

SETOR CULTURAL SUL

PROPRIETÁRIO:

AUTOR DO PROJETO: OSCAR NIEMEYER

RESPONSÁVEL TÉCNICO

\_\_\_\_\_  
PROPRIETÁRIO

\_\_\_\_\_  
AUTOR DO PROJETO

\_\_\_\_\_  
CREA 2#95/D 5ªR

\_\_\_\_\_  
RESPONSÁVEL TÉCNICO

\_\_\_\_\_  
CREA

**SETOR CULTURAL DE BRASÍLIA**  
**contradições no centro da cidade**

VOLUME I

CECÍLIA GOMES DE SÁ UFRGS PORTO ALEGRE 2014

**BN**

CCCR

PROJETO :

BIBLIOTECA

CONJ. CULTURAL DA CAPITAL DA REPÚBLICA

**PR-01**

PROJETO O.N.

DESENHO

C. DES.

C. PROJ.

VISTO

PLANTA DO 2º SUBSOLO

GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL

SOSP - DeA

B -

DATA - ABR /92

ESC. 1/200

FOLHA 01

APROVO

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

# **Setor Cultural de Brasília**

CONTRADIÇÕES NO CENTRO DA CIDADE

Volume I

**Cecília Gomes de Sá**

Dissertação apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura (PROPAR) da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) como requisito parcial para obtenção do título de mestre em arquitetura.

**Orientação: Prof. Dra. Andrea Soler Machado**

Faculdade de Arquitetura – PROPAR - 2014



## AGRADECIMENTOS

À Andrea Machado, minha orientadora, pela paciência, incentivo e bom humor sempre.

Aos professores do PROPAR pela dedicação e o alto nível dos cursos ministrados.

À Rosita Borges dos Santos, pela preocupação e atenção extraordinária com cada aluno.

A CAPES e aos vários brasileiros que financiaram minha formação na UnB e na UFRGS e ampliaram minha compreensão do mundo.

Aos arquitetos Fernando Andrade e Carlos Magalhães pelo rigor estético e as conversas no Café Eldorado, e por permitirem a maior experiência profissional da minha vida, trabalhar com o mestre Oscar Niemeyer, inspiração de todo esse trabalho e de minha forma de projetar.

Aos amigos e colegas arquitetos pelas discussões, troca de ideias e auxílio na busca de materiais da pesquisa.

À Flavia Cohen pela simpatia, presteza e cuidado na busca e organização de projetos junto ao Arquivo Público do Distrito Federal.

Ao Jeferson Assunção, pelas eternas discussões que animam, sustentam e dão sentido a nossa vida.

À Tarsilinha, que nasceu no meio dessa profusão de conhecimento e dia a dia me mostrou ter persistência para concluir o trabalho.

À minha família: meus pais João e Ângela, meus irmãos Cíntia e Gustavo, minha sogra Edite e meu enteado Guilherme, por me apoiarem e fazerem minha vida mais leve.

Mas principalmente, a meu amigo Danilo Matoso Macedo, pelas conversas noturnas, pelo direcionamento e clarificação das minhas ideias, pelas revisões de textos, pelas dicas, pelos livros emprestados, pelo apoio nas crises e euforias, pela ajuda constante, enfim, por tornar possível esse trabalho. Sem palavras para agradecer.





A seguinte pesquisa trata das origens e projetos arquitetônicos do Setor Cultural de Brasília e busca compreender os antagonismos e similitudes existentes entre o Plano Piloto realizado por Lucio Costa e as diversas propostas elaboradas por Oscar Niemeyer e outros arquitetos para o local, algumas das quais construídas e consolidadas.

A Esplanada dos Ministérios em Brasília é o ponto mais representativo do urbanismo e arquitetura da cidade e após cinquenta e três anos da inauguração da capital o Setor Cultural é o único trecho da Esplanada ainda não executado plenamente. Essa situação associada ao tombamento do conjunto urbanístico de Brasília em 1991 e à portaria 314/92 que estabelece exclusividade de intervenção aos dois arquitetos autores de Brasília fortalece a preocupação entre arquitetos, cidadãos e Estado em conciliar os propósitos de Costa e Niemeyer.

Apesar da referência afirmativa de ambos sobre o modelo progressista na idealização do plano urbanístico e ainda um consenso e maturação dos conceitos e críticas ao urbanismo moderno, associados a uma postura respeitosa dos arquitetos em relação aos precedentes arquitetônicos, há contradições explícitas entre projetos executados de Oscar Niemeyer e o plano-piloto levando até hoje a diversos projetos inconclusos e à polêmicas discussões sobre o Setor.

A compreensão do desenvolvimento desse processo resulta da análise crítica dos projetos concebidos confrontados ao Plano Piloto de Lucio Costa e seus precedentes históricos, além da organização do inventário de projetos para o setor.

**Palavras-Chave:** Museu, Biblioteca, Biblioteca Nacional, Teatro Nacional, Arquivo Público, Gran Circo Lar, Touring Club, Conjunto Cultural da República, Setor Cultural Sul, Setor Cultural Norte, Ministério da Cultura, Palácio da Cultura, Praça do Povo, Praça da Soberania, Memorial dos Presidentes, Monumento à Paz, Museu da Terra, Museu do Universo, Oscar Niemeyer, Lucio Costa, Brasília.



This research deals with the origins and architectural projects of the Cultural Sector of Brasília and pursues to understand the antagonisms and similarities between the Pilot Plan conducted by Lucio Costa and the various proposals made by the architect Oscar Niemeyer and other architects to the site, many of them built and consolidated.

The Esplanade of Ministries in Brasilia is the most representative site of the urbanism and architecture of the city and fifty-three years after the foundation of the capital, the Cultural Sector is the only part of the Esplanade that has not yet completely implemented. This situation associated with the legally protection of the urban site of Brasilia sanctioned in 1991 and the decree number 314/92 establishing exclusivity of architectural intervention to the two authors of Brasilia signs the concern among architects, citizens and government to conciliate the purposes of Costa and Niemeyer.

Despite the positive reference of both architects about progressive urbanism model in the idealization of the urban plan of Brasília and even a consensus and maturation of concepts and critiques of modern urbanism, associated with a respectful attitude towards the architectural precedents, there are explicit contradictions between projects executed by Oscar Niemeyer and the pilot plan designed by Lucio Costa that leave until today many unfinished projects and controversial discussions about the sector.

The understanding of this process development results in the critical analysis of architectural projects confronted to the Pilot Plan of Lucio Costa and its historical precedents, beyond the inventory organization of the Cultural Sector projects.

**Keywords:** Museum, Library, National Library, National Theatre, Public Archives, Gran Circo Home, Touring Club, Cultural Complex of the Republic, South Cultural Sector, North Cultural Sector, Ministry of Culture, Palace of Culture, Square of People, Square of Sovereignty, Memorial of Presidents, Monument to Peace, Earth Museum, Museum of the Universe, Oscar Niemeyer, Lucio Costa, Brasília.



05	Resumo
11	Lista de Figuras

### PARTE I

<b>23</b>	<b>1. Introdução</b>
<b>31</b>	<b>2. Precedências</b>
33	2.1 O Eixo Monumental e os Setores Culturais de Brasília
37	2.2 Precedentes Urbanísticos
47	2.3 Quadro Cronológico
<b>51</b>	<b>3. Contexto dos projetos para o Setor Cultural</b>
55	3.1 Discussões Programáticas
61	3.2 Terrenos

### PARTE II

<b>67</b>	<b>4. Projetos 1958-1985</b>
69	4.1 Teatro Nacional
89	4.2 Touring Club do Brasil
101	4.3 Le Corbusier no Setor Cultural
109	4.4 Museu da Terra, do Mar e do Ar e Museu do Cosmos
119	4.5 Gran Circo Lar

### PARTE III

<b>129</b>	<b>5. Projetos 1986-2009</b>
131	5.1 Conjunto Cultural da República - Primeira proposta - 1986
141	5.2 Conjunto Cultural da República - Segunda proposta - 1988 -1990
149	5.3 Conjunto Cultural da República - Terceira proposta - 1992

171	5.4 Conjunto Cultural da República - Quarta proposta - 1999
183	5.5 Conjunto Cultural da República - Projeto executado - 2004
203	5.6 Setor Cultural Norte: Praça do Povo - 2007
209	5.7 Últimos projetos no gramado central
<b>219</b>	<b>6. Considerações Finais</b>
<b>233</b>	<b>7. Referências Bibliográficas</b>

## PARTE 1 – Precedências

- P. 33 **Figura 1.** Foto aérea do Plano Piloto de Brasília, 2010. Fonte: Joana França.
- P. 35 **Figura 2.** Foto aérea do Eixo Monumental em Brasília, 2010. Fonte: Joana França.
- P. 41 **Figura 3.** Croquis de Lucio Costa para o Setor de Diversões de Brasília. Fonte: COSTA, Lucio, 1991.
- P. 43 **Figura 4.** Vista aérea desde o Capitólio para o Monumento de Washington. Fonte: United States Library of Congress, 2007. Disponível em <http://catalog.loc.gov/>
- P. 43 **Figura 5.** Plano de L'Enfant para Washington, 1792. Fonte: Biblioteca Nacional Digital de Portugal. Disponível em <http://purl.pt/index/geral/PT/index.html>
- P. 43 **Figura 6.** Ampliação do Plano de L'Enfant para Washington, 1792. Fonte: Biblioteca Nacional Digital de Portugal. Disponível em <http://purl.pt/index/geral/PT/index.html>
- P. 61 **Figura 7.** Esplanada dos Ministérios, 2012. Fonte: Google Maps. Disponível em <https://maps.google.com.br/>
- P. 61 **Figura 8.** Setores Culturais, 2012. Fonte: Edição sobre imagem de Google Maps. Disponível em <https://maps.google.com.br/>
- P. 63 **Figura 9.** Vista 01, Eixo Monumental para o Touring Club. Fonte: Google Street View. Disponível em <https://maps.google.com.br/>
- P. 63 **Figura 10.** Vista 02, da Via S1. Fonte: Google Street View. Disponível em [www.maps.google.com.br/](http://www.maps.google.com.br/)
- P. 63 **Figura 11.** Vista 03, da Via S1. Fonte: Google Street View. Disponível em <https://maps.google.com.br/>
- P. 63 **Figura 12.** Vista 04, da Via N1. Fonte: Google Street View. Disponível em <https://maps.google.com.br/>
- P. 72 **Figura 13.** Teatro de Arena em São Paulo. Fonte: Acervo Funarte, Rio de Janeiro. Disponível em [www.teatropolitico60.wordpress.com](http://www.teatropolitico60.wordpress.com).



- P. 72 **Figura 14.** Matéria jornalística: “Uma inovação que data de... vinte e cinco séculos - do teatro de arena grego, ao paulista, de José Renato - onde se assiste ao verdadeiro teatro, com base no bom gosto e na inteligência - uma iniciativa singular.” Fonte: Acervo Funarte, Rio de Janeiro, disponível em [www.teatropolitico60.wordpress.com](http://www.teatropolitico60.wordpress.com).
- P. 73 **Figura 15.** Teatro Total de Walter Gropius, 1934. Fonte: FRAMPTON, 2008: p. 168.
- P. 73 **Figura 16.** Cenografia da peça Orfeu da Conceição, 1956. Fonte: Fundação Oscar Niemeyer. Disponível em [www.niemeyer.org.br/](http://www.niemeyer.org.br/)
- P. 76 **Figura 17.** Teatro Nacional de Mannheim, Mies van der Rohe, 1953. Fonte: Architectural Forum, 1953: p. 3.
- P. 76 **Figura 18.** Teatro Nacional de Mannheim, Mies van der Rohe, 1954. Fonte: L’architecture d’Aujourd’hui, 1954: p.50.
- P. 78 **Figura 19.** Auditório Ibirapuera, 1952. Fonte: MONCCHETTI , 1975: p. 107.
- P. 78 **Figura 20.** Museu de Caracas, 1955. Fonte: MONCCHETTI, 1975: s/p.

## PARTE 2 – Projetos 1958-1985

- P. 80 **Figura 21.** Croquis de locação do Teatro Nacional em carta de Oscar Niemeyer a Lucio Costa. Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim, 1960, ref. VI A 02-01545 L.
- P. 80 **Figura 22.** Croquis de locação do Teatro Nacional feitos por Lucio Costa. Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim, 1960-69, ref. III B 08-01765 L.
- P. 82 **Figura 23.** Croquis de Lucio Costa. Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim, 1950-59, ref. III B 02-01093 L.
- P. 82 **Figura 24.** Croquis da Esplanada dos Ministérios de Lucio Costa. Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim, 1957, ref. III B 02-00371 L.
- P. 82 **Figura 25.** Ampliação de croquis de Lucio Costa. Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim, 1957, ref. III B 02-00371 L.
- P. 83 **Figura 26.** Planta de locação do Museu de Arte de Brasília e Teatros Nacionais. Fonte: Módulo n. 21, 1960: p. 34.
- P. 83 **Figura 27.** Museu de Arte de Brasília. Fonte: Módulo, 1960: p. 34.

- P. 87 **Figura 28.** Esquema estrutural do Teatro Nacional. Fonte: SOUZA, 2009: p.36.
- P. 89 **Figura 29.** Relação entre os setores de Diversão e Cultural Fonte: Edição sobre foto de Joana França.
- P. 94 **Figura 30.** Aula Magna da Universidade de Brasília. Fonte: SCHLEE, 2006. Disponível em [http://www.docomomo.org.br/seminário %209%20pdfs/181\\_M25\\_RM-ApracaMaiordaUnB ART\\_andrey\\_schlee.pdf](http://www.docomomo.org.br/seminário%209%20pdfs/181_M25_RM-ApracaMaiordaUnB_ART_andrey_schlee.pdf)
- P. 94 **Figura 31.** late Clube Pampulha. Fonte: [www.skyscrapercity.com](http://www.skyscrapercity.com).
- P. 94 **Figura 32.** Diagrama de Momento Fletor do Touring Club. Fonte: INOJOSA; BUZAR, 2010. Disponível em <http://www.amcaonline.org.ar>.
- P. 95 **Figura 33.** Diagrama de Momento Fletor do late Clube Pampulha Fonte: INOJOSA; BUZAR, 2010. Disponível em <http://www.amcaonline.org.ar>.
- P. 98 **Figura 34.** Instalações do posto de combustíveis no Touring Club. Fonte: ALBERNAZ, 2011.
- P. 98 **Figura 35.** Exposição Casa Cor no Touring Club. Fonte: ALBERNAZ, 2011.
- P. 103 **Figura 36.** Planta de locação das áreas de equipamentos no Setor Cultural Sul. Fonte: LEITÃO, 2003: p.137.
- P. 107 **Figura 37.** Caderno de croquis nº 69, Le Corbusier. Fonte: Embaixada da França, 2009: p. 23.
- P. 111 **Figura 38.** Implantação do primeiro estudo para o Museu da Terra, do Mar e do Cosmos. Fonte: L'Architecture D'aujourd' Hui, 1974: p. 70.
- P. 112 **Figura 39.** Expo 72, Oscar Niemeyer, 1969. Fonte: MONCCHETTI, 1975: p.419.
- P. 113 **Figura 40.** Plantas da Expo 72, Oscar Niemeyer, 1969. Fonte: MONCCHETTI, 1975: p. 418.
- P. 113 **Figura 41.** Museu da Terra, do Mar e do Ar, 1983. Fonte: Modulo, 1983: p. 22.
- P. 114 **Figura 42.** Centro Musical da Guanabara, 1969. Fonte: Modulo, 1981: p.18-19.
- P. 115 **Figura 43.** Estudo para implantação do Museu da Terra, do Mar e do Cosmos. Fonte: MARQUES, 2006: p. 188.
- P. 116 **Figura 44.** Bolsa de Trabalho de Bobigny. Fonte: Fundação Oscar Niemeyer. Disponível em [www.niemeyer.org.br/](http://www.niemeyer.org.br/)

- P. 116 **Figura 45.** Biblioteca do Museu da Terra e Energia, trecho ampliado do corte longitudinal. Fonte: Edição sobre desenho do Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 59A.
- P. 116 **Figura 46.** Biblioteca do Museu da Terra e Energia, fachada norte. Fonte: Edição sobre desenho do Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 59A.
- P. 117 **Figura 47.** Corte transversal do Museu da Terra e da Energia Fonte: Edição sobre desenho do Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 59A.
- P. 118 **Figura 48.** Gran Circo Lar. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.
- P. 118 **Figura 49.** Gran Circo Lar – Painel de azulejos de Júlio Pomar. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.
- P. 120 **Figura 50.** Locação sugerida por Lucio Costa para o Gran Circo Lar. Fonte: Instituto Tom Jobim. Ref. III B 13-00913 L.
- P. 122 **Figura 51.** Gran Circo Lar , 1987. Fonte: Imagem retirada de vídeo Gran Circo Lar Parte 1 de Elaine Ruas, em [www.youtube.com](http://www.youtube.com).
- P. 122 **Figura 52.** Marquise de entrada do Gran Circo Lar , 1987. Fonte: Imagem retirada de vídeo Gran Circo Lar Parte 1 de Elaine Ruas, em [www.youtube.com](http://www.youtube.com).
- P.122 **Figura 53.** Folder da Secretaria de Cultura GDF sobre o Gran Circo Lar. Fonte: MARQUES, 2006: p. 120.

### PARTE 3 – Projetos 1985-2012

- P.132 **Figura 54.** Tratamentos volumétricos para a Esplanada Fonte: Edição sobre Google Maps. Disponível em <https://maps.google.com.br/>
- P. 133 **Figura 55.** Champs de Mars, Paris, 2006. Fonte: [www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com).
- P. 133 **Figura 56.** National Mall, Washington, 2011. Fonte: National Malls and Memorial Parks Blog. Disponível em <http://www.nationalparks.org/>
- P.137 **Figura 57.** Croquis de situação da Biblioteca e do Arquivo Nacional, Oscar Niemeyer, década de 80. Fonte: Instituto Tom Jobim. Ref. III B 04 Brasília - Setores Culturais 1-3 L.
- P.137 **Figura 58.** Croquis da Biblioteca e Arquivo Nacional, Oscar Niemeyer, década de 80. Fonte: Instituto Tom Jobim. Ref. III B 04 Brasília - Setores Culturais 2-3 L.

- P. 141 **Figura 59.** Museu do Índio, Oscar Niemeyer. Fonte: [www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com).
- P. 141 **Figura 60.** Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Oscar Niemeyer. Fonte: Fundação Oscar Niemeyer. Autor: Michael Moch. Disponível em [www.niemeyer.org.br/](http://www.niemeyer.org.br/)
- P. 144 **Figura 61.** Centro Cultural Le Havre, Oscar Niemeyer, 1972. Fonte: Fundação Oscar Niemeyer. Disponível em [www.niemeyer.org.br/](http://www.niemeyer.org.br/)
- P. 144 **Figura 62.** Jornal L'Humanité, Paris, Oscar Niemeyer, 1987. Fonte: Fundação Oscar Niemeyer. Disponível em [www.niemeyer.org.br/](http://www.niemeyer.org.br/)
- P. 145 **Figura 63.** Biblioteca do Memorial da América Latina, Oscar Niemeyer, 1989. Fonte: NIEMEYER, Oscar, 2004: p.220.
- P. 145 **Figura 64.** Desenhos da biblioteca do Memorial da América Latina, Oscar Niemeyer, 1989. Fonte: BOTEY, 2005: p. 220.
- P. 149 **Figura 65.** Maquete do Setor Cultural Sul, 1991. Fonte: KANTINSKY, 1991: p.79.
- P. 150 **Figura 66.** Implantação Setor Cultural Sul, 1993. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 20A.
- P. 151 **Figura 67.** Sede da FATA Engineering, 1975. Fonte: Fundação Oscar Niemeyer. Disponível em [www.niemeyer.org.br/](http://www.niemeyer.org.br/)
- P. 152 **Figura 68.** Plantas do edifício administrativo do Memorial da América Latina. Fonte: BOTEY, 2005: p. 227.
- P. 152 **Figura 69.** Edifício administrativo do Memorial da América Latina. Fonte: BOTEY, 2005: p. 227.
- P. 155 **Figura 70.** Loteamento do Setor Cultural Norte, anos 60. Fonte: LEITÃO, 2004: p. 137.
- P. 155 **Figura 71.** Loteamento do Setor Cultural Norte, 1972. Fonte: MARQUES, 2006: p. 190.
- P. 155 **Figura 72.** Loteamento do Setor Cultural Norte, 1977. Fonte: MARQUES, 2006: p.191.
- P.157 **Figura 73.** Primeiro estudo para o Quartel General de Brasília, década de 60. Fonte: NIEMEYER, 1992: p.115.
- P.157 **Figura 74.** Memorial JK, Brasília, 1982. Fonte: Fundação Oscar Niemeyer. Disponível em [www.niemeyer.org.br/](http://www.niemeyer.org.br/)
- P.158 **Figura 75.** Detalhe da maquete do Setor Cultural Sul, 1991. Fonte: KANTINSKY, 1991: p.79.

- P.161 **Figura 76.** Museu Nacional no Setor Cultural Sul, 1992. Fonte: Edição sobre desenho do Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 20A.
- P.162 **Figura 77.** Fachada do Centro Musical da Guanabara, 1969. Fonte: BOTEY, 2005: p.181.
- P.163 **Figura 78.** Primeira proposta para o Museu do Homem e do Universo, 1994. Fonte: PETIT, 1998: p. 172-173.
- P.164 **Figura 79.** Segunda proposta para o Museu do Homem e do Universo, 1994. Fonte: PETIT, 1998: p.175.
- P.171 **Figura 80.** Modificação do projeto para o Museu de Brasília, 1997. Fonte: NIEMEYER, 2000.: p.86.
- P.171 **Figura 81.** Proposta para o Setor Cultural de Brasília, 1999. Fonte: MARQUES, 2007: p.133.
- P.172 **Figura 82.** Oca, Parque Ibirapuera. Foto: Nelson Kon. Disponível em [www.vitruvius.com.br](http://www.vitruvius.com.br).
- P.172 **Figura 83.** Planta Baixa da Oca, Parque Ibirapuera. Disponível em [spbr.arq.br](http://spbr.arq.br)
- P.173 **Figura 84.** Projeto para o Setor Cultural de Brasília, 2000. Fonte: Correio Braziliense, 05/11/2000.
- P.173 **Figura 85.** Centro Musical, Setor Cultural de Brasília, 2000. Fonte: MARQUEZ, 2007: p. 138.
- P.173 **Figura 86.** Casa de um guarda agrícola, Claude-Nicolas Ledoux, 1806. Fonte: BENEVOLO, 1989.
- P.173 **Figura 87.** Cenotáfio para Isaac Newton, Étienne-Louis Boullée, 1784. Fonte: Biblioteca Digital Mundial. Disponível em [www.wdl.org/pt/](http://www.wdl.org/pt/)
- P.173 **Figura 88.** Cinema 180°, Oscar Niemeyer, Setor Cultural de Brasília 1999. Fonte: NIEMEYER, 2004: p.276.
- P.174 **Figura 89.** Croquis da galeria subterrânea, Setor Cultural de Brasília, 2000. Fonte: MARQUEZ, 2007: p. 135.
- P.175 **Figura 90.** Implantação Setor Cultural de Brasília, 2001. Fonte: Revista Projeto Design, 2001: p.80.
- P.176 **Figura 91.** Centro Musical, 2001. Fonte: NIEMEYER, 2004: p. 275.
- P.179 **Figura 92.** Fachadas e corte do Museu Nacional, 1999. Fonte: NIEMEYER, 2004: p.280.
- P.182 **Figura 93.** Setor Cultural Sul, 2010. Foto: Joana França.

- P.182 **Figura 94.** Setor Cultural Sul, Festa Celebrar,2012. Fonte: [celebrarbrasil.com.br](http://celebrarbrasil.com.br).
- P.185 **Figura 95.** Palácio das Artes, 1951. Fonte: [www.mmbb.com.br](http://www.mmbb.com.br).
- P.185 **Figura 96.** Congresso Nacional, 1958. Fonte: Fundação Oscar Niemeyer. Disponível em [www.niemeyer.org.br/](http://www.niemeyer.org.br/)
- P.185 **Figura 97.** Feira Permanente de Trípoli, 1962. Fonte: Rashid Karami Niemeyer. Disponível em [www.lebanon-fair.com/](http://www.lebanon-fair.com/)
- P.185 **Figura 98.** Partido Comunista Francês, 1964. Fonte: Plataforma Arquitectura. Disponível em [www.plataformaarquitectura.cl/](http://www.plataformaarquitectura.cl/)
- P.185 **Figura 99.** Setor Cultural Sul, Festa Celebrar,2012. Fonte: Leonardo Finotti. Disponível em [www.leonardofinotti.com/](http://www.leonardofinotti.com/)
- P.185 **Figura 100.** Centro de Convenções do RioCentro, 1997. Fonte: Fundação Oscar Niemeyer. Disponível em [www.niemeyer.org.br/](http://www.niemeyer.org.br/)
- P.187 **Figura 101.** Templo de Hatshepsut em Deir-el-Bahari. Foto: Márcia Ledur.
- P.187 **Figura 102.** Museu Nacional Honestino Guimarães 2010. Foto: Joana França.
- P.188 **Figura 103.** Interior do Museu Nacional Honestino Guimarães 2010. Foto: Joana França.
- P.189 **Figura 104.** Execução das vigas radiais e circunferenciais do Museu Nacional, 2005. Fonte: Revista Techne. Disponível em <http://www.revistatechne.com.br/engenharia-civil/124/artigo56688-1.asp>
- P.189 **Figura 105.** Cúpula florentina de Brunelleschi. Disponível em [www.deviantart.com](http://www.deviantart.com)
- P.190 **Figura 106.** Biblioteca Nacional de Brasília, 2010. Foto: Augusto Areal.
- P.193 **Figura 107.** Museu do Mar, 1974. Fonte: L'Architecture d'Aujourd'Hui, 171.
- P.196 **Figura 108.** Pátio lateral da Biblioteca Nacional com azulejaria de Júlio Pomar, 2010. Foto: Denise Vieira.
- P.198 **Figura 109.** Croqui de estudos pra o Museu e a Biblioteca, 1999. Fonte: MARQUES, 2007: p.133.
- P.198 **Figura 110.** Biblioteca do Centro Cultural Oscar Niemeyer, Goiânia, 2010. Fonte: <http://blogdamarianatalia.blogspot.com.br>.
- P.201 **Figura 111.** Maquete física da Praça do Povo, 2007. Fonte: [www.carlosrosalba.wix.com](http://www.carlosrosalba.wix.com)
- P.202 **Figura 112.** Praça do Povo, 2007. Fonte: Correio Braziliense.

- P.202 **Figura 113.** Primeiro estudo para a Praça do Povo, 2007. Fonte: Correio Braziliense.
- P.204 **Figura 114.** Perspectiva geral do Centro Esportivo de Brasília, 1961. Fonte: Módulo n. 24, 1961: p. 06.
- P.205 **Figura 115.** Planta baixa do Centro Esportivo de Brasília, 1961. Fonte: Módulo n. 24, 1961: p. 06.
- P.205 **Figura 116.** Perspectiva interna do Centro Esportivo de Brasília, 1961. Fonte: Módulo n. 24, 1961: p. 06.
- P.209 **Figura 117.** Monumento à Paz, 2004. Fonte: [www.casa.abril.com.br](http://www.casa.abril.com.br).
- P.209 **Figura 118.** Praça da Soberania, 2008. Fonte: [www.mdc.arq.br](http://www.mdc.arq.br).
- P.210 **Figura 119.** Planta de situação da Praça da Soberania, 2008. Fonte: [www.mdc.arq.br](http://www.mdc.arq.br).
- P.213 **Figura 120.** Centro Cívico de Argel, 1968. Fonte: Fundação Oscar Niemeyer.
- P.213 **Figura 121.** Monumento a Simon Bolívar, 2007. Fonte: Fundação Oscar Niemeyer.
- P.214 **Figura 122.** Segundo estudo para a Praça da Soberania, 2009. Fonte: [www.mdc.arq.br](http://www.mdc.arq.br).
- P.214 **Figura 123.** Casa do Baile, Pampulha, 1940. Fonte: Fundação Oscar Niemeyer.
- P.214 **Figura 124.** Segundo estudo para a Praça da Soberania, 2009. Fonte: [www.mdc.arq.br](http://www.mdc.arq.br).
- P.220 **Figura 125.** Croqui n. 01 do Relatório do Plano Piloto de Brasília, 1956. Fonte: COSTA, 1995.
- P.220 **Figura 126.** Croqui n. 04 do Relatório do Plano Piloto de Brasília, 1956. Fonte: COSTA, 1995.
- P.227 **Figura 127.** Planta de paisagismo, trecho da Plataforma Rodoviária de Brasília, Burle Marx, 1975. Fonte: ArqPDF.

“Os interesses do homem como indivíduo nem sempre coincidem com os interesses desse mesmo homem como ser coletivo; cabe então ao urbanista procurar resolver, na medida do possível, essa contradição fundamental.”

*Lucio Costa*





## PARTE I



## **1. INTRODUÇÃO**



A construção de Brasília ocorreu em um período político e econômico de grande otimismo e desenvolvimento no Brasil. Nos anos cinquenta, com o final da Era Vargas e Juscelino Kubitschek no poder, o país entra em um rápido processo de industrialização e urbanização, contribuindo para um expressivo aumento do índice educacional e conseqüente mudança no comportamento e consumo dos brasileiros. Nesta condição, a ascensão dos canais de comunicação, principalmente o surgimento da televisão e a difusão de folhetins, colocam o campo da Cultura em evidência em um estímulo aos movimentos artísticos e manifestações culturais voltados ao ideal de uma nação desenvolvida e autônoma.

Dentro de um espírito ufanista consolidam-se os movimentos artísticos de vanguarda nascidos no primeiro quarto de século, impulsionando uma série de produções e novos pensamentos nas artes plásticas, cinema, teatro e arquitetura. A origem da Bienal de Artes de São Paulo, o teatro moderno de Guarnieri, o movimento neoconcretista, a arquitetura de Oscar Niemeyer, a criação dos Museus de Arte de São Paulo e Arte Moderna do Rio de Janeiro<sup>1</sup>, e, enfim, o reconhecimento internacional de artistas e arquitetos modernos, contribuem para a afirmação de uma identidade cultural brasileira e entusiasmam a produção no país, culminando no surgimento de Brasília.

Mais que a retomada de valores nacionais, em uma intelectualidade que não se transforma na rapidez do crescimento econômico e se mostra ainda submetida ao consentimento e validação dos padrões culturais europeus, a ansiedade pela formação de novos paradigmas que elevariam o Brasil à estatura de *país do futuro* passa por uma ideia de modernização atrelada a conceitos iluministas já consolidados na Europa, mas sem efetivação profunda na sociedade brasileira<sup>2</sup>.

Assim, para o sociólogo Renato Ortiz,

“A ressonância de um arquiteto como Le Corbusier é significativa. Sua racionalidade arquitetônica encontra na periferia condições mais adequadas para se realizar do que nos países centrais onde ela foi concebida. Financiada pelo Estado, ela conta no Brasil com

---

<sup>1</sup> SEGAWA, 2010: P. 105-6.

<sup>2</sup> Segundo o censo demográfico do IBGE, a década de 50 significou um salto na taxa de alfabetizados maiores de 15 anos de um índice de 49,4%, em 1950, para 60,3% dez anos após, além disso, somente na virada para a década de 70 o país deixa de ser rural e passa a uma taxa de 56% da população urbana. Portanto, ao se contextualizar a modernização anunciada neste período é forçoso contrastar com um índice vigente de 40% de analfabetos e uma sociedade conservadora.

uma soma de recursos e facilidade de movimentação que não dispõe o empreendimento privado na Europa e, sobretudo com uma “mentalidade cultural” que percebe o moderno como vontade de construção nacional. As linhas geométricas de Brasília “levam” a civilização para o Planalto Central num ato civilizador que inverte a relação entre superestrutura e infraestrutura.”<sup>3</sup>

Brasília nasce, portanto, como símbolo estético dessa conjuntura progressista. Segundo Lucio Costa, a capital “foi concebida e construída com decisão e com fé num Brasil diferente e num mundo melhor, e a sua arquitetura e seu urbanismo exprimem essa confiança.”<sup>4</sup> De modo que a expressão máxima de tal simbologia - e área prioritária na construção da cidade - estava na Esplanada dos Ministérios, o centro cívico do poder representado concretamente na escala monumental prevista pelo urbanista.

O perímetro urbano que define a Esplanada é vertebrado pela parte leste da via Eixo Monumental que, desde a Plataforma Rodoviária, aponta a perspectiva à Praça dos Três Poderes, mediada no sentido leste-oeste pela simetria dos Palácios da Justiça e Itamaraty, dos blocos ministeriais e catedral e por fim dos Setores Culturais Norte e Sul.

Desde o plano inicial Lucio Costa propõe à Cultura um lugar protagonista dentro do projeto político de transformação da sociedade e situa o Setor Cultural em continuidade ao eixo dos ministérios e à escala austera e monumental do centro do poder nacional. Quando André Malraux, ministro francês de Assuntos Culturais, discursa em nome do presidente Charles de Gaulle logo após a inauguração da cidade, traduz a expectativa de seus fundadores nesse sentido:

“Concebeis a cidade como um imenso conjunto e, desde a origem, exigis que os edifícios nele assumam determinada significação. Eis porque Lucio Costa assim conclui: “A cidade não será apenas a sede do governo e da administração, mas ainda um dos maiores centros culturais do país.” Esta Brasília sobre o seu gigantesco planalto é de certo modo a Acrópole sobre o seu rochedo... Salve, capital intrépida, que recordas ao mundo estarem os teus monumentos ao serviço do espírito!”<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> ORTIZ, 2001: p.35-36.

<sup>4</sup> COSTA, 1961. Em anexo.

<sup>5</sup> Discurso que André Malraux, ministro dos assuntos culturais da França, proferiu em Brasília a 24 de Agosto de 1959. In [http://brasiliapoetica.blog.br/site/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1572&Itemid=1](http://brasiliapoetica.blog.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=1572&Itemid=1)

O entusiasmo inicial, no entanto, não é suficiente para a concretização das ideias. Entre a concepção inicial e os diversos projetos elaborados para o Setor Cultural de Brasília há uma série de divergências conceituais e morfológicas que levam, durante décadas após a inauguração da cidade, a muitas discussões, seminários e intervenções políticas gerando dezenas de projetos arquitetônicos e a postergação de sua conclusão até o presente momento. A primeira década de construção afirmou o caráter formal e simbólico da cidade com a tentativa de se consolidar os traços do plano urbanístico e os principais palácios e edifícios representativos do centro cívico da capital do país. Mas a partir de então se inicia uma sequência de contradições entre as visões de Lucio Costa e Oscar Niemeyer, autor das principais propostas.

O debate em torno do Setor Cultural pode ser dividido em três conjunturas da história da cidade, o fulgor de sua criação, o renascer da democracia após a ditadura e a atualidade.

A força da transferência da capital possibilitou a construção de duas edificações culturais previstas no plano urbanístico vencedor, a ópera, que se constituiria posteriormente no Teatro Nacional (1960-81), e a Casa de Chá, executada como sede do clube automobilístico Touring Club do Brasil, em 1963. Mas, para além da diretriz de Costa, esses projetos eram necessários, pois após a obrigatória adequação do projeto urbanístico ao terreno houve um considerável desnível entre a parte superior da Plataforma Rodoviária e o plano da Esplanada, e neste caso, os dois edifícios desempenhariam um papel articulador essencial entre a plataforma superior da rodoviária e o *mall* monumental dos ministérios. No entanto, com a incompletude do Setor Cultural, sítio intermediário, este propósito de Lucio Costa acaba interrompido.

Os anos seguintes são marcados por diversas propostas de intervenções e programas que variam conforme a alternância de governos. Durante a ditadura há uma estagnação em relação ao assunto, mas ainda em 1974, Oscar Niemeyer propõe o conjunto de museus da Terra, do Mar e do Cosmos, não construído. Após o período autoritário e censor, principalmente no âmbito cultural, a abertura política em 1984 leva à retomada do debate sobre o Setor Cultural de Brasília, situando-o como expressão das novas políticas culturais e da valorização da democratização dos espaços de arte. Nesse momento é criado pela primeira vez o Ministério da Cultura, que delega a Niemeyer a responsabilidade pelo projeto do Conjunto Cultural da República. Em 1986, Oscar apresenta um estudo, que deriva entre 1988 e 1992 em mais duas propostas, todas deixadas de lado por ausência de



recursos. Ao mesmo tempo, Lucio Costa é convidado para a revisão do Plano Piloto de Brasília, cujo resultado é o documento Brasília Revisitada. As diferentes perspectivas entre os arquitetos se tornam cada vez mais evidentes. Durante esse período, com o apoio de Costa, algumas ocupações temporárias tomam o local, como o Gran Circo Lar, casa de espetáculos populares baseada no Circo Voador, mas no início da nova década os terrenos são desocupados com a promessa da execução de um novo projeto de Niemeyer. Em um ambiente de polêmicas é posto em pé o Setor Cultural Sul, conclusão do Museu da República, Biblioteca Nacional e um restaurante. O Setor Norte permanece apenas com o Teatro Nacional, engendrando discussões constantes e mais projetos de Oscar.

A dissertação a seguir busca delinear um panorama histórico dos projetos arquitetônicos para o Setor Cultural de Brasília e confrontar, pela análise crítica contextual e projetual, as características do Plano Piloto de Lucio Costa à arquitetura concebida e concretizada durante as últimas cinco décadas.

A pesquisa parte do encontro oportuno de um dossiê elaborado pelo Ministério da Cultura que organiza alguns documentos sobre a Comissão Especial do Conjunto Cultural da República e apresenta um estudo arquitetônico de Oscar Niemeyer realizado entre 1988 e 1990 e ainda não publicado. Associada à motivação do material inédito esteve a vantagem de certa facilidade de acesso a fontes primárias. Além de tratarem-se de edifícios relativamente recentes, tive a oportunidade de trabalhar na representação do escritório de Oscar Niemeyer em Brasília durante o período da construção do Museu da República, o que colocam vivas e próximas as discussões, polêmicas e informações obtidas neste período. De modo que a investigação se concentrou em uma metodologia direta, baseada em fontes primárias, leituras de livros, teses e periódicos, análises de desenhos técnicos, levantamentos fotográficos e alguns redesenhos dos projetos. O desenvolvimento ocorre, portanto, em seis etapas objetivas:

- a. Pesquisa de publicações referentes nos Índices de Arquitetura Brasileira 50-60, 70-80 e FAU-USP, décadas de 90-atualidade. Após a identificação das referencias dos artigos buscou-se os originais na biblioteca da Faculdade de Arquitetura da UFRGS, na Biblioteca Central da Universidade de Brasília, na Biblioteca Pedro Aleixo do Centro de Documentação e Informação da Câmara Federal e acervos particulares.
- b. Levantamento da iconografia, correspondências e demais documentos referentes aos temas circundantes no Arquivo Público do Distrito Federal (ArqPDF), Fundação

Oscar Niemeyer (RJ) , Casa de Lucio Costa, escritório Oscar Niemeyer, Hemeroteca Digital Brasileira etc. Os desenhos e documentos originais em suportes físicos foram digitalizados e arquivados.

- c. Leitura da bibliografia relacionada. Além das publicações básicas de textos e livros realizadas pelos dois arquitetos enfatizados no trabalho, Oscar Niemeyer e Lucio Costa, procurou-se revisar uma literatura panorâmica da arquitetura moderna brasileira e do urbanismo moderno, que passam por críticos e teóricos nacionais atuais como Carlos Eduardo Dias Comas, Ruth Verde Zein, Hugo Segawa, Lauro Cavalcanti, Frederico de Holanda, Sylvia Ficher, Edson da Cunha Mahfuz etc, assim como leituras mais amplas de Yves Bruand, Kenneth Frampton, Sigfried Giedion, Stamo Papadaki, Jose Maria Botey, Françoise Choay, Leonardo Benevolo etc.
- d. Visitas ao sítio, levantamento fotográfico das obras concluídas e entrevistas aos colaboradores de Oscar Niemeyer e dirigentes das instituições em Brasília.
- e. Análise dos projetos e da documentação recolhida, organização cronológica em um quadro sinóptico e sistematização da informação em geral.
- f. Escrita da dissertação, tratamento das imagens e editoração.

O resultado é trabalho dividido em dois volumes. A dissertação encontrada no primeiro é organizada em três partes. A primeira parte apresenta o objeto estudado e examina os precedentes históricos e possíveis origens teóricas do urbanismo que levaram Lucio Costa ao partido implantado. Revela ainda o contexto das discussões que determinaram os programas estabelecidos. A segunda parte analisa os cinco momentos iniciais que resultaram nos projetos realizados entre 1958 e 1985: a obra executada do Touring Club, a obra do Teatro Nacional, a possibilidade de um projeto de Le Corbusier para a Maison de France no Centro Nacional Cultural do Brasil, os projetos de Oscar Niemeyer para os Museus da Terra, do Mar e do Cosmos e por último a execução do Gran Circo Lar, feito pelo arquiteto Fernando Andrade. A terceira parte traz os projetos de Niemeyer elaborados durante 1986 a 2009 e já planejados dentro da designação do Conjunto Cultural da República. Ao final, um capítulo é dedicado às últimas propostas de Oscar que ocupam o gramado central entre os Setores Culturais. A dissertação se encerra com as considerações finais.

O segundo volume divide-se em duas partes: um caderno técnico com as fichas de cada projeto, desenhos técnicos, fotos, croquis e/ou fotos de maquetes, baseando os capítulos analíticos, e um adendo com os fac-símiles de cartas, desenhos e documentos não

publicados anexos. Em cada capítulo dos dois volumes há a referência de páginas para melhor situação.

## **2. PRECEDÊNCIAS**



## 2.1 O Eixo Monumental e os Setores Culturais de Brasília

O projeto urbanístico para Brasília de Lucio Costa é figurado por dois eixos cruzados, o Eixo Rodoviário, onde é proposta a escala residencial cotidiana, e o Eixo Monumental, espaço amplo e longilíneo, composto por edifícios de grande representatividade e vazios premeditadamente projetados. A rodoviária é o ponto de conexão dos eixos, e situada de forma descentralizada, define a forma do avião, sendo o corpo central o eixo institucional, e as asas, estruturadas em arco para acomodação ao terreno, o eixo residencial. Da Plataforma Rodoviária, em nível superior à Esplanada, a arquitetura onipresente de Oscar Niemeyer fortalece a atmosfera unitária monumental e manifesta o decoro necessário ao centro de poder da capital federal. A paisagem modernista enfatiza a percepção única do complexo, culminando o olhar pontual ao Congresso Nacional na perspectiva cadenciada dos prédios ministeriais. O ponto de cruzamento separa o âmbito federal a leste, e o âmbito distrital a oeste, além de organizar com força centrípeta a escala gregária dos setores mais adensados ao redor.



**Fig. 01.**  
Foto aérea do Plano  
Piloto de Brasília. Fonte:  
Joana França.

Na *cabine* do avião, extremo leste, é disposto o centro cívico e administrativo da Capital da República, distribuído por Lucio Costa em quatro áreas distintas determinadas fisicamente por dois terraplenos. O cerrado livre, como pano de fundo. A Praça dos Três Poderes, um

triângulo equilátero, em cujas pontas descansam os palácios dos poderes judiciário, executivo e legislativo, que encabeça o conjunto e é resguardada em nível inferior. Os blocos ministeriais delimitando o terrapleno retangular da Esplanada dos Ministérios, uma longa planície ritmada pela equivalência formal de seus edifícios dispostos de modo simétrico, com gramado central. E ainda, contíguo neste mesmo terrapleno, os Setores Culturais Norte e Sul, encerrando o conjunto “mais firmemente impresso na memória de visitantes ou moradores”<sup>6</sup> da cidade. “A aplicação em termos atuais, dessa técnica oriental milenar dos terraplenos, garante a coesão do conjunto e lhe confere uma ênfase monumental imprevista”<sup>7</sup>, conforme o memorial descritivo do Plano Piloto. Para finalizar a perspectiva inversa à praça governamental, a Torre de Televisão.

Até os anos 90, entre o vão da rodoviária e o fim destes blocos administrativos, havia apenas a presença assimétrica e equilibrada da Catedral Metropolitana ao sul, e do Teatro Nacional ao norte. A partir de 2006, soma-se ao terreno lateral do Teatro e ao seu simétrico meridional, o Complexo Cultural da República. Em sequência, e conjugado, ao edifício do Touring Club do Brasil é definido o Setor Cultural Sul, contudo, o Setor Norte permanece inacabado, apesar dos diversos projetos e demonstrações de interesse revelados após a concretização da primeira etapa.

O propósito de completar a Esplanada dos Ministérios e transformar os Setores Culturais em um grande *centro cultural do país* levaram desde a concepção de Brasília até fins de 2009 a variadas encomendas de projetos ao arquiteto Oscar Niemeyer na área. Para o lado norte projetou nos anos 70 os Museus da Terra, do Mar e do Cosmos, na década seguinte, propostas para a Biblioteca Nacional, Arquivo Público, Museu de Brasília e Ministério da Cultura. Nos anos 90 e 2000, os programas continuam se alterando, e ao menos seis estudos para diferentes edifícios, incluindo auditórios, cinemas, centro musical, e restaurantes perpassaram os setores.

Somente em 2004 consolidou-se um projeto de Niemeyer para todo o complexo. No Setor Cultural Sul, hoje concluído, o projeto previu uma grande praça com três edifícios, a Biblioteca Nacional Leonel de Moura Brizola, um restaurante e o Museu Nacional Honestino Guimarães, informalmente chamado de Museu da República. Ao lado norte é proposto um cinema 180° , um edifício com planta em arco com 10 salas de cinema e um centro musical,

---

<sup>6</sup> HOLANDA, 2010.

<sup>7</sup> COSTA, 1991.

em volume espiral, não executados. Em 2007, no Setor Cultural Norte, o governo do Distrito Federal encomendou finalmente o projeto de uma arena multiuso para grandes espetáculos, com vão de 120 metros e abrigo para 45 mil pessoas, mudando novamente o programa e projeto do conjunto. Além disso, nos últimos anos de vida, Niemeyer propôs drásticas intervenções projetuais no gramado central entre os dois setores culturais. No lugar da galeria subterrânea, proposição inicial de Lucio Costa, que prossegue em diversos planos de Niemeyer, o arquiteto sugere dois monumentos em altura: o auditório em função do Monumento à Paz e a Praça da Soberania, com “edifício-obelisco” de cem metros de altura.



**Fig. 02.**  
Foto aérea do Eixo  
Monumental, Brasília.  
Fonte: Joana França.





## 2.2 Precedentes urbanísticos

A atmosfera urbana descrita anteriormente revela o exemplo mais simbólico da aplicação efetiva dos princípios urbanísticos modernos. Segundo Françoise Choay o urbanismo, enquanto disciplina científica, aplicada por especialistas arquitetos, é uma atividade recente, definida por volta de 1910. Antes disso há vários pensadores estudiosos da cidade, geralmente ligados a questões sociológicas e políticas com fundo crítico ao “planejamento da cidade maquinista”, mas considerados pela autora como pré-urbanistas.<sup>8</sup> De modo que a organização metódica do pensamento urbano com proposições técnicas e viáveis coincide com o princípio das vanguardas modernas nas artes e arquitetura, e mesmo após cinquenta anos, Brasília é considerada uma das primeiras implementações de modelos elaborados dentro de reflexões críticas com pretensões científicas. Assim, a autora distingue três correntes para a nova disciplina: a progressista, a culturalista e a naturalista.

O novo modelo *progressista* nasce com a obra *La cité industrielle*, de Tony Garnier, em 1917, que segundo Le Corbusier traz uma ordenação e conjugação das soluções utilitárias e plásticas, *em um sentido poético próprio do arquiteto*<sup>9</sup>, e influencia a geração racionalista dos arquitetos do “estilo internacional” e dos construtivistas. O grupo é constituído principalmente por Le Corbusier, J.P. Oud, Rietveld, Eesteren e Gropius, que difundem o modelo amplamente pelos CIAM, propondo em 1933 na Carta de Atenas sua doutrina máxima. Para Choay a ideia-chave progressista é a *modernidade*, concentrada na indústria e na arte de vanguarda, ou seja, “é preciso alcançar a eficácia moderna, métodos de standardização e mecanização industriais”, a fim de atingir a universalidade e a racionalidade da beleza austera. As características fundamentais desse modelo constituem:

- a. Eficiência industrial manifestada na importância da higiene e saúde, sol e verde.
- b. Universalidade, racionalidade e austeridade para alcance da beleza.
- c. O homem-tipo é saciado em suas necessidades universais: habitar, trabalhar, cultivar corpo e espírito e locomover-se, que são refletidas na setorização destas atividades de modo a instrumental.
- d. Negação de determinações topográficas e culturais.

---

<sup>8</sup>CHOAY, 2005.

<sup>9</sup>LE CORBUSIER In CHOAY, 2005: p. 19.

- e. Desdensificação do espaço urbano fechado, com a abolição da rua e a independência entre construção e circulação.
- f. Contato estreito entre campo e cidade: cidade-jardim
- g. Traçado ortogonal. Le Corbusier afirmava que “a cultura é um estado de espírito ortogonal”<sup>10</sup>

Le Corbusier, maior representante do movimento, preconizava a necessidade de definir protótipos: unidades de habitação, trabalho, cultura etc., mas o foco no indivíduo e sua circunstância leva à priorização da habitação e à menor ênfase aos equipamentos coletivos - versão moderna dos falanstérios. Para Andrea Machado,

“A cidade do solo liberado expressava não apenas a ideia de transformação do mundo através da arquitetura e do urbanismo, mas a criação de um novo mundo, no qual haveria liberdade para todos, cujo preço era a destruição das convenções da arquitetura urbana que, tradicionalmente, haviam reforçado e dramatizado a distinção entre espaço público e privado.

Na cidade ideal moderna não haveria rua, nem praça, nem edifício honorífico. Nesta cidade com cara de parque, não haveria mais a distinção entre tecido e monumento. De moradia, de escritórios ou institucionais, os edifícios se pareceriam uns com os outros. A variedade, ainda que mínima, seria o resultado de idiossincrasias do arquiteto ou de diferenças programáticas que resultariam, naturalmente, em distinções construtivas.”<sup>11</sup>

Corbusier é certamente o mais radical, mas variações do modelo permitiram a Hilberseimer uma abordagem mais “jardineira”, assim como Alvar Aalto se aproximou de Wright.

O novo *culturalismo* dá sequência a ideais pré-urbanistas que tem como partida o agrupamento humano e não o indivíduo. Exaltam a unidade orgânica da cidade tradicional em uma perspectiva nostálgica onde o ponto capital ideológico é o de cultura e não progresso. As bases principais estão nas ideias de Camillo Sitte, Ebenezer Howard e Raymond Unwin, cuja “totalidade (aglomeração urbana) prevalece sobre as partes (indivíduos), e o conceito *cultural* de cidade sobre a noção material de cidade.”<sup>12</sup> Suas características fundamentais são:

---

<sup>10</sup>LE CORBUSIER in CHOAY, 2005: p. 23.

<sup>11</sup>MACHADO, In PELLEGRINI; VASCONCELLOS (Orgs.), 2005: p. 163.

<sup>12</sup>CHOAY, 2005: p. 27.

- a. Limites urbanos precisos em detrimento da metrópole.
- b. Ocupação do espaço de forma particular e diferenciada: individualidade
- c. Espaço concreto recortado sobre um fundo edificado. (Sitte) *Até em matéria de monumentos, é preciso reagir contra a doença moderna do isolamento.*
- d. Análise *relacional*, não tipológica. (Sitte)
- e. Ruas, praças e locais de encontro são as formas diretoras do espaço. O verde é praticamente eliminado dos centros urbanos em Sitte. O espaço é fechado e íntimo.
- f. Espaços propícios às relações interpessoais.

É dentro dessas bases que Raymond Unwin estabelece o conceito de cidade-jardim. Mas embora esse modelo tenha alcançado reconhecimento pelo pioneirismo, há uma ambiguidade em sua conceituação, que leva, apesar de seu caráter culturalista humano e voltado aos valores comunitários, à similitudes com o modelo progressista, principalmente na valorização da higiene e a precisão do desenho urbano, remontando inclusive a Fourier. Assim como no caso francês das cidades-jardins, vistas em Benoit-Levy, que são absolutamente progressistas.

Para Choay ao utopismo progressista opõe-se o utopismo nostálgico. A nostalgia leva ao pensamento de uma cidade reversível e tal regressão revela a fuga do presente e a perda da função do real.

Por último classifica o urbanismo *naturalista*, “cristalização do antiurbanismo americano” e promovido principalmente por F.L. Wright sob o modelo de cidade chamado *Broadacre-city*. Crítico ao industrialismo, para o arquiteto só o contato com a natureza poderia devolver o homem a si mesmo. Assim, sugere a eliminação da megalópole e em favor de um modo uniforme, contínuo e ilimitado de ocupação da terra, no qual todas as funções urbanas são dispersas em unidades reduzidas de quatro acres, ligadas por elementos pontuais em uma rica rede circulatória acêntrica. Lazer, trabalho, cultura e hospitais se integram aos alojamentos individuais em pequenos centros especializados. É um modelo ao mesmo tempo aberto e fechado, universal e particular, *um espaço moderno que se oferece generosamente a liberdade do homem.*

A compreensão da classificação de Françoise Choay é importante para o entendimento das bases teóricas que precedem a consolidação tardia da Carta de Atenas em Brasília.

“Para Marx o atraso industrial de um país constitui muitas vezes um fator positivo na medida em que esse país pode, por isso mesmo, beneficiar-se de um equipamento mais moderno e mais rendoso que os países industrializados anteriormente”.<sup>13</sup> Françoise considera que cidades de países em desenvolvimento como Brasília ou Chandigarh são projetos *epígonos que perderam o espírito do urbanismo progressista*<sup>14</sup>e, portanto são passíveis de degenerações - benéficas ou não. Ainda segundo a autora:

“Brasília, concebida por L. Costa e O. Niemeyer, oferece um exemplo puro de dissociação das funções urbanas. O centro administrativo da cidade constitui a parte de bravura onde o sentimento poético de O. Niemeyer exprimiu-se livremente (o uso de formas barrocas para os diversos edifícios não anula o reinado absoluto dos princípios da estética progressista, na disposição dos volumes e na organização de suas relações). As superquadras, destinadas às classes trabalhadoras, são em compensação, rigorosamente comparáveis aos nossos conjuntos habitacionais.”<sup>15</sup>

Nesse sentido, embora seja evidente e intencional a associação identitária do projeto de Brasília ao modelo progressista, é possível identificar também a absorção plural de princípios culturalistas e naturalistas - para usar essas categorias. Lucio Costa inicia a memória descritiva de seu projeto com a disposição prioritária de adaptar o projeto à topografia local. Segundo Jeferson Tavares,

“O traçado dos dois eixos está claramente vinculado às curvas de nível. O eixo arqueado, paralelo às curvas, facilita a disposição dos edifícios residenciais e de serviços, distribui o tráfego da cidade e direciona as redes de saneamento no abastecimento de água e na coleta sanitária. O eixo linear, apesar de seccionar as curvas, não cria problemas de ordem topográfica, pois a disposição espaçada dos edifícios lá implantados relaciona-se de forma harmoniosa com a baixa declividade existente.”<sup>16</sup>

Além disso, apesar da setorização determinada e a presença homogeneizadora do parque como matriz figurativa urbana, não há a indistinção entre tecido e monumento, estabelecendo-se uma hierarquia clara e limites precisos de crescimento. Embora em escala expandida, que muitas vezes excede o nível das relações interpessoais, é notável a deliberação de espaços de uso coletivo e uso privado e a intenção de Lucio Costa de mesclar espaços tradicionais e modernos. Segundo o urbanista no relatório do Plano Piloto, a capital deveria ser concebida como:

---

<sup>13</sup>CHOAY, 2005: p. 26.

<sup>14</sup>Idem: p. 34.

<sup>15</sup>Idem.

<sup>16</sup>TAVARES, 2007.

“Cidade planejada para o trabalho ordenado e eficiente, mas ao mesmo tempo cidade viva e aprazível, própria ao devaneio e à especulação intelectual, capaz de tornar-se, com o tempo, além de centro de governo e administração, num foco de cultura dos mais lúcidos e sensíveis do país.”<sup>17</sup>

Para Maria Elisa Costa no texto *O verbo é ser, se Brasília buscou nos CIAM o princípio de cidade-parque, dos espaços abertos, dos pilotis livres, buscou na tradição as suas escalas, e é a liberdade sem preconceitos dessa mistura que a define e a singulariza*.<sup>18</sup> Tal concepção é percebida nas referências diretas em várias diretrizes do plano. A base geral é a distinção funcional do habitar, trabalhar, cultivar o corpo e o espírito e circular, da Carta de Atenas, em uma cidade-jardim entremeada pelas Unidades de Vizinhança com suas superquadras teoricamente independentes e voltadas à uma relação cotidiana, bucólica e ensimesmada. Mas ao deparar-se às escalas de convívio comum, monumental e gregária, nota-se a constante tentativa de estabelecer na área central um ambiente *aprazível e adequado ao convívio*, e nesses espaços, a concentração e as *permanências* da cidade tradicional são aludidas.

Nos setores de diversão e setores comerciais - contíguos aos setores culturais na Esplanada - e que definem a escala gregária proposta por Lucio Costa, o tratamento pretendido é explicitamente pitoresco. Segundo o memorial: *As várias casas de espetáculo estarão ligadas entre si por travessas no gênero tradicional da rua do Ouvidor, das vielas venezianas ou de galerias cobertas (arcades) e articuladas a pequenos pátios com bares e cafés, e "loggias" na parte dos fundos com vista para o parque, tudo no propósito de propiciar ambiente adequado ao convívio e à expansão*.<sup>19</sup> Em outra parte, ao explanar sobre a plataforma rodoviária *debruçada sobre os setores culturais*, define: *Nesta plataforma onde, como se via anteriormente, o tráfego é apenas local, situou-se então o centro de diversões da cidade (mistura em termos adequados de Piccadilly Circus, Times Square e Champs Elysées).*

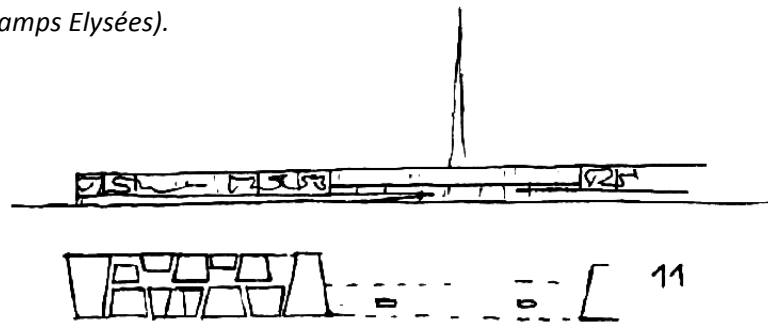


Fig. 03.  
Croquis de Lucio Costa  
para o Setor de Diversões  
de Brasília. Fonte: COSTA,  
Lucio, 1991.

<sup>17</sup> COSTA, 1991.

<sup>18</sup> COSTA, Maria Elisa in COSTA, Lucio, 1995: p. 4.

<sup>19</sup> COSTA, 1991. Grifo meu.

Já ao desenvolver o Eixo Monumental Lucio baseia-se claramente no *National Mall* de Washington (1792), o *Mall dos ingleses - extenso gramado destinado a pedestres, a paradas e a desfiles, onde foram dispostos os ministérios e autarquias*. Como o plano urbanístico realizado para a primeira capital da república dos Estados Unidos, realizado pelo artista e engenheiro francês Pierre Charles L'Enfant, a proposta surge como legitimação da monumentalidade da capital de um país. E, carregado de precedentes europeus<sup>20</sup>, L'Enfant se apoia em referenciais barrocos para uma composição imponente gerada por grandes alinhamentos em perspectiva, tomando como partida os dois edifícios simbólicos do poder legislativo e do poder executivo na Capital. Seu traço inicial são dois eixos em ângulo reto nas direções exatas norte-sul e leste-oeste<sup>21</sup>, acomodados ao terreno do modo mais vantajoso, ou seja, favorecendo as perspectivas mais amplas e enaltecidas dos edifícios nobres, praças e áreas públicas. Os núcleos dessa trama radial são definidos a partir do Capitólio e da Residência Presidencial localizados nas pontas das duas faixas retangulares que configuram os eixos monumentais das esplanadas perpendiculares. Na ponta do eixo norte-sul, longitudinal, é situado o palácio do legislativo, na outra, em eixo leste-oeste, o palácio do executivo. O ponto de convergência é marcado pelo Monumento de Washington, obelisco enquadrado com vista ao rio, que direciona às visuais dos principais poderes do governo.

---

<sup>20</sup> Neste período toda formação técnica de engenharia e arquitetura provinha da Europa. Somente em 1866 é introduzido no *Institute of Massachusetts* o primeiro curso universitário de Arquitetura. Ibidem. BENEVOLO, Leonardo, 1989. Pág. 216.

<sup>21</sup> “ *Observations explanatory of the Plan*” (Observações explanatórias do Plano), em notas escritas diretamente na prancha do plano geral de Pierre Charles L'Enfant (tradução livre).

- I. *The positions for the different Edifices, and for the several Squares or Areas of different shapes as they are laid down, were first determined on the most advantageous ground, commanding the most extensive prospects and the better susceptible of such improvements, as either use or ornament may hereafter call for.* (As posições dos Edifícios diferentes e das várias Praças ou Áreas de diferentes formas, do modo estabelecido, foram determinadas em primeiro lugar pelo terreno mais vantajoso, favorecendo as perspectivas mais amplas e mais susceptíveis a benfeitorias, assim como o uso e o ornamento que possam vir a ser exigidos.)
- II. *Lines or Avenues of direct communication have been devised, to connect the separate and most distant objects with the principal, and to preserve through the whole a reciprocity of sights at the same time. Attention has been paid to passing of those leading Avenues over the most favorable ground for prospect and convenience.* (Linhas ou vias de comunicação direta foram criadas, para conectar os objetos separados e mais distantes com o principal, e ao mesmo tempo preservar integralmente a reciprocidade de visuais. Atenção tem sido dada à passagem dessas avenidas pelo terreno mais favorável às vistas e à conveniência.)
- III. *North and South lines intersected by other running due East and West, make the distribution of the City into Streets, Squares, Vc: and those lines have been so combined as to meet all certain given points with those divergent Avenues, so as to form on the spaces “First determined”, the different Squares or Areas.* (A linha Norte e Sul intersectada pela devida leste e oeste, fazem a distribuição da cidade em ruas, praças, etc: e essas linhas foram combinadas de modo a atender todos os exatos pontos dados com essas avenidas divergentes, de modo a formar os espaços "primeiramente determinados", as diferentes praças ou áreas.)



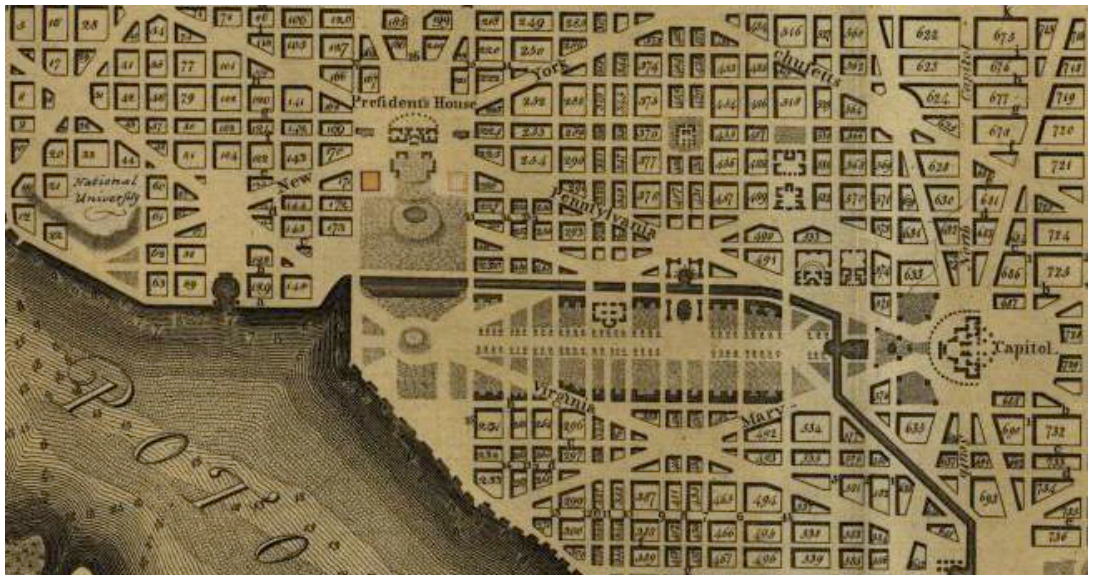
**Fig. 04.**  
 Vista aérea desde o  
 Capitólio para o  
 Monumento de  
 Washington. Fonte:  
 United States Library of  
 Congress, 2007.



**Fig. 05.**  
 Plano de L'Enfant, 1792.  
 Fonte: Biblioteca  
 Nacional Digital de  
 Portugal.



**Fig. 06.**  
 Plano de L'Enfant, 1792.  
 Fonte: Biblioteca  
 Nacional Digital de  
 Portugal.





O plano é executado parcialmente e um século mais tarde retomado. Para alcançar os objetivos, uma Comissão<sup>22</sup> foi enviada às “grandes cidades” europeias de referenciais *Beaux Arts* - Paris, Viena e cidades germânicas - para pesquisar o espírito criador de L’Enfant e permitir a *paridade cultural* à América.<sup>23</sup> A intervenção restringiu-se basicamente à execução do Obelisco, à ênfase dos eixos perspéticos por um paisagismo esplendoroso e a definição dos usos fronteiros à área. As duas esplanadas originalmente planejadas em angulo reto, foram transpostas, se estendendo em cruz. Ao sul acresceu-se uma área voltada a esportes e ao oeste um braço que abriga o campus universitário. Assim como no plano de Brasília, o projeto inicial de L’Enfant previa a Universidade contígua ao centro cívico da cidade, no entanto, o novo plano a recoloca dentro da esplanada, em um movimento de valorização e engrandecimento de uma nova sociedade urbana e culta. Em Brasília, ao contrário, a Universidade é afastada significativamente e desvinculada dos setores culturais, como planejado por Costa.

As referências nas reformas de Haussmann em Paris, em Versalhes e nos espaços grandiosos e nobres de Viena, como o Palácio Schoenbrunn, são evidentes tanto em Washington quanto em Brasília, fundamentando o efeito monumental pela longitudinalidade, pela volumetria paisagística e pela demarcação vertical do Obelisco em Washington e da Torre de Televisão em Brasília encerrando as vistas, como um *Champ de Mars* em escala expandida. Nesse ponto a diplomação acadêmica neoclássica de Lucio Costa, na Escola de Belas-Artes do Rio de Janeiro, e sua formação primária e intelectual lastreada em solos europeus são fundamentais para legitimar as semelhanças desses pressupostos.

Entretanto, o interesse principal no projeto de Washington firma-se no caráter aferido às margens edilícias que guardam os limites e emolduram as paisagem longilínea. Para reforçar a atmosfera europeia da *Beaux-Arts* no grande Mall, foi estipulado pela Comissão um tratamento também monumental aos edifícios. Ao redor do Capitólio foram colocados

---

<sup>22</sup> A construção do Monumento de Washington, previsto em L’Enfant, para o centenário da cidade é o impulso à valorização da capital em fins do século XIX, marcado pelo surgimento do Movimento *City Beautiful*<sup>22</sup>, que culmina na *Senate Park Commission*, comissão criada pelo Senador James McMillan e liderada pelo arquiteto Daniel H. Burnham, a fim de revitalizar a cidade e estabelecer a magnificência pensada por Pierre Charles de L’Enfant para a Capital da República.

<sup>23</sup> ROSE, Julie K. *City Beautiful: The 1901 Plan for Washington D.C.*, in *American Studies at the University of Virginia* <http://xroads.virginia.edu/~cap/citybeautiful/dchome.html>, consultado em 12/02/2013.

prédios simbólicos de uso do Congresso e da Suprema Corte. Enquanto que alinhados ao Mall, em ambos lados, foram destinados primordialmente os usos culturais e educacionais.<sup>24</sup> Uma esplanada de museus, memoriais, galerias, e institutos em edificações neoclássicas completam o efeito imponente do grande eixo governamental e cultural. O que define um papel protagonista para a Cultura, vista neste momento, como fundamento para o avanço social e urbanístico americano, do mesmo modo que confere um status cosmopolita diante ao mundo Ocidental, se colocando como contraponto à tradição ruralista e colonial presente.

De modo distinto, a esplanada da Avenida Rio Branco no Rio de Janeiro, que configura a Cinelândia, e é tão familiar aos registros de infância e à vida madura de Costa, também adota esse princípio ordenador. Os propósitos progressistas na Reforma de Pereira Passos do Rio de Janeiro visavam uma intervenção higienista com referenciais parisienses, mas buscavam igualmente uma inclusão cosmopolita no rol dos países avançados, naturalmente europeus. De certa forma, o arrasamento do Morro do Castelo e a demolição do Convento da Ajuda (1910) na Praça Floriano Peixoto em favor de diversos equipamentos e instituições culturais, como a Biblioteca Nacional, o Museu Nacional, o Teatro Municipal e o Cinema Odeon, além de prédios como Capitólio, Glória e Império, simbolizava a celebração dos princípios iluministas franceses e a abertura do Brasil à modernidade por meio da paridade cultural.

O espírito de nacionalidade e urbanização em Washington e no Rio coincide com as intenções progressistas de Juscelino Kubistchek e a construção de Brasília. O movimento moderno no Brasil, mais de um século após Washington, nasce com a *deglutição antropofágica* da cultura europeia e o extravasamento em uma cultura brasileira autêntica, com razões universais. Já passada a puberdade da arquitetura carioca de descendência corbusiana e o experimentalismo formal de Oscar Niemeyer em Belo Horizonte, Brasília é símbolo do amadurecimento conceitual da arquitetura moderna brasileira. No entanto, o urbanismo moderno, representado no plano para a capital, de bases acadêmicas, mas referenciais mistos entre os princípios barrocos, as cidades-jardins de Unwin e Howard e o urbanismo progressista conceituado por Choay, advém como indício da modernidade vindoura, mas também de um modelo utópico em estado de prova.

---

<sup>24</sup> HINES, Thomas S. "The Imperial Mall: The City Beautiful Movement and the Washington Plan of 1901-02".

Muito embora a crença e o otimismo utópicos constituam traços característicos do modelo urbano progressista, é evidente que o plano de Brasília, em seu caráter experimental indissociável, não é correspondido plenamente em sua real implantação. E, em uma cidade onde o desenvolvimento urbano é moldado e pré-definido com ordem e regras rígidas, dentro de um contexto de escalas integrado e finito, um projeto degenerado ou incompleto é fatal para destituição de suas premissas conceituais.

Desse modo, aprofundar o olhar sobre o Setor Cultural, espaço transicional entre as escalas monumental e gregária e ponto crucial na costura de um todo coerente e realista, é fundamental para compreender as conformidades e as discordâncias ao Plano Piloto inicial de Lucio Costa e a significação desses fatores na consolidação do caráter da cidade. Assim, como é pertinente identificar os antagonismos e similitudes existentes entre os diversos projetos elaborados para o Setor Cultural de Brasília - alguns dos quais construídos e consolidados - projetados essencialmente por Oscar Niemeyer.

## 2.3 Quadro cronológico

O quadro cronológico a seguir pretende auxiliar de forma concisa e objetiva na contextualização de fatos históricos e arquitetônicos e contribuir para melhor compreensão dos pressupostos nos quais os projetos do Setor Cultural de Brasília foram gerados.

O quadro abarca o período de 1951 até ano 2010 dividido em seis fases de momentos políticos significativos: a Era Vargas pré-Brasília (1951-1955), o período desenvolvimentista da fundação de Brasília (1956-1963), a ditadura militar (1964-1984), a abertura política (1985-1989), o período neoliberal (1990-2002) e o período socialdemocrata (2003-2010). Cruzando esses períodos, quatro colunas contextualizam fatos políticos, fatos histórico-culturais, os projetos mais significativos de Niemeyer para a análise no contexto de Brasília e por fim os projetos para o Setor Cultural.





Cronologia do Setor Cultural de Brasília							
Fases	ano	Contexto Político		Contexto Histórico-Cultural	Alguns projetos de Oscar Niemeyer	Projetos para o Setor Cultural	
		Gestões	Acontecimentos				
Era Vargas - 1964-Brasília	1951	Presidente Getúlio Vargas	Getúlio Vargas assume 2o mandato por voto direto	Primeira Bienal de Artes de São Paulo. 1º Congresso Brasileiro de Teatro. Surgem as primeiras estações de televisão brasileiras.	Conjunto Ibrapuera - São Paulo	...	
	1952		...	I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, cerne do Cinema Novo. Inauguração do MAM no RJ. Criação do Museu de Imagens do Inconsciente - RJ.	Casa das Canoas	...	
	1953		Desmembramento do Ministério da Educação e Saúde em Ministério da Saúde e Ministério da Educação e Cultura. Criação da Petrobrás e Eletrobrás.	1ª Exposição Nacional de Arte Abstrata. Votação de Max Bill com publicação do artigo crítico sobre a arquitetura brasileira e Oscar Niemeyer. Projeto de Reidy para o MAM - RJ.	Banco Mineiro da Produção	...	
	1954		Suicídio de Getúlio Vargas	Revista "Architecture Review" publica matéria especial sobre o Brasil: "Report on Brazil"	Museu de Arte Moderna de Caracas	...	
Período desenvolvimentista - Fundação de Brasília	1955	Caifé Filho	...	Fundada a Revista Módulo, editada por Niemeyer, sobre Arte, Cultura e Arquitetura. Fundação do Teatro de Arena em SP.	Biblioteca Estadual de MG, Hansaviertel - Berlim	...	
	1956	Presidente Juscelino Kubitschek	JK apresenta o Plano de Metas Niemeyer assume a direção da Novacap	Exposição Nacional de Arte Concreta. Lançamento do concurso de Brasília. Estreia de Orfeu da Conceição, com cenários de Oscar Niemeyer	Catetinho - Brasília	...	
	1957		...	Surgimento do movimento musical da Bossa Nova	Brasília Palace Hotel, Palácio do Alvorada	Seleção do Plano Piloto de Brasília de Lúcio Costa	
	1958		...	Lançamento da peça Eles Não Usam Black-Tie, de Gianfrancesco Guarnieri. Brasil vence primeira Copa do Mundo	Catedral de Brasília, Eplanada dos Ministérios, Palácio do Planalto	Projeto para o Teatro Nacional	
	1959		JK declara moratória ao FMI	Congresso Extraordinário Internacional de Críticos de Arte Surgimento do grupo Neoconcreto MNBA cria primeira galeria de arte popular brasileira	Super Quadra 108 Sul, Cine Brasília	Projeto do Museu de Arte Moderna de Brasília (SCN) - Flávio de Aquino e Sérgio Otávio de Moraes	
	1960		Israel Pinheiro é nomeado prefeito de Brasília	Inauguração de Brasília. Primeira Exposição Coletiva de Artistas Brasileiros na Europa.	UnB, Palácio do Itamaraty (1o projeto)	Projeto da Biblioteca Nacional - Nairo Esteves Início das obras do Teatro Nacional.	
	1961		...	Inauguração do MASP, de Lina Bo Bardi. Criação no RJ do Centro Popular de Cultura - CPC, pela UNE.	Pampulha late Clube, Centro Esportivo de Brasília*, Pombal	Primeira proposta de loteamento para o SCTS com a Maison de France, Biblioteca Nacional, Casa dos EEUU e Touring Club Interrupção nas obras do Teatro Nacional.	
	1962		Pres. João Goulart	Ivo de Magalhães é nomeado prefeito de Brasília e fica até o Golpe Militar de 64. Darcy Ribeiro é nomeado Ministro da Educação e Cultura (setembro a janeiro de 63)	Visita de Le Corbusier a Brasília. Inaugurada a Universidade de Brasília. Le Corbusier é convidado a projetar o Centro Cultural Nacional do Brasil	Palácios da Justiça e Itamaraty (2o projeto) Feira Internacional de Trípoli - Líbia	Projeto do Touring Club do Brasil
	1963		...	...	Abertura do Museu de Arte Contemporânea da USP, com acervo de Cicillo Matarazzo.	Centro Esportivo da Juventude e Escola Primária em Brasília	Início das obras do Touring Club.
	Ditadura Militar		1964	Presidente Castelo Branco	Golpe Militar de 64 (1o abril)	Criação do movimento Teatro de Resistência.	Projetos em Israel
1965			...	...	Censura prévia à imprensa, à música, ao teatro e ao cinema.	Sede do Partido Comunista Francês, Aeroporto de Brasília, Anexo II da Câmara dos Deputados em Brasília	...
1966		...	...	Bienal da Bahia.	Hospital em Copacabana	Inauguração do Touring Club. Execução da segunda etapa do Teatro Nacional.	
1967		Presidente Costa e Silva	...	Exposição Nova Objetividade Brasileira realizada por Hélio Oiticica, Mário Pedrosa, Lygia Clark, Lygia Pape, Carlos Vergara, etc. Criação do Conselho Nacional de Cultura.	Ponte Costa e Silva - Brasília, Centro Espiritual dos Dominicanos - França	...	
1968		...	Decreto do Ato Institucional 5.	Início do movimento Tropicalista na música e cinema.	Centro Musical da Guanabara, Editora Mondadori, Quartel General em Brasília, projetos na Argélia	...	
1969		...	Início do "milagre econômico" e os "anos de chumbo" da era Médici	Criação da Embrafilme. Criação do Museu de Arte de Goiânia	Museu Exposição Barra 72 - RJ, Embaixada da Argélia em Brasília, Universidade de Constantine	Projeto para a Biblioteca Nacional - ON	
1970		...	...	Fundação da Escola de Artes Brasil (ou Colégio Brasil). Brasil vence a Copa do Mundo e a exaltação esportiva estende-se a um ufanismo patriótico militar.	Estádio Nacional em Brasília, Instituto dos Arquitetos do Brasil - Brasília	...	
1971		Presidente Emílio Médici	O governador Helio Prates "começa uma violenta campanha para desconstruir a competência profissional" de Oscar Niemeyer.	...	Anexo III da Câmara dos Deputados e Anexo do STF em Brasília,	...	
1972		Gov. Hélio Prates da Silveira	...	...	Centro Cultural Le Havre, Bolsa de Trabalho em Bobigny - França, Ed. DENASA em Brasília	...	
1973		...	Crise do Petróleo e recessão mundial	Consolidação do Teatro do Oprimido de Augusto Boal.	Palácio do Jaburu, Sede da Telebrás e Rododiferroviária em Brasília, Torre de La Defense - Paris	...	
Abertura Política	1974	Presidente Ernesto Geisel	...	...	Anexo do Palácio do Itamaraty - Brasília, Banco Safra, Ministério das Relações Exteriores da Argélia	Projeto do Museu da Terra, da Água e do Ar	
	1975	...	...	É criada a Fundação Nacional de Arte (Funarte) para desenvolvimento e difusão das atividades artísticas no país. Revista Módulo volta a ser publicada depois da suspensão em 65.	Sede da FATA Engenharia - Itália, projetos na Arábia Saudita	...	
	1976	Gov. Elmo Serejo Farias	...	...	Colégio Militar de Brasília, Nova sede da NovaCap, Memorial JK (1o projeto)	Início da terceira etapa das obras do Teatro Nacional.	
	1977	...	O governo Geisel anuncia processo de "distensão" e abertura de diálogos com a oposição, mas a censura e tortura permanecem.	...	Museu do Homem - BH	...	
	1978	...	Fim da censura prévia contra os jornais, permanecendo rádios e televisão.	É criada a Secretaria de Assuntos Culturais, no MEC, e o Plano da Ação Cultural (PAC).	Escola Francesa de Brasília, Anexos dos Ministérios e Câmara - Brasília, Sede da Manchete - Brasília, Conjunto em Vicenza - Itália	...	
	1979	...	É revogado o AI-5 e instituído o fim da censura prévia.	Grande retomada das atividades culturais censuradas durante o AI-5. Criação da Fundação Nacional pró-Memória, vinculada ao MEC. Projeto para o Corredor Cultural do RJ.	Sede da Embratur - Brasília, Zoológico de Argel, Sede da Cartiere Burgo - Itália	Projeto para o Anexo do Teatro Nacional	
	1980	Presidente João Figueiredo	Surgimento de novos partidos: PT, PP, PTB, PDT, PDS	Unesco declara a década de 80 como a Década das Questões Culturais no Mundo, Ouro Preto é declarada Patrimônio Mundial	Biblioteca do STF em Brasília, Memorial JK (2o projeto), Museu Tradantes em Brasília, Centro Administrativo de Pernambuco	Croqui para Biblioteca Nacional e Arquivo Nacional (década de 80)	
	1981	...	...	Integrados à Fundação Nacional pró-Memória o Museu Histórico Nacional, o Museu da República, o Museu Imperial, o Museu Nacional de Belas Artes, o Museu Villa-Lobos, o Instituto Nacional do Livro e a Biblioteca Nacional.	Ilha de Lazer - Abu Dhabi	Inauguração do Teatro Nacional.	
	1982	Gov. Ornella de Souza Filho	...	Criados o Centro Cultural São Paulo, com atuação nas áreas de documentação de criações artísticas, culturais e do conhecimento humano e o SESC Pompéia, de Lina Bo Bardi, em SP.	Museu do Índio - Brasília	...	
	1984	...	Diretas Já	Exposição panorâmica da arte brasileira (SP e RJ) "Como vai você, Geração 80?"	Sanbódromo do Rio de Janeiro, Pavilhão de Exposições em Brasília	...	
Período neoliberal	1985	Presidente José Sarney	Tancredio Neves é eleito democraticamente, mas com sua morte toma posse José Sarney. José Aparecido é nomeado Ministro da Cultura, mas permanece apenas dois meses.	Criação do Ministério da Cultura. Lançamento pelo governo do DF do livro Brasília 57-85, escrito por Maria Elisa e coordenado por Lúcio Costa.	Panteão da Liberdade - Brasília, projetos para as cidades-satélites	...	
	1986	...	O economista Celso Furtado é nomeado Ministro da Cultura.	Lúcio Costa apresenta o documento Brasília Revisitada, que complementa o plano piloto de Brasília.	Casa do Cantador e Igreja Ortodoxa em Brasília, residências, Monumento Tortura Nunca Mais - RJ	Projeto para CCR - Museu, Arquivo público, Ministério da Cultura, Escola de Balé, Biblioteca (1)	
	1987	Gov. José Aparecido	Instauração da Comissão CCR e realização de série de seminários	Inscrição de Brasília na Unesco como Patrimônio Histórico e Cultural da Humanidade.	Memorial da América Latina - SP, Relógio de Sol - Brasília*, Sede do PMDB - Brasília*, Embaixada do Brasil em Cuba*	Projeto para CCR - Museu, Arquivo público, Ministério da Cultura, Escola de Balé, Biblioteca (2). Execução do Gran Circo Lar.	
	1988	...	Promulgação da nova Constituição da República. José Aparecido é nomeado Ministro da Cultura.	...	Casa do Teatro Amador, Centro de Estudos da Cultura Indígena e Fundação Oscar Niemeyer - Brasília	...	
	1989	Gov. Joaquim Roriz	Joaquim Roriz é nomeado Governador do DF	Inauguração do Memorial da América Latina	STJ - Brasília, Espaço Lúcio Costa - Brasília	...	
	1990	Presidente Fernando Collor	Wanderley Vallin é nomeado Governador do DF	Transformação do Ministério da Cultura em Secretaria e fechamento de diversas autarquias da cultura. Tombamento federal de Brasília pelo IPHAN.	STF, Anexo II - Brasília, Teatro em Araras - SP	...	
	1991	...	...	Criação da Lei Rouanet, lei de incentivo fiscal	Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Altar de Missa Papal - Brasília, Parlamento Latino Americano - SP	Projeto para CCR - Museu (atirantado), Arquivo Público, Biblioteca, Secretaria de Cultura DF.	
	1992	Gov. Joaquim Roriz	Impeachment de Fernando Collor	Criação da Portaria nº 314, que rege o Tombamento de Brasília. Criação do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul.	Catedral Militar do Brasil - Brasília, Vila Olímpica - Brasília*	...	
	1993	Presidente Itamar Franco	...	...	Monumento Leonel Brizola - Campos-RJ	...	
	1994	...	Primeira mostra urbana Arte/Cidade, em SP, coordenado por Nelson Brissac e Agnaldo Farias.	...	TST (1o projeto) - Brasília, Torre da Embratel RJ	Croqui para o Museu "O Homem e seu Universo", Galeria Subterrânea no Eixo Monumental	
Período social-democrata	1995	Gov. Cristovam Buarque	...	Criação da Fundação Iberê Camargo	Procuradoria Geral da República - Brasília, TST (2o projeto) - Brasília	...	
	1996	...	...	...	Monumento Eldorado Memória - Marabá-PA	...	
	1997	Presidente Fernando Henrique Cardoso	...	...	Caminho Niemeyer de Niterói, Centro de Convenções do RioCentro	Projeto para o Museu de Arte Moderna de Brasília	
	1998	...	...	...	Série de projetos de memoriais	...	
	1999	Gov. Joaquim Roriz	...	...	Auditório do Parque Ibrapuera, Praça das Águas e Estação hidroviana de Charitas - Niterói	Projeto para o Complexo Cultural da República João Herculino	
	2000	...	...	...	Centro Administrativo - Goiânia, Auditório em Ravello, QAB - Brasília, Sede UNE - RJ	...	
	2001	...	...	...	Museu do Cinema Brasileiro - Niterói, Museu Oscar Niemeyer - Curitiba	...	
	2002	...	...	...	Centro Cultural Duque de Caxias - RJ, Praça JK no Caminho Niemeyer - Niterói, Parque do Talento Empreendedor - Brasília	Início das obras do CCR Sul.	
	2003	Gov. Joaquim Roriz / Maria Abadía	Gilberto Gil é nomeado Ministro da Cultura	...	Serpentine Gallery - Londres, Museu das Águas - Brasília, Escola de Teatro Bolshoi - Joiville, Museu do Mar - Fortaleza,	...	
	2004	...	...	Criação pelo MinC do Programa Cultura Viva fortalecendo grupos culturais existentes com o projeto Pontos de Cultura.	Embaixada do Brasil em Cuba (2o projeto), Itaipu Binacional, Universidade Universo - Brasília	Projeto do Monumento à Paz	
2005	Gov. Joaquim Roriz / Paulo Octávio	...	...	Concha Acústica da Pampulha, Parque Aquático Potsdam, STE - Brasília	...		
2006	Presidente Lula da Silva	...	...	Centro Cultural Principado de Astúrias - Espanha, Caminho da Soberania Nacional - Porto Alegre, Escola STJ - Brasília	Inauguração do Conjunto Cultural da República Sul.		
2007	...	...	...	TRF - Brasília, Centro Cultural em Valparaíso Chile, Sambódromo de Brasília, MAC da USP	Projetos do Praça do Povo e Memorial dos Presidentes		
2008	...	...	...	Torre de TV Digital - Brasília Espaço Cultural Holoteca - Foz do Iguaçu	...		
2009	Gov. José Arruda / Paulo Octávio	...	...	Câmara Municipal ed Poços de Caldas	Projetos da Praça da Soberania		
2010	...	...	...	Museu de Arte Contemporânea de Ponte Delgada - Portugal, Universidade de Música e Artes Cênicas Daisaku Ikeda - Araraquara, SP	...		

Cronologia Iconográfica do Setor Cultural		
ano	Implantação	Imagens
1957		
1960		
1963		
1974		
1983		
1980's		
1985		
1986		
1992		
1994		
1997		
1999		
2004		
2006		
2007		
2009		
2010		



### **3. CONTEXTO DOS PROJETOS PARA O SETOR CULTURAL**





Após cinquenta e cinco anos da construção de Brasília o Setor Cultural é o único trecho da Esplanada dos Ministérios ainda não executado plenamente, e completá-la com arquitetura à altura do conjunto edificado inaugural é uma preocupação constante entre arquitetos, cidadãos e Estado. Tornar Brasília por meio dos Setores Culturais *um dos maiores centros culturais do país* foi o desejo primevo de seu criador Lucio Costa, entretanto, elaborar um conjunto de equipamentos culturais pertinente a seu contexto arquitetônico, que ademais traduza a identidade cultural de um país e seja capaz de abranger demandas nacionais e locais, é um dos pontos instigantes que levam até hoje a diversos projetos e a longas discussões sobre o Setor.

O plano de Lucio apresentava o Setor Cultural como peça fundamental para a comunicação entre o terrapleno da Esplanada e os Setores de Diversão acima e para isso determinou o início da construção por dois projetos essenciais, o Teatro Nacional e a sede do Touring Club do Brasil. Oscar Niemeyer prontamente os incluiu entre os primeiros edifícios a serem levantados. No entanto, a grandiosidade do projeto de interiorização nos primórdios da mudança da capital, mesmo em governos progressistas de Juscelino Kubitschek e João Goulart, não permitiram ao Setor Cultural uma implementação completa.

Tempo e verba não eram causalidades isoladas para a protelação do centro cultural de Brasília. Do ponto de vista político, mesmo em regime democrático, o alargamento da dívida externa e a polêmica envolvida na transição da capital eram termos de instabilidade governamental que afastavam o país de uma democracia plena. Isso se reflete na estratégia cautelosa da transferência do local de implantação da Universidade de Brasília, em 1962, para área afastada da zona cívica central, como era prevista no memorial descritivo do Plano Piloto. Segundo Francisco Leitão “houve, praticamente, uma troca de lugares entre Cidade Universitária e Setor de Embaixadas Norte. Nas plantas da série histórica, o campus ocuparia uma área atrás dos ministérios e vizinha à via L2 Norte. Com isso, Lucio Costa pretendia estabelecer uma integração funcional com o Setor Cultural e a Esplanada dos Ministérios.”<sup>25</sup> De modo que adiar maiores possibilidades de mobilizações intelectuais em um momento crítico de crise financeira do país era desejável e facilmente justificável pelo viés econômico.

---

<sup>25</sup> FICHER, Sylvia; LEITÃO, Francisco. Do *Risco À Cidade: As Plantas Urbanísticas De Brasília, 1957-1964*, Seminário de História da Cidade e do Urbanismo, v. 8, n. 1, 2004. Pág. 8.

Mas, se de modo geral, a Cultura e seus atores sempre estiveram associados a manifestações ideológicas e de enfrentamento pouco desejadas em território tão próximo ao centro de poder, por outro lado, nos últimos tempos, a representação cultural por espaços arquitetônicos tem sido encarada pelos governos como veículo de promoção política nas cidades. Assim, a existência de um terreno propício a essa especulação temática, situado na área de maior visibilidade da cidade, e com a segurança de um projeto assinado por um grande nome da arquitetura mundial, se torna um foco precioso de interesses.

Retiradas as questões financeiras e políticas, outro impedimento certo à concretização do Setor Cultural foi a infindável busca programática. A indefinição pelas instituições a serem ali instaladas e por seus modelos de aplicação permearam diversas discussões oficiais e informais. E dentre os variados programas suscitados cogitou-se os seguintes: centro de exposições, centro de referência cultural, centro cultural, museu de artes, museu etnográfico, museu ecológico, Arquivo Público, biblioteca, sede administrativa da Biblioteca Nacional, Ministério da Cultura, escola de balé, edifício administrativo, Secretaria de Cultura do Distrito Federal, auditório, centro musical com escola e sala de concertos, cinema, observatório, arena multiuso e restaurante. Também, o especulado uso do canteiro central com a Praça da Soberania, o Memorial aos Presidentes e o Monumento à Paz. Além dos equipamentos implantados inicialmente: o Teatro Nacional, com três salas de espetáculos, a sede do Touring Club do Brasil e o provisório posto de serviços e abastecimento - estes dois últimos que em nada se relacionam com a função cultural do setor – e o Gran Circo Lar, tenda desmontável para shows e apresentações culturais populares.

Assim, a análise arquitetônica, com o grau de variação conceitual e programática dos projetos a seguir, fundamenta o entendimento dos pressupostos que levaram ao retardamento da implementação do Setor Cultural e da constituição atual do conjunto arquitetônico executado. Do mesmo modo, “ao lado do aspecto compositivo, questões de motivação e significado são igualmente relevantes,”<sup>26</sup> como assinala Comas.

---

<sup>26</sup> COMAS, 2002: p. 24.

### 3.1 Discussões programáticas

Nos anos oitenta, após a abertura política, houve o momento de maior atenção e cuidado à implementação dos setores culturais. A *Comissão Especial*, criada para implantação do Conjunto Cultural Federal da Capital da República, após amplo debate em seminários e reuniões, estabeleceu três grupos de trabalho separados pelos temas museu, arquivo nacional e biblioteca, com fins de aprofundamento do projeto conceitual do Conjunto, base fundamental para o projeto físico.

Em março de 1988 há um seminário aberto realizado pela *Comissão Especial* e intelectuais da sociedade civil no Palácio do Planalto onde é definido o programa do Conjunto Cultural: o Arquivo Nacional, a Biblioteca Nacional e um Museu ou Centro Cultural com a função de “dotar a capital do Brasil de uma visão nacional”, além de “gerar consequências regionais, nacionais, históricas e sociológicas”<sup>27</sup> que promovessem um processo catalizador, renovador e reconhecedor da identidade plural da cultura brasileira. Para isso se deveria estimular a integração dos campos da ciência, da tecnologia, da cultura e da educação. “O espaço em causa deveria, conforme a convergência da opinião dos participantes do Seminário, exercer uma função integradora desses centros culturais e de outras agências de pesquisa, (universidades inclusive), suscitando intercâmbios regionais e internacionais.”<sup>28</sup>

No mesmo documento de relato do Seminário, escrito por Clara de Andrade Alvim, firmava-se a ideia de que o espaço deveria constituir-se como centro de informação, debruçando-se sobre o contemporâneo e o futuro, a partir de acervo audiovisual e amplo uso de tecnologias digitais. A Biblioteca e o Arquivo foram tratados como questões evidentes e *equacionadas*: salvar os acervos existentes. Sugeriu-se então maior aprofundamento nas pesquisas em relação ao museu ou centro de difusão cultural, incluindo amostragens estatísticas de público sobre a aceitação das alternativas, já que “tal espaço deve atrair e formar um grande público altamente diversificado.” Na ocasião foi também apresentada proposta para o *Museu do Brasil*.<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> ALVIM, 1988. Em anexo.

<sup>28</sup> Idem.

<sup>29</sup> Idem.

Em julho do mesmo ano há outra reunião de instalação oficial da Comissão do Conjunto Cultural do Brasil. Segundo a agenda da reunião, neste encontro foram assinados convênios de colaboração entre a Universidade de Brasília e a Academia Brasileira de Ciências e foi entregue o *documento de doação dos arquitetos*. No discurso de apresentação, Virgílio Costa, presidente da Comissão e assessor da Presidência da República, inicia sua fala relembrando as primeiras intenções do urbanista ao criar o Setor Cultural e afirma a efetivação do projeto arquitetônico com a *credibilidade* da “proposital participação de muitas mãos, inclusive as experientes e sábias dos fundadores Lucio Costa e Oscar Niemeyer”<sup>30</sup>. Decidiu-se, como previsto, pela elaboração de projeto para o arquivo, a biblioteca, o museu, um centro de estudos da civilização brasileira e um fórum de instituições de ciência e cultura. Segundo Virgílio o objetivo era coordenar trabalhos e iniciativas hoje dispersos, colocando o país mais perto de si mesmo, e evitar e lutar, a qualquer custo, contra qualquer duplicação de esforços ou recursos.<sup>31</sup> O conjunto deveria abrigar acervos documentais de todo o país, com interdisciplinaridade e diálogo tecnológico capazes de pronunciá-lo como centro de referência nacional, “em colaboração aberta a todas as entidades nacionais”.<sup>32</sup>

O resultado dos encontros gerou três relatórios produzidos pelos grupos de trabalho ocupados em estudar os temas: Museu, Arquivo Público e Biblioteca, nos quais são examinadas as propostas existentes para os equipamentos no local e sugeridos de forma crítica e técnica a melhor apropriação para os espaços de cultura.

## **Museu**

A apreciação apresentada pelo professor e museólogo Ulpiano T. Bezerra de Meneses é de excelente valia para a conceituação dos tipos de programas dentro da esfera dos museus<sup>33</sup>. Ele situa as variações funcionais do programa dentro de um panorama contextual das necessidades da cidade, da sociedade brasileira e do Estado, cabendo a aproximação de alguns destes conceitos, para melhor apropriação da análise dos projetos para o Setor.

---

<sup>30</sup> COSTA, Virgílio. Discurso de apresentação da Reunião de Instalação Oficial da Comissão do Conjunto Cultural do Brasil, ocorrida em 13 de julho de 1988. Fonte: Ministério da Cultura. Em anexo

<sup>31</sup> Idem.

<sup>32</sup> Idem.

<sup>33</sup> Documento em anexo. Fonte: Ministério da Cultura.

Para Ulpiano as principais propostas apresentadas até aquele momento podiam ser distribuídas entre centro de exposições, centro de referência cultural, centro cultural e museu. Um centro de exposições seria proposta descartada pelo “mero espaço disponível, que nunca teria condições de desenvolver a necessária infra estrutura museológica e museográfica indispensável e se reduziria forçosamente ao papel de intermediário.” Já o centro de referência cultural trata-se da função de centralização de informações, mantendo os acervos descentralizados, mas organizando bancos de dados e integrando sistemas de arquivos, bibliotecas e museus. Segundo ele importante, porém com alguns problemas operacionais e metodológicos. No centro cultural “a alusão é ao Centro Pompidou,” centro que integra diversas funções de produção, circulação e documentação no campo cultural. Articulável com as atividades de referência e museológicas, poderia ainda atuar o *Colégio do Brasil*, outra demanda exposta.<sup>34</sup>

E por fim o Museu, mais detalhado em sua análise. A princípio foi pensado pela Comissão sem acervo próprio, com mobilização de peças de acervos nacionais. Assim se faria centro cultural, não museu. Segundo o historiador “um museu sem acervo próprio não poderia de forma alguma preencher suas responsabilidades documentais, nem desenvolver outras atividades vitais”<sup>35</sup>. Ele define que:

“As atividades de um museu tem que percorrer o ciclo completo da curadoria: formação e ampliação sistemática do acervo, conservação, pesquisa e socialização (circulação de seus produtos, para fins e por meios científicos, educacionais e culturais). As exposições (permanentes, temporárias, circulantes) são portanto, apenas um dos instrumentos de ação do museu e representam uma mobilização pontual, circunscrita e orientada, desse acervo.”<sup>36</sup>

Dentre as diferentes propostas para o Museu analisadas foram considerados problemáticos os seguintes tipos: museu de arte, pela categoria frequente e *banalizada*; museu histórico, rejeitado pelo Museu Histórico Nacional; museu do Homem, pela “impraticabilidade e interesse discutível”, museu do Índio, interessante, mas já encaminhado; museu de arqueologia, “elevado interesse”, mas de “possibilidades reduzidíssimas” e museu enciclopédico, de perspectiva eurocêntrica, exige um “espaço arquitetônico rigidamente pré-determinado, em que se joga obrigatoriamente com vetores concêntricos e radiais.”

---

<sup>34</sup> MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Projeto do Conjunto Cultural de Brasília – Observações Críticas. Relatório entregue à Conjunto Cultural do Brasil, 1988. Fonte: Ministério da Cultura.

<sup>35</sup> Idem.

<sup>36</sup> Idem.

Meneses considera ainda os projetos do Museu da Terra e do Museu do Povo adequados se feitos os devidos recortes. De acordo com seu relatório o objeto do Museu da Terra seria o “espaço natural brasileiro e sua apropriação social”, e teria como recortes possíveis as “compartimentações do território, fronteiras ecológicas e geopolíticas, anatomia e fisiologia”<sup>37</sup>, o que implicaria imposição de forma, função e sentido do museu. O material a ser exposto consistiria em “documentos de fenômenos naturais, documentos de caráter histórico, antropológico, tecnológico e artístico.”<sup>38</sup>

Já o Museu do Homem, novamente cogitado após o projeto não executado de Oscar Niemeyer na cidade de Belo Horizonte, poderia variar no enfoque de “artes populares”, um museu antropológico tradicional a mostrar o “caráter brasileiro” ou temáticas como imaginários populares e mitologia brasileira, mais apropriados conforme o relatório.

### **Arquivo Público e Biblioteca**

Embora seja percebido ao longo da documentação de atas de reuniões e seminários da *Comissão*<sup>39</sup> o notável interesse na priorização da construção da sede do Arquivo Público Nacional em Brasília, o relatório do grupo de trabalho pouco contribui do ponto de vista arquitetônico. Não há explanações do programa de necessidades ou sequer organização do funcionamento e tipologia necessária ao abrigo da sede. O documento atém-se a uma descrição histórica e situacional das circunstâncias físicas do arquivo público naquele momento. Contudo, dentro do projeto conceitual seu papel no Conjunto Cultural do Brasil era fundamental na instrumentalização da centralização dos bancos de dados distribuídos pelo país, assim como, na integração dos sistemas de Arquivos, Bibliotecas e Museus em um único programa. Por essa perspectiva tornava-se indissociável sua presença do conjunto do Setor Cultural, ao menos enquanto símbolo desta política.

---

<sup>37</sup> Idem.

<sup>38</sup> Idem.

<sup>39</sup> Em apresentação dos relatórios dos grupos de trabalho Virgílio Costa cita que Celina Moreira Franco lhe impressiona quando expõe: “temos de fazer o novo arquivo, porque essa é a única maneira do velho Arquivo nacional não morrer.” Ulpiano também diz em seu relatório: “Ainda que a criação de um museu novo, no quadro acima, não tenha prioridade, o assunto não pode ser ignorado”, tratando sobre a importância da centralização do banco de dados dos sistemas de arquivos, bibliotecas e museus.

Infelizmente as proposições do grupo de trabalho da Biblioteca foram reduzidos, colocando como contribuição principal “desenvolver um serviço de informação referencial através do qual o interessado que a ela dirija, possa receber indicações sobre os acervos existentes nas principais bibliotecas do País.”<sup>40</sup> Propõe também como projeto específico para elaboração de guias bibliográficos, além de constituição de acervo básico com coleções especializadas: “Brasileira, obras raras em microfilmes ou microfichas etc.” O documento não determina o caráter, tamanho ou necessidades específicas do acervo.

Mais adiante a Comissão decide-se ainda pela implantação de uma quarta instituição que abrigaria um Centro de Estudos, o Fórum de Institutos e a sede dos Programas Básicos do Conjunto Cultural<sup>41</sup>, dentro da qual se manteria uma comissão permanente de intelectuais para reflexão de temas relevantes brasileiros e articulação institucional em manutenção do conceito do Conjunto. “Nesse espaço, as associações civis marcariam uma incisão política (...) Trata-se, enfim, do parlatório, onde a crise da cultura, da ciência e da Universidade encontre o seu lugar de expressão.”<sup>42</sup>

A análise geral dos termos da *Comissão Especial do Conjunto Cultural Federal da Capital da República* leva a compreensão de instituições essencialmente burocráticas e restritas a grupos de pesquisadores, ou seja, pouco interativas com a maioria da população e com a cidade. Salvo o museu, que abarca funções expositivas, os demais equipamentos se mostram, na conceituação exibida, confinados a programas da área cultural, porém com cunho administrativo. A atmosfera governamental instaurada na Esplanada parece nesse caso sobrepor o caráter cívico.

---

<sup>40</sup>COSTA, 1991.

<sup>41</sup> Documento referente ao Esboço do Projeto Conceitual do Conjunto Cultural Federal. Fonte: Ministério da Cultura. Em anexo.

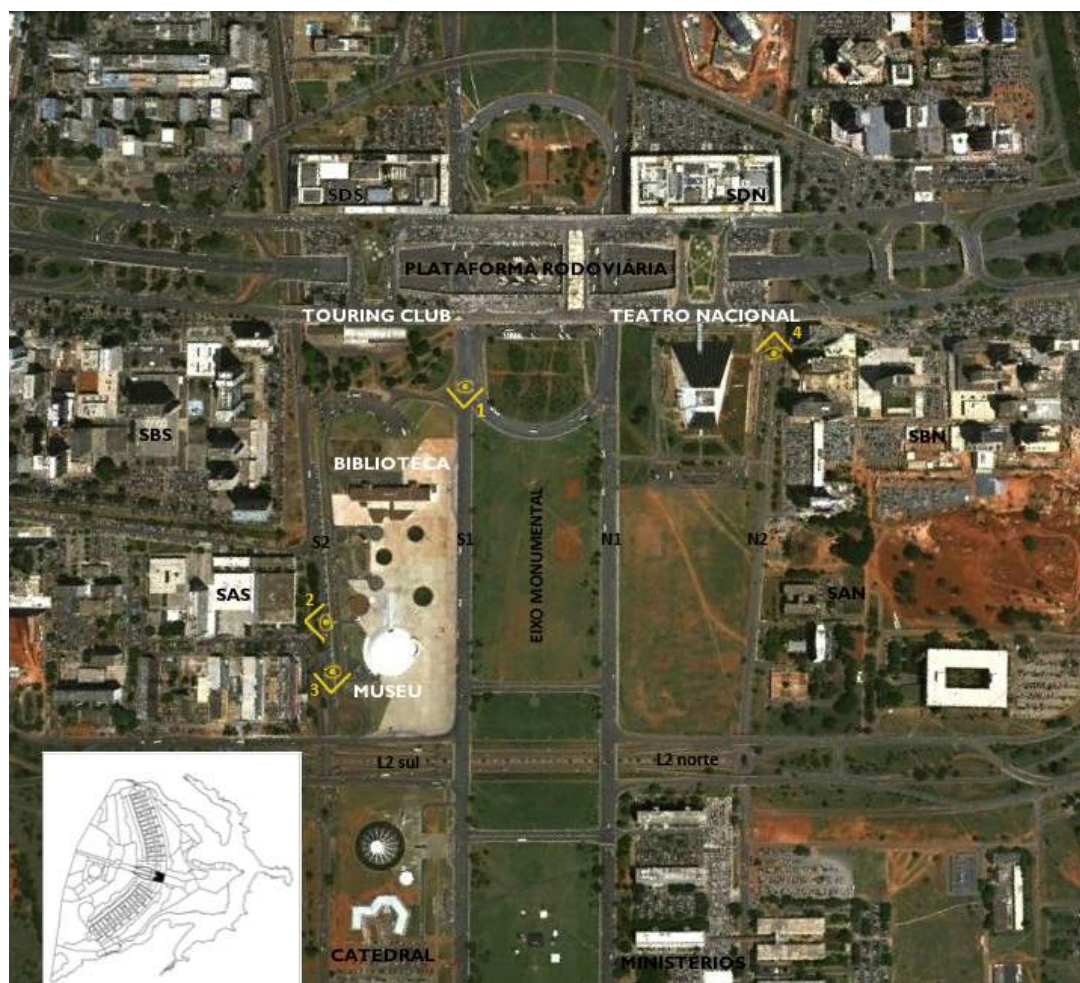
<sup>42</sup> Idem.







**Fig.07.**  
Esplanada dos Ministérios  
Fonte: Google Maps



**Fig.08.**  
Setores Culturais.  
Fonte: Google Maps

O Setor Cultural de Brasília compreende a extensão do terraço entre a Esplanada dos Ministérios, a leste, e a Rodoviária do Plano Piloto, a oeste. O gramado central, junto às vias principais S1 Leste e N1 Leste, prossegue desde o Congresso Nacional e divide a área em três faixas, sendo os dois terrenos periféricos e simétricos, com áreas aproximadas de 140 mil metros quadrados, constituindo o Setor Cultural Norte (SCTN) e o Setor Cultural Sul (SCTS). No extremo norte, seguindo mesma lógica ao sul, o conjunto é limitado pela Via N2 Leste e pelos Setores Bancário Norte (SBN) e de Autarquias Norte (SAN), sendo a via rebaixada em média nove metros de altura em relação ao terreno, e os setores laterais com média de quatro metros abaixo do nível. (Fig. 12) Ao norte, a diferença é amenizada com a construção do anexo do Teatro Nacional semienterrado e acessível por essa via. Já o restante da borda é tratado com talude revestido com placas quadradas de concreto e escadarias estreitas. O mesmo desnível acontece na Via S2 Leste, que margeia a lateral meridional com muro de arrimo paginado em cerâmica *Gail* branca (Fig. 10), mesmo muro que acompanha o desnível entre os ministérios e seus anexos. Os limites ao leste também são definidos por mais uma via rebaixada de ligação entre as vias L2 norte e sul. Ao ultrapassá-la encontra-se ao lado sul o largo com a Catedral e Cúria Metropolitana, enquanto que ao norte aproxima-se o renque de edifícios ministeriais.

Tal caracterização da área, cercada por fossos viários, admite vagas possibilidades de integração com um entorno gregário. Os setores Bancários (SBS e SBN), de Autarquias (SAS e SAN) e a Rodoviária tem um fluxo diurno intenso possibilitado pela densa concentração de edificações e a função atrativa ao trânsito pedestre. Os limites a oeste reforçam a intransponibilidade por mais um desnível, agora em plano mais alto, cujo acesso é permitido adentrando o Teatro e o Touring Club, ou por escadas externas pertencentes ao âmbito destes. Cabe a integração direta apenas às bordas voltadas ao gramado central, com largos passeios que prolongam-se até a Praça dos Três Poderes, e o acesso lateral vindo da extremidade do Setor de Autarquias Sul (SAS). Diferente da grande esplanada americana em Washington, onde os monumentos que a margeiam se integram sem intermediação aos quarteirões da cidade, envolvendo o espaço cívico de urbanidade<sup>43</sup> constante e cotidiana, aqui a apropriação da praça e do gramado reserva-se à apreciação dos monumentos, com ocupação intensa apenas em datas ocasionais.

---

<sup>43</sup> O termo aplicado de *urbanidade* pode ser entendido pela definição de Holanda: “Urbanidade é um atributo social que implica visibilidade do outro, negociação de papéis e frágeis fronteiras entre eles, mobilidade social, estruturas societárias mais simétricas etc. Para seu florescimento a urbanidade precisa de uma arquitetura com determinados atributos: espaço público bem definido, forte contiguidade entre edifícios, frágeis



**Fig.09.**  
Vista 1,  
Eixo Monumental  
para o Touring Club.  
Fonte: Google  
Street View



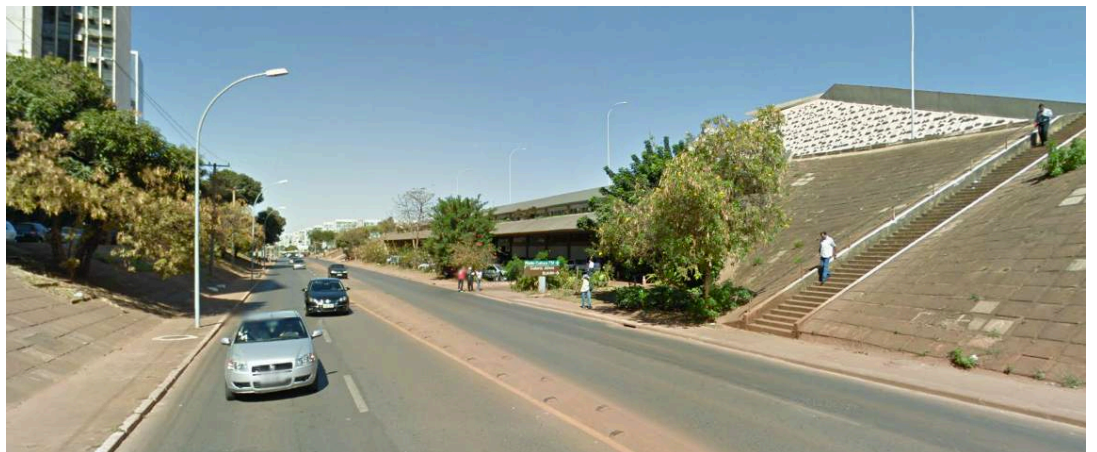
**Fig.10.**  
Vista 02, da Via S1  
Fonte: Google  
Street View



**Fig.11.**  
Vista 03, da Via S1  
Fonte: Google  
Street View



**Fig.12.**  
Vista 04, da Via N1  
Fonte: Google  
Street View



fronteiras entre espaço interno e externo, continuidade e alta densidade do tecido urbano etc.” In HOLANDA, 2010.

Os terrenos edificáveis, laterais, são desmembrados em dois lotes cada, e assim foram divididos em função do longo período entre a execução dos equipamentos existentes. Os lotes do Teatro Nacional e do Touring Club são separados dos lotes maiores, reservados ao Conjunto Cultural da República em ambos os lados, segundo a Secretaria de Estado de Habitação, Regularização e Desenvolvimento Urbano do Distrito Federal – Sedhab-DF<sup>44</sup>. Informação que clarifica- mas não justifica - os diferentes tratamentos dados às implantações dos monumentos construídos, apesar de obras do mesmo arquiteto. No conjunto construído ao sul, o afastamento entre os edifícios de construídos em momentos diferentes e o tratamento paisagístico intermediário evidenciam uma proposta de distinção entre o Conjunto Cultural da República e os prédios do Touring Club e do Teatro Nacional. A nomeação do conjunto excluindo os edifícios antigos também confirma essa natureza. Os projetos analisados em seguida demonstram que essa é uma intenção constante nas propostas realizadas para os dois setores.

Outra característica contextual a sinalizar é quanto ao domínio administrativo dos setores. Mesmo sendo áreas pertencentes ao Governo Federal, desde a gestão distrital de José Aparecido de Oliveira (1985-88), há concessão de uso para o poder local. Tanto o Teatro Nacional como o Touring Club seguem a mesma determinação e em troca o Setor de Divulgação Cultural, localizado após a Torre de TV, tem administração federal com propriedade local. Isso é definidor no trato de questões históricas, programáticas e financeiras, já que são clientes distintos, com necessidades, verbas e proposições singulares.

---

<sup>44</sup> Planilha de Parâmetros Urbanísticos e Preservação, Sedhab, 2013. Em anexo.

## **PARTE II**



#### **4. PROJETOS 1958-1985**





O Teatro Nacional foi umas das obras prioritárias na construção de Brasília. Entre os projetos básicos ao funcionamento da cidade, o Palácio da Alvorada foi o primeiro projetado<sup>45</sup>, antes mesmo do concurso para o Plano Piloto. Depois, na Esplanada dos Ministérios, veio em uma só leva: os Ministérios, a Praça dos Três Poderes com Congresso Nacional, Palácio do Planalto, STF e Museu da Fundação, e a Catedral. Logo após a inauguração de Brasília vieram então o Teatro Nacional, os Palácios do Itamaraty e Justiça e a sede do Touring Club. Assim, o projeto para os Teatros Oficiais de Brasília, posteriormente denominado Teatro Nacional Cláudio Santoro, foi encomendado por Juscelino Kubitschek à equipe de Oscar Niemeyer ainda em 1958, e apesar de sua construção em diversas etapas e da inauguração completa tardia, em 1981, foi o primeiro equipamento de cultura de fato implantado nos Setores Culturais.

O programa definitivo é constituído da Sala Villa Lobos, teatro principal com 1307 lugares, da Sala Martins Pena, com 437 lugares e da Sala Alberto Nepomuceno, para 95 pessoas. Agregam-se a elas dois grandes foyers, áreas de exposições e jardins. No anexo, algumas ocupações técnicas e administrativas, e no terraço acima é localizado o restaurante. O técnico teatral foi Aldo Calvo e inicialmente “os estudos de som e efeitos sonoros foram confiados ao grande professor alemão Lothar Cremer.”<sup>46</sup>

As obras começaram em julho de 1960, logo após a inauguração de Brasília, ocorrendo em três etapas. Seis meses depois, em janeiro de 1961, com a estrutura já completa, as obras são interrompidas. Seu retorno em 1966 destinou-se apenas à rápida conclusão da Sala Martins Pena, inaugurada no aniversário da cidade, em 21 de abril do mesmo ano. Durante esse período o espaço foi utilizado continuamente por atividades diversas “como campeonato de vôlei, missa do galo, espaço para alistamento militar, bailes de carnaval e concurso de beleza. Em 1963, o aniversário da cidade foi comemorado no teatro com

---

<sup>45</sup> NIEMEYER, 1956.

<sup>46</sup>Entrevistas em Secretaria de Estado de Cultura do Distrito Federal. In <http://www.sc.df.gov.br>. Acessado em 15/04/2013.

jogos esportivos.”<sup>47</sup> Mas somente em 1976 a construção foi retomada com vigor até a conclusão.

A origem do Teatro, que a princípio foi chamado de Ópera, está nas diretrizes urbanas do Plano Piloto da Capital elaborado por Lucio Costa. Desde o memorial descritivo e croquis preliminares já havia a indicação precisa do teor e localização deste equipamento no Setor Cultural Norte, enquanto que a menção aos demais monumentos culturais - museus, biblioteca, planetário, academias dos institutos – se referia a variantes possíveis de serem implantadas na área de fim cultural. Inclusive a *casa de chá*, que no futuro se tornaria o Touring Club, é tida com uso *eventual*. Entretanto, para o urbanista, a *ópera* tinha lugar definitivo.

“A face da plataforma debruçada sobre o setor cultural e a esplanada dos ministérios, não foi edificada com exceção de uma eventual casa de chá e da **ópera**, cujo acesso tanto se faz pelo próprio setor de diversões, como pelo setor cultural contíguo, em plano inferior.”<sup>48</sup>

“Previram-se igualmente nessa extensa plataforma destinada principalmente, tal como no piso térreo, ao estacionamento de automóveis, duas amplas praças privativas dos pedestres, uma fronteira ao **teatro da ópera** e outra, simetricamente oposta, em frente a um pavilhão de pouca altura debruçado sobre os jardins do Setor Cultural e destinado a restaurante, bar e casa de chá.”<sup>49</sup>

Nas duas passagens nas quais a ópera é citada, é possível ter a indicação certa de sua implantação, o que denota importância como objeto simbólico no traçado urbano, estratégia tradicional ao se tratar de teatros, mas diferenciada pelo contexto urbano. Apesar da garantia de destaque, o edifício é colocado lateralmente, assim como Lucio faz com a Catedral, mas o posicionamento no “tabuleiro de monumentos”, que é a Esplanada, por si só coloca o Teatro como objeto em evidência. Contudo, sua relevância é imposta pelo papel transicional fundamental que relaciona os setores em desnível e permite alinhar as escalas Monumental e Gregária em um sentido contínuo. A *praça privativa* no nível superior da Plataforma e o próprio Setor Cultural, a priori *tratado na forma de*

---

<sup>47</sup>Secretaria de Estado de Cultura do Distrito Federal. In <http://www.sc.df.gov.br>. Acessado em 15/04/2013.

<sup>48</sup> COSTA, 1991. Grifo da autora.

<sup>49</sup>Idem.

*parque*, seguem o mesmo princípio usado na Catedral, com a criação um espaço *autônomo*<sup>50</sup> como reverência de sua presença na situação implantada. Para Costa, “uma questão de escala, tendo-se em vista valorizar o monumento, e ainda, principalmente, por outra razão de ordem arquitetônica: a perspectiva de conjunto da esplanada deve prosseguir desimpedida até além da plataforma, onde os dois eixos urbanísticos se cruzam.”<sup>51</sup>

De modo que, durante cinco décadas, houve o equilíbrio dinâmico entre o Teatro Nacional ao norte e a Catedral Metropolitana ao sul, arquiteturas de exceção fulgurando a entrada da Esplanada como um pórtico *alegórico* que inaugura a métrica visual dos Ministérios até a Praça dos Três Poderes<sup>52</sup>, como sugere Andrey Schlee. Um volume estável e tectônico evidencia o conteúdo cênico por sua forma, o outro transparece leveza e desperta instabilidade visual por sua estrutura delicada que lhe confere autonomia arquitetônica e humaniza a paisagem concreta do conjunto.

A agitação cultural no período histórico em que o projeto do Teatro é realizado é essencial para a concepção programática e decisão formal dos Teatros Oficiais. O impacto da Semana de Arte Moderna no teatro brasileiro começa a ter consistência a partir da década de quarenta com o surgimento no Rio de Janeiro do Teatro do Estudante do Brasil, e, posteriormente, com a criação do Serviço Nacional de Teatro, órgão incentivador de novos grupos experimentais e da produção de textos nacionais. As censuras totalitaristas de Getúlio Vargas, comumente vinculadas à música e ao teatro, postergam a manifestação do teatro moderno brasileiro, que começa de fato a aparecer e se consolidar na década de 50, com peças de Oswald de Andrade, Álvaro Moreyra, Nelson Rodrigues, Plínio Marcos etc. Mas apesar de uma encenação elitista, de referenciais estrangeiros e também ascendente, principalmente no importante grupo TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) liderado pelo italiano Franco Zampari<sup>53</sup>, no teatro brasileiro “a produção teatral moderna aponta para aspectos essencialmente políticos que progressivamente passarão a fazer

---

<sup>50</sup> “A Catedral ficou igualmente localizada nessa esplanada, mas numa praça autônoma disposta lateralmente, não só por questão de protocolo, uma vez que a Igreja é separada do Estado, como por uma questão de escala, tendo-se em vista valorizar o monumento, e ainda, principalmente, por outra razão de ordem arquitetônica: a perspectiva de conjunto da esplanada deve prosseguir desimpedida até além da plataforma, onde os dois eixos urbanísticos se cruzam.” In Idem.

<sup>51</sup> COSTA, 1991.

<sup>52</sup> SCHLEE, 1991: p. 59.

<sup>53</sup> COSTA, 1990.

parte de seu próprio conceito,”<sup>54</sup> como afirma a pesquisadora e teórica de teatro Iná Camargo. Assim, no momento quando culminam a liberdade de expressão e o otimismo do desenvolvimento do Brasil, a arte é o amálgama transformador e revolucionário capaz de expressar a autenticidade da cultura brasileira e de revelar de forma sensível e educadora aspectos sociais e políticos do período.

De forma prática o teatro moderno buscou novas formas de atuação privilegiando a integração entre o público e os artistas e reforçando tal aproximação pelo conteúdo cotidiano e realístico dos textos interpretados. Em 1953, a criação do Teatro de Arena em São Paulo transpõe para o espaço físico a transformação intelectual que se fundamentava no meio cênico de tendências à esquerda. Neste formato, o palco é centralizado e a platéia disposta à sua volta. A restrição de cenários e equipamentos de palco a tornam uma alternativa bastante econômica. Décio de Almeida Prado, crítico teatral brasileiro, comenta no primeiro Congresso Brasileiro de Teatro, em 1951, que “a extraordinária proximidade entre o ator e a platéia no teatro de arena faz com que desde o início da peça se estabeleça aquele contato necessário a uma transmissão artística.”<sup>55</sup>Essa iniciativa desencadeia naquele momento uma série de proposições experimentais transitadas entre novas técnicas interpretativas e novos espaços de interação.



**Fig. 13** (esq) Teatro de Arena em São Paulo e **Fig. 14** (dir) Matéria jornalística: “Uma inovação que data de... vinte e cinco séculos - do teatro de arena grego, ao paulista, de José Renato - onde se assiste ao verdadeiro teatro, com base no bom gosto e na inteligência - uma iniciativa singular.”

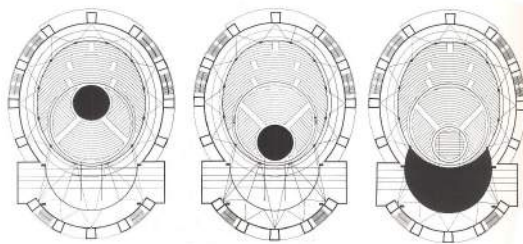
Fora do Brasil, na Europa e Estados Unidos, a discussão era mais antiga. Na década de vinte o grupo da Nova Objetividade, em evidência na Alemanha, Holanda e Suíça e com matrizes claramente socialistas, propunham novas organizações espaciais para os teatros

<sup>54</sup> Idem.

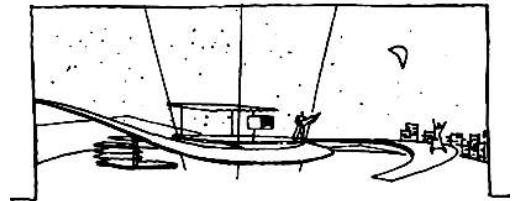
<sup>55</sup> PRADO et al. , 1951.

e auditórios com um viés político. Mayerhold afirmava que “o auditório deve ser mantido permanentemente iluminado, criando-se, desse modo, uma ligação visual permanente entre ator e público. (...) O “rebotinho da alma” do teatro burguês deve ser evitado. O teatro não deve ser visto como *culturalmente independente*. O palco deve ser usado como um foro político, ou como simulador de uma experiência social profunda.”<sup>56</sup> Mas a proposta mais significativa ficaria na solução para o *Teatro Total* de Gropius, de 1934, quando apresenta um auditório circular com parte da platéia e palco giratórios, possibilitando a rápida transformação do teatro nas modalidades de arena, italiana e palco projetado. (Fig. 15) Segundo ele “esse “ataque” ao espectador, alterando sua posição quando a peça está sendo encenada, e mudando inesperadamente a área do palco, transforma a escala de valores vigentes, colocando o espectador diante de uma nova consciência do espaço e fazendo com que ele participe da ação.”<sup>57</sup>

**Fig. 15.**(esq.)  
Teatro Total de Walter  
Gropius, 1934.  
Fonte: FRAMPTON, 2008.



**Fig. 16.** (dir)  
Cenografia da peça  
Orfeu da Conceição, 1956.  
Fonte: Fundação  
Oscar Niemeyer.



Em 1956, Oscar Niemeyer havia sido convidado por Vinícius de Moraes para realizar a montagem cenográfica de sua peça *Orfeu da Conceição*, enredo ambientado em favela no Rio de Janeiro. (Fig. 16) Seu envolvimento ocasional com o tema, o posicionamento político e a proximidade com artistas e intelectuais da cultura também ligados ao teatro, como Ferreira Gullar, Oswald de Andrade, Drummond etc., colaboram para a contextualização elucidatória às justificativas das raízes do projeto do Teatro Nacional. Niemeyer encontra na liberdade conceptiva que JK lhe permitia a oportunidade de estabelecer um programa condizente com seus princípios políticos e com o ideário que permeava a criação de Brasília sem abrir mão da atualização tecnológica necessária e cabível nos teatros para a *capital do futuro*. Os critérios de *simplicidade* e *liberdade plástica* traçados por Oscar casam a suas intenções intelectuais, em um produto íntegro, interativo e, paradoxalmente, livre de ideologias.

<sup>56</sup> MEYERHOLD apud FRAMPTON, 2008: p. 167.

<sup>57</sup> GROPIUS apud FRAMPTON, 2008: p. 168.

Segundo o texto de Niemeyer que acompanha a publicação dos primeiros estudos realizados para os Teatros Oficiais de Brasília, na revista *Módulo*<sup>58</sup>, o programa consistia no projeto de dois teatros, um para Ópera e Ballet e outro para Comédia, Ópera e Música de Câmara. Oscar apresenta dois partidos para o conjunto, uma proposta que integrava as técnicas teatrais em apenas um volume - adotada - e outro mais livre e experimental, em dois edifícios distintos:

“O primeiro partido por nós fixado previa dois teatros independentes. Um destinado à Ópera e Ballet e outro, menor, à Comédia, Ópera e Música de Câmara. Naquele estudo o Teatro de Comédia tinha um sentido novo e revolucionário que muito nos agradava, pois eliminava a clássica localização da platéia e do palco de forma irremovível, sem dúvida um obstáculo para elaboração das peças teatrais, da cenografia e da própria representação, e adotava como princípio básico a disposição variável da platéia, permitindo todas as modalidades de teatro, desde o de arena até o clássico grego. Estabelecia, com essa finalidade, um sistema de pistões que levantavam a platéia nos pontos desejados possibilitando que os cenários em alguns casos envolvessem o público para integrá-lo no espetáculo, evitando assim a separação ainda hoje existente entre esse e os artistas, e criando para os teatrólogos e cenaristas um novo campo de especulação profissional.”<sup>59</sup>

A clareza do texto revela o anseio por uma arquitetura que excedesse as resoluções técnicas e estéticas e alcançasse no produto concebido o espaço arquitetônico coerente com as mudanças conceituais significativas no âmbito teatral. Aspectos que se revelam depois na composição do partido adotado, flexível e aberto a novos experimentalismos, mas também na materialidade crua, sem ostentação, e na escolha estrutural, buscando sistemas econômicos, sem a destituição do caráter monumental exigido.

No entanto, “o projeto dos teatros sofreu diversas alterações, tanto na concepção urbanística de seus elementos quanto na solução dos teatros propriamente dita”<sup>60</sup> desenvolvendo-se assim, para uma proposta mais “compacta e prática”, em um partido monolítico em forma de tronco de pirâmide, com anexo semi-enterrado. As fachadas norte-sul são opacas e marcadas integralmente por painéis de pequenos prismas em auto-relevo de Athos Bulcão, as leste-oeste expõem a estrutura de vigas em concreto paralelas, vedadas por esquadrias de vidro fumê. Os acessos principais de público se dão nesse sentido. Neste estudo a prioridade conceptiva estava em unificar os dois teatros em um

---

<sup>58</sup>Revista *Módulo*, 1960: p. 4-13.

<sup>59</sup>NIEMEYER, 1960: p. 5.

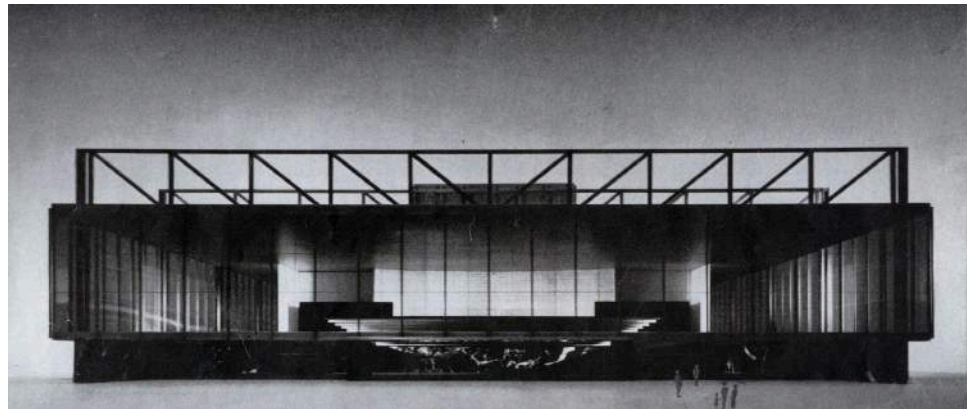
<sup>60</sup>NIEMEYER, 1960: p. 5.

único volume, mas preservar ao máximo a reversibilidade da primeira proposta e as características de um teatro acessível, espaçoso e em diálogo com a vanguarda artística. Oscar justifica a escolha arquitetônica de forma pontual e objetiva, colocando em treze itens seus argumentos:

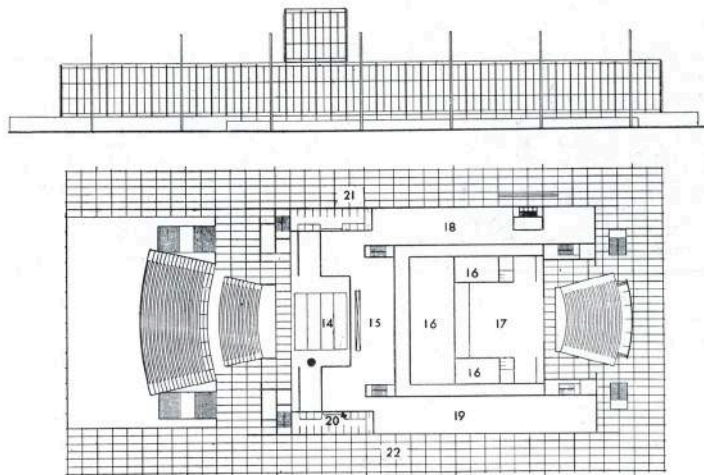
1. Situa no mesmo conjunto com possibilidade de funcionamento simultâneo num único espetáculo o Teatro de Ópera e Ballet e o Teatro de Comédia, Ópera e Música de Câmara (Teatro Mannheim).
2. Não subordina os problemas funcionais de espaço e volume à forma externa, evitando a redução de áreas indispensáveis a técnica teatral.
3. Cria para esse fim uma forma arquitetônica diferente, que como um invólucro, contém todo o edifício, permitindo que os serviços de palco e anexos se distribuam sem limitação de espaço e sem preocupações com o acabamento, como serviços quase provisórios, de adaptações simples e de futuras atualizações.
4. Evitando a forma usual a solução estabelece em volta da plateia um setor em que os cenários se poderão prolongar – de forma quase infinita – situando o espectador dentro da própria representação.
5. Fixa acessos francos e adequados, de modo a possibilitar fácil circulação para o público.
6. Organiza todos os setores necessários numa obra dessa natureza, como: administração, serviço médico, imprensa, camarins, salões de ensaio, carpintaria, secção de pintura, depósitos de roupa e material, bar, etc.
7. Localiza fora do edifício, conforme se verifica hoje em todos os modernos teatros europeus, os serviços gerais de guarda-roupas, marcenaria e cenografia, que exigem grandes espaços e correm maior risco de incêndio, tendo sido previstas, como complemento dos mesmos, pequenas áreas no interior do edifício, destinadas exclusivamente às apresentações do dia.
8. O sistema empregado no Teatro de Ópera e Ballet (2000 espectadores) permite – com utilização de elevadores e carros combinados – a mudança de cinco cenários em poucos segundos, e os urdimentos estabelecidos possibilitam aumentar a boca de cena de modo quase ilimitado sob o ponto de vista visual.
9. Idênticas facilidades em relação ao Teatro de Comédia, Ópera e Música de Câmara (500 pessoas) e plateias suplementares poderão adaptá-lo igualmente às conveniências do Teatro de Arena e do Elisabeteano.
10. Iluminação, ar condicionado e ventilação mecânica serão utilizados nos setores convenientes.
11. Localiza no terraço um restaurante, de fácil acesso e de onde se descortinará esplêndida vista sobre o Eixo Monumental.
12. Além dos “foyers” e salas de espera, cria a solução adotada as condições para que dois museus de teatros sejam instalados nesses setores.

13. Prevê apenas um camarote destinado ao Presidente da República, situado de forma acessível e independente.

No primeiro item, em uma exposição rara, Niemeyer indica a influência no projeto para o concurso do Teatro Nacional de Mannheim<sup>61</sup>, na Alemanha (1953), referência que Aldo Calvo confirmaria mais tarde.<sup>62</sup> Mies van der Rohe em sua proposta não construída organiza dois teatros, de 1300 e 500 lugares, em uma grande caixa de vidro retangular suspensa por pórticos de aço externos, onde centraliza os palcos. A intenção de Mies, era a produção de um espaço diáfano, padronizado e visualmente uniforme, seguindo a fórmula do conjunto de projetos que elaborou nesse período, como o *Crown Hall* do IIT, a sede *Bacardi* no México e a *Neue National galerie* em Berlin. O projeto de teatros era mais uma oportunidade de provar a possível reversibilidade de programas em uma arquitetura padronizada, o que denominava “arquitetura universal”<sup>63</sup>.



**Fig. 17.**  
Teatro Nacional de Mannheim, Mies van der Rohe, 1953.  
Fonte: L'architecture d'Aujourd'hui, 1954.



**Fig. 18.**  
Teatro Nacional de Mannheim, Mies van der Rohe, 1953.  
Fonte: Architectural Forum, 1953.

<sup>61</sup> O concurso é vencido por ganho pelo arquiteto Gehrard Weber, discípulo de Mies van der Rohe, que também participa com um partido semelhante. Em ambos os projetos dois teatros são reunidos em um mesmo edifício com palcos e urdimentos agrupados em uma caixa central. SCHLEE, 1991, em seu ensaio sobre o Teatro Nacional de Brasília o relaciona ao projeto não construído de Rohe, raciocínio seguido neste trabalho.

<sup>62</sup> MAGALDI, 1961: p. 3-6

<sup>63</sup> Architectural Forum, 1953: p. 3-6.



No entanto, Oscar buscava um projeto único, uma *forma arquitetônica diferente*, que *fugisse da rotina que a repetição de fórmulas vem estabelecendo*<sup>64</sup>. Sua referência em Mannheim é fundamental e está no cerne da concepção, mas a relação estabelecida é de cunho programático e define-se pela analogia com os auditórios necessários e pelo primor racional de sua disposição. Do ponto de vista conceitual, Niemeyer utiliza parâmetros próprios e embasa sua criação em um espaço singular, onde a mobilidade é intrínseca ao objeto, viabilizando diferentes arranjos cênicos, mas assegurando o caráter simbólico de um teatro. Em ambos há a intenção clara do avanço tecnológico, mas ao passo que Mies van der Rohe busca desvencilhar-se do tipo, Oscar Niemeyer procura aqui a renovação tipológica do teatro.

Para Andrey Schlee a influência em Mies ultrapassa a disposição da plateia: “se Mies trabalha com o aço e vidro, e os explora de maneira exemplar, Oscar tem no concreto seu material por excelência. Através da forma adotada e da série de vigas de concreto, aparentes e externas, Niemeyer cria seu “espaço universal”<sup>65</sup>.

O resultado comum é a economia espacial no uso conjugado da área técnica compensada nas áreas públicas, convencionando a fluidez do “espaço universal” ou o “espaço arquitetural” de Niemeyer. Mas a materialidade e a tectônica são outras. Apesar das semelhanças e possíveis referências no uso do vidro e da estrutura de vigas externas, a percepção do objeto é muito distinta. Mies evoca a transparência do vidro e a estrutura em aço como “desmaterialização da arquitetura, para conversão da forma construída em planos mutáveis suspensos num espaço diáfano”,<sup>66</sup> enquanto em Oscar a austeridade da forma piramidal é afirmada pelas empenas fechadas arraigadas à terra, a estrutura externa é eminente sobre o vidro negro e age como textura opacizante, em complemento às fachadas cegas e encerrando a geometria pura de caráter monolítico.

Segundo Mahfuz, “Oscar Niemeyer trabalha com um repertório formal e compositivo fechado, o qual é aplicado a todos os projetos”<sup>67</sup>. E classifica, em seu texto “O clássico, o poético e o erótico em Oscar Niemeyer”, diversos elementos formais aplicados pelo arquiteto: a barra horizontal retilínea ou curva, a torre, o prédio-viga, o edifício circular de

---

<sup>64</sup> NIEMEYER, 1960: p. 5.

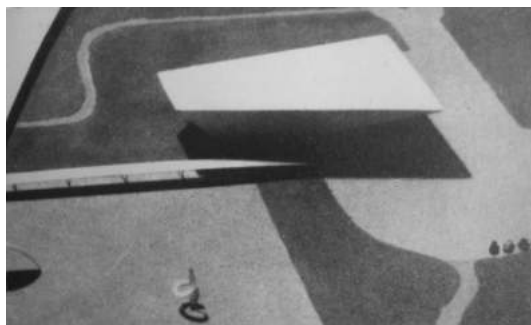
<sup>65</sup> SCHLEE, 1990: p. 52.

<sup>66</sup> FRAMPTON, 2008: p. 283.

<sup>67</sup> MAHFUZ, 1987.

baixa altura, a marquise orgânica, a plataforma, as cascas de forma livre e as cúpulas. E o Teatro Nacional, embora não incluído precisamente nessas categorias, também é constituído de uma geometria cara a Niemeyer. O prisma piramidal é constante em sua obra e foi utilizado primeiramente no Auditório do Ibirapuera em São Paulo, em 1951, e no Museu de Arte Moderna de Caracas, em 1954, invertidos, mas é repetido ainda várias vezes: na praça coberta do conjunto urbanístico em Grasse, França, 1967, no Memorial JK, 1980, etc. De modo tal, que, mesmo elencando uma forma neutra e seminal, as relações formais estabelecidas, da implantação à disposição do programa e à ordem geral das partes constituintes do Teatro, possibilitam a compreensão direta de seu conteúdo.

**Fig. 19.** (esq.)  
Auditório Ibirapuera, 1952.  
Fonte: MONCCHETTI,  
Ettore, 1975.



**Fig. 20.** (dir.)  
Museu de Caracas, 1955.  
Fonte: MONCCHETTI,  
Ettore, 1975.



A implantação dos teatros dentro do vasto terreno do Setor Cultural Norte foi, segundo o autor, uma decisão primordial em atenção “às determinações do Plano Piloto, que os localizou junto à Plataforma”<sup>68</sup>, como objeto de ligação, em frente à uma praça própria no nível superior. Coube então a Oscar Niemeyer definir uma arquitetura relacionada a esses condicionantes. Assim, dispôs o programa em dois blocos: a geometria simbólica que abriga os dois teatros e recebe todo o público no nível 0,00 do Setor Cultural, e um anexo semienterrado, invisível deste plano, com fachada discreta para a via N2, no nível -9,00, reservado à administração, almoxarifado e áreas de apoio *destinadas exclusivamente às apresentações do dia*. Apesar do anexo ser projeto de Milton Ramos e ter sido executado na última fase da execução, Oscar já previa um espaço *fora do edifício* para esses fins, como descreve no item 7 do texto explicativo e observa Magaldi em texto de 1960<sup>69</sup>.

Os acessos ao edifício podem ser divididos em cinco fluxos e dois eixos virtuais de circulação: público, artistas, administrativo, autoridades e saídas de emergência. Artistas, técnicos e administrativo acendem pelo bloco anexo, e junto às autoridades ao lado

<sup>68</sup> NIEMEYER, 1960.

<sup>69</sup> MAGALDI, 1960: p.

oposto do edifício, com entrada resguardada no nível -3,80, traçam o eixo norte-sul. No sentido leste-oeste, como ordem natural do fluxo sugerido no plano urbanístico, são situadas as entradas principais e o acúmulo do público. Embora o papel medial de travessia dos pedestres da Plataforma Rodoviária ao nível da Esplanada não haja cabido dentro dos treze itens justificativos do arquiteto, essa intenção se mostra evidente na hierarquia dos acessos e nos elementos de transição significativos à composição geral, seja na ampla passarela da entrada oeste, na delicada rampa em “L” de acesso ao restaurante, ou nas rampas internas de conexão entre os dois foyers.

O posicionamento do edifício talvez seja o ponto crucial para identificação de seu caráter funcional e se determina pelo firme diálogo entre o projeto de arquitetura e o projeto de urbanismo. Essa aliança pode ser assinalada em uma proposta intermediária feita por Lucio Costa na qual o arquiteto e o urbanista estudam juntos a relação de conexão do teatro com o plano da Plataforma Rodoviária. Em janeiro de 1960, meses antes da publicação do projeto e do início das obras, Oscar escreve uma carta (Fig.21) em resposta a um croqui enviado por Lucio Costa (Fig. 22):

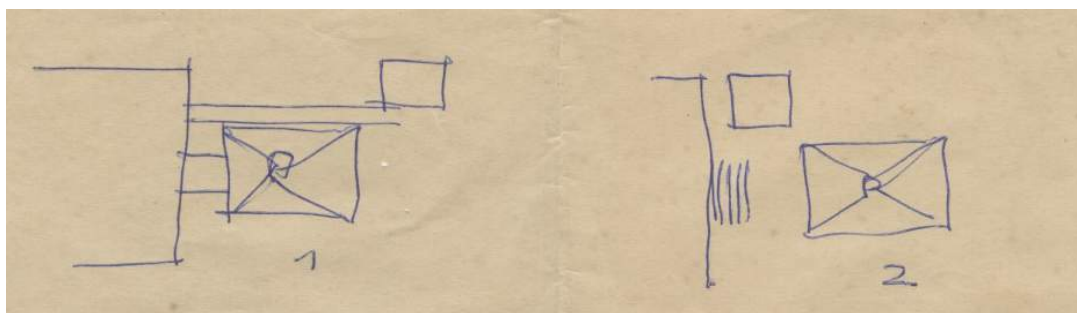
“Recebi uma carta do Flávio, dizendo que V. aprovara o projeto do Museu, sugerindo que eu o localizasse no setor, pois, já tinha localizado anteriormente os teatros. Deve haver equívoco. Apresentamos, realmente uma solução de conjunto, que V., com razão recusou, pois, não se adaptava ao espírito do Plano Piloto. Depois, de acordo com V., localizamos os dois teatros (1), ficando estabelecido por V. que o setor iria se fixando aos poucos, progressivamente, à proporção que seus elementos fossem sendo solicitados. Já em Brasília, porém, recebi um croquis seu, modificando a localização dos dois teatros (2), solução que me levou a não prosseguir com o projeto dos mesmos, por me parecer que a solução não podia lhe agradar e que V. a propunha apenas para nos atender.

Sendo assim, voltamos à estaca zero. Convenci o Israel a suspender a construção do teatro de comédias e tudo poderá ser feito normalmente. Nesse sentido peço o favor de locar o teatro de ópera e o museu do Flávio, que são as duas obras a serem iniciadas.”<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup>Carta de Oscar Niemeyer a Lucio Costa em 11 de janeiro de 1960. Em acervo digital do Instituto Antônio Carlos Jobim / Casa de Lucio Costa. Disponível em [www.jobim.org/lucio](http://www.jobim.org/lucio). Acessado em 01/06/2013. Em anexo.

**Fig. 21.**  
Croquis em carta de Oscar  
Niemeyer a Lucio Costa.  
Fonte: Instituto Antonio  
Carlos Jobim, 1960,  
ref. VI A 02-01545 L



**Fig. 22.**  
Croquis de Lucio Costa.  
Fonte: Instituto Antonio  
Carlos Jobim, 1960-69,  
ref. III B 08-01765 L



A carta expressa a relevância das opiniões de Lucio nas decisões conceptivas do projeto arquitetônico - recusando ou aprovando propostas - e a preocupação de Oscar em manter as proposições do Plano Piloto - e também as boas relações com o mestre. Mas além disso, é percebido, nos croquis de Niemeyer e Costa, a separação dos teatros em dois volumes, sendo a ópera, em Costa, um volume piramidal em curvas, com volumetria bem próxima do objeto final, mas dividido do teatro de comédia, e portanto autônomo. Ou seja, a forma primeva do edifício é independente do princípio estruturante, tectônico, que fundia forma e função justificando a suspensão da caixa central pela configuração dos dois teatros com urdimento compartilhado e que em decorrência geraria a pirâmide.

*A solução de conjunto*, incluindo aos teatros o museu, infelizmente não foi encontrada e, portanto, não permite uma análise segura do sentido geral que Niemeyer intencionava para a implantação e quais seriam as relações com o plano de Lucio Costa. Contudo, é perceptível a insistência de Lucio em organizar um espaço fechado em si, que estabelecesse um caráter unitário à ópera. Em seu croqui (Fig. 22), o volume do teatro de ópera é recuado, criando um pequeno largo em frente ao edifício, no nível 0,00, e o teatro de comédia é locado lateralmente, configurando uma praça contida e tridimensionalizada pelos elementos que a limitam. O vão de cinco metros é vencido por uma larga escadaria com a dimensão lateral do terreno ea praça privativa que conecta o Setor de Diversões Norte ao Teatro é prolongada até a escada, conjugando uma extensa e única faixa verde.<sup>71</sup>

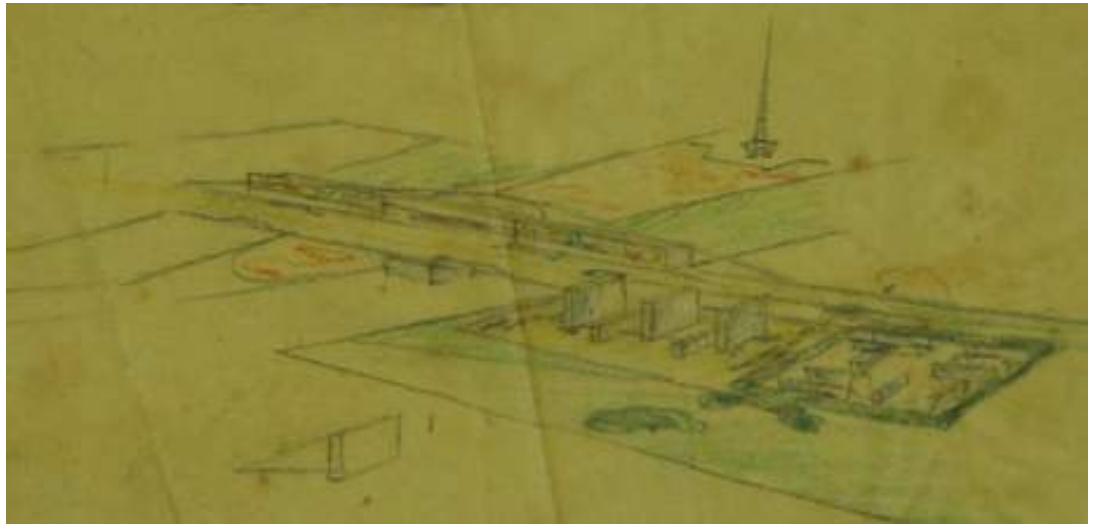
Em consonância a essa observação, estão os croquis iniciais de visualização do Eixo Monumental, onde Lucio Costa sugere, mesmo que simbolicamente, uma volumetria única para a ópera. No desenho pode-se perceber um bloco de forma pura e linhas modernas no mesmo posicionamento que o atual teatro, exercendo aparentemente o mesmo papel de comunicação entre os setores em desnível. É claro, que a resolução tipológica tradicional de um teatro, de descendência em Paris, se identifica a um volume compacto, mas a maneira como é implantado é um indício de seu propósito.

Nessa série de croquis, elementares e bastante esquemáticos, é possível interpretar certa intenção formal na arquitetura desenhada por Lucio Costa pela definição concisa dos traços, das proporções e das geometrias aplicadas, referentes principalmente ao Congresso Nacional e à Torre de Televisão, sucintos mas com herança relevante nas obras

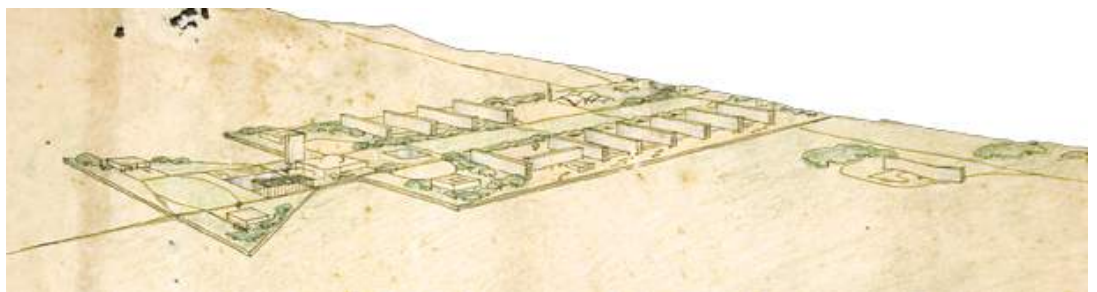
---

<sup>71</sup>Disposição considerada também no projeto inicial de Oscar Niemeyer, vista pela maquete, mas não concretizada.

construídas. Assim como, é notável a consideração de Oscar Niemeyer ao adotar os riscos preliminares de Costa como partida para outros projetos da Esplanada: os prismas quadrados com pátio central dos palácios da Justiça e Itamaraty, a planta quadrada sem pátio para o Supremo Tribunal Federal e mesmo a catedral destacada por forma especial, que no croqui de Costa é o único elemento em curvas do conjunto. Oscar segue as mesmas relações de proporção dos edifícios esboçados por Lucio, acrescentando elementos em acomodação aos programas estabelecidos, como é visto no anexo do Itamaraty e na cúpula invertida da Câmara, de qualquer modo, mantém a ordem formal arquitetônica definida pelo urbanista, mesmo não sendo uma determinação exigida no relatório elaborado para o Plano Piloto.



**Fig. 23.**  
Croquis de Lucio Costa.  
Fonte: Instituto Antonio  
Carlos Jobim, 1950-59,  
ref. III B 02-01093 L



**Fig. 24.**  
Croquis de Lucio Costa.  
Fonte: Instituto Antonio  
Carlos Jobim, 1957,  
ref. III B 02-00371 L



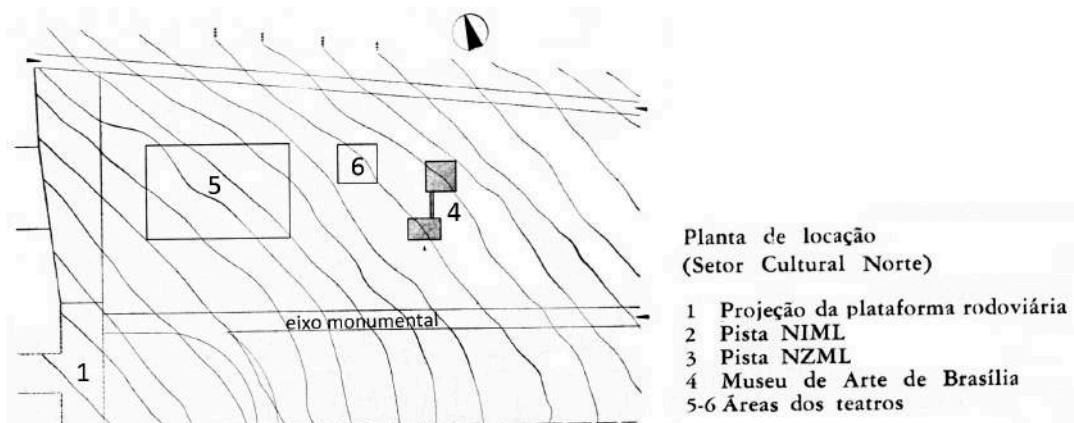
**Fig. 25.**  
Ampliação do croquis  
de Lucio Costa.  
Fonte: Instituto Antonio  
Carlos Jobim, 1957,  
ref. III B 02-00371 L

De modo que, é considerável que o partido adotado para o Teatro tenha tido alguma influência neste sentido, o que não leva à uma afirmação implacável, mas especulativa. A conclusão obtida, de modo contundente, é a persistência de Lucio na definição da ópera como objeto autônomo, “ficando estabelecido (...) que o setor iria se fixando aos poucos, progressivamente, à proporção que seus elementos fossem sendo solicitados”<sup>72</sup>.

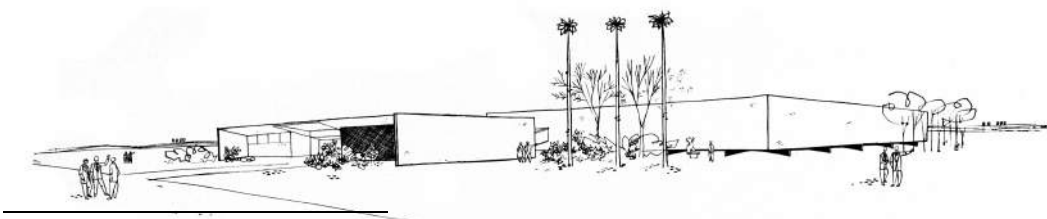
O museu a que se refere na carta trata-se da primeira proposta feita pelos arquitetos da Novacap Flávio de Aquino e Otávio Sérgio Morais para o Museu de Artes de Brasília (Fig. 26 e fig. 27, mais detalhado no volume II deste trabalho, p. 37), que inicialmente complementar o conjunto do Setor Cultural Norte, mas postergado não foi executado, e o projeto foi publicado meses depois na revista Módulo de dezembro de 1960. Na publicação os teatros aparecem ainda separados em dois edifícios (Fig. 26). O texto apresentado enfatiza a proposição de Costa de consolidar nestes setores um parque urbano com os monumentos inseridos nesta atmosfera, onde a vegetação é o elemento de unidade e coesão, e cada edifício é relativamente independente:

“Sua situação no plano da cidade deve ser tal que lhe permita funcionar dentro de um todo, de um conjunto de atrativos diversos que normalmente se completam, aumentando, assim, o número de frequentadores; por exemplo num parque de fácil acesso onde outras manifestações sociais e o desejo da vida ao ar livre convidem ao passeio, ao descanso e à visita. O Museu de Brasília seria um dos locais de descanso e visita deste parque.”<sup>73</sup>

**Fig. 26.**  
Implantação do Museu de Artes de Brasília, 1960.  
Fonte: AQUINO; MORAIS, 1960



**Fig. 27.**  
Museu de Artes de Brasília, 1960.  
Fonte: AQUINO; MORAIS, 1960.



<sup>72</sup> Carta de Oscar Niemeyer a Lucio Costa em 11 de janeiro de 1960. Em acervo digital do Instituto Antônio Carlos Jobim / Casa de Lucio Costa. Disponível em [www.jobim.org/lucio](http://www.jobim.org/lucio). Acessado em 01/06/2013.

<sup>73</sup> AQUINO; MORAIS, 1960: p. 34.

De volta ao Teatro Nacional, o produto concreto, a obra executada, sintetiza as duas intenções de maneira amena e equilibrada. Ao enterrar o anexo e propor a junção lógica e prática dos dois teatros em um, Oscar e Milton atendem as expectativas de um espaço avançado tecnicamente e consolidam a hierarquia pretendida por Lucio.

A organização interna resulta em dez níveis de circulação comum, mais as variações de uso técnico específico e manutenção, distribuídos em cerca de 50.000m<sup>2</sup>. As plantas se compõem em quatro pavimentos em subsolo e seis acima da cota 0,00, dispostos da seguinte forma:

- Nível -13,80: Camarins de artistas e apoio técnico.
- Nível -9,00: Térreo do anexo e seu acesso, palcos, recepção de artistas, salas de ensaio.
- Nível -6,40: Camarins em mezanino.
- Nível -3,80: Hall da plateia, sanitários, camarote, bar da sala Martins Pena e saídas de emergência.
- Nível +0,05 (Setor Cultural): Foyers, jardim, bar, túnel de conexão entre os foyers e restaurante.
- Nível +3,33 (Plataforma Rodoviária) e +4,08: Hall de exposições e hall de acesso aos elevadores do restaurante.
- Nível +7,75: Galeria técnica.
- Nível +17,65: Acesso do público ao restaurante, cozinha do restaurante.
- Nível +21,63: Restaurante e terraço.

O ingresso do público pode ocorrer em três níveis: diretamente aos foyers no nível +0,05, do Setor Cultural, com entradas a leste para a sala Martins Pena e a oeste para as salas Villa Lobos e Alberto Nepomuceno; no nível +3,33, a oeste, pelo hall de exposições; e ao sul, no nível +4,08, para o hall de elevadores do restaurante. O acesso ao foyer da Villa Lobos é central, ao chegar por carro ou pela pequena escada helicoidal externa, o público é direcionado pelo abrigo definido pela laje da passarela que conecta a Plataforma e, ao entrar, depara-se com o amplo espaço envidraçado no teto e denso jardim tropical de Burle Marx. A escultórica escada sem guarda-corpos, ao lado direito, destaca o piso em mezanino onde ocorrem as exposições. Sob a laje, de volta a um pé-direito mais acolhedor, os espectadores aguardam o espetáculo figurando o painel longitudinal de Athos Bulcão solto ao fundo. À esquerda, um volume curvo indica a rampa de acesso ao Teatro principal, à direita, o bar com balcão único que se desdobra em uma parede



inclinada leva ao túnel de ligação com o segundo foyer. A terceira sala também é situada no foyer principal, mas discreta, corresponde à hierarquia de seu uso eventual e capacidade. O foyer da sala Martins Pena obedece à mesma lógica de distribuição, mas em menor escala, naturalmente.

Em nível acima, a passarela, pela qual acessa o público vindo da Plataforma Rodoviária e dos Setores de Diversões, é o elemento compositivo simbólico de ligação entre os dois setores da cidade. E ao conectar as duas atmosferas, o faz através do mezanino de exposições, um espaço multifuncional, que abriga diversas mostras e as significativas esculturas de Ceschiatti e de Mariane Perreti, além de ter em sua concepção a instalação de dois museus de teatro. Essa integração artística define, durante largo período, o Teatro Nacional como grande vitrine e centro de cultura de Brasília.

No nível -3,80, abaixo dos foyers, as rampas para as salas de espetáculos desembocam em amplos vestíbulos, com sanitários integrados, que atendem confortavelmente os entreatos, sem necessidade de saída das salas. Na sala Martins Pena inclusive o bar pertence à área interna. Neste andar localiza-se também o acesso e estrutura do camarote presidencial, único espaço de privilégios, na sala principal. Do lado oposto algumas sala de suporte ao *staff*.

Mas a grande inovação do edifício, à época, estava na constituição dos palcos. Além da economia de meios já citada, com a centralização das atividades técnicas, o crítico de teatro Sábado Magaldi cita em artigo publicado em outubro de 1960, os avançados recursos técnicos a serem implantados, em atenção: a configuração do palco em ferradura, e a conseqüente ampliação da área de representação, a mobilidade da boca de cena e do piso dos palcos, divisíveis em cinco partes, que, coordenadas, criam degraus e rampas de até 15% de inclinação”, a acuidade do isolamento acústico com os teatros enterrados, mas principalmente, a flexibilidade da parede removível entre os teatros:<sup>74</sup>

“As plateias são convergentes, unindo-se, no fundo, os dois palcos. Dessa forma, os dois teatros tem funcionamento autônomo e simultâneo, propiciado por parede e portão acústicos, separadores dos diferentes blocos. Mas levantando-se esse elemento isolante, podem fundir-se num só os dois palcos, e oferecer-se num mesmo espetáculo (embora de características especiais) às plateias de um e outro lado.”<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup>MAGALDI, 1960: p.3.

<sup>75</sup>Idem.

Todavia, de acordo com o engenheiro Bruno Contarini, autor do projeto estrutural, a proposta da parede móvel entre os palcos das duas salas, definida por Niemeyer, “seria uma estrutura muito pesada e de custo elevado, e por isso, foi substituída por uma parede de alvenaria fixa e dupla, separando os palcos das duas salas.”<sup>76</sup> Isso não retira sua flexibilidade, já que não possuem função estrutural, mas, infelizmente, o uso simultâneo das salas é inibido pelo custo da intervenção ocasional.

O anexo projetado e construído entre 1976 e 1981, obra de Milton Ramos elegantemente integrada à pré-existente, assimila sua posição secundária, mas nem por isso caracteriza-se como “porta de fundos” ou tem sua relevância diminuída no conjunto, pelo contrário, ao concretizar-se agrega qualidade aos fluxos e funções do complexo. Em harmonia com a imponente arquitetura dos teatros, recorre ao paisagismo como ênfase aos contrastes de cheios e vazios de sua arquitetura em planos. As atividades ali desenvolvidas dividem-se em dois andares: o térreo com a ampla Galeria Athos Bulcão, para exposições (antiga marcenaria), recepção e acesso direto aos bastidores do palco - facilitador de montagens cenográficas e organizador de fluxos - e mais um pavimento que atualmente abriga a Secretaria de Estado de Cultura do Distrito Federal.

Nos níveis -13,80 e -6,40 estão os diversos camarins e salas técnicas e, por fim, no topo do edifício, nível +21,63, Oscar localiza o restaurante, mirante de convivência, que se descortina à *esplêndida vista sobre o Eixo Monumental*. O acesso é indireto e é realizado por elevadores que chegam em um pequeno e fechado hall em nível inferior, +17,65. A partir daí, recorre-se à escada helicoidal para se acender à luz e à bela vista. É o recurso de *explosão*, elemento marcante na obra de Niemeyer, e reportado a Le Corbusier.<sup>77</sup> Segundo Oscar, “para dar ao volume que criou maior imponência, uma das soluções é o contraste espacial, isto é, projetar um acesso mais estreito dando ao visitante, a impressão da amplitude desejada.”<sup>78</sup> Um painel de azulejos de Athos Bulcão divide a área de serviços do salão.

O espaço arquitetural de Oscar revela-se em cada estratégia de composição dos ambientes internos, respeitando a ordem geral de “adotar uma solução em que a forma

---

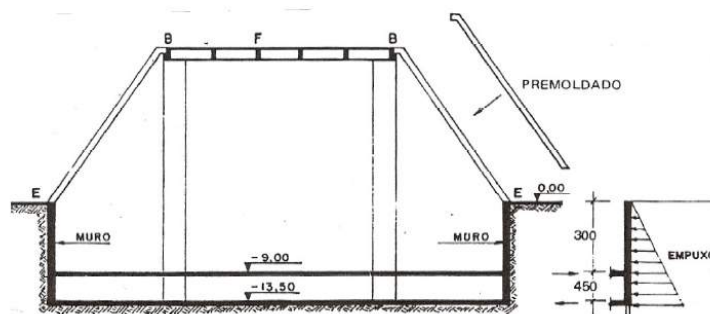
<sup>76</sup>In SOUZA, 2009.

<sup>77</sup>NIEMEYER, 1978: p.56.

<sup>78</sup>Idem.

externa constitui como que um invólucro dentro qual se acomodam grandes áreas de trabalho.”<sup>79</sup> O mezanino dividido em diferentes pés-direitos e recortes ajardinados, regulando a escala, em referência a Le Corbusier<sup>80</sup>, a sutileza dos painéis artísticos soltos, que guardam pequenos serviços - chapelaria e controles - desaparecendo com pequenas portas e elementos compartimentados, a bilheteria e bar em balcões soltos e baixos, mas ao mesmo tempo maciços e presentes, liberando as visuais, assim como as paredes inclinadas, agindo como planos e não volumes, demonstram a habilidade sintetizadora, a simplicidade precisa do desenho espacial de Niemeyer. Os volumes, quando aparecem, são tratados com artefatos especiais - como a rampa em destaque - e liberam o espaço total deixando expresso o *invólucro*.

Toda essa liberdade conceitual distribuída de forma livre e ampla só foi possível pela concisão e leveza do sistema estrutural aplicado. As treze longas vigas de cada lado que atravessam as fachadas leste e oeste funcionam como uma enorme tenda de concreto protendido apoiada internamente apenas por quatro largos pilares retangulares devidamente posicionados nas bordas das bocas de cena, de forma, a não se perceber qualquer interferência no espaço de uso público e nem nas áreas de bastidores. Os apoios das bordas descarregam diretamente nos muros de arrimo autoportantes que também definem os limites dos pavimentos enterrados. Contraventam essa estrutura as fachadas norte e sul, onde vigas pré-moldadas, com peças únicas em forma de “L”, intercalam um sanduiche de placas de fechamento pré-moldadas com 8 metros de vão, internamente, e o painel artístico de Athos Bulcão do lado externo.<sup>81</sup> O coroamento, feito pelo terraço com restaurante, é acabado por uma leve laje reta de concreto maciço. O emprego de peças pré-moldadas, justificável pela economicidade buscada, dentro de contexto financeiro não exatamente escasso, mas de óbvio cuidado na distribuição de recursos, inicia o conjunto de obras assim propostas que culminaria nos edifícios da Universidade de Brasília.



**Fig. 28.**  
Esquema estrutural.  
Fonte: SOUZA, 2009: p. 36.

<sup>79</sup> NIEMEYER, 1960.

<sup>80</sup> NIEMEYER, 1978: p. 56.

<sup>81</sup> SOUZA, 2009: p. 36-38.

Após sua inauguração total em 1981 o prédio teve pequenas reformas, sendo a mais significativa no projeto acústico. Em 1991, o Teatro foi reformado por Alex Chacon, autor dos projetos da reforma acústica e do restaurante, tendo Oscar aprovado o projeto.<sup>82</sup> E recentemente foi liberado o recurso de 96 milhões de reais para uma grande reforma e modernização do Teatro Nacional, sendo previstas novas instalações hidráulicas, elétricas e acústicas, adequação às saídas de emergências e acessos universais, e alteração do layout das plateias. O tombamento de 2008 exige o acompanhamento do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) e do escritório de Oscar Niemeyer, iniciado ainda antes de sua morte em 2012.<sup>83</sup>

Em termos gerais, o edifício mantém suas características formais e funcionais praticamente inalteradas em relação ao projeto original, à exceção do revestimento da fachada em vidro<sup>84</sup>, de algumas atividades de apoio previstas para o Anexo e da transformação do restaurante panorâmico em mais uma sala para “reuniões, saraus, lançamentos publicitários e de produtos, coquetéis, lançamentos de livros e pequenos eventos socioculturais”.<sup>85</sup> O princípio original de Lucio Costa, de uma arquitetura de transição entre os setores é, todavia incompleta. Ainda que Niemeyer tenha se preocupado em solucionar esse condicionante de maneira adequada à forma concebida, o percurso é apenas formal e não estabelece relações claras com a Esplanada. Muito embora, as motivações para a ruptura do fluxo e para a maneira secundária com que é tratada a rampa que atravessa o edifício sejam a ausência dos equipamentos que completam o setor e o vasto lote gramado vazio, em detrimento ao parque original não realizado.

---

<sup>82</sup> Fonte: Fundação Oscar Niemeyer.

<sup>83</sup> Secretaria de Cultura abre licitação para reforma do Teatro Nacional de Brasília, Agência de notícias G1. Disponível em <http://noticias.r7.com/distrito-federal/noticias/secretaria-de-cultura-abre-licitacao-para-reforma-do-teatro-nacional-de-brasilia-20130415.html>. Acessado em 16/04/2013.

<sup>84</sup> No primeiro estudo, apresentado na Revista Módulo, o jardim era área externa e as vigas funcionavam como uma espécie de pérgola. Na parte superior havia uma vedação opaca.

<sup>85</sup> Secretaria de Estado de Cultura do Distrito Federal. In <http://www.sc.df.gov.br>. Acessado em 15/04/2013.

O edifício do *Touring Club*, assim como o Teatro Nacional, foi planejado de forma estratégica desde o plano-piloto inicial de Lucio Costa. Aos dois edifícios - únicas elevações concebidas na faixa da Plataforma Rodoviária *debruçadas* sobre a Esplanada - cabia o papel de integração entre os dois planos desnivelados que dividiam os setores de Diversões e Cultural, com atividades afins, mas atmosferas peculiares.

Os Setores de Diversões Sul e Norte, situados no nível superior da Plataforma Rodoviária, receberiam “os cinemas e teatros, cujo gabarito se fez baixo e uniforme, constituindo assim o conjunto deles um corpo arquitetônico contínuo com galeria, amplas calçadas, terraços e cafés”<sup>86</sup>, e que ao modo de ver do urbanista confeririam um ar cosmopolita, próprio dos centros comerciais das grandes metrópoles:

“Nesta plataforma onde, como se via anteriormente, o tráfego é apenas local, situou-se então o centro de diversões da cidade (mistura em termos adequados de *Piccadilly Circus*, *Times Square* e *Champs Elysées*). A face da plataforma debruçada sobre o setor cultural e a esplanada dos ministérios, não foi edificada com exceção de uma eventual casa de chá e da ópera, cujo acesso tanto se faz pelo próprio setor de diversões, como pelo setor cultural contíguo, em plano inferior.”<sup>87</sup>



**Fig. 29.**  
Relação entre os setores de  
Diversão e Cultural  
Fonte: Tratamento sobre  
foto de Joana França

Os Setores Culturais, diferentemente, abrigariam as organizações culturais instituídas, de cunho monumental, como museus, biblioteca, academias dos institutos etc. Entre as duas

<sup>86</sup>COSTA, 1991.

<sup>87</sup>Idem.

faixas que organizam esses setores, em uma distância aproximada de 170 metros e onde se localiza de fato a Plataforma Rodoviária, foram previstas duas praças “privativas dos pedestres, uma fronteira ao teatro da ópera e outra, simetricamente oposta, em frente a um pavilhão de pouca altura debruçado sobre os jardins do setor cultural e destinado a restaurante, bar e casa de chá”<sup>88</sup>. Contudo a função do pavilhão se modificou antes mesmo de sua construção e é finalmente projetada como a sede do *Touring Club*.

Naquele momento o *Touring Club do Brasil*, com a denominação de Sociedade Brasileira de Turismo, era uma instituição pública que havia sido designada pelo Itamaraty em 1934 como o primeiro órgão oficial de turismo do país.<sup>89</sup> Suas atribuições turísticas se relacionavam ao incentivo de viagens em automóvel pelo país, e as benesses do clube se firmavam na assistência emergencial 24 horas a motoristas em curso de viagem. Mesmo já pertencendo a um momento de recuo na velocidade de construção da cidade, dentro do curto e atribulado governo de João Goulart, o programa desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek para o avanço da indústria automobilística no Brasil dos anos 50, se mantinha em evolução. E a implantação de tal *associação* era não só uma assimilação de um programa oportuno, mas fruto de decisão política cabível.

De modo que o edifício nasce com um programa definido. A relação de identificação com os setores se deu com a proposição do uso concomitante do local como centro de serviços culturais e turísticos. E em lugar do espaço original essencialmente público, com estar e apreciação à Esplanada, coerentes com sua boa localização, surge um espaço expositivo, com funções introspectivas, em atenção ao acervo exposto, e caráter de certa forma restritivo em vista de um público específico, apesar de parte dos serviços serem franqueados ao público<sup>90</sup>, assim como o acesso.

No texto explicativo sobre o projeto, publicado na revista *Módulo*, em 1962, Oscar Niemeyer descreve basicamente a resolução do programa de necessidades em um volume simples e conveniente ao sítio. A justificativa formal se dá por dois condicionantes

---

<sup>88</sup> Idem.

<sup>89</sup> “A fundação do *Touring Club do Brasil*, em 1923, com a denominação de Sociedade Brasileira de Turismo, foi uma das inúmeras expressões cívicas que se seguiram às comemorações do Centenário da Independência do Brasil. Criada para divulgar os recursos turísticos do país junto às então chamadas classes superiores da nossa sociedade - e reverter assim a "monomania de Europa" que dominava as elites brasileiras.” In *Touring Clube do Brasil, Uma Memória dos tempos da mão inglesa*. Disponível em: <http://www.touring.com.br>. Acessado em 21 de março de 2013.

<sup>90</sup> NIEMEYER, out/1962: p.32-4.

decisivos: primeiro a existência de um grave desnível de cinco metros entre a Plataforma Rodoviária e o Setor Cultural. Essa diferença é aproveitada para divisão do programa em pisos com funções bem definidas, permitindo a *associação de elementos tão heterogêneos* em um volume compacto. E segundo, a atenção ao plano urbanístico, que já convocava um uso transparente, em níveis, e que relacionasse os Setores de Diversões com a Esplanada.

O edifício projetado inicialmente era um volume único, longilíneo, com dois pavimentos e mezanino, e ocupava toda a extensão do terreno de duas frentes de 100 metros. Na planta térrea, voltada ao Setor Cultural, concentravam-se as funções de assistência automobilística do *Touring Club* onde permaneceriam os associados e acessariam os carros. Nesta área se encontrava o mezanino com funções de apoio. Já a planta superior, em frente ao Setor de Diversões, era ocupada pelas tarefas culturais e turísticas, com espaço expositivo, pequeno auditório e salas administrativas, sendo inclinada ao atendimento de um público mais generalizado.

A divisão em dois níveis, superior livre e inferior engastado ao muro do viaduto da Rodoviária, permite neste primeiro projeto uma leitura individualizada dos dois pavimentos. Primeiro porquanto de um programa bem distribuído e com possíveis funcionamentos independentes e segundo pela autonomia formal que é possibilitada do ponto de vista da fachada oeste, principalmente. Outra característica que sugere essa afirmação são os acessos. O plano urbanístico já dispunha a intenção da franca passagem de pedestres a partir do nível da Plataforma. Niemeyer propõe um túnel em rampa, que sai da praça, atravessa a via perpendicularmente e desemboca no pilotis livre em nível inferior, criando um eixo de ligação evidente entre Setor de Diversões e Setor Cultural, mas ao mesmo tempo, possibilita a apreensão do objeto de forma distinta. O edifício no plano superior, para quem se aproxima da galeria do Setor de Diversões Sul, é encarado como pano de fundo, que resguarda a surpresa da vista adiante. Ao acessar o *Touring* se tem a compreensão do edifício como um elemento de proteção transitório que emoldura a vista à Esplanada e ao futuro Setor Cultural. A chegada em topografia levemente acentuada dá à mirada uma perspectiva contemplativa da paisagem em volta.

A distribuição interna do piso inferior é bem definida, ao chegar o visitante se depara com o restaurante aberto e uma leve caixa de escritórios interrompidos somente pela escada de acesso ao nível superior. As funções de apoio aos veículos - boxes de oficinas mecânica,

elétrica, borracharia e almoxarifado - se distribuem em uma faixa estreita, de pavimento duplo, deslizada em relação à face traseira do corpo central e embutida no muro de arrimo, de maneira que aparecem apenas as entradas das docas. No mezanino, na mesma faixa, se fixam funções mais privativas, com quartos, sanitários, cozinha e salão para refeições.

A partir do nível superior, na praça, a volumetria percebida é uma cobertura leve, quase uma extensa pérgola, por suas vigas repetidas, cobrindo a caixa de vidro retangular recuada, que avança sobre o vazio da Esplanada em extensão da calçada de pedestres. A varanda se integra ao passeio, convidando à apreciação da vista e exhibe, pela transparência de suas esquadrias, o conteúdo funcional adentro. A distribuição interna se vê clara: saletas administrativas ao norte, com acesso direto à varanda, auditório com 140 lugares ao sul e centro livre para exposições e atendimento ao turista. Segundo Holanda, essa composição de “transparência central engastada entre dois elementos opacos (...) é muito cara ao arquiteto: será retomado no Palácio da Alvorada, no bloco-plataforma do Congresso Nacional, no Palácio do Itamaraty (e Casa das Canoas), sempre a maximizar a incorporação da paisagem do entorno ao espaço interno dos prédios”<sup>91</sup>. A relação com o pavimento inferior é discreta e só é notada pelos vazios - sobre os jardins - que dividem a varandas em três partes isoladas, laterais públicas e central privativa, recebendo a também discreta escada de acesso ao pilotis. A cobertura, com sistema estrutural claro, é o elemento que dá identidade e consistência à obra.

Com o desenvolvimento do projeto executivo em 1963, a proposta evolui para um partido com algumas diferenças significativas. O avanço sobre o vazio do Setor Cultural se transforma em uma plataforma de concreto autônoma, que parece flutuar diante do descolamento de cerca de 1,5 metros do amplo passeio de pedestres. O pilotis que a sustenta é invisível a quem entra neste pavimento, mas agora é sugerido. O acesso se dá por uma curta e larga passarela que conduz diretamente à porta de entrada do edifício, demarcando-a e definindo a leitura do vasto alpendre plenamente circundante, elemento novo que se torna convidativo, familiar e conveniente à hospitalidade aos visitantes e turistas. O vão, antes inexistente, assinala o refinamento no detalhamento arquitetônico e reforça a continuidade da obra com o piso inferior, além de ampliar o uso do avarandado, significando um ganho estético e tectônico. A escada é trazida para dentro do salão

---

<sup>91</sup> HOLANDA, 2010: p.69.



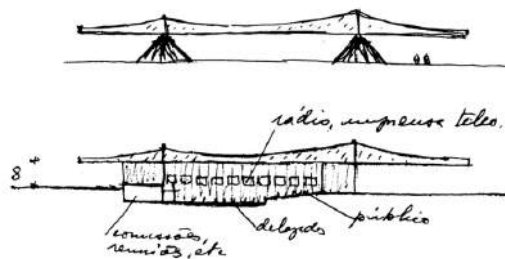
principal e é tratada como elemento escultórico, o que evidencia mais a relação entre os dois pisos e enobrece o pilotis. A distribuição interna deste pavimento se mantém, porém com a inversão entre auditório e administração.

No piso inferior a mudança é mais expressiva, em vez da faixa funcional dissimulada no muro, um volume prismático, com mesma dimensão longitudinal do corpo central, mas recuado na transversal, desliza do pilotis. Sua altura é balizada pela face inferior da laje do primeiro piso, encaixando no pé-direito inferior, assim, do ponto de vista da Plataforma não é possível vê-lo, e mantém-se a hierarquia em referência ao edifício principal. Pela relevância da galeria de passagem vinda da praça superior, ainda rampada, é natural o deslizamento do volume para o sul. A proposta se mostra coerente, apesar da diminuição espacial do pilotis, as funções são todas concentradas em um único volume, restando ao vão aberto apenas o restaurante, espaço de apreciação e convivência, condizente com a vontade de Lucio. A planta se vê mais limpa e clara e o rigor construtivo é afirmado pela racionalidade estrutural e a busca de relações formais com o volume de origem e entorno imediato. A composição plástica é fechada pelo castelo d'água, um cilindro colocado a frente à área externa do prisma, que verticaliza o conjunto. A modulação estrutural dos dois volumes é coordenada por um vão reduzido à metade. A presença dos pilares é mais evidente, mas o posicionamento correto, em delimitação das áreas internas e externas acima. A utilização restrita do pilotis abaixo mantém relações espaciais muito próximas do primeiro estudo.

Sem demais pretensões, a obra do *Touring Club* surge em um período mais modesto da construção da Capital. O presidente Jango e os prefeitos nomeados de Brasília que passaram por seu curto governo - de dezembro de 1962 a março de 1964 - tinham como planos arquitetônicos primordiais o término dos Palácios adjacentes à Praça dos Três Poderes e da Universidade de Brasília. A introdução do concreto protendido e o uso de peças pré-fabricadas foram tônicas deste período que ainda exigia, contudo, pressa e economia. Nesse espírito, tendo a Universidade e o CEPLAN – Centro de Planejamento da universidade – como canteiros experimentais, Oscar Niemeyer e seus colaboradores projetaram grande parte dos edifícios desta época em Brasília, incluindo o *Touring*. Assim, seu esquema construtivo nasce de uma série de estudos de mesma lógica estrutural que apareceriam em ao menos quatro projetos no mesmo ano: a segunda proposta para o

auditório da Aula Magna da Universidade de Brasília<sup>92</sup> (Fig. 30), um anexo do Pampulha late Clube em Belo Horizonte (Fig.31), um Centro Esportivo para o Líbano e enfim a sede do Touring do Brasil<sup>93</sup>. O esquema consistia no uso seriado de vigas idênticas de formas arqueadas, como o desenho de um momento fletor, feitas em concreto armado protendido, de forma a ampliar o vão livre entre pilares.

**Fig. 30.**(esq.)  
Aula Magna da  
Universidade de  
Brasília.Fonte:SCHLEE,  
Andrey 2011.



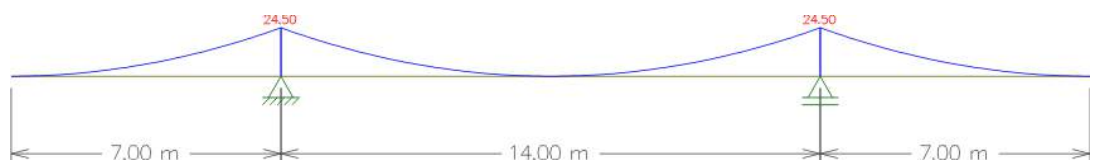
**Fig. 31.** (dir.)  
late Clube Pampulha.  
Fonte:Skyscraper



A forma eleita para as vigas não são aleatórias. Seguem o lastro que guiava Niemeyer no momento de Brasília levada a um extremo quase lúdico, no qual a fundamentação formal era constituída intrinsecamente pelo sistema estrutural como ordem estética. Como comentam Leonardo Inojosa e Márcio Buzar no artigo *O sistema estrutural na obra de Oscar Niemeyer em Brasília*, sobre o Touring: “Podemos observar (...) como é clara a semelhança da forma arquitetônica da viga de cobertura do edifício com o seu gráfico de momento fletor, evidenciando o uso do amplo conhecimento do sistema estrutural para o resultado estético desejado.”<sup>94</sup> Assim como, também segundo eles:

“A cobertura do anexo do late Clube de Pampulha em Belo Horizonte, de 1961 apresenta uma situação semelhante, porém nesse caso os balanços não são simétricos. Isso gera uma mudança no diagrama de momento fletor, que apresenta um momento fletor negativo maior no apoio próximo ao maior balanço. Essa diferença no desenho do gráfico de momento fletor foi repetida pelo arquiteto na forma das vigas.”<sup>95</sup>

**Fig. 32.**  
Diagrama de Momento  
Fletor do Touring Club  
Fonte:INOJOSA, Leonardo S.  
P; BUZAR, Márcio A. R.,  
2010.



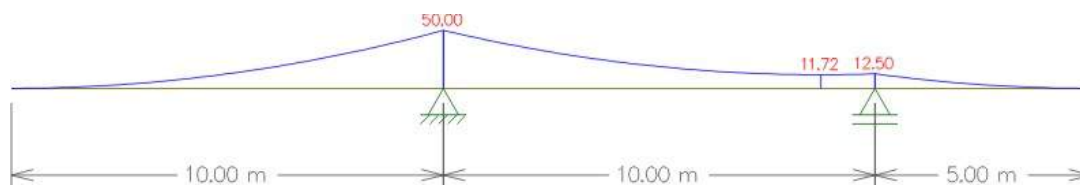
<sup>92</sup>SCHLEE, 2011: p. 26.

<sup>93</sup>Idem.

<sup>94</sup>INOJOSA; BUZAR, 2010.

<sup>95</sup>INOJOSA; BUZAR, 2010.

Fig. 33.  
Diagrama de Momento  
Fletor do late Clube Pampulha  
Fonte:INOJOSA; BUZAR, 2010.



Para Oscar, no *Touring Club* “a estrutura foi projetada de modo a permitir amplos vãos, usando-se os recursos de vigas superiores, para sustentação da cobertura.”<sup>96</sup> De forma que a definição do sistema desta cobertura comanda a estrutura geral com poucos pilares e laje suspensa sob sequência de vigas pré-fabricadas de metro em metro, o que favorece a feição contínua e uniforme de um coroamento plano, de altura reduzida e forte horizontalidade, conferindo ao edifício seu caráter leve e discreto, mas, sobretudo autêntico. Do ponto de vista compositivo é ela quem dá hierarquia ao conjunto volumétrico e atribui a dose inventiva tão buscada nos discursos do arquiteto. A malha estrutural determinada regula, em linha dupla de dez pilares de concreto estendidos até o pilotis, os módulos alinhados em fila única, com oito metros de vão (sentido longitudinal) por 15,70 metros (sentido transversal) cada. O primeiro estudo preliminar sugeria um vão de 16 metros, com cinco pilares apenas. Nas bordas, os balanços duplos e simétricos, de um módulo cada, suavizam as visuais panorâmicas vindas dos observadores nas varandas e contribuem para o conforto térmico interno, possibilitando total transparência.

O solução estrutural proposta atende a demanda moderna de flexibilização dos usos em planta livre, mas exprime também, pela repetição em série de suas vigas, a clareza formal e a singeleza de uma arquitetura correta e respeitosa, em reverência ao entorno monumental e, especialmente, aos princípios mais amplos que regem o contexto urbano concebido por Lucio Costa.

Durante a execução da obra algumas mudanças ainda foram realizadas. A versão concretizada suprime a rampa da galeria de acesso e executa dupla escadaria que partem em direção paralela ao edifício e acessam uma estreita passagem em túnel, hoje fechada. Diferente da intenção primordial, a escada faz que o pedestre se aproxime demasiadamente do edifício, tornando-o artefato presente e não mais pano de fundo. A passagem com rampa larga e sentido de *promenade architecturale* agora se atém ao papel funcional estrito de passarela subterrânea. Assim, o sentido dos acessos, paralelos ao edifício e bastantes discretos, destitui a relação patente entre os dois setores. O percurso

<sup>96</sup>Módulo, 1962: p.34.

direto até a Esplanada provavelmente permitia a sensação de encurtamento, seja pela dinâmica da inserção de um novo elemento na caminhada contínua ou pela clareza da rota a ser percorrida. Entretanto, agora, se encontra acantoadada, com difícil visibilidade, e pelas diversas intervenções ocorridas, tornou-se dependente e privativa ao uso do edifício. Contudo, mesmo com certa perda por conta do acesso encerrado, a permanência do pavimento livre em pilotis no térreo - antes de reformas recentes - transmite a fluidez típica das plantas de Niemeyer, e ainda assim, mantém-se o ganho nas relações de fechamento e abertura, e no jogo lumínico de claro após o escuro.

Ainda no primeiro projeto, o passeio externo na implantação térrea, juntamente à pista de carros que adentra esse pavimento, reduzem a área de permanência e transmitem a ambiência acolhedora e humanizada, sem supressão das relações espaciais próprias do pilotis. Para isso, o tratamento paisagístico tem papel essencial. No projeto original, embora não haja desenho específico, a disposição de dois grandes canteiros nas extremidades junto ao muro concede unicidade à arquitetura, atuando como elementos de intermediação entre exterior e interior, e entre os pavimentos - com rasgos na laje superior. Além disso, organiza os fluxos e atenua a rigidez do convívio entre automóveis e área de estar. Já no projeto executado, em virtude do novo volume adentrando ao sul, há a redução deste jardim para uma faixa paralela ao muro e edifício anexo, mantendo-se mais amplo na outra extremidade, agregado ao restaurante. Dentre o jogo de plantas arquivado no Arquivo Público do Distrito Federal há 14 pranchas de arquitetura, 21 de detalhamento e uma de paisagismo, demonstrando a concisão dos desenhos e a relevância dada ao tratamento paisagístico. Em seu texto *Método de Trabalho*, publicado na Revista Módulo, em 1980, Niemeyer explica o modo sucinto como projeta, relacionando os itens trabalhados no primeiro momento, e finaliza o artigo pontuando:

“E o projeto está pronto. Não é um simples estudo preliminar, como se diz, mas um anteprojecto bem pensado, bem explicado, pronto para qualquer análise criteriosa. A maquete está retificada, as proporções do projeto controladas, os volumes anexos revistos plasticamente e os **jardins e espelhos d’água integrados no plano geral**. O álbum que apresenta o projeto inicial inclui o texto explicativo, os croquis, as plantas em 1:500, as fotos da maquete.”<sup>97</sup>

---

<sup>97</sup> NIEMEYER, 1980: p. 89. (Grifo da autora) O método de projeto de Oscar Niemeyer é um assunto bastante recorrente em suas palestras, entrevistas e textos, no entanto, a objetividade deste texto revela uma tentativa didática de explanação do tema, e inclusive disponibiliza imagens de um álbum de apresentação completo.

Neste período, em Brasília, quando Niemeyer realiza os Palácios do Itamaraty e da Justiça, e mesmo nos edifícios da Universidade, o paisagismo exerce força expressiva na concepção formal e protagoniza muitas vezes a costura compositiva de espaços internos e externos. No Palácio dos Arcos e seu simétrico, Palácio da Justiça, os jardins aquáticos caracterizam seguramente toda a leveza e austeridade próprias às suas atribuições, o primeiro em espelho sereno, o outro na dinâmica queda de águas. Para o arquiteto pesquisador Eduardo Rossetti, ao entrar no edifício do Itamaraty, “o jardim com plantas amazônicas opera como fundo para a escada escultórica, que se materializa como o ponto dramático do arranjo espacial, sendo seu índice plástico marcante.”<sup>98</sup> Do mesmo modo que o “jardim-suspenso” no terraço voltado à Esplanada evoca a força dos avarandados brasileiros e portugueses em sintonia com a elegância digna de seus salões de recepção. Já no Palácio da Justiça a preferência interna é pelo vasto jardim em pátio central, o que ocorre de forma linear e aberta no vão central do ICC, na Universidade.

De modo que a intenção interdisciplinar é parte da metodologia projetual de Oscar neste momento e reforça os princípios de *síntese das artes*, com a consagração de um grupo, que intencionalmente ou não, levaria os ideais de identidade nacional tão convenientes à capital do país. Como expressa o arquiteto Danilo Macedo: “É neste ponto que se inscreve, por exemplo, o consensual tema da paisagem tropical, tão caro não apenas aos brasileiros, mas principalmente aos admiradores estrangeiros do estilo brasileiro a partir da visão de *Brazil Builds*.”<sup>99</sup>

Durante sua existência, o edifício passou por inúmeras reformas e diferentes usos, que descaracterizaram a fluidez e naturalidade do partido inicial e suas intenções funcionais e formais. Em 1964 é instalado no térreo um posto de combustível provisório, que funciona até 2005 (Fig. 34).<sup>100</sup> Em 1998, no estacionamento do nível inferior, foi criada uma feira que utilizou o espaço até o ano de 2002.<sup>101</sup> A tentativa interessada de “restauração” na exposição de decoração *Casa Cor* (Fig. 35), realizada no edifício em 2007, deixou marcas significativas, algumas irreversíveis, como o fechamento do pilotis com paredes de alvenaria, a inclusão de pequenos volumes internos para redimensionamento de sanitários, a pintura da estrutura de concreto aparente e a retirada do piso original, placas

---

<sup>98</sup>ROSSETTI, 2013.

<sup>99</sup>MACEDO, 2002: p.129-130.

<sup>100</sup>MARQUES, 2006: p. 119.

<sup>101</sup>ALBERNAZ, 2011.

quadradas de concreto, quase totalmente excluído, com a permanência em vários pontos dos pisos utilizados pelos arquitetos na mostra.<sup>102</sup> De toda forma, escadas e acessos já haviam sido redefinidos anteriormente, volumes variados agregados ao pilotis, os jardins foram retirados, e por último, diversos gradis foram acrescentados por questões de segurança ou mesmo “estéticas”, como a vedação na entrada superior do edifício.

**Fig. 34.**(esq.)  
Instalações do posto  
de combustíveis no  
Touring Club  
Fonte:ALBERNAZ, 2011.



**Fig. 35.**(dir.)  
Exposição Casa Cor  
no Touring Club  
Fonte:ALBERNAZ, 2011.



Com o abandono do Touring Club por meados dos anos 90 e o fechamento do posto de gasolina, o prédio tornou-se um centro de comércio para vendedores ambulantes, oficinas mecânicas e borracharias irregulares. Em março de 2005, o imóvel foi arrematado pela *Global Distribuidora de Combustíveis* por meio de leilão realizado em ação movida pela União contra o Touring, tornando-se propriedade privada. Segundo entrevista realizada em 28/10/2007 pelo jornal universitário *Campus Online* à empresa *Global*, discutia-se com o escritório de Oscar Niemeyer em Brasília, possíveis soluções para aproveitar o espaço, sem perder suas características originais. “Entre as propostas, estão a de um centro de turismo, uma biblioteca digital, ampliação de estacionamento ou casa de shows e eventos.”<sup>103</sup> Entretanto, por conta da disputa judicial de retomada de posse pela Petrobrás nada foi feito. Em dezembro do mesmo ano, na série de ações comemorativas do centenário de Oscar Niemeyer, o edifício é tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Em 2008, “a juíza da 18ª Vara Cível de Brasília proferiu decisão favorável à Petrobras Distribuidora S/A em ação movida contra a Global Distribuidora de Combustíveis Ltda, lhe confirmando a posse da parte inferior do Touring Club de Brasília”.<sup>104</sup>

<sup>102</sup>ALBERNAZ, 2011.

<sup>103</sup>Projetos para o Touring. In <http://www.fac.unb.br/campus2007> . Acessado em 22/03/2013. Matéria realizada em 28/10/2007 para o jornal estudantil Campus Online, de estudantes da Universidade de Brasília.

<sup>104</sup>Dado publicado em 17.09.2008, no portal de informação pública jurídica JusBrasil - [www.jusbrasil.com.br](http://www.jusbrasil.com.br).

Atualmente, o prédio abriga os serviços do Núcleo de Ação Integrada, órgão vinculado ao Governo do Distrito Federal responsável pelo combate à criminalidade, à prostituição infantil e ao tráfico de drogas, incluindo ali serviços de atendimento de saúde, delegacia, vara da juventude e etc. O bloco deslizado está totalmente descaracterizado e degradado. As vedações em alvenaria, esquadrias altas e cobogós foram retiradas e resta apenas a estrutura em concreto pintado funcionando como garagem para funcionários. O balanço, ainda livre, no pavimento inferior também é utilizado como estacionamento coberto para carros de funcionários e viaturas. Contudo, em termos gerais, mesmo com a ocupação desordenada e insciente, a estrutura pura e consistente permanece. A cadência das vigas e a robustez dos raros pilares ainda organizam o olhar do todo e são avalizados pela manutenção do uso diáfano da varanda e a visibilidade da textura nos caixilhos originais coordenados com a estrutura. Alivia que os acréscimos sejam apenas um problema de acomodação e menos de dissolução dos propósitos, e, portanto de fácil tratamento. No entanto, a perda maior, além obviamente da desfiguração arquitetônica, é o corte simbólico no uso do edifício, sem as funções culturais condignas, alienando novamente os setores Culturais e de Diversões, principal incumbência em sua concepção.

Mesmo com a adequada arquitetura flexível projetada por Niemeyer, de natureza universalizante, pronta a atender às diversificadas exigências de um programa múltiplo, que se prestava tanto aos serviços automobilísticos, quanto a espaço de exposições culturais, à possível casa de chá, ou outros usos, conhecida a intenção urbanística de Lucio Costa o efeito causado é de incompletude. Pois de fato, a força do edifício estaria na atribuição excelente de integrar as funções arquitetônica e urbana em um mesmo objeto, o que parecia pertinente no primeiro projeto de Oscar Niemeyer, mas acabou perdido. Fazendo, inclusive, segundo Ficher e Schlee, que o próprio Niemeyer sugerisse, em 2001, a demolição do Touring para “a construção, no seu local, de um edifício rampado, o ‘Centro de Novas Mídias’”<sup>105</sup>.

Por fim, seguem duas recomendações feitas pelo o urbanista Lucio Costa publicadas no livro de análise e revisão do projeto do plano-piloto de Brasília, *Brasília, 57-85 – do plano-piloto ao Plano Piloto*, por solicitação do então governador do Distrito Federal José Aparecido:

---

<sup>105</sup>FICHER; SCHLEE, 2010.

“Na Plataforma voltada para a Esplanada, o Teatro Nacional, depois de longo tempo inacabado, onde funciona, a “eventual casa de chá”, passou a ser a sede do Touring Club do Brasil, e comportaria um tipo de uso mais compatível com o local privilegiado de que dispõe – danceteria, ou casa de espetáculos.

Recomendações:

3.1 Abrir permanentemente ao uso público a travessia de pedestres para a Esplanada, através da galeria, que, descendo da Praça, desemboca no posto de serviço do Touring.

3.2 Proceder à implantação de travessia análoga, do lado do Teatro Nacional.”<sup>106</sup>

---

<sup>106</sup>COSTA, (coord.); COSTA; LIMA, 1985: p. 69.



### 4.3. Le Corbusier e o Setor Cultural de Brasília

A relação de Le Corbusier com Brasília teve início diretamente em 1955 quando o cônsul-geral do Brasil em Paris, Hugo Gouthier, o convida a participar como consultor na comissão de arquitetos brasileiros para o planejamento da nova capital nacional. Segundo a autora Elizabeth D. Harris, em *Le Corbusier: Riscos Brasileiros*, naquele momento, “o arquiteto suíço percebeu a importância da nova capital do Brasil como símbolo da nação e achava que o projeto deveria ser uma criação brasileira, mas não queria perder a oportunidade de colaborar na construção da cidade”<sup>107</sup>, e assim o cita em correspondência cuidadosa com o cônsul: “Ficar-lhe-ia infinitamente grato se notasse que meu desejo não é o de estabelecer os planos da Capital do Brasil, mas de ser encarregado da realização daquilo a que se dá o nome de ‘plano-piloto’.”<sup>108</sup>

Apesar do interesse, o presidente francês nega a contratação da consultoria, pois o arquiteto franco-suíço não pertencia à *Ordem dos Arquitetos Franceses* e “nem nos anos 50 podia Le Corbusier escapar à formalidade de ser membro de uma instituição que desprezava.”<sup>109</sup> Assim, no ínterim até a inauguração de Brasília a relação de Le Corbusier com o Brasil permanece com a parceria com Lucio Costa no projeto para a *Maison du Brésil*, na *Cité Universitaire* de Paris. Nesse período não deixa de expressar o entusiasmo com a concretização de Brasília. Em carta a Lucio, Le Corbusier revela sua vontade de retornar ao Brasil e conhecer a nova capital moderna:

“Caro Costa, ficaria muito feliz em me colocar num avião e ir a Brasília ver as maravilhas. Infelizmente, minha vida está tragicamente repleta pelo trabalho e incansáveis lutas contra adversários mobilizados por toda parte. Mas tenho certeza que terei o prazer de um dia ver seu trabalho, assim como o de Oscar.”<sup>110</sup>

Em 1959 Le Corbusier é convidado pelo embaixador do Brasil na França, Carlos Alves de Souza, para a realização do projeto da Embaixada Francesa em Brasília. E com a intenção

---

<sup>107</sup> HARRIS, 1987: p. 189.

<sup>108</sup> Idem.

<sup>109</sup> Idem.

<sup>110</sup> Mon cher Costa, je serais bien heureux une fois de me frotter sur un avion et venir a Brasilia voir merveilles. Hélas ma vie est tragiquement remplie par le travaux et de luttes inlassables contre des adversaires partout mobilisés. Mais soyez certain que je me ferai le plaisir de venir un jour voir vos travaux ainsi que ceux d'Oscar. Em carta de Le Corbusier enviada a Lucio Costa em 14 de outubro de 1960. Ref. VI A 02 – 04163 L. Acervo digital do Instituto Antônio Carlos Jobim / Casa de Lucio Costa, in <http://www.jobim.org/lucio>. Acessado em 01/06/2013. (tradução livre) Em anexo 04.

de voltar a projetar no Brasil, sobretudo na capital símbolo do urbanismo moderno e que, de maneira indireta, havia contribuído nos planos para Planaltina, em 1929, Corbusier envia uma carta ao então Ministro de Assuntos Culturais da França, André Malraux, se apresentando e defendendo sua participação no projeto da embaixada. Desta vez com menos obstáculos legais, tendo em vista a recomendação do governo brasileiro da execução das embaixadas por arquitetos das respectivas nacionalidades.

Com a negociação do projeto já encaminhada, o embaixador da França no Brasil, comenta com o arquiteto da possível encomenda da *Maison de France* na capital, mas não destina o projeto necessariamente a Corbusier.<sup>111</sup> Entretanto, como as tratativas do projeto passam pelo o apoio direto de Lucio Costa e Oscar Niemeyer, que o auxiliaram com documentações, informações técnicas e aconselhamentos durante todo o processo, o arquiteto franco-suíço tenta argumentar a questão em carta a Lucio, evidentemente sabendo de suas influências junto às autoridades:

“Em sequência a nossa conversa a esse respeito, eu concordo bem em fazer a Embaixada e a Chancelaria juntas, mas gostaria de fazer a Casa da França, pois sou capaz de fazê-la, já que sei o que deveríamos pôr em seu interior.”<sup>112</sup>

Sobre o assunto, Harris afirma que o arquiteto “desde a viagem de 1936 entusiasmara-se com a ideia de construir no país uma Casa Franco-Brasileira. E, com Brasília ainda em construção, a Embaixada Francesa para a nova capital surge como uma oportunidade para Le Corbusier realizar seu sonho reprimido.”<sup>113</sup>

Em paralelo a esses acontecimentos, Oscar e Lucio desenvolvem os projetos e examinam com o governo os conteúdos adequados ao Setor Cultural de Brasília. Ainda durante a construção, Oscar comenta em um bilhete a Lucio Costa sobre a possibilidade da doação

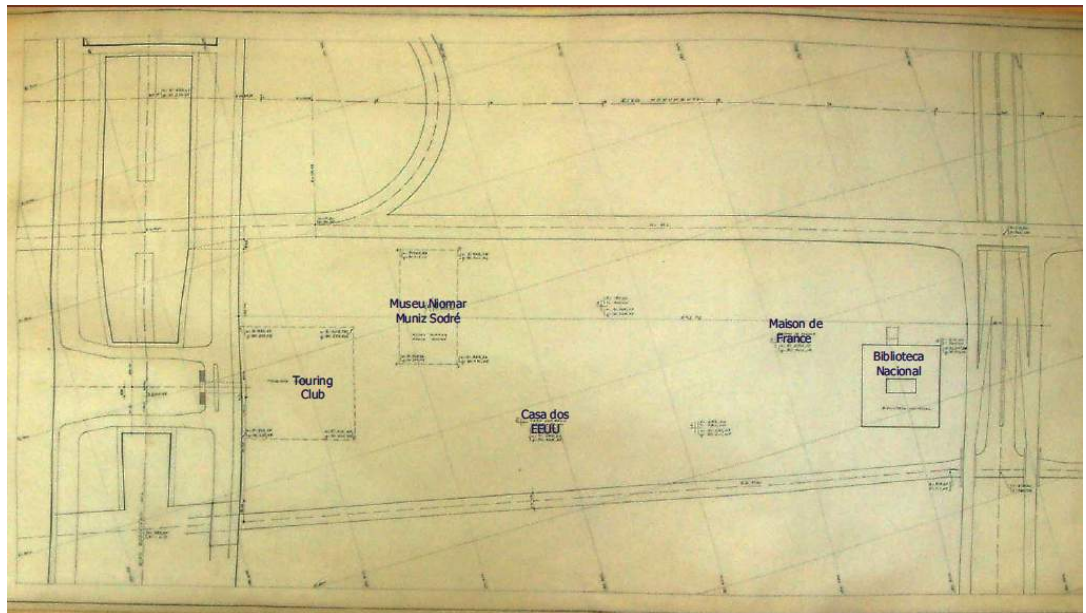
---

<sup>111</sup>Em carta de 15 de fevereiro de 1962 Corbusier comenta sobre o possível projeto da Maison de France: *L'Ambassadeur à parole de la Maison de France à Brasília. C'est là qu'il devrait y avoir une initiative des temps modernes et par un architecte connaissant la France moderne et les ressources de Paris. On m'avait parlé de la Maison de France de Rio en 1936, mais c'est un autre qui l'a faite.* Acervo digital do Instituto Antônio Carlos Jobim / Casa de Lucio Costa, in <http://www.jobim.org/lucio>. Acessado em 01/06/2013. Ref. VI A 02 - 04163 L. Em anexo 04.

<sup>112</sup>*Comme suite à notre conversation à ce sujet, je consens bien à vouloir faire l'Ambassade et la Chancellerie réunies, mais je voudrait faire la Maison de France car je suis capable de la faire puisque je comprends ce qu'on doit y mettre à l'intérieur.* Em carta de 06 de setembro de 1962 de Le Corbusier a Lucio Costa. Acervo digital do Instituto Antônio Carlos Jobim / Casa de Lucio Costa, in <http://www.jobim.org/lucio>. Acessado em 01/06/2013.

<sup>113</sup> HARRIS, 1987: p. 191.

de um terreno para o Museu de Arte Moderna no setor.<sup>114</sup> Além disso, são estudadas a projeção do terreno do *Touring Club* e a implantação da sede da Biblioteca Nacional, projeto desenvolvido pelo arquiteto Nauro Esteves, do Departamento de Arquitetura e Urbanismo (DAU) da NOVACAP,<sup>115</sup> em 1960 ( em detalhe no volume II, p. 43). A planta de locação da série de projetos de 1959 a 1964 apresentada na dissertação de Francisco Leitão<sup>116</sup> confirma essas predefinições e aponta para os terrenos da *Maison de France* e da Casa dos EEUU.



**Fig. 36.**  
Planta de locação das áreas de equipamentos no Setor Cultural Sul.  
Fonte: LEITÃO, 2003.

A planta define alturas topográficas e as projeções de construção com a indicação dos programas a serem ali instalados. O local do *Touring* já estava definido, mas ainda sem o edifício implantado. A biblioteca é situada com a planta de cobertura no extremo leste do terreno, próxima à Catedral, mas com entrada voltada ao Eixo Monumental e sem vínculos formais diretos. O museu nominado Niomar Muniz Sodré - em referência à jornalista carioca que dirigia o museu do MAM a época - em conjunto às áreas da *Maison de France*, da Casa dos EEUU e mais duas indicações indeterminadas configuram uma distribuição de edifícios em zig-zag. Apesar da aparente ausência de alinhamentos e

---

<sup>114</sup>“A Moniar (?) esteve aqui, procurando conseguir a doação de um terreno para o MAM no setor cultural. Disse-lhe que estamos estudando a urbanização deste local, e que – se você estiver de acordo – lá poderá ser colocado o Museu, dentro é claro das conveniências do conjunto. Para evitar complicações, pois ela é por demais insistente, peço-lhe organizar um esquema dos elementos que a seu ver deverão constituir o setor cultural, a fim de que possamos fixar áreas e iniciar o estudo do mesmo.” Década de 50, ref. VI A 02 – 01583 L, acervo digital do Instituto Antônio Carlos Jobim / Casa de Lucio Costa, in <http://www.jobim.org/lucio>. Acessado em 01/06/2013. Em anexo 01.

<sup>115</sup> Novacap - Companhia Urbanizadora da Nova Capital.

<sup>116</sup>LEITÃO, 2003.

regularidade entre as áreas há uma lógica espacial que rege a criação intermitente de espaços abertos e ocupados, sugerindo pequenas praças encerradas pelos monumentos, tal disposição leva em conta as diretrizes que Lucio Costa predetermina para esse setor, ordenando a volumetria pelo paisagismo em uma composição edilícia mais orgânica e seguida pela premissa de que “o setor iria se fixando aos poucos, progressivamente, à proporção que seus elementos fossem sendo solicitados”<sup>117</sup>.

Em anotações posteriores sobre o paisagismo do Setor Cultural, Costa observa :

“Deve-se, antes de mais nada, ter presente que essa área foi sempre destinada, desde os primeiros esquemas que ilustram a memória descritiva do Plano Piloto, a arborização concentrada e densa, figurando até graficamente no referido esquema (desenho n. 3) como os pulmões da cidade. Houve mesmo um momento (fins de 64, talvez) quando se pretendeu fazer ali o plantio intensivo de pinheiros da Flórida (não cuneiformes), havendo para isso verba procedente de não sei que entendimento internacional.

É em determinado setor desta área a ser densamente arborizada que foram antecipadamente previstas clareiras destinadas a construções temporárias para exposições de caráter local, nacional ou internacional, e isto sem dano, portanto à arborização do bosque previsto. Dentro dessas clareiras circulares – ajardinadas ou não, tanto faz – as construções eventuais se poderão dispor livremente, incluindo-se nelas o espaço necessário ao respectivo acesso a cada uma, a possíveis jardins e ao estacionamento.”<sup>118</sup>

Quanto aos programas estabelecidos, museu, biblioteca e teatro eram previstos no Plano Piloto de Brasília, entretanto, as demais instituições apresentadas aparentam acordos políticos circunstanciais. A política externa no governo de Juscelino Kubistchek era deliberadamente voltada para a abertura ao capital externo e principalmente ao estreitamento das alianças com os Estados Unidos e o polo anticomunista em tempos de Guerra Fria. Já a França, além do vínculo político-econômico, era ainda o lastro prevalecente no âmbito cultural e estava presente desde a concepção formal da cidade às relações pessoais do presidente.

---

<sup>117</sup> Carta de Oscar Niemeyer a Lucio Costa em 11 de janeiro de 1960. Ref. III B 04 – Setores Culturais 3-3. Em acervo digital do Instituto Antônio Carlos Jobim / Casa de Lucio Costa. Disponível em [www.jobim.org/lucio](http://www.jobim.org/lucio). Acessado em 01/06/2013. Em anexo 10.

<sup>118</sup> Anotação de Lucio Costa sobre o paisagismo do Setor Cultural de Brasília, s/d. Ref. III B 08 – 02178. Em acervo digital do Instituto Antônio Carlos Jobim / Casa de Lucio Costa. Disponível em [www.jobim.org/lucio](http://www.jobim.org/lucio). Acessado em 01/06/2013. Em anexo 11.

Uma carta de Lucio Costa ao então prefeito de Brasília Israel Pinheiro, em agosto de 1959, no entanto, parece evidenciar um possível erro de entendimento quanto às funções da Casa dos EEUU, aparentemente uma casa de cultura, como a *Maison de France*, mas depois revelada como residência do embaixador americano. Lucio lamenta o erro e solicita a alteração na escolha do terreno:

“Prezado Dr. Israel Pinheiro,

Venho fazer-lhe um apelo de última hora, no sentido de ser reconsiderada a localização do terreno destinado à residência do embaixador dos E.U.A. É que o local escolhido há tempos pelos interessados e inadvertidamente aceito por mim constitui logradouro de tamanha evidência no conjunto paisagístico urbano da nova capital, que está naturalmente indicado para alguma futura iniciativa de interesse coletivo ou nacional, e não para simples residência de representante de país amigo, por maiores e significativos que sejam, como no caso em apreço, os vínculos dessa amizade.”<sup>119</sup>

Por motivos distintos, ainda antes da visita de Le Corbusier, Costa também explica ao colega suíço o novo posicionamento do terreno da *Maison de France*, situado aos arredores da Cidade Universitária:

“A localização da Embaixada e da Casa de Cultura em setores distintos da cidade não entra em questão, mas resulta do plano global, a embaixada será instalada junto aos outros países, enquanto o centro cultural (o ensino da língua francesa, os cursos e conferências se destinam aos estudantes) deve ser acessível...(ilegível) contíguo à universidade, assim como as de outros países com suportes para as criarem (Alemanha, Inglaterra, Japão, Itália, URSS e EUA).”<sup>120</sup>

Em outra correspondência, Lucio explica:

“Com referência a antiga correspondência da Embaixada dos Estados Unidos, só agora submetido a esse Conselho, sobre a antiga área do Setor Cultural onde se pretendeu destinada à construção das Casas de Cultura de vários países, inclusive dos Estados Unidos, devo informar que há mais de dois anos ficou deliberado pelas autoridades competentes

---

<sup>119</sup> Carta de Lucio Costa a Israel Pinheiro em 13 de agosto de 1959. Ref. VI A 01 – 00675 L. Acervo digital do Instituto Antônio Carlos Jobim / Casa de Lucio Costa, in <http://www.jobim.org/lucio>. Acessado em 01/06/2013. Em anexo 02.

<sup>120</sup> “La localisation de l’Ambassade et de la maison de culture dans des sections distinctes de la ville ne peut pas être mise en cause; elle résulte du plan d’ensemble, l’ambassade sera installée parmi celles des autres pays, tandis que le centre culturel (enseignement de la langue française, les cours et conférences se destinant aux étudiants), doit être accessible... (ilegível) contigu à l’université, de même que ceux des autres pays qui ont le projet de les créer (Allemagne, Angleterre, Japon, Italie, URSS et USA).” Carta de Lucio Costa a Le Corbusier, sem data. Ref. III B 04 – 01283. Acervo digital do Instituto Antônio Carlos Jobim / Casa de Lucio Costa, in <http://www.jobim.org/lucio>. Acessado em 01/06/2013. Em anexo 09.

reservar a referida área integrante do Eixo Monumental da cidade, exclusivamente a edifícios federais de interesse cultural (bibliotecas, museus etc.) transferindo-se as doações ali previstas para área contígua à UnB.”<sup>121</sup>

De modo que, no fim de 1962, sem sua última visita ao Brasil para conhecer os terrenos dos dois projetos e a capital recém-inaugurada, Le Corbusier já tinha informações precisas sobre o loteamento e as condições de construção. No entanto, nos cadernos de croquis de Corbusier,<sup>122</sup> feitos durante a viagem e as visitas aos terrenos, é possível ver anotações e desenhos que incluem três projetos: a Embaixada da França (Amb), no Setor de Embaixadas Sul, a *Maison de la Culture de France* (MCF), próxima à Universidade de Brasília e em terreno de frente ao Lago Paranoá, onde faz referência a Nice, e o Centro Nacional Cultural do Brasil, nos terrenos atuais dos Setores Culturais na Esplanada. No último, o arquiteto desenha o *skyline* e os perfis arquitetônicos da Esplanada, incluindo apontamentos às vistas para a Catedral e o Teatro Nacional.

No livro *Embaixada da França: Brasília*, Colette di Matteo observa:

“Em contrapartida, a perspectiva, a partir desta data, de se ver também atribuir os projetos de duas outras construções importantes e simbólicas em outros locais de Brasília parecia motivá-lo ainda mais; em sua carta com data de 3 de abril de 1963 dirigida ao seu contratante do Ministério das Relações Exteriores, o Sr. Vimont<sup>123</sup>, então diretor da entidade que se transformaria no "SIAG", ele apresentou as conclusões da sua missão, além de um pedido feito por Darcy Ribeiro, então ministro da Educação e da Cultura do Brasil. Com efeito, este último o convidara a projetar também a construção da *Maison de France* no complexo da Universidade de Brasília, e ainda, nesta mesma cidade, do Centro Cultural Nacional do Brasil, "manifestando o desejo de que ele seja impregnado do espírito francês".”<sup>124</sup>

---

<sup>121</sup> Carta de Lucio Costa, sem data. Ref. III B 04-01283 L. Acervo digital do Instituto Antônio Carlos Jobim / Casa de Lucio Costa, in <http://www.jobim.org/lucio>. Acessado em 01/06/2013. Em anexo 09.

<sup>122</sup> Le Corbusier. "Carnet de croquis nº 69: Le Corbusier Architecte, Paris 6, 35 Rude de Sèvres, tél: Littré 5260, Commencé le 21 décembre 1962 Orly-Rio-Brasília. fini le 3 avril 1963". In \_\_\_\_\_. *Embaixada da França = L'Ambassade de France*, 2009: p.21-23.

<sup>123</sup> Carta de Le corbusier ao sr. Vimont, diretor de Recursos Humanos e da Administração Geral do Ministério das Relações Exteriores, 28 de julho de 1964, Fundação Le Corbusier, D1-3-2. In \_\_\_\_\_. *Embaixada da França = L'Ambassade de France*, 2009.

<sup>124</sup> Matteo, Colette di. "A Embaixada da França em Brasília". In \_\_\_\_\_. *Embaixada da França = L'Ambassade de France*, 2009: p.16-19.



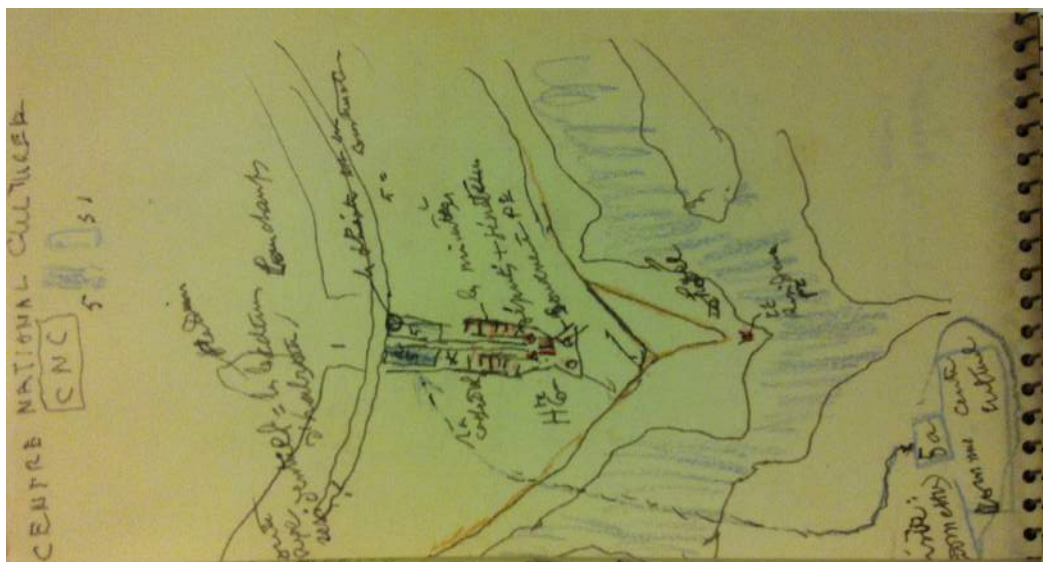
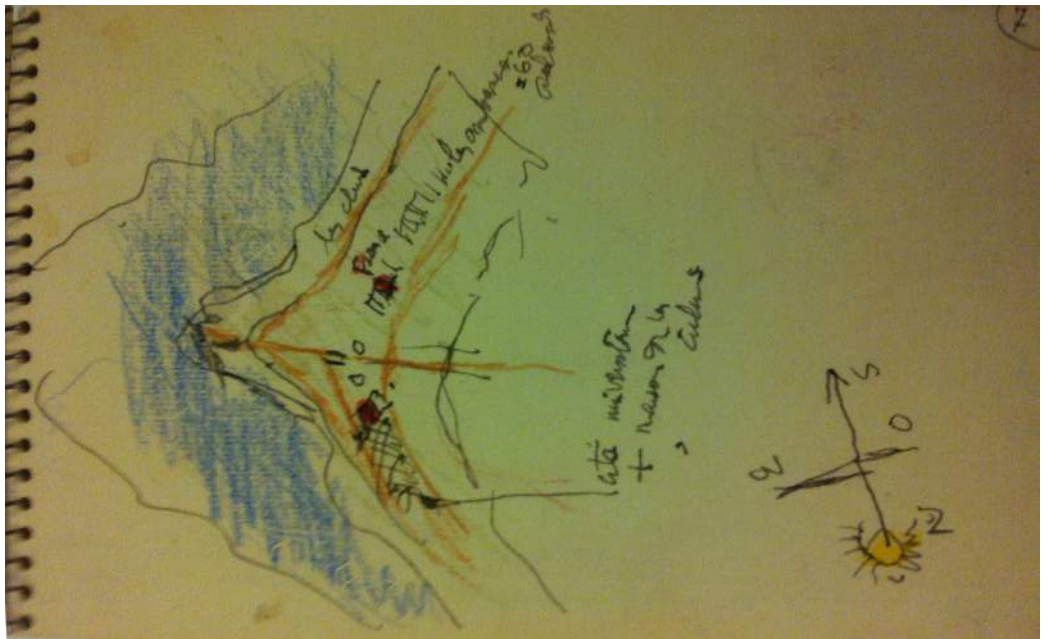
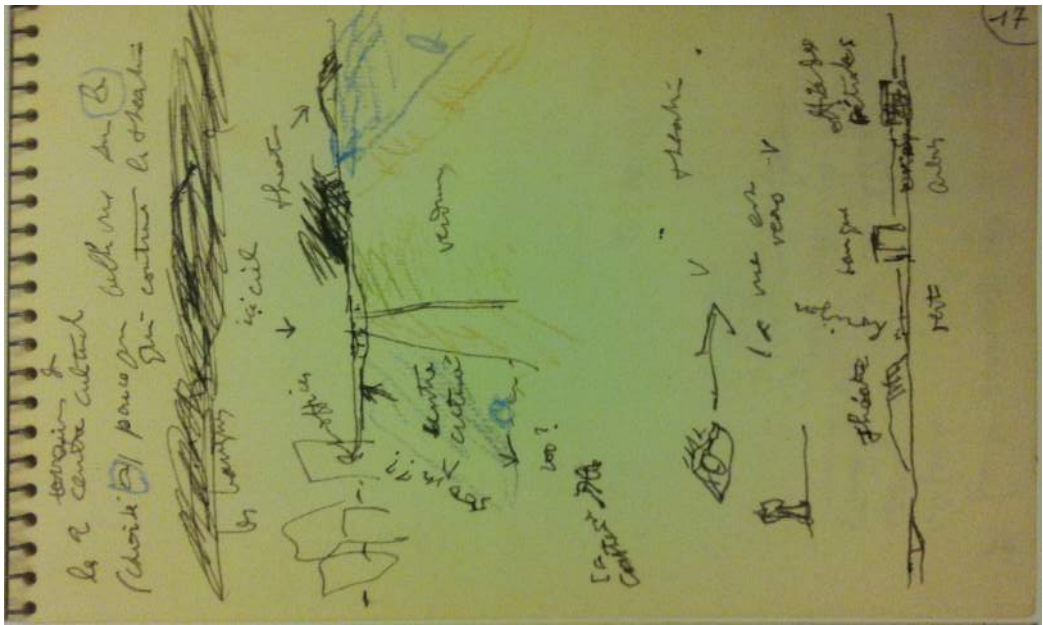


Fig. 37.  
 Caderno de croquis nº  
 69, Le Corbusier.  
 Fonte: Embaixada da  
 França, 2009.

Em ofício de 21 de janeiro de 1963, o ministro da Educação e Cultura Darcy Ribeiro, antes reitor da Universidade de Brasília, convida Le Corbusier, não para a Maison de France ou o Centro Nacional Cultural do Brasil, mas para a “realização do projeto de Museu, previsto na Zona Cultural do Plano de Urbanização de Brasília”.<sup>125</sup> Em sequência, Corbusier escreve a Lucio Costa e Oscar Niemeyer solicitando informações de possibilidades de honorários e questões executivas,<sup>126</sup> mas a resposta pessoal de Lucio vem em um sentido de alerta e retrocesso nas negociações.

Apesar de o governo de João Goulart se caracterizar pela luta pelas Reformas de Base e a fortificação de programas sociais inclinados principalmente à educação e à reforma agrária, tendo os Centros Populares de Cultura (CPCs), criados em 1961, como principal instrumento na área da Cultural<sup>127</sup>, a situação do país era de total crise financeira e altíssima inflação, o que leva o governo a um plano de controle com base na supressão de quaisquer gastos não prioritários.<sup>128</sup> E todavia segundo Lucio, a ideia de construir qualquer coisa no Setor Cultural era fora de causa. Ainda assim, avança que Oscar Niemeyer, no comando dessa articulação, pudesse lhe sugerir a simplificação do projeto do museu cultural, já que o museu de ciências seria construído na Universidade, tendo em conta na disposição geral que teriam ainda no mesmo setor a construção de uma biblioteca pública e outra pequena edificação, além do *Touring Club* já projetado por Oscar.

Entretanto, embora as negociações permaneçam ainda por alguns meses, a recessão financeira aliada às propostas progressistas do presidente Jango, levaram a fortes mobilizações da classe conservadora do país e a um momento de crise e pressão política que culmina no Golpe Militar de 1964 e na consequente interrupção do projeto de democratização vivido nos últimos anos. Logicamente, como Costa previu, mas infelizmente, os projetos para o Setor Cultural e a Casa de Cultura Francesa sequer são iniciados, seguindo apenas o projeto da Embaixada da França, desenvolvido, mas não executado por conta da morte de Corbusier em 1965.

---

<sup>125</sup> Ofício de 21 de janeiro de 1963, enviado pelo ministro da Educação e Cultura Darcy Ribeiro a Le Corbusier. Ref. VI A 02 – 01361 L. Em acervo digital Casa de Lucio Costa, in <http://www.jobim.org/lucio>. Acessado em 01/06/2013. Em anexo 06.

<sup>126</sup> Ofício a Lucio Costa e Oscar Niemeyer, de 25 de abril de 1963. Ref. VI A 02 – 01361 L. Acervo Casa de Lucio Costa, in <http://www.jobim.org/lucio>. Acessado em 01/06/2013. Em anexo 06.

<sup>127</sup> BOMENY, 2013.

<sup>128</sup> Carta de Lucio Costa a Le Corbusier s/d. Ref. VI A 01 – 02621 L. Em acervo digital de Lucio Costa, in <http://www.jobim.org/lucio>. Acessado em 01/06/2013. Em anexo 07.



Em 1964 há o Golpe Militar. A revista *Módulo*, editada por Niemeyer, é invadida e destruída e o episódio de negação do projeto do aeroporto de Brasília é o limite ao que leva Oscar Niemeyer à decisão de afastar-se do país em 1965. Junto às perseguições de caráter ideológico seguiu-se a acusação de plágio às obras de Le Corbusier e com isso, ao pretexto de recusa do projeto por parte do Coronel Manso Neto.<sup>129</sup> Em resposta, Niemeyer se defende em um texto que analisa as diferenças entre sua obra e a de Corbusier e expõem características que demarcam uma nova fase de sua obra e reafirmam a brasilidade de sua arquitetura pelo potencial da engenharia e o contexto cultural, atributos que se mostram presentes nos projetos elaborados para o Setor Cultural nesse período.

“É muito fácil se dar conta da profunda diferença entre minha arquitetura e a de Le Corbusier. Se examinar sua obra, vai notar que ele utiliza vãos muito pequenos, vigas aparentes (como em Chandigarh) e aumenta deliberadamente os pontos de apoio segundo o espírito de uma arquitetura robusta, que tem sido capaz de expressar tão bem.

Pode certamente constatar nos dois tipos de arquitetura a mesma preocupação com a forma plástica, a mesma disposição em esquecer pequenos detalhes para manter vivo o espírito e a espontaneidade do trato original. Em ambos os casos, a beleza constitui uma função importante. Mas gostaria de deixar claro que falando da obra de Le Corbusier, comentando sua arquitetura e a minha, destacando as influências e características não pretendo compará-las qualitativamente. (...) Nossas arquiteturas respondem a um clima cultural, com hábitos e sensibilidades muito diversas, o que, na minha opinião, as fazem mais autênticas e criativas.”<sup>130</sup>

---

<sup>129</sup> “Um documento do Serviço Nacional de Informações (SNI) de 1973, cujo assunto era “Oscar Niemeyer”, esmiúça em quatro páginas os passos do arquiteto. O ofício detalha principalmente entrevistas, encontros e suas atividades. “O presente documento de informações trata dos aspectos ideológicos das atividades de Oscar Niemeyer, não tendo sido focalizados os casos de natureza técnico-administrativa ligados a Brasília, tais como o aeroporto, os vidros da catedral, a feira agropecuária da Capital Federal, além dos plágios de Le Corbusier”, diz o documento localizado pela reportagem no Arquivo Nacional.” Caderno Especial Oscar Niemeyer, Correio Braziliense, 05/12/2012. Disponível em <http://www.correiobraziliense.com.br>. Acessado em 06/06/2013.

<sup>130</sup> “*É molto facile rendersi conto delle profonde differenze fra la mia architettura e quella di Le Corbusier. Se esaminate la sua opera, vi accorgete che egli utilizza campate molto ridotte, travi in evidenza (come a Chandigarh) e ingrandisce deliberatamente i punti d'appoggio secondo lo spirito di quella architettura robusta che ha saputo esprimere così bene.*

*Potete certo constatare nei due tipi di architettura la stessa preoccupazione per la forma plástica, la stessa disposizione a dimenticare piccoli dettagli per mantenere vivo lo spirito e la spontaneità del trato originale. In entrambi i casi la bellezza costituisce una funzione importante. Ma vorrei fosse*

Assim, com o apoio de amigos franceses, como o ministro André Malraux, se radica em Paris e desenvolve vários projetos no exterior. Entretanto, os vínculos com o Brasil permanecem e Niemeyer mantém constantes viagens e projetos no país. Em Brasília, realiza no período ditatorial, segundo a Fundação Oscar Niemeyer, 52 projetos institucionais para os Governos Federal e Distrital, dentre eles o Quartel General do Exército, a residência do Vice-Presidente, diversos anexos e sedes de autarquias. De modo que, nos anos 70, Oscar Niemeyer apresenta novo estudo para o Setor Cultural Norte de Brasília. Desta vez um conjunto de três museus de história natural chamados Museu da Terra, do Mar e do Cosmos.<sup>131</sup> Em publicação de 1974 na revista francesa *L'Architecture d 'Aujourd'hui*, Oscar revela o projeto em curto texto:

“Haverá três museus: o Museu da Terra, o Museu do Mar, o Museu do Cosmos. Sua função é mostrar as riquezas naturais do nosso país e suas perspectivas de desenvolvimento. A construção do Museu da Terra já começou. É uma estrutura simples e bem definida: dois apoios centrais, as vigas da cobertura e os tirantes que sustentam as lajes. No centro, entre os dois apoios se encontram a rampa de acesso, as escadas rolantes, os sanitários e os espaços técnicos. A superfície máxima de construção é de 100 x 100m.”<sup>132</sup>

São três edifícios de planta quadrada e áreas distintas implantados de forma defasada e alinhados longitudinalmente no terreno, quase à linha do centro. À frente dispõem-se dois museus, o da Terra, maior e na extremidade leste, e o do Mar, de tamanho intermediário, no limite oeste, a composição formal e estrutural é a mesma para os dois edifícios, térreos livres com apoios únicos que sustentam as vigas mestras no último pavimento atirantando os pisos escalonados, o primeiro com três plantas úteis e o segundo com duas. O Museu do Cosmos tem forma diferente, é o menor e mais baixo, com térreo livre, um pavimento acima e subsolo. Também em planta quadrada, diferencia-se pelo sistema estrutural com largas vigas radiais que nascem do piso a partir do núcleo central.

O recuo entre os museus periféricos define um espaço aberto e tridimensionalizado que poderia configurar-se como praça, mas os passeios retos voltados ao Eixo Monumental e a vegetação desenhada deixam claros os limites de piso e a relação direta estabelecida com o

---

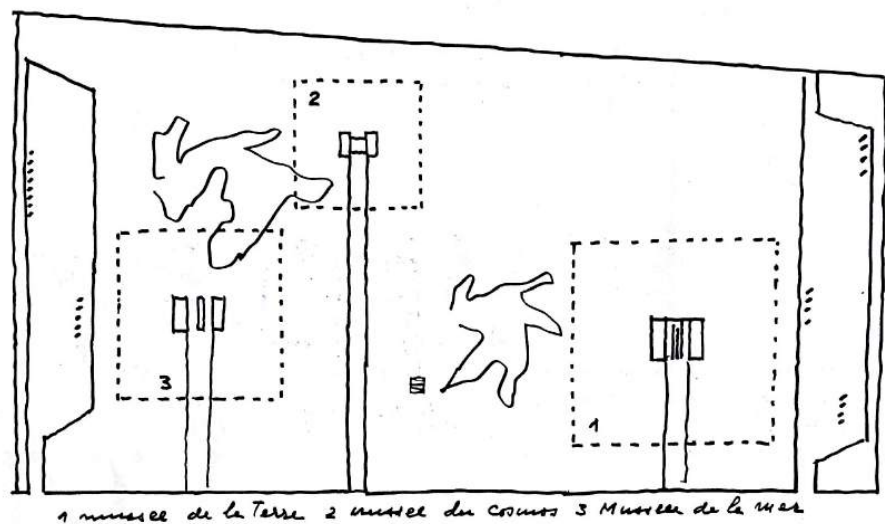
*chiaro che parlando dell'opera di Le Corbusier, comentando la sua architettura e la mia, mettendone in rilievo influenze e caratteristiche non intendo affatto paragonarle qualitativamente. (...) Le nostre sono architetture che rispondono a un clima culturale, ad abitudini e a sensibilità molto diverse, il che, a mio avviso, le rende tutte e due più autentiche e creatrici.”* Tradução da autora. In MOCCHETTI, (org.), 1975: p. 450-451.

<sup>131</sup>Em publicação na revista Módulo, Edição Especial Oscar Niemeyer, Rio de Janeiro, de 1983, é também designado Museu da Terra, do Mar e do Ar.

<sup>132</sup> ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI, n. 171, jan./fev.,1974. Tradução da autora.

eixo central da Esplanada. Lucio Costa preconizava a locação dos estacionamentos nas extremidades posteriores dos terrenos dos Setores Culturais<sup>133</sup> nessa proposta são posicionados transversalmente demarcando os limites da área de abrangência das edificações como um conjunto fechado. Ainda assim, é notável a influência dos ideais de Lucio Costa em um projeto integrado com o paisagismo e as volumetrias autônomas, seja do ponto de vista formal, funcional ou pelas relações entre dos objetos entre si e os pedestres.

Na primeira versão da implantação, pois em 1983 Oscar apresenta na revista Módulo<sup>134</sup> um croqui com outra disposição dos prédios, não há ligações desenhadas entre os edifícios, provocando um percurso que acumula os usuários na faixa periférica sul. Ao norte, a solução para o desnível entre o terreno e a Via N2, segue a lógica utilizada no anexo do Teatro Nacional, com piso semienterrado, provavelmente aberto para entradas privativas e de serviços (Fig. 12). A presença do subsolo nos croquis de corte dos Museus do Ar e da Terra sugere uma conexão interna entre os museus, como Niemeyer realiza em outras propostas mais tarde, no entanto, não é possível a distinção do uso público nesse nível. O possível raciocínio presente no Teatro, da criação de dois eixos de circulação, norte-sul com atividades internas e leste-oeste com o trânsito do público, promoveria pela ação dos usuários um sistema unitário e coerente de distribuição dos programas no setor norte.



**Fig. 38.**  
Implantação do primeiro estudo para o Museu da Terra, do Mar e do Cosmos  
Fonte: L'Architecture D'aujourd' Hui, 1974.

<sup>133</sup> Croqui com recado a Oscar Niemeyer disponível em [www.jobim.org](http://www.jobim.org). Acessado em 06/06/13.

<sup>134</sup> MÓDULO, 1983.

O interior dos três edifícios é livre. O pouco desenvolvimento dos projetos não esclarece possíveis divisões, mas deixa a leitura de um espaço absolutamente maleável em todos os pisos, onde serviços e circulações verticais se agregam no núcleo de sustentação (Fig. 38).

Embora o conjunto dos Museus da Terra, do Mar e do Cosmos não precise em desenhos e textos publicados as especificidades programáticas ou qualquer renovação nesse sentido, a concepção espacial é claramente correspondente aos ideais modernos e se mostra independente do tema aplicado. O que já havia ocorrido, quando esse mesmo partido arquitetônico em pirâmide invertida foi proposto em 1969 para o Pavilhão de Exposições da Expo 72, no Rio de Janeiro (Fig.39 e 40). Ali, uma construção de 100 x 100 metros, cinco pavimentos sobre apoios de 2,5 x 5 metros, é atirantada por um vigamento de seis a sete metros de altura. O projeto havia sido encomendado por José Eugenio Macedo Soares, primo de Niemeyer e responsável pela exposição, que pelo conteúdo das correspondências, concede além da liberdade projetual arquitetônica, a possibilidade de sugestão do conteúdo expositivo. Segundo Oscar:

“Trata-se de um museu sui generis, destinado ao povo em geral e expondo de maneira acessível à evolução da humanidade, das épocas que precederam ao homem de hoje; ele acentua o progresso da ciência, da técnica, da arte e da sociedade ela mesma, fazendo participar o público das perspectivas do futuro, da conquista do espaço, dos sonhos e das esperanças que toda a humanidade aspira.”<sup>135</sup>

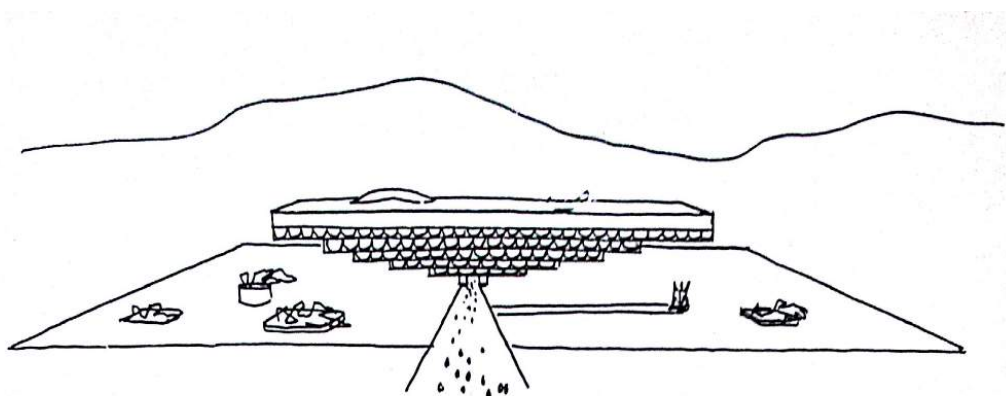
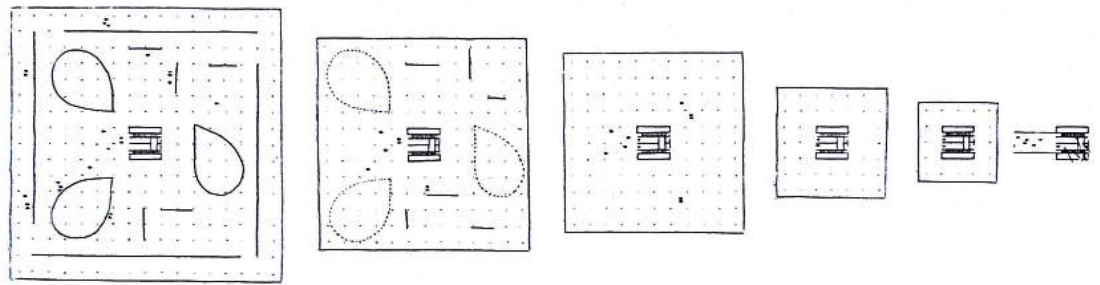


Fig. 39.  
Expo 72, Oscar Niemeyer,  
1969.  
Fonte: MONCCHETTI,  
1975.

<sup>135</sup> Trecho de carta de Oscar Niemeyer a José Eugenio Macedo Soares FRAGA, escrita em Algéria, 5/10/69. In FRAGA, 2006.

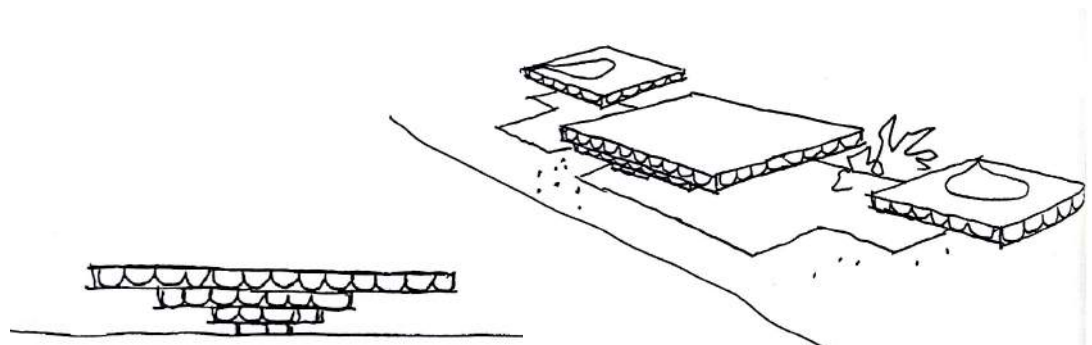
**Fig. 40.**  
Plantas da Expo 72,  
Oscar Niemeyer, 1969.  
Fonte: MONCCHETTI,  
1975.



A Expo 72 não foi executada, mas para Oscar Niemeyer, a solução poderia ser levada em essência ao conjunto de museus de Brasília: “o projeto que eu adotei quer exprimir esta evolução em curso, e isso explica a solução e a forma plástica por elas mesmas”.<sup>136</sup> De modo que, considerou adequado repeti-la: “um dia, convidado a criar o projeto do Museu de Brasília, decidi adotar esta solução. Ela me agrada, e eu queria vê-la se realizar.”<sup>137</sup>

Em 1983 Oscar publica uma segunda proposta para os museus (Fig. 41). Apesar da delimitação do terreno não estar clara, há outra concepção compositiva. O museu maior fica centralizado entre os menores recuados e um plano de piso contínuo, aparentemente ajardinado, estabelece uma ligação térrea mais generosa e aproximadora, fortalecendo o vínculo entre os edifícios. Nessa proposta os três museus não se diferenciam mais pelas características formais, mas pelas dimensões, sendo o maior com três pavimentos e os outros com apenas um. Para os três casos Oscar utiliza a sucessão de arcos invertidos como elemento compositivo das fachadas e, mesmo já sendo uma escolha predeterminedada, estabelece uma conexão sutil com os primeiros palácios edificadas na Esplanada - Planalto, Supremo Tribunal, Itamaraty, Justiça - ou, como já se referia à Praça dos Três Poderes no texto Depoimento<sup>138</sup> fixa um *denominador comum* que manifesta a unidade arquitetônica.

**Fig. 41.**  
Museu da Terra, do Mar e  
do Ar, 1983.  
Fonte: Modulo, 1983.



<sup>136</sup> Idem.

<sup>137</sup> Idem.

<sup>138</sup> NIEMEYER, 1958: p. 6.

A arquitetura originária desses museus, projetada em fins de 60, ainda faz parte de um momento de concisão quando Niemeyer busca justificar as atitudes projetuais por propósitos técnicos aliados aos condicionantes do lugar e *ao sentido de lógica e economia*<sup>139</sup>. O projeto para o Centro Musical da Guanabara (1968), no Rio de Janeiro, projetado apenas um ano antes, é um exemplo prévio desse método e da intenção formal do uso de grandes vãos livres e o apoio único central (Fig.42). O texto explicativo de Oscar Niemeyer<sup>140</sup> é elucidatório para a compreensão das motivações que o levaram a tal forma. Em primeiro lugar “a ideia de reunir todos os auditórios e salas anexas em um único edifício criando um grande foyer (...) Essa solução evita que o novo conjunto se apresente fracionado, como um prolongamento do Museu de Arte Moderna, mas sim como coisa autônoma.” Depois a preocupação com a estrutura. “Desejosos de preservar a vista para o mar, suspendemos todo o edifício sobre um apoio central, vigamento de concreto na cobertura, tirantes metálicos e balanços de 50m.” E por fim coloca demais verificações técnicas: “verificando se os acessos estavam na escala da obra projetada; se a circulação se fazia correta; se as ligações entre serviços eram satisfatórias; se os problemas de som, climatização, ventilação, iluminação, etc. atendiam às solicitações técnicas; se o conjunto destinado às salas de administração (...) era flexível, apto às modificações futuras”.

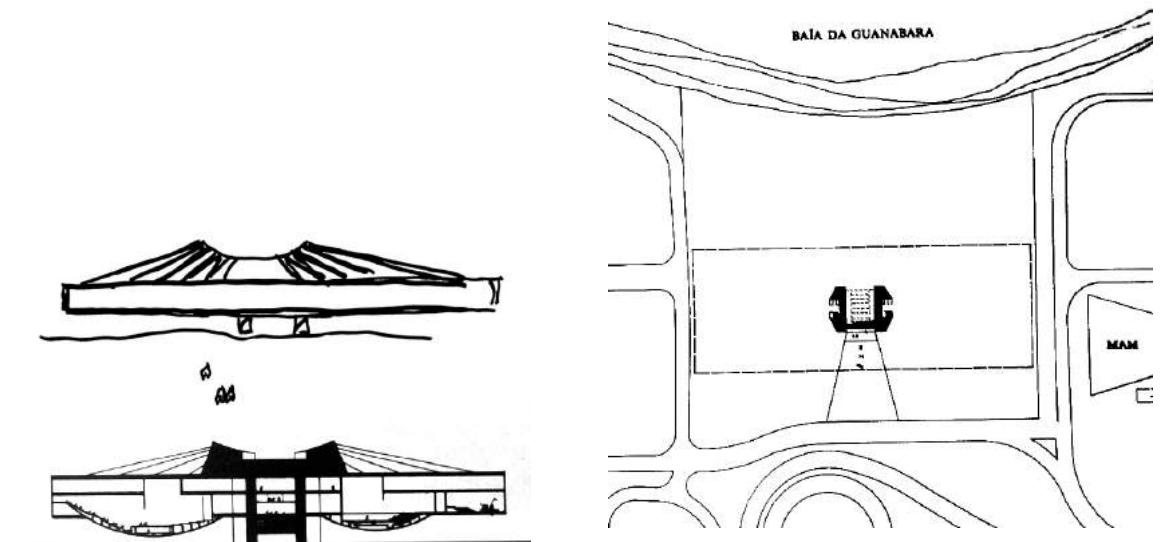


Fig. 42.  
Centro Musical da  
Guanabara, 1969.  
Fonte: Modulo, 1981.

<sup>139</sup> NIEMEYER, 1958: p.6.

<sup>140</sup> NIEMEYER, 1981: p. 14-18.

A proposta do Centro Musical justifica no resultado formal as condições do programa, do lugar, do entorno imediato e as possibilidades técnicas. Na Expo72, o terreno ao mar e o programa livre, determinado pelo próprio arquiteto, condizem com a solução apresentada. Em Brasília o projeto importado não estabelece as relações espaciais diretas com o lugar implantado, no entanto, apesar do determinismo formal, princípios modernos como o uso do “pilotis” enquanto espaço permeável na área verde, a planta livre que viabiliza as divisões e modificações fluidas e as *formas compactas, simples e geométricas*, harmônicas em seu entorno, provam a universalidade da obra e se ajustam de modo consistente ao local.

Há ainda uma terceira proposta assinada por Niemeyer e apresentada no inventário da dissertação de mestrado de Mara Souto Marques<sup>141</sup>na qual um quarto edifício é acrescentado ao conjunto (Fig.43). Nesse desenho em planta, os três museus aparecem com o mesmo tamanho, mas ao Museu da Terra é acrescentado um novo prisma quadrado menor ligado por um elemento de transição. Atrás da dupla é locado um edifício em arco, centralizado a esse conjunto como um pano de fundo. No texto, Oscar comenta que a grande área estabelecida para o Museu de Minas e Energia levaria a ocupação de toda a área entre o teatro e a via de ligação. A denominação dos museus (ainda do Cosmos) e a existência de um projeto de uma biblioteca no Arquivo Público do Distrito Federal datado de 1973 e intitulado Museu da Terra e Energia levam a crer que o quarto edifício abrigaria essa função e que o croqui provavelmente pertence a estudos desse período.

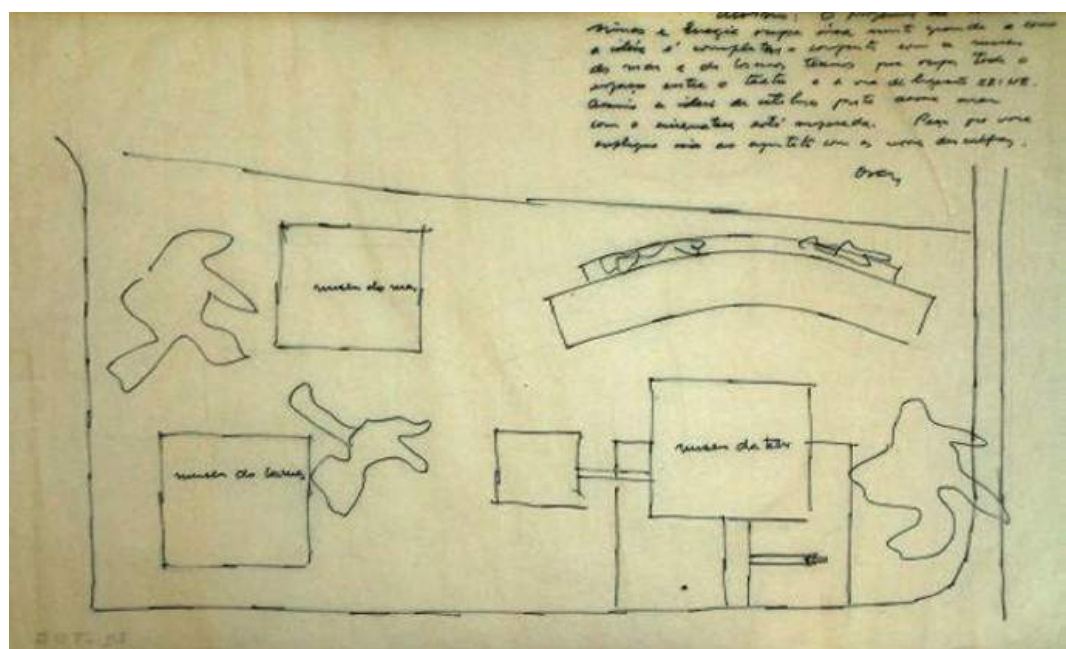


Fig. 43.  
Estudo para implantação  
do Museu da Terra, do  
Mar e do Cosmos  
Fonte: MARQUES, 2006.

<sup>141</sup>MARQUES, 2006: p. 188.



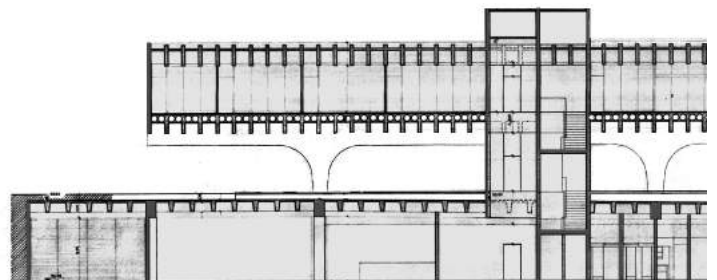
O projeto do Museu da Terra e Energia ( em detalhe no volume II, p. 77) foi desenvolvido em nível executivo, mas existem arquivados apenas os desenhos da biblioteca do museu, sem a planta de implantação no terreno, o que prejudica a identificação exata de sua locação. No entanto, pelas indicações das vias e pela topografia expressa nos desenhos é possível localizá-lo no Setor Cultural Norte em mesma orientação que o edifício em arco do croquis.

O edifício é uma caixa horizontal dupla: um prisma de vidro interno envolto por uma capa de concreto fechada sobre pilotis, com único pavimento de base retangular de 120 x 22 metros mais subsolo semienterrado. As aberturas e sistema de ventilação ocorrem pela cobertura, uma pérgola aberta nas extremidades coincidentes com o jardim suspenso e fechada na faixa central dos recintos. O sistema estrutural consiste em duas largas vigas-pavimento contraventadas pela grelha de vigas distantes metro a metro na cobertura e a laje de piso apoiadas nos doze pilares das arcadas periféricas, combinação empregada em outros edifícios de Niemeyer na época, como a Bolsa de Bobigny (1972) e depois na sede do jornal *L'Humanité*, em Paris (1987). O uso do concreto armado na aplicação da laje nervurada e das peças pré-moldadas é evocado como possibilidade do vencimento dos vastos vãos de 20 x 22 metros.

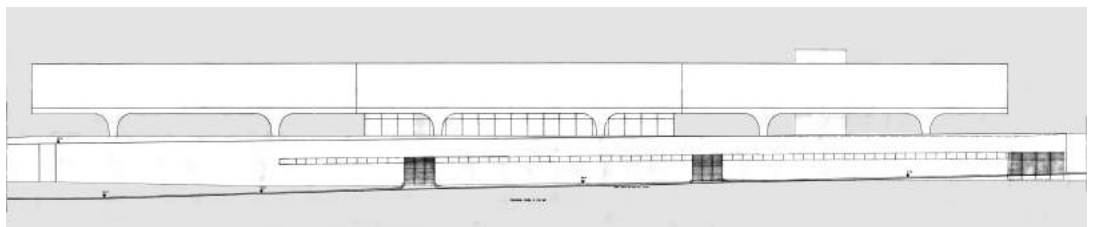
**Fig. 44.**(esq.)  
Bolsa de Trabalho  
de Bobigny  
Fonte: Fundação Oscar  
Niemeyer



**Fig. 45.**(dir.)  
Trecho ampliado do  
corte longitudinal.  
Fonte: Acervo próprio



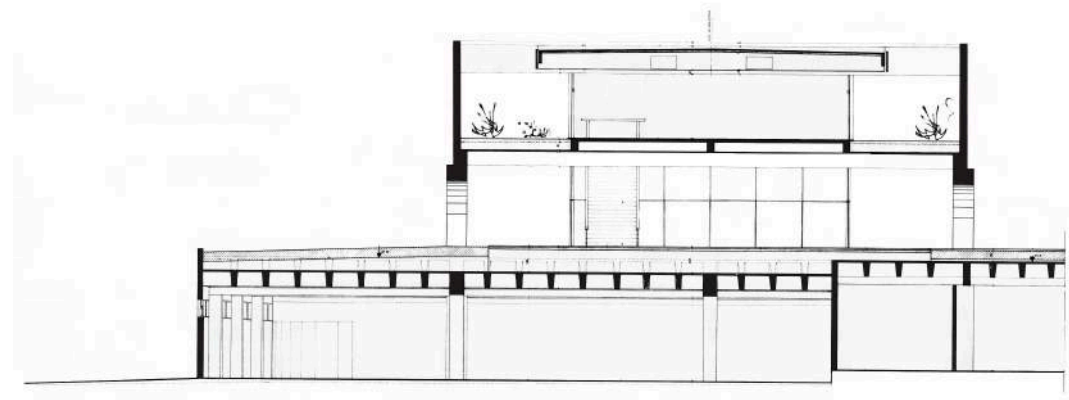
**Fig. 46.**  
Fachada Norte.  
Fonte: Acervo próprio



As proporções do volume horizontal, a estratégia do pilotis, os largos balanços nos extremos e o uso do arco abatido são características que irão persistir em projetos posteriores no Setor Cultural, como o Arquivo Público de 1990, de 1992 e a biblioteca construída. A planta baixa é absolutamente livre. O pavimento suspenso é ocupado por um



salão envidraçado margeado em ambos os lados por jardins abertos e é composto pelo acervo da biblioteca e pequenas cabines de estudo e salas técnicas situadas em um dos extremos. As cortinas laterais de concreto ensejam um espaço sóbrio, silencioso e iluminado - com ares de pátio - adequado à privacidade e reclusão da leitura e estudo. No térreo, uma caixa de vidro recuada ocupa o terço central do pilotis e recebe as funções de recepção, hall de exposições, acervo de periódicos, sala administrativa e banheiros. Uma escada interna atravessa os pavimentos e demarca-se como elemento vertical. No subsolo, aberto à via posterior, estão os depósitos, a garagem e entradas de serviço. Uma rampa acende diretamente ao pilotis.



**Fig. 47.**  
Corte transversal do  
Museu da Terra e da  
Energia  
Fonte: Acervo próprio

Os projetos para o Museu da Terra, do Mar e do Cosmos são parte de uma etapa da obra do arquiteto flexionada ao desenvolvimento e exposição das possibilidades da engenharia, com projetos que buscam cada vez mais a *ousadia* estrutural. Pertencentes a um momento histórico do Brasil tomado radicalmente pela ditadura e os efeitos do Milagre Econômico da década de 70, revelam, na materialidade do concreto puro nas superfícies vastas, no espaço diáfano provocado pela consistência da opção estrutural eleita e no rigor funcional impregnado, o espírito da época: sóbrio, disciplinado e repleto do caráter representativo das conquistas do homem e dos recursos naturais brasileiros como modo de afirmação de uma identidade brasileira ufanista.

Embora os projetos tenham sido rerepresentados com alterações em 1983, em um número especial da revista *Módulo* catálogo de uma grande exposição retrospectiva da obra de Oscar Niemeyer no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e por conseguinte, marca de sua volta ao Brasil, não há indicativos documentais de uma nova solicitação de projeto para a área ou planos para sua execução. Com um novo momento político brasileiro de abertura ascendendo e a seguida reprogramação democrática de políticas públicas o foco programático do Setor Cultural muda novamente e parte-se então para uma nova etapa de discussões e, conseqüentemente, novos projetos de cultura e arquitetura.



## 4.5 Gran Circo Lar

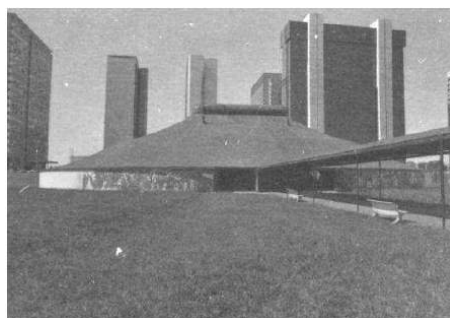
O Gran Circo Lar derivou de um projeto social idealizado e implantado em 1985 pela produtora cultural Elaine Ruas e demolido em 2000. Mostrava influência direta no Circo Voador, espaço de espetáculos populares no Rio de Janeiro criado três anos antes. Além das semelhanças formais, os dois espaços, vinculados a grupos teatrais, compartilhavam os ideais de democratização do acesso à cultura e promoção de artistas locais, com um trabalho social concomitante. No caso carioca, a tenda efêmera, nascida de um espetáculo pontual que permaneceu pela aclamação do público, tomou proporções tais de modo a conseguir um espaço de propriedade municipal para instalar-se indefinidamente. Além de apresentações artísticas, havia no local a Creche Apareche, cujas crianças tinham relativa interação nas atividades ali desenvolvidas.

Em Brasília o projeto consistiu na montagem provisória de uma tenda em lona que abrigaria a Escola de Circo para Meninos de Rua. O objetivo era qualificar crianças e adolescentes em oficinas de teatro, circo, música e capoeira, e prestar assistência social, oferecendo atendimentos especializados e inscrições em programas do governo. Cabia também disponibilizar a estrutura para serviços básicos, como vestiários, sanitários etc. Além do uso noturno como tenda cultural para espetáculos populares.<sup>142</sup>

**Fig. 48.** (esq.)

Gran Circo Lar

Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal



**Fig. 49.** (dir.)

Gran Circo Lar – Painel de azulejos de Júlio Pomar  
Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal



A parceria institucional foi realizada com o Governo do Distrito Federal, que ofereceu a área pública, condicionada à anuência do urbanista Lucio Costa. Naquela conjuntura, Lucio havia sido convidado pelo governador José Aparecido de Oliveira para coordenar, em convênio com a empresa estatal Terracap, uma consultoria de revisão e complementação do Relatório do Plano Piloto de Brasília, que geraria o livro *Brasília 57-85: do plano-piloto*

<sup>142</sup>Em entrevista filmada e disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=MSbvd9xBY-Y>. Consultada em 15/03/2013.

ao Plano Piloto. Neste documento é registrada a carta de Lucio Costa dirigida a Elaine Ruas, na qual expõe suas impressões e define a localização do Circo no Setor Cultural Sul:

“Prezada Elaine Ruas,

Atendendo à sua consulta quanto ao melhor local para a instalação de um “Circo-Voador” em Brasília – no caso, o Gran Circo Lar -, sou de parecer que deve ser localizado no centro da cidade, porque tudo o que se possa fazer no sentido de vitalizá-lo deve ser bem acolhido.

Já na introdução da memória descritiva do plano piloto da cidade constava a seguinte previsão: “Monumental não no sentido de ostentação, mas no sentido da expressão palpável, por assim dizer, consciente, daquilo que vale e significa. Cidade planejada para o trabalho ordenado e eficiente, mas ao mesmo tempo cidade viva e aprazível, própria ao devaneio e à especulação intelectual, capaz de tornar-se com o tempo, além de centro de governo e administração, num foco de cultura dos mais lúcidos e sensíveis do país”.

Ora para que tal ocorra é necessário que na própria origem dessa desejável “especulação intelectual” o fermento do lastro cultural dito popular esteja presente, a fim de lhe conferir conteúdo específico e autenticidade.

A proposta do "Gran Circo Lar" é, assim, não só estimulante como oportuna; porque vem ao encontro da urgente necessidade de alguma ocupação na área até hoje ainda baldia do Setor Cultural Sul, enquanto não se instalam as instituições culturais ali previstas. Será como uma espécie de iniciação de sentido cultural popular, tanto mais benvinda porquanto próxima da Plataforma Rodoviária que, em boa hora, se tornou o ponto de encontro da periferia urbana com o centro metropolitano.

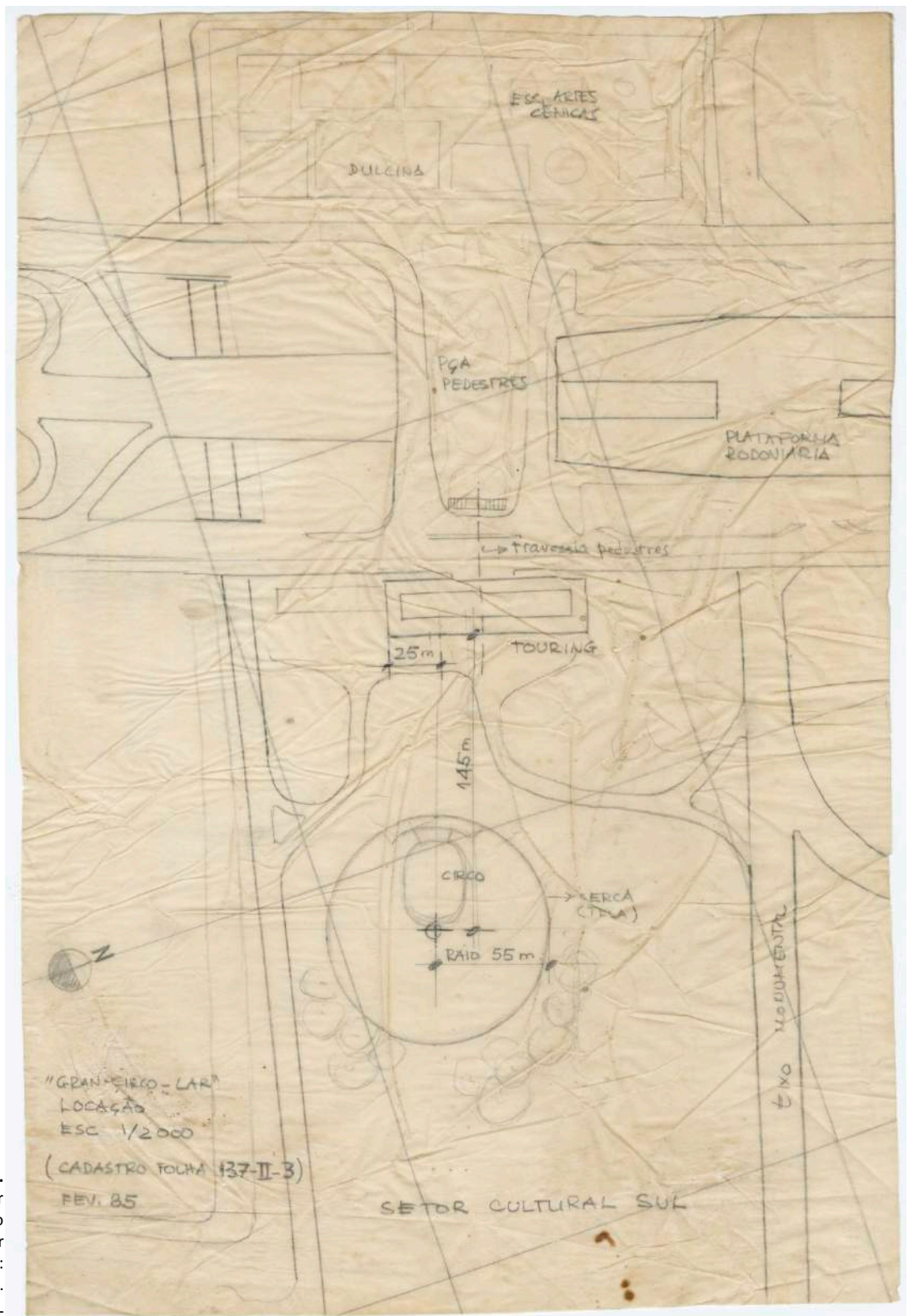
Mando-lhe, anexo, este risco com a indicação precisa da área adequada, contígua ao posto de serviço localizado no sopé do pavilhão do Touring, cujo posicionamento privilegiado precisa, por sinal, ser melhor aproveitado nesse mesmo sentido de animação da área, para instalação, através de arrendamento, de shows, dança, etc.

Atenciosamente,

Lucio Costa<sup>143</sup>

---

<sup>143</sup>COSTA (coord.); COSTA; LIMA, 1985: p.47-48.



**Fig. 50.**  
 Locação sugerida por  
 Lucio Costa para o  
 Gran Circo Lar  
 Fonte:  
 Instituto Tom Jobim.  
 Ref. III B 13-00913 L

Ademais o interesse em restituir os princípios ordenadores inaugurais da cidade, havia, por parte do governo, um entusiasmo proveniente da abertura democrática pós-ditadura que buscava restabelecer o fulgor do espírito de construção social, política e cultural do início de Brasília. E como capital simbólico desta intenção, viria a consolidação do Conjunto Cultural da República, ou seja, a complementação dos Setores Culturais. A concessão de ocupação para o Gran Circo Lar significava a retomada da democracia e do povo em um campo - o da Cultura - reprimido durante todos esses anos totalitários. Do ponto de vista prático, procedeu-se a um diálogo reivindicador com o Governo Federal em prol da concretização das instituições ali programadas no plano urbanístico.

Mas se por um lado o governo local se colocava como parceiro e grande incentivador do projeto do Gran Circo Lar - por oportunizar a *iniciação de sentido cultural popular* e aproximar os cidadãos da devida função do setor - por outro, resguardados pelo parecer do criador do plano da cidade, o caráter efêmero da tenda de apresentações era adequado, e visto com bons olhos pelo Governo, como garantia da instalação das *instituições culturais ali previstas*. Do ponto de vista conceitual, apesar da *autenticidade e conteúdo específico de lastro cultural popular*, o que se preserva como caráter permanente é o institucional e o erudito.

O arquiteto Fernando Andrade, colaborador de Oscar Niemeyer em vários projetos na capital, foi contratado para a execução do projeto do Gran Circo Lar. A intenção manifesta estabelecia um contraponto ao recinto mais aristocrático do Teatro Nacional e prescreveria a dita *iniciação* da função cultural do setor. De modo que, apesar do uso temporário, sua implantação representava uma intercessão entre o vazio e a construção definitiva e, para tanto, exigia para seus fins uma estrutura sólida, em condições de permanência e segurança.

Assim, a edificação proposta se localizava, como previsto, junto ao edifício do Touring Club, próximo à rodoviária, e constituía-se em um teatro de arena de planta oval construído em concreto e alvenaria, com duas possibilidades de palco, uma central e outra na borda do eixo menor. A plateia, em dois níveis e possível extensão no centro, tinha capacidade plena de 3500 pessoas. As atividades de apoio do programa de necessidades, compostas por salas de oficinas, vestiários, sanitários, administração e apoio ao palco, eram dispostas em um anel regular entorno à plateia. Os acessos, todos independentes e diretamente voltados a área externa, inclusive às salas complementares,

contudo, a demarcação hierárquica do acesso principal à arena era feita por uma marquise longitudinal perpendicular a entrada, elevada em perfis metálicos e cobertura em lona.

**Fig. 51.**(esq.)  
Gran Circo Lar , 1987  
Fonte: Youtube



**Fig. 52.**(dir.)  
Marquise de entrada  
do Gran Circo Lar, 1987.  
Fonte: Youtube



**Fig. 53.**  
Folder Secretaria de  
Cultura GDF.  
Fonte: MARQUES, Mara  
Souto, 2006.



A estrutura metálica, erguida em pilares e vigas treliçadas leves, que basicamente sustentavam a cobertura de lona e equipamentos, em uma constituição usual de circos, denotavam sua efemeridade, assim como a escolha dos materiais. A estrutura de vedação formava um grande pano homogêneo e branco, ora engrandecido pelo painel de azulejos do artista português Júlio Pomar<sup>144</sup> ora no pragmático uso de painéis leves regulares, divididos em três partes, onde situavam-se esquadrias basculantes de mesmo material sem transparência.

Durante os anos de existência foi identificado pela cidade como ponto referencial de eventos culturais populares e logo a área disponível foi sendo apropriada por diversas atividades temporárias como feiras e eventos ocasionais. Em 1999, o Corpo de Bombeiros interditou o local sob a escusa de não oferecer segurança ao público. Em seguida a tenda foi desativada e demolida. Nesse período, mais um projeto de Oscar Niemeyer era estudado e encaminhado à licitação. Por um lado há a preocupação preservacionista e a intenção de completar a obra-prima de Niemeyer no Plano Piloto, por outro, a especulação, talvez não imobiliária, mas de qualquer modo financeira, dos jogos de

<sup>144</sup>MEDEIROS, 2007: p. 8.



interesse entre grandes construtoras e poder. Segundo a arquiteta Ana Elisabete Medeiros:

“Certamente, no jogo de forças entre os atores locais e nacionais da década de oitenta, foi o caráter provisório que permitiu a instalação e permanência do Gran Circo Lar em um dos espaços mais significativos do Plano Piloto de Brasília: o Eixo Monumental. Isto porque, de um lado, para alguns setores da iniciativa privada, provavelmente conhecedores do destino reservado à área pelo projeto de Lucio Costa, o grande vazio significava flexibilidade, possibilidade.”<sup>145</sup>

A precariedade do provisório e certa deturpação no entendimento de vazio e ocupação do espaço público livre revelam uma visão recortada das necessidades a serem ali implantadas. Há um consentimento temporário do uso do espaço para atividades populares, propostas diretamente pela sociedade, mas a transposição dessas apropriações não é realizada na concretude dos espaços físicos. As atividades nascidas do improviso orgânico foram finalizadas - caso do Gran Circo Lar - ou remanejadas para fora do centro da cidade. E em lugar da feira e dos espaços populares foram colocados a biblioteca e o museu. Não se trata aqui de invalidar a importância de tais instituições, mas de avaliar as bases em que são construídas as escolhas programáticas e colocá-las de frente com o pensamento em vigor.

Naquele momento o desenvolvimentismo de JK já havia passado, a identidade nacional aspirada com a nova capital fora alcançada, as bases do setor cultural do país haviam amadurecido em quantidade e substância em relação aos anos de *sonho e fantasia*<sup>146</sup> em tempos prévios a Brasília e, segundo Ortiz, “o Estado militar aprofunda medidas econômicas tomadas por JK, às quais os economistas se referem como a “segunda revolução industrial” no Brasil. (...) Em termos culturais essa reorientação econômica traz consequências imediatas, pois paralelamente ao crescimento do parque industrial e do mercado interno de bens materiais, fortalece-se o parque industrial de produção de cultura e mercado de bens culturais.”<sup>147</sup> Logo, as mudanças no âmbito cultural no Brasil contextualizavam uma indústria cultural consolidada e - após forte censura - dirigida por uma elite cultural conservadora trajando as vestes democráticas de um liberalismo econômico.

---

<sup>145</sup> Idem.

<sup>146</sup> ORTIZ, 2001: p. 34.

<sup>147</sup> ORTIZ, 2001: p. 114.



As intenções nobres de José Aparecido ao provocar medidas de preservação e proteção do acervo arquitetônico de Brasília, além de promover a Cultura na cidade como meta relevante de avanço e civilidade em seu governo, encontram nas conjunturas econômicas de então um ambiente auspicioso ao mercado cultural. Vontade política, ou seja, poder de intervenção, e força econômica advinda do setor privado resultam no diálogo pertinente às diretrizes do governo: “com ausência quase completa de recursos oficiais, dotar a cidade dos equipamentos de que ela ainda carece”<sup>148</sup>. Segundo Kantinsky:

“Tratava-se, pois de captar recursos onde fosse possível, seguindo talvez, o exemplo do Memorial JK, onde a contribuição oficial limitou-se à doação do terreno. Toda a obra foi realizada através da captação de recursos privados. Assim foi possível a construção do Panteão Tancredo Neves.”<sup>149</sup>

Neste contexto, a cultura popular era ainda um assunto incipiente e de certa forma tratada como uma versão amadora de Cultura. Por mais representativa e constante que fosse a apropriação do espaço por parte da sociedade, neste momento cabe à cultura popular apenas o papel mediador para a concretização do campo instituído da Cultura.

Durante muitos anos adiou-se a ocupação com edifícios permanentes no Setor, no entanto, o espaço raramente esteve vazio. E se não do ponto de vista institucional, o Gran Circo Lar, em sua efemeridade, afirmou-se pela memória e a necessidade de encontro. Como afirma a autora já citada:

“Ora memória, ora paisagem, ora passagem, o vazio que foi o Setor Cultural nunca foi vazio no sentido estrito do termo, tanto pelos significados intangíveis a ele atribuídos, quanto pela ocupação material do lugar. Feirinhas, comércio informal, estacionamentos de ônibus trazendo manifestantes contra ou a favor do Governo: entre funções mais e menos nobres, o vazio urbano, que foi o Setor Cultural Sul, foi apropriado, vivenciado.”<sup>150</sup>

De modo que, sob a análise do objeto, a arquitetura do Gran Circo Lar em si, apesar de bem executada para seu fim, se mostra trivial, entretanto, sua inserção neste período da trajetória histórica do Setor Cultural é fato essencial para a compreensão da concepção de Cultura desde a criação de Brasília e de como essa ideia se traduz nos edifícios perpetuados.

---

<sup>148</sup>KANTINSKY, 1991: p. 17.

<sup>149</sup>Idem.

<sup>150</sup>MEDEIROS, 2007: p. 7.



## PARTE III



## **5. PROJETOS 1986-2009**



## 5.1 Conjunto Cultural da República: Primeiro proposta - 1986

volume II p. 83

Em 1986 Oscar Niemeyer publica na revista *Módulo* curto artigo onde apresenta o estudo preliminar e maquete encomendados pelo então Ministro da Cultura Celso Furtado<sup>151</sup> para o Museu de Brasília e o Ministério da Cultura. Embora não especifique no texto o local exato de sua implantação e tampouco o entorno imediato, é perceptível pela forma do terreno e programa implementado a inserção no Setor Cultural Norte. O programa é dividido em quatro edifícios que abrigam museu de artes com biblioteca, ateliers, escola de balé e edifício sede do Ministério da Cultura. Segundo Oscar a ideia era:

“(...) criar um museu de artes plásticas que as divulgue e promova intensamente. Um museu com salões de exposição, cursos, ateliers, etc. Um museu provido de amplo sistema audiovisual e computadores ligando-o aos demais museus do país. Um Centro de Artes atualizado, didático, que convoque a juventude para os segredos das artes plásticas.”<sup>152</sup>

Oscar já havia proposto para o conjunto outros estudos, mas é nesse projeto que publica uma proposta que vai fundamentalmente de encontro às intenções de Lucio Costa e se aproxima ao projeto executado. O primeiro contraponto é a localização de um edifício ministerial, separado ao renque de ministérios da Esplanada, no setor destinado à área cultural. Já no memorial descritivo do Plano Piloto Lucio previa um local específico e condigno para o Ministério da Educação e Cultura, *vizinho ao Setor Cultural e contíguo a ampla área destinada à Cidade Universitária*.<sup>153</sup> E em 1985, o documento *Brasília 57-85*, coordenado por Costa, também atenta para o desvirtuamento das funções no setor, apontando que: “Caso venham a ser necessárias, além dos anexos previstos, novas edificações destinadas a ministérios ou outras atividades vinculadas ao poder público federal, não se deve cogitar da ocupação dos Setores Culturais para esse uso.”<sup>154</sup>

No entanto, a implantação de um ministério no Setor Cultural, apesar de significativo dentro do Plano, não é um tema que se aprofunda e nem chama a atenção. É tratado de

---

<sup>151</sup>Fonte: Ofício do assessor da Presidência da República Virgílio Costa ao Ministro da Cultura José Aparecido de Oliveira destinado em 08/03/1990. Em anexo.

<sup>152</sup>NIEMEYER, 1986: p. 132.

<sup>153</sup>COSTA, 1991.

<sup>154</sup>COSTA, (coord.); COSTA; LIMA, 1985: p. 48.

forma discreta, sussurrada,<sup>155</sup> escapando dúvidas de sua importância no programa, que mais tarde seriam reveladas no decorrer dos estudos para esse projeto, quando o edifício é passado a Secretaria de Cultura do Distrito Federal e em seguida é tratado apenas como prédio administrativo. A discussão arquitetônica talvez tenha se esvaído pela conjuntura política polêmica da criação recente do Ministério da Cultura. Era a primeira vez na história do país em que a Cultura era tratada como política autônoma e se destacava um ministério específico para a área. Essa atitude do governo de José Sarney além de demonstrar a relevância do campo cultural em tempos de abertura política, desperta importantes debates sobre a institucionalidade da Cultura. Na revista *Módulo* de julho de 1985 o assunto é declarado em opiniões diversas entre os debatedores, e abre a matéria com a seguinte chamada:

“Segundo a Unesco, a década de 80 é a década das questões culturais em todo o mundo. O ano de 1985, no Brasil, começou trazendo novas esperanças com a “Nova República” e posteriormente com a criação de um Ministério da Cultura. Na área de Artes Plásticas, no ano de mais uma Bienal de São Paulo, a cidade do Rio de Janeiro constata a falência das Instituições, cujo exemplo maior é a atual situação do Museu de Arte Moderna.”<sup>156</sup>

Oscar Niemeyer apresenta o projeto no cerne da discussão sobre as duas instituições propostas e, a fim de tratar em Brasília os problemas vinculados ao tema, dispõe no programa princípios de modernização tecnológica, conexão em rede com demais instituições do país e ampliação do acesso público às estruturas institucionais. Adere o debate ao projeto.

Assim, a inserção do prédio administrativo do Ministério da Cultura no Setor Cultural é compreensível em um âmbito de valoração do campo cultural, e provavelmente tenha reaberto as possibilidades de intervenção nos Setores Culturais de Brasília, mas de qualquer forma, era uma das eventuais brechas que Niemeyer abria a pequenas transgressões no plano urbanístico em favor de suas causas ‘nobres’. De modo que a liberdade de proposição dos programas, aliada a sua visão reformista, justificam por vezes certas proposições formais em sua arquitetura.<sup>157</sup>

---

<sup>155</sup>Na publicação da revista *Módulo*, Niemeyer cita o assunto somente na última linha do texto, e mesmo assim, sem nenhuma extensão descritiva, apenas a menção direta: “O museu está ligado ao Ministério da Cultura por uma galeria subterrânea”.

<sup>156</sup>MÓDULO, 1985.

<sup>157</sup>Na tese *Museus projetados por Niemeyer de 1951 a 2006: o programa como coadjuvante*, a arquiteta Simone Neiva Loures Gonçalves defende que, referente aos museus, “as alterações do programa, em razão direta da proposição formal/estrutural, tornaram-se evidentes. Uma das



O segundo ponto, mais relevante do ponto de vista arquitetônico, afeta uma diretriz compositiva da Esplanada dos Ministérios. Lucio Costa distingue o trecho leste do Eixo Monumental em três tratamentos volumétricos: o centro cívico no terrapleno triangular, em nível inferior, e com a vasta Praça dos Três Poderes limitada pelos três palácios e o cerrado livre ao fundo, “uma ampla esplanada disposta num segundo terrapleno, de forma retangular e nível mais alto, de acordo com a topografia local”<sup>158</sup>, com volumetria marcada pela dupla fileira dos prismas ministeriais, organizando duas faixas compactas, simétricas e cadenciadas, que firmam com o gramado central o eixo visual, e por último, reservado o espaçamento claro e necessário à praça autônoma da Catedral, os Setores Culturais, caracterizados por uma massa densa de vegetação que completaria em textura suave a perspectiva axial.



**Fig. 54.**  
Tratamentos volumétricos  
para a Esplanada  
Fonte: Aplicação  
sobre Google Maps.

No relatório do Plano Piloto o urbanista registra que o Setor Cultural deveria ser *tratado à maneira de parque para melhor ambientação dos museus, da biblioteca, do planetário, das academias dos institutos etc.*<sup>159</sup> E mais tarde, em sua revisão do projeto, no documento *Brasília Revisitada 1985-1987*, reafirma:

“A memória descritiva do plano deixou clara a importância da volumetria paisagística na interação das quatro escalas urbanas da cidade; o canteiro central da Esplanada gramado, as cercaduras verdes das Superquadras, a massa densamente arborizada prevista para os Setores Culturais (ainda até hoje desprovidos de vegetação).”<sup>160</sup>

interpretações mais visíveis é a de que, nos projetos de museus, foi concedida a Niemeyer uma grande liberdade de atuação em relação ao programa e que tal liberdade, sem dúvida, lhe permitiu explorar o próprio repertório com maior controle.” Essa liberdade perpassa por intervenções formais, mas também conceituais, como é o caso do Teatro Nacional e o Museu de Brasília.

<sup>158</sup>COSTA, 1991.

<sup>159</sup>Idem.

<sup>160</sup>COSTA, 1987.

As relações de cheio e vazio programadas por Lucio, que compunham uma visão unidirecional e *monumental não no sentido de ostentação, mas no sentido da expressão palpável*<sup>161</sup>, sugeriam a atmosfera francesa dos parques e praças parisienses, mas também certa organicidade inglesa nos desenhos internos, como no *Champs de Mars* ou o *National Mall* de Washington, espaços de sua referência ambientando um percurso humanizado desde a área gregária até os palácios.

**Fig. 55.**(esq.)  
Champs de Mars,  
Paris, 2006.  
Fonte: Wikipedia.



**Fig. 56.**(dir.)  
National Mall,  
Washington, 2011.  
Fonte: National Malls and  
Memorial Parks Blog.



Essa postura é reiterada em carta e croqui destinados a Oscar Niemeyer na década de 80, segundo o acervo digital da Casa de Lucio Costa. No documento, Lucio expressa suas intenções para os Setores Culturais de Brasília:

“Oscar,

Sempre imaginei essas duas áreas densamente arborizadas a fim de contrastar com os extensos gramados vazios, e onde seriam deixadas abertas grandes clareiras de desafogo compatíveis com as estruturas a serem ali implantadas.

Os estacionamentos arborizados seriam localizados aos fundos em toda a extensão nos dois setores, Norte e Sul.

Convirá conversar com a Alda. Ela já sabe que, de acordo com as ponderações (...ilegível) palmeiras sugeridas ao longo da Esplanada foi afastada em troca de conjuntos de paineiras irregularmente intercalados tal como vou propor ao (...ilegível)”<sup>162</sup>

Aqui a contradição entre Oscar e Lucio sobre a composição espacial do Setor Cultural em Brasília se torna evidente. Lucio via na vegetação adensada o elemento unificador dos diversos monumentos de cargas simbólicas independentes. Além disso, o parque na

<sup>161</sup>COSTA, 1991.

<sup>162</sup>Carta com croqui enviada a Oscar Niemeyer na década de 80. Disponível em [www.jobim.org](http://www.jobim.org). Acessada em 06/06/2013. Em anexo.

Esplanada conferia ao centro urbano a condição integral de cidade-parque. O paisagismo era o amálgama entre as formas puras e evocaria a urbanidade e a escala humana em percursos intermitentes e aprazíveis. Mas para Oscar o conjunto teria outro resultado compositivo. Para ele a Esplanada é um quadrilátero unitário e conjunto-símbolo de uma arquitetura monumental unívoca<sup>163</sup> que deve marcar *a importância do seu país*.<sup>164</sup> Formalmente a praça do Setor Cultural se equilibraria à Praça dos Três Poderes, evidenciando assim a arquitetura, relação que sustenta no artigo *Em defesa da unidade arquitetural, de 1989*:

“Com relação ao Eixo Monumental decidi dividi-lo arquitetonicamente em quatro setores. O primeiro era o dos ministérios, com prédios simples, repetidos e pré-fabricados; o segundo, compreendendo o Itamarati e o Palácio da Justiça, já mais desenvolvido como a preparar os visitantes para as formas novas e contestadoras que, na Praça dos Três Poderes, os deveriam surpreender; e finalmente, porque seria construído depois, o setor cultural, seguindo a liberdade plástica daquele último, para, como ele, estabelecer o contraste procurado com os blocos dos ministérios.”<sup>165</sup>

Assim, Oscar Niemeyer utiliza uma estratégia que se tornaria cada vez mais corriqueira em sua obra: estabelece edifícios distintos por seus programas e os distribui em uma base de terreno plana e pavimentada, com esparsas - ou nenhuma - intervenções paisagísticas, conformando o que muitas vezes o arquiteto denomina praça cívica. Apesar de não referir-se no texto publicado à praça e nem ao parque, a intenção expressa ao público pela maquete e desenhos é da prevalência da arquitetura, característica que permaneceria ao cabo da execução do Setor Sul.

No estudo apresentado em 1986 Oscar distingue dois terrenos no Setor Cultural Norte, o novo conjunto arquitetônico é apresentado de modo independente à obra do Teatro Nacional, pré-existente e finalizada havia cinco anos. Niemeyer estabelece a hierarquia funcional e formal entre os quatro edifícios dispondo-os em função de seus programas. O protagonista é o museu, um cilindro de 110 metros de diâmetros, *suspenso do chão pelo núcleo central e vigas da estrutura*<sup>166</sup>, em uma versão circular do Museu do Cosmos. Além

---

<sup>163</sup>Segundo Niemeyer no artigo em anexo *Em defesa da unidade arquitetural, de 1989*: “Quando JK me convidou para projetar a arquitetura de Brasília, essa tarefa incluía todos os palácios, inclusive os do Eixo Monumental. A ideia era criar um conjunto harmonioso onde a unidade plástica constituísse uma das suas principais características.”

<sup>164</sup>NIEMEYER, 1989.

<sup>165</sup>Idem.

<sup>166</sup> NIEMEYER, 1986: p. 132.

da forma especial, audaciosa e chamativa, o edifício é situado à esquina do terreno, com visibilidade destacada no fluxo de automóveis. A sede do Ministério da Cultura, contudo, designa a subordinação formal em um prisma reto, sem euforia, e de porte significativo, onde a verticalidade e a posição lateral, encerrando os limites a oeste, determinam a altivez no conjunto. Os demais componentes com formas elementares, a escola de balé em um cilindro semienterrado entre os dois edifícios e os atelieres em um prisma de base trapezoidal ligado ao museu, aparecem com pé-direito simples. Os estacionamentos são locados nas periferias transversais, mas os acessos principais são marcados na fachada sul do terreno, provenientes do Eixo Monumental.

A tensão que unifica as partes na composição do novo conjuntos se dá, em escala geral, pela proximidade dos dois edifícios de grande porte intermediados pela escola de balé e os atelieres, conformando de maneira oblíqua e discreta o espaço da praça. No subsolo, uma passarela de cerca de 110 metros de extensão conecta todos os edifícios. Essa ligação é acentuada por um desenho de piso em linha reta que sobrepõe o percurso da galeria e de forma singela deflagra a área de convívio da praça.

Com exceção dos atelieres no térreo, os edifícios se desenvolvem no subsolo e pavimentos superiores. A escola de balé tem pé-direito duplo de seis metros e seu volume circular aflora a metade da altura para proporcionar conforto térmico e iluminação natural zenital. O acesso ocorre somente pela galeria em subsolo. Neste nível, no museu, são distribuídos radialmente a direção, os departamentos de Artes e Literatura, serviços de ar condicionado, gráfica, sanitários e depósitos e mais o hall de acesso à galeria. No primeiro piso do museu, *fechados para o exterior para melhor aproveitamento interno e o uso adequado e invariável da iluminação e ar condicionado*, ficam os salões livres, o mezanino, as estações de audiovisual e computação, a biblioteca, o auditório e os serviços técnicos. E finalmente, no terraço, uma cobertura recuada e sinuosa abriga o restaurante com jardim de esculturas aberto e mirante para todo o Eixo Monumental. Ainda neste pavimento, um segundo auditório é disposto em uma casca curva independente, arrematando cuidadosamente a quinta fachada. A estrutura é audaciosa e sustenta em um apoio único central as vigas radiais em concreto. O estudo preliminar prevê ainda no primeiro piso e mezanino uma linha concêntrica de pilares de seção circular, que seguem até a cobertura do terraço.

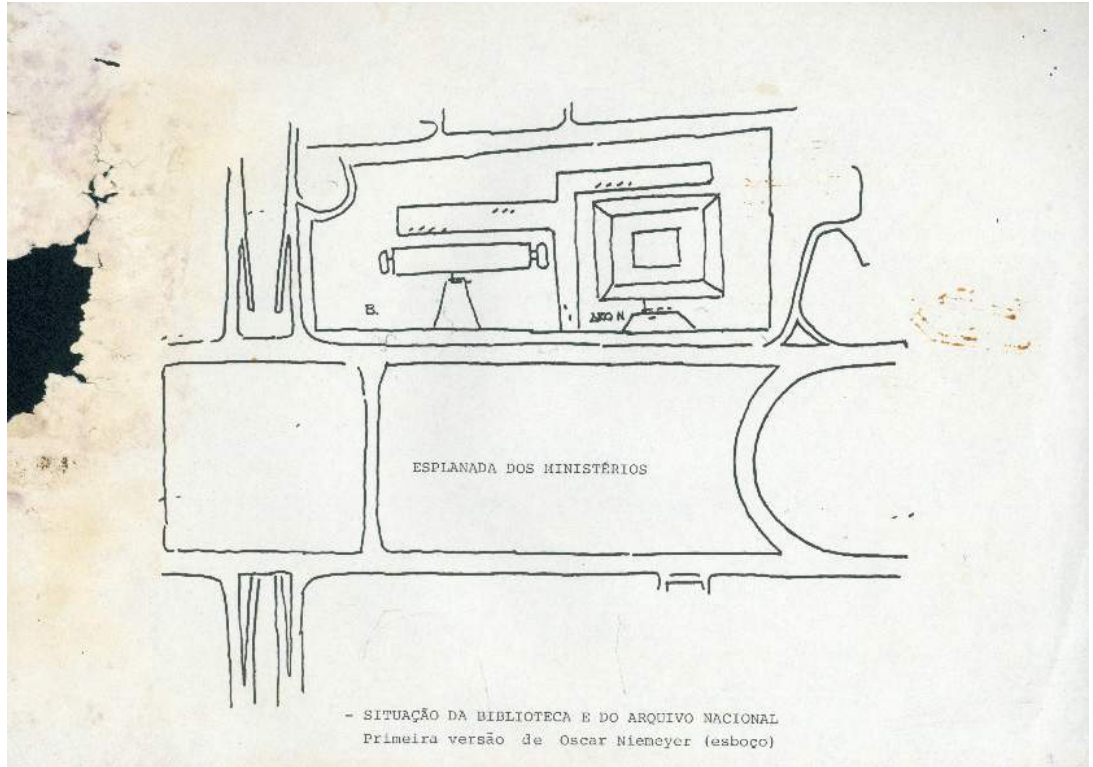
Mas, apesar da imponência do museu, é o Ministério desgarrado que provoca. O edifício se configura em uma barra de dez pavimentos livres e pilotis de cinco metros com linha única de dez pilares robustos. As fachadas leste-oeste são em vidro, empenas no norte-sul, e as circulações verticais descoladas do volume principal. As proporções volumétricas e os alinhamentos coordenam com os demais ministérios do outro lado da via transversal secundária, a diferença se dá pelo terraço-jardim e o pilotis. No entanto, a disposição é a oeste, o que induz a duas interpretações de estratégias, em primeiro lugar a intenção de limitar tridimensionalmente a praça da cultura, colocando-a como elemento de destaque e participe da sequência de edifícios da Esplanada, em segundo, a delimitação física de dois momentos arquitetônicos, o novo Centro de Artes e o Teatro Nacional, separando o Setor em duas partes evidentes. O Ministério da Cultura é posto como barreira visual e fragmenta a concepção unitária que o parque previsto traria, mas além disso, da forma como é inserido, estabelece uma contraposição quase simétrica à praça da catedral, retirando-lhe a força de espaço de exceção.

Data também da década de 80 e agrega o lote de documentos do qual pertence o croqui explicativo de Lucio Costa supracitado,<sup>167</sup> dois croquis para o Setor Cultural Sul onde Oscar Niemeyer apresenta propostas para a implantação dos edifícios da Biblioteca e Arquivo Nacionais (Fig.57 e fig.58). No estudo, a ocupação dos edifícios é mais amena em relação ao prédio existente do *Touring Club*, não o considera dentro da proposta desenhada, mas também não impõe uma ordem excludente. Não há a intenção clara de configurar os novos edifícios em praça, como ao lado norte, e tampouco de determinar um conjunto fechado em uma composição. A disposição dos edifícios, com entradas principais voltadas ao Eixo Monumental e com as vias locais dos estacionamentos os separando, é uma distribuição em linha e sem aparentes relações espaciais entre as arquiteturas, o que se certa forma caberia dentro dos critérios de Lucio Costa se preenchido o espaço residual com a vegetação densa. Especialmente se considerada a determinação precisa das áreas, marcadas em círculos no croqui, com definição exata em metros quadrados, juntamente às observações de Lucio a Oscar. Não se sabe se o croqui de Costa precede os de Niemeyer, ou se antecede a publicação na Módulo, entretanto percebem-se diferentes propósitos da parte de Oscar Niemeyer na configuração espacial dos Setores Culturais.

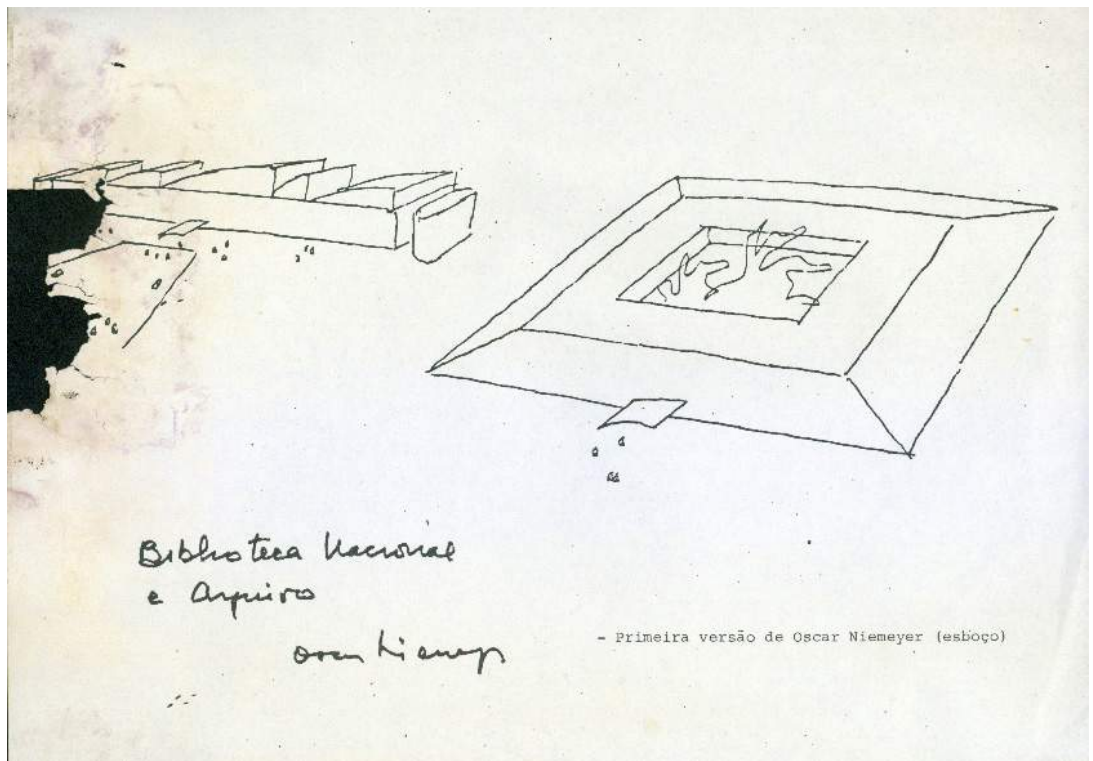
---

<sup>167</sup>Em acervo digital Lucio Costa do Instituto Antônio Carlos Jobim e Casa de Lucio Costa. Disponível em <http://www.jobim.org/lucio>. Acessado em 14/05/2013.





**Fig. 57.**  
Croquis de situação da  
Biblioteca e do Arquivo  
Nacional, Oscar Niemeyer,  
década de 80.  
Fonte: Instituto Tom Jobim.



**Fig. 58.**  
Croquis da Biblioteca e do  
Arquivo Nacional, Oscar  
Niemeyer, década de 80.  
Fonte: Instituto Tom Jobim.

Os aspectos comuns às propostas Norte e Sul são a conexão de acessos diretamente para o Eixo e as vias de estacionamento delimitando os espaços de intervenção de cada instituição. No lado norte, inclusive, a possível correlação entre os edifícios novos e o

antigo se dá pela a unificação central dos estacionamentos da Sala Martins Pena do Teatro com o estacionamento do Ministério da Cultura.

Contudo, como já dito, as mudanças no âmbito político da Cultura não se pronunciaram apenas no debate da institucionalização cultural, mas também na discussão do conteúdo destinado a tais instituições. Frente a essa indecisão programática, revelou-se a necessidade de uma abordagem ampla dos novos conceitos de museu, biblioteca, arquivo público etc., e com isso o projeto para o Setor Cultural de Brasília mais uma vez teve uma pausa em seu desenvolvimento.





## 5.2 Conjunto Cultural da República: Segunda proposta – 1988-1990

volume II p. 89

Após a criação da *Comissão Especial do Conjunto Cultural Federal da Capital da República* e a análise aprofundada dos possíveis usos e acervos dos equipamentos para os Setores Culturais o projeto de Oscar Niemeyer é revisado e desenvolvido com o acréscimo do Setor Cultural Sul e a galeria entre os dois setores. O estudo preliminar atualizado é entregue em oito de março de 1990 ao então Ministro da Cultura José Aparecido de Oliveira<sup>168</sup>. A pressa em alavancar a construção dos Setores enfraquece, pois não se consolida o marco de início na data celebrativa do centenário da República, conforme a Comissão previa e, ainda em 1989, Oscar Niemeyer comenta:

“Tudo isso José Aparecido soube considerar ao propor que a construção do Setor Cultural aguardasse tempos melhores, mas os projetos fossem agora realizados, no que colaborei fixando o plano geral e os estudos preliminares de arquitetura desse setor.”<sup>169</sup>

Em 14 de março do mesmo ano, no último fôlego da transição de governos, ocorre o tombamento federal do Plano Piloto de Brasília pelo IPHAN. No dia seguinte toma posse o novo Presidente da República Fernando Collor de Melo trazendo como plano a reforma na área cultural: transforma o Ministério em uma secretaria vinculada à Presidência e extingue diversas autarquias da Cultura, entre elas a Funarte, a Fundacen, a Fundação Pró-Memória, a Embrafilme, a Fundação do Cinema Brasileiro, a Fundação Nacional Pró-Leitura, além de significativa redução orçamentária. Naquela conjuntura de transformação, quando o governador do Distrito Federal era ainda nomeado, as perspectivas de execução dos Setores Culturais se retraem ainda mais e o clima referente ao assunto é de estagnação. No entanto, os estudos de Niemeyer são apresentados.

No setor Norte as alterações mais significativas se restringiram ao museu e aos ateliers. A locação dos edifícios e da galeria permanecem. O estacionamento do museu é passado para a face norte do terreno, em nível inferior, como ocorre no anexo do Teatro Nacional. Ali, em um largo rasgo curvo no terreno é formada outra praça, mais ensimesmada, com vasto jardim, e abraçada por salas de aula ao lado direito e pelos ateliers livres do lado esquerdo. Um arco concêntrico ao museu une os dois braços e abriga a entrada do

---

<sup>168</sup> Fonte: Ofício do assessor da Presidência da República Virgílio Costa ao Ministro da Cultura José Aparecido de Oliveira destinado em 08/03/1990.

<sup>169</sup> NIEMEYER, 1989.

edifício, sanitários e administração, agora com iluminação e ventilação naturais. Os serviços técnicos permanecem em planta circular em torno ao núcleo de circulação vertical.

Nos pavimentos superiores, onde se localizam o salão de exposições e o mezanino, as escadas são substituídas por uma rampa circular integrada à curva irregular que desenha as bordas do mezanino. A estrutura interna é a mesma, mas o espaço se torna mais livre pela retirada da biblioteca e do auditório, ao programa é adicionado um bar situado dentro do anel de atividades no núcleo de serviços. No terraço, as áreas cobertas são restringidas e abrigadas em uma volumetria única, com isso o jardim de esculturas aumenta. A casca curva, agora em conchas duplas inscritas em um círculo, prevalece sobre a laje plana, guardando pequenos restaurante e auditório. O resultado formal remete o bloco ao Museu do Índio (1982) (fig.59), inaugurado poucos anos antes e localizado no trecho oeste do Eixo Monumental.

**Fig. 59.**(esq.)  
Museu do Índio, Oscar  
Niemeyer.  
Fonte: Wikipedia.



**Fig. 60.**(esq.)  
Museu de Arte  
Contemporânea de Niterói,  
Oscar Niemeyer.  
Fonte: Fundação Oscar  
Niemeyer.  
Autor: Michael Moch

No pavimento térreo da praça há uma transformação volumétrica significativa. Oscar insere uma extensa rampa que contorna o bloco e conecta o salão de exposições à praça permitindo assim a visualização de todo o complexo arquitetônico. Além disso, as vigas radiais antes aparentes são cobertas por uma casca lisa, conferindo o aspecto unitário do bloco. O gesto o aproxima à volumetria do Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1991) (fig.60) e precede a rampa do atual museu construído. Os grandes vãos e a arquitetura monumental, sem *detalhes menores*, são características presentes e identificadas pelo próprio arquiteto na quinta fase de sua obra,<sup>170</sup> mas a ideia de um grande vão com um único apoio em um edifício de caráter cultural, especialmente o museu em Brasília, é algo que persiste desde o Museu de Caracas em 1954 e é recorrido

<sup>170</sup> Em cinco momentos divido a minha arquitetura: primeiro, Pampulha; depois, de Pampulha a Brasília; depois, Brasília; depois ainda, minha atuação no exterior; e, finalmente, os últimos projetos que realizei." NIEMEYER, 1998: p. 260-271.

no Centro Musical da Guanabara 1968, na Expo 72, no Museu da Terra, do Mar e do Cosmos de 1974, e posteriormente no MAC de Niterói, no Museu Oscar Niemeyer em Curitiba e em mais uma proposta para o museu de Brasília.

Com os ateliers em nível inferior, no segundo projeto, a praça torna-se apenas espaço de passagem. Todas as atividades se encontram no subsolo e pisos superiores, sendo o volume da escola de balé apenas uma redoma de captação de luz. Os usos arquitetônicos não convergem para a apropriação da praça, acentuando suas largas dimensões. A configuração dos edifícios na praça - barra, cilindro baixo e bloco principal - é um recurso que se repete na obra de Oscar Niemeyer, perceptível desde os projetos em Constantine, o Teatro Trianon, em Campos, de 1989, no Memorial da América Latina (1989), e mais tarde nas edificações construídas do setor sul do Conjunto Cultural da República. O cilindro e o uso de pilotis em um terreno que pouco favorece as relações com o entorno reforçam a dispersão e dificultam a definição dos limites da praça. Para Mahfuz “a forma circular oferece grandes dificuldades de associação a outras na definição de espaços abertos volumétricos, por sua convexidade e autossuficiência.”<sup>171</sup>

O prédio administrativo permanece com a forma, sistema estrutural e funções básicas. Há o acréscimo de mais um subsolo de garagens, oficinas e casa de máquinas, com acesso direto à via N2. E no 1.o subsolo persiste um hall de comunicação que revela a conexão subterrânea com o museu e a possível escola de balé ou restaurante, já que o restaurante no último piso é substituído por salas de assessoria e em projeto posterior o volume cilíndrico adquire essa função. No jogo de desenhos o edifício não é desenvolvido, aparecendo apenas na planta de situação.

Entre os dois setores, conforme o plano urbanístico de Costa, é proposta uma galeria de ligação subterrânea no canteiro gramado central. A ausência de desenvolvimento do projeto impossibilita um análise criteriosa, contudo, é possível perceber a intenção da criação de um espaço que ultrapassasse a função de circulação e funcionasse como uma praça aberta e enterrada, com forma irregular e variados volumes no percurso. O espaço seria acessado por escadas e túneis abaixo das vias do Eixo Monumental.

---

<sup>171</sup>MAHFUZ, 2011: p. 26.

De volta à superfície, no setor Sul a dispersão se acentua. Embora os dois edifícios ocupem as bordas e se alinhem pelos limites do terreno em um arranjo ortogonal, as proporções estabelecidas para as edificações, os distanciamentos, os acessos e mesmo as formas eleitas não sugerem uma ordem interna do conjunto e nem organizam um espaço público consistente. Os estacionamentos são dispostos nas extremidades leste e oeste, de forma transversal e interligados por uma pista no limite sul do terreno, destoando das proposições de Lucio Costa. O espaço entre os blocos conforma um “L” e não configura uma praça delimitada, nem se relaciona com os pontos de acesso do público, seja por automóvel ou à pé. Entretanto, ao contrário da proposta anterior nota-se a sugestão da vegetação na parte posterior entre os edifícios.

No retângulo interno Oscar dispõe o Arquivo Nacional na borda oeste em um conjunto de três prédios distintos que avançam ao interior de forma escalonada intermediados por jardins. O primeiro edifício, com térreo e um pavimento, é um prisma retangular de 80 por 25 metros ligado ao estacionamento. A ocupação das salas é central com corredores periféricos e longitudinais. Por passarela térrea se conecta ao segundo bloco, uma barra retangular de 150 por 18 metros com quatro pisos sobre pilotis, que segue claramente os preceitos formais do Jornal *L'Humanité* em Paris, de 1987 (fig.62) e à família da sede da FATA, em Turim, de 1975. O edifício intermediário, por sua vez, se conecta ao terceiro prédio, um parabolóide cônico, por uma passarela aérea no primeiro pavimento. O acesso principal não é claro, não há indicação em planta de uma recepção ou um vestíbulo significativo, entretanto, a entrada do primeiro bloco voltada ao estacionamento indica um eixo de cinco metros de largura que coincide com as passarelas de ligação. No pilotis do edifício intermediário há acessos por três colunas de circulação vertical distribuídas em distâncias irregulares, sendo a central vinculada a uma sala de vigilância que, aparentemente, é também uma forma de acesso ao prédio.

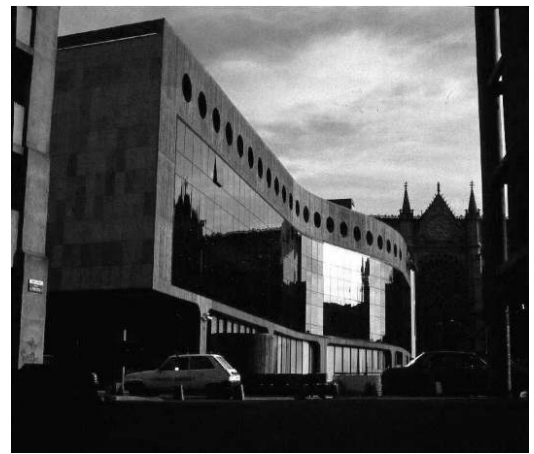
O programa é distribuído de maneira confusa e não corresponde a hierarquia formal e funcional comumente estabelecida por Niemeyer. Os blocos prismáticos tem funções semelhantes e compartilham as tarefas administrativas, as reservas e alguns depósitos. Se distinguem, no entanto, por um uso mais público no edifício intermediário, agregando no pilotis posto bancário, sala de exposições e museu, além da área de consultas e informações nos pisos superiores; e um uso específico de laboratórios no primeiro bloco.

O terceiro bloco, de forma especial e simbólica derivada de Le Havre, 1972 (fig.61), guarda os depósitos em sete pavimentos aflorados mais um subsolo. Evidentemente que à arquitetura de um prédio do Arquivo Nacional cabem os depósitos como representação identitária, mas o acesso marcado acontecendo no prédio trivial, aos fundos, e essa divisão indefinida de funções, em um sítio amplo e sem muitas restrições, acaba por fragmentar a leitura do conjunto. A partir do centro do terreno, o edifício em barra arremata a visão do observador e esconde o bloco de entrada, além de isolar o Touring Club do conjunto. Por outro lado, quem acessa pelo primeiro prédio tem a concepção compositiva de um edifício-base, horizontal, que marca a entrada, e o prédio principal ao fundo. A forma simbólica, de maior hierarquia, quando vista, é relegada a um posicionamento secundário.

**Fig. 61.**(esq.)  
Centro Cultural Le Havre,  
Oscar Niemeyer, 1972  
Fonte: Fundação  
Oscar Niemeyer.



**Fig. 62.**(dir.)  
Jornal L'Humanité, Paris,  
Oscar Niemeyer, 1987.  
Fonte: Fundação  
Oscar Niemeyer.



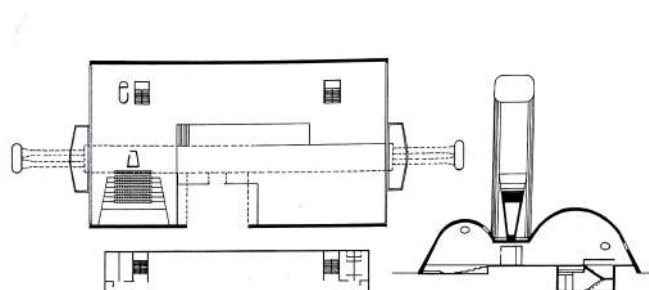
O bloco destinado à sede da Biblioteca Nacional é um prédio de grande porte com base retangular de 140 por 65 metros disposto na esquina sudeste do terreno e perpendicular ao Arquivo. A forma impactante é uma composição parabólica derivada de duas abóbodas de alturas diferentes mediadas por um plano reto, sendo a segunda, a posterior, de maior altura e formada por uma seção de arco ogival. Na fachada norte, uma marquise curva, que se desdobra até o piso, no mesmo ângulo da casca, demarca os três metros da porta de acesso, discreta, com ares de secundária, porém única. No interior, o grande vão livre formado é interrompido apenas por uma linha de sete pilares retangulares equidistantes em 17,50 metros que apoia o mezanino sob o trecho de laje plana. A plataforma do jirau é uma faixa estreita de 15 metros de largura que atravessa toda extensão longitudinal do edifício e atua como laje de transição das cargas recebidas das abóbodas em pilares superiores periféricos, conferindo uma distribuição de cargas em “Y” e contraventando assim toda a estrutura. Apesar de terem diferentes raciocínios estruturais, o precedente óbvio está na Igreja de São Francisco na Pampulha (1940), mas a forma e distribuição

espacial são também condizentes aos prédios contemporâneos do Memorial da América Latina, contudo, sem o mesmo aprimoramento da engenharia.

**Fig. 64.**(esq.)  
Biblioteca do Memorial da  
América Latina, Oscar  
Niemeyer, 1989  
Fonte: NIEMEYER, 2004



**Fig. 65.**(dir.)  
Desenhos da biblioteca do  
Memorial da América Latina,  
Oscar Niemeyer, 1989  
Fonte: BOTEY  
2005.



As atividades programáticas se desenvolvem em três pavimentos e um mezanino, sendo dois em subsolo. No segundo subsolo, uma faixa de 9 por 140 metros deslocada do corpo central, ficam os depósitos e alguns serviços técnicos. Por escada se acende ao primeiro subsolo, onde as salas administrativas são distribuídas em duas linhas com jardim central aberto à iluminação e ventilação naturais, que recebe a curva da abóbada posterior. Um vestíbulo largo e descentralizado acentua a entrada para o túnel estreito que leva à escada de acesso à biblioteca no térreo. O mezanino divide a vasta área de 9100 m<sup>2</sup> em duas naves, a mais alta, ao fundo, para a exposição do acervo e consulta, e a mais baixa, a frente, recebendo os usuários com estar, área de controle, biblioteca infantil, área de exposições e pequeno auditório à direita. Abaixo do mezanino, a faixa em pé-direito restrito agrega as funções de apoio, sanitários e café.

As divisões dos ambientes são feitas de forma sutil e concisa a partir de elementos inerentes à arquitetura, como as rampas curvas que acessam o mezanino e separam a área de exposições de um lado e o acervo do outro, o mezanino que distingue as funções pelas alturas dos pés-direitos ou os balcões e painéis soltos conformando a sala infantil e o auditório. Aliada a tais características, a coerência entre estrutura, função e forma transmite consistência ao objeto arquitetônico. No entanto, enfraquecem o projeto sua inserção no lugar e a ausência de relações formais entre os edifícios do conjunto. A entrada única é ínfima, voltada ao Eixo Monumental, mas distante dos pontos de acesso: a entrada da galeria, o passeio que vem rodoviária e dos ministérios e o estacionamento.

De modo geral os dois edifícios são tratados de forma independente, desde as conexões físicas e palpáveis ao usuário leigo - a distância entre as duas entradas é de aproximadamente 225 metros - às relações formais da arquitetura. Oscar estabelece o “contraste procurado com os blocos dos ministérios e a liberdade plástica das formas novas e contestadoras”<sup>172</sup> como pretendia, entretanto, parece não alcançar a unidade urbana e o contraponto balanceado à Praça dos Três Poderes, ou ao menos não utiliza os mesmos critérios. Em 1958, explana sobre a concepção deste projeto:

“Na Praça dos Três Poderes a unidade foi minha principal preocupação, concebendo para isso um elemento estrutural que atuasse como denominador comum dos dois palácios – o do Planalto e o do Supremo Tribunal – e assegurando assim ao conjunto aquele sentido de sobriedade das grandes praças na Europa, dentro da escala de valores fixada pelo magnífico plano de Lucio Costa.”<sup>173</sup>

É evidente que se reconhece a unicidade entre os edifícios do Setor Cultural e os demais prédios na Esplanada, mas se isso ocorre, é pela identificação da linguagem do arquiteto pelo uso de um repertório formal fechado e recorrente<sup>174</sup>. De outro modo, não é notável um *denominador comum* que atribua um reconhecimento imediato entre os edifícios, nem uma intenção de configurar um espaço público de praça cívica e sóbria ou mesmo o parque proposto por Lucio Costa.

---

<sup>172</sup> NIEMEYER, 1989.

<sup>173</sup> NIEMEYER, 1958: p.6.

<sup>174</sup> MAHFUZ, 1987.





### 5.3 Conjunto Cultural da República: Terceira proposta – 1992

volume II p. 115

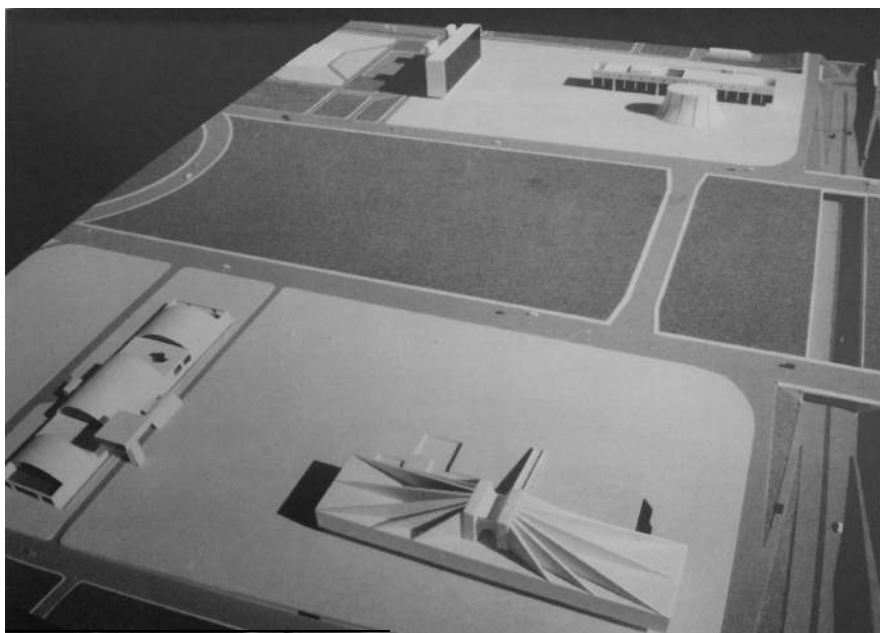
Uma justificativa para a insipiência aparente no projeto anterior é o estágio ainda em desenvolvimento da proposta. A falta de perspectivas otimistas em relação à execução da obra poderiam ter levado à pouca devoção aos problemas do projeto e um resultado inconcluso. Mas, após dois anos, há uma mudança significativa no contexto político, Fernando Collor sofre um impeachment, renuncia e, com o novo governo de Itamar Franco, o Ministério da Cultura volta a existir e as políticas para a Cultura são retomadas. No Distrito Federal ocorre a primeira eleição direta para governador, que empossa Joaquim Domingos Roriz, e por sua via é retomado o projeto do Setor Cultural com a oportunidade de reestudá-lo em mais profundidade.

Novo governo, novos clientes, demandas diferentes. Para o novo projeto desenvolvido em nível executivo foram estabelecidas novas diretrizes de implantação: o Arquivo Nacional troca de lugar com o Museu e passa para o Setor Norte, ali se mantém o edifício administrativo, mas com uma indefinição quanto a seu uso. No projeto executivo é tratado como Secretaria de Cultura, na planta de locação como Ministério da Cultura, Aparece também a demarcação da projeção de um anexo. No setor Sul, a biblioteca toma o lugar do Arquivo e o Museu é situado onde estava a Biblioteca Nacional. A galeria entre os setores é reestudada e agora surge totalmente subterrânea e mais contida, como um corredor e não mais como praça. Além disso, a delimitação dos dois terrenos que configuram o Conjunto Cultural da República mostra com mais clareza a equivalência das áreas dos terrenos e a organização dos elementos constitutivos por uma malha reguladora coincidente com a paginação das placas de concreto de 5 x 5 metros no piso da praça. O entorno é desenhado em planta e facilita as relações contextuais, onde é possível notar, por exemplo, a permanência do Gran Circo Lar.

A nova proposta implica em outras arquiteturas para as edificações. Entretanto, a motivação dos novos projetos não parece vir de alterações no programa de necessidades, já que as funções e lógica distributiva permanecem as mesmas, ao menos no Arquivo Público, na Biblioteca e no Museu. Também não se constituem mudanças de conforto ambiental, pois apesar da transferência da locação nos terrenos, os edifícios que apresentam novas formas, o museu, o edifício administrativo e a biblioteca, mantém a

materialidade e intervém em características formais e estruturais genéricas. O Arquivo Público, que segue com a mesma arquitetura sugerida no estudo anterior, é relocado em orientação perpendicular à primeira com apenas o acréscimo de brises verticais na fachada norte, demonstrando que a constituição formal não toma tais fatores - posicionamento solar, de ventos etc. – como princípios. Sabe-se que no Brasil, pela incidência solar mais verticalizada, os brises corretos para as fachadas ao norte são os horizontais e para leste e oeste, com ocorrência mais reclinada, servem os verticais. No caso dos brises empregados nos projetos do Setor Cultural Sul há uma inversão de orientação.

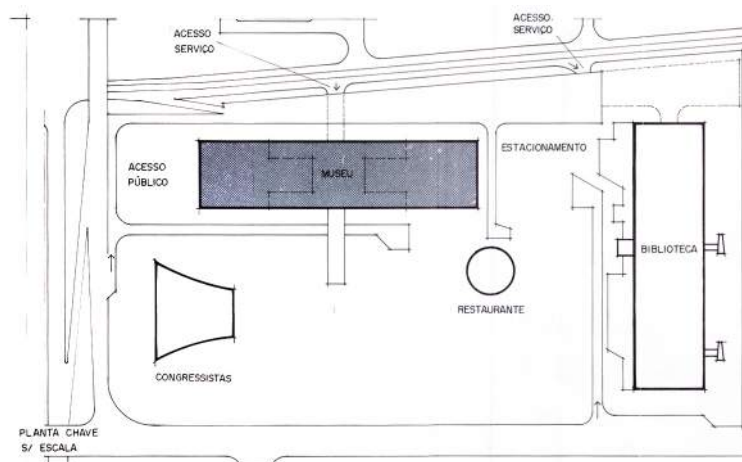
Tampouco são soluções de cunho econômico ou tecnológico, visto que as novas proposições estruturais expressam um arrojo de engenharia ainda maior e mais dispendioso. Cabem ainda as intenções compositivas, mas tomando como fundamento um primeiro lançamento de partido com tais edifícios, divulgado no livro de Júlio Kantinski em 1991<sup>175</sup> (fig.65), os novos prédios ocupam um papel na composição do espaço urbano bastante semelhante aos estudos já propostos: ao norte o prédio administrativo em barra, desvencilhando o conjunto novo do preexistente Teatro Nacional, e o edifício do Arquivo Público, com forma especial e barra horizontal de fundo, na perpendicular, conformando uma praça em “L”. Ao sul a mesma estratégia, porém, com o edifício da biblioteca baixo, em dois pavimentos aflorados, e o museu, agora em planta retangular, delimitando mais firmemente a praça cívica, também em “L”, voltada ao Eixo Monumental. A ausência de tratamento paisagístico em ênfase à arquitetura é revalidada.



**Fig. 65.**  
Maquete do Setor Cultural,  
Oscar Niemeyer, 1991  
Fonte: NIEMEYER,  
Oscar, 2004

<sup>175</sup> KANTINSKI, 1991: p. 79.

No desenvolvimento do projeto o desenho de implantação mostra a adição ao programa de dois restaurantes e um auditório de maior porte ao lado sul. Os acréscimos são refletidos em edifícios independentes e uma leve reconfiguração das praças. Os restaurantes ocupam prédios cilíndricos entre o edifício administrativo e o arquivo e entre a biblioteca e o museu e, junto a seus acessos e estacionamentos posteriores, dividem o espaço livre da praça em duas áreas, antes em “L”. O auditório para congressistas<sup>176</sup> é locado ao extremo leste do terreno sul, perpendicular ao museu, e fecha a praça maior a sua frente, definindo o protagonismo desse edifício com a criação de um eixo central, fortalecido pela simetria do prédio. A planta de cobertura mostra um trapézio com laterais curvas, desenho próximo a representações gráficas de outras cascas utilizadas por Niemeyer, inclusive no terraço do museu da proposta de 1986, contudo não é possível sua análise arquitetônica, pois o projeto não se encontra desenvolvido no jogo de desenhos catalogado no Arquivo Público do Distrito Federal e tomados aqui como referência.



**Fig. 66.**  
Implantação Setor Cultural Sul, 1993.  
Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal, 2013.

No setor norte encontram-se o Arquivo Público e a Secretaria de Cultura desenvolvidos em nível executivo. No Arquivo, como mencionado anteriormente, Oscar Niemeyer adapta o projeto realizado em 1988 em orientação e terreno diferentes. As alterações mais significativas estão primeiramente no sistema estrutural do prédio intermediário, em seguida, no acréscimo de dois pavimentos subterrâneos nos três blocos e nas mudanças dos acessos, utilizando entrada de garagem e serviços pela via N2 e entradas principais concentradas no nível da praça. O primeiro estudo para esse edifício (1988) esboçava para o bloco central um sistema tradicional de concreto armado, com quatro pavimentos apoiados em duas linhas periféricas de sete pilares com chanfros curvos no encontro das

<sup>176</sup> Desenhado apenas na planta de implantação.

vigas no pilotis, no projeto desenvolvido a estrutura define novo tratamento formal, o vão é estendido com sistema idêntico ao da *FATA Engineering* em Turim: um bloco transparente sobre pilotis, envolto por conjunto de dupla arcada em concreto aparente suspenso pela viga mestra com tirantes de aço e apoiado em duas linhas de quatro pilares robustos de 2,50 x 1,00 metro. A diferença sobre o projeto italiano é o aumento de mais um arco em cada vão central e os pilares antes quadrados e agora em C.



**Fig. 67.**  
Sede da FATA  
Engineering, 1975.  
Fonte: Fundação Oscar  
Niemeyer.

Nesse edifício há também a redução dos três volumes externos de circulação vertical para um conjunto de escada e elevadores externo e outro interno. A distribuição do programa se torna mais clara, as plantas são livres com estrutura intermediária induzindo ao uso da circulação central nos edifícios B e C. As funções específicas de cada prédio são bem demarcadas: o bloco C, com arquivo intermediário, administração e laboratórios, tem as atribuições restritas aos funcionários, o bloco B abriga o acervo de acesso ao público, com pesquisa e no último piso um pequeno auditório e restaurante<sup>177</sup> - sem os jardins anteriores - e o bloco A exclusivamente para os depósitos. No térreo, o pilotis do bloco B tem a função de recepção do público com as atribuições pertinentes - portaria, vigilância, guarda-volumes e sala de motoristas - e mais uma área de 250 m<sup>2</sup> para exposições, além disso, se interliga por passarela a entrada do bloco C. Os blocos A e C permanecem com as características formais do projeto anterior, volumes completamente fechados, com plantas livres, ventilação mecânica e iluminação zenital no caso do segundo prédio. As conexões internas entre os três também permanecem por passarelas e acessos subterrâneos privados.

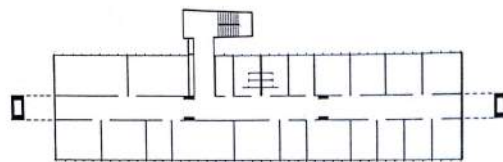
O projeto da Secretaria da Cultura também tem mudanças significativas na concepção estrutural e funcional. Nos estudos preliminares de 1986 e 1990 há um edifício de dez

---

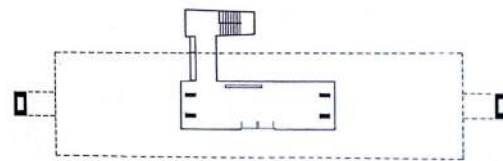
<sup>177</sup>A ausência do projeto do bloco cilíndrico do restaurante no jogo de desenhos pode significar sua junção a esse edifício.

pavimentos com um sistema de vigas e pilares em nove módulos de 10 x 12,50 metros mais balanços que, em estrutura de transição, centralizam as cargas no pilotis em única fila de apoios em barras de 7,5 metros de largura. A proposta desenvolvida (1992) apresenta primeiramente um sistema ousado com o corpo do edifício em dois pavimentos de 97,5 x 20,75 metros suspensos por um grande pórtico de concreto com perfil de 2,5 x 4,25 metros e vão livre de 102,50 metros. Novamente a referência é o Memorial da América Latina, com estrutura e forma semelhantes ao edifício administrativo desse conjunto (fig.68 e fig.69). Mas em última versão o vão é intermediado por mais dois apoios duplos centrais alinhados com os volumes de circulação vertical. As plantas livres, sem a definição específica do programa outrora revelada, explicita a indefinição de sua ocupação. A redução de dez pisos para dois, descontando os subsolos, parece coerente com a mudança de um ministério para uma secretaria distrital, no entanto, mesmo em desenhos na escala 1:100, ainda não há definição de gabinetes, salas, etc. O subsolo único abriga garagem e uma via de comunicação entre o Eixo Monumental e a Via N2. No pilotis há apenas o vestíbulo para as circulações verticais.

**Fig. 68**(esq.)  
Plantas do edifício administrativo do Memorial da América Latina.  
Fonte: BOTEY, Josep Maria, 2005.



**Fig. 69** (dir.)  
Edifício administrativo do Memorial da América Latina.  
Fonte: BOTEY, Josep Maria, 2005.



Ao considerar a composição do conjunto, o vínculo com o prédio do Arquivo é constituído basicamente pela linguagem arquitetônica e não por relações formais procedentes dos usos, acessos e proporções. Do ponto de vista urbanístico há um caráter dispersivo, onde as conexões entre as partes ou com o entorno são de difícil apreensão. Isso pelos problemas de comunicação com os demais setores, que o próprio terreno estabelece, mas também pela deliberação do arquiteto na definição da implantação dos edifícios e na construção formal dos prédios em si e entre si. Em um terreno de amplas dimensões, a opção pela disposição perpendicular fragmenta os espaços de concentração de público e aliena os pontos de acesso aos edifícios dificultando uma relação direta e visual entre os dois blocos. Entretanto, há de se considerar também a possível intenção do tratamento autônomo das arquiteturas e não a criação de uma praça. Neste caso, o público dividido é

induzido a acessos diretos a cada um dos prédios e o espaço intersticial seria considerado área de transição.

Sem a aplicação assertiva de um tratamento paisagístico, o emprego do pilotis nesse caso é outro fator que pode contribuir à dispersão. A ausência quase total de atividades no térreo impede uma relação direta com os espaços internos e pode levar a uma permeabilidade vazia já que a distribuição funcional dos edifícios também não toma partido dos pilotis como espaço de convivência, mas passagem. No Arquivo há ainda um pequeno espaço expositivo que poderia ser explorado para uso do público interno, já que a frequência de usuários externos nesse tipo de instituição geralmente é esporádica e não gera grandes agrupamentos simultâneos, no entanto, a materialidade opaca e a separação física levam à ausência de integração visual entre os usuários do prédio e os transeuntes, diminuindo as possibilidades de animação do local e, conseqüentemente, motivações de agregação e urbanidade. Paradoxalmente, o excesso de permeabilidade inferido pelos vão livres dos pilotis podem gerar a sensação de impenetrabilidade e isolamento.

A escolha dos materiais é motriz de mais distanciamento. O uso do concreto aparente com largos panos de vidro fumê sem caixilhos aparentes e encobertos por brises promovem superfícies densas e a impressão inóspita. A análise de Frederico de Holanda sobre o Memorial da América Latina que utiliza referências de materiais próximos à proposta em análise é contundente e apropriada para avaliar o caso dos projetos para o Setor Cultural. Segundo ele:

“Para Underwood, a oposição “entre o vidro preto e plano e a cor branca do concreto curvilíneo”, comum a todos os edifícios, unifica “a planta livremente desenhada e a diversidade de forma dos pavilhões” e garante a indispensável unidade e variedade exigidas no plano estético.<sup>178</sup> Tal arrazoado, ao ignorar a opacidade dos vidro escuros, somada àquela das grandes superfícies brancas e cegas, passa ao largo de uma das razões principais do desconforto que o lugar transmite: espaços urbanos bem-sucedidos de todos os tempos investem em relações intensas entre interior e exterior, marcadas por permeabilidades e transparências, mediante portas e janelas, através das quais o contato com o outro e a visibilidade mútua acontecem.”<sup>179</sup>

---

<sup>178</sup> UNDERWOOD, D2002: p.136. Apud in HOLANDA, 2011: p. 119.

<sup>179</sup>HOLANDA, 2011: p. 119.

No Setor Sul, o acréscimo do auditório de congressistas na face leste e da via local que acessa o restaurante cilíndrico e delimita a área do estacionamento a oeste, embora sejam volumes convexos, possibilita uma legibilidade clara do espaço pela hierarquia dada pela praça em frente ao prédio principal do museu e o tratamento autônomo da biblioteca. Nesse terreno, Oscar Niemeyer retoma a configuração espacial de projetos anteriores, alinhada com as intenções de Lucio Costa, na qual os edifícios vão se estabelecendo de modo progressivo, em uma relação de acessos direta com o Eixo Monumental e com certa independência entre si. Essa atitude é identificada no Mall de Washington (fig. 04), onde várias instituições culturais são dispostas lado a lado, formando uma volumetria contínua, diversa e autônoma em ambos os lados da esplanada que leva ao Congresso Nacional. A unidade no caso americano é estabelecida pelos afastamentos, gabaritos e terrenos restritos, de modo a definir duas grandes paredes, como ocorre com os ministérios em Brasília, mas sem a padronização formal.

No Setor Cultural as restrições determinadas no período do projeto pelo IPHAN e administração local significavam na autoria exclusiva do projeto por Oscar Niemeyer ou Lucio Costa e na altura de gabarito inferior aos prédios ministeriais.<sup>180</sup> Desde a origem do setor foram testadas diversas alternativas de parcelamento em lotes ou áreas. Na década de 60, há a distribuição no Setor Cultural Sul de cinco locações no terreno total para edificações defasadas entre si (fig.70), em 1972 (fig.71) são definidos quatro lotes de diferentes áreas sem locações dos prédios, em 1977 (fig.72) há o registro do setor redividido em lotes de áreas equivalentes. E por fim houve a divisão em dois terrenos: um menor destinado ao Touring Club e outro com a área restante ao Conjunto Cultural da República. A precisão inicial de localização dos edifícios é perdida junto com as características morfológicas previstas por Lucio Costa: os volumes isolados, com gabarito uniforme, situados em centro de lote, com tipologias não padronizadas e em espaços abertos constituídos como um parque urbano.<sup>181</sup> Mesmo retomando o caráter autônomo das edificações, Oscar prescinde de demais condicionantes urbanos, estabelecendo para o conjunto critérios de ênfase arquitetônica. Em determinada parte prefere o isolamento dos edifícios, em outra o agrupamento em praça. Contudo, é difícil identificar uma ordem

---

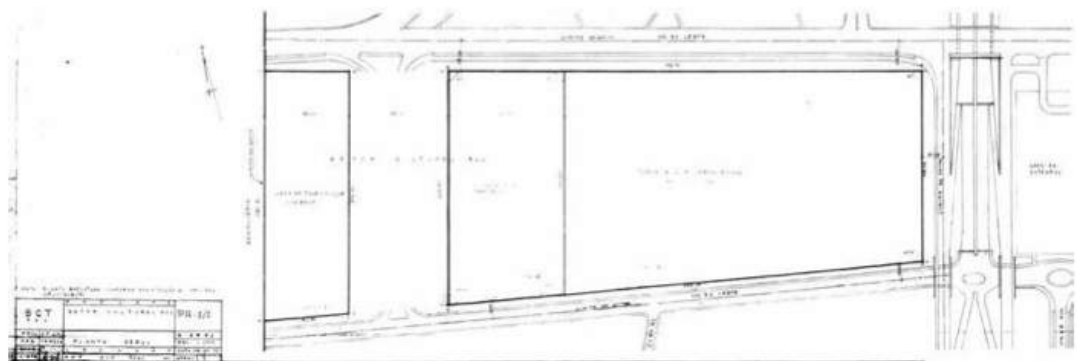
<sup>180</sup> Lucio Costa recomenda em *Brasília, 57-85 – do plano-piloto ao Plano Piloto que “as edificações devem ter gabarito baixo”* e ser de autoria de Oscar Niemeyer, devendo os projetos - obedecer na eventualidade de sua ausência - mesmo padrão arquitetônico” . (L.C., fevereiro 85) In COSTA, (coord.); COSTA; LIMA, 1985: p. 51. Mas tal determinação é instituída a partir de 1992 com o lançamento da Portaria 314 pelo IPHAN.

<sup>181</sup> Em dispositivos de uso e ocupação do solo na Planilha de Parâmetros Urbanísticos e de Preservação. Disponível em [www.sedhab.df.gov.br](http://www.sedhab.df.gov.br). Acessado em 27/02/2013. Em anexo.

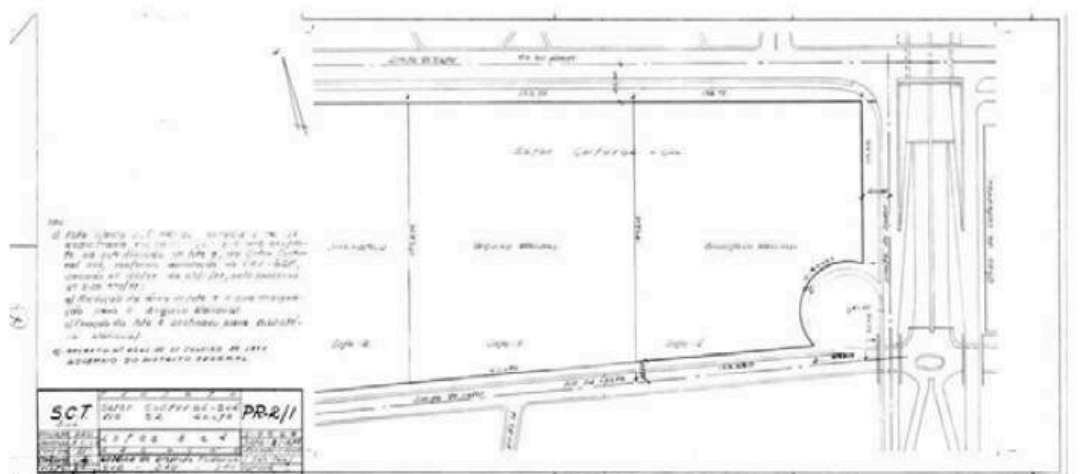
geral que configure o Setor Cultural como um conjunto unitário e o relacione integralmente como um setor constituinte da Esplanada.



**Fig. 70.**  
Loteamento do Setor Cultural Norte, anos 60.  
Fonte: LEITÃO, 2004.



**Fig. 71.**  
Loteamento do Setor Cultural Norte, 1972.  
Fonte: MARQUES, 2006.



**Fig. 72.**  
Loteamento do Setor Cultural Norte, 1977.  
Fonte: MARQUES, 2006.

O terreno vasto, a imprecisão das locações dos prédios, ou seja, a definição dos locais exatos de implantação dada pelo urbanista como ocorre nas superquadras, ministérios e Praça dos Três Poderes, além dos reduzidos parâmetros normativos e mesmo geográficos retomam a questão da excessiva liberdade projetual colocada por Ruth Verde Zein ao provocar sobre a excelência da obra arquitetônica de Niemeyer, mas sua fraqueza nas intervenções urbanas. Segundo a autora:



“A arquitetura não é criação do nada, é manipulação de linguagens estabelecidas ao longo dos séculos. Os parâmetros são indispensáveis à liberdade porque lhe aferem a qualidade e a abrangência.

Liberdade sem parâmetros faz mal à arquitetura, como faz mal a outras coisas também. Bons arquitetos ficam às vezes perdidos quando não tem os pontos de apoio necessários ao seu trabalho. Ótimos arquitetos criam seus próprios obstáculos e limitações para poderem ficar mais à vontade para criar. Liberdade de criação não é não ter limites - ao contrário.”<sup>182</sup>

No entanto, ao se deter à arquitetura de modo intrínseco e isolado, embora possa haver falhas técnicas, é evidente que Oscar Niemeyer busca um ordenamento que parte da eleição estrutural, do programa ou “uma simples perspectiva que lhe agrada”<sup>183</sup>, mas revela uma determinação técnica e estética subsidiada por um traçado regulador claro coordenado com eixos internos de circulação e espaços flexíveis à demanda, estabelecendo assim deliberações próprias de *obstáculos e limitações* em uma lógica interna rigorosa. Em todos os edifícios do conjunto, norte e sul, Oscar determina uma malha homogênea de 2,5 x 2,5 metros, constituinte da paginação de 5 x 5 metros dos espaços abertos, que rege desde o dimensionamento estrutural às distribuições internas, os desenhos aparentemente orgânicos e livres e as modulações de elementos de revestimento e detalhamento.

Nesta série de projetos, o edifício da biblioteca é o que apresenta mais transformações. No primeiro estudo, em croqui da década de 80 (fig.57 e fig.58), a Biblioteca e o Arquivo Nacionais são dispostos de forma independente, ao critério inicial. O Arquivo, um tronco de pirâmide com pátio central ajardinado, segue um partido recorrente no vocabulário formal de Niemeyer - caso do Teatro Nacional (1958), primeiro projeto para o teatro do Quartel General de Brasília (fig.73), Memorial JK, de 1980 (fig.74) - e é retomado com variadas funções no Setor Cultural Sul. A Biblioteca é implantada paralelamente ao Eixo em uma volumetria sólida de base retangular fixa ao solo, com dois apêndices laterais curvos, que sugerem caixas de circulação vertical, e junto à entrada centralizada lhe conferem o caráter simétrico. A variação formal cabe à cobertura formada por vários

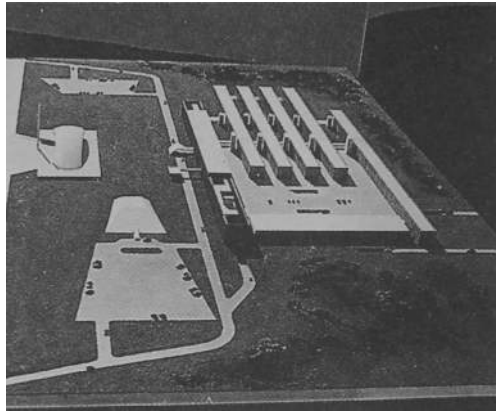
---

<sup>182</sup> ZEIN, 1989: p. 70-71.

<sup>183</sup> NIEMEYER, 1980: p. 86.

volumes curvos com diferentes seções de arcos. Não há indicações de fenestrações nem há plantas nos croquis, prevalecendo o aspecto fechado.

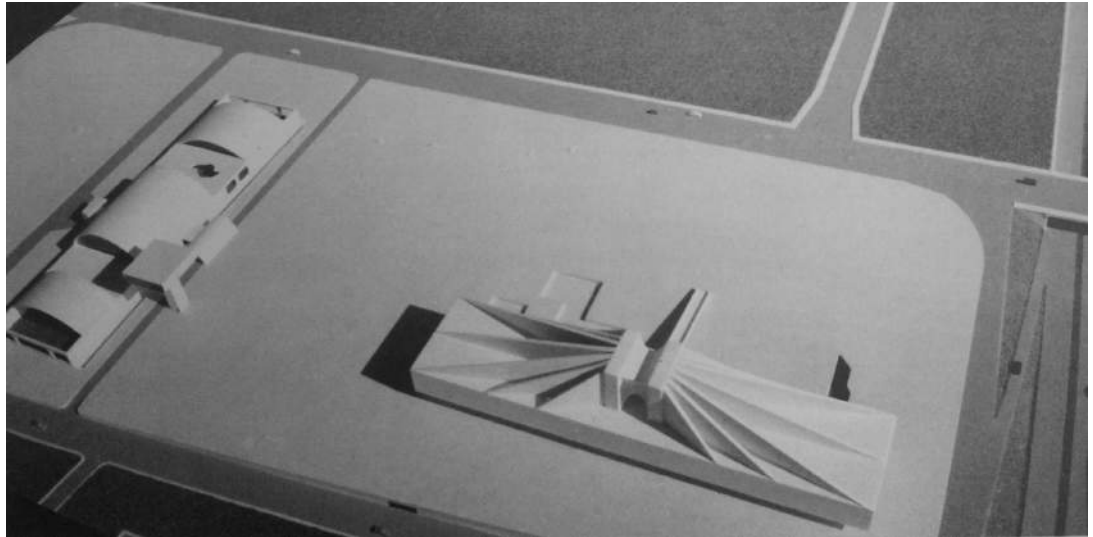
**Fig. 73.** (esq.)  
Primeiro estudo para o  
Quartel General de Brasília,  
década de 60.  
Fonte: NIEMEYER,  
Oscar, 1992.



**Fig. 74.** (dir.)  
Memorial JK,  
Brasília, 1982.  
Fonte: Fundação  
Oscar Niemeyer.



No estudo de 1988 a biblioteca mantém a orientação, mas é locada mais ao sul, na parte posterior do terreno. Sua forma e estrutura mudam radicalmente em uma conjunção de três abóbadas, mas é mantida a distribuição espacial em base retangular com entrada única destacada na grande empena cega voltada ao Eixo Monumental. Na maquete publicada em 1991 a biblioteca é transferida para o limite oeste do terreno e orientada de modo perpendicular às primeiras. A foto (fig.75) é o único registro encontrado desse projeto, todavia, pode-se perceber a junção dos partidos já elaborados e uma forma de linhas mais retas, com características que antecipam o projeto final executivo de 1992. O estudo apresenta um prisma fechado com algumas aberturas laterais e outras altas na fachada principal, uma única entrada centralizada com marquise curva até o chão, como no estudo de 1988, e o último piso intercalado com terraços abertos e coberturas curvas de arcos rebaixados, mas em direção oposta ao croqui dos anos 80. É interessante notar um volume independente suspenso em único pilar central e localizado à esquerda da entrada, que não consta em nenhum outro estudo.



**Fig. 78.**  
Detalhe da maquete do  
Setor Cultural Sul, 1991.  
Fonte: KANTINSKY,  
Julio, 1991.

No projeto final entregue em 1992 as curvas são totalmente abandonadas e nota-se uma simplificação da forma ainda mais intensa. A proposta é sintetizada em um prisma de concreto aparente de 42,5 x 160 metros, divididos em dezesseis módulos estruturais transversais regulares e dois longitudinais assimétricos, com dois pavimentos enterrados e dois em superfície. À distância a fachada principal cega é marcada pela adição central do túnel curvo de entrada e denota um volume sóbrio, discreto e simétrico, ao se aproximar do edifício, um vasto vão no piso é aberto em desenho irregular revelando um pátio ajardinado semienterrado e a extensão da fachada com aberturas circulares de três metros de diâmetro. As fachadas laterais em uma composição ternária de amplas aberturas, filtradas por um módulo em cada lado de jardins internos, agrega em seu desenho o sistema estrutural bastante convencional. Já a fachada posterior tem como elemento principal uma linha de janelas altas redondas com cúpulas de fechamento transparentes e é interrompida por dois volumes verticais de circulação acoplados ao corpo principal. A iluminação central é complementada por aberturas zenitais sobre os jardins internos.

A distribuição interna do edifício demonstra o claro conhecimento do programa de necessidades e determina, pela divisão dos módulos estruturais, o funcionamento geral do edifício, ou seja, uniformiza os vãos transversais em eixos de dez metros, para maior flexibilidade, e divide os dois longitudinais em um vão largo de 31,25 metros, onde situa as atividades expositivas e de uso comum, e um vão estreito de 11,25 metros, no qual setoriza as circulações e salas de apoio. No segundo subsolo, com acesso de serviços direto para a via S2, encontram-se os depósitos, salas técnicas, catalogação, conservação

e laboratórios. No primeiro subsolo, Oscar situa o salão principal de acervo e leitura, aberto ao pátio com jardim, mas isolado das distrações visuais e acústicas do exterior, no centro há um conjunto de elevadores e escada para circulação do público. A faixa de serviços tem salas de computação, cabines reservadas e uso múltiplo, dividindo a circulação de funcionários ao fundo. No piso térreo seguindo a mesma lógica distributiva estão dispostos acervos específicos suscetíveis a maiores interferências sonoras: área infantil, audiovisual, periódicos. A iluminação e contato com o exterior são, portanto, mais vastos e concentrados nas laterais. Por fim, no primeiro pavimento estão as atividades culturais complementares à biblioteca e de cunho multidisciplinar. O vestíbulo é integrado a um jardim de desenho irregular e encaminha à esquerda ao auditório de 400 lugares e à sala de exposições e à direita a um bar e restaurante com vista para os jardins e Eixo Monumental. Ainda nesse pavimento é disposta a área administrativa com iluminação e ventilação pelas janelas redondas da fachada oeste.

Apesar de ser definida como Biblioteca Nacional é perceptível pelo programa estabelecido e o dimensionamento dos depósitos que não se trata da transferência da instituição sediada no Rio de Janeiro, mas de uma representação na capital com a função de uma biblioteca com coleção aberta ao público. Para o bibliotecário e teórico Luís Milanesi, “às bibliotecas nacionais ficou a tarefa de juntar e organizar a produção dos registros produzidos pela área geográfica de um país.”

Entretanto, a partir das primeiras políticas para a cultura na França, quando o ministro André Malraux concebe a definição de *centro cultural*, ou seja, um espaço multifuncional que agrega diversas expressões culturais e descentraliza geograficamente o acesso à Cultura, há uma reavaliação dos programas e tipologias das instituições estabelecidas, principalmente museus, bibliotecas e teatros, buscando concepções plurais em seus usos. A lei que instituiu o Centre National d’Art et de Culture Georges Pompidou, em 1975, modelo de centro cultural na França e internacionalmente, buscava a integração das artes pela criação de um estabelecimento público que “assegura o funcionamento e a animação, com os organismos públicos e privados que lhe são associados, de um conjunto cultural consagrado a todas as formas de criação artística, notadamente no âmbito das artes plásticas, da pesquisa acústica e musical, da estética industrial, da arte

cinematográfica, assim como a leitura pública.”<sup>184</sup> Para o bibliógrafo Carlos José Reyes, atualmente,

*a função cultural de uma biblioteca não se limita ao simples armazenamento de livros, como indica sua etimologia. Uma biblioteca de verdade é um centro cultural que promove diversas atividades, com um objetivo estratégico, como a promoção da leitura, mas com uma tarefa mais complexa, como aproximar o público tanto das artes e das letras, como do cinema de qualidade, da música e da pintura, que em conjunto procuram abrir novos espaços de superação à mente humana para enriquecer a vida e a percepção de realidade.*<sup>185</sup>

Do ponto de vista programático a biblioteca proposta por Niemeyer vai ao encontro dessas premissas conceituais e demonstra, pela presença de espaços para atividades diversas, como o auditório e as salas de exposições e de audiovisual, a multidisciplinariedade e a integração artística características de um centro cultural. Assim, como a preocupação em designar um espaço acolhedor e humanizado permeado por jardins e ambientes propícios a suas funções, estabelece uma gradação sonora, que permite tanto uma utilização instrumental para estudos e pesquisas quanto atividades de lazer. Em referência à tipologia do prédio é possível notar nos projetos de bibliotecas analisados até agora para o Setor Cultural uma coerência espacial empregada em diferentes resultados formais. A biblioteca do Museu da Terra e Energia (MTE), assim como as propostas para a Biblioteca Nacional de 1988 e 1992, além de outros croquis e fotos constituem volumetrias encerradas em si, com vastas empenas cegas e raras conexões com o exterior, portanto, espaços favoráveis à atividades de concentração.

A presença de cafeteria, bar ou restaurante, mesmo na presença de prédios com essa função específica no conjunto arquitetônico, mostra a autonomia funcional e a introversão desejada. Em todas alternativas o acesso principal do público é único e acende diretamente aos salões de acervos específicos e áreas de maior circulação - infantis, periódicos, exposições - para em seguida, por filtro, chegar ao acervo principal e salas de estudo. As plantas são dispostas em bases retangulares, com prevalência à dimensão

---

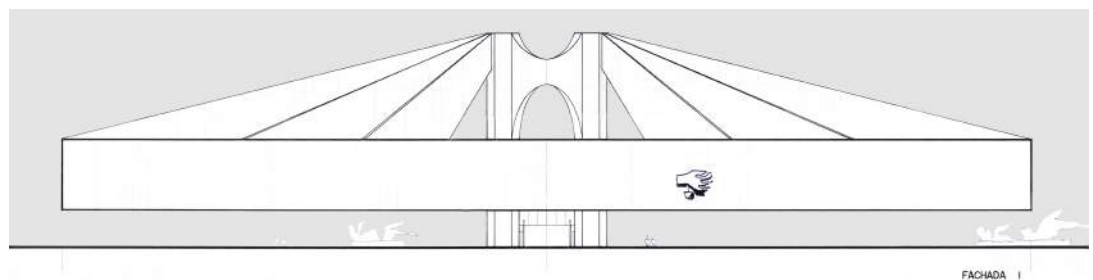
<sup>184</sup> In MILANESI, 2002: p. 53.

<sup>185</sup>. “la función cultural de una biblioteca no se limita al simple almacenamiento de libros, como indica sua etimología. Una biblioteca de verdad es un centro cultural que promueve diversas actividades, con un objetivo estratégico, como es la promoción de la lectura, pero a la vez con una tarea más compleja, como es la de acercar al público asistente a la vez a las artes y a las letras, al cine de mejor calidad, a la música y a la pintura, que en conjunto procuram abrir nuevos espacios de superación a la mente humana para enriquecer la vida y la percepción de la realidad.” Idem: p. 14. Tradução da autora.

longitudinal, onde o programa é distribuído em um ou dois grandes salões de consulta e acervo, que ocupa sem divisórias a maior parte do pavimento, os depósitos são localizados em subsolo e as atividades de apoio são concentradas em faixas estreitas com acesso direto aos salões. Coincide também o uso de jardins internos como contraposição ao isolamento com o exterior.

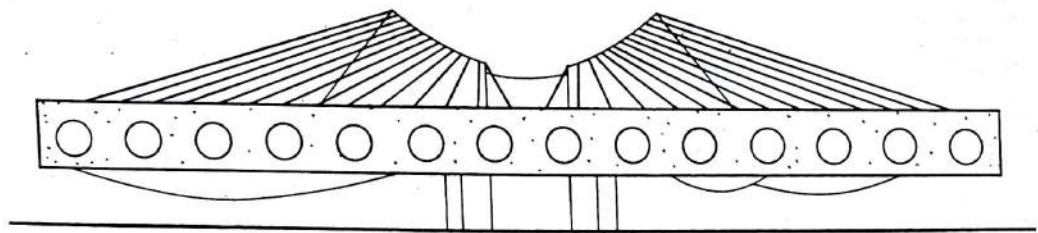
A arquitetura do Museu Nacional é aqui analisada de forma individual, já que os edifícios que constituem a praça a sua frente não foram desenvolvidos. De qualquer maneira, o edifício se destaca no conjunto não apenas pelas relações com o entorno, mas pela forte presença formal proporcionada, principalmente, pelo arrojado estrutural: um edifício em concreto armado, de 40 x 160 metros, com único e expressivo pilar de 35 metros de altura, em forma de H, atirantando 72,5 metros de vão em cada balanço lateral. A lógica constitutiva permanece a mesma que a aplicada nas propostas anteriores quando sugeria o partido circular: um edifício desenvolvido em dois pavimentos com um subsolo para área administrativa e infraestrutura técnica e um pavimento suspenso com a área de exposições livre e paredes completamente fechadas ao exterior. O acesso principal ocorre por uma grande rampa reta, em direção à praça. Em relação ao projeto anterior, as áreas do auditório e do restaurante são significativamente ampliadas e adquirem independência com prédios próprios, assim, embora a estrutura apresente uma solução mais complexa, a área útil do museu é praticamente reduzida a metade.

Segundo Oscar Niemeyer, assim como o Museu da Terra, do Mar e do Cosmos (1973), o projeto do Museu Nacional é a retomada de um projeto anterior, apresentado para o Centro Musical da Guanabara (1968), e como já explanado, gerador da tipologia, frequentemente aplicada ao Setor Cultural, com prisma sobre apoio central e vastos balanços. Além da distinção funcional, a diferença se dá pelos balanços mais extensos, a ausência de aberturas e os tirantes em concreto.



**Fig. 76.**  
Museu Nacional no Setor  
Cultural Sul, 1992.  
Fonte: Acervo próprio.

Fig. 77.  
Fachada do Centro Musical  
da Guanabara, 1969.  
Fonte: BOTEY, Josep,  
Maria, 2005.



Em *Minha Arquitetura*, o arquiteto explica que elaborou o projeto do museu de Brasília ainda em Paris, quando em seu exílio, e que constituía um edifício “da maior audácia estrutural, um bloco de 180 metros de extensão, dois apoios centrais e balanços de 80 metros, que os tirantes previstos sustentariam.”<sup>186</sup> Em diversas ocasiões, entre entrevistas<sup>187</sup> e palestras, conta o caso de levar o projeto ao engenheiro italiano Pier Luigi Nervi que lhe sugeriu o uso de tirantes metálicos e teria dito impressionado com a proposta arquitetônica: “Niemeyer, você deveria ter me procurado dez anos atrás”, em menção ao árduo trabalho em sua idade avançada.

A mesma história é recorrida por Niemeyer e publicada na Revista Módulo,<sup>188</sup> de 1981, ao justificar o projeto não executado do Centro Musical do Rio de Janeiro, quando o arquiteto discorre detalhadamente em croquis sequenciais sobre a intenção formal e a implantação dentro do contexto local. Em seguida apresenta cortes, plantas, maquete e possíveis soluções estruturais para o monobloco com apoios duplos centrais e balanços - menores que os do Museu em Brasília - com 50 metros de vãos. O edifício estaria situado cerca do Museu de Arte Moderna, de Affonso Reidy, na Baía de Guanabara. E no texto é justificado:

“Mas o problema da estrutura igualmente nos preocupava. Desejosos de preservar a vista para o mar, suspendemos todo o edifício sobre um apoio central, vigamentos de concreto na cobertura, tirantes metálicos e balanços de 50m. Sabíamos que o problema não apresentava dificuldades. Afinal é um tipo de estrutura claro e definido, que depende apenas de dimensionamento adequado. Mesmo assim, procuramos o engenheiro P. L. Nervi (...) e foi com agrado que dele ouvimos: Niemeyer, você deveria ter me procurado dez anos antes.’

<sup>186</sup> NIEMEYER, 2000: p. 87.

<sup>187</sup> Entrevista realizada no programa Roda Viva, da rede de televisão TV Cultura, no dia 12/07/1997. In <http://www.youtube.com/watch?v=mNjeEibgRmc>. Acessado em 28/02/2013.

<sup>188</sup> NIEMEYER, 1981: p. 14-19.

A repetição de tipologias não é novidade na obra de Niemeyer, mas um traço que lhe confere identidade, como analisa Edson Mahfuz no texto “O clássico, o poético e o erótico”. A definição clara de seu repertório formal e compositivo, com geometrias puras e plantas livres, ultrapassa a determinação pelo programa e permite apropriações universais de tais formas. Nestes casos, a repetição ou a transformação de tipos arquitetônicos não significa necessariamente a perda qualitativa em seus projetos, mas ao contrário, pode resultar em constantes no desenvolvimento destes, desde que bem implantados em seu entorno e relacionados coerentemente na composição geral. No caso dos Museus da Terra, do Mar e do Cosmos, o uso do pilotis dentro de uma implantação onde a densa vegetação ainda era considerada era o fator de pertinência. Já no Museu Nacional, sobre praça seca, a condizente atividade agregadora de público, concentrado em um único edifício, lhe afere um sentido formal adequado à intenção primordial de uma *grande praça coberta*.

Novamente a alteração formal e estrutural não se justifica por questões intrínsecas ao problema arquitetônico, ou seja, às suas condicionantes climáticas, funcionais, técnicas ou orçamentárias, mas a uma eleição subjetiva do arquiteto. Quiçá a forma retangular compusesse mais adequadamente à nova configuração espacial com auditório e restaurante independentes, mas o que se está evidente em seu discurso é a oportunidade de executar um projeto já elaborado que lhe agradava.

Em 1994, há novos croquis de Niemeyer para o setor publicados por Jean Petit.<sup>189</sup> Segundo a Fundação Oscar Niemeyer, “na primeira solução apresentada (fig.78), as cinco cúpulas do partido arquitetônico ficavam dispostas atrás do prédio anexo e estavam ligadas a este por um sistema de cabos suspensos com cabines. Na solução final (fig.79), as cúpulas foram reduzidas a quatro e colocadas na cobertura do prédio anexo, que teve sua concepção refeita em balanço com apoio central e incorpora as funções de museu.”<sup>190</sup> A partir de uma combinação de programas anteriores um novo programa é sugerido em um complexo de espaços expositivos denominado Museu do Homem e do Universo e explicados no seguinte texto: “cinco grandes cúpulas de concreto para cinco seções: o Big Bang, o Universo e o Cosmos, o Fogo e os Vulcões, a Terra e o Mar e o Homem. Cada uma dessas grandes cúpulas constitui um espaço visual e sonoro onde são projetadas imagens (...) A ideia é fazer entrar os visitantes dentro de uma cabine circulante suspensa ao trilho

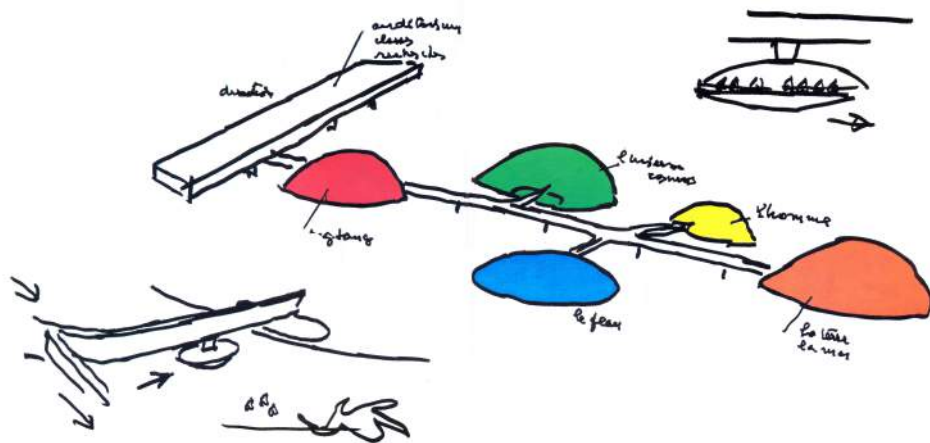
---

<sup>189</sup> PETIT, 1998: p. 174-177.

<sup>190</sup> Em ficha técnica disponibilizada em arquivo digital pela Fundação Oscar Niemeyer.



que liga as cinco cúpulas. Um bloco anexo reúne a direção, os auditórios, as bibliotecas e os laboratórios.”<sup>191</sup> Mas a evolução do projeto, representado na foto de uma maquete, é uma retomada dos estudos para o Museu do Museu Nacional (1992) e para o Centro Musical da Guanabara (1968), Oscar toma como princípio os antigos projetos mas inverte a sua lógica estrutural e a ordem dos componentes, produzindo um edifício sobre vigas radiais descarregando em um apoio central, assim como o Centro de Artes (1986), mas com base retangular e as cúpulas na cobertura. A proposta fica no campo das ideias e não são encontradas mais repercussões.



**Fig. 78.**  
Primeira proposta para o Museu do Homem e do Universo, 1994.  
Fonte: PETIT, 1998.

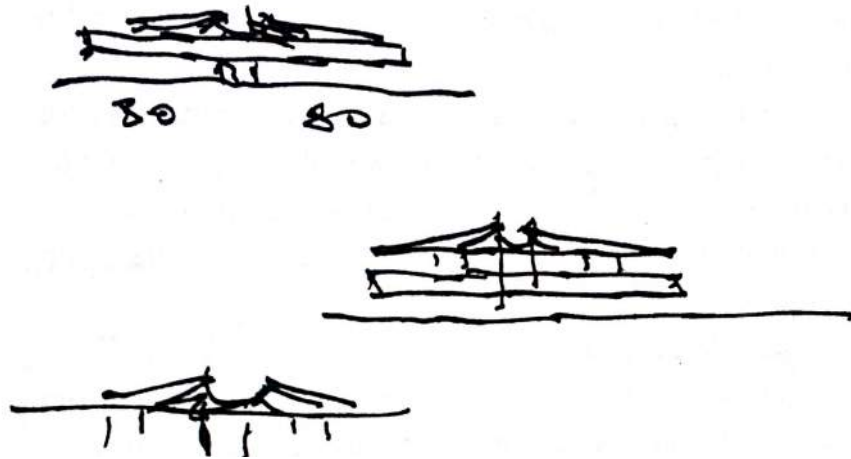


**Fig. 79.**  
Segunda proposta para o Museu do Homem e do Universo, 1994.  
Fonte: PETIT 1998.

Entretanto, em 1997, com a perspectiva de execução ainda pendente e não satisfeito com a simples repetição do projeto Oscar sugere nova alteração a partir do Museu Nacional de 1992 (fig.76). Em entrevista cedida ao programa Roda Viva, presente o engenheiro calculista José Carlos Sussekind, Niemeyer sugere que a facilidade do cálculo o instigara a

<sup>191</sup>Idem. P. 177.

uma proposta *mais complicada*. Propõe então manter a *estrutura em chapéu de sol*, com os dois apoios em H e as vigas em concreto, e descolar o corpo do edifício desta estrutura com novos tirantes metálicos, criando um jardim intermediário na cobertura. Segundo Sussekind, “isso ilustra com muita clareza a preocupação de Oscar de integrar, de fazer com que a arquitetura seja expressão da evolução da nossa engenharia.”<sup>192</sup>



**Fig. 80.**  
Modificação do projeto para  
o Museu de Brasília, 1997.  
Fonte: NIEMEYER, Oscar,  
2000.

O elevado custo de execução do conjunto foi um dos fatores de abandono do projeto e de mais um adiamento da conclusão do Setor Cultural. Em carta de José Carlos Sussekind a Oscar Niemeyer, de 2001, o engenheiro atribui o impedimento da obra a uma comissão eleita pelo Governo Federal que, segundo ele, concluiria que “o custo de 40 milhões de reais (a sétima parte do eventual Guggenheim) poderia gerar ciúmes nos museus existentes, todos ‘tão carentes de verbas’.”<sup>193</sup>

De modo geral, pode-se depreender das propostas para o Setor Cultural que a estrutura define a forma e é fator preponderante na constituição plástica da arquitetura ali presente, característica essencial da arquitetura de Niemeyer, mas reafirmada. E sobre e a qual já declarara:

“Dentro dessa arquitetura, procuro orientar meus projetos caracterizando-os, sempre que possível, pela própria estrutura. Nunca baseada nas imposições radicais do funcionalismo, mas sim, na procura de soluções novas e variadas, se possível lógicas dentro do sistema estático. E isso sem temer as contradições de forma com a técnica e a função, certo que permanecem, unicamente, as soluções belas, inesperadas e harmoniosas. Com esse objetivo, aceito todos os artifícios, todos os compromissos, convicto de que a arquitetura

<sup>192</sup>Entrevista realizada no programa Roda Viva, da rede de televisão TV Cultura, no dia 12/07/1997. In <http://www.youtube.com/watch?v=mNjeEibgRmc>. Acessado em 28/02/2013.

<sup>193</sup>NIEMEYER; SUSSEKIND, 2002: p. 23.

não constitui uma simples questão de engenharia, mas uma manifestação do espírito, da imaginação e da poesia.”<sup>194</sup>

Hugo Segawa expressa que o parágrafo citado revela a síntese do pensamento de Oscar Niemeyer, ou seja, “a licença poética sem subordinação às imposições técnicas – mas ao contrário – admitindo a busca da “forma bela”, do “novo” como desafio à ortodoxia do funcionalismo.”<sup>195</sup>

Embora os projetos apresentados neste capítulo tenham sido elaborados após o retorno de Niemeyer ao Brasil, é perceptível pelo caráter formal dos edifícios o vínculo direto com suas obras do período de exílio. E sobre essa fase Oscar a caracteriza pela prevalência “do propósito de levar não apenas a liberdade plástica de sua arquitetura ao estrangeiro, mas o progresso da engenharia brasileira”.<sup>196</sup> É certo também, por suas próprias palavras, que já em Brasília “a arquitetura e a engenharia nasciam juntas”, e que “acabada a estrutura a arquitetura estava presente”, mas ao tomar tal princípio como condicionante prioritário do partido elaborado, Oscar por vezes deixa de lado não somente questões funcionais e técnicas em prol da “forma bela”- como uma praça cívica sem comunicação direta com as funções estabelecidas nos edifícios e que, portanto se torna inócua - mas pretere também as relações com o entorno. E sendo este projeto parte do conjunto da Esplanada, onde o fundamento urbano é de Lucio Costa, mas as obras constituídas são integralmente de sua autoria, há um problema compositivo, e portanto, de ordem estética.

Segundo Niemeyer, no texto Unidade Urbana, de 1959:

“Um dos problemas mais importantes do urbanismo contemporâneo se relaciona com a unidade arquitetônica que nas velhas cidades da Europa constitui uma constante de beleza e harmonia.

Na verdade, o problema decorre da própria arquitetura que no passado não dispunha das possibilidades ilimitadas que hoje a caracterizam, conduzindo o arquiteto, muitas vezes involuntariamente, à repetição das mesmas soluções, dos mesmos materiais e elementos construtivos. (...) Isso se verifica em todas as antigas cidades. Nas ruas de Lisboa, por exemplo, onde a uniformidade dos volumes e a repetição de portas e janelas, guarnições

---

<sup>194</sup> NIEMEYER, 1960.

<sup>195</sup> SEGAWA, 1999: p. 143.

<sup>196</sup> NIEMEYER, 1998: p. 260.

de granito e azulejo, beirais e cores, acentuam e valorizam a severa beleza da arquitetura.<sup>197</sup>

Ainda no texto, diz:

“Somente nas cidades modernas, a arquitetura contemporânea - seduzida pela técnica que tudo permite realizar - perdeu essa condição inicial que a recomendava, para se reduzir nos setores urbanos a um aglomerado de prédios - alguns de alto nível, se considerados isoladamente – que, nada tendo de comum entre si, provocam deplorável aspecto de confusão e desarmonia.

São edifícios de alturas e volumes diferentes, erguidos uns contra os outros, constituindo verdadeiras cortinas de concreto, de formas indefinidas e recortadas, sobre os quais se destacam outras construções destinadas à caixa d'água, elevadores, etc. Mas a desordem arquitetônica começa no pavimento térreo pela variedade incrível de formas, volumes e revestimentos como pedra, mosaicos, murais, etc. (...)

Uma das influências disciplinadoras que Brasília pode exercer no desenvolvimento da nossa arquitetura compreende o campo de urbanismo, fixando volumes e espaços livres, e principalmente, reestabelecendo entre os arquitetos a preocupação da unidade.<sup>198</sup>

Ao interferir em premissas urbanísticas e paisagísticas, Oscar interfere na autonomia de suas próprias obras. Situar um museu com tal expressividade plástica, configurado com uma praça que lhe concederia o protagonismo no setor, diretamente vizinha à praça emblemática e autônoma da Catedral Metropolitana, é no mínimo criar uma crise de protagonismo que reflete na perda da monumentalidade e na ruptura da unidade urbana sempre almejada pelo arquiteto. Assim, ao romper a disciplina urbanística da Esplanada com o tratamento da arquitetura dos Setores Culturais de maneira “livre” e isolada, sem a interlocução formal direta com seu entorno ou das obras entre si, Niemeyer afasta-se da objetividade técnica e da consistência justificada de suas ações projetuais, tão intrínsecas ao seu método de trabalho e à sua produção em fase anterior, para transcorrer a um espetáculo formal de *possibilidades ilimitadas*.

No texto denominado Método de Trabalho, publicado em 1980, Oscar Niemeyer resume o *simples* processo projetual que realiza para suas obras, mas que pouco sentido faz nas resoluções tomadas no projeto do Conjunto Cultural da República:

---

<sup>197</sup> NIEMEYER, 1959: p. 3.

<sup>198</sup> Idem: p. 4.

“Meu método é simples: primeiro tomo contato com o problema – o programa, o terreno, a orientação, os acessos, as ruas adjacentes, os prédios vizinhos, o sistema construtivo, os materiais, o custo provável da obra e o sentido arquitetônico que o projeto deve exprimir.(...) Analiso a ideia surgida e outras que me ocorram ao fazer meus desenhos. As vezes é uma planta, um partido arquitetônico que prevalece, outras vezes uma simples perspectiva que me agrada e procuro testar.”<sup>199</sup>

Segundo Andrea Machado, no Brasil a reação pós-modernista ao Movimento Moderno reestabelece um vínculo com a história e teoria da arquitetura e estreita a relação entre a análise urbana e o projeto arquitetônico.

“A arquitetura se expande para além das imagens, inaugurando espaços textuais de discussão e divulgação; não de um novo estilo, mas de um novo ponto de vista convencionalmente denominado como regionalismo crítico ou modernismo apropriado, caracterizado, sobretudo, pela crítica ao Estilo Internacional e pela busca de novas configurações capazes de, não mais sobrepor, mas reinterpretar os valores universais inserindo-os no contexto local.”<sup>200</sup>

De modo que, segundo Jean Castex, *a análise urbana é a própria condição do projeto*<sup>201</sup> e negá-la ou abdicá-la é atuar sobre invólucros isolados e abrir margem à desarmonia, comprometendo o próprio sentido de unidade urbana buscado por Niemeyer na Esplanada dos Ministérios.

---

<sup>199</sup> NIEMEYER, 1980: p. 86.

<sup>200</sup> MACHADO, In PELLEGRINI; VASCONCELLOS (Orgs.), 2005: p. 175.

<sup>201</sup> CASTEX, 1983, Apud MACHADO, In PELLEGRINI; VASCONCELLOS, (Orgs.), 2005: p. 174.



## 5.4 Conjunto Cultural da República: Quarta proposta - 1999

volume II p. 141

Enfim em 1999 o governo do Distrito Federal decide executar alguns dos projetos elaborados por Niemeyer. Em vista da polêmica gerada em torno dos custos do conjunto proposto, mas segundo Oscar “por motivos de economia e tempo (principalmente)”<sup>202</sup>, o arquiteto foi levado a nova concepção arquitetônica para os setores. O prédio principal permanecia sendo o museu, mas com a saída do Ministério da Cultura da comissão executiva os demais programas são repensados. O prédio do Ministério ou da Secretaria de Cultura local é eliminado, se afinando à diretriz de Lucio Costa de manter no setor edifícios públicos de cunho cultural e não administrativos.<sup>203</sup> Também é excluído o Arquivo Nacional. Os dois projetos, de caráter institucional, são substituídos, no Setor Norte, por equipamentos mais populares, um centro musical e um conjunto de cinemas, lojas e lanchonetes, com a inclusão de um globo para projeções 180 graus. O planetário<sup>204</sup> já fora sugerido por Lucio Costa no memorial do Plano Piloto, no entanto, a princípio, cinemas e casas de espetáculos estavam previstos apenas no Setor de Diversões:

“O cruzamento desse eixo monumental, de cota inferior, com o eixo rodoviário-residencial impôs a criação de uma grande plataforma liberta do tráfego que não se destine ao estacionamento ali, remanso onde se concentrou logicamente **o centro de diversões da cidade, com os cinemas, os teatros, os restaurantes etc.**”<sup>205</sup>

A distinção física parece estar em uma ideia a priori de diferenciação entre cultura e entretenimento, limites instáveis, mas dado sugestivo para a compreensão da concepção de cultura dos dois arquitetos. A definição de Costa estabelece uma hierarquia entre os programas propostos, enquanto os diversos projetos de Niemeyer demonstram que essas bordas são imprecisas. “O modo da política cultural voltado para a definição de um corpo privilegiado de formas e práticas culturais que devem ser adotadas como sinal distintivo de uma superioridade existente ou a ser alcançada” é denominado pelo pesquisador em políticas culturais Teixeira Coelho de *elitismo cultural*,<sup>206</sup> que “tanto pode adotar e defender os modos culturais ditos eruditos, da cultura superior, como pode ocorrer sob a

---

<sup>202</sup> NIEMEYER, 1980: p. 87.

<sup>203</sup> COSTA, (coord.); COSTA; LIMA, 1985.

<sup>204</sup> (...) a fim de ficar vizinho do setor cultural, tratado á maneira de parque para melhor ambientação dos museus, da biblioteca, do planetário, das academias dos institutos, etc. In COSTA, 1995.

<sup>205</sup> Idem. Grifo da autora.

<sup>206</sup> COELHO, 2004: p. 164.

forma de um *elitismo popular*, baseado na defesa de versões populares da cultura.” Embora Lucio Costa se coloque intelectualmente alinhado a ideais progressistas, e isso se reflete em seu pensamento e projetos, há sinteticamente, no plano de Brasília, um apego natural a referenciais de sua formação de lastro acadêmico dentro da elite intelectual carioca e da Escola de Belas Artes.

Por outro lado é possível entender que a influência de Oscar Niemeyer, vindouro de uma família de certa forma abastada, mas que falida é obrigada à convivência próxima tanto com o popular como com o erudito, conduz de modo prático à abertura e flexibilização de sua ideia de cultura. A fluidez entre as duas esferas, em um período de rigidez social, é refletida em uma postura intelectual familiarizada à quebra de paradigmas. E para tanto, narrar-se como progressista implicava em mais que a aplicação de um pensamento teórico divergente, mas em sua suplantação, estabelecendo assim, uma conduta transgressora como meio da transformação. Essa condição se torna expressão na busca permanente da surpresa arquitetural, no impacto exponencial do arrojo estrutural e tecnológico e nas respostas contrastantes aos problemas de âmbito urbano em seus projetos de maior escala. Postura que não se reserva à atividade artística profissional, mas é exposta em seu posicionamento político sempre explícito e na narrativa pessoal, amplamente publicizada, de entrega a propósitos de vida, como a dificultosa mudança à Brasília e o “autoexílio”, em prol de suas utopias.

No caso do Setor Cultural de Brasília é evidente que, embora questões financeiras e políticas tenham determinado a multiplicidade de projetos, as variadas propostas demonstrem também o apreço de Oscar pela novidade, e mais do que isso, pela ruptura conceitual de cada ideia concebida, desde a elaboração formal e as sugestões programáticas dos edifícios em si, como no arranjo compositivo das partes e seu entorno, em uma busca insistente do encontro aperfeiçoado da obra com a permanência na História. Para Oswald de Andrade,

“No fundo de cada Utopia não há somente um sonho, há também um protesto. Não é outro o sentido do grande estudo de Karl Mannheim intitulado ‘Ideologia e Utopia’, esse de que o contrário da ideologia que procura manter uma ordem estabelecida, toda utopia se torna subversiva, pois é o anseio de romper a ordem vigente.”<sup>207</sup>

---

<sup>207</sup> ANDRADE, Oswald em *A Marcha das Utopias*, série de artigos que escreveu para o jornal Estado de São Paulo em 1953, in *O Homem do Povo*, 1984: p.9.



De modo que o desapego a mudanças de partido arquitetônico, uma atitude repetida na obra de Niemeyer e vista enfaticamente no Parque Ibirapuera e na proposta para a Organização das Nações Unidas, por exemplo, é concernente a sua visão de mundo utópica e embasa o modo como inicia a explicação de mais uma alteração no projeto do Setor Cultural em carta ao engenheiro José Carlos Sussekind:

“No caso do Museu de Brasília, não tive alternativa e elaborei um novo projeto, e agora, ao vê-lo desenhado, sinto ser muito melhor do que o outro tão discutido. (...) Esse, Sussekind, foi um dos projetos em que maiores modificações fiz.”<sup>208</sup>

Assim, no lugar da instabilidade visual dos grandes balanços de setenta metros Oscar Niemeyer propõe no primeiro croquis publicado em 1999 (fig. 81) tipologias opostas, assentadas ao chão, inertes e serenas sobre o uniforme tapete de concreto: para o museu uma cúpula e para a biblioteca um tronco de pirâmide, como que em contrapeso ao Teatro Nacional ao norte. Deste lado, os cinemas e a casa de música se organizam em dois edifícios baixos, que paralelos configuram uma praça central. Os cinemas são dispostos em um prédio em arco e a casa de espetáculos lembra o projeto um pouco anterior (fig. 75), de 1991, apresentado para a biblioteca deste mesmo complexo: uma base retangular com elementos curvos e arcos na cobertura.

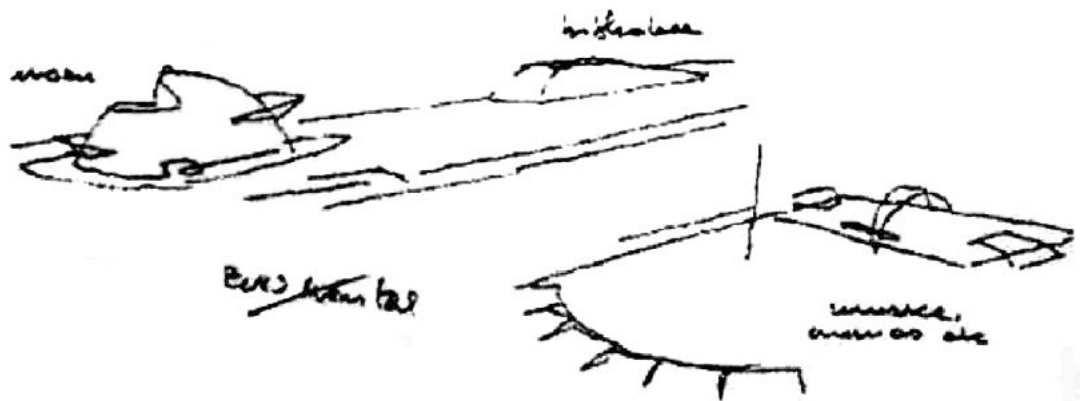


Fig. 81.  
Proposta para o Setor Cultural de Brasília, 1999.  
Fonte: MARQUES, Mara de Souto, 2007.

Nesta primeira proposta Oscar Niemeyer havia projetado o museu em uma calota semiesférica de 40 metros de diâmetro com um sistema estrutural semelhante ao edifício da Oca, no Parque Ibirapuera de São Paulo (fig. 82 e fig. 83), uma cúpula com várias lajes internas apoiadas nas paredes.<sup>209</sup> A surpresa estrutural estava numa rampa em balanço de 20 metros que rompia o volume opaco e unia os níveis da exposição e do mezanino.<sup>210</sup>

<sup>208</sup> NIEMEYER; SUSSEKIND, 2002: p. 29.

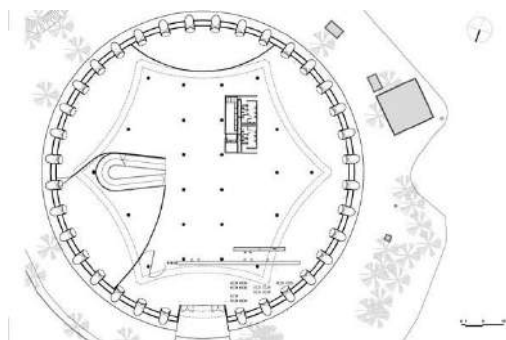
<sup>209</sup> No caso paulista lajes parcialmente apoiadas nas paredes.

<sup>210</sup> NIEMEYER,; SUSSEKIND, 2002: p. 73.

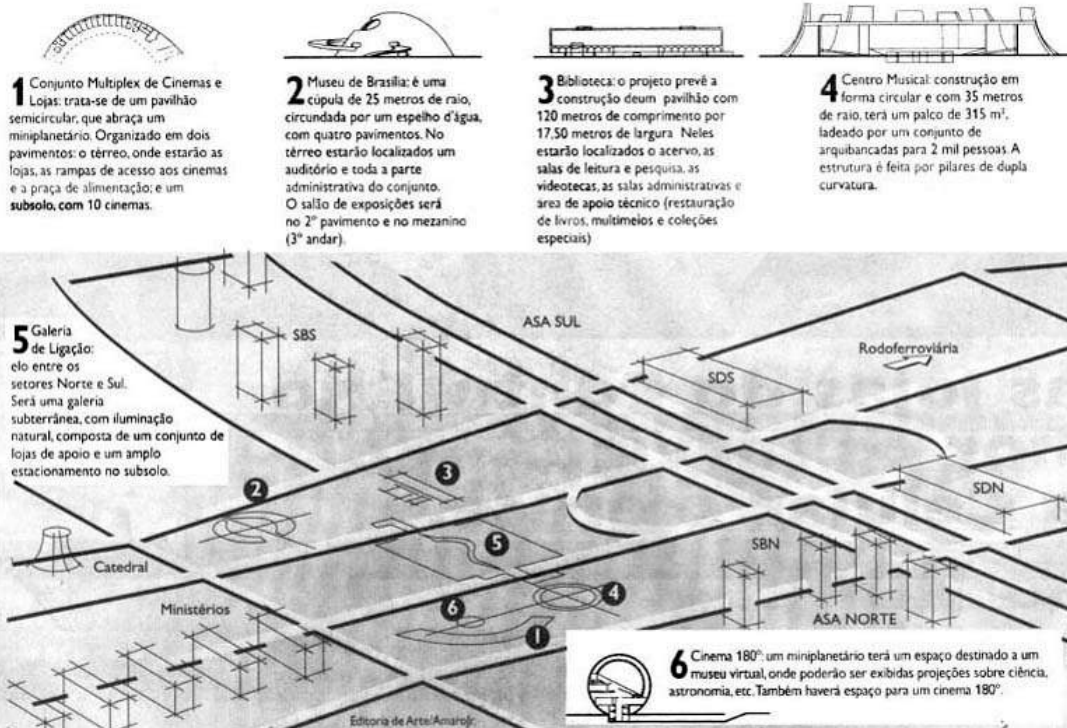
**Fig. 82.** (esq.)  
Oca, Parque Ibirapuera.  
Foto: Nelson Kon.  
Fonte: vitruvius.com.br.



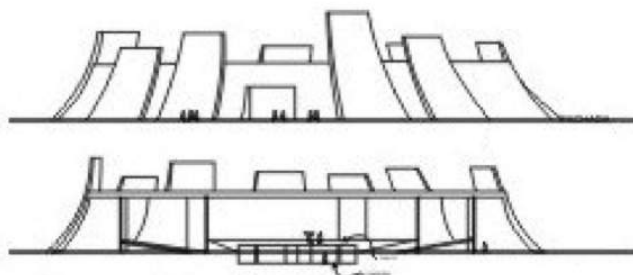
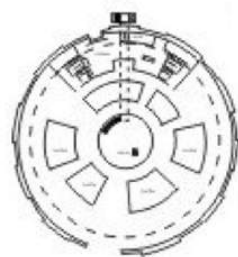
**Fig. 83.** (dir.)  
Planta Baixa da Oca,  
Parque Ibirapuera.  
Fonte: spbr.arq.br



Em novembro de 2000 o jornal Correio Braziliense publica um estudo mais desenvolvido com a descrição de cada um dos seis edifícios componentes: Museu de Brasília, biblioteca, centro musical, conjunto Multiplex de cinemas e lojas, cinema 180 graus e galeria de ligação (fig. 84). No croqui de implantação o museu e a biblioteca permanecem com o mesmo posicionamento no lote, o museu é apresentado como uma cúpula com quatro pavimentos e 25 metros de raio circundada por um espelho d'água, no térreo estão auditório e administração, no 1º piso e mezanino estão salões de exposições e o último pavimento é um terraço. Já a biblioteca perde a forma piramidal e passa a uma volumetria mais simples, uma barra de 120 x 17,50 metros, também com quatro pavimentos e já bem próxima do projeto executado. O lado norte tem relevante transformação compositiva: o volume retangular do centro musical, delimitador da face oeste, torna-se uma construção em forma circular de 35 metros de raio, com palco central de 315 m<sup>2</sup>, rodeado por um conjunto de arquibancadas para 2000 pessoas, em uma tipologia de arena, assemelhando-se em escala e configuração ao Gran Circo Lar. A estrutura é periférica com pilares de dupla curvatura sustentando a laje plana. O edifício arqueado com dez salas de cinema é girado perpendicularmente fazendo que a praça se volte ao Eixo Monumental. A esse conjunto é acrescido o planetário, uma esfera branca, fechada, com apenas um pequeno acesso por rampa curva. A associação a Boullée e a Ledoux é inevitável e reforça o apuramento formal buscado pelo arquiteto.



**Fig. 84.**  
Projeto para o Setor Cultural de Brasília, 2000.  
Fonte: Correio Braziliense.



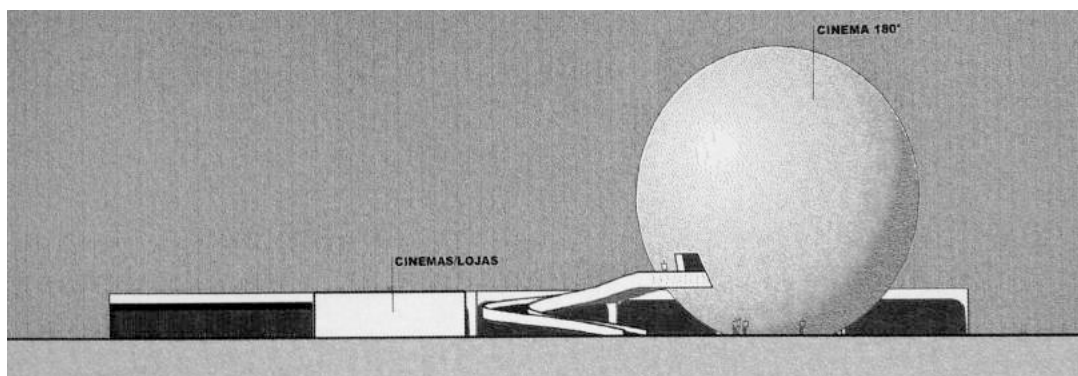
**Fig. 85.**  
Centro Musical, Setor Cultural de Brasília, 2000.  
Fonte: MARQUEZ, Mara Souto.

**Fig. 86. (esq.)**  
Casa de um guarda agrícola, Claude-Nicolas Ledoux, 1806.  
Fonte: BENEVOLO, 1989.



**Fig. 87. (dir.)**  
Cenotáfio para Isaac Newton, Étienne-Louis Boullée, 1784.  
Fonte: Biblioteca Digital Mundial

**Fig. 88.**  
Cinema 180°, Oscar Niemeyer, Setor Cultural de Brasília 1999.  
Fonte: NIEMEYER, 2004.



Para a galeria intermediária (fig. 89), Oscar propõe um espaço utilitário, com lojas e pequenos espaços de convivência, quebrando a monotonia da travessia subterrânea, já prevista por Lucio Costa. Em artigo sobre Brasília no *Correio Braziliense*, em 1999, Niemeyer explica:

(...) “trata-se de uma rua interligando aqueles dois espaços (...) uma rua subterrânea, com uma faixa de iluminação lateral seguindo seu trajeto, cercada de lojas, pequenas praças, locais de encontro e lazer. Para os que frequentassem aquela área ela constituiria um complemento importante, com seus restaurantes, livrarias, lojas de música, enfim, um comércio destinado aos que se interessam por cultura, pelas artes, pela música (...) para respeitar o Plano Piloto, o rasgo de iluminação previsto serpentearia pelo terreno varando com largura máxima de cinco metros.”<sup>211</sup>



Fig.89.  
Croquis da galeria subterrânea,  
Setor Cultural de Brasília, 2000.  
Fonte: MARQUEZ, 2004.

O projeto segue em desenvolvimento, mas duas alterações significativas nos projetos ainda são realizadas e publicadas oito meses depois na revista *Projeto Design*<sup>212</sup>. A primeira refere-se à escala do museu, a segunda à constituição formal do centro musical. De acordo com Sussekind, Niemeyer em seu método usual de trabalho prepara “uma maquete quase completa da Esplanada dos Ministérios, constatando aí que o Museu ficaria pequeno demais diante do conjunto, tornando-se mandatário crescer seu volume”.<sup>213</sup> A alteração, com os cálculos já avançados, visava a compensação volumétrica dentro do ordenamento compositivo geral, mas possibilitou, segundo o engenheiro, acoplar ao programa *espaços indispensáveis*. O volume então quase duplica, com um diâmetro de 80 metros na base, decorrendo em nova estratégia estrutural, explanada assim pelo calculista:

“Conversamos e chegamos a uma ótima solução, que acho útil registrar: vamos usar e reforçar a cúpula para também suportar as lajes do mezanino, do restaurante e do mirante, suspendendo-as (até a cúpula) por intermédio de tirantes. Com isso o nível

<sup>211</sup> NIEMEYER, 1999 in MARQUEZ, 2004: p. 134.

<sup>212</sup> *Projeto Design*, número 256, junho-2001: pg. 80-81.

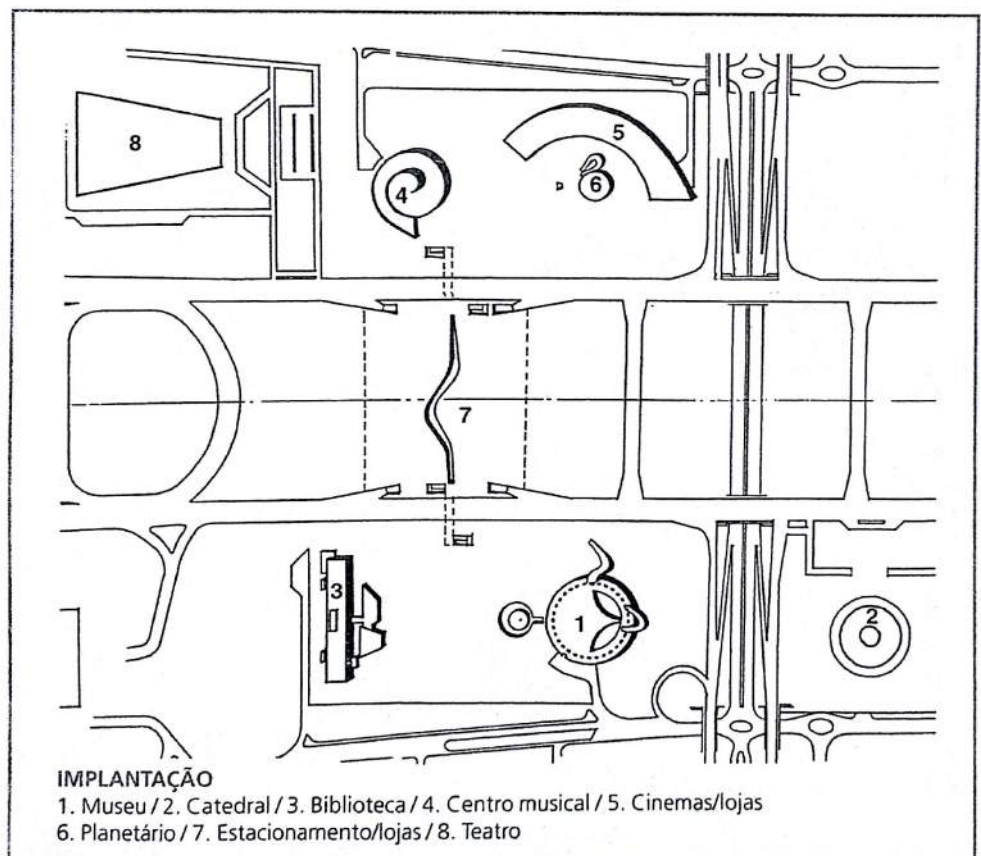
<sup>213</sup> *Idem*.

principal (térreo) das exposições exibirá um quase inacreditável diâmetro livre de 80 metros, criando assim um espaço cuja amplitude espantará os visitantes.<sup>214</sup>

Na publicação de junho de 2001, o museu é apresentado como:

(...) “uma grande cúpula branca de concreto, com 88 metros de diâmetro, 27,7 metros de altura e um terraço-jardim que se abre para o Eixo Monumental por meio de dois grandes arcos recortados na cúpula. O acesso do novo museu se dará pelo pavimento térreo e será protegido pela rampa de entrada independente do segundo piso. O térreo abrigará um auditório circular com 42 metros de diâmetro e 1026 lugares, com as primeiras fileiras da plateia e o palco cerca de 4,20 metros abaixo do nível do terreno. Ao redor o foyer, as área de serviço e reserva técnica, salas de reuniões, diretoria e sanitários.

Ainda no térreo estarão a escola de arte (com área de exposições e atividades), pequeno auditório e sala para iniciação científica. Fora do museu, ligado à escola de arte, um anexo circular com 35 metros de diâmetro, será destinado a atividades artísticas ao ar livre (desenho, pintura etc.). “É uma área rebaixada e protegida, onde as crianças poderão exibir seu talento sem a intervenção de um ensino limitador”.<sup>215</sup>

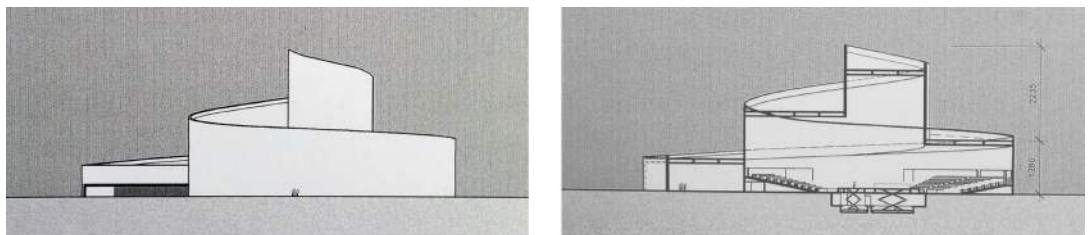


**Fig. 90.**  
Implantação Setor Cultural  
de Brasília, 2001.  
Fonte: Revista Projeto  
Design, no 256.

<sup>214</sup> Idem.

<sup>215</sup> PROJETO DESIGN, 2001: p. 80.

A segunda modificação é na volumetria do centro musical. Embora a organização espacial seja mantida, a forma espiralada expande a escala do edifício, aumentando o raio de 35 para 46 metros, e parece se justificar funcionalmente por um acesso rampado, mais ameno, à parte mais alta das arquibancadas, a cerca de 3,70 metros acima do nível do solo, e talvez também pela busca de uma solução acústica mais apropriada, com teto irregular mais amplo, de distintas alturas. O palco central retrátil, sobre fosso de 4,50 metros, remete ao primeiro projeto de Oscar Niemeyer para o local, quando em conjunto com o Teatro Nacional propõe o *Teatro de Comédia* com mesma tipologia.<sup>216</sup> A forma é repetida no Museu de Arte Contemporânea de Goiânia (1999) do mesmo período e na sede dos Tribunais Regionais Federais (TRF-1), em Brasília (2007).



**Fig. 91.**  
Centro Musical, 2001.  
Fonte: NIEMEYER, 2004.

No setor sul, examinando a implantação dos edifícios é possível compreender que a decisão por uma arquitetura mais compacta para a biblioteca libera uma área de solo que invocaria prudentemente uma compensação volumétrica na composição. A redução da distância entre os elementos por meio do aumento da escala do museu e da adição de um novo componente voltado à biblioteca - a escola de artes - estabelece uma força relacional interna que confere ao conjunto uma condição unitária, além de dar sentido ao vazio intersticial entre os prédios pares e não atuando simplesmente como vizinhos independentes. No entanto, a concepção formal e a locação determinadas ao museu parecem romper com tais premissas quando se delibera que o acesso principal seja voltado ao Eixo Monumental e as grandes transparências abertas à face leste do terreno, opostas à praça interna. Do ponto de vista funcional há coerência no encurtamento dos percursos do público, vindo provavelmente dos passeios que ligam a rodoviária aos ministérios ou dos setores de Autarquias e Bancário, ao sul. Ademais, é compreensível a intenção, no terraço e na escultórica rampa de passeio ao ar livre, de enquadrar a importante visual para a Esplanada dos Ministérios, embora a paisagem oposta seja

<sup>216</sup> “O primeiro partido por nós fixado previa dois teatros independentes. Um destinado à Ópera e Ballet e outro, menor, à Comédia, Ópera e Música de Câmara. Naquele estudo o Teatro de Comédia tinha um sentido novo e revolucionário que muito nos agradava, pois eliminava a clássica localização da platéia e do palco de forma irremovível”. In NIEMEYER, 1960: p. 5.

também relevante. Entretanto, ao decidir que os pontos de interação com o público se firmem em direção centrífuga estabelece-se um fechamento no nível das relações de apropriação que, à escala humana, incide os vínculos formais e destitui a função integradora da grande plataforma de concreto que emoldura o vazio. Por esse viés, novamente, a condição que se determina é de corpos autônomos no espaço e, portanto, o tratamento para a afirmação dessa alternativa arrefece sem a definição objetiva de um projeto paisagístico que delimite as áreas de abrangência de cada edifício.

Contraditoriamente essa situação não ocorre no setor norte. Mesmo se tratando de três blocos com superfícies curvas, características que podem levar a certa dispersão espacial e difícil identificação de uma ordem regente entre as partes, a larga extensão do bloco de cinemas, ocupando grande parte da fachada posterior, conduz à leitura de um espaço público de praça delimitado tridimensionalmente de forma clara. A utilização do pavilhão em arco em vez da variação trivial reta permite uma ocupação mais acolhedora, diminuindo a vastidão espacial característica do local, além de permitir uma conexão mais estreita com o edifício espiral do centro musical. A relação formal entre os dois edifícios, embora suave, é consistente e ocorre pela demarcação de um eixo virtual tangente às duas curvas e que, pela redução da angulação, estabelece de modo palpável e visível o alinhamento entre os blocos. O volume esférico do planetário, tocando minimamente o solo, se coloca como marco vertical da composição. Como sugere Yves Bruand sobre a Praça dos Três Poderes, mas aplicável também nesse caso, Niemeyer, ao conceber uma versão de praça aberta delimitada com edifícios de apenas um lado, se refere a vários exemplos sucedidos na Europa, como a *Place de la Concorde*, “valorizando a mistura de perspectivas próximas e longínquas, criadas pela relação entre as construções e os espaços livre entre estas.”<sup>217</sup>

Essa análise, entretanto, parte da concepção compositiva geral, ao aproximar do objeto arquitetônico a coesão do conjunto é reafirmada. Funcionalmente a grande praça pública se justifica na medida em que os programas ali implantados, cinemas e casa de espetáculos, favorecem a alta concentração de pessoas, mas a distribuição interna dos edifícios também contribui para a leitura. O bloco de cinemas é organizado em dois pavimentos, as salas de projeção, reduzidas a oito, são locadas em subsolo e as lojas, restaurantes e apoios no térreo. A circulação é feita pela face côncava do prédio, em

---

<sup>217</sup>BRUAND, 2010: p. 204.

galeria arcada como as *loggias* italianas, proporcionando assim, a fluidez e a transparência propícias à integração interior-exterior e à interação humana com a praça. Ao centro, o globo de projeções 180 graus completa o conjunto de cinemas, e com sua rampa destacada em vermelho anima a praça com a extensão de seu uso no espaço aberto. O centro musical, apesar do caráter hermético, tem também seu principal acesso voltado ao núcleo da praça, sugerindo a área aberta como foyer, e enfatizando, portanto, a centralidade do espaço público como característica conciliadora na composição dos edifícios.

Ainda antes do início da construção do Setor Cultural Sul outras alterações são realizadas no projeto do museu, algumas de cunho programático, outras formais. Segundo Oscar Niemeyer o restaurante no último piso quebrava a *pureza* da cúpula e impedia “que do salão de exposições ela pudesse ser vista como um grande céu iluminado”.<sup>218</sup> Assim, o pavimento do terraço é retirado e a cúpula se torna plena - inclusive as janelas circulares são excluídas – uma solução que, para o arquiteto, parecia mais conveniente a um museu de arte, “mais rico internamente, o mezanino como que solto no ar, acentuando a leveza do espaço arquitetural.”<sup>219</sup> O ajuste permite um projeto estrutural ainda mais audacioso, com a laje do mezanino suspensa por tirantes ligados à cobertura. Além do terraço, a escola de artes também é eliminada do programa e, em compensação, o restaurante que ocupava o último piso é relocado a um edifício circular independente, posicionado na face posterior da praça, entre o museu e a biblioteca.<sup>220</sup> Outra mudança significativa é feita no acesso principal do museu. Niemeyer rotaciona a grande rampa de entrada para o centro da praça, criando assim, uma axialidade interna e um vínculo visual com a entrada da biblioteca, além de uma dinâmica mais lógica de apropriação do espaço aberto. A rampa, agora reta e bipartida, ocupa o espaço deixado pela escola de artes, além disso, uma nova e pequena rampa curva é acrescida ao lado direito da entrada e permite acesso direto do pavimento dos auditórios ao restaurante. Na primeira apresentação deste estudo<sup>221</sup> o arquiteto propõe a divisão em três pisos e um mezanino, todos acima do nível do solo: o térreo é destinado à área técnica de acesso restrito, o 1º piso abriga dois auditórios, o 2º piso as exposições, os dois últimos são acessados pela rampa principal, que se divide em

---

<sup>218</sup>Niemeyer, 2002: p. 29.

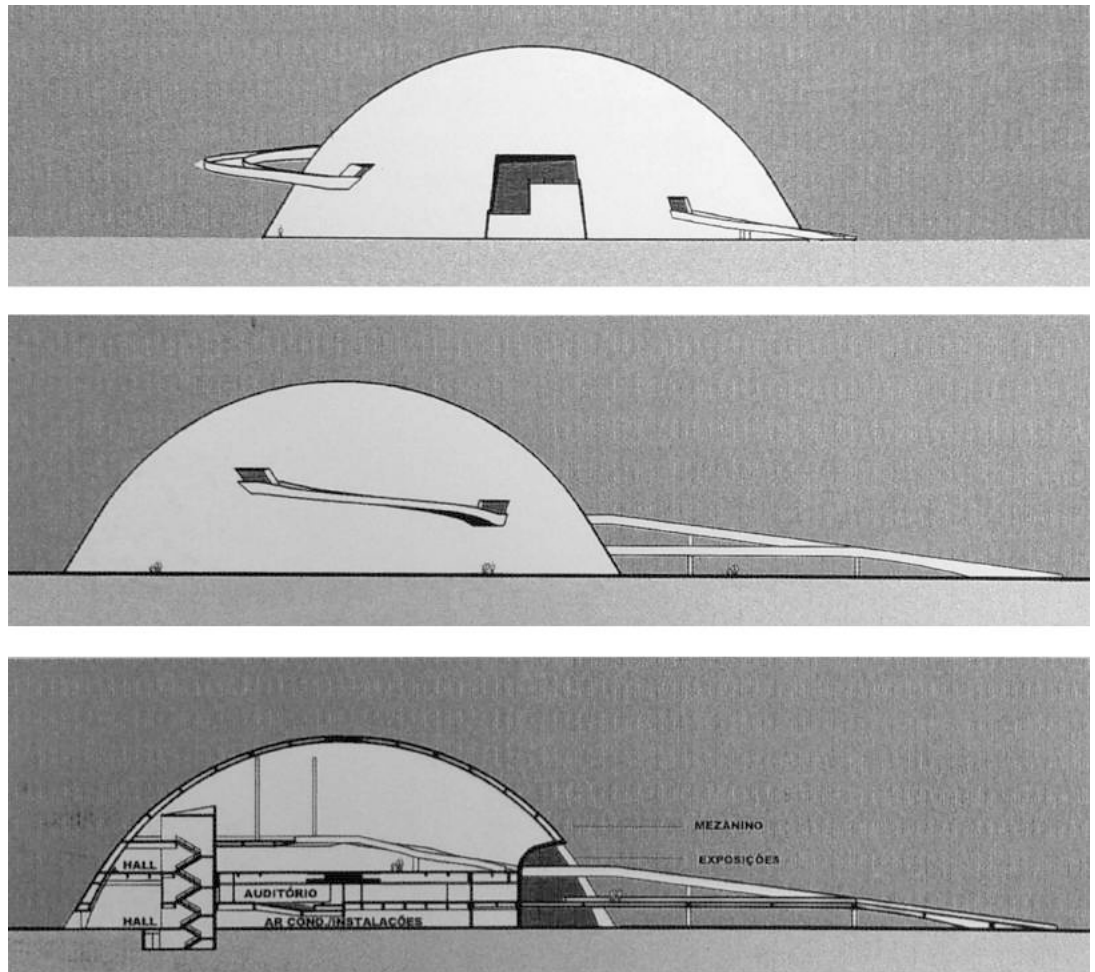
<sup>219</sup>Niemeyer, 2002: p.75.

<sup>220</sup>O uso de edifícios cilíndricos de baixa altura, com funções secundárias, mediando distâncias largas entre prédios principais é estratégia comum ao arquiteto que já havia proposto o esquema no projeto de 1986.

<sup>221</sup>Publicado em NIEMEYER, 2004: p. 275-280.



dois níveis, e acima o mezanino, também reservado a exposições e acessado por uma rampa interna e outra externa, de caráter mais compositivo que utilitário, para apreciação da paisagem.



**Fig. 92.**  
Fachadas e corte do  
Museu Nacional, 1999.  
Fonte: NIEMEYER, 2004.

Embora Oscar Niemeyer justifique as mudanças por princípios formais, a subtração de atividades no programa e a elevação provisória de todos os pavimentos à superfície levam a crer, em um contexto econômico e político, que pudessem partir de medidas de redução orçamentária. Segundo dados divulgados na Agência Brasil, em 2006, as duas obras (museu e biblioteca) foram construídas com recursos exclusivos do Governo do Distrito Federal, no total aproximado de R\$ 110 milhões. O orçamento representava na época o maior investimento per capita em cultura no país.<sup>222</sup> É conveniente assinalar que o projeto atual do museu nasceu da recusa gerada pelo elevado custo da proposta para o museu elaborada na década de noventa e caracterizada pelos vastos balanços de 70 metros. Segundo carta de Sussekind a Niemeyer o projeto teria sido substituído por esse pretexto:

<sup>222</sup> In Complexo Cultural da República será inaugurado em dezembro, 2006.

“(…) me faz lembrar a deplorável Comissão que o atual Governo Federal constituiu para coordenar (ou para impedir?) a construção do Museu Nacional em Brasília, que você projetou; com seus balanços livres de 70 metros seria (…) o recorde supremo do concreto armado e o testemunho vivo do nível da competência maior dos brasileiros em arquitetura e engenharia – e cuja conclusão, quase um escárnio, foi a de que o custo de 40 milhões de reais (…) poderia gerar ciúmes nos museus existentes, todos “tão carentes de verbas”.”<sup>223</sup>

De todo modo, mais tarde, no projeto executado, todo o nível técnico e a parte inferior diminuem razoavelmente e a rampa de entrada passa a ter acesso exclusivo às exposições, além de se tornar elemento de proteção para a entrada dos auditórios no térreo. A rampa secundária para o restaurante é maximizada e aderida ao corpo do museu, mas, recuada ao fundo, funciona como saída de emergência bem incorporada e solucionada, ligando o nível das exposições ao exterior sem a relação direta com o restaurante.

---

<sup>223</sup> NIEMEYER; SUSSEKIND, 2002: p. 23.

Em 2002, se inicia a execução do Setor Cultural Sul, denominado então Complexo Cultural da República João Herculino. O programa final se constitui em uma praça com três blocos: o Museu Nacional Honestino Guimarães, o restaurante e a Biblioteca Nacional Leonel de Moura Brizola. A praça, majoritariamente seca e composta de poucos elementos, é revestida por grandes placas de concreto armado em malha de cinco por cinco metros e juntas secas. O acabamento uniforme da plataforma estendida ao longo do Eixo Monumental e a localização dos edifícios escondem, ao olhar do observador, o desenho irregular geométrico das áreas permeáveis com piso vegetal situadas na borda posterior do terreno e na face oeste, atrás da biblioteca. Uma fileira de árvores de médio porte é prevista na linha fronteira à Via S2 e deve atuar como componente delimitador, mas pela plantação recente ainda é imperceptível. Além disso, complementam a proposta paisagística três espelhos d'água circulares semelhantes aos concebidos para a Universidade de Constantine, dois menores com 25 metros de diâmetro e outro com 34 metros, e um castelo d'água cilíndrico de concreto armado e pintura branca, que com 4,40 metros de diâmetro e 33 metros de altura, marca a verticalidade na composição. Uma pista ao fundo interliga os três pequenos estacionamentos de cada bloco e as duas rótulas que avançam dentro da praça para desembarque.

A disposição dos edifícios segue como registrada anteriormente, museu e restaurante ao lado leste e biblioteca ao oeste com acessos evocando a centralidade da praça. A topografia em concreto é propositadamente constituída de leves aclives e declives favorecendo perspectivas variadas para apreciação das obras arquitetônicas e o fácil escoamento da chuva. Ao analisar o desenho em planta assinala-se uma combinação harmônica entre os elementos paisagísticos, que ocupam de modo bem distribuído a vasta superfície entre os prédios. Entretanto, as formas eleitas para estes elementos de composição não correspondem tridimensionalmente à relação de cheios e vazios desenhada em plano. As árvores deslocadas da área de pedestres, os espelhos d'água ao rés do chão e a esbelteza do cilindro proporcionam uma atmosfera árida que maximiza a distância entre os edifícios. Para os urbanistas Frederico Holanda e Gabriela Tenório a questão não se coloca pela falta de vegetação, mas pela morfologia dos edifícios na situação implantada. Segundo eles,

“espaços minerais aconchegantes abundam na história – vide a Praça Tiradentes, em Outro Preto, e tantas outras, no Brasil ou alhures, como as que faziam as delícias de um Camillo Sitte. Não, o problema é morfológico, refere-se às grandes dimensões do lugar e ao fato de os edifícios não definirem, por causa de suas formas convexas (circulares em planta), claras unidades de espaço aberto dentro das quais nos sintamos, e porque são ofuscantemente fechados e opacos em suas amplas superfícies de concreto pintado de branco.”<sup>224</sup>

A análise de Carlos Henrique Magalhães reconhece os problemas cotidianos estabelecidos pelo vazio, desde a questão de conforto dos usuários às dificuldades políticas em consolidar a plena ocupação e uso dos espaços fechados. No entanto, argumenta que o caráter estipulado ao Setor Cultural é um ato de *afirmação* e *autonomia física* diante o entorno cerimonioso da Esplanada e os movimentados setores gregários adjuntos. Para ele,

“(…) com a praça, o conjunto de percepções desse lugar se altera substancialmente, é um espaço preciso de afirmação. O conjunto pode ser compreendido como um acontecimento plástico cuja finalidade de conexão é tão importante quanto de permanência, oferece à cidade um vazio preenchido em possibilidades de trânsito, ocupação e percepções. A grande praça é sim seca e árida, mas pensada em substituição a terra vazia, tornou-se um pano de fundo propício a diversas manifestações, tanto quanto ordenou o enquadramento que se tem dos setores que lhe são contíguos.”<sup>225</sup>

Do ponto de vista prático, o incômodo térmico e o ofuscamento provocado pelas cores claras no sol intenso de Brasília são temas reais que levam a questionamentos específicos no projeto, mas não causam motivos para a inutilização do espaço. Embora pouco ocupado no período diurno, frequentes eventos culturais, seminários e exposições artísticas abertas são realizados no espaço livre da praça promovendo movimentações intensas e usos alternativos.

**Fig. 93.** (esq.)  
Setor Cultural Sul, 2010.  
Foto: Joana França.



**Fig. 94.** (dir.)  
Setor Cultural Sul, Festa  
Celebrar, 2012.  
Fonte:  
celebrarbrasil.com.br



<sup>224</sup>HOLANDA; TENÓRIO, 2011: p. 5.  
<sup>225</sup>MAGALHÃES, 2009.

Após a finalização do Setor Cultural Sul há várias especulações em torno da conclusão do Setor Norte e da galeria de ligação entre os dois, o que gera o abandono do projeto elaborado em 1999 e reestudo da área pelo arquiteto Oscar Niemeyer.

## **Museu**

As várias transformações ocorridas no projeto do Museu Nacional de Brasília e a prevalência do programa nas diversas propostas realizadas desde os anos 50 o colocam como função primordial no Setor Cultural e refletem o percurso histórico e arquitetônico deste conjunto. O extenso repertório formal aplicado a esses projetos permite também um recorte relevante da trajetória criativa de Oscar Niemeyer nos últimos 55 anos, que se mostra importante para a compreensão das atitudes projetuais que geraram a obra concretizada. No presente trabalho foram identificadas nove propostas para o museu do Setor Cultural com distintos programas específicos. O primeiro projeto, realizado em 1959 pelos arquitetos Otávio Sérgio de Moraes e Flávio de Aquino, tinha como programa o Museu de Arte de Brasília e se constituía em dois pequenos pavilhões com salas de exposição e proposital ausência de funções complementares, a fim de diminuir custos e focar na compra de obras de arte. As dimensões reduzidas faziam parte de um plano paulatino de crescimento. Além disso, segundo seus autores, para lá de suas funções culturais específicas, o museu deveria ser um local aprazível de descanso e lazer<sup>226</sup>, projetado de modo complementar às demais instituições do parque idealizado por Lucio Costa. O projeto não foi realizado e só voltou à tona em 1974, com o complexo de museus da Terra, do Mar e do Cosmos, proposto por Oscar Niemeyer durante seu autoexílio. Os três pavilhões de grande porte e sistemas estruturais audaciosos com apoio central único e pavimentos atirantados que remetiam a uma proposta anterior de Niemeyer para o pavilhão de exposições temporárias da Expo 72. O acervo teria um caráter científico. Nesse momento, a premissa de cultivo de parque de vegetação densa já se modificava e nas propostas seguintes Oscar as extinguiu. Em 1986, de volta com uma proposta para o Museu de Artes de Brasília, Niemeyer segue os preceitos estruturais e de planta livre indicados no Museu da Terra, mas inova na forma circular e na proposição de vedação

---

<sup>226</sup> AQUINO; MORAIS, 1960: p. 34.

total da sala de exposições.<sup>227</sup> A relação com o exterior é feita com a criação de um terraço valorizando a vista panorâmica. Entre 1988 e 1990 são realizadas algumas mudanças nesse mesmo partido e já se vê o indício da abordagem das rampas como elementos escultóricos e alternativos de entrada. Ainda assim, o projeto não foi executado e, em 1992, outra solução é desenvolvida, um projeto de linhas retas, vãos ainda mais extensos e o arrojo estrutural como expressão imperativa. O alto custo de construção leva à novas encomendas ao arquiteto, que em 1994 estuda para o Museu do Homem e do Universo a retomada das cúpulas. Mas somente em 1999 é que o projeto finalizado em um único domo fechado tem condições reais de consolidação.

Embora seja perceptível a diversidade volumétrica e programática que a temática do museu possibilita, a solução final para o Museu Nacional é definida por uma forma emblemática da linguagem arquitetônica de Oscar Niemeyer: um edifício semiesférico em concreto armado pintado de branco. A primeira aplicação desta geometria é feita em 1951, momento de concisão em sua obra, quando desenvolve para o Conjunto Ibirapuera, em São Paulo, o Palácio das Artes. (Fig.95) Em 1958, a obra do Congresso Nacional de Brasília (Fig.96) propaga a imagem da cúpula branca no imaginário de brasileiros e estrangeiros que, em seguida, são readotadas em âmbito internacional na Feira Permanente do Líbano em Trípoli (1962) e na sede do Partido Comunista Francês em Paris (1964). (Fig.97 e fig.98) Nos anos 70<sup>228</sup> e 80, em fase brutalista, Niemeyer privilegia a natureza estática dos grandes balanços e deixa de lado essa peça de seu repertório. Mas nos anos 90, pouco a pouco vai reintroduzindo as semiesferas em alguns projetos, o Memorial Roberto Silveira (1993) e a Fundação Oscar Niemeyer no Caminho Niemeyer (Fig.99), o museu O Homem e seu Universo (1994) (Fig.78 e fig. 79) e o Centro de Convenções do RioCentro (1997) (Fig.100), até que nos últimos projetos ganham força de chancela e se tornam marca frequente. A partir do ano 2000 ao menos quinze projetos assinados pelo arquiteto inseriram as cúpulas brancas, às vezes puras e monolíticas, outras aparatadas com elementos simbólicos. Carlos Eduardo Comas divide a obra de Oscar Niemeyer em quatro fases, sendo a última (1990-2012) classificada como período

---

<sup>227</sup> Solução já realizada em outros espaços de exposição artística, como o Pavilhão Lucas Nogueira Garcez, a Oca (1951) e o Museu de Caracas (1955).

<sup>228</sup> Segundo dados da Fundação Oscar Niemeyer, ao final dos anos 60 e anos 70, Niemeyer apresenta alguns poucos projetos com cúpulas, mas não executados: o Clube La Madeleine (1966) e o Centro Espiritual dos Dominicanos (1967) na França e um bloco na Universidade Moura Lacerda (1972), em Ribeirão Preto.

de *resgate e reavaliação*<sup>229</sup>. Resgate da arquitetura moderna após o momento crítico pós-modernista e reavaliação com um sentido *polifônico*, um exercício persistente de inovação pela surpresa, mas em um repertório cativo de peças já não tão uníssonas.

**Fig. 95.** (esq.)  
Palácio das Artes, 1951.  
Fonte: MMBB arquitetos.



**Fig. 96.** (dir.)  
Congresso Nacional, 1958.  
Fonte: Fundação Oscar Niemeyer



**Fig. 97.** (esq.)  
Feira Permanente de Trípoli, 1962.  
Foto: Rashid Karami.

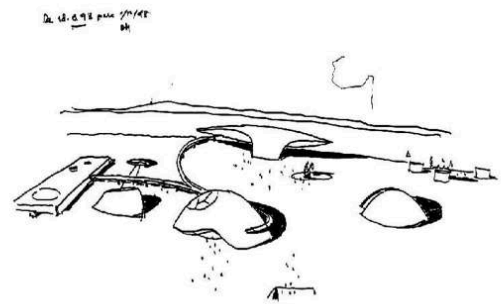


**Fig. 98.** (dir.)  
Sede do Partido Comunista Francês, 1964.  
Fonte: Plataforma Arquitectura.

**Fig. 99.** (esq.)  
Caminho Niemeyer, 1997.  
Foto: Leonardo Finotti.



**Fig.100.** (dir.)  
Centro de Convenções do RioCentro, 1997.  
Fonte: Fundação Oscar Niemeyer.



O projeto do museu executado no Setor Cultural de Brasília é uma dessas cúpulas com 76 metros de diâmetro e 26 metros de altura dividida em três pavimentos e um mezanino: a área técnica em subsolo, os auditórios e administração no térreo e as exposições no primeiro piso e mezanino. Há cinco acessos possíveis ao edifício, dois determinados ao público e três de serviços, sendo dois deles também com atributos de escape emergencial. A entrada exclusiva a afazeres técnicos não interfere na percepção da volumetria, ocorre pela casa de máquinas em anexo enterrado que interliga por galeria técnica as instalações do museu, do restaurante e da biblioteca. O nível técnico do museu é a escavação de um

<sup>229</sup> COMAS, 2012.

círculo de Ø 35 metros e 7 metros de profundidade que abriga dezoito salas técnicas organizadas radialmente, sendo a sala de quadros um círculo central. A estrutura vertical é ordenada perifericamente em 24 pilares de concreto, mas há ainda 12 pilares distribuídos na área interna da circunferência que suportam a laje do térreo e arquibancadas do auditório semienterrado.

A partir do térreo nasce a cúpula, onde há dois acessos possíveis: a entrada principal voltada à praça e uma posterior aberta ao pátio de carga e descarga. Ambos os acessos obedecem a uma lógica que alinha verticalmente as entradas no térreo às do primeiro piso acendidas por rampas, assim, ao mesmo tempo em que se concentram os fluxos, oferece-se proteção às passagens do térreo. Neste piso, localizam-se dois auditórios, um com 700 lugares e outro com 85, além da reserva técnica e de salas administrativas. O auditório principal ocupa a exata estrutura circular que advém do subsolo, as funções adjacentes se distribuem de modo radial com circulação periférica. A ligação com o nível das exposições, no primeiro pavimento, não é patente e ocorre por duas escadas internas e um elevador: uma escada elíptica, diante do acesso de serviços, tem caráter privativo, a outra, em conjunto com o elevador, é localizada em uma das salas radiais no térreo, com saídas em corredores de um núcleo de sanitários que atende as demandas do pavimento superior. O percurso descontinuado aos usuários que ingressam o edifício pelo foyer é evidência de um sentido de independência entre as funções do museu e do auditório. Em versão anterior (1992), o estudo de implantação mostrava o auditório de congressistas como bloco separado, o que indica, na proposta menos custosa do conjunto atual, uma possível agregação de dois programas distintos. De qualquer modo, embora no pavimento superior a desobstrução visual permita a clara identificação dessas circulações verticais, internamente há uma perda de orientação e da leitura do edifício como um todo.

Por fim, o salão de exposições, função principal do museu, ocorre nas plantas livres do primeiro piso e mezanino. E apesar de serem pavimentos suspensos, não ligados diretamente ao espaço público, a entrada principal é demarcada pela grande rampa reta que fixa o eixo de circulação de público na praça e, portanto, assegura a hierarquia funcional na distribuição das plantas.

Por fora, a pureza da geometria é rompida por três rampas externas e uma interna que expressam suas funções representativas pela qualidade específica das formas e deliberações estruturais. A escala do edifício, reestudada e duplicada, manifesta a



grandiosidade que contribui ao grau de monumento, no entanto, em uma esplanada repleta de obras desse porte, não é a dimensão imponente que determina tal caráter, mas o modo como a relação entre arquitetura e usuário é estipulado. No caso do Museu Nacional, Niemeyer conquista a monumentalidade pela especulação precisa das características de cada rampa, sobretudo pelos percursos estipulados, as velocidades reguladas e os jogos determinados de aberturas e fechamentos.

Incorporado aos conhecimentos herdados do mestre Le Corbusier, que utilizava fartamente as inclinações como elementos compositivos viabilizadores de uma apreensão estética e dinâmica do espaço - dentro do conceito da *promenade architecturale* - Oscar Niemeyer busca na Antiguidade a referência solene da monumentalidade egípcia. A rampa reta principal, que sobressai à simetria absoluta da cúpula, é baseada no templo da rainha Hatshepsut em Deir-el-Bahari (fig. 101). Segundo Niemeyer, foi nessa obra, concluída há 35 séculos, que encontrou a primeira rampa de acesso externo.<sup>230</sup> Como no palácio egípcio, o tom cerimonioso define o ingresso prioritário do público do museu pela rampa central em um percurso lento e unidirecional de aproximação até a obra arquitetônica, procissão de aproximadamente sessenta metros que prepara ao culto da arte em mostra.

**Fig. 101.** (esq.)  
Templo de Hatshepsut em  
Deir-el-Bahari.  
Fonte: Wikipedia.



**Fig. 102.** (dir.)  
Setor Cultural Sul, 2010.  
Foto: Joana França.



A marcha até a entrada desvela paulatinamente o título da exposição no painel curvo de pintura variável que delimita o vestíbulo aberto e coberto. Ali, as portas laterais de vidro escuro conduzem, em *efeito explosão*, ao contrastante espaço interno. A diferença não ocorre apenas pela retomada da amplitude após o afunilamento da chegada, mas mais vigorosamente pelo impacto formal entre a seriedade estática do domo branco e a voluptuosidade figurada pela rampa interna, pelo mezanino suspenso e pela enorme luminária pendente. A planta em circunferência do primeiro piso é livre, pavimento sem

<sup>230</sup> NIEMEYER; SUSSEKIND, 2002: p. 113.

obstáculos estruturais e plenamente destinado a mostras temporárias. A laje do mezanino equilibra as áreas de pé-direito curto passível a divisões de recintos fechados e do vão da cúpula com possibilidade de exposição de grandes obras. No entanto, a flexibilidade é restringida pela impossibilidade de se pendurar objetos e pela especificação inadequada do piso elevado acarpetado incapaz de receber peças de alto peso. A iluminação e ventilação são controladas por artifícios específicos, mas de modo geral são distribuídas em pontos radiais homogêneos no teto da cúpula além da luz difusa vinda do pendente.



**Fig. 103.**  
Interior do Museu Nacional  
Honestino Guimarães, 2010.  
Foto: Joana França.

Embora a área do mezanino constitua menos de um quarto da área inferior - 755m<sup>2</sup> e 3316m<sup>2</sup> respectivamente - a ligação entre pisos é possível por quatro modos: à direita uma grande rampa curva protagoniza a função pela imponência da forma, do lado esquerdo, dois elevadores encapsulados em prismas de granito preto oferecem a alternativa mais cômoda e universal, além disso, uma escada elíptica rente a rota de escape auxilia o uso de serviços e, por fim, com efeito lúdico e incumbência estética surge a terceira rampa, mirante externo para a esplanada.

Para o filósofo espanhol José Ortega y Gasset “o homem é um animal para o qual somente o supérfluo é necessário”.<sup>231</sup> Nesse sentido, o efeito tautológico aferido nessa rampa assinala a proposição lírica da obra, é elemento estritamente compositivo e não agrega

<sup>231</sup> ORTEGA Y GASSET, 1963: p. 21-22.

valores ao funcionamento do museu, entretanto, é componente fundamental na caracterização simbólica do edifício. O único ponto de contato com a área exterior se dá ao fim do percurso induzido, mas não obrigatório, de apreciação das obras, desconecta o usuário da imersão concentrada para a dispersão da vista à praça e gradua a exposição lumínica prestes à despedida.

Há ainda a quarta e última rampa, que é conexão de serviços do primeiro pavimento à área externa e, todavia serve de saída emergencial. Sua representação, definidamente funcional, é atestada pela disposição recuada na lateral direita da fachada principal, que colada ao corpo do edifício, se adere ao volume de modo dependente e, portanto, coadjuvante. De todo modo, a rampa não se restringe a um papel instrumental, mas coaduna com os demais elementos compositivos do prédio pela expressividade que o balanço estrutural impõe e pela simetria assinalada. Assim, o tratamento singular concedido a cada rampa lhes atribui uma ordem de hierarquização dos acessos e uma lógica funcional notória.

Do ponto de vista estrutural, apesar da ousadia aplicada à rampa *flutuante* com a alça de catorze metros de balanço, é o mezanino atirantado e a rampa linear, engastada nas paredes da cúpula, que definem a estratégia empregada ao edifício. Após o lançamento do partido por José Carlos Sussekind, o cálculo é desenvolvido pelo engenheiro Carlos Henrique da Cruz Lima, que consolida a forma de enrijecimento das paredes de sustentação na solução da casca dupla de concreto com nervuras radiais e circunferenciais. O partido é análogo à cúpula florentina de Brunelleschi (Fig.105), que para Sussekind expressa *autenticidade e inovação* pelo uso inusitado da técnica corrente de arcos agudos góticos em demarcação das nervuras. Segundo seu relato, do mesmo modo, o engenheiro recorre agora ao Renascimento para o aprimoramento do projeto do museu em Brasília.<sup>232</sup>

**Fig. 104.** (esq.)  
Execução das vigas  
circunferenciais e radiais do  
Museu Nacional.  
Fonte: Revista Techne.



**Fig. 105.** (dir.)  
Cúpula florentina de  
Brunelleschi  
Fonte: www.deviantart.com



<sup>232</sup> NIEMEYER; SUSSEKIND, 2002: p. 169.

A partir do térreo nasce a cúpula, que segundo a arquiteta Simone Sayegh, “apresenta externamente duas formas geométricas distintas: entre o piso térreo e o pavimento de exposições a casca tem a forma de um tronco de cone, com  $\varnothing$  76,0 m na base, complementado por um setor esférico que atinge uma altura total de 26,40 m. Já a casca interna mantém a forma de um setor esférico desde o pavimento térreo até o topo.”<sup>233</sup> O vão entre as cascas beneficia também o isolamento térmico e acústico.

## Biblioteca



**Fig. 106.**  
Biblioteca Nacional de  
Brasília, 2010.  
Foto: Augusto Areal.

A biblioteca é programa previsto no Setor Cultural desde a concepção da cidade, quando Lucio Costa propunha entre a densa arborização de parque a colocação de relevantes instituições da cultura. Desde a construção de Brasília são documentados ao menos dez projetos diferentes, que variam tanto formalmente quanto em suas estratégias de funcionamento. O primeiro estudo concebido foi solicitado ao arquiteto Nauro Esteves. O edifício abrigaria a sede da Biblioteca Nacional em Brasília e seguia uma configuração de planta quadrada (73,80 x 73,80m) e pátio central ajardinado, com fachadas vitrificadas uniformes, cobertas por brises horizontais. A estrutura é organizada em uma malha de 10 x 10 metros e as funções são distribuídas de modo distinto em três pavimentos e mezanino, mais depósitos enterrados. Nota-se a priorização das salas administrativas e de serviços específicos<sup>234</sup> nas periferias, enquanto o salão de leitura se distribui em formato de cruz, fazendo-se também de circulação geral. O projeto é concluído logo após a

<sup>233</sup> SAYEGH, 2007.

<sup>234</sup> Auditório, exposições, estocagem, desembalagem, biblioteca infantil e, inclusive, salas de leitura para fumantes etc.

inauguração da cidade e se implantaria no Setor Sul em conjunto com as projeções da Maison de France, da Casa do EEUU, do Museu de Arte Moderna e de outras instituições culturais, mas a possível contratação de Le Corbusier suspende a execução.

Os projetos seguintes são todos de autoria de Oscar Niemeyer. Em 1962, por decreto do Primeiro Ministro Tancredo Neves, é determinado que duplicatas da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro fossem transferidas para a capital,<sup>235</sup> mas somente em 1969, já vivendo em Paris, Oscar dá seguimento ao projeto, desenvolvendo-o com a colaboração de Nauro Esteves (projeto em detalhe no volume II, p. 63). A área é próxima a do primeiro estudo e prossegue com a tipologia quadrada de pátio central, mas diverge na forma piramidal com aberturas verticais estreitas e regulares, gerando uma volumetria mais densa e voltada para si. O fator é compensado pelo espaço interno amplo e pela economia de elementos estruturais, embora o programa esteja pouco desenvolvido em planta. Em 1973, Oscar projeta a biblioteca do Museu da Terra e Energia, um prédio reduzido, que se trata mais propriamente de uma sala de leitura e depósito subterrâneo. A concepção de um espaço interno amplo e ensimesmado é radicalizada com paredes de concreto completamente fechadas e um jardim em pátios lineares. O volume de base retangular é suspenso sobre pilotis por poucos apoios e grande vão, em consonância a princípios formais de diversas obras do arquiteto neste período. Nos anos oitenta Oscar apresenta um croqui para a biblioteca e arquivo público. Neste estudo inverte e utiliza o tronco de pirâmide com pátio interno para o arquivo e segue com a volumetria longilínea para a biblioteca, mas térrea. Nos anos 90, em projetos contratados pelo Ministério da Cultura, a primeira proposta apresentada para a biblioteca é uma casca de concreto de formas abobadadas e grandes panos de vidro laterais, conectando o usuário com a praça e revelando traços de sua fase mais recente. Entretanto, a planta livre com extensa área para as salas de leitura e acervo conjuntos, e as salas de apoio restritas a pequenos cômodos alinhados, persistem como estratégia de distribuição espacial. O desenvolvimento desse projeto (estudos de 1991 e 1992) retorna para edificações lineares térreas de pouquíssimas aberturas para o exterior e configuração funcional semelhante. Em 1999, já nos estudos que se encaminhariam para a solução executada, Niemeyer volta com um croqui em tronco de pirâmide, mas em seguida, desenvolve o projeto em um partido em barra elevada, complementada por um volume de forma irregular térreo.

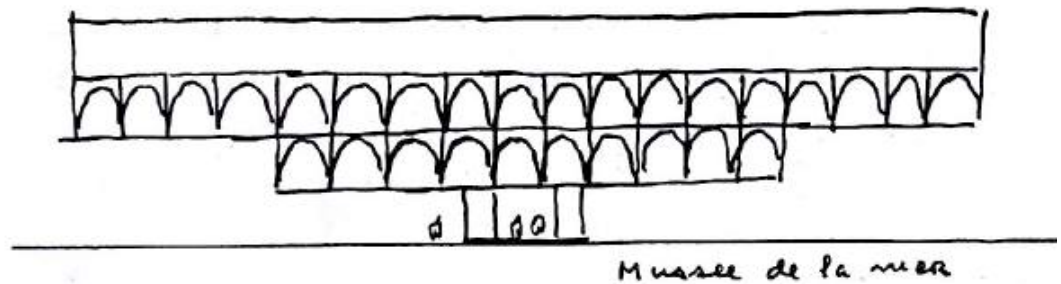
---

<sup>235</sup> MIRANDA, 2007.

A retrospectiva é importante para confrontar os variados projetos de bibliotecas já propostos para o Setor Cultural de Brasília e identificar na obra construída os aspectos concordantes e as contrariedades entre os planos, a fim de compreender a coerência funcional do edifício e a origem da forma final. Embora, superficialmente perceba-se um conjunto variado, pela diversidade das propostas, a análise mais atenta revela uma lógica constitutiva comum à maioria desses projetos e define um pensamento sobre o caráter espacial e sua relação com o usuário, mas também, torna possível verificar uma dissonância conceitual entre o grupo de projetos não executados e o edifício concluído. Independentemente da forma adotada, no primeiro conjunto de projetos, o partido advém da concepção de um núcleo de convivência agregador de onde parte a organização funcional: uma área de leitura ampla, com poucas e leves divisões, contíguo ao acervo e integrado a atividades complementares - como espaço infantil e área de exposições. Às práticas administrativas ou exigentes de concentração mental são destinados recintos restritos agrupados em linha ou em extremidade designada, mas diretamente ligados a este espaço vasto. A dinâmica estabelecida define uma atmosfera voltada ao interior do edifício, propriedade que se manifesta na formação volumétrica, na decisão pela opacidade dos materiais de vedação e no privilégio a sistemas estruturais capazes de vencer grandes vãos. Assinala a característica convergente o uso sistemático de jardins internos, pátios e modos de iluminação zenital. Os depósitos são dispostos em subsolo, ponderação lógica pelos esforços.

O edifício da Biblioteca Nacional Leonel de Moura Brizola parte de uma tipologia típica à arquitetura moderna e especialmente comum em Brasília: um bloco longitudinal com poucos pavimentos sobre pilotis. No caso da biblioteca são quatro pavimentos de 17,5 x 120 metros alcançando o gabarito de 25 metros de altura, a este prisma é acrescida uma base térrea de volumetria irregular, mas linhas retas, pela qual há a ascensão principal ao conjunto. Mais três vias de acesso por caixas de escada são destinadas a uso restrito. A torre hermética do castelo d'água, situada em área imediata, imprime um acento vertical e complementa a composição. Os materiais se restringem à pintura branca das alvenarias e estrutura em concreto, ao vidro negro na base e à textura uniforme dos cobogós de alumínio nas fachadas leste e oeste da barra. O primeiro pavimento recebe ainda nas fachadas uma espécie de galeria arcada elevada que a leste protege um jardim suspenso e retira a homogeneidade que o elemento vazado designa à fachada. Embora se apresente apenas nesse pavimento, remete aos arcos dos Museus do Mar de 1974. (Fig. 107)

Fig. 107.  
Museu do Mar, 1974.  
Fonte: L'Architecture  
d'Aujourd'Hui



O sistema estrutural em concreto armado e concreto protendido foi calculado por José Carlos Sussekind. Segundo Figuerola<sup>236</sup>, a estrutura é dividida em três setores, com balanços de dez metros nas extremidades. Apenas doze pilares espaçados em malha de 20 x 12 metros sustentam sem transição a estrutura, e de acordo com o engenheiro, em cada um deles foram utilizados blocos de fundação com seis tubulões. Para maior leveza e alcance dos vãos foram utilizadas lajes nervuradas e protensão em duas das seis vigas no sentido longitudinal e em todas as transversinas sobre pilares. A caracterização do edifício é de um pavilhão reto e austero, que se contrapõe à excentricidade do museu, mas se impõe por sua dimensão, deixando evidente a hierarquia geral entre os edifícios do complexo arquitetônico.

A implantação do edifício no terreno não é ocasional, mas um gesto estudado em variadas propostas para o setor. Em 1986, 1990, 1992 e nas diversas versões de 1999, a determinação de locar um edifício em barra no extremo oeste dos lotes norte e sul é enfática e se apresenta como borda limitadora e elemento de distinção entre o novo Conjunto Cultural da República e os antigos Touring Club e Teatro Nacional, marcando de forma clara, mas não abrupta, as duas fases da obra do arquiteto. Neste sentido, a base baixa e voltada aos demais edifícios do conjunto, se coloca como componente mediador entre o espaço aberto da praça e o bloco, que em movimento ascendente, fecha a perspectiva como pano de fundo.

A questão de orientação solar não é quesito determinante para o posicionamento no terreno, mas tampouco é nas decisões formais, já que as elevações norte e sul são tratadas do mesmo modo, com empenas cegas, e as fachadas leste e oeste são igualmente envidraçadas. Isso leva o arquiteto a solucionar os problemas de conforto

<sup>236</sup> FIGUEROLA, 2007: p.33.

ambiental com elementos de proteção, uma malha de cobogós especificada em padrão idêntico nas duas orientações. De todo modo, a execução com especificações diferentes das apresentadas no projeto foi um tema que gerou discussões após a execução da obra e serviu de pretexto para o adiamento da ocupação do edifício por dois anos depois de sua inauguração<sup>237</sup>. Segundo a arquiteta Valentina Figuerola, a Secretária da Cultura do Distrito Federal alegava que “os elementos vazados que, teoricamente, deveriam proteger o acervo e as salas de leitura da luz e do aquecimento excessivos, foram executados num tamanho maior do que o previsto pelo projeto, como forma de contenção de gastos.”<sup>238</sup> A solução, definida pela secretária, mas sem anuência de Oscar Niemeyer, foi o revestimento dos vidros com película escura.

Mas para além de causas técnicas, a indefinição do programa e a ausência de um acervo real foram pontos de maior entrave à abertura da biblioteca. Com o prédio pronto e inaugurado, mas não aberto ao público, ainda se discutia se a biblioteca abrigaria a Fundação Biblioteca Nacional vinculada ao Rio de Janeiro, ou se receberia outro tipo de abordagem, como uma biblioteca digital, escolar/universitária, *brazilianista* ou híbrida. Em 1988 já houvera ampla discussão realizada em seminários e grupos de trabalho organizados pela comissão instituída pelo ex-governador José Aparecido, mas em 20 de março de 2007, o Governo do Distrito Federal decretou uma nova Comissão Especial do Conjunto Cultural da República com membros representantes dos ministérios da Educação, Cultura, Ciência e Tecnologia, Universidade de Brasília, Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia – IBICT, Rede Nacional de Pesquisa – RNP e da própria Secretaria de Cultura do DF.<sup>239</sup>

A princípio, seria transferida para Brasília a presidência da Fundação que teria sua coleção formada com o depósito legal a partir de 1960, além de coleções incorporadas por meio de doações e compras. A Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro passaria a ser unidade regional histórica, com o acervo anterior a essa data.<sup>240</sup> Entretanto, após novos debates, a Comissão define que a biblioteca seria de acesso público e se organizaria em um sistema híbrido, ou seja, “um acervo com conteúdos em formatos convencionais e digitais, para apoiar um vasto programa de alfabetização e inclusão digital, alicerçado numa filosofia de

---

<sup>237</sup> FIGUEROLA, 2007: p. 33.

<sup>238</sup> *Ibidem*.

<sup>239</sup> MIRANDA, 2007.

<sup>240</sup> Comissão Especial do Conjunto Cultural da República, de 31 de agosto de 2006.



promoção e formação de leitores, apoiando o ensino, a autoeducação e a pesquisa em diferentes níveis, cujos produtos e serviços deverão perseguir o seu uso pelo público mais amplo possível. <sup>241</sup> Neste mesmo documento, a Comissão solicita a incorporação do edifício do antigo Touring Club para expansão do atendimento à população, <sup>242</sup> retomando, inclusive, a abertura da galeria subterrânea até o Setor de Diversões Sul, com inclusão de lojas, cafés etc. <sup>243</sup>

O ambiente de incertezas que vigorava desde - ao menos - a década de 80 se expressa na solução proposta por Niemeyer, um edifício marcado pela neutralidade dos espaços e pela independência entre estrutura e vedações; constituição básica da planta livre. Mesmo conhecedor das particularidades usuais de um programa básico de biblioteca, verificável em seus projetos anteriores, opta por uma configuração próxima aos prédios administrativos já elaborados para esse mesmo setor, como o Ministério da Cultura (1986), o edifício administrativo (1988-90) e a Secretaria da Cultura do DF (1992). Além das formas e proporções coincidentes, a distribuição em planta e, principalmente, a relação de aberturas e fechamentos, com enfoque na transparência das vedações, são características importantes para essa consideração.

A diferenciação entre esse últimos é pouca, mas ocorre basicamente no pavimento térreo e primeiro piso. A implantação semelhante aos edifícios citados estabelece como principais fluxos de aproximação ao prédio um pequeno estacionamento posterior, a parada de ônibus situada nas imediações da fachada norte e o curso direto da praça, entretanto, é possível entrar na biblioteca por cinco acessos diferentes divididos em quatro tipos e dois eixos perpendiculares: saídas de emergência, serviços, funcionários e público geral. A projeção do prédio sobre pilotis organiza transversalmente as duas torres de escadas enclausuradas na fachada oeste e uma pequena torre, leste, que recebe os funcionários e acende apenas até o segundo piso. Além disso, um pequeno prisma retangular, localizado na esquina noroeste do edifício, isola o acesso de serviços e oficina de restauro. Ao centro do pilotis é definido um bloco envidraçado pelo qual ocorre a principal circulação vertical do edifício, antecedida, naturalmente, por um vestíbulo e

---

<sup>241</sup> MIRANDA, julho/2007.

<sup>242</sup> Ibidem.

<sup>243</sup> MIRANDA, 2007.

ladeada por duas salas.<sup>244</sup> Mas o acesso primordial do público ocorre pelo volume anexo, de formas especiais, e direcionado à praça. Ali são situadas a sala de exposições, na área trapezoidal à esquerda, e mais duas salas de acervos infantil e específico a deficientes, além de sanitários.

A situação seria comum, a não ser pela união entre a caixa de vidro e o anexo, configurando uma espécie de planta em “I”, deliberação que divide o espaço do pilotis em duas partes e define, juntamente à escada de funcionários, um pátio isolado. A parede posterior da sala de exposições, levemente deslocada, se torna um painel com azulejaria do artista português Júlio Pomar,<sup>245</sup> o que confere ao espaço um caráter especial, embora desarticulado dos fluxos de passagem. O desenho do paisagismo, que libera abaixo da projeção uma faixa de grama, afirma o isolamento, traçando com as placas de concreto os percursos até as escadas e o pátio. Já o outro lado, sem um terceiro aparato que tridimensionalize o espaço e sem uma conexão transversal pelo pilotis, se torna residual, determinando à área livre sombreada a função primordial de circulação. Além disso, o uso de vidros escuros diminui significativamente a relação entre espaço externo e interno, reforçando a dispersão e dificultando a apreensão da totalidade.



**Fig. 108.**  
Pátio lateral da Biblioteca Nacional com azulejaria de Júlio Pomar, 2010.  
Foto: Denise Vieira.

<sup>244</sup> As duas salas são posteriormente vedadas internamente com alvenaria para a utilização como áreas técnicas, mas o revestimento externo em vidro escurecido permanece.

<sup>245</sup> Mesmo artista que produziu o painel no Gran Circo Lar. O painel foi custeado pela Caixa Geral de Depósitos (CGD), banco estatal português.

O primeiro piso é destinado a salas administrativas, de cursos e catalogação distribuídas com divisórias leves em duas faixas com circulação central. Nos extremos são situados simetricamente os conjuntos de sanitários, copas e salas técnicas. O fator de distinção está nas arcadas com vãos de cinco metros, que forma na fachada leste uma galeria ajardinada aberta à praça, e na fachada oeste é colada ao pano de vidro escuro. Gesto formal sem atributos tectônicos, pois, os arcos, além de não cumprirem funções estruturais se utilizam de um elemento arquitetônico que remete ao livre trânsito sob proteção solar da antiga *loggia* italiana, mas não permite o acesso livre do público e nem se justifica do ponto de vista térmico, já que o recuo ocorre apenas na fachada sul, de menor incidência do sol.

Os pavimentos-tipo superiores - segundo, terceiro e quarto pisos - tem a mesma lógica distributiva, um hall central de grandes dimensões, utilizado eventualmente como área de pequenas exposições, núcleos de áreas molhadas nas extremidades, circulação central, pequenas salas de leitura delimitadas por divisórias no lado leste e salas maiores para os acervos ao lado oeste. No segundo piso há um pequeno auditório com 95 lugares, uma pequena cafeteria e sala de música. O ordenamento geral com circulação central implica em espaços enrijecidos pela própria largura do prédio, com uma malha estrutural que contribui para o estreitamento da área útil, além de um sistema de circulação vertical descentralizado, gerando áreas compartimentadas e a divisão do acervo em vários pavimentos. É notável também a ausência de depósitos. Essa configuração determina um espaço homogêneo e centrífugo, que se acentua pela transparência das fachadas, evitada em projetos anteriores. A hierarquização entre esfera pública - salas de leitura, acervo, auditório, cafeteria - e a esfera privada - salas administrativas, oficinas e acervo específico - é perdida pela equiparação dos espaços, sem elementos de transição. Tal situação não envolve apenas o bloco da biblioteca, mas todo o conjunto. A função simbólica do edifício, seu acervo, perde relevância quando à volumetria espacial do anexo são destinadas funções complementares como o salão de exposições (atualmente utilizado como *lan house*) e acervos específicos como o infantil e o voltado a deficientes, que não exprimem o caráter conceitual do todo.

A nova perspectiva poderia estar associada a uma obsolescência da conceituação do programa de biblioteca, mas o histórico de propostas apresentadas por Niemeyer para o Setor Cultural demonstra uma alternância entre as tipologias. Mesmo após o uso

reiterado do tipo em prisma longitudinal (1986, 1988, 1991, 1992), em 1999, Oscar volta a propor a biblioteca em uma volumetria em tronco de pirâmide, por exemplo.

**Fig.109.**  
Croqui de estudos pra o  
Museu e a Biblioteca, 1999.  
Fonte: Correio Braziliense.



De todo modo, é o projeto-irmão do Centro Cultural Oscar Niemeyer em Goiânia, feito no mesmo ano e com programa e tipologias muito semelhantes, que afere tal a afirmação. A biblioteca desse conjunto é uma barra de três pavimentos sobre pilotis, mais terraço e subsolo, com fachadas completamente transparentes. No entanto, a configuração interna coaduna com os projetos de biblioteca anteriores à Biblioteca Nacional. Mesmo optando pela distribuição sobreposta dos acervos em vários pavimentos, a relação espacial é bastante distinta. Os pavimentos-tipo definem duas áreas claras, delimitadas pelo núcleo de circulação vertical com elevadores e escada. Dois terços são destinados à área de leitura aberta conjunta ao acervo e as funções administrativas são situadas em salas agrupadas no terço subsequente. Seguindo as normas exigidas, mais uma escada é locada no centro da área de leitura, mas a forma curva, em “U” lhe confere um cunho ornamental. O restaurante no terraço e o programa complementar - cinemas, exposições etc - no subsolo demonstram consistência conceitual e formal.

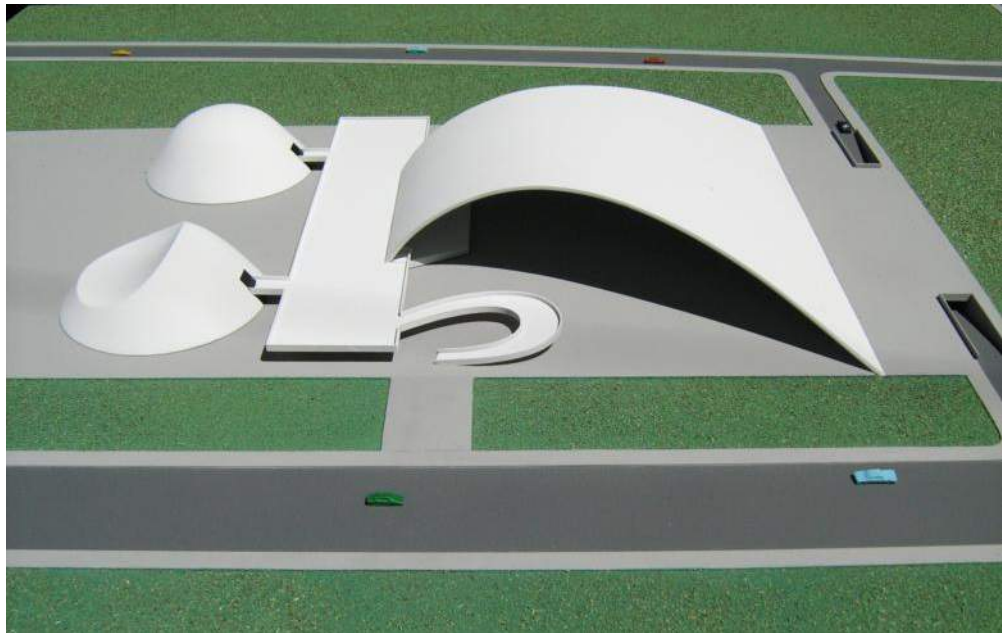


**Fig. 110.**  
Biblioteca do Centro Cultural  
Oscar Niemeyer, Goiânia,  
2010. Fonte:  
<http://blogdamarianatalia.blogspot.com.br>

Assim, considerando-se a imprecisão do conteúdo programático e as premissas projetuais adotadas por Oscar Niemeyer nas propostas prévias, o edifício da Biblioteca Nacional de Brasília infere em uma distribuição espacial contrária e incomum a seus projetos de biblioteca, resultando em uma aplicação conceitual da planta livre e da universalidade de usos, mas em detrimento a necessidades usuais e à solução de problemas específicos deste programa.



## 5.6 Setor Cultural Norte: Praça do Povo - 2007



**Fig. 111.**  
Maquete física da Praça do Povo, 2007. Fonte: [www.carlosrosalba.wix.com](http://www.carlosrosalba.wix.com)

A impossibilidade financeira de se executar simultaneamente os Setores Culturais Sul e Norte determinou o adiamento da segunda etapa, o que neste intervalo gerou novas especulações programáticas para a área norte. Em 2007, a pedido do ex-governador do Distrito Federal José Arruda, Oscar Niemeyer propõe outro programa para o setor, uma arena multiuso com a denominação de Praça do Povo. No lugar do conjunto de cinemas e casa de espetáculos é pensada uma imensa praça coberta para eventos culturais de grande porte. A estrutura elaborada em conjunto com o engenheiro José Carlos Sussekind se constitui em uma casca parabólica de concreto, biapoiada, com um vão de 100 metros e capacidade para 40 mil espectadores. As laterais abertas enfatizam o caráter público. Na planta baixa se configura um trapézio e o apoio menor da cobertura descansa sobre uma extensa laje de 20 metros de largura e 100 metros de comprimento que assinala a entrada às duas cúpulas anexas e, segundo o arquiteto, é o elemento disciplinador do conjunto.<sup>246</sup> Agregados a essa placa estão o palco de 50 x 20 metros, e 1,80 metros de altura, seguido dos camarins, além de duas rampas curvas em cada extremidade que levam ao topo da laje, espécie de terraço contemplativo e foyer de entrada aos anexos.

<sup>246</sup> NIEMEYER, 2009: p. 56.

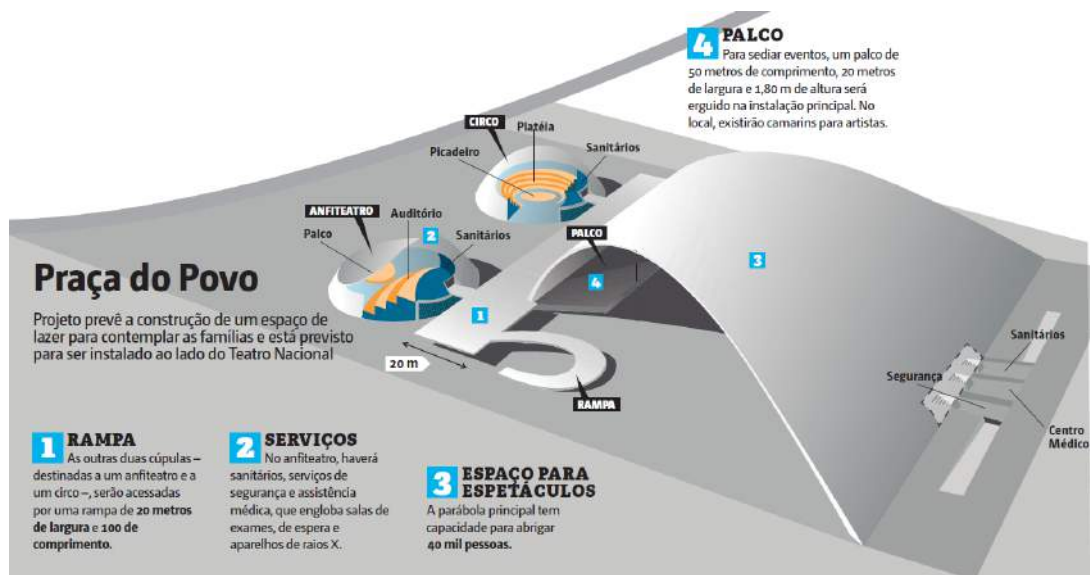


Fig. 112.  
 Praça do Povo, 2007. Fonte:  
 Correio Braziliense.

Às duas cúpulas fechadas, uma plena e outra abocanhada são destinados os programas de um circo e um anfiteatro. Junto ao último dispõem-se a infraestrutura de funcionamento do conjunto: sanitários, serviços de segurança, assistência médica, salas de exame, raios-X, descanso etc. Em estudo anterior, Oscar havia apresentado em lugar das cúpulas duas cascas parabólicas como a maior, ligadas à placa, se assemelhando ao partido da biblioteca realizado entre 1988 e 1990. A Arena teria um vão de 120 metros e abaixo da laje suspensa se concentrariam estabelecimentos de alimentação abertos permanentemente.

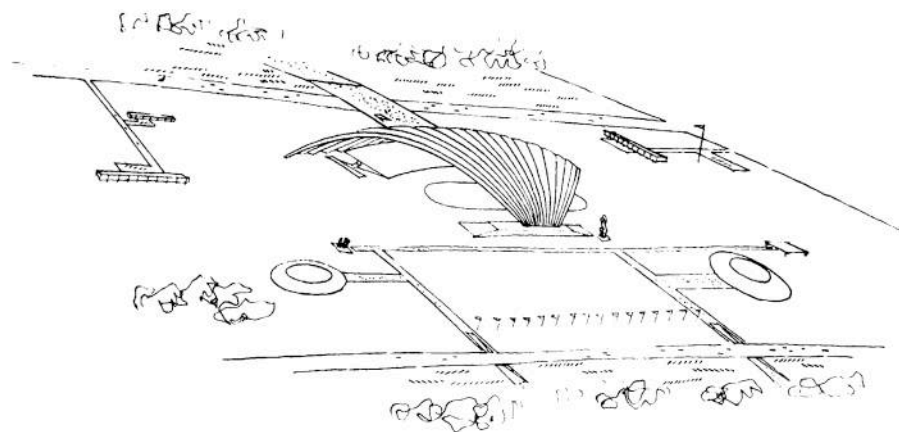


Fig. 113.  
 Primeiro estudo para a Praça do Povo, 2007. Fonte:  
 Correio Braziliense.



Sob o discurso de estabelecer uma arquitetura símbolo dos avanços técnicos da engenharia brasileira, Oscar Niemeyer afirma na memória do projeto que, do ponto de vista estrutural, esta seria a obra arquitetônica mais importante de Brasília. E salienta o vão de 100 metros como exibição tecnológica e emblema da persistente busca de superação, explícito na frase final: “É possível que o arrojo da estrutura projetada, a leveza que a arquitetura criou, superem - o que não foi nosso objetivo - alguns recordes até hoje alcançados pela técnica do concreto armado.”<sup>247</sup> Embora Oscar coloque de modo humilde a casualidade do recorde, essa característica é constante visível nos projetos para o Setor Cultural de Brasília e em âmbito geral de sua obra.

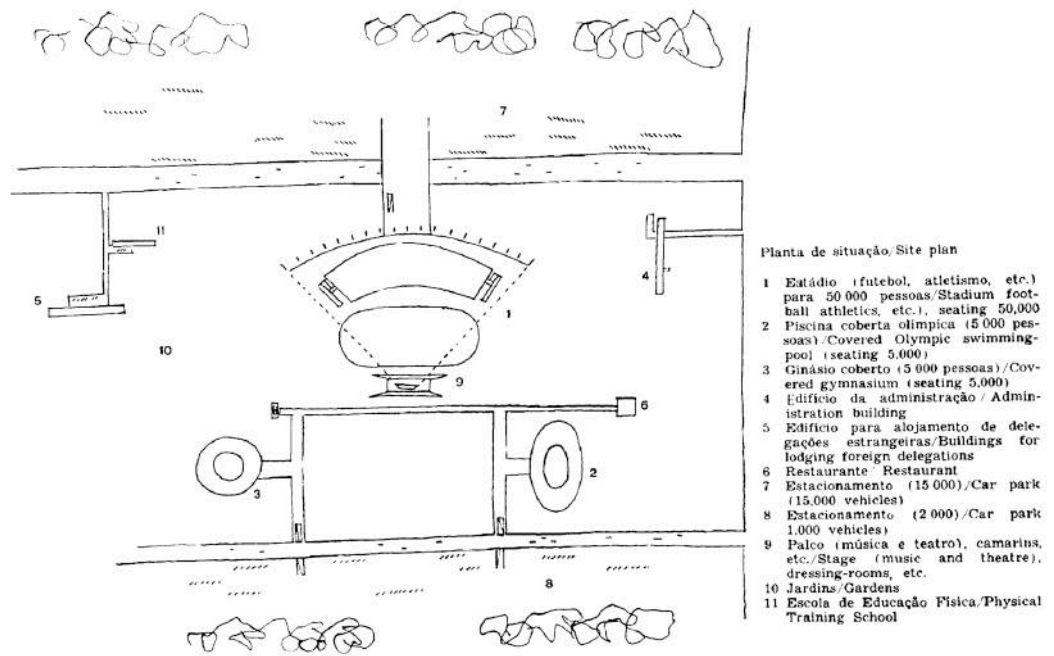
Ainda nos anos de construção da capital, estrutura muito semelhante foi projetada, quando em 1961, Niemeyer propõe o Centro Esportivo de Brasília, um estádio para 50 mil pessoas destinado ao futebol e ao atletismo, mas passível à utilização de grandes espetáculos de música e de teatro, além deste, uma escola de educação física, um edifício administrativo, um alojamento de delegações estrangeiras e um restaurante, entremeados por dois estacionamentos.<sup>248</sup> (Figs. 114, 115 e 116) O conjunto é protagonizado pela grande cobertura em forma de concha e aberta nas laterais. Como na Praça do Povo, o apoio menor descarrega em uma larga base que serve de palco sobre os camarins, demonstrando a economia de meios. Em frente ao grande edifício, uma praça acentua a disposição simétrica dos quatro anexos e prepara os sentidos para apreensão do todo. Do lado oposto, uma grande rampa faz a ponte entre o estacionamento e as arquibancadas internas, proporcionando uma espécie de mirante. Os dois edifícios circulares, esferas achatadas ligadas imediatamente ao largo, reiteram a proximidade com o projeto do Setor Cultural, onde a plataforma suspensa faz as vezes da praça.



**Fig. 114.**  
Perspectiva geral do Centro  
Esportivo de Brasília, 1961.  
Fonte: Revista Módulo.

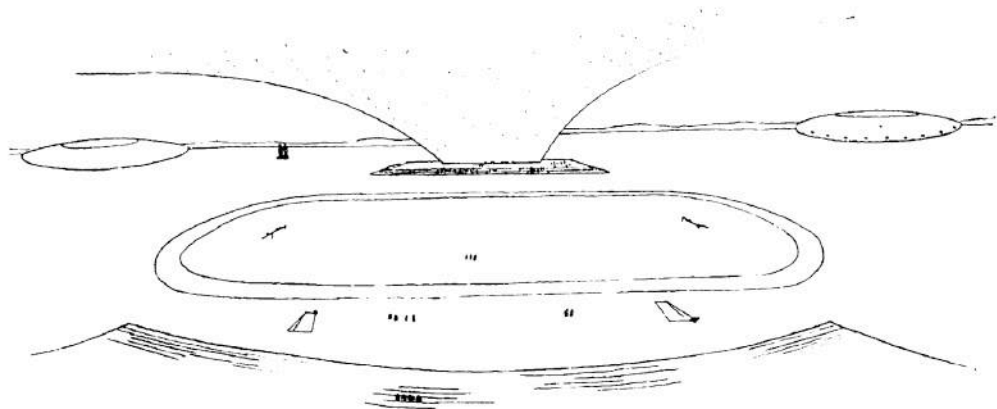
<sup>247</sup> NIEMEYER, 2009: p. 56.

<sup>248</sup> Módulo, 1961: p.7.



**Fig. 115.**  
Planta baixa do Centro Esportivo de Brasília, 1961.  
Fonte: Revista Módulo.

**Fig. 116.**  
Perspectiva interna do Centro Esportivo de Brasília, 1961. Fonte: Revista Módulo.



A exaltação da solução estrutural, embora colocada como avanço por Niemeyer e Sussekind, não apresenta novidades. No projeto de 1961, o engenheiro Joaquim Cardozo propõe uma estrutura que vence o dobro do vão com uma técnica que já naquele momento substituiu o concreto protendido:

“Nesse propósito inicial está incluída a execução de cascas delgadas entre os arcos que, sobre representarem elementos leves facilitarão o escoamento das águas pluviais. Em caso de necessidade serão utilizados métodos modernos de construção como o que corresponde ao emprego do ferro solto que, segundo Herman Bay, substituem economicamente em muitos casos o concreto protendido.”<sup>249</sup>

<sup>249</sup> Módulo, 1961: p. 11.

De modo que o elemento novo na Praça do Povo se refere mais ao modo de inserção urbana e as relações de acesso. Não apenas pela localização, já que o Centro Esportivo conta com um terreno mais vasto e próprio para edificações desse porte, mas também pela composição dos edifícios. No primeiro projeto a independência dos edifícios é percebida de forma clara, o espaço da praça estabelece o compasso que os arranja em conjunto, assim como os afastamentos simétricos dos blocos de alojamento, da escola de educação física e da administração evocam o sentido de pertencimento ao todo. Uma rampa larga varando a grande empena cega permite vislumbrar o conjunto de prédios que compõem a praça, transmitindo propositadamente ao passante, a transparência interior-exterior e mais ainda, a conectividade entre os dois lados do terreno. (Fig. 116) Além disso, a centralidade e o porte do prédio principal o colocam indubitavelmente em uma postura de destaque e monumentalidade, mas são os vazios bem regulados que definem sua escala, proporcional e coerente com a demanda de público. Embora tenha o dobro das dimensões da Praça do Povo, a correlação entre o terreno e a composição dos prédios componentes relativizam as proporções.

Já no Setor Cultural, a restrição do terreno exige uma estruturação compositiva distinta, talvez oposta. Neste caso, a placa de concreto central é o elemento unificador que estabelece uma relação de dependência entre as partes, motivando uma leitura subtrativa e compacta, apesar dos três edifícios possuírem funções específicas e funcionamentos autônomos. Em relação aos acessos, segundo o arquiteto Jair Valera, colaborador de Oscar Niemeyer nesse projeto, tomou-se como prioridade as chegadas por ônibus, especialmente pela Rodoviária bem próxima, a oeste, e por isso, inicialmente não se levou em conta o acréscimo de estacionamentos. Por exigência do contratante essa situação foi modificada na evolução do projeto, mas de todo modo, não há publicações que evidenciem precisamente a planta baixa. O caminho óbvio nessa configuração seria pelo sul, junto a principal via de acesso, à rampa lateral e à grande abertura da arena multiuso, já que as entradas ao anfiteatro e ao circo acontecem por cima, no nível do terraço e são acessados pelas rampas externas laterais. No entanto, a foto da maquete física elaborada (Fig.111) considera pelo desenho de paisagismo dois pontos de chegada, um largo próximo às cúpulas, que concentraria o fluxo vindo do oeste e outro acesso menor em direção à rampa sul. A empena cega de vasta proporção ao leste inibe a interação com o edifício e o trânsito pedestre ao norte continua restringido pela via rebaixada.

Além disso, as bordas estreitas entre o edifício e as vias limítrofes enfatizam as dimensões reais, que se figuram de modo diverso ao projeto anterior, provocando uma escala relativa maximizada, embora bem menor. A presença suntuosa da Praça do Povo pontua um processo gradual de ruptura com as premissas de Lucio Costa, que na proposição de um parque com diversas instituições imersas aplicava uma disciplina hierárquica que contrapunha o conjunto homogêneo dos Setores Culturais à singularidade dos monumentos do poder, seja governamental ou religioso, embora em Estado laico. Além disso, reafirma a postura de Oscar Niemeyer, de vislumbrar nesses setores um contraponto não linear e contínuo, mas de simetria em relação à Praça dos Três Poderes<sup>250</sup>.

---

<sup>250</sup> NIEMEYER, 1989.

## 5.7 Últimos projetos no gramado central

Ainda no mesmo tema, em uma visão estendida ao âmbito da Esplanada dos Ministérios, a atitude na mudança de escala dos edifícios interfere não apenas no contexto urbano imediato, alterando, principalmente, a relação de excepcionalidade que a Catedral manifestava anteriormente e a exigia por sua função, mas, ao se impor como Conjunto Cultural da República unitário e de *surpreendente liberdade plástica* provoca um impacto na hierarquia estabelecida por Lucio Costa para o centro cívico da capital. Conforme a intenção de Oscar Niemeyer expressa em seu artigo *Em defesa da unidade arquitetural* ao Correio Braziliense, o Setor Cultural deveria seguir a liberdade plástica concedida à Praça dos Três Poderes para com ela estabelecer o contraste procurado com os prédios dos ministérios<sup>251</sup>. Mas ao estipular essa equivalência presencial da arquitetura nos dois extremos da esplanada há uma transformação rítmica evidente. Pela concepção do urbanista, o setor cultural, caracterizado pela densa massa vegetal do parque previsto e não realizado, corresponderia ao compasso regular dos blocos dos ministérios, culminante no protagonismo plástico e simbólico da Praça dos Três Poderes ao centro do eixo. Yves Bruand afirma que,

“Do ponto de vista plástico, a Praça dos Três Poderes atinge indiscutivelmente um ponto alto, onde simplicidade e riqueza formais aliam-se numa impressionante e harmoniosa grandeza. O Eixo Monumental, embora devesse conservar essa qualidade, não podia manter em sua totalidade um tom tão forte, sob pena de fazer desaparecer a escala hierárquica prevista e de prejudicar o resultado final pelo excesso de expressão.”<sup>252</sup>

No entanto, a visão de Niemeyer de constituir no Setor Cultural uma arquitetura diversa e impactante, implicando em uma simetria transversal contrastante com a neutralidade da repetição, conduz a um ritmo pendular que perturba a evidência do Congresso. É claro que a centralidade da implantação do Congresso Nacional decorre em uma atração focal a esse monumento, mas, percebe-se com as propostas seguintes de Oscar, a busca cada vez mais afirmativa em destituir o direcionamento visual determinado por Costa, recorrendo a

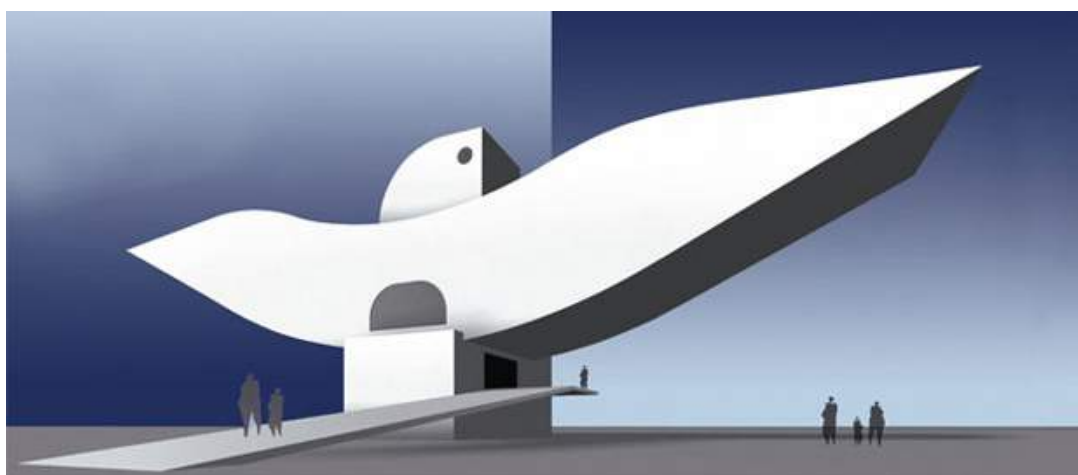
---

<sup>251</sup> “Com relação ao Eixo Monumental decidi dividi-lo arquitetonicamente em quatro setores. O primeiro era o dos ministérios, com prédios simples, repetidos e pré-fabricados; o segundo, compreendendo o Itamarati e o Palácio da Justiça, já mais desenvolvido como a preparar os visitantes para as formas novas e contestadoras que, na Praça dos Três Poderes, os deveriam surpreender; e finalmente, porque seria construído depois, o setor cultural, seguindo a liberdade plástica daquele último, para, como ele, estabelecer o contraste procurado com os blocos dos ministérios.” In NIEMEYER, 1989.

<sup>252</sup> BRUAND, 2010: p. 206.

uma dupla simetria na parte leste do Eixo - antes do sentido norte-sul e agora também leste-oeste – estabelecendo, dessa forma, um conjunto encerrado em si.

A tendência de Niemeyer em compor uma simetria nesse sentido se torna clara com as tentativas de inserir no gramado central, entre os Setores Culturais, um edifício de grande porte finalizando a perspectiva a oeste, defronte à rodoviária. Em 2004, Niemeyer sugere a implantação do Monumento à Paz no local, um edifício com um auditório de duas plateias e palco central na tipologia, já famigerada ao setor, do bloco suspenso com largos balanços apoiados em um núcleo central. A arquitetura figurativa refere-se a uma pomba, lugar-comum na simbologia da paz. Incentivado por seus colaboradores a mudar de ideia, sugere-se a alternativa de posicioná-lo no Setor Cultural Sul, centralizado na face posterior do terreno, mas a proposta é negada. Logo mais, apresentado ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, é vetado e o projeto se esvai.<sup>253</sup>



**Fig. 117.**  
Monumento à Paz, 2004.  
Fonte: casa.abril.com.br

Em 2008, a proposta de ocupação do gramado central é retomada com o projeto da Praça da Soberania, um programa que abrigaria o Memorial dos Presidentes e o Monumento ao Cinquentenário da cidade, uma espécie de obelisco inclinado com cerca de 100 metros de altura. Abaixo da praça, uma garagem subterrânea para 3000 carros. (Fig.118 e fig. 119) Em texto explicativo, Oscar apresenta o projeto:

“Quando, pela primeira vez, vi o Plano de Lucio Costa, senti com satisfação a importância que ele dava à minha arquitetura, localizando os prédios governamentais em destaque diante dos eixos longitudinais do Plano. Depois, com o início das construções, fui constatando que a solução adotada não era tão adequada como anteriormente o próprio

<sup>253</sup>Na ocasião desse fato a autora trabalhava como arquiteta colaboradora no escritório de Oscar Niemeyer em Brasília e pode presenciar a discussão e desenhar a proposta.

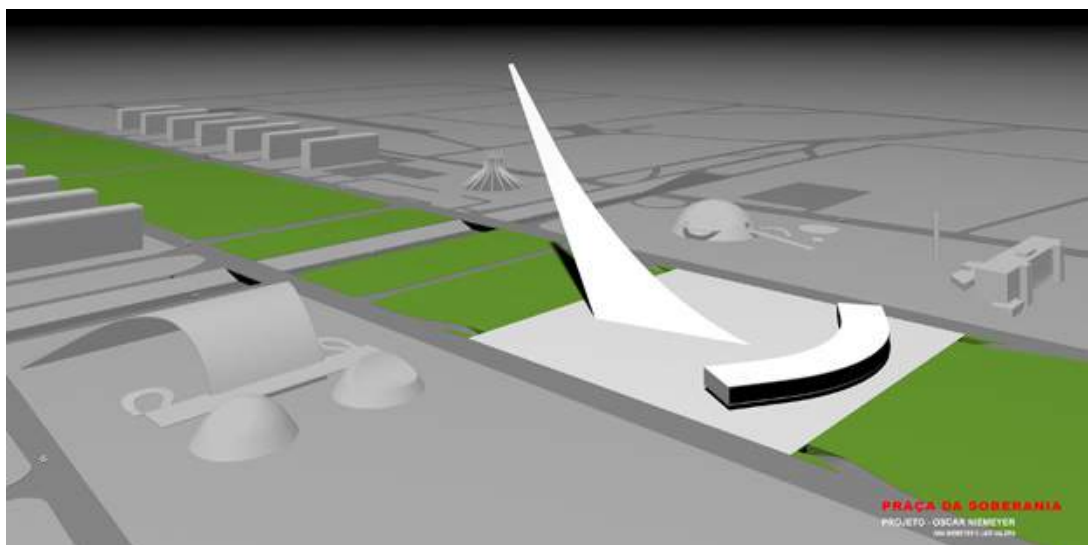
Lucio e eu pensávamos. Dos prédios, na realidade, só as fachadas apareciam, eles a seguirem uns atrás dos outros, monotonamente, pelos eixos afora.

Dos prédios por mim projetados apenas o Palácio do Congresso, que estendi de lado a lado daqueles eixos, permitia ver melhor a sua arquitetura. E preocupava-me não encontrar um edifício mais solto no terreno e, mais ainda, um conjunto de dois ou três prédios que me permitisse criar qualquer coisa com mais movimento, os contrastes de forma mais variados que dão à arquitetura maior surpresa e, não raro, a monumentalidade desejada.

Sentia que, além do estacionamento indispensável, faltava ao Plano Piloto a grande praça, atraente e acolhedora, que marca as grandes capitais. A praça existente faz parte do prédio da Rodoviária, modesta demais para ser levada em conta.

Na nova praça, ligada diretamente à Rodoviária, apenas dois edifícios estão previstos, ambos já solicitados pelo governo do Distrito Federal. Um deles, um prédio baixo em curvas e pilotis, dedicado à memória dos Presidentes da República que, ao correr dos anos, dirigiram a vida brasileira; o outro, um grande triângulo diante deste levantado, a exibir uma exposição permanente do progresso do nosso país. E o triângulo a crescer com mais de 100 m de altura como um dos marcos principais da cidade.

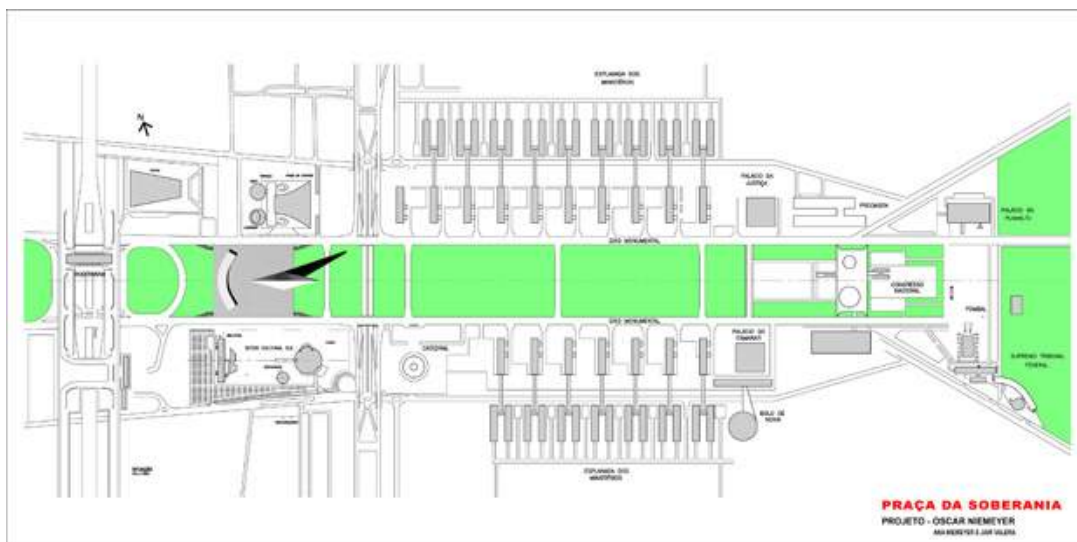
A solução me agradou - em nada alterava o Plano Piloto, a praça parecendo apenas pousada sobre o Eixo Monumental.”<sup>254</sup>



**Fig. 118.**  
Praça da Soberania, 2008.  
Fonte: Revista MDC

<sup>254</sup> NIEMEYER, 2009: p. 52.

**Fig. 119.**  
Situação da Praça da  
Soberania, 2008.  
Fonte: Revista MDC



A ousadia do projeto causa grande polêmica entre os arquitetos, a população brasileira e o IPHAN, histórico explanado em detalhes no texto *Praça da Soberania: crônica de uma polêmica*<sup>255</sup> de Danilo Matoso. Do ponto de vista leigo o questionamento ocorre em função da realização de mais uma obra pública, de grande porte e necessidade dubitável, com a contratação de Oscar Niemeyer sem a realização de processo licitatório aberto e democrático. Do viés arquitetônico, o debate sucede em vários termos, o primeiro pela transgressão ao decreto local n. 10.829<sup>256</sup> que define o eixo central gramado como área *non-ædificandi*, assim como infringe o artigo 3º da portaria n. 314 do IPHAN, que regulamenta as medidas de proteção da área tombada e determina que “nos terrenos do canteiro central verde são vedadas quaisquer edificações acima do nível do solo existente, garantindo a plena visibilidade ao conjunto monumental”.<sup>257</sup> Um segundo ponto discute a ruptura com os propósitos de Lucio Costa. A preservação do vão central livre<sup>258</sup> e a realização da galeria de ligação subterrânea são patentes, mas se coloca em questão, principalmente, o sentido urbanístico de seu projeto que vislumbrava no efeito perspético clássico a figuração do centro cívico nacional e a demarcação clara dos eixos cruzados na plataforma rodoviária. A proposição de um marco vertical central em contraponto ao Congresso não só enfraquece a apoteose do símbolo máximo da capital federal, mas desempenha um papel limitador, com a expressão de finitude em um local que, a

<sup>255</sup> MATOSO, 2009.

<sup>256</sup> Segundo o Decreto nº 10.829 do GDF em seu Art. 3º, “Os terrenos do canteiro central verde são considerados non-ædificandi nos trechos compreendidos entre o Congresso Nacional e a Plataforma Rodoviária e, entre esta e a Torre de Televisão e, no Trecho não ocupado entre a Torre de Televisão e a Praça do Buriti.”

<sup>257</sup> IPHAN, 1992.

<sup>258</sup> “a perspectiva de conjunto da esplanada deve prosseguir desimpedida até além da plataforma, onde os dois eixos urbanísticos se cruzam.” In COSTA, 1995.



princípio, tem caráter intermediário. No plano de Lucio Costa é explícita a pontuação de dois monumentos referenciais em altura, o Congresso Nacional ao leste e a Torre de Televisão ao oeste do cruzamento dos eixos.<sup>259</sup> Ao posicioná-los dessa forma, o projeto proporcionava ao espectador um sentido de continuidade, indicando por outro lado, a notoriedade presente, embora em menor hierarquia, da praça cívica municipal. Novamente Bruand ajuda a corroborar:

“A simetria inerente à composição toda reaparece discretamente com a divisão do Eixo Monumental em duas zonas cívicas que se contrabalançam em relação à linha demarcatória formada pelo elemento transversal da cruz inicial, sendo uma dedicada à autoridade governamental, a outra à autoridade municipal; mas inexistente qualquer igualdade: o respeito pela hierarquia faz com que toda a atenção incida no setor nobre destinado ao poder federal, que assim fica tão valorizado que se destaca francamente do conjunto e sua posição o torna visível de todos os lados.”<sup>260</sup>

E por fim, um terceiro ponto, leva em conta a qualidade arquitetônica dos edifícios ali implantados. O primeiro estudo apresentado por Niemeyer era constituído de uma base de concreto liso ocupada por dois edifícios de formas simplificadas e materialidade própria ao caráter de seus últimos trabalhos, superfícies de concreto e alvenaria com pintura branca e vidros escuros. Os dois prédios são dispostos alinhadamente pelo eixo central da praça, em consonância ao Eixo Monumental. O Monumento ao Cinquentenário, de planta triangular, com base aproximada de 60 metros na lateral menor e 95 metros na hipotenusa,<sup>261</sup> abriga no térreo e pavimentos superiores espaços para a exposição temática, e ascendendo ao alto da esbelta pirâmide encontra-se um mirante para apreciação da Esplanada dos Ministérios e do Lago Paranoá.<sup>262</sup> A forma acentuada atinge a altura de aproximadamente cem metros, constituindo-se um obelisco inclinado. Já o Memorial dos Presidentes é um edifício de planta arqueada com dois pavimentos sobre pilotis e extensão próxima a 170 metros.

As volumetrias utilizadas são comuns ao repertório formal de Niemeyer, que já havia proposto o marco vertical, em mesmas proporções e circunstâncias programáticas semelhantes, no Centro Cívico de Argel (fig. 120), de 1968, e recentemente no

---

<sup>259</sup>No Relatório *Brasília revisitada 1985/1987* Costa reafirma especificamente esse desígnio.

<sup>260</sup>BRUAND, 2010: p. 361.

<sup>261</sup>Dimensões proporcionais às medidas dos edifícios existentes, desenhados na planta de situação disponibilizada pelo escritório de Oscar Niemeyer.

<sup>262</sup>QUEIROZ, 2009.

Monumento a Simon Bolívar (fig. 121), em 2007, na Venezuela. Mas as questões que se impõem referem-se, primordialmente, às relações de escala, implantação e função. Embora se desconheça precisamente as necessidades que promoveram áreas tão generosas para um programa simples, as dimensões colocadas traduzem-se em obstáculos visuais consideráveis e, dentro do contexto urbano acabam por prejudicar os equipamentos vizinhos, seja observador acima, na Plataforma Rodoviária, ou pelas variadas perspectivas ao rés do chão - a distâncias curtas ou largas. Ao se manifestar sobre o tema, no texto *Por um olhar desimpedido*, Hugo Segawa lembra o trecho do relatório do Plano Piloto quando Lucio Costa descreve a passagem dos viajantes deixando a cidade e obrigatoriamente avistando o Eixo Monumental em despedida,<sup>263</sup> e afirma que “se a Praça da Soberania viesse a soerguer-se no local originalmente planejado, o viajante não mas vislumbraria o Eixo Monumental. Veria a fachada envidraçada do Memorial dos Presidentes.”<sup>264</sup>Do ponto de vista do arquiteto a localização do monumento e a escala superlativa atribuída aos edifícios se firmam no apelo a um acento proeminente de sua arquitetura sobre o contexto urbano. Ao interpretar o destaque que Lucio Costa concedia à sua arquitetura no plano inicial, Oscar reavalia o protagonismo dado a suas obras<sup>265</sup>e apresenta uma proposta com *edifícios mais soltos no terreno*, em uma implantação que permitisse *ver melhor a sua arquitetura*, ou seja, no gramado central, assim como o Congresso Nacional. Mas a soberania de suas novas obras sobre as primeiras é conquistada, ademais, pela imposição da vasta massa volumétrica. A observação cronológica dos últimos projetos para o Setor Cultural mostra - diferente da pretensa ampliação do repertório com formas mais variadas e de *maior movimento* - um crescente dimensionamento dos volumes que de modo escalonado sobrepõem-se um a um em busca de *maior surpresa e da monumentalidade desejada*.

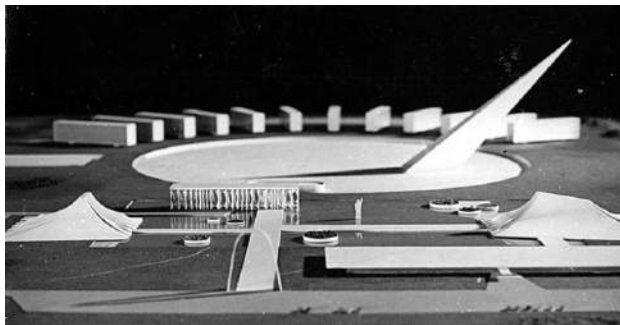
---

<sup>263</sup> “O sistema de mão única obriga os ônibus na saída a uma volta, num ou noutro sentido, fora da área coberta da plataforma, o que permite ao viajante uma última vista do eixo monumental da cidade antes de entrar no eixo rodoviário-residencial, – *despedida* psicologicamente desejável” COSTA in SEGAWA, 2009.

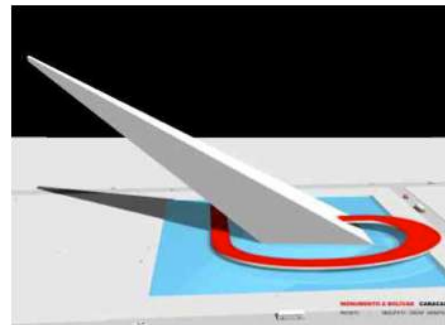
<sup>264</sup> SEGAWA, 2009.

<sup>265</sup> “Dos prédios, na realidade, só as fachadas apareciam, eles a seguirem uns atrás dos outros, monotonamente, pelos eixos afora. Dos prédios por mim projetados apenas o Palácio do Congresso, que estendi de lado a lado daqueles eixos, permitia ver melhor a sua arquitetura. E preocupava-me não encontrar um edifício mais solto no terreno e, mais ainda, um conjunto de dois ou três prédios que me permitisse criar qualquer coisa com mais movimento, os contrastes de forma mais variados que dão à arquitetura maior surpresa e, não raro, a monumentalidade desejada.” In NIEMEYER, 2009: p. 52.

**Fig. 120.** (esq.)  
Centro Cívico de Argel,  
1968.  
Fonte: Fundação Oscar  
Niemeyer



**Fig. 121.** (dir.)  
Monumento a Simon  
Bolívar, 2007.  
Fonte: Fundação Oscar  
Niemeyer

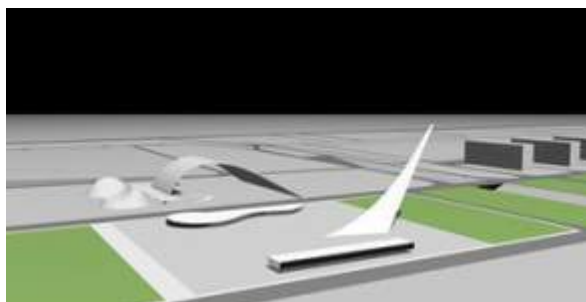


Funcionalmente, a justificativa dada por Niemeyer de suprir a ausência de uma grande praça no Plano Piloto *atraente e acolhedora* poderia ser vista como provocação para uma autocrítica que, sem juízo de valor, invisibiliza suas demais praças na Esplanada pelo não cumprimento de tais atributos. O caráter cívico da Praça dos Três Poderes não se legitima por essas características, que também não são alcançadas nas grandes praças imediatamente vizinhas dos Setores Culturais, como é possível aferir na análise específica aqui realizada. No entanto, a Praça da Soberania não se coloca como alternativa às obras realizadas e nem contravêm sua gama de estratégias projectuais nesses quesitos, pelo contrário, segue obediente a qualidades aplicadas em muitas praças nos últimos anos: edifícios encerrados em si pela materialidade opaca, pela rarefação de conexões diretas com o espaço público, pela difícil identificação de fronteiras e por formas puras simplistas, ocasionando frequentemente espaços dispersivos.

De todo modo, a ampla repercussão adquirida na série de artigos nos jornais Correio Braziliense e Folha de São Paulo, além de textos arrazoados na revista de arquitetura MDC, levam se não a uma autocrítica a uma reavaliação específica de seu projeto. Mesmo sabendo da possibilidade remota de execução da obra, descartada pelo governador, três meses após o fim da polêmica Niemeyer apresenta um novo estudo para a Praça da Soberania no mesmo local. O obelisco é deslocado do eixo central e reduzido para a metade de suas dimensões, atingindo 50 metros de altura, e o memorial é dividido em dois blocos locados paralelamente às vias de trânsito, uma barra sobre pilotis e um pavilhão térreo de forma irregular que lembra a marquise da Casa do Baile (1940) em Belo Horizonte. As questões relativas à implantação em local impróprio e as transgressões ao plano piloto permanecem, mas a reconfiguração reduz os impactos nas visuais. De acordo com o arquiteto:

“Assim é mais acessível, mais barato, mais bonito até. A solução que encontrei é tão mais simples de fazer. A questão da visibilidade que eles exigiram de poder olhar da Rodoviária à Praça dos Três Poderes não será mais problema. Ficou livre. Eu mudei a posição dos prédios, vai ser bem mais fácil de construir mesmo. O estacionamento ficou independente de tudo, embaixo da avenida de pedestres.”

**Fig. 122.** (esq.)  
Segundo estudo para a  
Praça da Soberania, 2009.  
Fonte: Revista MDC.



**Fig. 123.** (dir.)  
Casa do Baile, Pampulha,  
1940.  
Fonte: Fundação Oscar  
Niemeyer



**Fig. 124.**  
Segundo estudo para a  
Praça da Soberania, 2009.  
Fonte: Revista MDC.



Entretanto, apesar do reconhecimento de algumas críticas, ao se conservar no mesmo local, conceitualmente a proposta mantém o objetivo de contrapor-se simetricamente ao Congresso e de se constituir como um conjunto arquitetônico visível por todos os lados. Mas a nova disposição em “U”, embora defina melhor as fronteiras de apropriação da praça em si, também estabelece limites físicos às faces das praças dos Setores Culturais voltadas ao Eixo Monumental. Essa situação somada à redução dos edifícios desestabiliza a hierarquia compositiva e diluem a setorização dos conjuntos culturais tornando as três praças um todo desconexo, ou seja, as alterações propostas acabam traindo as premissas iniciais na simples “esperança, quem sabe, de um dia a sua realização tornar a ser cogitada.”<sup>266</sup> Segundo Eduardo Rossetti a proposta seria uma resposta final, a última palavra sobre o assunto, mas também mais uma oportunidade de compreender o raciocínio construtivo, formal e simbólico do arquiteto, baseado essencialmente na constituição formal como categoria prioritária do projeto. Para ele,

“Oscar Niemeyer reforça a questão da forma como sendo a questão praticamente única e exclusiva da arquitetura. Sua fala de praxe defende que *“arquitetura é invenção”*, e enfatiza que o controle sobre a forma é o problema projetual a ser enfrentado.

<sup>266</sup>Niemeyer, 2009. In MDC, maio/2009.

Indiretamente, Niemeyer parece considerar secundárias as prementes circunstâncias do projetar para as quais concorrem as novas tecnologias construtivas, as legislações, os novos materiais, as demandas dos programas arquitetônicos contemporâneos, os suportes e linguagens de produção e representação do projeto, as questões urbanas, as questões ambientais, as especificidades sociais e as oportunidades políticas.<sup>267</sup>

---

<sup>267</sup> ROSSETTI, 2009.



## **6. CONSIDERAÇÕES FINAIS**





O projeto de construção de Brasília era promessa de governo de Juscelino Kubistchek e embora marcada pela ágil implementação do plano de Lucio Costa, foi resultado do amadurecimento de uma necessidade antiga de ocupação do território interno brasileiro. Logo em 1956, como presidente, JK convida Oscar Niemeyer para elaboração do plano urbanístico da nova capital, proposta que o arquiteto recusa limitando-se aos projetos dos prédios governamentais e à coordenação do concurso público para a solução urbana, além da futura direção da NOVACAP - Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil - que regeria todo o processo construtivo da cidade.

A escolha do projeto de Lucio Costa fecha um núcleo de amizade e parceria intelectual que já se iniciara anos antes com o Ministério da Educação e Saúde (1936) e o Pavilhão do Brasil em Nova York (1939), mas a tarefa de projetar uma cidade era uma nova dimensão de trabalho conjunto, que no percurso revelou atitudes e posicionamentos distintos entre os arquitetos. Contraposições e afinidades que se manifestam com a consolidação do plano e o protagonismo de Oscar no campo de obras, enquanto Lucio preferira se estabelecer no Rio de Janeiro e coordenar a implantação do projeto à distância. O tratamento honroso de Niemeyer em relação aos conceitos e ideais projetados por seu mestre - legitimados ainda pelo vencimento do concurso público - é notável pelas correspondências trocadas<sup>268</sup> durante as obras da capital, mas por outro lado, o convite de JK para o gerenciamento do trabalho e a urgência nas decisões em campo concediam a Oscar a autonomia necessária para configurar-lhe como o grande condutor da execução de Brasília.

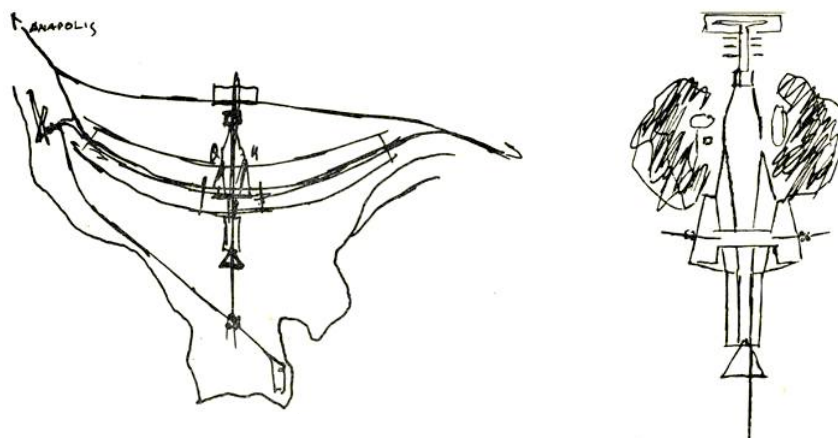
De modo, que desde as observações feitas pelo júri do concurso à decisões políticas e intervenções da NOVACAP, várias alterações foram realizadas em relação ao plano piloto original de Costa. O traçado urbano se desloca totalmente em direção ao lago, a densidade populacional, inicialmente limitada, é aumentada com a determinação de novas faixas residenciais ao longo do Eixo Rodoviário, a Universidade e o setor de embaixadas são deslocados, a grande área verde constituída pelo setor esportivo e os jardins botânico e zoológico, “os pulmões da cidade”<sup>269</sup>, é reduzida ao um longo parque urbano ao lado sul, enquanto o centro administrativo municipal é descentralizado e localizado ao norte. (Fig. 125 e fig. 126) Além disso, questões arquitetônicas também influenciaram outras modificações, como a ampliação da largura da Esplanada dos

---

<sup>268</sup> Ver cartas anexas.

<sup>269</sup> COSTA, 1991.

Ministérios para abrigar o desenho do Congresso Nacional proposto por Oscar Niemeyer. Essas definições foram tomadas como ajustes e assumidas por Lucio Costa de modo consensual. No entanto, outras medidas foram combatidas e dentre elas a configuração do Setor Cultural.



**Fig. 125.** (esq.)  
Croqui n. 01 do Relatório do  
Plano Piloto de Brasília,  
1956.  
Fonte: COSTA, 1995.

**Fig. 126.** (dir.)  
Croqui n. 04 do Relatório do  
Plano Piloto de Brasília,  
1956.  
Fonte: COSTA, 1995.

A Esplanada dos Ministérios, impressão simbólica máxima da cidade<sup>270</sup>, foi tema prioritário nos primeiros anos de edificação de Brasília e onde houve um forte empenho na conciliação com o plano urbanístico, no entanto, o Setor Cultural é a única área desse trecho que permanece incompleta. Desde os anos cinquenta cerca de quarenta edifícios foram propostos com diversas configurações. No plano, Lucio Costa especificava para o setor dois programas fundamentais executados na primeira década, a ópera, que se constituiria no Teatro Nacional (1958), e a Casa de Chá, que logo foi substituída pela sede do Touring Club Brasil (1961). Após esse período, apenas em 2006 foi inaugurado o Conjunto Cultural da República, lote complementar do Setor Cultural Sul.

As descrições sobre o Setor Cultural no relatório do Plano Piloto de Brasília são exíguas, mas claras e persistentes no juízo de Costa, que evoca em sua revisão de projeto de 1985-87 o estabelecimento do tratamento deliberado no plano.<sup>271</sup> Assim, a diversidade e as contradições entre os programas e implantações propostos no decorrer dos anos levaram a vários debates de cunho político e arquitetônico, acentuando o interesse em precisar os conceitos de Lucio Costa e de Oscar Niemeyer, seus maiores interventores. E no que consistiu o foco desta pesquisa.

<sup>270</sup> HOLANDA, 2010.

<sup>271</sup> Anexo.

No relatório Lucio cita o setor em três oportunidades:

(...) sendo o último (ministério) o da Educação, a fim de ficar vizinho do **setor cultural**, tratado á maneira de parque para melhor ambientação dos museus, da biblioteca, do planetário, das academias dos institutos, etc., setor este também contíguo à ampla área destinada à Cidade Universitária com o respectivo Hospital de Clínicas, e onde também se prevê a instalação do Observatório.

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

(...) Previram-se igualmente nessa extensa plataforma destinada principalmente, tal como no piso térreo, ao estacionamento de automóveis, duas amplas praças privativas dos pedestres, uma fronteira ao teatro da ópera e outra, simetricamente oposta, em frente a um pavilhão de pouca altura debruçado sobre os jardins do **setor cultural** e destinado a restaurante, bar e casa de chá.<sup>272</sup>

O quadro cronológico apresentado na página 47 ajuda a visualização do conjunto de projetos e acontecimentos nos últimos 60 anos, mas a análise específica de cada proposta leva à identificação de quatro momentos importantes na história do setor: a primeira década da construção de Brasília, a retomada dos projetos após a estagnação da ditadura, a implementação concreta do Conjunto Cultural da República e os últimos projetos de Niemeyer, agregando inclusive o gramado central.

Os primeiros anos de construção, acompanhados diretamente por Oscar Niemeyer e Lucio Costa na NOVACAP, revelam propostas concernentes com as premissas do plano. No caso do Teatro Nacional e do Touring Club, os documentos históricos, sejam escritos ou desenhos, demonstraram que a parceria entre os dois arquitetos avançou de modo simbiótico, a ponto de ser possível correlacionar as autorias dos projetos. No Teatro, Lucio faz questão de participar atentamente no processo projetual sugerindo desenhos de implantação e negando propostas de Niemeyer, o que naturalmente intervém de forma direta na proposição do partido. A proposta de Flávio Aquino e Otávio Sérgio de Moraes para o Museu de Artes de Brasília (1960) no mesmo setor que o teatro, também passada

---

<sup>272</sup> COSTA, 1991.

pelo crivo de Costa<sup>273</sup>, apresenta um partido singelo que nasce de sua condição contextual dentro de um “parque de fácil acesso onde outras manifestações sociais e o desejo da vida ao ar livre convidem ao passeio”<sup>274</sup>. A arquitetura discreta e racional do prédio do Touring Club também evidencia os traços delineados textualmente por Lucio Costa: “um pavilhão de pouca altura debruçado sobre os jardins do setor cultural”. A mudança de função é aprovada antes de tudo por Lucio,<sup>275</sup> que administra dessa forma, mais que um ordenamento urbano com princípios amplos, mas a vida urbana e os detalhes, em escala humana, que promoveriam essa ambiência. Isto é notável em sua conduta inicial frente à Brasília e na descrição breve, mas aprofundada do memorial descritivo.

Mais tarde, às vésperas do golpe militar, Lucio toma frente da negociação para a possível contratação de Le Corbusier para a execução da *Maison de France* em Brasília, a embaixada da França e o Centro Nacional Cultural do Brasil, no Setor Cultural. Oscar também participa provendo documentações técnicas. E muito embora, a visita do arquiteto franco-suíço não tenha resultado em projetos ou estudos formais concretos para o Setor Cultural, ainda aqui, é possível perceber a forte influência de Costa nas deliberações projectuais. Conforme a planta de distribuição de lotes realizada nesse período (Fig. 36), há uma distribuição disciplinada, mas aberta à diversidade e independência dos projetos, que poderiam ser realizados por variados autores, e manteriam o caráter unitário pela densa vegetação prevista. No desenho eram vistos o edifício da Biblioteca Nacional projetada em 1961 por Nauro Esteves e a projeção para a *Maison de France*. Neste período o urbanista de Brasília deixava clara sua intenção para a área: “o setor iria se fixando aos poucos, progressivamente, à proporção que seus elementos fossem sendo solicitados.”<sup>276</sup> No entanto, com Le Corbusier é a primeira vez que ao setor é atribuída uma ideia de conjunto unitário, o Centro Nacional Cultural do Brasil. Ainda em 1968, Oscar Niemeyer revisa o projeto da Biblioteca Nacional em parceria com Nauro, mas os tempos de ditadura e o isolamento político paralizam as investidas na Esplanada, limitando-se a poucas intervenções nas obras do Teatro Nacional, que é completada apenas em 1981.

---

<sup>273</sup> Carta de Oscar Niemeyer a Lucio Costa em anexo.

<sup>274</sup> AQUINO;MORAIS, 1960.

<sup>275</sup> Anexo.

<sup>276</sup> Carta de Oscar Niemeyer a Lucio Costa em 11 de janeiro de 1960. Em acervo digital do Instituto Antônio Carlos Jobim / Casa de Lucio Costa. Disponível em [www.jobim.org/lucio](http://www.jobim.org/lucio). Acessado em 01/06/2013. Em anexo.

Em 1974, no auto exílio na França, Oscar Niemeyer apresenta uma proposta para os Museus da Terra, do Mar e do Cosmos. Derivada do Pavilhão da EXPO72 (1969) no Rio de Janeiro, projeto concebido a pedido de um primo que organizava o evento, o conjunto de museus chegou a interessar o então prefeito de Brasília, contudo não vingou. Em 1984, os primeiros movimentos de abertura política reivindicavam a instauração da democracia e priorizavam sua expressão pelas manifestações artísticas e culturais. Nesse ensejo, Oscar reapresenta o mesmo projeto com poucas alterações. De todo modo, as evidências de uma segunda fase já se caracterizavam. A arquitetura já tomava um espaço mais imponente que a vegetação envolta, e isto não apenas em termos urbanísticos, mas no próprio sentido dos edifícios, assinalados por formas eloquentes e a expressão simbólica do “nacional”.

A mudança de Oscar Niemeyer para o exterior alavanca uma série de projetos na Europa, África e Oriente Médio consagrando seu nome internacionalmente. A distância não é impeditivo para os trabalhos no Brasil, que se multiplicam até mesmo em Brasília, sob conduta dos militares. Enquanto isso, após Brasília Lucio Costa realiza poucos e importantes projetos urbanísticos no Brasil e África, mas cada vez reduz mais a prática arquitetônica em dedicação ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN, pelo qual se aposenta em 1972.

A partir de 1985, os governos federal e local abrem uma discussão aprofundada sobre a democratização do acesso à Cultura e a reestruturação de suas políticas. É criado pela primeira vez o Ministério da Cultura e desde então se retoma a discussão sobre a implementação do Setor Cultural de Brasília, visto como um grande centro de referência nacional. Oscar Niemeyer é chamado para pensá-lo. Enquanto isso Brasília é elevada pela Unesco à Patrimônio Mundial da Humanidade e o Governo do Distrito Federal convida Lucio Costa para a revisão e complementação do plano de Brasília, gerando entre outros documentos o *Brasília Revisitada 1985/1987*, no qual o urbanista reafirma a importância do paisagismo em Brasília e no Setor Cultural.<sup>277</sup> Questão reforçada em carta e croquis destinados a Oscar Niemeyer, na qual explicita seu desejo:

“Sempre imaginei essas duas áreas densamente arborizadas a fim de contrastar com os extensos gramados vazios, e onde seriam deixadas abertas grandes

---

<sup>277</sup> “A memória descritiva do plano deixou clara a importância da volumetria paisagística na interação das quatro escalas urbanas da cidade; o canteiro central da Esplanada gramado, as verdes das Superquadras, a massa densamente arborizada prevista para os Setores Culturais (ainda até hoje desprovidos de vegetação)”, in COSTA, 1987.

clareiras de desafogo compatíveis com as estruturas a serem ali implantadas.”<sup>278</sup>

Nesse período Lucio Costa aprova a iniciativa da instalação temporária do Gran Circo Lar (1985) no Setor Cultural Sul como forma de ocupação *oportuna* até a construção das instituições definitivas. Logo em seguida, em 1986, Oscar apresenta uma proposta no Setor Cultural Norte para um Centro de Artes, com museu, biblioteca, ateliers e escola de balé, além da sede do Ministério da Cultura. Os referenciais nacionalistas celebrados com o término do regime autoritário casam com os propósitos arquitetônicos defendidos por Niemeyer nesse momento, de uma arquitetura que expressasse sobretudo a potência dos profissionais e da engenharia brasileiros. No projeto, desconsidera pela primeira vez o tratamento paisagístico exigido pelo plano e exalta a arquitetura pela engenharia do edifício de grandes vãos apoiado em único pilar central. O projeto se desenvolve em mais duas propostas que abarcam o setor sul, de 1988-90 e de 1992, e apesar do desdobramento em edifícios de diferentes formas, mantém o mesmo caráter.

Em 1991 Brasília é tombada pelo IPHAN, que publica a polêmica Portaria n. 314 dando exclusividade de intervenção no Plano Piloto aos arquitetos Lucio Costa e Oscar Niemeyer.<sup>279</sup> A medida potencializa a autoridade de Niemeyer sobre Brasília, e com o apoio público de Costa, que tornava-se cada vez mais recluso, passa a impor com mais naturalidade seus ideais sobre a Esplanada. A relação entre os dois arquitetos em Brasília assinala o respeito mútuo, mas se independe com a constante ascensão e reconhecimento social de Niemeyer como principal arquiteto brasileiro e o resultante sombreamento da influência de Lucio Costa em seus últimos anos de vida, menos ativos.

A morte de Lucio Costa em 1998 marca inevitavelmente a ruptura da parceria, e certa supremacia, em relação a Oscar Niemeyer. Em um novo momento de *retomada* de sua obra, Oscar propõe mais um projeto para o Conjunto Cultural da República, que desta vez é levado a cabo no Setor Sul, ao menos parcialmente. Por falta de recursos a parte norte é postergada, mas segue produzindo desenhos cada vez mais altivos. O grande protagonista da obra executada é o Museu Nacional, com uma cúpula de quase 80 metros de diâmetro

---

<sup>278</sup> Carta de Lucio Costa a Oscar Niemeyer nos anos 80, em anexo.

<sup>279</sup> “Excepcionalmente, e como disposição naturalmente temporária, serão permitidas, quando aprovadas pelas instâncias legalmente competentes, as propostas para novas edificações, encaminhadas pelos autores de Brasília – arquitetos Lucio Costa e Oscar Niemeyer – como complementações necessárias ao Plano Piloto original e, portanto, implícitas na Lei Santiago Dantas (n. 3.751160) e no Decreto 10.829/87 do GDF, que regulamenta e respalda a inscrição da Cidade no Patrimônio Cultural da Humanidade. Parágrafo 3 da portaria n. 314, de 08 de outubro de 1992.

e rampas esculturais. A Biblioteca Nacional, erigida sem definição de um acervo próprio, se contrapõe em um edifício neutro, em barra suspensa, comum às linhas da cidade e problemático pela ineficácia ao programa. Um pequeno pavilhão circular fecha o conjunto assentado em uma vasta plataforma de concreto liso. Os jardins ou arborização densa são definitivamente abandonados. Para Niemeyer, o Setor Cultural deveria assumir a mesma “liberdade plástica”, com as “formas novas e contestadoras” da Praça dos Três Poderes, para com ela, “estabelecer o contraste procurado com os blocos dos ministérios”.<sup>280</sup>

Dentro desta perspectiva, Oscar Niemeyer se sente livre para expressar sua visão sobre a Esplanada dos Ministérios e conclui suas investidas no Setor Cultural, com a realização de uma série de intervenções projectuais que transgridem a área *aedificante* permitida utilizando o gramado central entre os Setores Culturais. A primeira tentativa foi em 2004 com o Monumento à Paz, um auditório em forma de pomba suspenso por apoio único central. Logo em seguida uma proposta mais ousada para a Praça da Soberania e Memorial dos Presidentes apresenta um altíssimo obelisco inclinado de 100 metros de altura como contraponto às torres do Congresso Nacional. O radicalismo de tal proposta nunca antes discutida encadeia um conjunto de manifestações públicas - especialistas e leigas - que encerram a participação de Niemeyer neste trecho da cidade e abrem uma importante polêmica quanto ao futuro de Brasília, inclusive questionando a validade do tombamento.<sup>281</sup>

De modo geral, percebe-se maior envolvimento profissional de Lucio Costa no primeiro período de construção de Brasília a fim de que as bases conceituais do plano urbanístico se consolidassem de modo consistente. Também desde esse momento há um comprometimento vital de Oscar Niemeyer para que suas obras arquitetônicas entrassem em consonância com tais bases. No entanto, a gradual conquista de autonomia de Oscar Niemeyer, levada em parte por seu prestígio nacional e internacional, mas também pela

---

<sup>280</sup> NIEMEYER, 1989.

<sup>281</sup> No texto *A Nova Praça para Brasília*, em defesa ao projeto da Praça da Soberania Oscar Niemeyer faz referência às grandes intervenções de Haussmann em Paris e Pereira Passos no Rio de Janeiro como modificações “impossíveis de conter” em todas as metrópoles mundiais. E cita a reforma de Pereira Passos no Rio de Janeiro como “solução que uma cidade tombada não permitiria” (NIEMEYER, jan/2009). O questionamento ao tombamento além de acalorar a polêmica pública desafiava a autoridade do IPHAN que se colocava contra o projeto por ferir decretos de preservação do Plano Piloto. Mas mais ainda, acentuava uma grande preocupação com a integridade do patrimônio de Brasília por parte da UNESCO, que também se posicionou contra o projeto de Niemeyer e um semestre antes havia ameaçado a retirada do título de Patrimônio Cultural da Humanidade.

menor participação de Lucio Costa e sua dedicação ao patrimônio, conduzem a um maior protagonismo de Niemeyer nas décadas seguintes.

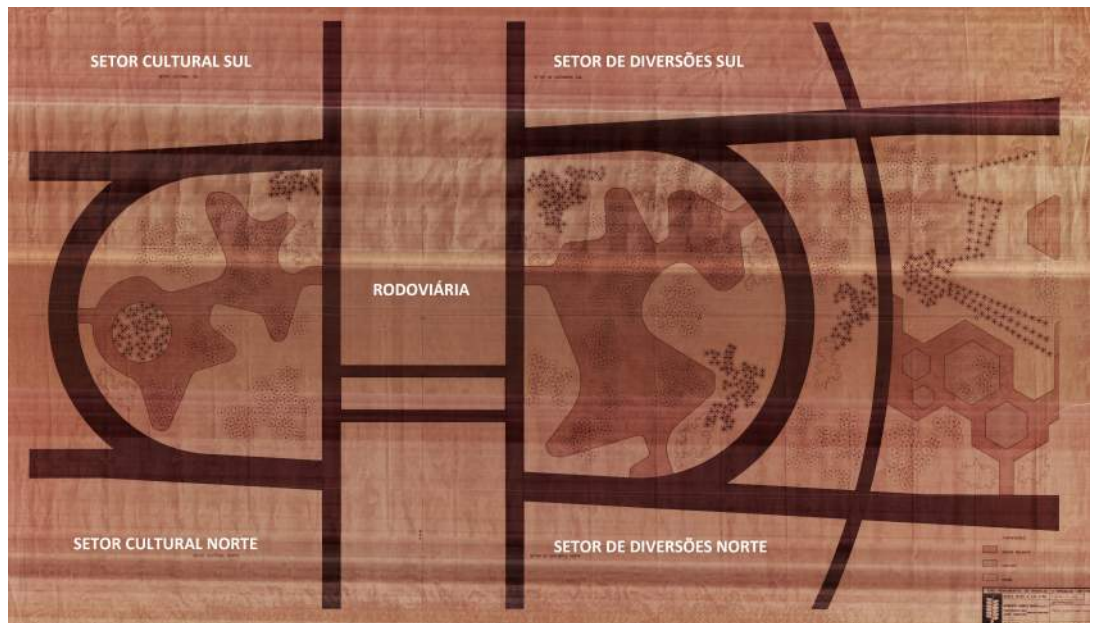
Lucio afirma constantemente em seus textos a filiação intelectual francesa e as diversas referências externas nos *lawns* ingleses, na pureza de Diamantina, nos terraplenos da China etc<sup>282</sup>, demarcando dessa forma sua visão cosmopolita, que toma como método racional o ordenamento indicado na Carta de Atenas, mas o extrapola pela medida de sua experiência e suas vivências. Já em Niemeyer, o contato com Le Corbusier é essencial para tornear seu pensamento racional e afirmar a inventividade como fundamento de sua obra, no entanto, as bases de pensamento e concepção de mundo se constroem solidamente no espírito modernizador de então, quando a vontade de libertar-se dos preceitos europeus engaja-se à busca por uma identidade nacional. É neste ponto que se iniciam as contradições expostas neste trabalho pelos projetos para o Setor Cultural de Brasília.

De modo objetivo, o percurso pelos projetos documentados possibilita identificar contradições pontuais, mas que proporcionam impactos completamente distintos no contexto urbano. O primeiro ponto foi a desvinculação dos Setores Culturais da Universidade, o que de todo modo teve comum acerto com o urbanista. Mas a característica mais impactante é vista na concepção de paisagismo. Lucio deixa clara a proposição de um parque densamente arborizado no setor, enquanto Niemeyer o equipara à Praça dos Três Poderes. Para além dessa questão ficam evidentes outras antinomias, a massa verde na Esplanada, vista em um contexto geral do Eixo Monumental fazia um balanceamento com o parque que se moldaria em torno da Torre de TV costurado por um vasto jardim projetado por Burle Marx até a rotatória do gramado central entre os Setores Culturais. (fig. 127) Ademais, Costa previa uma ocupação gradual e heterogênea de edifícios que se contrapõe à ideia de um conjunto fechado, rompendo inclusive com os edifícios da primeira leva, Teatro Nacional e Touring. Essa ruptura deriva em mais um paradoxo, a previsão da ligação direta com o Setor de Diversões em cota superior. Embora Oscar as tenha projetado e executado, a dispersão causada pela consolidação de um conjunto novo diferente e isolado dos pré-existentes retira o sentido natural desse fluxo, e a consequência, também influenciada por decisões políticas, é o fechamento das passagens. E por fim, a utilização do gramado central, área *non aedificandi*, para a elevação de edificações.

---

<sup>282</sup> COSTA, 2001.





**Fig. 127.**  
 Planta de paisagismo, trecho  
 da Plataforma Rodoviária de  
 Brasília, Burle Marx, 1975.  
 Fonte: ArqPDF.

De qualquer forma, algumas similitudes com o plano foram preservadas na maioria dos projetos. A evidente implantação de programas de fins culturais, a caracterização morfológica das edificações, ou seja, os volumes isolados, com gabarito uniforme e situados em centro de lote, com caráter escultórico e tipologias não padronizadas. As ligações entre os Setores de Diversões e os Setores Culturais, embora realizadas por escadas e não rampas, e enfim, a utilização de uma vegetação mais volumosa em torno do teatro e do prédio do *Touring*.

De modo que o paradoxo se encontra em razões urbanísticas e não arquitetônicas. Apesar de as grandes polêmicas se concentrarem nas obras de Niemeyer, a contradição não se dá pela arquitetura em si, por sua inovação formal, tecnológica, ou mesmo pelas eventuais escalas exacerbadas, mas pela contravenção aos princípios do plano piloto. Em termos gerais, mesmo quando utiliza em seu discurso a justificativa da inovação e da surpresa, Niemeyer se atém a um repertório vasto, mas definido, retomando em seus últimos projetos figuras já estudadas ou consolidadas. Dentro desse contexto, um fato é notório, desde o princípio é dada a Oscar a prevalência à arquitetura sobre o urbanismo, deixado aos cuidados de Lucio. Assim, quando Lucio Costa morre, suas decisões majoritárias sobre o Plano Piloto são legadas exclusivamente a Oscar Niemeyer, que passa a opinar não apenas sobre questões arquitetônicas, mas urbanísticas. E ao desconsiderar certas diretrizes de Costa, Oscar imerge em um universo livre, onde ignora as regras presentes e prioriza conceitos próprios.

A transgressão paisagística no Setor Cultural não se trata de ato facultativo ou razão estilística, mas da ruptura de uma ordenação hierárquica que se estabelece como matriz da configuração urbana de Brasília e que propicia o discernimento entre o monumental e o prosaico. Tratar a Esplanada como uma coleção de monumentos autônomos expostos em lugar de monumentos inseridos em uma massa contínua definida por um parque é organizar um mostruário de possibilidades formais, destituir a unidade compositiva desse conjunto urbano e desestabilizar seu papel monumental na cidade.

Embora o urbanismo de Brasília se constitua essencialmente por princípios modernos, a designação por Lucio Costa de quatro escalas – monumental, cotidiana, gregária e bucólica - determinam a hierarquia de seus espaços urbanos. A dialética entre a objetividade explícita pelo urbanismo moderno - que não permite indistinção entre as escalas, mas que ao mesmo tempo lhes tornam subjetivas e flexíveis pela abertura e imprecisão dos modos de aplicação - é definida de modo conciso pela necessidade de Lucio Costa em estabelecer uma ordem geral hierárquica. Paradoxal do ponto de vista corbusiano e europeu, onde a setorização e a diluição da figura urbana é possível pela massa vegetal que lhe homogeneíza e indistingue de modo “democrático”, mas coerente pelo viés antropofágico brasileiro, e de Lucio Costa, que busca em Brasília o amálgama entre a tradição e o progresso, entre o regular e o orgânico, entre a cultura e a natureza, e entre o preciso e o impreciso.

Após a morte de Oscar Niemeyer em dezembro de 2012, novas perspectivas afloram. No Governo do Distrito Federal tramita o Plano de Preservação do Conjunto Urbanístico de Brasília – PPCUB, no qual a Planilha de Parâmetros Urbanísticos e de Preservação indica como questões de monitoramento para os Setores Culturais os seguintes itens: a área da escala monumental ainda não está totalmente implantada, preserva a característica morfológica prevista dos edifícios, mas os espaços abertos devem constituir-se como parque urbano. E recomenda as seguintes ações:

“Deve-se estudar a possibilidade de conexão subterrânea entre os Setores Culturais Norte e Sul, incluindo sua associação a pequenos cafés, restaurantes e lojas de souvenir. Deve-se viabilizar a realização de concurso público para completar o Setor Cultural Norte e para o

projeto de paisagismo do Setor Cultural.”<sup>283</sup>

A avaliação técnica considera as premissas do Plano Piloto, mas também procura proteger as obras erguidas, tombadas mesmo antes da inauguração. Por outro lado, o GDF contratou um estudo para ocupação subterrânea de todo o gramado central da Esplanada dos Ministérios.<sup>284</sup> A empresa propôs uma garagem para dez mil carros com rampas de acesso que avançariam a área verde central, o que mais uma vez, inicia um ciclo de debates sobre a preservação do Plano Piloto de Brasília.

A intervenção no Plano Piloto é um tema que invoca uma discussão recorrente na história de Brasília, sobretudo na área de maior representatividade de uma cidade tombada e inscrita na lista do Patrimônio Mundial da Humanidade. O caso do Setor Cultural, ainda incompleto, enfatiza o tom polêmico e demanda maior embasamento científico e histórico para um posicionamento assertivo e coerente. Mas, principalmente, traz a reflexão sobre qual visão de mundo e qual projeto prevalece com a sequente morte de Oscar Niemeyer. Para preservacionistas segue a dúvida: seguir Lucio ou Oscar? Para políticos, qual projeto de Niemeyer construir? E ainda em outros âmbitos, se deve-se ou não se abrir a projetos de novos arquitetos? De todo modo, que critérios e procedimentos seguir diante de tal decisão?

A pesquisa aqui apresentada contribui para o atual debate com a abertura de um campo de estudos. Organizados em um documento único, o resultado dos projetos inventariados abre possibilidades de maior aprofundamento das obras isoladas, assim como ordena historicamente futuras análises conjecturais do conjunto.

---

<sup>283</sup> Planilha de Parâmetros Urbanísticos e de Preservação – PURP 02, em anexo. Fonte SEDHAB, GDF, 2013.

<sup>284</sup> Estacionamentos subterrâneos da Esplanada dos Ministérios devem ficar prontos para a Copa. Disponível em: <http://noticias.r7.com/distrito-federal/noticias/estacionamentos-subterraneos-devem-ficar-prontos-para-a-copa-20120521.html>. Acessado em agosto de 2013.



## **7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**



## **Bibliografia:**

\_\_\_\_\_. *Embaixada da França = L'Ambassade de France : Brasília*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Instituto Totem Cultural, 2009.

\_\_\_\_\_. *O Homem do Povo: coleção completa e fac-similar dos jornais escritos por Oswald de Andrade e Patrícia Galvão (Pagu)* / introdução de Augusto de Campos. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado: Arquivo do Estado, 1984.

**ARGAN**, Giulio Carlo. *Projeto e destino*. São Paulo: Editora Ática, 2004, 1ª edição, 3ª impressão.

**BECKER**, Fernando et alii. *Manual de Lógica e Metodologia*. São Leopoldo, Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS, 1986.

**BENEVOLO**, Leonardo. *A História da Cidade*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

\_\_\_\_\_. *História da arquitetura moderna*. São Paulo : Perspectiva, 1989.

**BONDUKI**, Nabil Georges. *Afonso Eduardo Reidy - Série Arquitetos Brasileiros*. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. Portugal: Editorial Blau, 1999.

**BOTEY**, Josep Maria. *Oscar Niemeyer. Obras y proyectos*. Barcelona : Editorial Gustavo Gili, 2005.

**BRUAND**, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

**CAVALCANTI**, Lauro (org.). *Oscar Niemeyer: Trajetória e produção contemporânea 1936-2008*. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2008.

**CENTRO DE ESTUDOS DE TEORIA DE ARQUITETURA**. *Artigos e estudos de Lucio Costa*. Porto Alegre : UFRGS, 1954.

**CHOAY**, Françoise. *O urbanismo: utopias e realidades, uma antologia*. 6ª edição, 2ª reimpressão; [tradução: Dafne Nascimento Rodrigues]. São Paulo: Perspectiva, 2010.

**COELHO**, Teixeira. *Dicionário Crítico de Política Cultural – Cultura e Imaginário*. 3ª Ed. São Paulo: Editora Iluminuras, 2004.

**COSTA**, Lucio. *Arquitetura*. Rio de Janeiro: Bloch/FENAME, 1980.

\_\_\_\_\_. *Brasília, cidade que inventei*. Brasília: ArPDF, CODEPLAN, DePHA, 1991.

\_\_\_\_\_. *Brasília foi feita para o homem com fé num Brasil e mundo melhores*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 8-11-1961.

\_\_\_\_\_. *Brasília Revisitada 1985/87 Complementação, Preservação, Adensamento e Expansão Urbana*. Brasília, GDF, 1987.

\_\_\_\_\_. *Lucio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

\_\_\_\_\_. *Sobre Arquitetura*, capítulo: Monumentalidade e gente.

**COSTA**, Lucio (coord.); **COSTA**, Maria Elisa; **LIMA**, Adeildo Viegas de, *Brasília, 57-85 – do plano-piloto ao Plano Piloto*. Brasília: Terracap, 1985.

**COSTA**, Maria Elisa. *Com a palavra Lucio Costa*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

- DEBORD**, Guy. *A Sociedade do Espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- EAGLETON**, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- ECO**, Umberto. *Como se faz uma tese*. 1º ed. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- FICHER**, Sylvia; **SCHLEE**, Andrey Rosenthal. *Guia de obras de Oscar Niemeyer: Brasília 50 anos*. Brasília: Instituto dos Arquitetos do Brasil: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2010.
- FRAMPTON**, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- GIEDION**, Sigfried. *Space, time and architecture: the growth of a new tradition*. Cambridge: Harvard University, 1949.
- GOROVITZ**, Matheus. *Os riscos do projeto: contribuição à análise do juízo estético na arquitetura*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Brasília, uma questão de escala*. São Paulo: Editora Projeto, 1985.
- HARRIS**, Elizabeth Davis. *Le Corbusier: Riscos Brasileiros*. São Paulo: Nobel, 1987.
- HOLANDA**, Frederico, *Brasília: cidade moderna, cidade eterna*. Brasília: Universidade de Brasília, FAU-UnB, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Oscar Niemeyer: de vidro e concreto*. Brasília: FRBH Edições, 2011.
- JAMESON**, Fredric. *Pós-Modernismo – A lógica cultural do capitalismo tardio*. 2ª Edição. São Paulo: Editora Ática, 2006.
- JORDÃO**, Gisele; **ALLUCCI**, Renata R., *Panorama Setorial da Cultural Brasileira 2011/2012*. São Paulo: Allucci & Associados Comunicações, 2012.
- KATINSKY**, Júlio R. *Brasília em três tempos: a arquitetura de Oscar Niemeyer na capital*. Rio de Janeiro: Revan, 1991.
- LEITÃO**, Francisco (org.) Et. al. *Brasília 1960 2010 : passado, presente e futuro*. Brasília: Secretaria de Estado de Desenvolvimento Urbano e Meio Ambiente, 2009.
- LEWIS**, Mumford. *A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas*. São Paulo : Martins Fontes, 2008.
- LIPOVETSKY**, Gilles. *O Império do Efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. 11º Reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- LIPOVETSKY**, Gilles, e **CHARLES**, Sébastien. *Os tempos hipermodernos*. 1º Reimpressão. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.
- GUERRERO**, Arturo; **LEMA**, Carlos Mário e **REYES**, Carlos José. *Bibliotecas de Bogotá*. Bogotá D.C.: Taller de Edición – Rocca, 2008.
- MAHFUZ**, Edson da Cunha. *Tipo, projeto e método, construção disciplinar : quatro partidos em debate 1960/2000*. Porto Alegre: Marcavisual, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Ensaio sobre a razão compositiva: uma investigação sobre a natureza das*



*relações entre as partes e o todo na composição arquitetônica*. Viçosa: UFV, Impr. Univ.; Belo Horizonte: AP Cultural, 1995.

**MILANESI**, Luís. *A Casa da Invenção*. São Caetano do Sul-SP: Ateliê Editorial, 1996.

\_\_\_\_\_. *Biblioteca*. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2002.

**MINDLIN**, Henrique Ephim. *Arquitetura Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

**MOCCHETTI**, Ettore(org.). *Oscar Niemeyer*. Verona: Arnoldo Mondadori Editore, 1975.

**MONTANER**, Josep Maria. *Después del movimiento moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 1999.

\_\_\_\_\_. *Museus para o Século XX*. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2003.

**MONTEYS**, Xavier. *Le Corbusier: Obras e projetos*. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2005.

**NESBITT**, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965 – 1995)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

**NIEMEYER**, Oscar. *As curvas do tempo: memórias*. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

\_\_\_\_\_. *A forma na arquitetura*. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1978.

\_\_\_\_\_. *Conversa de Arquiteto*. Rio de Janeiro: UFRJ / Revan, 1997.

\_\_\_\_\_. *Diálogos Pré-Socráticos*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi 1998.

\_\_\_\_\_. *Minha Arquitetura*. Rio de Janeiro: Revan, 2000.

\_\_\_\_\_. *Meu sócia e eu*. Rio de Janeiro: Revan, 1992.

\_\_\_\_\_. *Oscar Niemeyer. Minha Arquitetura 1937-2004*. Rio de Janeiro: Revan, 2004.

\_\_\_\_\_. *Oscar Niemeyer: 1999-2009*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. *Quase memórias: viagens – tempos de entusiasmo e revolta – 1961-1966*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

**NIEMEYER**, Oscar; **SUSSEKIND**, José Carlos. *Conversa de amigos: correspondência entre Oscar Niemeyer e José Carlos Sussekind*. Rio de Janeiro: Revan, 2002.

**NOBRE**, Ana Luiza. *Um modo de ser moderno : Lucio Costa e a crítica contemporânea*. São Paulo : Cosac & Naify, 2004.

**ORTIZ**, Renato, *A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2001.

**PALLAMIN**, Vera M. (org.); **LUDEMANN**, Marina (coord.), *Cidade e Cultura: esfera pública e transformação urbana*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

**PAPADAKI**, Stamo. *Oscar Niemeyer: works in progress*. New York: Reinhold, 1950.

**PEREIRA**, Miguel Alves. *Arquitetura, texto e contexto: o discurso de Oscar Niemeyer*. Brasília: UnB, 1997.

**PETIT**, Jean. *Niemeyer: poeta da arquitetura*. Tradução de Isolda Sampaio Vianna. Milão: Fidia Edizioni D'Arte Lugano. 1998.

**PHILIPPOU**, Styliane. *Oscar Niemeyer : curves of irreverence*. New Haven, Conn.: Yale University, 2008.

**PINÕN**, Helio. *Curso Básico de Proyectos*. Barcelona: Edicions UPC, 1998.

**PULS**, Maurício Mattos. *Arquitetura e Filosofia*. 1º Edição. São Paulo: Annablume, 2006.

**ROWE**, Colin. *Ciudad Collage*. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 1981.

**SEGAWA**, Hugo. *Arquiteturas no Brasil: 1900-1990*. São Paulo: EDUSP, 1999.

**SEGRE**, Roberto. *Museus Brasileiros*. Rio de Janeiro: Ed. Viana e Mosley, 2010.

**TAMANINI**, L. Fernando. *Brasília : memória da construção*. Brasília, DF : Projecto Editorial, 2003.

**UNDERWOOD**, David Kendrick. *Oscar Niemeyer and the architecture of Brazil*. New York, Us : Rizzoli, 1994.

\_\_\_\_\_, *Oscar Niemeyer e o Modernismo de formas livres*. São Paulo : Cosac & Naify, 2002.

**WISNIK**, Guilherme. *O risco : Lucio Costa e a utopia moderna : depoimentos do filme de Geraldo Motta Filho*. Rio de Janeiro : Bang Bang Filmes, 2003

**ZEIN**, Ruth Verde. *Três momentos de Oscar Niemeyer*. São Paulo : Museu da Casa Brasileira, 2007.

\_\_\_\_\_. *O lugar da crítica: ensaios de arquitetura*. Porto Alegre: Faculdades Integradas do Instituto Ritter dos Reis, 2001.

**ZUBARAN**, Luiz Carlos. *Entrevista com o arquiteto Oscar Niemeyer*. Canoas : Ed. ULBRA, 2002.

### **Artigos e Periódicos:**

\_\_\_\_\_. *Complexo Cultural da República será inaugurado em dezembro*. Agência Brasil: Empresa Brasil de Comunicação, 29 de novembro de 2006. Disponível em <  
<https://www.rnp.br/noticias/imprensa/2006/not-imp-061129.html>>

**AQUINO**, Flávio de; **MORAIS**, Otávio Sérgio de. *Museu de Arte de Brasília*. Módulo, n.21, p.34-37. Dez.1960.

**ARANTES**, Pedro Fiori. *O grau zero da arquitetura na era financeira, in Novos Estudos*. Pp. 175-195. 1ª Ed. CEBRAP, 2008.

**ARCHITECTURAL FORUM**, *Mies van der Rohe's Theater for Mannheim* , p. 3-6, julho, 1953.

**ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI**, Especial Oscar Niemeyer, n. 171, jan./fev.,1974.

**ARQTEXTO/** Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Arquitetura. No 10/11. Porto Alegre: Departamento de Arquitetura; PROPAR,2007.

**AU ARQUITETURA E URBANISMO**, Edição Especial Oscar Niemeyer - São Paulo: Ed. Pini, ano 22, no 165, dez. 2007.

**BERDOULAY**, Vincent. *Modernismo e espaço público: o Plano Agache do Rio de Janeiro* 128 Revista Território - Rio de Janeiro - Ano VII - no11, 12 e 13 - set./out., 2003. Disponível em <[http://www.revistaterritorio.com.br/pdf/11\\_12\\_13\\_9\\_modernismo .pdf](http://www.revistaterritorio.com.br/pdf/11_12_13_9_modernismo.pdf)>. Acessado em fevereiro de 2013.

**BILL**, Max; **ROGERS**, Ernesto; **GROPIUS**, Walter. *Reports on Brazil*. Architectural Review, Nova York, vol. 116, no694, p. 235-250, 1954.

**BOMENY**, Helena. *O sentido político da educação de Jango*. Disponível em <<http://cpdoc.fgv.br>>. Acesso em maio de 2013.

**COMAS**, Carlos Eduardo Dias. *Um arquiteto e quatro fases: mais de 80 anos de trabalho, entre consagração e polêmicas*. Revista Arquitetura e Urbanismo, 2012. Disponível em <<http://www.revistaau.com.br/arquitetura-urbanismo/0/um-arquiteto-e-quatro-fases-274779-1.asp>> . Acesso em agosto de 2013.

**CAMPELLO**, Glauco. *A Praça de Niemeyer em Brasília*. MDC – Revista de Arquitetura e Urbanismo, 2009. Disponível em <<http://mdc.arq.br/2009/01/25/praca-da-soberania/>> . Acesso em agosto de 2013.

**COSTA**, Iná Camargo. *A produção tardia do Teatro Moderno no Brasil*. Discurso; Revista do Departamento de Filosofia da USP, São Paulo, 1990. In [http://www.fflch.usp.br/df/site/publicacoes/discurso/pdf/D18\\_A\\_producao\\_tardia\\_do\\_teatro\\_moderno\\_no\\_Brasil.pdf](http://www.fflch.usp.br/df/site/publicacoes/discurso/pdf/D18_A_producao_tardia_do_teatro_moderno_no_Brasil.pdf) Acessado em 04/04/2013.

**FARRET**, Ricardo. *Espaço público e imaginário social, 2009*. MDC – Revista de Arquitetura e Urbanismo. Disponível em <http://mdc.arq.br/2009/02/02/espaco-publico-e-imaginario-social/>

**FERREIRA**, Marieta de Moraes. *As Reformas de Base*. In <http://cpdoc.fgv.br>. Acessado em 30/05/2013.

**FICHER**, Sylvia. *Oscar Niemeyer e Brasília: criador versus criatura, 2009*. MDC – Revista de Arquitetura e Urbanismo. Disponível em <http://mdc.arq.br/2009/01/12/oscar-niemeyer-e-brasilia-criador-versus-criatura/#comment-56>. Acesso em agosto de 2013.

**FICHER**, Sylvia; **LEITÃO**, Francisco. *Do Risco À Cidade: As Plantas Urbanísticas De Brasília, 1957-1964*, Seminário de História da Cidade e do Urbanismo, v. 8, n. 1, 2004. In<<http://www.anpur.org.br/revista/rbeur/index.php/shcu/issue/view/52>>, acessado em 11 de janeiro de 2013.

**FISCHER**, Sylvia; **SCHLEE**, Andrey Rosenthal. *Brasília 50 anos: guia de obras de Oscar Niemeyer*. Brasília: Instituto dos Arquitetos do Brasil: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2010.

**GOROVITZ**, Matheus. *Sobre a obra de arte*. Brasília: Universidade de Brasília, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-graduação. 1993. (Primeiro fascículo da tese de doutorado: Sobre o ensino de história da arte e da arquitetura).

**GOROVITZ**, Matheus; **CASTOR**, Ricardo Silveira. *Três passos para uma análise estética da arquitetura*. 2004.

**HOLANDA**, Frederico, *Urbanidade: Arquitetônica e Social*, I ENANPARQ – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, 2010.

\_\_\_\_\_. *A praça do espanto*. MDC – Revista de Arquitetura e Urbanismo, 2009. Disponível em <<http://mdc.arq.br/2009/01/20/a-praca-do-espanto>>

**HOLANDA**, Frederico; **TENÓRIO**, Gabriela, *Brasília: monumental y secular*, X Congreso Internacional de Rehabilitación del Patrimonio Arquitectónico y Edificación. Santiago, 2010.

\_\_\_\_\_. *Patrimônio, preservação e poder*. 9º Seminário Docomomo Brasil: Interdisciplinaridade e experiências em documentação e preservação do patrimônio recente. Brasília, junho de 2011.

**INOJOSA**, Leonardo S. P; **BUZAR**, Márcio A. R. M. *Mecánica Computacional Vol XXIX*, págs. 9903-9927, Buenos Aires, novembro/2010. Disponível em: Asociación Argentina de Mecánica Computacional <http://www.amcaonline.org.ar>. Acesso em março de 2013.

**IPHAN**. *Portaria n.314, de 08 de outubro de 1992*, 1992. Disponível em <http://www.iphan.gov.br>. Acesso em março de 2013.

**KIEFER**, Flávio. *Arquitetura de Museus*. ArqTexto 1, Porto Alegre, 2000/2.

**LEITE**, Cecília; **MIRANDA**, Antônio; **SUAIDEN**, *A biblioteca híbrida na estratégia da Inclusão Digital na Biblioteca Nacional de Brasília*. Emir. Revista Inclusão Social, Brasília, v. 3, .n 1, p. 17-23, out. 2007/ mar. 2008.

**MACHADO**, Andrea Soler, *BH e Brasília, figuras e abstrações*. Em: **PELLEGRINI**, Ana Carolina, **VASCONCELLOS**, Juliano Caldas de (Orgs.). Bloco (1) : penso, logo registro. Novo Hamburgo : Feevale, p. 160-179, 2005.

\_\_\_\_\_. *O avião*. In Informativo eletrônico do IAB-RS. Porto Alegre, jul.2003, 5 p.

\_\_\_\_\_. *Processo de projeto como construção de memória: o museu no porto*. Em: Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (2. : 2012 set. 18-21 : Natal, RN) Anais. Natal : PPGAU-UFRN, 2012.

**MAGALDI**, Sábado. *Teatros Oficiais de Brasília*. Revista Habitat, n. 62, p. 3-6, 1961.

**MAGALHÃES**, Carlos Henrique. *Pela soberania do vazio*. In MDC Revista de Arquitetura. Disponível em <<http://mdc.arq.br/2009/01/20/pela-soberania-do-vazio/>>. Acesso em dezembro de 2009.

**MAHFUZ**, Edson da Cunha. *Arquiteturas Silenciosas*, in ARQ Lecturas.

\_\_\_\_\_. *Categorias espaciais*, Arquitetura e Urbanismo, novembro, 2008

\_\_\_\_\_. *Entre o espetáculo e o ofício*, Arquitetura e Urbanismo, janeiro, 2009

\_\_\_\_\_. *Fachada contemporânea: da pele à casca*, Arquitetura e Urbanismo, julho, 2009.

\_\_\_\_\_. *Forma e identidade*, Arquitetura e Urbanismo, março, 2009

\_\_\_\_\_. *Observações sobre o formalismo de Helio Piñón – parte 1*. Outubro 2007.Em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.089/196>.

\_\_\_\_\_. *O clássico, o poético e o erótico*. AU Arquitetura e Urbanismo, n. 15, São Paulo: Editora Pini, 1987: p. 60-68.

\_\_\_\_\_. *Projetos exemplares [1], Loja Forma, Paulo Mendes da Rocha, São Paulo, 1987,* disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/11.123/3818>>

\_\_\_\_\_. *Reflexões sobre a construção da forma pertinente,* em *Arquitextos*, disponível em <[http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq045/arq045\\_02.asp](http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq045/arq045_02.asp)> . Acesso em junho de 2012.

\_\_\_\_\_. *Sistematicidade,* *Arquitetura e Urbanismo*, maio, 2009

**MATOSO,** Danilo Macedo. *Praça da Soberania:.* *MDC – Revista de Arquitetura e Urbanismo*, out./2009. Disponível *crônica de uma polêmica* em <<http://mdc.arq.br/2009/10/24/praca-da-soberania-cronica-de-uma-polemica>>. Acesso em agosto de 2013.

**MDC – REVISTA DE ARQUITETURA E URBANISMO.** *Brasília: Oscar Niemeyer projeta nova praça na Esplanada dos Ministérios,* jan./2009. Disponível em

<<http://mdc.arq.br/2009/01/10/brasilia-oscar-niemeyer-projeta-nova-praca-na-esplanada-dos-ministerios>>. Acesso em agosto de 2013.

\_\_\_\_\_. *Oscar Niemeyer propõe segundo projeto para a Praça da Soberania,* maio/2009. Disponível em <<http://mdc.arq.br/2009/05/29/oscar-niemeyer-propoe-segundo-projeto-para-a-praca-da-soberania>>. Acesso em agosto de 2013.

**MEDEIROS,** Ana Elisabete de Almeida. *Brasília, o Museu, a Biblioteca e o Vazio Urbano: elementos para reflexões.* Brasília: Universidade de Brasília, 2007.

**MELLO,** Antonio. *Touring Club Headquarters in Brasilia: A Case Study of a Deteriorated Modern Monument.* Lund: Lund University, 2008.

**MIRANDA,** Antônio. *Biblioteca Nacional de Brasília: do pesadelo ao sonho.* 2007. Disponível em <[http://www.antoniomiranda.com.br/ciencia\\_informacao/biblioteca\\_nacional\\_brasilia.html](http://www.antoniomiranda.com.br/ciencia_informacao/biblioteca_nacional_brasilia.html)>. Acesso em agosto de 2013.

\_\_\_\_\_. *Diretrizes para o acervamento contínuo da Biblioteca Nacional de Brasília.* Trabalho apresentado no XXII Congresso Brasileiro de Biblioteconomia, Documentação e Ciência da Informação- CBBB, no Centro de Convenções de Brasília, dia 9 de julho de 2007. Acessível em: [http://www.antoniomiranda.com.br/ciencia\\_informacao/diretrizes\\_acervamento.html](http://www.antoniomiranda.com.br/ciencia_informacao/diretrizes_acervamento.html)

**MÓDULO.** *Palácio Presidencial.* Rio de Janeiro, n. 6, dez., 1956.

\_\_\_\_\_. *Centro Esportivo de Brasília.* Rio de Janeiro, n. 24, p. 6-13, ago., 1961.

\_\_\_\_\_. Edição especial *Arquitetura*, Rio de Janeiro, n. 01, março, 1981.

\_\_\_\_\_. Edição Especial *Oscar Niemeyer*, Rio de Janeiro, 1983.

\_\_\_\_\_. Edição Especial *Oscar Niemeyer, 50 anos de arquitetura*, Rio de Janeiro n. 97.

\_\_\_\_\_. *O papel das Instituições Culturais.* Rio de Janeiro, n. 86, julho, 1985.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, n.89/90, p.134-137, jan./abr., 1986.

**MONTE-MOR**, Roberto Luís. *As teorias urbanas e o planejamento urbano no Brasil*. In Diniz, C. C. & Crocco, M., editors, *Economia Regional e Urbana: Contribuições Teóricas Recentes*, Belo Horizonte: UFMG. 2006.

**MORRISON**, Samuel Eliot. *The Oxford History of the American People*, Vol. 2. [S.l.]: Meridian, 1972.

**NIEMEYER**, Oscar. *A nova praça para Brasília*. MDC – Revista de Arquitetura e Urbanismo, jan/2009. Disponível em <<http://mdc.arq.br//2009/01/22/a-nova-praca-para-brasilia>>

\_\_\_\_\_. *Centro Musical Rio de Janeiro*. Módulo, Edição especial de Arquitetura, n. 01, p. 14-19, março, 1981.

\_\_\_\_\_. *Considerações sobre a Arquitetura Brasileira*. Módulo, Rio de Janeiro, n.44, p.34-41, dez/jan. 1976/77.

\_\_\_\_\_. *Depoimento*. Módulo, Rio de Janeiro, n. 9, p. 3-6, fev. 1958.

\_\_\_\_\_. *Em defesa da unidade arquitetural*, in *Correio Braziliense*, Caderno Dois, p.1, 16/02/1989.

\_\_\_\_\_. *Especial Brasília*, in *Correio Braziliense*, Caderno Cidades, 03/05/1999.

\_\_\_\_\_. *Memória Descritiva*. Módulo, n. 4, p.36-45, mar. 1956.

\_\_\_\_\_. *Metamorfose*, Módulo. Rio de Janeiro, n.58, p.22-25, abr./mai., 1980.

\_\_\_\_\_. *Minha Experiência em Brasília*, Módulo. Rio de Janeiro, n.18, p.11-27, jun., 1960.

\_\_\_\_\_. *Museu de Brasília*, Rio de Janeiro, n.89/90, p.132-133, jan./abr., 1986.

\_\_\_\_\_. *Outros projetos de Oscar Niemeyer*, Módulo, Rio de Janeiro, número Especial Oscar Niemeyer, 1983.

\_\_\_\_\_. *Problemas da arquitetura, 1: O Espaço Arquitetural*, Módulo. Rio de Janeiro, n.50, p.54-61, ago./set., 1978.

\_\_\_\_\_. *Problemas da arquitetura, 2: as fachadas de vidro*, Módulo. Rio de Janeiro, n.51, p.44-50, out./nov., 1978.

\_\_\_\_\_. *Problemas da arquitetura, 3: Arquitetura e Técnica Estrutural*, Módulo. Rio de Janeiro, n.52, dez./jan., 1978/79.

\_\_\_\_\_. *Problemas da arquitetura, 4: O pré-fabricado e a arquitetura*, Módulo. Rio de Janeiro, n.53, p.34-37, mar./abr., 1979.

\_\_\_\_\_. *Problemas da arquitetura, 6: O Problema Estrutural e a Arquitetura Contemporânea*, Módulo. Rio de Janeiro, n.57, p.94-97, fev., 1980.

\_\_\_\_\_. *Problemas da arquitetura, 7: Método de Trabalho*, Módulo. Rio de Janeiro, n.57, p.86-89, abr./mai, 1980.

\_\_\_\_\_. *Sede do Touring Clube do Brasil, em Brasília*. Módulo, Rio de Janeiro, v.7, n.30, p.32-4, out/1962.

\_\_\_\_\_. *Teatros Oficiais no Setor Cultural de Brasília*. Módulo, Rio de Janeiro, v.3, n.17, p.4-13, abr.1960.

\_\_\_\_\_. *Unidade Urbana*, Rio de Janeiro, n. 12, p. 3-4, 1959.

\_\_\_\_\_. *Viagens, origens e Influências*, Módulo. Rio de Janeiro, n.45, p.31-34, mar./abr., 1977.

**OUROUSSOFF**, Nicolai. *Even if His Own Work Isn't Broken, a Brazilian Architect Fixes It*. The New York Times, Nova York, 2007. Disponível em < [http://www.nytimes.com/2007/12/26/arts/design/26niem.html?\\_r=2&](http://www.nytimes.com/2007/12/26/arts/design/26niem.html?_r=2&)>

**PEIXOTO**, Fernando. *O que é Teatro?* São Paulo : Brasiliense, 1995.

**PELLEGRINNI**, Ana Carolina; **MACHADO**, Andrea Soler. *A praça e a piazza: transitoriedade e permanência no esquema clássico de cidade*. Em: Seminário Docomomo (7.: 2007 out. 22-23 : Porto Alegre, RS) O moderno já passado | o passado no moderno : reciclagem, requalificação, rearquitetura. Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, 2007.

**PINIWEB**. *Niemeyer desiste da Praça da Soberania por falta de recursos governamentais*. Fev., 2009. Disponível em <<http://www.piniweb.com.br/construcao/arquitetura/niemeyer-desiste-da-praca-da-soberania-por-falta-de-recursos-125433-1.asp>>

\_\_\_\_\_. *Niemeyer modifica Esplanada dos Ministérios*. Jan., 2009. Disponível em <<http://www.piniweb.com.br/construcao/arquitetura/niemeyer-modifica-esplanada-dos-ministerios-122764-1.asp?from=Correio+Pini>>

**PRADO**, Décio de Almeida; **PÉCORA**, José Renato; **TORLONI**, Geraldo Matheus *O Teatro de Arena como solução do problema da falta de teatros no Brasil*. Artigo apresentado no 1º Congresso de Teatro Brasileiro, 1951. Disponível em <http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html> . Acessado em 12/04/2013.

**PROJETO**, *Memorial da América Latina*. São Paulo, n.120, p.70-71, abr., 1989.

**PROJETO DESIGN**, *Duas obras levam Niemeyer de volta ao Planalto Central*, São Paulo, n.326, p.52-75, abr., 2007.

\_\_\_\_\_. *Niemeyer desenha Setor Cultural, que concluirá o Eixo Monumental de Brasília*, São Paulo, n.256, p.80-81, jun., 2001.

**QUEIROZ**, Cláudio. *A Praça da Soberania: assertivas*. MDC – Revista de Arquitetura e Urbanismo, 2009. Disponível em < <http://mdc.arq.br/2009/02/17/a-praca-da-soberania-assertivas>>

**ROSE**, Julie K. *City Beautiful: The 1901 Plan for Washington D.C.*, in American Studies at the University of Virginia <http://xroads.virginia.edu>, consultado em 12/02/2013.

**ROSSETTI**, Eduardo Pierrotti. *Palácio do Itamaraty: questões de história, projeto e documentação (1959-70) (1)*. Disponível em < <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.106/65>> . Acessado em 30/03/2013.

\_\_\_\_\_. *Oscar Niemeyer além da crônica de uma praça anunciada*. MDC – Revista de Arquitetura e Urbanismo, 2009. Disponível em <<http://mdc.arq.br/2009/06/17/oscar-niemeyer-alem-da-cronica-de-uma-praca-anunciada/>>

**SCHLEE**, Andrey Rosenthal. *A Praça do Maquis*. In: SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL, 7., 2006. Anais do VII Seminário Docomomo Brasil, Porto Alegre, 2007. Disponível em <<http://mdc.arq.br/2009/02/04/a-praca-do-maquis/>>. Acessado em 28 de fevereiro de 2013.

\_\_\_\_\_. *A Praça Maior*. In SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL, 7., 2006. Anais do IX Seminário Docomomo Brasil, Brasília, 2011. Disponível em [http://www.docomomo.org.br/seminario%209%20pdfs/181\\_M25\\_RM-ApracaMaiordaUnBART\\_andrey\\_schlee.pdf](http://www.docomomo.org.br/seminario%209%20pdfs/181_M25_RM-ApracaMaiordaUnBART_andrey_schlee.pdf)>. Acessado em 28 de março de 2013.

\_\_\_\_\_. *Não se preocupe em entender*. MDC – Revista de Arquitetura e Urbanismo, 2009. Disponível em <<http://mdc.arq.br/2009/02/04/nao-se-preocupe-em-entender>>

\_\_\_\_\_. *De obeliscos e espetos, ou Para se espantar e curtir*. MDC – Revista de Arquitetura e Urbanismo, 2009. Disponível em < [http://mdc.arq.br/2009/01/28/de-obeliscos-e-espetos/#\\_ftn38](http://mdc.arq.br/2009/01/28/de-obeliscos-e-espetos/#_ftn38)>

**SAYEGH**, Simone. *Nave branca*, in Revista Técnica, 124. Disponível em <<http://www.revistatechne.com.br/engenharia-civil/124/artigo56688-1.asp>> Acessado em 28 de agosto de 2012.

**SEGAWA**, Hugo. *Por um olhar desimpedido*. MDC – Revista de Arquitetura e Urbanismo, 2009. Disponível em <<http://mdc.arq.br/2009/02/09/por-um-olhar-desimpedido/>>

**SERAPIÃO**, Fernando. *Museu Honestino Guimarães – Cúpula sem aberturas é pontuada por rampas*, em Revista PROJETODESIGN, Edição 326, Abril de 2007.

**SIMMEL**, Georg, *The Philosophy of Money*. 2 ed. London: Routledge, 1990.

**TAVARES**, Jeferson. *Brasília - [As] simetrias entre Lucio Costa e Oscar Niemeyer*. Risco, Rev. Pesqui. Arquit. Urban [online]. 2007, n.5, pp. 4-21.

**ZEIN**, Ruth Verde. *Um panorama a partir dos museus*. Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, no 165, p. 80-83, dez. 2007.

\_\_\_\_\_. *Descubra os sete erros*. Revista Projeto, São Paulo, no 120, p.70-71, abril.1989.

### **Teses, dissertações e trabalhos acadêmicos:**

**ALBERNAZ**, Ana Carolina Rossini y, *A reversibilidade em intervenções da Casa Cor®: o caso do Touring Club de Brasília*, 2011. Trabalho de conclusão apresentado ao Departamento de Teoria e História do Curso de Graduação de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília. Orientadora: Ana Elisabete de A. Medeiros.

**COMAS**, Carlos Eduardo. *Precisões brasileiras - sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos. A partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cfa., 1936-45*. Paris, 2002. Tese de doutoramento apresentada à Universidade de Paris VIII-Vincennes-Saint Dennis, França. Orientador: Philippe Panerai.



**FRAGA**, Carlos André Soares. *Museus Pavilhões e Memoriais, a arquitetura de Oscar Niemeyer para exposições*. Porto Alegre, 2006. Dissertação apresentada à Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Orientador: Carlos Eduardo Dias Comas.

**GONÇALVES**, Simone Neiva Loures. *Museus projetados por Oscar Niemeyer de 1951 a 2006: o programa como coadjuvante*. São Paulo, 2010. Tese de doutoramento apresentada à Universidade de São Paulo. Orientador: Rafael Antônio da Cunha Perrone.

**LEITÃO**, Francisco das Chagas. *Do risco à cidade: as plantas urbanísticas de Brasília, 1957-1964*. Brasília, 2003. Dissertação de mestrado apresentada à Universidade de Brasília. Orientadora: Sylvia Ficher.

**MACEDO**, Danilo Matoso. *A matéria da invenção*. Belo Horizonte, 2002. Dissertação de mestrado apresentada à Universidade Federal de Minas Gerais. Orientador: Luiz Alberto do Prado Passaglia.

**MARQUES**, Mara Souto. *A Escala Monumental em Brasília*. Brasília, 2006. Dissertação de mestrado apresentada à Universidade de Brasília. Orientadora: Sylvia Ficher.

**SCHLEE**, Andrey Rosenthal. *O amor ou a repulsa: revisão crítica de duas obras de Oscar Niemeyer*. Porto Alegre, 1990. Monografia apresentada à Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Orientador: Carlos Eduardo Dias Comas.

**SILVA**, Natália de Oliveira Gorgulho, *Intervenção no edifício do Touring Clube*. Brasília, 2013. Plano de trabalho apresentado ao Curso de Graduação de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, como Trabalho Final de Graduação. Orientadora: Ana Elisabete de A. Medeiros.

**SOUZA**, Deise Silva e, *A Estrutura do Teatro Nacional Claudio Santoro em Brasília: Histórico de Projeto, Execução, Intervenções e Estratégias para Manutenção*. Brasília, 2009. Dissertação de mestrado apresentada à Universidade de Brasília. Orientador: Antônio Alberto Nepomuceno.

### **Documentos oficiais não publicados:**

\_\_\_\_\_. *Conjunto Cultural da Capital da República*. Texto introdutório de apresentação do dossiê realizado pela Comissão Especial do Conjunto Cultural da República, 31-agosto-2006. Fonte: Ministério da Cultura.

**ALVIM**, Clara de Andrade. *Observações sobre as discussões a respeito do terceiro espaço do Centro Cultural de Brasília*, durante o Seminário de 28/03/1988 e sugestões para o próximo. Fonte: Ministério da Cultura.

**COSTA**, Virgílio. Discurso de apresentação da Reunião de Instalação Oficial da Comissão do Conjunto Cultural do Brasil, ocorrida em 13 de julho de 1988. Fonte: Ministério da Cultura.

**MENESES**, Ulpiano T. Bezerra de. *Projeto do Conjunto Cultural de Brasília – Observações Críticas*. Relatório entregue à Conjunto Cultural do Brasil, 1988. Fonte: Ministério da Cultura.

Esboço do Projeto Conceitual do Conjunto Cultural Federal. Fonte: Ministério da Cultura.

**Planilha de Parâmetros Urbanísticos e de Preservação - Plano de Preservação do Conjunto Urbanístico.** Fonte: Secretaria de Estado de Habitação Regularização e Desenvolvimento Urbano – *SEDHAB*. In <http://www.sedhab.df.gov.br/arquivos/>

PPCUB/purp\_ap1/ap1\_up2\_setor\_cultural\_norte\_e\_sul.pdf. Acessado em 27 de fevereiro de 2013.

#### **Entrevistas:**

Entrevista realizada no programa Roda Viva, da rede de televisão TV Cultura, no dia 12/07/1997. In <http://www.youtube.com/watch?v=mNjeEibgRmc>. Acessado em 28/02/2013.

Entrevista realizada pela autora a Fernando Andrade, arquiteto colaborador do escritório Arquitetura e Urbanismo Oscar Niemeyer, em Brasília, no dia 15/03/2013.



SETOR CULTURAL SUL

PROPRIETÁRIO:

AUTOR DO PROJETO: OSCAR NIEMEYER

RESPONSÁVEL TÉCNICO

\_\_\_\_\_  
PROPRIETÁRIO

\_\_\_\_\_  
AUTOR DO PROJETO

\_\_\_\_\_  
CREA 2895/D 5ªR

\_\_\_\_\_  
RESPONSÁVEL TÉCNICO

\_\_\_\_\_  
CREA

**SETOR CULTURAL DE BRASÍLIA**  
contradições no centro da cidade

VOLUME II

CECÍLIA GOMES DE SÁ UFRGS PORTO ALEGRE 2014

**BN**

PROJETO :

BIBLIOTECA

CONJ. CULTURAL DA CAPITAL DA REPÚBLICA

CCCR

**PR-01**

PROJETO O.N.

DESENHO

C. DES.

C. PROJ.

VISTO

PLANTA DO 2º SUBSOLO

GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL

SOSP - DeA

B -

DATA - ABR /92

ESC. 1/200

FOLHA 01

APROVO

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

# **Setor Cultural de Brasília**

CONTRADIÇÕES NO CENTRO DA CIDADE

Volume II

**Cecília Gomes de Sá**

Dissertação apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura (PROPAR) da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) como requisito parcial para obtenção do título de mestre em arquitetura.

**Orientação: Prof. Dra. Andrea Soler Machado**

Faculdade de Arquitetura – PROPAR - 2014



<b>07</b>	Apresentação	
<b>15</b>	Lista de Figuras	
<b>21</b>	I.	Teatro Nacional - 1958
<b>37</b>	II.	Museu de Artes de Brasília - 1960
<b>43</b>	III.	Biblioteca Nacional de Brasília - 1960
<b>51</b>	IV.	Touring Club do Brasil - 1961
<b>63</b>	V.	Biblioteca Nacional de Brasília - 1969
<b>71</b>	VI.	Museu da Terra, do Mar e do Ar e Museu do Cosmos – 1973-1983
<b>77</b>	VII.	Biblioteca do Museu da Terra e da Energia - 1974
<b>83</b>	VIII.	Conjunto Cultural da República - Primeira proposta - 1986
<b>89</b>	IX.	Conjunto Cultural da República - Segunda proposta - 1988 -1990
<b>115</b>	X.	Conjunto Cultural da República - Terceira proposta - 1992
<b>141</b>	XI.	Conjunto Cultural da República - Quarta proposta - 1999
<b>151</b>	XII.	Conjunto Cultural da República - Projeto executado - 2004
<b>171</b>	Anexos	
<b>173</b>	Anexo 01.	Recado de Oscar Niemeyer a Lucio Costa sobre o Museu de Artes de Brasília, década de 50. Acervo Casa de Lucio Costa, ref. VI A 02 – 01583 L
<b>179</b>	Anexo 02	Carta de Lucio Costa a Israel Pinheiro, 13/08/1959. Acervo Casa de Lucio Costa, ref. VI A 01 – 00675 L
<b>181</b>	Anexo 03	Carta de Oscar Niemeyer para Lucio Costa sobre o Teatro Nacional, 11/01/1960. Acervo Casa de Lucio Costa, ref. VI A 02 – 01545 L
<b>182</b>	Anexo 04	Carta de Le Corbusier a Lucio Costa, 14/10/1960. Acervo Casa de Lucio Costa, ref. VI A 02 – 04163 L
<b>183</b>	Anexo 05	Carta de Le Corbusier ao embaixador do Brasil na França, 14/10/1960. Acervo Casa de Lucio Costa, ref. VI A 02 – 04163 L
<b>185</b>	Anexo 06	Carta de Le Corbusier a Lucio Costa e Oscar Niemeyer, 15/02/1962. Acervo Casa de Lucio Costa, ref. VI A 02 – 04163 L
<b>186</b>	Anexo 07	Carta de Lucio Costa a Le Corbusier. s/d. Acervo Casa de Lucio Costa, ref. VI A 01 – 01021 L

<b>188</b>	Anexo 08	Ofício do Ministro Darcy Ribeiro a Le Corbusier, 21/01/63. Acervo Casa de Lucio Costa, ref. VI A 02 – 01361 L
<b>189</b>	Anexo 09	Carta de Lucio Costa a Le Corbusier, 25/04/63. Acervo Casa de Lucio Costa, ref. VI A 02 – 01361 L
<b>190</b>	Anexo 10	Carta de Lucio Costa a Le Corbusier, s/d. Acervo Casa de Lucio Costa, ref. VI A 01 – 02621 L
<b>192</b>	Anexo 11	Carta de Le Corbusier a Oscar Niemeyer, 30/12/1963. Acervo Casa de Lucio Costa, ref. VI A 02 – 02156 L
<b>193</b>	Anexo 12	Anotação de Lucio Costa sobre embaixadas, s/d. Acervo Casa de Lucio Costa, ref. III B 04 - 01283 L
<b>194</b>	Anexo 13	Croqui de Lucio Costa para Oscar Niemeyer sobre os Setores Culturais, década de 80. Acervo Casa de Lucio Costa, ref. III B 04 – setores culturais 3-3.
<b>195</b>	Anexo 14	Anotação de Lucio Costa sobre o paisagismo do Setor Cultural, década de 80. Acervo Casa de Lucio Costa, ref. III B 08 – 02178
<b>197</b>	Anexo 15	Anotação de Lucio Costa sobre o paisagismo de Brasília, década de 80. Acervo Casa de Lucio Costa, ref. VI A 01 – 02633
<b>198</b>	Anexo 16	Croqui de Lucio Costa para Gran Circo Lar, 1985. Acervo Casa de Lucio Costa, ref. III B 13 – 00913
<b>199</b>	Anexo 17	Planilha de Parâmetros Urbanísticos e de Preservação AP1 UP2. Sedhab/DF.
<b>202</b>	Anexo 18	Texto de Edson Nery da Fonseca – Ideias para um Centro Cultural em Brasília, 04/12/1987. Acervo Ministério da Cultura.
<b>205</b>	Anexo 19	Texto de Clara de Andrade Alvim – Observações sobre as discussões a respeito do terceiro espaço do Centro Cultural de Brasília durante o seminário de 28/03/88 e sugestões para o próximo, 05/04/1988. Acervo Ministério da Cultura.
<b>208</b>	Anexo 20	Relatório da Secretaria Executiva sobre os trabalhos realizados até a data, 13/07/1988. Acervo Ministério da Cultura.
<b>215</b>	Anexo 21	Texto de Ulpiano T. Bezerra de Menezes - Projeto do Conjunto Cultural de Brasília, 13/07/1988. Acervo Ministério da Cultura.



- 221** Anexo 22 Texto de Ulpiano T. Bezerra de Menezes – Observações sumários sobre o Projeto do Conjunto Cultural de Brasília, 13/07/1988. Acervo Ministério da Cultura.
- 225** Anexo 23 Texto de José Maria Jardim – Arquivo Nacional: funções básicas e linhas de ação em sua futura sede em Brasília, 13/07/1988. Acervo Ministério da Cultura.
- 235** Anexo 24 Relatório sobre o Conjunto Cultural, 20/07/1988. Acervo Ministério da Cultura.
- 243** Anexo 25 Texto de Oscar Niemeyer – Em defesa da unidade arquitetural, publicado no Jornal Correio Braziliense, 16/02/1989. Acervo Ministério da Cultura.
- 244** Anexo 26 Ofício da Assessoria Especial do Presidente da República que encaminha plantas e maquete feitas por Oscar Niemeyer para o Conjunto Cultural da Capital da República, 08/03/1990. Acervo Ministério da Cultura.



O volume II deste trabalho consta a catalogação dos onze principais projetos analisados nesta pesquisa para o Setor Cultural de Brasília. A decisão por separá-los do corpo do texto ocorre pelo vasto número de imagens e, principalmente, desenhos técnicos, que destacados podem facilitar o acompanhamento dos percursos descritos e dos demais detalhes assinalados na análise sem o necessário retorno de páginas. Acredita-se também que o agrupamento dos projetos possa contribuir para melhor apreensão do todo e tornar mais rápida a comparação entre os desenhos.

A apresentação é feita por cadernos com fotos, croquis, desenhos e fotomontagens em uma ordem estabelecida que inicia-se pela implantação do conjunto de edifícios, segue com imagens e finaliza com os desenhos técnicos. A quantidade de material exposta em cada caderno varia de acordo com o desenvolvimento dos projetos, com o fator da execução ou não das obras e com a disponibilidade de publicações e acesso aos acervos. Sob cada título do parágrafo encontra-se a numeração da página correspondente ao conteúdo no volume I.



**I. Teatro Nacional - 1958**

- P. 22 **Figura 1.** Teatro Nacional, 2010. Fonte: Joana França.
- P. 24 **Figura 2.** Foto aérea do Setor Cultural de Brasília, 2002. Fonte: Google Maps. Disponível em <https://maps.google.com.br/>
- P. 25 **Figura 3.** Foto aérea da implantação do Teatro Nacional, 2010. Fonte: Google Maps. Disponível em <https://maps.google.com.br/>
- P. 25 **Figura 4.** Croquis do acesso oeste pela Plataforma Rodoviária. Fonte: Revista Módulo n. 17, 1960: p.4.
- P. 25 **Figura 5.** Croquis do a primeiro projeto para Teatro Nacional . Fonte: Revista Módulo n. 17, 1960: p.6.
- P. 25 **Figura 6.** Fachada oeste com praça, 2010. Fonte: Joana França.
- P. 26 **Figura 7.** Foto aérea do Teatro Nacional, 2010. Fonte: Joana França.
- P. 26 **Figura 8.** Foto aérea do Teatro Nacional, 2010. Fonte: Joana França.
- P. 27 **Figura 9.** Croquis do forro acústico para Teatro Nacional . Fonte: Revista Módulo n. 50, 1978.
- P. 27 **Figura 10.** Fachada sul, corte e planta do nível -3,80, 1976. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 141.
- P. 28 **Figura 11.** Planta do nível +0,05 e fachada norte. 1976. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 141.
- P. 28 **Figura 12.** Foyer do Teatro Nacional, 2010. Fonte: Joana França.
- P. 29 **Figura 13.** Croquis de espaços internos . Fonte: Revista Módulo n. 17, 1960: p.13.
- P. 30 **Figura 14.** Fachada oeste do Teatro Nacional, 2010. Fonte: Joana França.
- P. 30 **Figura 15.** Foyer e mezanino do Teatro Nacional, 2010. Fonte: Joana França.
- P. 30 **Figura 16.** Marquise de entrada e escada de acesso ao mezanino do Teatro Nacional, 2010. Fonte: Joana França.
- P. 31 **Figura 17.** Foyer com painel de Athos Bulcão ao fundo, 2010. Fonte: Joana França.
- P. 31 **Figura 18.** Planta dos níveis +3,33 e +4,08. E corte transversal, 1976. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 141.
- P. 32 **Figura 19.** Plantas do anexo do Teatro Nacional níveis -9,00 e -3,60, 1976. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 142.
- P. 33 **Figura 20.** Planta do nível +17,65 e fachadas leste e oeste, 1976 Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 141.
- P. 34 **Figura 21.** Planta do nível +121,63, 1976 Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 141.
- P. 34 **Figura 22.** Vista a partir do restaurante no terraço, 2003. Disponível em [www.brazilia.jor.br](http://www.brazilia.jor.br)

- P. 34 **Figura 23.** Restaurante com painel de azulejos de Athos Bulcão, 2003. Fonte: [www.brazilia.jor.br](http://www.brazilia.jor.br).
- P. 35 **Figura 24.** Rampa lateral na fachada sul. Fonte: MONCCHETTI, Ettore, 1975. P.195.
- P. 35 **Figura 25.** Obras do Teatro Nacional. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.
- P. 35 **Figura 26.** Obras do Teatro Nacional. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.
- P. 36 **Figura 27.** Fachada sul, 2010. Fonte: Joana França.
- P. 36 **Figura 28.** Fachada norte com anexo, 2010. Fonte: Joana França.

## II. Museu de Artes de Brasília - 1960

- P. 40 **Figura 29.** Croquis de implantação do Museu de Artes de Brasília em Revista Módulo n.04, 1960 : p. 34, sobre foto aérea do Google Maps disponível em <https://maps.google.com.br/>
- P. 40 **Figura 30.** Fachadas e corte do Museu de Artes de Brasília. Fonte: Revista Módulo n.04, 1960 : p. 35-36.
- P. 41 **Figura 31.** Plantas baixas do Museu de Artes de Brasília. Fonte: Revista Módulo n.04, 1960 : p. 36-37.
- P. 41 **Figura 32.** Perspectiva interna do Museu de Artes de Brasília. Fonte: Revista Módulo n.04, 1960 : p. 35.

## III. Biblioteca Nacional de Brasília - 1960

- P. 46 **Figura 33.** Croquis de implantação da Biblioteca Nacional de Brasília em Leitão, 2003 : p. 137, sobre foto aérea do Google Maps disponível em <https://maps.google.com.br/>
- P. 47 **Figura 34.** Planta baixa – térreo, Biblioteca Nacional Brasília, 1960. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 14 A.
- P. 47 **Figura 35.** Planta baixa – sobreloja, Biblioteca Nacional Brasília, 1960. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 14 A.
- P. 48 **Figura 36.** Planta baixa – 2º. piso, Biblioteca Nacional Brasília, 1960. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 14 A.
- P. 48 **Figura 37.** Planta baixa - subsolo, Biblioteca Nacional Brasília, 1960. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 14 A.
- P. 49 **Figura 38.** Cortes, Biblioteca Nacional Brasília, 1960. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 14 A.
- P. 49 **Figura 39.** Fachadas, Biblioteca Nacional Brasília, 1960. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 14 A..

#### IV. Touring Clube do Brasil - 1962

- P. 52 **Figura 40.** Touring Club do Brasil. Fonte: Joana França, 2010.
- P. 54 **Figura 41.** Implantação do Touring Club do Brasil. Fonte: Google Mpas. Disponível em <https://maps.google.com.br/>
- P. 54 **Figura 42.** Touring Club e Teatro Nacional, com torre de TV ao fundo. Foto: Joana França
- P. 54 **Figura 43.** Fachada oeste. Fonte: Google Street View. Disponível em <https://maps.google.com.br/>
- P. 55 **Figura 44.** Detalhe da fachada leste. Fonte: Joana França.
- P. 55 **Figura 45.** Fachada oeste. Fonte: Joana França.
- P. 56 **Figura 46.** Maquete da primeira proposta. Fonte: Revista Módulo, v. 7, n. 30 1962.: p. 32.
- P. 56 **Figura 47.** Planta de implantação da primeira proposta. Fonte: Revista Módulo, v. 7, n. 30, 1962.: p. 33.
- P. 56 **Figura 48.** Registro da construção das fundações , 1964. Fonte: Acervo Touring Club do Brasil.
- P. 56 **Figura 49.** Registro da construção, 1964. Fonte: Acervo Touring Club do Brasil.
- P. 57 **Figura 50.** Plantas baixas da primeira proposta. Fonte: Revista Módulo, v. 7, n. 30, 1962.: p. 33.
- P. 58 **Figura 51.** Localização Touring Club, reforma 1983. Fonte: GEDOC/SEDUMA/GDF em MARQUES, Mara Souto, 2006.
- P. 58 **Figura 52.** Fachada leste do Touring Club, reforma 1983. Fonte: GEDOC/SEDUMA/GDF em MARQUES, Mara Souto, 2006.
- P. 58 **Figura 53.** Fachada oeste do Touring Club, reforma 1983. Fonte: Google Street View. Disponível em <https://maps.google.com.br/>
- P. 59 **Figura 54.** Planta do nível superior, reforma 1983. Fonte: GEDOC/SEDUMA/GDF em MARQUES, Mara Souto, 2006.
- P. 59 **Figura 55.** Planta do nível inferior, reforma 1983. Fonte: GEDOC/SEDUMA/GDF em MARQUES, Mara Souto, 2006.
- P. 59 **Figura 56.** Planta da sobreloja, reforma 1983. Fonte: GEDOC/SEDUMA/GDF em MARQUES, Mara Souto, 2006.
- P. 60 **Figura 57.** Planta de localização, 2002. Fonte: ALBERNAZ, 2012.
- P. 60 **Figura 58.** Planta de cobertura, 2002. Fonte: ALBERNAZ, 2012.
- P. 61 **Figura 59** Corte, 2002. Fonte: ALBERNAZ, 2012.
- P. 61 **Figura 60.** Planta do piso inferior, 2002. Fonte: ALBERNAZ, 2012.
- P. 62 **Figura 61.** Planta do piso superior, 2002. Fonte: ALBERNAZ, 2012.
- P. 62 **Figura 62.** Fachada oeste, 2002. Fonte: ALBERNAZ, 2012.
- P. 62 **Figura 63.** Fachadas norte, sul e oeste, 2002. Fonte: ALBERNAZ, 2012

**V. Biblioteca Nacional de Brasília – 1969**

- P. 67 **Figura 64.** BNB, planta baixa – térreo, 1969. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 14 A.
- P. 67 **Figura 65.** BNB, planta baixa – sobreloja, 1969. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 14 A.
- P. 68 **Figura 66.** BNB, planta baixa – semienterrado, 1969. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 14 A.
- P. 68 **Figura 67.** BNB, planta baixa – 1º. Subsolo, 1969. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 14 A.
- P. 69 **Figura 68.** BNB, planta baixa – 2º. Subsolo, 1969. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 14 A.
- P. 69 **Figura 69.** BNB, fachada, 1969. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 14 A.
- P. 69 **Figura 70.** BNB, corte, 1969. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 14 A.

**VI. Museu da Terra, do Mar e do Ar – 1973/1983**

- P. 72 **Figura 71.** Croquis de implantação, 1983, revista Módulo Especial Niemeyer, 1983.
- P. 74 **Figura 72.** Croquis de implantação, 1974, revista L' Architecture d'Aujourd'hui n. 171, 1974, p. 70, sobre foto aérea do Google Maps disponível em <https://maps.google.com.br>.
- P. 74 **Figura 73.** Croquis para o Museu da Terra do Mar e do Ar, 1974. Fonte: L' Architecture d'Aujourd'hui, n. 171, 1974.
- P. 75 **Figura 74.** Croquis para o Museu da Terra do Mar e do Ar, 1974. Fonte: L' Architecture d'Aujourd'hui, n. 171, 1974: p. 71.
- P. 76 **Figura 75.** Plantas para o Museu da Terra do Mar e do Ar, 1974. Fonte: L' Architecture d'Aujourd'hui, n. 171, 1974: p. 72.
- P.76 **Figura 76.** Croquis para o Museu da Terra do Mar e do Ar, 1974. Fonte: L' Architecture d'Aujourd'hui, n. 171, 1974: p. 70.

**VII. Biblioteca do Museu da Terra e Energia – 1974**

- P.80 **Figura 77.** Planta baixa – subsolo, 1974. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 59 A.
- P.80 **Figura 78.** Planta baixa – térreo, 1974. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 59 A.
- P.80 **Figura 79.** Planta baixa – 1º. piso, 1974. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 59 A.



- P.81 **Figura 80.** Planta de cobertura, 1974. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 59 A.
- P. 81 **Figura 81.** Corte longitudinal, 1974. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 59 A.
- P. 81 **Figura 82.** Corte transversal ampliado, 1974. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 59 A.
- P. 81 **Figura 83.** Detalhe do corte longitudinal, 1974. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 59 A.
- P. 82 **Figura 84.** Planta baixa – subsolo, 1974. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 59 A.
- P. 82 **Figura 85.** Planta baixa – subsolo, 1974. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 59 A.

#### **VIII. Conjunto Cultural da República - Primeira proposta - 1986**

- P. 84 **Figura 86.** Maquete do setor cultural norte, 1986. Fonte: Módulo N. 89-90, 1986: p. 132.
- P. 86 **Figura 87.** Croquis de implantação em revista Módulo n. 89-90, 1986, p. sobre foto aérea do Google Maps disponível em <https://maps.google.com.br>.
- P. 86 **Figura 88.** Corte e planta baixa do térreo, 1986. Fonte: Revista Módulo n. 1986: p. 132.
- P. 87 **Figura 89.** Maquete do setor cultural norte, 1986. Fonte: Módulo N. 89-90, 1986: p. 133.
- P. 87 **Figura 90.** Da direita para a esquerda: planta do subsolo, planta do 1º. Piso, planta do mezanino e planta do terraço, 1986. Fonte: Revista Módulo n. 89-90, 1986: p. 133.

#### **IX. Conjunto Cultural da República - Segunda proposta – 1988-1990**

- P.90 **Figura 91.** Corte do museu de Brasília, 1988-90. Fonte: Arquivo do Ministério da Cultura.
- P.92 **Figura 92.** Croquis de implantação em arquivo do Ministério da Cultura sobre foto aérea do Google Maps disponível em <https://maps.google.com.br>.
- P.93 **Figura 93.** Planta de implantação do Conjunto Cultural da República, 1988-90. Fonte: Arquivo Ministério da Cultura.
- P.94 **Figura 94.** Planta do subsolo semienterrado do museu de Brasília, 1988-90. Fonte: Arquivo Ministério da Cultura.
- P.95 **Figura 95.** Planta do térreo do museu de Brasília, 1988-90. Fonte: Arquivo Ministério da Cultura..

- P.96 **Figura 96.** Planta do 1º.piso do museu de Brasília, 1988-90. Fonte: Arquivo Ministério da Cultura..
- P.97 **Figura 97.** Planta do mezanino do museu de Brasília, 1988-90. Fonte: Arquivo Ministério da Cultura.
- P.98 **Figura 98.** Planta do terraço do museu de Brasília, 1988-90. Fonte: Arquivo Ministério da Cultura.
- P.99 **Figura 99.** Planta de cobertura do museu de Brasília, 1988-90. Fonte: Arquivo Ministério da Cultura.
- P.100 **Figura 100.** Cortes do museu de Brasília a, 1988-90. Fonte: Arquivo Ministério da Cultura.
- P.101 **Figura 101.** Fachadas do museu de Brasília a, 1988-90. Fonte: Arquivo Ministério da Cultura.
- P.102 **Figura 102.** De cima para baixo: planta do térreo, planta do 1º. Subsolo, planta do 2º. subsolo do edifício administrativo, 1988-90. Fonte: Arquivo Ministério da Cultura.
- P.102 **Figura 103.** Fachadas do edifício administrativo, 1988-90. Fonte: Arquivo Ministério da Cultura.
- P.103 **Figura 104.** De cima para baixo: planta de cobertura, planta do 10º. pavimento, planta do pavimento tipo do edifício administrativo, 1988-90. Fonte: Arquivo Ministério da Cultura.
- P.103 **Figura 105.** Fachada oeste e corte transversal do edifício administrativo, 1988-90. Fonte: Arquivo Ministério da Cultura.
- P.104 **Figura 106.** Plantas do 2º. subsolo e 1º. subsolo da Biblioteca Nacional, 1988-90. Fonte: Arquivo Ministério da Cultura.
- P.105 **Figura 107.** Plantas do térreo e mezanino da Biblioteca Nacional, 1988-90. Fonte: Arquivo Ministério da Cultura.
- P.106 **Figura 108.** Planta de cobertura da Biblioteca Nacional, 1988-90. Fonte: Arquivo Ministério da Cultura.
- P.106 **Figura 109.** Corte transversal, fachada oeste e fachada norte da Biblioteca Nacional, 1988-90. Fonte: Arquivo Ministério da Cultura.
- P.107 **Figura 110.** Planta do subsolo do Arquivo Público, 1988-90. Fonte: Arquivo Ministério da Cultura.
- P.108 **Figura 111.** Planta do térreo do Arquivo Público, 1988-90. Fonte: Arquivo Ministério da Cultura.
- P.109 **Figura 112.** Planta do 1º. piso do Arquivo Público, 1988-90. Fonte: Arquivo Ministério da Cultura.
- P.110 **Figura 113.** Planta do 2º. piso do Arquivo Público, 1988-90. Fonte: Arquivo Ministério da Cultura.
- P.111 **Figura 114.** Planta do 3º. piso do Arquivo Público, 1988-90. Fonte: Arquivo Ministério da Cultura.

- P.112 **Figura 115.** Planta do terraço do Arquivo Público, 1988-90. Fonte: Arquivo Ministério da Cultura.
- P.113 **Figura 116.** Planta da cobertura do Arquivo Público, 1988-90. Fonte: Arquivo Ministério da Cultura.
- P.114 **Figura 117.** Corte AA e fachada leste do Arquivo Público, 1988-90. Fonte: Arquivo Ministério da Cultura.

**X. Conjunto Cultural da República - Terceira proposta – 1992**

- P.116 **Figura 118.** Corte do museu de Brasília, 1992. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 20 A.
- P.118 **Figura 119.** Planta de implantação em Arquivo Público do Distrito Federal , 1993 sobre foto aérea do Google Maps disponível em <https://maps.google.com.br>.
- P.119 **Figura 120.** Foto da maquete do conjunto com proposta diferente para a biblioteca e edifício administrativo, 1991. Fonte: KANTINSKY, Julio, 1991.
- P.120 **Figura 121.** Planta de implantação do Conjunto Cultural da República, 1992. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 20 A.
- P.121 **Figura 122.** Planta do subsolo do Museu de Brasília, 1992. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 20 A.
- P.121 **Figura 123.** Planta do térreo do Museu de Brasília, 1992. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 20 A.
- P.122 **Figura 124.** Planta do mezanino do Museu de Brasília, 1992. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 20 A.
- P.122 **Figura 125.** Planta do 1º. pavimento do Museu de Brasília, 1992. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 20 A.
- P.122 **Figura 126.** Planta de cobertura do Museu de Brasília, 1992. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 20 A.
- P.123 **Figura 127.** Cortes do Museu de Brasília, 1992. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 20 A.
- P.123 **Figura 128.** Fachadas do Museu de Brasília, 1992. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 20 A.
- P.124 **Figura 129.** Planta do 2º. subsolo da Biblioteca Nacional, 1992. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 20 A.
- P.124 **Figura 130.** Planta do 1º. subsolo da Biblioteca Nacional, 1992. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 20 A.
- P.125 **Figura 131.** Planta do térreo da Biblioteca Nacional, 1992. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 20 A..
- P.125 **Figura 132.** Planta do 1º. piso da Biblioteca Nacional, 1992. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 20 A..

- P.126 **Figura 133.** Cortes da Biblioteca Nacional, 1992. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 20 A..
- P.126 **Figura 134.** Fachadas da Biblioteca Nacional, 1992. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 20 A.
- P.127 **Figura 135.** Planta do subsolo da Secretaria da Cultura, 1992. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 20 A.
- P.127 **Figura 136.** Planta do térreo da Secretaria da Cultura, 1992. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 20 A.
- P.128 **Figura 137.** Planta do 1º. piso da Secretaria da Cultura, 1992. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 20 A.
- P.128 **Figura 138.** Planta do 2º. subsolo da Secretaria da Cultura, 1992. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 20 A.
- P.128 **Figura 139.** Planta de cobertura da Secretaria da Cultura, 1992. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 20 A.
- P.128 **Figura 140.** Corte AA da Secretaria da Cultura, 1992. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 20 A.
- P.128 **Figura 141.** Corte BB da Secretaria da Cultura, 1992. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 20 A.
- P.129 **Figura 142.** Fachada leste da Secretaria da Cultura, 1992. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 20 A.
- P.129 **Figura 143.** Fachada oeste da Secretaria da Cultura, 1992. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 20 A.
- P.129 **Figura 144.** Fachada sul da Secretaria da Cultura, 1992. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 20 A.
- P.129 **Figura 145.** Fachada norte da Secretaria da Cultura, 1992. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 20 A.
- P.129 **Figura 146.** Corte CC da Secretaria da Cultura, 1992. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 20 A.
- P.130 **Figura 147.** Planta do 2º. subsolo do Arquivo Público, 1992. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 19 A.
- P.131 **Figura 148.** Planta do 1º. subsolo do Arquivo Público, 1992. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 19 A.
- P.132 **Figura 149.** Planta do térreo do Arquivo Público, 1992. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 19 A.
- P.133 **Figura 150.** Planta do 1º. piso do Arquivo Público, 1992. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 19 A.
- P.134 **Figura 151.** Planta do 2º. e 3º. pisos do Arquivo Público, 1992. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 19 A.
- P.135 **Figura 152.** Planta do 4º. piso do Arquivo Público, 1992. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 19 A.

- P.136 **Figura 153.** Planta de cobertura do Arquivo Público, 1992. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 19 A.
- P.137 **Figura 154.** Corte BB e corte CC do Arquivo Público, 1992. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 19 A.
- P.138 **Figura 155.** Corte GG e HH do Arquivo Público, 1992. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 19 A.
- P.139 **Figura 156.** Fachadas sul, norte, oeste, leste do Arquivo Público, 1992. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Esc. 19 A.

#### **XI. Conjunto Cultural da República - Quarta proposta – 1999**

- P.142 **Figura 157.** Conjunto Cultural da República , 1999. Fonte: NIEMEYER, SUSSEKIND, 2002: p.
- P.144 **Figura 158.** Planta de implantação feita em 1999 sobre foto aérea do Google Maps disponível em <https://maps.google.com.br>.
- P.145 **Figura 159.** Planta de Implantação, 1999. Fonte: Revista Projeto 256, 2001: p. 80.
- P.146 **Figura 159.** Planta de Implantação, 1999. Fonte: Revista Projeto 256, 2001: p. 80.
- P.146 **Figura 160.** Maquete física da implantação da proposta feita em 1999. Fonte: Agência Brasil, 2003. Disponível em [www.agenciabrasil.ebc.com.br](http://www.agenciabrasil.ebc.com.br).
- P.147 **Figura 161.** Croquis do Museu Nacional, proposta feita em 1999. Fonte: NIEMEYER, 2004: p. 86.
- P.147 **Figura 162.** Fachadas e corte do Museu Nacional, 1999. Fonte: NIEMEYER, 2004: p. 86.
- P.148 **Figura 163.** Fachada da Biblioteca Nacional, 1999. Fonte: NIEMEYER, 2004: p. 281.
- P.148 **Figura 164.** Planta da área de apoio e planta da plateia/cabine, cinema 180 graus, 1999. Fonte: NIEMEYER, 2004: p. 277
- P.149 **Figura 165.** Corte e fachadas plateia/cabine, cinema 180 graus, 1999. Fonte: NIEMEYER, 2004: p. 277
- P. 149 **Figura 166.** Fachada e corte, centro musical, 1999. Fonte: NIEMEYER, 2004: p. 275.

#### **XII. Conjunto Cultural da República – projeto executado – 2004**

- P. 152 **Figura 167.** Museu da República Honestino Guimarães, 2010. Fonte: Joana França.
- P.154 **Figura 168.** Croquis de implantação do Conjunto Cultural da República, 1999 sobre foto aérea do Google Maps. Disponível em <https://maps.google.com.br>.

- P.154 **Figura 169.** Setores Culturais Norte e Sul na Esplanada dos Ministérios .  
Fonte: Joana França.
- P.155 **Figura 170.** Foto aérea do Conjunto Cultural da República Sul. Foto: Joana França.
- P.155 **Figura 171.** Restaurante com Museu Nacional ao fundo. Fonte: Fabiano Silva.
- P.156 **Figura 172.** Foto aérea do Conjunto Cultural da República Sul. Foto: Joana França.
- P.156 **Figura 173.** Museu da República Honestino Guimarães. Foto: Joana França.
- P.157 **Figura 174.** Museu da República Honestino Guimarães. Foto: Joana França.
- P.157 **Figura 175.** Foto do conjunto a partir do restaurante. Foto: Denise Vieira.
- P.158 **Figura 176.** Museu da República Honestino Guimarães. Foto: Joana França
- P.158 **Figura 177.** Área de exposições do Museu da República Honestino Guimarães. Foto: Joana França.
- P.159 **Figura 178.** Foto aérea da Biblioteca Nacional Leonel de Moura Brizola. Foto: Joana França.
- P.159 **Figura 179.** Biblioteca Nacional Leonel de Moura Brizola a partir do Museu Nacional Honestino Guimarães. Foto: Joana França.
- P.160 **Figura 180.** Croquis da Biblioteca Nacional Leonel de Moura Brizola. Fonte: Fundação Oscar Niemeyer. Disponível em [www.fundacaoniemeyer.org](http://www.fundacaoniemeyer.org)
- P.160 **Figura 181.** Biblioteca Nacional Leonel de Moura Brizola . Fonte: Joana França
- P.160 **Figura 182.** Pátio da Biblioteca Nacional. Fonte: Denise Vieira.
- P.161 **Figura 183.** Pilotis da Biblioteca Nacional. Fonte: Denise Vieira.
- P.161 **Figura 184.** Pilotis da Biblioteca Nacional Fonte: Denise Vieira.
- P.161 **Figura 185.** Pilotis da Biblioteca Nacional com painel de Julio Pomar ao fundo. Fonte: Denise Vieira.
- P.162 **Figura 186.** Sala de leitura da Biblioteca Nacional Fonte: Cecília Sá.
- P.162 **Figura 187.** Biblioteca Nacional Leonel de Moura Brizola, recepção do 2º. piso. Fonte: Cecília Sá.
- P.162 **Figura 188.** Planta de implantação dos Setores Culturais, 2005. Fonte: Escritório Oscar Niemeyer.
- P.163 **Figura 189.** Maquete física da implantação da proposta executada. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal, 2003.
- P.163 **Figura 190.** Fachadas do Museu da República, 2005. Fonte: Escritório Oscar Niemeyer.
- P.164 **Figura 191.** Cortes do Museu da República, 2005. Fonte: Escritório Oscar Niemeyer.
- P.165 **Figura 192.** Planta do subsolo do Museu da República, 2005. Fonte: Escritório Oscar Niemeyer.

- P.165 **Figura 193.** Planta do térreo do Museu da República, 2005. Fonte: Escritório Oscar Niemeyer.
- P.166 **Figura 194.** Planta do 1º. piso do Museu da República, 2005. Fonte: Escritório Oscar Niemeyer.
- P.166 **Figura 195.** Planta do mezanino do Museu da República, 2005. Fonte: Escritório Oscar Niemeyer.
- P.167 **Figura 196.** Planta de cobertura do Museu da República, 2005. Fonte: Escritório Oscar Niemeyer.
- P.167 **Figura 197.** Plantas do semienterado, térreo e cobertura do restaurante, 2005. Fonte: Escritório Oscar Niemeyer.
- P.167 **Figura 198.** Fachada e corte do restaurante, 2005. Fonte: Escritório Oscar Niemeyer.
- P.168 **Figura 199.** Fachada leste da Biblioteca Nacional, 2005. Fonte: Escritório Oscar Niemeyer.
- P.168 **Figura 200.** Fachada oeste da Biblioteca Nacional, 2005. Fonte: Escritório Oscar Niemeyer.
- P.168 **Figura 201.** Corte longitudinal da Biblioteca Nacional, 2005. Fonte: Escritório Oscar Niemeyer.
- P.168 **Figura 203.** Corte transversal da Biblioteca Nacional, 2005. Fonte: Escritório Oscar Niemeyer.
- P.169 **Figura 204.** Planta do térreo da Biblioteca Nacional, 2005. Fonte: Escritório Oscar Niemeyer.
- P.169 **Figura 205.** Planta do 1º. piso da Biblioteca Nacional, 2005. Fonte: Escritório Oscar Niemeyer.
- P.170 **Figura 206.** Planta do 2º. piso da Biblioteca Nacional, 2005. Fonte: Escritório Oscar Niemeyer.
- P.170 **Figura 207.** Planta do 3º. e 4º. pisos da Biblioteca Nacional, 2005. Fonte: Escritório Oscar Niemeyer.





## I. Teatro Nacional

volume I p. 69



Fig. 01 Foto: Joana França.

## Ficha técnica

---

**Ano do projeto:** 1958

**Status de construção:** Contruído em etapas, 1960-1961; 1966-1967 e 1976-1981

**Endereço:** Setor Cultural Sul, via L, Lote 01, Brasília.

**Autor do projeto arquitetônico:** Oscar Niemeyer

**Desenvolvimento/Projetos complementares:**

Burle Marx - paisagismo de interiores

Aldo Calvo – técnico teatral

Bruno Contarini - engenharia estrutural

Milton Ramos – arquiteto colaborador

**Cliente:** Governo Federal

**Uso atual:** Teatro – Centro Cultural

**Área ocupada:** 50.000 m<sup>2</sup>

**Proteção:** Tombamento Federal (Processo nº 1550 –T-07)

**Objeto de Tombamento Federal:** Teatro Nacional Cláudio Santoro, incluindo jardins de Burle Marx; escultura “A Contorcionista”, de Alfredo Ceschiatti; “O Pássaro”, de Marianne Peretti; painéis de Athos Bulcão; e demais bens integrados.



## IMPLANTAÇÃO



Fig. 02 Foto aérea do Google Maps, 2002.



## SITUAÇÃO

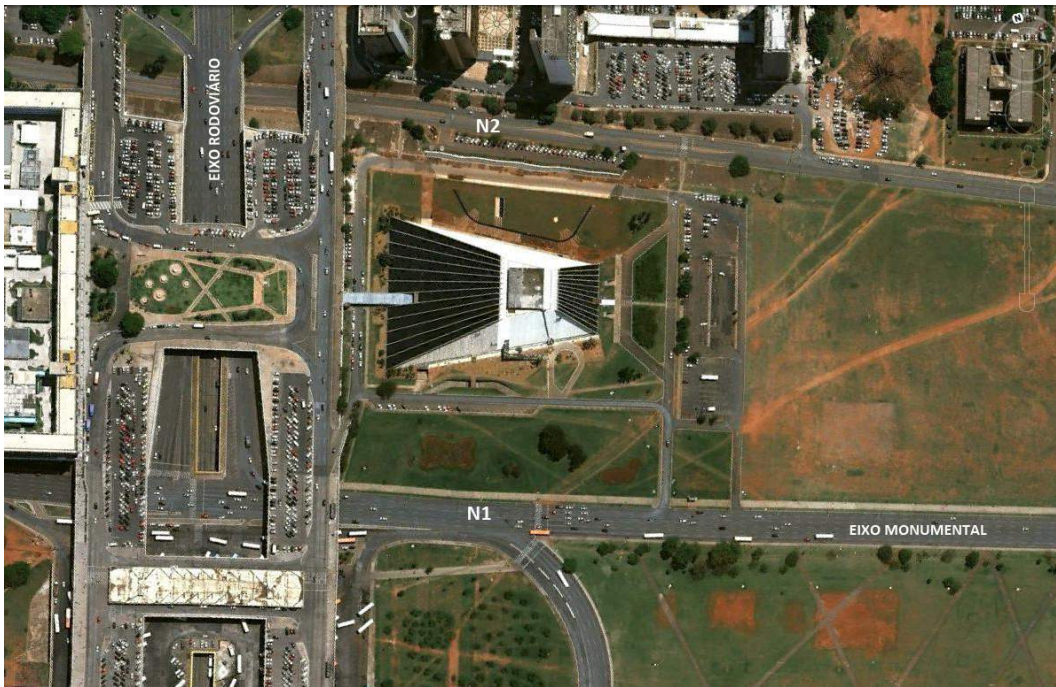


Fig. 03 Foto aérea do Google Maps, 2010.

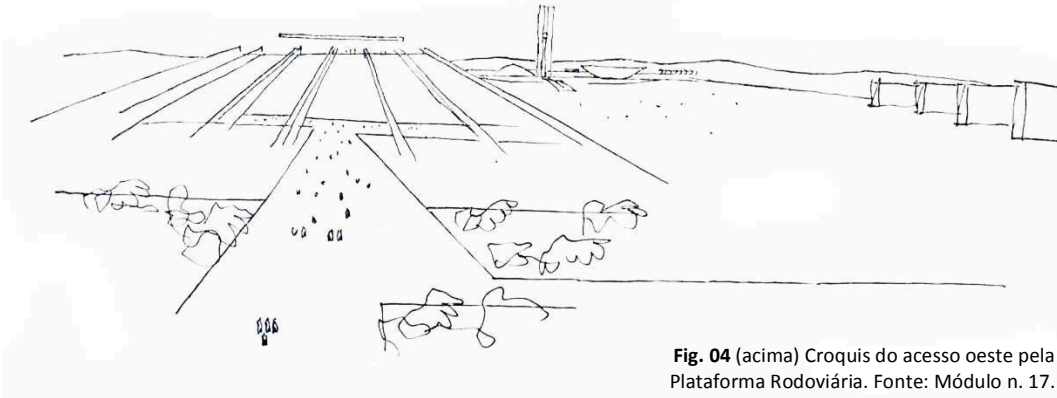


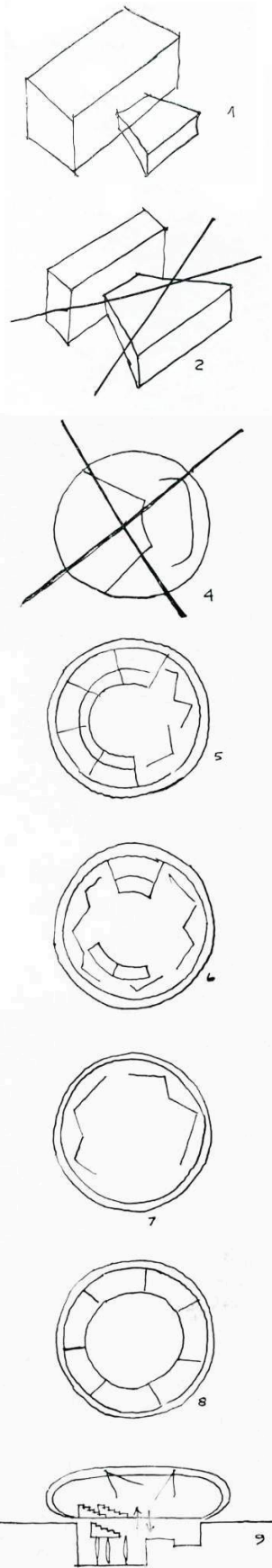
Fig. 04 (acima) Croquis do acesso oeste pela Plataforma Rodoviária. Fonte: Módulo n. 17.

Fig. 05 (direita) Croquis do primeiro projeto. Fonte: Módulo n. 17.

Fig. 06 (abaixo) Fachada oeste com praça. Foto: Joana França.



## Croquis 1ª proposta







**Fig. 07** Foto: Joana França.



**Fig. 08** Foto: Joana França.



## DESENHOS TÉCNICOS

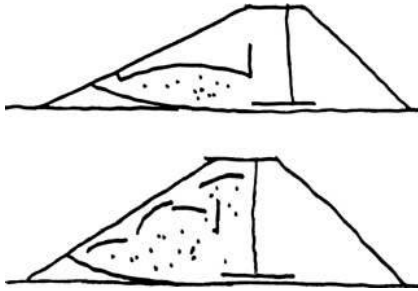


Fig. 09 (esq.) Croqui do forro acústico.  
Fonte: Módulo n.50, 1978

Os desenhos técnicos a seguir são desenvolvimentos de 1976 arquivados no Arquivo Público do Distrito Federal (ArqPDF), com exceção das plantas dos anexos, que fazem parte do jogo final do projeto executivo apresentados no mesmo ano.

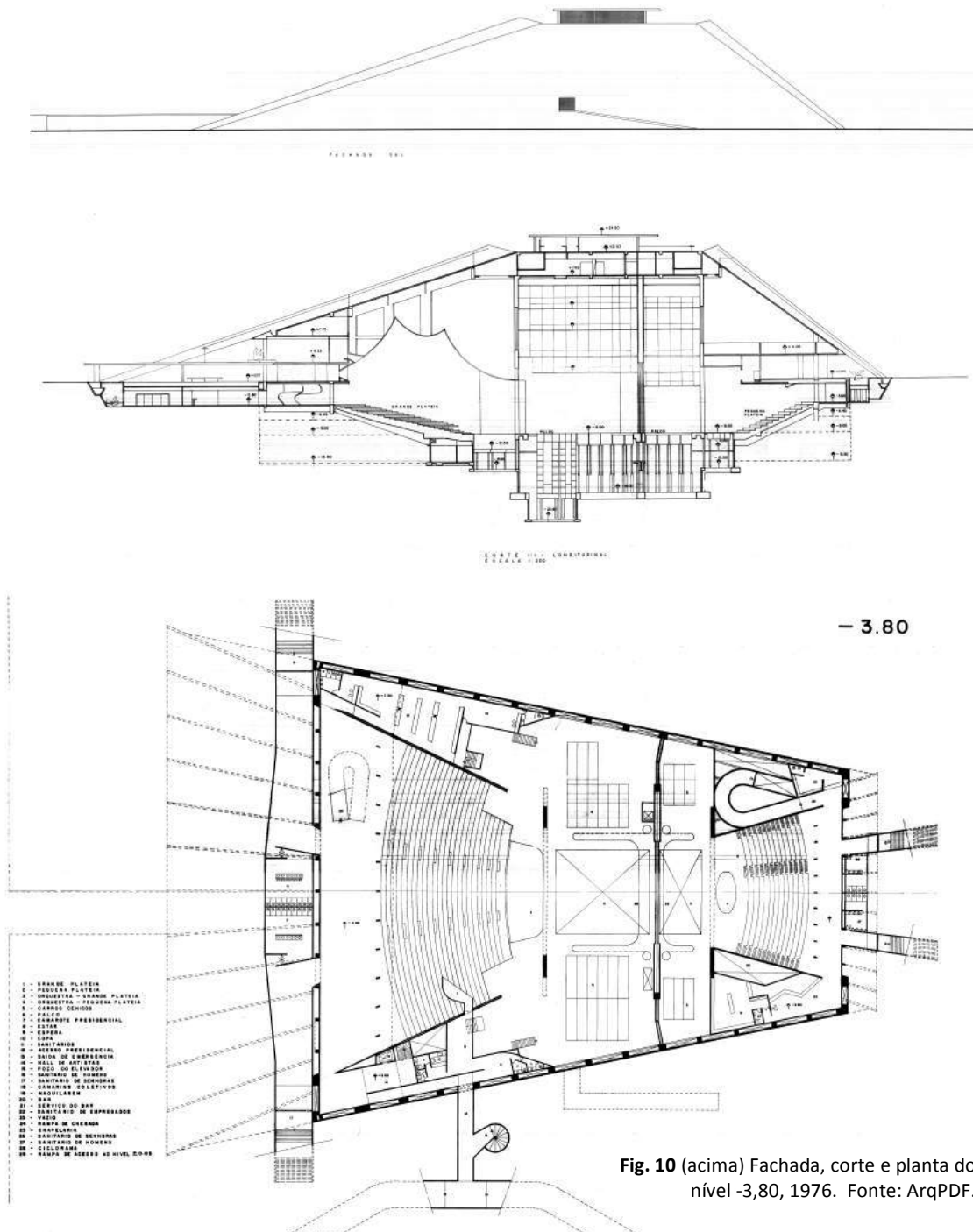


Fig. 10 (acima) Fachada, corte e planta do nível -3,80, 1976. Fonte: ArqPDF.





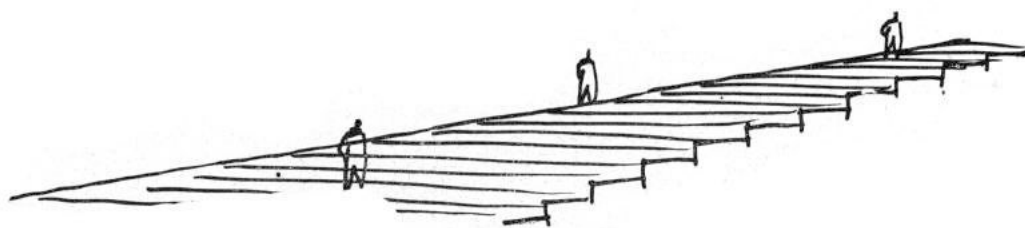
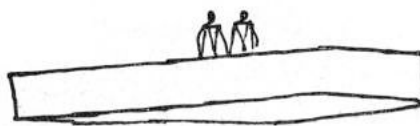
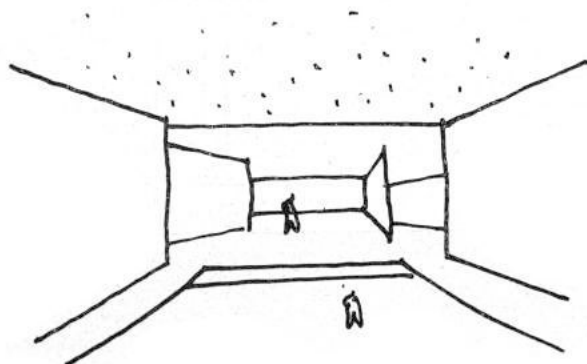
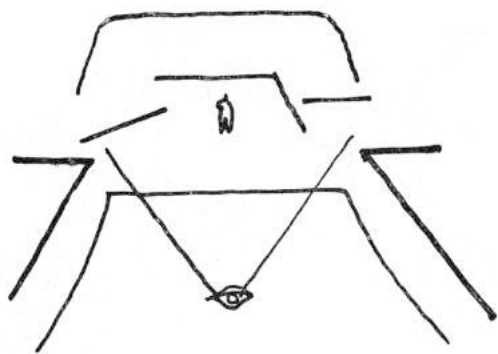
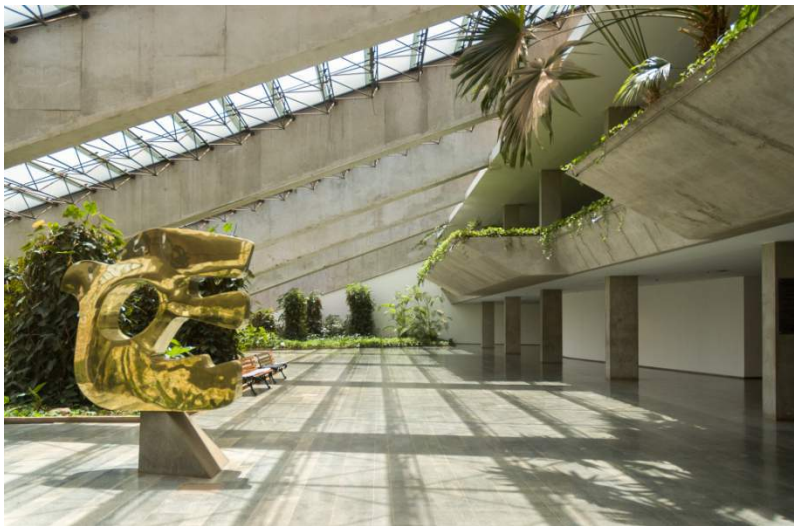


Fig. 13 Croquis internos.  
Fonte: Módulo, 17.



**Fig. 14** Fachada oeste. Foto: Joana França.



**Fig. 15.** Foyer e mezanino. Foto: Joana França.



**Fig. 16.** Marquise de entrada e escada para o mezanino. Foto: Joana França.



Fig. 17. Foyer com painel de Athos Bulcão ao fundo  
 Fonte: www.skyscraper.com.br.

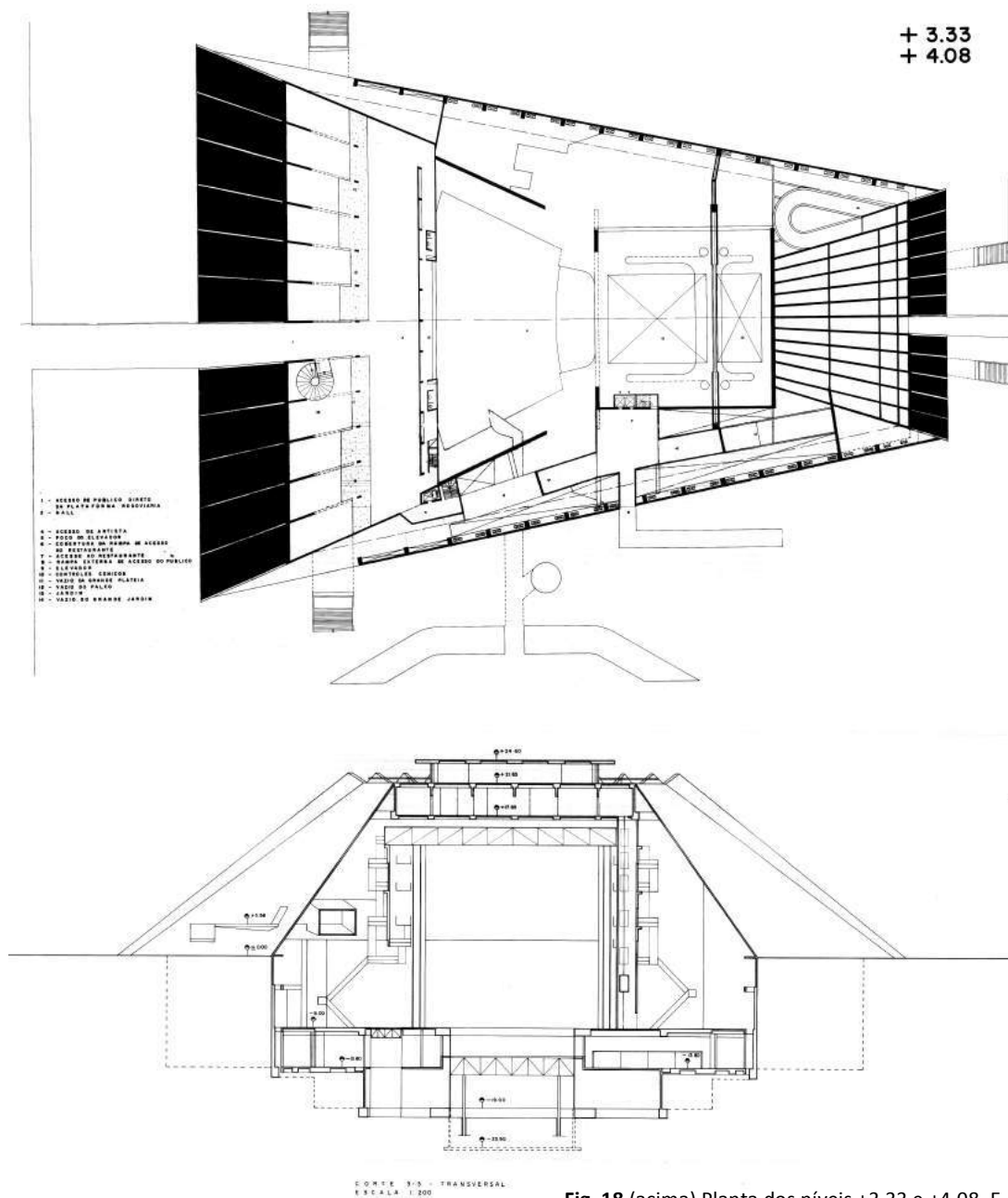
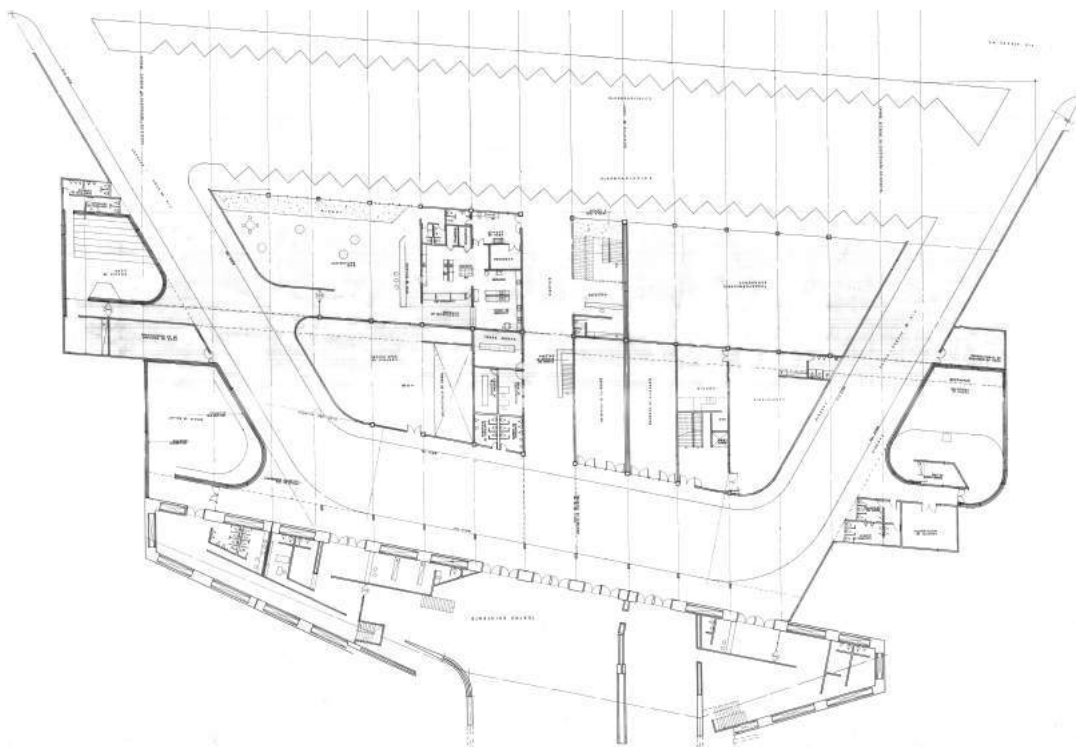
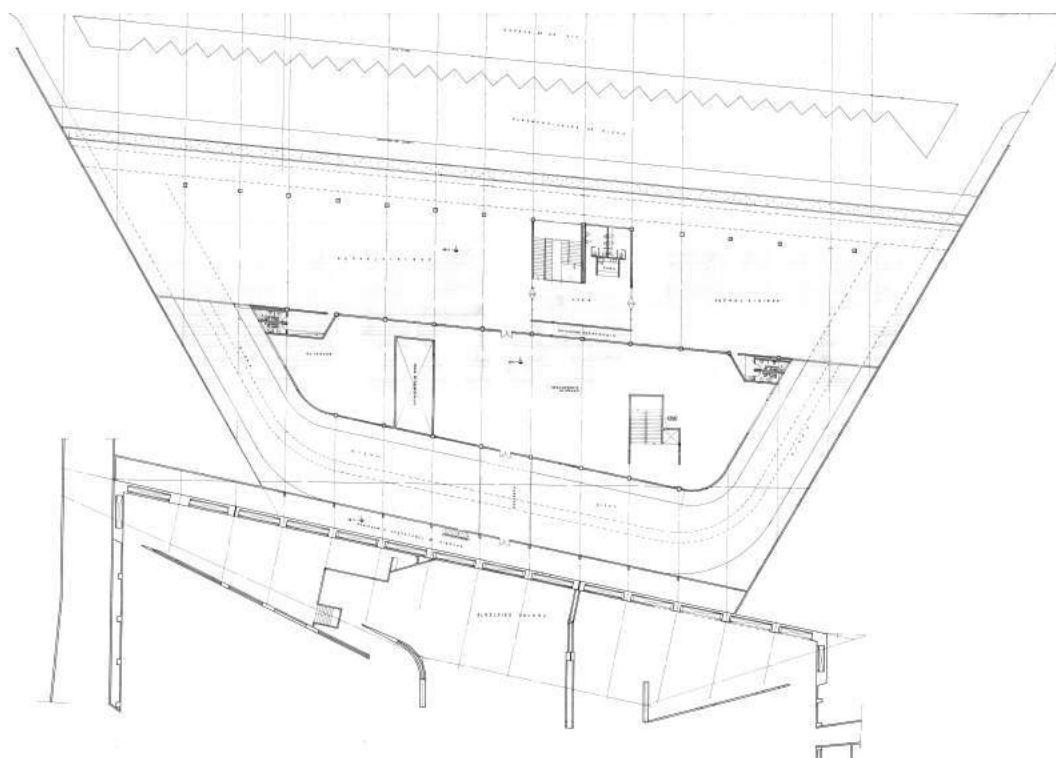


Fig. 18 (acima) Planta dos níveis +3,33 e +4,08. E  
 corte transversal, 1976. Fonte: ArqPDF.

**Anexo - 9.00**



**Anexo -3.60**



**Fig. 19** (acima) Plantas do anexo do Teatro Nacional níveis - 9,00 e -3,60, 1976. Fonte: ArqPDF.



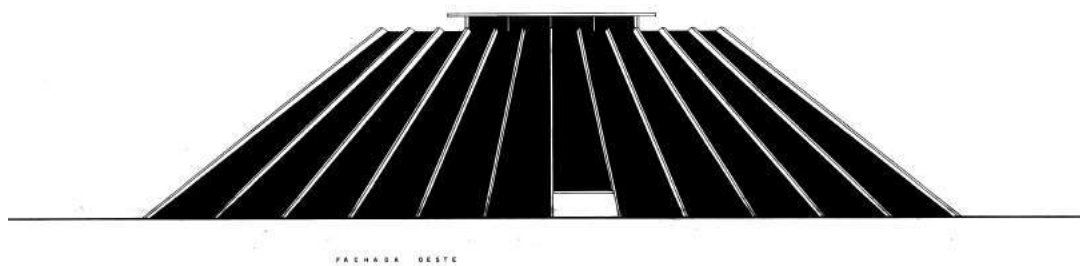
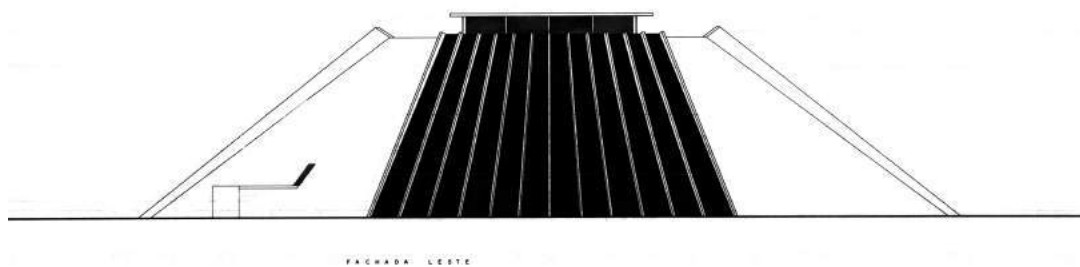
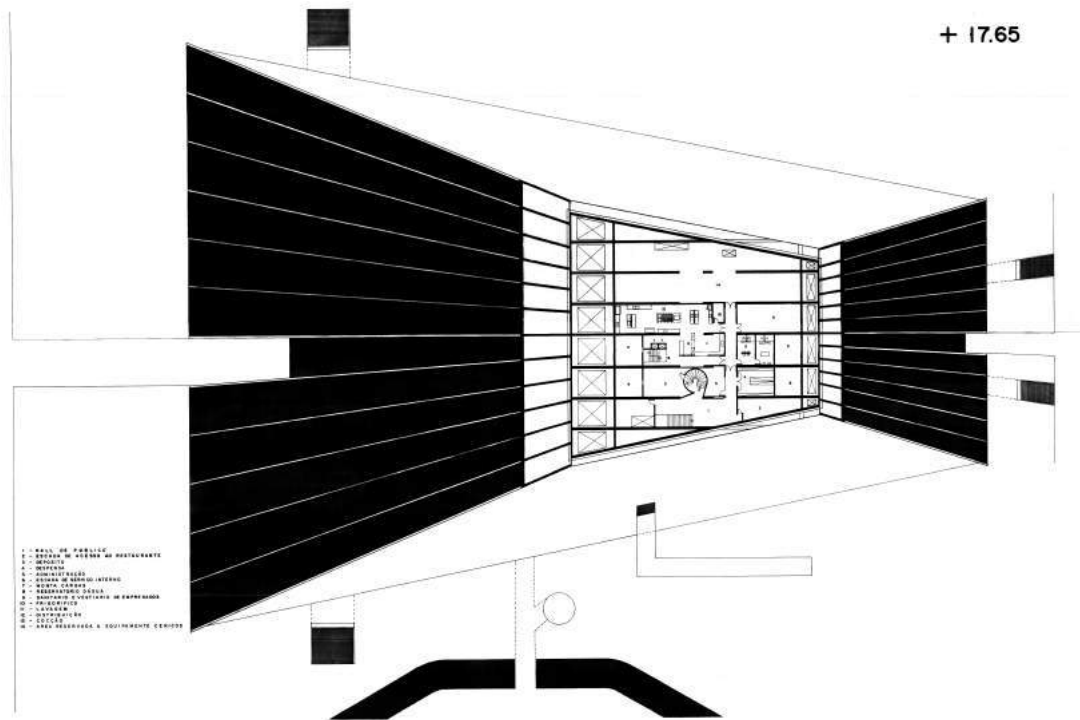
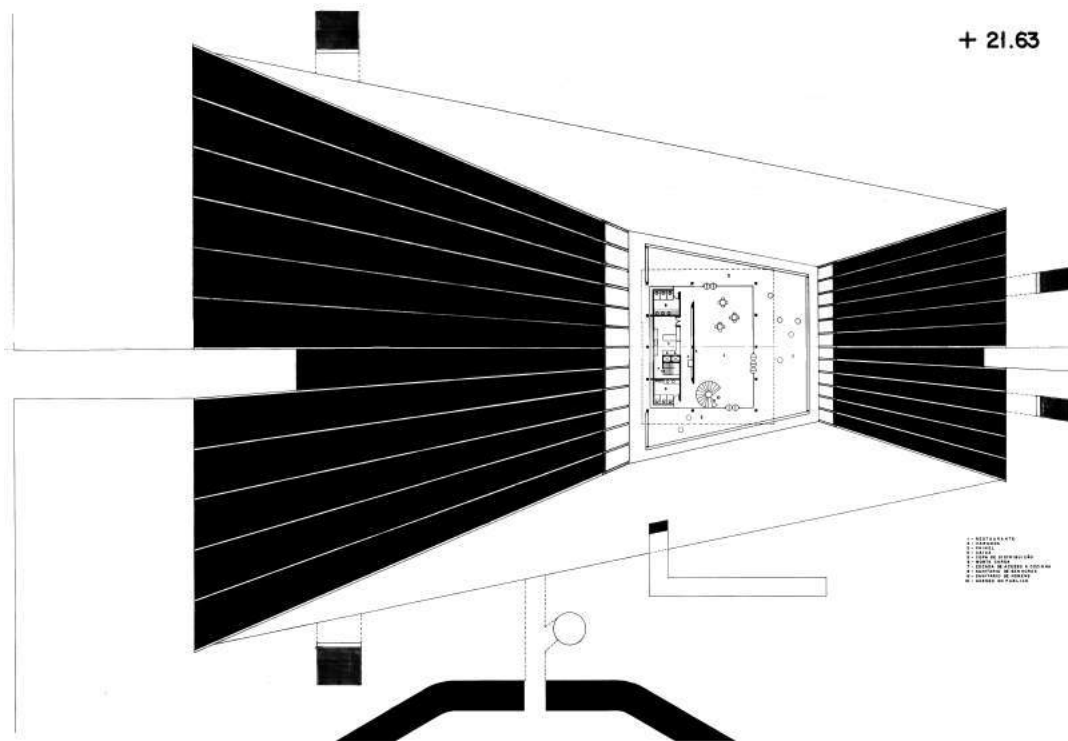


Fig. 20 (acima) Planta do nível +17,65 e fachadas leste e oeste, 1976. Fonte: ArqPDF.



**Fig. 21** (acima) Planta do nível +21,63, 1976.  
 Fonte: ArqPDF.



**Fig. 22.** Vista a partir do restaurante no terraço. Fonte: [www.brazilia.jor.br](http://www.brazilia.jor.br), 2003.



**Fig. 23.** Restaurante com painel de azulejos de Athos Bulcão. Fonte: [www.brazilia.jor.br](http://www.brazilia.jor.br), 2003.



**Fig. 24** Rampa lateral na fachada sul. Fonte: MONCCHETTI, Ettore, 1975.



**Fig. 25** Obras do Teatro Nacional. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.



**Fig. 26** Obras do Teatro Nacional Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.





Fig. 27. Fachada sul. Foto: Joana França.



Fig. 28. Fachada norte com anexo . Foto: Joana França.



## **II. Museu de Arte de Brasília – 1960**

volume I p. 83

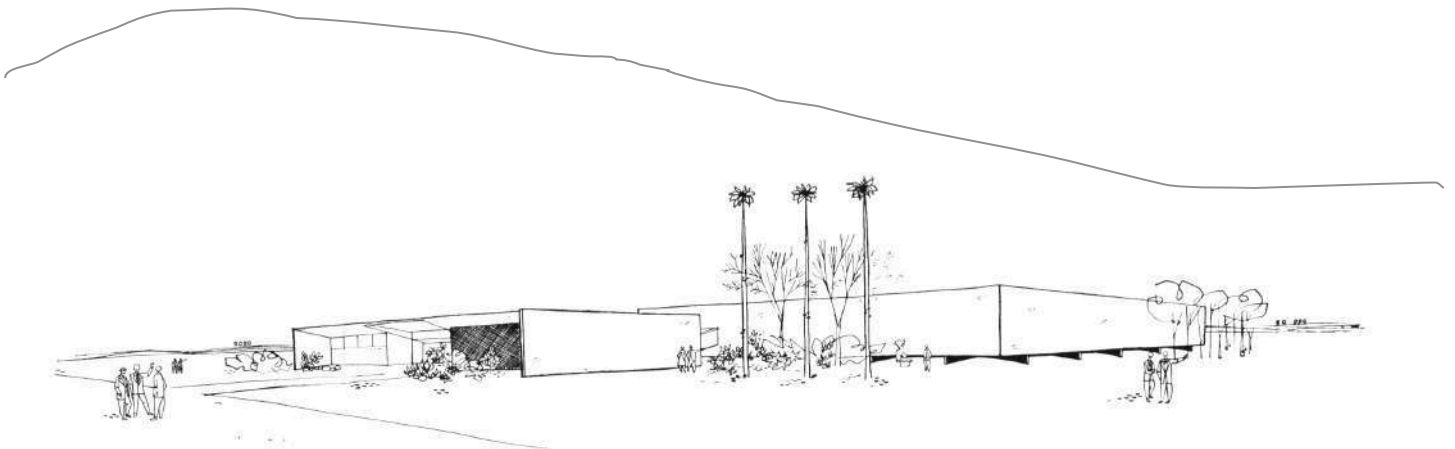


Fig. 29. Museu de Artes de Brasília. Fonte: Módulo n.4, 1960.

## **Ficha técnica**

---

**Ano do projeto:** 1960

**Status de construção:** não construído

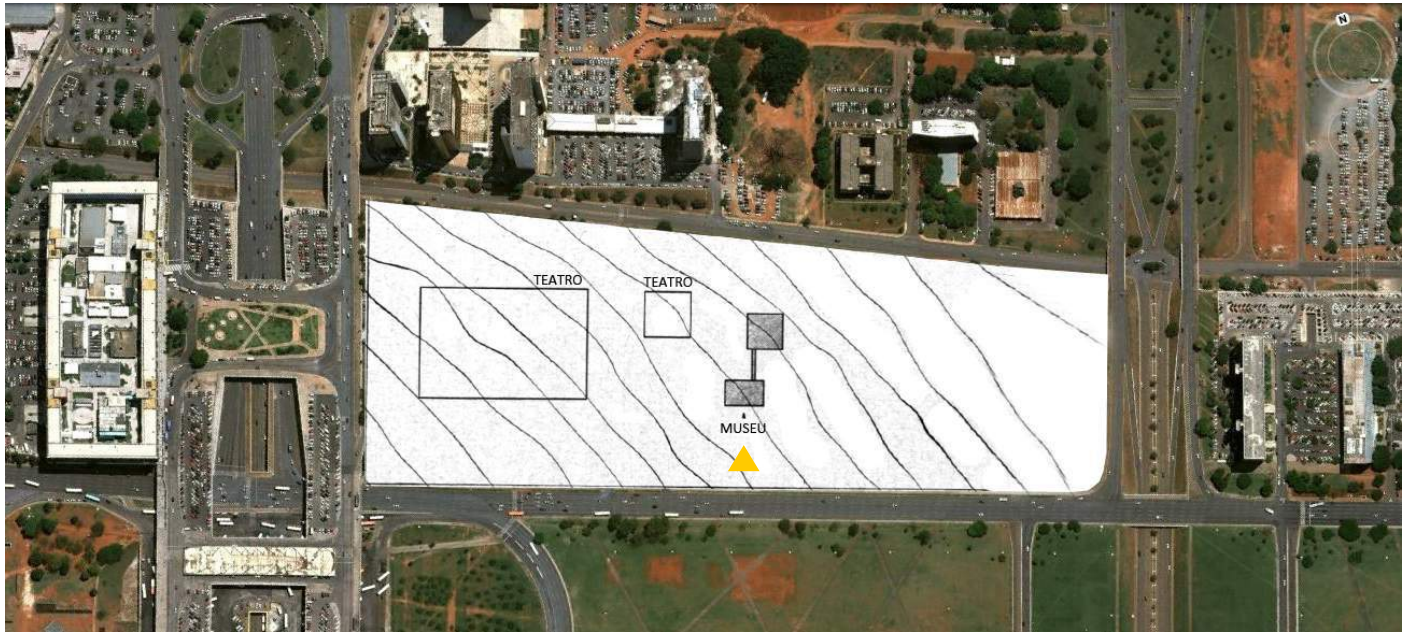
**Endereço:** Setor Cultural Norte, via L, Brasília-DF

**Autor do programa :** Flávio de Aquino

**Autor do projeto arquitetônico:** Otávio Sérgio de Moraes

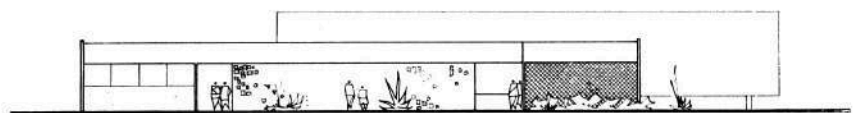
**Cliente:** Governo Federal

## IMPLANTAÇÃO

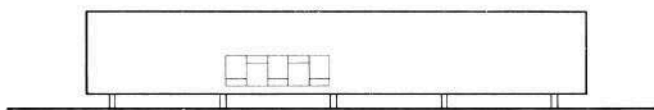


**Fig. 29** Croquis de implantação apresentado em 1960 na revista Módulo sobre foto aérea do Google Maps.

## DESENHOS TÉCNICOS



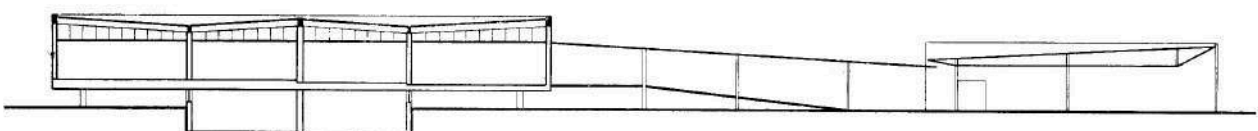
**Fachada Sul Principal**



**Fachada Norte Posterior**



**Fachada Lateral Oeste**



**Corte**

**Fig. 30 (acima)** Fachadas e corte. Fonte: Módulo, 1960.

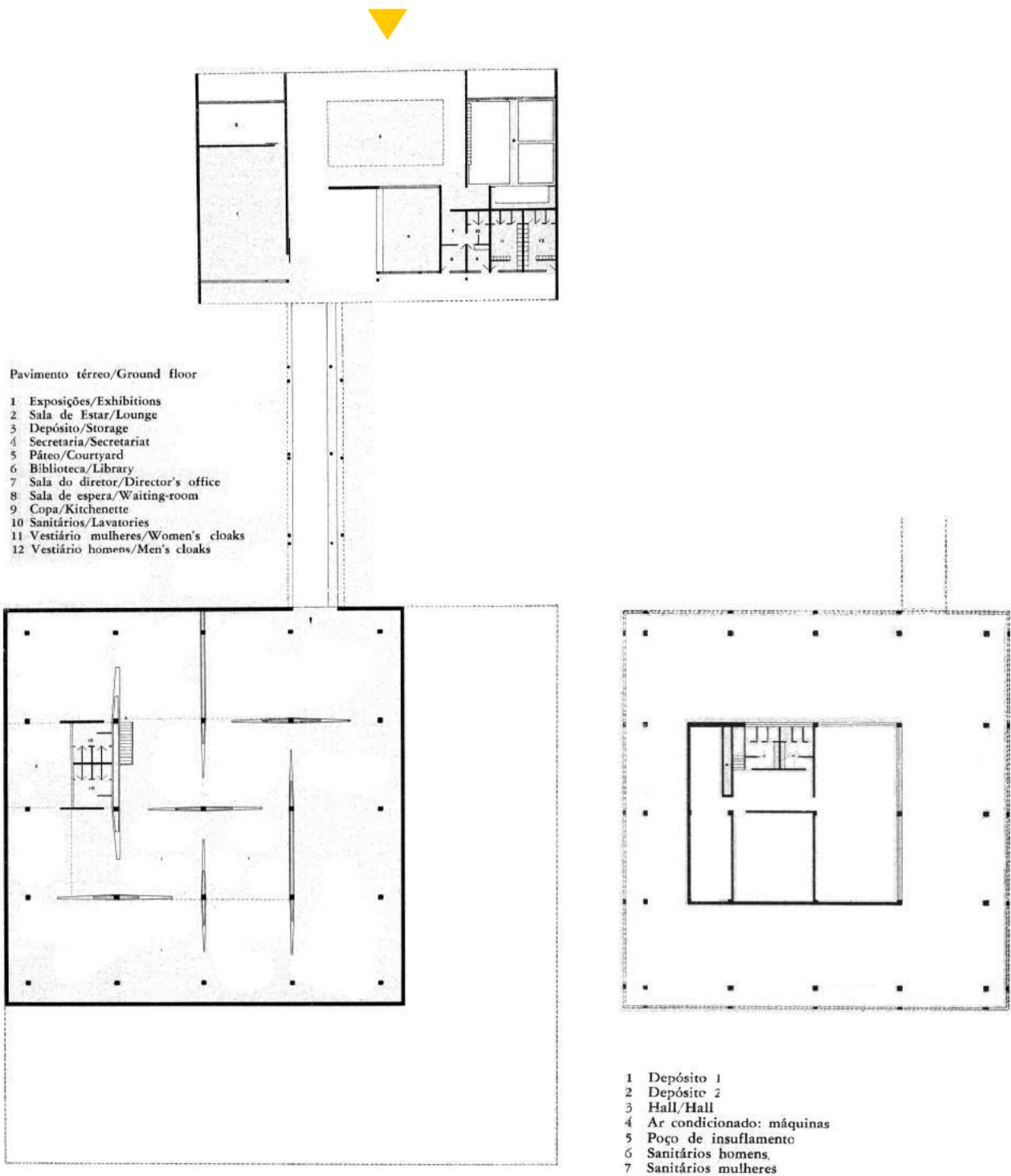


Fig. 31 (acima) Plantas baixas. Fonte: Módulo, 1960.

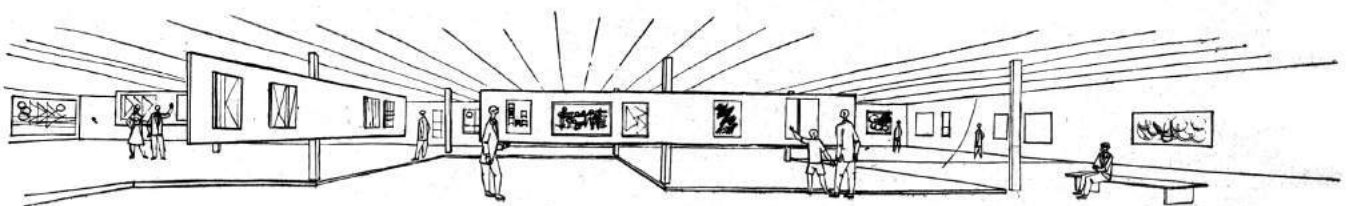


Fig. 32 Perspectiva interna. Fonte: Módulo, 1960.



### III. Biblioteca Nacional de Brasília- 1960

volume I p. 103





## **Ficha técnica**

---

**Ano do projeto:** 1960

**Status de construção:** não construído

**Endereço:** Setor Cultural Sul, via L, Brasília-DF

**Autor do projeto :** Nauro Esteves

**Cliente:** Governo Federal

## IMPLANTAÇÃO



Fig. 33 Croquis de implantação sobre foto aérea do Google Maps..

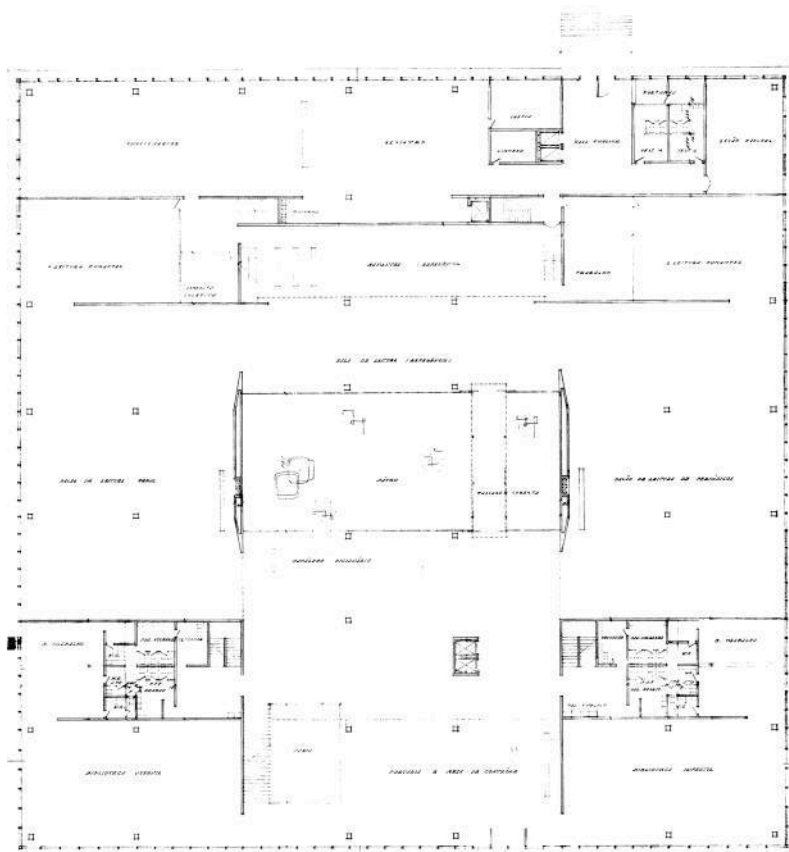


Fig. 34. Planta baixa – térreo, Biblioteca Nacional Brasília, 1960. Fonte: Arq.PDF.

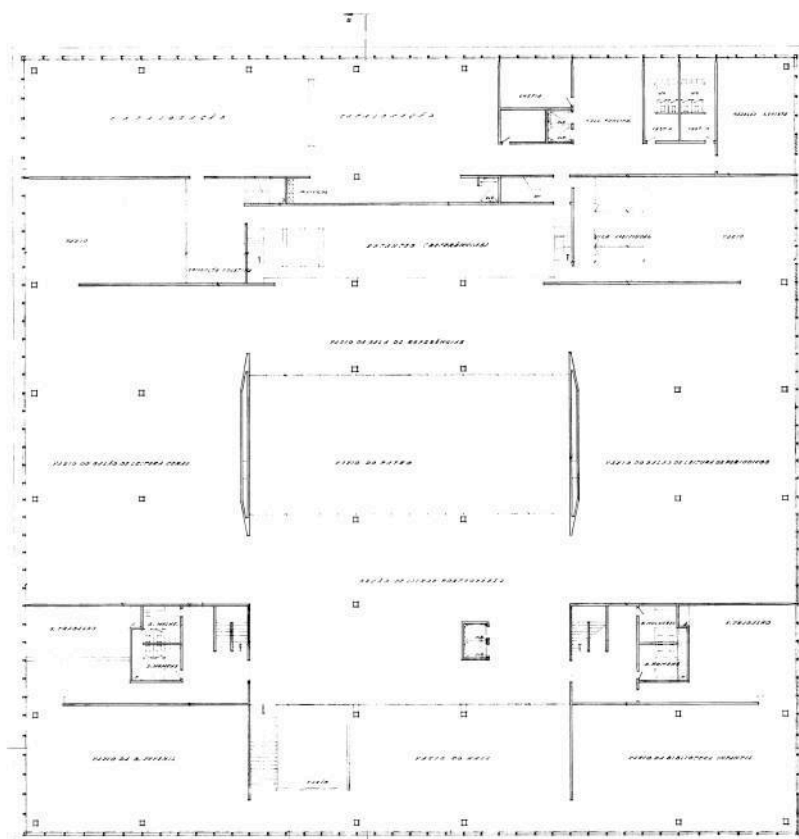


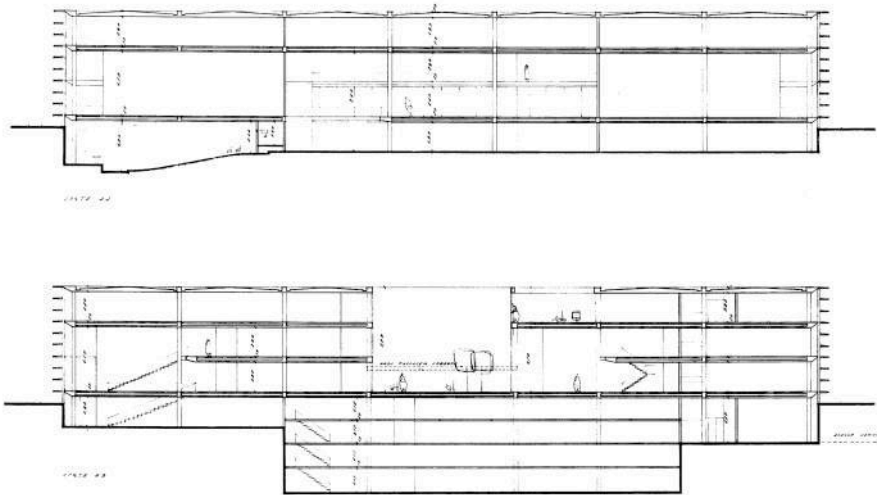
Fig. 35. Planta baixa – sobreloja, Biblioteca Nacional Brasília, 1960. Fonte: Arq.PDF.



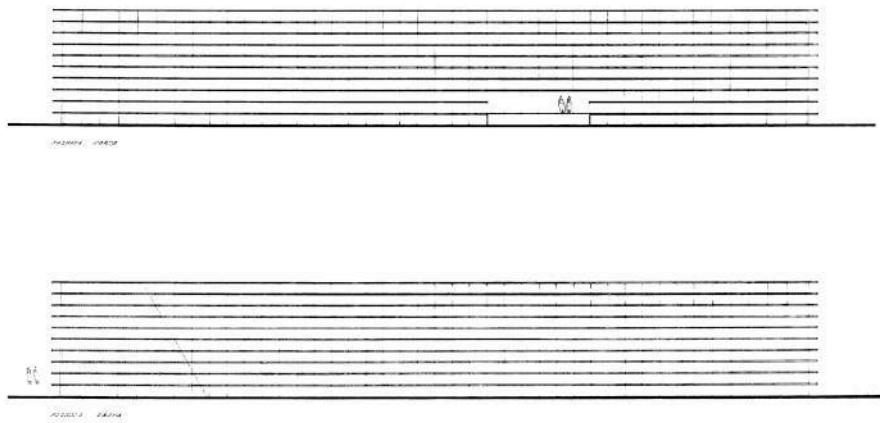
**Fig. 36.** Planta baixa – 2º.Piso, Biblioteca Nacional Brasília, 1960. Fonte: Arq.PDF.



**Fig. 37.** Planta baixa – Subsolo, Biblioteca Nacional Brasília, 1960. Fonte: Arq.PDF.



**Fig. 38.** Cortes, Biblioteca Nacional Brasília, 1960. Fonte: Arq.PDF.



**Fig. 39.** Fachadas, Biblioteca Nacional Brasília, 1960. Fonte: Arq.PDF.



## **IV. Touring Club do Brasil**

volume I p. 89





**Fig. 40.** Touring Club do Brasil. Fonte: Joana França, 2010.



## Ficha técnica

---

**Ano do projeto:** 1962

**Status de construção:** Contruído entre 1964-67

**Endereço:** Setor Cultural Sul, via L, Lote 01, Brasília-DF

**Autor do projeto arquitetônico:** Oscar Niemeyer

**Cliente:** Governo Federal / Touring Club do Brasil

**Uso atual:** Núcleo de Ação Integrada - GDF

**Proteção:** Tombamento Federal (Processo nº 1550 –T-07)

**Objeto de Tombamento Federal:** Edifício do antigo Touring Club do Brasil e passagem de servidão subterrânea que dá acesso à praça entre o prédio e o Setor de Diversão Sul/CONIC.

## IMPLANTAÇÃO

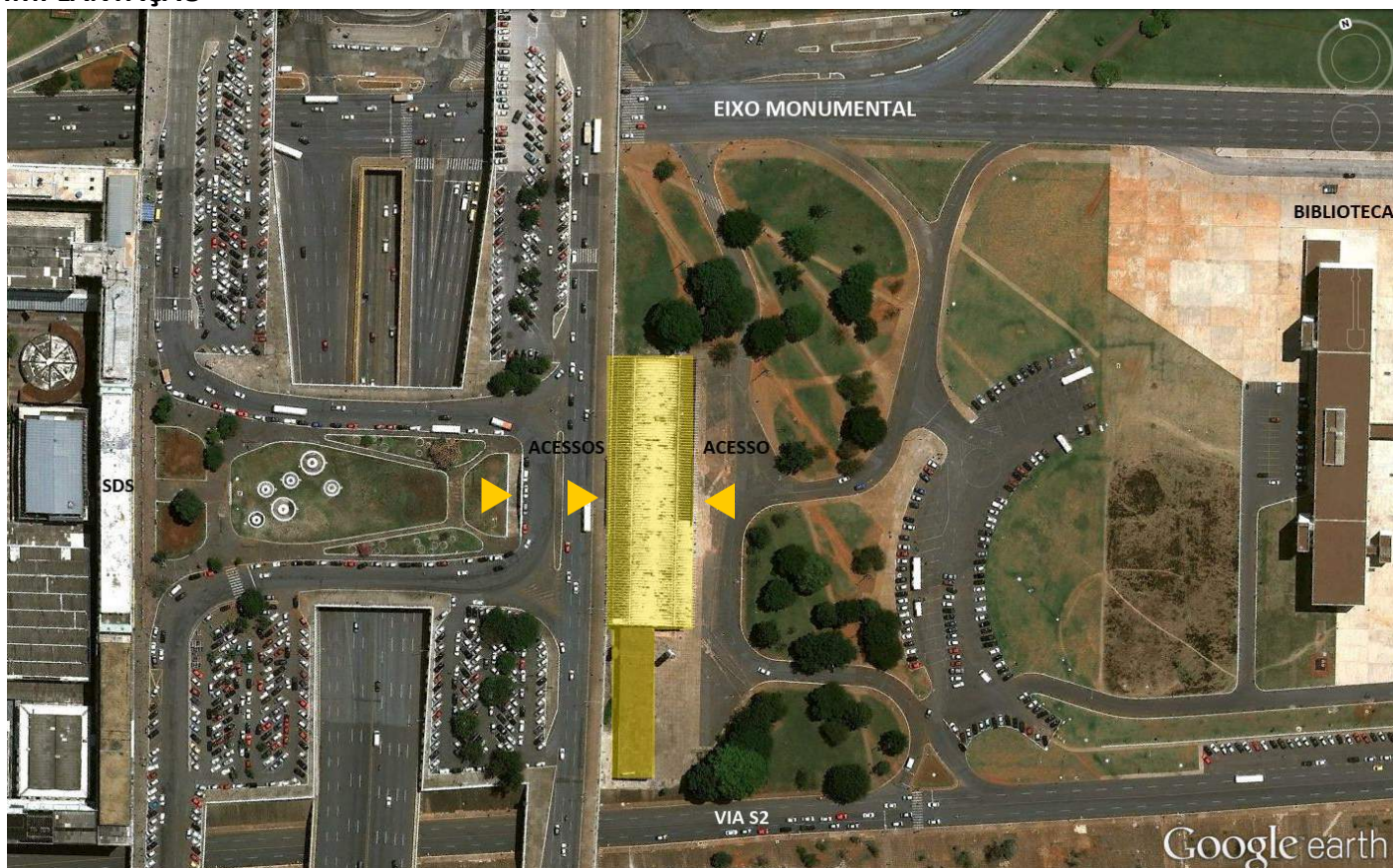


Fig. 41. Implantação do Touring Club. Fonte: Google Maps.



Fig. 42. Touring Club e Teatro Nacional, com torre de TV ao fundo. Foto: Joana França



Fig. 43. Fachada oeste. Google Street View





**Fig. 44.** Detalhe da fachada leste. Fonte: Joana França



**Fig. 45.** Fachada oeste. Fonte: Joana França

## 1ª PROPOSTA – 1962

Os desenhos a seguir referem-se ao primeiro estudo preliminar de Oscar Niemeyer apresentado na revista *Módulo*, número 30, de 1962.

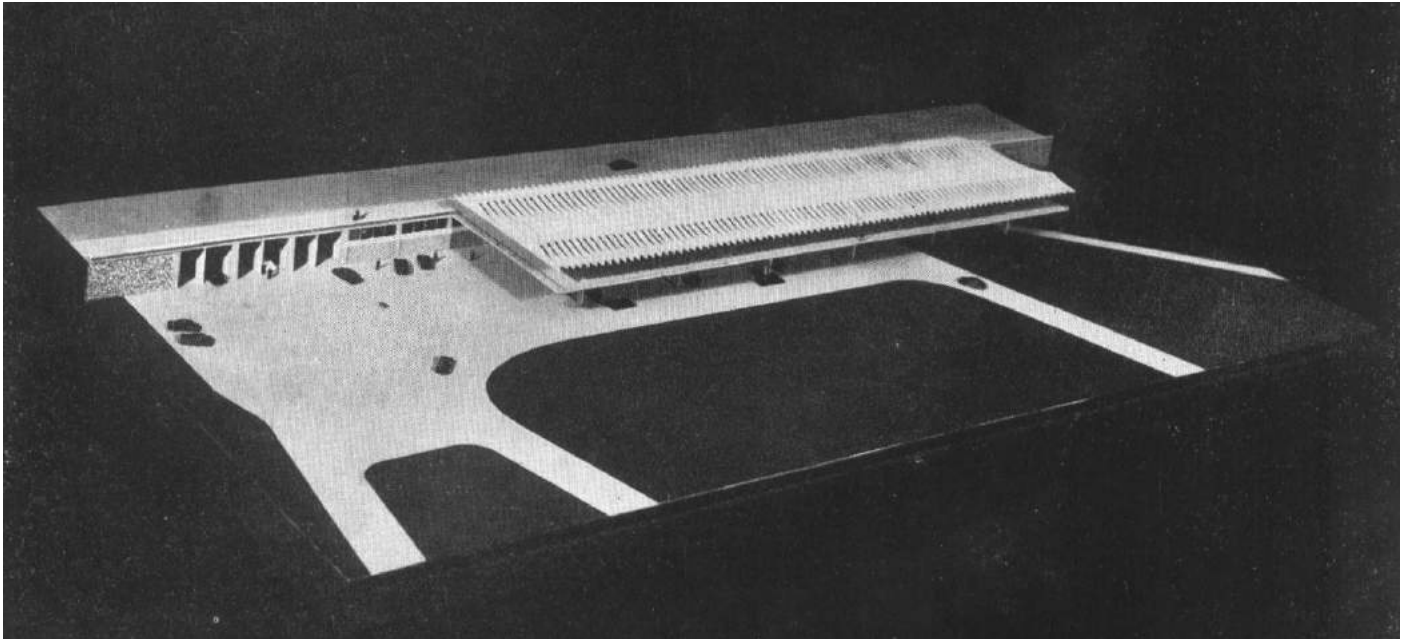


Fig. 46. Maquete da primeira proposta. Fonte: Revista *Módulo*, 1962.

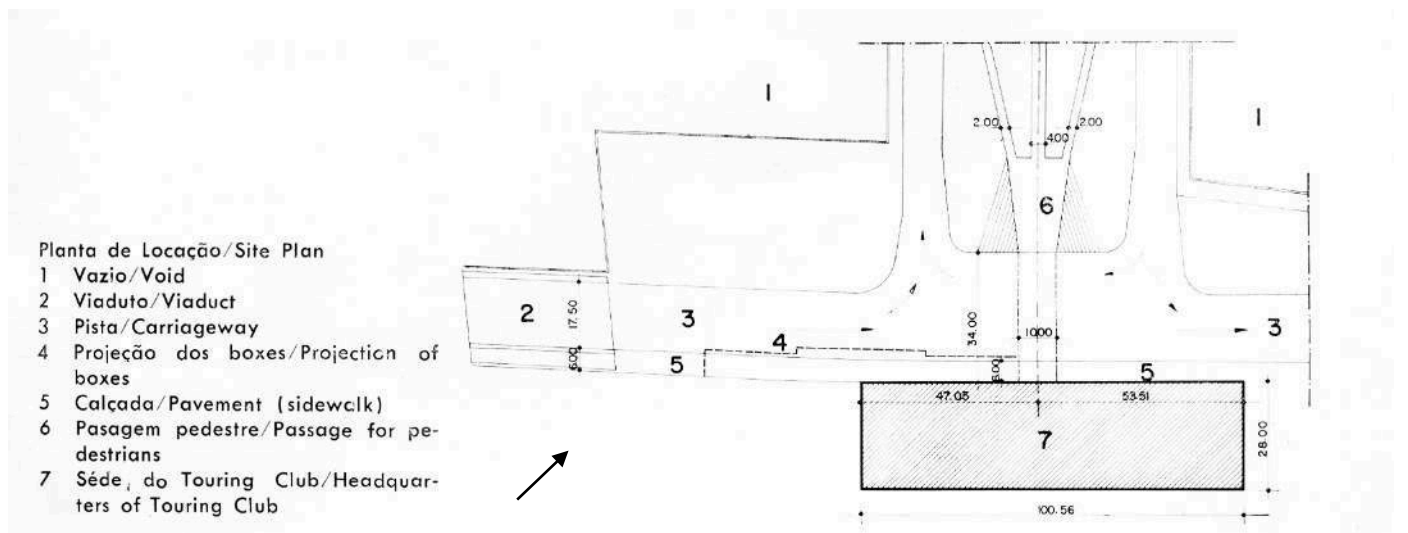


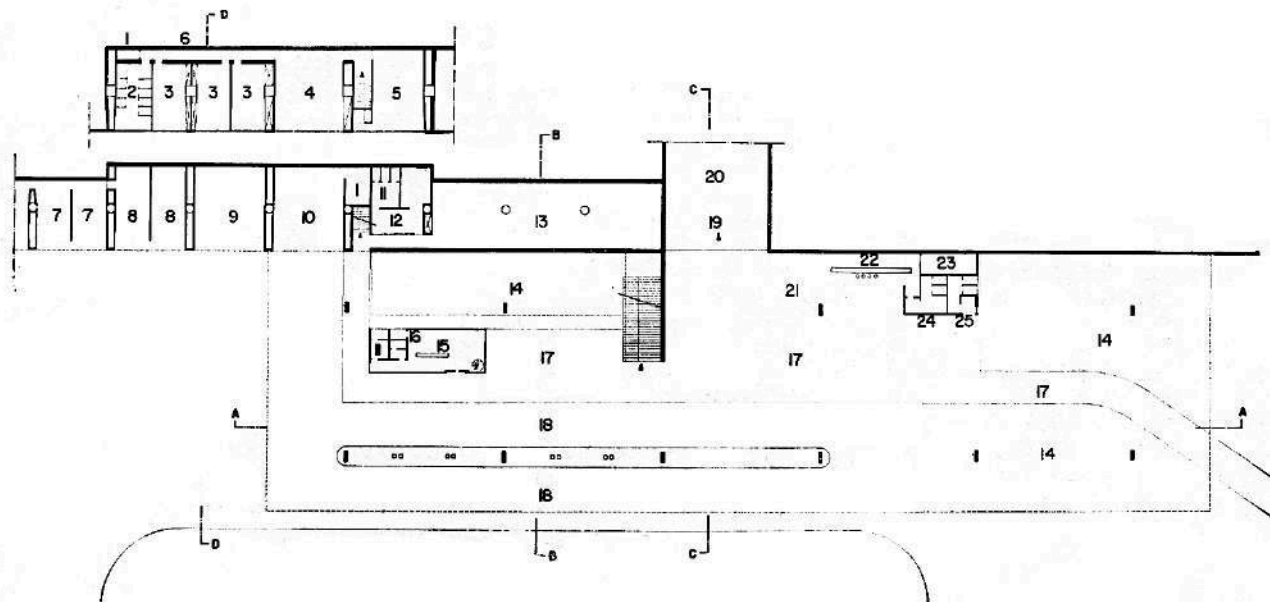
Fig. 47. Planta de implantação da primeira proposta. Fonte: Revista *Módulo*, 1962.



Fig. 48. Registro da construção, 1964.  
Fonte: Acervo Touring Club do Brasil.



Fig. 49. Registro da construção, 1964.  
Fonte: Acervo Touring Club do Brasil.



Planta do 1º Pavimento/Plan of 1st Floor

- 1 Depósito/Storage
- 2 Sanitários/Lavatories
- 3 Quartos/Bedrooms
- 4 Sala-refeições/Dining-room
- 5 Cozinha/Kitchen
- 6 Circulação/Circulation
- 7 Boxes/Boxes
- 8 Máquinas elétricas/Electric machinery
- 9 Borracheiro/Tyre repairs
- 10 Mecânica emergência/Emergency mechanical repairs
- 11 W. C.
- 12 Vestiário/Changing-rooms
- 13 Almoxarife/Storeroom
- 14 Jardim/Garden
- 15 Escritório/Office

- 16 Copa/Pantry
- 17 Passeio/Pavement (sidewalk)
- 18 Pista asfalto/Asphalt carriageway
- 19 Rampa/Ramp
- 20 Passagem de pedestre/Passage for pedestrians
- 21 Restaurante/Restaurant
- 22 Bar/Bar
- 23 Cozinha/Kitchen
- 24 Sanitários para homens/Men's lavatories
- 25 Sanitários para mulheres/Women's lavatories

- 3 Imprensa/Newspapers and reading-room
- 4 Sanitários para mulheres/Women's lavatories
- 5 Sanitários para homens/Men's lavatories
- 6 Biblioteca/Library
- 7 Circulação/Circulation
- 8 Correspondência/Correspondence
- 9 Gerente/General Manager's office
- 10 Diretor/Section Manager's office
- 12 Vazio/Void
- 13 Telefones/Telephones
- 14 Estar/Lounge
- 15 Calçada/Pavement (sidewalk)
- 16 Salão/Hall
- 17 Exposição/Exhibitions
- 18 Sala de projeções/Projection room
- 19 Tela/Screen

Planta do 2º pavimento/Plan of 2nd Floor

- 1 Varandas/Verandahs
- 2 Barbearia/Barbershop

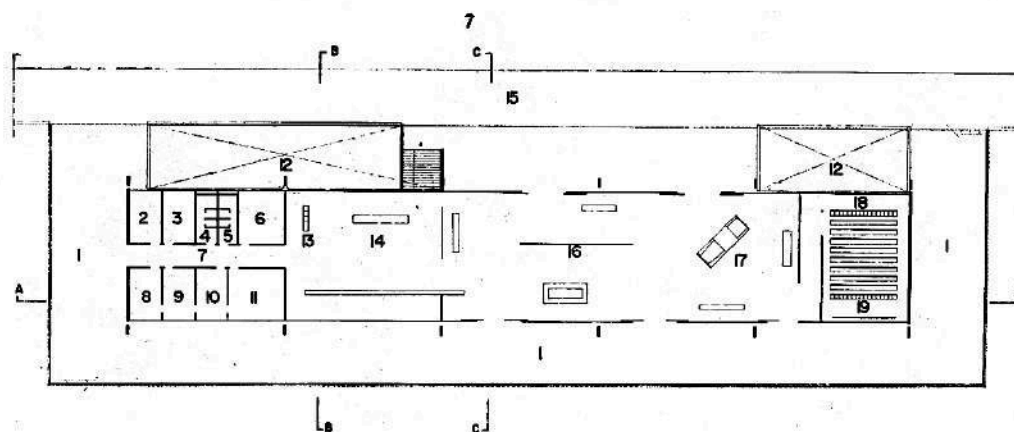
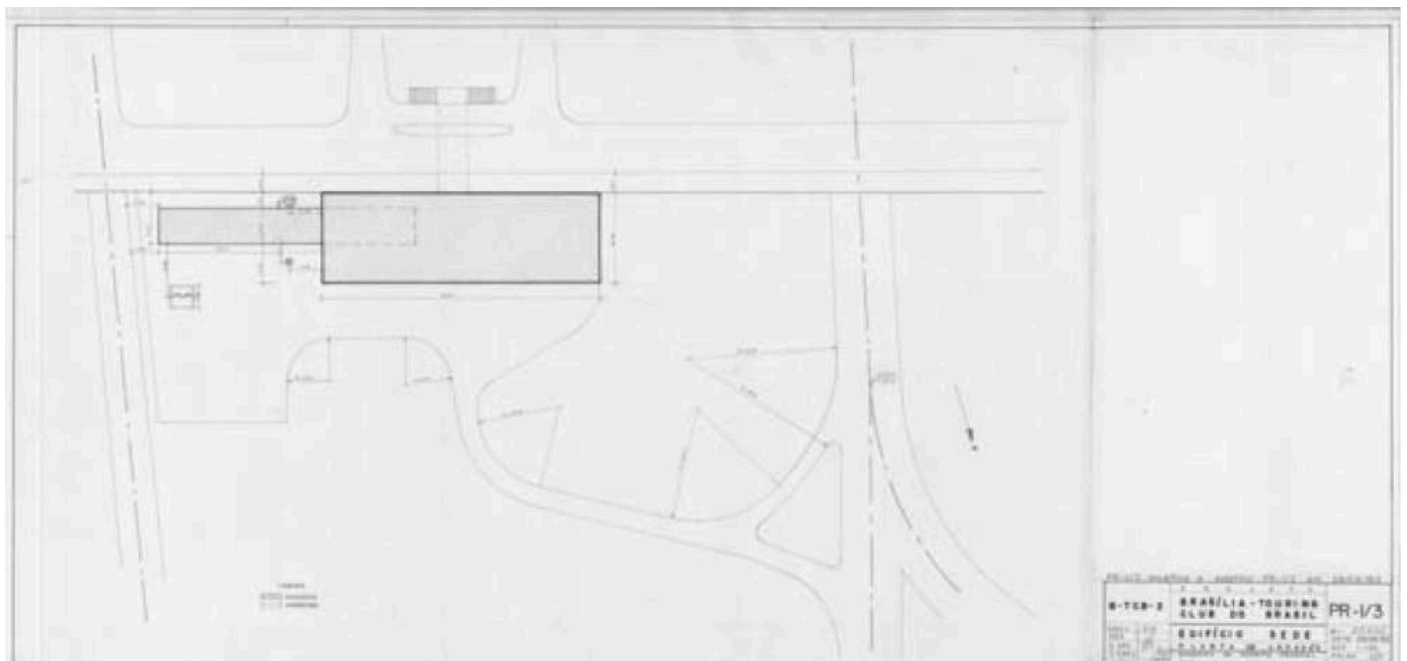


Fig. 50. Planta de implantação da primeira proposta. Fonte: Revista Módulo, 1962.



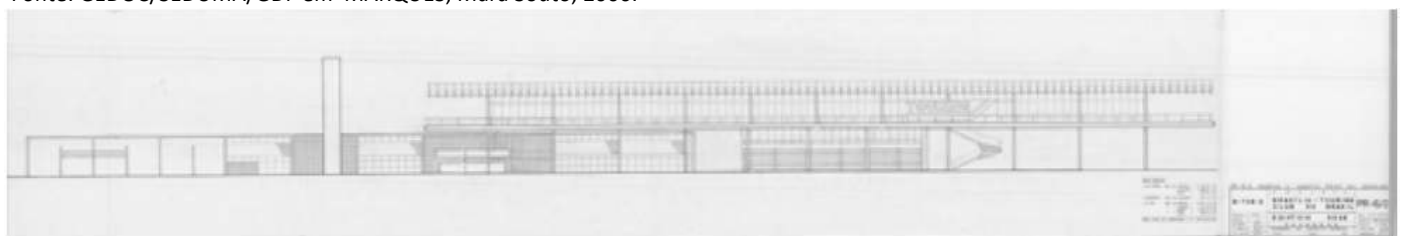
## REFORMA – 1983

As imagens dos desenhos técnicos dessa série pertencem ao inventário arquitetônico realizado pela arquiteta Mara Souto Marques em sua dissertação de mestrado de 2006. Segundo a autora os desenhos originais na época faziam parte do acervo da antiga Secretaria de Desenvolvimento Urbano e Meio Ambiente (atualmente Secretaria de Desenvolvimento Urbano e Habitação), Governo do Distrito Federal. Embora a qualidade das imagens não possibilite análises precisas, é interessante apresentá-las para referenciamento das da distribuição interna e composição volumétrica. É possível a consulta dos desenhos originais também no Arquivo Público do Distrito Federal, no entanto no momento dessa pesquisa, por motivos técnicos, não foi possível a digitalização em alta resolução dos arquivos.



**Fig. 51.** Locação Touring Club.

Fonte: GEDOC/SEDUMA/GDF em MARQUES, Mara Souto, 2006.

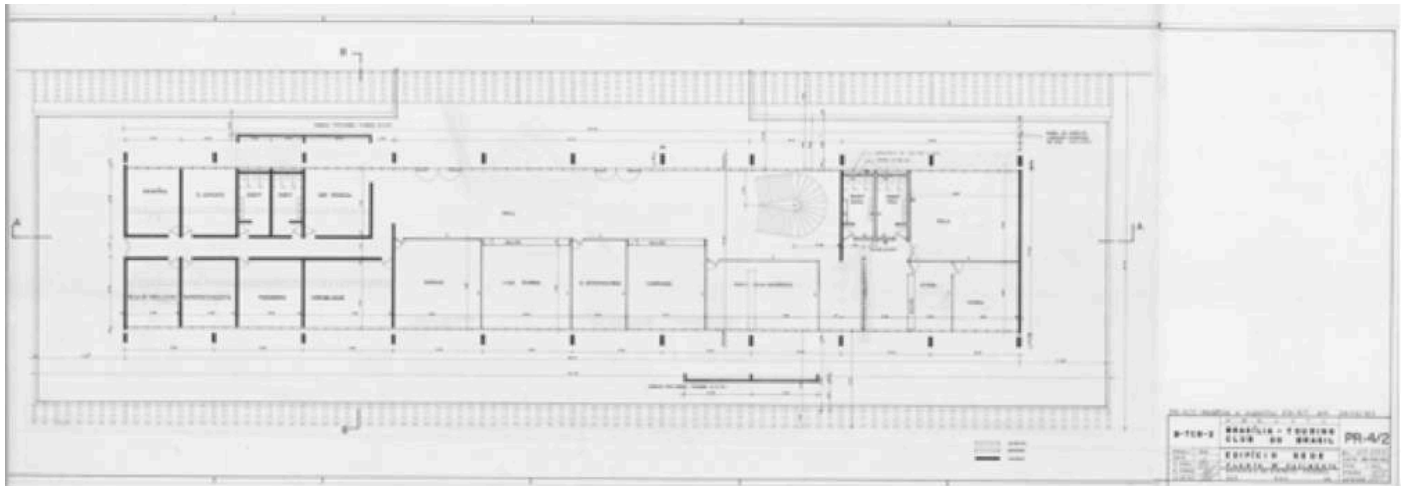


**Fig. 52.** Fachada leste.

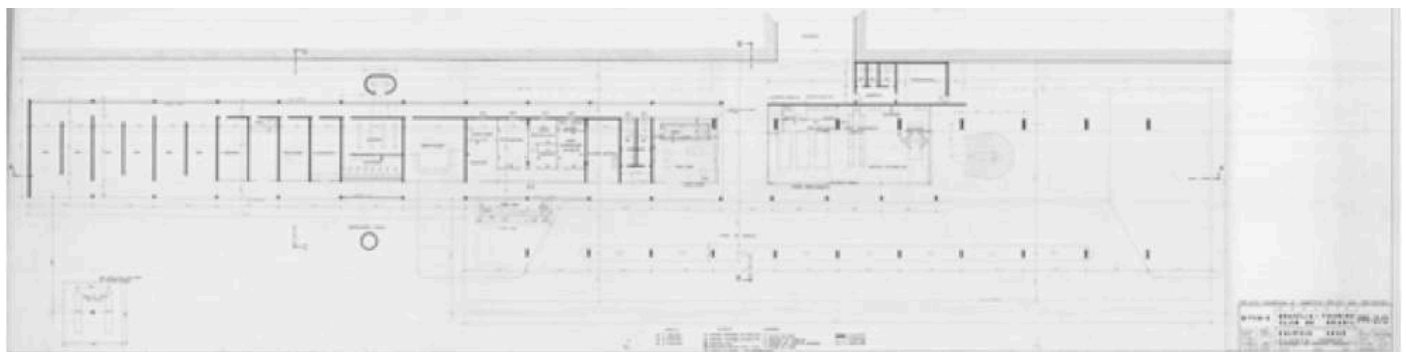
Fonte: GEDOC/SEDUMA/GDF em MARQUES, Mara Souto, 2006.



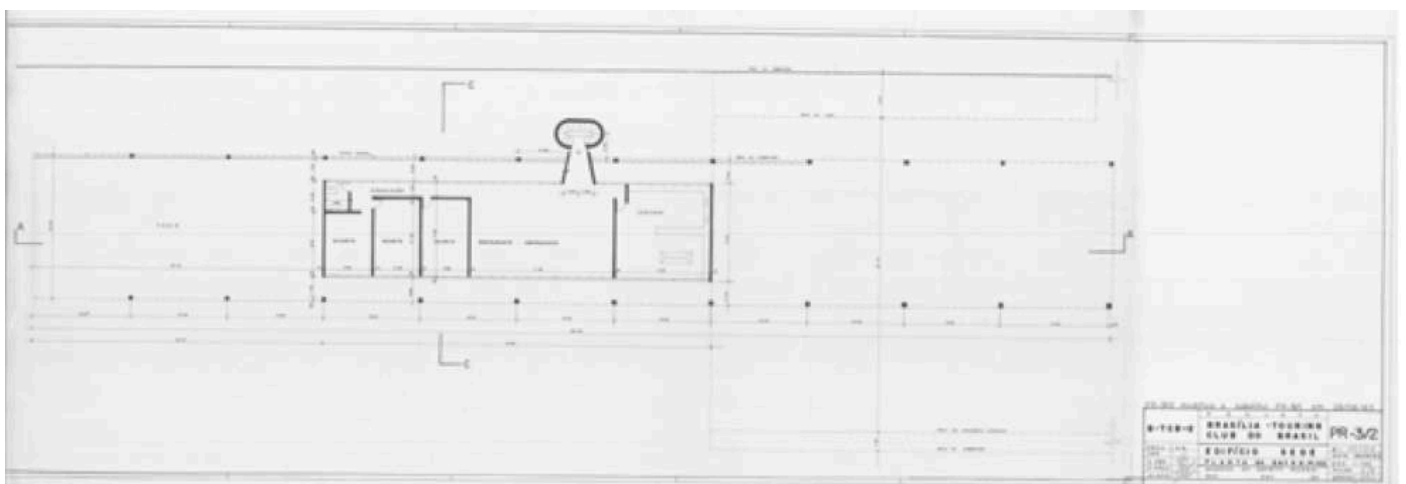
**Fig. 53.** Fachada oeste, 2012. Fonte: Google Street View



**Fig. 54.** Planta do nível superior .  
 Fonte: GEDOC/SEDUMA/GDF em MARQUES, Mara Souto, 2006.



**Fig. 55.** Planta do nível inferior .  
 Fonte: GEDOC/SEDUMA/GDF em MARQUES, Mara Souto, 2006.



**Fig. 56.** Planta da sobreloja.  
 Fonte: GEDOC/SEDUMA/GDF em MARQUES, Mara Souto, 2006.

## LEVANTAMENTO – 2002

Os desenhos técnicos a seguir são parte do levantamento realizado em 2002 na disciplina Projeto de Arquitetura e Urbanismo 8 – Técnicas Retrospectivas da Universidade de Brasília, lecionada pelos professores Andrey Rosenthal Schlee, Oscar Luís Ferreira e Ana Elisabete de Almeida Medeiros. Os desenhos foram tratados para se adaptarem a escala aqui apresentada. Na ocasião havia ainda o funcionamento do posto de abastecimento de combustíveis no piso inferior.

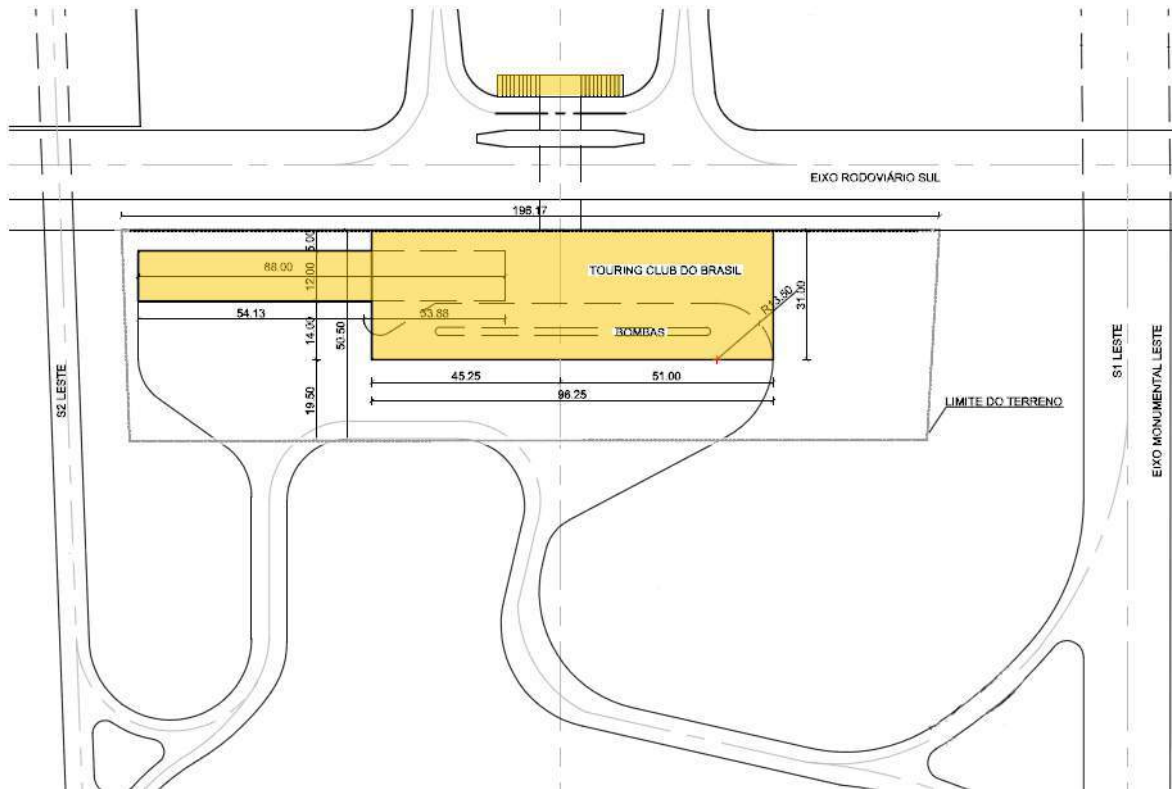


Fig. 57. Planta de locação. Fonte: ALBERNAZ, 2012.

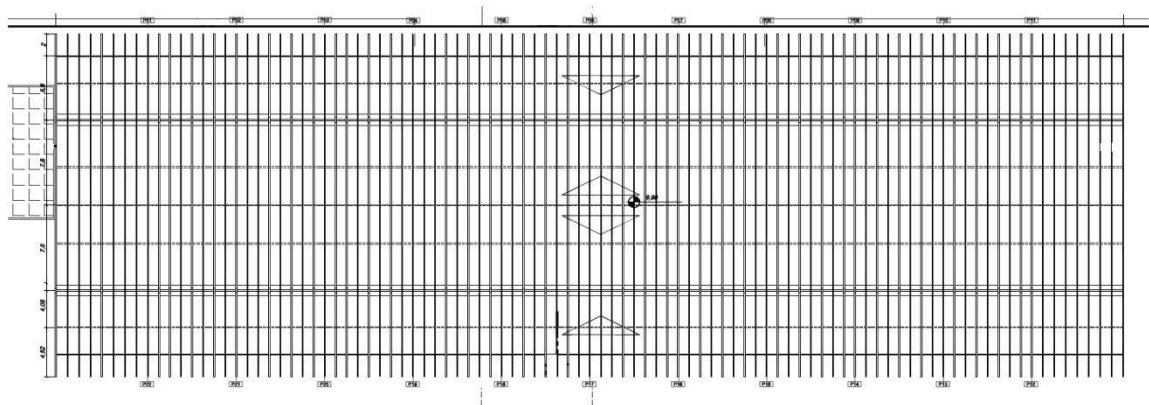


Fig. 58 Planta de Cobertura. Fonte: ALBERNAZ, 2012.



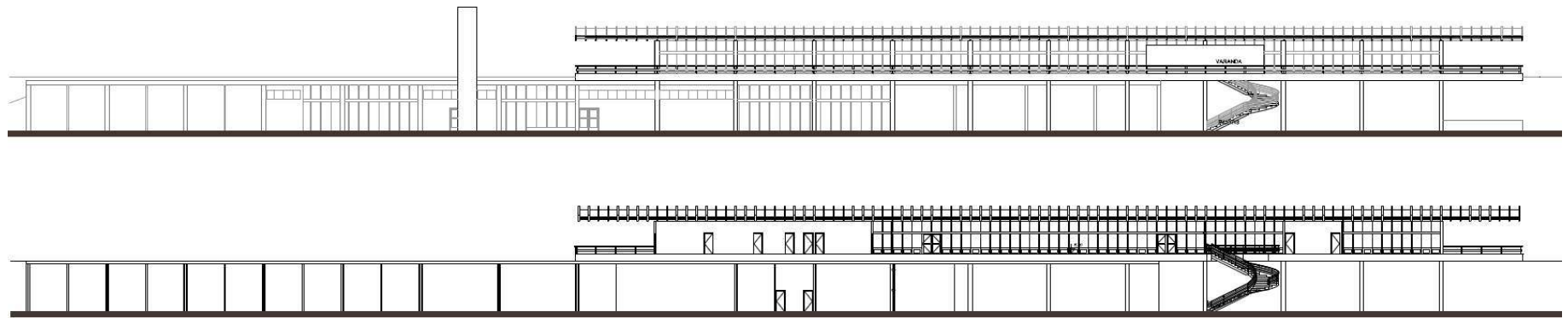


Fig. 59 CORTE. Fonte: ALBERNAZ, 2012.

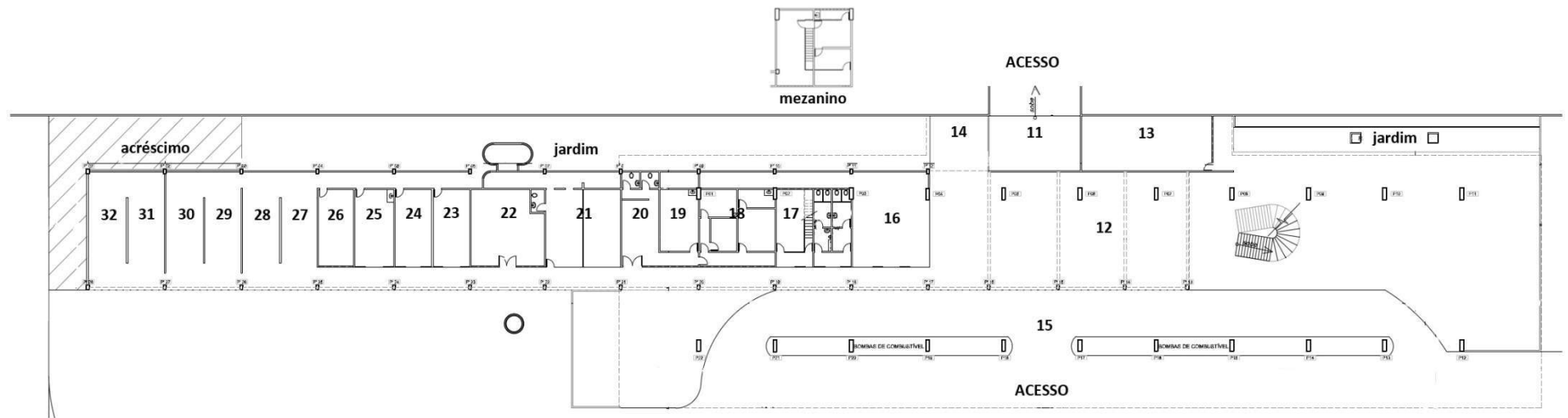


Fig. 60 Planta do Piso inferior. Fonte: ALBERNAZ, 2012.

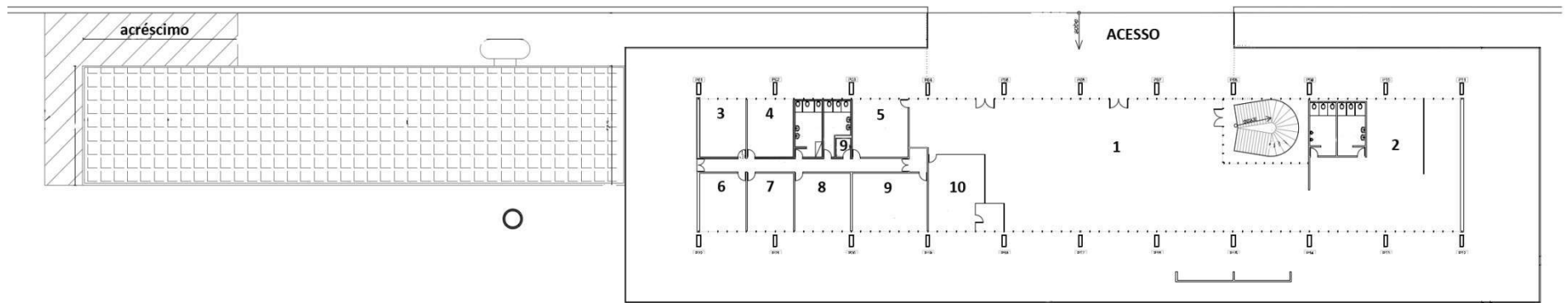


Fig. 61 Planta do Piso superior. Fonte: ALBERNAZ, 2012.

LEGENDA:

- 1 - Salão principal
- 2 - Salão secundário
- 3 a 10 – Salas administrativas

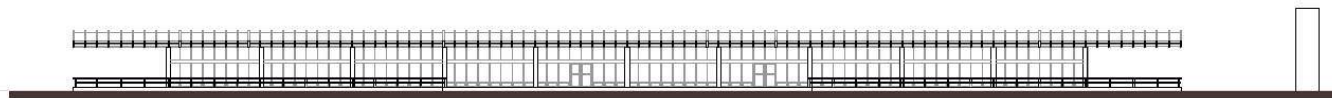


Fig. 62 Fachada oeste. Fonte: ALBERNAZ, 2012.

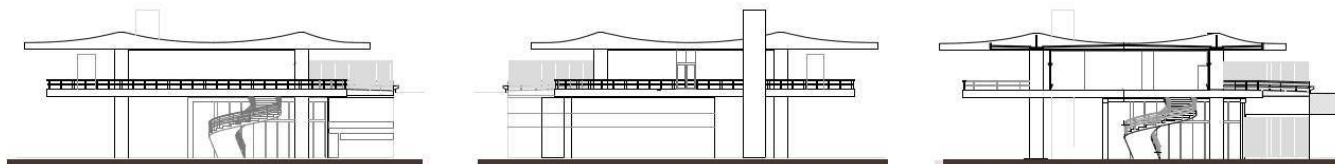


Fig. 63 Fachadas norte, sul e corte. Fonte: ALBERNAZ, 2012.

## V. Biblioteca Nacional de Brasília – 1969

volume I p. 193



## **Ficha técnica**

---

**Ano do projeto:** 1969

**Status de construção:** não construído

**Endereço:** Não identificado.

**Autor do projeto arquitetônico:** Oscar Niemeyer

**Cliente:** Governo Federal



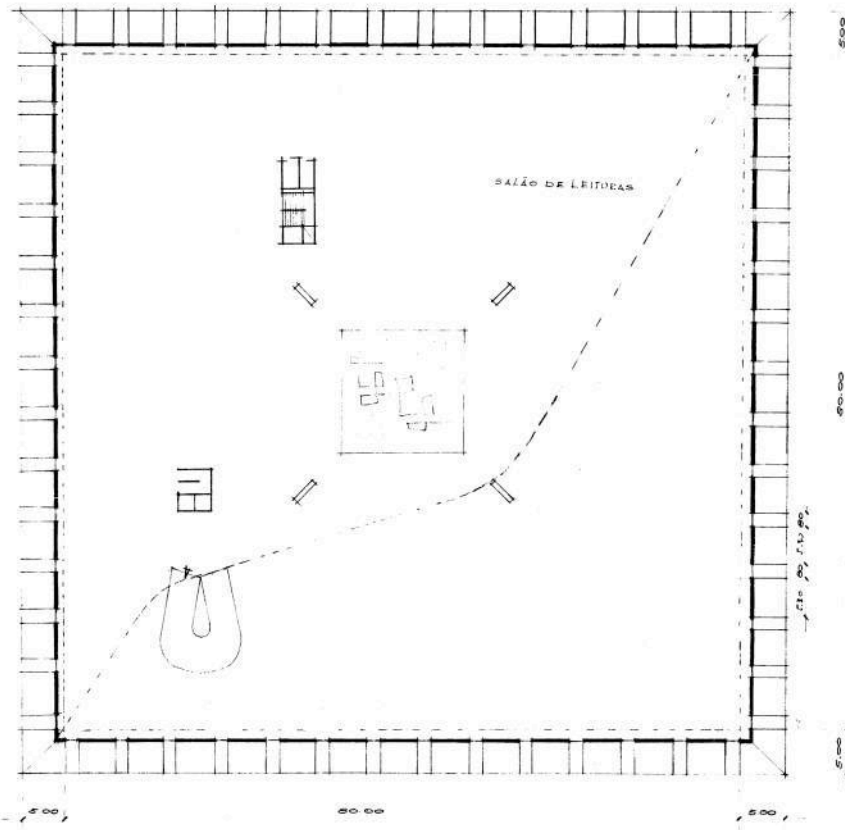


Fig. 64. BNB, planta baixa – térreo, 1969. Fonte: ArqPDF.

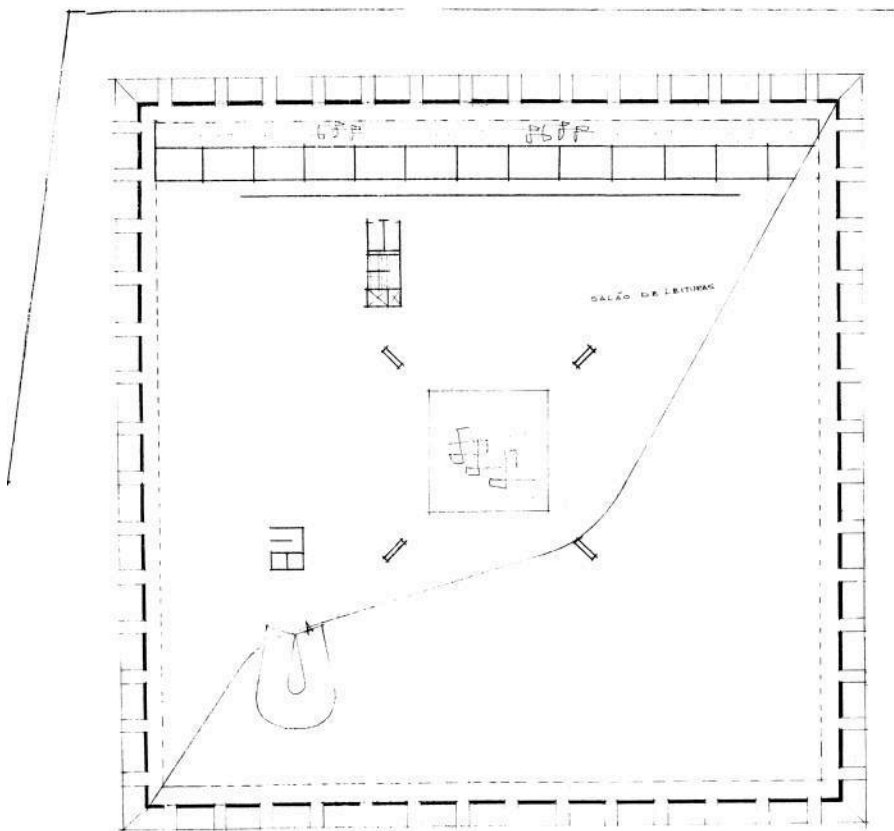


Fig. 65. BNB, planta baixa – sobreloja, 1969. Fonte: ArqPDF..

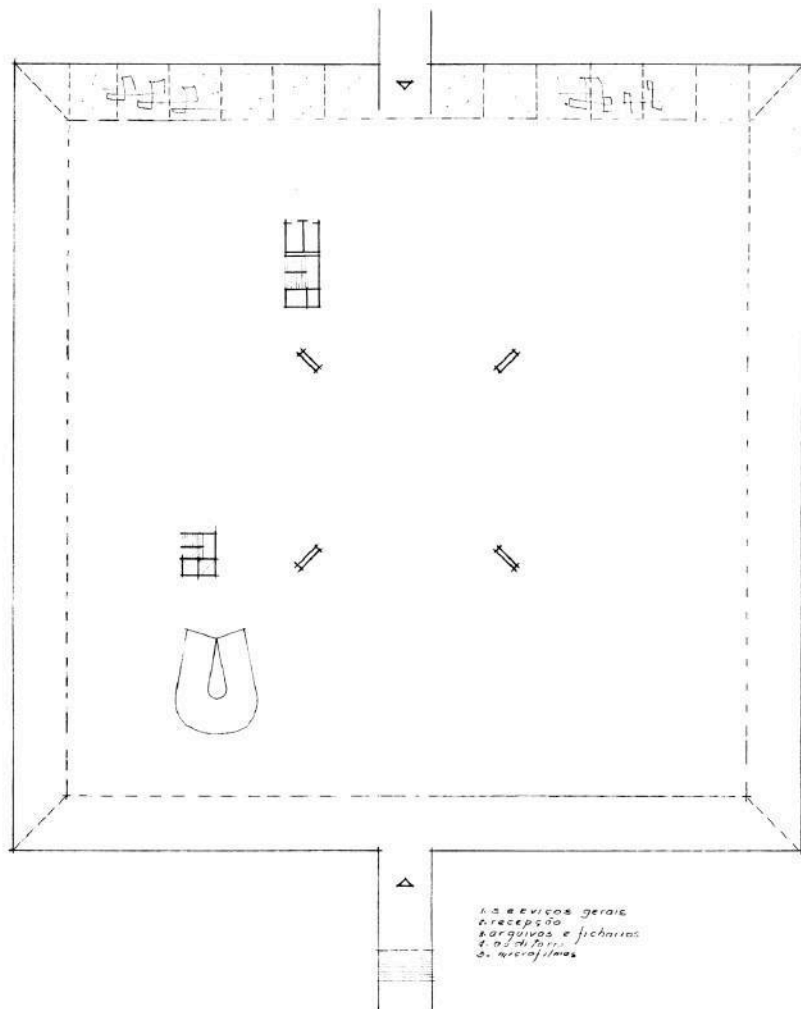


Fig. 66. BNB, planta baixa – semienterrado, 1969. Fonte: ArqPDF.

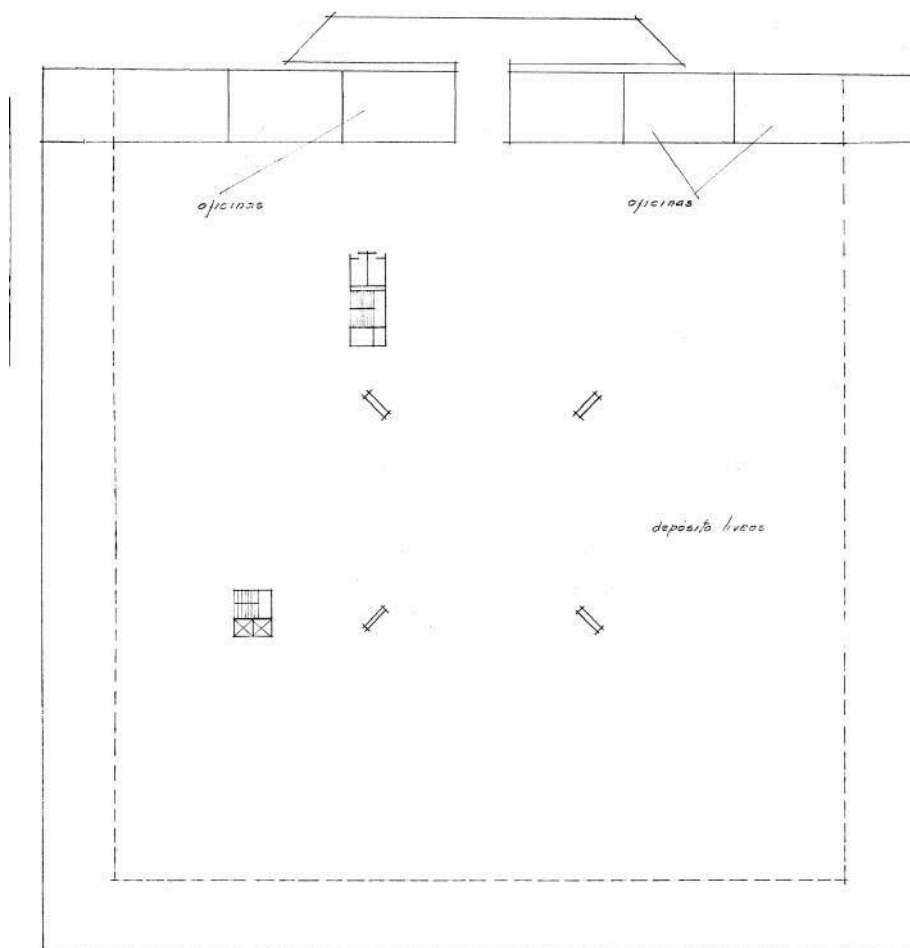


Fig. 67. BNB, planta baixa – 1º subsolo, 1969. Fonte: ArqPDF.



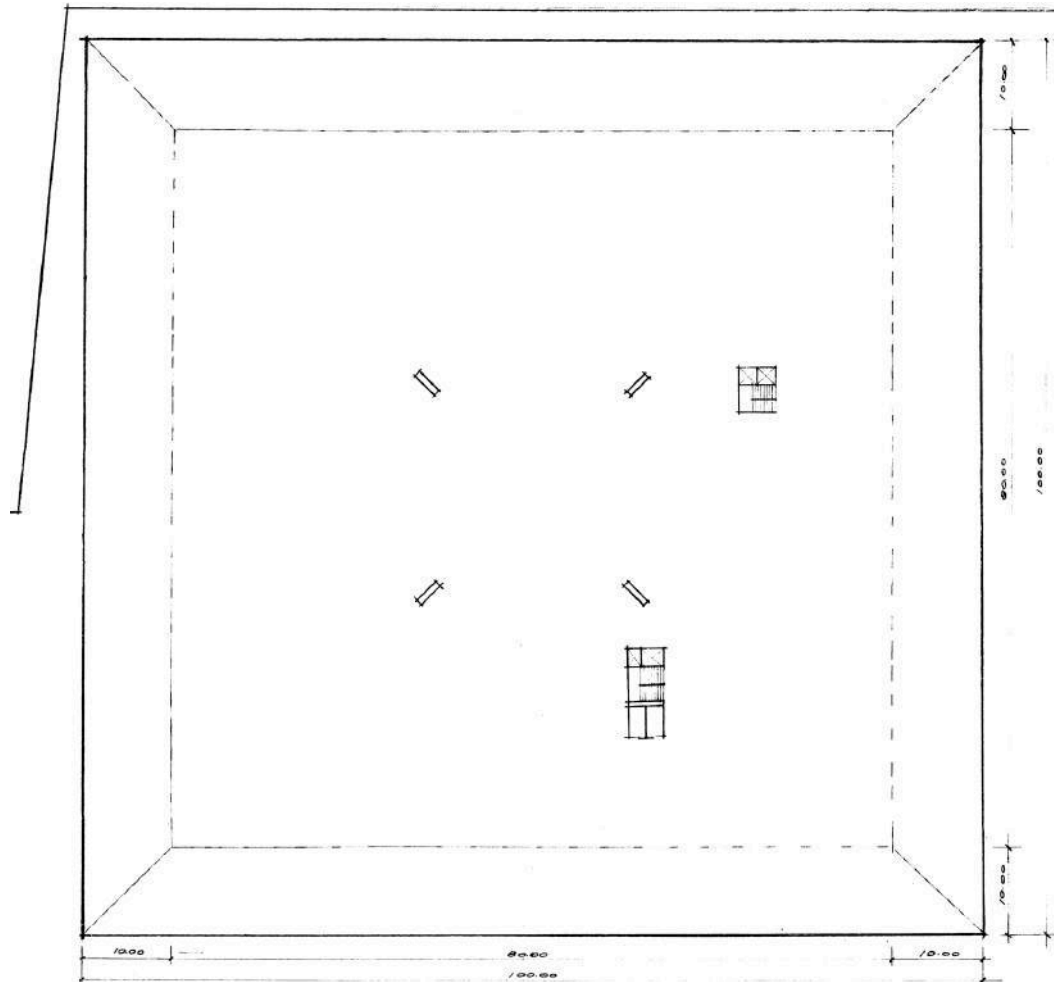


Fig. 68. BNB, planta baixa – 2º.subsolo, 1969. Fonte: ArqPDF.



Fig. 69. BNB, fachada 1969. Fonte: ArqPDF.

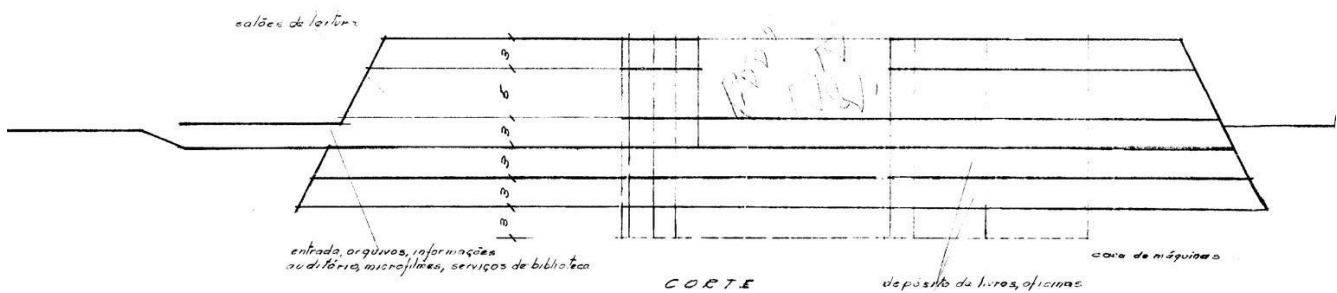


Fig. 70. BNB, corte, 1969. Fonte: ArqPDF.



## **VI. Museu da Terra, do Mar e do Cosmos**

**volume I p. 109**

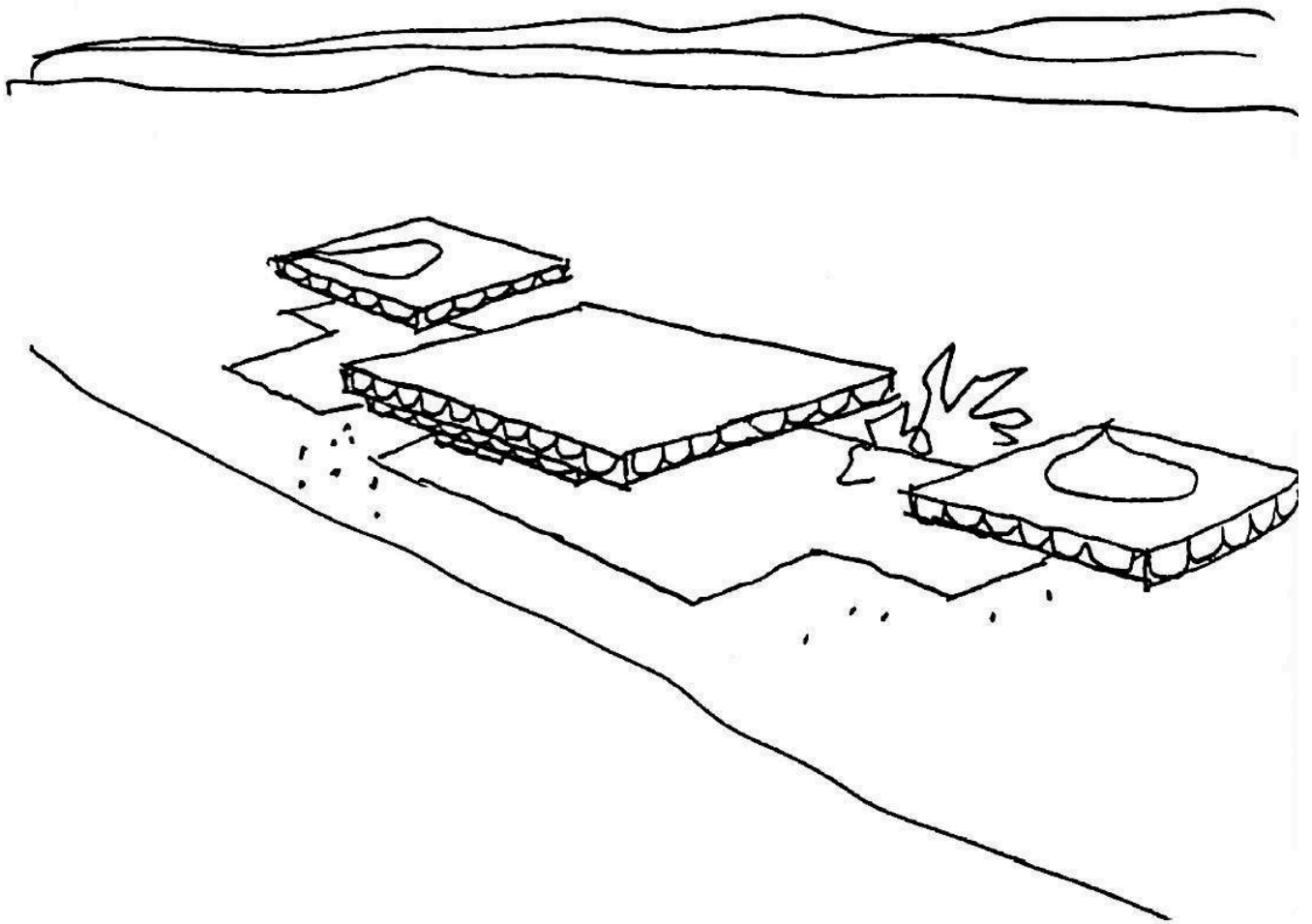


Fig. 71 Museu da Terra do Mar e do Ar, 1983.  
Fonte: Módulo Especial Niemeyer, 1983.

## **Ficha técnica**

---

**Ano do projeto:** 1974

**Status de construção:** não construído

**Endereço:** Setor Cultural Norte, via L, Brasília-DF

**Autor do projeto arquitetônico:** Oscar Niemeyer

**Colaboradores:**

Hans Müller – arquiteto

**Edificações do conjunto:**

Museu da Terra

Museu do Mar

Museu do Ar

**Cliente:** indefinido

## IMPLANTAÇÃO

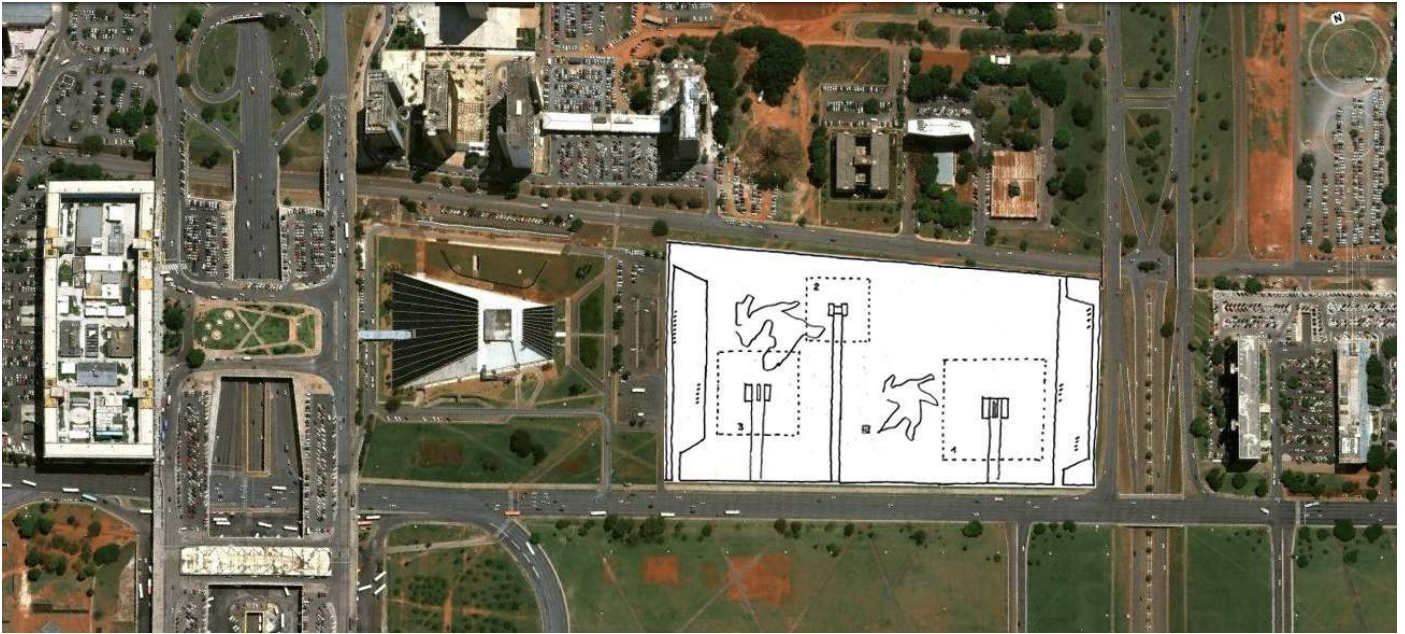


Fig. 72 Croquis de implantação, 1974, revista L' Architecture d'Aujourd'hui sobre foto aérea do Google Maps.

## DESENHOS TÉCNICOS

Desenhos técnicos apresentados na revista francesa L' Architecture d'Aujourd'hui, número 171, em 1974.

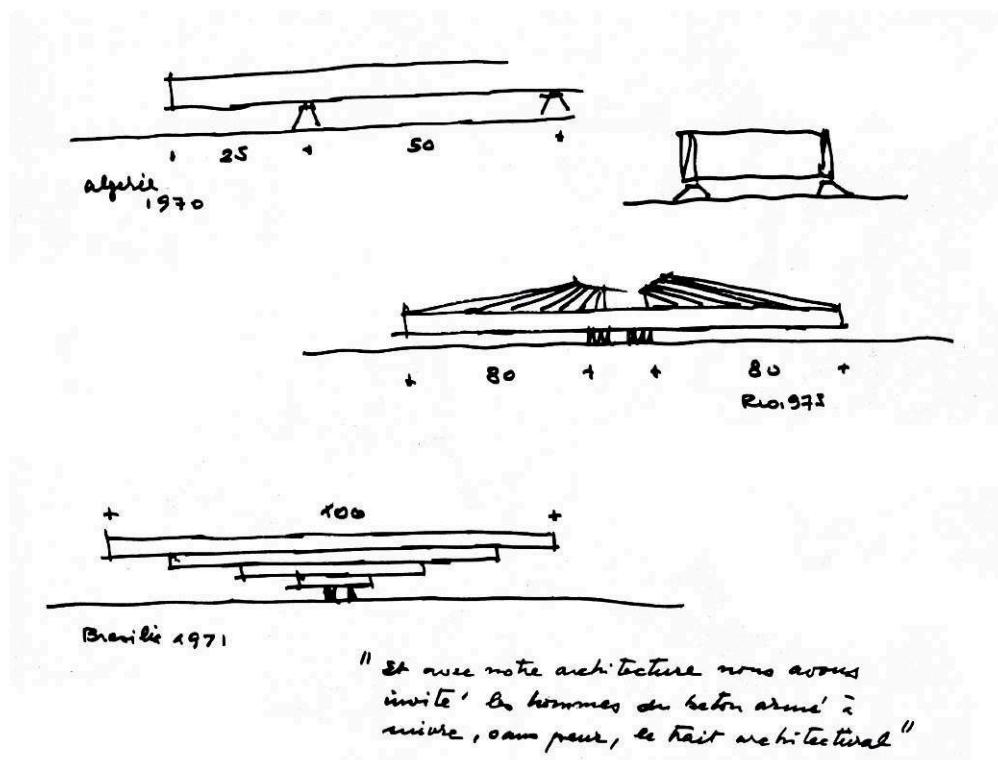
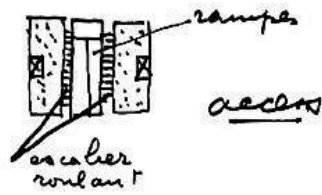


Fig. 73 Croquis para o Museu da Terra do Mar e do Ar, 1974.  
Fonte: L' Architecture d'Aujourd'hui.



la structure est déjà achevée  
et la construction commencée.

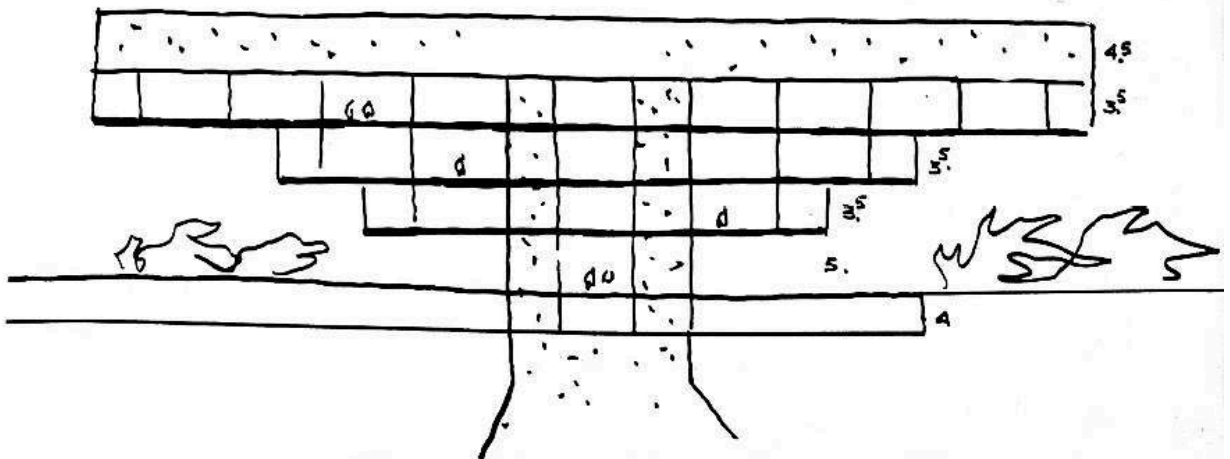
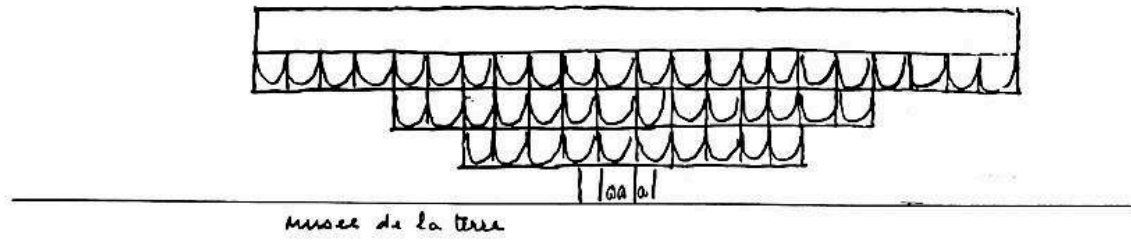
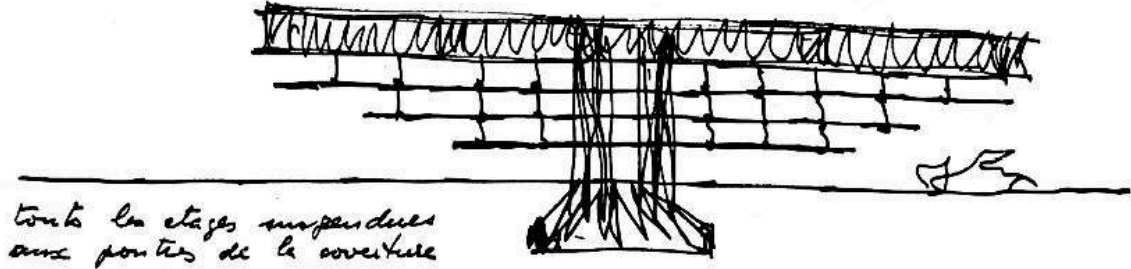


Fig. 74 Croquis para o Museu da Terra do Mar e do Ar, 1974.  
Fonte: L' Architecture d'Aujourd'hui.

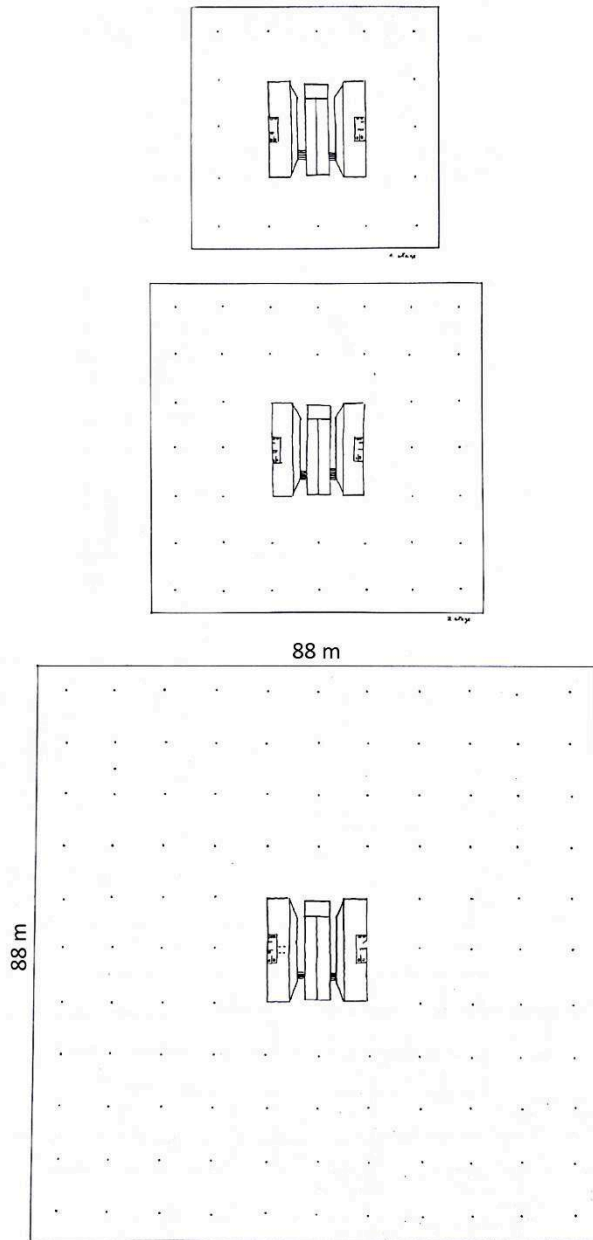
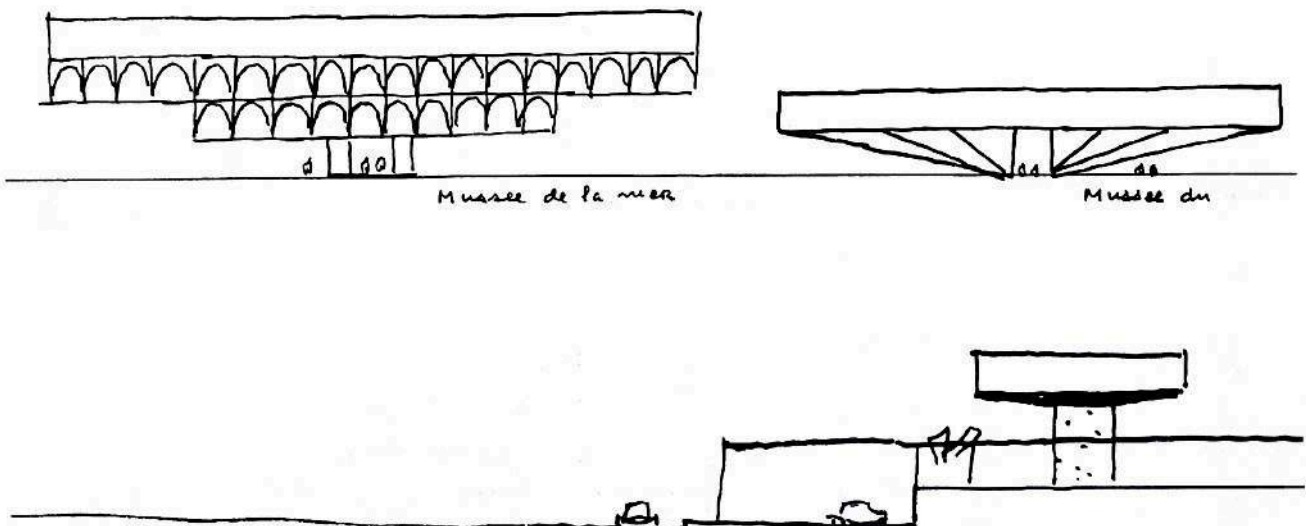


Fig. 75 (acima) Plantas para o Museu da Terra do Mar e do Ar, 1974. Fonte: L' Architecture d'Aujourd'hui.

Fig. 76 (abaixo) Croquis para o Museu da Terra do Mar e do Ar, 1974. Fonte: L' Architecture d'Aujourd'hui.





## VII. Biblioteca do Museu da Terra e Energia

volume I p. 116



## **Ficha Técnica**

---

**Ano do projeto:** 1973

**Status de construção:** não construído

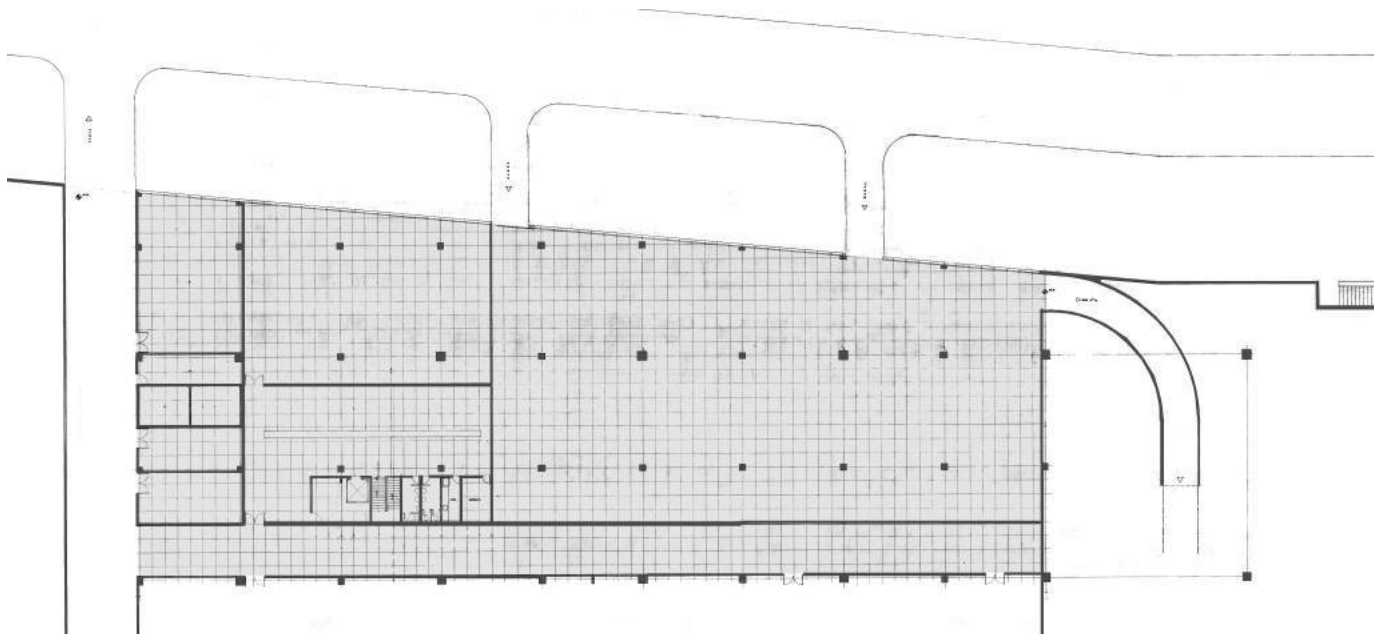
**Endereço:** Setor Cultural Norte, Via L, Brasília-DF

**Autor do projeto arquitetônico:** Oscar Niemeyer

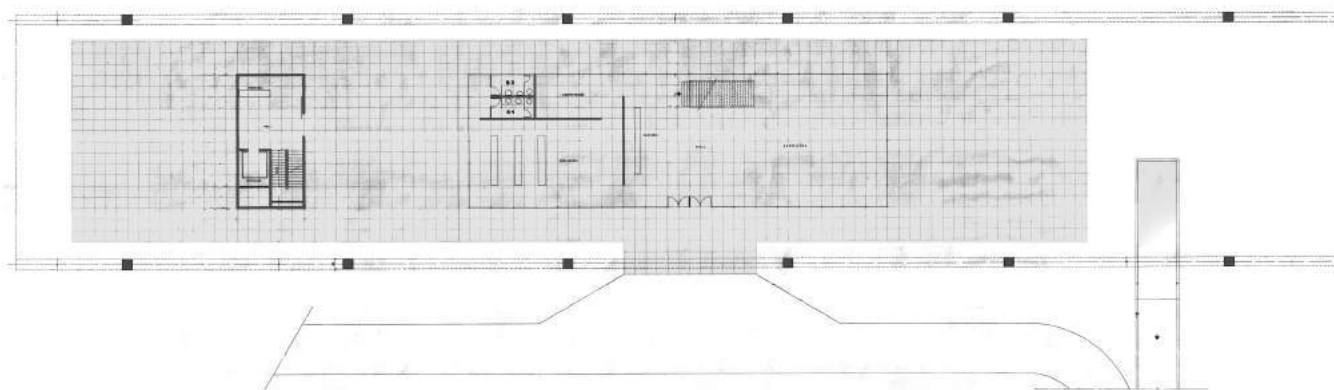
**Cliente:** Governo Federal

## DESENHOS TÉCNICOS

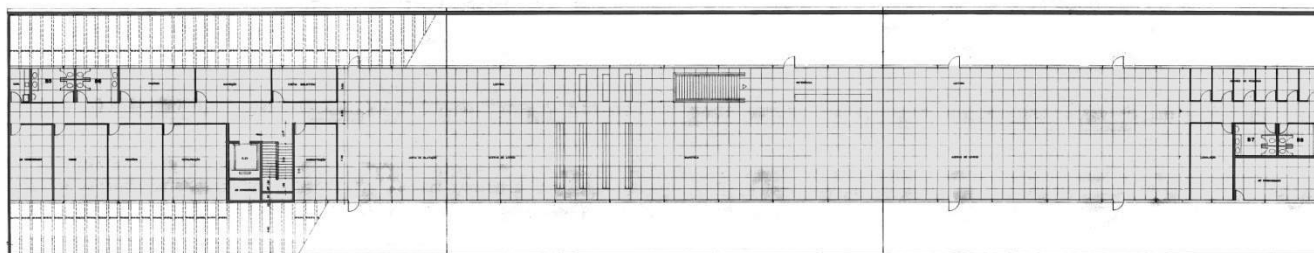
Os desenhos técnicos a seguir foram tratados para melhor visualização em menor escala. Pertencem ao acervo do Arquivo Público do Distrito Federal e fazem parte do conjunto de desenhos executivos para o Museu da Terra e da Energia. No entanto, o jogo de desenhos do museu não foi encontrado, assim como não há desenho da implantação do conjunto de edifícios.



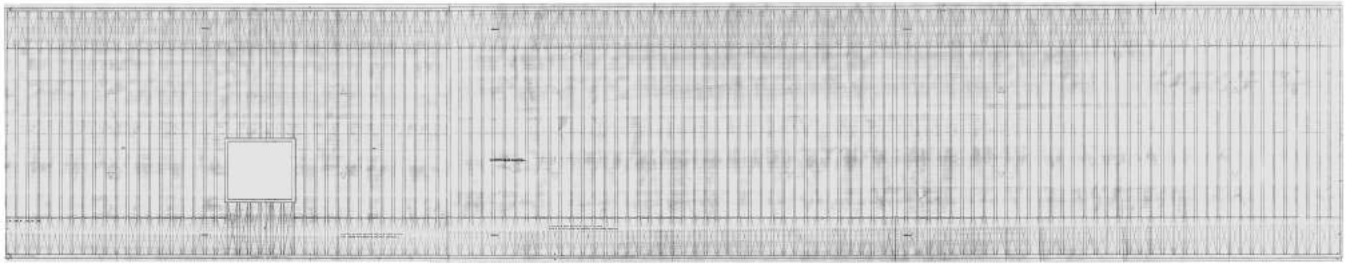
**Fig. 77** Planta baixa – subsolo, 1974. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.



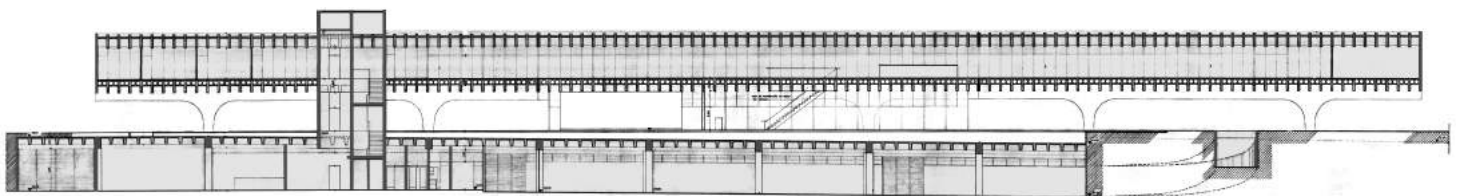
**Fig. 78** Planta baixa – térreo, 1974. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.



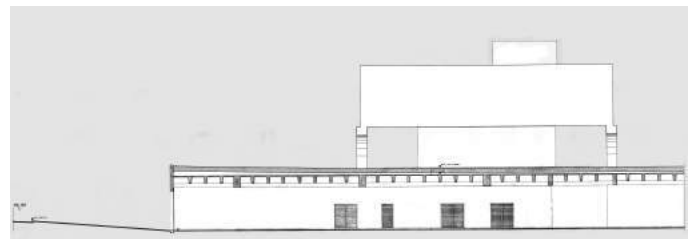
**Fig. 79** Planta baixa – 1º. piso, 1974. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal..



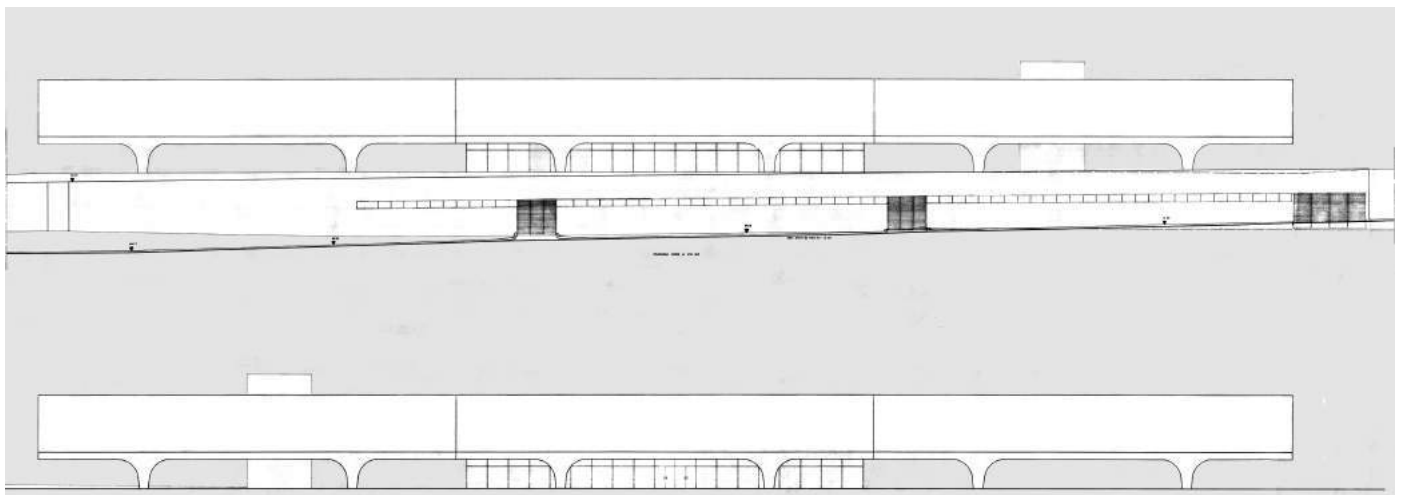
**Fig. 80** Planta de cobertura, 1974. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.



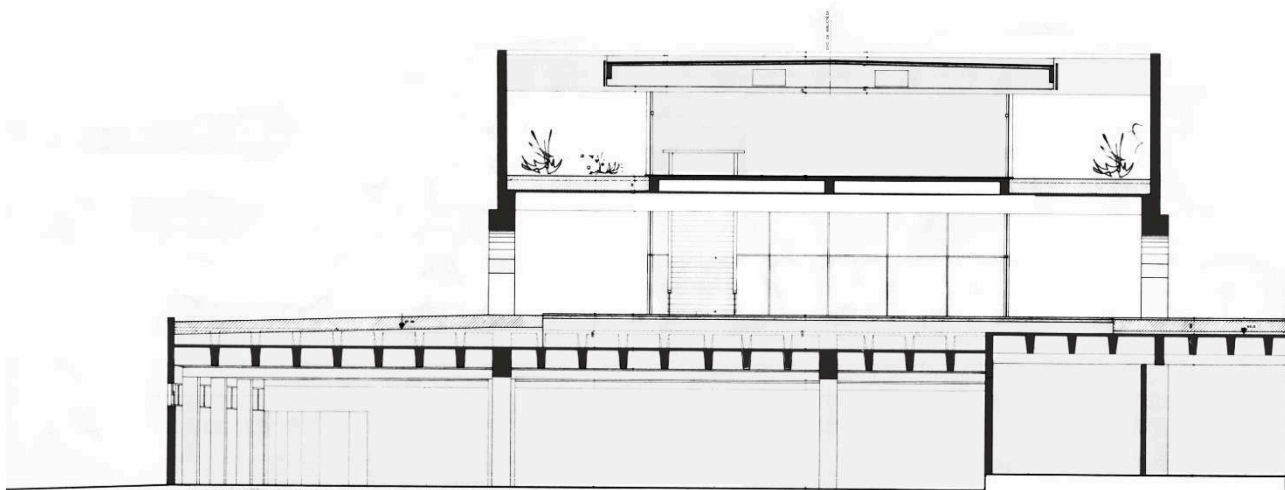
**Fig. 81** Corte longitudinal, 1974. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.



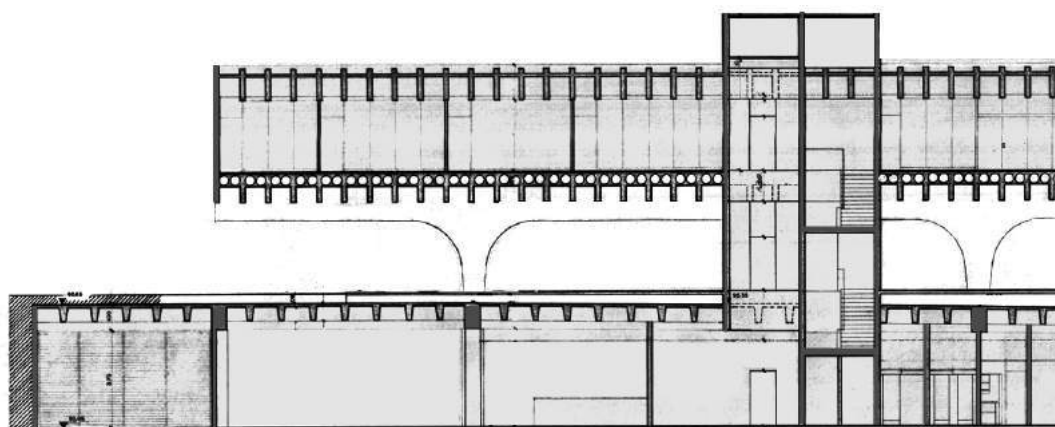
**Fig. 82** Fachada leste, 1974. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.



**Fig. 83** Fachadas norte (acima) e sul, 1974. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.



**Fig. 84** Corte transversal ampliado, 1974. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.



**Fig. 85** Detalhe do corte longitudinal, 1974. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.

## VIII. Conjunto Cultural da República - Primeira proposta - 1986

volume I p. 131

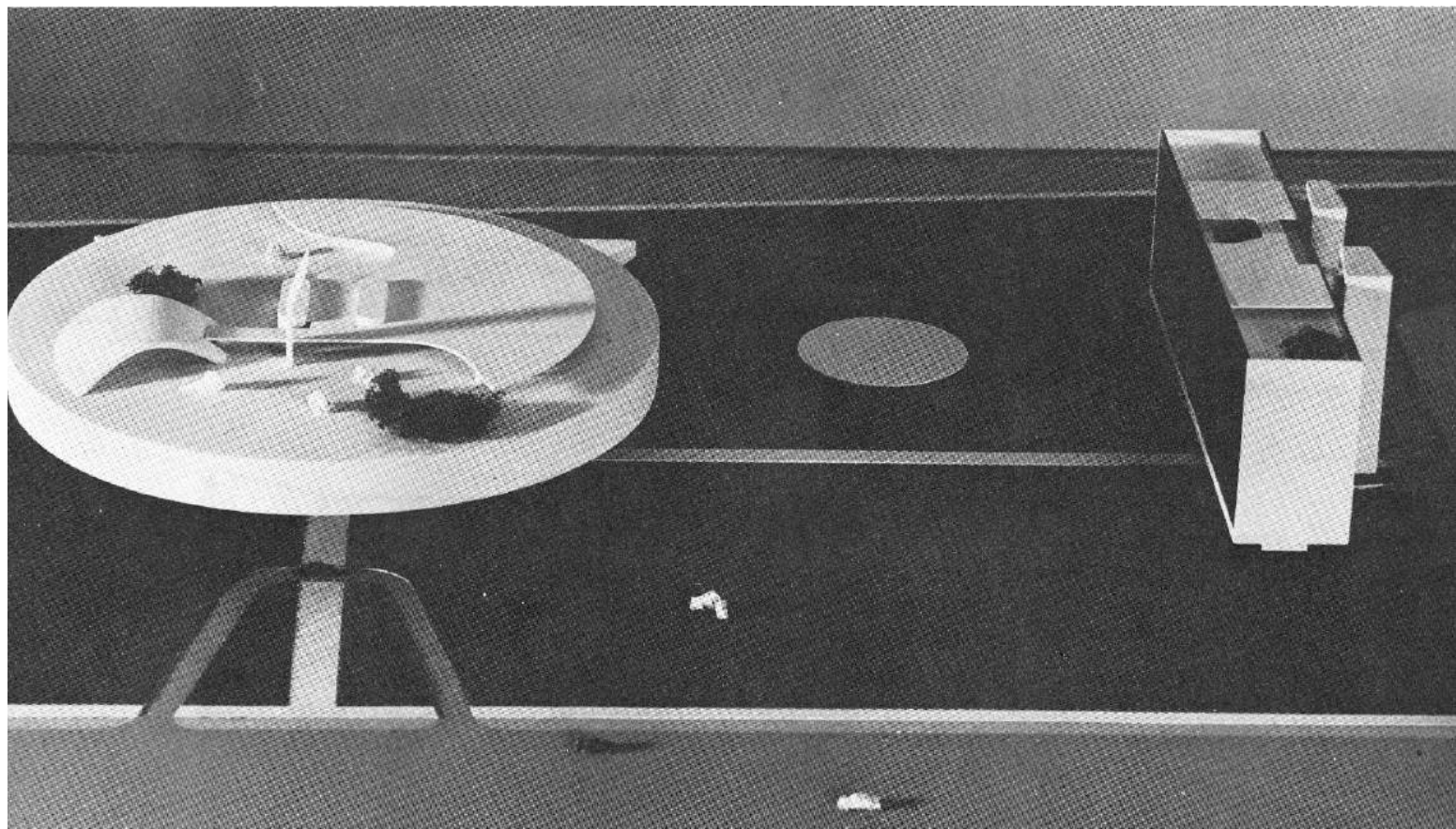


Fig. 86. Maquete do setor cultural norte, 1986. Fonte: Módulo, 1986.



## Ficha técnica

---

**Ano do Projeto:**

Primeira proposta: 1986

**Status de construção:** não construído

**Endereço:** Setor Cultural Sul, lote 02, Brasília.

**Autor do Projeto Arquitetônico:** Oscar Niemeyer

**Edificações do conjunto:**

Museu de artes

Ateliers de arte

Escola de balé

Ministério da Cultura

**Cliente:** Ministério da Cultura - Governo Federal

## IMPLANTAÇÃO

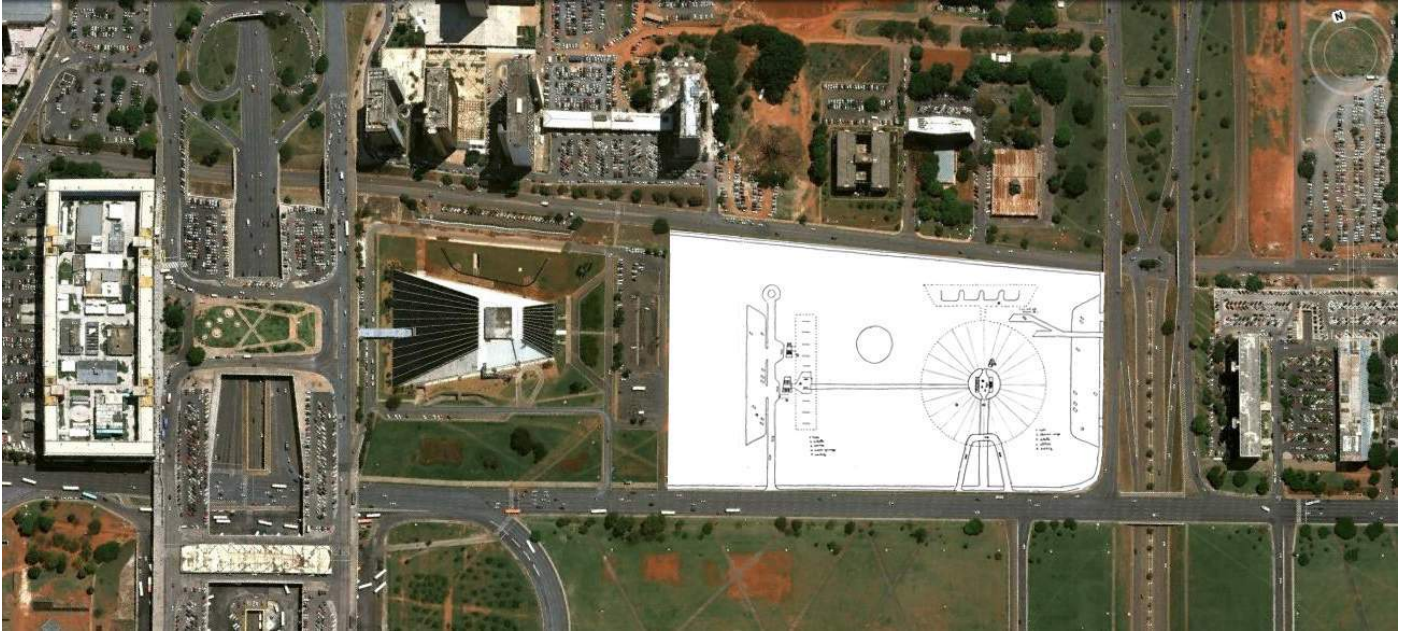
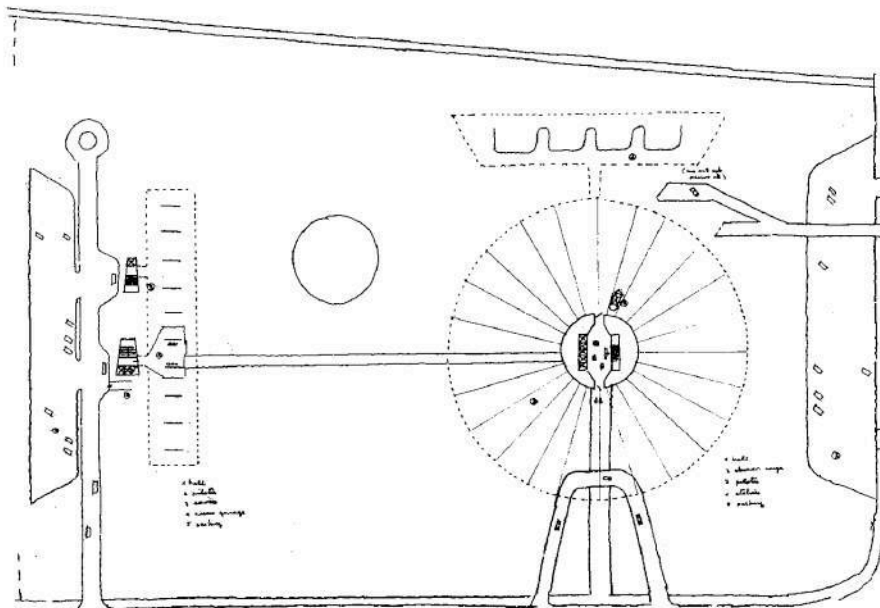
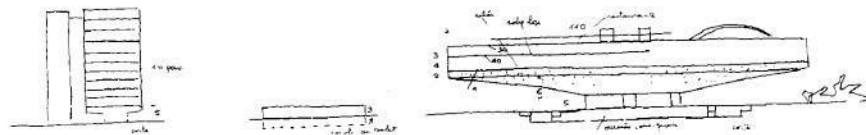


Fig. 87 Croquis de implantação em revista Módulo , 1986, sobre foto aérea do Google Maps.



**Térreo**  
1 - hall. 2- elevador de carga. 3- pilotis. 4- ateliers. 5- parking.

Fig. 88 Corte e planta baixa do térreo, 1986. Fonte: Módulo, 1986.

## DESENHOS TÉCNICOS

Desenhos técnicos apresentados na revista Módulo, número 89-90, em 1986.

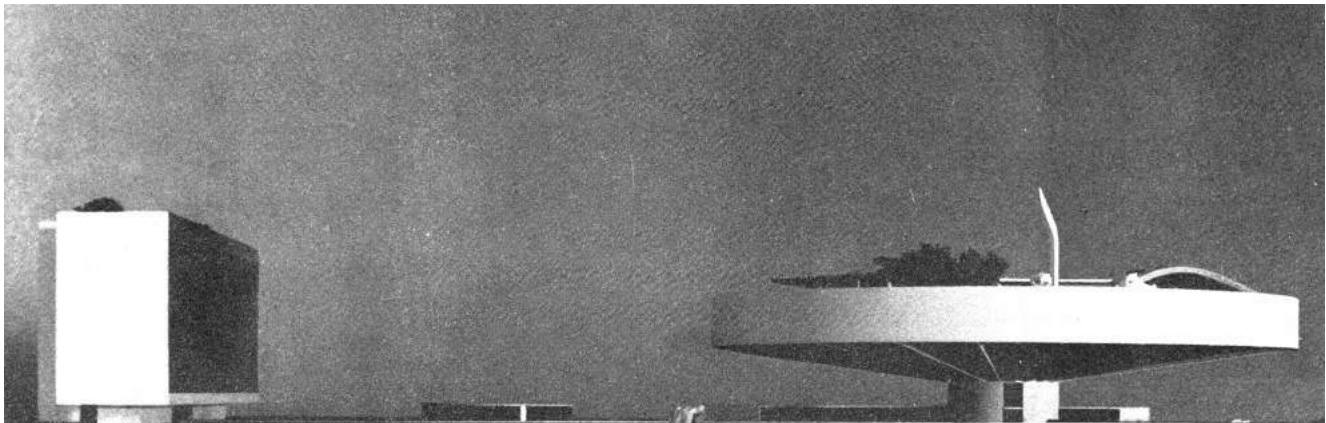


Fig. 89. Maquete do setor cultural norte, 1986. Fonte: Módulo, 1986.

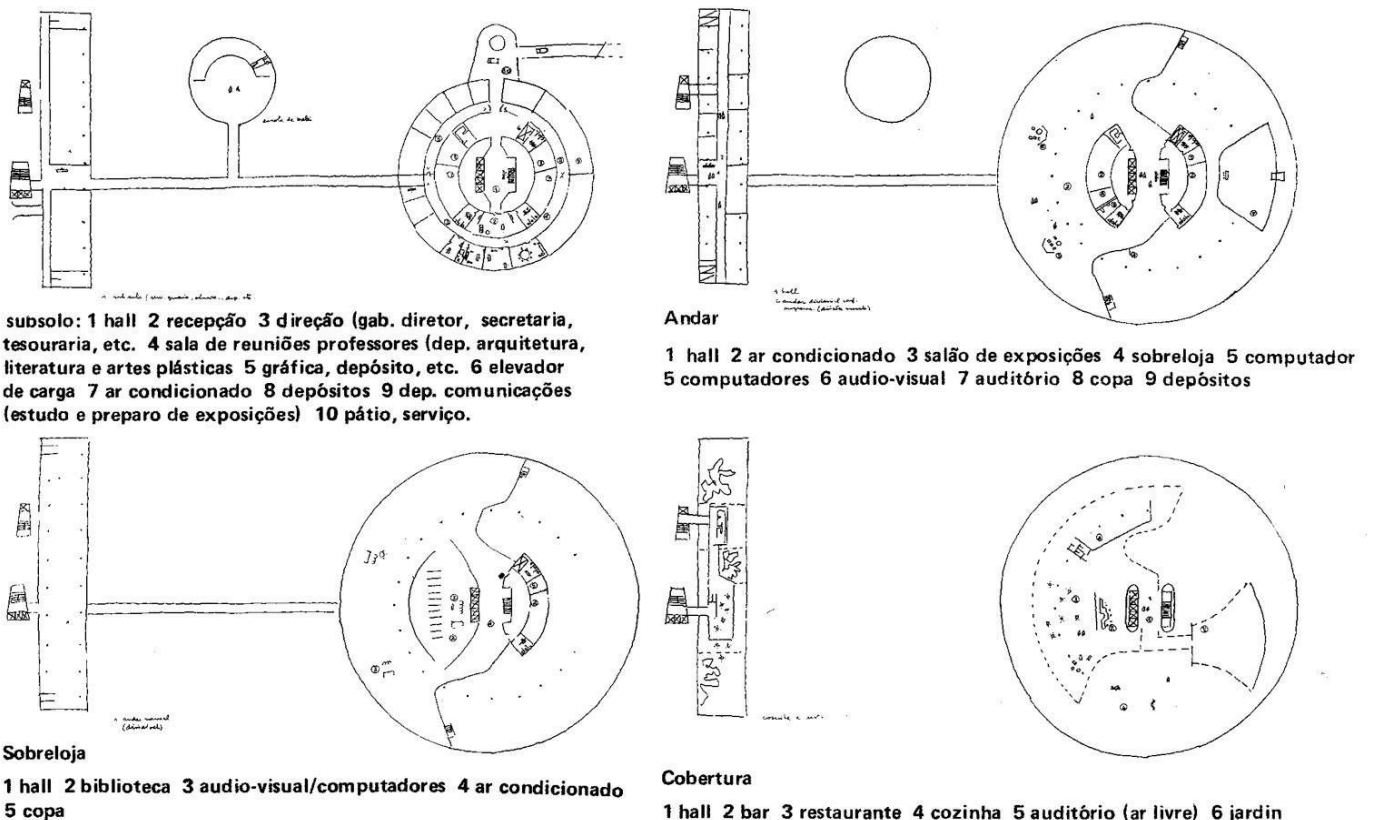


Fig. 90. Da direita para a esquerda: planta do subsolo, planta do 1º. Piso, planta do mezanino e planta do terraço, 1986. Fonte: Módulo, 1986.



## **IX. Conjunto Cultural da República - Segunda proposta - 1988 -1990**

**volume I p. 141**

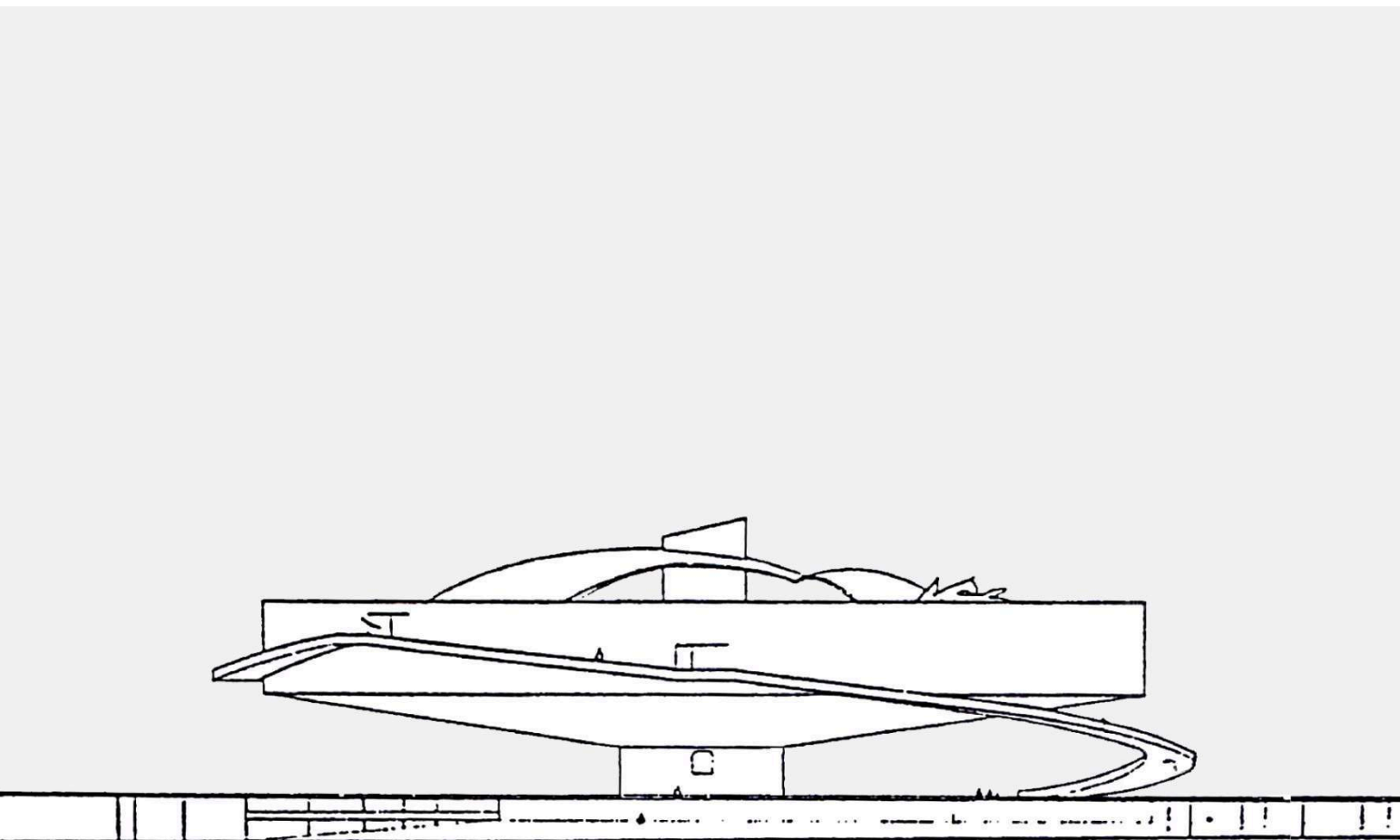


Fig. 91. Corte do museu de Brasília, 1988-90. Fonte: Ministério da Cultura.

## **Ficha técnica**

---

**Ano do Projeto:**

Primeira proposta: 1988-1990.

**Status de construção:** não construído

**Endereço:** Setores Culturais Sul e Norte, lotes 02, Brasília.

**Autor do Projeto Arquitetônico:** Oscar Niemeyer

**Edificações do conjunto:**

Museu de artes

Edifício administrativo

Biblioteca Nacional

Arquivo Nacional

Galeria

**Cliente:** Ministério da Cultura - Governo Federal



## DESENHOS TÉCNICOS

Os desenhos técnicos a seguir constam em dossiê sobre o Conjunto Cultural da República realizado pelo Ministério da Cultura durante a gestão do ministro Gilberto Gil, quando desejam retomar o projeto do Palácio da Cultura (sede Ministério da Cultura) no Setor Cultural. A qualidade das imagens em cópia reduzida prejudica a visualização de pormenores e, embora o estudo traga traços bem preliminares, a concepção clara e o desenho objetivo não impedem a leitura proveitosa do projeto. Segundo ofício anexo ao jogo de desenhos enviado em março de 1990 por Virgílio da Costa (presidente da Comissão do Conjunto Cultural da Capital da República que se iniciou em 1987) ao Ministro da Cultura José Aparecido (1988-1990), o projeto foi encomenda do Ministro Celso Furtado (1986-1988). O documento refere-se também a uma maquete, que não foi encontrada.

## IMPLANTAÇÃO

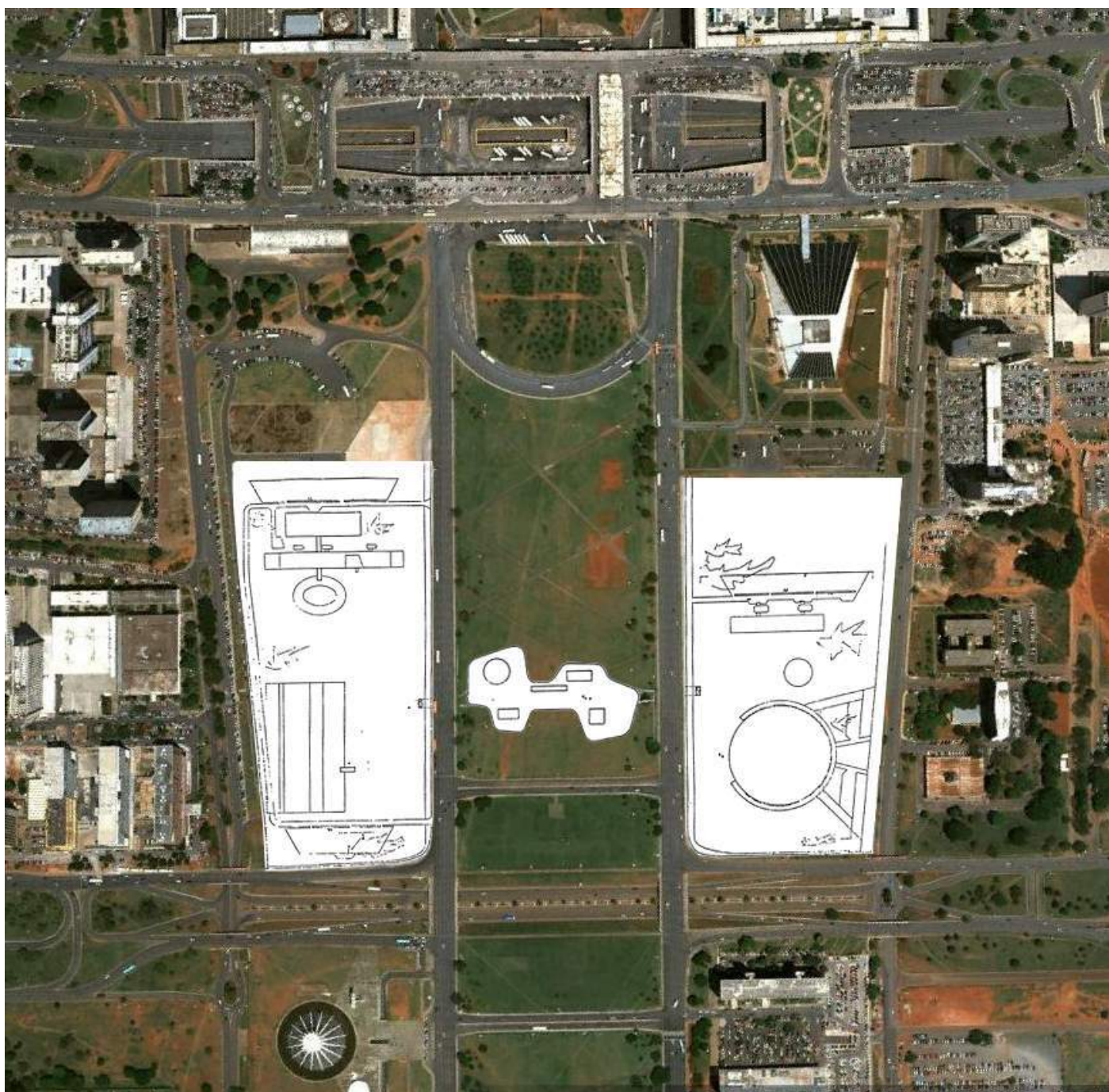
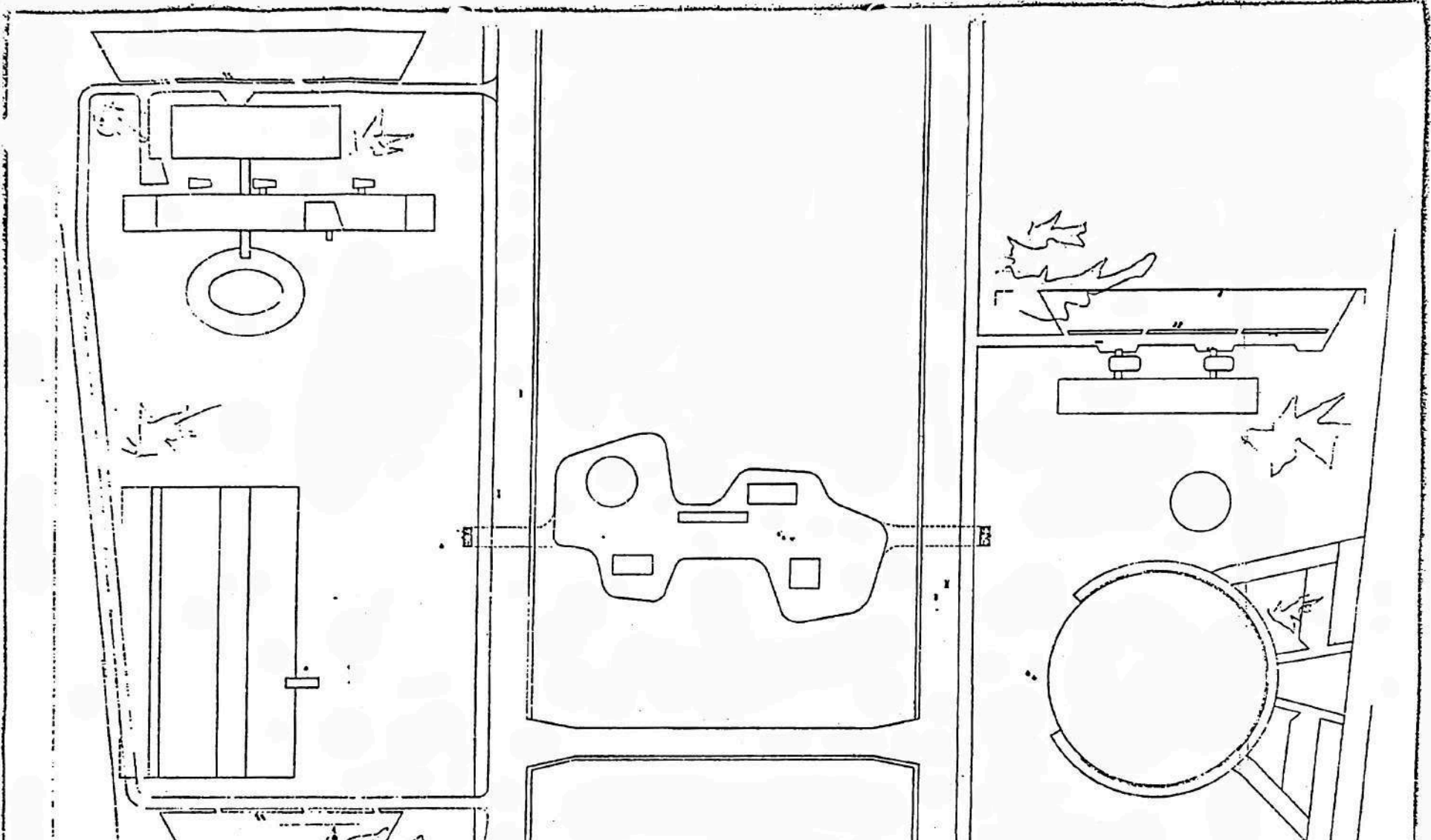


Fig. 92 Croquis de implantação em dossiê do Ministério da Cultura sobre foto aérea do Google Maps. 92





# MUSEU

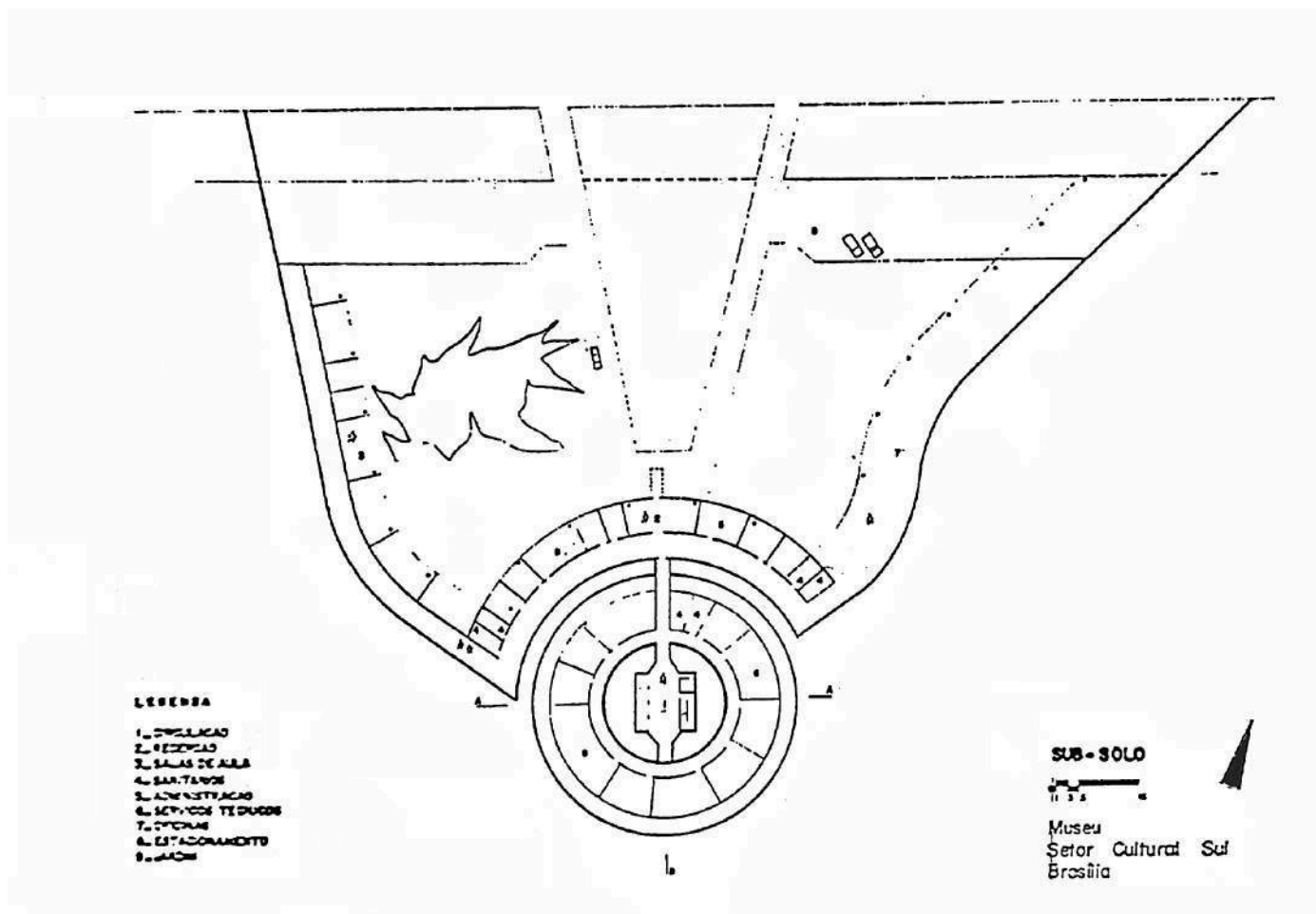


Fig. 94. Planta do subsolo semienterrado do Museu de Brasília, 1988-90. Fonte: Arquivo Ministério da Cultura.

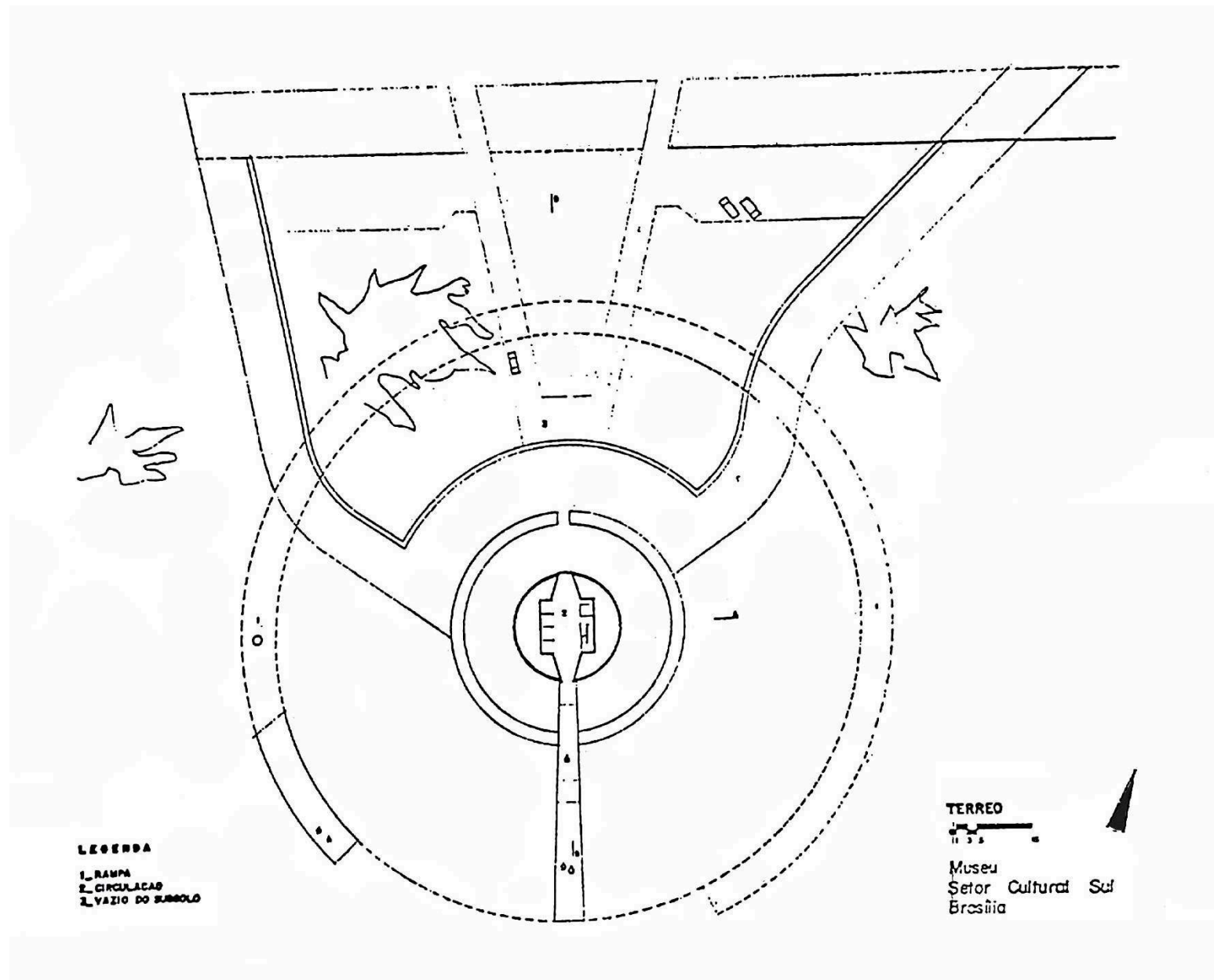


Fig. 95. Planta do térreo do Museu de Brasília, 1988-90. Fonte: Arquivo Ministério da Cultura.

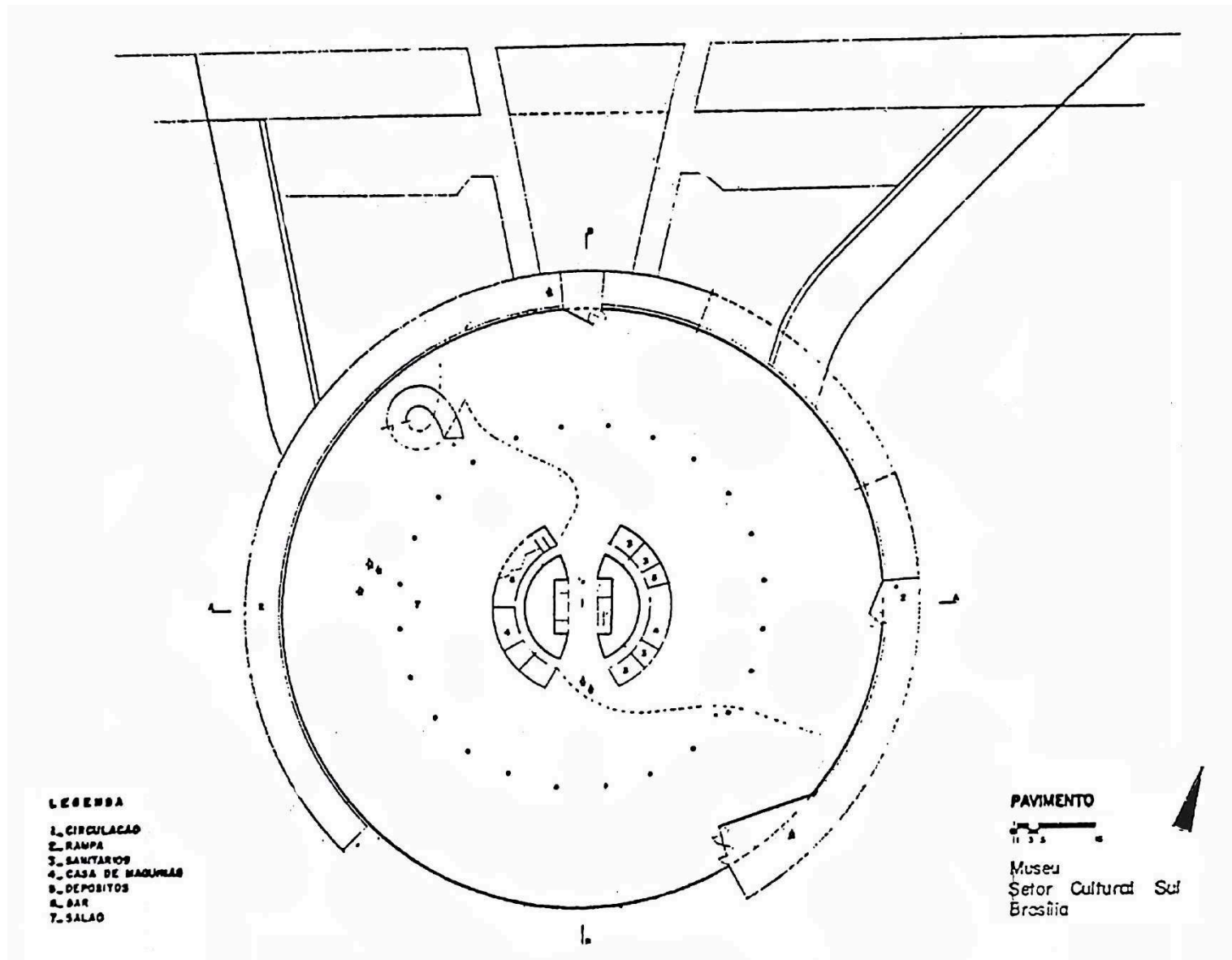


Fig. 96. Planta do 1º. Piso do Museu de Brasília, 1988-90. Fonte: Arquivo Ministério da Cultura.

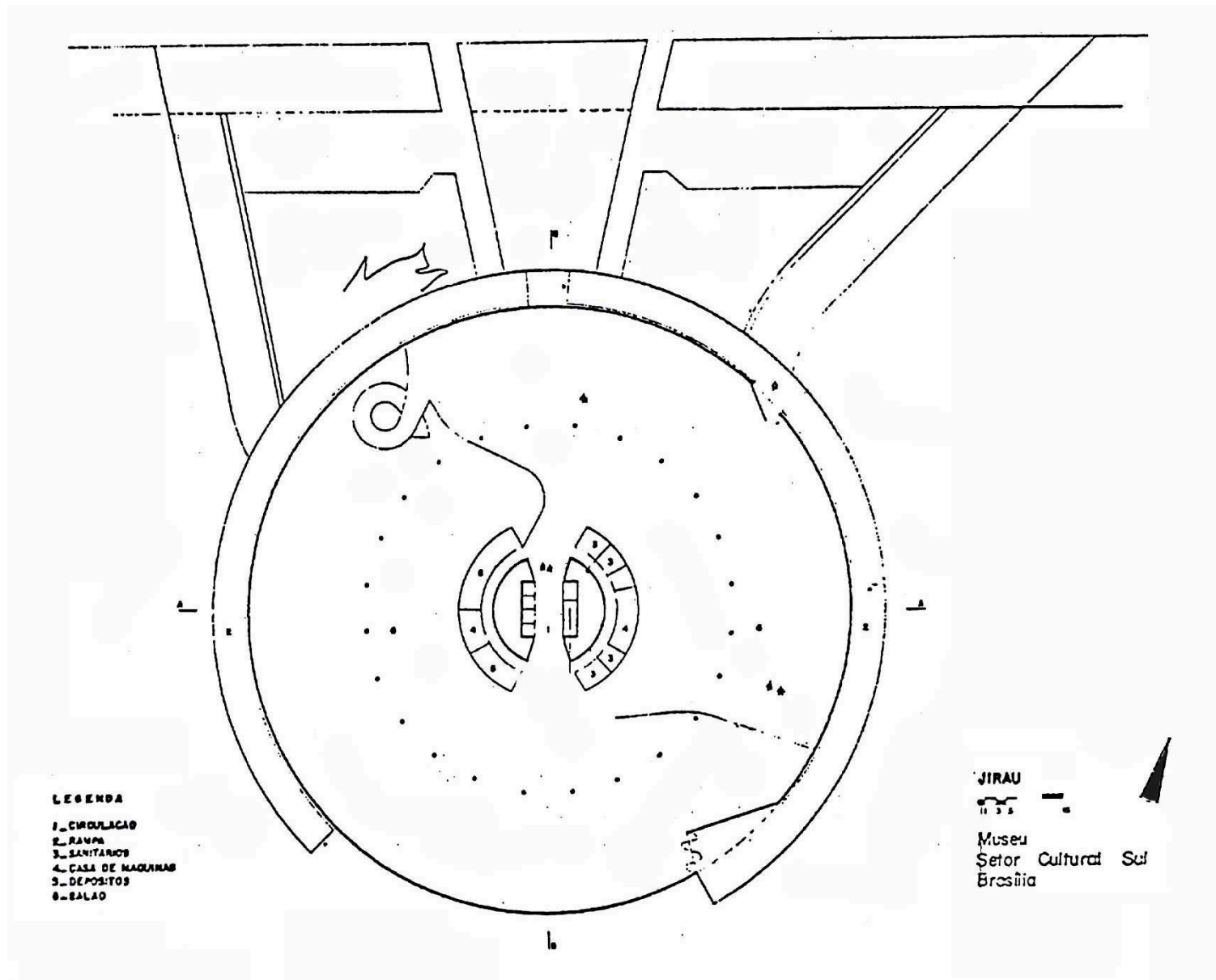


Fig. 97. Planta do mezanino do Museu de Brasília, 1988-90. Fonte: Arquivo Ministério da Cultura.

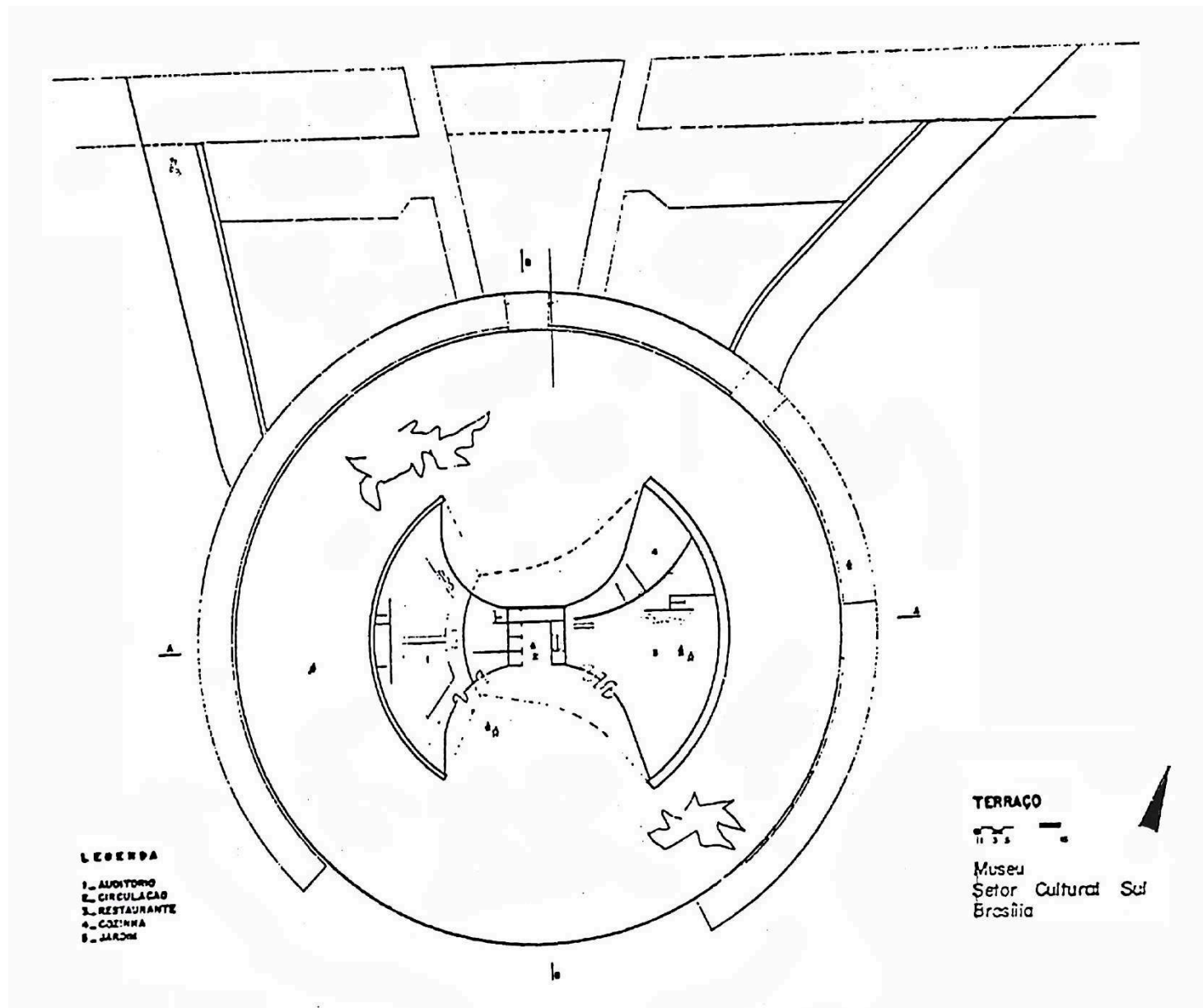


Fig. 98. Planta do terraço do Museu de Brasília, 1988-90. Fonte: Arquivo Ministério da Cultura.

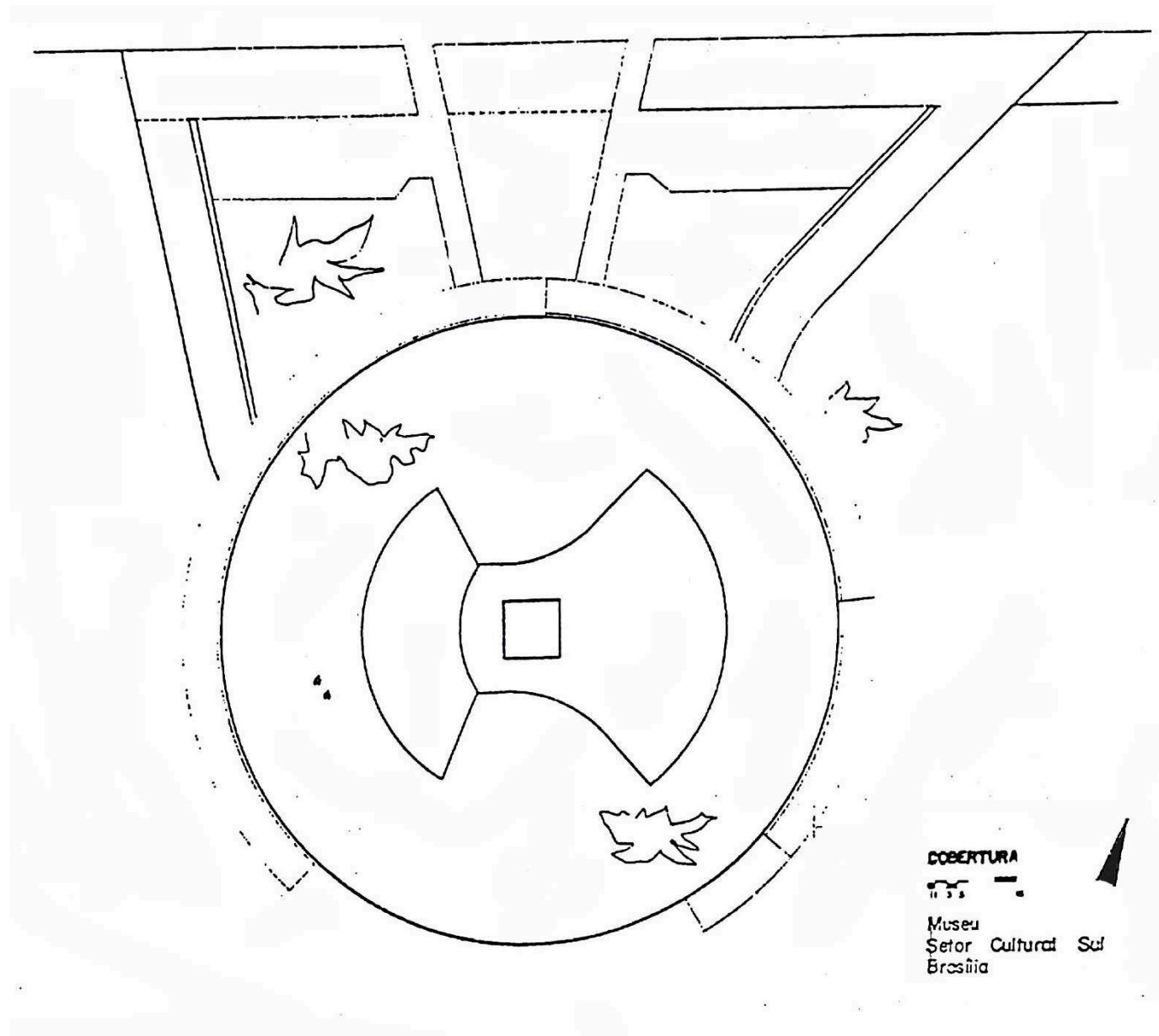


Fig. 99. Planta da cobertura do Museu de Brasília, 1988-90. Fonte: Arquivo Ministério da Cultura.

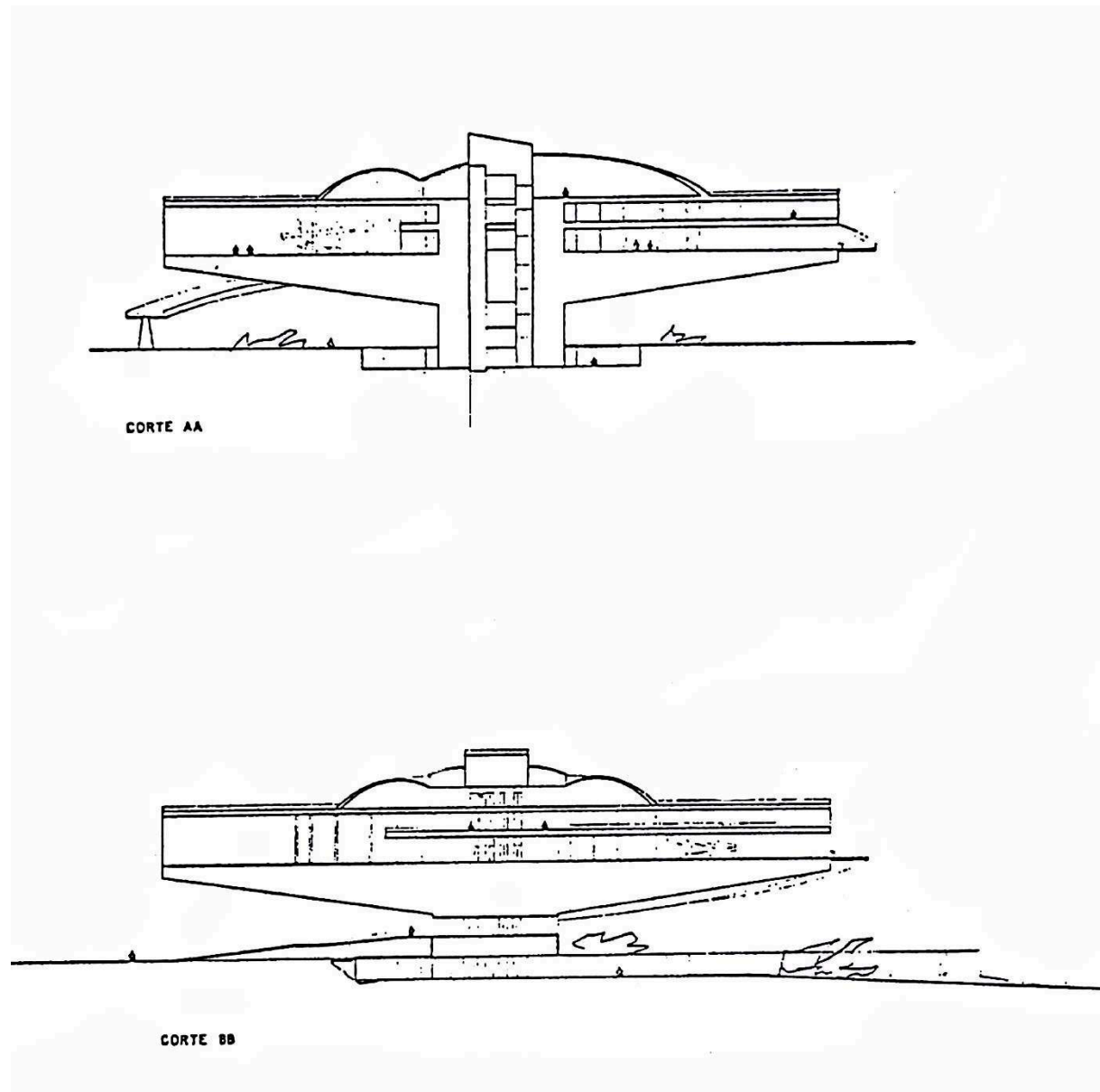


Fig. 100. Cortes do Museu de Brasília, 1988-90. Fonte: Arquivo Ministério da Cultura.



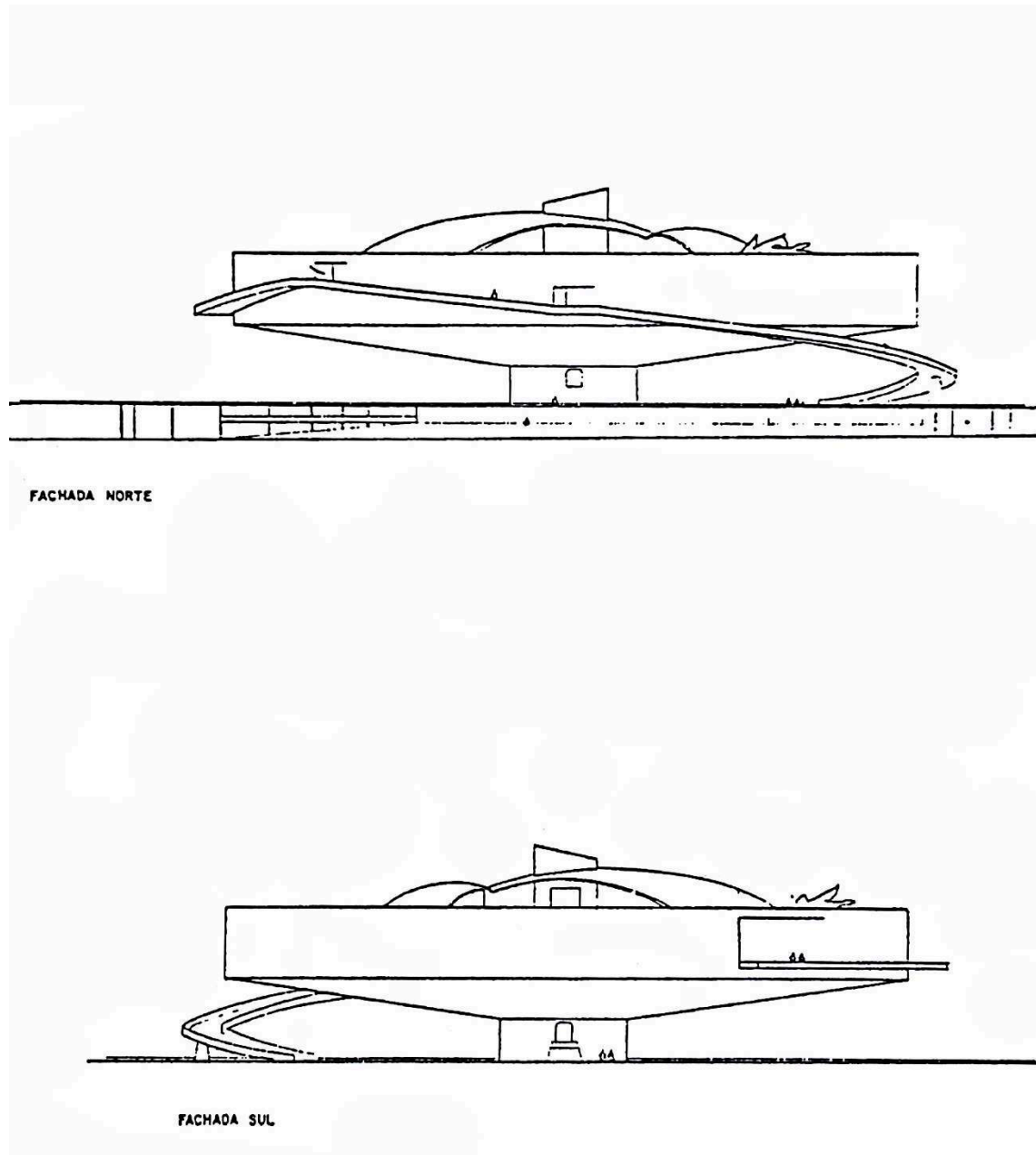


Fig. 101. Fachadas do Museu de Brasília, 1988-90. Fonte: Arquivo Ministério da Cultura.

# EDIFÍCIO ADMINISTRATIVO

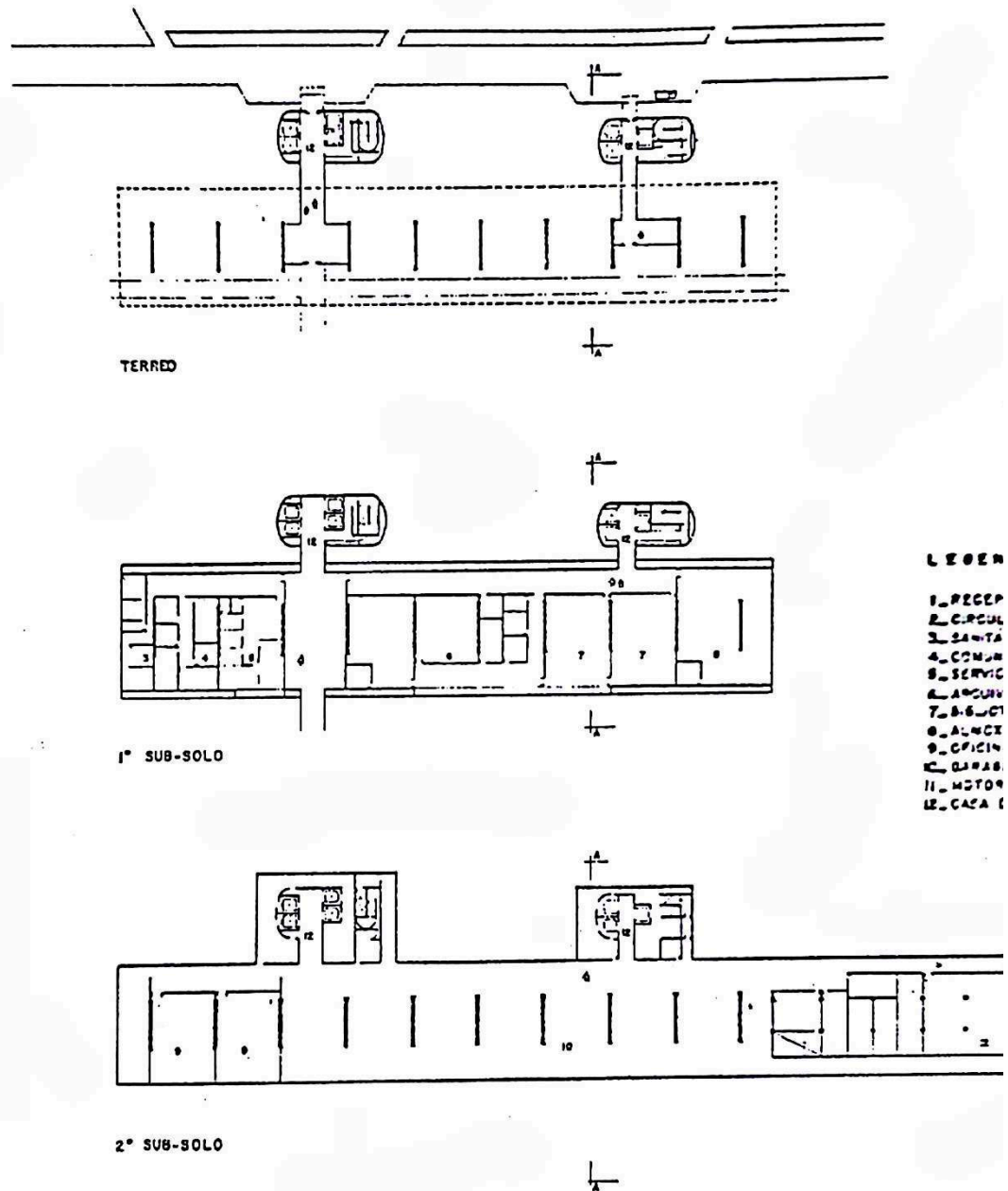


Fig. 102. De cima para baixo: planta do térreo, planta do 1º. Subsolo, planta do 2º. subsolo do edifício. Fonte: Arquivo Ministério da Cultura.

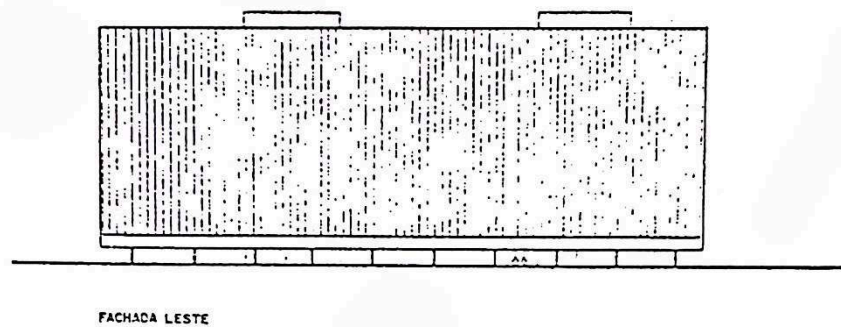
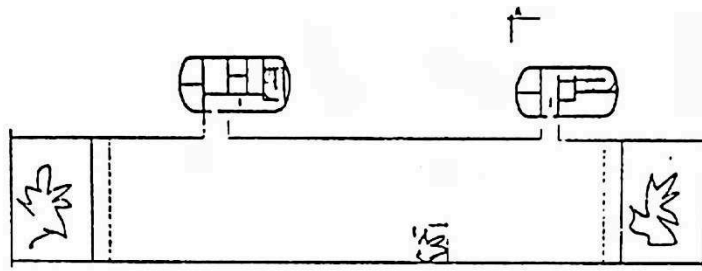
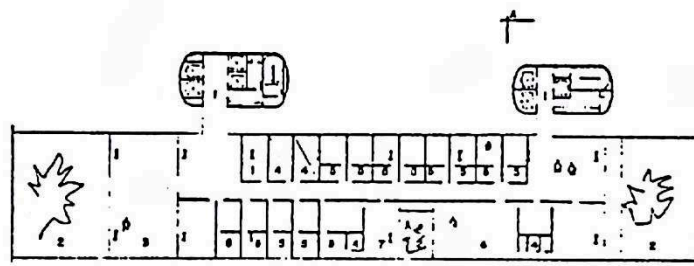


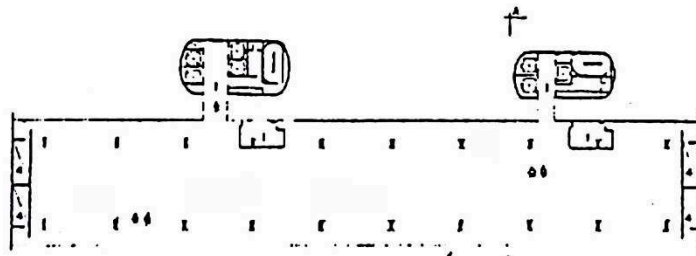
Fig. 103. Fachadas do edifício administrativo, 1988-90. Fonte: Arquivo Ministério da Cultura.



COBERTURA



10º PAVIMENTO

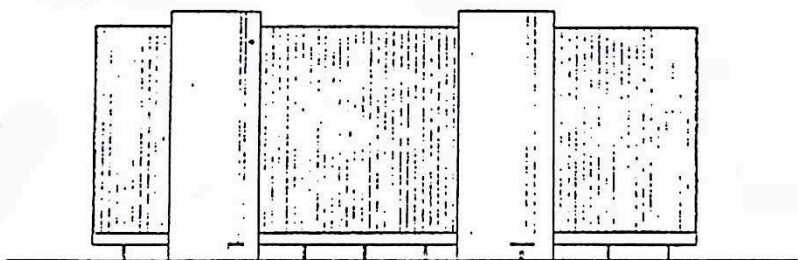


PAVIMENTO TIPO

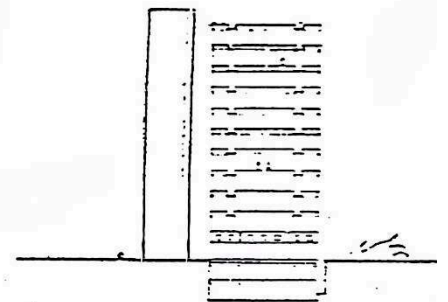
**LEGENDA**

- 1. CASA DE MÁQUINAS
- 2. JARDIM
- 3. SALÃO NOBRE
- 4. SANITÁRIOS
- 5. ASSESSORIA
- 6. MINISTRO
- 7. ESCRITÓRIO

Fig. 104. De cima para baixo: planta de cobertura, planta do 10º pavimento, planta do pavimento tipo do edifício administrativo, 1988-90. Fonte: Arquivo Ministério da Cultura.



FACHADA OESTE



COTTE AA  
1:5

Fig. 105. Fachada oeste e corte transversal do edifício administrativo, 1988-90. Fonte: Arquivo Ministério da Cultura.

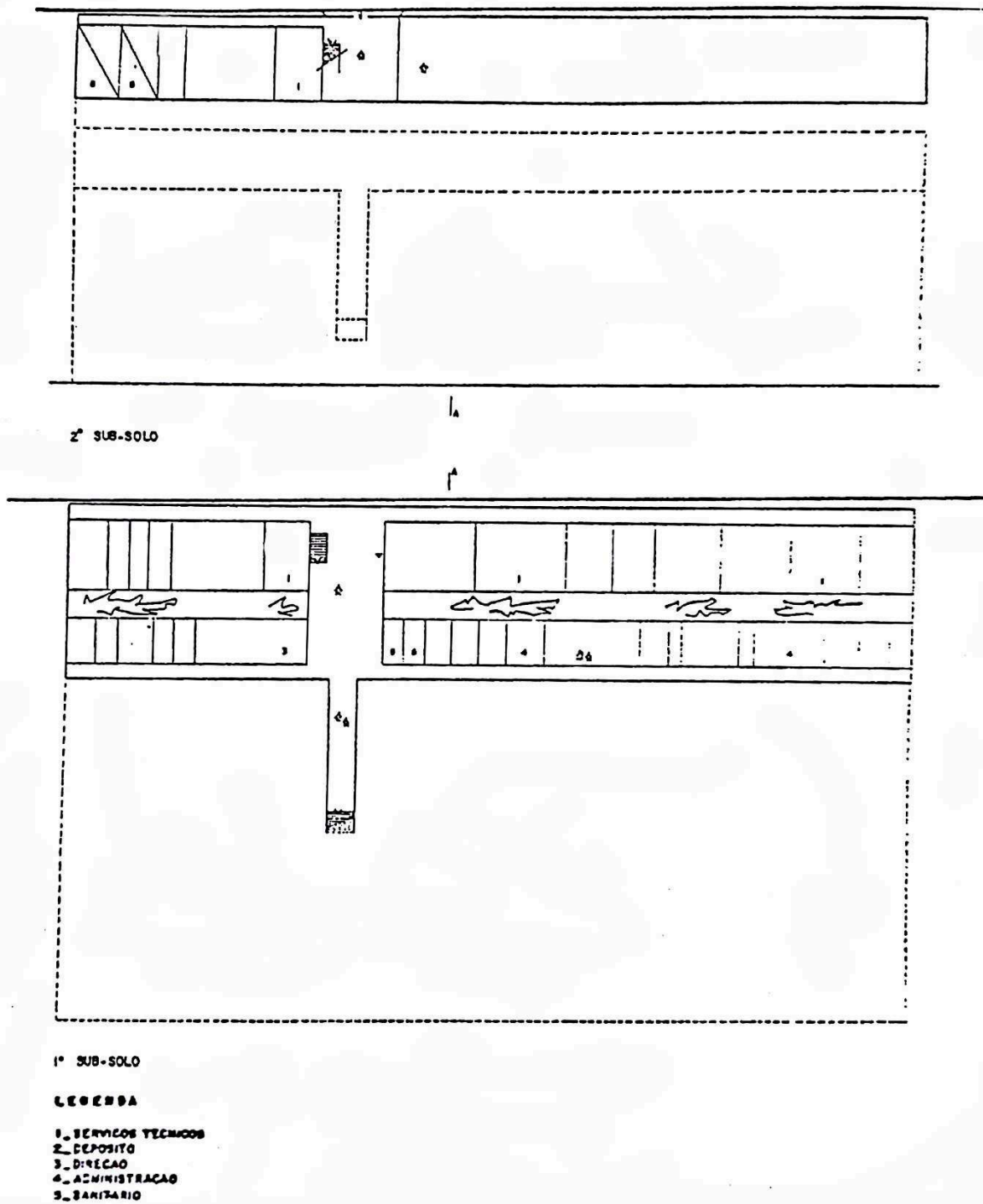
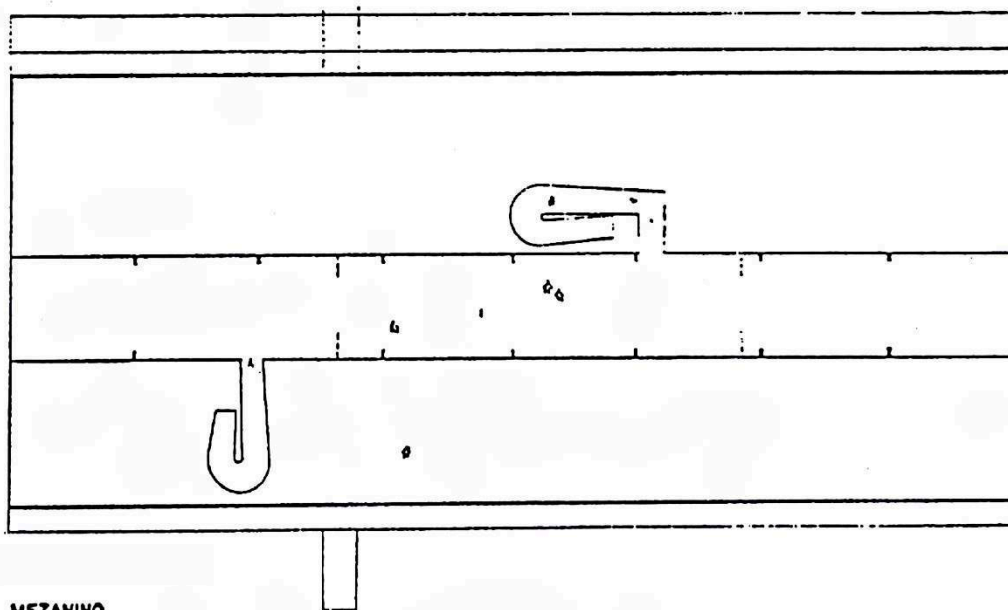
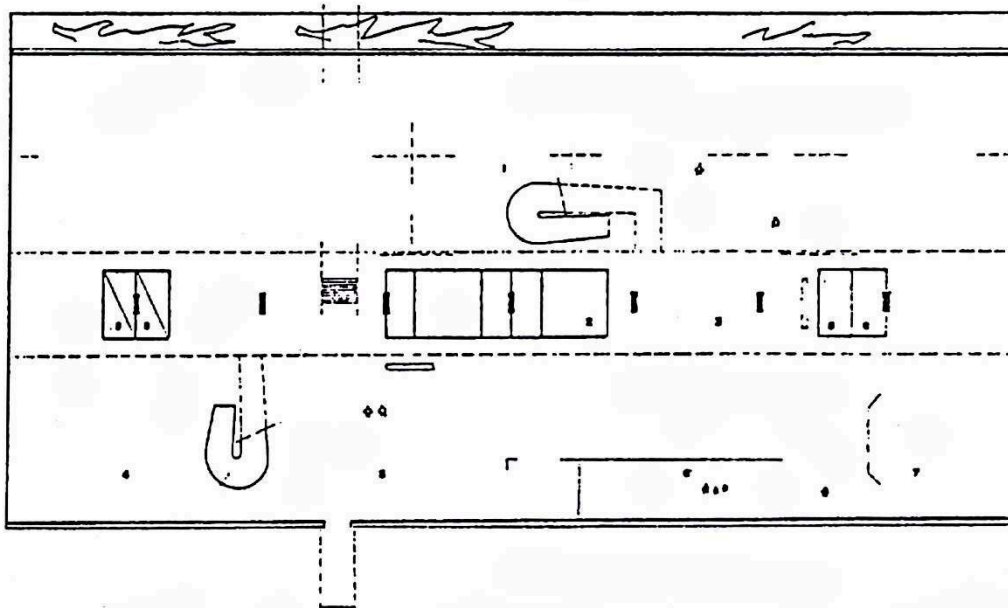


Fig. 106. Plantas do 2º. subsolo e 1º. subsolo da Biblioteca Nacional, 1988-90. Fonte: Arquivo Ministério da Cultura.

**TERREO**

**LEGENDA**

- 1\_ ACERVO E CONSULTA
- 2\_ APOIO
- 3\_ CAFE
- 4\_ EXPOSICAO
- 5\_ CONTROLE
- 6\_ BIBLIOTECA INFANTIL
- 7\_ AJUTORIO
- 8\_ SANITARIO



**MEZANINO**

**LEGENDA**

- 1\_ ACERVO E CONSULTA

Fig. 107. Plantas do térreo e mezanino da Biblioteca Nacional, 1988-90. Fonte: Arquivo Ministério da Cultura.

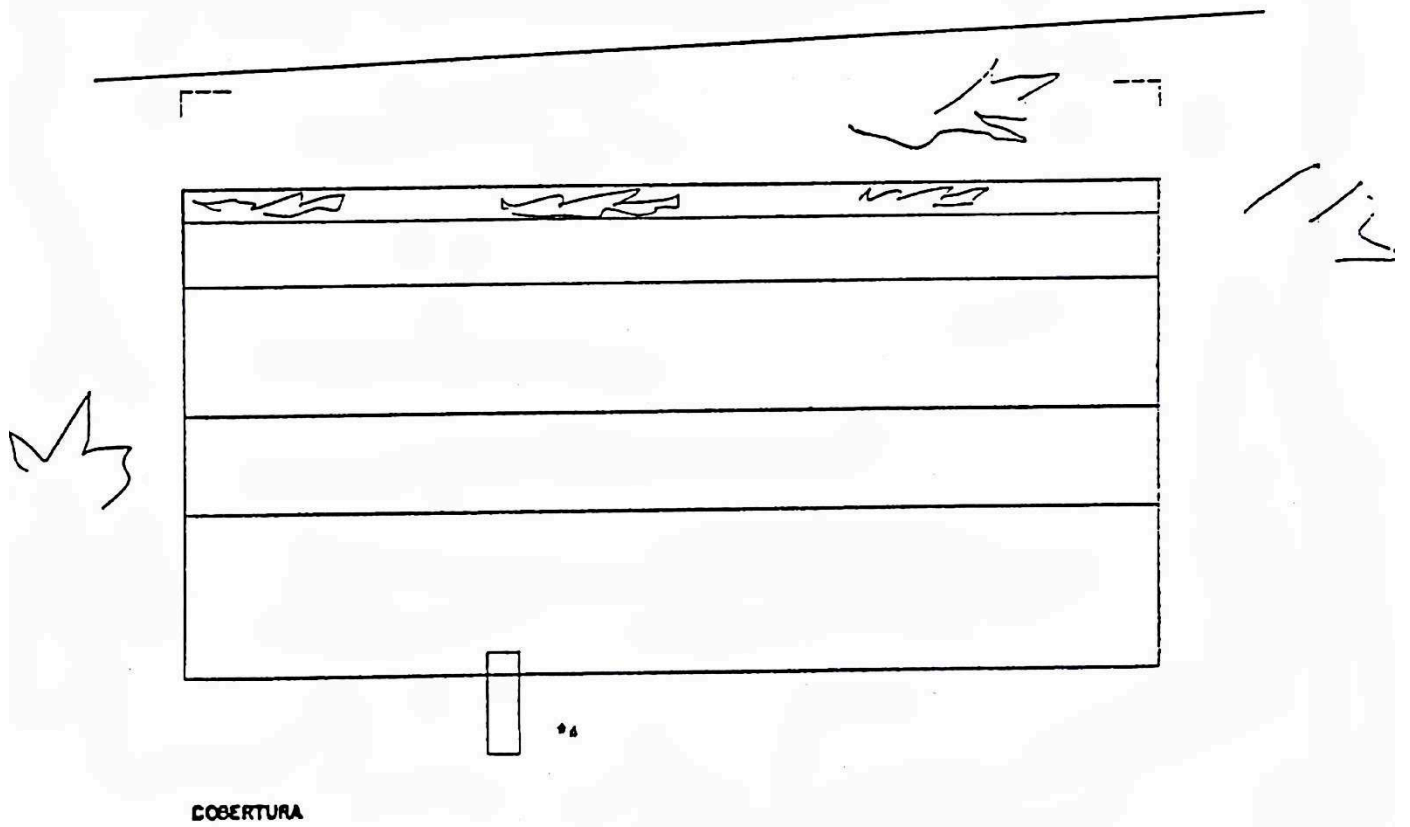


Fig. 108. Planta de cobertura da Biblioteca Nacional, 1988-90. Fonte: Arquivo Ministério da Cultura.

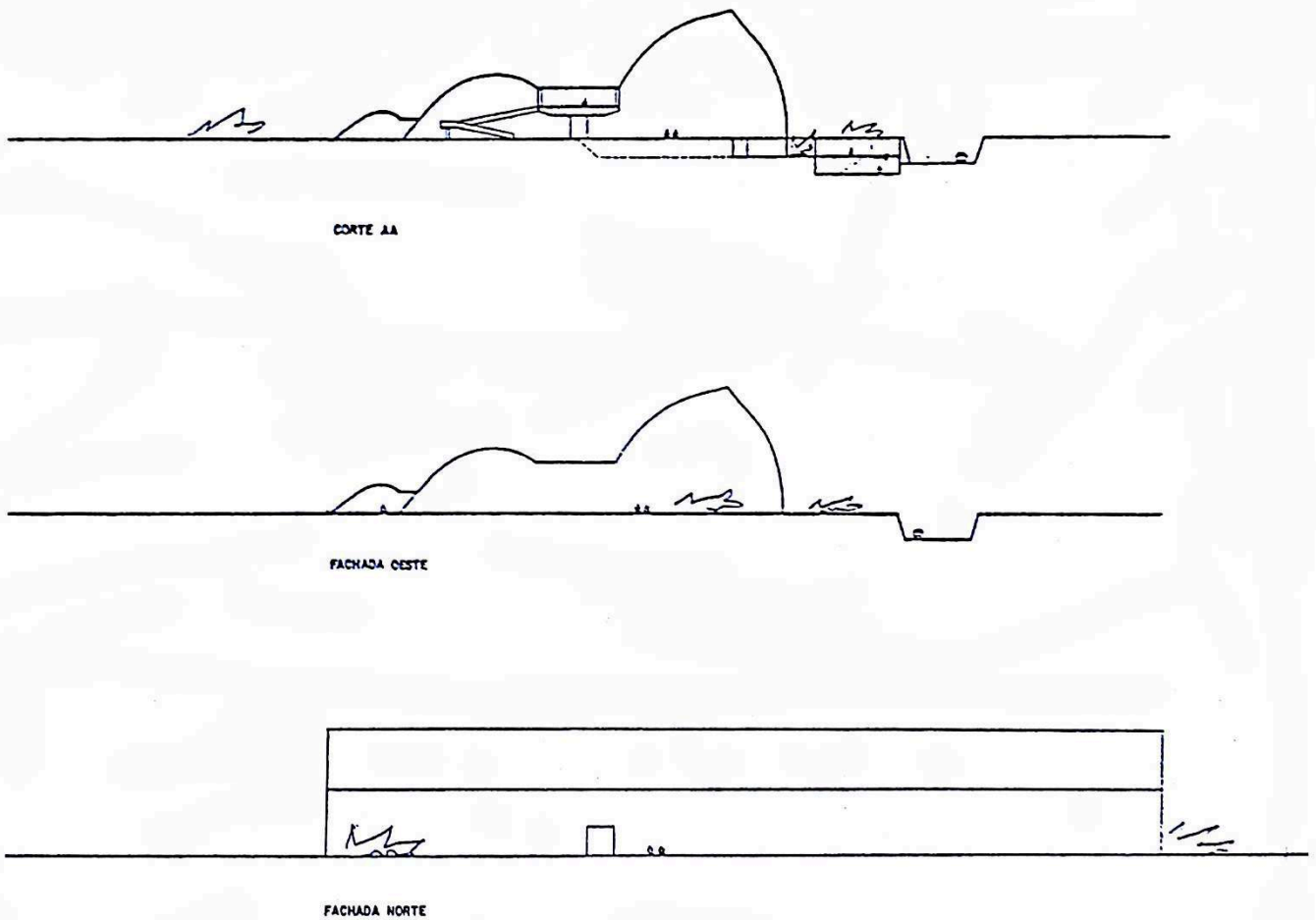
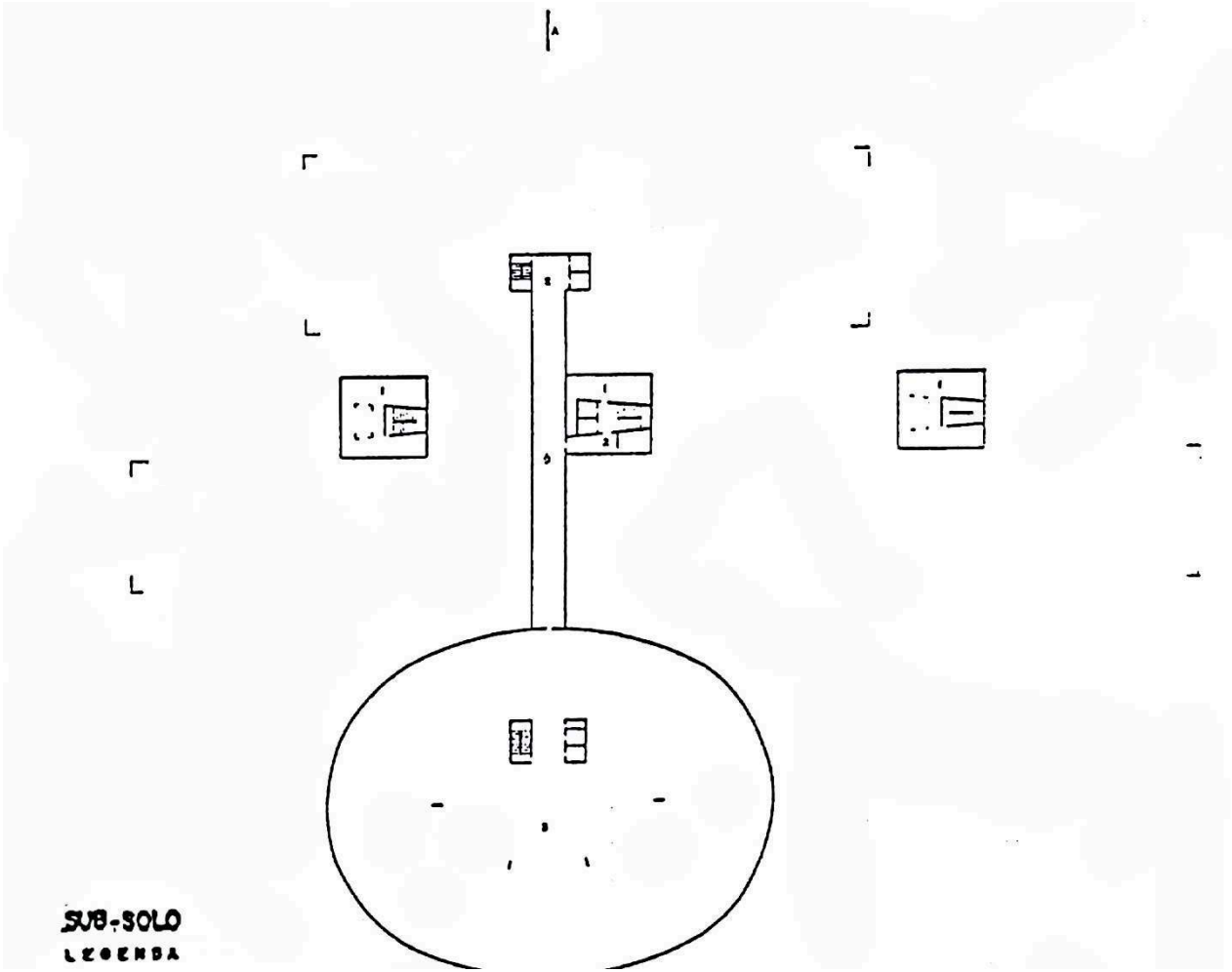


Fig. 109. Corte transversal, fachada oeste e fachada norte da Biblioteca Nacional, 1988-90. Fonte: Arquivo Ministério da Cultura.

ARQUIVO PÚBLICO



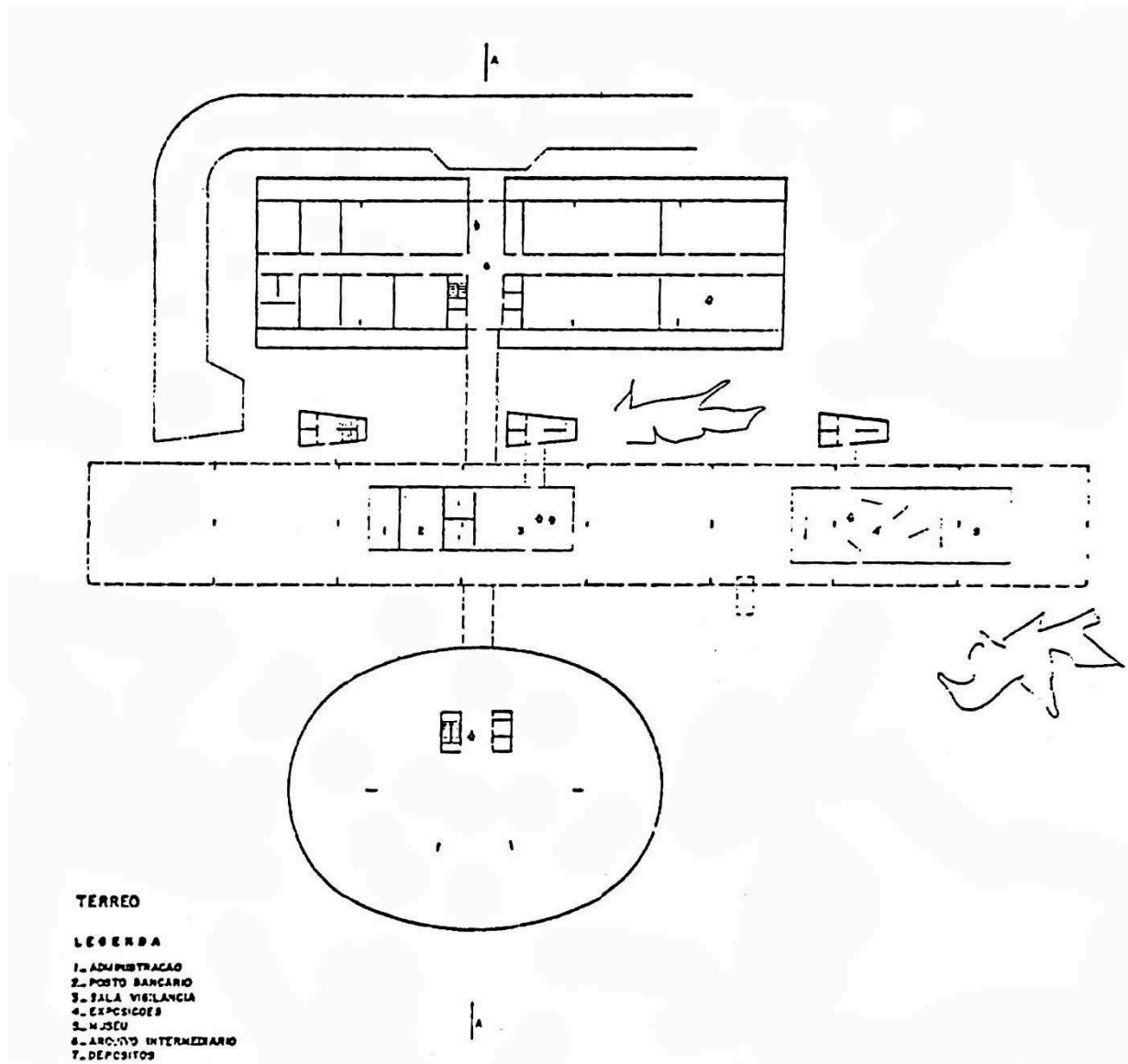


Fig. 111. Planta do térreo do Arquivo Público, 1988-90. Fonte: Arquivo Ministério da Cultura.



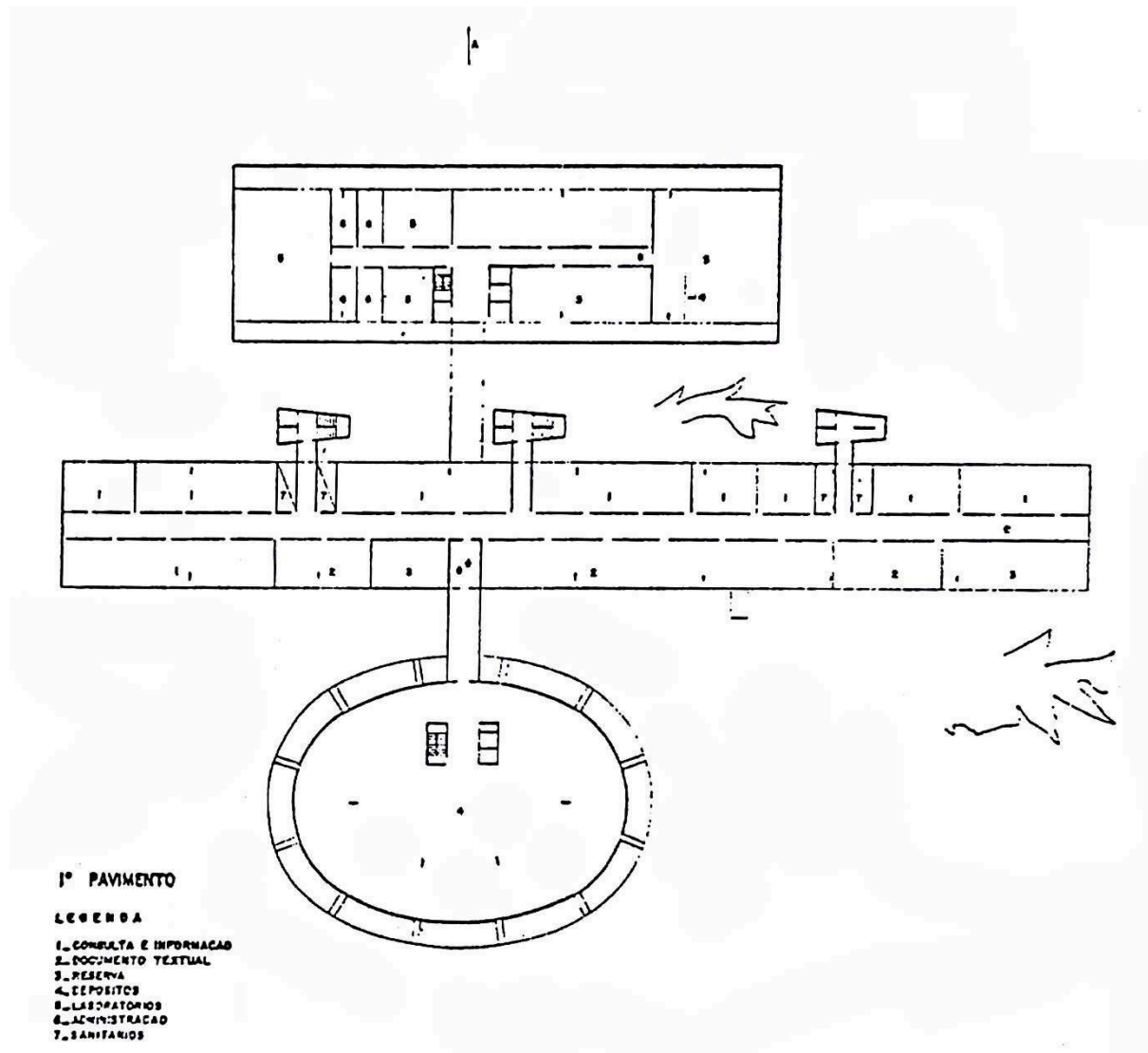


Fig. 112. Planta do 1º pavimento do Arquivo Público, 1988-90. Fonte: Arquivo Ministério da Cultura.

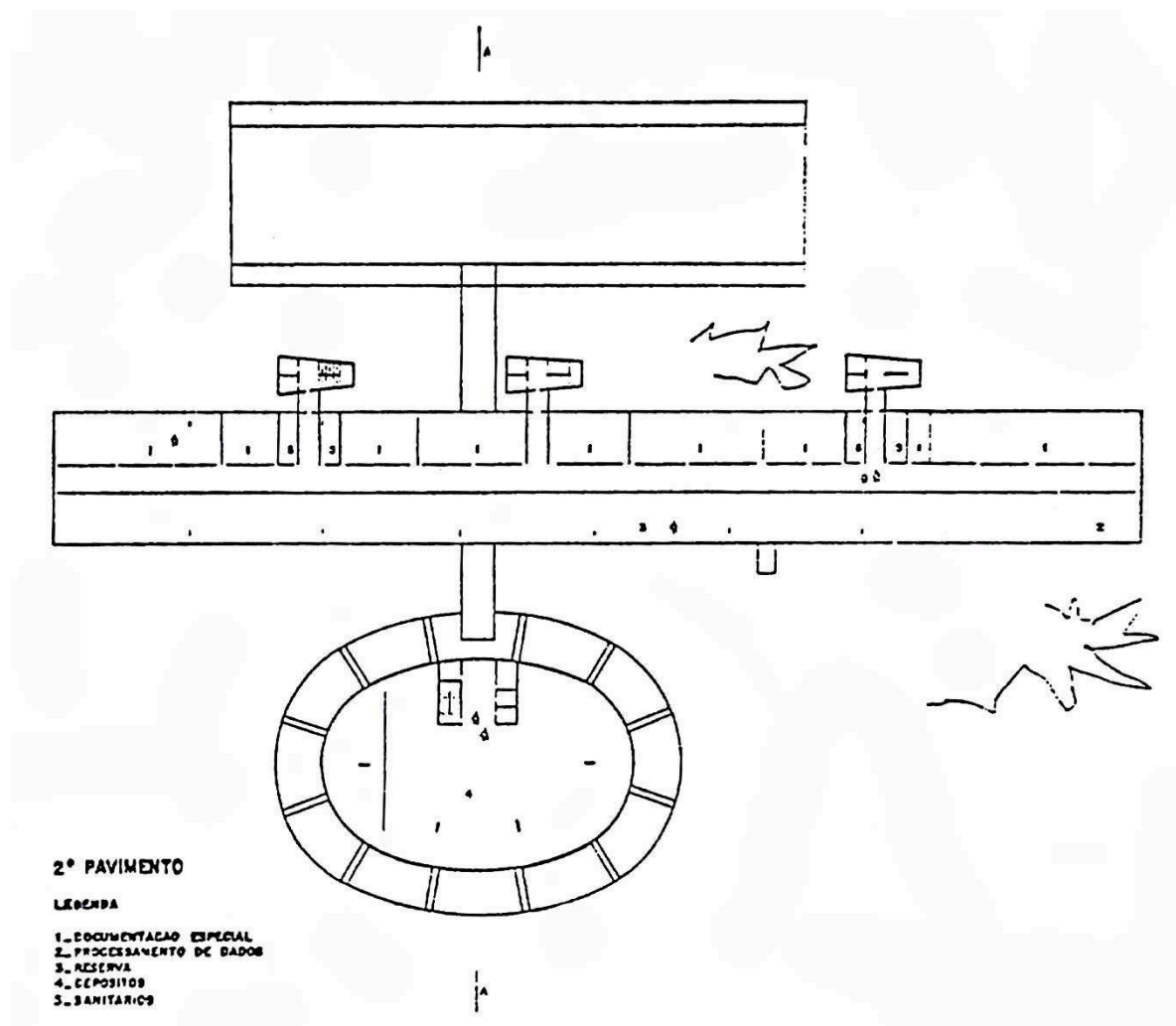


Fig. 113. Planta do 2º pavimento do Arquivo Público, 1988-90. Fonte: Arquivo Ministério da Cultura.

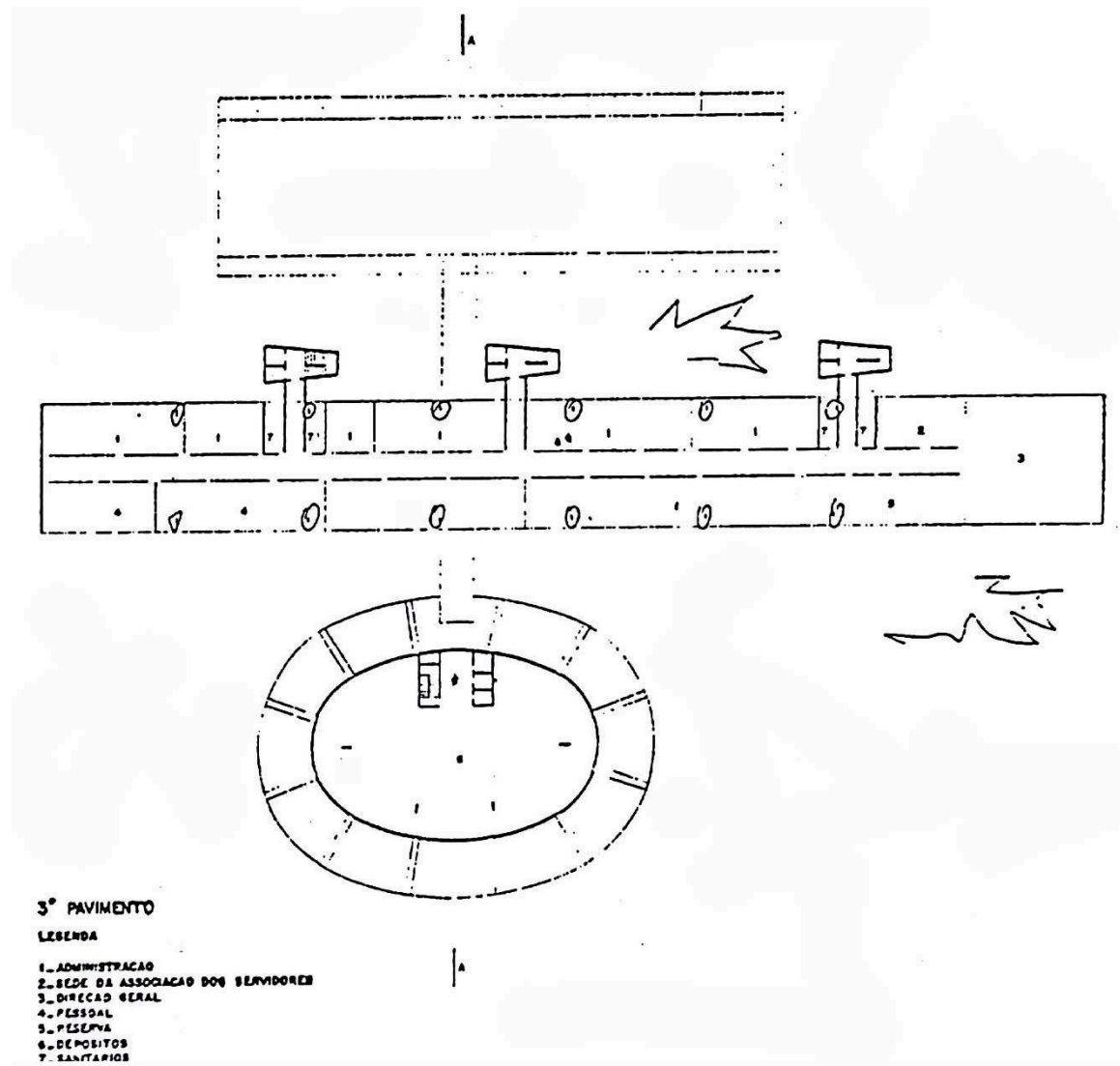


Fig. 114. Planta do 3.º pavimento do Arquivo Público, 1988-90. Fonte: Arquivo Ministério da Cultura.

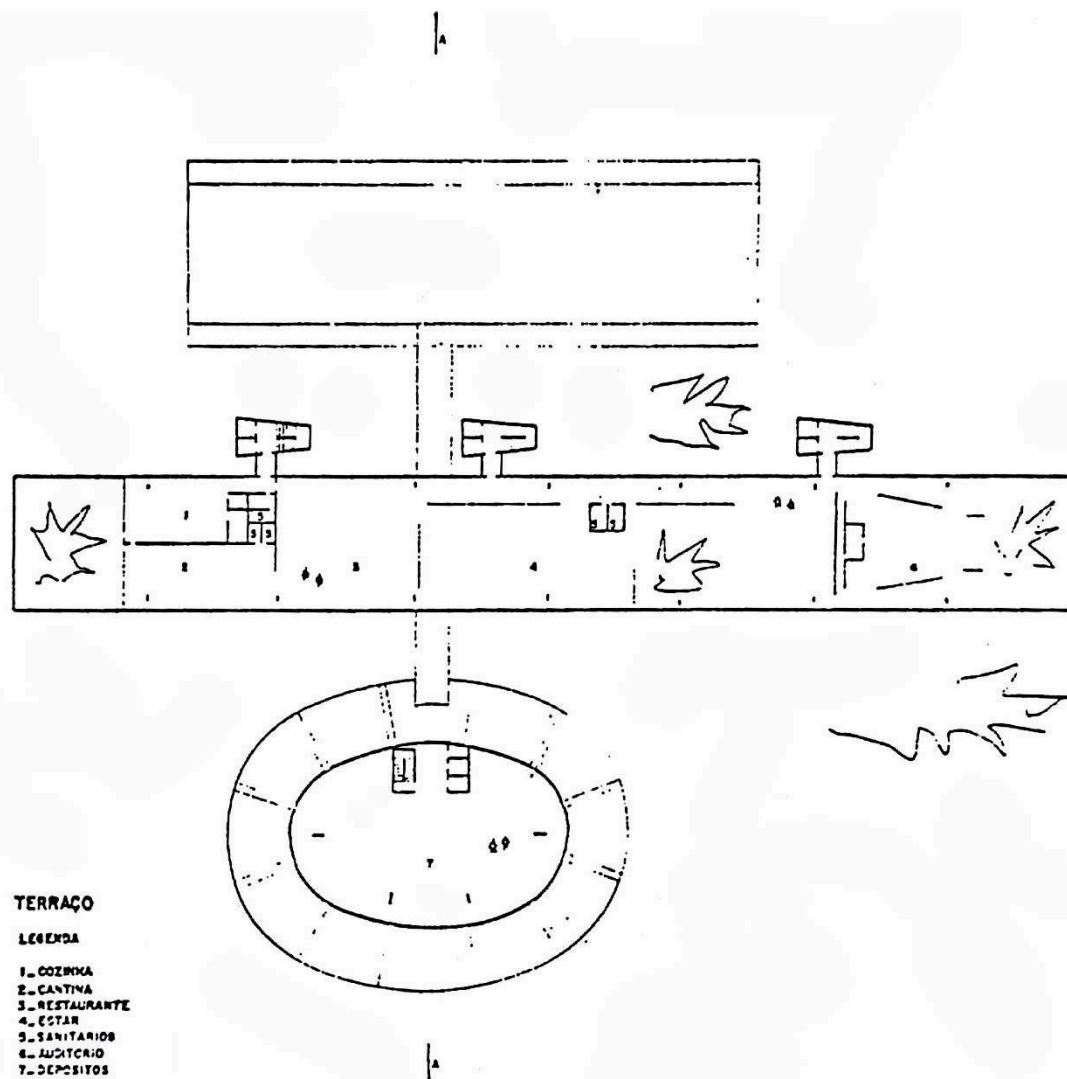


Fig. 115. Planta do terraço do Arquivo Público, 1988-90. Fonte: Arquivo Ministério da Cultura.

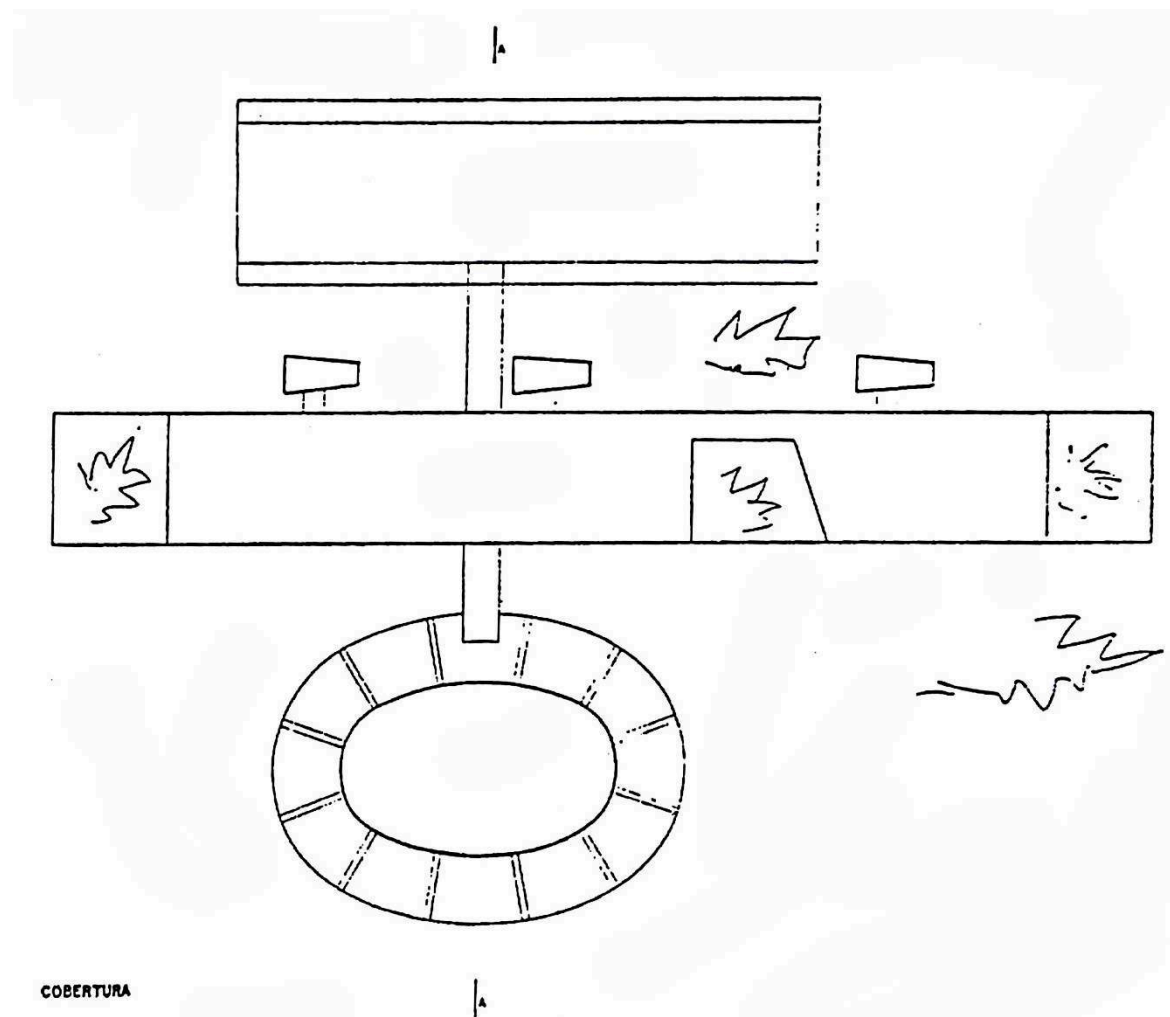


Fig. 116. Planta da cobertura do Arquivo Público, 1988-90. Fonte: Arquivo Ministério da Cultura.

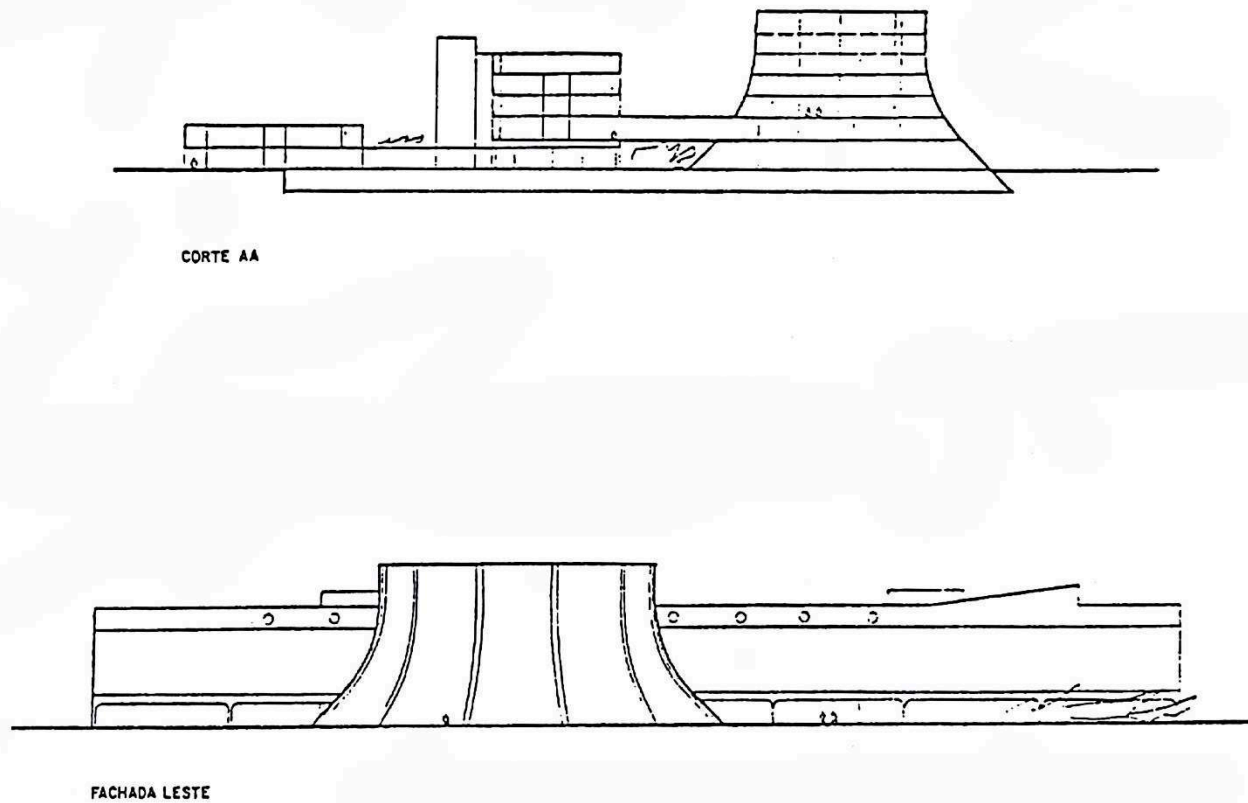


Fig. 117. Corte AA e Fachada Leste do Arquivo Público, 1988-90. Fonte: Arquivo Ministério da Cultura.

## **X. Conjunto Cultural da**

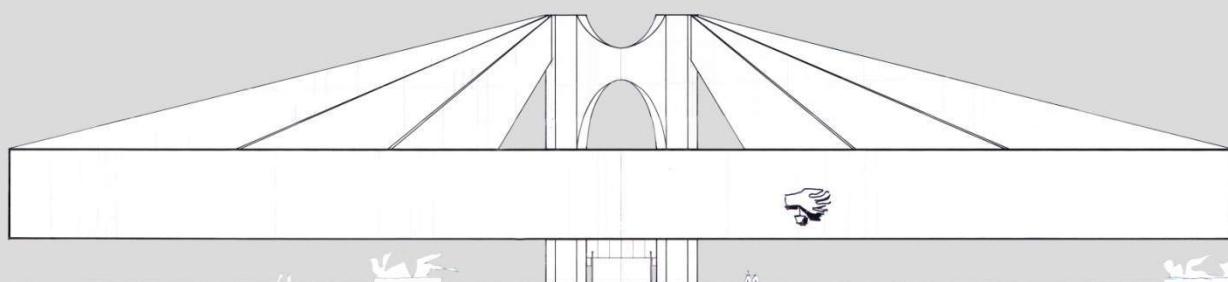


Fig. 118. Fachada do museu de Brasília, 1992. Fonte: ArqPDF.



## **Ficha técnica**

---

**Ano do Projeto:**

Primeira proposta: 1992

**Status de construção:** não construído

**Endereço:** Setores Culturais Sul e Norte, lotes 02, Brasília.

**Autor do Projeto Arquitetônico:** Oscar Niemeyer

**Edificações do conjunto:**

Museu de artes

Secretaria da Cultura do Distrito Federal

Biblioteca Nacional

Arquivo Nacional

Galeria

**Cliente:** Ministério da Cultura - Governo Federal

## IMPLANTAÇÃO

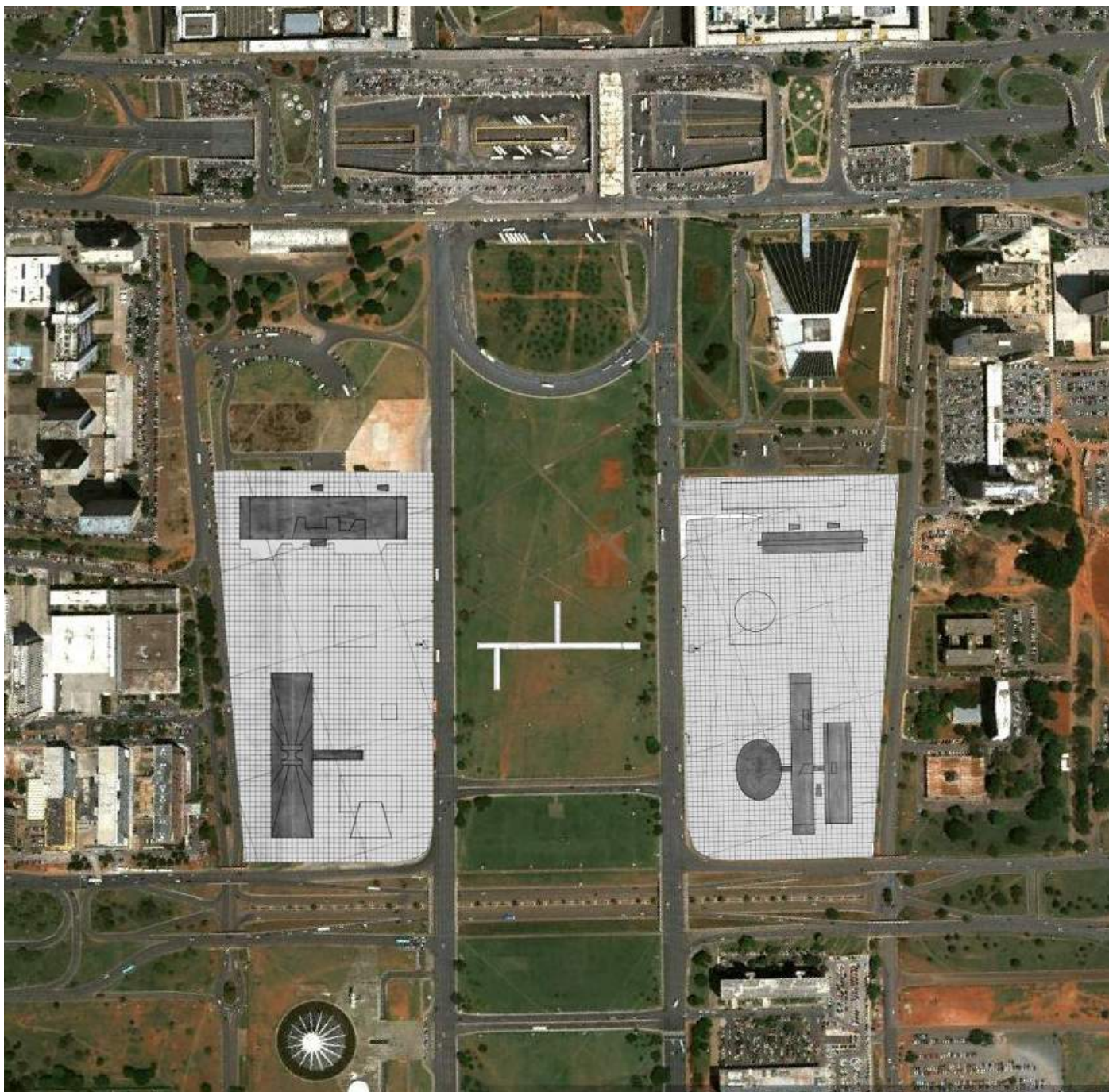
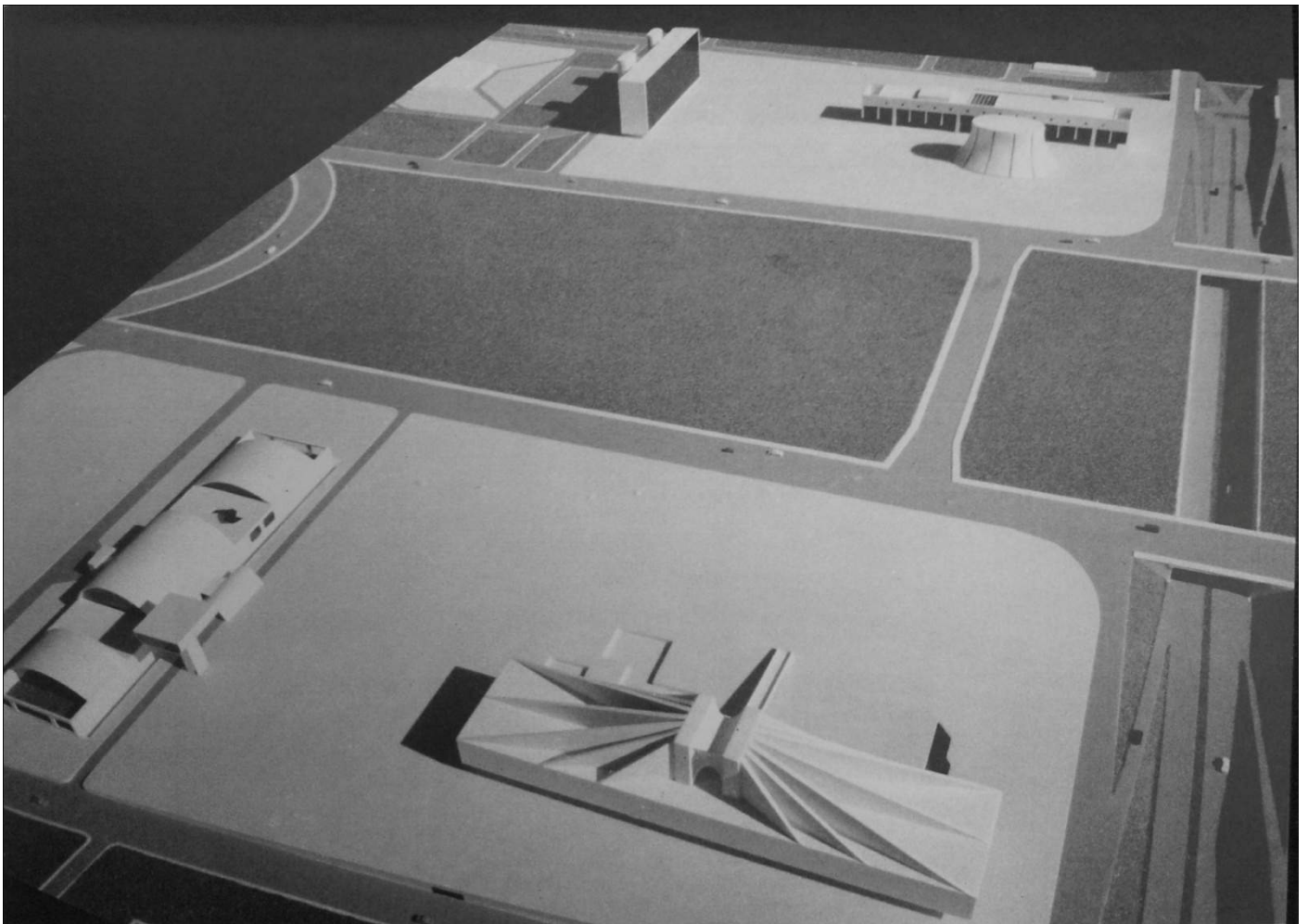


Fig. 119 Planta de implantação em ArqPDF , 1993 sobre foto aérea do Google Maps.

## DESENHOS TÉCNICOS

Os desenhos técnicos a seguir constam em dossiê sobre o Conjunto Cultural da República realizado pelo Ministério da Cultura durante a gestão do ministro Gilberto Gil, quando desejam retomar o projeto do Palácio da Cultura (sede Ministério da Cultura) no Setor Cultural. A qualidade das imagens em cópia reduzida prejudica a visualização de pormenores e, embora o estudo traga traços bem preliminares, a concepção clara e o desenho objetivo não impedem a leitura proveitosa do projeto. Segundo ofício anexo ao jogo de desenhos enviado em março de 1990 por Virgílio da Costa (presidente da Comissão do Conjunto Cultural da Capital da República que se iniciou em 1987) ao Ministro da Cultura José Aparecido (1988-1990), o projeto foi encomenda do Ministro Celso Furtado (1986-1988). O documento refere-se também a uma maquete, que não foi encontrada.



**Fig. 120** Foto da maquete do conjunto com proposta diferente para a biblioteca e edifício administrativo, 1991. Fonte: KANTINSKY, Julio, 1991.



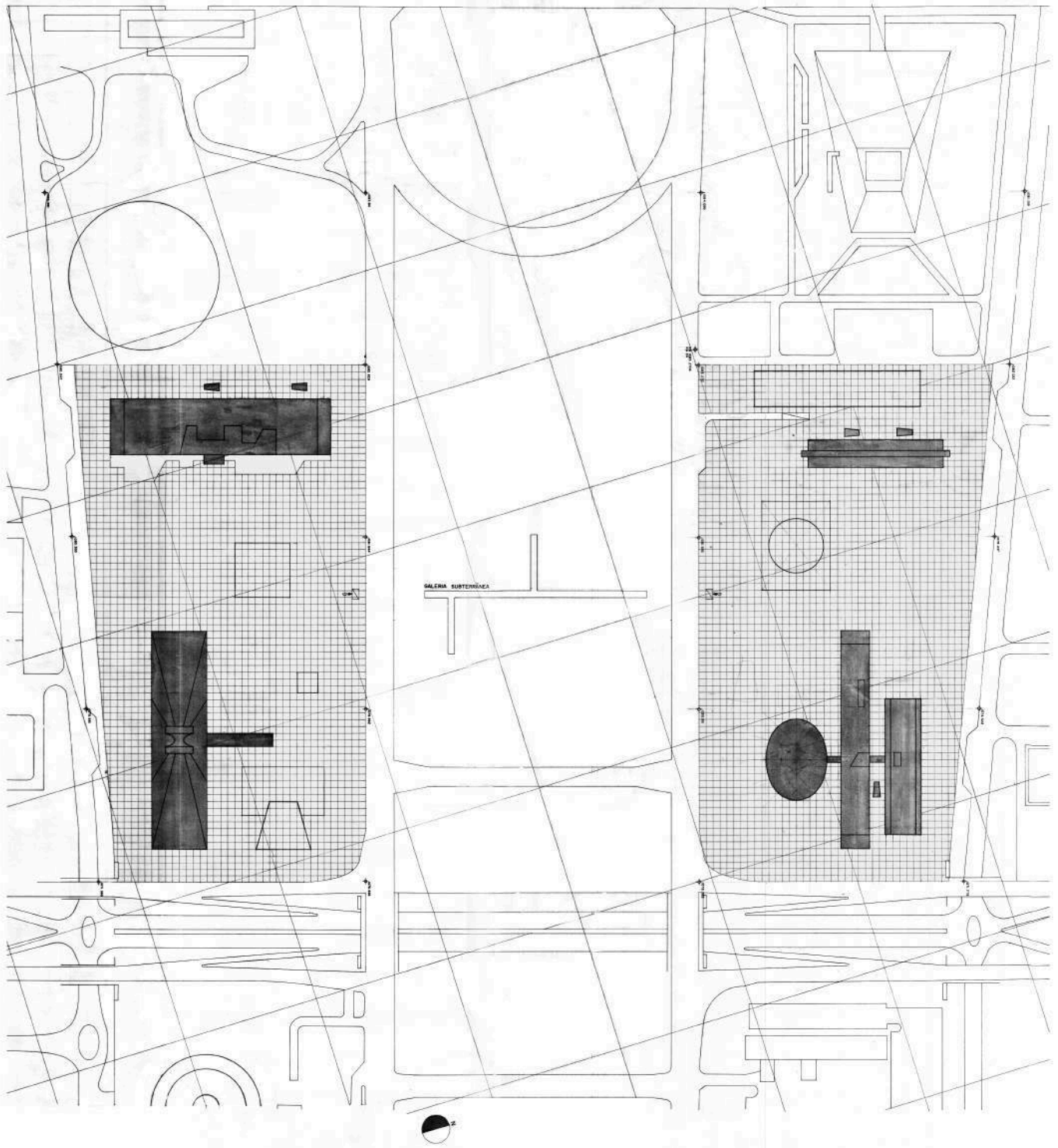


Fig. 121 Planta de implantação do Conjunto Cultural da República, 1992. Fonte: ArqPDF.

# MUSEU

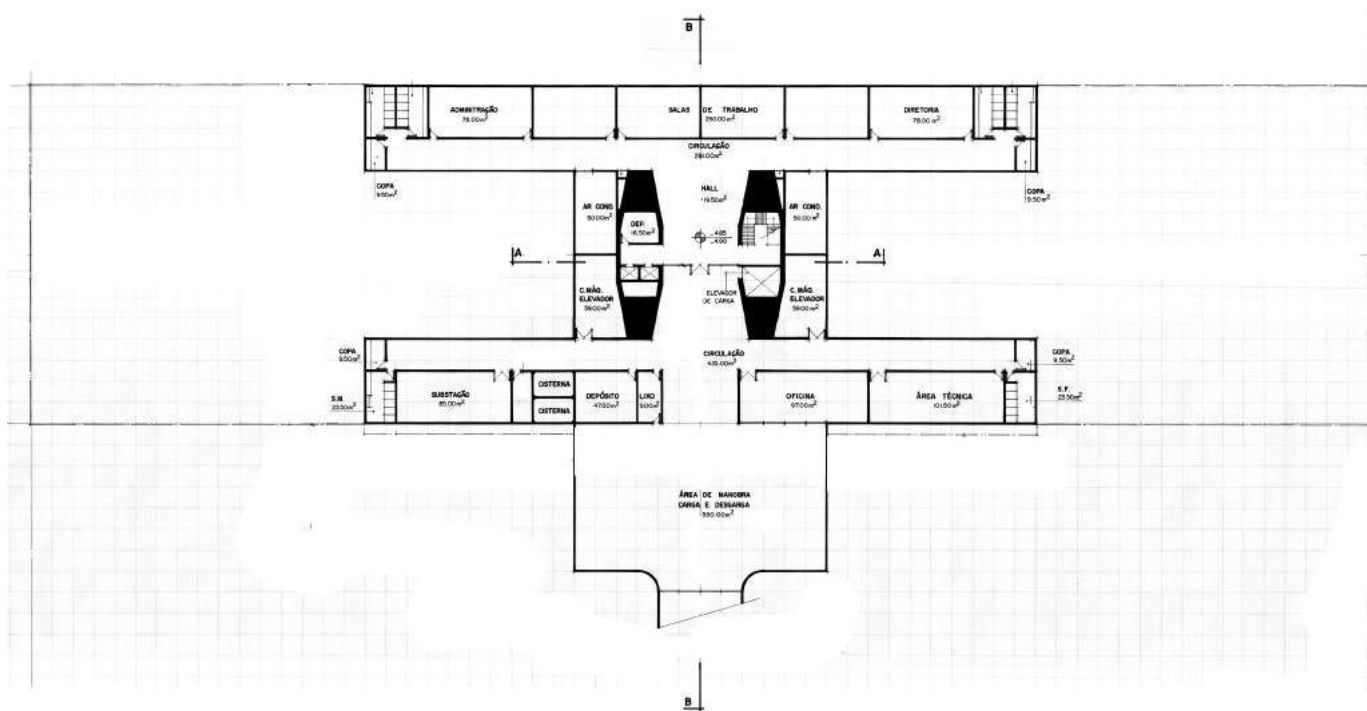


Fig. 122 Planta do subsolo do museu de Brasília, 1992. Fonte: ArqPDF.

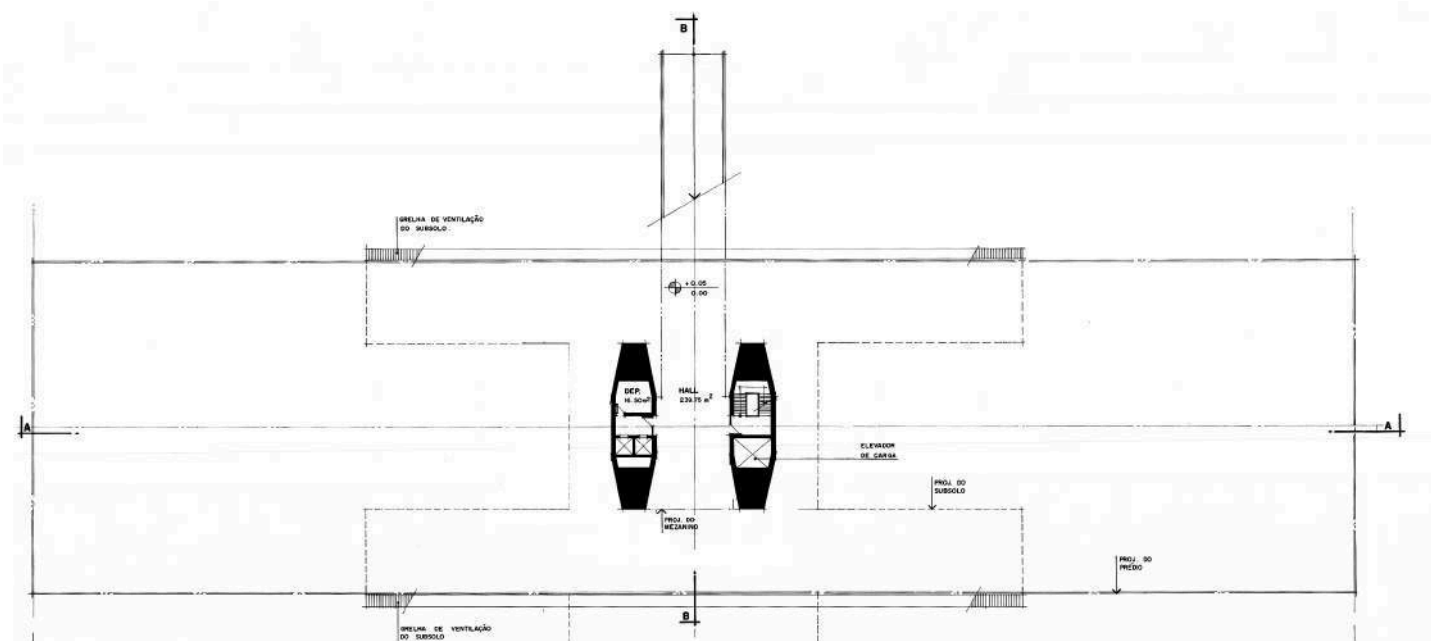


Fig. 123 Planta do térreo do museu de Brasília, 1992. Fonte: ArqPDF.

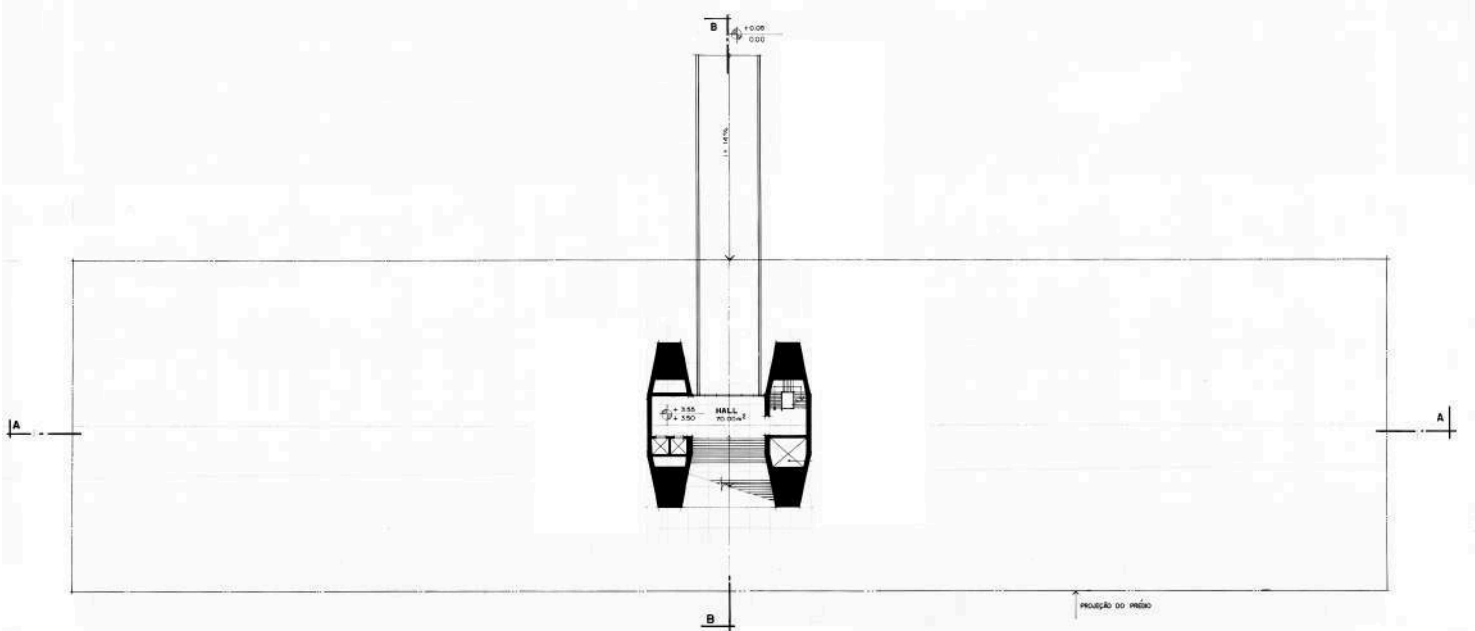


Fig. 124 Planta do mezanino do museu de Brasília, 1992. Fonte: ArqPDF.

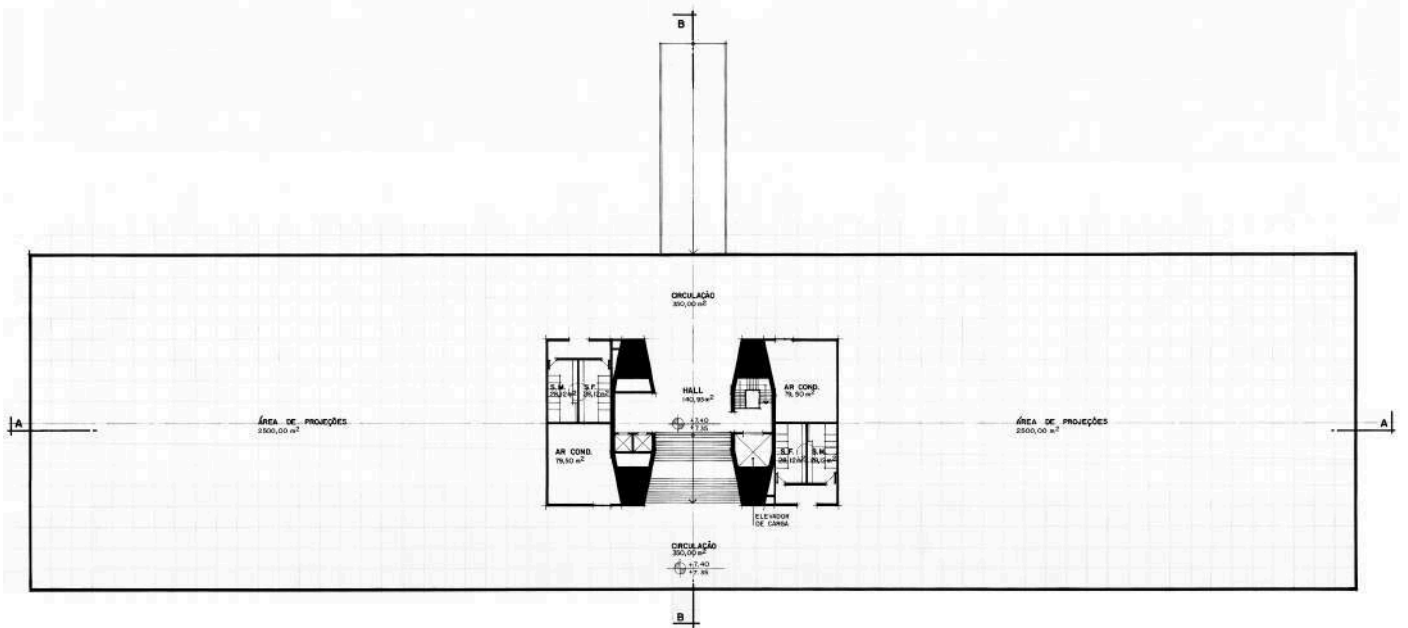


Fig. 125 Planta do 1º. piso do museu de Brasília, 1992. Fonte: ArqPDF.

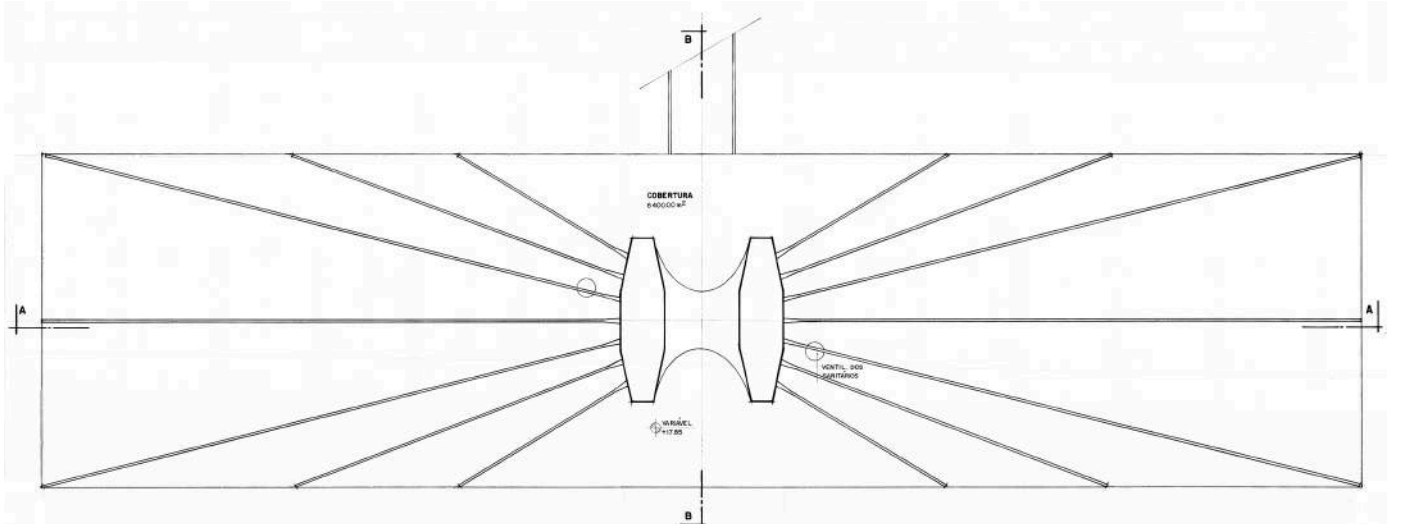


Fig. 126 Planta de cobertura do museu de Brasília, 1992. Fonte: ArqPDF.

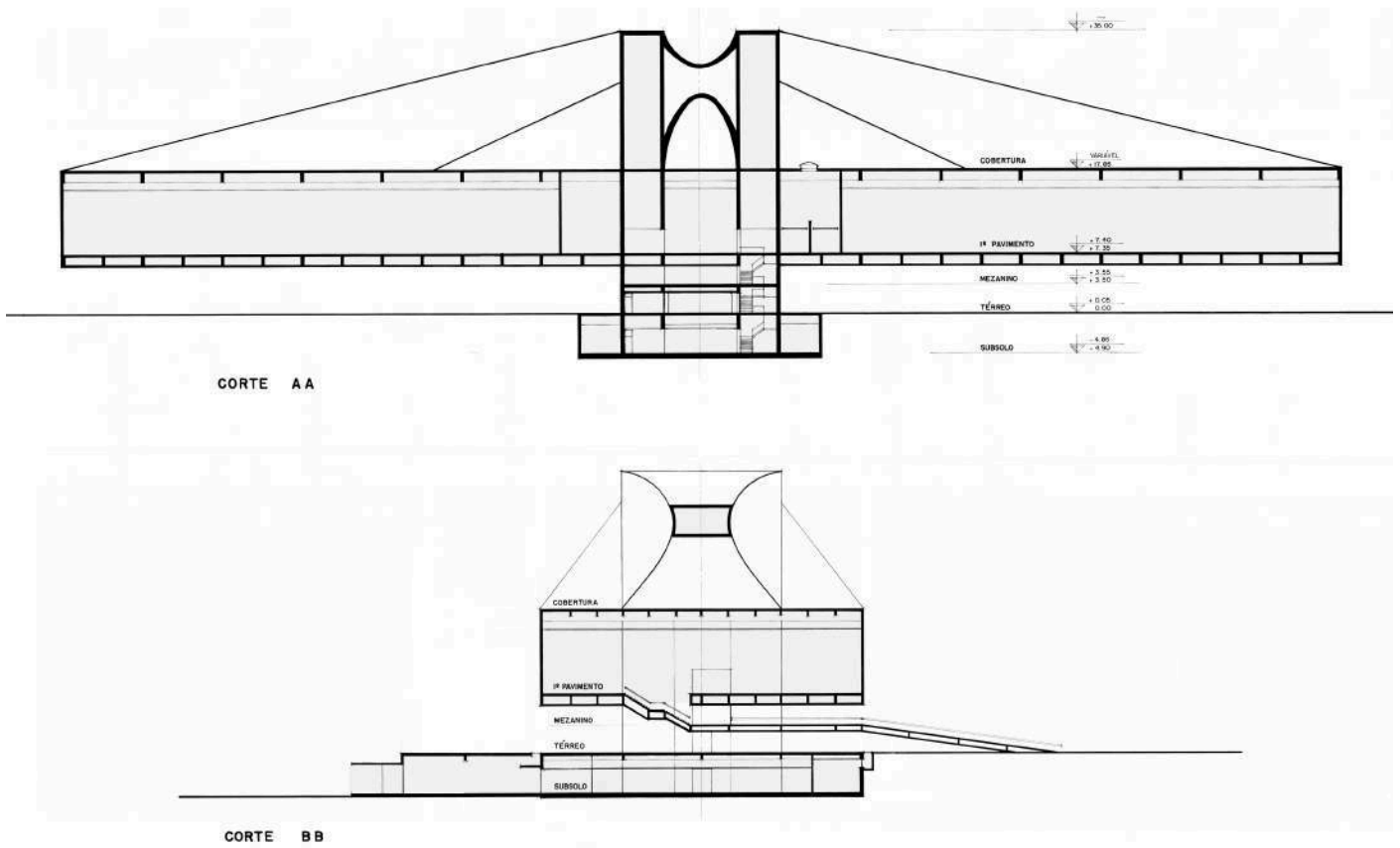


Fig. 127 Cortes do museu de Brasília, 1992. Fonte: ArqPDF.

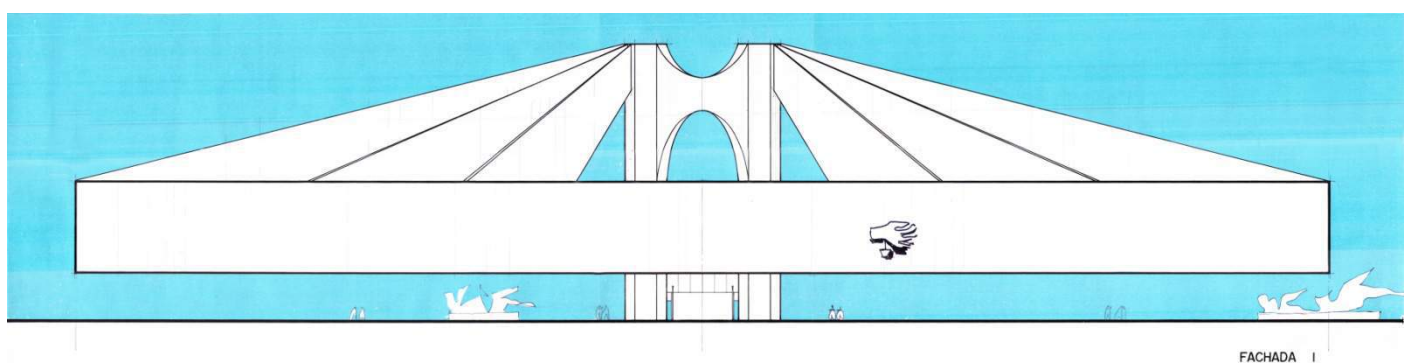
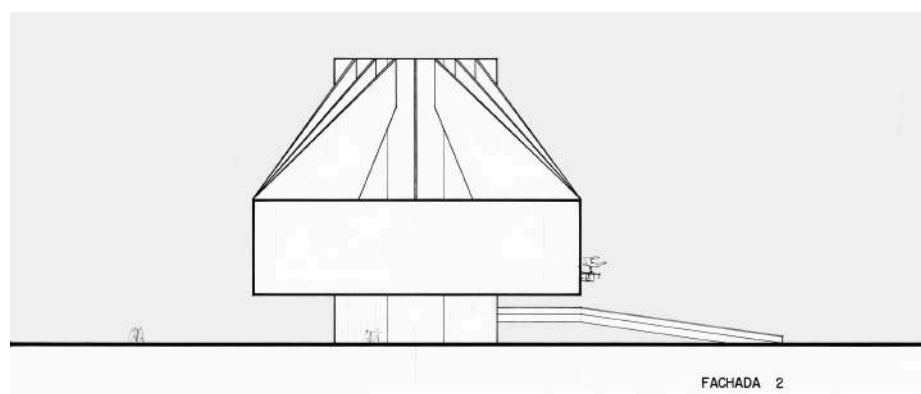


Fig. 128 Fachadas do museu de Brasília, 1992. Fonte: ArqPDF.

# BIBLIOTECA NACIONAL

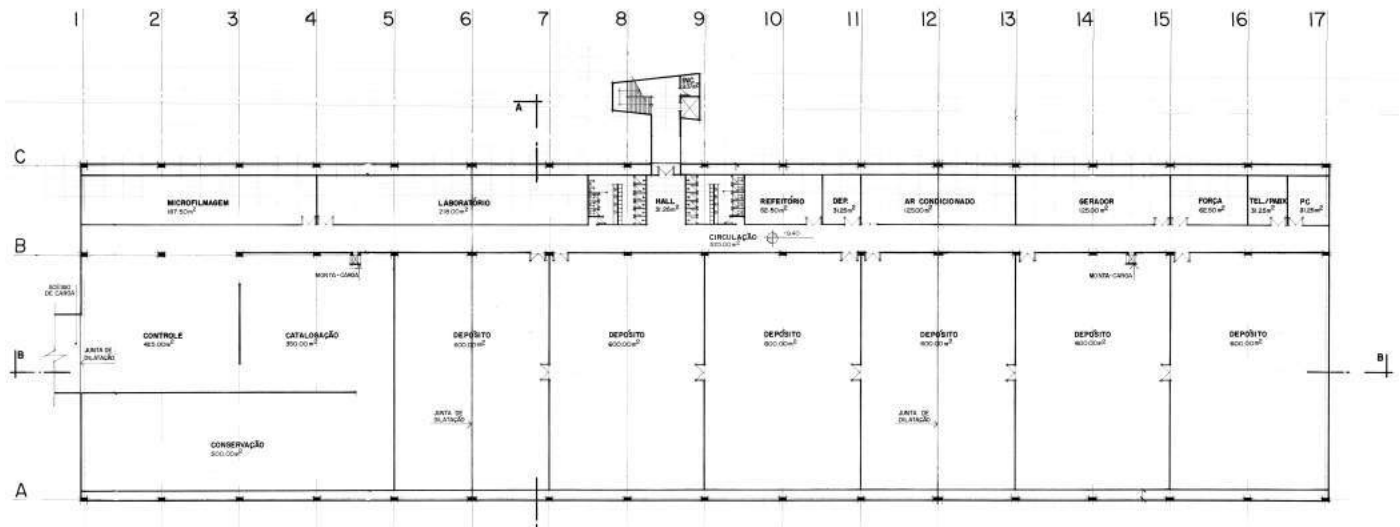


Fig. 129 Planta do 1º. subsolo da Biblioteca Nacional, 1992. Fonte: ArqPDF.

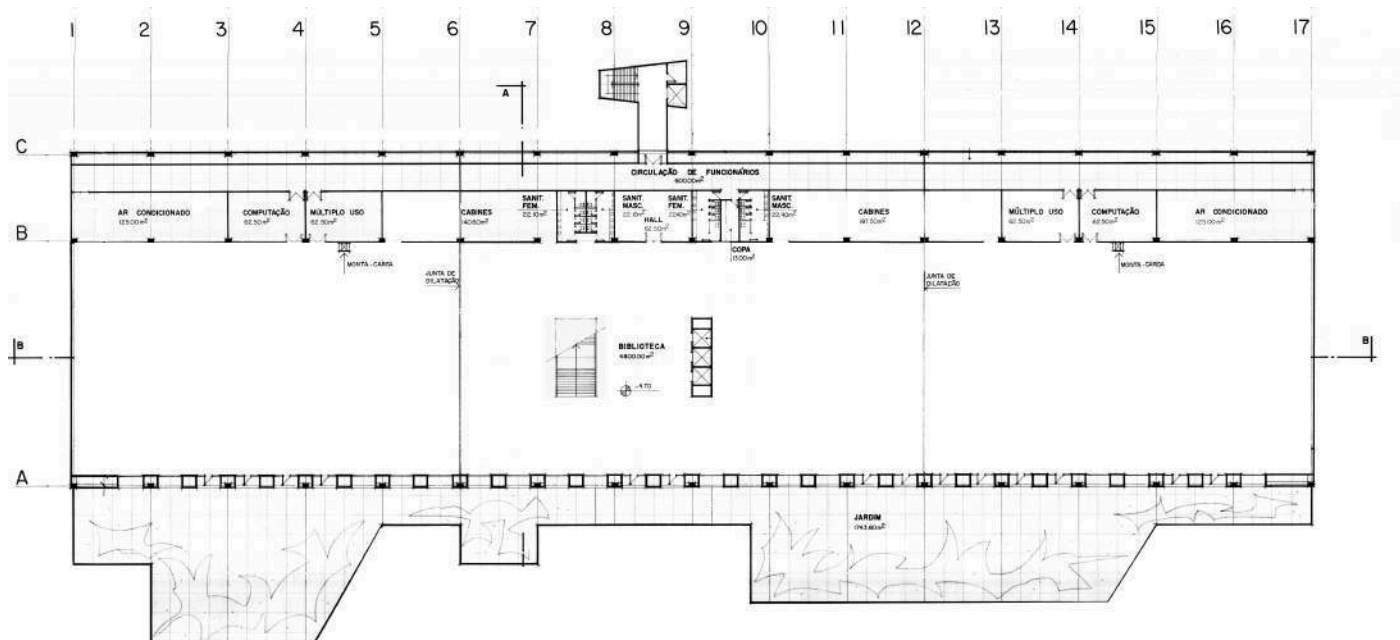


Fig. 130 Planta do 2º. subsolo da Biblioteca Nacional, 1992. Fonte: ArqPDF.



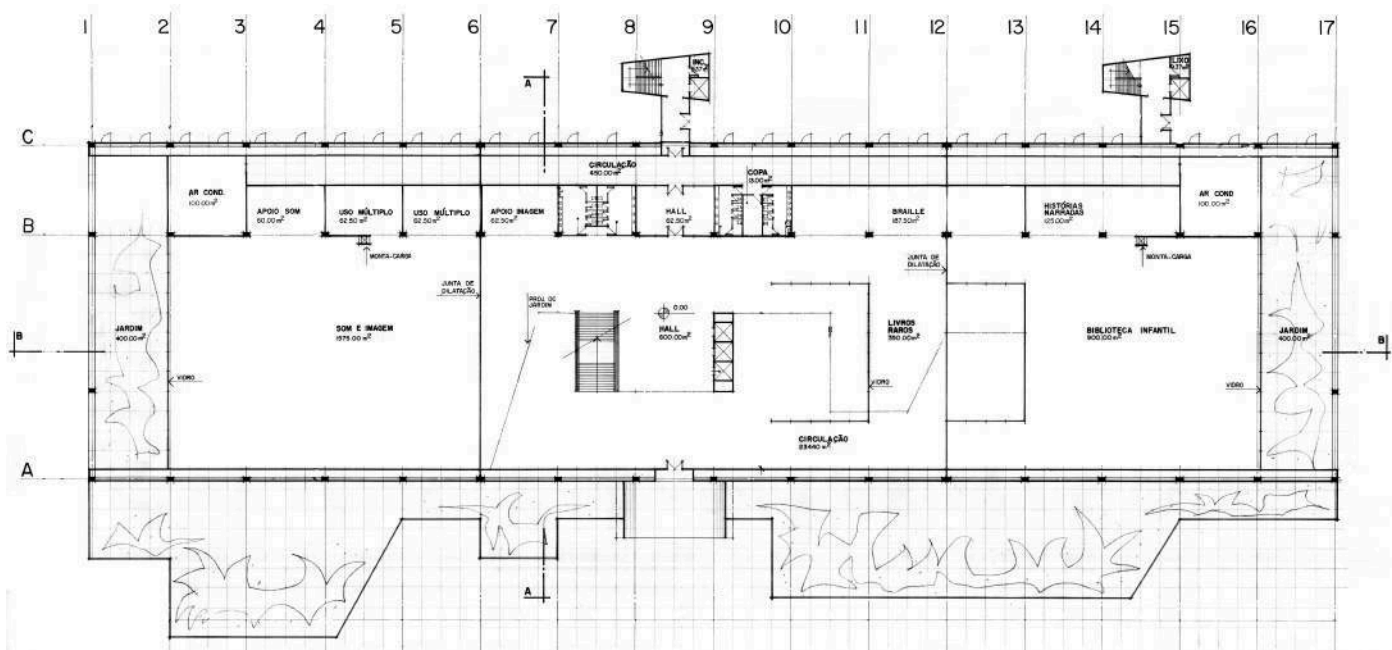


Fig. 131 Planta do térreo da Biblioteca Nacional, 1992. Fonte: ArqPDF.

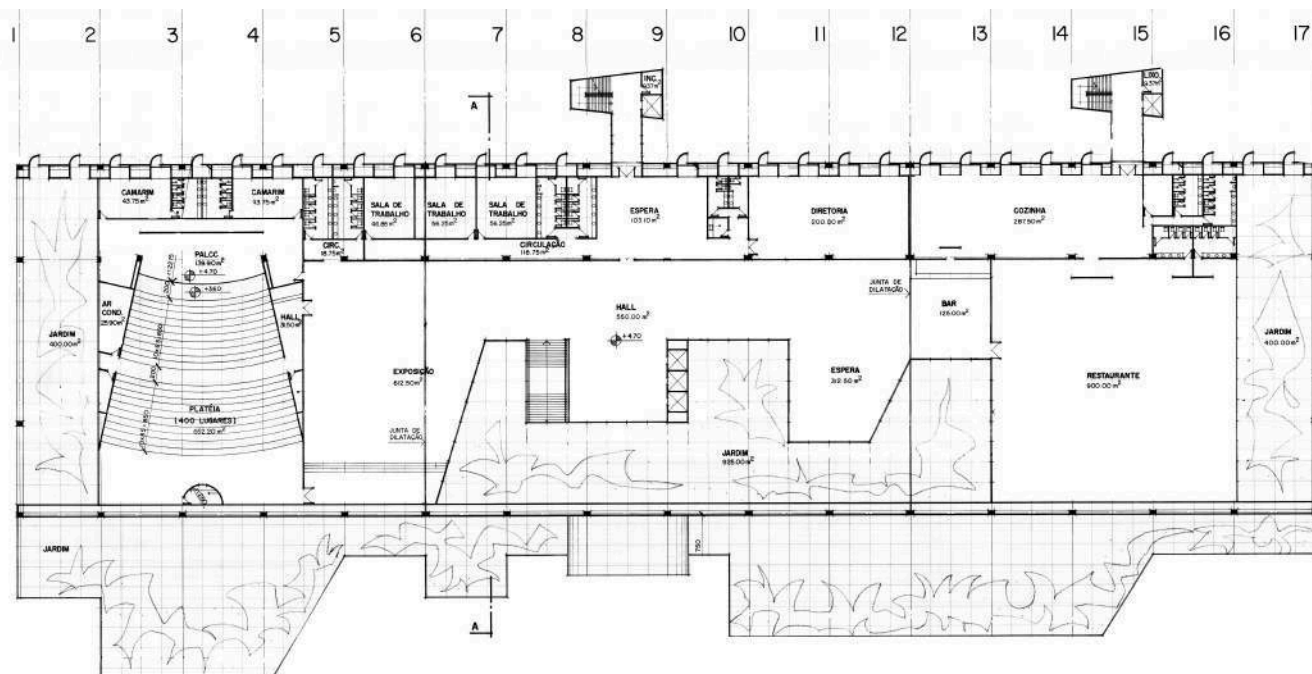
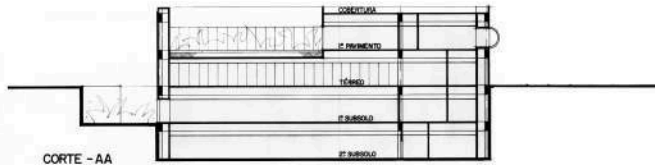


Fig. 132 Planta do 1º piso da Biblioteca Nacional, 1992. Fonte: ArqPDF.



CORTE - BB

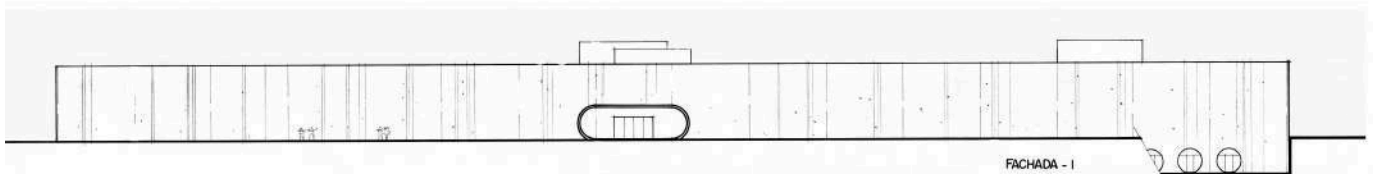


CORTE - AA

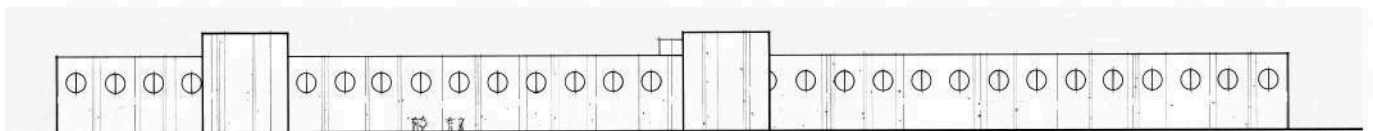
Fig. 133 Cortes da Biblioteca Nacional, 1992. Fonte: ArqPDF.



FACHADA - 3



FACHADA - 1



FACHADA - 2

Fig. 134 Fachadas da Biblioteca Nacional, 1992. Fonte: ArqPDF.

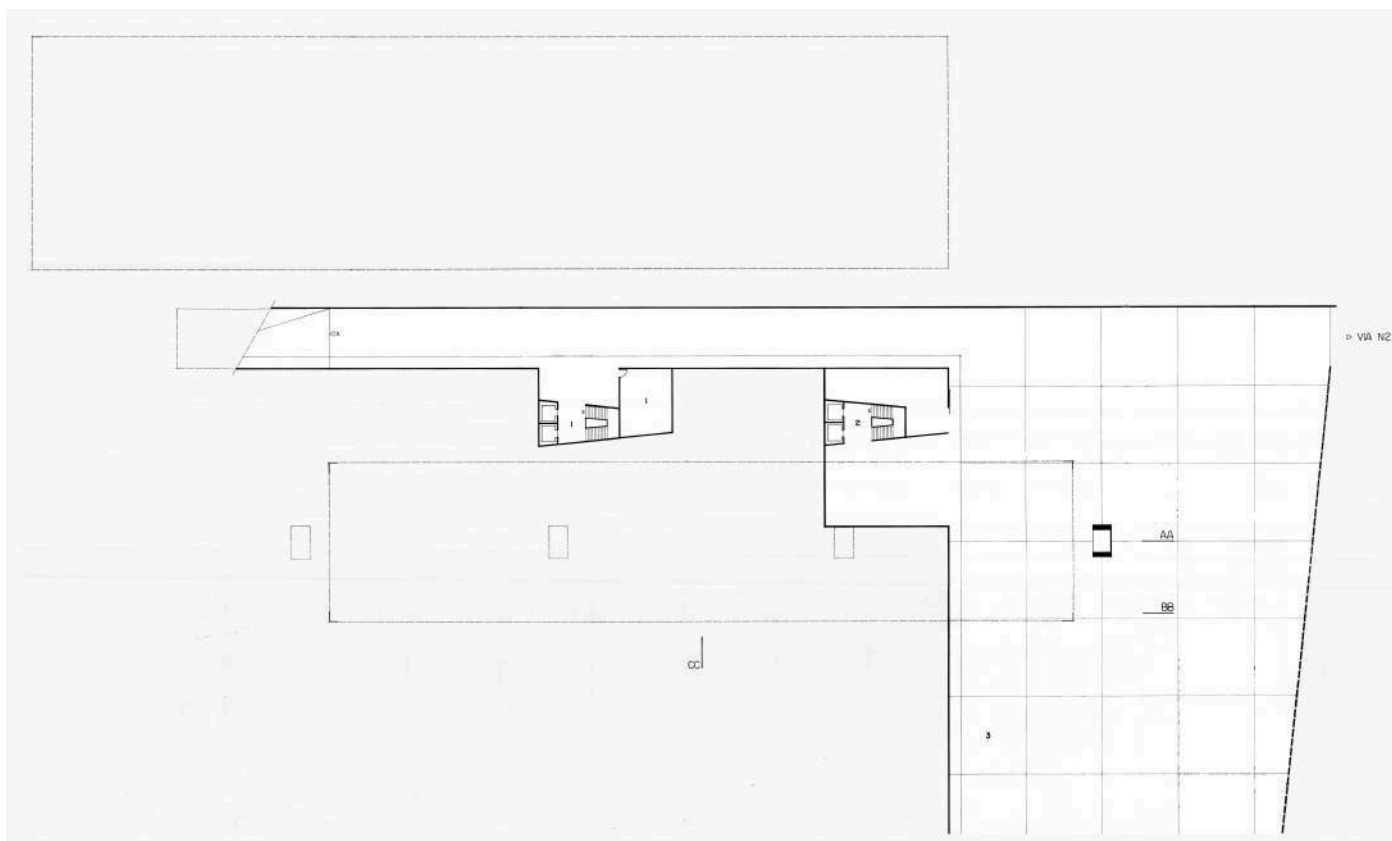


Fig. 135 Planta do subsolo da Secretaria da Cultura, 1992. Fonte: ArqPDF.

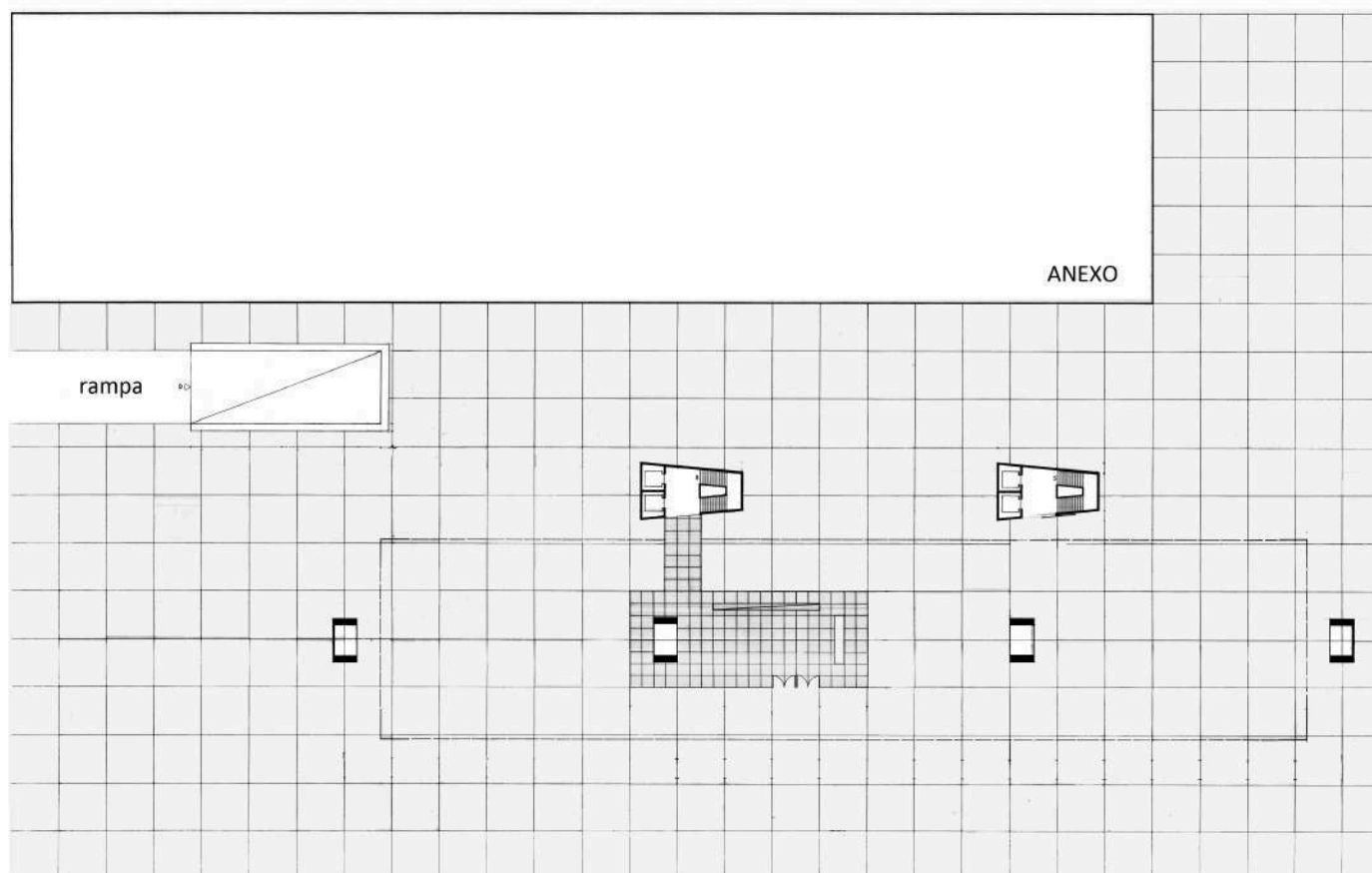
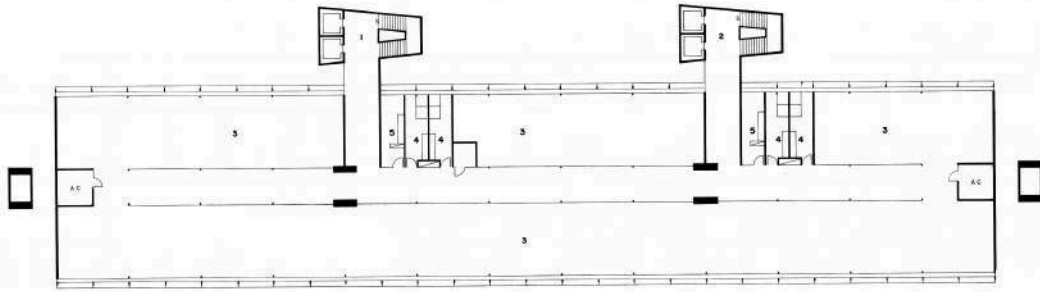
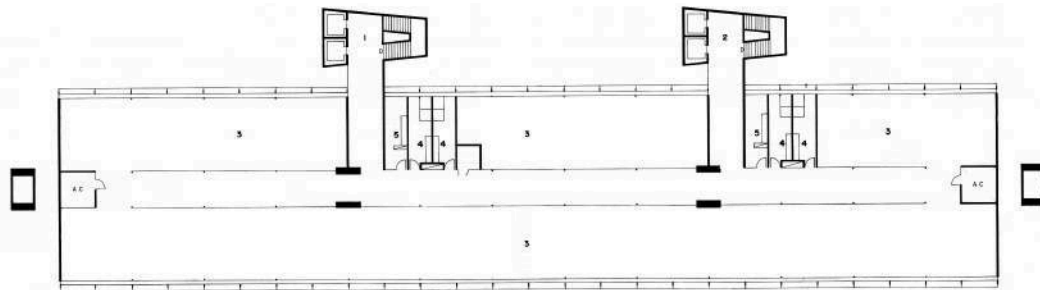


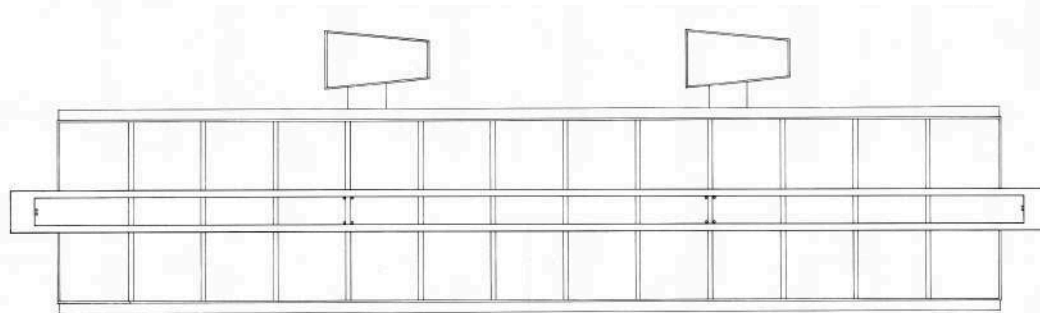
Fig. 136 Planta do térreo da Secretaria da Cultura, 1992. Fonte: ArqPDF.



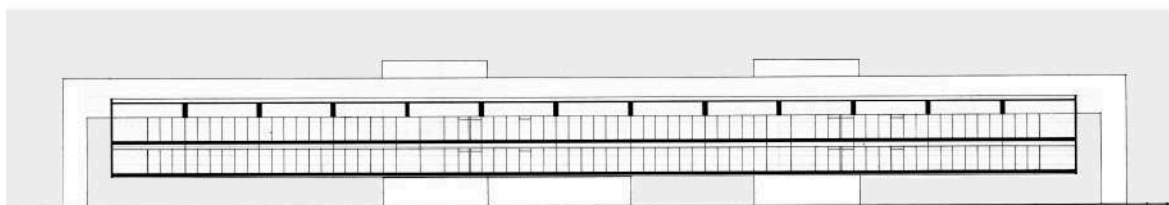
**Fig. 137** Planta do 1º. piso da Secretaria da Cultura, 1992. Fonte: ArqPDF.



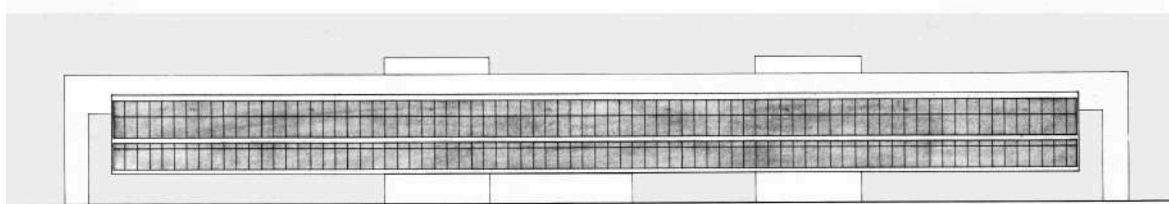
**Fig. 138** Planta do 2º. piso da Secretaria da Cultura, 1992. Fonte: ArqPDF.



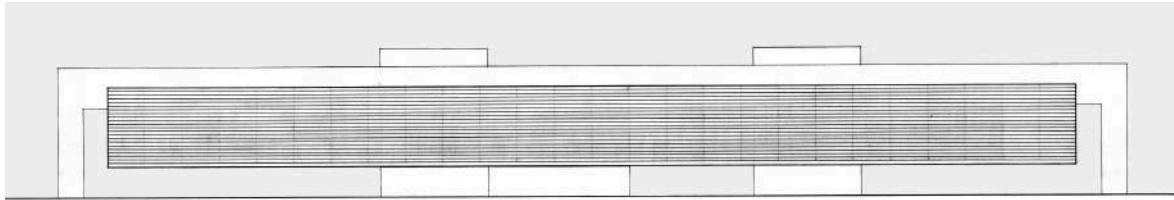
**Fig. 139** Planta de cobertura da Secretaria da Cultura, 1992. Fonte: ArqPDF.



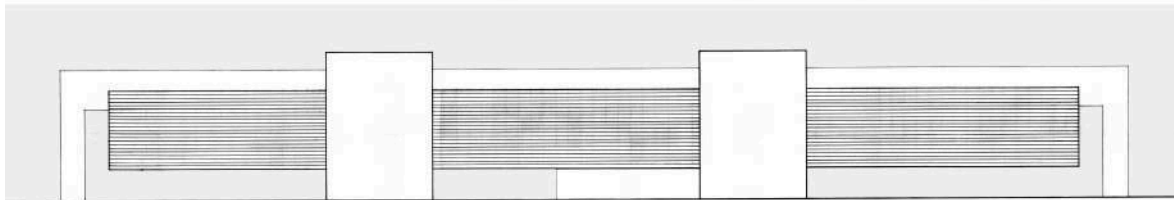
**Fig. 140** Corte AA da Secretaria da Cultura, 1992. Fonte: ArqPDF.



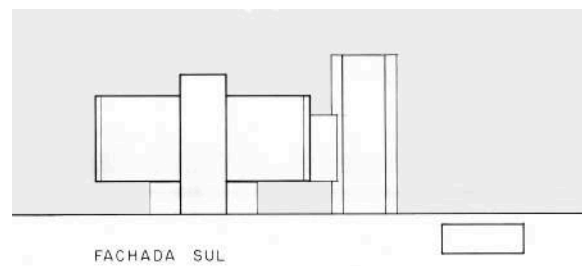
**Fig. 141** Corte BB da Secretaria da Cultura, 1992. Fonte: ArqPDF.



**Fig. 142** Fachada leste da Secretaria da Cultura, 1992. Fonte: ArqPDF.

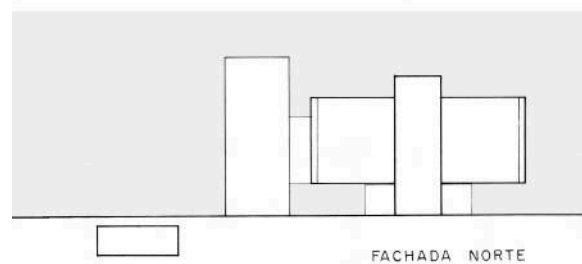


**Fig. 143** Fachada oeste da Secretaria da Cultura, 1992. Fonte: ArqPDF.



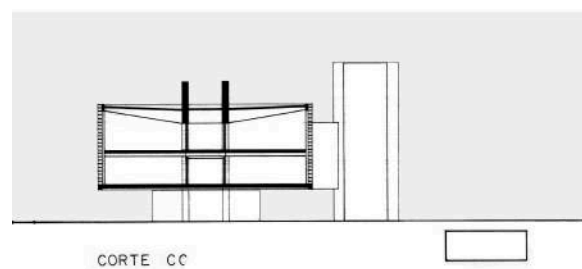
FACHADA SUL

**Fig. 144** Fachada sul da Secretaria da Cultura, 1992. Fonte: ArqPDF.



FACHADA NORTE

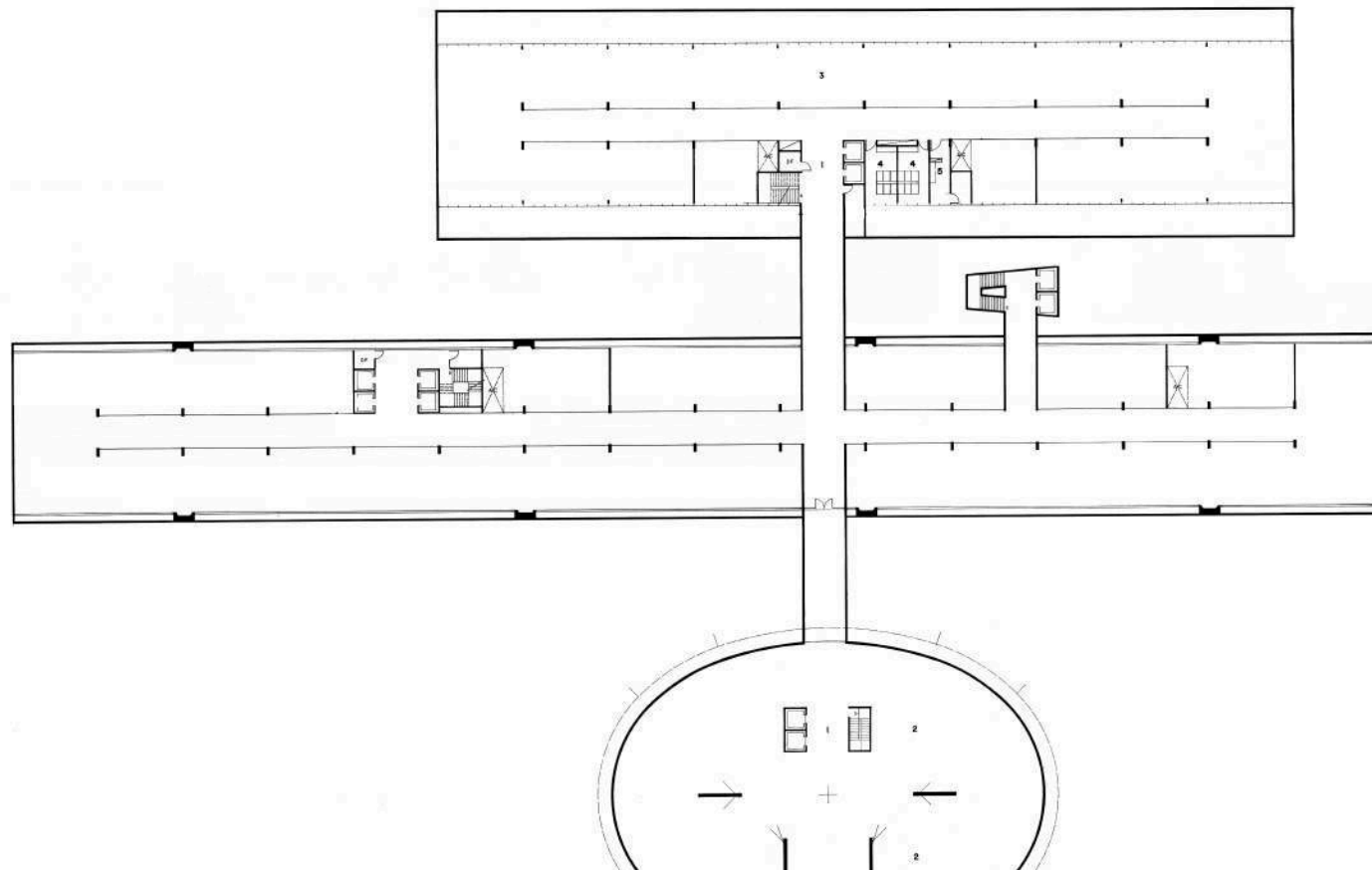
**Fig. 145** Fachada norte da Secretaria da Cultura, 1992. Fonte: ArqPDF.



CORTE CC

**Fig. 146** Corte CC da Secretaria da Cultura, 1992. Fonte: ArqPDF.

ARQUIVO PÚBLICO



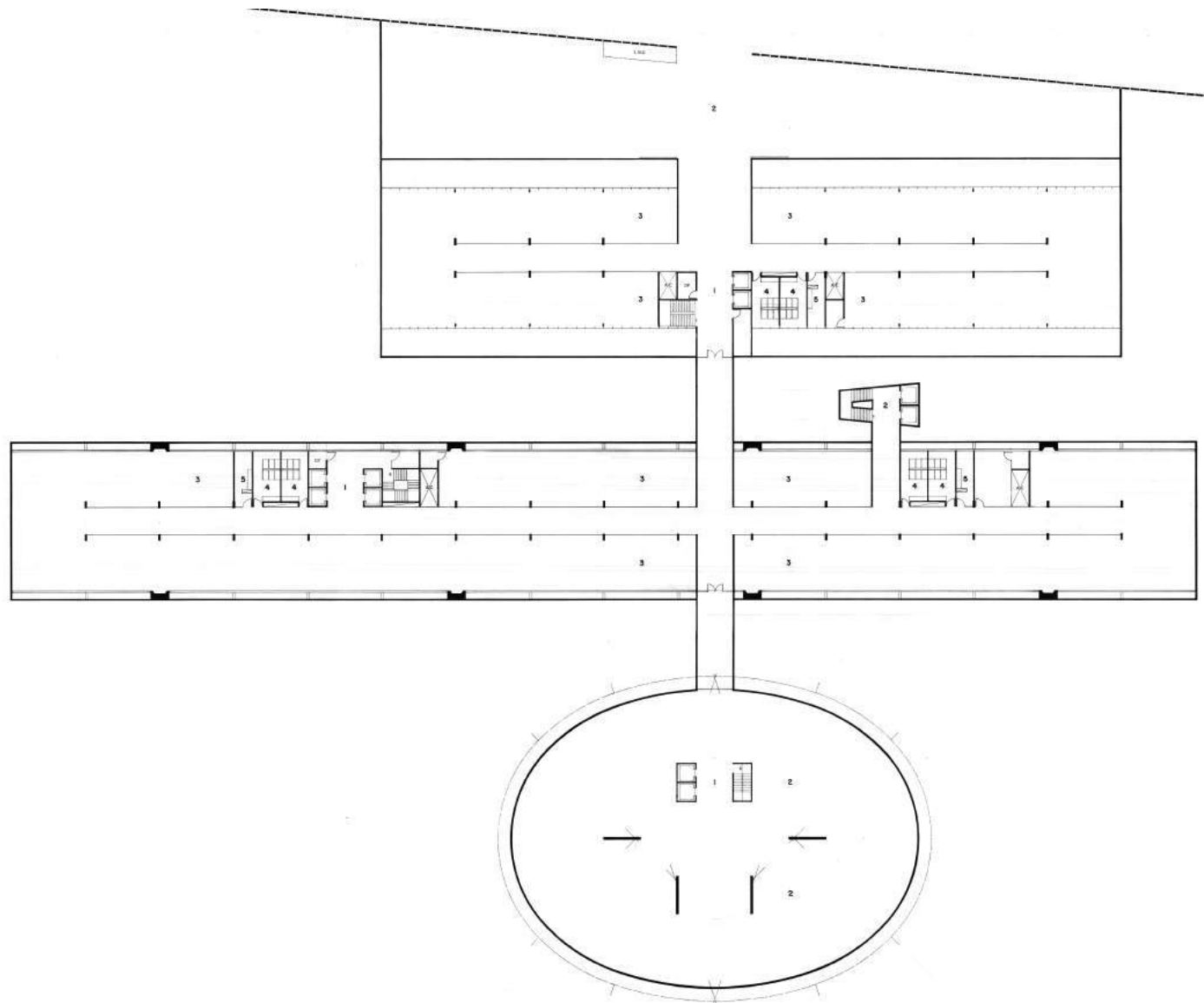


Fig. 148 Planta do 1º. subsolo do Arquivo Público, 1992. Fonte: ArqPDF.

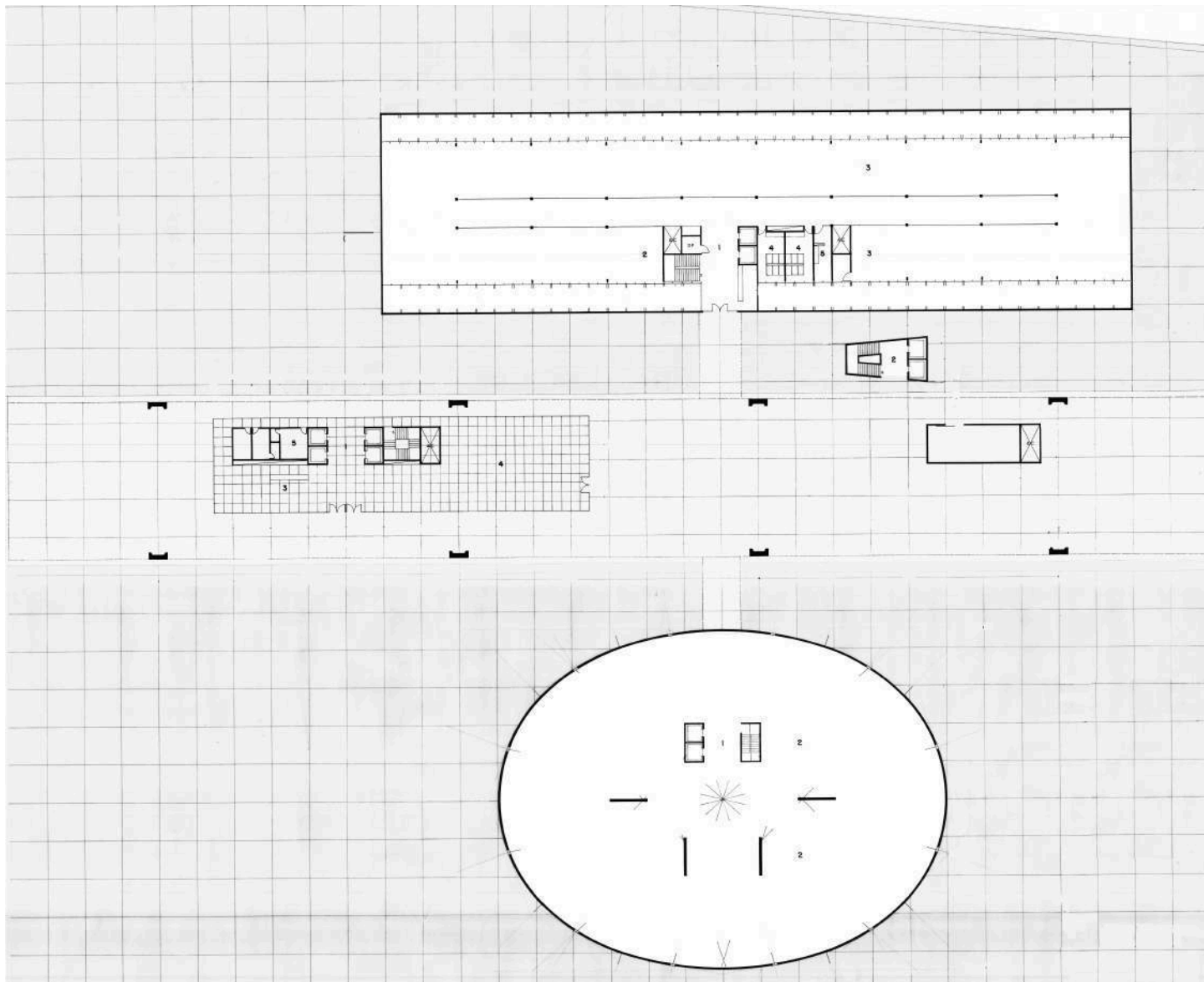


Fig. 149 Planta do térreo do Arquivo Público, 1992. Fonte: ArqPDF.



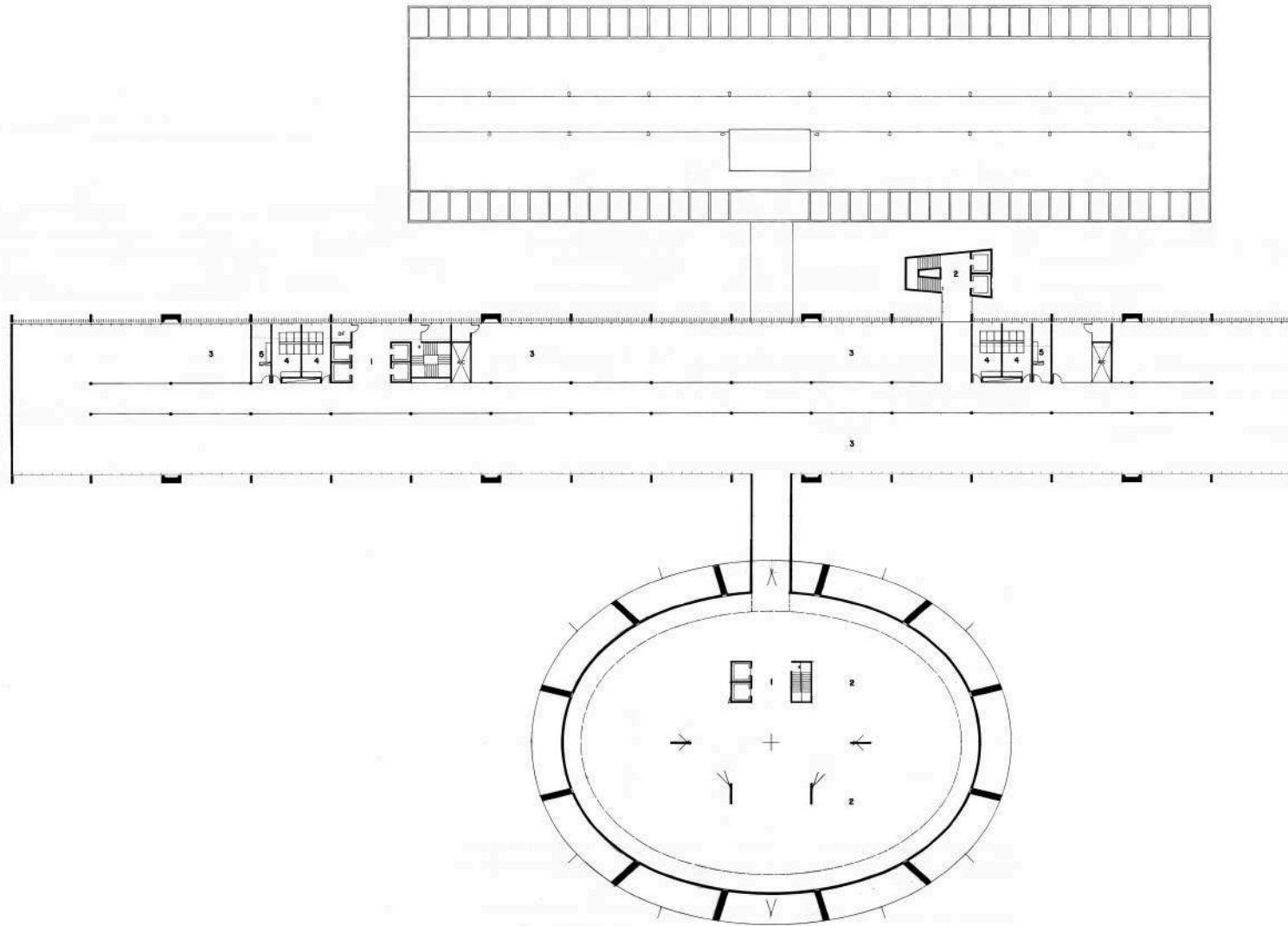


Fig. 150 Planta do 1º. pavimento do Arquivo Público, 1992. Fonte: ArqPDF.

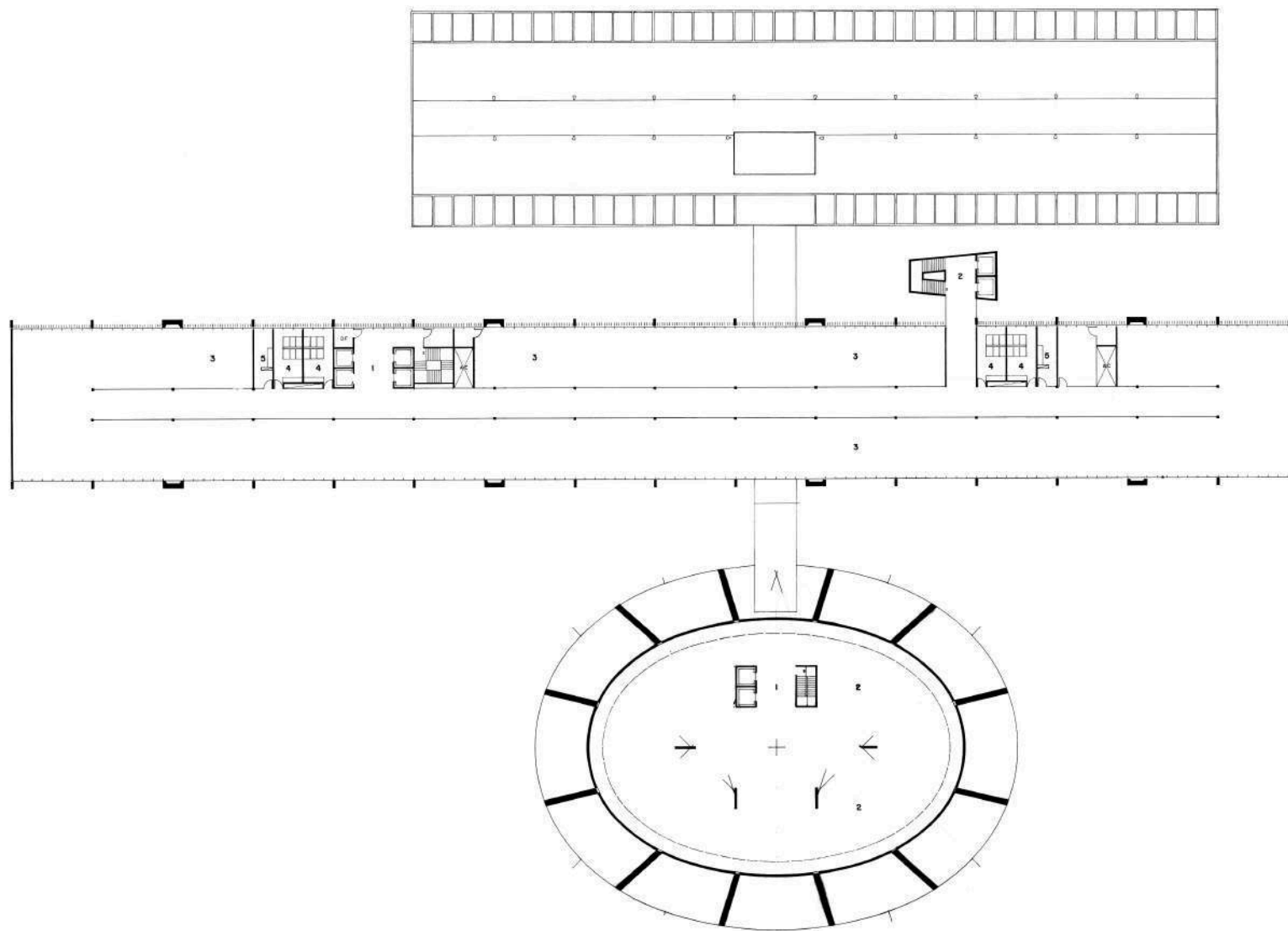


Fig. 151 Planta do 2º. e 3º. pavimentos do Arquivo Público, 1992. Fonte: ArqPDF.

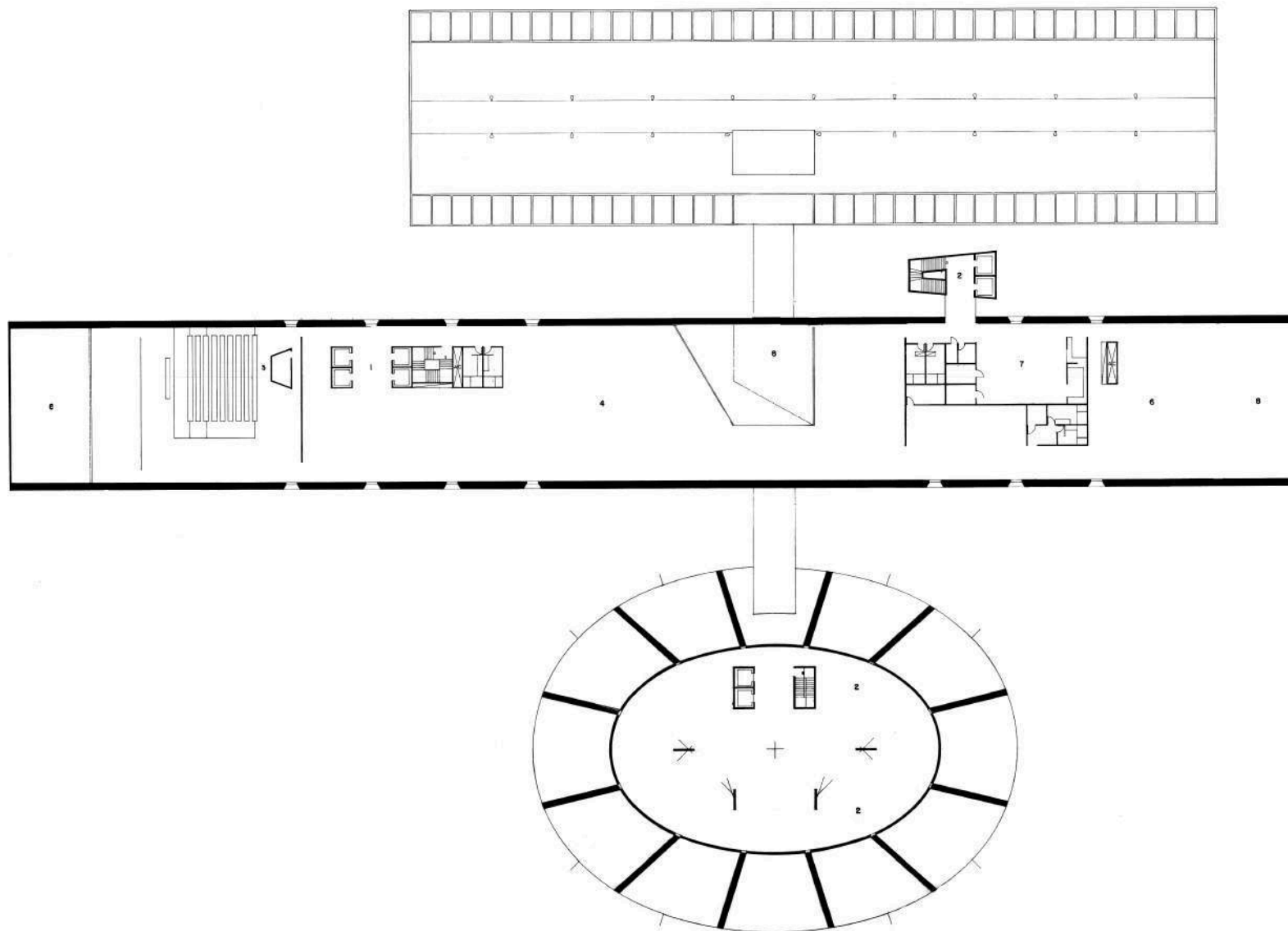


Fig. 152 Planta do 4º pavimentos do Arquivo Público, 1992. Fonte: ArqPDF.

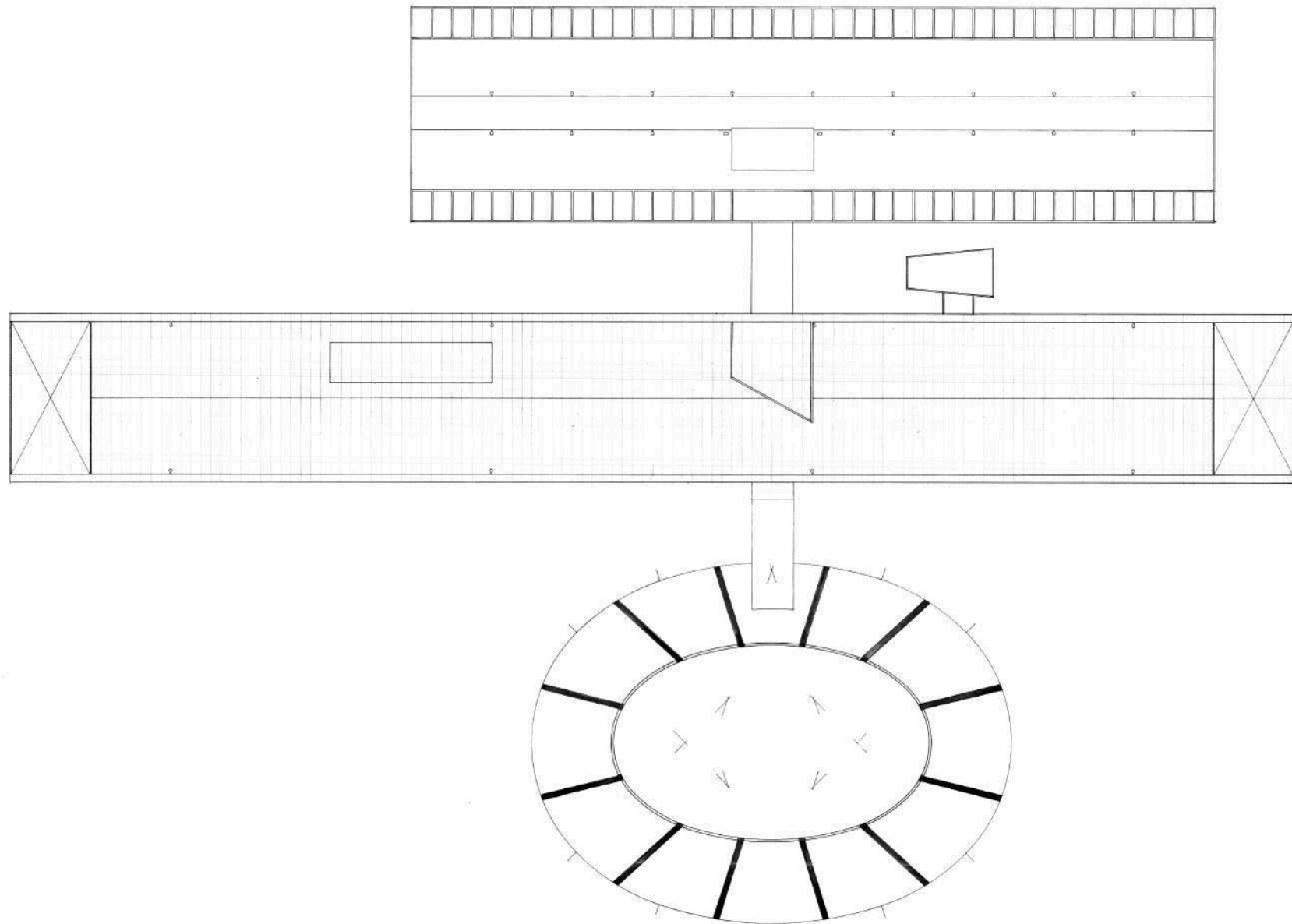


Fig. 153 Planta de cobertura do Arquivo Público, 1992. Fonte: ArqPDF.

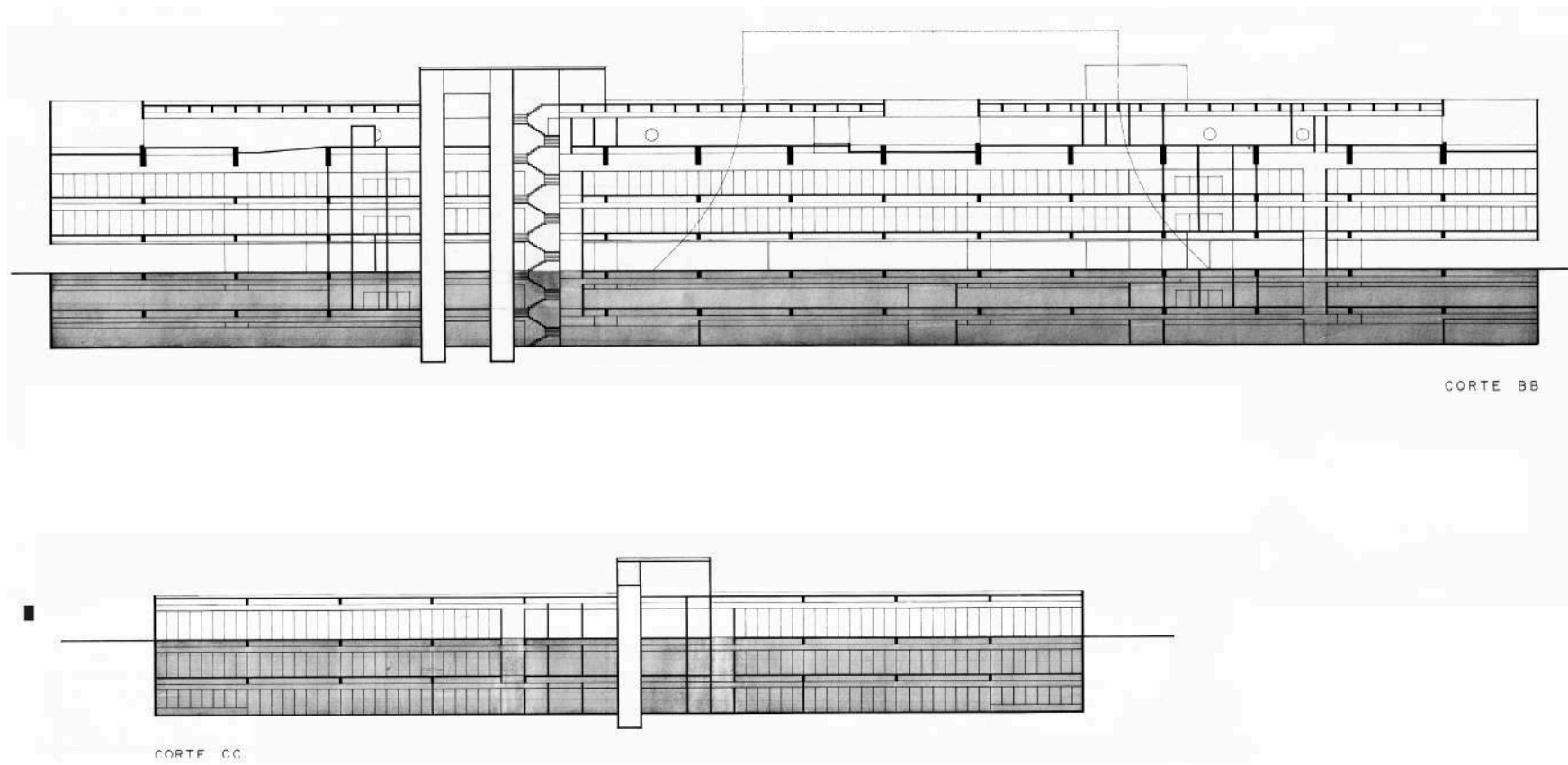


Fig. 154 Corte BB e corte CC do Arquivo Público, 1992. Fonte: ArqPDF.

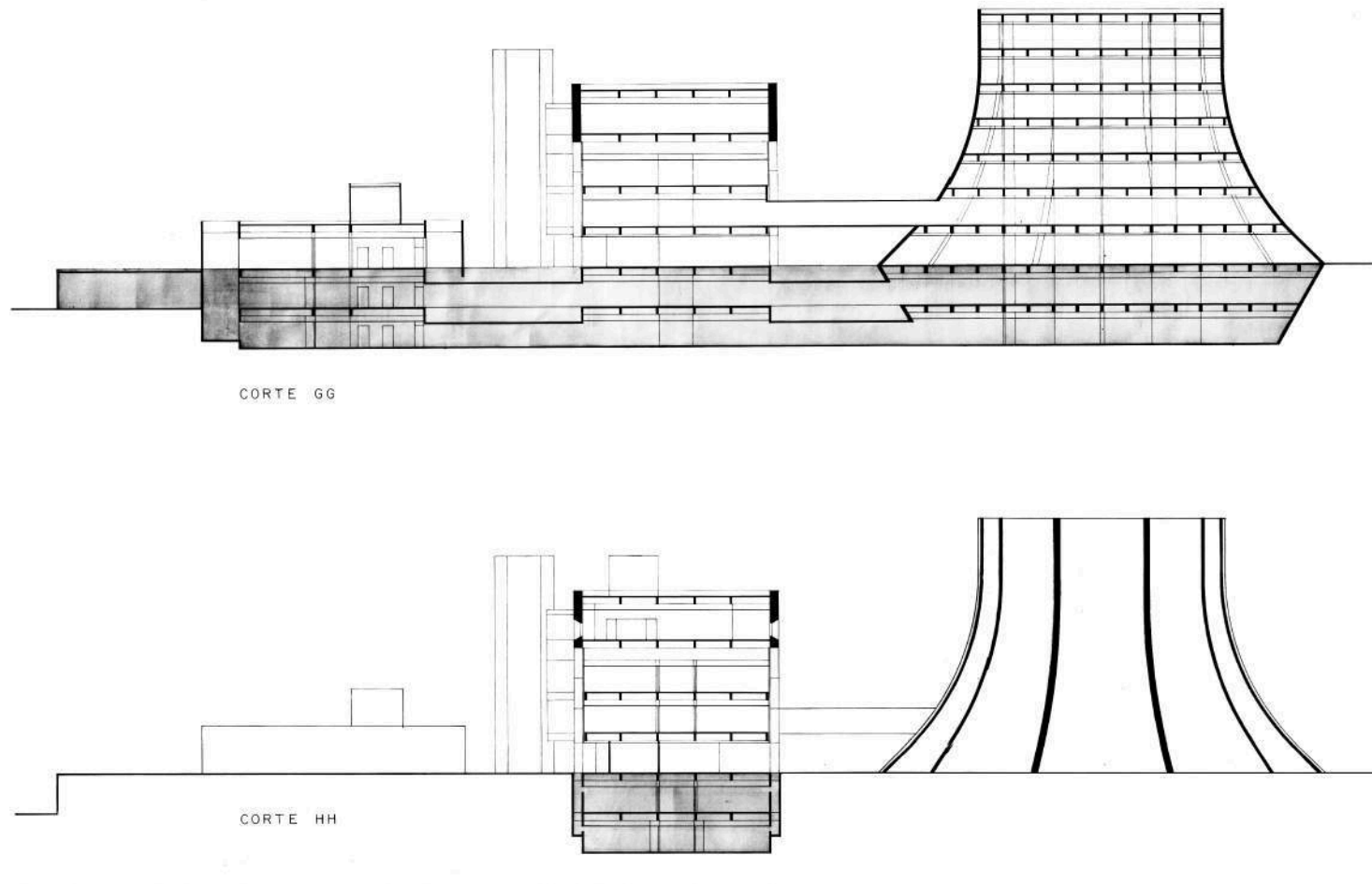
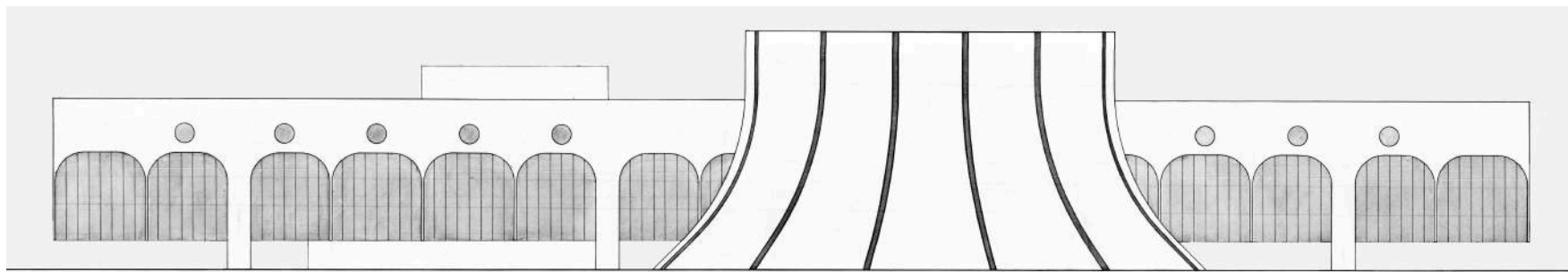
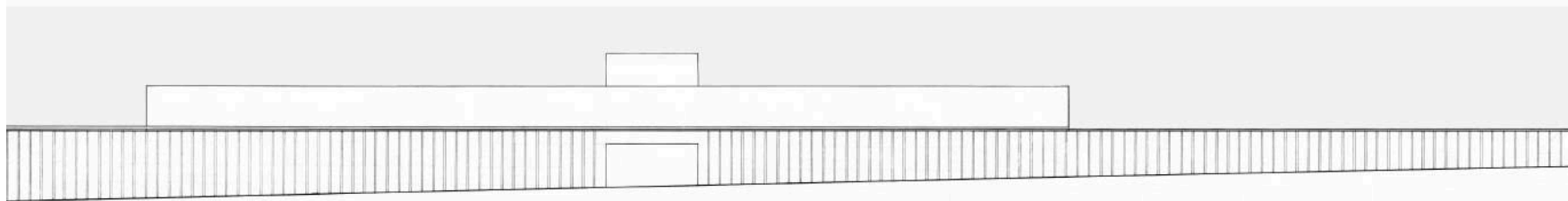


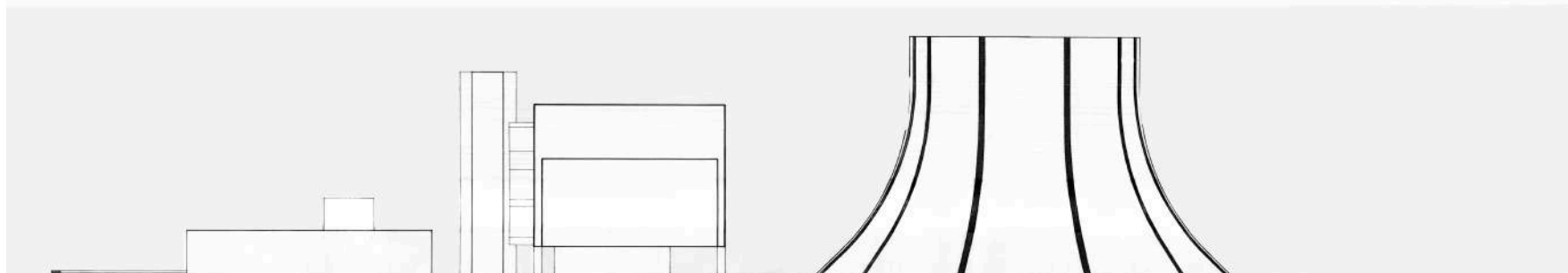
Fig. 155 Corte GG e corte HH do Arquivo Público, 1992. Fonte: ArqPDF.



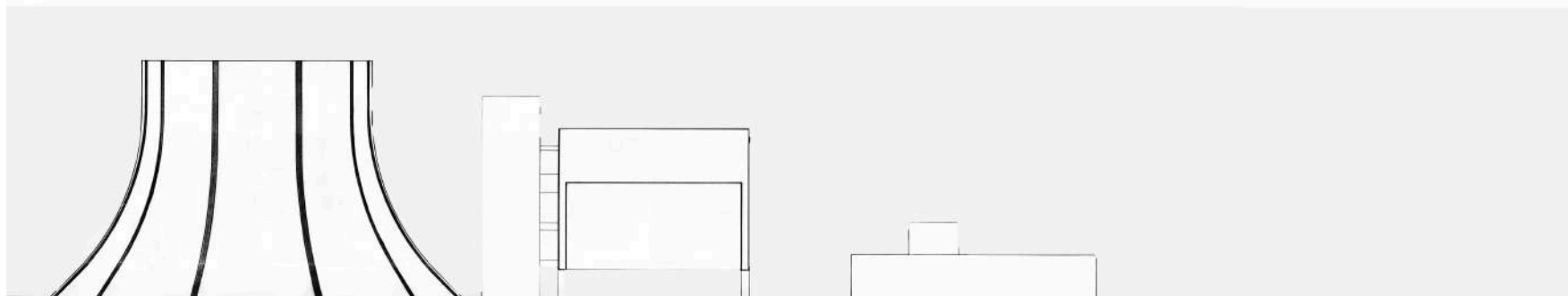
FACHADA SUL



FACHADA NORTE



FACHADA OESTE



FACHADA LESTE

Fig. 156 Fachadas sul, norte, oeste e leste do Arquivo Público, 1992. Fonte: ArqPDF.





## **XI. Conjunto Cultural da República - Quarta proposta – 1999**

volume I p. 171

mais importante do que a arquitetura é a paisagem, e a paisagem não, e antes, este mundo injusto que devemos transformar

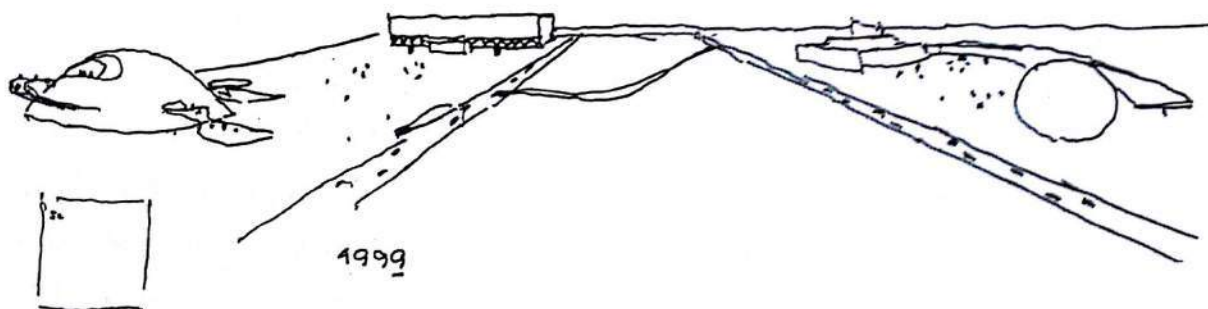


Fig. 157. Conjunto Cultural da República , 1999. Fonte: NIEMEYER, SUSSEKIND, 2002.

## Ficha técnica

---

**Ano do Projeto:**

Primeira proposta: 1999

**Status de construção:** Parcialmente concluído em 2006.

**Endereço:** Setores Culturais Sul e Norte, lotes 02, Brasília.

**Autor do Projeto Arquitetônico:** Oscar Niemeyer

**Edificações do conjunto:**

Setor Sul (concluído):

Museu Nacional Honestino Guimarães

Biblioteca Nacional de Brasília Leonel de Moura Brizola

Restaurante

Setor Norte (não executado):

Centro Musical

Planetário

Cinemas

**Cliente:** Governo do Distrito Federal

## IMPLANTAÇÃO



**Fig. 158** Planta de implantação da proposta feita em 1999 sobre foto aérea do Google Maps.

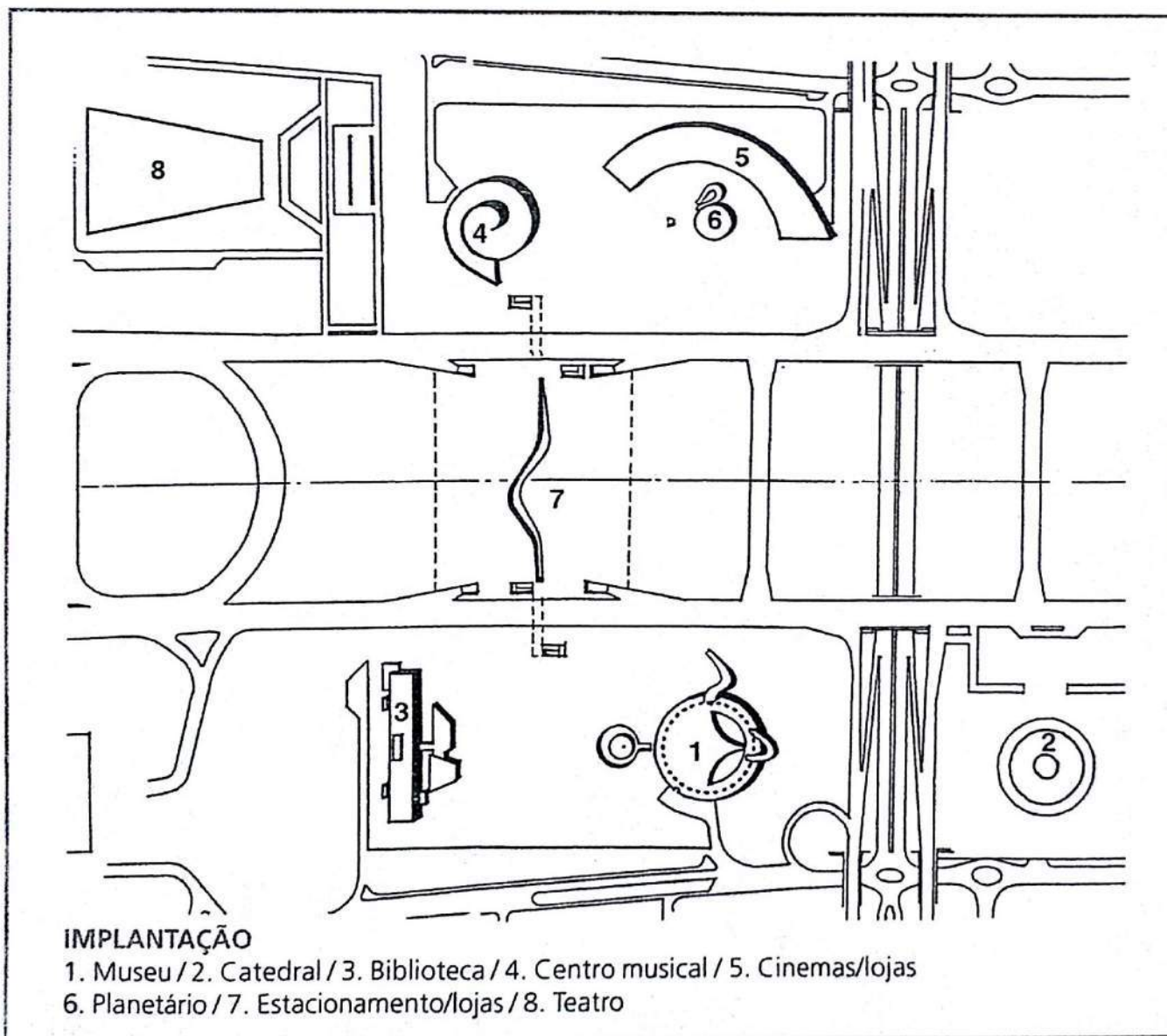


Fig. 159 Planta de Implantação, 1999. Fonte: Revista Projeto, 2001.



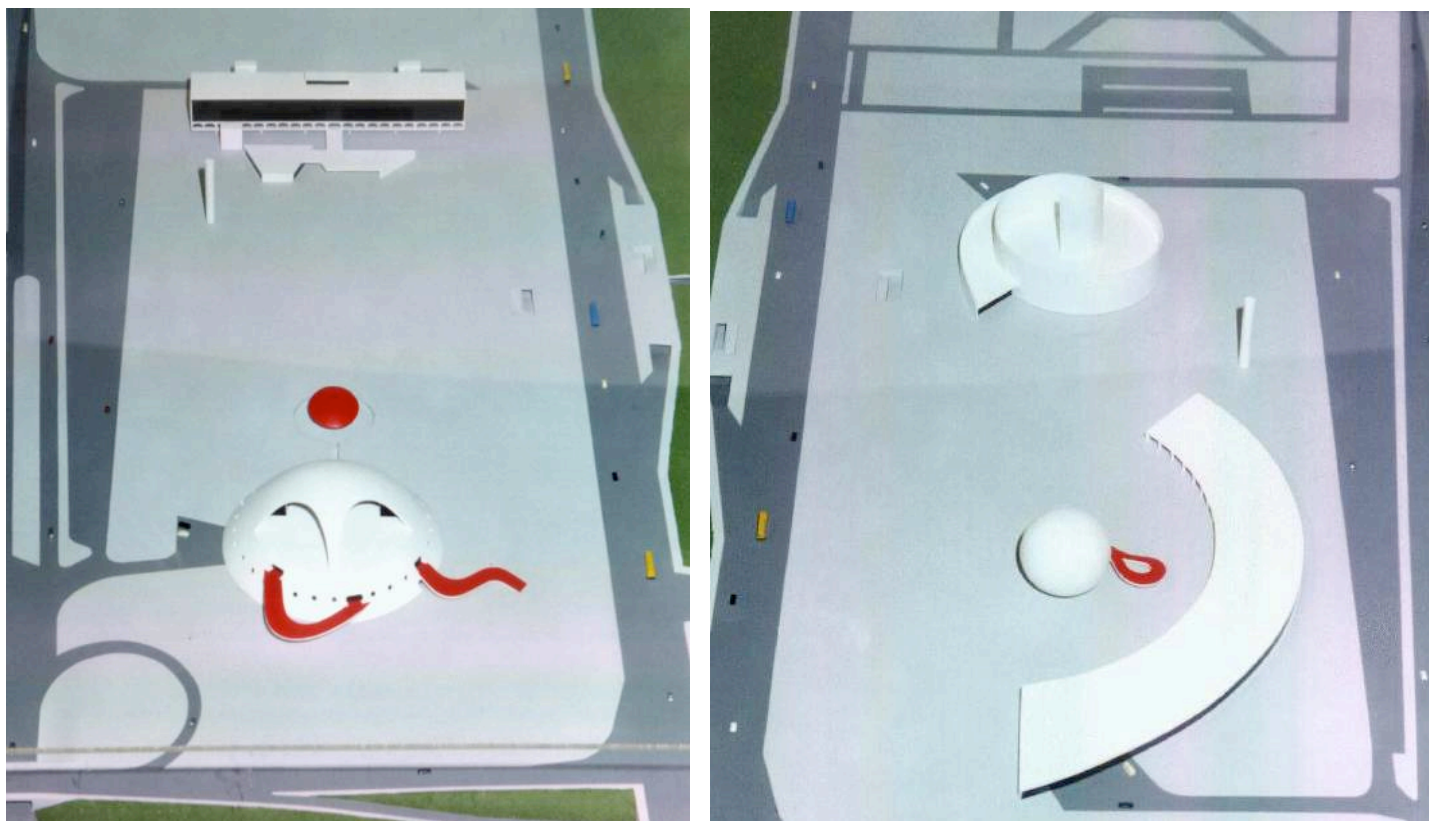


Fig. 160 Maquete física da implantação da proposta feita em 1999. Fonte: Agência Brasil, 2003.



Fig. 161 Croquis do Museu Nacional, proposta feita em 1999. Fonte: NIEMEYER; SUSSEKIND, 2002.

## MUSEU NACIONAL

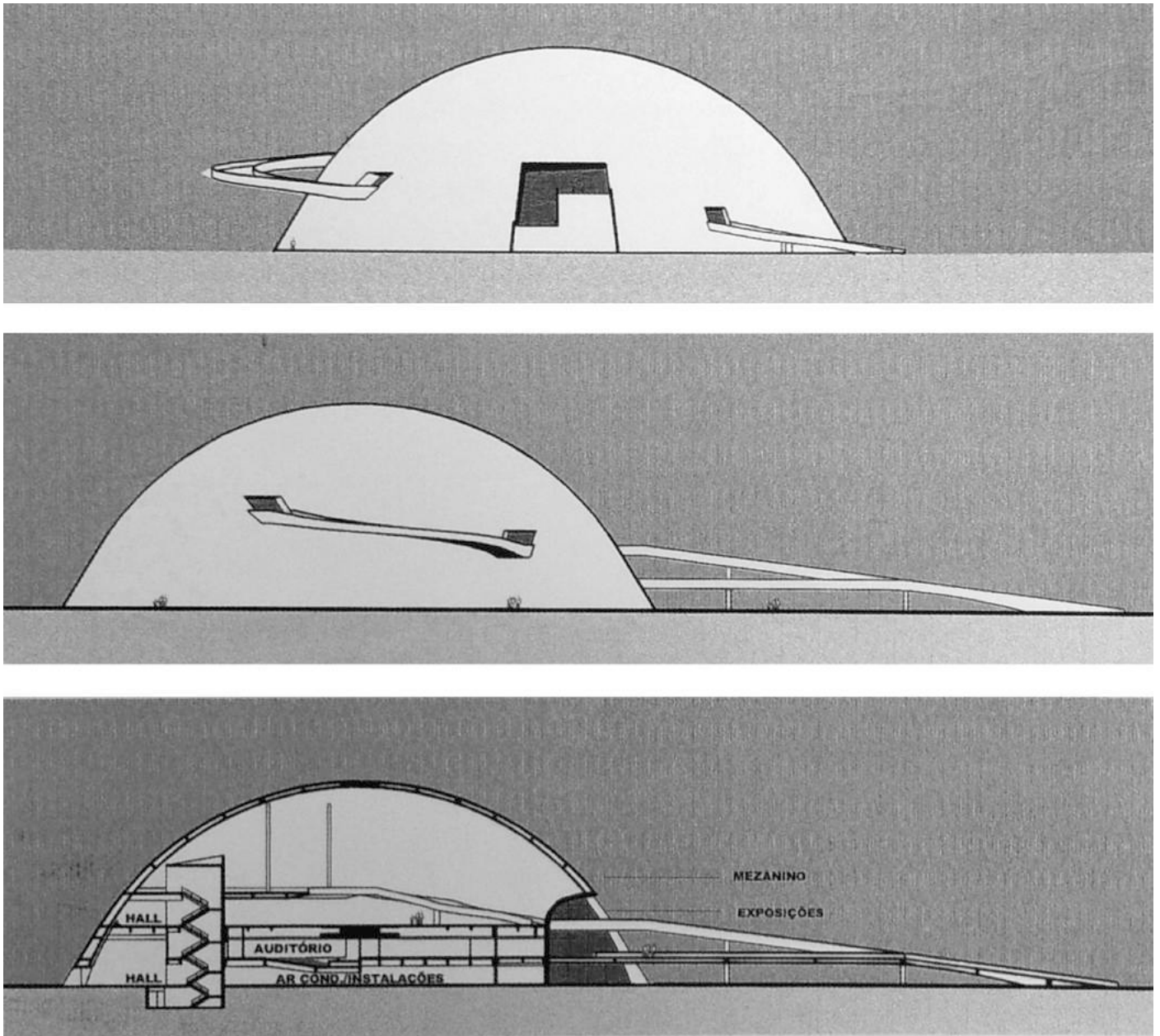


Fig. 162 Fachadas e corte do Museu Nacional, 1999. Fonte: NIEMEYER, 2004.

## BIBLIOTECA NACIONAL

### fachada

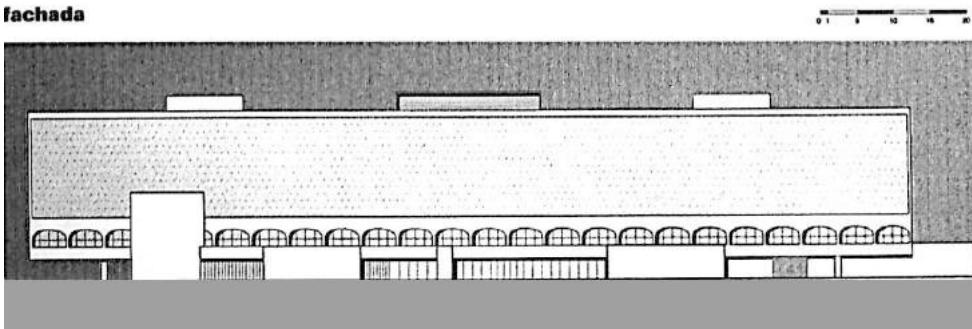


Fig. 163 Fachada da Biblioteca Nacional, 1999. Fonte: NIEMEYER, 2004.



## CINEMA 180 GRAUS

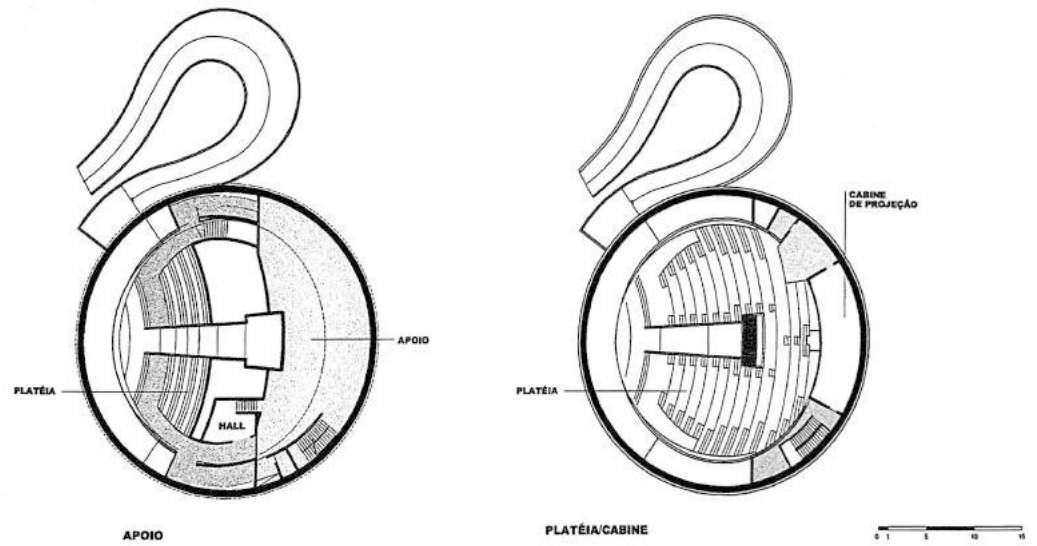


Fig. 164 Planta da área de apoio e planta da plateia/cabine, cinema 180 graus, 1999. Fonte: NIEMEYER, 2004.

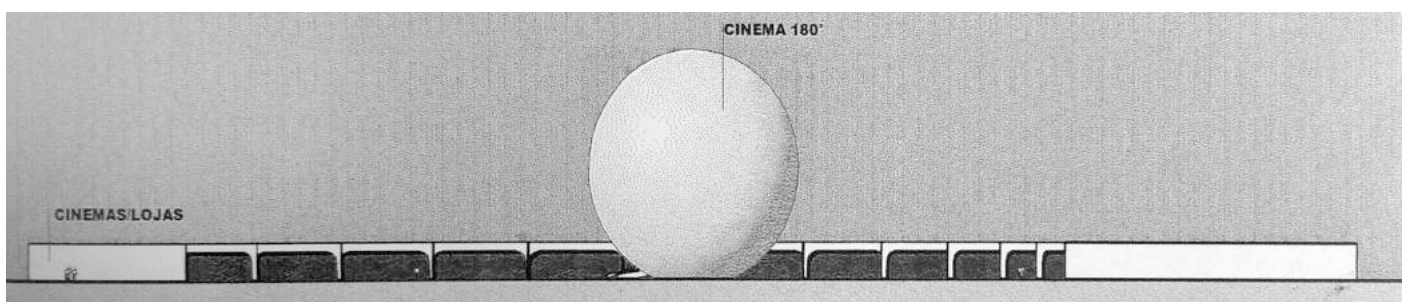
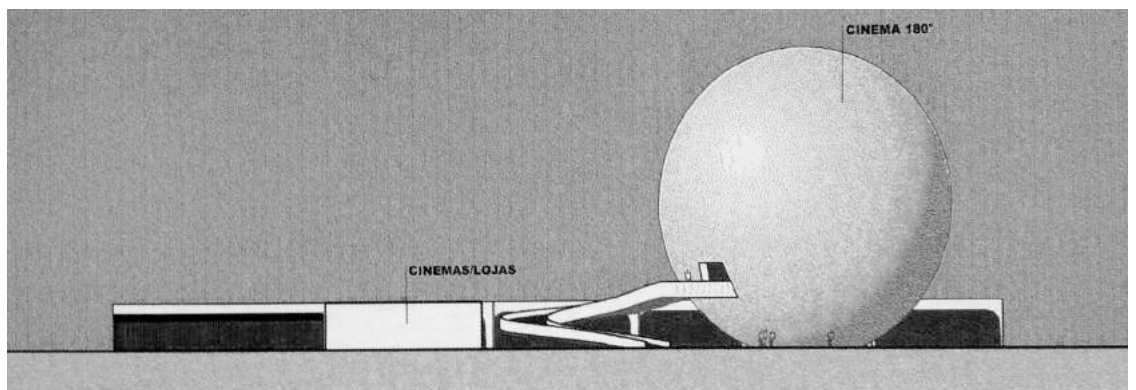
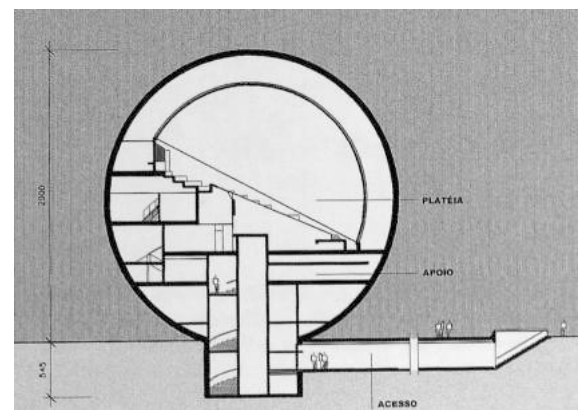
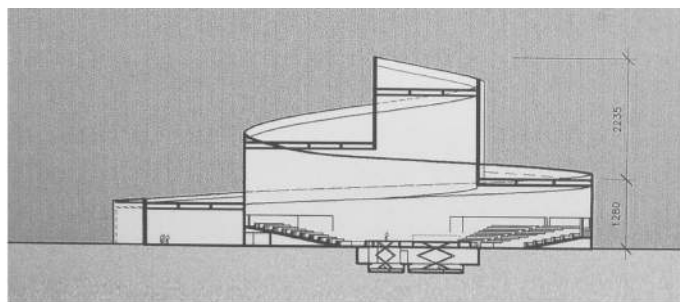
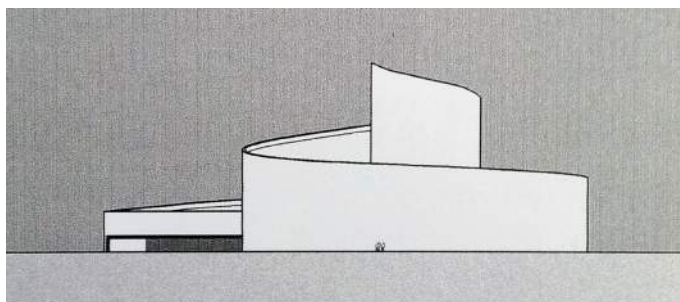


Fig. 165 Corte e fachadas, cinema 180 graus, 1999. Fonte: NIEMEYER, 2004.



## CENTRO MUSICAL



**Fig. 166** Fachada e corte, centro musical, 1999. Fonte: NIEMEYER, 2004.



## **XII. Conjunto Cultural da República: projeto executado - 2004**

**volume I p. 183**



Fig. 167. Museu da República Honestino Guimarães. Foto: Joana França

## **Ficha técnica**

---

**Ano do Projeto:**

Primeira proposta: 1999

Projeto executado: 2002

**Status de construção:** Parcialmente concluído em 2006.

**Endereço:** Setores Culturais Sul e Norte, lotes 02, Brasília.

**Autor do Projeto Arquitetônico:** Oscar Niemeyer

**Edificações do conjunto:**

Setor Sul (concluído):

Museu Nacional Honestino Guimarães

Biblioteca Nacional de Brasília Leonel de Moura Brizola

Restaurante

Setor Norte (não executado):

Centro Musical

Planetário

Cinemas

**Cliente:** Governo do Distrito Federal



## IMPLANTAÇÃO



**Fig. 168** (acima) Croquis de implantação da proposta feita em 1999 sobre foto aérea do Google Maps.  
**Fig. 169** (abaixo) Setores Culturais Norte e Sul na Esplanada dos Ministérios . Fonte: Joana França.







Fig. 170 Foto aérea do Conjunto Cultural da República. Fonte: Joana França..



Fig. 171 Restaurante com Museu Nacional ao fundo Fonte: Fabiano Silva.





Fig. 172 Foto aérea do Conjunto Cultural da República Sul. Fonte: Joana França..



Fig. 173 Museu Nacional Honestino Guimarães. Fonte: Joana França.





Fig. 174 Museu Nacional Honestino Guimarães . Fonte: Joana França.



Fig. 175 Foto do conjunto a partir do restaurante. Fonte: Denise Vieira.

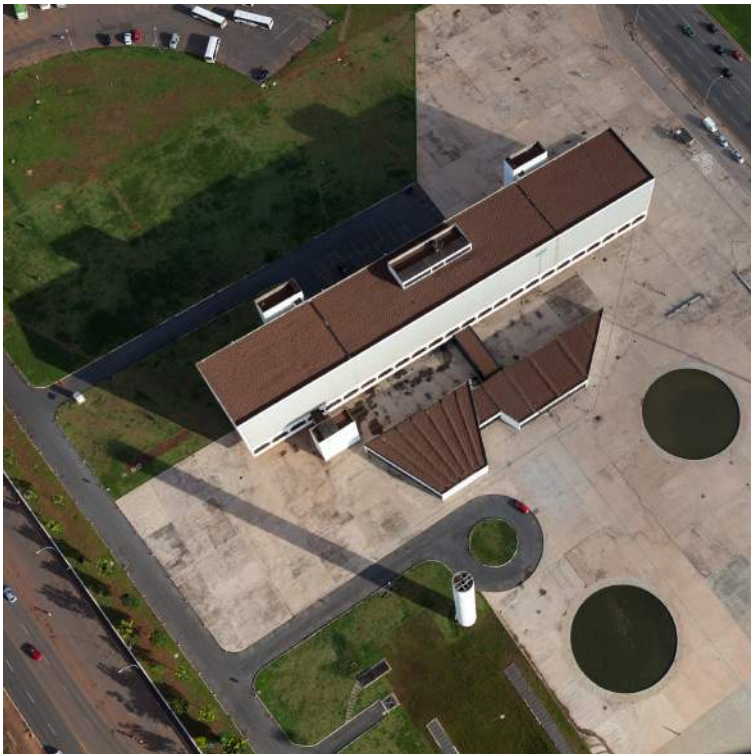


**Fig. 176** Museu Nacional Honestino Guimarães.  
Fonte: Joana França.



**Fig. 177** Área de exposições do Museu Nacional Honestino Guimarães .Fonte: Joana França.

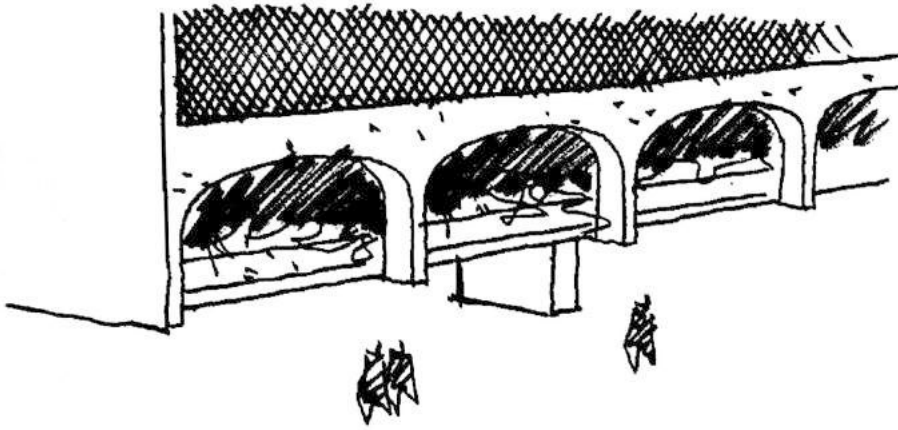




**Fig. 178** Foto aérea da Biblioteca Nacional Leonel de Moura Brizola.  
Fonte: Joana França..



**Fig. 179** Biblioteca Nacional Leonel de Moura Brizola a partir do Museu Nacional Honestino Guimarães .Fonte: Joana França.



**Fig. 180** Croqui da Biblioteca nacional Leonel de Moura Brizola  
Fonte: Fundação Oscar Niemeyer.



**Fig. 181** Biblioteca Nacional Leonel de Moura Brizola . Fonte: Joana França.



**Fig. 182** Pátio Biblioteca Nacional. Foto: Denise Vieira.



**Fig. 184** Pilotis da biblioteca. Foto: Denise Vieira.

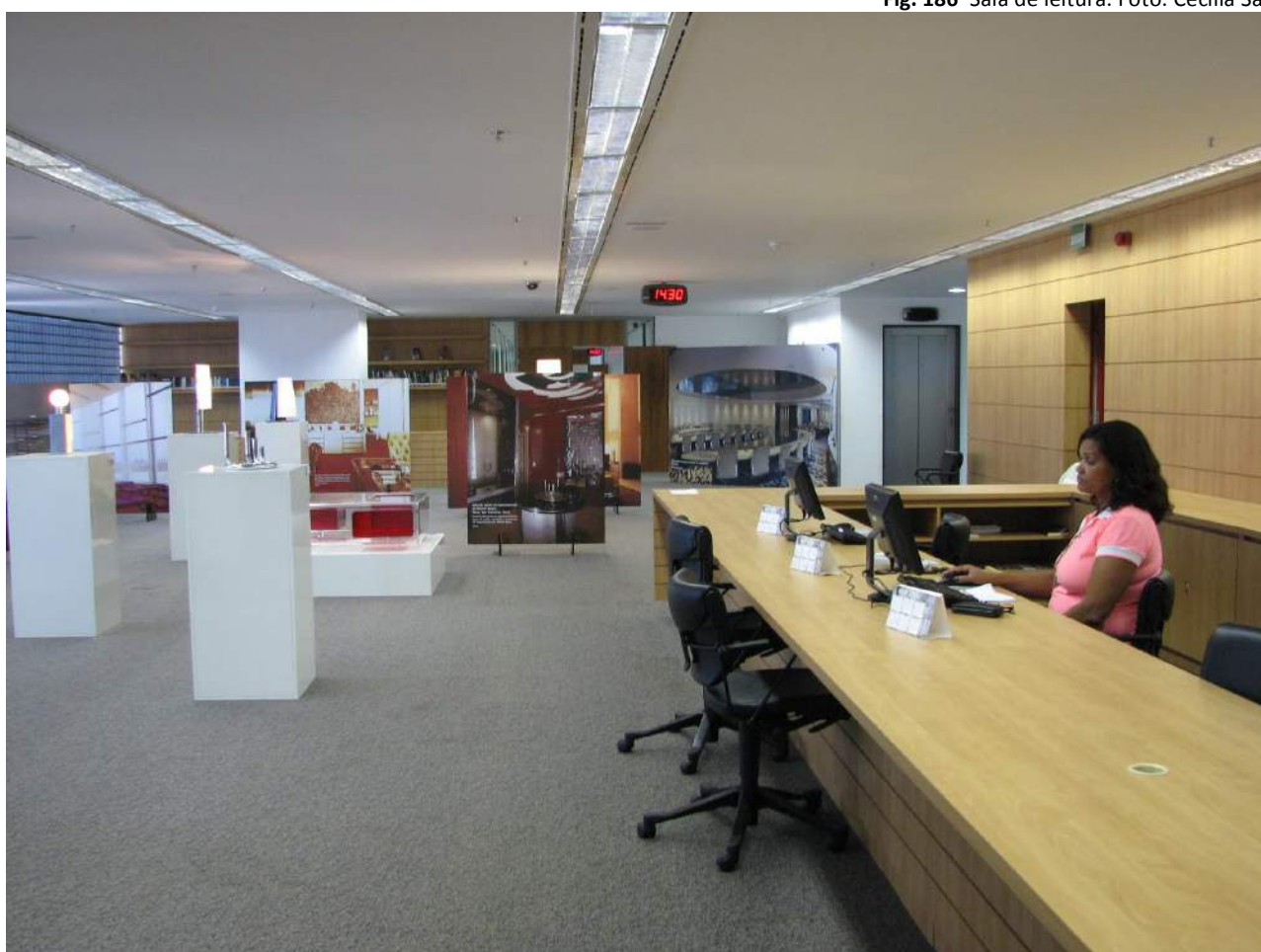


**Fig. 185** Pilotis da biblioteca com painel de Julio Pomar ao fundo. Foto: Denise Vieira.

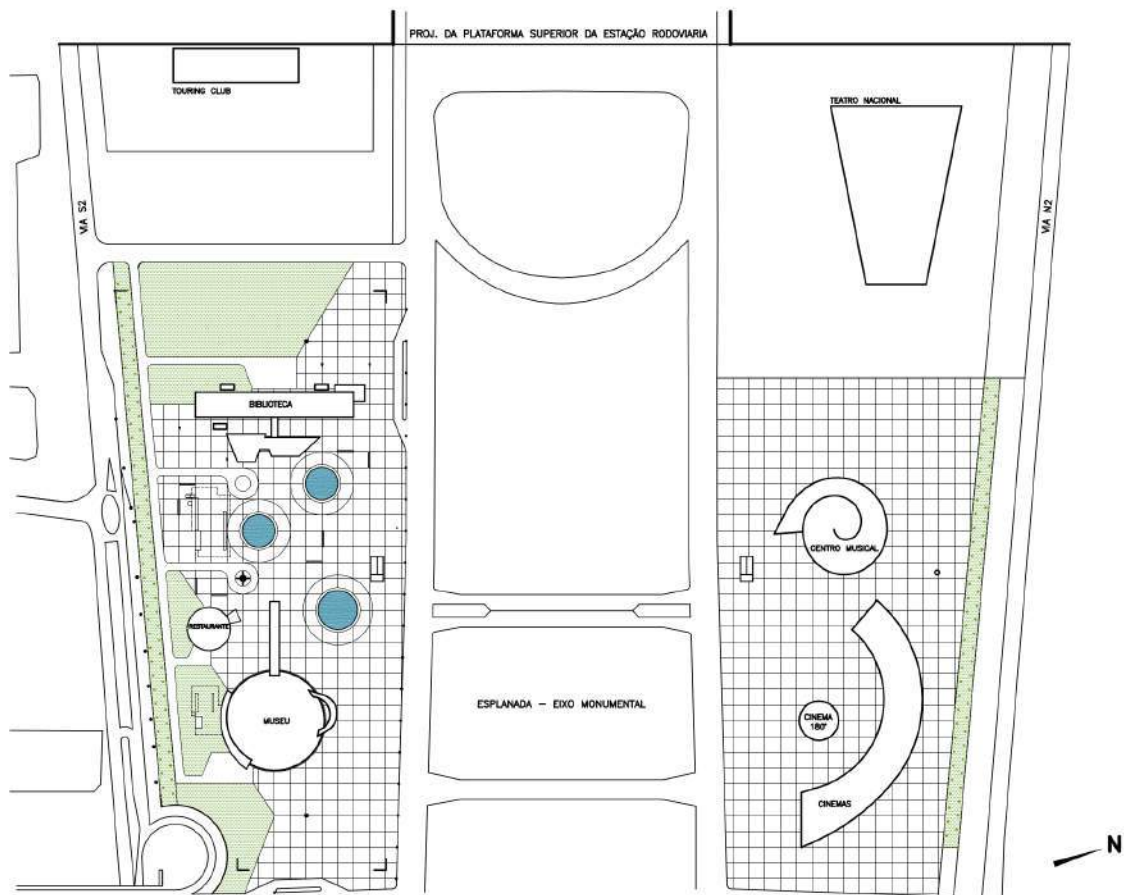




**Fig. 186** Sala de leitura. Foto: Cecília Sá



**Fig. 187.** Biblioteca Nacional Leonel de Moura Brizola, recepção 2º. Piso. Foto: Cecília Sá

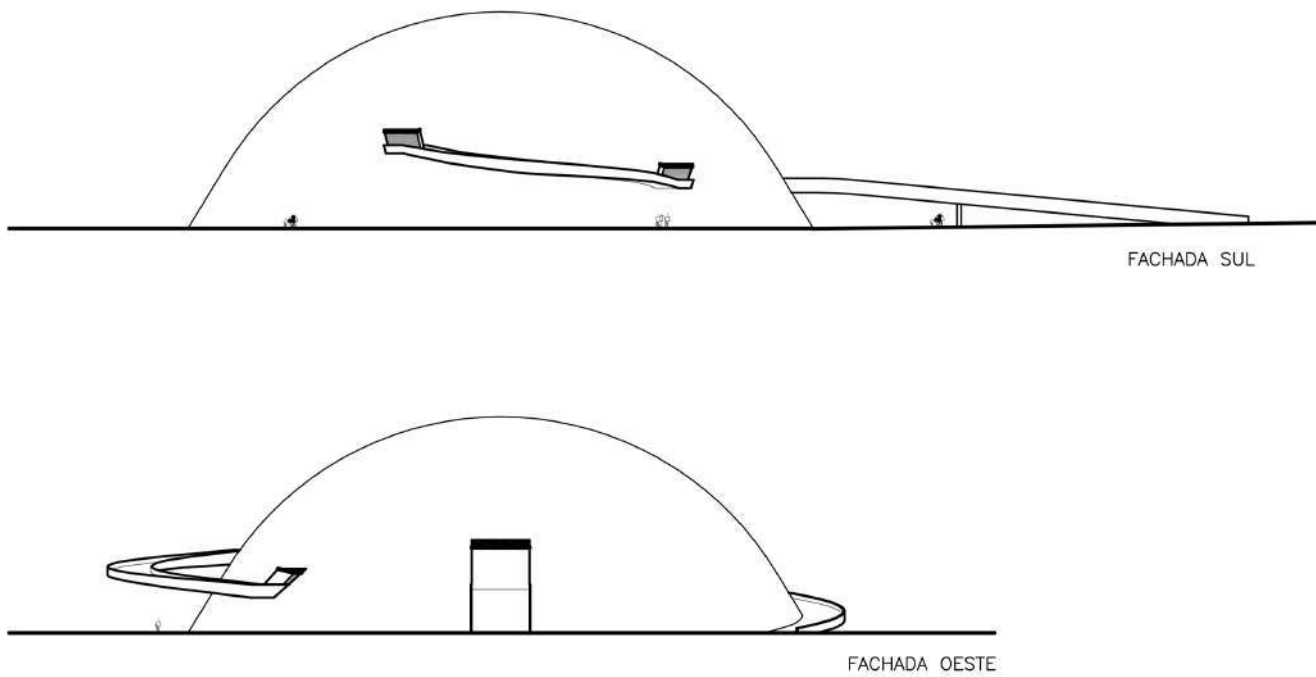


**Fig. 188** Planta de implantação dos Setores Culturais, 2005.  
Fonte: Escritório Oscar Niemeyer.

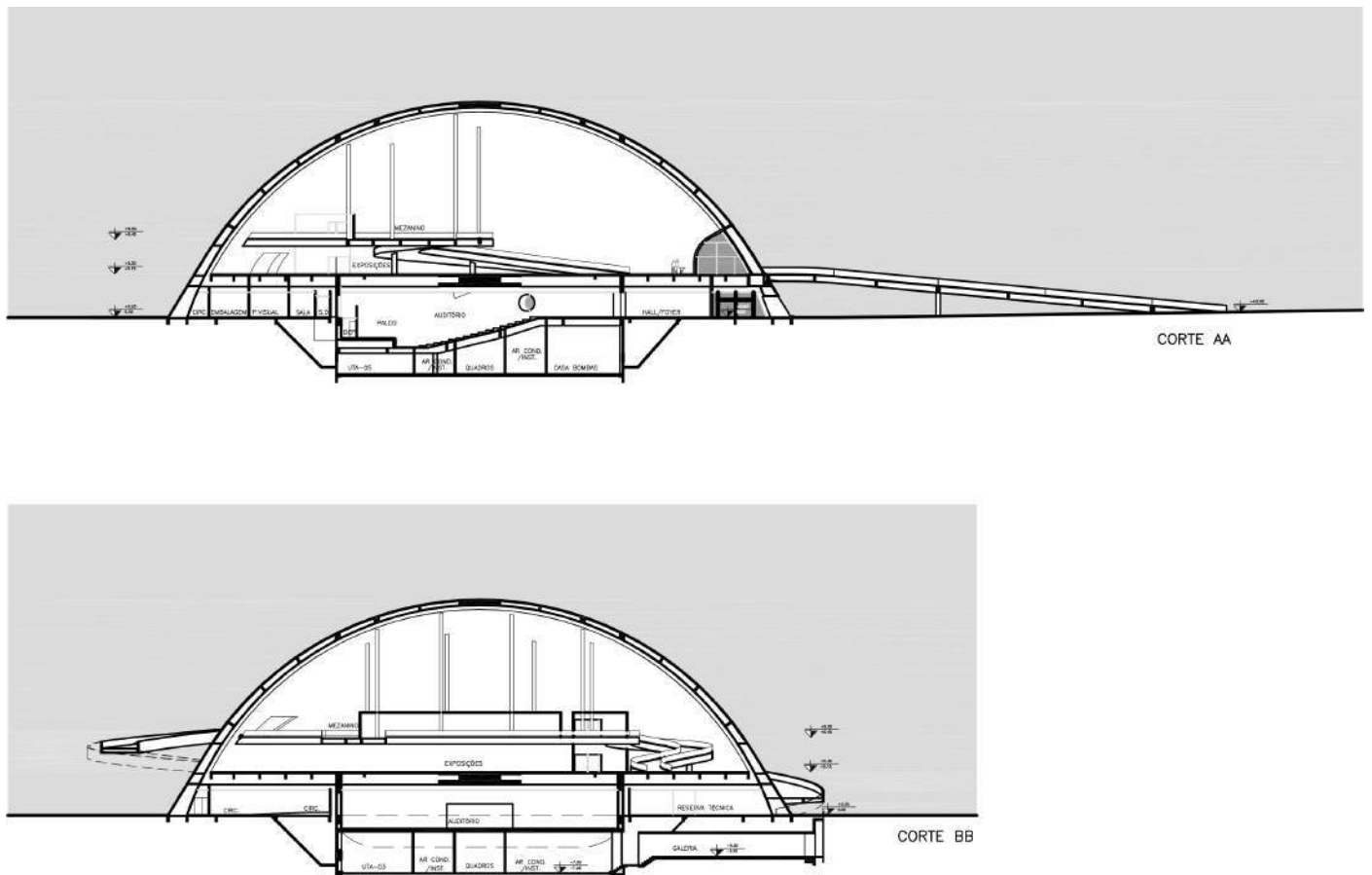


**Fig. 189** Maquete física da implantação da proposta executada. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal, 2003.

# MUSEU NACIONAL



**Fig. 190** Fachadas do Museu da República, 2005. Fonte: Escritório Oscar Niemeyer.



**Fig. 191** Cortes do Museu da República, 2005. Fonte: Escritório Oscar Niemeyer.



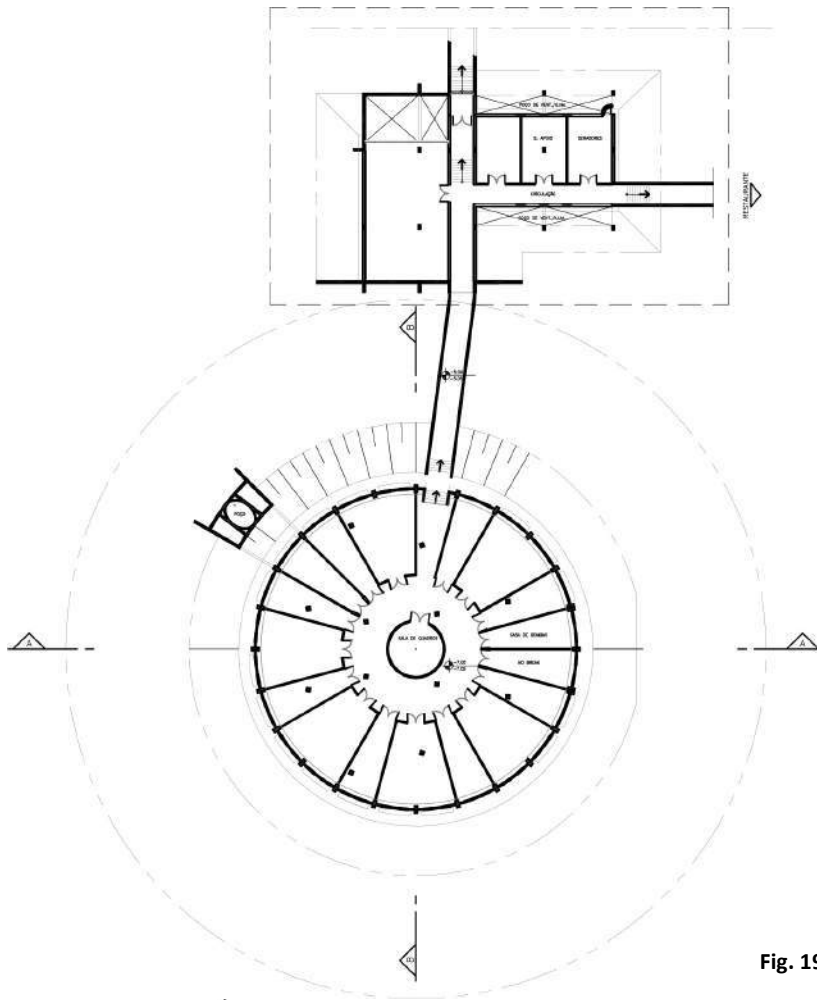


Fig. 192 Planta do subsolo do Museu da República, 2005. Fonte: Escritório Oscar Niemeyer.

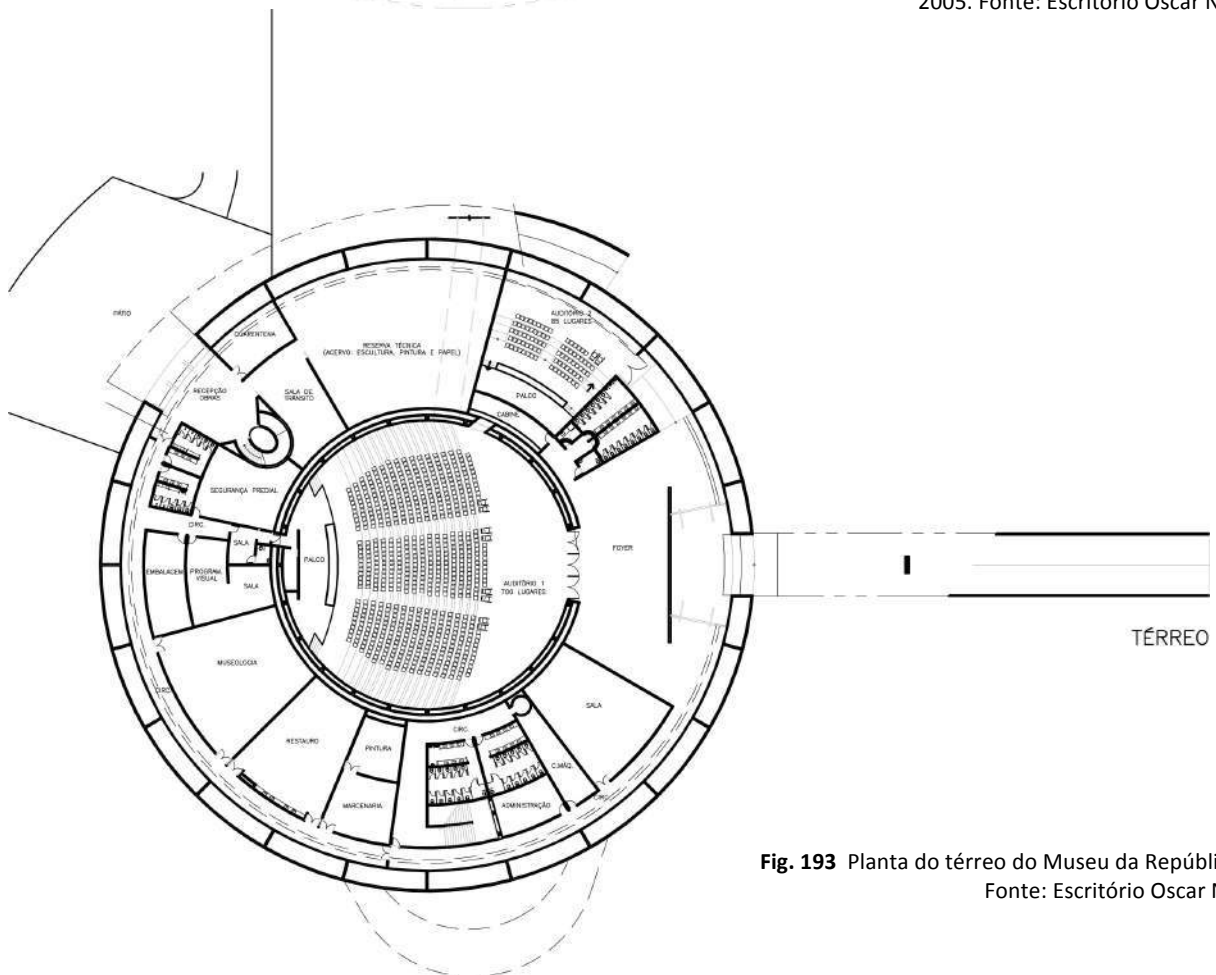
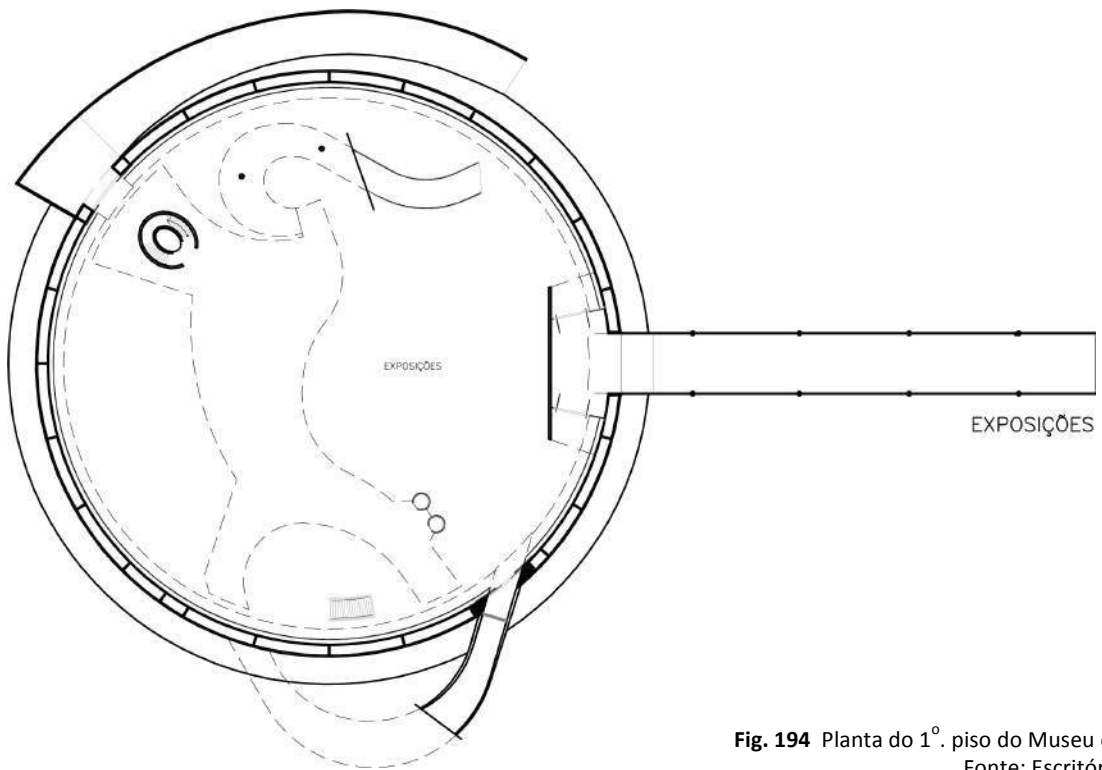
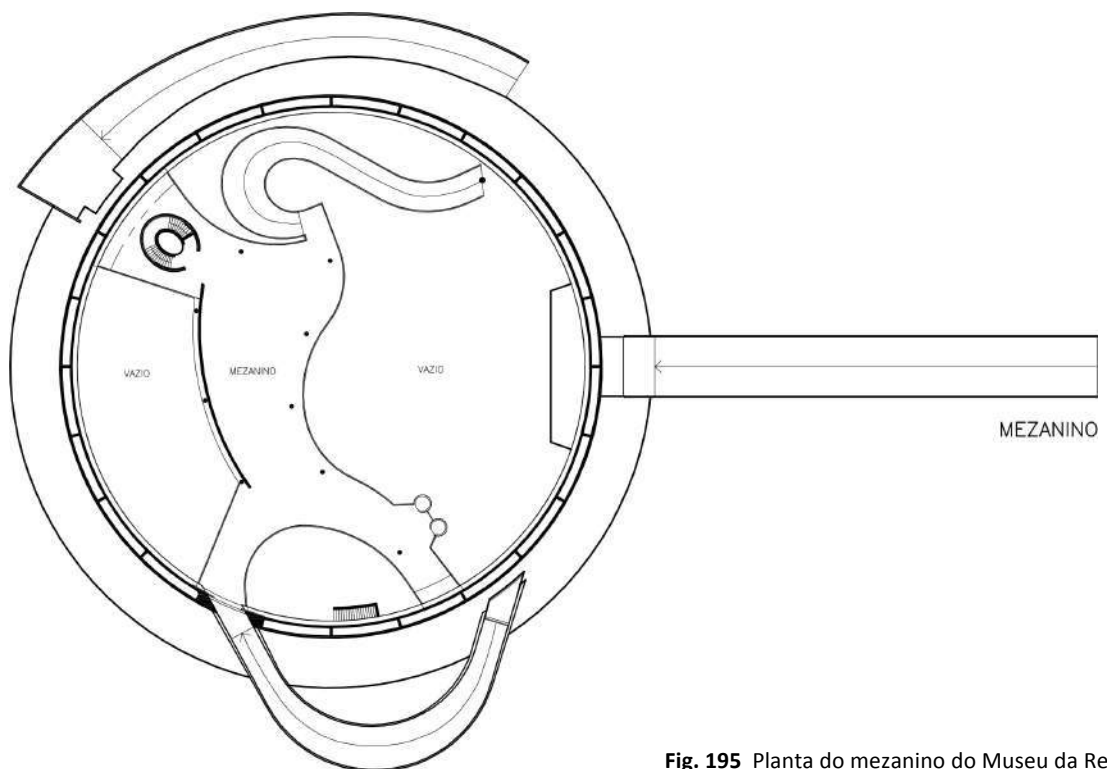


Fig. 193 Planta do térreo do Museu da República, 2005. Fonte: Escritório Oscar Niemeyer



**Fig. 194** Planta do 1º. piso do Museu da República, 2005.  
 Fonte: Escritório Oscar Niemeyer.



**Fig. 195** Planta do mezanino do Museu da República, 2005.  
 Fonte: Escritório Oscar Niemeyer.

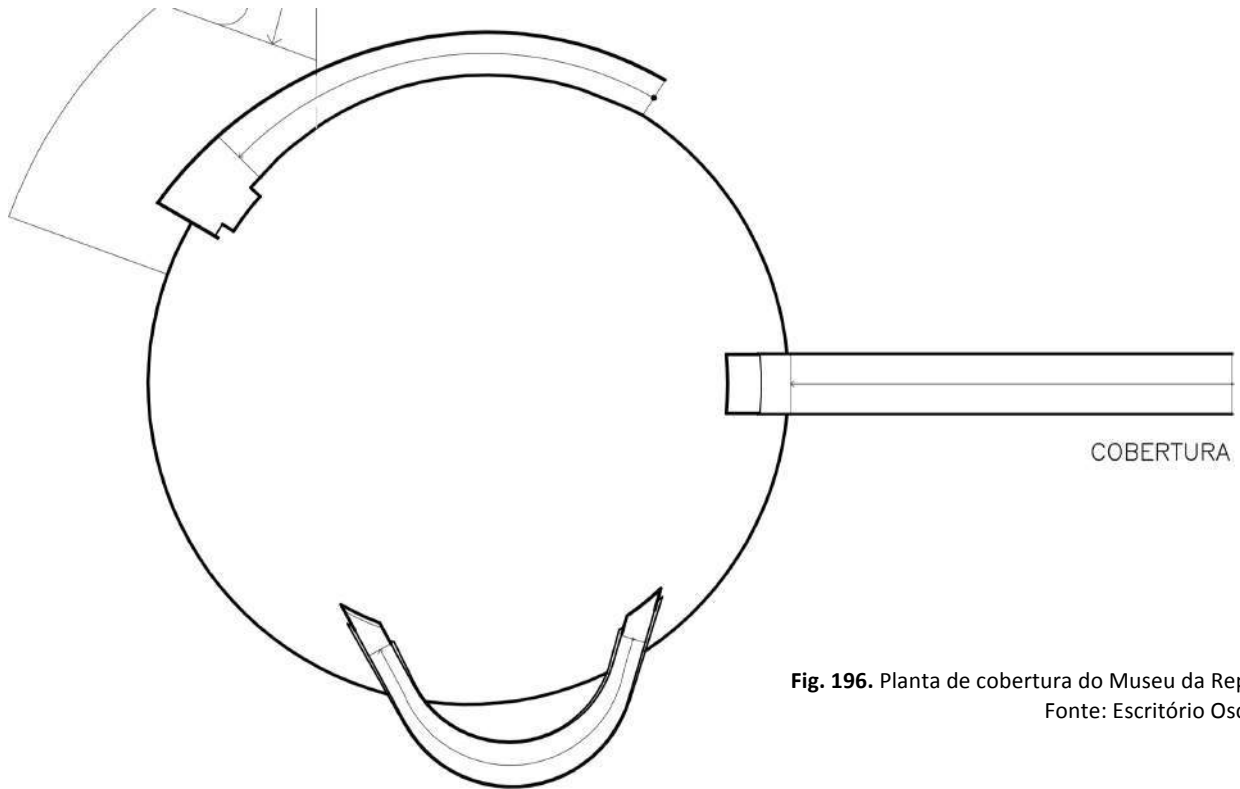


Fig. 196. Planta de cobertura do Museu da República, 2005.  
Fonte: Escritório Oscar Niemeyer.

## RESTAURANTE

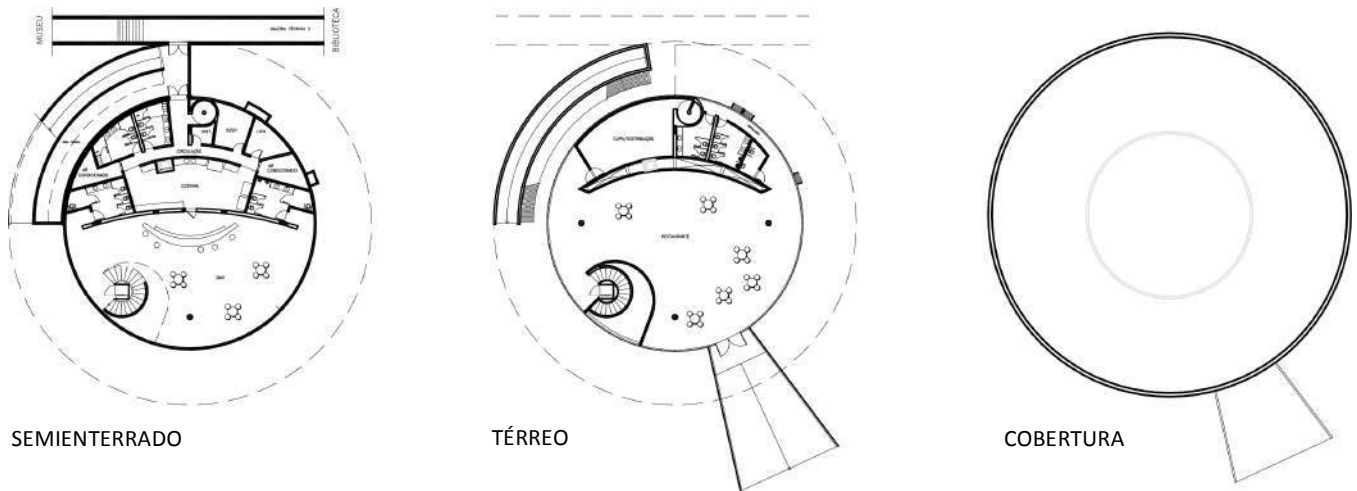
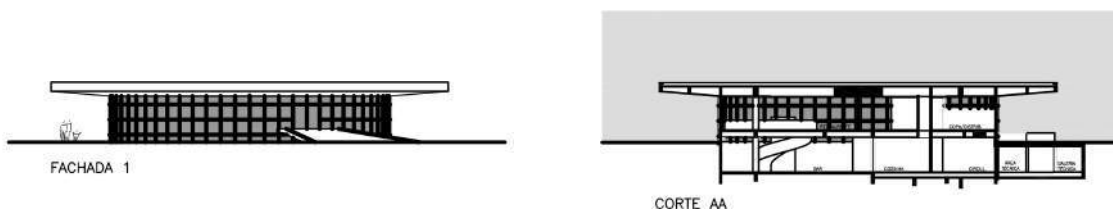


Fig. 197 (acima) Plantas do semienterrado, térreo e Cobertura do restaurante, 2005. Fonte: Escritório Oscar Niemeyer.  
Fig. 198 (abaixo) Fachada e corte do restaurante, 2005. Fonte: Escritório Oscar Niemeyer.



## BIBLIOTECA NACIONAL

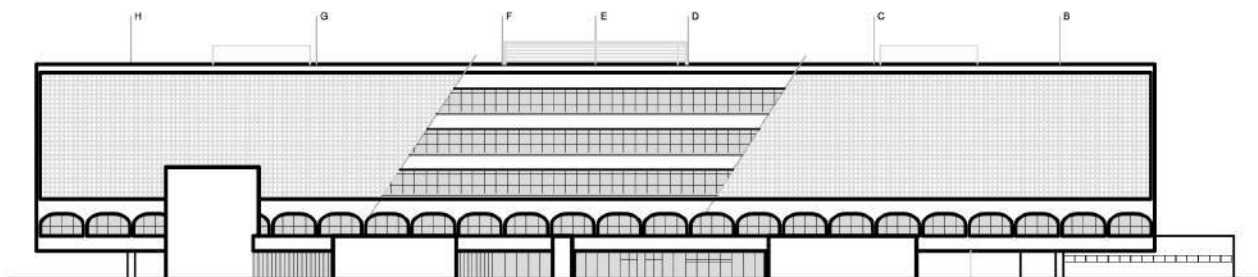


Fig. 199 Fachada leste da Biblioteca Nacional, 2005. Fonte: Escritório Oscar Niemeyer.

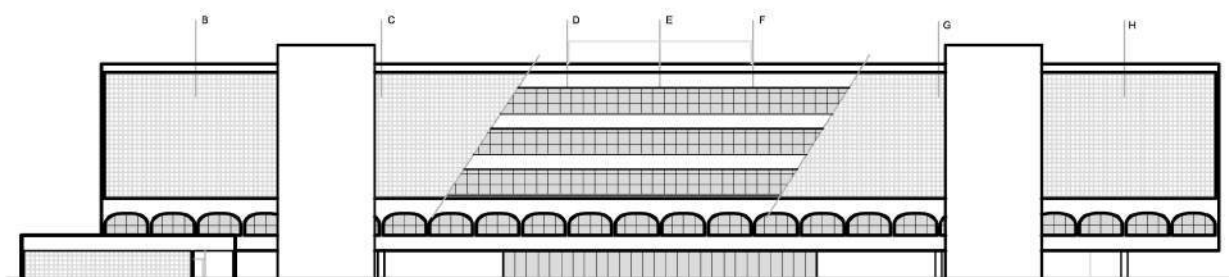


Fig. 200 Fachada oeste da Biblioteca Nacional, 2005. Fonte: Escritório Oscar Niemeyer.

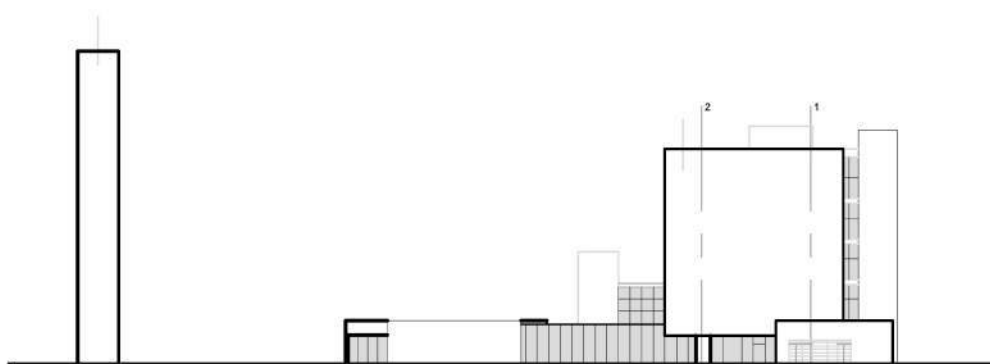


Fig. 201 Fachada norte da Biblioteca Nacional, 2005. Fonte: Escritório Oscar Niemeyer.

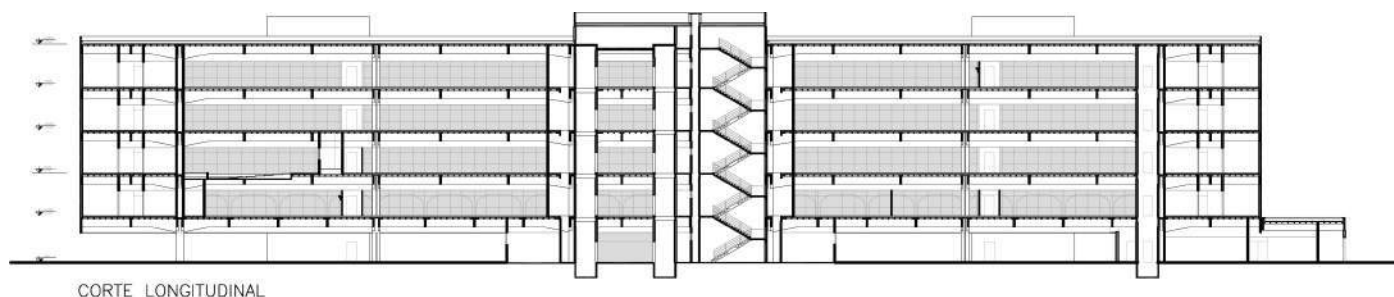
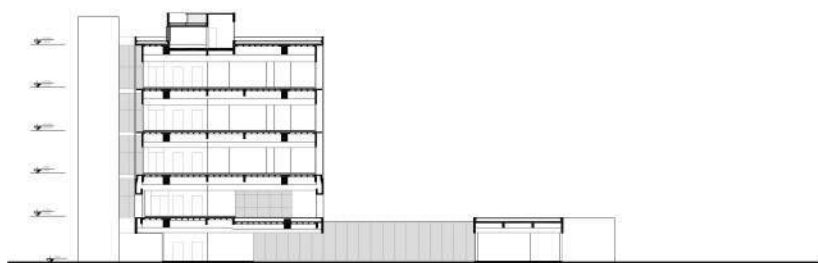
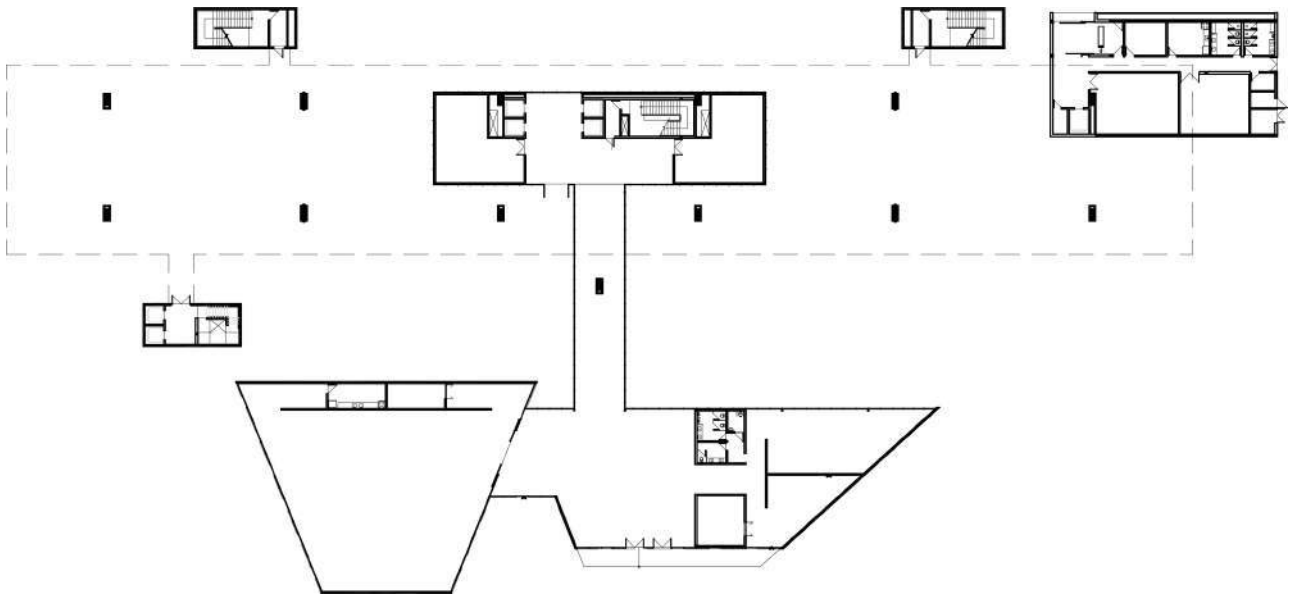


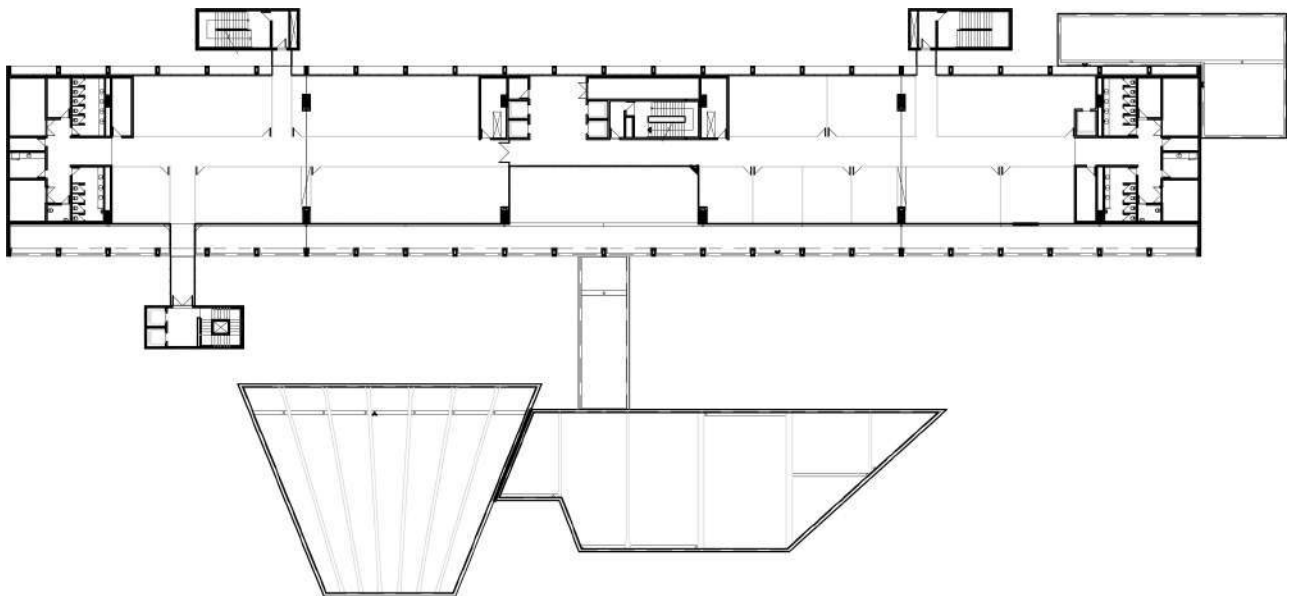
Fig. 202 (acima) Corte longitudinal da Biblioteca Nacional, 2005. Fonte: Escritório Oscar Niemeyer.

Fig. 203 (abaixo) Corte transversal da Biblioteca Nacional, 2005. Fonte: Escritório Oscar Niemeyer.

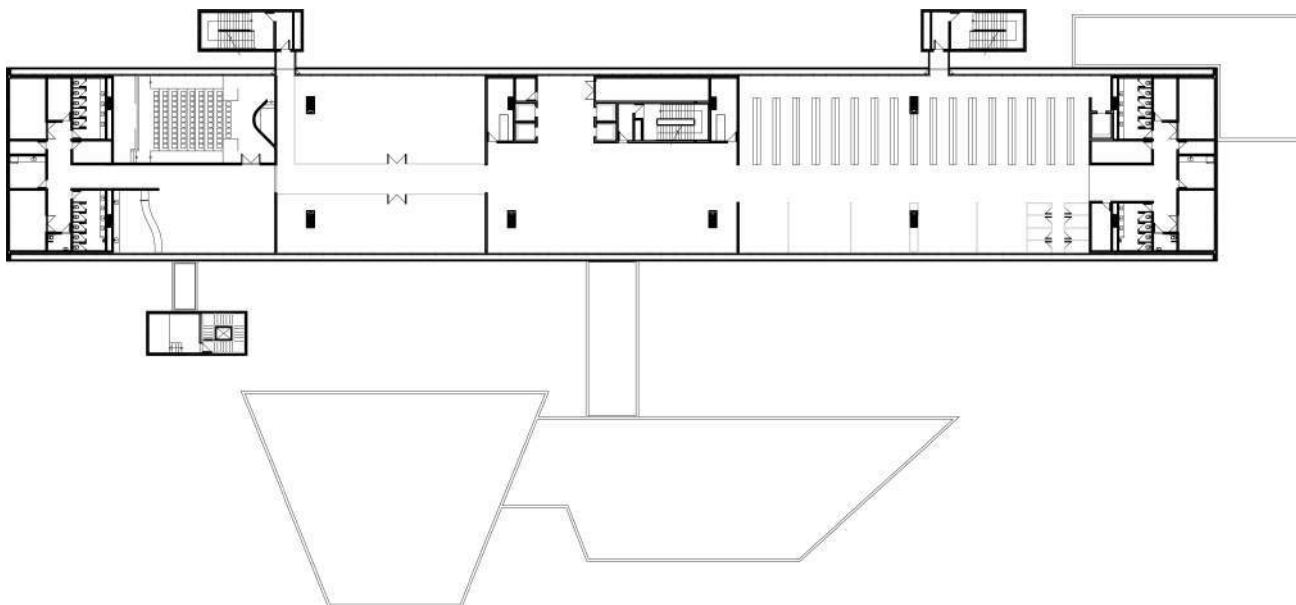




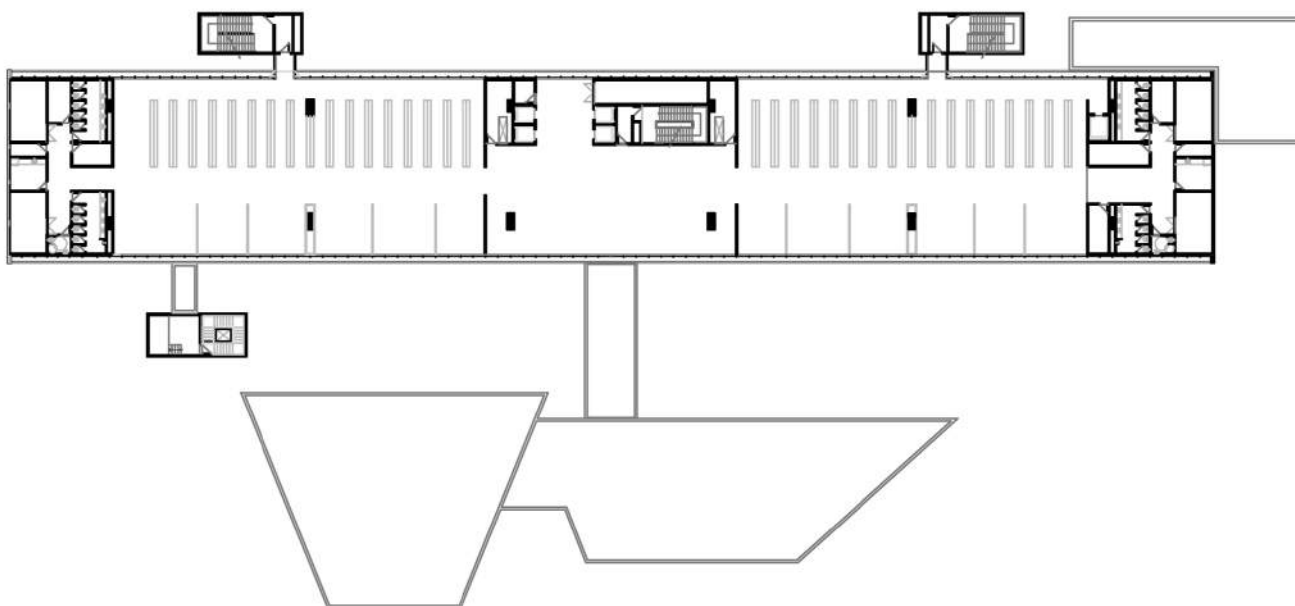
**Fig. 204** Planta do térreo da Biblioteca Nacional, 2005. Fonte: Escritório Oscar Niemeyer.



**Fig. 205** Planta do 1.º piso da Biblioteca Nacional, 2005. Fonte: Escritório Oscar Niemeyer.



**Fig. 206** Planta do 2º. piso da Biblioteca Nacional, 2005. Fonte: Escritório Oscar Niemeyer.



**Fig. 207** Planta do 3º. e 4º. pisos da Biblioteca Nacional, 2005. Fonte: Escritório Oscar Niemeyer.

**ANEXOS**





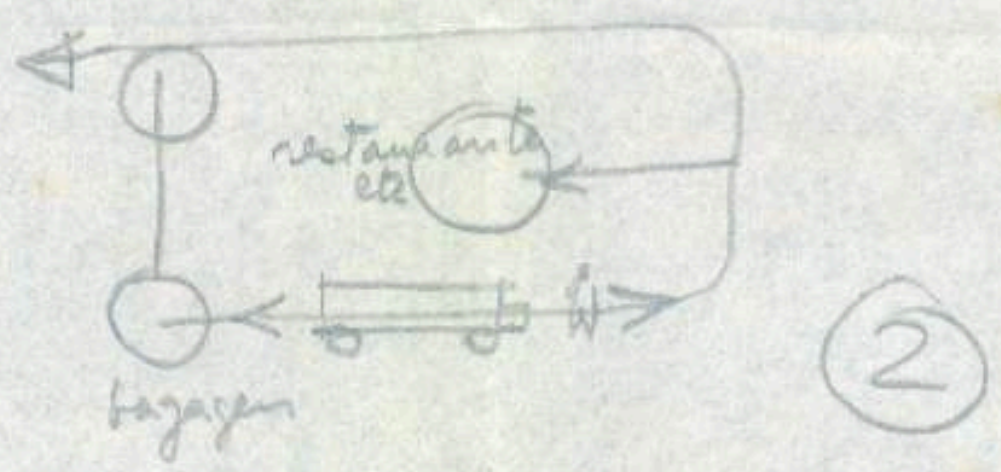
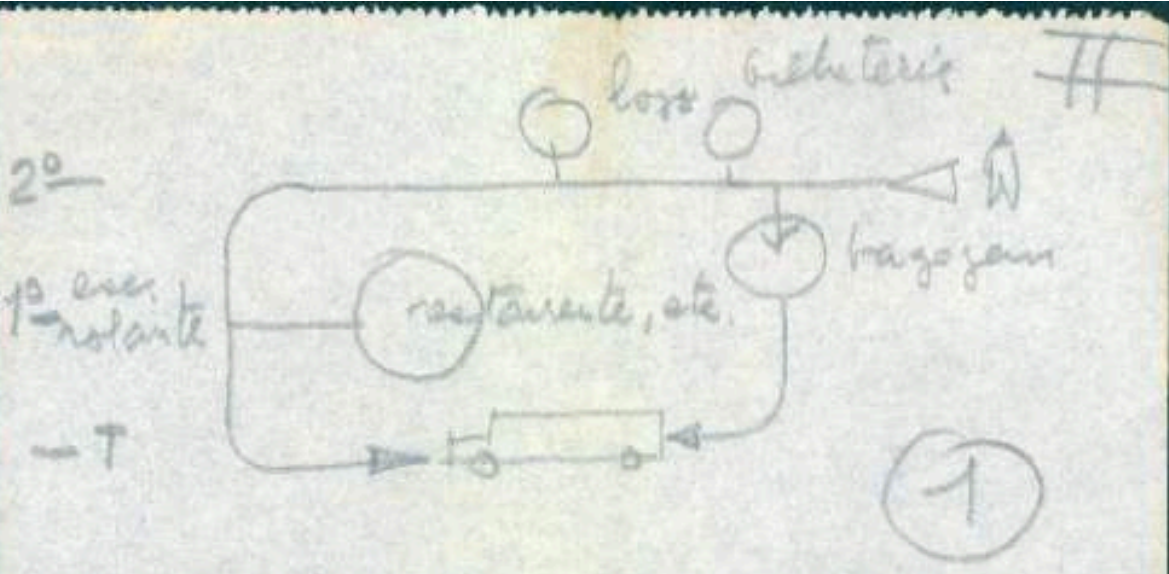
Recado de Oscar Niemeyer a Lucio Costa sobre o Museu de Artes de Brasília, década de 50. Acervo Casa de Lucio Costa, ref. VI A 02 - 01583 L

Lucio I

1. Pelo Sergio, estou enviando a sugestão para o projeto da estação rodoviária.

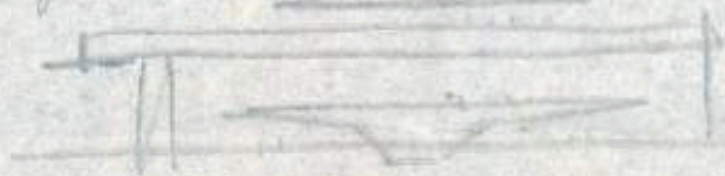
A área prevista é pequena, principalmente a destinada aos acessos - limitada pela circulação de veículos no terreno - mas a solução adotada nos parece razoável e capaz de permitir bons funcionamentos.

Em resumo temos o seguinte esquema:





A esbocete que proponho III  
para o piso intermediário visa  
a evitar perda de tempo e  
complicações na execução, desde  
que nada tem a ver com o  
sistema estrutural do viaduto  
propriamente dito.



Como o construtor tem  
urgência em definir os tra-  
çados de execução, peço-lhe  
fornecer com a brevidade possível  
ou outra solução, caso não  
seja conveniente a que  
sugerimos.

2 - A Monica esteve aqui, <sup>IV</sup>  
procurando conseguir a doação  
de um terreno para o MAM  
no setor cultural. Dize-lhe  
que os anos estudando a  
urbanização de seu local, e  
que - se você estiver de  
acôrdo - lá poderá se localizar  
do Museu, dentro e  
claro das conveniências do  
conjunto.

Para evitar complicações,  
pois ele é por demais insis-  
tente, peço-lhe organizar  
um esquema dos elementos  
que a seu vez deverão



constituir o setor cultural, <sup>V</sup>  
a fim de que possamos girar  
direção e iniciar o estudo  
do mesmo. Já ficou  
de nos comunicar a área  
de que necessita fazer o M. Q. U.

3. Oreficamos ser de maior  
~~importância~~ a urgência a  
urbanização do setor comercial,  
pois que muitas lojas já  
foram vendidas. Se você  
resolver agora o partido,  
ainda temos tempo de  
adaptá-las ao mesmo, mas  
receio dificuldades, caso  
seja protelado este assunto.

o espirito original VII  
do Plano Poldo, que se  
procura compreender e  
seguir com engenho.

Um abraço,

Orey,



Carta de Lucio Costa a Israel Pinheiro, 13/08/1959. Acervo Casa de Lucio Costa, ref. VI A 01 - 00675 L

COMPANHIA URBANIZADORA DA NOVA CAPITAL DO BRASIL

Caro Sr. Israel Pinheiro,

venho fazer-lhe um apelo de última hora, em sentido de ser reconsiderada a localização de Terras destinadas à residência de Embaixadas do S.V.A. É que a local escolhida no Tamar pelos interessados e inadvertidamente aceita por mim constitui legítima de Tamar, embora em posição mais conveniente paisagística urbana da nova capital, que está naturalmente indicada para alguma futura iniciativa de interesse coletivo ou nacional, e não para simples residência de representantes de país amigo, por razões e significativos que se vão, como no caso em apreço, os vizinhos dessa área.

Qualquer das áreas assinaladas na planta anexa de região interessada poderá ser escolhida sem os inconvenientes acima apontados.

Como não tem precedentes em ocasião oportuna os inconvenientes aqui referidos, mas com a sua deliberação e decisão após os estudos, em tempo, a meu favor.

Do seu laboratório e amigo  
afetuoso

Lucio Costa

13/08/59.



VI.A.01-00675

Brasília. *"Prezado Dr. Israel Pinheiro, venho fazer-lhe um apelo..."*

Prezado Dr. Israel Pinheiro,

Venho fazer-lhe um apelo de última hora, no sentido de ser reconsiderada a localização do terreno destinado à residência do embaixador dos E.U.A. É que o local escolhido há tempos pelos interessados e inadvertidamente aceito por mim constitui logradouro de tamanha evidência no conjunto paisagístico urbano da nova capital, que está naturalmente indicado para alguma futura iniciativa de interesse coletivo ou nacional, e não para simples residência de representante de país amigo, por maiores e significativos que sejam, como no caso em apreço, os vínculos dessa amizade.

Qualquer das áreas assinaladas na planta anexa da região interessada poderá ser escolhida sem os inconvenientes acima apontados.

Lamento não ter percebido na ocasião oportuna os inconvenientes agora referidos, mas conto com a sua clarividência e decisão a fim de corrigir, em tempo, o meu erro.

Do seu colaborador e amigo agradecido

Lucio Costa  
Rio, 13/VIII/59



Carta de Oscar Niemeyer para Lucio Costa sobre o Teatro Nacional, 11/01/1960. Acervo Casa de Lucio Costa, ref. VI A 02 - 01545 L

COMPANHIA URBANIZADORA DA NOVA CAPITAL DO BRASIL

SEDE - BRASÍLIA

ESCRITÓRIO NO RIO: AV. ALMIRANTE BARROSO, 54 - 18 ANDAR

Brasília, 11 de janeiro de 1960.

Lucio.

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

1. - Recebi carta do Flávio dizendo que V. aprovara o projeto do Museu, sugerindo que eu o localizasse no setor, pois, já tinha localizado anteriormente os teatros. Deve haver equívoco. Apresentamos, realmente, uma solução de conjunto que V., com razão, recusou, pois, não se adaptava ao espírito do Plano Piloto. Depois, de acôrdo com V., localizamos os dois teatros (1), ficando estabelecido por V. que o setor iria se fixando aos poucos, progressivamente, à proporção que seus elementos fôssem sendo solicitados. Já em Brasília, porém, recebi um croquis seu, modificando a localização dos dois teatros (2), solução que me levou a não prosseguir com o projeto dos mesmos, por me parecer que a solução não podia lhe agradar e que V. a propunha apenas para nos atender.

Sendo assim, voltamos à estaca zero. Convenci o Israel a suspender a construção do teatro de comédias e tudo poderá ser feito normalmente. Nesse sentido, peço o favor de locar o teatro de ópera e o museu do Flávio, que são as duas obras a serem iniciadas.

2. - Recebemos as plantas dos setores de diversão e escrevemos para sugerir sejam as mesmas desenvolvidas aí no Rio. Temos no DUA-RIO dois companheiros, Catévio e Lopes, que poderão desincumbir-se da tarefa. O trabalho em aprêço, que se resume num desenvolvimento, feito no Rio terá a vantagem de evitar dúvidas e interrupções que a urgência aconselha.

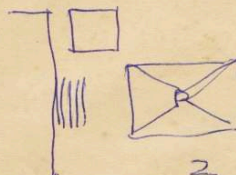
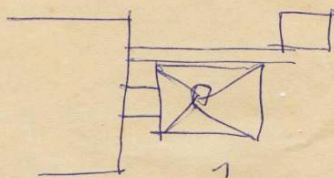
Estivemos examinando as plantas, eu, Nauro e Glauco, e a solução nos parece excelente. Apenas um ponto nos põe em dúvida. Sempre imaginámos que o setor de diversões fôsse como em Veneza, com pequenas ruas, com lojas dos dois lados, destinadas aos pedestres. Ruas em que os prédios - (que constituem as lojas com 2 ou 3 pavimentos) dessem, pela variação de fachadas, um aspéto pitoresco. A solução adotada é diferente e pensamos que a marquise projetada e o muro cego, lhes possam dar uma idéia de galerias internas, de aspéto monótono, como nos centros comerciais ~~de~~. Este é apenas um palpite que o interêsse pela obra nos permite apresentar.

*Shujmiz Cente*

*em abar.*

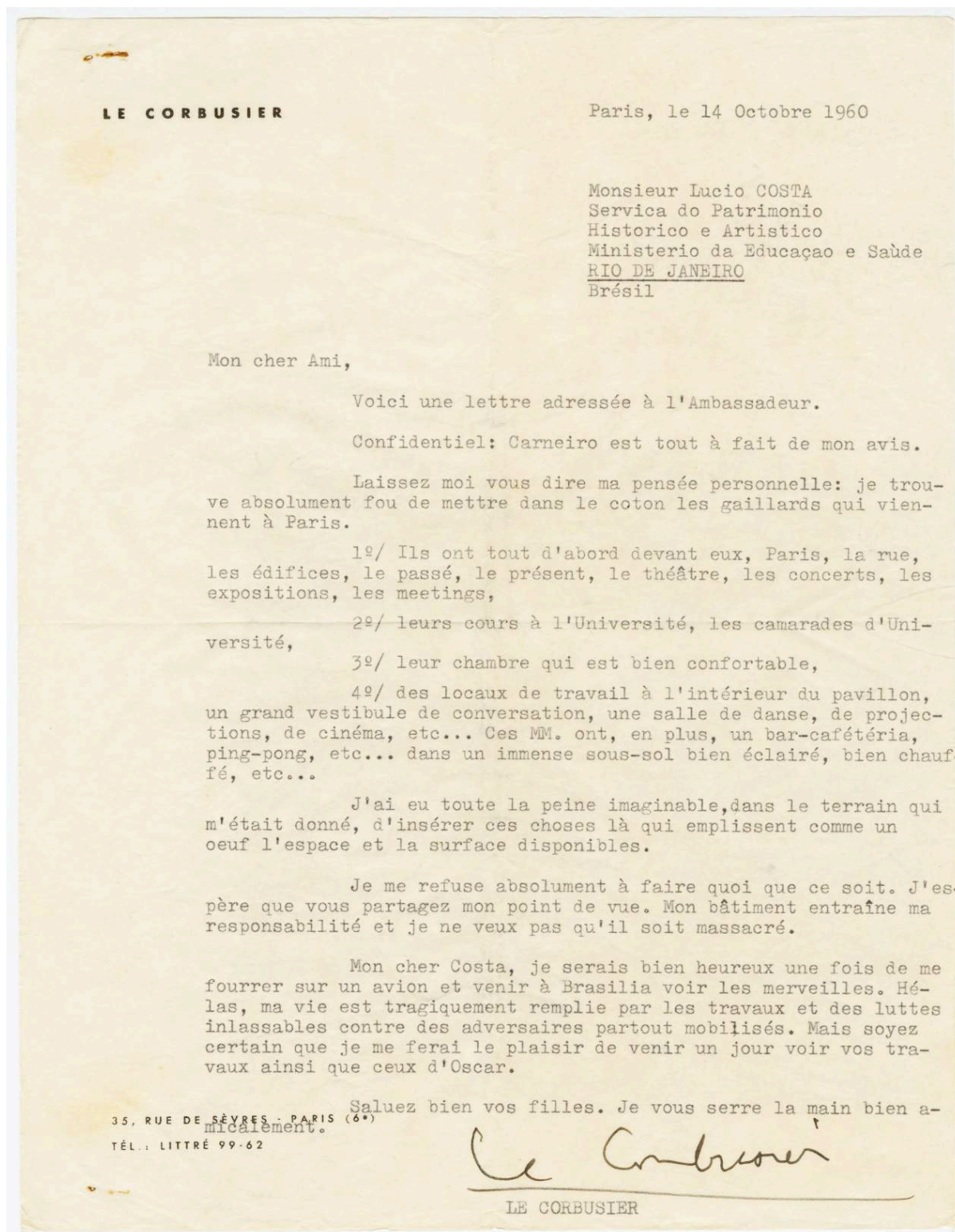
*Oscar*

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

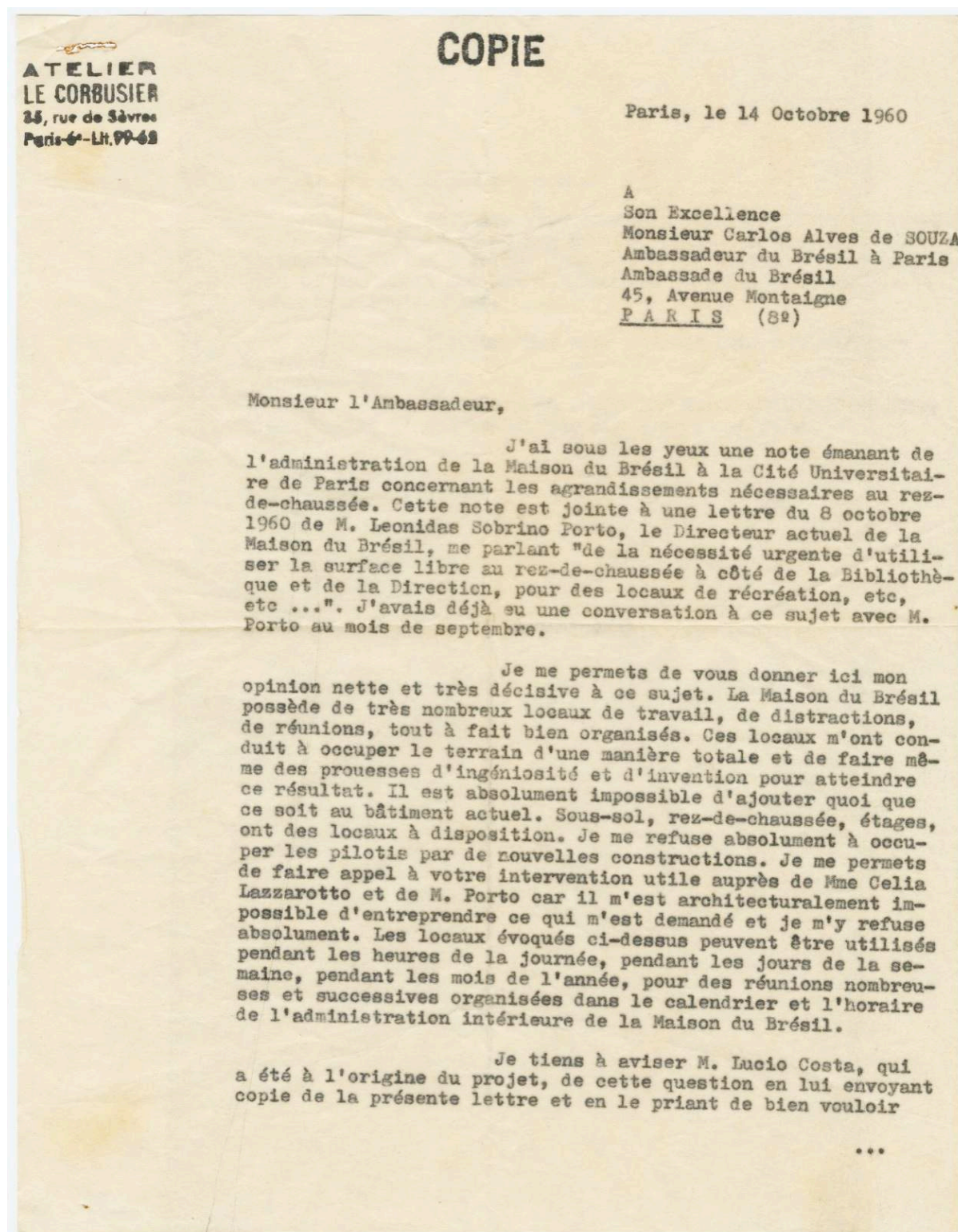




Carta de Le Corbusier ao embaixador do Brasil na França, 14/10/1960. Acervo Casa de Lucio Costa, ref. VI A 02 - 04163 L



Carta de Le Corbusier ao embaixador do Brasil na França, 14/10/1960. Acervo Casa de Lucio Costa, ref. VI A 02 - 04163 L





ajouter ses arguments aux miens.

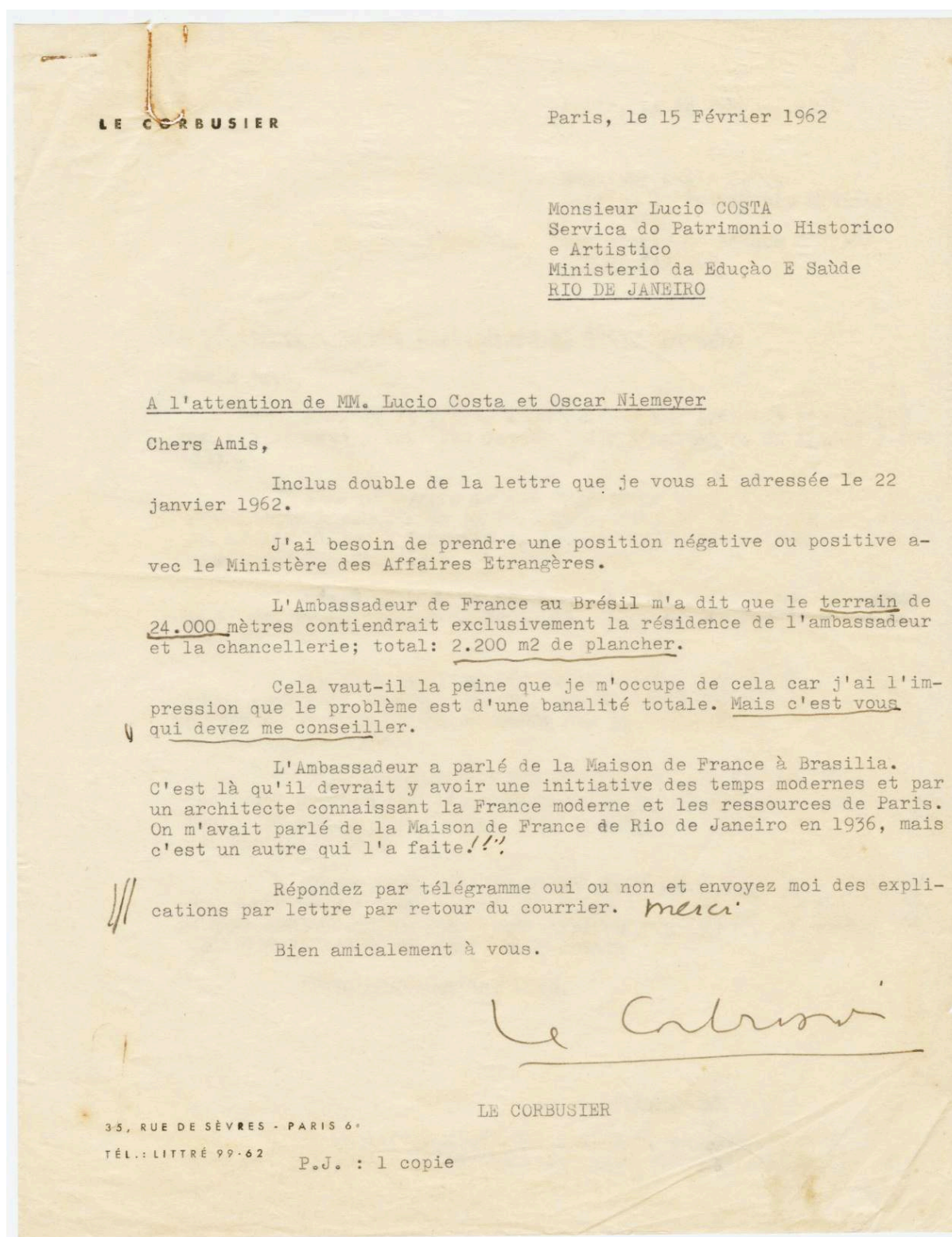
Veillez être certain, Monsieur l'Ambassadeur, que je suis désolé de ne pas pouvoir combler d'aise les étudiants brésiliens à Paris, mais ayant été étudiant autrefois, j'ai le sentiment que les étudiants du Brésil bénéficient d'avantages considérables.

J'espère que vous voudrez bien m'aider dans cette affaire.

Je vous prie d'agréer, Monsieur l'Ambassadeur, l'expression de mes sentiments les plus distingués.

LE CORBUSIER

Carta de Le Corbusier a Lucio Costa e Oscar Niemeyer, 15/02/1962. Acervo Casa de Lucio Costa, ref. VI A 02 - 04163 L





Carta de Lucio Costa a Le Corbusier. s/d. Acervo Casa de Lucio Costa, ref. VI A 01 - 01021 L

*de outros de Nogueira Cantini*

*os meus planos foram rejeitados por não serem um centro de cultura e sim um centro de serviços. Nogueira Cantini*

*os meus planos foram rejeitados por não serem um centro de cultura e sim um centro de serviços. Nogueira Cantini*

*de outros de Nogueira Cantini*

## Quer Le Corbusier,

Ve vos scriis à la demande de Mr. Darcy Ribeiro (recteur de l'université récemment créée), qui me Téléphora de Brasilia et me pria de vos faire savoir ceci: 1°. Le gouvernement français a prévu dans le budget de 1962 une appropriation à l'effet de construire la maison de la culture française à Brasilia; il craint que votre intention de remettre la construction du bâtiment à septembre puisse nous conduire à la perte de ces fonds ~~disposés~~.

2°. La localisation de l'ambassade et de la maison de culture dans des sections distinctes de la ville ne peut pas être mise en cause; elle résulte du plan d'ensemble, l'ambassade qui est établie parmi celles des autres pays <sup>(français)</sup> que le centre culturel doit être installé à l'université, de même qu'elle, des pays qui ont été les ~~travaux~~ <sup>travaux</sup> de leur pays.

*est très propre. (Allemagne, Angleterre, Japon, Italie, URSS et USA) de la ville*

*le centre de la ville*



#### VI.A.01-01021

*"Cher Le Corbusier, Je vous écris à la demande de ..."*

Cher Le Corbusier,

Je vous écris à la demande de Mr.Darcy Ribeiro (recteur de l'université récemment fondée), qui me téléphone de Brasília et me prie de vous faire savoir ceci :

1° Le gouvernement français a prévu dans le budget de 1962 une appropriation à l'effet de construire la maison de la culture française à Brasília ; il craint que votre intention de remettre la considération du problème à septembre puisse nous conduire à la perte de ces fonds.

2° La localisation de l'Ambassade et de la maison de culture dans des sections distinctes de la ville ne peut pas être mise en cause; elle résulte du plan d'ensemble, l'ambassade sera installée parmi celles des autres pays, tandis que le centre culturel (enseignement de la langue française, les cours et conférences se destinant aux étudiants), doit être accessible... (*ilegível*) contigu à l'université, de même que ceux des autres pays qui ont le propos de les créer (Allemagne, Angleterre, Japon, Italie, URSS et USA).

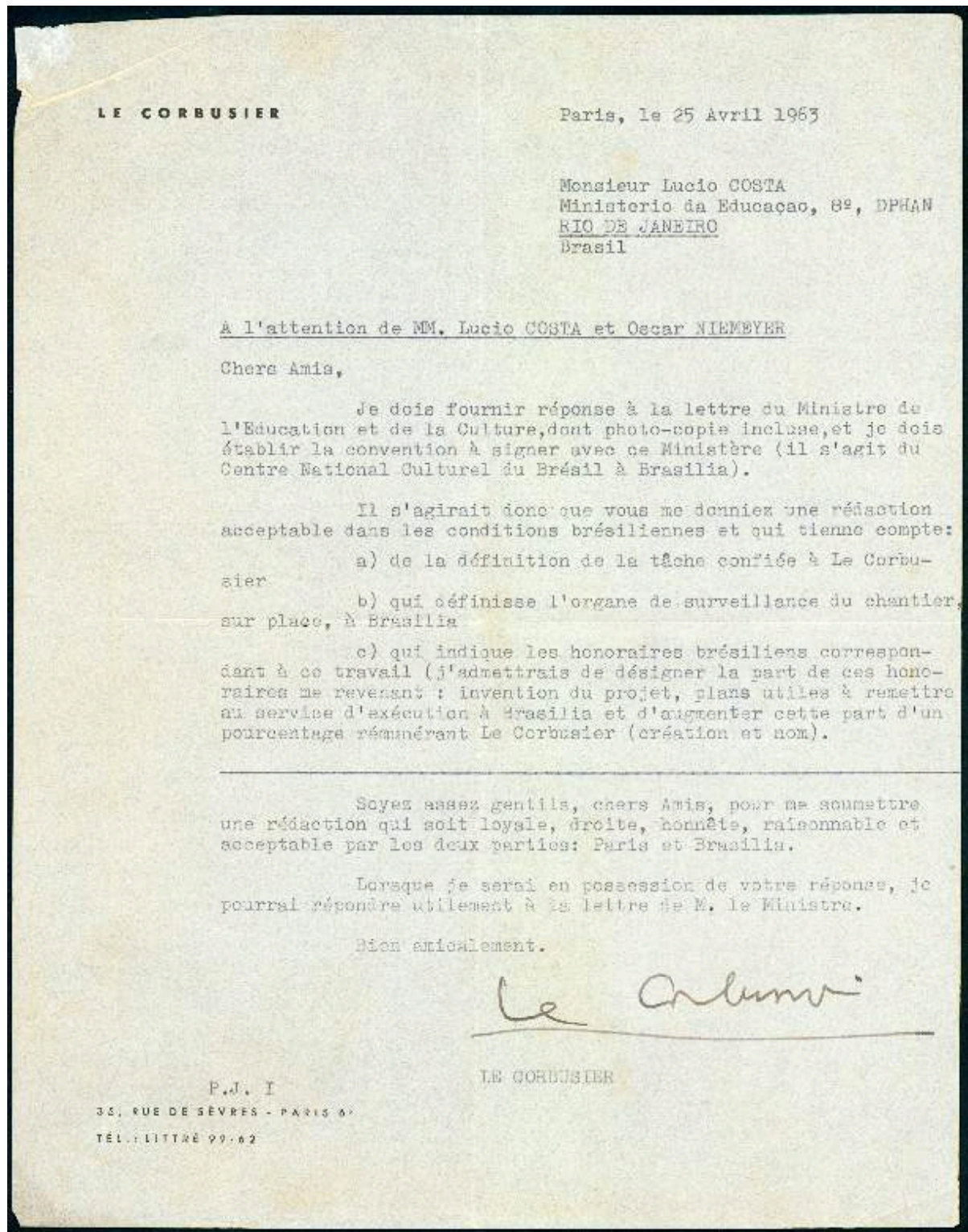
*na margem esquerda :*

Comme je vous ai déjà expliqué, ses différents terrains seront séparés les uns des autres par de hauts « murs verts » [des arbres en ligne continue].

Bien à vous,  
LC

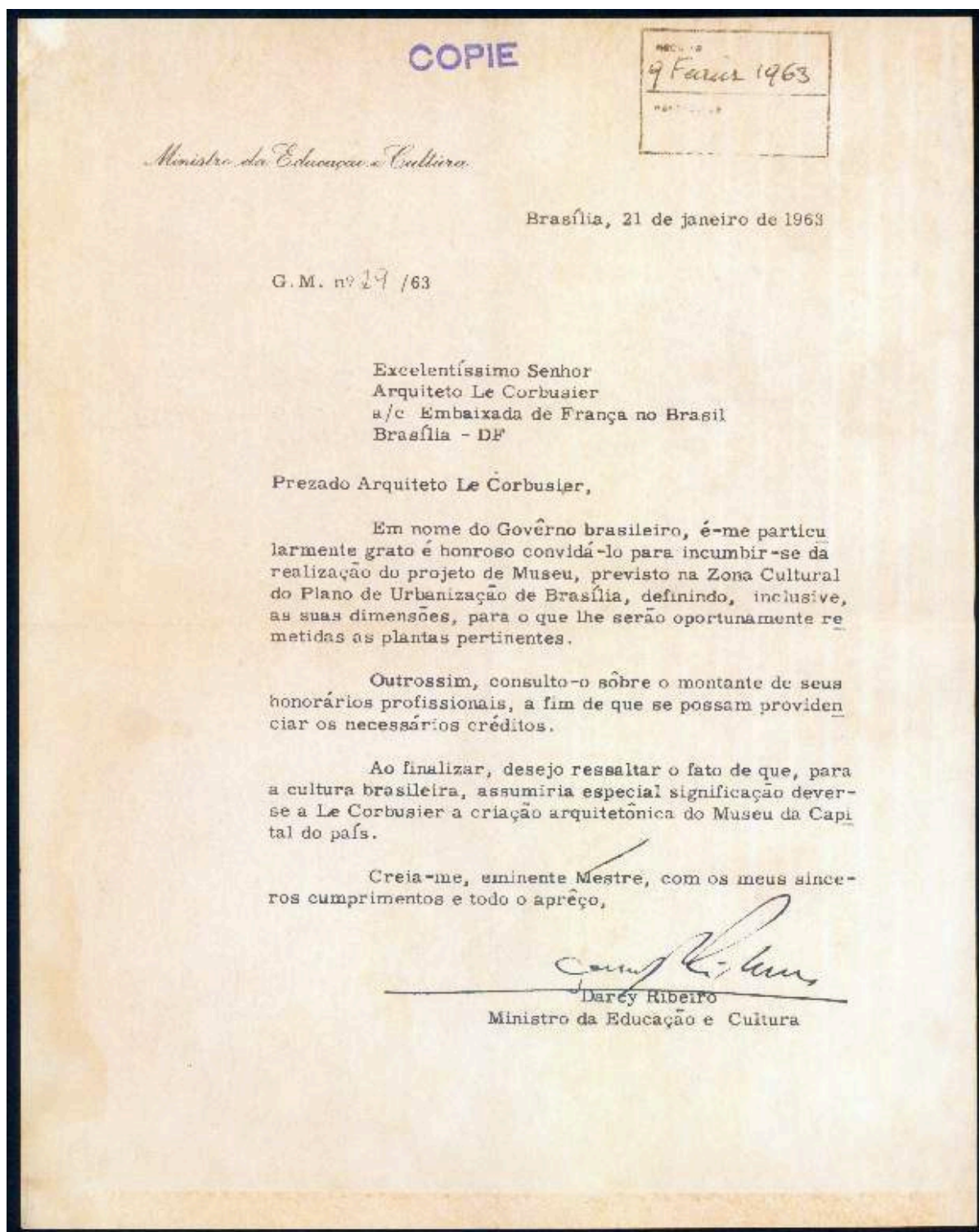


Ofício do Ministro Darcy Ribeiro a Le Corbusier, 21/01/63. Acervo Casa de Lucio Costa, ref. VI A 02 – 01361 L

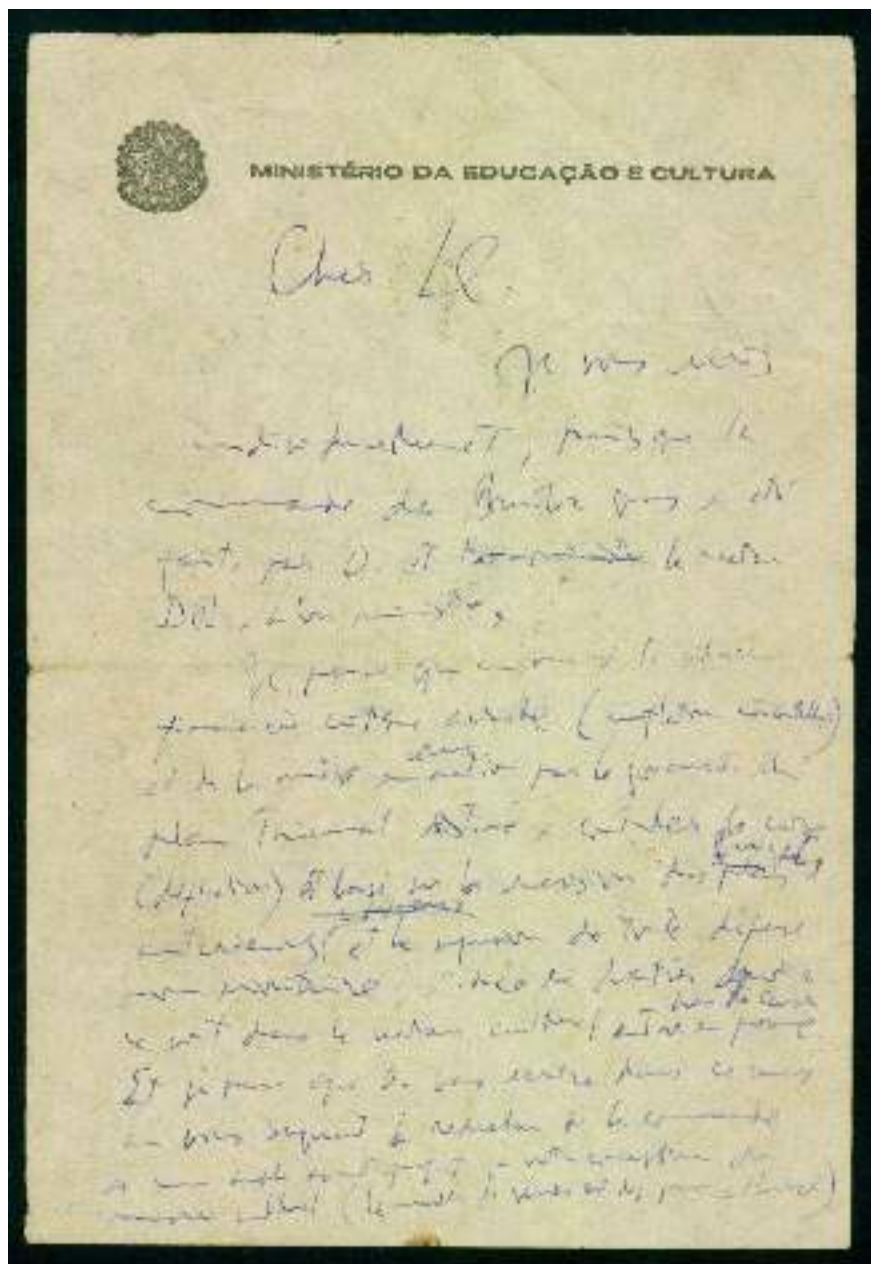




Carta de Lucio Costa a Le Corbusier, 25/04/63. Acervo Casa de Lucio Costa, ref. VI A 02 – 01361 L



Carta de Lucio Costa a Le Corbusier, s/d. Acervo Casa de Lucio Costa, ref. VI A 01 – 02621





VI.A.01-02621

"Cher LC, Je vous écris individuellement.."

Cher LC (*Le Corbusier*),

Je vous écris individuellement, puisque la commande de Brasilia vous a été faite par O. (*Oscar Niemeyer*) et le recteur D.R. (*Darcy Ribeiro*), alors ministre.

Je pense qu'en vue de la situation financière critique actuelle (inflation incontrôlable) et de la mise en scène par le gouvernement d'un plan trienal destiné à contrôler la crise (déflation) basé sur la révision des plans antérieurs et la suppression de toute dépense non prioritaire, l'idée de bâtir quoique ce soit dans le secteur culturel est hors de cause.

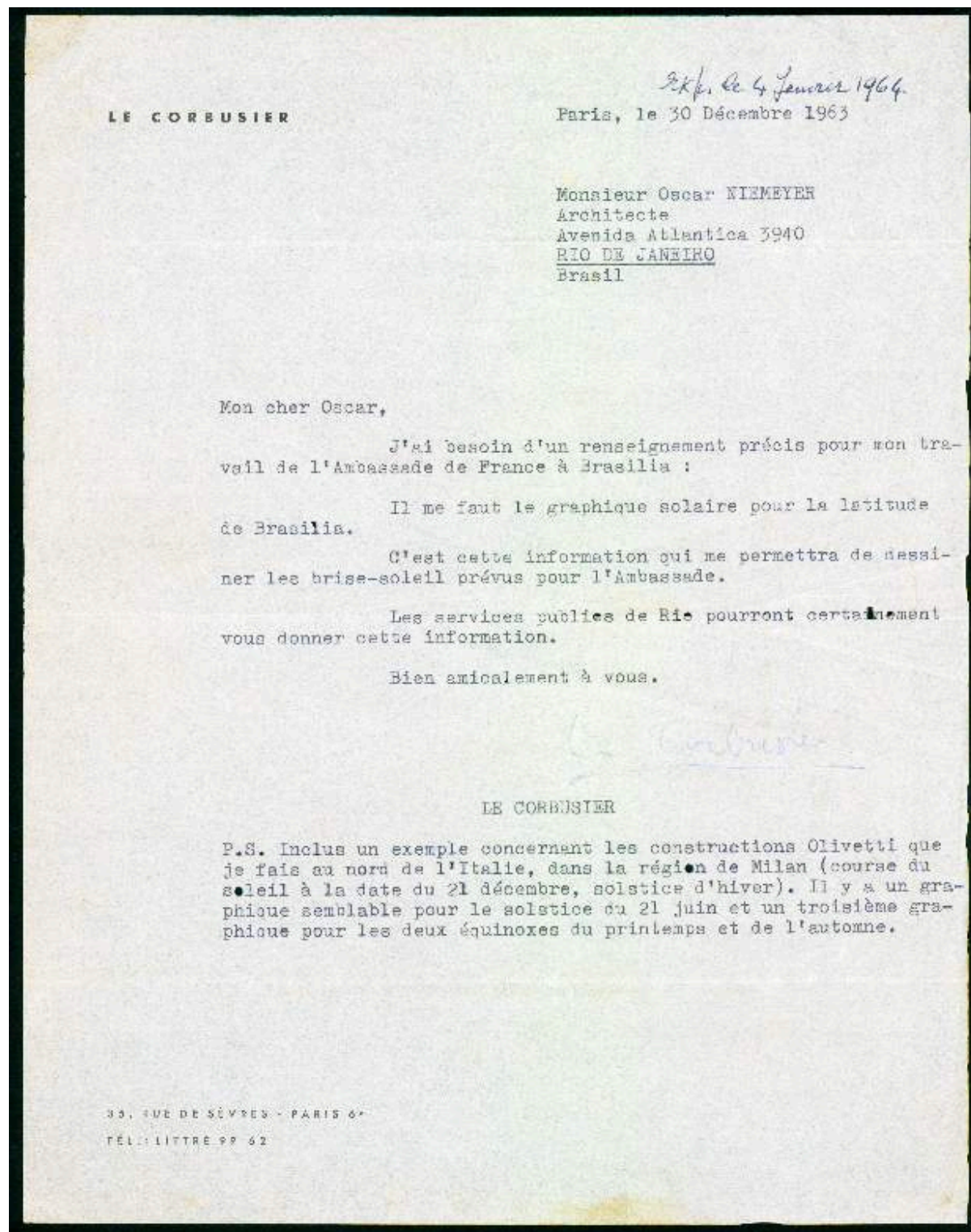
Et je pense que O. vous écrira dans ce sens en vous suggérant la réduction de la commande à un simple avant-projet – votre conception du musée culturel (le musée de Sciences est déjà prévu à l'Université) – tenant compte dans la disposition générale (*na margem*: d'ensemble) que dans ce même secteur on devra encore bâtir une bibliothèque publique et un autre petit (?) bâtiment déjà ... *ilegível* M.M., sans oublier le Touring Club contigu à la grande Plateforme et déjà projeté par Oscar.

Le développement de ces projets en cas d'approbation et ... *ilegível* seront faits dans un futur indéterminé. *ou*: dans une seconde et troisième étapes futures et indéterminés.

Tout cela peut vous ... *ilegível* mais c'est la réalité même d'un grand pays en crise de croissance.



Carta de Le Corbusier a Oscar Niemeyer, 30/12/1963. Acervo Casa de Lucio Costa, ref. VI A 02 – 02156 L



Anotação de Lucio Costa sobre embaixadas, s/d. Acervo Casa de Lucio Costa, ref. III B 04 – 01283 L

COMPANHIA URBANIZADORA DA NOVA CAPITAL DO BRASIL

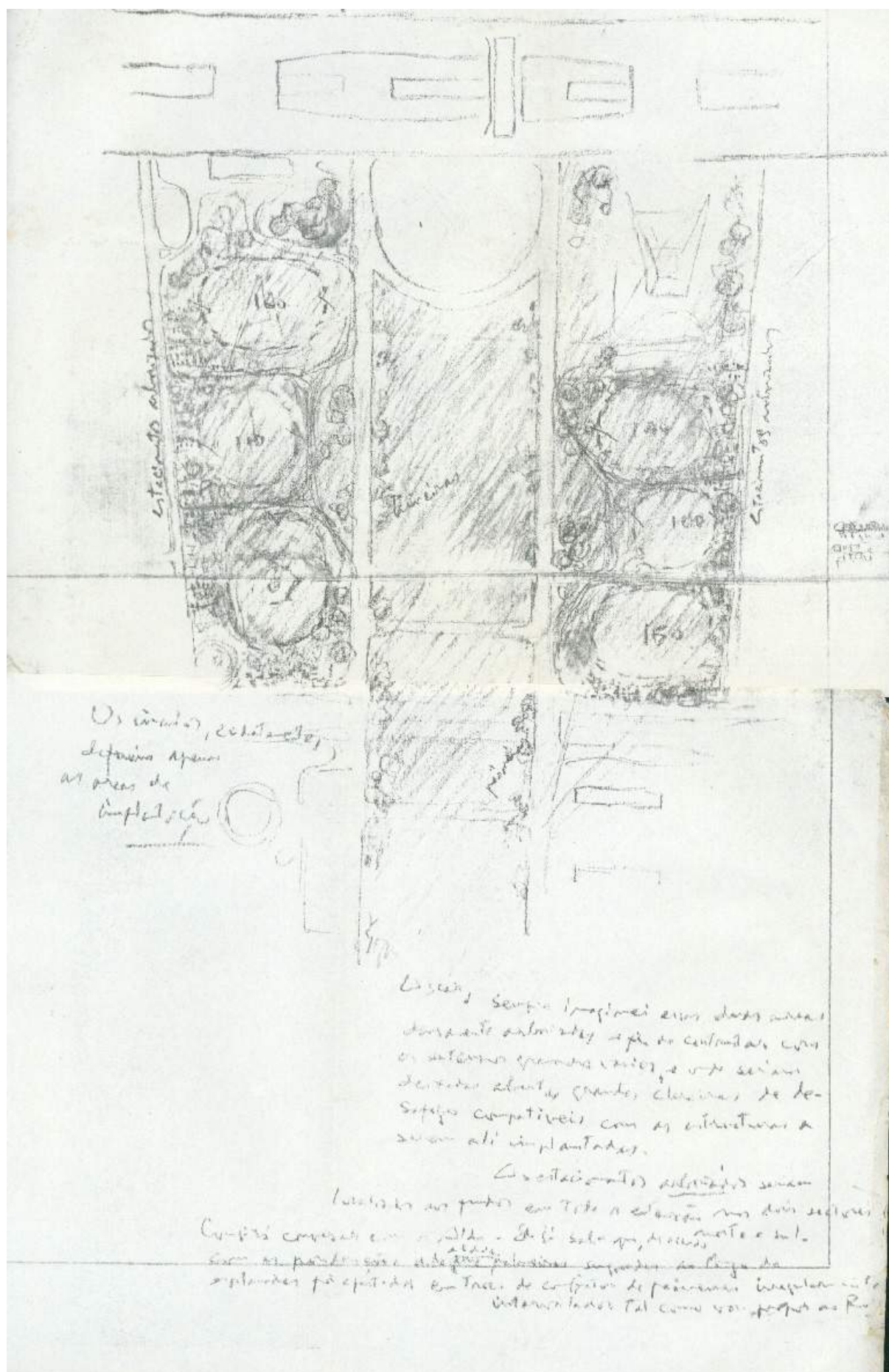
Com referência a antiga correspondência da Embaixado dos Estados Unidos, só agora submetido a êste Conselho, sôbre a antiga área do Setor Cultural onde se pretendeu destinada a construção das Casas de Cultura de vários países inclusive dos Estados Unidos, devo informar que há mais de dois anos ficou deliberado pelas autoridades competentes reservar a referida área integrante do Eixo Monumental da cidade, exclusivamente a edifícios federais de interesse cultural (bibliotecas, museus etc.) transferindo-se as doações alí previstas para área contigua a UNE.

Assim foi feito, por exemplo, com relação a França, que já procedeu a escolha do novo lote (Nº 3).

Devo esclarecer que por duas vêzes comuniquei verbalmente as autoridades americanas sôbre essa deliberação tendo mesmo antecipado em character officioso, a planta dos lotes da nova área afim de facilitar a escolha e de formalizar a necessária doação.



Croqui de Lucio Costa para Oscar Niemeyer sobre os Setores Culturais, década de 80. Acervo Casa de Lucio Costa, ref. III B 04 -culturais 3-3.









### III.B.08-02178

Brasília, paisagismo. "A área. Deve-se, antes de mais nada, ter presente..."

#### A área

Deve-se, antes de mais nada, ter presente que essa área foi sempre destinada, desde os primeiros esquemas que ilustram a memória descritiva do Plano Piloto, a arborização concentrada e densa, figurando até graficamente no referido esquema (desenho n. 3) como os pulmões da cidade. Houve mesmo um momento (fins de 64, talvez) quando se pretendeu fazer ali o plantio intensivo de pinheiros da Flórida (não cuneiformes), havendo para isso verba procedente de não sei que entendimento internacional

É em determinado setor desta área a ser densamente arborizada que foram antecipadamente previstas clareiras destinadas a construções temporárias para exposições de caráter local, nacional ou internacional, e isto sem dano, portanto à arborização do bosque previsto. Dentro dessas clareiras circulares – ajardinadas ou não, tanto faz – as construções eventuais se poderão dispor livremente, incluindo-se nelas o espaço necessário ao respectivo acesso a cada uma, a possíveis jardins e ao estacionamento.

Segue estudo de acesso visando liberar o eixo monumental e garantir ligação desembaraçada dos dois segmentos da área em causa.

Anotação de Lucio Costa sobre o paisagismo de Brasília, década de 80. Acervo Casa de Lucio Costa, ref. VI A 01 – 02633



#### VI.A.01-02633

Brasília, paisagismo. "Sr. Coordenador, Com referência ao plantio ..."

Sr. Coordenador,

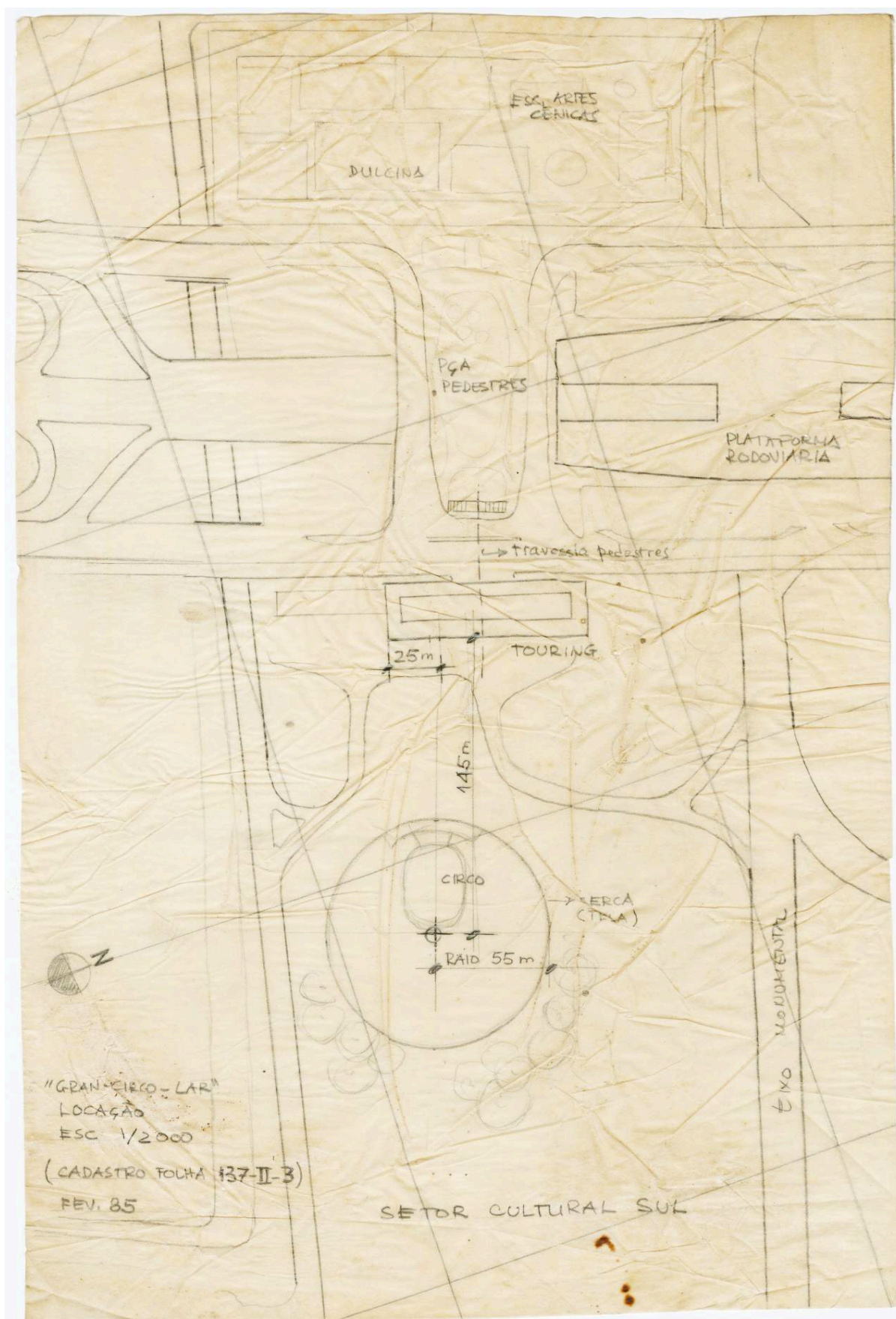
Com referência ao plantio de roseiras no hemicíclio fronteiro à plataforma rodoviária, desejo ponderar o seguinte:

A roseira, por suas características próprias, é flor que deve ver de perto. Como a área em causa é praticamente inacessível ao público, sugiro a transferência dos roseirais rasteiros propostos para a Esplanada dos Ministérios, concentrados em determinados pontos ao longo das calçadas e dispostos, de forma alternada, no começo dos caminhos em diagonal, tudo conforme indicação do risco anexo.

Quanto ao hemicíclio proponho o plantio de grandes manchas de manacás, quaresmeiras, acácias "chuveiro de ouro", espirradeiras (rosas, brancas e vermelhas), jasmims, jasmims-manga, plumbagos, brisas etc. de acordo com o esquema também anexo.

Atenciosamente

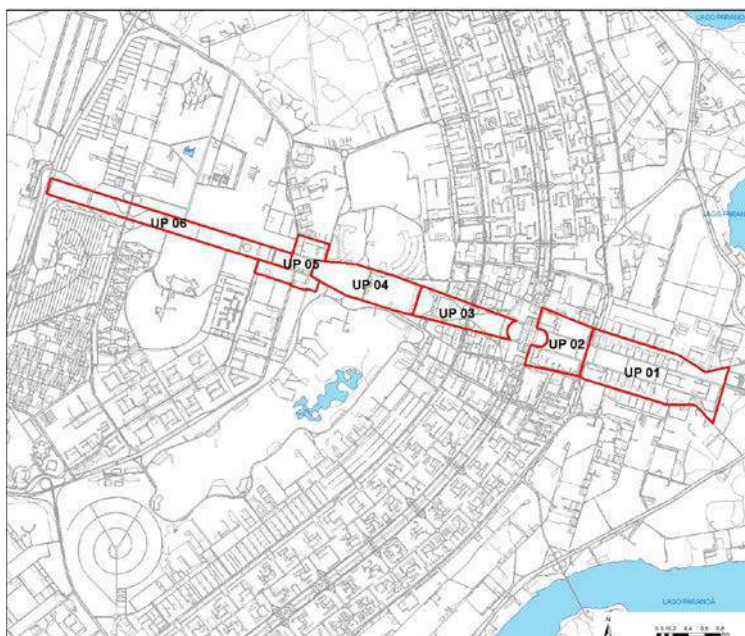
Croqui de Lucio Costa para Gran Circo Lar, 1985. Acervo Casa de Lucio Costa, ref. III B 13 – 00913





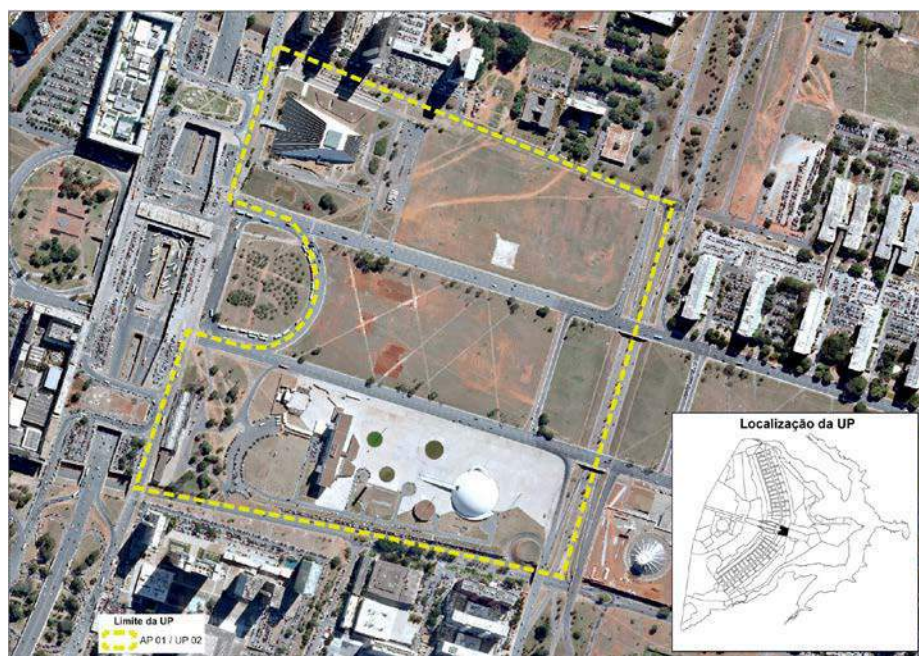
Planilha de Parâmetros Urbanísticos e de Preservação AP1 UP2. Sedhab/DF

PLANILHA DE PARÂMETROS URBANÍSTICOS E DE PRESERVAÇÃO				PURP
AP1	UP2	SETOR CULTURAL NORTE E SUL	ESCALA PREDOMINANTE: MONUMENTAL	02



AP1	UP2			Folha 1 / 6
-----	-----	--	--	-------------

PLANILHA DE PARÂMETROS URBANÍSTICOS E DE PRESERVAÇÃO				PURP
AP1	UP2	SETOR CULTURAL NORTE E SUL	ESCALA PREDOMINANTE: MONUMENTAL	02



AP1	UP2			Folha 2 / 6
-----	-----	--	--	-------------

PLANILHA DE PARÂMETROS URBANÍSTICOS E DE PRESERVAÇÃO			PURP
AP1	UP2	SETOR CULTURAL NORTE E SUL	02
			ESCALA PREDOMINANTE: MONUMENTAL

VALOR PATRIMONIAL	A – ATRIBUTOS DE CONFIGURAÇÃO URBANA:				
	TECIDO <small>(MALHA / PARCELAMENTO DO SOLO / CHEIOS E VAZIOS)</small>	ESPAÇOS ABERTOS <small>(DESENHO URBANO / VEGETAÇÃO / PAVIMENTAÇÃO / CAMINHOS DE PEDESTRES / MOBILIÁRIO / ESCULTURA / ADRINHO / USOS)</small>		EDIFICAÇÕES <small>(VOLUMETRIA / LINGUAGEM / COMPOSIÇÃO / VALOR HISTÓRICO / USOS)</small>	
	Os Setores Culturais finalizam a Esplanada dos Ministérios, articulando-a com a Plataforma Rodoviária. Além de fazer parte do centro cívico e administrativo, vinculam-se aos Setores de Diversões, localizados a oeste da Plataforma. Em termos volumétricos e de proporções de cheios e vazios, correspondem à proposta original do Relatório do Plano Piloto.	Em termos paisagísticos, o Setor Cultural Sul não observa as recomendações do Relatório do Plano Piloto quanto ao tratamento do espaço verde sob a forma de parque. Apenas o entorno do Teatro Nacional segue parcialmente esta orientação. A Biblioteca Nacional e o Museu da República embora implantados sobre vasta bandeja cimentada constituem espaço amplemente apropriado pela população, como ponto de encontro e de festividades. Resta no lado norte do Setor Cultural uma área, ainda, livre, que pode ser usada, provisoriamente, às atividades eventuais.		Há edificações de interesse histórico e de valor patrimonial de duas épocas distintas: o Touring Club e o Teatro Nacional são contemporâneos à fundação de Brasília. Recentemente, dois novos equipamentos foram inseridos no Setor, a Biblioteca Nacional e o Museu da República. Todos são tombados individualmente.	
	B – PATRIMÔNIO CULTURAL:				
	Nome/Objeto	Endereço	Tipo (Material / Imaterial)	Situação	Esfera (Distrital e/ou Federal)
	Teatro Nacional Claudio Santoro	SCTN, Lote 1	Material	Tombado	Federal
	Touring Club do Brasil	SCTS, Lote 1	Material	Tombado	Federal
	Biblioteca Nacional Leonel de Moura Brizola	SCTS, Lote 2	Material	Tombado	Federal
	Museu da República Honestino Guimarães	SCTS, Lote 2	Material	Tombado	Federal
	Jardins do Teatro Nacional Claudio Santoro	Teatro Nacional, SCTN, Lote 1	Material	Tombado	Distrital
Festival de Brasília do Cinema Brasileiro	Teatro Nacional, SCTN, Lote 1	Imaterial	Registrado	Distrital	
Acervo da Obra Musical e Pictórica do Maestro Cláudio Franco de Sá Santoro	Teatro Nacional, SCTN, Lote 1	Material	Tombado	Distrital	

AP1	UP2	Folha 3 / 6	
-----	-----	-------------	--

PLANILHA DE PARÂMETROS URBANÍSTICOS E DE PRESERVAÇÃO			PURP
AP1	UP2	SETOR CULTURAL NORTE E SUL	02
			ESCALA PREDOMINANTE: MONUMENTAL

DISPOSITIVOS DE USO E OCUPAÇÃO DO SOLO	C – QUESTÕES PARA MONITORAMENTO:	
	Área da escala monumental ainda não totalmente implantada. Preserva a característica morfológica prevista, ou seja, os volumes isolados, com gabarito uniforme e situados em centro de lote, com caráter escultórico e tipologias não padronizadas. Os espaços abertos devem constituir-se como parque urbano.	
	D – CARACTERÍSTICAS MORFOLÓGICAS DA ÁREA:	
	Edificações com morfologias diferenciadas marcando simbolicamente a diversidade inerente às expressões culturais, apresentam unidade em termos do posicionamento isolado nos lotes, que lhes confere caráter escultórico, da expressiva massa e dimensão das edificações, da baixa taxa de ocupação do solo e da altura relativamente uniforme, sempre mais baixa do que a do conjunto dos blocos dos Ministérios.	
	E – REGIME DE USOS E ATIVIDADES:	
	Por se situarem no Eixo Monumental da Capital Nacional, os equipamentos culturais ali previstos devem apresentar porte e relevância compatíveis com essa escala. Deverão ser estimulados os usos de apoio ao uso predominante, como cafés, lojas de souvenirs, livrarias, que dinamizem o setor fora do horário de funcionamento das instituições.	
	ATIVIDADES PERMITIDAS Ver Obs. 2 relativa ao Lt 1 do SCTS	<b>COMERCIAL:</b> 47.6 Comércio varejista de artigos culturais, recreativos e esportivos. <b>PRESTAÇÃO DE SERVIÇOS:</b> 56.1 Restaurantes e outros serviços de alimentação e bebidas. <b>INSTITUCIONAL:</b> 90-R Atividades Artísticas, Criativas e de Espetáculos 91-R Atividades ligadas ao Patrimônio Cultural e Ambiental, <b>apenas:</b> 91.01-5 Atividades de bibliotecas e arquivos 91.02-3 Atividades de museus e de exploração, restauração artística e conservação de lugares e prédios históricos e atrações similares.
F – DISPOSITIVOS DE CONTROLE MORFOLÓGICO:		
As intervenções nesta UP devem atender os seguintes objetivos básicos: manutenção da estrutura fundiária e da relação entre cheios e vazios. Especial atenção deve ser dada às relações formais e dimensionais dos edifícios que compõem o tecido, entre si e com os espaços abertos. É imperativa a conservação das características tipo-morfológicas, arquitetônicas e construtivas dos edifícios existentes. No lote ainda vago no SCTN, novas edificações devem preservar o caráter de prédios isolados, com altura controlada, tendo como limite a cota de coroamento do Museu da República. Novos projetos para o local devem necessariamente ser objeto de concurso público.		

AP1	UP2	Folha 4 / 6	
-----	-----	-------------	--

PLANILHA DE PARÂMETROS URBANÍSTICOS E DE PRESERVAÇÃO				PURP
AP1	UP2	SETOR CULTURAL NORTE E SUL	ESCALA PREDOMINANTE: MONUMENTAL	02

Setor/Lote	Taxa de Ocupação – TO	Afastamentos e Recuos – AF	Coefficiente de Aproveitamento – CA	Altura Máxima da Edificação - H	Taxa de Permeabilidade - TP
SCTN Lt 01 – Teatro Nacional Obs. 1	-	Obs. 3	Decorrente dos demais parâmetros	H = cota de coroamento da edificação tombada	-
SCTN Lt 02 – Museu da Terra, Mar e Cosmos	-	Obs. 3	-	-	-
SCTS Lt 01 - Touring Obs. 1 e 2	Subsolo: 50% Embasamento: 50% Corpo: 50% Cobertura: -	Obs. 3	Decorrente dos demais parâmetros	H = cota de coroamento da edificação tombada	-
SCTS Lt 02 – Museu da República e Biblioteca Nacional Obs. 1	-	Obs. 3	Decorrente dos demais parâmetros	H = cota de coroamento da edificação tombada	-
OBSERVAÇÕES: 1) Conservação das características tipo-morfológicas, arquitetônicas e construtivas dos edifícios existentes, conforme os projetos originais do arquiteto Oscar Niemeyer, cuja obra obteve tombamento Distrital. 2) Com relação ao Lt 1 do SCTS, o aumento da taxa de ocupação e do potencial construtivo do lote, bem com a ampliação do seu leque de atividades fica condicionado à recuperação e à restauração do edifício existente como elemento articulador da Plataforma Rodoviária com o Eixo Monumental. Para este caso, os novos parâmetros são os indicados no corpo desta Lei Complementar – Subseção V, Seção I, Capítulo II – Dos Planos, Programas e Projetos Prioritários. 3) A serem definidos conforme projeto, respeitada faixa <i>non aedificandi</i> de 45m a partir do eixo das vias do Eixo Monumental, correspondente ao afastamento dos blocos Ministeriais. No posicionamento das edificações no lote, deverá ser considerada a visualização do conjunto da Esplanada dos Ministérios e Congresso Nacional.					

AP1	UP2	Folha 5 / 6
-----	-----	-------------

PLANILHA DE PARÂMETROS URBANÍSTICOS E DE PRESERVAÇÃO				PURP
AP1	UP2	SETOR CULTURAL NORTE E SUL	ESCALA PREDOMINANTE: MONUMENTAL	02

DISPOSITIVOS DE PARCELAMENTO E QUALIFICAÇÃO URBANA	G – PARÂMETROS DE PARCELAMENTO DO SOLO: Área consolidada, vedados novos parcelamentos.				
	Padrões previstos de parcelamento urbano	Permitido (S/N)	Lote mínimo (m <sup>2</sup> )	Lote máximo (m <sup>2</sup> )	Observações
	Loteamentos	N	-	-	
	Desmembramentos	N	-	-	
	Remembramentos	N	-	-	
	H – ESPAÇO PÚBLICO: A valorização e requalificação do sistema de espaços abertos, a serem concebidos de forma unitária conjuntamente para os setores norte e sul, prevendo a implantação da característica de parque proposta no Relatório do Plano Piloto. Deve mantida a estrutura fundiária original.				
	I – ESTACIONAMENTOS: Deve ser considerada a possibilidade de instalação de estacionamentos subterrâneos sob o gramado central do Eixo Monumental e/ou sob os lotes dos setores Culturais Norte e Sul.				
	J – PLANOS E PROJETOS / RECOMENDAÇÕES / OBSERVAÇÕES: Deve-se estudar a possibilidade de conexão subterrânea entre os Setores Culturais Norte e Sul, incluindo sua associação a pequenos cafés, restaurantes e lojas de souvenir. Deve-se viabilizar a realização de concurso público para completar o Setor Cultural Norte e para o projeto de paisagismo do Setor Cultural.				

AP1	UP2	Folha 6 / 6
-----	-----	-------------

Texto de Edson Nery da Fonseca – Ideias para um Centro Cultural em Brasília, 04/12/1987. Acervo Ministério da Cultura.

## IDÉIAS PARA UM CENTRO CULTURAL EM BRASÍLIA

Edson Nery da Fonseca

Sabe-se, desde a antiguidade, que a transmissão da cultura é feita, de modo formal, através da escola, e informalmente por meio dos arquivos, das bibliotecas e dos museus. Como o próprio conhecimento, inicialmente unificado e posteriormente diversificado em especializações, o Museu de Alexandria conseguiu reunir atividades bibliotecárias e arquivísticas, e não apenas museológicas, em torno das quais se exercitavam as diferentes artes, de acordo com a origem grega da palavra museu, que era o "templo das musas" (mouseion).

Graças à Unesco, com seus conselhos internacionais de arquivos e museus e sua divisão de incremento ao livro e às bibliotecas, as tradicionais instituições obtiveram um desenvolvimento extraordinário em nossa época. Em nenhum país se discute mais a importância dos arquivos, das bibliotecas e dos museus como instituições dinamicamente integradas no processo de transmissão da cultura. São organizações educativa de caráter para-didático ou extra-escolar.

O problema cultural de Brasília decorre desta grande omissão: não existe na cidade um sistema integrado de arquivos, bibliotecas e museus. A Fundação Cultural e a Universidade de Brasília fazem o que podem, sem essa infraestrutura fundamental. É preciso criá-la e, com este objetivo, a Presidência da República e o Governo do Distrito Federal estão formando um grupo de trabalho que discuta o projeto urbanístico e arquitetônico de ocupação da área prevista no Plano Piloto para os setores culturais Norte e Sul.

Não se trata de um problema local ou municipal, pois Brasília é uma cidade atípica, planejada e construída para ser o centro das altas decisões nacionais. Infelizmente, os diferentes órgãos da administração federal transferiram



seus serviços para Brasília sem um planejamento adequado. So-  
mente a Biblioteca Nacional e os museus escaparam ao verdadei-  
ro furor mudancista, pela própria natureza de seus grandiosos  
acervos. Ainda bem! Mas as bibliotecas vieram, desfalcando  
uma população como a do Rio de Janeiro e criando na Praça dos  
Três Poderes e na Esplanada dos Ministérios o mesmo status  
que da Esplanada do Castelo, onde coleções bibliográficas se  
duplicavam como em nenhuma parte do mundo.

Para alguns, o Centro Cultural de Brasília não de-  
veria ficar alheio a este problema, criando um novo Arquivo Na-  
cional, uma nova Biblioteca Nacional e um novo Museu Nacio-  
nal. O problema arquivológico já foi muito bem equacionado pe-  
lo Arquivo Nacional; o bibliográfico e o museológico estão  
ainda em estudos.

Para definir as funções da biblioteca e do museu —  
e conseqüentemente, a estrutura administrativa e o detalhame-  
nto do projeto arquitetônico de Oscar Niemeyer — é que a Pre-  
sidência da República, através de sua Assessoria Especial,  
e o Distrito Federal, pelo seu Governador, cogitaram consti-  
tuir uma comissão interministerial e um grupo de trabalho que  
forneceria à primeira os subsídios para a decisão final.

A comissão seria integrada pelos Ministros da Jus-  
tiça (a que está subordinado o Arquivo Nacional), da Ciência  
e da Tecnologia (pelas implicações museológicas), da Cultura  
(Biblioteca Nacional e Instituto Nacional do Livro) e pelo  
Governador do Distrito Federal, tendo como secretário o As-  
sessor Especial da Presidência da República.

Do grupo de trabalho participariam diretores de ór-  
gãos subordinados, além de intelectuais, empresários e técni-  
cos com experiência em animação cultural. Nomes cogitados pa-  
ra o grupo de trabalho: Virgílio Costa (coordenador), Celina  
Moreira Franco (AN), Wladimir Murtinho (INL), Maria Alice Bar-  
roso (BN), Oswaldo Campos Melo (Pró-Memória), Carlos Magalhães

3.

(GDF), Antônio Agenor Briquet de Lemos (IBICT), Francisco de Assis Barbosa (CRB). Como consultores: Antônio Houaiss, Darcy Ribeiro, Jorge Amado, Cristovam Buarque, Paulo Sérgio Duarte, Luis Schwarcz, Antônio Callado, Antônio Cândido, Eduardo Portella.

BSB, 4.12.87.

Texto de Clara de Andrade Alvim – Observações sobre as discussões a respeito do terceiro espaço do Centro Cultural de Brasília durante o seminário de 28/03/88 e sugestões para o próximo, 05/04/1988. Acervo Ministério da Cultura.

Observações sobre as discussões a respeito do terceiro espaço do Centro Cultural de Brasília durante o Seminário de 28/03/88 e sugestões para o próximo.-Clara de Andrade Alvim

Antes de mais nada, é conveniente apontar pontos de convergência identificados nas falas dos participantes do Seminário de 28/03/88, realizado no Palácio do Planalto, sobre a construção e implantação de um Centro Cultural ou Museu que, a par do Arquivo e da Biblioteca, constituiria o terceiro espaço público a integrar prioritariamente o Centro Cultural de Brasília.

Não houve discordância quanto à função primordial a ser cumprida por esse Centro ou Museu, comum à do Arquivo e à da Biblioteca, e já indicada na Exposição de Motivos de 15/12/87 assinada pelos Ministros da Justiça, da Cultura, da Ciência e Tecnologia, e pelo Governador do Distrito Federal - ou seja: a de contribuir, a partir de seu papel específico, para dotar a capital do Brasil de uma visão nacional, sendo destinado, como os outros dois espaços públicos que deverão compor o Centro Cultural de Brasília, a gerar consequências regionais, nacionais, históricas e sociológicas.

Assim, houve acordo entre os participantes do Seminário sobre a importância da implantação deste Centro ou Museu não como um supérfluo espaço cultural a mais em Brasília ou no País, mas enquanto um necessário elemento catalisador, capaz de provocar processos de renovação no sentido do reconhecimento de nossa identidade (ou de nossa pluralidade cultural), de nossa história, de nossa produção cultural, assim como no sentido de estimular a integração das políticas públicas referentes aos campos da ciência e tecnologia, da cultura e da educação.

Deixando de pretender somar-se a outros museus ou Centros de difusão cultural do país, o espaço em causa deveria, conforme a convergência da opinião dos participantes do Seminário, exercer uma função integradora desses centros culturais e de outras agências de pesquisa, (universidades inclusive) suscitando intercâmbios regionais e internacionais (especialmente com países com os quais o Brasil se relaciona a partir de vínculos culturais, de causas históricas e identificações contextuais presentes

passadas).

Reiterou-se que este espaço cultural deveria debruçar-se principalmente sobre o contemporâneo e observou-se que ele poderia - documentando o antes, o agora e o depois - reservar-se a responsabilidade de acompanhar a mudança para o futuro.

Coerentemente às funções que se propõe a exercer e considerando que, localizando-se no centro de decisão do país, poderá contribuir para uma melhor compreensão das diferentes realidades socio-econômico-culturais existentes no Brasil e para o processo de democratização das políticas públicas - foi sugerido que esse espaço deveria constituir-se como um centro de informação.

Nesse sentido, reiterou-se que o seu acervo fosse eminentemente constituído de audio-visuais e enfatizou-se a importância da utilização da informática, com terminais de acesso público.

Foi admitida, entretanto, a conveniência de que, a partir da promoção de exposições temporárias de artistas nacionais e estrangeiros dispostos a doar uma ou mais peças de sua produção, esse espaço venha a formar um acervo de originais de arte contemporânea, importante para a Capital e para o País.

Em seguida e em consequência a esse resumo simplificado e livre das idéias veiculadas durante o Seminário, observaríamos que diferentemente das questões do Arquivo e da Biblioteca, já equacionadas e cuja implantação faz-se essencial enquanto estratégia de salvaguarda dos acervos existentes, a questão mais complexa e menos especializada do terceiro elemento do Conjunto Cultural de Brasília - centro de difusão cultural ou museu - exige maior tempo de reflexão e trabalho para definir-se como um projeto concreto.

Como ficou evidenciado pelo rumo das sugestões explicitadas no Seminário, diversamente dos casos do Arquivo e da Biblioteca, o projeto do terceiro espaço cultural deveria ser discutido e definido por uma equipe interdisciplinar e interinstitucional, que provavelmente enfrentará a necessidade de encontrar meios para consultar amostras do público quanto à aceitação das alternativas que emergirem de seu trabalho. Essa diferença se evidencia seja pela observação de que tal espaço deve atrair e formar um grande público altamente diversificado, seja pela insistente pro

posição de que tal espaço se faça estimulador do encontro entre a ciência, a tecnologia, a cultura e a educação; ao que deveríamos acrescentar: e a preocupação da preservação da natureza nas suas relações com a cultura.

Assim, parece-nos que baseando-se nas orientações gerais indicadas durante o Seminário de 28/03/88, o segundo Seminário sobre o espaço cultural em causa deveria concentrar-se na formação de uma equipe ou sub-comissão, e sobre as condições e formas de trabalho assim como sobre o prazo para a sua conclusão.

Mais adiantados no processo do equacionamento das suas diretrizes programáticas e questões técnicas, Arquivo e a Biblioteca estarão, provavelmente, em melhores condições para oferecer em prazo mais breve as orientações necessárias para o detalhamento dos respectivos projetos arquitetônicos.

Sugerimos, portanto, que as orientações a serem determinadas para o projeto do terceiro espaço do Centro Cultural de Brasília sejam adiadas para uma segunda etapa, permitindo-se, dessa forma, a reflexão e o trabalho adequados à definição de seu projeto.

Ao longo do trabalho da equipe interdisciplinar e interinstitucional sugerida poderia ser analisado com maior profundidade o projeto para o "Museu do Brasil" apresentado durante o Seminário, assim como outras propostas mais concretas oferecidas durante aquela reunião.

Clara de Andruca Al. —  
5/4/88

Relatório da Secretaria Executiva sobre os trabalhos realizados até a data, 13/07/1988. Acervo Ministério da Cultura.

---

#### APRESENTAÇÃO

---

Há trinta anos, ao formular, sobre uma idéia debata-  
da ao longo de mais de dois séculos, o plano-piloto da  
Capital da República, Lúcio Costa delineou, junto a seu cen-  
tro, o local para a instalação das principais instituições  
nacionais de cultura.

A idéia repousou todo esse tempo em esquecimen-  
to e dúvidas (a Universidade, imaginada para, junto com a  
área cultural, serem coração e pulmão da nova cidade, fora  
desde cedo, cuidadosamente, levada para longe).

Com o renascer da democracia, ela é retomada e pro-  
cura-se dar seus passos decisivos.

Através, acentue-se, apenas da conclusão de seu  
projeto, que fazemos questão de colocar sob o signo da neces-  
sidade e da credibilidade.

Repensado agora com a proposital participação de  
muitas mãos, inclusive as experientes e sábias dos fundado-  
res Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, deverá ter o conjunto, co-  
mo previsto, o arquivo, a biblioteca, o museu, um centro  
de estudos da civilização brasileira e um fórum de institui-  
ções de ciência e cultura.

Eles estarão voltados, prioritariamente, para a in-  
fra-estrutura cultural, educativa e científica, isto é, os  
documentos. E não apenas o patrimônio documental em si, mas  
sobretudo, para sua referência. São os sistemas nacionais de

---

informações arquivísticas, bibliográficas e museográficas, onde o acervo será a referência de todos os existentes no país e o público todos os brasileiros, estejam aonde estiverem. Interliga-os programas comuns de informática, de educação, ciência e cultura, de reprografia e audio-visuais e de conservação e preservação, realizados em colaboração aberta a todas as entidades nacionais.

Seu objetivo é coordenar trabalhos e iniciativas hoje dispersos, colocando o país mais perto de si mesmo, e evitar e lutar, a qualquer custo, contra qualquer duplicação de esforços ou recursos.

Trata-se de fazer o que já deveria ter sido feito há trinta anos (uma capital sem arquivo nacional é uma estranha exceção no mundo). Mas só poderá ser construído quando melhorarem as condições econômico-financeiras e, mesmo assim, dentro da estrita ordem de prioridades. A grandeza que deverá ter será inerente ao projeto e ao fato de situar-se no próprio eixo monumental da Capital. Em termos internacionais, o projeto é modesto; em termos nacionais, é realista.

Respiramos, como muitos testemunham, a maior liberdade política já havida em toda nossa história, em termos de organização e de imprensa. Logo virão, com tal oxigênio ou adubo, nova consciência de cidadania, redobrada atenção social, mais amadurecida participação comunitária, e, finalmente, novos líderes e renascida cultura. A vida voltará a

---



---

seus próprios pés. Passado o natural desânimo de nos darmos conta da crua realidade a que chegamos, depois de todos esses longos anos, de nuvens cinzentas, virá novo surto de criação, encontro e esperança.

O conjunto cultural terá então o dever de, através da afirmação democrática que significa o acesso a todos da informação cultural, contribuir para isso. Ele se inserirá novamente, na lista dos antigos sonhos a serem retomados, junto com a idéia da preservação das diversas culturas do povo brasileiro - ao lado da justiça social, da estável liberdade política, da mais equilibrada federação. Brasília deve ser um lugar pertencente a todo o país, o lugar de reencontro, onde se pensa o novo.

Assim, o paulista deverá ser mais paulista, o carioca mais carioca, o nordestino mais nordestino, a federação mais federação. Daqui se construirá o amanhã, e nele uma civilização tropical, fraterna e livre.

Ao retomar esse projeto, com meus companheiros, tendo como figuras tutelares Mário de Andrade e Rodrigo Melo Franco de Andrade, o colocamos nesse contexto.

Um avião branco levanta vôo no azul: nele, um compromisso com o futuro dessa terra, com o povo brasileiro, e com as raízes da nossa cultura.

Brasília, 13.07.88

V.C.

---

COMISSÃO DO CONJUNTO CULTURAL DA CAPITAL DA REPÚBLICA

Relatório da Secretaria-Executiva sobre os trabalhos realizados até agora.

Brasília, 13.07.88

Senhores Membros da Comissão:

Como Secretário-Executivo, tive a honra de instalar os diversos trabalhos preliminares, de modo a submeter à Comissão o máximo de informações e sugestões, visando a tarefa para a qual nos designou o Sr. Presidente.

Espero que aprovem as medidas tomadas, bem como a proposta que apresento para a sua continuidade.

A primeira providência, após, naturalmente, conversar o máximo possível com cada um dos senhores sobre o assunto, foi realizar diversos seminários. Aqueles dentre os senhores que a eles puderam estar presentes, inclusive trocando idéias e sugestões, atestarão a alta qualidade que conseguimos.

Verifiquei, desde logo, que tínhamos três linhas de trabalho pela frente: por um lado, encontrar maneira de viabilizar os projetos arquitetônicos, por outro, a complexa concepção dos projetos conceituais, e, finalmente, tarefa para a qual ambas convergiam, a realização de amplo diálogo com áreas interessadas. Só esse diálogo permitiria realizar a tarefa de maneira harmônica e equilibrada, entre os interesses nacionais e locais, entre os diversos setores da documentação, entre cientistas e criadores, entre aqueles que

vêm pensando no problema ao longo do tempo e os que a ele se juntam agora, entre o todo e cada parte do projeto conceitual, e entre a forma e a função, no projeto físico.

Creio que temos realizado esse diálogo de maneira razoável. Embora o tenhamos mantido até agora dentro dos setores técnicos, para tentar formar um consenso mínimo antes de expô-lo à opinião pública, a maior parte dos setores já foi integrada nos debates.

Realizamos já inúmeras reuniões com importantes interessados. Três reuniões de trabalho no CNPq, com alguns dos maiores historiadores brasileiros, quatro grandes seminários gerais, dois específicos sobre biblioteca, um sobre museu, outro sobre arquivo com praticamente todos os principais técnicos dos setores. A qualidade de alguns dos nomes presentes, bem como de grande parte dos trabalhos apresentados, foi muito grande.

Creio que se conseguiu obter alguma coisa. No dizer de Ulpiano Bezerra de Menezes e de Fernando Novaes, a base teórica e a qualidade do projeto são bastante sólidas. De acordo com muitos, os debates, conduzidos num clima de intensa cooperação e liberdade criativa, têm sido exaustivos.

Acho que a melhor maneira de não me estender demasiado é apresentar alguma da literatura já produzida pelo nosso trabalho e lhes submeter: um documento que sintetiza as conclusões dos seminários técnicos, convênios de cooperação e outras medidas, administrativas, e, finalmente, a proposta de continuação dos trabalhos a curto e longo prazo.

No momento a Secretaria-Executiva está sendo ajudado por um pequeno grupo, com apoio do Gabinete da Presidência, do Governo do Distrito Federal e, muito especialmente, do CNPq. Gostaria de sugerir que formalizemos de

---

alguma maneira a cooperação com aqueles ministérios, sugerindo ao Presidente a inclusão dos Ministérios da Educação e Relações Exteriores na Comissão Especial.

Finalmente, gostaria de submeter aos senhores a idéia de realizarmos as comemorações do Centenário da República já dentro da concepção do Conjunto Cultural. É muito importante que o Conjunto não deixe de estar atento aos problemas das instituições nacionais de documentação. Pensamos em fazer um diagnóstico geral para demonstrar isso, mas julgamos depois que seria mais inteligente substituir esse trabalho, que despertaria talvez excessivas esperanças, por outro, de resultados imediatos, realizável seguindo-se fielmente os princípios do Conjunto.

Celina Moreira Franco disse numa reunião algo que muito me impressionou: "temos de fazer o novo arquivo, porque essa é a única maneira do velho Arquivo Nacional não morrer". Creio firmemente que as instituições de documentação no Brasil, ou se refazem, e o nosso projeto tem de ser um caminho para isso, ou morrerão para qualquer utilidade prática. Essa geração é ainda das grandes decisões nacionais. Vamos, com a muitas vezes triste experiência acumulada nessas últimas décadas, recomeçar o sonho de construir uma federação cultural.

Quero acentuar mais uma vez algumas delimitações no trabalho. Primeiro, estamos trabalhando no momento no projeto do Conjunto Cultural apenas. Segundo, o projeto está ligado às necessidades das instituições de documentação, científicas, educacionais e culturais, nada devendo ser feito que contrarie o objetivo fundamental de evitar duplicações de funções ou de tarefas. Terceiro, pretende-se que o Conjunto seja não algo a mais (uma biblioteca a mais não resolve o problema das bibliotecas no Brasil, dizia Rubens Andrade de Moraes), mas sim o atendimento às futuras necessidades da Capital, do país e da história. Coordenadamente, de mãos dadas, ajudemos a federação a pensar o seu destino, e insta-



lemos uma nova mentalidade cultural, de planejamento e não apenas de atendimento às emergências. Pensemos numa capital da república, onde o paulista possa ser mais paulista, o carioca mais carioca, o nordestino mais nordestino, e assim por diante. Sonhemos, pés no chão, o futuro do Brasil nas próximas décadas. Os relógios não param; nem o biológico dos fundadores, nem o social, desta cidade. Temos de pensar o centro para ser o coração da cidade, o seu pulmão, onde o saber vai, fisicamente, equilibrar o poder, democratizá-lo, e fecundá-lo. E, aumentando a proximidade, o poder vai ver também mais claramente as necessidades das instituições culturais de todo o país. Pensemos num trabalho de grande prazo, longo e lento porque é assim que se constrói a vida. Mas saibamos olhar para o futuro.

Virgílio Costa  
Secretário-Executivo

Texto de Ulpiano T. Bezerra de Menezes - Projeto do Conjunto Cultural de Brasília, 13/07/1988.  
Acervo Ministério de Cultura.

(1)

PROJETO DO CONJUNTO CULTURAL DE BRASÍLIA - OBSERVAÇÕES CRÍTICAS

Ulpiano T. Bezerra de Menezes

1. Principais propostas.

1.1. Centro de exposições.

A descartar: mero espaço disponível, que nunca teria condições de desenvolver a necessária infra-estrutura museológica e museográfica indispensável e se reduziria forçosamente ao papel de intermediário.

1.2. Centro de referência cultural.

Trata-se, basicamente, do projeto, extremamente importante, de centralizar informação, mantendo os acervos descentralizados, organizando bancos de dados e integrando os sistemas de arquivos, bibliotecas e museus. (Alguns problemas metodológicos e operacionais são delicados).

1.3. Centro cultural.

A alusão é ao Centro Folpidou. Como centros desse tipo integram funções de produção, circulação e documentação no campo cultural, tal enfoque não elimina a possibilidade de articular atividades diversas, como as de referência cultural e as propriamente museológicas. Também haveria, aqui, espaço para atuação (a meu ver ainda indefinida) do Colégio do Brasil.

1.4. Museu.

Principais variantes:

a) "Museu dos museus". Não teria acervo próprio (com todas as suas implicações), mas mobilizaria peças dos acervos nacionais. No fundo, a proposta coincide com a 2ª. alternativa, o que lhe tira todo o interesse. Se, por outro lado, se imagina que tal Centro cultural deva ter, entre suas principais tarefas, a organização de grandes exposições de interesse nacional, para circulação no país e fora dele, é claro que este é que seria o sistema desejável. Já um museu sem acervo próprio não poderia de forma alguma preencher suas responsabilidades documentais, nem desenvolver outras atividades vitais.

b) Museu propriamente dito. Pela confusão que reiteradamente tem ocorrido entre museu e um de seus produtos --as exposições-- con

## 2. Museu: premissas.

2.1. A natureza do museu se define a partir de um acervo de objetos materiais.

2.2. As atividades de um museu tem que percorrer o ciclo completo da curadoria: formação e ampliação sistemática do acervo, conservação, pesquisa e socialização (circulação de seus produtos, para fins e por meios científicos, educacionais e culturais). As exposições (permanentes, temporárias, circulantes) são, portanto, apenas um dos instrumentos de ação do museu e representam uma mobilização pontual, circunscrita e orientada, desse acervo.

## 3. Museu, reprografia, telemática.

A reprodução de informação e documentos --prevista para os bancos de dados -- e a multiplicação e precisão dos recursos solicitados (informática, holografia, etc.), permitindo acesso não só de massa, como também à distância, não substituirá as funções específicas dos museus existentes e, muito menos, é óbvio, dos que não existem... Impõem-se algumas observações particulares:

3.1. A reprodução não exime o museu de sua função característica de documentar.

3.2. A reprodução não esgota, em absoluto, o conteúdo documental dos objetos reproduzidos. Sem tocar no problema da aura benjaminiana (afinal, objetos "autênticos, únicos, originais" são uma categoria culturalmente construída de objetos, em nossa sociedade), é preciso lembrar que nenhum processo em uso ou previsível reproduz a totalidade dos atributos físicos que constituem os documentos materiais.

3.3. A reprodução pode apenas referenciar satisfatoriamente unidades de um acervo, isto é, de repertório do museu e não de um de seus produtos, a exposição, que é a "parole", por oposição à "langue" da reserva-técnica (embora seja possível aqui também superar critérios taxonômicos empíricos). Seria como se se pretendesse reproduzir um texto atendo-se apenas à reprodução de vocábulos desarticulados da frase.

3.4. Os museus não devem opor-se à vaga eletrônica, mas não podem deixar-se engolfar por ela. Pelo contrário, o livro e o museu talvez desempenhem, no futuro, um papel insubstituível de equilíbrio no universo da massa. É preciso acentuar, por outro lado,



piciar, tem condições de promover o conhecimento (inclusive abstrato) como experiência sensorial, em que os conteúdos cognitivos e afetivos se reforçam mutuamente. Tal possibilidade de contato concreto faz com que o "voyeurismo" seja ritmo menos frequente que no consumo eletrônico, altamente mediaticizado (e em que os ritmos, p.ex., não são pessoais; pode ser que, no futuro, as "celebrações coletivas" retirem qualquer sentido às idiossincrasias dos ritmos pessoais; porém, bloquear ou restringir desde já o espaço de personalização me parece prematuro). Estas questões envolvem um problema crucial, relativo à linguagem do museu, que é a linguagem do objeto. O mito do museu "dinâmico", capaz de (inevitavelmente) seduzir seu público, por intermédio da agitação, dramatização, cenarização, uso de dioramas, reprodução de "contextos", etc.), na maior parte das vezes oculta somente sua incapacidade de dar conta dos objetos materiais e seus sistemas. Montam-se, assim, apenas simulacros das relações de aparência, impedindo que o museu seja incapaz de desmontá-las, para trazer à tona as articulações mais profundas. Esquece-se, por outro lado, que a linguagem museológica essencial é espacial (eventualmente pontuada pela luz e movimento) e se inverte o papel das linguagens complementares (p.ex., os áudio-visuais), afogando-se o documento num oceano saturado de estímulos. (Nessas condições, seria mais econômico e, em certos casos, eficaz, dispensar o objeto...). Usa-se a cesariana antes de se tentar o parto outrora dito natural.

#### 4. Museu em Brasília: requisitos.

4.1. Deve-se procurar algo novo, não pelo valor, em si, da novidade, mas para responder a um campo que não esteja coberto --embora o merecesse--, a uma necessidade ignorada. Em suma, não se trata apenas de não duplicar o já existente ou coarctar seu desenvolvimento, mas de efetivamente preencher uma lacuna essencial.

4.2. Por isso mesmo, o âmbito tem que ser relevante e forçosamente nacional. Da mesma forma, seu horizonte ~~tem~~ deveria excluir todas as propostas de caráter "universal".

4.3. O projeto deveria prever módulos, para que o início da implantação pudessem dar-se em curto prazo.

4.4. É preciso considerar a viabilidade, em longo prazo, sobretudo, do potencial dos nervos.

4-

5. Propostas em discussão (problemáticas).

5.1. Museu de arte.

A categoria é a mais freqüente, no país e, por isso mesmo, a mais banalizada, de enganosa facilidade. Ainda que se multiplicassem doações de coleções (como a de Nairão Mendes), é totalmente inviável montar hoje um verdadeiro museu de arte brasileira, ainda que só contemporânea. O exame da situação de instituições como o MASP, MAC/USP, NAM/Rio, MBSA, o confirma. Todavia, é inevitável que Brasília venha a ter um museu de arte (além do núcleo já existente), cobrindo especialmente o futuro. Imagino, no entanto, que as prioridades devam ser outras.

5.2. Museu histórico.

O exame das perspectivas do mais completo e antigo museu do gênero, no país, o MHH, igualmente <sup>revela</sup> ~~denota~~ a inviabilidade do projeto.

5.3. Museu do Homem.

O exame das condições de formação dos grandes museus do gênero (Berlim, ANNH, Smithsonian, Mankind, P.Chaillet etc.) e de suas atuais linhas de desenvolvimento, também aqui revela a in praticabilidade do projeto -- que, além do mais, me parece de interesse discutível.

5.4. Museu do índio (projeto em curso).

Além do interesse, de notar que as possibilidades são boas, pela diversidade, riqueza, sistemática e abundância das coleções disponíveis e pela possibilidade de continuar a alimentá-las.

5.5. Museu de Arqueologia.

Possibilidades reduzidíssimas, apesar do elevado interesse (conhecimento de 30.000 anos de ocupação do território), pela total fragmentação das coleções.

5.6. Museu enciclopédico.

A proposta merece alguns comentários críticos:  
- parte de uma noção de "História da Civilização" ou "História universal", epistemologicamente discutível, e que de há muito não tem curso na historiografia. Dificilmente, aliás, se escaparia de uma perspectiva euro-centrística ou --o que é equivalente -- aleatória (justaposição de "tempos" ou "cronologias universais").  
- sugere cortes problemáticos: Arte, História, Literatura, natureza.

-estabelece uma condição de forma, pela dependência de um espaço ar-  
quitetônico rigidamente pré-determinado, em que se joga obrigato-  
riamente com vetores concêntricos e radiais.

~~-constitui, em síntese, projeto de exposição, e não de museu,  
sem condições de reciclagem ou vida orgânica.~~

6. Projetos para reexame:

6.1. Museu "da terra".

-objeto: o espaço natural brasileiro e sua apropriação so-  
cial (imposição de forma, função, sentido).

-recortes possíveis: compartimentações do território, fron-  
teiras ecológicas e geopolíticas, anatomia e fisiologia.  
-imaginário (etnobiologia, etnopedologia, sistemas classificas-  
tórios, estereótipos turísticos, etc.).

-material: documentos de fenômenos naturais, documentos de  
caráter histórico, antropológico, tecnológico, artis-  
tico.

6.2. Museu "do povo".

-alternativas discutíveis:

-"artes populares"

-museu antropológico tradicional: do étnico ao típico,  
(Garcia Canclini), "caráter brasileiro", nacional/po-  
pular, práticas, tradições, usos e costumes: recortes  
como habitação, vestuário, alimentação, cotidiano,  
ciclos de vida, trabalho, quotidiano, etc.

-alternativas mais adequadas:

-imaginário(s) popular(es)

-mitologia(s) brasileira(s)

-preocupações:

-evitar a homogeneização, reificação e ideologização  
do universo cultural material.

-privilegiar a contemporaneidade, sem prejuízo da  
dimensão histórica.

-ressaltar os meios de comunicação de massa.

-levar em conta a representatividade sócio-cultural  
(Cirese).

-material: imaginário visual / "sensórios"/ comunicação de  
massa



-estabelece uma condição de força, pela dependência de um espaço arquitetônico rigidamente pré-determinado, em que se joga obrigatoriamente com vetores concêntricos e radiais.

-constitui, em síntese, projeto de exposição, e não de museu, sem condições de reciclagem ou vida orgânica.

6. Projetos para reexame:

6.1. Museu "da terra".

-objeto: o espaço natural brasileiro e sua apropriação social (imposição de forma, função, sentido).

-recortes possíveis: compartimentações do território, fronteiras ecológicas e geopolíticas, anatomia e fisiologia.

-imaginário (etnobiologia, etnopedologia, sistemas classificatórios, estereótipos turísticos, etc.).

-material: documentos de fenômenos naturais, documentos de caráter histórico, antropológico, tecnológico, artístico.

6.2. Museu "do povo".

-alternativas discutíveis:

-"artes populares"

-museu antropológico tradicional: do étnico ao típico (Garcia Canclini), "caráter brasileiro", nacional/popular, práticas, tradições, usos e costumes: recortes como habitação, vestuário, alimentação, cotidiano, ciclos de vida, trabalho, quotidiano, etc.

-alternativas mais adequadas:

-imaginário(s) popular(es)

-mitologia(s) brasileira(s)

-preocupações:

-evitar a homogeneização, reificação e ideologização do universo cultural material.

-privilegiar a contemporaneidade, sem prejuízo da dimensão histórica.

-ressaltar os meios de comunicação de massa.

-levar em conta a representatividade sócio-cultural (Cirese).

-material: imaginário visual / "sensórios" / comunicação de massa

Texto de Ulpiano T. Bezerra de Menezes - Observações sumários sobre o Projeto do Conjunto Cultural de Brasília, 13/07/1988. Acervo Ministério de Cultura.

OBSERVAÇÕES SUMÁRIAS SOBRE O PROJETO DO "CONJUNTO CULTURAL DE BRASÍLIA"

Ulpiano T. Bezerra de Menezes  
 Depto. de História / USF

1. O "conjunto cultural."

1.1. Linhas gerais.

As bases filosóficas e políticas do projeto me parecem adequadas e solidamente definidas. A preocupação de centralizar informação, mesmo os acervos centralizados é muito sensata. Assim, a organização de bancos de dados e a integração dos sistemas de Arquivos, Bibliotecas e Museus são propostas de inteira pertinência. Limito-me a salientar apenas três problemas críticos que precisarão ser examinados com atenção:

- a) no tocante a arquivos e, principalmente, coleções museológicas, a informatização de dados se defronta, sempre, com o problema da definição dos atributos essenciais e, mesmo, da própria instituição do objeto como documento. Estas são operações típicas da pesquisa científica, cujo dinamismo torna necessária uma flexibilidade capaz de absorver questões futuras. Recursos como os thesauri (já existe um para os acervos museológicos) são preciosos, mas nunca suficientes.
- b) no campo museológico, o fato de se tratar de acervos institucionalizados precisa ser entendido como um limite, do ponto de vista científico, nos casos em que os problemas de conhecimento levantados exigirem pesquisa de campo. Por sua vez conviria examinar as dificuldades que prejudicaram a execução de inventários globais, como os previstos pelo CNRC ou pelo Projeto Mário de Andrade.
- c) a formulação da estratégia da informatização parece-me um dos momentos mais delicados do projeto, porque, além dos problemas específicos da informática, será necessário articular variáveis tão singulares como volume de informação/instituição, tempo, custos, disparidades no processamento original, prioridade de faixas de problemas científicos para documentação, etc.

1.2. Museu de Brasília.

Ainda que a criação de um museu novo, no quadro acima, não tenha prioridade, o assunto não pode ser ignorado, nem que seja a título profilático: falou-se que, mais cedo ou mais tarde, surti-

riam doações de coleções, em Brasília; ora, espaço vazio (sem projeto) corre o risco de ser preenchido por tecido conjuntivo, de segunda categoria.

A manutenção de um caráter nacional faz com que, nesta altura, pela impossibilidade de montar acervos sistemáticos, coerentes e significativos, devam ser descartados os museus históricos e antropológicos. A transferência de museus históricos e antropológicos nacionais já existentes é totalmente desaconselhada (ignoro, doutro lado, o problema do novo "museu do índio" em montagem).

Os museus de arte contemporânea e os de arte popular podem ilusoriamente parecer soluções viáveis, mas são empreendimentos que, se não devem ser excluídos, precisam ser considerados como muito arregados, impondo investimentos de monta. Basta examinar a inexistência de coleções nacionais de grande alcance, sistemáticas e orgânicas, no domínio das artes populares e as lacunas expressivas em nossos principais museus de arte, como o MAC/USP, o MAM/Rio e, no setor contemporâneo, o MASP ou o MNBA.

A meu ver, no entanto, resta um campo fundamental ainda não coberto (sem risco, portanto, de duplicação) e em que ainda é viável, com custos moderados, formar e ampliar coleções de âmbito nacional: o espaço físico, o território brasileiro e sua apropriação social.

Pontos básicos de tal museu seriam a caracterização, as compartimentações, a delimitação (fronteiras geopolíticas, além das ecológicas), a anatomia e fisiologia de tal território, a análise de sua incorporação aos processos histórico-sociais, assim como do imaginário que ele gerou (a paisagem como sentido). O acervo básico se constituiria de documentos pertinentes aos fenômenos naturais em causa, completados com os de natureza histórica, antropológica, artística e tecnológica.

Finalmente, cumpre ressaltar que uma das funções museológicas vitais do "conjunto cultural" seria a produção e circulação de exposições temporárias sobre grandes temas de âmbito nacional, mobilizando museus diversos do país e que deveriam, a seguir, se apresentadas no maior número possível de cidades.

---

2. A exposição (e debates, publicações, etc.) do centenário da República.

2.1. Objetivos.

Parece claro que o objetivo deva ser, além de marcar o centenário da República, funcionar como projeto-piloto que ajude a reflexão sobre o "conjunto cultural", suas funções e estratégias -- e que, além disso promova seu enraizamento.

2.2. Natureza.

É desejável excluir, dos eventos o caráter comemorativo, celebrativo, em benefício de uma leitura crítica, analítica.

Nessa perspectiva, haveria riscos em alternativas como o desenho de um "retrato" da nação, após a República, ou num tratamento globalizante e narrativo ("cem anos de República") etc.

É indispensável a existência de um ou mais eixos de problemas propostos à reflexão.

2.3. A república / o nacional / o regional.

Não estou propondo um eixo, mas ilustrando o que poderia ser um deles (o título, também, obviamente, funciona apenas como um elemento de identificação imediata).

O problema que tal eixo encaminha seria o da realização, pela República, do ideal de nação, num quadro complexo de confrontos de amplíssimo alcance. A vantagem está em poder amarrar componentes extremamente diversificados da questão (instituições, organização econômica, divisão do trabalho, relações sociais, composição demográfica, bases culturais etc.) ou os processos em causa (hegemonia, homogeneização, diferenciação, marginalização, tradição e rupturas, modernização, contradições e conflitos, etc.etc.) Numa exposição assim concebida, não funcionariam como meros verbetes de uma enciclopédia tópicos como coronelismo, a política dos governadores, o papel da cultura de massas, o imaginário popular da República, a urbanização e industrialização, Brasília, os nacionalismos, migrações internas e imigração, ferrovias, exército, café, nacionalismos, positivismo e assim por diante.

---



2.4. Produção.

A documentação para tal exposição, embora dispersa, é mobilizável em instituições que estariam articuladas aos diversos "sistemas" previstos --embora também devessem ser executados outros levantamentos. Todavia, a proposta conceitual demandaria razoável investimento de pesquisa, em várias direções. Talvez se tenha aqui uma tarefa típica entre as atribuídas ao futuro "Colegio do Brasil".

000

Domini, 13 de jun 1971

Wm. T. de S.

Texto de José Maria Jardim – Arquivo Nacional: funções básicas e linhas de ação em sua futura sede em Brasília, 13/07/1988. Acervo Ministério da Cultura.

Arquivo Nacional: funções básicas e linhas de ação em sua futura sede em Brasília.

José Maria Jardim

julho/1988

## ARQUIVO NACIONAL

### 1. Funções básicas

1  
C  
F  
A  
B  
(1)  
(2)  
(30)

Criado em 1838, o Arquivo Nacional tem como competências recolher, preservar e garantir o acesso aos documentos produzidos e acumulados por instituições governamentais da esfera federal, bem como atuar como órgão central do Sistema Nacional de Arquivos, implementando uma política arquivística para o país.

Além de contribuir para a pesquisa científica, o Arquivo apóia a administração federal, 'depositário' que é da documentação por ela produzida ao longo do tempo. Seus documentos são franqueados tanto ao pesquisador que busca elementos para o seu trabalho acadêmico como ao simples cidadão que procura, por exemplo, sua origem genealógica ou documento probatório que pode resolver uma questão judicial.

Seu acervo, um dos maiores da América Latina, é constituído por mais de 22.000 metros lineares de documentação escrita, cerca de 8.500 filmes abrangendo os fundos documentais da Agência Nacional e da Empresa Brasileira de Notícias, 20.000 registros sonoros sob a forma de discos e fitas audiomagnéticas, 350.000 imagens, 11.000 mapas e plantas oficiais datados do século XVII até o início do século XX e ainda cerca de 35 mil volumes na Biblioteca e no Setor de Arquivo Impresso.

Os mais de 22 quilômetros de documentos escritos, que compreendem cerca de dois bilhões de papéis, abarcam fundos públicos e privados do século XVI aos nossos dias. Dentre os públicos destacam-se os provenientes de órgãos e repartições da administração colonial, das secretarias de Estado da Presidência da República, do Judiciário, como tribunais e cartórios e textos legais, incluindo Constituições e emendas constitucionais. Os fundos privados são arquivo e coleções de pessoas, famílias e instituições oriundos da atuação d

seus titulares em diversas áreas e níveis de decisão da vida pública: da literária, artística, cultural etc.

Em meados da gestão de Raul do Rego Lima (1970-1980) o governo federal, mostrando alguma sensibilidade para com problemas que vinham se acumulando desde a mudança da capital do país para Brasília, estabeleceu dois atos relevantes para a instituição e a arquivologia nacional: um criando dentro de uma nova estrutura organizacional da instituição, uma Divisão de Prê-Arquivo (1975), em Brasília, e, outro, instituindo o Sistema Nacional de Arquivos (SINAR) (1978), com a finalidade de assegurar a preservação de documentos do poder público.

A possibilidade de implantação de uma Divisão de Prê-Arquivo trazia em si uma perspectiva modernizante para o Arquivo Nacional ao aproximar a instituição e seus serviços dos organismos federais em Brasília. A função de uma Divisão de Prê-Arquivo é, sobretudo, a guarda temporária daqueles documentos sem utilização corrente pelos órgãos que os produziram, minimizando o custo público da informação e garantindo, para o futuro, a preservação permanente dos registros que expressam a história da administração federal. Instalada em dependências do Departamento de Imprensa Nacional (DIN), com capacidade de armazenagem limitada, a Divisão acumulou apenas 4 Km de documentos que poderá ser ampliada em 1,5 Km até dezembro de 1981. Sua outra forma de atuação tem sido a assistência técnica aos órgãos federais na implantação de sistemas de gestão de documentos.

Por outro lado, a implantação do Sistema Nacional de Arquivos esbarrou nas limitações financeiras e de recursos humanos de seu órgão central, o Arquivo Nacional.

A partir de 1981, porém, o processo de modernização institucional permitiu alterar significativamente este quadro. Em 1985 a transferência para uma nova sede ampliou as possibilidades de preservar, em melhores condições, os documentos já custodiados pelo Arquivo Nacional bem como aqueles em processo de recolhimento. Novo

métodos de trabalho permitiram a completa identificação do imenso acervo. Como resultado, surgiram experiências e metodologias até então inéditas no país, no que se refere aos arquivos públicos, as quais o Arquivo Nacional repassa, sob a forma de assistência técnica, cursos, seminários, publicações, etc. aos congêneres estaduais e até mesmo aos arquivos privados. Neste sentido tem o Arquivo Nacional consolidado sua atuação como órgão articulador e estimulador das iniciativas na área arquivística em todo o país.

Paralelamente à identificação, arranjo e descrição do acervo já sob sua guarda o Arquivo Nacional procedeu ao levantamento da documentação que permanecia nos órgãos da administração pública federal sediados no Estado do Rio de Janeiro após a mudança da capital. Na maioria dos casos essa documentação se apresentava em lastimável estado de conservação e sem qualquer tratamento técnico. Como resultado foram detectados 180 mil metros lineares de documentos não recolhidos, isto é, dez vezes a quantidade de documentos depositados nas dependências da instituição.

O interesse despertado nos organismos internacionais pelo programa de modernização do Arquivo Nacional empreendido a partir de 1981 resultou em sua admissão como membro do Comitê Executivo do Conselho Internacional de Arquivos, órgão da UNESCO responsável pela promoção e coordenação internacional. Além disso levou a sua escolha, pela UNESCO, para desenvolver, na América Latina, durante o biênio 1984-1985, o projeto-piloto de modernização de arquivos históricos do tipo tradicional. A implantação de tal projeto resultará a partir de 1988 na formação de profissionais especializados em documentação e arquivo, atualmente o Arquivo Nacional é também sede da Associação Latino-Americana de Arquivos.

A continuidade das atividades até agora desenvolvidas pelo Arquivo Nacional possibilitará o exercício da dupla função de destinatário final dos documentos produzidos pela administração pública federal e de órgão central do Sistema Nacional de Arquivos, consoli

dando de forma irreversível uma base técnica e um perfil institucional. O objetivo último é capacitar o Arquivo Nacional a apoiar o governo e o cidadão nas suas demandas de informações, situando-se como pólo irradiador de uma política nacional de arquivos.

11/10/02  
12/10/02



## 2. Linhas de ação do Arquivo Nacional em Brasília

Como órgão de apoio à administração pública na agilização do processo político-decisório, é fundamental a implantação da sede do Arquivo Nacional em Brasília. Esta transferência traduz uma segunda fase da modernização em curso no Arquivo Nacional através dos seguintes aspectos:

### a) ampliação da capacidade de armazenagem de documentos em Brasília;

Atualmente, em sua Divisão de PrÉ-Arquivo, o Arquivo Nacional dispõe de 4.140 metros lineares de documentos armazenados em dependência do Departamento de Imprensa Nacional (D.I.N). Este acervo, referente ao período 1875 - 1981, contém documentos de valor intermediário e permanente. A possibilidade máxima de ampliação é de 1,5 Km de estanterias, já destinadas ao recolhimento de documentos da Divisão de Polícia Marítima, Aérea e de Fronteiras (DPMAF).

Estima-se em Brasília a existência de 120 Km de documentos dispersos nos diversos serviços federais, dos quais provavelmente 10% apresentam valor informativo que justificaria a sua conservação permanente e o seu acesso público.

Além da necessidade de instalações físicas para a guarda de documentos permanentes, o mesmo ocorre em relação aos fundos documentais de valor intermediário. Destituídos de uso corrente pela administração que os produziu e não sendo ainda possível a sua eliminação ou recolhimento permanente, tais documentos constituem grande depósitos nos órgãos federais em condições inadequadas à conservação e à recuperação de informações.

### b) administração regionalizada do acervo arquivístico federal;

Dada a extensão dos serviços federais por todo o território nacional, recomenda-se, como nos casos dos EUA e Canadá, a adoção de um modelo de administração do acervo arquivístico federal cu



o princípio básico é a descentralização física e a centralização de informações para melhores condições de acesso ao cidadão e à administração pública. Neste sentido, o acervo acumulado no Rio de Janeiro constituiria um depósito regional com fundos relativos a atuação do Governo Federal até 1960. A partir desta data, os fundos acumulados em Brasília constituiriam o acervo federal permanente junto a nova sede. Numa segunda etapa, preve-se a implantação de depósitos regionais, em outras partes do país, formando-se uma rede de informações sob a gestão da sede em Brasília.

c) implementação do sistema federal de arquivos;

Como depositário final do acervo arquivístico federal, cabe ao Arquivo Nacional, conforme estabelece a moderna arquivologia, intervir no ciclo vital dos documentos desde a sua produção, na sua utilização na fase corrente e intermediária e na sua destinação final: eliminação ou guarda permanente. O conjunto de atividades desta perspectiva tende a ser desenvolvido de forma sistêmica, pressupondo uma capacidade normativa e operacional por parte do Arquivo Nacional que permita o atendimento aos diversos órgãos federais. Vale frisar que atualmente provêm dos órgãos sediados em Brasília a maior parte das demandas de assistência técnica solicitadas pelo Governo Federal. Nas atuais condições de funcionamento em Brasília, o Arquivo Nacional vê-se limitado para atender com a devida desenvoltura e estas solicitações.

d) implementação do sistema nacional de informações arquivísticas.

Além de suas funções visando a preservação e acesso ao acervo arquivístico federal, o Arquivo Nacional vem atuando como principal órgão no desenvolvimento da política nacional de arquivos. Como tal, estabelece formas variadas de informação com as demais instituições arquivísticas públicas do país, além de arquivos privados. Esta atuação possibilita ao Arquivo Nacional coordenar o referenciame

to de informações sobre o patrimônio arquivístico do país num esforço conjunto com outras instituições. Busca-se dessa forma a implantação de um sistema que, normatizado pelo Arquivo Nacional, permita a coleta, armazenagem e disseminação de informações arquivísticas de origem pública e privada, ampliando assim o uso social do patrimônio cultural brasileiro.

PROPOSTA DO GRUPO DE BIBLIOTECA DO CONJUNTO CULTURAL  
PARA AS COMEMORAÇÕES DO CENTENÁRIO DA REPÚBLICA

A idéia central que orienta a concepção do conjunto cultural da capital da República é a constituição de um centro de referência do patrimônio histórico, cultural e natural do País, através da ação das unidades básicas que o compõem, como o arquivo a biblioteca e o museu.

A biblioteca, além de possuir o seu acervo básico, deverá desenvolver um serviço de informação referencial através do qual o interessado que a ela se dirija, possa receber indicações sobre os acervos existentes nas principais bibliotecas do País. Essa atividade poderá ser realizada mediante a compilação de catálogos coletivos, o acesso a bases de dados já mantidas por diversas instituições e que estão disponíveis para consulta pública e a execução de projetos específicos.

Um dos projetos específicos poderia ser a elaboração de guias bibliográficos sobre os grandes temas nacionais. Os guias bibliográficos conteriam o levantamento mais exaustivo possível da produção bibliográfica sobre um tema escolhido, e a indicação das instituições detentoras de cada documento referenciado.

Através da elaboração de guias a biblioteca poderia desenvolver um programa permanente, seguindo inclusive o calendário de comemorações cívicas, culturais e históricas e constituir, progressivamente, a sua base de informação referencial.

Por ocasião das comemorações do centenário da República planeja-se a realização de uma série de eventos, através dos quais seriam demonstradas as funções desejadas para as unidades que integrarão o Conjunto Cultural.

Como atividade própria da biblioteca poderia constar da programação a elaboração de um guia bibliográfico sobre a República Brasileira.

O guia reuniria a produção bibliográfica sobre o assunto, como livros, folhetos e opúsculos, artigos de periódicos, teses dissertações, filmes e vídeos, etc. A coleta seria efetuada em âmbito nacional, considerando instituições como a Biblioteca Nacional, bibliotecas públicas estaduais e municipais, biblioteca universitárias, bibliotecas de institutos históricos e geográficos e de centros de estudos brasileiros, etc. Poderia também ser examinada a possibilidade da obtenção da documentação sobre o assunto existente em importantes centros de estudos sobre o Brasil localizados no exterior.

Para a realização deste projeto deverá ser constituída um equipe de trabalho contanto com a participação de especialistas sobre o assunto, pessoal para a coleta de informações e processamento dos dados.

O projeto poderia ser executado com a participação do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT), unidade CNPq, que possui experiência na criação de bases de dados e organização de catálogos coletivos.

Relatório sobre o Conjunto Cultural, 20/07/1988. Acervo Ministério da Cultura.

---

## O CONJUNTO CULTURAL FEDERAL

---

### Esboço de projeto conceitual

#### Antecedentes

Através de Decretos datados de 10.02.88, o Presidente da República instituiu e designou a Comissão Especial encarregada de promover estudos e propor as medidas necessárias à implantação e funcionamento do Conjunto Cultural Federal (anexos).

Esses decretos foram precedidos por uma Exposição de Motivos de 15.12.88 assinada pelos ministros da Justiça, da Cultura, da Ciência e Tecnologia e pelo Governador do Distrito Federal, que recomenda a retomada do projeto do Conjunto Cultural Federal previsto no Plano Piloto de Brasília de Lúcio Costa, tendo em vista a importância de sua função primordial - a de contribuir, a partir de seu papel específico, para dotar a Capital de uma visão nacional, sendo destinado a gerar consequências regionais, nacionais, históricas e sociológicas.

Para dar cumprimento às responsabilidades que lhe foram atribuídas pelo decreto em referência, a Comissão presidida pelo então governador do Distrito Federal, atual Ministro da Cultura, José Aparecido de Oliveira, e secretariada pelo Assessor para Assuntos Culturais do Presidente da República, Virgílio Costa, já realizou seminários e reuniões em Brasília, no Rio e em São Paulo, versando sobre as questões da filosofia, funções e atividades do Conjunto Cultural e das Unidades que deverão integrá-lo.

Esses encontros geraram documentos de recomendações e pareceres de grande interesse, que vêm sendo analisados e absorvidos pela Subcomissão Executiva nomeada por Portaria nº 02 do Gabinete Civil, publicada em 27.07.88 (anexa).



A esses subsídios se acrescentam as respostas ao Questionário sobre o Conjunto Cultural enviado, paulatinamente, aos integrantes de uma extensa relação de dirigentes de órgãos públicos e privados, de presidentes e integrantes de associações, de intelectuais e interessados, que possam e desejem contribuir para a concepção geral do projeto do Conjunto Federal como um todo, e para a caracterização das suas Unidades.

A reflexão básica para a elaboração do projeto do Conjunto Cultural Federal tem-se nutrido, também, dos diagnósticos e recomendações contidos no relatório final da Comissão Especial de Preservação do Acervo Documental - CEPAD - Importância da Informação e do Documento na Administração Pública Brasileira, resultante da iniciativa do Ministério da Administração em março de 1986, que reuniu, em seminário, vinte e oito representantes das áreas de Arquivo, Biblioteca e Museu, provindos de órgãos da administração pública e das entidades de Classe.

A par dessas formas de diálogo com os interessados e áreas competentes, a Subcomissão Executiva vem estabelecendo entendimentos com Instituições públicas e privadas—nacionais e internacionais — com vistas a firmar acordos de colaboração para a elaboração do projeto, implantação e funcionamento do Conjunto Cultural. Em consequência, a Comissão já assinou Convênios com a UNESCO, a Smithsonian Institution, a Universidade das Nações Unidas-UNU e a Academia Brasileira de Ciências.

Outros acordos — com a FINEP, o Banco do Brasil, o INEP do Ministério da Educação e a Fundação Alexandre Gusmão do Ministério das Relações Exteriores e com a Secretaria da Cultura do GDF estão tendo as suas minutas estudadas pelas partes interessadas.

É, ainda, intenção da Comissão prosseguir esses entendimentos, tendo em vista o objetivo de ampliar a associação do Conjunto Cultural às entidades nacionais e internacionais pertinentes. Busca-se, dessa maneira, não a duplicação, mas o interrelacionamento e a potencialização dos esforços e recursos dispendidos, as

Assim, a implantação do Arquivo no Conjunto Cultural deve-se, além de outras razões a serem definidas no projeto respectivo, à necessidade básica e urgente de se criarem, adequadas instalações físicas para a guarda dos documentos permanentes e dos fundos documentais de valor intermediário produzidos pelo Governo Federal a partir de 1960.

A sua instalação em Brasília propiciará a desejável reunião de informações e descentralização de acervos, a começar pela instituição, no Rio de Janeiro, de um depósito regional de documentos produzidos até 1960, e o desenvolvimento do sistema nacional de arquivo e de informações arquivísticas.

Já a Biblioteca irá, principalmente, voltar-se para a articulação com outras bibliotecas públicas e privadas existentes no País, de modo a atender as carências, evidenciadas nos Estados, decorrentes da centralização dos serviços-meio como a informática, a reprografia, as técnicas modernas de restauração, etc.. Deverá constituir-se, principalmente, como um centro referencial para a organização bibliotecária no campo da cultura e portanto, como o espaço ideal para reflexão e concentração de esforços no sentido de estimular o hábito da leitura entre os brasileiros e na Capital da República.

O seu acervo deverá ser constituído de coleções especializadas e de interesse para Brasília, enquanto centro difusor de cultura para a população local e para os brasileiros (brasiliana, obras raras em microfilmes ou microfichas, etc).

A implantação da Unidade Museológica corresponderá, por sua vez, à necessidade de visualizar e simbolizar o Brasil da e na Capital do País, tendo em vista estimular o processo de reconhecimento de nosso espaço físico e da formação plural de nossa identidade cultural, assim como o da apropriação social do território brasileiro.



nível da atividade de pensar a Nação, através de temas como as políticas públicas, a postura do Estado em relação à cultura, a cidadania e outros.

Será sua atribuição estar atento à emergência de questões nacionais relevantes e, nesse sentido, também estabelecer articulações com outras instituições além das Universidades, e associações civis.

Dessa maneira, o Centro de Estudos deverá ter particular vinculação com o Forum de Institutos, cuja caracterização e motivações básicas serão esboçadas adiante.

Por outro lado, sendo a promoção da interdisciplinaridade e a congregação de instituições públicas e privadas — coincidentemente com o próprio Conjunto Cultural — funções primordiais do Centro de Estudos, ele deverá, em consequência, cumprir um importante papel no desenvolvimento dos Programas Básicos do CCF.

O Forum de Institutos corresponderá ao espaço — imprescindível à Capital da República — de representação da sociedade através de suas associações de ciência e de cultura.

Em interlocução com o Parlamento e com o poder executivo, deverá constituir-se como o lugar da fala das associações científicas, como a SBPC, das sociedades especializadas, como a de Física e a dos Reitores, das associações de defesa do meio-ambiente, da Academia Brasileira de Letras e outras, que terão nesse Forum, inclusive, um ponto de encontro.

Nesse espaço, as associações civis marcariam uma incisão política, tornando mais visível a nossa diversidade cultural.

Trata-se, enfim, do parlatório, onde a crise da cultura, da ciência e da Universidade encontre o seu lugar de expressão.

A última Unidade integrada ao Conjunto Cultural deverá, também, abrigar a sede dos Programas Básicos que se desenvolverão interdisciplinarmente, em atuações que congreguem vários segmentos

que compõem o setor de documentação, as instituições e especialistas voltados para a educação, ciência e cultura.

Entendimentos entre especialistas de Arquivo, Biblioteca e Museu com historiadores do Rio e de São Paulo já sugeriram programas interdisciplinares concretos, que poderão iniciar-se antes mesmo da construção das Unidades do CCF.

Assim, em face das comemorações do Centenário da República, sob o patrocínio do CNPq — um dos principais parceiros do Conjunto Cultural — programa-se:

- . estimular e oferecer meios para a realização de pesquisas, publicações e exposições que versarão, de maneira menos comemorativa do que analítica, sobre o Brasil a partir dos cem anos de República, em termos de arte, ciência, tecnologia e cultura. Pensa-se em realizar uma exposição em Brasília, que poderia integrar realizações dos Estados e, em mão dupla, viajar posteriormente, agregando-se às iniciativas do Rio, de São Paulo, etc.... Essa mostra deveria também incluir testemunhas do ideário republicano na França e nos EEUU, que influenciaram o nosso; e ainda tratar da Inconfidência Mineira que trazia no seu bojo o projeto da República.
- . realizar o cadastramento dos Arquivos Federais (a primeira etapa do Guia de Arquivos Brasileiros), o que possibilitaria, entre outros resultados importantes, o referenciamento e acesso às informações sobre fontes federais relativas ao período republicano.
- . realizar um congresso em torno da questão da interdisciplinaridade nas áreas de documentação, reunindo representantes de instituições e especialistas brasileiros e de outros países.

Tais programas, efetivando-se como típicos do Conjunto Cultural Federal, permitirão a prática experimental das funções que irão caracterizá-lo, e possibilitarão justificar concretamente a importância de sua existência.

### Sugestão de Programas Básicos do Conjunto Cultural

Tendo em vista a preservação e o enriquecimento de nosso Patrimônio cultural e natural e a afirmação da identidade cultural brasileira em sua pluralidade e contribuir para que a Capital do País cumpra o seu papel de polo irradiador e receptor da cultura brasileira.

- patrocinar congressos, seminários, reuniões e conferências sobre temas de importância nacional e internacional, buscando as mais diversas formas de descentralização dos resultados dessas iniciativas e a devida repercussão desses acontecimentos na Capital da República.
- estimular e manter em alto nível a reflexão e o debate sobre a Nação, em articulação com as Universidades e outras instituições e associações das diversas regiões do País e do exterior.
- propiciar a manifestação, na Capital da República, e a repercussão da voz das associações civis ligadas à educação, à ciência e à cultura.
- estimular a reflexão e projetos voltados para tornar Brasília exemplar quanto à qualidade de vida e preservação do meio-ambiente.
- propiciar o encontro e a cooperação dos órgãos públicos e privados, associações e pessoas que detêm acervos importantes para o processo cultural brasileiro e preservação do meio-ambiente, ou que realizam a sua documentação e referência, e de seus usuários, objetivando:
  - . a continuidade, o aperfeiçoamento e o interrelacionamento dos programas, projetos e atividades.
  - . o intercâmbio de informações no País e no exterior, consideradas as questões da diversidade das expressões culturais brasileiras e da necessidade de compatibilização com os sistemas nacionais e internacionais de informação.

- a constituição de laboratórios que funcionem como centro de excelência nas áreas de conservação e restauração de acervos arquivísticos, bibliográficos e museológicos (aqui incluídos os acervos audiovisuais).
- a gradativa modernização dos sistemas de referência e das técnicas de organização e conservação dos arquivos, bibliotecas, museus e congêneres no âmbito estadual e municipal, e a integração de seus serviços — respeitadas as tradições e características locais.
- a aproximação e a colaboração entre profissionais das áreas científica e tecnológica e os das áreas de defesa e preservação do Patrimônio cultural e natural, especialmente nos campos da documentação, referência e informática, com vistas à constituição de um sistema de informação capaz de dar conta do processo de produção e do Patrimônio cultural e natural brasileiro em sua diversidade.
- a constituição de um sistema de memória apto a documentar, armazenar e recuperar informações sobre os próprias atividades do Conjunto Cultural.
- a constituição de um banco de imagens, cuja orientação e concepção (sistemas de captação, conservação e recuperação) deverá ser discutida em paralelo e em relação ao sistema de informações do Conjunto Cultural, e que poderá se especializar nos campos do Patrimônio cultural e natural brasileiro, no de nosso processo de produção artística e no das tecnologias patrimoniais.
- integração aos sistemas de referência do Conjunto Cultural de informações sobre os Centros congêneres dos organismos internacionais e de outros países — especialmente daqueles com os quais o Brasil se relaciona a partir de vínculos culturais, causas históricas e identificações contextuais presentes e passadas.



- 
- realizar exposições temporárias, de alta qualidade, sobre temas relevantes para a educação, ciência e cultura, em articulação com instituições, associações e especialistas brasileiros e de outros países, buscando o seu posterior deslocamento para centros culturais do Brasil e do exterior, assim como outras formas de descentralização.

/Sjss.

Texto de Oscar Niemeyer – Em defesa da unidade arquitetural, publicado no Jornal Correio Braziliense, 16/02/1989. Acervo Ministério da Cultura.

## Em defesa da unidade arquitetural

Oscar Niemeyer  
Especial para o CORREIO

Diante das notícias que surgem sinto necessário dizer qualquer coisa sobre o problema do Setor Cultural de Brasília e por que me dispus a defendê-lo.

Quando JK me convidou para projetar a arquitetura de Brasília, essa tarefa incluía todos os palácios, inclusive os do Eixo Monumental. A idéia era criar um conjunto harmônico onde a unidade plástica constituisse uma das suas principais características.

Com isso pretendíamos voltar a uma velha lição do passado, quando, ao se construir uma praça, erguam-se também as fachadas dos edifícios que completariam o prédio principal.

E aceitei o convite que me era feito, decorrência natural de um longo período de trabalho e amizade, iniciado em Pampulha, muitos anos atrás.

E, fechando meu escritório no Rio, lá segui eu para o cerrado acompanhado dos meus colegas arquitetos, já integrado na obra que com tanto otimismo se iniciava.

Durante vários anos, em Brasília

ficamos a trabalhar de sol a sol, longe de tudo, sem estradas nem telefones, como se vivêssemos no fim do mundo.

Mas as tarefas eram tantas e tão grande a determinação de JK, que o tempo passou despercebido, debruçados que vivíamos nas nossas mesas de trabalho.

Por outro lado, só a arquitetura me interessava e, com salário de funcionário, projetei todos os palácios da Nova Capital. Lembro do dia em que JK me telefonou: "Oscar, sei que você tem problemas econômicos, quero que projete — pela tabela do I.A.B. — as sedes do Banco do Brasil e do Banco de Desenvolvimento Econômico". Não posso aceitar. Fui então responsável pelo prédio do Rio de Janeiro, "Indúcio de para o primeiro Ary Garcia Rosa e para o segundo, Alcides da Rocha Miranda. Era o problema de ética que sempre seguiu inclusiva no ano passado, quando tendo projetado (com maquete e tudo) um enorme prédio de exposições, soube recusá-lo ao sentir que poderia fazer parte do Centro de Convenções projetado por meu amigo Sérgio Bernardes, que convocou-me a Brasília, levando-o a José Aparecido. Com que prazer vimos esta cidade

nascêr naquele velho e abandonado sítio! Primeiro era a terra vazia, hostil, coberta pela lama ou poeira; depois, as ruas se delineando e a vida a substituir, pouco a pouco, o silêncio pesado daquela área esquecida. E os prédios começaram a surgir com suas formas diferentes e nós a conferi-los, a acompanhar JK nas suas visitas sucessivas. O meu amigo não pretendia uma cidade qualquer, medíocre e provinciana, mas uma capital que marcasse a importância do seu País.

Com relação ao Eixo Monumental decidi dividi-lo arquitetonicamente em quatro setores. O primeiro era o dos ministérios, com prédios simples, repetidos e pré-fabricados; o segundo, compreendendo o Itamarati e o Palácio da Justiça, já mais desenvolvido, como a preparar os visitantes para as formas novas e contempladoras que, na Praça dos Três Poderes, os deveriam encontrar. E finalmente o setor cultural, construído depois o setor cultural, seguindo a liberdade plástica daquele último para, como ele, estabelecer o contraste procurado com os blocos dos ministérios. Concluir essa etapa, impedir que ela se degradasse como ocorreu no setor bancário é o meu dever de arquiteto.

E sobre o assunto me manifesto

com a tranquilidade de quem defende um trabalho já iniciado e nada vulgar como prova ser hoje Brasília, Cidade Monumental graças ao seu urbanismo, à sua arquitetura.

Tudo isso José Aparecido soube considerar ao propor que a construção do setor cultural aguardasse tempos melhores, mas os projetos fossem agora realizados, no que colaborarei fixando o plano geral e os estudos preliminares de arquitetura desse setor.

Por outro lado, tranquilizava-me o fato de ter sido eu o arquiteto escolhido para conduzir a arquitetura desta cidade, assunto aprovado pelo Congresso Nacional ao nomear Israel Pinheiro, Lucio Costa e eu responsáveis pelo seu urbanismo e pela sua arquitetura. Decisio sempre ressaltada a não ser nos negros tempos da ditadura, quando até minha demissão foi programada mas logo rescusada pela posição correta e independente do então prefeito, General Ivete Souza Mendes.

Agora, que se discute em ascensão a ética profissional se acirra e a ética é esquecida envolvendo-nos a contragosto em problema como este, tão claro que nenhuma dúvida deveria suscitar.

Este texto não inclui a Assembleia Legislativa para a qual, concurso público me parece solução possível.

Correio Braziliense 16 fevereiro 1989, caderno 2, p. 1.

Ofício da Assessoria Especial do Presidente da República que encaminha plantas e maquete feitas por Oscar Niemeyer para o Conjunto Cultural da Capital da República, 08/03/1990. Acervo Ministério da Cultura.

OF. AEGPR/VC/NO

Brasília, 08 de março de 1990


Senhor Ministro,

Venho, na qualidade de Secretário da Comissão do Conjunto Cultural da Capital da República, devolver a esse Ministério o material que recebi do então Secretário-Geral, Dr. Joaquim Itapery - plantas e maquetes feitas por Oscar Niemeyer por encomenda do Ministro Celso Furtado.

Disse um dia T.E. Lawrence que os sonhos dos homens que sonham dormindo são pura vaidade, mas os sonhos dos que sonham acordados são perigosos, pois podem mudar o mundo.

Tenho a certeza, Senhor Ministro, que um dia conseguiremos alcançar nosso sonho, que se tornou também, graças aos trabalhos da Comissão que Vossa Excelência presidiu, o objetivo de importantes setores da cultura brasileira.

Espero contar com Vossa Excelência como nosso líder.

  
Virgílio Costa

Excelentíssimo Senhor  
Doutor JOSÉ APARECIDO DE OLIVEIRA  
DD. Ministro de Estado da Cultura  
Brasília DF

Anexos:  
Plantas e Maquete do Conjunto Cultural