



MONUMENTO E SOMBRA NA BRASÍLIA DE MARCEL GAUTHEROT

HELOISA ESPADA

RESUMO

Em Brasília, a objetividade e a clareza das fotografias de Marcel Gautherot, quando combinadas à presença marcante de sombras densas e perspectivas agudas, as tornam semelhantes, do ponto de vista formal, às obras iniciais do pintor italiano Giorgio de Chirico. Partindo dessa comparação, o artigo coteja a perspectiva do fotógrafo com os propósitos de Lucio Costa e Oscar Niemeyer, e com interpretações literárias e críticas que descrevem Brasília como uma paisagem “metafísica” e “surrealista”.

PALAVRAS-CHAVE: *Brasília; Marcel Gautherot; fotografia; arquitetura moderna.*

ABSTRACT

The objectivity and clarity of Marcel Gautherot's photographs of Brasília, combined to the remarkable presence of thick shadows and sharp perspectives, bring them close, from a formal point of view, to the early works of the Italian painter Giorgio de Chirico. The article measures up Gautherot's artistic perspective against the intentions of architects Lucio Costa and Oscar Niemeyer and the literary and critical interpretations that describe the city as a “methaphysical” and “surrealist” landscape.

KEYWORDS: *Brasília; Marcel Gautherot; photography; modern architecture.*

[1] O arquiteto Augusto C. da Silva Telles conta que, no início dos anos 1960, encontrou Gautherot em São Gonçalo (RJ), no calor de janeiro, sentado embaixo de um guarda-sol, aguardando uma nuvem se deslocar até onde ele queria, para então fotografar a fazenda Columbandê. Telles, Augusto C. da Silva. “Marcel Gautherot e o Iphan”. In: *O Brasil de Marcel Gautherot*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2001, p. 11.

[2] Angotti-Salgueiro, Heliana. “Fotografando a arquitetura barroca, vernacular, moderna”. In: *O olho foto-*

O fotógrafo francês Marcel Gautherot (Paris, 1910-Rio de Janeiro, 1996) era conhecido pela paciência com que escolhia os ângulos de suas imagens e pelo extremo cuidado com cada elemento da composição, a ponto de esperar por horas, sob sol a pino, até que uma nuvem ocupasse determinada posição junto a uma casa¹. Suas próprias imagens são a maior demonstração de que, para ele, fotografar era sobretudo um ato de compor, sendo capaz de prever mentalmente o lugar adequado de cada elemento. Não por acaso, num de seus raríssimos depoimentos, ele diz que “Fotografia é arquitetura” e que “uma pessoa que não entende de arquitetura não é capaz de fazer uma boa foto”².

Entre 1925 e 1927, na Escola Nacional de Artes Decorativas, em Paris, Gautherot frequentou, sobretudo, as aulas de arquitetura. Ele não chegou a concluir o curso, mas costumava se apresentar como arquiteto. Conhecedor das ideias de Le Corbusier na época, a necessidade de “entender de arquitetura” para fotografar significava também banhar a cena com uma luz generosa e estruturar a composição a partir de formas geométricas primárias, de maneira clara e harmônica.

Em Brasília, no início dos anos 1960, Gautherot escolheu a luz do fim de tarde para registrar os volumes brancos projetados por Niemeyer. Boa parte de suas imagens do eixo monumental, sobretudo do Congresso Nacional e da praça dos Três Poderes, conjuga o céu imenso com formas arquitetônicas modeladas em *chiaroscuro*, diagonais criadas por perspectivas agudas e sombras densas, às vezes totalmente negras, em primeiro plano.

Nessa cidade, Gautherot não encontrou dificuldades para estruturar suas imagens geometricamente, já que a própria arquitetura lhe forneceu motivos matemáticos. Outro procedimento decisivo em suas fotos é a criação de uma espécie de equivalência entre as áreas de céu e chão, por meio do uso de filtros que equilibram as diferentes intensidades de luz da cena. O asfalto se torna límpido como o céu e o céu, denso como o chão. A atmosfera transparente e o aspecto artificial resultam também do fato de ele colocar todos os planos em foco, produzindo uma espécie de hipervisão da cena e distinguindo assim suas imagens da experiência “real” da visão, na qual os objetos à distância perdem definição. Assim como fotógrafos modernos ligados à *straight photograph* norte-americana ou à Nova Objetividade alemã, por exemplo, ele dispõe de uma técnica tão precisa que faz o “real” parecer irreal.

A luz tropical e as amplas áreas vazias lhe impuseram o desafio de representar o espaço monumental sem incorrer numa monotonia acachapante. O problema se agravava pelo fato de ele trabalhar com o filme de formato quadrado³. Lorenzo Mammì já notou que o fotógrafo muitas vezes contornou essa dificuldade ocupando o primeiro plano com sombras de edifícios ou de pessoas⁴. Nas fotos do eixo monumental já construído, as sombras em primeiro plano se tornaram um de seus principais recursos de composição: elas ocupam e demarcam a vastidão do território, criam formas geométricas, diagonais, ritmos e novas perspectivas que reforçam a profundidade dos espaços representados.

Gautherot fotografou Brasília sobretudo a pedido de Oscar Niemeyer. Entre o fim dos anos 1950 e o início dos 1960, ele viajou diversas vezes para registrar a construção e os primeiros anos da cidade, produzindo cerca de 3500 negativos sobre o assunto⁵. Foi comissionado pelo próprio arquiteto e pela Novacap⁶, a Companhia Urbanizadora da Nova Capital, de cujo Departamento de Urbanis-

gráfico: Marcel Gautherot e seu tempo.
São Paulo: Faap, 2007, p. 253.

[3] Quando publicadas em revistas, as fotos de Gautherot eram frequentemente cortadas de modo a se adaptarem ao layout da publicação. Mesmo assim, seus contatos sugerem que, ainda que pudessem ser editadas, ele trabalhava a composição em toda a área do negativo 6´6.

[4] O crítico discorre sobre uma imagem da Esplanada dos Ministérios em construção, na qual a sombra densa e ondulada, em primeiro plano, assume um aspecto vegetal, sendo comparada às raízes e árvores fotografadas pelo artista na Amazônia, nos anos 1940. Mammì, Lorenzo. “A construção da sombra”. In: Espada, Heloisa (org.). *As construções de Brasília*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010, pp. 96-105.

[5] As fotos integram o acervo do Instituto Moreira Salles que, em 1999, adquiriu a coleção de aproximadamente 25 mil imagens realizadas por Marcel Gautherot ao longo de sua trajetória profissional.

[6] Segundo o próprio fotógrafo em: Gautherot, Marcel André. *De-poimento – Programa de História Oral*. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 1990.

[7] As informações sobre as empresas para as quais Gautherot prestou serviços foram tiradas dos depoimentos de Oscar Niemeyer, Alcides Rocha Miranda, Janine e Olivier Gautherot (esposa e filho do fotógrafo), Augusto da Silva Telles e Marcos Jaimovich a Ana Luíza Nobre, em 2001 e 2002. As entrevistas integram o acervo do Instituto Moreira Salles.

[8] O fotógrafo Mário Fontenelle foi o principal colaborador da revista *Brasília*.

[9] Ver Kudielka, Robert e outros. *Das Verlangen nach Form. Neoconcretismo und zeitgenössische Kunst aus Brasilien*. Berlim: Akademie der Künste, 2010; Fundación Juan March. *Cold America. Geometric abstraction in Latin America (1934-1973)*. Madri: Fundación Juan March, 2011.

mo e Arquitetura Niemeyer foi diretor. Também fotografou a capital para agências de publicidade francesas, empresas como a Air France e Aerospatiale. Na capital, seguiu o modelo de trabalho *free-lance* adotado desde que se radicou no Brasil, em 1940, quando passou a colaborar com regularidade para o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; para a Comissão Nacional de Folclore, criada em 1947; para a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, a partir de 1958; para empresas particulares, como a Companhia de Seguros Sul América⁷; além de ter se tornado um dos principais fotógrafos da emergente arquitetura moderna brasileira. Ele muitas vezes viajava por conta própria para depois vender suas fotos para órgãos públicos, empresas e arquitetos.

As imagens de Gautherot exerceram um papel essencial na divulgação de Brasília. Sobretudo Oscar Niemeyer se utilizou amplamente de suas fotos para divulgar projetos em livros, revistas e exposições. Suas imagens do canteiro de obras e dos monumentos oficiais quando prontos foram amplamente publicadas na *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*, dirigida por Niemeyer e voltada principalmente para a divulgação de seus projetos. Em quantidade bem menor, apareceram também na revista *Brasília*, então editada pela Novacap⁸. Fora do Brasil, entre o final dos anos 1950 e a década de 1960, suas fotos ilustraram matérias de revistas, como as norte-americanas *The Architectural Forum* e *Arts & Architecture*, as francesas *Aujourd'hui Art et Architecture* e *L'Architecture d'Aujourd'hui*. Além disso, desde a construção de Brasília, essas imagens continuaram sendo amplamente editadas em livros, manuais e revistas, nacionais e internacionais sobre Brasília, sobre arquitetura brasileira, sobre Oscar Niemeyer e, mais recentemente, sobre a própria obra de Marcel Gautherot. Nos últimos anos, elas ultrapassaram a fronteira da fotografia arquitetônica para figurar em mostras de artes visuais, algumas delas sobre a arte geométrica construtiva no Brasil ou na América Latina⁹.

É importante destacar que, entre suas fotos dos eixos monumental e residencial, há algumas que, embora revelem aspectos essenciais dos projetos da cidade, não poderiam ser classificadas apenas como “fotografias de arquitetura”. O conjunto possui uma série de “digressões fotográficas”, autorretratos e imagens de índole lírica, feitas sem a preocupação de uma aplicação prática. Uma atenção especial aos desenhos formados por sombras e os registros da Sacolândia — o conjunto de moradias feitas com sacos de cimento vazio, que abrigavam famílias de operários — amplia nosso conhecimento sobre o escopo de suas preocupações e experimentações formais, mostrando que seu interesse por Brasília ia além da produção de imagens publicitárias bem-feitas. Esse artigo aborda “fotografias de arquitetura” e também imagens que não se enquadram nessa categoria.

O autorretrato realizado na Esplanada dos Ministérios, por volta de 1962, é um exemplo. Nele, a sombra subverte a escala dos monumentos, destoando da presença coadjuvante que a figura humana costuma ter em suas fotos de arquitetura. A sombra não se sobrepõe aos outros elementos e o sentido de clareza é mantido. O assunto da fotografia parece ser a própria perspectiva, elemento essencial na configuração monumental daquele espaço, e motivo de o plano-piloto ter sido acusado de promover um “barroco revival”¹⁰. O autorretrato é também como uma afirmação da capacidade da fotografia de ordenar o espaço a partir da perspectiva, como se esta fosse a maneira mais adequada de representar a monumentalidade “neobarroca” da esplanada.

Em Brasília, a objetividade e a clareza características de sua obra, quando combinadas à presença marcante de sombras densas e perspectivas profundas, criam um resultado inusitado, pois a tornam muito semelhante, do ponto de vista formal, às obras iniciais do pintor italiano Giorgio de Chirico realizadas entre 1911 e 1915, durante sua primeira estada em Paris. Não foram encontrados documentos relatando a ligação entre os dois artistas. Por outro lado, como veremos adiante, Brasília foi comparada às paisagens de De Chirico por intelectuais e artistas, muitas vezes como uma estratégia de crítica ao que percebiam como um urbanismo de viés autocrático. Por outro lado, a semelhança entre as imagens chama a atenção para aspectos ambíguos da obra de Gautherot, abrindo espaço para interpretações que vão além do caráter estritamente propagandístico pelo qual é conhecida.

Na foto da praça dos Três Poderes, uma escada que parece dar para o nada¹¹ e a presença insólita da escultura *A Justiça*, de Alfredo Ceschiatti, remetem aos elementos enigmáticos, às estátuas fantasmagóricas e aos sólidos geométricos de função inexplicável que habitam as pinturas de Giorgio de Chirico. A praça vazia, os edifícios ao fundo, o horizonte distante cortando a cena ao meio e a sombra triangular de uma construção que é vista apenas parcialmente, em primeiro plano, aproximam ainda mais essa fotografia da estrutura compositiva das telas de De Chirico, sobretudo daquelas pautadas nas praças italianas com amplas áreas livres rodeadas por construções que remetem ao renascimento ou ao neoclassicismo.

Em *O enigma de um dia*, vemos uma praça monumental quase vazia, volumes delineados em *chiaroscuro*, sombras longas em diagonal, figuras humanas pequenas e distantes como aquelas que costumam circular na Brasília de Gautherot. Nas pinturas realizadas na década de 1910, o artista combina esculturas que remetem à Antiguidade clássica, estátuas de personagens contemporâneos e elementos modernos como a chaminé de uma fábrica ou o trem no horizonte da obra citada. Apesar da técnica de representação ilusionista e de escritos nos quais De Chirico por vezes se refere a praças de Turim¹², suas pinturas não

[10] Marcelo, Milton e Maurício Roberto, os “irmãos Roberto”, sócios do escritório MMM Roberto, em entrevista ao *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 24/03/1957. In: Xavier, Alberto (org.). *Lucio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre: Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962, p. 279. Lucio Costa atribuiu o projeto urbanístico da capital aos princípios dos CIAM (Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna) e ao seu apego à “[...] amorosa lembrança de Paris, daquela urbanização ainda dos séculos XVII, XVIII e XIX, com seus eixos e belas perspectivas sabiamente centradas — tradição, digamos, ‘clássico-barroca’ — e com os gramados ingleses de minha infância.” Costa, Lucio. “Eixo monumental”. In: *Lucio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 304.

[11] A escada dá acesso a uma sala subterrânea onde hoje funciona o Espaço Lucio Costa, aberto à visitação pública, com maquetes de Brasília, informações sobre a cidade e cópias do relatório vencedor do concurso do plano-piloto.

[12] Soby, James Thrall. *Giorgio de Chirico*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1968.

[13] De Chirico, Giorgio. “Sobre a arte metafísica”. *Valori Plastici*. Roma, ano I, nº 4-5, abr.-maio 1919. In: Chipp, Herschel B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 453.

[14] De Chirico, Giorgio. “Meditações de um pintor”, 1912. In: *Ibidem*, p. 402.

[15] Giorgio Morandi também participa do movimento nesse período.

[16] De Chirico, Giorgio. “Sobre a arte metafísica”. In: Chipp, op. cit., p. 456.

representam lugares específicos. Parecem com a cena congelada de um sonho, ou de um pesadelo, constituído pela vaga lembrança de cidades históricas que, no entanto, são também as cidades modernas transformadas pela era industrial. O ar é pesado, predomina a sensação de inércia, angústia e solidão.

No entanto, conforme De Chirico, seus quadros não tinham origem em sonhos¹³, mas no que ele considerava uma experiência “metafísica”, ou uma “revelação” que acontece a partir da observação distanciada do mundo real. No texto “Meditações de um pintor”, de 1912, ele recorre a Arthur Schopenhauer — que junto com Friedrich Nietzsche é uma das referências mais importantes de sua obra — para explicar como se dá essa revelação:

Uma obra de arte realmente imortal só pode nascer pela revelação. Schopenhauer foi quem melhor definiu e também (porque não?) explicou esse momento quando, em Parerga und Paralipomena, diz: “Para ter ideias originais, extraordinárias e até imortais, basta que nos isolemos do mundo por alguns momentos tão completamente que os fatos mais comuns nos pareçam novos e desconhecidos; é assim que eles revelam sua verdadeira essência”¹⁴.

A expressão “*pittura metafísica*” foi cunhada em 1917 por De Chirico e Carlo Carrá, quando ambos estavam internados em um hospital militar em Ferrara, mas se refere a um vocabulário estético desenvolvido pelo primeiro desde aproximadamente 1913. A proposta surge sem um programa específico, tampouco o termo “metafísico” se refere a uma definição filosófica precisa. Ainda assim, *pittura metafísica* identifica cenas arquitetônicas calmas e vazias, caracterizadas por um sentido de mistério e alucinação criado por perspectivas artificiais e pela justaposição ilógica de objetos representados de forma realista, recurso que mais tarde será adotado pelos surrealistas. Entre 1918 e 1921, data em que o movimento se dispersa, a revista italiana *Valori Plastici* publica textos de Carrá e de De Chirico na tentativa de definir uma estética metafísica¹⁵. Em “Sobre a arte metafísica”, de 1919, De Chirico explica:

[...] Tudo tem dois aspectos: um normal, que quase sempre vemos e é visto pelas pessoas em geral; o outro, o espectral ou metafísico, que só pode ser visto por raras pessoas num momento de clarividência ou de abstração metafísica, tal como certos corpos, que existem dentro da matéria e não podem ser penetrados pelos raios de sol, só aparecem sob a força da luz artificial, sob o raio X, por exemplo¹⁶.

De acordo com o crítico norte-americano James Thrall Soby, organizador de uma importante retrospectiva realizada pelo MOMA, em 1968, teria sido por meio da obra de Nietzsche que o pintor se interes-

sou pela luminosidade típica do outono europeu, quando as cidades são invadidas por longas sombras. Em seu diário publicado em 1945, De Chirico afirma que, para ele, o dado mais impactante na obra do filósofo alemão foi:

[...] *Uma estranha e profunda poesia, infinitamente misteriosa e solitária, baseada no Stimmung (que pode ser traduzido como... atmosfera), baseado, quero dizer, no Stimmung de uma tarde de outono quando o tempo está claro e as sombras são mais longas que no verão, pois o sol está começando a baixar. A cidade italiana onde isso é mais notável é Turim*¹⁷.

Na interpretação de Giulio Carlo Argan, o uso da perspectiva clássica em De Chirico não tem como resultado a representação da realidade, mas a evocação da ideia de nulidade e vazio¹⁸. Além da função de construir um espaço de aparência monumental no plano bidimensional, em suas telas a perspectiva parece exagerada ou é transgredida pela presença de mais de um ponto de fuga na imagem, ou fora dela. Em *Gare Montparnasse* (“A melancolia da partida”), diferentes pontos de fuga criam um espaço fragmentado e de aspecto deformado. A perspectiva proeminente que forma a sequência de colunas à direita da estação não é acompanhada pela linha do que parece ser a ponta de uma construção à direita do quadro. Isso faz com que a rampa de acesso aos trens, onde caminham as duas figuras, perca o efeito de profundidade, apresentando-se como uma forma plana. A relação entre plano e profundidade se torna ambígua.

Três características da obra do pintor coincidem especialmente com os recursos de composição utilizados por Gautherot em Brasília: 1) sombras que desenham formas geométricas e recortam os planos; 2) sombras de pessoas ou construções ausentes na cena; 3) sombras projetadas numa direção diferente daquela para onde convergem as linhas da perspectiva que desenham o espaço. No caso do fotógrafo, o terceiro aspecto acontece sobretudo em imagens das rampas do Congresso Nacional, onde uma sombra densa cria formas geométricas e novas perspectivas, dificultando de imediato o reconhecimento do lugar. São momentos de exceção em que o fotógrafo se distancia da representação realista do referente, criando espaços recortados, em que a relação entre plano e profundidade se torna ambígua. A foto das rampas do Congresso Nacional apresenta uma perspectiva vertiginosa, ao mesmo tempo que o triângulo formado pelas linhas da rampa e sua sombra se impõe de imediato como uma forma plana. Como em *Gare Montparnasse*, nessas fotos a representação do espaço ganha contornos inverossímeis.

Os lugares pintados por De Chirico pertencem a um tempo abstrato e, neles, ainda conforme Argan, o elemento clássico é a essência

[17] De Chirico, Giorgio. *Memoire della mia vita*. Roma: Astrolabio, 1945, apud Soby, op. cit., 1968, p. 28. Como dissemos, uma luz semelhante a essa descrição é utilizada por Gautherot em boa parte de suas fotografias de Brasília.

[18] Argan, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 594.

[19] Segundo Argan, na obra de De Chirico: “A arte, em suma, não quer manter qualquer relação com o mundo presente, não quer combater por causa alguma, não quer esposar nenhuma ideologia; quer ser apenas ela mesma [...]”. *Ibidem*, p. 372.

[20] Telles, Sophia S. *Arquitetura moderna no Brasil: o desenho da superfície*. São Paulo: dissertação de mestrado, FFLCH-USP, 1988, p. 72. Nesse trabalho, entre outras análises, a autora discorre sobre a relação da obra de Niemeyer com a estética barroca.

[21] *Ibidem*, p. 83.

[22] Niemeyer, “Forma e função na arquitetura”. *Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*, n. 21. Rio de Janeiro, dez. 1960.

[23] Em meados dos anos 1940, a obra de Le Corbusier se afasta do purismo e do racionalismo, aproximando-se de uma tendência identificada como brutalista, cujas construções se caracterizam pelo uso da massa bruta do concreto descoberta. O novo direcionamento se tornará uma referência para a geração brutalista que surge em seguida.

[24] Costa, Lucio. “Considerações sobre arte contemporânea”. *Cadernos de Cultura*. Rio de Janeiro, Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Cultura, 1952. In: Xavier, op. cit., pp. 202-28.

[25] *Ibidem*, pp. 202-04. Em *Por uma arquitetura*, p. 73, Le Corbusier escreve: “Quando uma coisa responde a uma necessidade, ela não é bela, ela satisfaz toda uma parte de nosso espírito, a primeira parte, aquela sem a qual não há satisfações ulteriores possíveis. [...] A arquitetura tem um outro significado e outros fins que acusar as construções e responder às necessidades (necessidades tomadas no sentido, aqui subentendido, de utilidade, de conforto, de disposição prática). A ARQUITETURA é a arte por excelência [...]”. “A arquitetura está além das coisas utilitárias. A arquitetura é assunto de plástica. Espírito de ordem, unidade e intenção [...]”. *Ibidem*, p. 103. Sobre o aspecto utilitário da arquitetura, o autor comenta: “Isso é construção, não é arquitetura. A arquitetura existe quando há emoção poética. A arquitetura é assunto de plástica.” *Ibidem*, p. 149.

de seu sentido metafísico. Para o pintor, a arte seria necessariamente perene e estaria acima das contingências históricas¹⁹. A ideia de criar uma arquitetura de valor definitivo, que fosse também uma forma de arte plástica e se mantivesse bela, independentemente do contexto histórico, orientou também os projetos de Oscar Niemeyer e Lucio Costa em Brasília.

Numa das interpretações mais acertadas sobre a obra de Oscar Niemeyer, Sophia S. Telles argumenta que o raciocínio do arquiteto acontece na escala do desenho e não da construção²⁰. Aos técnicos competentes, caberia dar volume ao desenho e o artista poderia, assim, seguir tranquilamente, livre de toda contingência. De acordo com a crítica, Niemeyer não constrói uma metáfora da natureza, mas suas formas se querem tão leves e naturais que a elas cabe apenas a contemplação²¹.

Ao comentar seus projetos para Brasília, o arquiteto discorre sobre a prioridade da intenção monumental, apresentando a arquitetura como forma de compensação. Na praça dos Três Poderes, ele buscou:

*Formas que não se apoiassem no chão rígidas e estáticas, como uma imposição da técnica, mas que mantivessem os Palácios como que suspensos, leves e brancos [...]. Formas de surpresa e emoção que, principalmente, alheassem o visitante, por instantes que fossem — dos problemas difíceis, às vezes invencíveis, que a vida a todos oferece*²².

Até o fim dos anos 1950, boa parte da arquitetura moderna brasileira permaneceu vinculada às propostas de Le Corbusier formuladas nos anos 1920 e 1930²³. Como em outros escritos, em “Considerações sobre arte contemporânea”, de 1952²⁴, Lucio Costa se aproxima das ideias do arquiteto franco-suíço, em especial dos argumentos expressos no livro *Por uma arquitetura*, publicado em 1923. Para ambos, a arquitetura é uma arte plástica, sendo justamente sua qualidade plástica o fator que a diferencia da simples construção²⁵. A atenção às questões funcionais e a aplicação das técnicas da era maquinista são compromissos fundamentais, mas não bastam a uma obra arquitetônica. O elemento plástico junto com seu “conteúdo lírico e passional”, nas palavras de Lucio Costa, são os fatores que, por provocarem comoção, têm o potencial de conferir à arquitetura um caráter perene: “aquilo por que haverá de sobreviver no tempo, quando funcionalmente já não for mais útil”²⁶.

No texto “Lucio Costa e Le Corbusier: afinidades eletivas”, Carlos A. Ferreira Martins chama a atenção para as correspondências entre o conceito de “beleza perene” proposta pelos pintores teóri-

cos do purismo Charles-Édouard Jeanneret (que na época começou a assinar seus textos sobre arquitetura como Le Corbusier) e Amedée Ozenfant, e as afirmações de Lucio Costa sobre a qualidade plástica da obra arquitetônica como sendo o motivo que a fará “sobreviver no tempo”²⁷. Nas palavras do urbanista, ele teria concebido Brasília “na escala do Brasil definitivo”²⁸.

Assim como nas pinturas de De Chirico, os projetos de Niemeyer para a praça dos Três Poderes também combinam passado e presente. Encontramos ali ecos da Antiguidade clássica (as colunas dos palácios, o mármore e a escultura *A Justiça*, de Ceschiatti, encomendada pelo arquiteto) convivendo com sólidos geométricos de concreto armado e com o sentido despojado das superfícies lisas e das transparências próprias da arquitetura moderna. Nesse lugar, o insólito advém da ideia de suspensão, do céu imenso, do vazio monumental combinado à claridade ofuscante, sem encontrar algo que a atenua, refletida no chão branco de pedra portuguesa.

Nas fotos de Gautherot, o alheamento do que é contingente e transitório é sugerido, sem dúvida, pela própria arquitetura de Niemeyer desenhada com sólidos geométricos cobertos por uma capa branca, lisa e homogênea; mas também pelo trabalho do fotógrafo na captação da luz. De modo geral, suas imagens afirmam a conquista do território, o domínio da técnica, a riqueza e a ordem que deveriam se tornar perenes a partir de Brasília. Nelas, o aspecto etéreo e extratemporal reforça a ideia de permanência e o mito do desenvolvimento.

A ideia de suspensão característica dos projetos de Niemeyer explica em parte o sentido “metafísico” ou “onírico” por vezes atribuído ao centro cívico de Brasília, ou “surrealista” atribuído às obras do arquiteto²⁹. Para isso, contribuem também as perspectivas monumentais determinadas pelo plano-piloto e a austeridade da praça dos Três Poderes. Quando o lugar não é palco de eventos oficiais, a perspectiva do eixo monumental pode causar a impressão de uma distância inalcançável, uma sensação de solidão e impotência que justifica também sua comparação com a dimensão nostálgica das obras de Giorgio de Chirico.

Em textos sobre Brasília, Niemeyer cita outras referências para os projetos da praça dos Três Poderes:

*Lembrava-me da praça de São Marcos, na Itália, com o palácio dos Doges, da catedral de Chartres, de todos esses monumentos que acabava de conhecer, obras que causam um impacto indescritível pela beleza e audácia com que foram realizadas, sem contribuírem para a emoção razões técnicas ou funcionais*³⁰.

[26] Costa, Lucio. “Considerações sobre arte contemporânea”. In: Xavier, op. cit., p. 202. O argumento de que ao arquiteto compete atingir o sentido de perenidade — objetivo de toda arte — por meio do lirismo aparece no livro *Urbanism*, de Le Corbusier, publicado pela primeira vez em Paris, em 1925.

[27] Martins, Carlos A. Ferreira. “Lucio Costa e Le Corbusier: afinidades eletivas”. In: Conduru, Roberto e outros. *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, pp. 71-82.

[28] Costa, Lucio. “Outros depoimentos, Brasília: sobre preservação”, 3/12/1985. Fonte: Arquivo eletrônico Casa de Lucio Costa. Referência do documento: CV05-00225L. <www.jobim.org/lucio/handle/123456789/512>. Grifos do autor.

[29] Ver, por exemplo, Underwood, David. *Oscar Niemeyer e o modernismo das formas livres no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, pp. 74-75.

[30] Niemeyer. *Minha experiência em Brasília*. Rio de Janeiro: Revan, 2006, p. 10.



Marcel Gautherot. Congresso Nacional, Brasília – DF, c.1959. Acervo Instituto Moreira Salles



Marcel Gautherot. Museu Histórico de Brasília, Eixo Monumental Leste – DF, c.1960. Acervo Instituto Moreira Salles



Marcel Gautherot. Congresso Nacional, Brasília – DF, c.1960. Acervo Instituto Moreira Salles



Marcel Gautherot. Congresso Nacional, Brasília – DF, c.1960. Acervo Instituto Moreira Salles



Marcel Gautherot. Esplanada dos Ministérios, Brasília – DF, c.1962. Acervo Instituto Moreira Salles



Marcel Gautherot. Palácio do Congresso Nacional, Brasília – DF, c.1960. Acervo Instituto Moreira Salles



Marcel Gautherot. Moradia nos arredores da cidade, Sacolândia – DF, c.1959. Acervo Instituto Moreira Salles



Giorgio De Chirico. *O Enigma de um Dia*, 1914, óleo s/ tela, 83 x 130 cm. Acervo MAC USP

No mesmo depoimento, ao comentar especificamente o projeto para a praça dos Três Poderes, o arquiteto menciona Jean Carzou, um pintor francês pouco conhecido, cuja obra não tem expressão na história da arte moderna:

Não a pretendia fria e técnica, com a pureza clássica, dura, já esperada das linhas retas.

Desejava vê-la, ao contrário, plena de formas, sonho e poesia, como as misteriosas pinturas de Carzou. [...] Formas que não pesassem no chão, como uma imposição técnica, mas que mantivessem os palácios como que suspensos, leves e brancos, nas noites sem fim do Planalto³¹.

[31] *Ibidem*, p. 29.

Provavelmente, Niemeyer referia-se à dimensão fantástica das pinturas de Carzou realizadas durante a guerra e logo após 1945, pois evocam um mundo de perspectivas vazias e silenciosas, formado por entulhos, ruínas, charretes destruídas, árvores incineradas e canhões enferrujados. Suas paisagens desoladoras são por vezes habitadas por arlequins, por um São Jorge em luta com o dragão, personagens femininas semelhantes a fadas e figuras esqueléticas que caminham a esmo.

Essas pinturas são marcadas por um grafismo conciso e cerrado. Nelas, as formas são construídas a partir de um emaranhado de linhas que em nada lembra as superfícies lisas das obras de Niemeyer. Por outro lado, podemos ver uma correspondência entre a aparência leve dos edifícios do arquiteto e as formas delgadas das construções que aparecem nas pinturas de Carzou, embora as obras do artista francês tenham um aspecto sombrio e às vezes lúgubre, diferente da luminosidade radiante do país tropical. Além disso, não há paralelos entre os sólidos geométricos de Niemeyer e as edificações ecléticas representadas nas obras de Carzou. O pintor cria cenários que remetem à destruição da guerra, enquanto o brasileiro constrói um mundo possível após o conflito. Ainda assim, a citação do arquiteto se justifica nos céus límpidos e amplos, nos espaços vazios e nas perspectivas agudas que caracterizam as pinturas do artista francês. Além disso, a escultura *Os guerreiros*, de Bruno Giorgi, na praça dos Três Poderes, com sua forma delgada e conotação arcaica, lembra os objetos queimados ou enferrujados que aparecem nas pinturas em questão.

Conforme o embaixador Wladimir Murtinho³², a presença de esculturas no espaço de Brasília não significava “arte integrada no sentido verdadeiro”. A capital seria “um espaço metafísico” no qual a “ideia de grande praça solta e um objeto no meio, que se encontra nos quadros de Giorgio de Chirico, é reencontrada [...]”. E complementa que, na cidade, “a perspectiva é tão forte que acaba “placando” (*sic*) os objetos. [...] As esculturas, aqui, estão mas não contam”³³.

[32] O embaixador Wladimir Murtinho, um grande promotor de atividades culturais no âmbito do Ministério das Relações Exteriores, foi um importante colaborador de Oscar Niemeyer na elaboração e na construção do palácio do Itamaraty. Além de fornecer dados para a definição do programa do palácio, Murtinho participou da escolha dos artistas que teriam obras integradas ao projeto, e forneceu suporte burocrático e jurídico a Niemeyer durante a construção. Ao longo da década de 1960, foi responsável também por coordenar a transferência do Itamaraty do Rio de Janeiro para Brasília.

[33] Entrevista gravada com Wladimir Murtinho, Brasília, 5/04/1979. In: Prieto, Sonia. *Bruno Giorgi: quatro décadas de escultura*. São Paulo: dissertação de mestrado, ECA-USP, 1981, p. 205.

O escritor italiano Alberto Moravia, que visitou uma série de cidades brasileiras em 1960 a serviço do jornal milanês *Corriere della Sera*, descreveu Brasília como barroca, opressiva e alucinante. Suas palavras sobre o palácio do Congresso Nacional:

As duas torres sobem, sobem, repletas de centenas de janelas; no final, abaixo delas surge um longo edifício horizontal sobre o qual pousam duas frigideiras enormes de cimento amarelado, uma virada para baixo e a outra virada para cima. Por um momento os olhos não acreditam no que veem, uma vez que, enquanto até um arranha-céu altíssimo é aceitável justamente porque é geométrico, a naturalidade de uma sopeira que parece ser feita para o apetite de um gigante tem alguma coisa de alucinante. [...] Não há gigantes; mas a impressão de gigantismo arquitetônico e, portanto, de esmagamento e aniquilação da figura humana permanece e se afirma durante toda a visita. Brasília foi construída por vontade de Kubitschek, que é um presidente democrático, para um Brasil democrático. Mas a observação daqueles edifícios que se elevam como torres no meio de enormes espaços vazios faz pensar em lugares e monumentos de antigas autocracias [...]. A atmosfera ditatorial é, por outro lado, confirmada pela solidão metafísica dos lagos de asfalto em que surgem os edifícios. Essas solidões urbanas antecipadas nas perspectivas surrealistas de De Chirico e Salvador Dalí expressam muito bem o sentido de mistério e desorientação que o homem moderno sente diante dos poderes que o governam. [...] Mas, para entender Brasília, é preciso, em nossa opinião, referir-se ao Brasil colonial da Bahia e outras cidades barrocas do litoral. Ao barroco delirante das igrejas coloniais corresponde, de fato, no sentido psicológico, o gigantismo não menos exaltado de Brasília. Fica claro que estamos diante de uma explosão barroca mascarada de funcionalismo. [...] Uma concepção grandiloquente, embora expressa com uma linguagem moderna³⁴.

Na opinião do autor, assim como as igrejas barrocas ostentavam o poder do colonizador português, Brasília ostentaria o poder do Estado colonizador do sertão. As cúpulas do Congresso fazem com que o escritor identifique algo de amedrontador e irreal naquele lugar. Parte desse espanto tem origem no tamanho do empreendimento. Além disso, a capital frustrava alguns dos símbolos de identidade nacional mais arraigados — a paisagem litorânea paradisíaca, o ambiente caloroso e hospitaleiro, a terra do carnaval —, causando estranhamento tanto em brasileiros quanto em visitantes internacionais. Moravia usa os adjetivos “surrealista”, “metafísica” e “barroca” de maneira livre, sem rigor conceitual. Ainda assim, é preciso considerar que, se o plano-piloto possui o sentido monumental e cenográfico característicos da cidade capital barroca, por outro lado, a lisura, a leveza e as curvas suaves das obras de Niemeyer não se confundem com as superfícies

[34] Moravia, Alberto. “Brasília barroca”. *Corriere della Sera*, Milão, 28/08/1960. In: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25/01/2009.

[35] A professora Sophia Telles já faz essa ressalva quanto à comparação da obra de Niemeyer com o barroco em sua dissertação de mestrado. Telles, op. cit.

[36] Kubitschek, Juscelino. *Por que construí Brasília?*. Rio de Janeiro: Bloch, 1975.

[37] “Nos primeiros começos de Brasília” foi escrito em 1962 e publicado pela primeira vez em 1964, como parte do volume de crônicas *Para não esquecer*. “Brasília: esplendor”, de 1974, foi divulgado no ano seguinte, no livro *Visões do esplendor: impressões leves*, junto do primeiro texto. Portanto, nesse segundo livro, os dois escritos formam um único grande texto sobre a capital.

[38] Lispector, Clarice. “Nos primeiros começos de Brasília”. In: *Visão do esplendor: impressões leves*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

rebuscadas, agitadas, repletas de protuberâncias, cheios e vazios que caracterizam o barroco³⁵.

É comum que relatos sobre Brasília de diferentes naturezas adquiram um forte acento poético. É o caso do relatório do plano-piloto de Lucio Costa, de depoimentos de Niemeyer ou mesmo de textos de Juscelino Kubitschek sobre a capital³⁶. Essa característica é especialmente notável nos dois textos de Clarice Lispector sobre a cidade — “Nos primeiros começos de Brasília” (1964) e “Brasília: esplendor” (1974)³⁷ —, ambos fortemente impregnados do sentido autobiográfico que identifica a prosa da escritora.

O primeiro dos textos é como uma fábula fundadora de um mundo antigo, em que é forte também a impressão de “irrealidade”. A cidade surge como o cenário de um sonho:

Brasília é construída na linha do horizonte. Brasília é artificial. Tão artificial como devia ter sido o mundo quando foi criado. Quando o mundo foi criado, foi preciso criar um homem especialmente para aquele mundo. Nós somos todos deformados pela adaptação à liberdade de Deus. Não sabemos como seríamos se tivéssemos sido criados em primeiro lugar e depois o mundo deformado às nossas necessidades. Brasília ainda não tem o homem de Brasília. Se eu dissesse que Brasília é bonita, veriam imediatamente que gostei da cidade. Mas se digo que Brasília é a imagem de minha insônia veem nisso uma acusação. Mas minha insônia não é bonita nem feia, minha insônia sou eu, é vívida, é o meu espanto. É ponto e vírgula. Os dois arquitetos não pensaram em construir beleza, seria fácil: eles ergueram o espanto inexplicado. A criação não é uma compreensão, é um novo mistério. — Quando eu morri, um dia abri os olhos era Brasília. Eu estava sozinha no mundo, havia um táxi parado. Sem chofer. Ai que medo. — Lucio Costa e Oscar Niemeyer, dois homens solitários. — Olho Brasília como olho Roma: Brasília começou como uma simplificação final de ruínas. [...] No século IV a.C. era habitada por homens e mulheres louros e altíssimos que não eram americanos nem suecos e que faiscavam ao Sol. Eram todos cegos. [...] A raça se extinguiu porque nasciam poucos filhos. Quanto mais belos os brasiliários, mais cegos e mais puros e mais faiscantes, e menos filhos. [...] — Foi construída sem lugar para ratos. Toda uma parte nossa, a pior, exatamente a que tem horror de ratos, essa parte não tem lugar em Brasília. Eles quiseram negar que a gente não presta. Construção com espaço calculado para as nuvens. O inferno me entende melhor. Mas os ratos, todos muito grandes, estão invadindo. Essa é uma manchete invisível nos jornais. — Aqui eu tenho medo. — A construção de Brasília: a de um Estado totalitário³⁸.

Clarice opta pela contradição. O texto sugere uma crítica mais ou menos sutil ao urbanismo funcionalista de Brasília. Fala da sensação de solidão e propõe que os arquitetos agem como demiurgos confiantes em

sua capacidade de solucionar os problemas da vida moderna por meio do planejamento. Os “brasiliários” belos, cegos, faiscentes, puros e estéreis são como metáforas da claridade saneadora que banha a cidade por todos os cantos. “Foi construída sem lugar para ratos” sugere um lugar asséptico onde não pode haver sujeira nem erro, onde o homem não pode temer nem pecar. Ainda assim, o texto não assume um ponto de vista maniqueísta ou unilateral. Apesar de toda crítica, a autora mantém uma postura ambígua, deixando entrever seu espanto e admiração: “Se eu dissesse que Brasília é bonita, veriam imediatamente que gostei da cidade”.

A escritora transforma em prosa poética alguns dos questionamentos que vieram a público na época da construção e inauguração de Brasília. No Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, realizado no Brasil, em 1959³⁹, os participantes estiveram longe de um consenso sobre o urbanismo e a arquitetura da capital, embora poucos tenham questionado diretamente a cidade.

Um dos momentos mais polêmicos do encontro ocorreu durante a segunda sessão sobre “Urbanismo”, quando o crítico italiano Bruno Zevi apontou a crise da arquitetura moderna afirmando que suas formas e pressupostos não davam mais conta dos desafios impostos pela sociedade contemporânea. Ele ponderou suas objeções a Brasília dizendo que os problemas da cidade eram os defeitos da cultura arquitetônica atual: “Se há defeitos, é porque Brasília concretiza os problemas que nós — todos nós, em todas as partes do mundo — não resolvemos”⁴⁰. A questão central seria a dessincronia entre o ritmo da cidade e de seus habitantes que, na opinião do crítico, não poderia ser solucionada apenas por um plano-piloto. Ele cita a distância entre sua geração e a de pioneiros da arquitetura moderna:

Le Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe, a geração dos arquitetos que Le Corbusier chamou de “jovens de 70 anos”, tinham absoluta certeza de que podiam construir artificialmente uma cidade que depois teria vida, um autômato que criaria alma, nós, os “velhos de 30, 40 e 50 anos” temos muito mais dúvidas que os “jovens de 70 anos”⁴¹.

Na mesma sessão, Mário Pedrosa contestou Zevi com argumentos pautados nas especificidades culturais e históricas do Brasil, o que, bem verdade, marcou suas intervenções durante todo o congresso. Pedrosa acreditava na importância simbólica da arquitetura moderna num país como o Brasil, “condenado ao moderno”⁴², onde “forçar a história”⁴³ faz parte da tradição cultural. Embora fosse um crítico ao governo JK e embora tenha reconhecido a importância da intervenção de Zevi, Pedrosa defende a necessidade de confiar na vitalidade do país, pois, em seu “ponto de vista particularmente brasileiro”⁴⁴, a construção da nova capital representava a possibilidade de uma transformação social sem precedentes:

[39] Em 1959, a seção brasileira da Associação Internacional de Críticos de Arte (ABCA-AICA), junto ao escritório da AICA em Paris, realizou o Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte a partir do tema “Cidade nova: síntese das artes”, tendo a nova capital brasileira como mote da discussão. Mário Pedrosa (secretário-geral da ABCA) foi o principal organizador do evento, contando com o apoio de Sergio Milliet (presidente) e de Mário Barata. O encontro foi realizado em três locais: no palácio do Supremo Tribunal Federal da Brasília ainda em obras; em São Paulo, onde acontecia a V Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo; e no Rio de Janeiro, no novo edifício do Museu de Arte Moderna da cidade projetado por Afonso Reidy. O encontro reuniu alguns dos principais nomes da crítica de arte, da arquitetura e do urbanismo mundiais, como Meyer Schapiro, Giulio Carlo Argan, Gillo Dorfles, Richard Neutra, Bruno Zevi, Werner Haftman, André Chastell, Romero Brest, Tomás Maldonado e André Bloc, além dos brasileiros Mário Pedrosa, Sergio Milliet e Mário Barata, entre outros. O congresso realizado no Brasil fez parte das discussões da UNESCO sobre a reconstrução das cidades no pós-guerra.

[40] Zevi, Bruno. “Segunda sessão: Urbanismo”. In: Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte (1959: Brasília, DF; São Paulo, SP; Rio de Janeiro, RJ), op. cit., p. 38.

[41] Ibidem.

[42] Pedrosa, Mário. “Reflexões em torno da nova capital”. In: Pedrosa, op. cit., 2004, pp. 389-90.

[43] Ibidem.

[44] Pedrosa, Mário. In: Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte (1959: Brasília, DF; São Paulo, SP; Rio de Janeiro, RJ), op. cit., p. 46.

*Detesto falar como brasileiro e falar a favor de Brasília, ou antes dos que a constroem. Mas não lhes faço apologia, nem apologia de Brasília. Estou empenhado na sua aventura, fui empolgado por essa aventura. Vejo nela algo de importantíssimo, porque no fundo se trata do esboço de uma mentalidade nova neste país. Trata-se, no fundo, de uma revolução que começa. Isolada com seus belos palácios e monumentos, Brasília não é nada. Mas é um símbolo; e, sobretudo, pode vir a ser a expressão da vontade consciente de um Brasil novo para forçar a história deste país.*⁴⁵

[45] *Ibidem*.

Na visão de Pedrosa, a mudança pressupunha o planejamento de toda a região em torno da capital e a realização urgente de uma reforma agrária. Por fim, entusiasmado sobretudo com o plano de Lucio Costa, o crítico declara que, no caso específico de Brasília, ele é a favor da monumentalidade: “[...] no plano urbanístico marcado pela simplicidade autêntica e humana, [...], o monumental é símbolo da revolução que Brasília representou ou deveria representar”⁴⁶.

[46] *Ibidem*, p. 47.

Com o término e em consequência do congresso, aparecem críticas mais explícitas na imprensa internacional, algumas delas se voltando abertamente contra o aspecto monumental da capital. Em outubro de 1959, Sibyl Moholy-Nagy, que não participou do encontro no Brasil, mas visitou a cidade em obras, publica o artigo “Brasília: majestic concept or autocratic monument?” na revista norte-americana *Progressive Architecture*. A autora apresenta a transferência da capital brasileira como uma decisão governamental autoritária, questiona seu isolamento político e o resultado do concurso para o plano-piloto. Sibyl Moholy-Nagy vê o palácio do Congresso Nacional como um clichê das ideias de Le Corbusier, uma aplicação de concepções que o mestre franco-suíço já havia descartado há muito. Critica também as dimensões da praça dos Três Poderes e do setor bancário apontando como excessivas as distâncias entre os edifícios e a consequente dificuldade de comunicação entre eles. Brasília seria parte de um cenário de “implicações trágicas da arquitetura moderna mal compreendida”, resultado da “tendência em direção a uma aplicação irresponsável que tem marcado e corrompido a escrita de Le Corbusier”⁴⁷.

[47] Moholy-Nagy, Sibyl. “Brasília: majestic concept or autocratic monument?”. *Progressive Architecture*. Nova York, v. 40, n. 10, out. 1959, p. 89. Tradução da autora.

[48] Zevi, Bruno. “Inchiesta su Brasília”. *L’Architettura Cronache e Storia*. Milão, n. 51, jan. 1960, pp. 608-19. Entre as imagens que ilustram o texto de Zevi, há duas fotografias de Marcel Gautherot reproduzidas em formato pequeno e sem muito destaque: uma da Esplanada dos Ministérios em construção e outra enfocando as colunas do palácio da Alvorada.

Bruno Zevi aprofunda sua crítica com o artigo “Inchiesta su Brasília”, publicado na revista italiana *L’Architettura Cronache e Storia*, em 1960⁴⁸. Repetindo a ressalva de que os defeitos da cidade são aqueles da cultura arquitetônica e urbanística contemporânea, o autor afirma que “Brasília não convence”, taxando-a de “autoritária”, “cenográfica”, “retrograda” e “fria”. Sua arquitetura seria “retórica” e “caprichosa”. Na opinião de Zevi, a capital brasileira seria “uma cidade kafkiana, o paraíso dos burocratas”. O crítico denuncia a falta de planejamento regional e a acusa de ser uma das principais causas da grave crise econômica brasileira que

então se estabelecia. Para ele, na praça dos Três Poderes não há nada do dinamismo espaço-temporal característico do urbanismo moderno, ao contrário: “Oitocentista ou ainda mais antigo, aqui nos encontramos no classicismo mais retrógrado”. Brasília causa em Zevi uma impressão de artificialidade, como se os projetos de Costa e Niemeyer não conseguissem transpor o plano do projeto para a realidade⁴⁹.

Gautherot olha para Brasília com mais generosidade. De um modo geral, é como se ele, a despeito da nacionalidade francesa, se alinhasse ao “ponto de vista particularmente brasileiro” adotado por Mário Pedrosa durante o Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte. Sobretudo pelo trabalho de luz e sombra, suas fotografias interpretam a “artificialidade” de Brasília como um mundo convertido em arte plástica, em correspondência com os propósitos de Lucio Costa e Niemeyer, com quem ele conviveu desde 1940.

Mas o otimismo de Gautherot, assim como o de Mário Pedrosa e de outros intelectuais que apostaram em Brasília, não significava indiferença em relação às contradições do projeto político que resultou na construção da capital. Basta pensar nas aproximadamente setenta fotografias de Gautherot sobre a Sacolândia. Ele pretendia transformar a série num livro, mas não encontrou editores interessados no assunto⁵⁰. O conjunto demonstra que, na capital, ele também procurou um espaço para circular com liberdade, registrando além do que lhe era encomendado por órgãos públicos e revistas de arquitetura.

De modo geral, a obra de Gautherot sobre o Brasil — a arquitetura, o homem, a cultura popular, as cidades, a natureza e o patrimônio histórico — possui um sentido edificante característico de uma parcela significativa da fotografia moderna⁵¹. As grandes áreas de sombra de suas fotos de Brasília comprometem essa positividade, sobretudo no caso dos autorretratos e em fotos que não foram divulgadas nos contextos das revistas de arquitetura e exposições. Se, por um lado, as sombras demarcam a grandiosidade de Brasília, por outro, criam zonas de indeterminação. As sombras, o excesso de limpidez, o sentido de assepsia e de “irrealidade” aproximam essas fotografias do discurso ambíguo de Clarice Lispector. É nesse sentido também que as semelhanças das fotos de Gautherot com as pinturas de De Chirico apontam para a complexidade das referências artísticas e culturais que compõem a paisagem de Brasília e suas representações.

HELOÍSA ESPADA é doutora em História, Teoria e Crítica de Arte pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e coordenadora da área de artes visuais do Instituto Moreira Salles.

[49] *Ibidem*, pp. 608-15. Tradução da autora.

[50] Segala, Lygia. *Entrevista*. Marcel Gautherot. Rio de Janeiro, Museu do Folclore, 07/12/1989. Acervo Instituto Moreira Salles.

[51] Basta pensar em fotógrafos engajados politicamente como Alexander Rodchenko e Paul Strand, por exemplo.

Recebido para publicação em 11 de abril de 2012.

NOVOS ESTUDOS

CEBRAP

93, julho 2012

pp. 145-166

aalto
barragán
corbusier
de carlo
eames
foster
gropius
hadid
isozaki
jacobsen
kahn
lissitzky
moneo
niemeyer
oma
portzamparc
quaroni
rocha
siza
tatlin
utzon
vitruvius.com.br
wright
x-urban
yamasaki
zumthor