superintendente da Terracap, fui presidente da Novacap e era da Caesb também, fui presidente da Caesb. E era do Conselho, nesses intervalos eu era dos conselhos, dos conselhos desses órgãos, do DER, pra dar uma opinião geral do governo, né. E o Zé achava graça, achava que era isso mesmo, achava que tinha que ser assim. Porque eu era... ele me colocava num órgão, eu era secretário de Obras, aí eu tinha um problema qualquer na Caesb, e ele me botava lá: “Olha, você vai passar uns 3 a 4 meses lá na Caesb”. Aí eu passava. “Vai passar na Novacap, vai passar não sei aonde, vai passar não sei aonde.” Então, eu fui desses órgãos todos, mas sempre na Secretaria de Obras.

EA

Tem uma discussão dentro da faculdade, hoje, que é sobre a setorização. Não sei se o senhor tá sabendo. Que eles indicam que a setorização é uma forma de matar, vamos dizer assim, a liberdade que existe na cidade. E que...

VP

Se você achar, se você ler os textos do Lucio, ele não estabelece essa... Ele diz é que, quando ele propõe certa coisa, ele diz que isso não é, principalmente numa maneira ou de outra, ele não diz que é assim... não é, não... ele diz que isso é leve. Assim, não é cor forte, não, isso é cor leve.

EA

Inclusive ele fez até as nossas comerciais, justamente, toda... tinha que ter de tudo numa comercial. Não era a comercial das elétricas, não era... isso foi, aos poucos, acho que pelos próprios comerciantes e a população que foi segregando.

VP

Porque aí depois eu pensava, nessa discussão, no Rio de Janeiro. Por exemplo, na Rua do Catete. Só tem móveis. Só tem vendedores de móveis.

EA

Ah, São Paulo também tem isso.

VP

Eles mesmos vão se juntando porque o cara sabe: aqui...

EA

Isso. “Deixa eu montar do lado do meu concorrente porque ali já tem gente passando.”

VP

“O que sobrar vai pra mim”... E aqui essa setorização não era o desejo do Lucio Costa que fosse assim. Ele...

VP2

... era uma coisa mais plural, assim...

VP

É... eu gosto, por exemplo, de morar aqui... e andar a pé... Que quadra é aqui?

EA

302.

VP

Porque tem tudo ali em volta.

EA

Delícia. Eu já trabalhei lá. Num escritório lá... é ótimo mesmo.

VP

Você tem tudo em volta. Quer comer uma massa, vem aqui na Cantina da Massa. Quero não sei que, vou ali do outro lado da rua...

VP2

Muito arborizado também.

VP

Muito bem arborizado, é verdade...

EA

É. Eu também tenho essa visão de... assim... Brasília ainda falta um detalhamento, né... e com os governos que não...

VP

Mas eu sempre acho que aqui a universidade podia assumir uma coisa maior com relação à cidade.

VP2

É... faz sentido. Faz sentido.

EA

Sim... acho que sim, também.

VP

Propor o governo fazer coisas com relação... pra tocar pra frente.

EA

Não é nada, não é nada... Brasília é única, né? Assim que eu me formei, em 2000, eu fui fazer uma pós na Itália, em Firenze. E eu cheguei lá, eu tinha levado uns slides – nem existe mais isso – que um professor meu tinha me dado... um querido professor lá da UnB, ele me deu. E eu mostrei pra um professor lá de mobiliário, até porque eu fui estudar mobiliário – eles eram... mas ainda são, né? Ainda tão na vanguarda. Mas eles eram assim... pra 2000, eles tavam no auge. Aí eu cheguei lá, mostrei os slides. Ele: (susto) “Vamos fazer uma sessão de slides!”. Aí colocou 3, 4 cartazinhos, 2 dias antes da minha apresentação. E falou: “Cê vai falar?” Eu falei: “Vou, mas meu italiano ainda não tá muito bom, ainda... Vou falar um italiano brasileiro, beleza?” Ele: “Não, tudo bem.” Lotou. E era... a gente tava numa faculdade de, praticamente... era mobiliário – existiam arquitetos, mas existiam designers, né?... Lotou. Todo mundo queria saber de Brasília. Eu fiquei, assim, impressionada. Eu falei “Mãe!”, quando eu liguei pra casa, porque naquela época não tinha WhatsApp, né? Eu liguei pra casa e falei: “Mãe, a minha aula lotou! Todo mundo foi ouvir”. “E você ficou nervosa?” Eu falei: “Eu não. Eu falei do jeito que eu consegui, mas todo mundo entendeu”.

VP

Nós fizemos alguns serviços lá na Itália. Fizemos em Tourin, fizemos alguma coisa em... Coisas grandes lá na Itália. E eu ia... de vez em quando... Eu não morava lá na obra, né? Meu trabalho era outro. Eu tinha que ir aos escritórios... mas ia muito à Itália. Veneza, gosto de Veneza...

VP2

Mas realmente é uma boa sugestão esse negócio de contratar a UnB pra tratar da urbanização atual da cidade. Tinha que ser a UnB... Faz sentido...

EA

É... eu... A pós tá muito técnica hoje em dia, né? Eles estão muito preocupados com a técnica.

VP

... ver se esse governador que vem aí e colocar alguma coisa na cabeça.

VP2

Tinha que falar com o Silvestre pra fazer a cabeça desse governador (risos).

VP

Eu acho... Eu nunca estive com ele, tive com ele só uma vez. Num negócio que eu nem sabia que ele ia, tava lá... Ele chegou lá... negócio de campanha... entra no restaurante, aí senta na mesa... Mas ele... Eu achei ele, assim, articulado... porque ele é advogado, vem com aquela conversa... conversa pra enrolar você. Mas ele... ele disse uma coisa que eu achei que, se fizer, e se botar pessoas bem orientadas, pensando na cidade, pode ser que dê certo. Ele dizia que queria fazer um grupo que pensasse na cidade. Um grupo, ele disse, de 60 – eu achei exagerado –, muitos dos notáveis da cidade... Pessoas...

VP2

Bom, ele devia fazer isso, na real...

VP

Mas desiste. Sempre desiste. Porque fica com ciúme dos notáveis...

EA

Não é porque não acham os notáveis, é porque existem ciúmes (risos). Entendi...

VP

Então, ele disse isso lá, não sei se... Mas eu acho... Eu, quando era do governo do Aparecido, eu dizia pra ele assim: “Tinha que botar uns 4 ou 5” – não era muito também, não – “pra pensar. Depois tira isso e bota outros. Pra não ficar... Senão, a gente fica muito bitolado naquilo. Tira esses, bota outros 4 pra ir...”. Mas isso ninguém quer fazer não. Todo cara que entra quer ficar o resto da vida lá.

VP2

Isso é, como se diz, o mal do brasileiro.

VP

É...

EA

Entendi... Ninguém quer se dispor só um pouco.

VP2

É. Tem que pensar a longo prazo, não tem que pensar a curto prazo... em 4 anos não se faz nada.

VP

Mas aqui, em Brasília, esse eixo... Pra você ver... Como é que esse governador deixa cair um pedaço daquele viaduto da Galeria dos Estados?

EA

E tem mais um tanto aqui, um bocado, que tão tudo tendo que...

VP

Tem. Onde tá ali cercado, 2400 m² da rodoviária. 1200 m... Porque eles dizem que foi a Vivo, né, que foi instalar umas antenas, e cortaram dez cabos de proteção. Dez. Dois dias depois, eu liguei pro Bruno... “Bruno, cê sabe que cortaram dez cabos de...” Ele disse: “Vai cair”. O Bruno é da minha idade, trabalhou com a gente. E ele disse: “Vai cair”. E eu... aí eu digo: “Qual é a solução?”. E ele disse: “Não, isso tem que trocar os cabos. Esses que foram cortados, troca. Mete o mataco, puxa ali, emenda o outro lado, passa, dá a proteção certa e pronto. E fica nova”. Não sei se fizeram. Mas tá cercado debaixo?...

VP2

É... tá.

VP

Porque não fizeram. Ele me disse: “Nós trocamos agora,” – o Bruno me disse – “nós trocamos não sei quantos cabos, não sei quantas toneladas de cabo... da via Amarela, no Rio. Porque deu um problema de ferrugem, e nós trocamos todos, sem interromper o trânsito”. Quer dizer... Uma coisa... Não é possível é não fazer. Como eles deixaram aquele viaduto cair, né? Eles deixaram... Já tinha...

E

Tinham laudos anteriores...

VP

Tinha laudos anteriores mandando fazer uma manutenção lá.

VP2

E derrubaram o diretor do DER...

VP

É... não.. pegaram e derrubaram o DER... era... pegaram o da Novacap, que era o responsável, que era quem tinha que fazer, e botaram dentro do DER.

VP2

Você conhece o...? Foi diretor da...

VP

O... o da Caesb? O da..

VP2

Não, o do DER... Era competente...

VP

Ele ficou aborrecido...

EA

E parece que tem outros viadutos que também... que já tão bem ruinzinhos, assim...

VP

Tem que fazer manutenção, qualquer coisa tem que fazer manutenção. Sua casa, se você não fizer manutenção, o esgoto vai começando a dar problema, a água... a pintura descasca... Você tem que cuidar. Eu acho que... tá há muito tempo sem cuidar a obra de... eu me lembro... tem um Bruno... Bruno Contarini

que é o calculista. Ele é que calculou a rodoviária, o teatro, Ponte Rio-Niterói. É um cara de uma competência indiscutível. A gente ia pra rodoviária, a gente sabia: “Hoje vão levantar umas vigas lá de 90 toneladas” – as vigas pré-moldadas... Aí 2 máquinas... 3000... pegava lá do chão e botava lá em cima. Paulão era o encarregado lá na frente... Era assim. E juntava gente pra ver levantar aquilo. Tecnologia...

EA

Vão sair... ainda vão sair, acho que 1 ou 2 prédios ali na esplanada, do lado do teatro, bem em frente... Esse é a fundação que toma conta? Como que é?

VP

Aquí... eu não sei como é que... porque aquilo é do governo. O Oscar deixou projetado, eu acho. Deixou projetado... Já no final da vida dele...

EA

Eu não sei quais são os edifícios... eles vão ser...

VP2

Espaço cultural...

VP

Ali de quem vai pra rodoviária à direita?

EA

Isso...

VP

À esquerda, o governo do Roriz... Roriz e Fillipelli. Eles impediram... impediram que fizesse o subsolo que tinha com garagem lá embaixo... Dizendo que não, que ia encarecer, não sei quê... impediram. Hoje a gente vê que é necessário...

EA

E, na sua opinião, o que é que o coitado do Teatro Nacional... Qual a solução pra aquilo ali?

VP

Eu acho que deve consertar, e eu acho que não deve ir de uma vez só aquilo. Tem que fazer um projeto e ir aos poucos aquilo. Porque aquilo é muita coisa... E tem que fazer coisas relativas... relacionadas com a segurança de quem vai frequentar aquilo. Das saídas de emergência, das coisas... que naquela época aquilo era... aquilo lá. Tinha Oscar Niemeyer, no outro tinha a Construtora Rabello e, do outro, JK. Então, ninguém queria ir fiscalizar a obra do teatro. O Marco Paulo Rabello era ligadíssimo ao JK, e o Oscar era ligado aos dois. Então, não se mexia... Não podia.. Se dissesse: “Ah, tem que fazer uma escada da...” – “Não pode”... Tinha uma imposição grande. De um lado, do Juscelino, porque era empurrado, cutucado pela Construtora Rabello, que era quem fazia o prédio e que não podia atrasar... Tinha sempre essa coisa do prazo, se não vai atrasar... E fizeram até muito bem o que tinha que fazer. Então, agora tem que consertar, pô! Tem que consertar... Tudo... Lá em Barcelona, aquela... o Gaudí. Até hoje tá fazendo aquilo?...

EA

A Sagrada Família?

VP

A Sagrada Família.

E

Tá previsto pra 2021.

VP2

Eles tão trocando as vigas.

VP

Então tem que... Essas coisas são assim. Construção é assim.

EA

E quando entregar, já tá na hora de fazer uma outra...

VP

E as daqui mesmo, que eu acho que nunca a gente segue...

EA

Mas é... Brasília não tem a cultura da manutenção, né?

VP

Mas não é uma coisa séria. Séria... O cara vai lá pulando pra querer ganhar mais. Pra fazer não sei quê. Pra aumentar a reforma, pro cara fazer um negócio... E é... nós somos assim mesmo... Isso eu já dirigi o serviço público, é assim... o cara que vai lá só quer morder, pô. Num é uma seriedade... espírito público... porque você tá contratando uma coisa que é sua também. Ninguém...

EA

Você falou isso na última vez, né?

VP

Ninguém presta atenção a isso. O cara quer é ele mesmo. É ele e só ele. Imagina quantas vezes eu vi isso aqui na...

EA

É, já passou em todos esses órgãos...

VP

É assim mesmo...

VP2

É uma doença isso aí.

VP

É uma doença... Esse governador eu não tolero. Não pode me ver. Não pode me ver, ele. Ficou meu inimigo, não sei por quê. Ele é meu inimigo...

EA

Vai ver que quem... porque quem tem o que falar às vezes incomoda.

VP

Eu nunca faço serviço nenhum pra ele, não tenho serviço nenhum com o Governo do Distrito Federal. Agora, não tem... nenhuma.

EA

O problema é esse... Mas... Acho que deu, não é? A gente falou bastante sobre a iluminação... Foi excelente.

VP

E a torre? A Torre de Televisão... Eu não sei como é que ela está agora. Se tá bem iluminada, se tá...

EA

Mas a torre, coitada, ela vai pra Secretaria de Turismo, depois ela passa pra CEB, depois ela passa pra não sei o quê...

VP

Aquela pracinha que tem, das águas, das fontes, não sei o quê... Aquilo tá bem iluminado?

VP2

Não. Tá péssimo.

VP

Pois é... Eu acho que essa...

EA

Não tem nada bem iluminado em Brasília.

VP

Essa coisa tem que pegar...

EA

Adequadamente iluminada...

VP2

Você sabe o que aconteceu?...

VP

Tem que pegar... não pode pegar inteira. Tem que pegar aos pedaços. Agora nós vamos fazer o quê?... O Eixo Monumental. Vamos fazer as superquadras. Vamos fazer não sei quê. Vamos fazer as superquadras de baixo, depois as de cima. Não pode fazer isso...

VP2

Você sabe... olha o que aconteceu: tava lá na Torre Digital... isso, eu falei pra você, tava no Peter Gasper... Ela era assim, foi tudo feito no “desmolde” assim... aquele molde contínuo assim... Aí botou a luz embaixo assim... mas uma coisa é querer botar a luz... e aí ela mostra todos os defeitos que... Eu tinha falado pra ele: você tem que iluminar assim... “Ah, vá...” Eu falei: “Então, você que sabe”.

EA

Aí ele foi bem no pezinho, pra mostrar bem os defeitos...

VP

É... ali eu faço uma outra crítica daquela... daquele projeto. Porque o... eu tenho certeza porque eu vi o projeto do Oscar muito mais esguio, assim... Começa a: bota o elevador, faz não sei que, vai não sei aonde... e começaram a engrossar. E eu digo... eu já não trabalhava mais no escritório lá, tinha ficado em Brasília. E aí foram engrossando... e eu acho que pra engrossar tinha que subir pra manter a...

VP2

Sim. A silhueta...

VP

Para manter a silhueta...

VP2

Tinha uma coisa de volume que não tá certo.

VP

Como arquitetura, eu não gosto dela. Eu olho as torres que tem pelo mundo, a delicadeza... e ela é uma coisa bruta... tá aquele chapeuzinho que eles botaram em cima, que é 1/3 da torre aquilo, quase... pelo tamanho da torre, é quase um terço. Ah, gente... se precisava ir lá em cima, aumentava a torre, elevava ela pra cima... Quando eu vi a maquete e depois vi aqui, não tinha mais... na maquete era muito mais estreita, muito mais delicada, muito mais esguia assim...

EA

Eu fico imaginando assim... Nós, pequenos arquitetos, quando a gente tem a solicitação de um projeto, tem interferência da família, tem interferência de um vizinho... Mas quando você pega um projeto enorme, ainda um arquiteto já... quantas interferências não devia ter?...

VP

E o Oscar! Que ninguém interferia no trabalho dele... O Oscar é um caso único no mundo... porque não era aqui, não... era aqui, fora, na França – ele era o que determinava como é que ia...

VP2

E com ele ninguém discutia...

VP

Ninguém discutia certas coisas com ele. Isso eu sei. Nos países ricos e nos pobres. Nos com cultura e nos sem cultura. Daí eu falo: os árabes, os franceses, os italianos... ele fez sem interferência. O... veio aqui, viu o Itamaraty e disse ao Oscar: “Eu quero um prédio desse lá pra minha...”. Ele disse: “Eu não posso fazer um igual”. “Não, mas eu quero os arcos assim”... Tanto que lá o Oscar fez arcos mais largos e mais estreitos. Os mesmos arcos, dando uma outra forma, uma outra... olhando de uma outra maneira. E o prédio, ao invés de ser quadrado, era um prédio comprido...

VP2

Inclusive... o Itamaraty, no caso, ele é o único prédio de Brasília que foi iluminado com a cor laranja. E tudo isso por quê? Porque tem uma...

EA

Onda, né?

VP2

Onda... E tem uma outra lá, dentro do Itamaraty, que chama o pessoal da Phillips... “Tem que iluminar essa porra aí”, e aí fizeram do jeito deles sem consultar ninguém...

VP

É... aqui a gente ainda faz isso. Uma pessoa arranja... No Itamaraty, outro dia, eu tava pensando nas coisas lá... Como é que foi aquilo? Como é que aconteceu? Quais são as pessoas que se envolveram com aquilo e que colocaram sentimento lá dentro?... Eu vou dizer uma coisa assim... Murtinho. Você se lembra do Murtinho?

EA

É o embaixador, né?

VP

O embaixador.

EA

Ele era uma cabeça, né...

VP

Ele se envolveu com aquilo.

EA

É... ele era a paixão dele.

VP

A paixão dele...

EA

Carlos, o nome dele? Carlos também, não era?

VP

Não, ele era... Murtinho... Não, não é Carlos, não... era...

EA

Ele que solicitou que o Lívio viesse de São Paulo fazer as intervenções lumínicas ali. Eles criaram luminárias... Não tinha nenhum... designer aqui em Brasília...

VP

Quem foi o arquiteto que montou... não lembrava o nome dele... que era... nada... que era do próprio Itamaraty. Que ele funcionava como uma pessoa que levava as informações pro Oscar da... da relação entre as coisas... Tinha lá o arquiteto que desenvolveu o trabalho do Oscar, Milton Ramos... Você conhece ele?

EA

Ouvi falar, já.

VP

Milton Ramos foi uma pessoa que foi importantíssima naquele prédio. Ele se dava muito bem com o Murtinho... Wladimir Murtinho! Então fizeram uma parceria boa. Tinha até, depois, um arquiteto que ele era parente (primo, sobrinho...) daquela grande cantora... de olhos verdes... Maysa.

VP2

Aquela de Belo Horizonte? Era de Belo Horizonte ela?

VP

Não, ele era.

VP2

Não, ela. Ela. Era de Belo Horizonte ela?

VP

Eu não sei. Ele, ali você via que ele tinha essa pintura boa do Itamaraty, e as obras de arte que estão ali dentro...

VP2

Inclusive isso é objeto...

VP

Era o Murtinho. Isso era o Murtinho também...

EA

É. Ele que trouxe...

VP

Maria Martins... Essa gente toda que tinha...

VP2

Essa iluminação interna do Itamaraty, eu já avisei o pessoal da engenharia e da arquitetura que tem umas luzes lá que tão queimando as obras de arte originais... eu avisei faz... desde... até hoje tá lá. Tem tapeçarias originais que tão queimando... Se faz uma análise criteriosa, você vai ver que tá danificado, tem que ser reparado ou não conserta mais.

VP

Mas o Itamaraty é um prédio importantíssimo... Aquela esplanada... Com você, que é arquiteta, vou dizer... Correu um risco no momento... Porque começou a surgir a pressão que tinha pouco espaço. Pros prédios.

EA

Por que que tem aquilo... é só pela geografia? Ou foi intencional...

VP

Eu vou chegar ali... os anexos. Que são lá embaixo, né?

EA

Não, não. A praça mesmo. Que ela é mais...

VP

Ah, aquilo é o projeto... isso aqui foi...

EA

Ah, tá... Então, sempre foi assim. Não era uma coisa que a gente viria...

VP

Não, não. Foi feito dessa maneira. Foi um movimento de terra ali gigantesco.

EA

Porque a gente não visualiza os dois palácios... só um.

VP

... o movimento de terra nesse eixo foi gigantesco. Esse nivelamento foi todo estudado na prancheta... Eu, que morava aqui embaixo, nos acampamentos ali na pederneira... Você saía de manhã pra trabalhar, na volta você tinha que procurar um lugar pra voltar, porque já tinham mexido em tudo, e você tinha que arrumar outro lugar pra passar. Não é brincadeira, não, é fato mesmo. E ninguém tava preocupado... “Não, vamos aqui sinalizar” – não. Você ia lá... pau. E aí você vê que o Palácio do Planalto, teve que se arranjar uns anexos que não prejudicassem a paisagem nem o próprio prédio. O Oscar enfiou ele ali pra baixo... ele não é enterrado. Mas ele aproveitou um desnível ali e fez aqui embaixo aquele prédio que, quando você passa, você vê ele assim à esquerda. Na época o Oscar chegou a desenhar... Ele chegou a desenhar mesmo, fazer maquete... Ele pretendeu, por causa dos espaços, que ia ter 11 ministérios só. Hoje já tem não sei quantos... Nisso ele ia fazer um prédio entre um e outro ministério, assim lá no... O ministério tá aqui, o outro aqui, aqui assim ele ia fazer um outro prédio... enorme... que invertia, mudava a proporção do eixo da praça... Aí, quando ele fez uma maquete... Eu tenho uma carta do Oscar que ele... até ele manda e pede... “Pede ao Carlos pra ler e, se ele tiver de acordo, entrega ao Lucio”. Era... ele trata desses anexos. Todos os anexos que foram feitos para esses prédios... um por um, ele vai examinando tudo. Até o Palácio do Planalto. Os ministérios todos... que ele pegasse... ele fez o projeto e... trabalhei na parte daquelas coisas todas da praça, anexos da Câmara... A Câmara era só aquele prédio... ele fez um assim, um assado... Ele aí deu uma explicação para cada anexo que ele teve que fazer. Aí, no fim, ele trata do Palácio do Planalto... Ele disse que não podia deixar de atender aquilo dali, de jeito nenhum.

“Lucio, eu não posso deixar de atender esse”... E aí manda os croquis pro Lucio. Eu entreguei ao Lucio. Mas eles se davam bem... (risos)... Eu achava eles engraçados... Eu gostava muito do Lucio. E do Oscar, né... Apesar de, às vezes, a gente ter que trabalhar muito juntos, quando é muito tempo você acaba...

VP2

É que era uma personalidade muito diferente...

VP

Era... O Lucio e o Oscar... Deixa eu dizer uma coisa a você, já que nós somos íntimos... (risos)... Eu trabalhei... Eu ainda tenho... Eu trabalhava assim com ele... sem carteira, sem nada. Aí, em 1990, eu tava fazendo pra ele a Procuradoria-Geral da República. Era o responsável ali pela parte técnica. Local, estrutura... tudo ali. Arquitetura... E aí a fiscalização exigiu que se tivesse um responsável de carteira assinada. Os funcionários passavam de carteira assinada. E aí o Oscar assinou a minha carteira pra eu poder fazer isso aí. E o Oscar morreu, e eu hoje assino como o escritório dele. Porque... hoje em dia, eu não sei nem como é que está, porque ele deixou a viúva, né? Que é minha inimiga. Ela disse que gasta o que for possível pra me tirar dessa...

VP2

E não vai conseguir nunca...

VP

Nunca. Aí eu tive que entrar... deixou de me pagar. Eu entrei com ação contra... ela. Contra o escritório, que ela ficou dirigindo o escritório. Eles perderam... E... mas ainda não acabou. Pagaram um pedaço... têm que me pagar o resto... e eu não deixo de fazer só porque eu acho um absurdo o que ela fez... Uma vez, deu uma entrevista na Monica Werner me esculhambando, quando ela disse isso, que “gastava o que fosse preciso” pra me tirar da frente dele – eu digo: então, vai gastar mesmo. Já que tá disposta, vai gastar. O juiz deu uma sentença terrível contra eles. Terrível.

VP2

Isso foi na Justiça do Trabalho?

VP

É... na Justiça do Trabalho. E eles ainda levam esse carimbo pro resto da vida. Mas é isso...

VP2

Você falou tanto sobre essa “parte histórica da construção de Brasília” que tinha que escrever um livro...

VP

Eu vou fazer... eu tô tomando uma atitude mais ou menos assim...

VP2

É muito importante...

VP

Me procuraram, que querem fazer um... Eu guardo documento, é muito documento lá dessa época... de duas épocas... e eu não quero ficar com aquilo. Eu não tenho mais paciência pra arrumar aquilo. Eu vou... daqui a meia hora eu joga tudo de lado. E eu sei que eu não posso perder aquilo... Que tem coisas... Como cartas do Lucio pra mim, tem cartas do Oscar, tem... coisas assim, mais... particulares, até. E eu vou entregar isso a uma professora que... e vou fazer um acordo assim com ela... num quero... eu não quero perder tudo... Mas ela pode... tirar cópia, fazer... ordenar, fazer um trabalho que eu já não posso mais fazer. Não tenho... não tenho paciência pra fazer... e é assim mesmo, a gente fica sem paciência...

EA

É... eu imagino...

VP

E eles vão fazer isso. É um grupo que vai fazer...

EA

É professora da UnB?

VP

Não, ela é professora do Governo do Distrito Federal... Da Secretaria... isso... de Cultura...

VP2

Mas eu falei que... porque isso é uma coisa importante de você fazer, porque você tá falando sobre vários momentos assim... são momentos inéditos.

VP

Eu já fiz muito... eu fiz pro Correio Braziliense, depois brigaram... elas brigaram comigo... (risos)... Brigaram sim, porque... porque o Correio, ele... A imprensa é assim: eles são do lado de quem paga. O Correio Braziliense é o governo.

VP2

É *fake news* (risos).

VP

É... eu não sei... Até digo que eu não sei como eles vão passar do Rodrigo Rollemberg pro Ibaneis... porque vão passar. Isso é a fórmula... vão arranjando uma fórmula e, daqui um pouco, tá lá.

VP2

Aí eu acho que vão chamar o Paulo Octávio (risos).

VP

Ele é assim porque a imprensa é assim. Eles estavam quebrando e o Rodrigo Rollemberg arranhou um empréstimo enorme do BRB e evitou que eles falassem... Então, eles têm uma página, tinham uma página lá ou duas, sei lá como é... que só elogiavam o Rollemberg... ele fazendo o diabo como ele fazia, e eles...

EA

Elogiando...

VP

Elogiando. A Ana... que foi minha amiga, brigou comigo. Porque eu disse isso. Mas eu disse... jornalismo não é isso. A imprensa não é isso. Vocês têm que fazer um exame... examinar as coisas e botar sua opinião própria.

VP2

Inclusive, eu acho o seguinte... olha... é que essa forma de fazer jornalismo tá se autodestraindo. Você vê nas eleições muito mais pelo WhatsApp do que... você entende?

VP

É porque eles vão... eles vão se destruindo. Porque o próprio jornalista vai perdendo a credibilidade. Você não acredita mais nisso...

EA

É verdade. Como muda tanto, né...

VP2

Olha, eu vi uma reportagem na Catraca Livre, que a princípio é uma coisa inteligente, você vê que... eles são tão tendenciosos do Haddad que perde o sentido do negócio... Você não pode ser... não pode ser a favor...

VP

Não pode virar pra um lado e botar a vela praquela lado...

EA

É... e nem ficar acendendo vela pra tudo quanto é...

VP

Não pode nada. Tem que examinar... O jornalista tem que analisar as coisas. Agora, o analista... Você vê esses analistas da televisão... É tudo...

E

Tudo comprado.

VP

Tudo comprado.

EA

Bom, eu acho que valeu muito! Muito obrigada!

VP

Você acha que dá pra aproveitar?

EA

Sim! Dá pra aproveitar muita coisa. E aí... quero agradecer... em meu nome, especialmente, em nome da universidade... E vou levar a ideia lá pros professores, vamos ver se eles se mexem pra ver o que eles acham sobre isso... De repente algum professor mais bravo possa fazer, né, porque...

VP

É... ver essa coisa da iluminação...

EA

É... dessa comissão, né... Agora tem que, depois, pensar em como vai levar isso, né... e quem iria levar... Eu tenho uns dois professores que eu acho que a gente pode chamar.

VP

Deixa mudar aí a política... ver se tem ou não... Eu sei que ele quer fazer.

EA

Renné podia fazer parte da comissão. Que não é da universidade, mas podia fazer...

VP2

Só vou dar palpite.

VP

O que eles pensam é uma coisa maior... não é só a iluminação. A cidade como um todo...

EA

Sim, o detalhamento mesmo...

VP2

Conselho gestor...

VP

E dar ideias, né... A gente discutir como é que pode fazer... Por exemplo... essa coisa das superquadras escuras... vamos ver o que vamos fazer. Vamos trazer o pessoal da arborização... que a Novacap tem. Parques e jardins... gente...

VP2

Que é muito bom, por sinal.

VP

É... é muito bom. Então, vamos... em vez de ficar cada um pra um lado, vamos juntar um grupo aqui, dois daqui, três dali...

VP2

Inclusive, a Novacap, ela perdeu um pouco o sentido... porque normalmente lá que tinha que fiscalizar se tem buraco, se falta calçada...

VP

É... a cidade tá esburacada...

EA

É... Eu tive uma bebê há 4 anos, tinha lugar que eu não passava com o carrinho dela, imagina quem é... tem necessidades especiais...

VP2

Eu vi um projeto de iluminação pra Brasília, eu abri naquela parte... não é Costa e Silva, é outro... da Garça.

EA

A gente chama de ponte velha, né, que a do Gilberto...

VP2

... da engenharia, foi lá debaixo... Aí eu tirei até foto: cheio de lixo e os ferros da estrutura já tudo aparente e enferrujado. Na época falei pra Marusca, que era diretora da... aí falei pra Marusca: “Marusca, você tem que ir lá porque a ponte vai cair”...

VP

E num tem... num tem um grupo da... do governo que examine... da Novacap, da onde é que é que seja. Tem que olhar essas coisas...

VP2

Tem que ter vistoria.

E

Principalmente saber quem...

VP

Não é deixar como fizeram com a... com a rodoviária... entrar a Vivo lá, no meio daquele negócio, e cortar 10 cabos...

VP2

Você sabe que andei uma vez com o Phillipelli na esplanada, quando tava fazendo o projeto de iluminação dos prédios... aí... mostrei pra ele. Eu falei: “Phillipelli, olha aqui...”. E o vice do Agnelo, como chama... “Vocês tão vendo? Não tem nem lixeira. Tudo quebrado, como é que você quer fazer turismo com tudo isso danificado desse jeito?”... Aí o... balançou a cabeça...

VP

O Phillipelli não vai ser nada...

VP2

Ah, não sei... Será que eles não tão por trás do Ibaneis?

VP

Não... Dizem que ele tá ali botando dinheiro no PMDB pra frente... Mas, num desses debates, o Ibaneis cometeu uma falta... um lapso. E disse assim (eu tava assistindo)... ele disse que... como é que ele disse?... Que o... tinha essa coisa, essa “corja”, ele falou: “Corja... que sempre habitou esse setor de Brasília”, e aí foi dizendo nomes e aí, sem querer, ele disse Phillipelli. E aí o Rollemberg pegou essa... e foi pra cima dele. Ele aí disse que não quis dizer isso e tal... Então, ali... foi essa coisa... Ele aí disse, declarou... foi uma declaração: que nenhuma pessoa que tivesse um problema na Justiça, nenhuma dessas pessoas seriam nomeadas pra governador. Nenhuma – ele dizendo.

VP2

É bom você manter a palavra...

VP

Aí até botei no meu Facebook dizendo que ele assumiu esse compromisso. E nós vamos cobrar. Vamos cobrar... ele sabe que a gente vai cobrar... Então, foi só eu que vi, não... foi o mundo que viu.

VP2

Foi ótimo! Vamos tomar café?

EA

Vamos!

VP2

Vamos tomar café?

VP

Eu vou é embora...

IV. Entrevistado – Eustáquio Ribeiro

Data: 17 de outubro de 2019

Breve histórico do entrevistado: Engenheiro elétrico que trabalhou concomitantemente com Niemeyer e Gasper em algumas obras, executando os projetos de Gasper. Ainda atua como engenheiro e tem um escritório na QI 13 do Lago Sul, na capital federal.

Voz principal = VP

Entrevistadora = EA

EA

Vê aqui... então... pronto.

VP

Então, a gente... o Peter Gasper, a gente tem uma relação bem antiga. Nós trabalhamos em vários projetos importantes... é que eu fiz muito projeto junto com o escritório do Oscar Niemeyer também. Então, nesses projetos todos, direta ou indiretamente tinha participação do Peter, né? Um dos trabalhos mais relevantes que a gente fez junto foi a revitalização do... restauração, melhor dizendo, do Palácio da Alvorada. Palácio da Alvorada em 2002? Não... Acho que foi 2000. 2009... Ou 99... Foi no início do... não, foi em 1999, acho. Foi no governo do Fernando Henrique. Vamos botar no tempo... antes do Fernando Henrique entrar. Mas eu tenho a data ali, depois eu confirmo com você direitinho. Então, nessa fase, o escritório do Oscar Niemeyer foi chamado – como é um prédio tombado, né? Pelo patrimônio histórico... Inclusive parece que até pelo... Iphan e pela Unesco, uma coisa assim, de caráter internacional, né? Então, nessa época, o Oscar pegou pra fazer a parte de arquitetura. Aqui tinha o Fernando Andrade, que era o arquiteto dele que coordenava o projeto. A Fundação Banco do Brasil, na época, se envolveu para financiar parte do projeto. E nós fomos fazer, eu fiquei encarregado de fazer a parte das instalações: elétricas, hidráulicas e complementares. E o Peter ficou pra fazer a parte luminotécnica. Então, nessa época, a gente teve... ele veio, todos os levantamentos lá na obra a gente fazia em conjunto, eu e ele, e tal. Uma pessoa fantástica, o Peter, além de muito competente. Um artista, né, do ponto de vista de iluminação. Então, como... ali, do Palácio da Alvorada, ele não pode ter qualquer tipo de modificação, quer dizer, nós que tivemos que seguir, fazer a reforma, a restauração sem fazer qualquer tipo de intervenção arquitetônica, né, que não fosse minimamente autorizada pelo escritório do Oscar, apesar do escritório dele estar envolvido. Muita coisa tinha que levar, conversar com ele, essa coisa toda. E dar soluções, né? Evidentemente que você fazer uma restauração dessas, pra trazer pro momento atual – atual daquela época, né, uns 20 anos atrás –, você tinha que melhorar algumas coisas, né? Do ponto de vista da parte de iluminação, né, do ponto de vista da parte, que nós não pegamos naquela época a terminologia do LED, quer dizer, fizemos o que tinha do estado da arte naquela época. Mas é incrível a criatividade do Peter, a maneira de dar soluções, resolver determinadas coisas que a gente achava que podia ser até quase que impossível de ser resolvida, né? Mas ele fez um trabalho exemplar naquela época. Depois disso, nós trabalhamos juntos... aliás, eu que fiquei encarregado de fazer o projeto do CCBB, que eu tinha feito o projeto de instalações na época e também a parte luminotécnica. Então, o Banco do Brasil, com quem eu trabalho há muitos anos, me pediu na época pra transformar o CCBB – que até então era um centro de formação do Banco do Brasil – em Centro Cultural do Banco do Brasil. Então, toda aquela parte de exposições que você conhece, aquela parte de teatro, aquela parte toda tinha que receber um tratamento diferente, né? Ele tinha que sair de uma questão de auditório de um centro de formação para um espaço pra abrigar exposições. E na época o Peter, muito generoso e tal, falou assim: “Vem aqui no Rio e nós vamos lá no Museu de Arte Moderna de Niterói,” – no MAC – “que fui eu que fiz o negócio, e a gente discute, e você pode aplicar algumas coisas que forem cabíveis ou não”. Quer dizer, então nós interagimos nesse aspecto, e fiz essa parte aí, e tá aí até hoje. Com muitas soluções embasadas nas soluções que o Peter deu lá, que até era um projeto do Oscar também, diferente, né? Mas também que a gente guardava alguma similitude com relação aos espaços redondos, essas coisas todas. Mas a gente fez e deu tudo certo. Depois o Peter também, ele sempre me pedia opinião de alguma coisa, sempre, pelo menos também na parte técnica, quer dizer, com a parte técnica de eletricidade, de controle, dessa coisa toda, a gente interagia muito nesse aspecto. E projetos que ele fez que são fantásticos. Eu não sei se você teve condição de olhar,

foi aquela torre da Bandeirante lá de São Paulo. Cê já ouviu falar naquilo lá? É uma iluminação que muda de cor, tem um show de iluminação muito bacana. Eu acompanhei quando ele tava fazendo aquele negócio. Outro projeto importante dele é o show de iluminação da Itaipu Binacional. Que até eu... Que eu até falei com o Peter... Ele era muito intuitivo com relação a essas questões, então... o Peter... luminotécnica envolve cientificamente cálculos muito complexos, né? Então, eu falava: “Peter, como é que cê consegue?”. Ele falava: “Eu não calculo absolutamente nada, eu boto o projetor mais ou menos... eu boto projetor ombro a ombro, quer dizer, não tem como errar”. Então, num lugar daquele, onde a abundância de energia elétrica não era problema, quer dizer, você pode ver lá em Itaipu que tem aquele show, porque a linha contínua do projetor, com a tecnologia daquela época também, né, que ficou um show. Outra questão também bacana foi aquela iluminação do Cristo Redentor à distância, né, que muda de cor e tal também. Ali, ele já usou a tecnologia de LED. Laser, LED, uma série de coisas. Que mais o Peter fez? Aqui em Brasília tem a residência do Luis Alberto Bertiooga, que nessa época ele fez também, que eu trabalhei junto com ele. Ficou muito bacana. Não sei se você tem acesso, enfim, se pudesse ver alguma coisa, né? Ali, acho que é na 27. E... Museu do Olho, do Oscar Niemeyer também, em Curitiba. Tem uma iluminação extremamente interessante também. Inclusive, aqueles túneis ele fez, jogou várias tonalidades de cor e de temperatura de cor de lâmpada pra que tivesse um conforto naquela circulação subterrânea. Tem aquela parte dos projetores externos também, que é uma coisa bastante interessante. De resto... é... outra coisa interessantíssima é... Não sei se você teve oportunidade de participar das palestras do Peter Gasper, que eram palestras memoráveis, né? Ele era uma pessoa muito espirituosa, né, e tinha sempre assuntos muito interessantes relacionados ou não com a área de atuação dele.

EA

É, eu só fui em uma delas, infelizmente.

VP

Você só foi em uma?

EA

Só (risos)...

VP

É... ele... eu participei de várias... Então, Sonia, tem muita coisa do Peter. A parte também de... porque além... ele foi iluminador de televisão. Cenografia, essa coisa toda, a origem do Peter é dessa área, né? Então, a partir daí que envolve um olho, uma percepção artística, e muita sensibilidade, ele pegou essa parte e veio pra parte monumental. Então, por exemplo, na época que ia fazer uma revitalização da iluminação aqui de Brasília, a CEB me chamou – na época era o Rogério Villas Boas que era o presidente da CEB – e queria ver como é que faria e tal, como é que seria, e eu falei: “Olha, não sou eu que tem que olhar essa parte, aí é uma questão do Peter Gasper”. “Ah, mas tem que ver, como é que nós falamos com ele?” Eu, na hora, de lá, eu liguei pro escritório do Oscar Niemeyer e... aí o Oscar deu uma autorização de próprio punho para... credenciando o Peter pra resolver essa questão da iluminação. E foi onde surgiu essa iluminação ali da Esplanada dos Ministérios, do Congresso Nacional, Catedral, né? E tem aquela parte lá de baixo – ficou maravilhosa aquela parte lá de baixo, aquela Praça das Palmeiras. Então... foi isso... foi nessa época. E o certo é que o Peter tivesse envolvido, talvez, numa coisa mais abrangente. Inclusive, no Eixo Monumental como um todo, né, que tem umas áreas muito escuras e... Mas... isso depois... questões aí orçamentárias, etc., isso cai no vazio e a coisa ficou mais ou menos muito parada. E tem umas coisas importantes com relação à conceituação dele, que ele até falava, quer dizer, que às vezes iluminar... não iluminar, às vezes, é tão importante quanto iluminar. Então, aquela questão de saber ver os espaços, realçar determinadas questões da arquitetura. Porque Brasília, ela tinha uma iluminação totalmente errada. Com relação a... então, ela era muito iluminada com uma cor só, a arquitetura do Oscar Niemeyer branca, e você tinha uma interferência de temperatura de cor muito grande – que o Peter sempre reclamava com muita ênfase com relação a isso. Ele entrando no processo, ele acabou corrigindo alguns aspectos que estavam errados. Principalmente ali, se você olha dentro da Esplanada dos Ministérios.

O Palácio da Alvorada ficou ótimo também. E eles não implementaram a totalidade do projeto dele. Eu tenho até o projeto dele aí.

EA

Do Alvorada?

VP

É. Do Alvorada.

EA

É que o meu estudo de caso é mais... é exatamente esse quadrado, esse retângulo da Praça dos Três Poderes, Congresso, os ministérios e a Catedral.

VP

E a Catedral. Ah, tá. Você não se envolveu com...

EA

Na verdade tem um artigo meu escrito que envolve o Palácio do Planalto, com a iluminação.

VP

Não do Planalto, da Alvorada.

EA

Ui, desculpa. Da Alvorada. Tem um artigo que até já foi publicado, meu, envolvendo esse. Mas o estudo de caso é mais desse retângulo, mas não tem problema. Na verdade, eu consegui os projetos do... da esplanada. E é como o senhor disse: muita coisa que ele pensou não foi executada.

VP

Não foi executada. Muita coisa não foi executada. Então, isso é um problema de Brasília, sempre...

EA

Sempre é orçamento.

VP

É sempre assim. E também há aqueles desvirtuamentos da obra, quando executa, tá difícil isso aqui e tal, e às vezes abandona determinadas coisas, não dá ou não cumpre rigorosamente o projeto, né? Mas... tem muita coisa que não foi feita. Muita coisa.

EA

E o que o senhor pensa da iluminação atual, hoje? Como é que ela tá hoje lá, implantada nessa área aí, lá do Congresso, dessas...

VP

Eu... É, tá faltando em alguns aspectos... eu não sei, questão até de manutenção às vezes, você passa e vê alguma coisa que não tá funcionando, tá certo? Então, por exemplo, a Praça das Palmeiras ali, você passa... desligada. Quer dizer... Então, o que eu penso é essa falta de cuidado que tem com a coisa pública e até com as questões de realce turístico, de valor turístico que tem. Vem gente pra visitar Brasília. Brasília podia ter um programa tipo "Paris Luz", ali Paris iluminada à noite, que o pessoal sai pra ver, aquela coisa toda. É um monumento de cor, né, de iluminação. Podia ser dado o mesmo destaque. Mas isso que você ressaltou é importante, porque não tá tudo executado da maneira como deveria ser, então perde-se um pouco com relação a isso. E precisa de resgatar esse tipo de coisa.

EA

É... Ultimamente a gente tem visto também muita interferência do governo na questão festiva das cores nos monumentos, né?

VP

Isso.

EA

O que o senhor pensa sobre isso? Qual é a sua visão?

VP

É... isso aí... Essa coisa poderia até ser feita... eu acho, assim, eventualmente uma coisa muito pontual. Porque tá virando uma coisa permanente e festiva. Porque cada mês, hoje, é um mês de uma cor. Então, ao invés de você ter a iluminação correta das coisas, você tem um carnaval de cores. Eu não acho isso legal, não, tá? Do meu ponto de vista, eu não acho muito bacana, não. Eu acho que uma coisa pontual pode ser, marcar uma determinada data importante, agora... um mês é um mês Outubro Rosa, o outro é “Outubro Azul”, o outro é... você tem lá Setembro Azul, o outro... aí vira um carnaval mesmo.

EA

Eu não sei se o senhor esteve lá ultimamente. Eu tô tirando foto agora, exatamente no Outubro Rosa, e foi coincidência porque meu trabalho chegou na hora das fotos agora, né? E eu fui lá, e de um lado da Esplanada dos Ministérios estão vermelhos, e do outro lado eles estão roxos. Ou seja...

VP

É porque eles não corrigiram a cor direito, eu acho.

EA

Mas porque eles ainda estão usando aquela tecnologia da...

VP

Da gelatina.

EA

Da gelatina.

VP

É. E aí botam a gelatina errada, e a cor não fica.

EA

Exatamente. Não compra todas as gelatinas iguais. E olha que isso é um custo horroroso.

VP

Não, é um custo horroroso. Mas outra...

EA

Se o governo fosse parar pra pensar o que eles gastam na gelatina, fazendo isso...

VP

Você botava um LED...

EA

Você podia botar um LED, um RGB.

VP

Exatamente. Um RGB com um drive de ouro nos LEDs – a coisa resolvia sem problema nenhum.

EA

E eles economizariam, né?

VP

Levando em consideração que essas coisas são muito grandes, o gasto é uma enormidade de gelatina. E acontece o que você tá falando: a cor não fica igual. Dependendo da qualidade...

EA

Até quando a gente liga um Jornal Nacional, a gente vê as manchas feias, assim, atrás dos jornalistas, né? Que eles fizeram bem uma cena, assim, de Brasília ao fundo... E eu acho que também isso perde um pouco, né?...

VP

É... O Peter... Se o Peter tivesse aí, ele já tinha “estrelado”

EA

Esbravejado. Com certeza...

VP

Já. Já tinha feito uma interferência com relação a isso, já tinha implementado com alguma coisa. Algum artigo em alguma revista, alguma coisa desse tipo. Porque esse...

EA

É, eu tô tentando... Vou tentar fazer isso agora. Vamos...

VP

Porque ele... ele... essa questão de mudar a cor ou coisa assim... Mas ele poderia, da maneira do entendimento dele, ir olhando com a visão artística que ele tinha, focar numa determinada... Acho que não precisa de fazer tudo. Quer dizer, poderia escolher um determinado prédio ou alguma coisa que marcasse naquele... né? Isso talvez ele fizesse. Porque o Cristo Redentor tem essa possibilidade de fazer. Mas é um monumento, né, que fica marcando... e que marca realmente. Né? Tá lá, ele é rosa ou ele é azul num determinado período, quer dizer, ele tá marcando aquilo, mas de resto ele continua iluminado de uma maneira como deve ser iluminado. Então, talvez se escolhesse uma outra coisa pra fazer... Mas eu acho que esse quadrilátero aí, que você mencionou com relação ao que é o foco do seu trabalho, eu acho que, do ponto de vista de iluminação de Brasília, deveria ser bem mais estendido até lá em cima. Eu participei também da revitalização, na época, do Centro de Convenções. Que era projeto do Sérgio Bernardes, depois Sérgio Bernardes morreu, teve a morte do Cláudio... Luis Cláudio, lá do Rio de Janeiro, que trabalhou muito com ele, assumiu e tal, e fez o projeto. Na época, tinha uma ideia de fazer uma iluminação, que até conversamos com o Peter a respeito disso, naquela praça ali em volta do Centro de Convenções. Inclusive, aquela praça que chamam de Praça dos Namorados, ali...

EA

Onde tem o Clube do Choro, ali.

VP

Isso. Aquela coisa. Aquilo ali eles deixaram depois... deixaram abandonado. Mas aquilo deveria merecer uma coisa mais importante. A Praça do Buriti, lá em cima, também. E descesse com essa coisa da Esplanada dos Ministérios.

EA

É, o eixo todo, né?

VP

Todo. Todo. E não é uma coisa grande de Brasília. Acho que isso aí tem que bater...

EA

A torre tá no escuro...

VP

Pois é. A torre tá no escuro. É... eu não sei como é que tá, que eu... iluminou-se também, na época, o Peter, o mastro da bandeira, né? Eu não sei se tá funcionando...

EA

É, mas eu estive lá, tem época que tá e tem época que não tá. E assim, eu acho que isso é uma... até... não é nem questão de orgulho cívico, não, é obrigação do governo deixar aquilo bem iluminado sempre. Eu acho que, até por lei, tem que ser iluminado.

VP

Não, é lógico. Quando você me falou, eu peguei aqui os arquivos mortos, pedi pra olhar umas coisas de retrospectiva porque eu não sabia que você tava focada nessa parte.

EA

Não, mas tudo bem. A gente pode comentar sobre tudo.

VP

Mas aí eu achei mais coisas relacionadas com o Palácio da Alvorada. Essa outra parte não, porque isso aí... Esses arquivos... cê conseguiu esses projetos do GDF, essas coisas...

EA

Eu consegui até com o escritório dele, né?

VP

Ah, você conseguiu no escritório dele, né?

EA

Consegui. Consegui com umas pessoas que trabalhavam com ele no escritório.

VP

Sim, sei.

EA

Assim, o que eu consegui de especificação técnica dele, o caderno de especificação e alguns projetos. E eu acho que já é bastante... não consegui da Catedral.

VP

Ah, da Catedral você não conseguiu?

EA

Não. Não consegui o da Catedral.

VP

Você foi na cúria lá, na Cúria Metropolitana? Que eles ali, eu não sei se aquilo ali... porque aquilo ali parece, na época, que o pessoal da própria igreja...

EA

Tem a CEB. Eu fui à CEB, e eles também não me forneceram nada. Não me forneceram. E eles me falaram que não tinham nenhum projeto do Peter. Eles foram até... assim... “Olha, a gente não tem nenhum projeto do Peter, a gente não pode comentar porque a gente... nós éramos só os mantenedores, vamos dizer assim, e ele não tinha muito projeto.” Aí eu achei estranho... Aí eu falei: “Tá. Não tinha muito projeto? Como é que vocês executavam sem projeto?”.

VP

Não... Da parte dos ministérios foi todo... foi projeto dele.

EA

É... aí eu achei estranho. Aí, depois um mandou: “Ah, mas a gente não pode comentar”, aí eu vi que eles ficaram muito receosos, assim, de dar informação lá na CEB, então eu tive que ir pra outros campos. Então... aí procurei o escritório dele...

VP

É... eu não sei. Eu tô tendo a... num tenho certeza disso, mas eu sei que, quando tava fazendo aquelas reformas na Catedral, principalmente com a parte de vitrais assim, ela tinha um envolvimento da própria paróquia da Catedral, da Cúria Metropolitana, eu não sei... talvez eles tenham isso. Porque ali eles participam... porque é uma coisa... enfim... interesse deles.

EA

O interesse é da igreja também, é claro.

VP

Interesse deles. Eu não sei, não. Talvez é um outro ponto que você pode tentar.

EA

Nós tiramos fotos e não...

VP

Lá no escritório dele, eles não têm da Catedral?

EA

Não. Não acharam os arquivos lá. Porque, depois que ele faleceu, a ex-mulher que era responsável pelo escritório tentou resgatar alguns arquivos dele e também não conseguiu, sabe? Me parece que alguns arquivos estavam corrompidos, outras coisas se perderam e tudo... Ela não conseguiu fazer toda uma triagem assim, bem... Ela me mandou tudo que ela conseguiu mesmo, né? Então... aí... ficou desse tamanho. Mas, assim, eu tô tentando justamente pra gente publicar isso. Pra que a história fique, né? Porque nenhum lugar tem muita coisa. Tem alguns artigos e algumas entrevistas dele meio soltas, tal...

VP

Revistas. Você procurou em revistas? Lumière? Na L+D?

EA

Revistas. Procurei na L+D.

VP

Lumière, também?

EA

Procurei. Consegui também na L+D, pelo Tiago... Até pelo próprio Tiago... ai, agora eu não vou lembrar o nome... que é o editor chefe lá, né? Ele me mandou duas ou três entrevistas que eles fizeram com o Peter, achou muito interessante eu falar sobre isso. Na Lumière eu não procurei, vou até anotar aqui.

VP

Coloque aí na Lumière se tem alguma coisa.

EA

E aí eu posso até ir lá, falar com eles também sobre o meu trabalho e...

VP

É, outro trabalho interessante que ele comentou comigo, uma época que ele tava fazendo, ele me mostrou, e eu lembro assim, de ter... foi aquelas estações das barcas que tem no Rio de Janeiro.

EA

Ah, sim. Eu tenho uma entrevista sobre aquilo.

VP

Aquilo é bacana. Ele teve aqui comigo, trouxe, na época, esse projeto, nós conversamos muito sobre isso.

EA

É, dá uma alma etérea no barco.

VP

É. Exatamente.

EA

Eu vi. Eu li essa entrevista. Essa entrevista, eu cito ela.

VP

Ah... então tá... Pois é. Mas, assim, as coisas... realmente não tem... aqui em Brasília é difícil você... apesar de ser uma pessoa... que dizer... Dentro do setor, a gente conhece aquela pessoa, mas não...

EA

Fora ninguém conhece, né?

VP

Fora ninguém conhece.

EA

Ninguém nem sabe que o Oscar tinha mais um designer que trabalhava com ele, um iluminador que ele gostava muito...

VP

O outro que era muito amigo dele também, que morreu também...

EA

Será onde que a gente pode achar essa carta desse cara, hein?

VP

Ah... isso aí é difícil demais, esse trem...

EA

Tem uma... Eu tenho um livro sobre a torre... a torre nova. Aquela que é uma flor.

VP

Sei.

EA

Esqueci o nome dela... a Torre de TV, lá fora.

VP

Lá... a Torre de TV...

EA

É. A mais nova. Tem uma carta dele autorizando.

VP

Pois é.

EA

Talvez eu possa citar essa carta.

VP

Pois é. Cita essa. Porque essa outra você não vai... Porque o cara da CEB na época foi muito... Na CEB, você não consegue absolutamente nada com relação a eles. E na época eu tava relutante: “Não, mas não sei o que e tal. Porque isso aí vai ter que fazer uma licitação, que não sabe se...”. Eu falei: “Olha, o problema é o seguinte: é uma área tombada, o Oscar que interfere nessa coisa toda, é bom conversar com ele” – tava vivo, e foi o que aconteceu. Aí eu liguei até pro Fernando que tava aqui, falou: “Vou ligar no escritório do Oscar, ver se ele tá lá”. Aí ligou, ele tava. Aí o cara da CEB falou com a secretária, já avisou pro Oscar, que ele não ia atender qualquer pessoa, se podia atender, aí ele indicou o Peter. Falou que ia mandar... Agora eu não sei como é que foi essa...

EA

Eles se encontraram em 1989, quando eles fizeram o sambódromo. Foi o primeiro trabalho deles juntos.

VP

É... O Peter, eu já tinha uma notícia do Peter nessa época, porque o seguinte: nessa, quando eu fiz o CCBB, que a senhora tá vendo, e na época tava no escritório do Oscar Niemeyer, na época tinha o Lopes que era o arquiteto braço direito do Oscar Niemeyer, já morreu há muito tempo, o Lopes ficava fazendo a ponte. Ele vinha pra cá e se reunia na... com o pessoal do Banco do Brasil, equipe de arquitetura e a gente, essa questão, essa coisa toda. E depois, dentro do CCBB, foi feita uma das primeiras TVs corporativas do tipo... Hoje tem pra todo lado, tem TV Senado, TV Câmara... Então, o banco fez um estúdio de TV dele no CCBB. E na época... ah, tem que achar alguém que mexe com essa parte de televisão. E vai por aí, pergunta a alguém, pergunta a outro, e me indicaram o Botura. O Botura tava trabalhando com o Peter, eles eram muito amigos. Trabalhava com o Peter na TV Tupi, lá no Rio e tal... Pessoa também fantástica nessa parte de iluminação. E o Botura... o Botura já faleceu também. E o Peter sempre tava lá, no meio, essa coisa toda, e por ideia mesmo do Botura, ele falava muito no Peter, essa coisa toda, e a gente teve um contato e ficamos amigos. E, se não me engano, o Peter fez o projeto luminotécnico da TV Câmara. Eu acho que é uma coisa pra você procurar... Lá na Câmara dos Deputados, no departamento de arquitetura... Pior que meus amigos já se aposentaram todos de lá. E eu não tenho mais contato. Tinha o Maurício da Matta, que era um dos arquitetos lá da Câmara. Depois entrou, recentemente... tem que ver qual que tá lá... não sei...

EA

O senhor ia falando também, que eu interrompi, uma pessoa que era ligada ao Peter, algum assistente, alguma coisa... ou era ao Lopes que você ia se referir?

VP

Não, eu tava falando era... O Lopes era do escritório de arquitetura, mas na época, até então, não tinha a figura do Peter. Que isso foi em 1970 e... lá atrás. 1983, sei lá, por aí.

EA

Só se encontraram em 1989.

VP

É e eu tive até, quer dizer, quem resolveu todos os problemas de luminotécnica ali ao final fui eu. Aí ia fazer reunião direto com o Oscar, e o Oscar tinha aquele negócio, era difícil de fazer reunião com ele. E ele não queria... por exemplo, se você notar, hoje ele tá descaracterizado, tudo descaracteriza... o problema do Brasil é exatamente esse. Se você olhar no CCBB, você tem aquele pilotis do CCBB, o Oscar não queria nenhuma lâmpada no teto ali. Então, na época, eu procurei iluminar tudo de baixo pra cima e tal... Em algumas áreas não era muito possível, mas ficou. Hoje já tem... os caras já botaram, já tem projetor, outras coisas ali penduradas e tal. E na época eu ainda não tinha essa... esse contato mais próximo com o Peter. Então... talvez, se tivesse, ele tinha entrado na coisa e a coisa teria ficado melhor. Mas não era... O que eu comecei a falar era no Lopes. O Lopes vinha, fazia esses contatos e aí resolvia... a gente resolvia diretamente com o Oscar Niemeyer o que é que ele queria. No dia que dava na cabeça dele: “Não, não, faz a iluminação assim” ou “Faz assim, não quero lâmpada aqui”.

EA

Era muito empírico, assim.

VP

É. Exatamente. Não era uma coisa muito... com um estudo de uma maneira global. No final ficou ótimo. Ficou bom, atendeu. Mas, talvez, se o Peter tivesse, teria ficado uma coisa melhor. Mas... a partir mais ou menos dessa época, depois de 1989, 1990, foi onde nós entramos com essa questão. E aí começou a aparecer a figura do Peter já envolvendo diretamente com esse escritório, com o escritório do Oscar Niemeyer, e o Oscar sempre indicando: “Não, isso é com o Peter, isso aí resolve com o Peter...”. Aí já passou aquela questão... já pegou a confiança de que a solução seria coerente com o que ele pensava em termos de arquitetura. Ele já passava: “Não, se quiser ver iluminação, já conversa com o Peter e já resolve com o Peter”. Então, a coisa passou a ser dessa maneira. Deve ter sido a mesma coisa que o Carlos Magalhães deve ter te falado também – eu não sei o que o Carlos Magalhães conversou com você, mas ele tem, teve uma proximidade grande aí com o Peter, né?... Que mais que você queria?...

EA

Ah, basicamente isso e...

VP

Não sei se ajuda ou não, mas tem aí o projeto do Palácio da Alvorada, não sei nem se o pessoal de lá do escritório dele perdeu ou não, eu tenho. Mas não é o caso, você não vai encher o...

EA

Não, se o senhor puder me passar... Assim, se o senhor puder, a gente coloca dentro dos projetos. Porque tem uma... atrás tem um anexo só de projetos, né? Aí a gente pode colocar ali, não tem problema nenhum. Pode ser?

VP

Eu não sei se o Palácio da Alvorada você pode divulgar planta, né?... Eu não sei.

EA

Eu não sei.

VP

Isso é que tem que ver.

EA

Aí tem que ver.

VP

Tem que ver. Se não puder...

EA

Eu peguei autorização do escritório deles lá, né? E aí eles que me mandaram. Então, eu tô respaldada pelo próprio escritório deles. E aí... Mas o senhor que sabe...

VP

É... Se tiver... Porque... eu não sei como é que é isso, né? Aí a gente pode entrar numa...

EA

Numa seara que não é nossa.

VP

Numa seara que não é nossa com relação a isso.

EA

Não, mas então tá ótimo. Acho que deu bastante coisa, a gente falou aí... deixa eu ver... 30 minutos, né?... Mas eu acho que é isso. Algumas histórias, o senhor falou dele, falou dos projetos... Tem alguma outra coisa além do que a gente falou, assim, que te venha à lembrança? Ou te venha, assim... Eu sei que Brasília era bem diferente, né?... Alguma coisa que, na sua visão, então, melhorou quando ele começou a interferir?

VP

Ah, não... do ponto de vista que... Acho o seguinte: nós não tivemos a sorte de ter uma interferência maior dele. Foi pouco o período que ele mexeu, foi pouco, e numa coisa muito pontual. Eu acho. Agora, se tivesse... É porque é aquilo que eu sempre falo: o pessoal da arquitetura muitas vezes tem um lado que fala: “Aí, mas só gosta de gente notória, a especialização do Oscar Niemeyer, ficava os projetos tudo pra ele” – essa coisa toda... Mas eu acho é o seguinte: o cara é um gênio da época. E que tinha que ser aproveitado. Então, eu acho que era muito correto que a obra na Esplanada dos Ministérios, esse negócio, que era o Oscar Niemeyer. Tinha gente contra... mas tudo bem. A mesma coisa: um cara com a cabeça do Peter com relação a essas questões de iluminação, e com a deficiência que nós temos com relação a isso, se ele tivesse um envolvimento maior e tivesse uma permanência maior com poderes pra realizar um trabalho, eu acho que a coisa... nós teríamos um... nós teríamos um lucro muito grande em relação ao que a gente teve até hoje.

EA

E seria muito difícil trabalhar com vários iluminadores, né?

VP

Ah sim... Porque o problema é o seguinte: você tem que ter uma unidade, né? Eu acho o seguinte: o conceito de iluminação, ele tem que ter uma certa unidade, assim como a arquitetura da Esplanada dos Ministérios e a do centro de Brasília têm uma unidade. Ela tem uma linguagem, ela tem uma unidade que tem que ser respeitada.

EA

Até Lucio Costa já falava, né?

VP

Pois é! Esse cada um, se cada um quiser colocar sua ideia com relação a isso, vira um “samba do crioulo doido” essa... do ponto de vista de iluminação. A iluminação, ela interfere demais nessa... Você vê que uma coisa é você ver a cidade durante o dia, outra coisa é você ver a cidade durante a noite. Muda completamente. Nós não vamos querer aqui uma Las Vegas, um negócio assim, que é demais. Por exemplo, não é nada daquilo, num é. É outra coisa. Até... falando naquilo que o Peter falava: até não iluminar.

EA

Em um ou outro edifício, como o senhor falou, tudo bem, também, entregar outra... Por exemplo, o Itamaraty não foi dele, né?...

VP

Não. É uma iluminação que é... um dos destaques que tem na Esplanada dos Ministérios. Até, por exemplo, não tem o erro que os outros prédios tinham. Então, quer dizer, ali eles colocaram lâmpada de temperatura de cor mais baixa porque é coerente com o concreto, que não é branco igual os outros prédios, quer dizer... Ele tá correto do ponto de vista do conceito. Agora, você pega, por exemplo, um... na... ali, o próprio museu – que eu não sei como é que tá iluminado aquilo ali, eu acho que não tá...

EA

Acho que nem tá.

VP

Não tá.

EA

Lá tem ausência (risos).

VP

Pois é, mas então você pega, por exemplo, a Câmara e o Senado, que são brancos. Aí você pega e joga uma luz amarela – é igual era iluminado antigamente, com vapor de sódio. Mas não tem... Muda completamente, não é aquilo. Então... isso tudo tem que ser visto. Eu acho que é por aí. É uma pena... não tem jeito de...

EA

É uma pena que as pessoas não se interessem por isso, porque eu acho que poderia chamar mais pra Brasília.

VP

Brasília tá muito mal iluminada.

EA

Principalmente o turismo arquitetônico monumental que você falou, né?...

VP

Porque não tem outro turismo... Tem essa questão de... tem muita gente interessada nisso.

EA

Eu fui tirar as fotos agora ali na esplanada, eu tô tirando foto já tem uma semana lá... E a gente vai depois das oito, porque já tá bem escuro nessa época, e tem um monte de gente passeando ali e tirando foto.

VP

Tem. E teria mais. Brasília tem umas coisas assim, de... A esplanada, ela é meio inóspita, né? Não sei se você olhou... O cara tá de turismo ali, o sujeito não tem um lugar pra comprar... um banheiro... comprar uma coisa, né? E nem banco pra sentar, também. Aquela coisa, porque poderia ter um boulevard e algumas coisas... Mas bem... enfim... o conceito é esse. Mas a iluminação, você tá falando, à noite o povo tá andando, mas não é agradável andar em qualquer lugar, tem muito lugar escuro...

EA

E a gente fica até com medo. O pessoal vai embora...

VP

Fica com medo. Vai atrás ali, em volta da Catedral, ali por trás, ali naquele negócio, ali não tem nem jeito de andar ali, não. É muito difícil. E outra coisa... Na medida que é uma coisa que... Aí teria que ter o dedo do artista, do iluminador, é considerar hoje o paisagismo que já existe implantado na esplanada, porque a gente tem árvores hoje que já tão contando da paisagem. E às vezes, nessa iluminação comunzona de poste e não sei o que, tem lâmpada dentro de árvore, né? E aquilo ali faz umas manchas de sombra que não...

EA

Não são agradáveis.

VP

Não. Então... precisava de uma coisa...

EA

Ou seja... e, hoje em dia, não tem ninguém olhando por isso, né? Na nossa época aqui, atual... O senhor tem alguma notícia?...

VP

Não. Que eu tenha notícia, não. Na época... naquela época do Peter, eu já tinha um contato mais estreito com o pessoal da parte de iluminação da CEB, a gente conversava alguma coisa, eles tavam muito preocupados em fazer uma revitalização, isso há... nos idos daquela época que fizeram alguma coisa. Mas, hoje em dia, você já não tem isso mais, não... E tem muita cidade preocupada com isso e fazendo coisa boa.

EA

É, tem... muitas cidades do interior fazendo coisa boa... trabalhando com LED.

VP

Tem... fazendo coisa boa... trabalhando com LED, fazendo uma gestão de iluminação interessante. Belo Horizonte mesmo: agora eu tava olhando uma reportagem, aí, que eles tão fazendo uma gestão fantástica de lâmpada por lâmpada. Porque hoje é coisa muito fácil de fazer...

EA

É muito mais fácil do que antigamente... a tecnologia...

VP

Nós podemos ter um gerenciamento disso tranquilo.

EA

É... ter uma mesa, né?

VP

Não... e tá bacana. Eles tão fazendo uns negócios muito arrumados.

EA

Vamos ver se o trabalho chega aonde tem que chegar, pra poder as pessoas se ligarem que... E o arquiteto também tem essa, ele não pensa muito de arrumar ali... ele faz uma obra pra o dia... Então, ele – desculpe –, ele não pensa muito à noite na obra, né? Então, ele deixa mais a cargo de outras pessoas, dos outros projetos complementares, né?

VP

É, um arquiteto, ele tinha que ter uma... um estreitamento com essa parte luminotécnica, pra exatamente não acontecer isso que você tá falando... de coisas erradas. Você acaba uma arquitetura simplesmente fazendo uma bobagem na iluminação. A maioria... tem gente que não sabe nem o que é temperatura de cor, não sabe nada... que tipo de lâmpada iluminar, e começa a fazer uma coisa que fica tenebrosa. Peter falava nisso – até, por exemplo, maquiagem. Como é que você vai... Por exemplo: banheiros. A mulher sai de casa com a iluminação, às vezes fazendo uma maquiagem na iluminação errada, se ela chegar num outro lugar e a iluminação estiver diferente... fica um desastre.

EA

(risos) Realmente é um desastre.

VP

É um desastre. Então, ele falava muito com relação a isso, porque como é que a cor... aí é a questão do teatro. Você tem que saber como é que você vai iluminar se o personagem tá com uma determinada caracterização, que tipo de lâmpada que você vai colocar, como é que você vai fazer esse negócio.

EA

Qual angulação vai chegar.

VP

Qual angulação vai chegar... Então, eu acho o seguinte: essa parte de cenografia, ela tem tudo a ver com essa questão... porque é um cenário. Ela tem tudo a ver com a questão de iluminação. E aqui... daí a genialidade do Peter, o destaque dele no... com relação a outros iluminadores. Porque ele veio lá do teatro. Ele sabia como é que precisava fazer, ele sabia. Ele não ia atrapalhar uma caracterização, um cenário, porque a peça ia pro brejo... E depois a televisão: a mesma coisa. Então, isso tudo é o que é do dia a dia. Quer dizer... Não pode pegar e vai fazer um na... deveria fazer um cenário na Esplanada dos Ministérios. Vamos iluminar isso, vamos destacar o que precisa destacar, vamos esconder o que precisa esconder, vamos arrumar as coisas tudo. Quer dizer, é aquela questão: iluminar, não iluminar, iluminar mais, iluminar menos – então, essas coisas todas. Então, era realmente uma pessoa diferenciada. Fiquei chateadíssimo... ele tava muito bem na vida, eu tinha até estado com ele, ele tinha me ligado esses tempos: “Ah, estou em Brasília,” – ele gostava muito de vinho... – “ah, vamos aí, eu vou tomar um vinho com você”, não sei o que e tal... De repente, ah, o Peter passou mal, acho que ele tava em Goiânia, depois passou mal – ele era diabético, né? E aí teve um problema, complicação e morreu. Mas ele era... tava muito ativo. Tava... normal mesmo.

EA

Bom... doutor Eustáquio, muito obrigada.

VP

Uai, que é isso! Eu não adiantei nada pra você, porque não tem nada de substancioso, porque essas coisas a gente nunca pensa e... poderia ter guardado mais, né?... Enfim...

EA

Mas é assim mesmo! O trabalho da historiadora é buscar pequenas histórias, e a gente vai fazendo uma história maior, né? Muito obrigada.

VP

Você tem um escritório de arquitetura aqui?

EA

Tenho, aqui na 13.

VP

Ah, tá. E você trabalha mais com a área de luminotécnica?

EA

Eu faço luminotécnica e também faço a parte de pequenos projetos – os interiores, né? Nossa especialidade é mais interiores e tal... E por isso que eu me aprofundei mais pra iluminação, e aí fiz uma especialização em 2000, na Espanha, em iluminação. E aí venho trabalhando assim, estudando iluminação desde então. Já tem aí vinte anos que eu tô estudando iluminação.

VP

É a iluminação, é... Eu gosto muito de iluminação também, apesar de ser engenheiro, mas sou engenheiro da área de eletricidade e tive um professor que também... O Peter foi dono daquela Tecnowatt... Tem livro dele aí, o Vinícius de Araújo Moreira, que era uma das maiores sumidades que tinha na luminotécnica... E sempre gostei muito dessa área. Muito bacana.

EA

É muito legal. Mas muito obrigada mesmo.

VP

Nada! Se você quiser ver o projeto, tá aqui. A gente fica assim, com um certo receio de mostrar esses negócios, porque...

Considerações Finais

Este estudo foi a busca em revelar a parceria Niemeyer-Gasper nas obras da cidade de Brasília. O ineditismo se dá pelo fato de dois profissionais ficarem responsáveis por tal tarefa, o que tornou a cidade mais atrativa visualmente no cenário noturno. Geralmente isso fica a cargo do governo, que se encarrega da iluminação pública ou contrata iluminadores distintos para cada obra, mas não foi assim nesta cidade, que para muitos é a cidade-museu a céu aberto. Gasper tenta entender a obra do arquiteto visitando a cidade, observando o projeto implantado, compartilhando com o arquiteto a história e a filosofia das obras.

Em 1991, publica-se uma entrevista sobre a iluminação da obra do Museu de Arte Contemporânea de Niterói que foi o ponto de partida da produção deste estudo. Dizia que a iluminação artificial possibilitou um recurso inusitado muito interessante: o de esconder as imperfeições através da iluminação que vinha de baixo da lâmina do espelho-d'água que circunda o prédio. Existia um pequeno motor criando ondulações permanentes na superfície da água, de modo que o efeito da luz filtrada pela água em movimento, bruxuleando na fachada, criava uma dança que realçava a forma, mas disfarçava as imperfeições consideráveis na execução da obra. Durante o dia, a inclinação “negativa” da parede em relação à luz solar minimizava esse problemas. À noite, quando a iluminação vem de baixo, esse artifício permitia que se realce do mesmo modo a arquitetura do museu, como também que se destaque a reflexão da luz abaixo do trepidar da água, causando um efeito inusitado de sombras não inertes na fachada. Isso deveria ter vindo de alguém que conhecia tal artifício luminotécnico para aplicá-lo na obra de Niemeyer.

Pudemos observar um pouco como Oscar Niemeyer trabalha a grande equação da arquitetura que envolve técnica, sensibilidade, cultura, economia, luz e talento, entre tantos outros fatores. Mas um ponto bastante particular nesta obra é o trato com a luz dos homens. Na luz natural, Niemeyer cria e articula suas obras, com maestria ímpar. E durante a maior parte de sua prática arquitetônica, a luz criada pelo homem foi um aspecto de importância secundária, com definições eminentemente técnicas. Esse quadro muda de figura a partir do projeto em 1983 do Sambódromo no Rio de Janeiro, quando ele conhece o cenógrafo Peter Gasper. Por ser um evento de grande interesse televisivo, o cenógrafo da principal rede de televisão é colocado para trabalhar junto com o arquiteto. E dali surge uma parceria que altera o trato da luz humana nas obras de Niemeyer deste ponto em diante. É bastante interessante o fato de Gasper ter formação no teatro e tv, e assim como Niemeyer, priorizar constantemente a emoção nas suas

obras, mas não em detrimento da técnica, apenas indo além da técnica.¹⁴⁸

Um dos maiores arquitetos, reconhecido mundialmente, não pensava na iluminação artificial em suas obras. Qual seria o motivo para tanto? A falta de tecnologia, a falta de conhecimento técnico, a falta de interesse ou a falta de profissionais especializados que o auxiliassem? De qualquer forma, Niemeyer compreende a importância da iluminação artificial em suas obras para que as mesmas apareçam no cenário noturno. A cidade modernista concebida nos anos 1960 necessita de um cenário urbano favorável à contemplação noturna, para visitantes, habitantes ou qualquer um que esteja contemplando seus edifícios. Não deveria ser somente a iluminação de segurança, a de balizamento de caminhos de pedestres ou a de acesso às vias de carros a contar para a iluminação pública de uma cidade. Existe uma iluminação que deve chamar atenção para a fachada dos prédios, revelar suas cores, suas texturas, suas formas. Este estudo conclui que iluminação pública é arquitetura no momento que se faz essencial para leitura da obra e do cenário que a abriga, é o que revela a monumentalidade da cidade noturna.

No primeiro parágrafo do primeiro capítulo, iniciamos falando de sombras e não da luz. Intenção proposital, para dizer que as sombras são tão importantes quanto a luz na escolha de um projeto luminotécnico. Alguns dos entrevistados citam que Gasper, antes de mais nada, escolhia o que ficaria no escuro, para depois iluminar a cena, o palco ou a arquitetura. Lições sutis e essenciais para pensarmos a iluminação nas obras de Niemeyer. Com as sombras aprendemos sobre uso das cores, texturas, espacialidade visual – e concluímos que assim também pode ser na arquitetura. É por meio das sombras que destacamos, por exemplo, a silhueta de um edifício. As sombras e a escuridão são essenciais porque diminuem a precisão da visão, permitem que a profundidade e a distância se tornem indeterminadas e nos convidam a uma visão fantasiosa e inconsciente.

Considerando a evolução dos capítulos deste trabalho, a intenção foi dar um panorama macro da iluminação até chegar nas obras de Gasper. Demonstramos que a partir da iluminação utilizada por artistas na arte pictórica foi possível entender angulações, brilho, intensidade e formas que a luz pode presumir. As obras de arte estudadas nos ensinaram, sobretudo, a organizar o espaço por meio da luz. Por meio de

¹⁴⁸ PENNEWAERT, op. cit., p. 82.

técnicas, como: angulação da incidência de luz nas cenas, contraste de fundo e frente, contorno das formas, esfumaçamento, etc.

Logo adiante vimos que a iluminação que Gasper introduziu em Brasília teve influência da iluminação utilizada no cinema expressionista alemão do início do século XX, sobretudo pela utilização da cor branca, empregada por meio da iluminação com lâmpadas de vapor metálico que possuíam temperaturas de cor acima de 4.000 kelvins. Além da forma mais intensa que ambos escolheram para introduzir a luz em seus cenários, marcando com maior vivacidade o que se queria ressaltar.

Nas palavras de Peter Gasper sobre a iluminação na arquitetura, ele diz que é importante não interferir na obra. Gasper foi importante na arquitetura de Brasília para o cenário noturno; não obstante, também interferiu na forma da arquitetura de Niemeyer, sobretudo nas cúpulas do Congresso Nacional, alterando as formas puras originalmente pensadas pelo arquiteto. Portanto, Peter Gasper se contradiz quando afirma não interferir:

O segredo de iluminar uma obra de arte, como é a arquitetura do Oscar, é você ser absolutamente fiel à ideia. Em nenhum momento lhe é dada a ordem de mudar o conceito com luz. Porque a luz realmente tem essa força de mudar a arquitetura, pelo menos para a vista humana. Então, o desafio é fazer a iluminação de tal maneira que em nenhum momento ela seja infiel a proposta... se é curva, a luz não pode ser quadrada. Se é branca, a luz não pode ser amarelada, e se é volumétrico, controlar sombras para que elas não destruam a volumetria. Então, a parte artística fica em 2º plano, em 1º vem a parte técnica. Depois você pode criar, ajudar a criar. Depois que você deu conta do recado técnico você pode não interpretar, mas sim assinalar, evidenciar as intenções do arquiteto, torná-las um pouco mais fáceis de ser entendidas mediante a luz a noite, porque se você não fizer nada, dificilmente você vai entender a obra do Oscar.¹⁴⁹

De qualquer forma, devemos perceber que o que Gasper realizou foi uma intervenção necessária, que tornou a arquitetura mais apreciada no contexto noturno da cidade. A iluminação não serve apenas para quesitos práticos, mas deve conter em si o arquétipo estético de ser apreciada como bela, agradável, tocante.

Diante das análises colhidas no estudo, podemos afirmar que um projeto de iluminação arquitetural deve considerar dois aspectos: o objetivo e o subjetivo. O primeiro trata da quantidade de luz, custos, manutenção, características técnicas. O segundo se preocupa com o homem em seu ambiente, envolvido pela luz e por ela

¹⁴⁹ PENNEWAERT, op. cit., p. 84.

cativado – neste aspecto, o que importa é a emoção estética. Esse estudo de imaginação nos leva ao patamar das sensações que as obras operaram em pessoas que nem sequer conhecem a cidade.

Acreditamos que há de ser dado o devido valor ao aspecto subjetivo da iluminação na preocupação dos arquitetos ao projetarem suas obras e suas paisagens. O elemento subjetivo, intangível, fica por conta do resultado ótico do todo, o qual pode ser contemplado e interpretado de formas diversas, a depender do observador. Como sugere Vianna, a iluminação proporciona um bem-estar ao ser humano, por meio da arquitetura artisticamente iluminada. O aspecto subjetivo, complexo por natureza, não é mensurável em termos quantitativos, mas é essencial para a apreciação das obras no cenário noturno.

Por fim, para responder as perguntas realizadas na introdução deste estudo, que foram: O projeto de iluminação artificial elaborado conjuntamente por Gasper e Niemeyer alterou a percepção do conjunto dos edifícios? O projeto proporcionou consequências sociais ao conjunto arquitetônico quando visto à noite? Quais foram essas consequências? Então, não se pode afirmar que algo da obra perca valor ou que algo continue a valer com a intervenção lumínica nas obras. Mas, de fato, houve uma consequência social do sentimento de valorização das obras arquitetônicas e, consequentemente, um sentimento de pertencimento pela população entrevistada. Se a história da arte deve ser a ciência da arte, não pode deixar de lado nenhum componente dos fenômenos que a descrevem, mas deve descrevê-los da forma como são dados no fenômeno e não como se configuram no âmbito da cultura geral da época. Argan defendia a identidade da arte e da cidade, ele versava sobre a obra, que seria sempre a mesma; as consciências das pessoas é que mudam em relação a ela. É preciso ter um olhar além da nossa época para de fato enxergar determinadas situações em que tecnologias de iluminação e arte podem se encontrar à noite. Por vezes, temos que mudar nossas consciências para que possamos enxergar além.

Referências Bibliográficas

AFONSO, Claudia. [**Correspondência**]. Destinatário: Sonia Rejane Gomes de Azeredo Souza. [S.l.], 7 nov. 2019. 1 e-mail. Entrevista enviada por e-mail para a autora da pesquisa.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**: Giulio Carlo Argan. Tradução: Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como história da cidade**. Tradução: Pier Luigi Cabra. 4. ed. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1998.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual, uma psicologia da visão criadora**. Califórnia: Ed. Cengage Learning, 1980.

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Tradução: Luís Antero Reto e Augusto Pinheiro. Lisboa: Edições 70, 1979.

BONALI, Natale. **A história da iluminação artificial**: das origens até o século XX. São Paulo: AD, 2001.

BRANDSTON, Howard M. **Aprender a ver, a essência do design de iluminação**. Tradução: Paulo Sergio Scarazzato. São Paulo: De Maio Comunicação e Editora, 2010.

COMPANHIA ENERGÉTICA DE BRASÍLIA – CEB. **História**: A Construção de Brasília. Texto institucional no site da empresa pública. Brasília: CEB, [201-?]. Disponível em: <http://www.ceb.com.br/index.php/institucional-ceb-separator/historia>. Acesso em: 22 dez. 2019.

DERZE, Farley. **A representação da luz na pintura ocidental**. São Paulo: Ed. Música e Tecnologia, 2012.

DERZE, Farley. **Entrevista concedida a Sonia Rejane Gomes de Azeredo Souza**. Brasília, 17 set. 2018.

DERZE, Farley. [**Correspondência**]. Destinatário: Sonia Rejane Gomes de Azeredo Souza. Brasília, 26 set. 2019. 1 e-mail. Entrevista enviada por e-mail para a autora da pesquisa.

DURANT, Will. **A história da Filosofia**. Tradução: Luiz Carlos do Nascimento Silva. 4. ed. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2001.

FLICK, Uwe. **Introdução à pesquisa qualitativa**. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2009.

GASPER, Peter. **Arquitetura da luz**. Rio de Janeiro: Gráfica J. Sholna, 2008.

GASPER, Peter. Entrevista: Peter Gasper: “Luz não é só mostrar a arquitetura”. [Entrevista cedida a] Evelise Grunow. **Projeto Design**, São Paulo, n. 351, maio 2009. Disponível em: <https://www.arcoweb.com.br/projetodesign/entrevista/peter-gasper-01-05-2009>. Acesso em: 21 dez. 2019.

GASPER, Peter. [**Correspondência**]. Destinatário: Sonia Rejane Gomes de Azeredo Souza. [S.l.], 5 ago. 2017. 1 e-mail. Entrevista concedida em 2003 e enviada por e-mail pelo escritório de Gasper para a autora da pesquisa.

GORGULHO, Silvestre. **A flor do cerrado: Torre de TV Digital de Brasília**. Brasília: Folha do Meio Ambiente Cultural Viva, 2012.

GRABMANN, Martin. A “Quaestio de ideis” de Santo Agostinho: seu significado e sua repercussão medieval. **Cadernos de Trabalho CEPAME**, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 29-41, mar. 1993. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ctcepame/issue/view/8667/669>. Acesso em: 13 dez. 2019.

ISAACSON, Walter. **Leonardo Da Vinci**. Tradução: André Czarnobai. Rio de Janeiro: Ed. Intrínseca Ltda, 2017.

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler**. Tradução: Héctor Grossi. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión, 1961.

LAGANIER, Vincent; VAN DER POL, Jasmine. **Light and emotions**: exploring lighting cultures. Basel, Suíça: Birkhauser Architecture, 2011.

LONGHI, Roberto. **Caravaggio**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2012.

LUI PIC, Renné. **Entrevista concedida a autora (caderno de entrevistas – Capítulo IV)**. Brasília, 9 out. 2018.

MARTINS, José Maria. **A lógica das emoções**: na ciência e na vida. Petrópolis: Vozes, 2004.

NIEMEYER, Oscar. **Oscar Niemeyer**: 1999-2009. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

NIEMEYER, Oscar. A nova praça para Brasília. **MDC – Revista de arquitetura e urbanismo**, 22. jan. 2009. Disponível em: <https://mdc.arq.br/2009/01/22/a-nova-praca-para-brasilia/>. Acesso em: 13 dez. 2019.

NOGUEIRA, Neuma. [**Correspondência**]. Destinatário: Sonia Rejane Gomes de Azeredo Souza. 2019. Rio de Janeiro, 15 out. 2019. 1 e-mail.

PALLASMAA, Juhani. **Os olhos da pele**. Tradução: Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Ed. Bookman, 2011.

PENNEWAERT, André Becker. A luz do homem na obra de Niemeyer. **REVISTA L+D**, São Paulo, n. 13, p. 82-91, 2007. Disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/embed/view/tvOfKfzEXKcG2wGf>. Acesso em: 14 dez. 2019.

PEREZ, Valmir. **Luz e Arte**. São Paulo: Lume Arquitetura, 2014.

PETER GASPER ASSOCIADOS LTDA. [**Correspondência**]. Destinatário: Sonia Rejane Gomes de Azeredo Souza. Rio de Janeiro, 6 set. 2017. 1 e-mail. Entrevista para revista *Arquitetura e Vida*, enviada para autora por mensagem pessoal.

PETER GASPER ASSOCIADOS LTDA. [**Correspondência**]. Destinatário: Sonia Rejane Gomes de Azeredo Souza. Rio de Janeiro, 12 ago. 2018. 1 e-mail.

RIBEIRO, Estáquio. **Entrevista concedida a autora (caderno de entrevistas – Capítulo IV)**. Brasília, 17 out. 2019.

SACCHETTIN, Priscila. **Cartas da Pintura (12)**. Disponível em: <https://www.correioims.com.br/uncategorized/cartas-na-pintura-12-por-priscila-sacchettin/>. Acesso em: 13 dez. 2018.

STILLER, Esthér. **Entrevista concedida a autora (caderno de entrevistas – Capítulo IV)**. Brasília, 17 jul. 2018.

TORMANN, Jamile. **Entrevista concedida a Sonia Rejane Gomes de Azeredo Souza**. Brasília, 20 jun. 2018.

VIANNA, Nelson Solano; GONÇALVES, Joana Carla Soares. **Iluminação e arquitetura**. São Paulo: Virtus s/c Ltda, 2001.

WISNIK, Guilherme. **Espaço em obra: Cidade, arte, arquitetura**. São Paulo: Ed. SESC São Paulo, 2018.

WOLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da Arte**. Tradução: João Azenha Jr. 2. ed. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1989.

Documentos Iconográficos

CARAVAGGIO, Michelangelo. **Vocação de São Mateus**. 1599-1600. Óleo sobre tela, 3,40 x 3,22 m.

CIMABUE. **Maestà di Santa Trinita**. 1286. Têmpera, pintura sobre painel, 3,85 x 2,23 m.

DA VINCI, Leonardo. **Anunciação**. 1472. Têmpera, tinta a óleo, 0,98 x 2,17 m.

DAVID, Jacques-Louis. **A morte de Marat**. 1793. Tinta a óleo, 1,62 x 1,28 m.

LA TOUR, Georges de. **A Educação da Virgem**. 1650. Óleo sobre tela, 0,84 x 1 m.

MONET, Claude. **Impressão, Nascer do Sol**. 1872. Tinta a óleo, 0,48 x 0,63 m.

MUNCH, Edvard. **O grito**. 1893. Óleo sobre tela, têmpera e pastel sobre cartão, 0,91 x 0,735 m.

MUNCH, Edvard. **Ansiedade**. 1894. Óleo sobre tela, 0,94 x 0,74 m.

VAN EYCK, Jan. **O casal Arnolfini**. 1434. Óleo sobre tela, 0,82 x 0,60 m. National Gallery, Londres.

VERMEER, Johannes. **O pintor em seu atelier**. 1666. Óleo sobre tela, 1,30 x 1,10 m. Kunsthistorisches Museum, Viena.

ANEXOS I – DOCUMENTOS

I – Caderno de especificações

II – Carta de recomendação de Niemeyer

III – Proposta de Gasper para serviços luminotécnicos

IV – Entrevista de Gasper não publicada e cedida por sua equipe do escritório Peter Gasper Associados Ltda., no Rio de Janeiro, em 6/9/2017

V – Atestado técnico e contrato simplificado do novo projeto de Lui Pic

I – Caderno de especificações

			
Cliente	Referência	Ícone	Local /Data
Praça Três Poderes	009		Rio de Janeiro, Abril de 2004

Projektor simétrico com carcaça em alumínio injetado de alta pressão, vedação da tampa e carcaça com silicone de alta resistência, sistema óptico formado por semireflectores em alumínio anodizado de alto brilho, pintura eletrostática, vidro de proteção temperado de 4mm selado hermeticamente (Fabricação Indalux ref.: Vista IZM-E). Próprio para uma lâmpada vapor metálico de 2000W.

OBS.: Conferir a tensão de alimentação do equipamento com projeto elétrico, observando a concordância do equipamento auxiliar de acendimento com as características elétricas da lâmpada.

Produtos oferecidos como similares, deverão ser examinados e testados fisicamente pelo nosso escritório para aprovação.

CARACTERÍSTICAS DA LUMINÁRIA

MATERIAL:	Alumínio injetado
ACABAMENTO:	Pintura eletrostática
COR:	cinza

CARACTERÍSTICAS DA LÂMPADA

FABRICANTE:	Osram
CÓDIGO:	HQI TS 2000/D/S
POTÊNCIA:	2000W
TEMP. COR:	5800K
BASE:	cabo



OUTROS DADOS

QUANTIDADE:	Total :
	Bandeira -
	Anexo -

LOCALIZAÇÃO: Área externa
OBJETIVO: Iluminação Monumental

FORNECEDOR: INDALUX	Rua Humberto Demoro, 450-A – Inconfidentes - Contagem	Minas Gerais - MG	(31) 3362-2111
-------------------------------	--	-------------------	----------------



PETER GASPER ASSOCIADOS

Ciente	Referência	Ícone	Local /Data
Praça Três Poderes	002	 1	Rio de Janeiro, Abril de 2004

Projeto com corpo em perfil de alumínio extrudado, difusor em vidro temperado liso, refletor em alumínio, pintura eletrostática em poliéster em pó com proteção aos raios ultravioletas. Próprio para lâmpada vapor metálico de 70W (referência modelo CDM-T 70W/942 da Philips). (Fornecedor Schreder – Projeto ref.: Corus – Refletor ref.: 1639 Martelado Simétrico).

OBS: Conferir a tensão de alimentação do equipamento com projeto elétrico, observando a concordância do equipamento auxiliar de acendimento com as características elétricas da lâmpada.

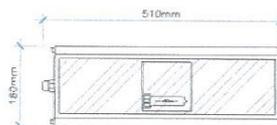
CARACTERÍSTICAS DA LUMINÁRIA

MATERIAL: Alumínio
COR: cinza



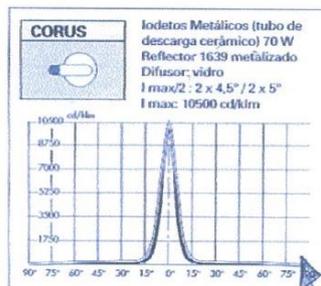
CARACTERÍSTICAS DA LÂMPADA

FABRICANTE: Philips
CÓDIGO: CDM-T 70W / 942
TEMP. COR: 4200k
POTÊNCIA: 70W
BASE: G12



OUTROS DADOS

QUANTIDADE: 35
LOCALIZAÇÃO: Área externa
OBJETIVO: Iluminação Monumental



FORNECEDOR ORIGINAL

SCHREDER Av. Ouro Verde de Minas, 2001 São Paulo - SP (11) 6721-7068

Produtos oferecidos como similares, deverão ser examinados fisicamente pelo nosso escritório para aprovação.

RUA DAVID PEREZ, 96 COND. STA. MARINA- BARRA DA TIJUCA - CEP: 22793-230 TEL / FAX: 3325-1435
Email: pgasper@terra .com.br

Cliente
Praça Três Poderes

Referência
007

Local /Data
Rio de Janeiro, Abril de 2004



Projeto em alumínio injetado, difusor em vidro plano temperado, dotado de filtro de sobrepor de correção para 6000K. Próprio para lâmpada vapor metálico de 150W (referência modelo CDM-T 150W/942 da Philips). Fornecedor Schreder ref.:Focal – refletor ref. 1576 – FACHO FECHADO

OBS: Conferir a tensão de alimentação do equipamento com projeto elétrico, observando a concordância do equipamento auxiliar de acendimento com as características elétricas da lâmpada.

CARACTERÍSTICAS DA LUMINÁRIA

MATERIAL: Alumínio injetado
COR: cinza

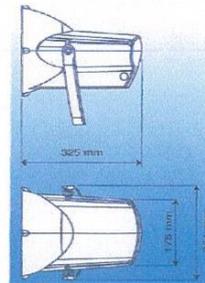


CARACTERÍSTICAS DA LÂMPADA

FABRICANTE: Philips
CÓDIGO: CDM -T 150W/942
TEMP. COR: 4200k
POTÊNCIA: 150W
BASE: G12

OUTROS DADOS

QUANTIDADE: Bandeira – 06
Panteon – 08
Anexo – 96
TOTAL = 110
LOCALIZAÇÃO: Área externa
OBJETIVO: Iluminação Monumental



FORNECEDOR ORIGINAL

SCHREDER Av. Ouro Verde de Minas, 2001 São Paulo - SP (11) 6721-7068

Produtos oferecidos como similares, deverão ser examinados fisicamente pelo nosso escritório para aprovação.



PETER GASPER, ASSOCIADOS

Cliente
Praça Três Poderes

Referência
010

Local /Data
Rio de Janeiro, Abril de 2004



Projektor com corpo em alumínio injetado, refletor e defletor em alumínio anodizado, vidro refrator com correção de cor de 6000K selado através de uma junta de silicone (Fornecedor Schreder ref.:Cyclone). Próprio para lâmpada de vapor metálico na cor azul (Fornecedor: Venture Lighting).

OBS: Conferir a tensão de alimentação do equipamento com projeto elétrico, observando a concordância do equipamento auxiliar de acendimento com as características elétricas da lâmpada.

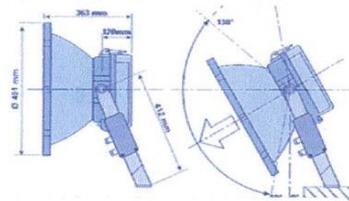
CARACTERÍSTICAS DA LUMINÁRIA

MATERIAL: Alumínio injetado
COR: cinza



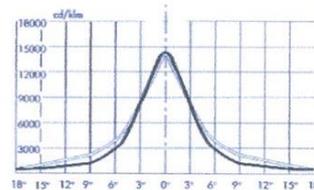
CARACTERÍSTICAS DA LÂMPADA

FABRICANTE: Venture Lighting
CÓDIGO: MH-DE 1000/BDX
TEMP. COR: 4200k
POTÊNCIA: 1000W
BASE: RSC



OUTROS DADOS

QUANTIDADE: Anexo Senado/Câmara -
LOCALIZAÇÃO: Área externa
OBJETIVO: Iluminação Monumental



FORNECEDOR ORIGINAL
SCHREDER Av. Ouro Verde de Minas, 2001 São Paulo - SP (11) 6721-7068

Produtos oferecidos como similares, deverão ser examinados fisicamente pelo nosso escritório para aprovação.

RUA DAVID PEREZ, 96 COND. STA. MARINA- BARRA DA TIJUCA - CEP: 22793-230 TELS:325-1435/ 325-6713/ 325-0927 (FAX)

Email: pgasper@terra .com.br

Cliente	Referência	Ícone	Local /Data
Praça Três Poderes	020		Rio de Janeiro, Abril de 2004

Projeto com corpo em liga de alumínio, refletor em alumínio anodizado acetinado, grau de proteção IP 54 (Fornecedor Schreder ref.:Olympia). Próprio para lâmpada vapor de sódio de 1000W.

OBS: Conferir a tensão de alimentação do equipamento com projeto elétrico, observando a concordância do equipamento auxiliar de acendimento com as características elétricas da lâmpada.

CARACTERÍSTICAS DA LUMINÁRIA

MATERIAL: Alumínio injetado
COR: cinza



CARACTERÍSTICAS DA LÂMPADA

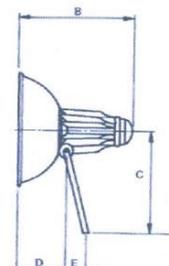
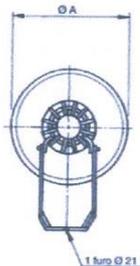
FABRICANTE: Philips
CÓDIGO: Vapor de Sódio
POTÊNCIA: 1000W

OUTROS DADOS

QUANTIDADE: Bandeira - 12
LOCALIZAÇÃO: Área externa
OBJETIVO: Iluminação Monumental

Pesos
Olympia 2: 13 kg

Olympia 2	
Ø A	Ø 520
B	580
C	465
D	240
E	200



FORNECEDOR ORIGINAL

SCHREDER Av. Ouro Verde de Minas, 2001 São Paulo - SP (11) 6721-7068

Produtos oferecidos como similares, deverão ser examinados fisicamente pelo nosso escritório para aprovação.

RUA DAVID PEREZ, 96 COND. STA. MARINA- BARRA DA TIJUCA - CEP: 22793-230 TEL/FAX: 3325-6713
Email: pgasper@terra .com.br

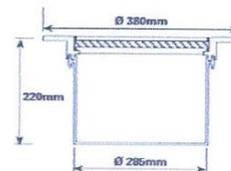
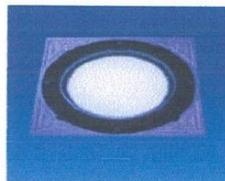
Ciente	Referência	Ícone	Local /Data
Praça Três Poderes	006		Rio de Janeiro, Abril de 2004

Projektor para enterrar, de altíssima resistência mecânica, com grau de proteção IP 67 garantida através de junta sintética. Acessórios elétricos incorporados. O acesso para manutenção, tanto de equipamentos como da lâmpada, faz-se soltando 4 parafusos e posteriormente 4 clips. Projetado contra vandalismo, construído com materiais robustos e parafusos de segurança e alta resistência mecânica, tendo o refrator construído em vidro temperado com espessura de 19 mm suportando até 3 toneladas. Possui refletor com inclinação orientável em até 15°, em alumínio com alto grau de pureza (99,85%), anodizado e polido quimicamente, com filtro de correção para 6.000K. Dimensões máximas de : diâmetro de 290mm e profundidade de 220mm. Peso máximo de 9,2kg. Projektor fornecido equipado com reator de alto fator de potência 150W, 220V, delta T de 65° e com lâmpada bipino de 150W (referência modelo CDM-T 150W/942 da Philips).Fornecedor Schreder ref.: terra 1453 POLIDO.

OBS: Conferir a tensão de alimentação do equipamento com projeto elétrico, observando a concordância do equipamento auxiliar de acendimento com as características elétricas da lâmpada.

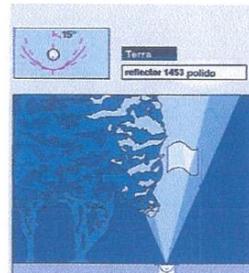
CARACTERÍSTICAS DA LUMINÁRIA

MATERIAL: Alumínio injetado
COR: cinza



CARACTERÍSTICAS DA LÂMPADA

FABRICANTE: Philips
CÓDIGO: CDM-T 150W/942
TEMP. COR: 4200k
POTÊNCIA: 150W
BASE: G12



OUTROS DADOS

QUANTIDADE: Oscar Niemeyer – 05
Palácio do Planalto – 180
Supremo Tribunal Federal -
Panteon - 19
Museu - 04
Escultura - 02
TOTAL = 274
LOCALIZAÇÃO: Área externa
OBJETIVO: Iluminação Monumental

FORNECEDOR ORIGINAL

SCHREDER Av. Ouro Verde de Minas, 2001 São Paulo - SP (11) 6721-7068

Produtos oferecidos como similares, deverão ser examinados fisicamente pelo nosso escritório para aprovação.

RUA DAVID PEREZ, 96 COND. STA. MARINA- BARRA DA TIJUCA - CEP: 22793-230 TELS:325-1435/ 325-6713/ 325-0927 (FAX)

Email: pgasper@terra .com.br



Cliente
Praça Três Poderes

Referência
021

Local /Data
Rio de Janeiro, Abril de 2004



Luminária triangular em alumínio liga naval, pintado por processo eletrostático com tinta epóxi pó polyester, grau de proteção IP 65, refletor assimétrico em alumínio, visor em vidro temperado e selado com silicone, equipamento auxiliar alojado na luminária (Fabricação Lumini ref.: XPG-PE-4415/126). Próprio para uma lâmpada fluorescente compacta de 26W.

OBS: Conferir a tensão de alimentação do equipamento com projeto elétrico, observando a concordância do equipamento auxiliar de acendimento com as características elétricas da lâmpada.

CARACTERÍSTICAS DA LUMINÁRIA

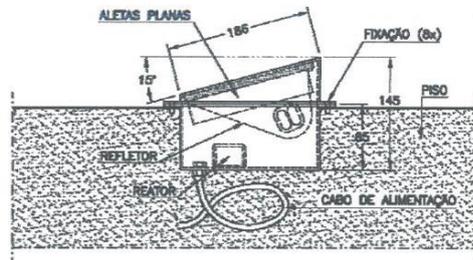
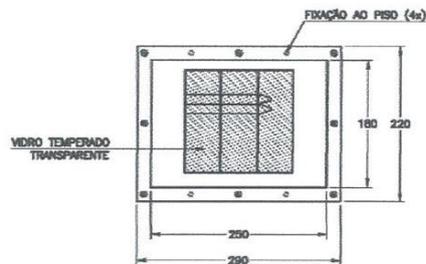
MATERIAL: Alumínio liga naval
COR: A ser definido

CARACTERÍSTICAS DA LÂMPADA

FABRICANTE: Osram
CÓDIGO: DULUX D 26W / 21-840
TEMP. COR: 4000K
POTÊNCIA: 26W
BASE: G24d-3

OUTROS DADOS

QUANTIDADE: Fundação Oscar - 73
LOCALIZAÇÃO: Área externa
OBJETIVO: Iluminação Monumental



FORNECEDOR ORIGINAL

LUMINI Rua Ferreira Vianna, 786 São Paulo - SP (11) 5522-1988

Produtos oferecidos como similares, deverão ser examinados fisicamente pelo nosso escritório para aprovação.

RUA DAVID PEREZ, 96 COND. STA. MARINA- BARRA DA TIJUCA - CEP: 22793-230 TEL/FAX: 3325-6713
Email: pgasper@terra .com.br

Cliente	Referência	Ícone	Local /Data
Praça Três Poderes	001		Rio de Janeiro, Abril 2004.

Coluna de luz com corpo em alumínio extrudado, acabamento em pintura eletrostática na cor bronze (Fabricante Gardco Lighting – ref.: LD600 Lightcolumn 6 Downlight Specifications – Modelo LD600 C 120° 150MH BRP). Própria para uma lâmpada vapor metálico de 150W e altura de 3 metros.

OBS: Conferir a tensão de alimentação do equipamento com projeto elétrico, observando a concordância do equipamento auxiliar de acendimento com as características elétricas da lâmpada.

CARACTERÍSTICAS DA LUMINÁRIA

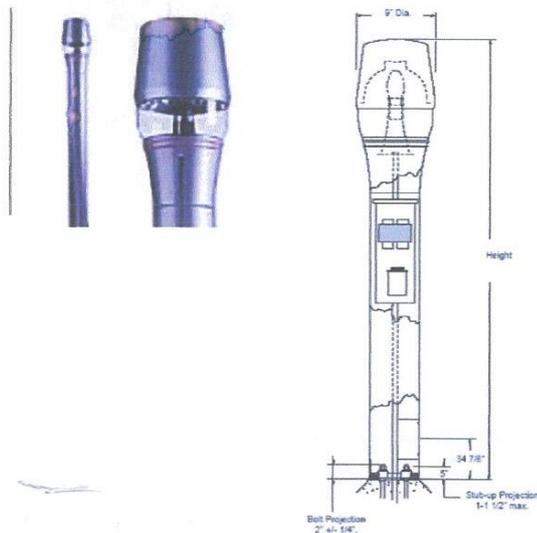
MATERIAL: Alumínio
 ACABAMENTO: Pintura Eletrostática
 COR: Bronze

CARACTERÍSTICAS DA LÂMPADA

FABRICANTE: Osram
 CÓDIGO: HCI – 150W
 TEMP. COR: 3000K
 POTÊNCIA: 150W

OUTROS DADOS

QUANTIDADE: 44
 LOCALIZAÇÃO: Área externa
 OBJETIVO: Iluminação paisagismo



FORNECEDOR ORIGINAL

THGN LIGHTING COMERCIAL	Av. Padre Lebrez, 167 - Morumbi	São Paulo - SP	(11) 3742-2970
----------------------------	---------------------------------	----------------	----------------

Produtos oferecidos como similares, deverão ser examinados fisicamente pelo nosso escritório para aprovação.

II – Carta de recomendação de Niemeyer

Prezado amigo
Silvestre Gorgulho

A Torre que projetei será o marco dos festejos do cinquentenário da nova capital, e completá-la com o maior esmero é a preocupação do Governador Arruda e de todos nós.

Não será fácil encontrar a solução adequada para sua iluminação. Somente um profissional familiarizado com essa tarefa poderá se incumbir de tal projeto. O que justifica a minha indicação do especialista Peter Gasper.

É consciente da importância dessa recomendação que lhe escrevo esta carta, desde já agradecendo o seu apoio.

Cordialmente,

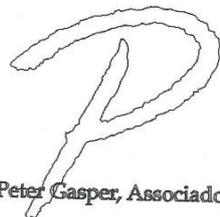


Oscar Niemeyer

Dear friend
Silvestre Gorgulho

III – Proposta de Gasper para serviços luminotécnicos

Ao
Engº Gabriel Filho
Assessor da Direção da CEB
Rio de Janeiro 04 de Dezembro 2003



Peter Gasper, Associados

REF.: ILUMINAÇÃO PRAÇA DOS TRÊS PODERES

P02/03

Prezado Senhor,

Pela presente estou enviando a proposta para os serviços de consultoria para análise dos equipamentos de iluminação propostos pelos concorrentes. Será dada especial atenção aos seguintes parâmetros:

- ◆ Análise das características elétricas
- ◆ Avaliação da performance ótica
- ◆ Avaliação das características técnicas
- ◆ Análise das características e recursos de instalação
- ◆ Análise das facilidades de manutenção
- ◆ Análise das compatibilidades com os equipamentos propostos
- ◆ Análise das características estéticas

Pelos serviços a serem prestados propomos uma remuneração de R\$ 15.600,00 (quinze mil e seiscentos reais) pagáveis na conclusão dos trabalhos.

OBS.: Por conta da CEB correrão as despesas com:

1. Passagens Rio/BSB/Rio (quantas sejam necessárias em função dos trabalhos)
2. Estadias (despesas com Hotel, alimentação e transporte)

Atenciosamente

Peter Gasper

P02CEBB

Peter Gasper, Associados
Rua David Perz 96 Rio de Janeiro
Tel (5521) 3325-6713 E-mail pgasper@terra.com.br

IV – Entrevista de Gasper não publicada e cedida por sua equipe do escritório Peter Gasper Associados Ltda., no Rio de Janeiro, em 6/9/2017

ENCENAR A ARQUITETURA

Peter Gasper (Peter Manhardt) nasceu em Chemnitz, em 1946, na Alemanha, e mudou-se para o Brasil seis anos após o término da 2ª Guerra Mundial. Frequentou arquitetura durante alguns anos, acabando por abraçar profissionalmente a cenografia. Voltou à Alemanha e formou-se em *Lighting Design* pela Sender Freies Berlin, em Berlim (1974), tendo regressado depois ao Brasil, onde se dedicou ao estudo intensivo do uso da luz em projetos das mais diversificadas procedências.

Peter Gasper é um nome incontornável quando se fala de luz, é um artista que tem o seu nome ligado a grandes projetos de iluminação na arquitetura, no teatro, na televisão ou no ambiente urbano da cidade. Tem sido o responsável pela iluminação de todos os recintos onde se têm realizado os espetáculos do Rock in Rio. Em iluminação de arquitetura tem sido o *lighting designer* do arquiteto Oscar Niemeyer. Tem ainda o seu nome ligado à iluminação teatral para os desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro, revolucionando a maneira de iluminar esse evento em 2002.

Em 1961, iniciou as suas atividades na área de cenografia em televisão (TV Tupi, TV Excelsior, TV Rio, e finalmente a TV Globo, entre outras), cinema, teatro e espetáculos. Em 1983 fundou a sua própria empresa: Peter Gasper Associados, Consultoria e Projetos de Iluminação para Cinema, Televisão, Teatro e Arquitetura.

De 1975 até 1985 foi diretor-geral de Iluminação na TV Globo, tendo implantado o conceito de Direção de Fotografia aplicado à televisão em séries, novelas, e produção de comerciais em VT na Globotec.

Em 1997 foi sócio-fundador da Associação Brasileira dos Projetistas de Iluminação do Brasil, organizador e orador principal em diversas conferências e palestras sobre arte da iluminação.

Dentro das duas grandes áreas em que desenrola a sua atividade, destacam-se trabalhos em iluminação, como: o Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba; a Praça dos Três Poderes, incluindo os edifícios governamentais em Brasília; o Sambódromo do Rio de

Janeiro; os recintos do Rock in Rio; o Memorial JK, em Brasília; o Museu de Arte Contemporânea de Niterói; e a Hidroelétrica de Itaipu, no Paraná.

Entrevista de Conceição Trigueiros, Maria Antonia Velez Vestia e Rui Barreiros Duarte.

Arquitetura e Vida – No âmbito da iluminação da arquitetura, quais são os trabalhos que atualmente está a executar, e quais os efeitos que pesquisa?

Peter Gasper – Estou atualmente a iluminar em Brasília antigas obras do Niemeyer que correspondem a todo o complexo da Praça dos Três Poderes, onde fica o Congresso, o Senado e a Câmara dos Deputados. Próximo, estão o Superior Tribunal Federal, o Palácio do Planalto – que é o palácio do governo –, e também uma praça onde existem o Fórum de Palmeiras e o gigantesco Mastro da Bandeira, obra do arquiteto Sergio Bernardes.

Há uma cúpula que é impossível iluminá-la por cima, pelo que criei uma sombra. Fiz um teste com uma luz amarela que dá a ideia que tem vida, e fiz outro teste em que criei uma sombra como o arquiteto faz esfumando a superfície. Esse efeito com a sombra, de longe, dá volume por causa do paralaxe (distância entre os olhos). Observando uma cena a mais de 50 metros, já não se vê bem o volume dos objetos que queremos iluminar. Esse volume vai sendo dado com a luz e as sombras projetadas.

AV – Nas superfícies curvas do Congresso de Oscar Niemeyer, as experiências que faz são no sentido de realçar a forma e a composição. Como é que tira partido desses volumes?

PG – A arquitetura de Oscar é fácil de entender porque as formas são puras, e manter essas formas é o mais importante, principalmente no que se refere à cor, porque ele usa muito a superfície branca. A tendência da iluminação pública é usar uma luz amarela que é mais eficiente, as lâmpadas duram mais, com menos energia ilumina-se mais, só que uma luz amarela em cima do mármore branco modifica a arquitetura. Como não encontro muitas vezes a lâmpada branca que quero, ainda uso um filtro corretor azul para a luz ficar ainda mais branca e poder-se reparar que é branco de verdade.

Só usei pontualmente um amarelo para dar uma diferença, mas depois tirei porque o amarelo tornava a fotografia muito humana, e eu queria contar uma história, queria dizer que dentro existem pessoas. Apesar de terem gostado, comecei a pensar que estava a interferir na arquitetura, e eu não tinha sido chamado para interpretar uma obra arquitetônica, mas para mostrá-la como ela foi concebida. Como eram seis projetores, mostrei o que está lá sem contar a história.

AV – Costuma discutir com o Niemeyer sobre a maneira como vai iluminar a arquitetura dele?

PG – Hoje em dia apresento o plano de luz, que é tão óbvio para mim, e é tão claro o que ele quer, que quando nos reunimos digo sempre que lhe vou valorizar o edifício. Tento obviamente esconder o equipamento, os projetores, para não ficarem muito agressivos, mas não há muita novidade. Todas as obras do Niemeyer têm como base a contraposição da curva com a reta, e se eu conseguir deixar isso muito claro à noite – porque, de dia, já está claro –, tenho a certeza que o caminho é esse e ele confia.

AV – Há também um contraponto entre a linha que define e a modelação da superfície que sugere. Com a luz, enfatizam-se as qualidades da geometria, mas a mancha deixa a forma em suspenso. Na sua intervenção com a luz, como é que controla essas duas situações?

PG – Eu nasci no teatro, o meu passado é no teatro, e vejo nas obras de Niemeyer um cenário que tenho de valorizar, pois o que me importa é a emoção. Coloco-me diante do cenário do Oscar e comporto-me como se estivesse num palco. Quando vejo o cenário, tenho que gostar e respirar fundo. A minha interpretação não chega aos detalhes porque posso correr o sério risco de estar a perder a emoção, por estar a racionalizar demasiadamente o meu trabalho.

O povo brasileiro tem uma relação com a luz diferente do europeu, porque no Brasil o céu é dum brilho fantástico, principalmente do Rio de Janeiro para o Norte. Para o Sul, já é mais parecido com a Europa, já neva, há um céu menos brilhante, mas em 70% do Brasil as pessoas têm com a luz uma relação mais forte que os europeus.

Muitas vezes, a luz que utilizo podia ser menor, mais delicada, mas isso corresponde a um pensamento da elite que vem para a Europa ou frequenta restaurantes americanos onde às vezes as festas são iluminadas com velas. No Brasil, vela é macumba, não há festas iluminadas com velas. No réveillon acende-se a casa, é uma relação com a

iluminação muito diferente daqui. Como eu tenho que agradar a várias classes, a minha iluminação de um monumento histórico dá ao brasileiro um certo orgulho que normalmente ele não tem em relação aos edifícios públicos.

O brasileiro sempre teve um rei, um imperador, um governador, ainda não existe a nação Brasil. Existe no papel, mas o brasileiro ainda não se sente dono da nação. Então, os edifícios são dos reis, não são deles, é diferente da Europa. Quando ilumino um monumento, percebo que a imprensa elogia, as pessoas tomam conhecimento, há um certo orgulho e as pessoas começam a pensar que aquele monumento é também delas. Isso fica bastante claro porque exagero um pouco a iluminação. Marco com força, e com isso atinjo o povo que gosta, mas a elite satisfaz-se com menos luz.

AV – Num contexto diferente, esse foi o princípio que tem aplicado ao Rock in Rio?

PG – No Brasil usamos uma expressão que é “arrebentar a boca do balão”, tem realmente que acontecer e na imaginação, se acontecer, o sucesso é garantido, e não pode ficar nenhuma dúvida. No caso das obras do Oscar que nunca foram iluminadas, cada vez que se acende um edifício é realmente um grande sucesso. As “nuances”, as delicadezas, são dadas através de sombras, que procuro sempre que possível, mesmo que para cima exista um “dégradé” que ajuda a aumentar a ilusão de altura.

AV – A iluminação do Congresso põe-no em cena tendo em consideração a noção de escala e de distância, porque ele está localizado num sítio que é também para ser visto ao longe e tem que cobrir essas duas escalas, ao longe e ao perto.

PG – Para ver de perto é mais fácil iluminar, mas todas essas obras são para serem vistas de longe, onde a quantidade de luz por sua vez influencia. Se colocar muita luz para ver de perto, ao recuar um ou dois quilômetros não se vê, o nosso campo de visão fica pequeno, a enorme quantidade de atmosfera que se interpõe reduz a impressão de luz. Trabalhamos com uma grande-angular e, se não houver, uma teleobjetiva para chegar perto, então é diferente iluminar para televisão, para cinema ou para o fotógrafo.

AV – Qual é a diferença de atitude ou de princípio entre iluminar a arquitetura e a natureza?

PG – Na natureza existe uma certeza sobre a possibilidade do ser humano ver, pois nós não temos memória precisa para a cor. A única coisa que memorizamos com precisão é

a cor de vegetais e a cor da pele humana. Eu sei que uma pessoa está a passar mal só porque a cor da sua pele está esverdeada. Tanto no ser humano quanto na vegetação, ao iluminá-los, tento manter a cor mais fiel à cor que se vê durante a luz do dia.

Essa luz é muito branca porque 70% provêm do céu, que é azul, e 30%, talvez, venham do sol, que é amarelo, e os dois formam um branco muito branco. A hora e o local mudam esta relação. Eu faço muita questão de que o verde seja compreendido instantaneamente como sadio, que não está morto nem envelhecido. O mesmo conceito aplico ao iluminar pessoas. Como qualquer fotógrafo profissional.

Isso é importante, porque muitas vezes ilumina-se uma vegetação, uma palmeira, como se isso não fosse importante, e até se utiliza uma lâmpada de vapor de sódio que é amarelada, e a palmeira fica amarelada. Vê-se que é uma palmeira, mas se ela não emociona, apenas existe. Então, a cor é fundamental.

No caso das palmeiras, há outra coisa importantíssima, que é fazer com que a luz chegue bem à copa, em altura, porque o que nos encanta é a copa que nos protege. No caso duma palmeira, o espique é importante, mas 80% do investimento são para mostrar o "penacho" (que é o que encanta), e a concentração do fecho luminoso é fundamental, não é só colocar um refletor lá embaixo. Iluminar vegetação, em poucas palavras, é isso, é cuidar que a cor seja a mais correta possível, porque para isso nós temos memória aguçada, a gente vê.

Se você amanhã mudar a cor do carro, talvez nunca mais lembre como era o vermelho. Nas minhas palestras mostro seis vermelhos parecidos entre si (um deles pode até ser da Coca-Cola) que não se vai saber qual é. Pode ser até um vermelho ligeiramente esverdeado, o leigo não percebe. Mas se eu estiver meio esverdeado, vê-se que há algo de errado com a pele. O ser humano, por instinto de autoconservação, tem memória, mas só para isso. Não se pode iluminar uma floresta com luz amarela ou verde, tem de ser com luz branca – a não ser que queira dar uma festa, é um evento onde tudo é possível.

AV – Na sua experiência de teatro, a espetacularidade da arquitetura está ligada à cor da luz, que se autonomiza para criar uma transfiguração da realidade e ser geradora de emoções. Quais são os conceitos ou os princípios que utiliza?

PG – Eu tenho feito experiências nos últimos quatro anos com a quarta dimensão, porque a arquitetura se preocupa com as três dimensões: largura, altura, profundidade – e há

o tempo. No teatro, pensa-se em quatro dimensões, como é que essa iluminação funciona com o passar do tempo; isso, grosso modo, corresponderia ao amanhecer, entardecer, escurecer – já são três luzes. Mas hoje você faz uma peça de teatro, cria pelo menos 300 ou 400 luzes que iluminam o show ou, se quiser, criam-se 3000 ou 4000 climas de luzes diferentes, e não se pensa só no palco como um clima tridimensional, mas como a luz se envolve nele.

No caso da iluminação arquitetural, a primeira experiência que fiz nesse sentido foi na iluminação da fábrica elétrica de Itaipu, no Sul do Brasil, que é uma hidroelétrica que, atualmente, ainda é a maior do mundo porque a da China ainda não está feita, e é algo de assustador, é gigantesco.

AV – Se tivesse de iluminar uma arquitetura de Frank Gehry, que atitude teria?

PG – Iluminar uma obra de Gehry é um desafio mais complexo do que o de Oscar, porque a arquitetura dele tem-se de estudar primeiro. Tenho visto fotos do sistema de iluminação do Guggenheim de Bilbao, e quem a fez não conseguiu.

O Oscar só começou a ficar tranquilo quando me conheceu, porque quem lhe fazia os projetos de iluminação era um engenheiro eletrotécnico e não havia diálogo. Quando surgiu a eletricidade, o arquiteto foi-se afastando da iluminação porque aí começou a ser o engenheiro de luminotécnica – watt, ampere, volts, curto-circuito são coisas que não significam nada para o arquiteto, e ele foi-se afastando. Na Idade Média, quem criava a iluminação era o arquiteto. O Wright acabava por desenhar as luminárias dele. Ainda não está na cabeça dos arquitetos o que um *lighting designer* pode fornecer. Para um diretor de teatro, sim, está claro, porque é impossível fazer uma peça de teatro sem um profissional da luz, mas ainda há muitos arquitetos que ainda não têm a certeza do que um profissional lhes pode dar, porque é uma profissão nova na arquitetura.

AV – Perante diferentes tipos de profundidade, como atua na iluminação desses espaços?

PG – Uma coisa é o que um arquiteto muitas vezes sonha ter, mas na prática existe um limite porque, como o ponto de observação é total (360°), isso faz com que o que funciona bem para um ponto de vista, noutros pode destruir. A relação do observador com os monumentos e em grandes espaços arquitetônicos é bastante livre, mas num teatro não se vai olhar para trás.

Em arquitetura, o que vejo, daqui para lá, vou ver de lá para cá, e essa profundidade teria que contar com que o observador ficasse sempre no mesmo ponto de vista. Com a luz, podem-se criar vários planos, é maravilhoso. Mas quando há um lugar de olhar fixo, é diferente, e eu tive essa situação no museu em Niterói. Eu só podia colocar a iluminação só num sítio possível, que é um lago que o Oscar fez, e gerava-se sempre uma sombra. Com essa iluminação, pensei em aproveitar a sombra e utilizá-la para dar a noção de volume. Como quem se aproximava do outro lado não via a sombra, fiz deslocar a sombra segundo um eixo que surgiu para fazer uma iluminação dinâmica em que se ilumina de uma maneira plana, em que dois ou três refletores se vão apagando lentamente, depois são os seguintes que se vão apagando – de modo que essa sombra, que era um defeito, se tornasse um efeito. Trabalhei em quatro dimensões.

AV – Nos espaços interiores, é importante tirar partido do efeito, evidenciar ou chamar atenção para determinados aspectos e objetos. Qual a importância da iluminação na construção do discurso da arquitetura de interiores?

PG – A arquitetura de interiores é praticamente baseada nisso. Tem de haver uma luz básica para reconhecer o espaço que se está a ocupar, e destacar aqueles elementos que se escolheram para fazer o cenário. Pode-se escolher uma escultura como cenário, mas é a pessoa que lá vai morar que na verdade é que faz o cenário. As pessoas em geral colocam à disposição aquilo que querem que os outros vejam, e destacam essa luz como numa galeria.

Na iluminação da arquitetura, duma maneira geral, tem o inconveniente de não se poderem esquecer as pessoas. Uns chegam perto, outros vão ver de longe, parece fácil, mas não é.

É mais fácil iluminar para o fotógrafo, de lá para cá, pois se sabe o que se vai mostrar. No início da televisão, as imagens eram muito más porque as pessoas não sabiam para onde ia a câmara. Havia, por exemplo, quatro câmaras; não se sabia com antecedência qual é a que vai mostrar o que, então era uma luz plana, chapada. Para qualquer ângulo, para qualquer câmara, em qualquer momento, havia bastante luz. Em 1974, surgiu a tendência de usar só uma câmara para fazer como no cinema. O *plano* e o *contraplano* eram programados, e a iluminação se fazia de acordo. Passou a ser mais fácil. O resultado foi mais artístico. Na arquitetura continuamos a ter infinitos pontos de observação, infinitas posições de câmara. Para cada posição seria necessário haver uma luz, como numa câmara cinematográfica, o que torna a iluminação em arquitetura

diferente de teatro e de cinema e mais próxima à da TV, com suas múltiplas câmeras em múltiplas posições.

AV – Esta dimensão emotiva da iluminação onde é que se aprende?

PG – No teatro, porque aí você é obrigado a contar uma história com a luz. Em teatro, utiliza-se a iluminação para deixar ver o ator ou escondê-lo. Por isso, desiluminar por vezes é tão importante como iluminar. Onde se aprende a iluminar não é nas empresas de material elétrico, mas no teatro. Desiluminar é como o silêncio da música. É óbvio que há escolas que ensinam luminotecnia para se saber quantos luxes se obtêm, mas isso é apenas 10% do que interessa.

AV – Também há um critério seletivo sobre o que vai iluminar e o que se deve ocultar?

PG – No Rio de Janeiro, chamaram-me para iluminar uma piscina e iluminei tudo menos a piscina, porque quando vi o sítio, disse que tinham de iluminar a envolvente, que era linda.

Mas o grande problema é sempre a manutenção. Esse meu lado do teatro é que me possibilitou ter esse tipo de atitude, porque o teatro dá esse enfoque, essa maneira de ver o mundo.

Neste caso, ele estava no paraíso e queria iluminar uma piscina. As árvores eram lindas, e eles não as viam. Você tem que considerar não destruir involuntariamente o espaço arquitetônico, utilizando a LUZ apenas como LUZ e EMOÇÃO. Eu não destruo a arquitetura, apenas a mostro numa maneira mais emocionante.

AV – Como foi construindo essa maneira de ver?

PG – Foi nos trabalhos realizados no teatro com a iluminação. Existe uma tentação no homem – que, em geral, não acontece com a mulher – de se encantar com a tecnologia. Quando aparece uma nova lâmpada, querem logo experimentar. As melhores iluminações que vi até hoje são feitas por mulheres, porque elas são sutis. Para o homem, a tecnologia é mais importante do que a emoção. Ele não lê nas entrelinhas, e a mulher não é vítima desse encanto pela tecnologia.

Ao se fazer luz, desvinculamo-nos da tecnologia: procura-se a emoção, deve-se pensar um pouco como as mulheres pensam, ser mais intuitivo, ter mais emoção, porque se

consegue com isso uma sutileza maior. Pode-se pensar que o povo não percebe, mas as pessoas emocionam-se com um trabalho sutil.

AV – Como utiliza a iluminação num contexto festivo?

PG – Em Nova Iorque iluminei um hotel usando muito a programação de luzes, criando cenas de luzes no almoço, luz no jantar alegre, ambientes íntimos à vela, e no restaurante coloquei seis cenas de luz, em que uma delas era muito forte. Para mim era a luz de festa, mas para o dono só servia para varrer o chão, e a minha cena de luz que simulava a luz de vela era a luz de festa dele, porque a luz de festa para o nova-iorquino é quase luz nenhuma, tipo luz de vela. No Brasil, luz de festa é acender o mundo todo.

AV – A luz tem aspectos simbólicos e de raiz culturais, é muito importante como é entendida.

PG – Tal como na música, que é manifestação de uma emoção, a iluminação tem muito a ver com a emoção ocasionada pela música, pois ela entretém. Ninguém para e pensa durante o dia como é bonita a mudança de luz. É a natureza, mas se reparar como a luz varia durante o dia é uma coisa mais emocionante do que se possa imaginar. Contudo, passamos e não nos apercebemos, mas quem quiser trabalhar em iluminação e não conseguir ver isso, o caminho é bem mais difícil.

AV – O tipo de luz também depende muito do tipo de música, o potencial da iluminação conjuga-se com a música...

PG – Isso é mais do que luminotecnia, porque a luz que se usa no palco é para permitir que se veja alguma coisa, porque a pessoa fica muito pequena. Hoje é mais fácil usar o telão, e a cara do cantor fica grande. Antigamente não havia nada disso, e desenvolveu-se uma técnica de iluminação aonde se vê mais o refletor do que a luz, o projetor é mais visto do que a própria luz. Então, por vezes, é preciso lançar fumaça e colocar um fundo preto para que a pessoa veja alguma coisa, é muito mais forte do que a iluminação.

AV – Os fumos foram introduzidos nos palcos nos anos 1960 com o grupo The Who...

PG – Porque não tinham cenários e tinham que montar o seu teatro de manhã e à noite, tinha que fazer o espetáculo e não dava. Desenvolveram-se então uma série de recursos, e a máquina de fumaça é um deles, para a luz iluminar alguma poluição, porque não

tinham nada. Não havia tempo para montar algum tipo de cenário. Os efeitos de iluminação então passaram a funcionar como cenário.

Hoje, com o laser ou com qualquer fecho de luz, utiliza-se também fumaça ou chuva, o que tiver à mão para criar neblina.

AV – É um efeito muito utilizado nos filmes para construir atmosferas. Como se produz?

PG – Esse efeito se fazia com café. Pegava-se uma lata ou uma tampa de filmagem aquecida e lançava-se em cima pó de café, dava aquela neblina. Já iluminei muitas óperas, como a Aida no 1º Ato, que tem uma cena em que só tínhamos mesmo café para fazer o efeito. Começa com o Ramsés e há um palácio egípcio enorme, e tem que se dar aquela neblina para os raios de luz entrarem e serem vistos. Como é que vão entrar os raios de luz, se não há neblina? Como tínhamos de fazer neblina e só havia café, faz-se uma neblina bonita quando o prato está bem quente. Normalmente, põe-se num fogareiro ou num aquecedor.

AV – Que outros meios expeditos utilizam para explorar efeitos?

PG – Em Niterói, o museu do Oscar Niemeyer tem um betão que foi muito mal construído. Como a minha iluminação era tangencial, ele ressalta mais, e eu não podia mudar a posição dos refletores, que tinham de ser tangenciais, senão entravam pela janela da sala de exposição. Mandei instalar um sistema de circulação de água de modo que a água fizesse pequenas ondulações que se transferem para o edifício e impedem que se veja que ele está mal construído. Funciona com um reflexo natural da água que está no lago artificial, na base do museu.

AV – É necessário ser sempre perfeccionista no trabalho que faz?

PG – Em teatro, aprende-se a buscar a perfeição, porque senão ninguém bate palmas. O que satisfaz o artista não é só o dinheiro, é o aplauso, que funciona como um *feedback*. Todo artista corre um risco porque ele expõe-se, porque inova, porque quer fazer uma coisa que acha que vai dar certo, e só fica tranquilo quando batem palmas. Não é massagear o ego, é o retorno, é o sinal daquele risco que ele correu e que valeu a pena. Então, o dinheiro dele, agora ele foi pago. Só se consegue o aplauso se buscar a perfeição até o fim. Não há ninguém que lhe vá dizer que já está bom. O próprio é que vai ter que dizer que já está bom, e um artista nunca acha que está bom, porque vai atrás da perfeição. Quando há um chefe, um engenheiro que diz “Está bom”,

muito obrigado, mas um artista nunca acha que está bom, vai sempre buscando a perfeição.

O engenheiro não tem esse problema, há o cálculo, pode mudar os cálculos para ficar mais bonito. Mas todo artista nunca está satisfeito com o seu trabalho, pode ser fotógrafo ou cantor, porque se está a tratar com coisas subjetivas. Tirar uma foto de uma pessoa não é uma ciência exata.

AV – Já falou na emoção, mas qual é no seu trabalho a importância da subjetividade, qual o envolvimento, e tenta transmitir às outras pessoas num processo de encantamento, de transfiguração?

PG – Tentar colocar essa subjetividade nas pessoas é obviamente uma função da cultura, de quem vai ver, e aí não há controle. Pode achar mais um motivo para buscar a perfeição, porque como não sei quem vai olhar o meu trabalho, é mais difícil ainda. A vida de artista é dura, e com certeza o artista sofre mais que o engenheiro, porque ele não tem nenhuma tabela, não tem nenhum recurso, é apenas *feeling*.

Convém que um artista tenha um *background* técnico, porque isso ajuda muito. Imagine o Leonardo da Vinci se não soubesse misturar as tintas – é fundamental.

AV – Quando falou dos brancos, qual é a qualidade que lhes encontra?

PG – O branco tem uma qualidade, ele agrada a qualquer cultura. Também é uma ferramenta de fácil solução. Porque agrada a todos.

AV – E o vermelho?

PG – O vermelho é mais difícil, porque uns podem gostar e outros, não. É uma cor muito vibrante, o que não acontece com o branco.

AV – Que outras valências técnicas considera essenciais para o bom funcionamento da iluminação?

PG – Uma das coisas que acho essencial é poder garantir a manutenção, porque na arquitetura, se tiver uma solução em que uma pessoa não consiga lá ir trocar uma lâmpada, é melhor não fazer, porque a obra funciona um só dia. Este aspecto é fundamental, não se pode virar as costas e pensar que isso não é importante.

AV – Há também que garantir que há material para poder ser substituído, viabilizando todo o processo de manutenção...

PG – Tudo, porque senão você está a enganar a si próprio, porque está a fazer uma obra para durar e não está a fazer uma obra para uma filmagem. Eu dou um exemplo: queria um projetor que se pudesse orientar. O projetor é bonito, ilumina bem, não entra água, é duradouro, tudo o que é necessário está lá. Só há uma coisa que não pode ser esquecida: a fixação. O projetor não pode sair de sua posição, pois a luz que sai dele, também, não pode sair de posição. Então, os ajustes de *pan* e *tilt* têm que ser perfeitos e duradouros.

AV – As pessoas deviam aprender a ver as coisas na sua metamorfose, porque há uma realidade que vai mudando, e podemos construir outras realidades através da luz. A luz marca sempre uma relação com a cor, com a sombra, com a distância, este olhar que questiona e investiga a realidade é muito importante.

PG – Eu também vejo assim como visionário, mas acho que só haveria solução quando as faculdades de arquitetura entenderem que a iluminação é tão importante como o cálculo de betão. As faculdades não ensinam nada sobre a iluminação porque ainda não entenderam que a luz pode ser um tijolo muito importante. Um dia, as faculdades também têm que ensinar esse tijolo, mas não é fazendo cálculos, não é ensinar a que altura tem que ficar uma lâmpada na mesa de trabalho com 200 luxes, pois isso cada um estuda sozinho. É ensinar a emoção da luz, porque há arquitetos para quem trabalho que, quando se inaugura a iluminação, nem vão ver a luz que fiz para eles – porque não está no seu sangue a luz. Está o tijolo, o piso, o telhado, o paisagismo, o urbanismo... pode estar mais ou menos na cabeça deles, mas a luz não está. Dizem que valorizam a luz, mas é da boca para fora, porque não sabem o que significa isso, porque a faculdade não lhes passou essa formação. De que maneira poderia passar é outra história. Ele tem de saber o que significa, o que pode fazer, não é apenas comprar uma luminária bonita, isso é decoração. Há arquitetos que pesquisam isso, mas é uma coisa que sai deles, é um enfoque pessoal, não foi porque aprenderam na faculdade.

Eu, que sou cenógrafo, fui estudar iluminação de tanto brigar com o iluminador. Eu fazia um cenário quadrado, e ele fazia uma luz redonda. Falando de modo grosseiro, a falta que eu senti de formação em iluminação foi aprender na Alemanha, para saber o que poderia fazer com a luz. Abri mão da minha arquitetura de palco para construir a minha

cena com luz. Uso a arquitetura, mas construo a minha cena, que é uma aproximação diferente de clarear com uma luminária.

AV – O que acha da valorização da cidade através da iluminação pública?

PG – Existe agora um movimento que se chama City Beautification, que os americanos inventaram, pensando a iluminação como embelezamento do espaço urbano, não só do edifício. Se tivermos um castelo que se ilumina, deve-se saber o que é que ele significa no contexto. Ele pode ser importante, mas há também edifícios que têm importância e que são esquecidos porque não têm um valor patrimonial, porque não têm história, mas têm árvores. A maioria das cidades devem tentar valorizar o espaço verde. Há cidades que se vangloriam em ter o maior verde do país, mas ninguém ilumina algumas dessas árvores ou alguns edifícios da envolvente.

AV – A luminosidade também é fundamental. Há sítios e pontos donde emerge luz, como em Madrid, na Castelhana, onde há imensos edifícios iluminados e a cidade dá mais alegria às pessoas, e dão-nos a distância.

PG – Isso se insere no tal movimento City Beautification, e quem está a mexer nisso é a EILDA, que é uma associação de *lighting design* da Europa. Existe essa consciência, como também existe uma tendência de haver um *director of light*. Ou seja, em publicidade existe o diretor de arte, que tem a ver com o produto; quer seja em cinema ou em teatro, que é mais ou menos o que fiz em Itaipu. Nunca vi nada tão grande na minha vida, era do tipo Muralha da China, e tem um mirante onde as pessoas à noite podem ir olhar.

Podia-se apagar, e a barragem acende na presença do público, o que ninguém fez ainda. Há uma apresentação com dois apresentadores, um canhão de luz, e finalmente a iluminação acende. E o espetáculo leva 15 minutos para chegar ao clímax, com toda a usina de 2,5 km banhada em luz branca de luar. Tudo acompanhado por som envolvente e espetacular. Isso é mais do que iluminar, é assumir uma posição teatral diante do problema.

V – Atestado técnico e contrato simplificado do novo projeto de Lui Pic



COMPANHIA ENERGÉTICA DE BRASÍLIA
SEDE: SGAS - Quadra 904 Conj. A - CP. 04.0054
Fone: (061) 225-3549 - 325-3026 Fax: (061) 224-7638
INTERNET: <http://www.ceb.com.br>
CEP: 70.300 - 905 Brasília – DF

ATESTADO TÉCNICO Nº 003/2012 – DIR

Atestamos para os devidos fins que a empresa **EUROLUX PROJETOS E SERVIÇOS DE ILUMINAÇÃO**, estabelecida Rua Gabriel Guimarães Freitas, conjunto 24, casa 19, Setor Tradicional, Planaltina/DF, CEP.: 73.330-059, CNPJ/MF sob o nº 07.012.355/0001-40, executou os serviços de elaboração de projetos executivos para modernização da iluminação das vias e canteiro central da Esplanada dos Ministérios e realce de monumentos ali existentes, com base em projeto luminotécnico conceitual, conforme dados discriminados a seguir:

- 1. Licitação:** Convite de Serviços nº 002/2011-CEB.
- 2. Contrato:** Nº. 005/2011-CEB.
- 3. Objeto do Contrato:** Contratação dos serviços de elaboração de projetos executivos para modernização de iluminação das vias do canteiro central da Esplanada dos Ministérios, assim como da iluminação de realce dos monumentos ali existentes, com base em Projeto Luminotécnico Conceitual.
- 4. Área de abrangência do contrato:** Região central de Brasília, da Via Épia até a Via L4, inclusive Praça dos Três Poderes.
- 5. Assinatura:** Assinado em 28/11/2011.
- 6. Prazo de execução/e Vigência:** 60 dias e 90 dias respectivamente, a partir da assinatura.
- 7. Valor do contrato:** 129.800,00 (cento e vinte e nove mil e oitocentos Reais).
- 8. Descrição dos Serviços Executados:**

O projeto foi elaborado com estrita observância aos requisitos do projeto luminotécnico conceitual. Foram aplicadas tecnologias de iluminação visando obter melhoria nos níveis de iluminância, eficiência energética e economia de no mínimo 50% no consumo de energia elétrica.

O projeto foi aprovado pelo IPHAN, em consulta prévia, que assim se manifestou no Parecer nº 003/2011-CTec-Superintendência do IPHAN no DF, Documentos 01551.000775/2011-72: 



COMPANHIA ENERGÉTICA DE BRASÍLIA
SEDE: Setor de Indústria e Abastecimento, Área de Serviços Público, Lote C-
CEP: 71215-000 – Brasília – DF

1 CONTRATO SIMPLIFICADO DE SERVIÇO Nº 005 /2011-CEB

Fornecedor: **EUROLUX PROJETOS ILUMINAÇÃO LTDA**
Endereço: Rua Gabriela Guimarães, Quadra 24, lote 19, Setor Tradicional Norte -Planaltina DF
CEP.: 76.300-330
CNPJ: 07.012655/0001-40
Fone(61) 7814070348
Fax: 61) 7814070348
E-mail: rene@iluminance.com.br
Processo nº: 093.000049/2011
Data Emissão: 23/08/2011
Ref. Projeto Básico nº 001/2011 – GPIIP

OBJETO: Contratação dos serviços de elaboração de projetos executivos para modernização de iluminação das vias e canteiro central da Esplanada dos Ministérios, assim como da iluminação de realce dos monumentos ali existentes, com base em Projeto Luminotécnico Conceitual.

DESCRIÇÃO DOS SERVIÇOS: Os serviços serão executados conforme as disposições estabelecidas no Projeto Básico nº 001/2011 – GPIIP, que é parte integrante do presente contrato.

CONDIÇÕES GERAIS:

- 1 - Regime de execução: Empreitada por preço global.
- 2 - Período de execução: 60 dias da assinatura do contrato simplificado.
- 3 - Período de vigência: 90 dias da assinatura do contrato simplificado.
- 4 - Preço: Serão fixos e irrealizáveis nos primeiros 12 meses.
- 5 - Condição de Pagamento: O pagamento será realizado no prazo de 30 (trinta) dias, contados a partir da entrega da fatura na CEB.
- 6 - Documentos exigidos para assinatura do Contrato e pagamento:
 - a) Certidão Negativa de Débitos junto às Receitas Federal, Estadual e Municipal;
 - b) Certidão Negativa de Débitos junto à Previdência Social;
 - d) Certificado de Regularidade do FGTS;
 - e) Certidão Negativa de Inscrição na Dívida Ativa da União;

flavio

M

P

