



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
DISSENTE: CAROLINA DA ROCHA LIMA BORGES**

**A ARTISTICIDADE NO MINISTÉRIO DA  
EDUCAÇÃO E SAÚDE:  
DO APOLÍNEO AO DIONISÍACO**

**Brasília  
2008**

**DISSENTE: CAROLINA DA ROCHA LIMA BORGES**

**A ARTISTICIDADE NO MINISTÉRIO DA  
EDUCAÇÃO E SAÚDE:  
DO APOLÍNEO AO DIONISIACO**

Dissertação de mestrado apresentada ao  
Programa de Pesquisa e Pós-Graduação da  
Faculdade Arquitetura e Urbanismo (PPG-FAU)  
da Universidade de Brasília, como parte das  
exigências para a obtenção do título de Mestre  
em Arquitetura e Urbanismo.

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Matheus Gorovitz – (Teoria e História da Arquitetura e Urbanismo/UnB)  
orientador

---

Reinaldo Guedes Machado – (Projeto, Expressão e Representação na  
Arquitetura e Urbanismo /UnB)

---

Maria Eurydice de Barros Ribeiro – (Instituto de Artes/UnB)

Aos meus pais

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a todos aqueles que me ajudaram e também aos que não atrapalharam. O meu mais sincero obrigado a todos e a particularmente:

Aos meus pais e a minha irmã Ana Paula, pelo suporte material, paciência e compreensão.

Ao Tiago, pela disponibilidade com que participou diretamente da dissertação, por acreditar e por estar sempre por perto. Obrigada pela companhia nas viagens e na vida.

Ao meu orientador Matheus Gorovitz, pela paciência, pela leitura cuidadosa, pela orientação precisa e pelas aulas que me fizeram crescer como arquiteta e como ser humano.

As amigas Joene Saibrosa e Beatriz Toledo pelas conversas, acadêmicas ou não, e pelos lanchinhos depois das aulas. A Fernanda Duarte e Alessandra, pelo companheirismo nas fases mais críticas das “crises do papel em branco” e por estarem disponíveis sempre que eu precisei. A Fernanda Capdeville e Ana Catharina Marques, grandes companheiras de trabalho e lazer, que estiveram por perto no fim do trabalho.

Agradeço também aos amigos Kybelle Oliveira e Paulo Roberto Falcão de Araújo, que participaram em diferentes momentos do desenvolvimento da dissertação.

Aos funcionários do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo/UnB, João, Júnior e Rachel, pelo comprometimento e disponibilidade em me atender.

Aos membros da banca Reinaldo Guedes Machado e Maria Eurydice Ribeiro, pelos comentários e críticas pertinentes.

Aos professores e diretores do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da UnB Andrey Rosenthal Schlee e Neander Furtado, pelo apoio e solidariedade.

Todas essas pessoas de alguma forma estiveram presentes e, mesmo que indiretamente, contribuíram para o desenvolvimento desse trabalho. No entanto, eventuais desacertos e afirmações equivocadas são de minha inteira responsabilidade.

## **RESUMO**

O presente trabalho aborda os projetos para o Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro com o objetivo de dedicar-lhes uma análise estética objetivamente fundamentada. Os projetos a serem estudados são o de Le Corbusier (o segundo, para o terreno sugerido por ele) e o projeto executado, concebido pela equipe de Lucio Costa, composta por Carlos Leão, Affonso Reidy, Jorge Moreira, Ernani Vasconcelos e Oscar Niemeyer. Propomos verificar, a partir da análise comparativa das disposições plásticas adotadas em cada projeto, conteúdos que expressam um ideário de seus autores e que evidenciam um caráter de permanência e universalidade.

Palavras-chave: Arquitetura Moderna; Estética; Lucio Costa; Oscar Niemeyer, Le Corbusier.

## **ABSTRACT**

The present research discusses the projects for the Ministry of Education and Health in Rio de Janeiro in order to develop an aesthetics objectively justified analysis. The projects studied are from Le Corbusier (the second one for that particular space suggested by him) and the project executed and designed by the team of Lucio Costa, made by Carlos Leon, Affonso Reidy, Jorge Moreira, Ernani Vasconcelos and Oscar Niemeyer. We propose to verify, from a comparative analysis of the provisions used in each plastic design, contents that express an ideology of their authors and show a character of permanence and universality.

Keywords: Modern Architecture; Aesthetics; Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Le Corbusier.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
1.0 - JUSTIFICATIVA	04
2.0 – MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE: BREVE HISTÓRICO	05
3.0 – METODOLOGIA DE ANÁLISE	14
4.0 – ANÁLISE ESTÉTICA	16
4.1 – Enquanto Objeto	16
4.1.1 – Projeto de Le Corbusier	16
4.1.2 – Projeto da Equipe	36
4.2 – Enquanto Imagem	66
4.2.1 – Projeto de Le Corbusier	66
4.2.2 – Projeto da Equipe	72
4.3 – Enquanto Linguagem	78
4.3.1 – Projeto de Le Corbusier	78
4.3.2 – Projeto da Equipe	85
5.0 – CONCLUSÃO	89
BIBLIOGRAFIA CITADA	96
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	99

## INTRODUÇÃO

*A arte é uma atividade humana que consiste no fato de que um homem, conscientemente, por meio de sinais externos, transfere a outros sentimentos que ele experimentou, de modo que outras pessoas são contagiadas por estes sentimentos e também os experimenta. (Tolstoy apud OSBORNE, 1970, p.101)*

A capacidade de criação artística é um atributo exclusivamente humano que decorre de uma necessidade de expressar uma idéia ou um pensamento por meio de um objeto. Esta característica difere os homens entre si, pois a expressão é individual e resultante da vivência e visão de mundo de cada um.

Não haveria necessidade de expressão se todas as pessoas fossem rigorosamente iguais, esta necessidade surge para que o sujeito manifeste sua personalidade e seja reconhecido como um ser Diferente dos demais. No entanto, para haver Diferença nesse sentido, é necessário que haja também Identidade, pois as coisas só podem diferir se tem em comum a coisa em que diferem. Por exemplo: a cor, a configuração, a forma, etc. (ABBAGNANO, 2000, p.276). Caso contrário, o sujeito seria considerado um lunático, alguém que não se enquadraria dentro da sociedade.

Por definição, identidade é o caráter, o atributo de uma determinada pessoa ou coisa que a distingue de toda e qualquer outra. (JUNIOR, G. 2006) Para Aristóteles, Identidade diz respeito à unidade, ou seja, as coisas são idênticas no mesmo sentido em que são unas. Leibniz aproxima o conceito de Identidade ao de igualdade: idênticas são as coisas que se podem substituir uma á outra. (ABBAGNANO, 2000, pg.528).

Desta forma, o principio da identidade é algo que torna uma pessoa ou coisa única e que a distingue de toda e qualquer outra. Além disso, o reconhecimento da obra enquanto artefato artístico depende dos seus atributos plásticos e da capacidade do

sujeito perceber, sentir e vivenciar os significados da obra, o que implica na noção de alteridade, distanciamento e, portanto, no princípio da Diferença, entre sujeito e obra.

Assim, a necessidade pela Diferença é suprida pela relação de conhecimento que se estabelece entre o sujeito e a obra, ou seja, no momento em que o sujeito se relaciona com o objeto sem estar condicionado a algum pré-conceito, apenas seu juízo de gosto opina, pode-se dizer que se relaciona com a obra de uma forma livre. Com isso, descobre sua Diferença, manifestando sua personalidade.

Liberdade e apreciação da obra de arte são, desta forma, duas variáveis inseparáveis: a arte pode servir de veículo para que o sujeito encontre a liberdade, sendo que o sujeito só irá se conhecer verdadeiramente na medida em que for livre, como discorre Herbert Read:

*A obra de arte é, em certa medida, uma libertação da personalidade. Normalmente os nossos sentimentos estão sujeitos a toda espécie de inibições e repressões. Contemplamos uma obra de arte e dá-se imediatamente uma libertação e não só libertação – a simpatia também é uma liberdade de sentimentos – mas também uma intensificação, uma sublimação. Esta é a diferença essencial entre arte e sentimentalismo: o sentimentalismo é uma libertação, um afrouxamento, um descontrair de emoções. Arte é libertação, mas ao mesmo tempo uma estimulação das emoções. (apud MORAIS, 1998, p.43)*

A liberdade tal como é entendida no contexto histórico posterior ao cristianismo, pressupõe o advento da subjetividade humana, do eu consciente. O cristianismo, desta forma, representa uma etapa fundamental no advento da subjetividade, tendo Santo Agostinho, Descartes e Fichte como principais representantes desse processo, no qual a descoberta da interioridade, ou da subjetividade infinita, coincide com a afirmação do espírito entendido como autoconsciência e liberdade. (CORBISIER, 1997, p.111)

Além disso, a liberdade existirá em função de um prazer estético, que decorre da capacidade que a obra possui de suprir essa necessidade pela Diferença. A apreciação

estética, no entanto, não deve estar atrelada ao caráter de agradabilidade pois, desta forma, seria uma satisfação interessada, excluído assim a liberdade.

Podemos dizer então que o que caracteriza uma obra de arte seria um gesto emancipado de seu criador, uma liberdade de escolha no agenciamento dos elementos e uma intenção de se alcançar a beleza plástica e se chegar a uma composição íntegra, onde nada precisa ser tirado ou acrescentado.

## 1.0 – JUSTIFICATIVA

Para a análise estética das obras em questão não houve uma idéia predeterminada de que se trata de obras de arte. No entanto, num primeiro momento, é importante que haja um interesse visual pela obra, que instigue as capacidades sensíveis independente de qualquer investigação mais apurada.

A proposta de analisá-las esteticamente tem como justificativa o fato de serem dois projetos que foram criados para um mesmo fim e um mesmo programa de necessidades. Além disso, um deles foi concebido pelo mestre suíço, que muito influenciou a arquitetura brasileira, e o outro pelos seus seguidores e futuros expoentes da arquitetura mundial, que é o caso de Oscar Niemeyer e Lucio Costa.

O primeiro projeto de Le Corbusier foi elaborado num terreno escolhido por ele e, fora as imposições do programa de necessidades, foi concebido com total liberdade de criação e aplicação dos seus princípios. Ao contrário do segundo projeto, feito as pressas para um local que não era de seu gosto.

A proposta é verificar, por meio das formas de cada projeto, o que diferencia um do outro em termos de ideário e significado, e como essas formas traduzem valores como identidade, diferença, caráter de permanência e universalidade.

## 2.0 – MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE: BREVE HISTÓRICO

*Esse belo edifício do Ministério é (...) um marco histórico e simbólico. Histórico, porque foi nele que se aplicou pela primeira vez, em escala monumental, a adequação da arquitetura à nova tecnologia construtiva do concreto armado, inclusive a fachada totalmente envidraçada (...). É simbólico porque, num país ainda social e tecnologicamente subdesenvolvido, foi construído com otimismo e fé no futuro, por arquitetos moços e inexperientes, enquanto o mundo se empenhava em autoflagelação. (COSTA, 1995, p.138)*

Uma das preocupações do Estado Novo dizia respeito à construção do novo homem brasileiro, e como instrumento para este objetivo são criados os Ministérios do Trabalho e da Educação e Saúde. O Ministério da Educação e Saúde, conduzido pelo ministro Gustavo Capanema, preocupava-se não somente com a educação, mas com a formação deste “homem brasileiro”.

O projeto arquitetônico do Ministério da Educação e Saúde foi escolhido por meio de um concurso no qual participavam, dentre outros, Carlos Leão, Affonso Reidy, Jorge Moreira e Lucio Costa. Os candidatos poderiam apresentar mais de um projeto, sua identidade ficaria oculta por codinomes anexos a cada plano. A única exigência para participar do concurso era o registro nacional do candidato e a permissão para exercer suas funções, não era necessário ser brasileiro. Capanema acrescentou ainda a cláusula de que o governo não seria obrigado a realizar o projeto aprovado caso não o julgasse aceitável. (HARRIS, 1987, p.56)

As duas correntes arquitetônicas que participaram do concurso - acadêmicos e modernos - defendiam suas idéias com base em argumentos de cunho nacionalista e da tradição da arquitetura brasileira. No entanto, pelo fato de ter sido o único projeto a respeitar o teto fixado para a área a ser construída, o projeto vencedor foi do acadêmico Archimedes Memória (fig.1). Capanema justificou o seu voto de desempate salientando as vantagens do

projeto: “ótima regulação térmica natural e excelente ventilação transversal, adequada a nosso clima, sendo ainda o que ofereceu melhor circulação”. (HARRIS, 1987, p.62)



**Fig. 1 – Projeto vencedor do concurso – arq. Archimedes Memória**

A reação dos “modernos” não premiados se dá pela revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal, dirigida pela esposa de Afonso Reidy, Carmem Portinho. A revista acusava o júri de escolher projetos com linguagem já rejeitada pelos europeus mais progressistas, publicando os projetos ditos “modernos” do concurso – de Jorge Moreira e Ernani Vasconcelos e de Reidy.

A segunda reação se deu junto ao gabinete do Ministro, em cuja equipe encontrava-se Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Rodrigo Melo Franco de Andrade e Mário de Andrade. A tarefa de persuadir o ministro, segundo Harris (1987, p.61), não foi árdua uma vez que Capanema estava insatisfeito com o projeto de Memória, que para ele “não traduziria uma ação voltada para o futuro e a formação do novo homem brasileiro”.

Lucio Costa, por sua vez, escreve em carta a Capanema que Ministério é edifício público de significação não apenas utilitária, mas também representativa, onde há “necessidade de traduzir de forma adequada a idéia de prestígio e dignidade logicamente sempre associada à noção de coisa pública (...) essa idéia se manifesta (...) por uma certa nobreza de intenção

revelada nas proporções monumentais da obra e na simplicidade e boa qualidade de acabamento.” (Revista Projeto, nº 102, agosto de 1987, p. 143)

Em janeiro de 1936 são pagos os prêmios aos projetos vencedores e, logo em seguida, o Ministro envia uma carta ao presidente Getúlio Vargas expondo sua insatisfação com os planos selecionados, solicitando a autorização para contratar Lucio Costa e equipe. Busca ainda alicerçar tecnicamente a recusa ao projeto de Memória enviando a mesma correspondência ao ministro Maurício Nabuco e ao engenheiro Saturnino de Brito, solicitando pareceres ao projeto quanto aos aspectos funcionais e de engenharia sanitária. Estes respondem afirmando que o projeto não atende a estes quesitos.

Em março do mesmo ano Capanema convida oficialmente Lucio Costa, tendo este sugerido que os arquitetos Carlos Leão, Affonso Reidy e Jorge Moreira também participassem por terem apresentado seus projetos no concurso com características ditas “modernistas”. Lucio Costa argumentou que o trabalho em equipe poderia resultar em um projeto melhor e mais significativo do que aquele realizado individualmente.

Para Cavalcante (1995, p.65), o exame dos projetos do concurso fragiliza o argumento de que foram convocados os outros três com “características modernas”. Um depoimento de Lucio Costa também altera um pouco esse critério que, segundo ele, chamou Carlos Leão por ser seu amigo e sócio, Jorge Moreira e Afonso Reidy eram colegas da ENBA e haviam apresentado bons projetos, Moreira disse que só aceitaria colaborar caso viesse também Ernani e Niemeyer argumentou que merecia estar no grupo.

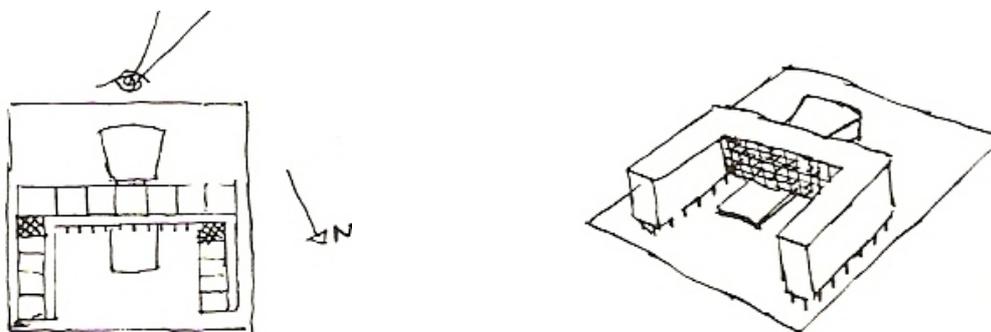
Configurada a não execução do projeto vencedor, Archimedes Memória envia uma carta ao presidente Getulio Vargas relatando a sua premiação, a desclassificação de Lucio Costa na primeira etapa, sua contratação por Capanema e conclui:

*O que acabamos de narrar tem (...) gravidade não pequena, em se sabendo que esse arquiteto é sócio do arquiteto Gregori Warchavichik, judeu russo de atitudes suspeitas... Não ignorava o sr. Ministro da Educação as atividades do arquiteto Lucio Costa, pois pessoalmente já mencionamos a S. Excia. Vários nomes dos filiados ostensivos à corrente modernista que tem como centro o Clube de Arte Moderna, célula comunista cujos principais objetivos são a agitação no meio artístico e a anulação de valores reais que não comungam no seu credo. Esses elementos deletérios se desenvolvem justamente á sombra de Ministério da Educação, onde têm como patrono e intransigente defensor o Sr. Carlos Drummond de Andrade, chefe de gabinete do ministro. (...) Esperamos que V. Excia., (...) alerte a arte nacional que ora atravessa uma crise dolorosíssima, próxima do desfalecimento. (CAVALCANTE, 2006, p.43)*

Segundo Cavalcante (2006, p.44), acusações desse tipo foram freqüentes durante o processo de escolha do projeto a ser executado e durante a obra do MES. Dentre outras alegações, eram apontadas semelhanças entre a forma em planta baixa do prédio e a foice e martelo soviéticos.

Apesar de todos os conflitos, em maio de 1936 Lucio Costa apresentou o resultado do trabalho efetuado pela equipe, assim como a sugestão de que Le Corbusier fosse chamado como consultor do grupo nesse projeto e naquele referente à cidade universitária.

O projeto da equipe propôs uma forma em U (fig.2, 3 e 4) com um auditório trapezoidal, fachada envidraçada e brises. Possuía cinco pavimentos sobre pilotis de pé direito duplo nas laterais e sete pavimentos no bloco central, sem pilotis.



**Fig. 2 e Fig. 3 - Primeiros estudos para o projeto do MES elaborado pela equipe.  
Fonte: BARDI, 1984, p.77**



**Fig. 4 – Perspectiva do primeiro projeto para o MES elaborado pela equipe. Fonte: LISSOVSKY; MORAES, p.64**

Le Corbusier condenou a simetria do conjunto apelidando o prédio de “múmia”, propõe um novo projeto (fig.5, 6 e 7) e a transferência do prédio da área da esplanada do Castelo para um aterro junto ao mar. Argumentava que caso a construção se fizesse na esplanada do Castelo seria de se prever sua posterior “submersão num conjunto arquitetônico de tal natureza que, de nenhuma maneira e apesar de toda a perfeição do prédio, seria possível atingir uma impressão de nobreza e grandiosidade”. (Revista Projeto, nº 102, agosto de 1987, p. 143)



**Fig. 5 e Fig. 6 – Primeiro projeto de Le Corbusier para o MES. Fonte: COSTA, 1962, p.57**



**Fig. 7 - Primeiro projeto de Le Corbusier para o MES (terreno escolhido por ele). Fonte: BRUAND, p.84**

O novo projeto acomodava os espaços de trabalho em um bloco linear alongado e todas as salas voltadas para a baía. Este bloco, elevado sobre pilotis de 4m de altura, é interceptado perpendicularmente por outro de dois pavimentos, abrigando salão de exposições sobre pilotis e auditório.

Tendo em vista o impedimento da concretização do projeto neste terreno, Le Corbusier desenhou uma última proposta para o terreno original (fig.8, 9 e 10). Conservou a horizontalidade com um formato em L e locou o bloco de serviços na extremidade do terreno, no sentido de sua maior dimensão. Desta forma, sacrificaria simultaneamente a melhor orientação e a vista da baía, ou seja, as premissas que invocara ao pleitear a troca do local. A equipe não admitiu esse sacrifício, retomando o problema e buscando uma solução mais apropriada.

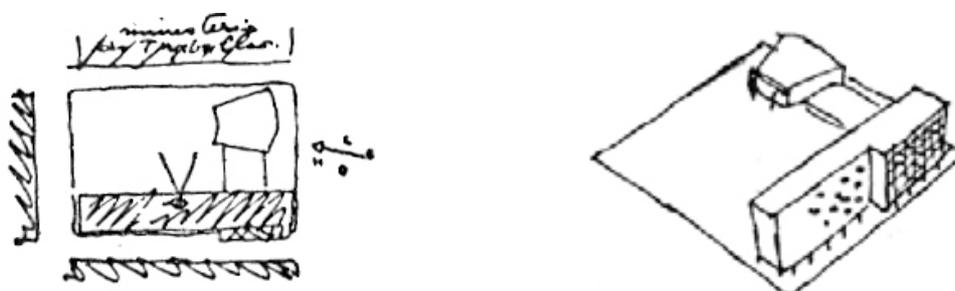


Fig. 8 e Fig. 9 - Estudos de Le Corbusier para o MES (segunda proposta - terreno original)  
Fonte: COSTA, 1962, p.57



Fig. 10 - Estudo de Le Corbusier para o MES  
(segunda proposta, terreno original). Fonte: BRUAND, 2003, p. 85

A partir dos desenhos de Corbusier, a equipe desenvolveu um novo projeto, chegando a uma solução definitiva no final de 1936 (fig.11 e 12). Era constituído por uma lâmina vertical interceptada por um bloco de menor altura. A fachada norte era protegida por brises e a sul, com vista para a praia, totalmente envidraçada.

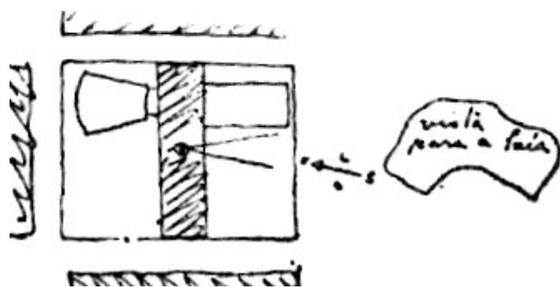


Fig. 11 – Estudo da equipe para o MES  
(projeto definitivo)

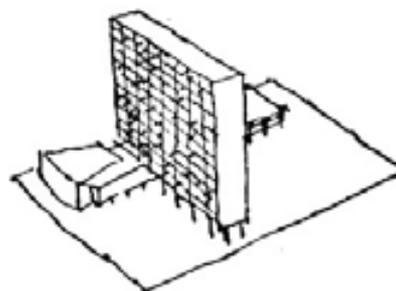


Fig. 12 - Estudo da equipe para o MES  
(projeto definitivo)

Fonte: COSTA, 1962, p.58

Lucio Costa, percebendo o talento e a liderança de Niemeyer, passa para este a direção do grupo, sem ressentimentos, como relata: “as marchas e contramarchas, os obstáculos, as contrariedades, tudo valeu a pena. Mesmo a difícil deliberação de me afastar da obra quando senti que já perdia o poder de decisão e que, portanto, a minha presença tolhia os demais; tudo valeu a pena”. (COSTA, 1995, p.138)

Em 1937 a obra é finalizada, sendo que a inauguração só aconteceu em 1945. Le Corbusier, ao receber as fotografias da obra concluída, inicia uma intensiva campanha de reivindicação junto aos brasileiros pela autoria do projeto e pelo seu direito a uma remuneração. A engenheira e urbanista Carmen Portinho relata a reação de Le Corbusier ao ver pela primeira vez a obra do MES finalizada:

*Ele levou um choque terrível. Ele não sabia que o Ministério da Educação tinha ficado pronto, que a obra foi um sucesso. (...) A reação dele foi muito violenta. A princípio tive a impressão de que não gostou daquilo (...). “Como esses jovens conseguiram fazer, num país como o Brasil, uma coisa que eu não consigo fazer aqui na Europa? Todos os meus projetos são frustrados, me combatem, ninguém faz meus projetos e esses novos fazem isso?” (Revista Projeto, nº 102, agosto de 1987, p.143)*

Em seguida, Le Corbusier passa a publicar o risco do projeto definitivo em livros e periódicos como de sua autoria. Uma longa e ressentida troca de correspondências vai prolongar a questão até 1952, quando o governo brasileiro decide pela construção da Casa do Brasil e encarrega Lucio Costa pela elaboração do projeto. Este, como tentativa de conciliação, passa o desenvolvimento do projeto para Le Corbusier, episódio verificado neste trecho extraído de uma carta de Lucio Costa a Le Corbusier:

*(...) Você volta à questão do Ministério da Educação. O croqui que você costuma publicar, como já lhe disse, é um falso testemunho, porque foi feito mais tarde, baseado nas fotos do edifício construído ou maquete. E se, quase vinte anos depois, eu ainda confio ao seu escritório a Casa do Brasil na Cidade Universitária, é justamente por causa destes antecedentes e para que você se sinta de uma vez por todas recompensado no que nos diz respeito: recompensado no sentido ‘negócios’, porque o que nós, arquitetos do mundo inteiro, devemos a você não tem preço (Carta de Lucio Costa a Le Corbusier. Fonte: Revista Projeto, nº 102, agosto de 1987. p.105-106)*

Le Corbusier alterou o caráter do projeto que era para ser apenas desenvolvido. Quanto ao MES, a obra passa a ser publicada como de autoria da equipe sob orientação de Le Corbusier, como relata Lucio Costa em 1995:

*(...) E como tanto as revistas como os improvisados divulgadores omitissem pormenores da participação pessoal de Le Corbusier no caso, e os contratos diretos conosco ainda não houvessem sido restabelecidos, ele passou a interpretar tais ocorrências como usurpação da parte que, de direito, lhe cabia, estado de espírito que o levou, numa espécie de revide, (...) de publicar como risco original seu para o edifício efetivamente executado um croquis calcado sobre aquela fotografia da maquete que lhe havíamos em tempo enviado junto como o projeto, desenho este feito sem muita convicção e sem data (ele sempre datava todo e qualquer risco que fizesse). Evidentemente a sua intenção fora*

*simplesmente evidenciar o vínculo – melhor, a filiação – de uma coisa com outra. (COSTA, 1995, p.137)*

Atualmente o prédio do Ministério da Educação e Saúde, ou Palácio Capanema, é um edifício tombado pelo IPHAN<sup>1</sup> pela sua importância histórica e arquitetônica, sendo hoje a sede do IPHAN/FUNARTE/Ministério da Cultura do Rio de Janeiro.

---

<sup>1</sup> O antigo Ministério da Educação e Saúde Pública – MESP - é também chamado de MEC, Palácio Gustavo Capanema, Palácio da Cultura. Foi tombado pelo IPHAN em 18/3/1948 e está inserido no Livro de Belas Artes, com inscrição nº 315, Nº Processo: 0375-T-48.

### 3.0 – METODOLOGIA DE ANÁLISE

*(...) Foi necessário falar como se uma obra de arte fosse composta de dois aspectos – forma e conteúdo - que se influenciam reciprocamente. Hoje em dia se admite comumente que em uma obra de arte bem sucedida, a forma e o conteúdo estão tão intimamente “fundidos”, que é impossível que qualquer mudança seja feita na forma sem mudar o conteúdo, e é impossível que o conteúdo permaneça o mesmo se for revestido de qualquer outra forma que não a forma pela qual está revestido. (OSBORNE, 1970, p.96)*

O método de pesquisa proposto visa traduzir uma interação entre sujeito e objeto estando organizado em três etapas, embora seja sabido que tais etapas se encontram indissociáveis na prática. Durante a primeira etapa (enquanto objeto), as obras arquitetônicas serão objetivamente descritas considerando a realidade exterior ao sujeito, na sua exterioridade objetiva.

Feito isso, verifica-se que a interação entre sujeito e a obra resulta na criação de impressões, que são individuais e resultadas da vivência e das capacitações sensíveis e intelectivas de cada um. Tem-se então a análise subjetiva da obra (enquanto imagem), onde o sujeito passa a fazer parte do objeto na medida em que é levado a desenvolver interpretações próprias. A intenção é descrever o modo como a obra se oferece à consciência daqueles que a percebe.

Vencidas as etapas anteriores, a investigação se volta para a obra enquanto suporte de significados que instaura perante o indivíduo e a sociedade (enquanto linguagem). Ou seja, esta etapa se ocupa do processo de objetivação do sujeito que, ao identificar-se com a forma de um objeto fora dele, vê-se intimamente conciliado com a realidade exterior, percebendo-se como ser individual e social ao mesmo tempo. É quando o sujeito extrai valores universais das particularidades plásticas da obra que, devido ao ordenamento

interno de suas partes, é percebida como um todo articulado, como expressão de uma totalidade<sup>2</sup>.

Evitando o risco de confundir valor estético com histórico, os aspectos de ordem histórica comparecerão apenas como meio de corroborar algumas hipóteses levantadas no decorrer do trabalho. Tais informações favorecem a apreciação estética não por completar a obra, que pressupomos completa em si mesma, mas como um elemento enriquecedor para a análise. Além disso, os projetos serão analisados sem uma preocupação maniqueísta de julgamento; limitaremos a apontar diferenças nas disposições físico-espaciais como modos de traduzir os anseios e a visão de mundo dos arquitetos.

---

<sup>2</sup> Entende-se por totalidade o conjunto das prerrogativas e possibilidades humanas exercidas de forma integrada; quando o lado sensível e o lado racional da consciência se desenvolvem não fragmentados – seja em condições de plenitude ou de adversidade. Com isso o indivíduo se reconhece como indivíduo particular e sensível motivado pela razão prática e a de ser genérico – social – que se afirma como tal pela universalidade de seu pensamento lógico e cognitivo; vale dizer sua dupla condição de ser individual e coletivo. (Gorovitz, 1993, p.26)

## 4.0 - ANÁLISE ESTÉTICA

### 4.1 - Enquanto Objeto

#### 4.1.1 – Projeto de Le Corbusier

O projeto de Le Corbusier é constituído pelo prédio principal e dois adjacentes – o auditório, voltado para a cidade, e o salão de exposições, voltado para a baía. O auditório possui uma forma trapezoidal e o salão de exposições uma forma de prisma retangular.

O prédio principal é apoiado sobre pilotis de altura variável (4m e 8m), sendo interceptado perpendicularmente pelos volumes adjacentes. Acomoda os espaços de trabalho onde todas as salas estão voltadas para a baía, sendo marcado por uma horizontalidade configurando um volume polimorfo.

A fachada sul – onde se localiza o salão de exposições - se desenvolve num mesmo plano (fig.13), ao contrário da fachada norte – onde está o auditório - com volumes laterais que avançam o alinhamento do prédio (fig.14).



Fig. 13 – Le Corbusier/ perspectiva a partir da fachada sul

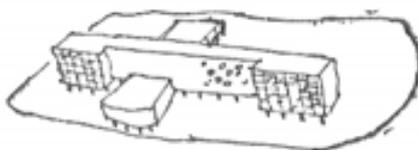
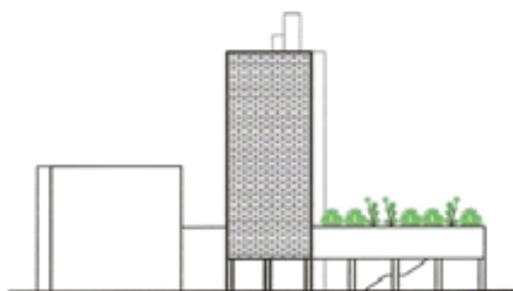


Fig. 14 – projeto de Le Corbusier/ perspectiva a partir da fachada norte

Esses volumes laterais aumentam a largura das empenas (fig.15), sendo que, ao percorrer o prédio, percebe-se que a sua maior parte é mais esbelta. Sem o alargamento (fig.16), a lateral do prédio seria menos da metade da lateral do auditório, o que resultaria numa grande diferença de proporção e num edifício mais delicado.



**Fig. 15 – MES / Vista lateral**



**Fig. 16 – MES / Vista lateral simulada**

Tal configuração mais esbelta é contrária à linguagem arquitetônica do artista, que sempre explorou a robustez em seus edifícios. O próprio Le Corbusier, num relato a Ítalo Campofiorito define essa característica na sua obra:

*Não faria assim porque sou duro, sou pesado. (...) É engraçado vocês brasileiros porque vocês são delicados, vocês quase são femininos. O Rodrigo, o Lucio e o Oscar. (...) Eu sou bruto: aqui eu não teria feito dessa forma, não teria feito tão delicado, as colunas do Oscar são muito delicadas, o chão é muito delicado. Eu teria feito a Praça dos Três Poderes com grandes placas de concreto armado e junto à de asfalto (...). (CORBUISER in Revista Projeto, nº 102, agosto de 1987, p.113)*

Ao contrapor outra obra de Le Corbusier com outra de mesma natureza, porém de linguagem oposta - a Casa da Suíça na Cidade Universitária de Paris (fig.17 e 18), de Le Corbusier, e o projeto de Lucio Costa para Casa do Brasil (fig.19) - verifica-se que, no primeiro projeto prevalecem ângulos retos e poucas aberturas na fachada sul. Os jardins foram planejados contrapondo-se ao espaço construído, ou seja, o espaço natural e

construído se mostram independentes um do outro, sugerindo um caráter de autonomia do prédio.



**Fig. 17 – Casa da Suíça na Cidade Universitária de Paris – Le Corbusier. Fonte: <http://www.vitruvius.com.br/minhacidade/mc052/mc052.asp>**

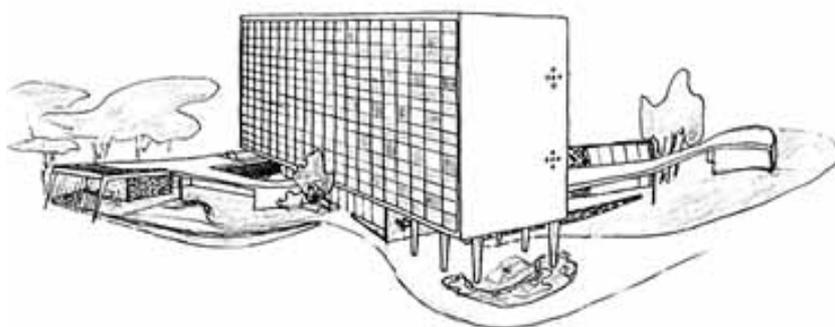
Percebe-se também que existe uma extensa área livre no térreo, com jardins e espaços para circulação de pedestres e veículos. Esse espaço externo promove um percurso ao longo do prédio, onde se tem a *promenade architecturale*.

Os pilotis são objetos de destaque: estão alinhados em todo o seu comprimento sendo que, ao observá-lo a partir da lateral, a imagem que se tem é de um único elemento sustentando todo o volume (fig.18). Podem assim ser caracterizados como elementos que definem um espaço interno do prédio, além de serem volumes autônomos integrados ao conjunto.



**Fig. 18 – Casa da Suíça na Cidade Universitária de Paris. Fonte: <http://www.vitruvius.com.br/minhacidade/mc052/mc052.asp>**

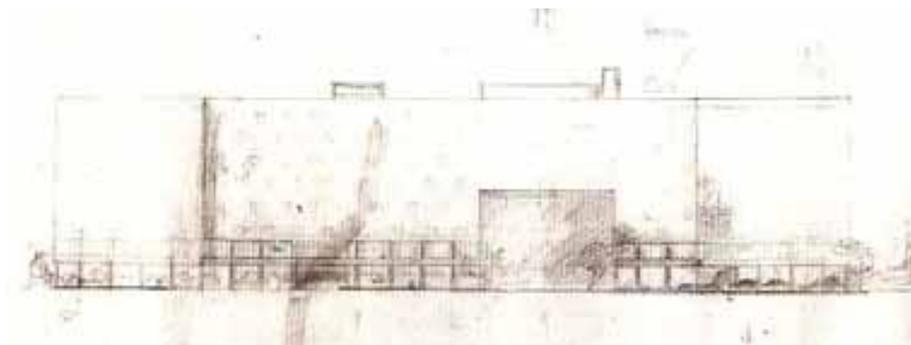
No projeto de Lucio Costa (fig.19) tem-se nos pilotis uma transição entre interior e exterior, comparecendo de forma expressiva na plástica do conjunto em função da sua forma esbelta. Outros elementos como passarelas em formas curvas, generosas aberturas e jardins invadindo o prédio ocasionam uma fluidez dos espaços e uma relação de proximidade entre interior e exterior.



**Fig. 19 – Casa do Brasil na Cidade Universitária de Paris – Lucio Costa.**  
Fonte: <http://www.vitruvius.com.br/minhacidade/mc052/mc052.asp>

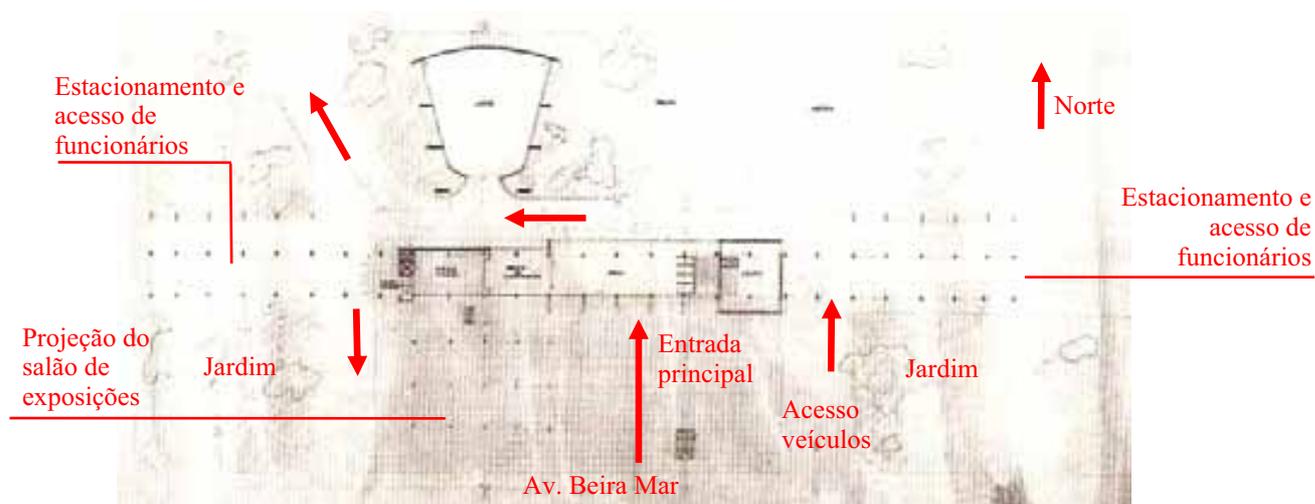
Deste modo, a questão da fluidez e transparência ocasionada pelos pilotis é um privilégio do projeto de Lucio Costa, enquanto que o projeto de Le Corbusier se destaca por diferentes elementos e volumes – dentre eles estão os pilotis - que formam um conjunto articulado e íntegro.

Observa-se também a semelhança do projeto da Casa da Suíça com o MES no que diz respeito às fachadas, principalmente na fachada sul (fig.20). O arquiteto optou pelo mesmo tipo de aberturas – janelas espaçadas com formato quadrangular – e o recurso de contrapor uma lâmina retangular com um volume curvo.



**Fig. 20 – MES – Fachada sul**

Como no projeto da Casa da Suíça, o limiar entre os espaços internos e externos do MES também é claramente definido. Jardins comparecem de forma residual e o acesso principal é marcado por uma esplanada, em oposição aos espaços ajardinados nas laterais (Fig.21).



**Fig. 21 – MES / Implantação. Fonte: SANTOS, 1987, p.168**

O exterior não configura um local de convívio, finito, delimitado pelo edifício que o rodeia e o define, ou seja, uma praça. Os pilotis estão localizados nas duas laterais do prédio, usadas para estacionamento de veículos. Este espaço também não comparece como um local de trânsito de pessoas que confere permeabilidade ao prédio ou fluidez dos espaços.

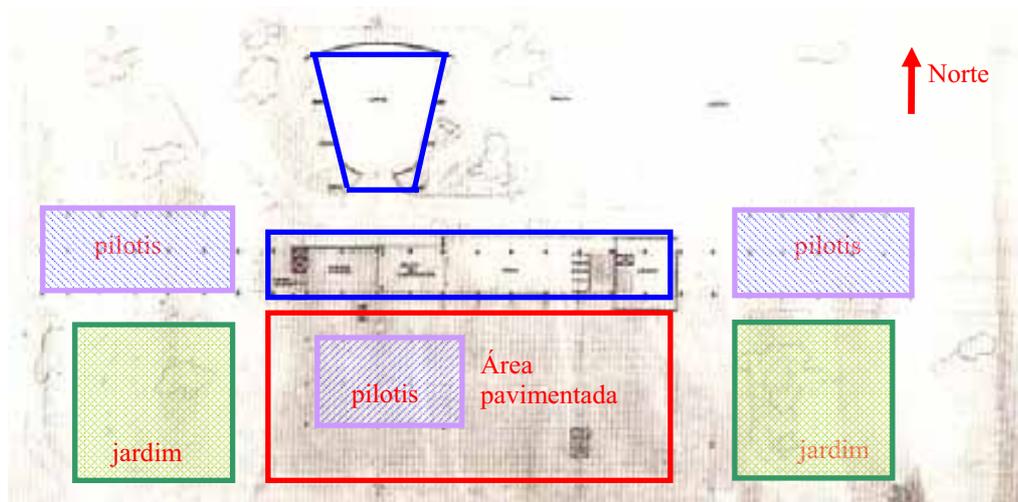


Fig. 22 – MES / espaço natural x construído

Ainda sobre a implantação, têm-se pilotis e jardins com formas retangulares em planta, estando todos alinhados entre si (fig.22 e 23). A única forma que difere do restante é a do auditório, que possui uma localização ligeiramente descentrada e deslocada com relação ao restante da composição.

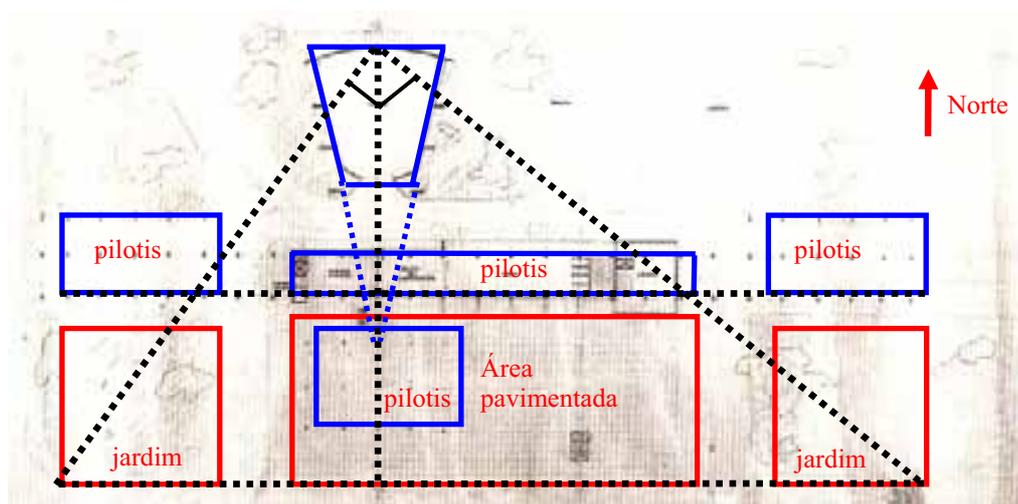
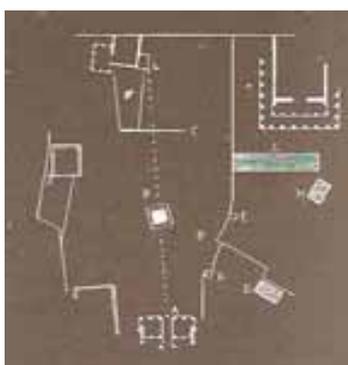


Fig. 23 – MES / eixos

Com esta disposição tem-se a formação de um triângulo retângulo, onde o encontro dos dois catetos se dá no volume do auditório (fig.23). Em função desta assimetria, este

volume que deveria estar em destaque por se diferenciar do restante, perde a posição de elemento central. Pode-se dizer então que o auditório, apesar de possuir uma autonomia na forma, está subordinado e integrado a composição por meio de eixos e traçados reguladores. Para o arquiteto, estes são fatores que definem não só a arquitetura, mas qualquer criação humana:

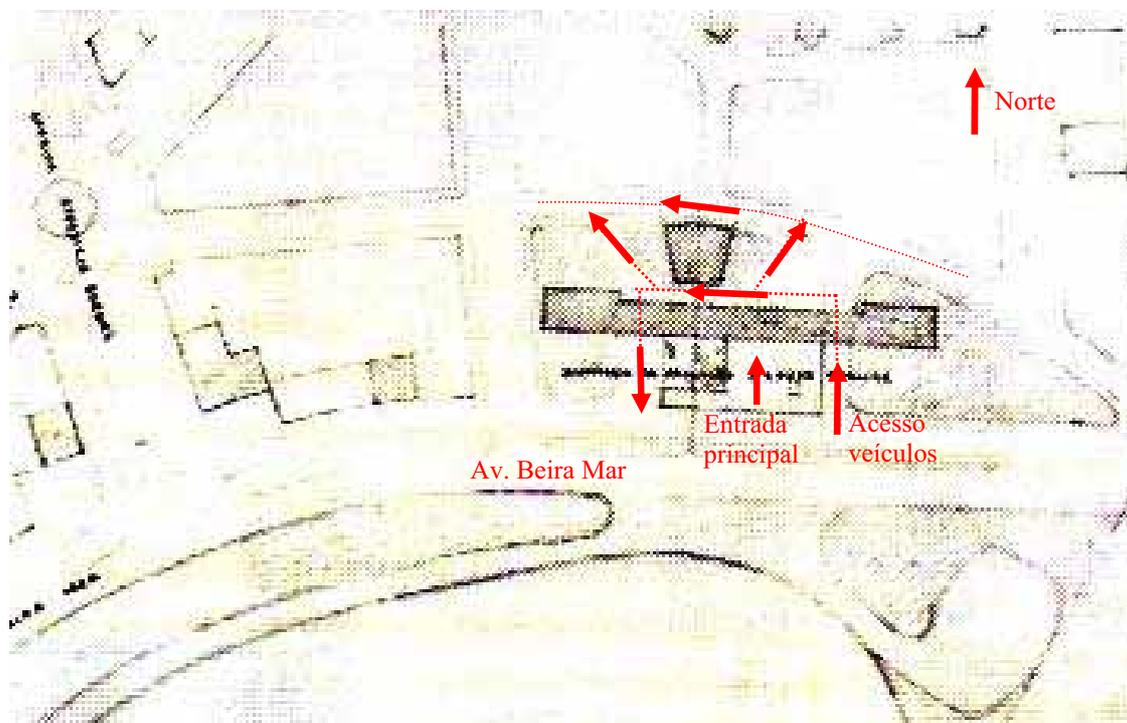
*O eixo é talvez a primeira manifestação humana; é o meio de todo ato humano. A criança que titubeia tende para o eixo, o homem que luta na tempestade da vida se traça um eixo. O eixo é o ordenador da arquitetura. (...) Na realidade, os eixos não se percebem do alto como mostra a planta na prancheta de desenho, porém no solo, o homem estando de pé e olhando diante dele. O olho vê longe e, objetiva imperturbável, vê tudo, mesmo para além das intenções e das vontades. O eixo da Acrópole vai do Pireu até o Pentélico, do mar à montanha. Dos Propileus, perpendicular ao eixo, ao longe no horizonte, o mar. Horizontal perpendicular à direção que lhe imprimiu a arquitetura onde você está, percepção ortogonal que deve ser levada em conta. Alta arquitetura: a Acrópole estende seus efeitos até o horizonte. Dos Propileus no outro sentido, á estatua de Atená, no eixo, e o Pentélico no fundo. Isso conta. E porque estão fora deste eixo violento, o Parthenon á direita e o Erecteion à esquerda, 'você tem oportunidade de vê-los' em três quartos, na sua fisionomia total. Não se deve pôr as coisas da arquitetura todas sobre eixos, porque seriam como pessoas que falam ao mesmo tempo. (CORBUSIER, 1998, p.133)*



**Fig. 24 e Fig. 25 – Acrópole de Atenas. Fonte: CORBUSIER, 1998, p.132**

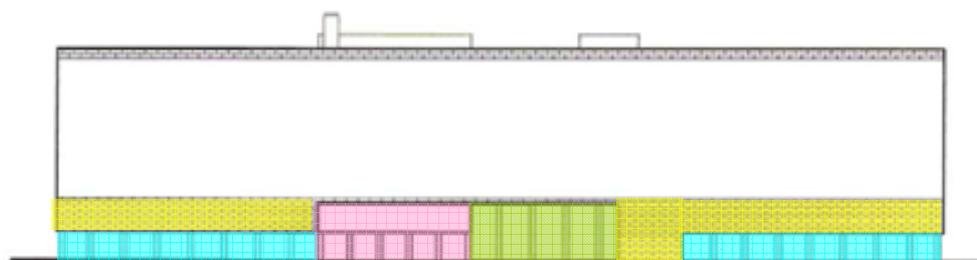
Ainda sobre a implantação, têm-se passagens de veículos que atravessam o prédio, sendo necessário que o carro contorne conjunto (fig.26). Ou seja, os acessos de veículos foram

planejados para que o conjunto seja visto por todos os lados e assim se tenha uma percepção do todo por meio das partes.

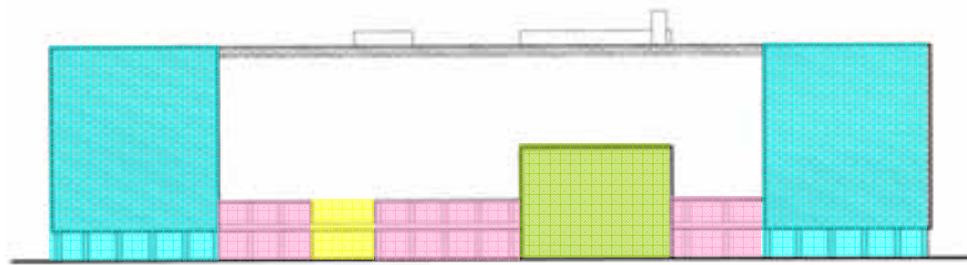


**Fig. 26 – MES / Planta de situação.**

Além disso, parte do térreo é formada por ambientes confinados que separam o acesso ao prédio dos estacionamentos laterais, polarizando veículos e pedestres. Esse dinamismo fica claro nas fachadas em função das diferentes texturas e volumes (fig.27 e 28).



**Fig. 27 – Fachada sul**



**Fig. 28 – Fachada norte**

Observa-se assim sucessivas impressões ao longo do percurso, onde o fator “tempo” é uma importante variável na percepção do prédio, assim como o deslocamento. Ao contrário de obras em que existe um elemento central no qual toda a composição está subordinada, sendo o conjunto apreendido de início e as partes vistas num segundo momento.

Pelo fato de não haver uma hierarquia entre os elementos que compõe o conjunto, essa configuração permite uma maior liberdade ao sujeito em observar o prédio, pois ele poderá escolher o caminho que irá seguir, consubstanciando a convicção de Le Corbusier de que a apreensão da arquitetura é de ordem individual e fruto de uma *promenade architecturale*.

O conceito de *promenade architecturale* foi criado por Le Corbusier para definir uma apreensão da arquitetura onde, em cada uma das possibilidades de percurso, criam-se estímulos distintos e a relação entre espaço e tempo acontece de uma forma diferente daquela que ocorre na apreensão sincrônica. Ou seja, a percepção do conjunto se dá por um processo de reconstituição das partes que se adquire ao longo do deslocamento, como descreve Le Corbusier:

*Formas sob a luz. Dentro e fora; em cima e embaixo. Dentro: entra-se, anda-se, olha-se ao andar e as formas se explicam, se desenvolvem, se combinam. Fora: aproxima-se, vê-se, fica-se interessado, para-se, aprecia-se, gira-se em torno, descobre-se. Recebe-se continuamente comoções diversas, sucessivas. E o jogo jogado aflora. Anda-se, circula-se, continua-se a mexer, a girar. Observem com que instrumental o homem sente a arquitetura: ele tem dois olhos que não podem ver senão*

*o que está diante; ele pode virar a cabeça lateralmente ou de alto a baixo, virar o corpo ou transportá-lo sobre as pernas e virar todo o tempo. São centenas de percepções sucessivas que constituem sua sensação arquitetônica. O que vale é a sua capacidade de caminhar, de circular, verdadeira força motriz de acontecimentos arquitetônicos. Em consequência, o jogo jogado não se estabeleceu sobre um ponto de vista central, ideal, rotativo e com visão circular simultânea. Esta é então a arquitetura das escolas, das academias, o fruto decadente da Grande Renascença, a morte da arquitetura – sua petrificação. (CORBUSIER, 1984, p.61)*

Posteriormente o arquiteto utilizou o mesmo recurso na Villa Savoye (fig.29), onde criou caminhos para veículos que circulam a casa, observando-a sob diversos pontos de vista, como explica aqui:

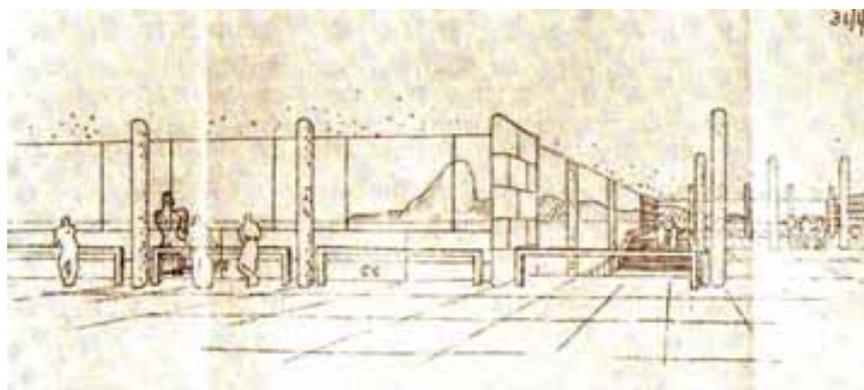
*(...) Chega-se à porta da casa em automóvel, e o arco de curvatura mínimo de um automóvel que fornece a dimensão da casa. O automóvel penetra sob os pilotis, dá a volta em torno dos serviços comuns, chega ao meio, na porta do vestibulo. Entra na garagem ou prossegue seu caminho de retorno: este é o dado fundamental. (...) Nesta casa, trata-se de um verdadeiro passeio arquitetural, oferecendo aspectos constantemente variados, inesperados, às vezes surpreendentes. (CORBUSIER, 1966, p.24)*



**Fig. 29 – Villa Savoye / vista externa**

Conclui-se que ambos os projetos foram pensados para o uso do automóvel, com caminhos bem definidos e sempre tendo em mente a *promenade architecturale*. Isso se justifica pelo discurso do arquiteto celebrando a técnica e a velocidade: “(...) tendo o automóvel como uma criação sublime da cultura da era da máquina.” (BAKER, 1998, p.101)

Outra característica em comum nos dois projetos está na configuração dos pilotis. Pode-se dizer que Le Corbusier não quis traduzir um fato estrutural em recurso expressivo da arquitetura, de modo que os pilotis não são fundamentais para o partido plástico do exterior nos dois edifícios. No entanto, nos croquis para o interior do MES e da Villa Savoye percebe-se que o arquiteto atribuiu um destaque aos pilares internos, realçados pelo fundo em vidro e, ao mesmo tempo, destacando as vistas exteriores (fig.30 e 31).



**Fig. 30 – Desenho de Le Corbusier para o hall de acesso do MES.  
Fonte: HARRIS, p.91**



**Fig. 31 – Villa Savoye/ vista interna**

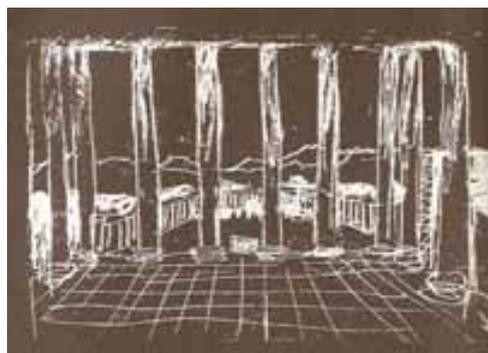
Este recurso, além de valorizar os espaços internos, cria um distanciamento ao mesmo tempo em que aproxima espaço natural e construído. Melhor dizendo, essa aproximação acontece para que o sujeito perceba o espaço natural e usufrua dele, mas esse espaço

jamais o extrapolará além dos limites do espaço construído. É como se o exterior fosse “filtrado” pelos elementos internos, como as colunas ou a esquadria, reforçando a arquitetura pela oposição com o espaço natural, e vice versa.

Um croqui de Le Corbusier para a vista da acrópole de Atenas (fig.32) e para o Fórum de Pompéia (fig.33) reforça esta idéia. Os desenhos foram feitos a partir da parte interna de um templo, com as colunas sendo vistas internamente, criando um distanciamento com o exterior e alterando a percepção da paisagem.



**Fig. 32 – Desenho de Le Corbusier na Acrópole de Atenas. Fonte: BARDI, p. 36**

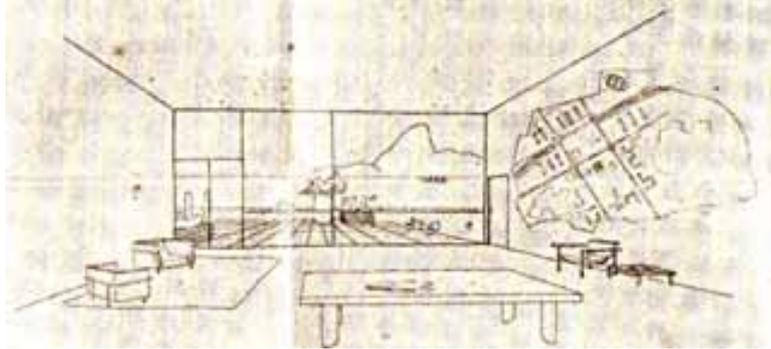


**Fig. 33 – Fórum de Pompéia. Fonte: CORBUSIER, 1998. p.138.**

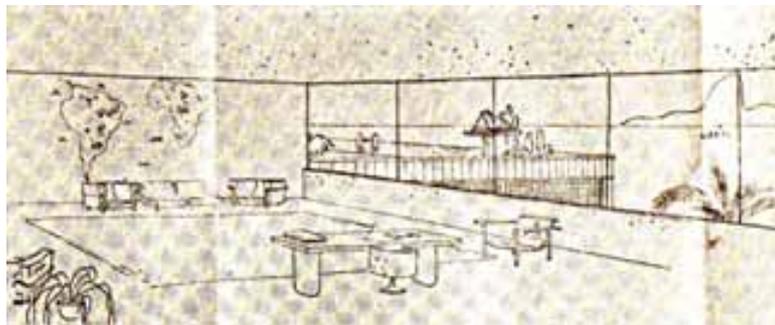
Pode-se dizer com isso que, para Le Corbusier, a paisagem é um elemento que valoriza a obra, é algo para ser usufruído pelo homem, porém de uma forma distanciada (fig.34-36).



**Fig. 34 – Croquis de Le Corbusier para indicar a vista panorâmica que o ministro da Educação e Saúde poderia desfrutar do gabinete. Fonte: BARDI, 1994, p.79**

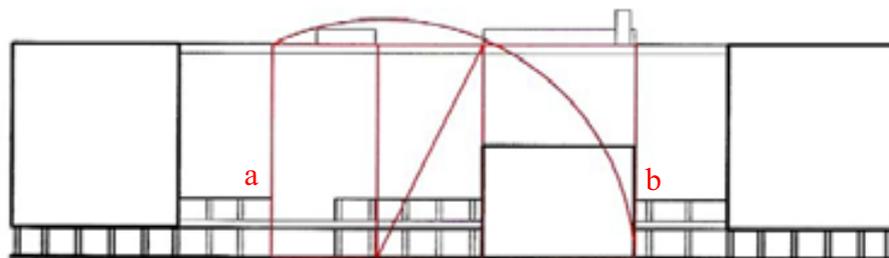


**Fig. 35 - Desenho de Le Corbusier para o hall de entrada do MES. Fonte: HARRIS, 1987, p. 90**



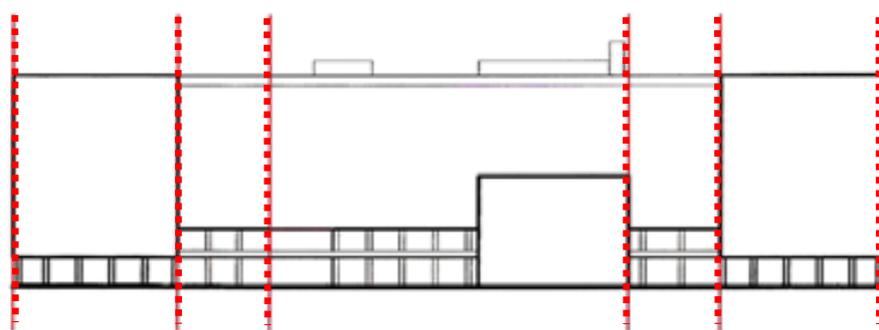
**Fig. 36 - Desenho de Le Corbusier para o interior do MES. Fonte: HARRIS, 1987, p. 90**

Quanto às proporções, a fachada norte pode ser compreendida a partir da formação de um retângulo áureo, ou seja, pela altura do prédio traça-se um retângulo áureo onde se tem a largura do auditório igual a metade do raio do círculo. Este retângulo estabelece o espaço central da fachada, que acontece entre a caixa de escada (a) e o alinhamento direito do auditório (b) (fig.37).



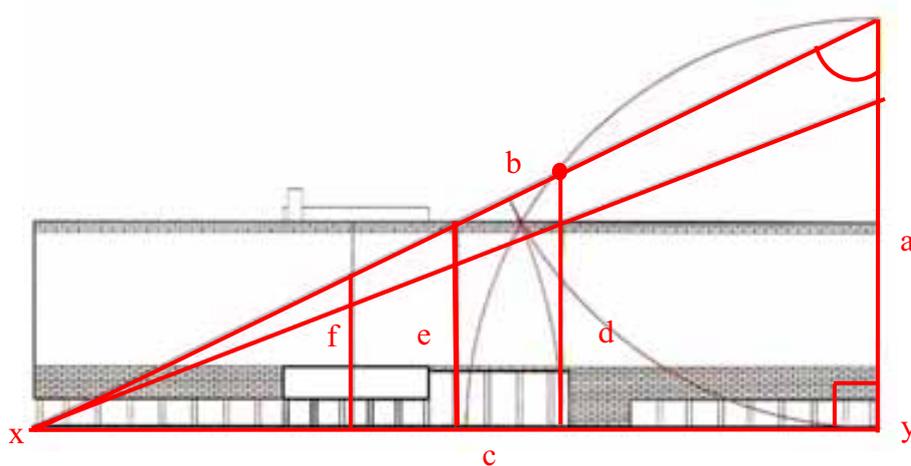
**Fig. 37 - Fachada norte / proporção**

Com isso, os espaços laterais são definidos de uma forma simétrica, em oposição à assimetria e ao equilíbrio dinâmico gerado pelo posicionamento do auditório. (fig.38). Ou seja, a medida do espaço que vai da extremidade esquerda do prédio até o alinhamento do volume da caixa de escada é a mesma do espaço que se dá a partir da extremidade direita do prédio ao alinhamento do auditório.



**Fig. 38 – Fachada norte / proporção**

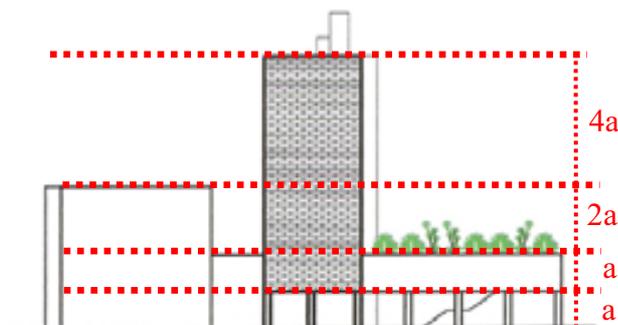
Le Corbusier elaborou um estudo para a fachada sul a partir das proporções no triângulo retângulo (fig.39): tendo uma altura já pré-estabelecida para o prédio, traçou um cateto adjacente (a) com a medida igual ao dobro da altura do prédio. A linha central do prédio (e) foi definida pelo encontro do círculo de centro “y” (raio igual à medida do cateto) com o cateto oposto. Com isso, tem-se a largura da fachada onde a linha central do salão de exposições (f) se dá pelo rebatimento da linha vertical (d) formada pelo encontro do círculo de centro “x” com cateto oposto (c).



**Fig. 39 – Desenho feito a partir do estudo de Le Corbusier para a fachada. Fonte: SANTOS, 1987, p.168**

Tanto na fachada sul como na fachada norte há uma simetria que começa pelas extremidades e, na parte central do prédio essa simetria é quebrada com a descentralização dos volumes do auditório e do salão de exposições. Tal configuração dinamiza a composição, negando a idéia de centralidade.

Nas empenas também existe uma relação de proporção que se dá a partir dos pilotis, tanto no sentido horizontal quanto no vertical. A altura do auditório pode ser associada à altura dos pilotis (fig.40), sendo quatro vezes maior, assim como a altura do salão de exposições é a metade da altura do auditório, logo o dobro dos pilotis, e a altura total do prédio é oito vezes a dos pilotis.



**Fig. 40 – Fachada lateral**

Já nas relações no sentido horizontal, tem-se um módulo formado pela distância entre dois pilotis que estrutura o conjunto. A lateral é marcada por 10 módulos (fig.41), sendo que o eixo central se encontra no alinhamento da lâmina, na sua porção mais esbelta.

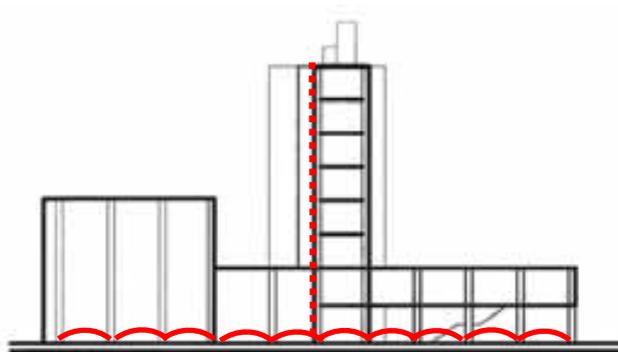
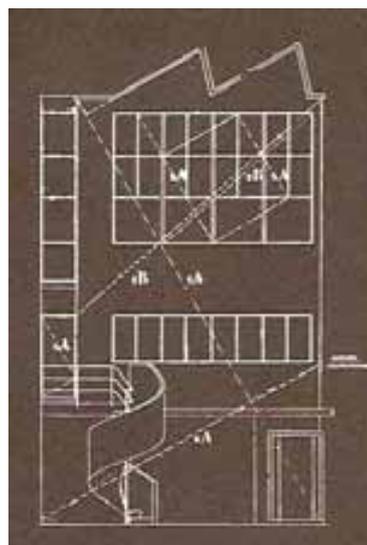


Fig. 41 – Corte

Podemos dizer que estes traçados reguladores estão presentes para estabelecer uma geometria que resulta em uma ordem. Esta ordem rege um espaço harmônico, propiciando uma sensação agradável aos olhos que o observam:

*A obrigação da ordem. O traçado regulador é uma garantia contra o arbitrário. Proporciona a satisfação do espírito. (...) Sua escolha e suas modalidades de expressão fazem parte integrante da criação arquitetural. Para construir bem e para repartir seus esforços, para a solidez e a utilidade da obra, ele [o homem] tomou medidas, admitiu um módulo, 'regulou seu trabalho', introduziu a ordem. Porque, em torno dele, a floresta está em desordem com suas lianas, seus espinhos, seus troncos que o atrapalham e paralisam seus esforços. Mas ao decidir da forma do cercado, da forma da cabana, da situação do altar e de seus acessórios, ele segue por instinto os ângulos retos, os eixos, o quadrado, o círculo. (...) Porque os eixos, os círculos, os ângulos retos, são as verdades da geometria e são efeitos que nosso olho mede e reconhece. (...) A geometria é a língua do homem. (...) Um módulo mede e unifica; um traçado regulador constrói e satisfaz. (...) O traçado regulador é uma satisfação de ordem espiritual que conduz à busca de relações engenhosas e de relações harmoniosas. Ele confere à obra a eurtmia. (...) O traçado regulador traz essa matemática sensível que dá a agradável percepção da ordem. A escolha de um traçado regulador é um dos momentos decisivos da inspiração, é uma das operações capitais da arquitetura. (p.41-47)*



**Fig. 42; Fig. 43– Casa do Sr. Ozenfant, de Le Corbusier. Fonte: CORBUSIER, 1998, p.43 e 48**



**Fig. 44 – Porta de Saint-Denis (Blondel)**



**Fig. 45 – Notre Dame de Paris**

**Fonte: CORBUSIER, 1998, p.43 e 48**

Observa-se um pouco destas relações também em outras manifestações artísticas de Le Corbusier, como nas pinturas. Há um eixo vertical e um horizontal que divide o desenho em quatro partes, onde novos eixos vão se fixando e criando assim uma malha ritmada que estrutura a obra.

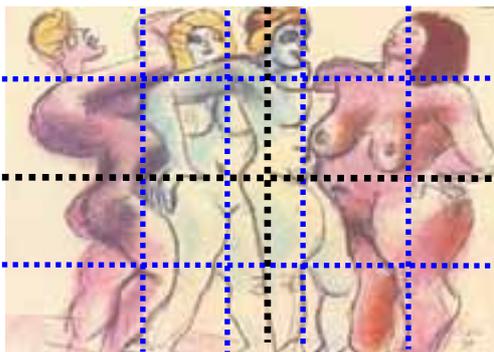


Fig. 46 – Pintura de Le Corbusier / eixos. Fonte: BARDI, 1984, p.100.

O ritmo, diferente da cadência, é formado por intervalos desiguais, promovendo assim um dinamismo maior. Estes, enquanto elementos que compõem os traçados reguladores, regem não só a obra do arquiteto, mas refletem também o comportamento do homem, segundo Le Corbusier:

*Mas ao determinar as distancias respectivas dos objetos, ele [o homem] inventou ritmos, ritmos sensíveis ao olho, nítidos nas suas relações. E esses ritmos então no nascimento de comportamentos humanos. Ressoam no homem por uma fatalidade orgânica, a mesma fatalidade que faz com e que as crianças, os velhos, os selvagens, os letrados tracem a seção áurea. (CORBUSIER, 1998, p.44)*

Além disso, as duas figuras centrais possuem um eixo vertical, já nas figuras laterais este eixo não é claramente definido em função do posicionamento do corpo em relação à cabeça. Com isso, tem-se a criação de diagonais no desenho que dinamizam a composição (fig.47). Estas linhas diagonais tendem para uma divisão da composição em duas partes assimétricas (fig.48).

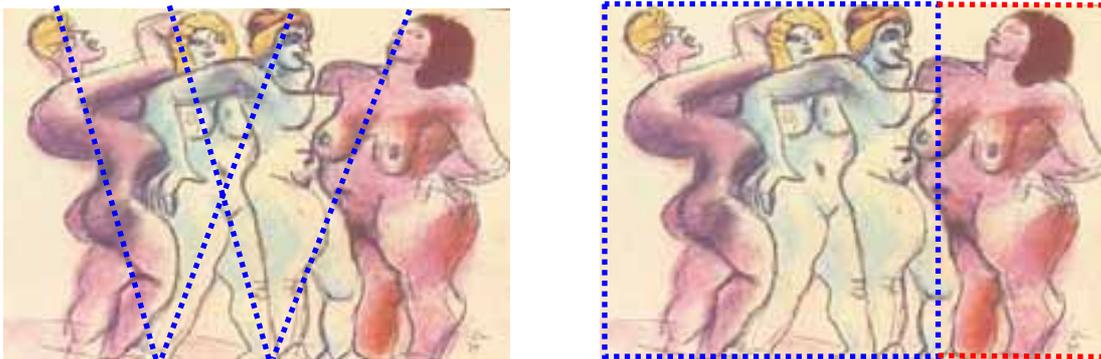


Fig. 47 e Fig. 48 - Pintura de Le Corbusier / eixos

Tal configuração, como no projeto do MES, reforça a idéia de que não há um centro, assim como também não há hierarquia entre as personagens, todas possuem o mesmo destaque. A apreensão acontece num tempo diacrônico, por meio de uma seqüencialidade das personagens.

A integração das personagens se dá pelos dos contornos, definindo duas figuras ao mesmo tempo. Ao fragmentar o desenho percebe-se uma autonomia nas figuras, apesar de se encontram integradas.



Podemos concluir que Le Corbusier faz uso de alguns artifícios e meios de conectividade para estruturar o sistema plástico do projeto, dentre eles podemos citar a composição em

uma malha ortogonal formando um ritmo e, ao mesmo tempo, linhas diagonais assegurando uma assimetria e um dinamismo à composição. Essa assimetria diferencia os espaços e ao mesmo tempo os integra, num equilíbrio dinâmico.

Além disso, é o relacionamento das partes que atribui significado ao todo, ou seja, a composição é formada por diferentes volumes individualizados, autônomos e integrados, onde a percepção implica na reconstrução intelectual do conjunto mediante a reconstituição mnemônica das partes. Esta reconstituição é dada por um percurso que o sujeito deverá percorrer de acordo com sua escolha, tanto na pintura, com o olhar, quanto no edifício, pela *promenade architecturale*.



**Fig. 49 – MES / perspectiva**

#### 4.1.2 - Projeto da Equipe

O projeto da equipe é uma adaptação do projeto de Le Corbusier para um novo terreno (fig.50 e 51) com algumas intervenções. Nesse projeto de Le Corbusier, os dois blocos se situam nas laterais, criando um espaço vazio no centro. O local não configura um ambiente de permanência, também não é um local que promove fluidez dos espaços, onde obrigatoriamente se tenha que passar pra ir de um lugar para outro.

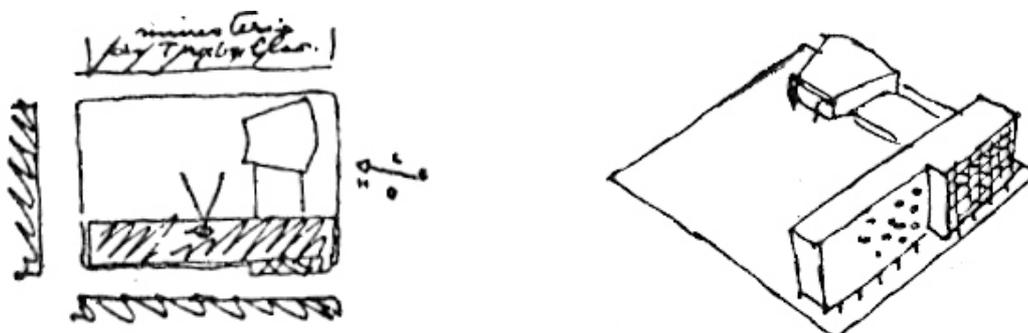


Fig. 50 e Fig. 51 – MES / segundo projeto de Le Corbusier

Oscar Niemeyer resolveu intervir no projeto: aumentou a altura dos pilotis de 4m para 10m; deslocou o bloco mais alto, antes colado num dos limites do terreno, para posição mais central do sítio e mudou a orientação do auditório (fig. 52 - 55). Com isso, evitou a formação de mais uma rua a repetir a escala comum dos quarteirões do entorno, como relata:

*Curioso, fiz um croqui diferente, em função do primeiro estudo de Le Corbusier. Leão gostou da solução, Lucio quis vê-la e eu que nenhuma pretensão tinha de mudar o projeto em execução joguei o croqui pela janela. Lucio mandou buscá-lo e o adotou. (...) Na pequena colaboração que dei ao primeiro projeto de Le Corbusier propus a localização do prédio no meio da quadra, adoção do corredor central indispensável, exclusão da placa horizontal do brise móvel no nível do peitoril e os pilotis com dez metros em vez dos quatro adotados nos seus dois projetos. (...) Com essa solução, a entrada do edifício sede do MES*

*passou a ser feita de lado, entre os pilotis, com o prédio solto sobre colunas, permitindo que através dele a visibilidade se estendesse de um lado ao outro da quadra. (...) Foi um novo aspecto inserido nesse edifício, facilitando a circulação de pedestre naquela área, criando pelo contraste de escala entre eles e a colonata de dez metros de altura uma sensação de espaço de irrecusável interesse. (NIEMEYER, 1992, p.62)*

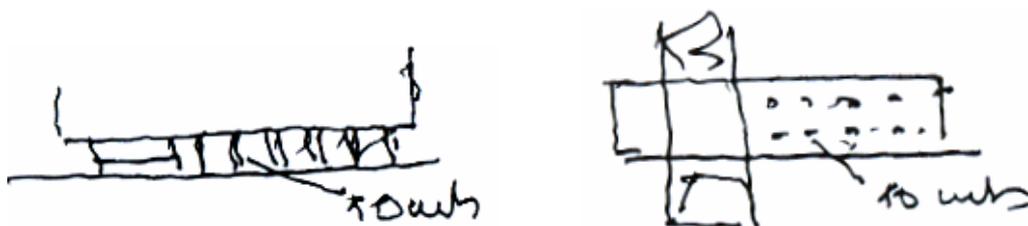


Fig. 52 e Fig. 53 – Croquis de Niemeyer para os pilotis. Fonte: NIEMEYER, 2000. p.11

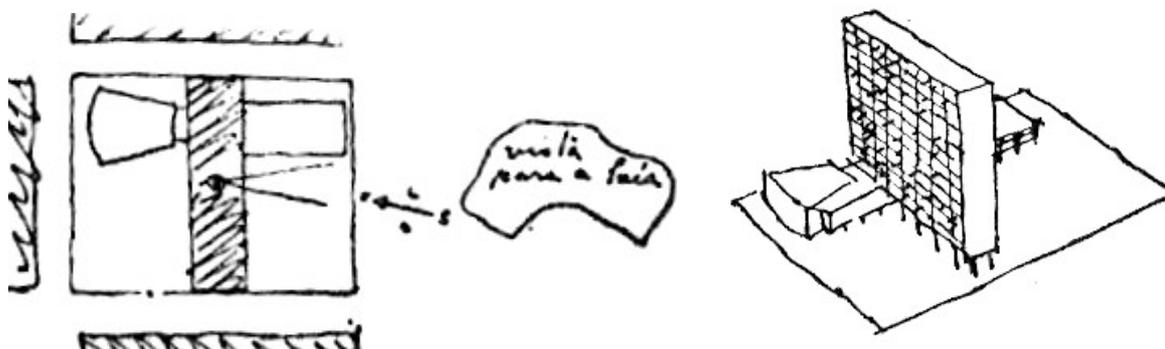
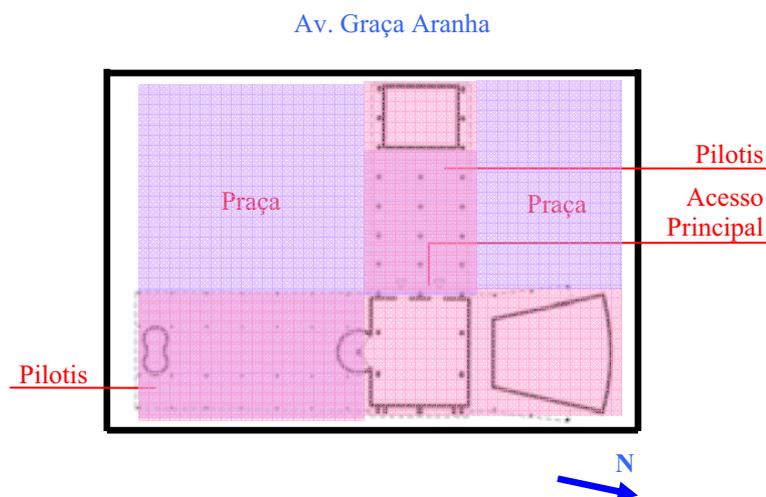


Fig. 54 e Fig. 55 – MES / projeto equipe

No projeto da equipe, apesar do prédio se localizar no centro do terreno, a continuidade dos espaços está assegurada pelo fato do edifício estar sobre pilotis. Desta forma o terreno não é fragmentado, ao contrário: os pilotis conferem ao terreno um espaço externo amplo e contínuo (fig.56 e 57).



**Fig. 56 – MES / Pilotis x espaço externo**



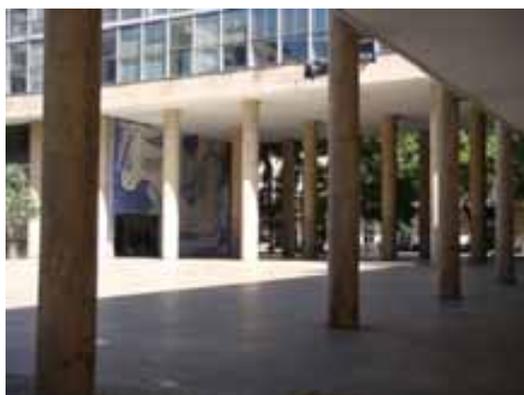
**Fig. 57 – Croquis de Oscar Niemeyer para MES**

Ao invés de se formar um espaço vazio no centro, como no segundo projeto de Le Corbusier (fig. 50 e 51), formam-se duas sub-praças definidas pelo bloco mais alto e unidas pelos pilotis (fig. 58 e 59). Além de criar uma transição entre o interior e exterior, promovendo uma maior fluidez entre os espaços.



**Fig. 58 e Fig. 59 – MES / projeto equipe – sub-praças**

Essa fluidez é acentuada pelo fato da altura dos pilotis ter aumentado de 4 para 10m. Com isso se exclui uma suposta sensação de confinamento ocasionada por um pé direito baixo e corrobora para a hipótese de que este espaço foi pensado para ser um local de permanência e convívio.



**Fig. 60 e Fig. 61 – MES equipe / sub-praças**

Esses pilotis passaram a ser uma circulação não só dentro do terreno, mas de todo o entorno. Além disso, o fato das pessoas transitarem ali para “cortar caminho” ocasiona uma mudança na escala, ou seja, edifícios circundantes se encontram alinhados às ruas formando as “ruas corredores”, além de não possuírem pilotis. Essa configuração propicia ao MES uma sensação é de amplitude e clareza.



**Fig. 62 e Fig. 63 – MES / espaço externo x entorno**



**Fig. 64 e Fig. 65 - MES / espaço externo x entorno**

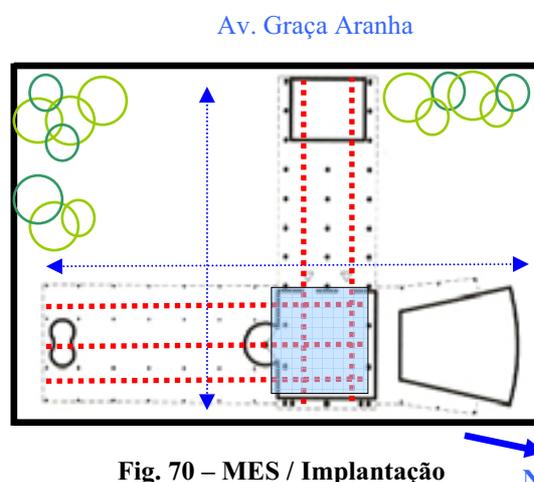
Outro fator que a transferência do bloco para o centro do terreno propicia é o jogo de luz e sombra, que também ocorre nos dois projetos de Le Corbusier, mas de forma diferente. Nos projetos de Le Corbusier, principalmente no primeiro, estas relações acontecem mais no próprio prédio, em função do volume com reentrâncias, do que no espaço externo devido à localização periférica do edifício. O espaço vazio no exterior sofre interferências de sombra, mas estas relações não acontecem de uma forma tão intensa quanto no projeto da equipe.

No projeto da equipe, o edifício cria uma grande clareira numa área densamente construída da cidade – grande parte do prazer ao percorrer este espaço decorre do contraste: parte sombreada pelos pilotis de 5 ou 10m, parte ensolarada e tratada como praça, parte ajardinada, nas extremidades norte e sul do lote. Ou seja, a interferência da luz se dá tanto no espaço externo quanto no edifício propriamente dito.



**Fig. 66; Fig. 67 e Fig. 68 – MES equipe / vistas externas**  
**Fig. 69 – MES / Vista aérea**

Sobre a implantação, observa-se que existem dois eixos – transversal e longitudinal – que cortam o terreno (fig.70). Estes são também eixos de circulação – duas formas de percorrer o terreno – além de estruturarem o conjunto. Têm-se também três eixos de circulação no sentido longitudinal e dois no sentido transversal no prédio. Observam-se assim caminhos previamente definidos, assim como os percursos.



Estes eixos de circulação do prédio se entrecruzam no hall de acesso, onde se tem um centro virtual, por assim dizer, em função de sua posição ligeiramente deslocada (fig.70). Já o centro geométrico é marcado pela escada circular ao lado do Hall de acesso (fig.71).

Av. Graça Aranha

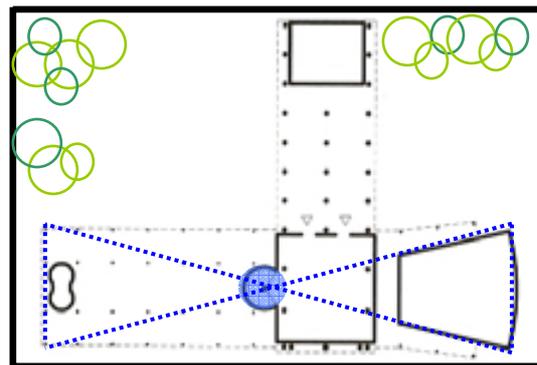


Fig. 71 – MES / Implantação

Diferente do projeto de Le Corbusier, que polariza jardins, circulações e estacionamentos, aqui os jardins se encontram “misturados” aos acessos e circulações, apesar de estarem bem definidos na implantação, como se houvesse uma simbiose entre espaço natural/ construído.

Av. Graça Aranha

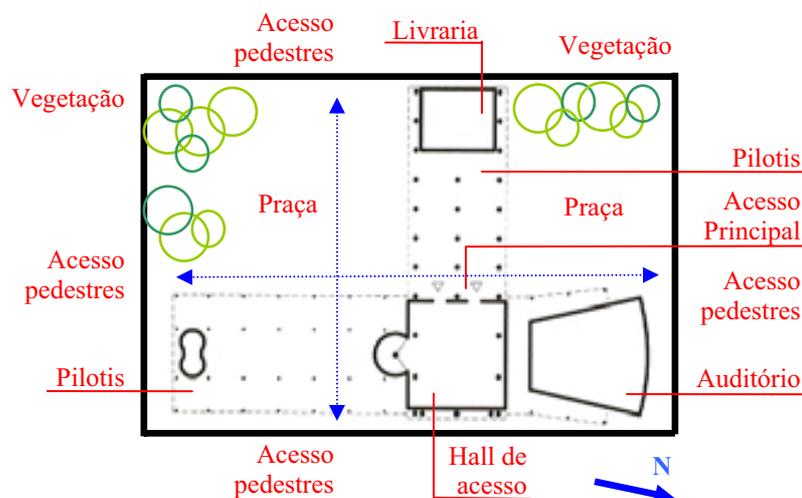
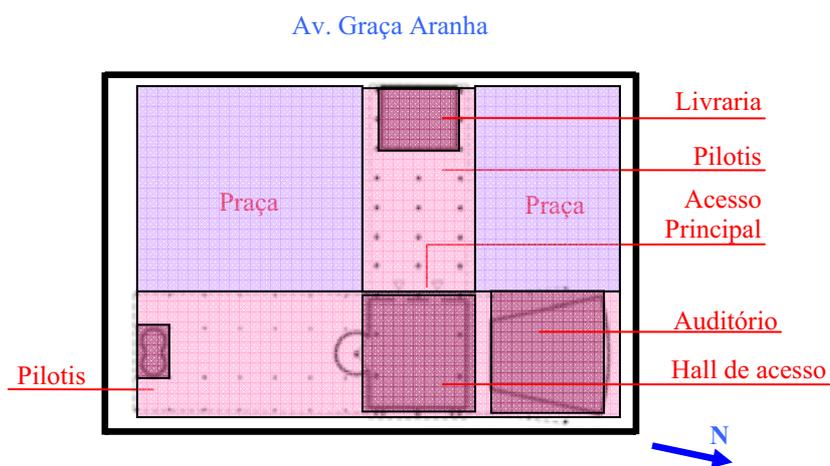


Fig. 72 – MES / Implantação

As entradas, claramente perceptíveis, abrem-se para os pilotis convidando o passante para o interior. Espaços fechados no nível do chão reduzem-se ao mínimo (considerando as dimensões do edifício) (fig.73), quase inexitem muros cegos. Os que restam são recobertos de azulejos. A ausência de estacionamentos reforça a idéia de que o espaço foi pensado para o uso de pedestres, convívio e permanência dos usuários.



**Fig. 73 – MES / Pilotis / espaço externo**

Outro exemplo de arquitetura pensada como uma praça de permanência dos usuários é o MASP, de Lina Bo Bardi. O térreo está completamente livre ocasionado pelo grande vão sob o prédio (fig.74). Posterior a ele, tem-se a formação de uma praça, com a presença de vegetação nas laterais e um espaço vazio no centro (fig.75). Aqui as relações entre os espaços é ainda mais fluida em função de um térreo livre de pilotis e da localização periférica dos jardins.



Fig. 74 - Manifestação popular no MASP



Fig. 75 – MASP / Aquarela de Lina Bo Bardi

Fonte: Instituto Lina Bo Bardi. Museu de Arte de São Paulo

Os pilotis são elementos de bastante expressão nos dois projetos, diferindo em alguns aspectos: enquanto que no MES eles se destacam por serem esbeltos e em maior quantidade, no MASP tem-se apenas dois pilares pesados e robustos que sustentam todo o prédio.

No MES, os pilares formam uma cadência, onde o espaço entre eles é formado por cinco vezes a largura do pilar (fig.76). Esse espaçamento é, dessa forma, a metade da altura do pilar.

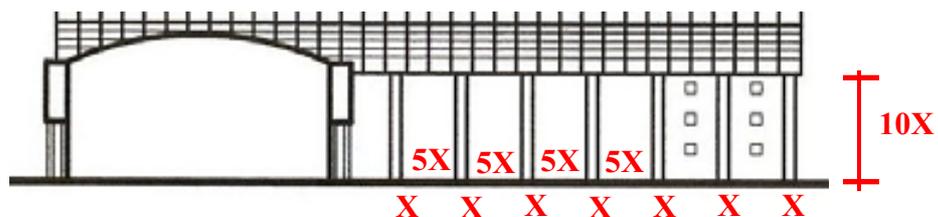
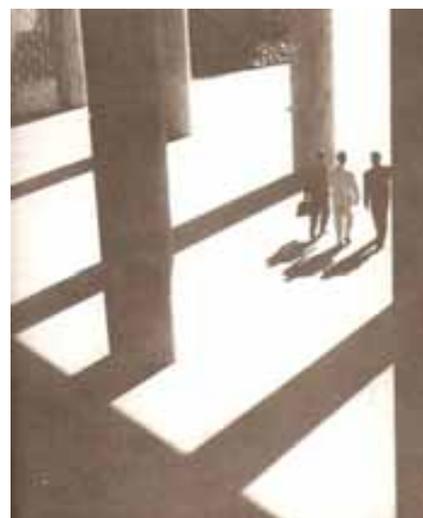


Fig. 76 – MES / Comodulação dos pilares

Essa proporção que se estabelece pela sua altura, raio e distância, além da relação dessas dimensões com o restante do prédio e da própria quantidade dos pilares, conferem a eles um aspecto esbelto e elegante, além de proporcionar delicadeza e graciosidade ao conjunto.

Além disso, os pilares criam no térreo o que podemos chamar de “espaços lugares”, ou seja, estão totalmente conectados com os espaços que os rodeiam, não configurando um local vazio, como no MASP.



**Fig. 77 e Fig. 78 – MES / Pilares**

A transparência que o vão estabelece no MASP – o “outro lado” do prédio é facilmente visto – pode também ser percebida no MES. A diferença é que a vista no MASP não sofre interferências que acontecem no MES em função dos elementos naturais – palmeiras – e artificiais – os próprios pilotis. Desta forma, a sensação é de que no MASP os espaços externos são mais “límpidos” e distantes (fig.79 e 80).



**Fig. 79 e Fig. 80 – MASP / Lina Bo Bardi**

Podemos dizer também que no MES a sensação ao observar os pilotis a partir da parte externa do prédio é de homogeneidade com as palmeiras dos jardins, reforçando a hipótese de espaço natural e construído estarem integrados. Palmeiras possuem uma certa majestade, assim como os pilotis do MES.



**Fig. 81; Fig. 82; Fig. 83 e Fig. 84 – Pilares / palmeiras**

Um outro aspecto que difere os pilares dos dois prédios é o uso das cores: o fato dos pilares MES se apresentarem com cores neutras – revestimento em mármore – e no MASP os dois pilares serem pintados de vermelho, apesar de não constar no projeto original, revela uma diferença no que diz respeito ao destaque atribuído a esses elementos. Enquanto que no MES o destaque dos pilares acontece pelas relações de proporção com o restante do prédio, no MASP se dá pelo fato dos pilares serem os principais elementos do prédio onde, por meio deles, todo o restante é formado.



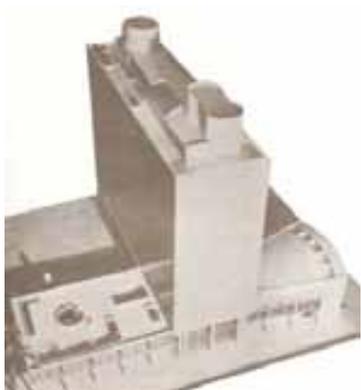
**Fig. 85 – MASP**



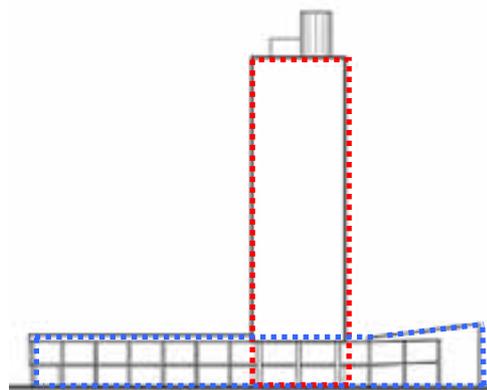
**Fig. 86 – MES**

Todas essas considerações estabelecem diferentes relações com o espaço natural. Ou seja, enquanto que no MES é de proximidade e simbiose, no MASP acontece o contrário, prevalece o distanciamento e oposição.

Quanto à forma do prédio, em planta, o volume do auditório e salão de exposições começa com um formato ortogonal e, ao interceptar o prédio principal, faz uma ligeira curvatura para fora, formando um desenho trapezoidal – tanto no sentido horizontal quanto no sentido vertical (fig.87 e 88). Pode-se dizer então que o conjunto é formado por dois volumes diferenciados que se interceptam – a lâmina e o volume adjacente (fig.88).



**Fig. 87 – Maquete**



**Fig. 88 – Empena**

Cria-se assim uma hierarquia no conjunto, onde o prédio principal possui um destaque em função de sua localização – centro do terreno – enquanto que o volume adjacente se encontra na lateral. Além disso, na lâmina existe um tratamento de fachada diferenciado: Uma das fachadas – fachada norte – é formada por brises em alumínio (fig.89), enquanto que a sul se dá por um pano de vidro (fig.90).



**Fig. 89 – Fachada norte**



**Fig. 90 – Fachada sul**

Fazendo uma comparação entre outros projetos dos arquitetos, verificamos características semelhantes nas relações com os espaços. No projeto para a sede da ONU (fig. 91 e 92), Oscar Niemeyer situou a torre do Secretariado no centro do eixo norte-sul do terreno, projetando em balanço sobre as águas do rio uma lâmina horizontal esbelta para abrigar parte das funções do Prédio das Conferências. No extremo norte, uma única edificação abrigava as instalações da delegação. Cria-se assim uma praça.

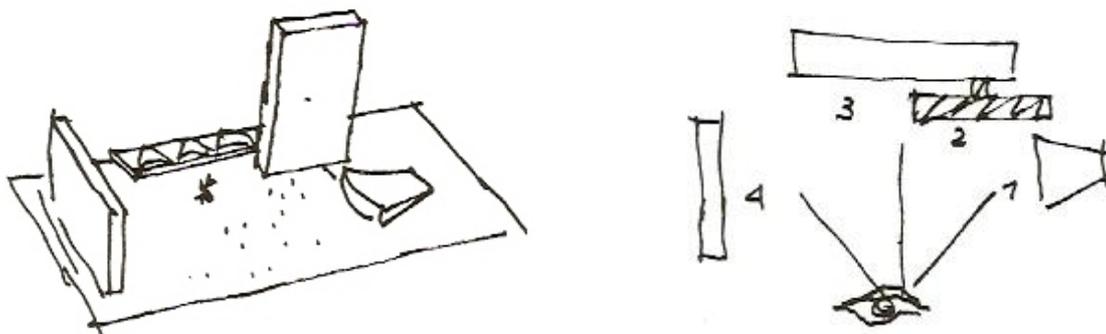


Fig. 91 e Fig. 92 – Projeto de Oscar Niemeyer para a sede da ONU. Fonte: CORONA, p.101

O projeto de Le Corbusier previa um bloco para o Secretariado localizado na parte sul do terreno, um para os escritórios anexos e um terceiro situado no centro do terreno, para os Conselhos e a Assembléia Geral. A Assembléia Geral é constituída por uma grande plataforma baixa que abriga o Prédio das Conferencias e se prolonga no terreno, dominando a composição. Duas torres menores, iguais e separadas entre si, abrigam delegações na face norte.

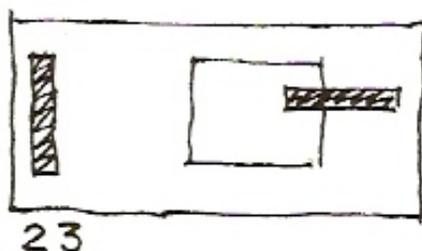
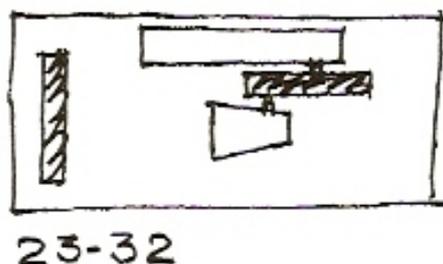


Fig. 93 – Projeto de Le Corbusier para a sede da ONU. Fonte: CORONA, p.101

Le Corbusier pediu a Oscar Niemeyer que mudasse a posição da grande Assembléia, levando-a para o centro do terreno: “Hierarquicamente, é o elemento principal do conjunto. Seu lugar, portanto, é no centro do terreno”. Niemeyer não estava de acordo. “Eu não concordava, achava que, ficando de lado, como eu previa, a Assembléia Geral liberava a área, em vez de cortá-la em dois, criando assim a grande praça que, a meu entender, enriquecia o caráter monumental do conjunto. Entretanto, decidi contentá-lo”. (NIEMEYER, 2005, pp.163-5) Cria-se assim uma nova proposta, batizada de 23+32 (23 era a de Le Corbusier, 32 a de Oscar Niemeyer).



**Fig. 94 – Projeto de Oscar Niemeyer com a intervenção de Le Corbusier para a sede da ONU. Fonte: CORONA, p.101**

O episódio ilustra duas estratégias compositivas: Niemeyer, como no MES, prioriza os espaços formados pelos edifícios, a praça. Le Corbusier, se ocupa dos volumes. Segundo Holanda (2007), embora se sinta a presença de Niemeyer na pureza volumétrica, na proporção e no tratamento das fachadas da lâmina principal, o que está construído não é uma coisa nem outra: não há a praça de Niemeyer nem os espaços livres em torno do volume solto da grande Assembléia de Le Corbusier. Niemeyer não esconde certa amargura: “(...) ao olhar a foto da obra realizada, me sinto um pouco triste. Ah... como faz falta a praça das Nações Unidas que desenhei!” (NIEMEYER, 2005, pp.163-5)

Quanto a apreensão, no projeto da ONU de Oscar Niemeyer a percepção do conjunto acontece em uma única visada, seu *croquis* para a implantação atesta esta hipótese (fig.92). A apreensão no projeto para o MES também acontece dessa forma. Não é necessário que o sujeito percorra o prédio para apreendê-lo na sua totalidade

A presença da praça para “reforçar o aspecto monumental” como argumenta Oscar Niemeyer também está presente no MES. Da mesma forma, ao estabelecer o distanciamento do prédio com espaços públicos no projeto da ONU, Le Corbusier sugere uma autonomia do conjunto, assim como fez no MES.

Fazendo uma análise das pinturas dos artistas, percebem-se essas mesmas características, mas com uma linguagem diferente. Na pintura de Oscar Niemeyer existe um espaço que envolve as figuras e ao mesmo tempo as preenche. As linhas são fluidas e os contornos pouco definidos sugerindo as formas. Oscar Niemeyer usa o fundo como um espaço que define as figuras, ou seja, o espaço se comporta como um “espaço-lugar”, sendo tão importante quanto os personagens.

Em Le Corbusier as próprias figuras fazem o contorno umas das outras, se mostrando densas, compactas e pesadas. Delega a elas uma grande importância, sendo o espaço que as envolve um “espaço-vazio” que, por sua vez, reforça a importância das personagens.



**Fig. 95 – Pintura de Oscar Niemeyer**



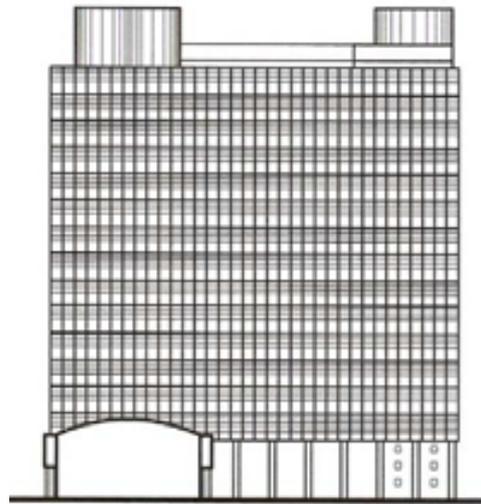
**Fig. 96 – Pintura de Le Corbusier**

Oscar Niemeyer busca por uma composição leve e delicada. Não sem razão Ferreira Gullar afirma que Oscar Niemeyer nos ensina que a beleza é leve (MORAES, 1998, p.26). A percepção se dá de uma forma relativa, ou seja, a visualização das personagens acontece de alternadamente, dependendo do ponto de vista.

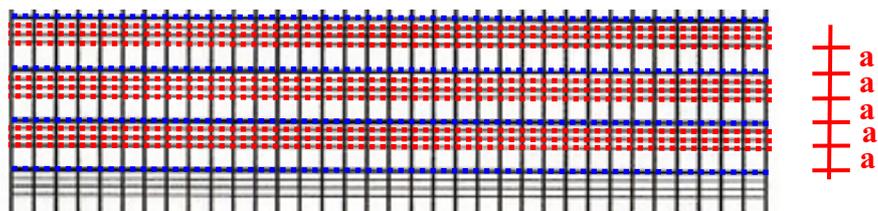
Outra característica da pintura de Oscar Niemeyer é a perspectiva, ou seja, a presença de uma estruturação espacial que confere sentido e mensurabilidade ao espaço. Desta forma há uma representação finita do infinito, resumindo um espaço sagrado e profano ao mesmo tempo.

O infinito também está presente no MES por meio da simbiose entre espaço natural e construído, onde não se tem uma definição exata de onde começa um e termina o outro. Essa composição remete, como já foi dito, a uma proximidade, que também é percebida na pintura por meio da forma com que as figuras estão enquadradas nos limites da tela: a personagem no primeiro plano possui a vista do tronco para cima, dando a impressão de estar próxima, em oposição à outra personagem do fundo, que está visivelmente distante.

Ainda sobre a delicadeza das obras, observa-se que a grande responsável por essa presença no MES são os brises, que formam um jogo entre cheios e vazios obedecendo a uma cadência (fig. 97-100).



**Fig. 97 – Vista fachada norte**



**Fig. 98 – Malha / fachada norte**



**Fig. 99 e Fig. 100 – Detalhe brises**

Essa leveza é reforçada pela esbelteza dos pilares (fig.101). Ambos contrastam com o auditório, que possui um aspecto monolítico (fig.102).



**Fig. 101 – Detalhe brises / pilares**



**Fig. 102– Detalhe brises / auditório**

A malha que se forma com os brises também está presente em obras de Le Corbusier, como o convento de La Tourette ou a Unidade de Habitação de Marselha (fig. 103 e 104). Nas duas obras observa-se a formação de uma malha cadenciada. No caso do convento a cadência das celas contrasta com a delicadeza e o ritmo das esquadrias abaixo delas.



**Fig. 103 – Convento de La Tourette**



**Fig. 104 – Unidade de Habitação de Marselha**

As células no MES possuem um formato mais esbelto, criando individualmente um ritmo – os brises de alumínio possuem um espaçamento menor entre eles que o espaço vazio - e no conjunto uma cadência. Além de serem móveis, dinamizando a composição (fig.105 e 106). Nos dois projetos de Le Corbusier as células possuem um formato retangular

“deitado” e com uma rigidez maior, formando uma cadência e transmitindo a mesma idéia de arquitetura compacta e desconectada do espaço natural.



Fig. 105 – Brises

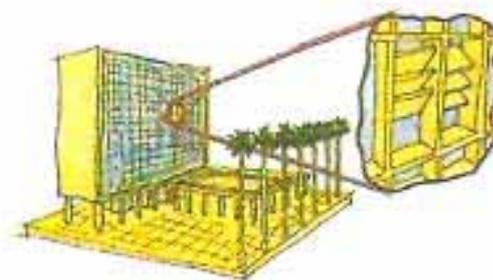


Fig. 106 – Croquis dos brises

Sobre elementos alguns elementos que estão presentes para completar a arquitetura, têm-se um conjunto todo composto de obras de arte, como esculturas e pinturas. Segundo Harris (1997, p.39), Le Corbusier seria o responsável pela sugestão do emprego de esculturas e pinturas, além de materiais contrastantes, como granito e azulejo.

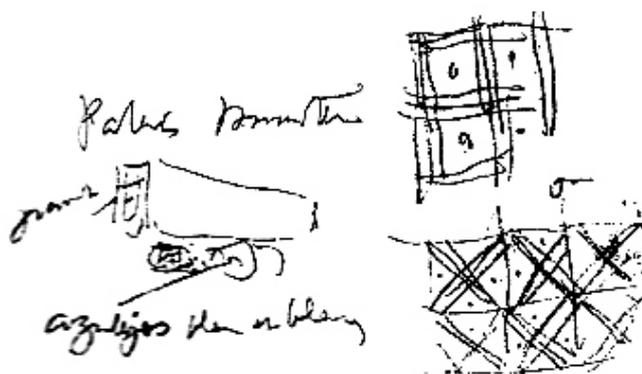


Fig. 107 – Estudo de Le Corbusier para o painel de azulejos  
Fonte: BARDI, p.83, 1994

A azulejaria <sup>3</sup>, parte importante da arquitetura modernista brasileira das décadas de 1930 e 1940, participou da realização da ambiência do espaço construído de várias obras (Fonte: Os azulejos de Portinari...). Sendo os painéis de azulejos do MES, criados por Candido Portinari, compostos por Conchas, Hipocampos, Estrelas-do-mar e Peixes.

Foram executados entre 1941 e 1945 por Paulo Rossi Osir (1890-1959), medem 9,90 x 15,10 m (aproximadamente 150,00 m<sup>2</sup>) e se localizam interna (pilotis) e externamente ao bloco lateral de frente para a Avenida Graça Aranha. Ambos se constituem em composições em azul e branco utilizando a temática marinha: no externo prevalecem os cavalos marinhos e conchas enquanto que, no painel interno, as estrelas-do-mar e os peixes.



**Fig. 108 – Painel sob pilotis**



**Fig. 109 – Painel da parte externa**



**Fig. 110 – Detalhe painel nos pilotis; Fig. 111; Fig. 112 – Detalhe painel externo**

<sup>3</sup> A técnica de cerâmica vitrificada plana foi introduzida na cultura portuguesa há mais de cinco séculos pela influência das civilizações de origem islâmica na península Ibérica. Ao contrário de outros países, onde o azulejo se distinguiu essencialmente pela concepção estética erudita e pelo requinte do fabrico, o azulejo português foi sempre concebido em função da sua integração arquitetônica constante e do marcado impacto ornamental. (Fonte: Os azulejos de Portinari...)

Cria-se um desenho formado por uma superposição de planos que dão a sensação de um amplo espaço sem recorrer a uma sensação ilusória de profundidade. Tem-se a idéia de um envolvimento, o espectador é como que capturado num remoinho formado por uma trama de formas e tons de azuis.

O fato de não haver apelo à ilusão de profundidade torna o mural mais desconcertante. Convida o espectador à ‘mergulhar naquele mar’, mas, ao mesmo tempo, fica claro que isso se dá no plano da imagem. É como se o desenho subvertesse a idéia da perspectiva e da lógica. Não tenta convencer o expectador pela razão ou pela argumentação, mas pela emoção, pela retórica.

Os painéis estão presentes nas poucas paredes cegas do térreo, que interromperiam a fluidez do conjunto se não fosse pela presença desses azulejos. Com essas formas curvas e diagonais revelando um movimento, estes painéis comparecem não somente como elementos decorativos, mas completam a arquitetura acentuando a fluidez dos espaços.



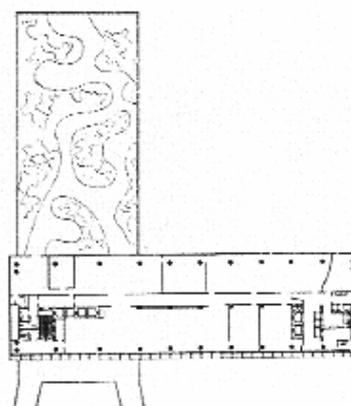
**Fig. 113– Terraço Jardim / térreo**

Os jardins de Burle Marx que compõem a praça e o terraço possuem o mesmo movimento das curvas do painel, promovendo uma relação de homogeneidade. Essa configuração dos jardins revela uma graciosidade no espaço externo e reforçam a questão da fluidez dos espaços.



**Fig. 114; Fig. 115– Terraço Jardim / térreo**

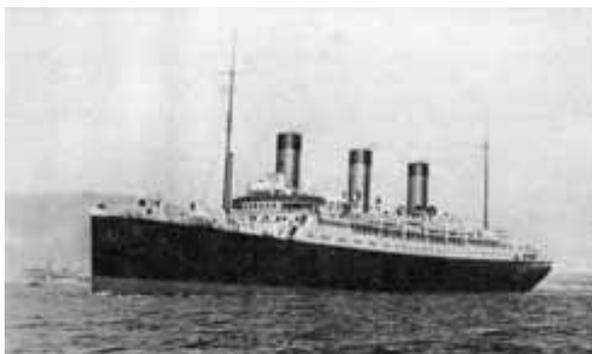
Tanto no painel quanto no desenho dos jardins parece não existir um eixo que regula as composições. O que prevalece são formas criadas a partir de união de retas e arcos que, como num relato de Oscar Niemeyer, forma uma composição caracterizada pela elegância.



**Fig. 116 e Fig. 117 – Terraço Jardim**

Tais formas, além dos motivos marinhos presentes nos painéis, remetem a idéia de mar, de montanhas, enfim, das paisagens naturais do Rio de Janeiro. Este fato está ligado à questão da heteronomia do conjunto que, ao contrário da obra de Le Corbusier, está intimamente relacionado ao entorno físico e ao contexto cultural.

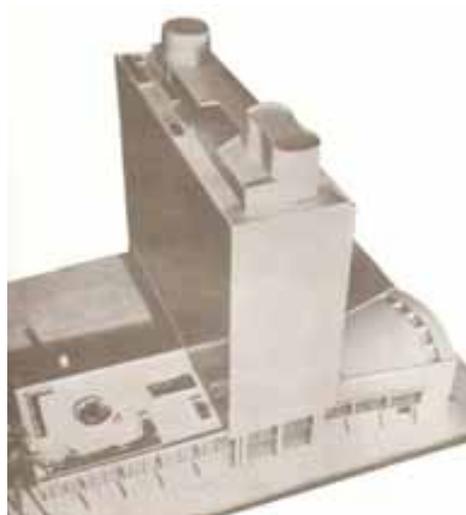
Tais motivos marinhos podem ser percebidos também na forma do prédio, lembrando os navios ou, como preferia Le Corbusier, os transatlânticos. Talvez a equipe estivesse tão envolvida com os postulados de Le Corbusier que incorporou também este ideário dos transatlânticos.



**Fig. 118 – Transatlântico**



**Fig. 119 – MES – fachada sul**



**Fig. 120 – MES – maquete**

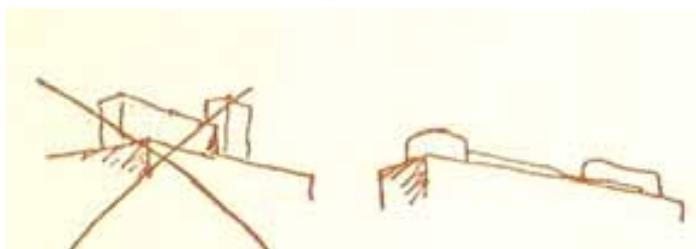
Essa semelhança é ainda maior na cobertura, com uma configuração bastante próxima à forma de um navio. Além das vistas panorâmicas para o mar, acentuando essa sensação. É como se, pela cobertura, o prédio navegasse sobre a paisagem urbana e natural.



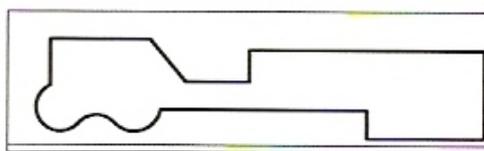
**Fig. 121, Fig. 122 e Fig. 123 – MES / cobertura**

**Fig. 124; Fig. 125 e Fig. 126 – Vistas a partir da cobertura**

*Croquis* de Oscar Niemeyer (fig.127) mostram que esses volumes na cobertura não foram elementos residuais, sem importância para o conjunto. Houve uma preocupação em fazer uma forma mais horizontalizada e com volumes curvos em oposição à forma retangular da lâmina.



**Fig. 127 - Croquis de Oscar Niemeyer para a cobertura. Fonte: COSTA, 1962. p. 62**



**Fig. 128 – Planta de cobertura. Fonte: COSTA, 1962. p. 62**

Sobre as esculturas, assim como jardins e o próprio prédio, também são caracterizadas por um movimento. É a arquitetura se movimentando para o sujeito, que está observando sem se locomover.

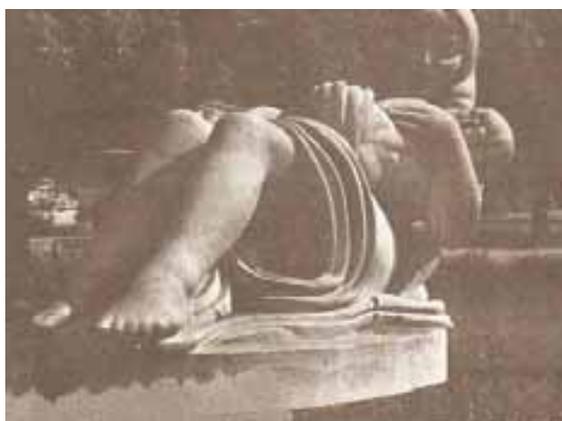


**Fig. 129 e Fig. 130 – Monumento da Juventude Brasileira / Bruno Giorgi**



**Fig. 131 e Fig. 132 – Monumento da Juventude Brasileira / Bruno Giorgi**

As esculturas retratam cenas do cotidiano e pessoas comuns, traduzindo um ambiente caracterizado por uma democracia. Além disso, estando situadas nos cominhos pré-estabelecidos pela paisagem, as esculturas humanizam o espaço e revelando mais uma vez um local de permanência e convívio.



**Fig. 133 – Estátua Mãe / Celso Antônio**



**Fig. 134 – Estátua Moça Reclinada / Celso Antônio**

Elas não se destacam pela simetria e equilíbrio ou por retratarem cenas e acontecimentos históricos como, por exemplo, uma estátua greco-romana. Com isso, cria-se uma relação de proximidade com o sujeito, onde se vê seduzido pelas formas. Ao contrário do interesse despertado por estátua de Apolo (fig.136), onde prevalece uma relação de dignidade e respeito.



**Fig. 135 – Moça em pé / Bruno Giorgi**



**Fig. 136 – Apolo de Belvedere, 350 a.C.**

Nas pinturas de Cândido Portinari presentes no MES também se percebe uma integridade com o restante do edifício (fig.137). As cenas retratam cenas cotidianas de trabalho do homem do campo. O tamanho do painel e o fato de ocupar toda a parede promovem uma ambiência ao espaço, aproximando a obra do expectador.



**Fig. 137 – Painel de Cândido Portinari**

A presença de perspectivas, diagonais, jogos de luz e sombra bem definidos e cadência revelam um movimento constante da composição, assim como o painel de azulejos, jardins e a própria arquitetura do edifício. Muitas vezes o foco dos eixos da composição se volta para um personagem específico, ou mais de um, criando centros e sugerindo uma hierarquia.



**Fig. 138; Fig. 139 e Fig. 140 – Detalhes painel**

A percepção da obra, assim como a pintura de Oscar Niemeyer (fig.95), acontece de uma forma relativa: existem centros nos quais toda a composição está subordinada, no entanto

também existem elementos em primeiro plano ou no fundo da figura que também estão em destaque.

A composição é toda estruturada tendo como princípio o Homem comum, talvez por uma inspiração na afirmação do ministro Capanema de que o Ministério deveria traduzir as aspirações do “homem brasileiro”. A pintura, desta forma, está perfeitamente adequada ao prédio, completando o seu sentido, assim como as demais obras de arte presentes ao longo do prédio

Por fim, podemos dizer que todas essas relações revelam um conjunto composto por um agenciamento de espaços e volumes interdependentes, que ocorrem de maneira integrada. A heteronímia acontece não somente no contexto físico, mas também no seu contexto cultural.

As partes do projeto estabelecem entre si uma relação hierárquica, onde a apreensão se dá a partir do todo para as partes, sem ser necessário que o sujeito se desloque. Ou seja, a arquitetura poupa o sujeito de se deslocar, é ela que se movimenta. O espaço natural e os espaços externos são tão importantes quanto à arquitetura em si, sendo elementos essenciais para a composição do conjunto.

## 4.2 – Enquanto Imagem

### 4.2.1 - Projeto de Le Corbusier

Vimos que o projeto de Le Corbusier é constituído por volumes individualizados e independentes entre si, se destacando por serem autônomos e integrados ao mesmo tempo. Essa autonomia não é privilégio apenas dos volumes que compõe o conjunto entre si, mas deste com relação ao entorno.

Na arquitetura autônoma, a obra independe de seu contexto. A idéia é salvaguardar a forma arquitetônica da interferência de fatores que lhe sejam extrínsecos, incluído-se aí condicionantes físico-ambientais ou culturais. O espaço é assim reduzido aos seus aspectos essenciais e invariáveis, remetendo ao infinito.

Além disso, a autonomia implica uma relação de respeito, gerando assim um distanciamento. Este, por sua vez, é produto da racionalidade do sistema, que passa a se constituir como uma entidade objetiva.

Esse distanciamento se estabelece não somente pela relação sujeito/obra, mas entre os elementos que a compõe. É aí que se encontra uma oposição entre espaço natural e construído, onde ambos reforçam a presença um do outro por meio de contrastes – natureza delicada x edifício robusto.

Vilanova Artigas faz uma comparação entre a arquitetura de Le Corbusier com a de Frank Lloyd Wright no que diz respeito à relação com a natureza. Enquanto que para Le Corbusier a natureza deve ser “organizada” e controlada segundo uma ordem, Whight parece procurar uma simbiose entre espaço natural e construído:

*As casas de Wright abrem-se para os jardins, para a natureza a fim de realizarem um entrelaçamento entre o que está dentro e o que está fora, um entrelaçamento com os arredores, com as árvores, as colinas, a*

*paisagem, adaptando-se às condições da natureza. (...) Os materiais que Le Corbusier aconselha e emprega são essencialmente a expressão da indústria moderna. A cor, a textura, a forma deles devem ter o refinamento, o sentido esbelto de eficiência, de economia de supérfluos, que caracterizam as peças de máquinas (...). A natureza deve participar da casa. O homem deve gozar a natureza, porém uma natureza organizada, controlada segundo uma ordem preestabelecida. Os próprios edifícios são construídos sobre colunas, para que por baixo deles possam atravessar vias de comunicação que afinal é o edifício que organiza, pois prevê. Os jardins não são a paisagem tal como ela é; são a paisagem organizada, são os tetos-jardins. Le Corbusier propõe uma ordem realizada com o instrumento da sociedade do presente: a técnica. Para ele a técnica é a nova ferramenta capaz de resolver todos os problemas do mundo moderno, desde os problemas mais mirabolantes da arquitetura, como plantar jardins no topo de edifícios ou construir auto-estradas em viadutos atravessando cidades inteiras, até os problemas sociais. Enquanto a natureza de Wright nos evoca o campo, a paisagem aberta e condições existentes, Le Corbusier sugere a cidade com seus problemas de organização, de política, de domínio do caos a todo custo. (ARTIGAS, 1999, pp. 25-26, grifo meu)*



**Fig. 141 – Falling Water. Frank Lloyd Wright**



**Fig. 142 – Villa Savoye. Le Corbusier**

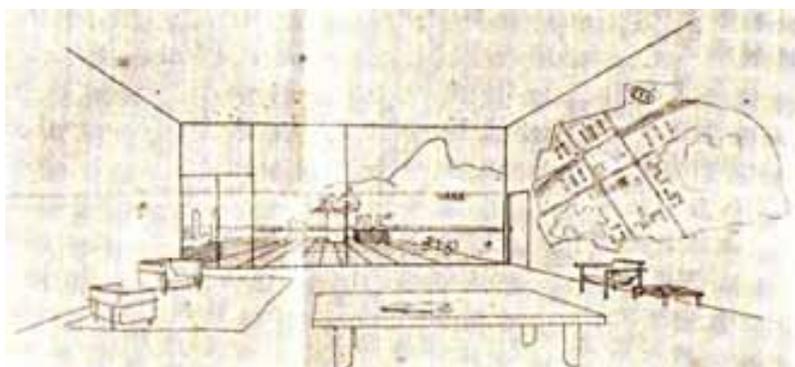
Em nenhum momento o arquiteto desconsidera a natureza, ao contrário. O espaço natural é um elemento pensado durante a elaboração dos projetos, para que a natureza não interfira na autonomia da obra e, ao mesmo tempo, se torne presente para consubstanciar sua convicção de que o espaço natural é oposto ao espaço construído.

Essa preocupação de Le Corbusier com a natureza começou quando freqüentava a Escola de Arte de La Chaux-de-Fonds, na Suíça. Durante seus anos de formação, a natureza

constituía uma importante fonte de ornamento decorativo, além disso, os teóricos da época haviam formulado uma série de princípios que atuavam como uma base para o projeto (BAKER, 1998, p.14). Da mesma forma, a natureza esteve bastante presente também durante a sua infância, de acordo seus relatos:

*Meus anos de infância se passaram com meus colegas em meio à natureza. Meu pai, aliás, dedicava um culto apaixonado às montanhas e ao rio que formavam nosso lugar. Estávamos constantemente nos cumes; o imenso horizonte nos era costumeiro. Quando o mar de nevoeiro se estendia ao infinito, era como o verdadeiro mar – que jamais eu vira. Era o espetáculo culminante. A idade de adolescência é a idade da curiosidade insaciável. Fiquei sabendo como eram as flores por dentro e por fora, a forma e a cor dos pássaros, compreendi como cresce uma árvore e por que se mantém em equilíbrio mesmo em meio ao temporal.* (CORBUSIER apud BAKER, 1998, p.16, grifo meu)

Essa paisagem que observava nos cumes das montanhas *quando o mar de nevoeiro se estendia ao infinito* talvez explique sua predileção pelas vistas panorâmicas. No MES observa-se no terraço jardim que criou sobre o salão de exposições, nos croquis dos interiores - o hall de acesso e as salas de trabalho têm vistas para os espaços pavimentados, ocasionando uma visão mais distante do espaço natural (fig.143) - e na própria implantação, fatores que acusam essa linguagem.



**Fig. 143 - Desenho de Le Corbusier para hall de acesso do MES.  
Fonte: HARRIS, 1987, p. 90**

Em outras obras do artista, como no Convento de La Tourette, essa característica se mostra bastante expressiva na plástica do prédio. O terraço no convento possui um peitoril de tal altura que só é possível a vista do horizonte (fig.144), além das celas fechadas dos quatro lados, fornecendo uma vista distante do exterior (fig. 145). Assim como no projeto do MES, a relação entre os espaços coletivos e o prédio propriamente dito é distanciada, o que traduz um caráter de individualidade.

Esse caráter de individualidade, no entanto, não está ligado a um isolamento ou solidão. E sim, ao fato de promover ao sujeito uma relação de conhecimento consigo, para assim estabelecer com o próximo uma relação no plano da dignidade e respeito.



Fig. 144 - Convento de La Tourette – terraço



Fig. 145 – Convento de La Tourette – vista externa

Esse caráter também pode ser constatado na forma com que se dá a apreensão das obras. Como foi visto, existe no MES uma ordenação físico-espacial apreensível mediante inúmeros e variados percursos, as *promenades architecturales*, por meio das quais as impressões visuais se transformam em registros mentais.

Tal forma de perceber a obra sob diversos pontos de vista tem como princípio o próprio homem. Essa é uma característica da modernidade que, com o advento da subjetividade humana, delega uma importância ao homem enquanto ser individual que não havia sido

vista até então. Isso não quer dizer que nos períodos anteriores o homem era desconsiderado na criação artística, mas não era visto com um ser individual, reconhecido pela Diferença, e sim como um entre vários, fazendo parte de uma massa. São tipos de apreensão distintos e igualmente válidos no processo de reconhecimento do sujeito enquanto ser individual e coletivo.

Além disso, a ausência de um centro geométrico não impõe uma hierarquia espacial determinada e conseqüentemente um modo pré-determinado de leitura e apropriação da obra. Desta forma têm-se infinitas formas de trajetos possíveis, de escolhas individuais e percepções visuais. Os antigos já conheciam o infinito do qual *sempre se pode tomar algo de novo, e o que se toma é sempre finito, mas sempre diferente* (ARISTÓTELES apud ABBANGANO, 2000, p. 567)

Os infinitos percursos remetem a uma configuração labiríntica que subdivide organizadamente o espaço em porções cada vez menores. O labirinto parece representar também uma espécie de preenchimento natural das formas geometricamente puras. Vale lembrar que as próprias pirâmides de Gizé comportam um misterioso sistema labiríntico de corredores internos.

A obra de Le Corbusier procura expressar o infinito porque poderia estar situada em qualquer lugar, em função da sua autonomia com relação ao ambiente físico e cultural. Outro fator é a multiplicidade de alternativas que os projetos pressupõem, conferindo ao sujeito a liberdade de escolha, o livre arbítrio.

Tudo isso desperta no sujeito um caráter de individualidade, nos fazendo lembrar que somos seres individuais e autônomos na essência. A obra do arquiteto procura expressar o sujeito dessa forma, revelando e tentando suprir suas necessidades mais particulares e essenciais, que é a liberdade e a individualidade. Le Corbusier nos dá uma pista dessa

percepção da arquitetura quando diz: *A maioria dos arquitetos não teria esquecido hoje que a grande arquitetura está nas próprias origens da humanidade e que é função direta dos instintos humanos?* (CORBUSIER, 1998, p.44)

#### 4.2.2 - Projeto da Equipe

O projeto da equipe revela um tipo de arquitetura que tem como característica uma simbiose e uma Identidade entre espaço natural e construído, sendo que natureza é entendida aqui como todo contexto físico e cultural que a obra se insere. É como se fosse criada uma segunda natureza sobre a original, onde harmoniosamente se completam.

O projeto emociona não pela proporção e equilíbrio, como no projeto de Le Corbusier, mas pela harmonia alcançada por essas “duas naturezas”. Essa harmonia remete a uma graciosidade, revelando também uma relação de afetividade entre sujeito e obra.

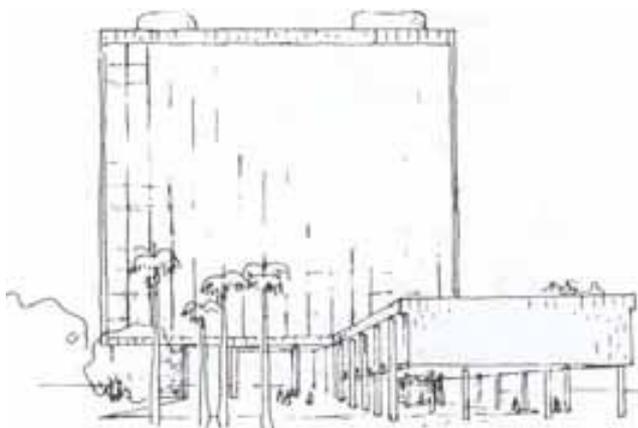


Fig. 146 – Croquis de Lucio Costa para o MES. COSTA, Lucio, 1995. p.123

Essa afetividade revela também uma relação intimista entre o sujeito e a obra. Ou seja, o espaço é todo configurado para adequar as necessidades e às prerrogativas humanas, propiciando um sentimento de agradabilidade onde o sujeito se sente como parte desse espaço.

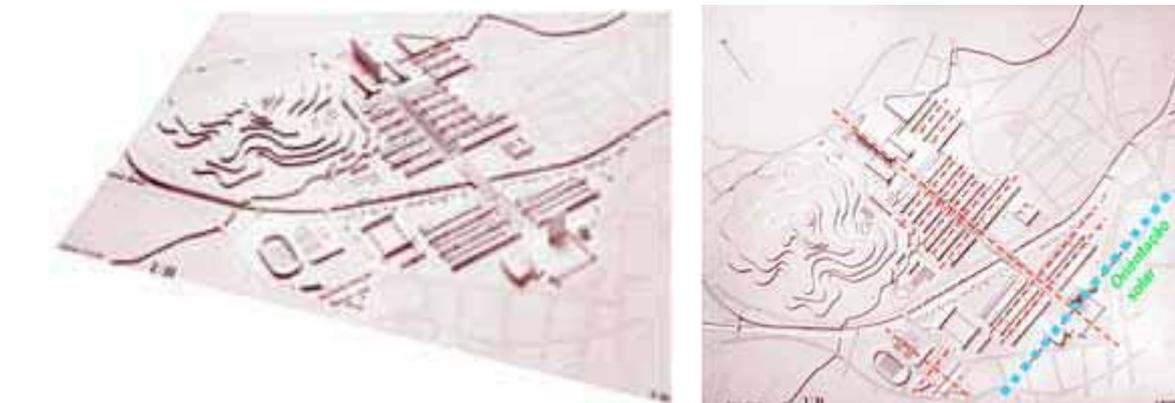
Vimos também que o projeto é todo configurado de forma que o espaço externo se torne um local para pedestres, tanto para circulação como para permanência e convívio. Deste

modo, o espaço pode ser caracterizado como Sagrado no sentido de ser aquilo que “une muitas almas”, como responde Goethe à pergunta sobre o que é o Sagrado (HEGEL, 2002, p.42).



**Fig. 147– MES / espaço externo**

Ao mesmo tempo é uma obra que se destaca por aspectos como particularidade, hierarquia e heteronomia entre os elementos que compõe o conjunto – estas mesmas categorias já haviam sido identificadas por Gorovitz (1993) no projeto de Lucio Costa para a Universidade do Brasil (1936) (fig.148 e 149). Também no caso do MES, *a preocupação principal que orienta o projeto é a de ambientá-lo, seja ao ambiente sócio-natural, seja ao histórico-cultural.* (GOROVITZ, 1993, p.118)



**Fig. 148 e 149 – Maquete da Cidade Universitária. Lucio Costa.**  
Fonte: <http://www.arcoweb.com.br/debate/debate26.asp> - Matheus Gorovitz

A heteronomia presente tanto no projeto de Lucio Costa para a Cidade Universitária como no MES está relacionada não só aos elementos pré-existentes, mas há também uma intenção em alterar a paisagem - um *croquis* de Le Corbusier para o projeto da equipe revela essa preocupação (fig.150).

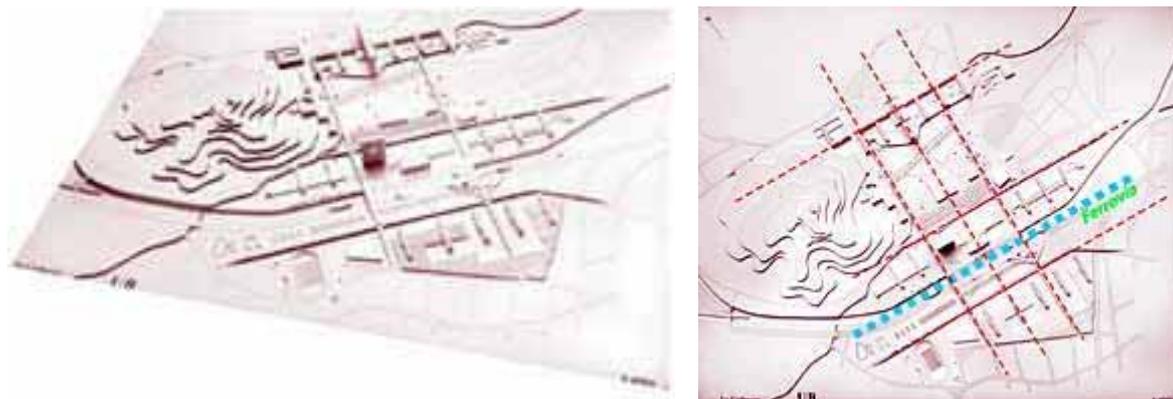


**Fig. 150 – Croquis de Le Corbusier para o projeto da equipe no seu entorno. Fonte: COSTA, 1995. p.62**

Melhor dizendo, uma paisagem já tão tumultuada em função das diferentes edificações, com diferentes linguagens, teria um edifício com uma volumetria elementar e formas límpidas, contribuindo para uma leitura mais clara da paisagem.

Ainda sobre a Cidade Universitária de Lucio Costa, há uma relação de hierarquia entre as partes, assim como no MES, decorrente de uma multiplicidade de tipologias arquitetônicas que se destacam pela diversidade e heteronomia (Gorovitz, 1993, pp.43-47). Dessa forma a percepção do todo é sincrônica favorecendo a criação de uma imagem pregnante e emblemática.

Diferente do projeto de Lucio Costa, o projeto de Le Corbusier para a Cidade Universitária é constituído por edificações isoladas ou agrupadas em subconjuntos, preservando sua autonomia e se destacando volumetricamente como módulos isolados ou agrupados e articulados, formando conjuntos autônomos (fig. 151 e 152) (Gorovitz, 1993, p.33).



**Fig. 151 e 152 – Projeto de Le Corbusier**

Fonte: <http://www.arcoweb.com.br/debate/debate26.asp> - Matheus Gorovitz

Ainda com relação à proximidade entre os espaços, alguns elementos do prédio merecem um destaque, tal como as colunas. Percebe-se que estas possuem um caráter monumental, mas não tem a solenidade das colunas de obras como o Parthenon - a ordem dórica visa a solenidade. Ao contrário de obras como o Erecteion, onde a coluna de ordem coríntia possui um caráter mais gracioso.



**Fig. 153 – Parthenon**

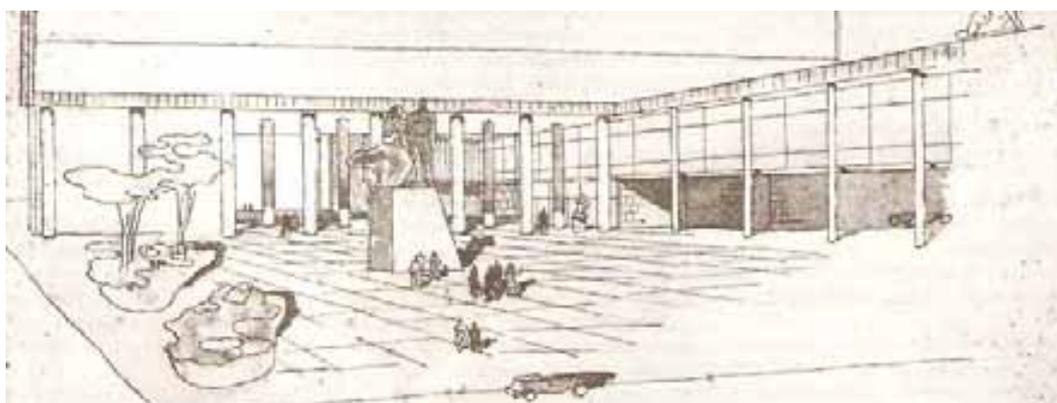


**Fig. 154 – Erecteion**

Não só o capitel, mas a espessura e altura, bem como as relações cheios/ vazios, promovem essa graciosidade / solenidade. As colunas do Erecteion possuem uma maior transparência

por prevalecer espaços vazios, diferente do Parthenon, que possui relações bastante equivalentes – daí o sentido de harmonia da obra.

A harmonia alcançada pela configuração das colunas do MES se dá não somente por elas em si, mas pela relação que estabelecem com o restante do edifício. A simbiose com o espaço natural que o prédio possui se dá principalmente em função do espaço que envolve as colunas. E é essa simbiose, como foi dito acima, que confere o sentido da harmonia do conjunto.



**Fig. 155 – MES / pátio externo. Fonte: LISSOVSY, 1996, p.298**



**Fig. 156 – MES. Vista do térreo**

Todas essas relações revelam um espaço que acolhe o sujeito, que transmite a idéia de afetividade e conseqüentemente, agradabilidade. A gracisidade e a delicadeza da configuração do prédio, a forma com que a Natureza contingente, aquela criada, dialoga com a pré-existente, remete a uma harmonia e a uma Natureza acessível e ao alcance de todos. Ao mesmo tempo, existe uma lei que a rege, no entanto, é democrática, pois todos tem direito a usufruir e dela fazer parte.

### 4.3 – Enquanto Linguagem

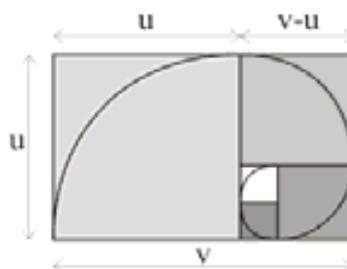
#### 4.3.1 - Projeto de Le Corbusier

Vimos que, para Le Corbusier, a natureza tem o seu lugar consagrado, devendo ser distante e organizada, como nos dizeres de Artigas. Esta ordenação, onde cada ente se encontra em seu lugar determinado, revela o sentido da Harmonia e, por conseguinte, um Universo regido por leis estabelecidas. A arquitetura é, desta forma, submetida às leis da Natureza, que são entendidas como Universais:

*A arquitetura é a primeira manifestação do homem criando seu universo, criando-o à imagem da natureza, aceitando as leis da natureza, as leis que regem nossa natureza, nosso universo. As leis de gravidade, de estática, de dinâmica se impõem pela redução ao absurdo: ficar de pé ou desmoronar-se. (CORBUSIER, 1998, p.45)*

Se, para o artista, a arquitetura é a primeira manifestação do homem criando seu universo, criando-o à imagem da natureza, a opção de Le Corbusier por uma arquitetura autônoma revela o sentido do Sagrado onde, a semelhança do Universo, estabelece um espaço *infinito e universal* – poderia ter sido construída em qualquer lugar sem prejuízo no que diz respeito à plástica.

Este infinito está presente também em alguns artificios de composição do arquiteto, tais como os traçados reguladores que vez por outra aparecem no retângulo áureo, considerado perfeito justamente por reproduzir o infinito (fig.157).



**Fig. 157 – Retângulo Áureo**

A proporção áurea também pode ser verificada nos estudos de Le Corbusier para um modelo de padrões de dimensões harmônicas à escala humana, denominado Modulor. Este fazia a aproximação entre o sistema métrico empregado na França e Alemanha e o sistema inglês, de polegadas, usado na Inglaterra e Estados Unidos.

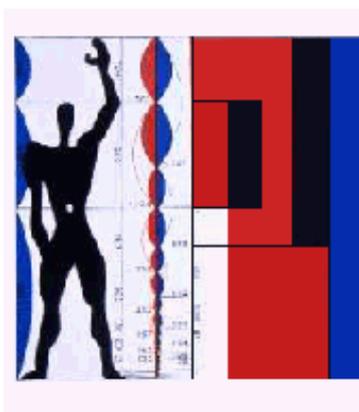


Fig. 158 - O Modulor

Le Corbusier não foi pioneiro nesse tipo de estudo. Têm-se ao longo da história vários exemplos de representações de proporção humana relacionados à proporção áurea. As marcações feitas com as linhas horizontais na escultura grega Vênus de Milo, por exemplo, mostram a aplicação da seção áurea sobre o corpo da deusa (fig.159).

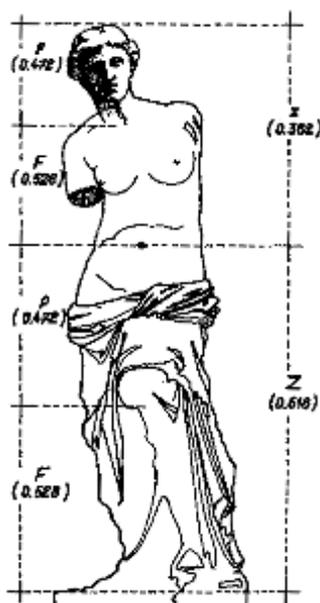
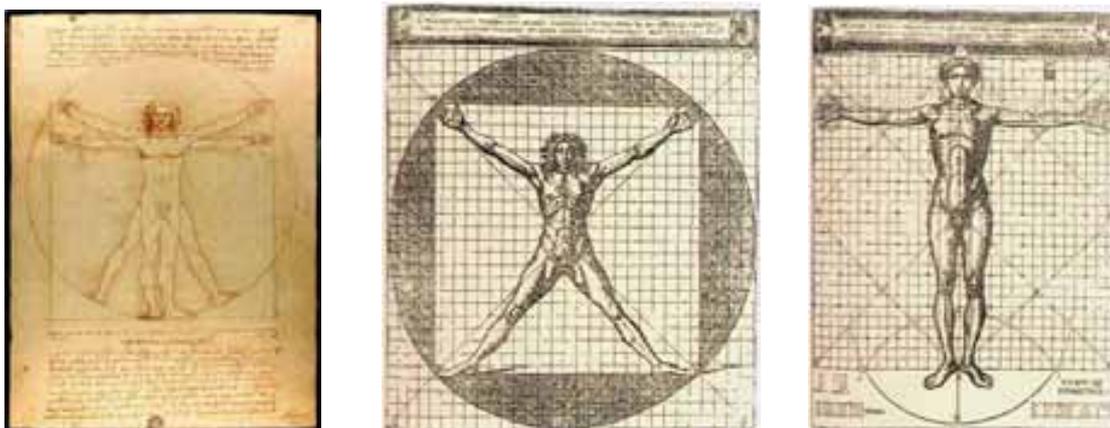


Fig. 159 – Vênus de Milo

Conforme pode ser visto nas marcas da direita, o escultor aplicou uma divisão desde o topo da cabeça até o umbigo e deste até os pés: a medida menor ( $z$ , que corresponderia a 0,382) está para a maior ( $Z$ , que corresponderia 0,618) na mesma proporção que a medida maior ( $Z$ ) está para o todo ( $z + Z$ , isto é 1,0).

Leonardo da Vinci concebeu seu famoso desenho da figura humana baseado no homem de Vitruvio e em estudos matemáticos envolvendo a Seção Áurea, imaginando o homem em harmonia com o universo.



**Fig. 160 – Esquema de proporção da figura humana – Leonardo da Vinci, 1490**

**Fig. 161 e Fig. 162 – Figura Vitruviana, Cesare Cesariano, 1521.**

Estes estudos feitos em diferentes períodos da história traduzem o sentido da Harmonia do homem com o Universo. O princípio do homem como medida de todas as coisas, no entanto, não permanece da mesma forma ao longo da história. A subjetividade humana, por exemplo, acontece a partir da modernidade, onde há uma construção da consciência que passa a ser prerrogativa do indivíduo. Com isso, o homem passa a se constituir como uma entidade autônoma, singular, indivisível, distintiva e única. Diferente da Antigüidade, onde a consciência é determinada por valores e conceitos atrelados às formas de autoridade

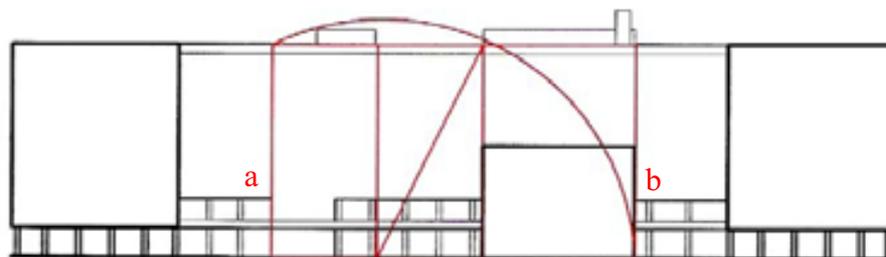
ideológica, religiosa ou política. (<http://www.arcoweb.com.br/debate/debate26.asp> - Matheus Gorovitz)

Ainda sobre o retângulo áureo, na arquitetura tem-se no Parthenon um bom exemplo de aplicação da seção áurea. Tanto na planta - um retângulo com comprimento igual a raiz quadrada de 5 e largura igual a 1 - quanto na fachada (fig.163).



**Fig. 163 – Parthenon / Fachada**

Como foi dito, fachada norte do MES pode também ser compreendida a partir da formação de um retângulo áureo - no espaço central da fachada, entre a caixa de escada (a) e o alinhamento direito do auditório (b) (fig.164).



**Fig. 164 - Fachada norte / proporção**

Podemos dizer que, assim como os antigos, Le Corbusier compartilha com Pitágoras da visão estético-matemática do Universo: todas as coisas existem porque refletem uma ordem e são ordenadas porque nelas se realizam leis matemáticas, que são ao mesmo tempo condição de existência e de Beleza.

Os fenômenos da natureza estão em perfeito equilíbrio com as leis da ciência, onde se encontra o sentido da harmonia e do sagrado, como ele mesmo diz: *O engenheiro, inspirado pela lei de economia e conduzido pelo cálculo, nos põe em acordo com as leis do universo. Atinge a harmonia.* Podemos dizer que harmonia, natureza, leis universais são variáveis que se encontram intimamente interligadas:

*Dever ser esse eixo sobre o qual o homem está organizado em perfeito acordo com a natureza e, provavelmente, o universo, esse eixo de organização que deve ser o mesmo sobre o qual se alinham todos os fenômenos ou todos os objetos da natureza; este eixo nos leva a supor uma unidade de gestão no universo, a admitir uma vontade única na origem. As leis da física seriam consecutivas a esse eixo e se reconhecemos (e amamos) a ciência e suas obras é porque estas e aquelas nos permitem admitir que elas são prescritas por esta vontade primeira. Se os resultados do cálculo nosso parecem satisfatórios e harmoniosos, é que eles vêm do eixo. Se, pelo cálculo, nos aparecem como fenômenos “organizados”, isto é, portadores de uma certa vida, é porque estão alinhados sobre o eixo. Dai, uma possível definição da harmonia: momento de concordância com o eixo que está no homem, logo com as leis do universo – retorno à ordem geral. Isso daria uma explicação das causas de satisfação à vista de certos objetos, satisfação que reúne em cada instante uma unanimidade efetiva. (CORBUSIER, 1998, p.145, grifo meu)*

Para ele, atinge-se a Harmonia quando o sujeito se adapta perfeitamente as leis universais, quando homem e universo se tornam uma Unidade. Harmonia, de acordo com ABBAGNANO (2000, p.496), é a doutrina segundo a qual as várias mônadas, como muitos relógios perfeitamente construídos, estão sempre de acordo entre si, mesmo seguindo cada uma sua própria lei.

A lei, nesse caso, também pode ser individual, mas estando sempre subordinada a uma outra Lei maior, que rege e une o Universo. Daí decorre a questão da Identidade e Diferença, os homens possuem uma Identidade na medida em que estão de acordo com o Universo, ao mesmo tempo se percebem como Diferentes por seguirem sua própria lei.

Com relação à Identidade e Diferença na apreensão da obra do MES, foi dito que o sujeito tem autonomia para apreender a obra num percurso escolhido por prerrogativa individual, no tempo que desejar. Sua liberdade acontece a partir daí, o sujeito é livre e possui seu tempo, que aqui se torna relativo e individual. Este fator reforça a importância do sujeito na obra, que está presente para completá-la, pois sem o sujeito esta configuração dinâmica não faria sentido.

Dessa forma, o sujeito se percebe Diferente em função da forma de contemplar o objeto e de recriá-lo que é própria, num tempo que escolher, manifestando um sujeito individual na sua essência:

*Quando um sonhador de devaneios afastou todas as preocupações que atravancavam a vida cotidiana (...) quando é realmente o autor da sua solidão, quando, enfim, pode contemplar, sem contar as horas, um belo aspecto do universo, sente, esse sonhador, um ser que se abre nele. De repente ele se faz sonhador do mundo. Abre-se para o mundo e o mundo se abre para ele. (...) Em seu devaneio solitário, o sonhador de devaneios cósmicos é o verdadeiro sujeito do verbo contemplar, a primeira testemunha do poder da contemplação. (...) Contemplar sonhando é conhecer? É compreender? Não é, decerto, perceber. (Bachelard, 1988, p.165-167, grifo meu)*

Na medida em que o sujeito se reconhece no objeto, passa a se reconhecer como um novo “ser no mundo”. O objeto transforma o sujeito, de solitário passa a fazer parte de um Universo. Assim, o sujeito *abre-se para o mundo e o mundo abre-se para ele.*

Desta forma, a contemplação introspectiva não é algo angustiante ou sofrido, muito pelo contrário. É um reconhecimento da própria capacidade de se sentir íntegro e completo, coração e mente, emoção e razão.

Considerando a hipótese de Plotino que diz que o tempo não existe fora da alma, *é a vida da alma e consiste no movimento graças ao qual a alma passa de uma condição de sua vida para outra*, pode-se dizer que até o universo está no tempo só na medida em que está na alma, ou seja, na alma do mundo. Neste caso, é o homem quem define o tempo, o tempo da Identidade.

Quando o sujeito relaciona com êxito o seu próprio tempo – ou a própria lei -, que é relativo, ao tempo absoluto, ele se sente adequado a uma lei universal, tornando-se parte do Universo. Isso faz com que sua Identidade e sua Diferença se manifestem ao mesmo tempo, tornando-se coletivo e particular.

Concluindo, a relação com o tempo, com o espaço natural e o tipo de apreensão revela, no projeto de Le Corbusier, uma com a obra que reforça o caráter de individualidade e introspecção do sujeito, revelando assim um sujeito autônomo e emancipado. Ao mesmo tempo, fica consagrado o sentido de comunidade, pois o modo de apropriação por intermédio das prerrogativas do ser enquanto indivíduo sensível e racional, capacidade comum a todos, pressupõe a coletividade enquanto possibilidade. Assim é garantida também a Identidade do sujeito, pois este passa fazer parte de uma coletividade.

### 4.3.2 – Projeto da Equipe

Vimos que o projeto da equipe possui como características heteronomia entre as partes, particularidade e hierarquia. Além disso, é uma obra que poupa o sujeito de se movimentar no prédio, podendo ser apreendida em uma única visada.

Quanto à relação com os espaços, a obra procura se aproximar do ambiente pré-existente. A aproximação da arquitetura com a natureza está relacionada à *mimesis*, termo grego que diz respeito à imitação:

*Se temos em mente que toda arte é produção acompanhada de regras, compreendermos de imediato que a mimesis não é cópia de um modelo, pálido decalque da idéia, afastada da verdade em muitos graus, como era o caso para Platão. Ela é, antes de tudo fabricadora, afirmativa, autônoma. Se ela repete ou imita, o que repete não é um objeto, mas um processo: a mimesis produz do mesmo modo como a natureza produz, com meios análogos, com vista a dar existência a um objeto ou a um ser; a diferença se deve ao fato de que esse objeto será um artefato, que esse ser será um ser de ficção. (Corbisier, 1997, p.61)*

Por meio da *mimesis*, o projeto procura criar uma segunda natureza a semelhança da primeira. Ou seja, a partir do aspecto fenomênico da natureza, cria-se uma outra marcada por aspectos contingentes e palpáveis.

A pintura de Oscar Niemeyer ilustra um pouco dessas relações (Fig.165). Tem-se uma obra arquitetônica composta por elementos curvos, como as rampas e coberturas, que procuram uma integração com o espaço natural, com a natureza fenomênica. A rampa seria um espaço de transição entre as “duas naturezas”, que une esses espaços sem uma definição clara onde começa um e termina o outro. A vegetação acontece dentro do próprio prédio e une-se ao céu, que também penetra no prédio por meio de uma cobertura que parece flutuar sobre o edifício e pelas aberturas que promovem a fluidez dos espaços.



**Fig. 165 – Oscar Niemeyer. Museu do Índio**

Tem-se assim uma simbiose entre o espaço natural e construído que acontece, dentre outros, por meio de uma *mimesis* da natureza. Além disso, como é o sujeito que irá se aproximar e usufruir deste espaço natural criado pelo homem, espaço esse que estabelece uma relação próxima com o pré-existente, também estará próximo dessa primeira Natureza. A *mimesis*, desta forma, aproxima e promove a integração entre a natureza e o sujeito.

Theodor W. Adorno afirma que “um homem torna-se verdadeiramente homem somente quando imita a outro homem” (apud Montaner, 1997, p.19). Além disso, é por meio do encontro com o seu semelhante que o sujeito se reconhece, revelando assim sua Identidade.

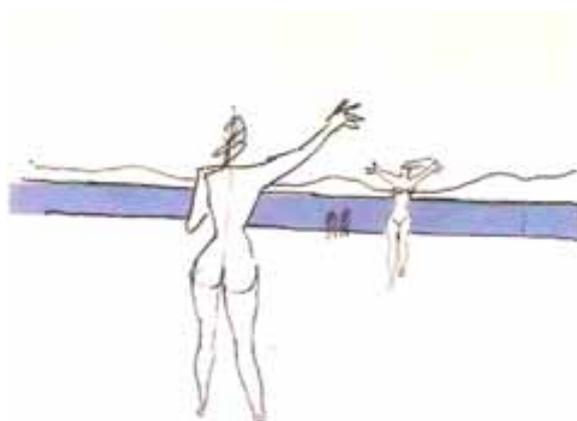
Essa identificação faz com que o homem se sinta como parte de uma coletividade que, como ele, busca por sua autonomia e liberdade. Liberdade é a substância e a única verdade do espírito. O espírito é o seu próprio produto, seu começo e seu fim. Quando o homem não sabe que é livre, é escravo e se compraz a escravidão. Não sabe que a escravidão é contrária à sua natureza, pois somente a experiência da liberdade liberta o espírito. (Hegel apud CORBISIER, 1997, p.111)

A liberdade, no entanto, é algo a ser conquistado, pois, ao contrário dos animais, o homem é livre na sua essência, e a busca por essa essência está presente em toda a sua vida. É por meio da busca pela liberdade que o sujeito percebe sua Diferença, pela busca por uma personalidade própria e pelo poder de escolher, ou seja, pela busca por uma humanidade.

Em oposição a Diferença, a Identidade, desta forma, está ligada àquela simbiose com uma Natureza, que é regida por leis, mas ao mesmo permite que seja recriada pelo homem. Essa simbiose pressupõe o conceito de infinito, onde não há uma definição dos limites entre as duas naturezas. Ao mesmo tempo, o infinito é algo que naturalmente revela constantes recriações e transformações.

Com isso, o infinito estabelece, por meio da simbiose, uma união da natureza fenomênica com a natureza criada, a contingente, reunindo assim o sagrado e o profano. Essa adequação revela um sentimento que, ao contrário da obra de Le Corbusier que estabelece uma relação de dignidade e respeito, pressupõe uma afetuosidade.

A ilustração abaixo traduz esse sentimento de proximidade do sujeito com a Natureza, que acontece por meio de uma relação de afetuosidade e Identidade. Essa Identidade, por sua vez, revelará um sujeito que é livre na sua essência.



**Fig. 166 – Ilustração de Oscar Niemeyer**

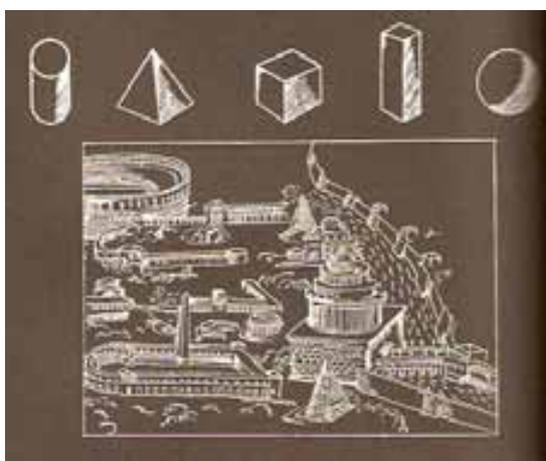
Podemos dizer que o projeto da equipe é uma obra que, por meio da simbiose com o espaço Natural, revela o sentido do infinito. O sujeito, como protagonista desse contexto, encontrará sua Identidade por meio de uma relação de afetuosidade e proximidade com essa Natureza pré-existente e aquela que se forma a semelhança da primeira. Sendo a Identidade a essência do homem, no momento em que encontra sua essência, encontrará também sua Liberdade, pois o homem é essencialmente livre.

## 5.0 - CONCLUSÃO

No projeto de Le Corbusier, a percepção do conjunto se dá por um processo de reconstituição de fragmentos de percepção que se adquire ao longo de deslocamentos. Pode-se classificá-lo por sua capacidade de estimular o modo de percepção intelectual e mnemônico, em contraste com o projeto da equipe que privilegia a experiência sensível e visual.

O fato da arquitetura de Le Corbusier, no geral, ser constituída pela adição de formas puras, formando um volume mais complexo, corrobora para a apreensão dinâmica. Essa configuração revela infinitas possibilidades de combinações, formadas pelo jogo entre os volumes, as luzes e as sombras:

*A arquitetura é o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes reunidos sob a luz. Nossos olhos são feitos para ver formas sob a luz; as sombras e os claros revelam as formas; os cubos, os cones, as esferas, os cilindros ou as pirâmides são as grandes formas primárias que a luz revela bem; suas imagens não são nítidas e tangíveis, sem ambigüidades. É por isso que são belas formas, as mais belas formas. Todo mundo está de acordo com isso, a criança, o selvagem e o metafísico. É a própria condição das artes plásticas. (CORBUSIER, 1998, p.13)*



**Fig. 167 – Formas puras na Roma antiga.  
(CORBUSIER, 1998, p.45)**

Esse jogo de luz e sombra na obra de Le Corbusier, no entanto, se fecha nele mesmo, não afetando os espaços vazios a sua volta. Mais uma razão para atribuímos os termos infinito e autonomia para a sua obra.

O projeto da equipe, ao contrário, sintetiza os três diferentes volumes ao máximo, para que a percepção aconteça numa única visada. Os volumes formados pelo salão de exposições e auditório se transformam num só. O jogo de luz e sombra se dá entre o edifício e os espaços que o envolvem – fachadas, pilotis e praça.

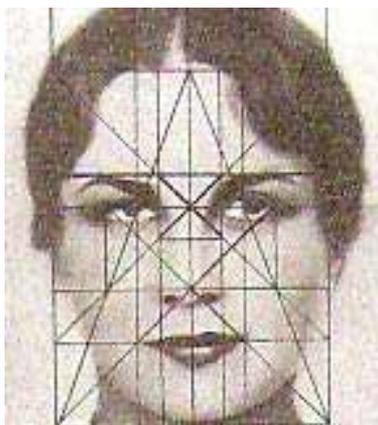
Quanto ao tipo de traço, percebe-se que Le Corbusier tem predileção pelos ângulos retos, daí a razão pela qual sua arquitetura é ordenada por meio de eixos e traçados reguladores:

*Ora, uma cidade moderna vive praticamente de linhas retas (...). A circulação exige linha reta. A reta é sadia também para a alma das cidades. A curva é prejudicial, difícil e perigosa; ela paralisa. A linha reta está em toda história humana, em toda intenção humana, em todo ato humano. (...) A rua curva é o caminho dos asnos; a rua reta, o caminho dos homens. (...) O ângulo reto domina. As necessidades a satisfazer (criar, para morar e para trabalhar, cômodos ou locais quadrados), são resolvidas espontaneamente pela técnica do cimento armado (...); a atitude ortogonal do plano de concreto armado tornou-se evidente, dentro da pureza da retidão. (CORBUSIER apud CHOAY, 1998, pp.188 - 189)*

Esses eixos e traçados reguladores são artifícios de composição arquitetônica que constituem um sistema plástico, estabelecendo relações formais. Estes não estão presentes apenas em obras criadas pelo homem, mas também na natureza, conferindo proporção e modenatura, revelando beleza e harmonia:

*O que distingue um belo rosto é a qualidade dos traços e um valor todo particular das relações que os unem. O tipo do rosto pertence a todo indivíduo: nariz, boca, testa, etc., assim como uma proporção média entre esses elementos. Há milhões de rostos construídos com esses tipos essenciais; no entanto, todos são diferentes: variação da qualidade dos traços e variação das relações que os unem. Diz-se que um rosto é belo quando a precisão da modelagem e a disposição dos traços revelam*

*proporções que sentimos harmoniosas porque provocam no fundo de nós mesmos, além dos nossos sentidos, uma ressonância, espécie de mesa de harmonia que se põe a vibrar. Indício do absoluto indefinível preexistente no fundo do nosso ser. (CORBUSIER, 1998, p.145)*



**Fig. 168 – Matila Ghyka. Análise harmônica de um rosto em *Le Nombre d'or*. ECO, 2004, p.35**

Do lado oposto tem-se a obra de Oscar Niemeyer onde a curva é uma das características mais marcantes de sua arquitetura. O arquiteto não está preocupado com eixos ou traçados reguladores, mas sim a imaginação e a liberdade plástica, como ele mesmo afirma ao citar a frase de Heidegger: *a razão é inimiga do pensamento. E sem dúvida, da imaginação.* (NIEMEYER, 1992, p.36). No seu Poema da Curva também expressa essa idéia (NIEMEYER, 1992, p.58):

*Não é o ângulo reto que me atrai  
Nem a linha reta, dura, inflexível,  
criada pelo homem.  
O que me atrai é a curva livre e sensual,  
a curva que encontro nas montanhas  
de meu país,  
no curso sinuoso dos seus rios,  
nas ondas do mar,  
no corpo da mulher preferida.  
De curvas é feito todo o universo,  
O universo curvo de Einstein.*

Oscar Niemeyer

Quanto à relação com o espaço natural, no projeto de Le Corbusier natureza é apreciada “do lado de fora da janela”, como a paisagem emoldurada a partir do interior. Nenhum artifício os articula. As aberturas são tratadas como diafragmas promovendo um distanciamento entre o mundo interior e exterior.

No entanto, o arquiteto não nega a natureza, ao contrário. Ela ao mesmo tempo que promove essa relação de distanciamento, faz com que o sujeito se perceba dentro de um cosmos ordenado e articulado.

A tela de Edward Hopper (fig.170) demonstra uma situação semelhante ao que ocorre na obra de Le Corbusier (fig.169). Em ambas as ilustrações a natureza está “do lado de fora”, mas não menos presente. O sujeito a aprecia de uma forma contemplativa. A natureza é vista no que ela tem de fenomênico, no seu aspecto “não palpável”.

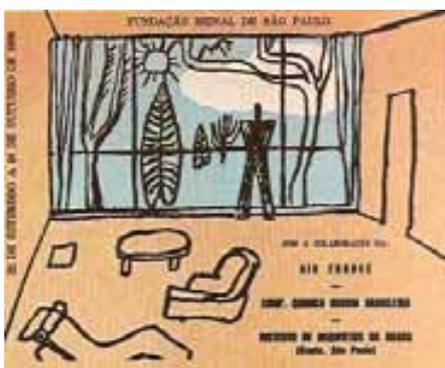


Fig. 169 – Ilustração de Le Corbusier



Fig. 170 - Edward Hopper. Morning Sun, 1952

Ela está presente a todo o momento para nos lembrar que existe uma lei que rege o universo e que dele fazemos parte, revelando assim o sentido do Sagrado, como escreveu Le Corbusier certa vez: “a natureza é ordem e lei, unidade e diversidade sem fim, sutileza, harmonia e força” (BAKER, 1998, p.14).

No projeto da equipe a natureza faz parte dos espaços, tanto quanto os elementos artefatuais de sua arquitetura. A natureza reforça os espaços de convívio, fornecendo uma ambiência. É vista mais no seu aspecto contingente, imediato e palpável. O homem é parte integrante dessa natureza de uma forma bastante ativa, recriando um novo espaço a semelhança dessa natureza.

A pintura de George Braque demonstra uma relação da arquitetura – natureza criada pelo homem – que se aproxima da natureza pré-existente por meio da semelhança, simbiose, onde não se tem limites claros onde começa um e termina o outro.



Fig. 171 – George Braque. *Panorama em Estaque*, 1906

Relações semelhantes encontramos no MES da equipe, onde, por meio da *mimesis*, a arquitetura se ambienta num espaço pré-existente, se integrando e se articulando. A natureza é parte da arquitetura de uma forma determinante, fazendo com que o sujeito estabeleça uma relação de proximidade e, conseqüentemente, de afetividade com o espaço construído.

Esse tipo de relação entre os espaços revela, no projeto da equipe, o sentido do infinito, pois não há um limite estabelecido entre espaço natural e construído, ou, entre a natureza pré-existente e aquela criada pelo homem. No projeto de Le Corbusier o infinito acontece em função da autonomia da arquitetura, que poderia ser construída em qualquer lugar sem prejuízo na forma, além da configuração remetendo a infinitos percursos e infinitas formas de perceber o prédio.

São duas estratégias de composição que podem ser traduzidas pelos termos “Apolíneo” e “Dionisiaco”. Apolo e Dionísio lideram as duas grandes correntes da arquitetura e do urbanismo chamados modernos. A harmonia serena, entendida como ordem e medida, exprime-se naquela que Nietzsche chama de Beleza Apolínea (ECO, 2004, p.58). Já a Beleza Dionisiaca é dada pelo conhecimento intuitivo, imaginação, emoção e liberdade:

*Apolo representando o sol, o classicismo, a clareza, a 'lei, a ordem e a razão'. A mente consciente, disciplina, sociedade, objetividade. Dionísio, o deus do vinho, representando a rebeldia, o romantismo e a licença. Misticismo, individualismo e subjetividade. Apolo versus Dionísio, na polêmica, simbolizam o antagonismo entre o intelecto e a emoção, o clássico e o romântico, a cidade e o campo. (...) Apolo acredita na sociedade tal como ela é. Pretende aperfeiçoá-la através da aplicação rigorosa dos princípios que a criaram, e a aplicação até as últimas conseqüências. Que o império da 'lei e a ordem' que a técnica moderna, com os recursos inesgotáveis de que dispõe, pode manter. (ARTIGAS, p.64,1999)*

Tanto o projeto de Le Corbusier quanto o da equipe tem a Natureza como referência, incluindo-se aí o próprio homem. Pelo fato do projeto de Le Corbusier pressupor uma relação caracterizada pela dignidade e respeito entre sujeito e Natureza, este se enquadra no que chamamos de arquitetura apolínea. Já a arquitetura Dionisiaca pode ser mais bem

verificada no projeto da equipe, que é marcada por uma graciosidade e tem com característica uma relação de proximidade e afetuosidade entre Natureza e sujeito.



**Fig. 172 – Ilustração do deus Dionísio.**

**Fig. 173 - Apolo e Hércules disputando a trípode, vaso de Vulci, 480 a.C. Louvre, Paris**

Ainda sobre autonomia, podemos dizer também que a obra de Le Corbusier pressupõe uma relação de introspecção entre sujeito e obra para, a partir daí, se reconhecer e se relacionar com os demais. Desta forma, o sujeito encontrará a sua autonomia.

Melhor dizendo, é por meio da Diferença, da alteridade e distanciamento entre sujeito e obra que irá descobrir sua individualidade e assim se relacionar com o próximo no plano da dignidade e respeito, revelando assim sua Identidade.

No projeto da equipe, o sujeito encontrará sua Identidade por meio de uma afinidade e uma relação de afetuosidade como a obra. A Diferença acontece também dessa forma, ou seja, no momento em que o sujeito percebe a obra de uma forma individual e única.

São duas formas distintas do sujeito encontrar a sua essência e, conseqüentemente, sua humanidade. Desse modo, os projetos revelam, cada um da sua maneira, um ser que é livre e autônomo na sua essência, caracterizado pela dualidade objetividade e subjetividade, razão e emoção, coração e mente.

**BIBLIOGRAFIA CITADA**

ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*. 4º edição. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2000.

ARTIGAS, João Batista Vilanova. *Caminhos da arquitetura*. São Paulo: Cosac&Naify, 1999.

BACHELARD, G. *A Poética do Devaneio*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BAKER, G. H. *Le corbusier: Análise da Forma*. Tradução de Alvamar Helena Lamparelli. 1º edição. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BARDI, P. M. *Lembrança de Le Corbusier: Atenas, Itália, Brasil*. São Paulo: Nobel, 1994;

BENEVOLO, L. *História da Arquitetura Moderna*. Tradução de Ana M. Goldberger. 3º edição. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001.

BOESIGER, W. *Le Corbusier*. Barcelona: G Gili, 1991;

BRUAND, Y. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. 4º edição. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.

CAUQUELIN, A. *Teorias da Arte*. Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CAVALCANTI, L. *Moderno e Brasileiro: A História de uma Nova Linguagem na Arquitetura (1930-60)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

\_\_\_\_\_. *Quando o Brasil era Moderno: Guia de Arquitetura/1928-1960*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

CHOAY, F. *Urbanismo: Utopias e realidades: uma antologia*. 5º ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CORBISIER, R. *Enciclopédia Filosófica*. 2º edição. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1987.

- CORBUSIER, L.; Edouard Jeanneret-gris, P. C. *Corbusier 1910-60*. Zurich: Girsberger;
- \_\_\_\_\_. *Oeuvre Complete, 1952-1957*, vol. VI, Zurich, Les Edition d'Architecture, 1966.
- \_\_\_\_\_. *Por uma Arquitetura*. 5ª edição. Tradução de Ubirajara Rebouças. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.
- CORONA, E. Oscar Niemeyer: Uma Lição de Arquitetura (apontamentos de uma aula que perdura a 60 anos). São Paulo: FUPAM, 2001.
- COSTA, L. *Lucio Costa: Registro de uma Vivencia*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Sobre Arquitetura*. Porto alegre: Univ Federal do Rio Grande do Sul, 1962.
- ECO, U. *História da Beleza*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- FICHER, S.; ACAYABA, M. *Arquitetura Moderna Brasileira*. São Paulo: Projeto, 1982.
- GOROVITZ, M. *Os Riscos do Projeto: Contribuição à Análise do Juízo Estético na Arquitetura*. São Paulo: Studio Nobel, 1993.
- HARRIS, E. *Le corbusier: Riscos brasileiros*. Tradução de Gilson César Cardoso de Sousa e Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Nobel, 1987.
- HEGEL, F. *Cursos de Estética, vol. III*. Tradução de Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- JUNIOR, O. G. *Pequeno Dicionário de Filosofia Contemporânea*. São Paulo: Publifolha, 2006.
- LISSOVSKY, M.; Sá, P. *Colunas da Educação: A Construção do Ministério da Educação e Saúde (1935-1945)*. Rio de janeiro: Ministério da Cultura, 1996.
- MINDLIN, H. *Arquitetura Moderna no Brasil*. Tradução de Paulo Pedreira. 2ª edição. Rio de Janeiro: Aeroplano/IPHAN, 2000.
- MORAES, F. *Arte é o que Chamamos Arte*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

MEDEIROS, M. B. *Aisthesis: Estética, Educação, e Comunidades*. Chapecó: Argos, 2005.

INSTITUTO LINA BO BARDI. *Museu de Arte de São Paulo*. Editora Blau.

NIEMEYER, O. *Minha Arquitetura – 1937-2005*. Rio de Janeiro: Ed. Revan, 2005.

\_\_\_\_\_. *Meu Sósia e Eu*. Rio de Janeiro: Ed. Revan, 1992.

NUNES, B. *Introdução à Filosofia da Arte*. São Paulo: Ática, 2002.

OSBORNE, H. *Estética e Teoria da Arte – Uma Introdução Histórica*. 3ª edição. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Ed. Cultrix, 1970.

\_\_\_\_\_. *A Apreciação da Obra de Arte*. Tradução de Agenor Soares dos Santos. São Paulo: Ed. Cultrix, 1970.

SANTOS, C.R. *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo: Projeto, 1987.

SEGAWA, H. *Arquiteturas no Brasil: 1900-1990*. São Paulo: EDUSP, 2002.

SILVA, M. *Arquitetura Moderna – Atitude Alagoana*. Maceió: Ed. Sergasa, 1991.

XAVIER, A. (org.). *Depoimentos de uma Geração: Arquitetura Moderna Brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

### **Artigos e Periódicos**

HOLANDA, F. *De Vidro e Concreto – Relações Espaço Interno x Espaço Externo na Arquitetura de Oscar Niemeyer*. 2007.

REVISTA AU. Editora Pini. Ano 3, nº15. Outubro/Novembro 87.

REVISTA AU. Editora Pini. Ano 3, nº15. Dezembro 87/Janeiro 88.

Revista Projeto, nº 102, agosto de 1987.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: Do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos*. 6º reimpressão. Tradução de Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARNHEIM, R. *Intuição e Intelecto na Arte*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: M Fontes, 1989.

\_\_\_\_\_. *Arte e Percepção Visual: Uma Psicologia da Visão Criadora*. 11º edição. Tradução de Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira, 1980, 2005.

BACHELARD, G. *A Poética do Espaço*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BATAILLE, G. *Erotismo*. 3º ed. Lisboa: Antígona, 1988.

BENJAMIN, W. *Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. 3º edição. São Paulo: Iluminuras, 1993.

\_\_\_\_\_. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. 7º ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMAN, M. *Tudo que é Sólido Desmancha no Ar: A Aventura da Modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BOESIGER, Willy. *Le Corbusier*. Barcelona: G Gili, 1991.

CARVALHO, A. S. *A Origem da Obra de Arte: Uma Interpretação da Arte Além da Tradição Aristotélica*. 2004. Dissertação de mestrado. Orientação de Flávio Kothe. Universidade de Brasília.

CASTOR, R. *Considerações sobre a Dimensão Estética da Obra de Oscar Niemeyer: Os Casos da Praça Maior e do Instituto Central de Ciências da UnB*. 2004. Dissertação de mestrado. Orientação de Matheus Gorovitz. Universidade de Brasília.

CHOAY, Françoise. *Le Corbusier*. New York: G Braziller, 1960

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Muñoz. 2ª edição. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

DEUTSCHES Architektur Museum. Oscar Niemeyer: *A Legend of Modernism*. Frankfurt: Birkhauser, 2003.

DORFLES, G. *Elogio da Desarmonia*. Tradução de Maria Ivone Cordeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. 16ª edição. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC Editora.

GOROVITZ, M. *Brasília, uma Questão de Escala*. São Paulo: Projeto, 1985.

\_\_\_\_\_. Textos de apoio didático, Mimeo, 1996

GRAEFF, E. *O Edifício*. Cadernos Brasileiros de Arquitetura, vol. 7. São Paulo: Projeto, 3ª edição, 1979.

HEGEL, G. W. F. *Curso de Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

\_\_\_\_\_. *O Belo na Arte*. Tradução de Orlando Vitorino e Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

HEIDEGGER, M. *Que é isto, a Filosofia? Identidade e Diferença*. Tradução de Ernildo Stein. Petrópolis, RJ: Vozes; São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2006.

HOBBSBAWN, E. *Era dos Extremos. O Breve Século XX 1914-1941*. 2ª edição. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Cia das Letras, 1995

HOLANDA, S. B. *Raízes do Brasil*. 3ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

- PAREYSON, L. *Os Problemas da Estética*. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- PEDROSA, M.; ARANTES, O. *Forma e Percepção Estética: Textos Escolhidos II*. São Paulo: Edusp, 1996.
- PEVSNER, N. *Origens da Arquitetura Moderna e do Design*. Tradução de Luiz Raul Machado. São Paulo: M Fontes, 1981.
- SCHILLER, F. *Cartas sobre a Educação Estética da Humanidade*. Tradução de Roberto Schwarz. São Paulo: Herder, 1963.
- UNDERWOOD, D. *Oscar Niemeyer e o Modernismo de Formas Livres no Brasil*. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.
- WOLFFLIN, H. *Conceptos Fundamentales en la Historia del Arte*. 5ª edição. Madrid: Espasa-Calpe, 1970.
- ZEVI, B. *Saber ver Arquitetura*. Tradução de Maria Isabel Gaspar e Gaetan Martins de Oliveira. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

### **Artigos e Periódicos**

- CARDOSO, J. *Arquitetura Brasileira: Características Mais Recentes*. In Módulo nº1. Março de 1955.
- GOROVITZ, M. *Desenho e Soberania: da Educação do Juízo de Gosto*, in Contribuição ao ensino da arquitetura e urbanismo, Brasília, INEP, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Arquitetura e Modernidade*, Mimeo, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Três passos para uma análise estética da arquitetura*, 2005.
- \_\_\_\_\_. *La arquitectura de Niemeyer en Brasilia*. In: Eduard Rodriguez i Villaescusa, Cibele Vierira Figueira. (Org.). *Brasilia 1956 - 2006 de la fundación de una ciudad capital, al capital de la ciudad*. 1ª ed. Barcelona: Milênio, 2006, v. 1, p. 25.

KNOLL, V. *Gênese do Espaço em Braque*. Revista Arte Hoje. Janeiro de 1979.

NIEMEYER, O. *Forma e Função na Arquitetura*. In Módulo nº21. Dezembro de 1960.

\_\_\_\_\_. *Metamorfose*. In Módulo Nº58. Abril de 1980.

\_\_\_\_\_. *Problemas Atuais da Arquitetura Brasileira*. In Módulo nº3. Dezembro de 1955.

## PÁGINAS DA WEB

<http://www.arcoweb.com.br/debate/debate26.asp> - Os Riscos da Modernidade. Matheus Gorovitz

<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp121.asp> - Alma Espacial. Douglas Vieira de Aguiar.

<http://www.arcoweb.com.br/debate/debate77.asp> - Johnson e Niemeyer: os pupilos americanos. Fernando Serapião.

<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp133.asp> - Villa Savoye: arquitetura e manifesto. Carlos Alberto Maciel.

<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp433.asp> - Os azulejos de Portinari como elementos visuais da arquitetura modernista no Brasil. Rafael Alves Pinto Junior

[http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq020/arq020\\_01.asp](http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq020/arq020_01.asp) - O sentido da arquitetura moderna brasileira. Edson da Cunha Mahfuz.

[http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq021/arq021\\_01.asp](http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq021/arq021_01.asp) - O inconcluso debate sobre a brasilidade arquitetônica. Elvan Silva.

[http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq022/arq022\\_01.asp](http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq022/arq022_01.asp) - Lucio Costa e a revolução na arquitetura brasileira 30/39 - De lenda(s) e Le Corbusier. Carlos Eduardo Comas.

<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp318.asp> - O Conjunto Pedregulho e algumas relações compositivas. Rafael Spindler da Silva.

<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp109.asp> - Entre os cenários e o silêncio. Respostas arquitetônicas ao caos do mundo contemporâneo. Edson da Cunha Mahfuz.

<http://www.vitruvius.com.br/minhacidade/mc052/mc052.asp> - Atravessando as fronteiras. Minha experiência na Casa do Brasil em Paris. Assunta Viola.