

Artur Corumba / SXC



André Castro  
Sidney Carvalho

## *Senado Federal – O Edifício e Sua História*

“Como tantas atividades humanas, a arquitetura exige coragem e compromisso histórico com a sociedade e o conhecimento, para ser útil e livre na sua invenção.”  
Joaquim Guedes

## 1 Introdução

Ao completar seus cinquenta anos, o Palácio do Congresso Nacional, projetado e construído em um período ímpar da história brasileira, convida a reflexões acerca de sua arquitetura, de seus precedentes e de seu futuro.

Nesse sentido, objetivamos com este texto fazer uma análise do Palácio do Congresso Nacional. Para tanto, acreditamos ser necessário abordar o que chamaremos de história arquitetônica do Senado, compreendendo: (1) os edifícios que foram sede desta Casa legislativa antes da transferência de suas atividades para o Planalto Central; (2) o processo de concepção do edifício do Palácio do Congresso Nacional; (3) seus projetos e sua obra; e (4) suas características atuais, apontando para perspectivas de futuro, tanto no que se refere a seu funcionamento quanto sua conservação.

Antes da transferência de suas atividades para o Planalto Central, o Senado teve duas sedes no Rio de Janeiro, como abordado mais adiante: O Palácio Conde dos Arcos, edifício junto ao Campo de Sant'Ana, utilizado pelo Senado de 1826 até 1925; e o Palácio Monroe, edifício eclético junto ao Passeio Público, onde o Senado manteve suas atividades até sua transferência definitiva para o Planalto Central.

O projeto do edifício do Palácio do Congresso Nacional deu-se em meio a um período conturbado no cenário arquitetônico internacional. Em uma fase de revisão dos preceitos estabelecidos pelos pioneiros do Movimento Moderno, Oscar Niemeyer se posiciona de maneira singular nos projetos dos edifícios de Brasília, que representam uma ruptura tanto no panorama da arquitetura mundial, como na carreira do arquiteto em particular. Seu processo de concepção, analisado mais adiante, reflete essa tomada de posição, afirmativa e prospectiva, que aponta caminhos para arquitetura brasileira desde então.

O edifício, tal como foi inaugurado, repousa sobre caracteres marcantes em sua volumetria externa e memoráveis nas suas soluções arquitetônicas interiores. Consolida diversos elementos já esboçados pelo arquiteto em obras anteriores e, como veremos posteriormente, tem características pouco conhecidas pelos atuais usuários, dadas as diversas alterações recebidas ao longo das últimas quatro décadas.

O Senado Federal é, na atualidade, muito diferente daquele que para Brasília se mudou em 1960. O Palácio do Congresso Nacional carrega em si essas transformações. Por fim, analisaremos a situação atual do Palácio e das áreas utilizadas pelo Senado Federal, bem como as vicissitudes resultantes das disposições do tombamento aprovado pelo IPHAN, buscando compreender o significado do tombamento de um edifício construído em meados do século XX.

## 2 O Senado no Rio de Janeiro

### 2.1 O Palácio Conde dos Arcos

A primeira sede do Senado, ainda na época imperial, foi erguida em 1819 para a residência do Conde dos Arcos, que havia sido o 15º e último Vice-Rei do Brasil, governante a quem coube receber a família real portuguesa no Brasil. Apesar da perda do título de Vice-Rei, pela transferência da sede da Coroa Portuguesa para o Rio de Janeiro, Marcos de Noronha e Brito, o Conde dos Arcos, político habilidoso e influente, manteve seu prestígio na corte de Dom João VI, tendo sido nomeado Ministro da Marinha e Ultramar pelo Regente.

Assim, ao lado de um acanhado sobrado já construído no terreno localizado no Campo de Sant'Ana, foi construída uma edificação condizente com a autoridade e relevância do Conde para a Coroa. Para sua construção foram chamados José Antônio Trindade e Luís de Macedo, pedreiro e carpinteiro, respectivamente, trazidos especialmente da Bahia para o serviço, uma vez que o Conde havia



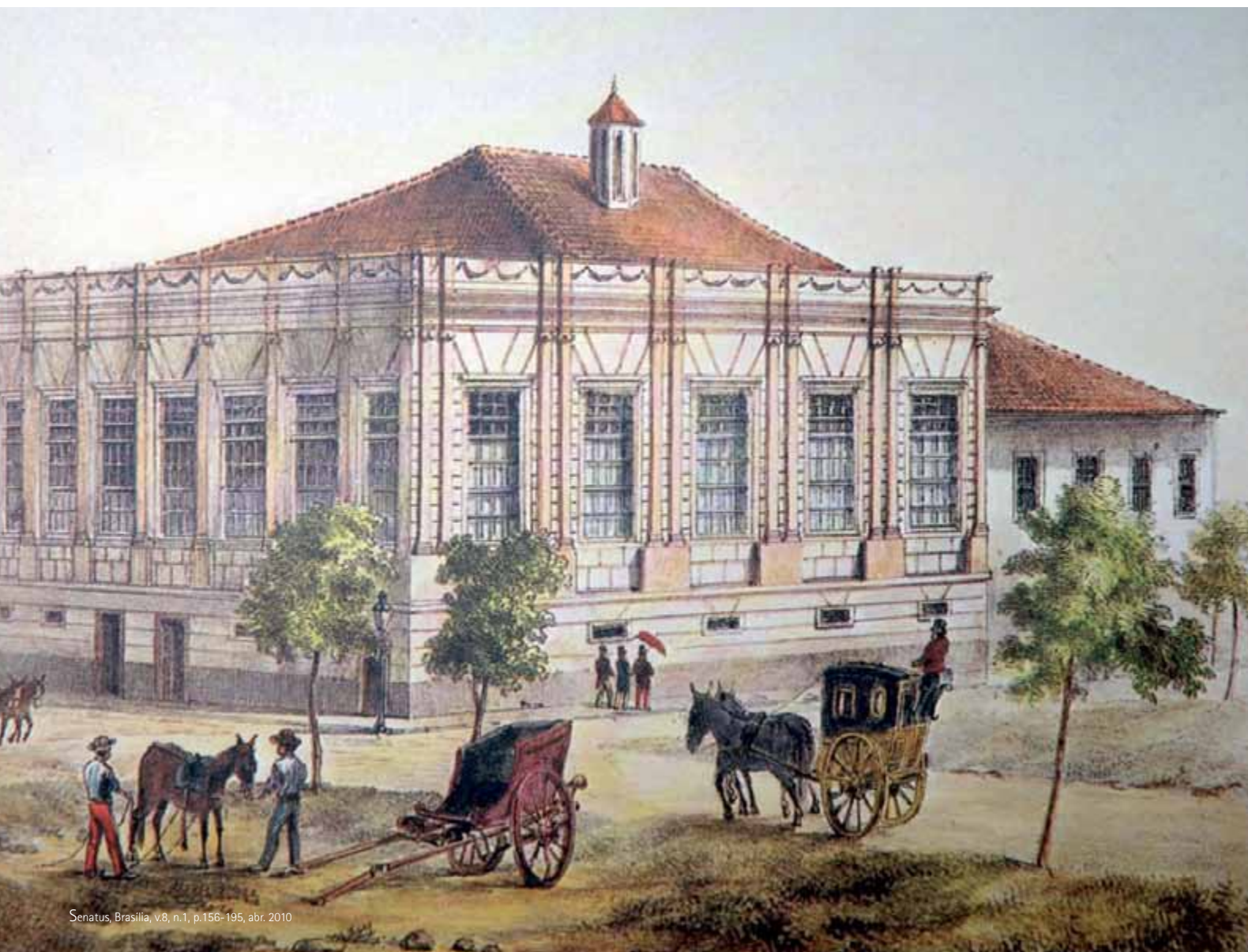
P. G. Bertichem

sido também governador daquela província. O edifício se apresentava como uma construção sólida e destacada dos seus vizinhos, de dois pavimentos, com amplos salões e tetos altíssimos. O piso inferior servia para alojar a criada-gem e o superior, com maior pé-direito, alojava o conde e sua família. Era uma construção aparentemente sólida e confortável. Destaca-se, ainda, sua semelhança com o solar que o mesmo nobre possuía em Salvador.

Em 1824, o edifício foi adquirido pelo Imperador Dom Pedro I para instalação do Senado, época em que o imóvel estava abandonado, uma vez que o Conde dos Arcos havia sido deposto do cargo de ministro em 1821 pelo então Príncipe Regente. Assim, o antigo Solar foi reformado e adaptado para receber a Casa Legislativa do Brasil independente, tarefa para a qual foi designado o arquiteto oficial do Império, Pedro Alexandre Cravoé<sup>1</sup>. O edifício foi alterado, interna e externamente, transformando-se o grande salão em plenário, os quartos em gabinetes e o pavimento inferior nas dependências da Secretaria do Senado.

Suas feições remetiam à arquitetura colonial brasileira caracterizada, sobretudo, pela utilização da linguagem européia do barroco e do rococó, mas adaptado e construído conforme as condicionantes da época da Colônia, principalmente o isolamento com relação às metrópoles e a utilização de mão-de-obra local. A marcante liberdade do barroco na utilização dos elementos renascentistas levava à introdução de maior movimento nas fachadas com a utilização de curvas, principalmente com a adição de volutas nos frontões, de aberturas de formas inusitadas nas fachadas, e de uma busca pela verticalidade na volumetria exterior.

No entanto, ao ser reformado e remodelado para abrigar o Senado Imperial, em 1824, o arquiteto utilizou-se das referências neoclássicas introduzidas no Brasil com a vinda da família Real e da Missão Artística Francesa em 1816 que, a partir de então, servia de vocabulário arquitetônico praticamente único para os principais edifícios públicos do Rio de Janeiro.



Surgido na Europa no século XVIII, o neoclássico caracterizava-se pela releitura da arquitetura da antiguidade grega e romana, com bastante rigidez formal em oposição aos estilos barroco e rococó, vigentes até então, e que se caracterizavam por uma liberdade e certo experimentalismo com relação às regras clássicas de composição. Era a arquitetura da razão, simbolizando o progresso científico e intelectual do iluminismo. Para tanto, os arquitetos voltaram a utilizar formas regulares, geométricas, simétricas, volumes bastante maciços e sóbrios, e elementos como pórticos, colunas clássicas, frontões, entablamentos inspirados nos templos gregos e romanos. Por outro lado, se apropriaram de técnicas construtivas modernas para a época.

O neoclássico, neste momento, dava ares de modernidade, simbolizando o progresso e a nova condição do Brasil de sede administrativa do Reino Unido de Portugal e Algarve. Com a independência, em 1822, este estilo continuou sendo dominante, caracterizando-se como a tendência da arquitetura no Brasil Imperial. Importante exemplo do neoclássico do início do Império é o Palácio Imperial de Petrópolis, projeto do Major Frederico Koeller, de 1849. Assim como a sede do Senado, era caracterizado pela simplicidade na sua forma e pelo ritmo bastante rígido na fachada, assemelhando-se bastante ao edifício do Campo de Sant'Ana.

Vale ressaltar que, em praticamente todas as nações latino-americanas surgidas a partir da primeira década de 1800 com os movimentos de independência, o neoclássico veio representar a ruptura com o passado colonial e o desejo de modernização e inserção no cenário mundial desses novos países. A catedral de Buenos Aires, construída neste período, é um importante exemplar dessa arquitetura, bastante sóbria, severa e, sobretudo, racional, ainda que representando o poder religioso.

Remodelado e atualizado o edifício, foi realizada a primeira sessão do Senado, em 1826. Sua história como sede da Casa Legislativa no Império, entretanto, foi marcada pelo descontentamento dos parlamentares com as instalações, por sucessivas reformas paliativas e mudanças temporárias. Estes fatos foram reforçando ao longo dos anos os anseios por transferência definitiva da Casa para outro edifício, o que de fato aconteceu apenas no Brasil já republicano.

Enquanto o Senado continuava no Palácio Conde dos Arcos, mantendo-se inalterado o edifício em seus aspectos principais, o Rio de Janeiro passava por uma época de importantes mudanças urbanas, crescendo como cidade e adquirindo feições europeizadas em sua arquitetura pela disseminação do neoclássico e, posteriormente, do eclétismo. A cidade colonial já havia se tornado capital de uma nação, o que atraiu para ela os recursos provenientes, num primeiro momento, da mineração de ouro e, depois, da exportação de café.

Neste contexto, a Praça da Aclamação – denominação do Campo de Sant'Ana desde 1822 – passou por transformações significativas que alteraram, e de certa forma enobreceram, sua paisagem. Foram construídos edifícios importantes como a Gare D. Pedro I (1843), primeira estação ferroviária urbana do Brasil, a Casa da Moeda (1863), atual Arquivo Nacional, entre outros. Além disso, em 1880 a praça foi completamente reformulada, criando-se o chamado Parque da Aclamação, com projeto do paisagista francês Glaziou e de Francisco José Fialho. A praça então passou a ter uma aparência inspirada nos grandes parques parisienses, como o Bois de Boulogne, com um traçado sinuoso, canteiros irregulares e a inserção de elementos que imitavam a natureza, como grutas, lagos, cascatas (GLAZIOU, 2009), emulando a natureza de maneira romântica. As reformas propostas por Glaziou se enquadram num período chamado pela historiografia do paisagismo brasileiro como “eclético”, pois misturavam elementos da tradição paisagística britânica (ex.: Hide Park em Londres), com seus recantos e paisagens pitorescas, com a tradição paisagística francesa, com eixos estruturadores (ex.: Jardins do Palácio Real, Versalhes) (MACEDO, 1999).

Desta forma, o edifício entrou na época republicana respondendo a suas funções institucionais, mas já não fazendo frente, entretanto, em porte e estilo, aos edifícios vizinhos, nem à praça – agora denominada Praça da República – que já havia sido remodelada nove anos antes com uma linguagem e uma proposta bastante mais atuais que o Palácio Conde dos Arcos.

Assim, apesar da alteração importante no marco político do País, com a proclamação da República, não foi possível ao Senado construir uma nova sede, como era o anseio dos seus membros. Restou-lhe, portanto, realizar uma nova remodelação do edifício, buscando adaptá-lo à nova realidade, sobretudo esteticamente, uma vez que o neoclássico havia criado uma forte identidade com a fase imperial do Brasil. Com isso, era preciso que as instituições da República, ao se libertarem da estética do regime anterior, simbolizassem, pela sua arquitetura, a nova ordem. Essa reforma, entretanto, veio a cabo apenas vinte anos depois da proclamação, em 1909.

O edifício foi ampliado e suas fachadas foram totalmente remodeladas com base no eclétismo, corrente arquitetônica que era marcada pela convivência e justaposição de estéticas inspiradas em diversos estilos do passado. Na virada do século, esta era a representação mais contemporânea da arquitetura, que já estava totalmente incorporada pelas classes dominantes, o que fez com que a sede do Senado Federal se adaptasse esteticamente à nova ordem política do Brasil.

Essa arquitetura, também chamada de Beaux-arts<sup>2</sup>, caracterizava-se pela liberdade na adoção do estilo ao qual



Palácio do Conde dos Arcos, sede do Senado em 1922,  
antes de ser desativada

o edifício faria referência – clássico, renascentista, gótico, pitoresco, etc. – de forma a melhor representar sua função. Nesse sentido, os edifícios públicos costumavam ser concebidos a partir das referências clássicas, adicionando-se, no entanto, elementos decorativos e quebrando a rigidez formal, diferenciando-se, nestes dois aspectos, do neoclássico. Mais a frente, discorreremos com maior profundidade sobre o ecletismo, uma vez que o Palácio Monroe, próxima sede do Senado, era um exemplar típico desta arquitetura.

Assim, criou-se um grande frontispício marcando a entrada do edifício, coroado com um frontão onde figuravam o símbolo da República e a inscrição “Senado Federal”. As grandes janelas em arco pleno também contribuíam para a marcação do acesso principal, diferenciando-se das demais que eram retangulares. Tornou-se, enfim, mais monumental, respondendo às demandas simbólicas da instituição como um dos pilares da República nascente. Da sobriedade inicial, à imponência de agora, o edifício passa a se destacar em relação à Praça da República (anteriormente Campo de Sant’Ana) e com relação aos demais imóveis. Além disso, foi construída uma praça semicircular em frente à entrada principal, que veio a valorizar ainda mais a sede do Senado.

Em 1925, a sede do Senado Federal deixa de ser o antigo Palácio Conde dos Arcos para transferir-se ao Palácio Monroe. Hoje, novamente remodelado, com nova configuração de fachadas, abriga a Faculdade de Direito da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Ao longo de sua existência, o Palácio Conde dos Arcos, por suas sucessivas reformas, buscou atualizar-se nos estilos vigentes para cada época. De uma arquitetura supostamente colonial – uma vez que não temos imagens ou descrições detalhadas – na época em que servia de residência para o Conde, passou pelo neoclássico da época imperial e, por fim, incorporou o eclético da 1ª República.

A história do edifício, portanto, reflete todo o marco social, econômico e político no qual ele estava inserido. A arquitetura cumpre o papel de representação da instituição, de materialização no contexto urbano, e de estabelecimento de relacionamento direto e imediato com a sociedade.

Isso explica todas as remodelações pelas quais passou o edifício no sentido de fazer com que o mesmo representasse, de forma mais fidedigna, tanto o momento histórico, numa visão mais ampla, quanto os anseios específicos da instituição. Reforça, também, os constantes pleitos pela construção de uma sede definitiva para o Senado, o que veio ocorrer somente com a edificação do Palácio do Congresso, em Brasília, quase um século e meio depois da criação da instituição.

## 2.2 Palácio Monroe

### 2.2.1 Notas sobre o ecletismo na arquitetura

Antes de abordar o edifício em si, cabe fazer uma digressão sobre o momento histórico, artístico e cultural em que foi concebido. O século XIX testemunhou transformações sem paralelo na história da humanidade.

No plano econômico, os níveis de produção nas diversas áreas aumentaram exponencialmente, com uma progressiva integração dos mercados mundiais e um processo de divisão internacional do trabalho. Nesse contexto, o Brasil, independente após 1822, coloca-se como país agroexportador, produzindo matérias-primas de origem agropecuária para outros países. Por outro lado, consome produtos industrializados, de maior valor agregado.

No plano político, os países da Europa Central (nomeadamente Grã-Bretanha, França e depois Alemanha e Itália), seguidos posteriormente pelos EUA e Japão, desenvolvem uma postura imperialista em relação aos outros países do mundo. Exercem, portanto, um predomínio militar e político, que se traduz em dominação econômica. O mundo, grosseiramente falando, é dividido em zonas de influência de cada um desses países, que as controlam para acumulação de capital em suas fronteiras. Para tanto, é comum a edição de acordos bilaterais de importação-exportação que facilitam o intercâmbio comercial entre determinados países, criando uma situação de interdependência.

No plano artístico, as reorganizações sociais decorrentes da expansão industrial, que posteriormente ficou conhecida como 2ª Revolução Industrial (quando os processos desenvolvidos passaram a ser adotados em toda a Europa Central e em parte dos EUA e Japão), transformavam a forma de produzir e consumir a arte. As aglomerações urbanas, crescendo para a dotação de mão-de-obra operária para as fábricas, terminam por criar pressões nas cidades, que determinam novas áreas necessárias para a população urbana.

Nesse momento, nos países da Europa Central, são criados ou consolidados equipamentos urbanos para atendimento às necessidades do proletariado em expansão: escolas públicas, parques públicos, bibliotecas, museus, etc.

Essas transformações implicam numa mudança geral nas sensibilidades, tanto dos consumidores e financiadores das obras de arte quanto da população em geral. Impõem aos artistas mudanças nas formas de interação com o público que não passariam mais, simplesmente, pelas citações às formas clássicas derivadas do estudo da Antiguidade greco-romana.

O estudo histórico das diversas civilizações da Antiguidade e da Idade Média crescia, naquele momento. O conhecimento dos registros deixados por essas sociedades, como ruínas, palácios, templos, objetos de decoração e uso diário, permite relativizar a importância da cultura

clássica greco-romana, na medida em que esta também fica mais conhecida. Por outro lado, são transcendidas as homogeneizações estruturadas no Renascimento e consolidadas no Classicismo a respeito da Antiguidade Clássica, com o conhecimento histórico e científico de seus artefatos ganhando precedência em relação às inferências e suposições.

A compreensão da história passa por uma evolução notável, com o estudo aprofundado das civilizações do passado e suas organizações sociais. Cresce, concomitantemente, o interesse da burguesia em ascensão na Europa Central pelos símbolos dessa história pregressa. Assim, os estilos arquitetônicos de cada época passam a ser vistos como fontes nas quais se pode beber de forma mais ou menos aleatória, sem a necessidade de uma coerência com as citações utilizadas. Desta maneira, são criados, por exemplo, palácios e outras obras de vulto com colunas com capitéis de diversas ordens (jônica, coríntia, dórica), coisa impensável no decorrer do classicismo, ou são criados palácios de arquitetura “egípcia”, misturada com arquitetura “persa”, etc.



Palazzo Pazzi, Florença (Itália)

Panteão da Pátria, Paris (França)





Acervo Arquivo Nacional



Palácio Monroe, Rio de Janeiro

Sidney Carvalho



Liverpool Street Station,  
Londres (Grã-Bretanha)

Existe também uma explicação tecnológica para a emergência do ecletismo como forma de pensar a arquitetura (BENEVOLO, 2001). Com o surgimento de outras disciplinas de apoio à construção, assim como com a utilização de novos materiais, diferentes problemas se colocam ao desenvolvimento da arquitetura. Se, de um lado, programas de arquitetura nunca antes construídos, como bibliotecas públicas e estações de trens são empreendidos por governos e agentes privados, são propostos, de outro lado, o uso de materiais como o aço, inicialmente, e o concreto, retira o embasamento material das propostas arquitetônicas do classicismo. Obras que anteriormente eram feitas em pedra, e por isso tinham determinadas proporções, bem como limitações de vãos de iluminação e ventilação, altura, etc., passam a ser feitas em aço, ou concreto, o que diminui, ou até mesmo elimina, tais limitações.

A arquitetura passa a ser, além de uma vitrine artística, uma forma de representação das capacidades tecnológicas de cada um dos países. Isso, associado ao conhecimento da história e dos estilos do passado, leva muitos arquitetos do período a criar construções cujos estilos se mesclam para configurar espaços totalmente novos. É exemplar, dessa nova fase da arquitetura, a Biblioteca Nacional da França, na Rua Richelieu, em Paris, projetada por Henry Labrouste. Ali, os grandes salões de leitura são encimados por cúpulas sustentadas por finas

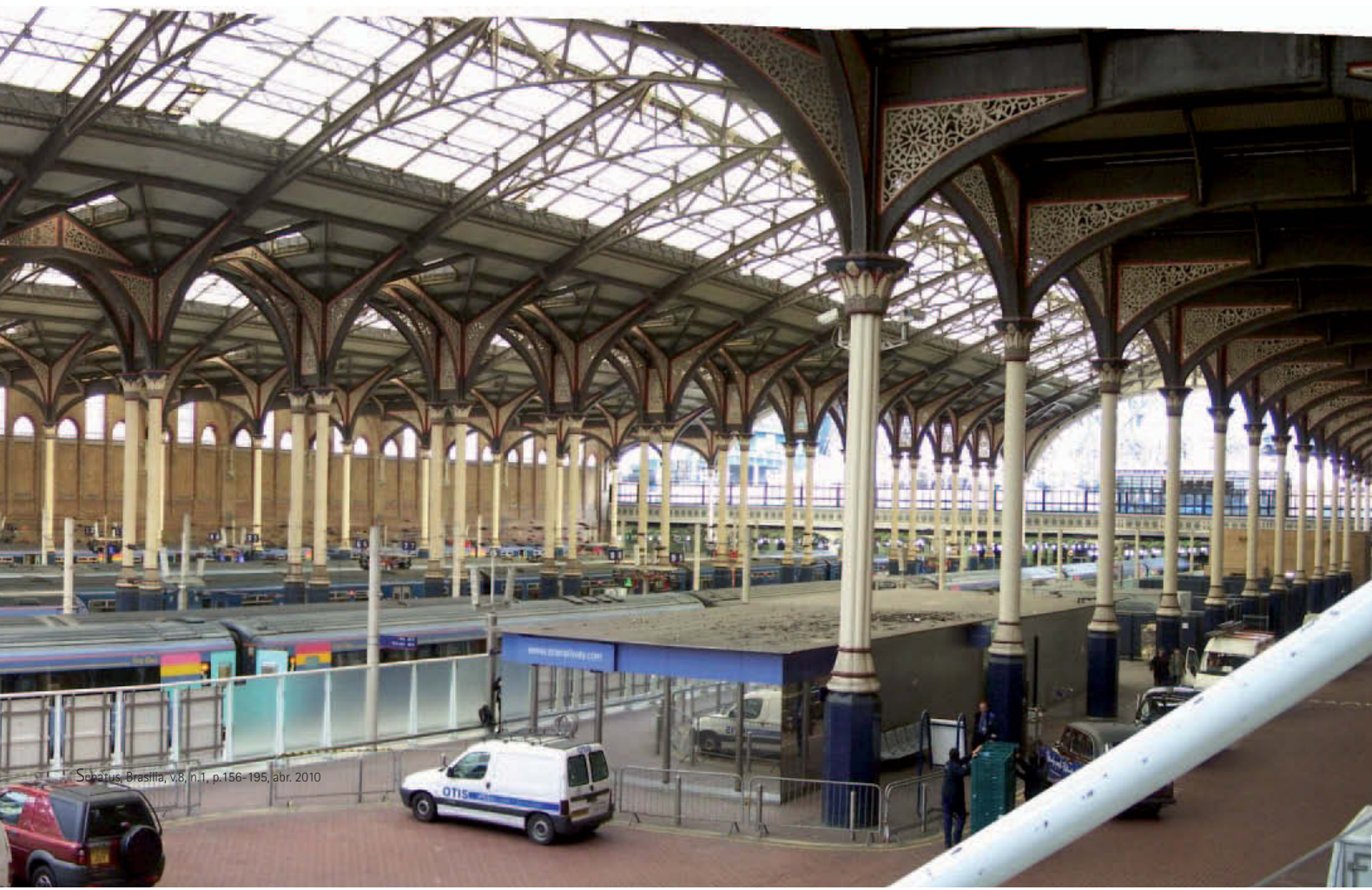
colunas de aço, ornadas com capitéis neo-clássicos e outros motivos. Outro exemplo é a estação de Liverpool Street, em Londres, cuja estrutura de aço também é ornada com motivos clássicos.

É nesse contexto histórico e arquitetônico que se enquadra o Palácio Monroe. Claramente, suas condicionantes nacionais também influenciam no seu projeto e construção, como veremos em seguida. Tais condicionantes não são tão reconhecidos ou celebrados como os posteriores desenvolvimentos da arquitetura moderna brasileira, mas já mostram certa independência formal e conceitual.

### 2.2.2 Aspectos Principais do Edifício

O Palácio Monroe começa a ser utilizado pelo Senado Federal após uma história de glória arquitetônica internacional. Tendo sido projetado pelo engenheiro militar e coronel do Exército brasileiro, Francisco Marcelino de Souza Aguiar, para ser construído como o Pavilhão Brasileiro na Exposição Universal de Saint Louis de 1904, nos EUA, foi agraciado com a Medalha de Ouro, como o mais belo pavilhão de representação nacional naquela Feira.

A Exposição Universal de Saint Louis foi um evento comemorativo promovido pelo governo dos EUA para celebração do centenário da compra do território da Louisiana, anteriormente pertencente à França. A representação brasileira, ordenada por Rodrigues Alves, Presidente da



República à época, foi presidida pelo Coronel Souza Aguiar, que também foi encarregado de projetar um pavilhão que pudesse ser, posteriormente, desmontado e trazido ao Brasil para sua reconstrução.

Durante todo o século XIX e início do século XX, as exposições universais passaram a ser eventos importantes no mundo ocidental. Em meio à segunda revolução industrial, os países da Europa e, em menor grau, os EUA e demais países da América, utilizavam tais exposições para o intercâmbio comercial, e como uma espécie de vitrine para seus produtos nacionais. Assim, era muito comum que os principais industriais levassem suas máquinas e equipamentos para demonstrações nessas exposições. Por outro lado, os governos nacionais utilizavam essas feiras para mostrar sua proficiência tecnológica e artística, financiando a construção de palácios e outros edifícios efêmeros. Basta lembrar que alguns dos ícones da arquitetura do século XIX foram construídos para exposições universais, como o Palácio de Cristal, em Londres, para uma exposição deste tipo em 1851, ou a Torre Eiffel, construída em Paris para uma exposição em 1889.

Era comum, portanto, que o Palácio que representaria o Brasil fosse encomendado com a recomendação de seu desmonte ao final da exposição. O incomum residiu no pedido feito originalmente pelo Presidente Rodrigues Alves, para que ele pudesse ser reconstruído no Brasil. Tal pedido tinha em vista a série de obras empreendidas na Capital Federal durante o Governo de Rodrigues Alves.

Após seu traslado para o Brasil, em 1906, o palácio é reconstruído às margens da Avenida Central (hoje Avenida Rio Branco), recém-aberta no centro do Rio de Janeiro, completando um conjunto arquitetônico formado pelo Teatro Municipal do Rio de Janeiro, a Biblioteca Nacional e o Museu Nacional de Belas Artes, entre outros, construídos no mesmo período para marcar o início dessa avenida que faz a ligação da Praça Floriano, a sul, à Praça Mauá, a norte da área central da cidade. Colocado junto à Avenida Beira Mar, nas primeiras décadas de sua existência, o Palácio Monroe contou com a proximidade do mar e do Passeio Público para ressaltar sua imponência. Essa proeminência na paisagem perde-se, em parte, com a construção do Aterro do Flamengo, nos anos 1950, que o coloca em meio a um imenso parque.

Construído com estrutura de aço para facilitar a sua desmontagem e transporte, o Palácio Monroe ocupava 1.700m<sup>2</sup> de projeção no terreno, com mais de 2.000m<sup>2</sup> de área construída total, dividida em três pavimentos mais um mezanino. As paredes eram em massa de cal e óleo de baleia cozido, armado sobre telas de arame. O piso era em parquet de madeira com desenhos diversos, na parte superior, e de pedra, na parte inferior. Possuía duas varandas laterais (*loggias*), inicialmente abertas. A circu-

lação vertical se dava através de uma escada helicoidal, produzida em ferro fundido.

Como necessidade do ecletismo reinante no período de seu projeto e construção, o palácio dispunha de diversos adornos que lhe caracterizavam e acentuavam seu aspecto imponente. Um par de leões ladeava a escadaria de acesso, recepcionando os visitantes. Na entrada, seis anjos de bronze, de três metros de altura cada, abençoavam os que ali entravam.

No plenário e nas alas laterais, 18 vitrais assinados pelo pintor Henrique Campos Cavaleiro faziam a decoração, assim como lustres em metal, cristal e opalina, além de portas e lambris em madeira de lei nas diversas salas.

A mudança do Senado para o Palácio Monroe ocorre após uma série de eventos de grande importância tomarem corpo em seus espaços. Ali foi realizada a 3ª Conferência Pan-Americana, onde ficou consolidada a doutrina Monroe, da “América para os americanos”. É após a conferência que o palácio ganha seu nome, na medida em que até então era conhecido como pavilhão de São Luís.

É utilizado como pavilhão de exposições de 1906 a 1914, quando é reformado para abrigar a Câmara dos Deputados. Tal utilização permanece até 1925, quando passa a ser ocupado pelo Senado Federal, situação que se mantém até 1930, quando o movimento chamado de “Revolução de 30” fecha esta Casa Legislativa. O Senado só seria plenamente restaurado após o Estado Novo, utilizando o edifício até 1960, quando a mudança para Brasília se impõe.

Durante seu período de utilização pelo Senado foram feitas diversas alterações na estrutura do edifício, fato que, posteriormente, ajudou a justificar sua demolição. Uma delas foi a ocupação das *loggias* laterais por salas de reunião, com o fechamento dos espaços originalmente abertos.

Após a instalação do Senado no Palácio do Congresso Nacional, em Brasília, o Palácio Monroe passou a ser utilizado, em parte, por funcionários remanescentes no Rio de Janeiro, no que ficou conhecido como Senadinho. O palácio era, então, utilizado pelos senadores quando em visita ao Rio de Janeiro. Outra parte do edifício foi ocupada pela estrutura administrativa do Estado-Maior das Forças Armadas. Do ponto de vista jurídico, o palácio permanece sob responsabilidade do Senado Federal.

No início dos anos 1970, uma polêmica anuvia o destino do Palácio Monroe. Segundo o traçado preliminar da linha de Metrô do Rio de Janeiro, o palácio deveria ser demolido. Começa então uma batalha entre associações e entidades de classe, envolvendo um grande jornal local e diferentes instâncias dos governos estaduais, federais e municipais. O jornal - *O Globo* - defende a demolição do edifício que, segundo eles, não teria qualquer valor arquitetônico, e ainda prejudicava a paisagem do local,

que teria muito mais a ganhar com mais um espaço livre ajardinado. O IPHAN posiciona-se contrariamente à proteção do edifício através do tombamento, não tendo considerado qualquer valor de excepcional qualidade. Interessante notar que Lucio Costa é um dos funcionários do IPHAN que dão parecer contrário ao tombamento.

Por outro lado, o Clube de Engenharia, em parceria com o CREA-RJ (Conselho Regional de Engenharia, Arquitetura e Agronomia do Rio de Janeiro), prepara laudo técnico colocando a importância histórica e arquitetônica do palácio, na tentativa de preservar o edifício. Finalmente, o traçado do metrô é alterado para que o edifício seja preservado. É construída uma cortina de proteção em concreto, no subsolo, para impedir que a trepidação da passagem do metrô abalasse as fundações do palácio.

Mas os riscos à preservação do edifício não haviam se esgotado. Em 1975, atendendo a clamores da opinião pública, o Senado decide fechar suas instalações no Rio de Janeiro, na medida em que 16 anos se passaram após a mudança para o Planalto Central. O Palácio Monroe é entregue à Secretaria de Patrimônio da União, órgão ligado, à época, ao Ministério da Fazenda, do Governo Federal. Inicia-se um processo que culminaria com a demolição do palácio e a construção de uma praça em seu lugar. Apesar da solicitação de diversos órgãos federais (Justiça Federal no Rio de Janeiro), estaduais (CREA-RJ) e municipais (Secretaria de Educação da Prefeitura do Rio de Janeiro), para ocupação das dependências, o Presidente da República à época, General Ernesto Geisel, ordena a demolição do edifício, por meio de parecer de Golbery do Couto e Silva, Ministro Chefe do Gabinete Civil da Presidência da República.

### 2.3 A demolição do palácio: premissas e significados

A demolição do edifício representa, atualmente, um grande vazio na história da arquitetura brasileira. De grande importância do ponto de vista simbólico, o Palácio Monroe representou, à época de sua construção, um dos primeiros exemplos de arquitetura brasileira com destaque internacional. Além disso, até pela sua construção, desmontagem e reconstrução, com milhares de quilômetros de distância, mostrou-se um prodígio tecnológico. Sua demolição tem diversas explicações possíveis, todas elas presentes em jornais da época. Como já citado, a descaracterização do projeto original, com as sucessivas adequações dos espaços para as atividades parlamentares, foi uma delas. Outra explicação seria a possibilidade de ganho de espaço viário para desafogo do trânsito na região da Avenida Rio Branco e na Avenida Beira Mar. E, ainda, uma melhoria da paisagem da região, com o ganho de um espaço livre junto ao Passeio Público. Finalmente, alguns aventaram a hipótese de o terreno ser alvo de estratégias de especulação imobiliária, onde se poderiam

construir edifícios em altura para o abrigo de atividades comerciais e de serviços.

No campo da arquitetura, podemos aventar algumas possibilidades que justificariam a demolição. Ou, ao menos, a decisão de não-tombamento tomada pelo IPHAN nos anos 1970.

A arquitetura moderna brasileira foi estruturada, ainda em meados dos anos 1930, sobre um discurso que resgatava um passado distante, da arquitetura colonial, enquanto descartava o passado recente, da arquitetura eclética, do qual o Palácio Monroe é um dos representantes. Tal discurso pregava que a arquitetura colonial seria a “verdadeira” arquitetura brasileira, por ter sido feita conforme as necessidades do povo brasileiro, numa condição de semi-isolamento, com os meios e as técnicas possíveis e com os recursos artísticos desenvolvidos por arquitetos, mestres de obras, escultores e pintores presentes em território nacional.

Em oposição, a arquitetura eclética derivou-se principalmente de artistas e até mesmo operários estrangeiros no Brasil, inicialmente com a Missão Francesa, ainda durante a estada da Coroa Portuguesa no Brasil. Posteriormente, com o aumento da imigração europeia, temos a difusão do ecletismo, sobretudo nas regiões Sudeste e Sul. Muitos profissionais brasileiros de formação europeia, como o arquiteto Ramos de Azevedo, utilizaram os preceitos desta corrente para projetar suas obras.

Como a arquitetura moderna buscava o estabelecimento de uma matriz artística nacional, o discurso construído pelos pioneiros modernos, com destaque para Lucio Costa, mas seguido por expoentes como Oscar Niemeyer, Afonso Eduardo Reidy, João Batista Vilanova Artigas, criou uma história da arquitetura brasileira que começa no período colonial, tem uma interrupção com o ecletismo e é retomada pelo Movimento Moderno. Assim, são eleitas algumas obras e cidades paradigmáticas construídas na América portuguesa, que são alçadas à condição de “passado arquitetônico e urbanístico glorioso”.

Por outro lado, o ecletismo é visto como mal a ser combatido. Isso porque, naquele momento, representa uma arquitetura que é tida como estrangeira, que não parte das necessidades brasileiras e, por isso, é “falsa”. Nessa perspectiva, não tem qualquer valor para nossa cultura arquitetônica, artística ou histórica. E, portanto, deveria ser substituída por edifícios modernos que refletissem as condições nacionais.

Esse contexto cultural está por trás da demolição do Palácio Monroe. Ali, o valor da arquitetura eclética, como primeira forma de agenciamento de espaços e ornamentos sem “obrigatoriedades” ligadas às ordens arquitetônicas clássicas, assim como por ser um representante de um período histórico em que os problemas sociais eram pen-

sados através de um prisma estrangeiro, não foi levado em consideração. Por outro lado, o valor material, como documento histórico, perdeu-se, na medida em que os objetos de decoração do palácio foram vendidos para diferentes proprietários, sem que tenham permanecido sob a guarda do Estado, como documentação de um período da história nacional.

### 3 A nova capital – a concepção do edifício

#### 3.1. O Movimento Moderno na arquitetura do século XX

O século XX testemunhou um momento histórico ímpar na história da arquitetura, com as transformações sociais que deram base a uma mudança urbana sem precedentes na história da humanidade. Face a isso, uma série de arquitetos de diversos pontos do mundo uniram-se para debater e propor mudanças na forma como se fazia arquitetura e se pensava a cidade. Acreditavam, entre outras coisas, num dos muitos lemas divulgados por Le Corbusier<sup>3</sup> à época: “Arquitetura ou revolução”.

Explica-se: além da turbulência da Revolução Industrial do século anterior, que transformou a face da Europa e de parte da América, vivia-se sob a crença da evolução tecnológica e do progresso constante, que levariam a humanidade à supressão da idéia de necessidade (HARVEY, 2008). Os pensadores, sobretudo na Europa Central, começaram a aventar a possibilidade de transformações muito profundas não apenas no modo como se faziam as coisas (evolução técnico-industrial), mas também no modo de vida material das populações.

No entanto, essas turbulências não eram unicamente sentidas nas elites intelectuais, e nem apenas provocadas pelas mudanças advindas da implantação da máquina como meio preferencial de transformação da natureza. As classes operárias começam a reivindicar melhores condições de vida e, em face de propostas mais ou menos estruturadas de transformação da sociedade<sup>4</sup>, procuram alterações, tanto nas formas de organização do mundo material, quanto do mundo social. No início do século XX, o mundo ocidental é sacudido pela Grande Guerra (I Guerra Mundial), que envolve os países europeus e outros países ao redor do mundo numa luta fratricida que acabaria com o Imperialismo e redesenharia o mapa do mundo de forma bastante abrangente. Durante a Guerra surge a sombra que irá pairar sobre o mundo ocidental durante todo o século XX: A União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS).

Assim, a partir de 1917, temos as pressões de um regime comunista, pregando a igualdade total entre as pessoas, e não apenas a igualdade formal, como aconteceu com as democracias burguesas após a Revolução Francesa. Ainda que a URSS não tivesse se tornado uma potência militar e econômica, a simples idéia de que “poderíamos fazer as coisas de um jeito diferente”, instalada e operante

em um país, traria, no mínimo, desconforto para o mundo ocidental. A idéia que está por trás disso é a de que o proletariado, ou seja, a classe operária de maneira organizada, poderia, por meio de planejamento e controle das ações da sociedade, desenhar sua própria história. Não haveria, em tese, mais fome, falta de escolas, hospitais, etc., pois essas necessidades básicas não seriam deixadas ao sabor do mercado e dos capitalistas, que, como nos mostra a análise marxista, procuram extrair proveitos pessoais dessas carências básicas dos seres humanos.

E essa pressão foi amplificada após a I Guerra Mundial e, de forma mais forte, após a II Guerra Mundial, com a proliferação e o crescimento dos partidos comunistas no mundo, e até com o surgimento de alguns regimes comunistas. Lembremos que a China se torna comunista em 1949, e Cuba em 1959. Assim, os próprios capitalistas, bem como os governos ocidentais, vêem-se obrigados a adotar medidas de melhoria da situação populacional em geral. Até porque, um dos argumentos dos opositoristas aos governos conservadores no pós-II Guerra era de que, durante a guerra, não havia fome, desemprego, falta de hospitais ou de escolas. A não ser nas cidades atacadas, diziam eles, a situação de pleno emprego e de fartura de serviços era garantida pelo esforço de guerra que, até pela situação excepcional, tinha de planejar a economia para que todos trabalhassem no máximo de sua capacidade e no topo de sua eficiência.

Surge, então, o que o historiador Eric Hobsbawm (2008) chamou de “A Era de Ouro” da economia ocidental. O crescimento econômico nesse período, assim como o desenvolvimento social, não tem paralelos na história do Ocidente, o que levou a arquitetura, que já organizava seu Movimento Moderno desde o início do século, a uma explosão de realizações.

O Movimento Moderno na arquitetura teve como grandes expoentes arquitetos como Mies Van der Rohe<sup>5</sup>, Walter Gropius<sup>6</sup>, Frank Lloyd Wright<sup>7</sup> e o já citado Le Corbusier. Sua base teórica pode ser encontrada em dois textos seminais de Le Corbusier, o livro *Por uma arquitetura* (1928), e o resultado do 4º Congresso Internacional da Arquitetura Moderna (CIAM) de 1933, a Carta de Atenas.

*Por uma arquitetura* (LE CORBUSIER, 1973) colocou o foco da arquitetura moderna (e do seu movimento), na tecnologia e nas possibilidades que ela trazia em relação à arquitetura e à transformação social. Assim, falava na casa como “máquina de morar” que deveria ser produzida em série e em grandes quantidades, como os carros e outros bens da sociedade industrial florescente. Nesse ponto, Le Corbusier coloca sua visão sobre como deveria ser o atendimento das necessidades do operariado em rápida urbanização e como deveria ser resolvido o problema das grandes áreas de habitação precária que se proliferavam pela Europa naquele

momento. Inicia, com seus escritos, uma discussão que seria aprofundada nos anos posteriores em relação ao que deveria ser a habitação ideal, as dimensões necessárias e suficientes para que as atividades domésticas pudessem ser desempenhadas. Entrava em contato, naquele momento, com o que seria desenvolvido na BauHaus posteriormente, com o desenho de equipamentos de cozinha adequados para a habitação moderna, por exemplo.

O livro traz também os “Cinco pontos da arquitetura moderna”, considerados por Le Corbusier, na época, como fundamentais para marcar os edifícios do novo momento da história mundial. Tais pontos foram fundamentais para o desenho dos edifícios construídos em Brasília nos anos 1950 e 1960, e mesmo para embasar as propostas de Lucio Costa e Oscar Niemeyer, como veremos a seguir:

1) Pilotis – a elevação do edifício sobre pilotis pretendia deixar o térreo livre para usufruto público. Assim, na cidade do século XX, o chão seria público, todo ele, e as pessoas morariam no alto;

2) Terraço-jardim – como forma de compensar a perda de área plantada no piso, os terraços dos edifícios deveriam ser ajardinados, de modo que todas as superfícies com iluminação solar direta fossem plantadas, tanto quanto fosse possível;

3) Planta livre – com os avanços tecnológicos, a divisão dos espaços não precisaria coincidir com as disposições estruturais dos edifícios. Isso porque, anteriormente, as paredes de um edifício qualquer tinham função estrutural. Com o advento das estruturas de concreto e de aço, isso não seria mais necessário, deixando o arquiteto livre para dispor dos espaços da forma mais conveniente para os usuários;

4) Fachada Livre – também por obrigatoriedades estruturais, as fachadas refletiam as capacidades do material de que eram feitas, de suportar carga. O tamanho dos vãos das janelas, por exemplo, dependia da rigidez do material de que o edifício era feito. Numa construção em pedra, por exemplo, os vãos eram limitados. Com os novos materiais e o desenvolvimento de panos de vidro maiores, essa limitação torna-se insignificante, liberando para que a fachada responda às necessidades estéticas do arquiteto e da sociedade;

5) Janela em fita – em consequência da liberdade de desenho das fachadas, poder-se-ia construir janelas horizontais, alongadas, envolvendo todo o edifício e aumentando a iluminação nas seus espaços interiores.

Já na “Carta de Atenas” (LE CORBUSIER, 1993), o foco repousa na situação das cidades. Ali, Le Corbusier coloca as bases para o que depois seria chamado de Urbanismo Funcionalista, ou seja, o desenho da cidade segundo as atividades praticadas pelos cidadãos. Essa idéia prospera entre os arquitetos e urbanistas de todo o

mundo, já que servia para organizar os espaços da cidade segundo as necessidades do capital e dos capitalistas. Nesse sentido, na produção das cidades, as indústrias ficariam apartadas do comércio, e ambos apartados das residências. A idéia era de que a cidade teria algumas funções básicas (habitar, trabalhar, circular e recrear) e que, para uma melhor organização das atividades, estas deveriam estar separadas entre si.

Apesar de sua pertinência histórica no esforço da reconstrução da Europa, durante o pós-II Guerra, assim como no desenvolvimento econômico dos EUA, na “Era de Ouro”, o Movimento Moderno sofreu diversos reveses teóricos que se iniciaram já nos anos 1950. Ao longo dos anos, foi sendo tomado como homogêneo, tanto em suas proposições, como na posição de seus principais autores. Teses como a da ausência de ornamentos, defendida por Adolf Loos (1972), ainda no final do século XIX na Áustria, da simplificação dos usos em planta, diante da doutrina do “menos é mais” de Mies van der Rohe, do fim da rua-corredor, idéia de separar as circulações de pedestre e de automóveis, e mesmo da tentativa de refundar alguns aspectos da história da arquitetura e do urbanismo, tal como preconizados por Le Corbusier, passaram a ser compreendidas como se fizessem parte de um só arcabouço teórico e metodológico.

Por outro lado, até por ter surgido nos países da Europa Central, notadamente mais desenvolvida que o restante da Europa, e nos EUA, absolutamente diferente do restante da América, o Movimento Moderno não respondia a questões fundamentais para países como o Brasil. Por isso, a modernidade na arquitetura brasileira já parte de uma crítica e de uma revisão das teses propostas pelo Movimento Moderno europeu e estadunidense. E essa crítica alcançará o seu apogeu artístico e cultural nos anos 1950, de uma maneira geral, e na proposição e construção de Brasília, em particular.

### 3.2 O Movimento Moderno e o Brasil – rupturas e continuidades

O Movimento Moderno na arquitetura brasileira, até os anos 1960, foi caracterizado por dois elementos principais. O primeiro, diz respeito à busca de fundamentos nas raízes culturais desenvolvidas na América Portuguesa, sobretudo a arquitetura do período colonial encontrada em Minas Gerais. O segundo, refere-se à premissa de que a arquitetura ajudaria a projetar um futuro de desenvolvimento tecnológico e social para o Brasil e os brasileiros. Assim, a arquitetura seria tanto uma forma de alcançar uma identidade nacional singular, quanto uma maneira de desenvolver tecnológica e economicamente o País.

Dois personagens, presentes na história de Brasília, encarnam ambas as faces. Lucio Costa, urbanista que

desenha a cidade com um pé no passado e um olhar para o futuro, e Oscar Niemeyer, arquiteto que desenha seus edifícios, com as mesmas preocupações. Mas cabe ampliar o panorama para compreender como esses personagens e suas obras se enquadram, nos anos 1950 e 1960, num quadro maior de transição da arquitetura mundial.

Naquele momento, começam a surgir movimentos na arquitetura que questionam as “verdades” preconizadas pelos pioneiros modernos e que passaram a servir de manual para diferentes arquitetos. Movimentos como do Team X, reunindo arquitetos de diversas localidades, questionam o aspecto universalizante das idéias em voga. Começa-se um debate sobre a melhor maneira de lidar com as realidades locais, com as peculiaridades históricas e culturais de cada população. A idéia é lidar com a heterogeneidade do gênero humano, superando as homogeneizações simplificadoras e respondendo às necessidades locais.

Assim, Brasília é, a um só tempo, o apogeu do movimento moderno da arquitetura e o início de sua revisão. Apesar de propor uma cidade em consonância com os preceitos do IV CIAM e da Carta de Atenas, Lucio Costa coloca a dimensão histórica no próprio traçado da cidade. A idéia de eixos que se cruzam, como deixa claro o urbanista, tem raízes tão profundas e distantes quanto a Antiguidade Clássica e as cidades novas romanas.

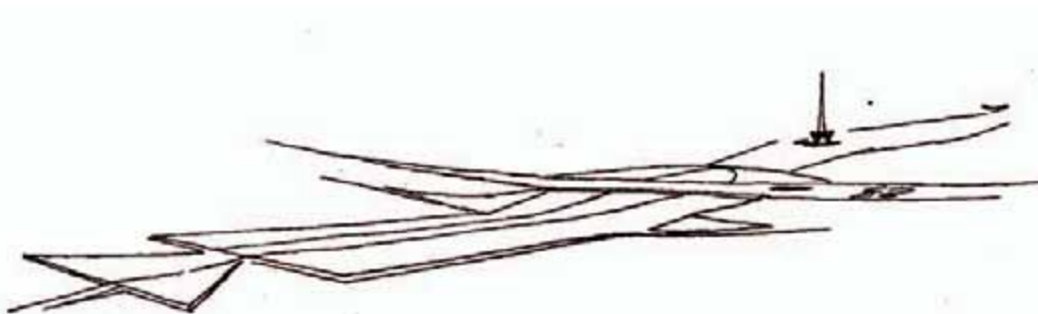
Por outro lado, um “Eixo Monumental”, onde os edifícios que ladeiam formam uma galeria com o apogeu no centro da perspectiva, remonta às propostas do Papa Sisto V para Roma, no final do século XVI, no período da Contra-Reforma. Não podemos esquecer a relação conceitual das super-quadras com as “cidades jardim” propostas

por Ebenezer Howard ainda no século XIX e construídas por Raymond Unwin por todo o mundo e posteriormente popularizadas pelas propostas de subúrbios estadunidenses.

Em Brasília, tem presença a idéia de cidade linear, compreendida como característica das cidades da América Portuguesa, depois continuada durante o Império. Segundo essa idéia (MARX, 1980), as cidades brasileiras seriam formadas no entorno imediato de uma via principal, que se prolongaria em momentos de expansão urbana, e concentraria os principais serviços, o comércio e infra-estruturas. Perpendicularmente a essa via, haveriam as vias habitacionais, completando o conjunto urbano. E no projeto de Lucio Costa isso se evidencia pelas vias que estruturam a vida da cidade, o Eixo Habitacional e a Avenida W3.

É como se os preceitos da antropofagia, surgidos na Semana de Arte Moderna de 1922, fossem todos incorporados pelo urbanista, de maneira que tradição e progresso estivessem presentes na proposta. Esse conceito ganha especificidades a serem lembradas na Praça dos Três Poderes. Ali, a idéia de uma praça sobre-elevada, que reunisse os principais poderes de uma República (Executivo, Legislativo e Judiciário), em direção ao sol nascente, tem suas referências tanto na Antiguidade Egípcia, quanto nos preceitos republicanos de igualdade entre os poderes. A praça se torna um local público onde as principais instituições da República estão presentes e, mais que isso, acessíveis a toda a população.

Por outro lado, o formato da Praça dos Três Poderes remete à organização de praças referenciais no mundo lusófono, como o Pátio da Universidade de Coimbra, a Praça XV de Novembro, no Rio de Janeiro, a Praça Tomé



Proposta de Lucio Costa para Brasília



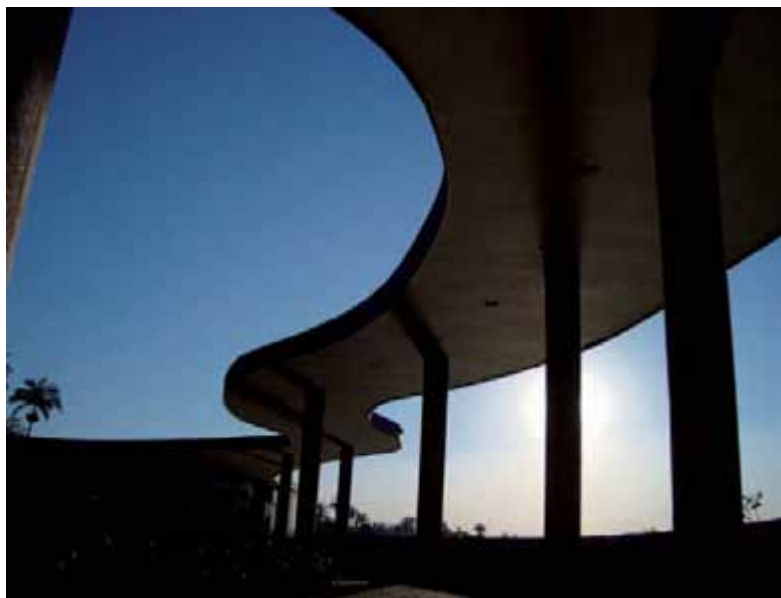
Piazza del Poppolo, Roma (Itália)



de Souza, em Salvador, a Praça do Comércio, em Lisboa. Nessas praças, e em muitas outras encontradas pelo Brasil e em Portugal, temos um sítio em acrópole onde espaço público está numa plataforma que se eleva sobre a paisagem; de três lados ela é “fechada”, ou seja, temos edifícios que lhe dão escala e significado e de um dos lados se abre para a paisagem natural. No Rio de Janeiro e em Salvador, essa paisagem é o oceano Atlântico; em Coimbra, é o vale do rio Mondego; em Lisboa é o rio Tejo; e, em Brasília, o cerrado é o grande mote.

O fato do edifício do Congresso Nacional elevar-se, em altura e imponência, tanto sobre a Esplanada dos Ministérios, quanto sobre a própria Praça, tem um grande caráter simbólico. Seu destaque liga-se ao fato de que o poder da República de maior importância é aquele que representa os cidadãos, e que este deve prevalecer sobre os demais em eventuais disputas.

Como se vê, Brasília, em seu projeto urbano, responde aos questionamentos que estavam sendo formulados no período de sua concepção e se intensificariam nos anos posteriores. É respeitosa e reverente a valores do passado, apresentando soluções originais que resolvem problemas como o de mobilidade urbana por automóveis, densidade urbana em áreas habitacionais, espaços livres de uso público e democrático, entre outros. Sua construção é um marco, ainda pouco apontado pela historiografia da arquitetura contemporânea, do início de movimentos como do Pós-modernismo, capitaneado por autores como Aldo Rossi e Robert Venturi, e do Regionalismo Crítico, explicitado por Kenneth Frampton (2003).



André Castro

Casa de Bailes da Pampulha, Belo Horizonte (MG)



Sidney Carvalho

Praça do Comércio, Lisboa (Portugal)

Pátio da Universidade, Coimbra (Portugal)



### 3.3. A concepção do edifício do Palácio do Congresso Nacional

O Palácio do Congresso Nacional foi projetado em meio à torrente de projetos que estiveram sob o comando de Oscar Niemeyer durante a construção de Brasília. O projeto do Palácio foi realizado em aproximadamente um ano e meio, entre 1957 e 1958, com parte da construção do edifício tendo sido iniciada em 1957, ou seja, o arquiteto e sua equipe tiveram um tempo muito curto para elaborar o projeto, sendo finalizado quase que concomitantemente à execução da obra. Independentemente da qualidade final do edifício, deve-se notar o prodigioso trabalho de todos os que dele tomaram parte, na medida em que projetos de tamanha envergadura costumam levar de um a dois anos para serem gestados, antes do início da obra.

Os anos 1950, como dissemos, foram bastante agitados na crítica arquitetônica mundial. Prenúncio de mudanças mais significativas, naqueles anos começaram as críticas a uma primeira leva de revisão dos resultados alcançados pelas reconstruções do pós-II Guerra na Europa. Finalmente, a arquitetura do Movimento Moderno teve chance de tornar-se hegemônica e pôr em prática o arcabouço teórico desenvolvido nos anos anteriores à guerra. E isso causou reações bastante diversas, tanto pelos seus resultados adversos, quanto pela exaustão de um repertório que se repetia.

A repetição formal teve duplo resultado. Por um lado, deixava o arquiteto mediano em uma posição confortável ao propor soluções largamente aceitas pelo público e pela crítica especializada, como *brises*, colunas em “V”, pilotis e longos planos de vidro. Por outro, tornava pouco

criterosa a escolha formal, impedindo o aprofundamento das pesquisas sobre o objeto arquitetônico, e as soluções programáticas e espaciais possíveis para os inúmeros problemas colocados pela sociedade moderna.

É nesse momento que o artista plástico e crítico suíço Max Bill vem ao Brasil e conhece a obra de Oscar Niemeyer. Suas considerações sobre o jovem prodígio brasileiro foram devastadoras. A crítica de Bill atacava a arquitetura de formas livres, presente em obras como a Casa de Bailes do Conjunto Arquitetônico da Pampulha, ou a Casa das Canoas<sup>8</sup>. Defendia uma noção de arquitetura moderna que deveria responder aos anseios da sociedade por concisão e replicabilidade, numa busca por espaços que respondessem funcionalmente às necessidades da população a que se destinavam.

“[...] em Le Corbusier a liberdade conquistada no projeto se apóia em uma lei que lhe é prévia – a produção industrial de seu tempo, ao passo que, na Pampulha, o projeto inaugura uma ordem industrial possível, mas subordinada ao objetivo maior de conformação do espaço habitável (humano)” (KATINSKY, 1991, p. 11).

Ou seja, a forma estrutural rígida, para Niemeyer antes de Brasília, deixava de ser imperativa, e devia se curvar às necessidades do desenho do espaço interior e exterior. Ali o arquiteto, sabendo-se em uma ordem industrial nascente e prenhe de possibilidades como a brasileira, decide utilizar a arquitetura como forma de proposição de caminhos alternativos aos desenvolvidos na Europa. A ideia que está por trás disso é de que a arquitetura poderia ser motor do progresso industrial. Essa é uma das premissas do Movimento Moderno brasileiro, como colocado anteriormente.

Nesse sentido, Niemeyer deixa clara sua contrariedade às críticas que clamam por uma simplicidade formal e funcional no desenho dos elementos constitutivos da forma edificada e na distribuição das atividades nos edifícios. Alega que tais profissionais não se aproveitam das técnicas modernas para resolver de forma original os programas que lhe são colocados. “Nesse sistema, edifícios públicos, escolas, teatros, museus, residências, etc., passam a ter aspectos idênticos [...], apesar de seus programas tão diversos [...]” (NIEMEYER, 1961, p. 49).

Apesar de não renegar seu repertório anterior a Brasília, naquele momento Niemeyer começa a revisar suas técnicas de projeto, muito em função das críticas recebidas. Passa então a orientar seus projetos “[...] caracterizando-os sempre que possível pela própria estrutura. Arquitetura nunca baseada nas imposições radicais do funcionalismo,



mas, sim, na procura de soluções novas e variadas, quando possível lógicas dentro do sistema construtivo.” (NIE-MEYER, 1961, p. 49).

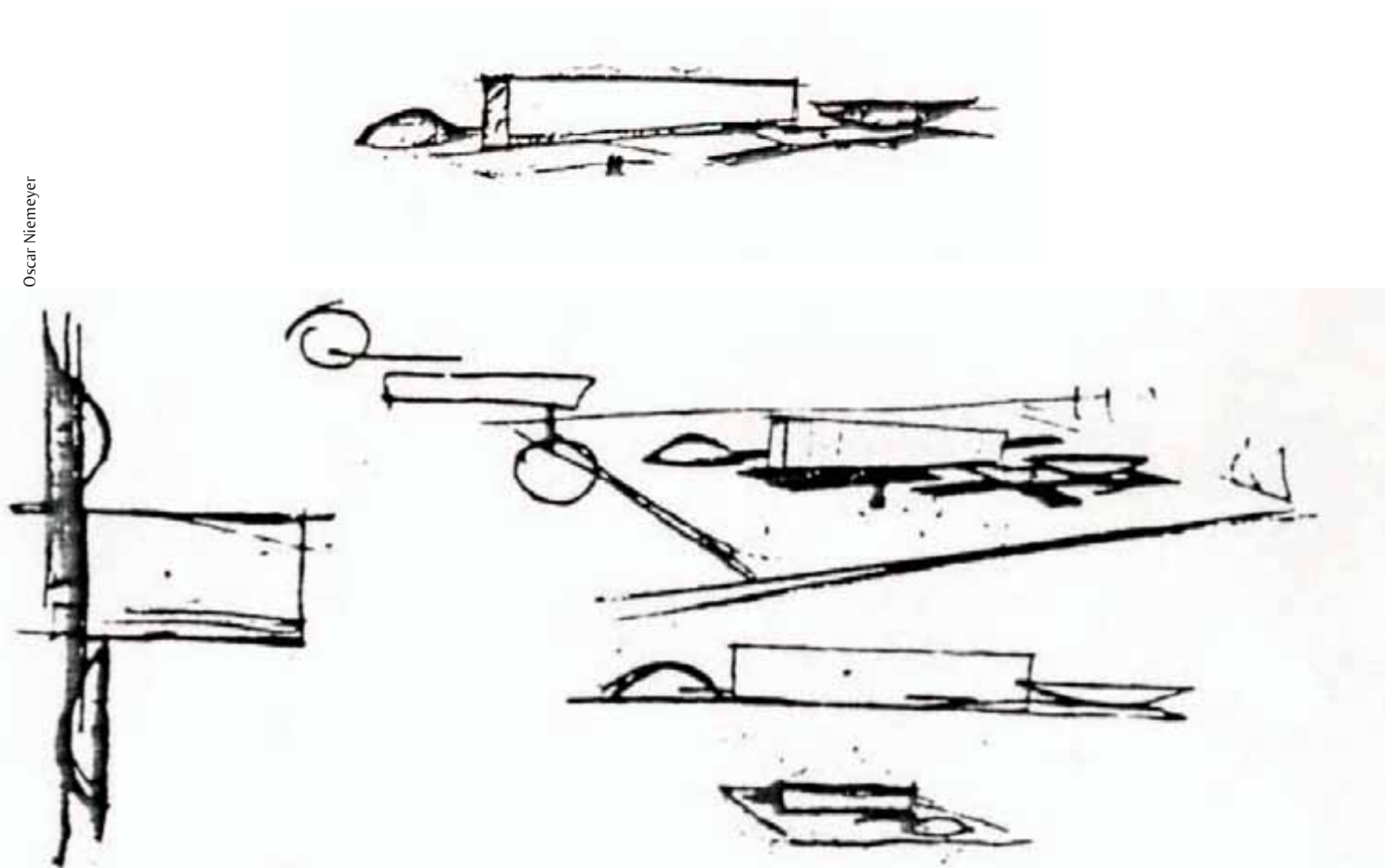
Após as críticas de Bill e de outros, Niemeyer, em um processo que culmina nos edifícios de Brasília, decide despir sua arquitetura de aspectos formais que não tivessem justificação em questões funcionais, estruturais ou simbólicas claramente identificáveis. O que o leva a dizer que no “Palácio do Congresso [...] concluída sua estrutura, sua arquitetura estava também definida. Os detalhes é que vinham depois, como elementos construtivos de vedação, síntese criadora e característica da arquitetura da nova capital.” (NIE-MEYER *apud* KATINSKY, 1991, p. 8).

Essa síntese não foi imediata, nem sem contradições internas ao processo. Graças à publicação, pelo Professor Júlio Roberto Katinsky (1989), dos croquis de concepção do arquiteto, tem-se um vislumbre das suas conjecturas formais e funcionais. Em busca de uma solução final que contemplasse tanto os aspectos simbólicos, como aqueles ligados às necessidades técnicas e artísticas, foram empreendidas diversas pesquisas formais durante o processo de concepção do projeto

do Palácio do Congresso, em que muitas alternativas foram especuladas.

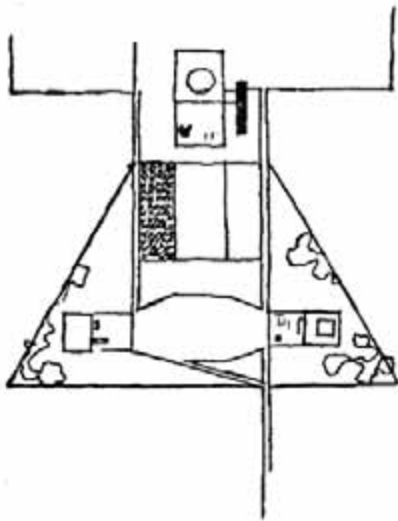
Não temos, infelizmente, uma ordem nos croquis, pois eles não foram numerados. Isso impede uma avaliação que mostre uma espécie de “evolução” das soluções, apresentando um começo, um meio e um fim. Mesmo que esta avaliação fosse possível, o que provavelmente se veria é uma sucessão de soluções com algum nexo interno, mas sem ter, necessariamente, uma ordem. O método de trabalho em arquitetura, por seu caráter experimental, é povoado de tentativas e especulações, mais ou menos profícuas e mais ou menos aproveitáveis em um projeto final.

Nesse sentido, agruparemos os croquis, para fim dessa análise, em três momentos específicos. O primeiro diz respeito às propostas que especulam com a possibilidade de um edifício horizontal para o Palácio, à semelhança dos palácios do Planalto e do STF. O segundo momento refere-se à possibilidade de relação entre um edifício horizontal e outro vertical, mas com os plenários em formatos diversos dos finalmente construídos. O terceiro momento é aquele dos croquis em que já se especula ao redor da solução que será a final.



Oscar Niemeyer

Croquis preliminares do Palácio do Congresso, Brasília



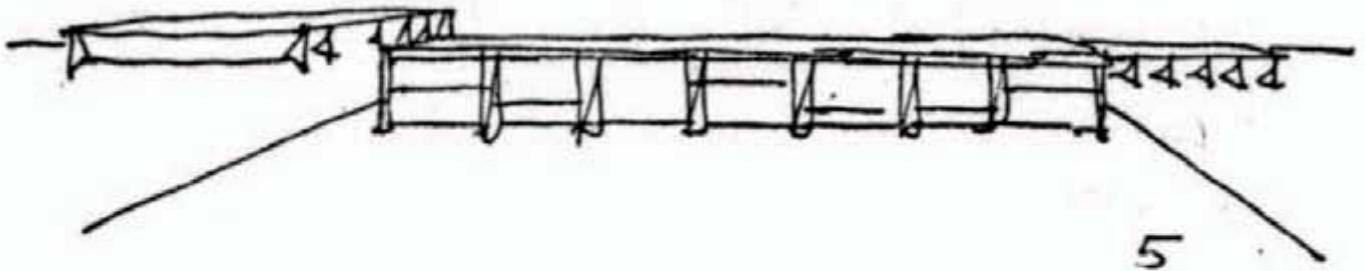
9

Proposta de Lucio Costa para a Praça dos Três Poderes

Lucio Costa

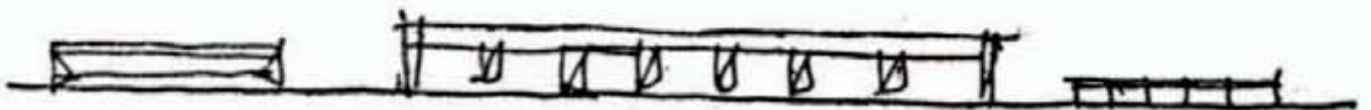


PRÉCIO DE PALMEIRAS IMPÉRIAS  
PROPOSTA EM 1936 POR LE CORBUSIER



5

Oscar Niemeyer



Croquis preliminares do Palácio do Congresso, Brasília

### Momento 1 – O palácio horizontal

Alguns croquis do arquiteto especulam com a idéia de um edifício horizontal que liga duas cúpulas opostas, uma para a Câmara dos Deputados e outra para o Senado Federal. O edifício ficaria no mesmo sentido das vias que compõem o Eixo Monumental e as cúpulas ficariam nas suas laterais em extremos opostos. Tal proposta tinha diversos inconvenientes. O principal deles era a fuga total do plano urbanístico, que previa um edifício vertical que se eleva sobre a Esplanada dos Ministérios e sobre a Praça dos Três Poderes. E, a ter continuidade propostas desse tipo, teríamos uma separação entre as casas legislativas, prejudicial tanto do ponto de vista do trabalho dos legisladores como do ponto de vista simbólico.

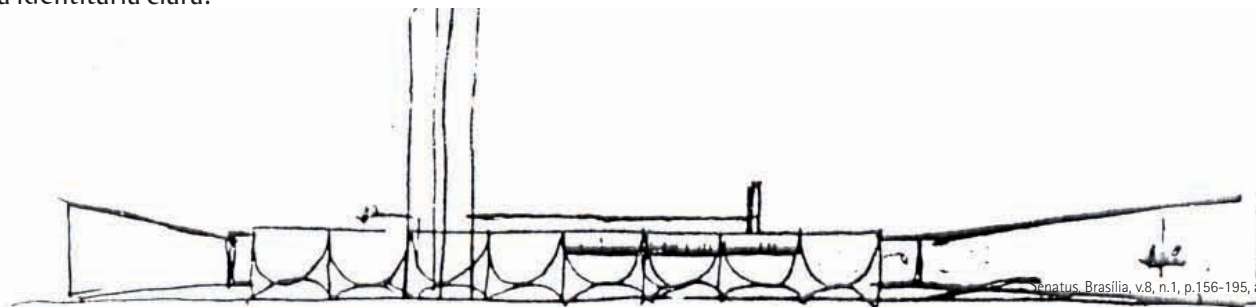
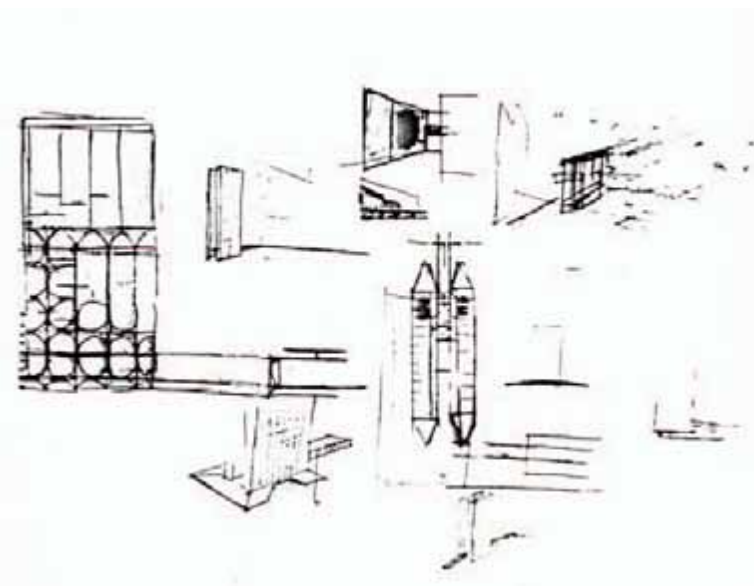
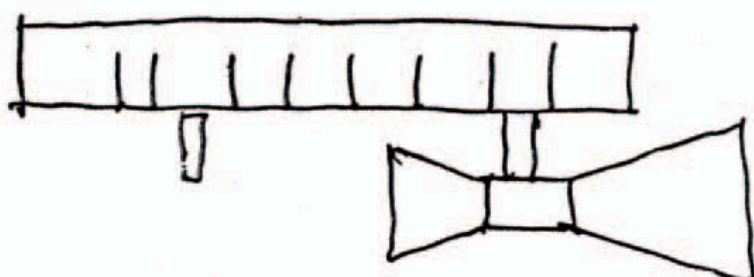
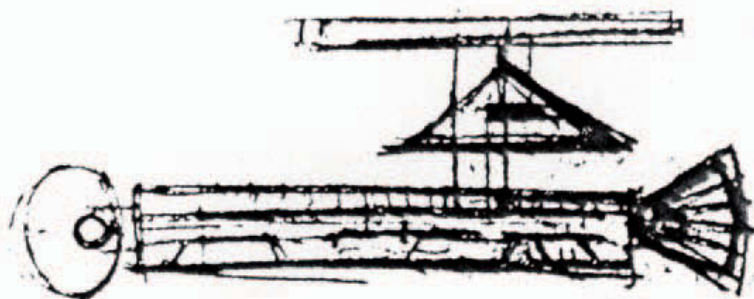
Por outro lado, a idéia de cúpulas com modenatura baixa, que se elevam suavemente do solo, já está consolidada nesse momento.

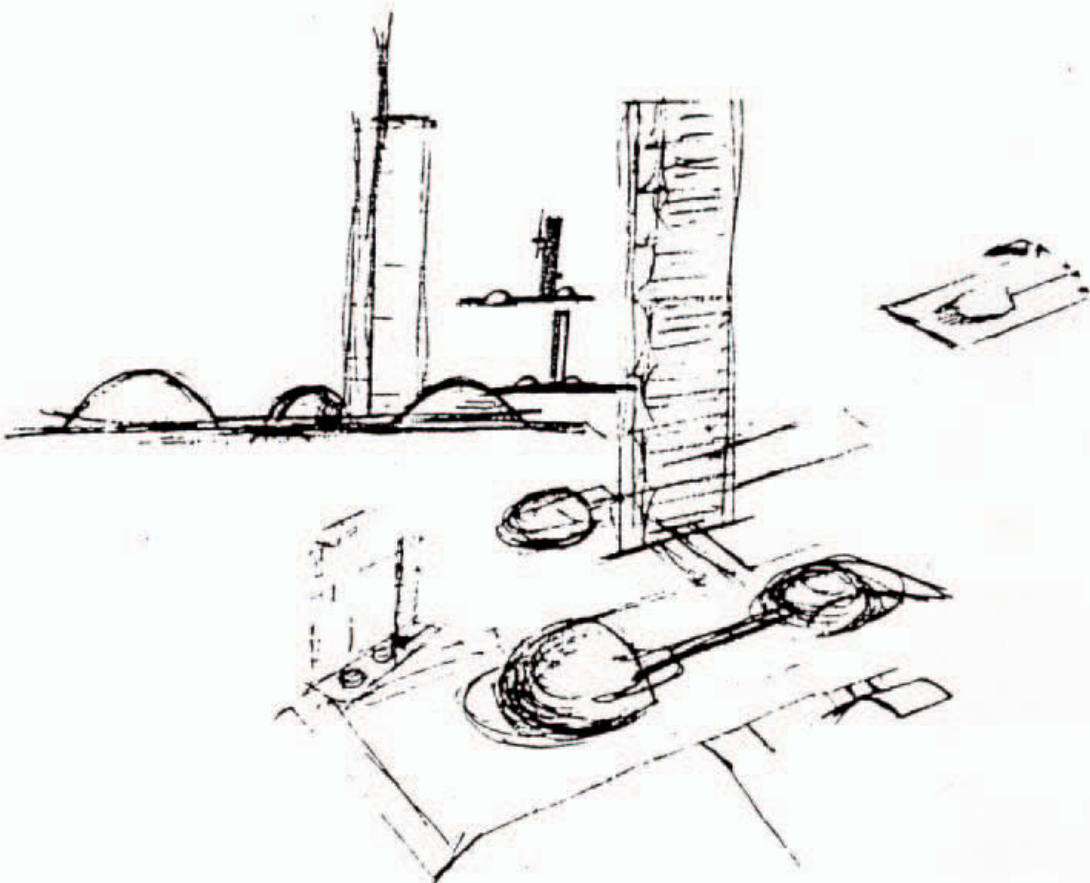
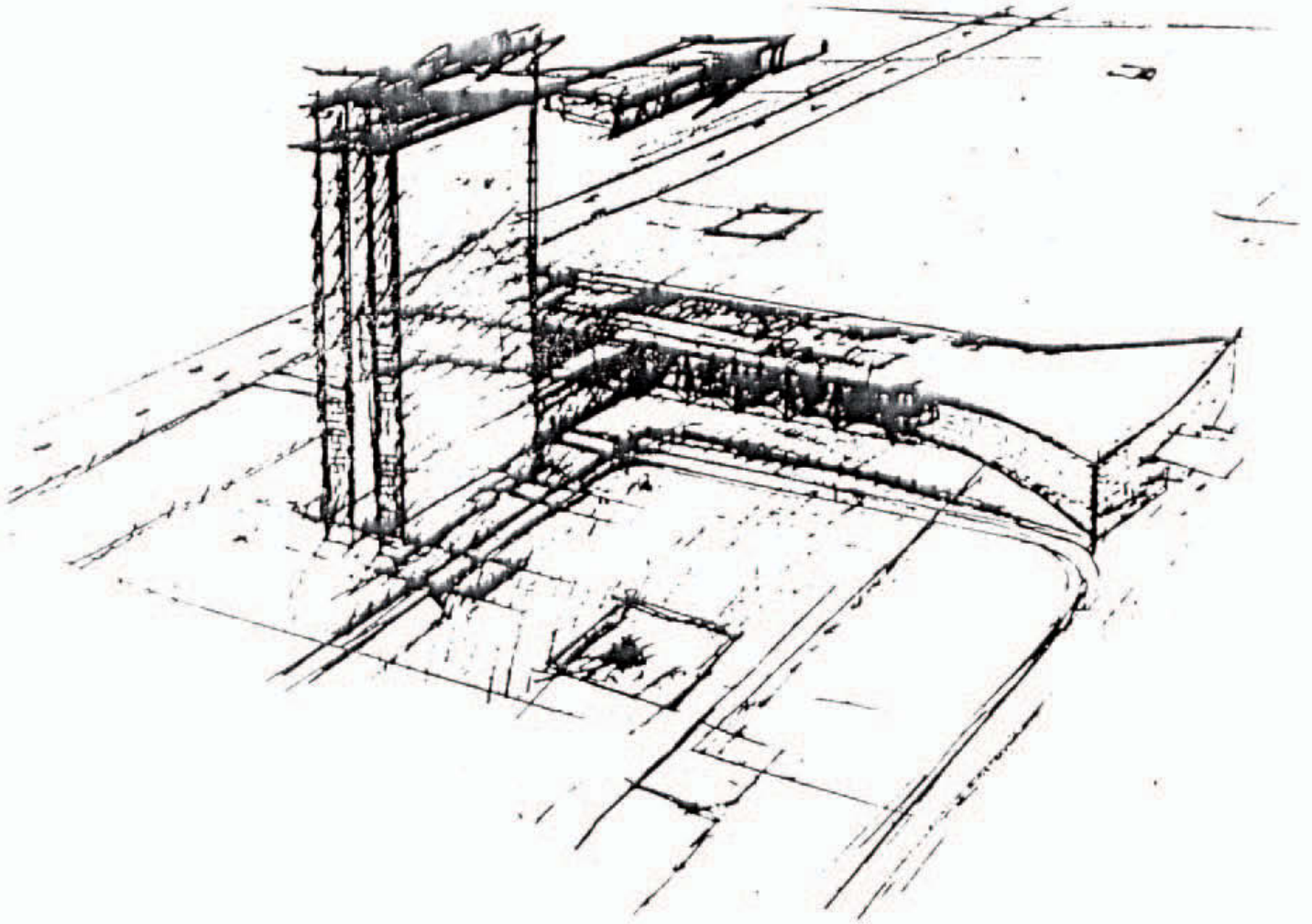
### Momento 2 – A especulação sobre os plenários

Nesse segundo momento, Niemeyer se fixa na idéia de oposição entre um edifício horizontal e outro vertical. Mas especula sobre a forma e a posição dos plenários. Muitas são as possibilidades aventadas. Entre elas, algumas que estariam presentes em obras posteriores, como as dos plenários com laje nervurada invertida. Em outra proposta, temos os plenários em formato trapezoidal, no prolongamento do edifício horizontal de apoio. Conjectura também sobre plenários soltos.

A concisão é buscada em todo momento. Por vezes, o arquiteto propõe a mesma solução de arcadas presente no anteprojeto para o Palácio da Alvorada. Em outras, usa essas arcadas apenas como efeito de superfície. Em outras, ainda, as propõe fora de contexto, na vertical. É uma busca incessante para, por um lado, dar um caráter monumental ao edifício e, por outro, promover a unidade arquitetural com os demais edifícios da praça, em que os três compoariam um conjunto único, sóbrio e monumental. As inconveniências por vezes são claras, por outras só se evidenciam por conhecermos a solução finalmente construída. Uma delas é relativa ao afastamento dos plenários em relação ao edifício principal, presente em alguns croquis. Outra se relaciona ao efeito mimético com o Palácio da Alvorada, promovido pela repetição de sua arcada. Finalmente, no caso da adoção da solução de plenários trapezoidais, o edifício principal se tornaria demasiado longo e teria que se valer de arcadas marcantes para conseguir uma característica identitária clara.

Croquis preliminares do Palácio do Congresso, Brasília, Oscar Niemeyer.





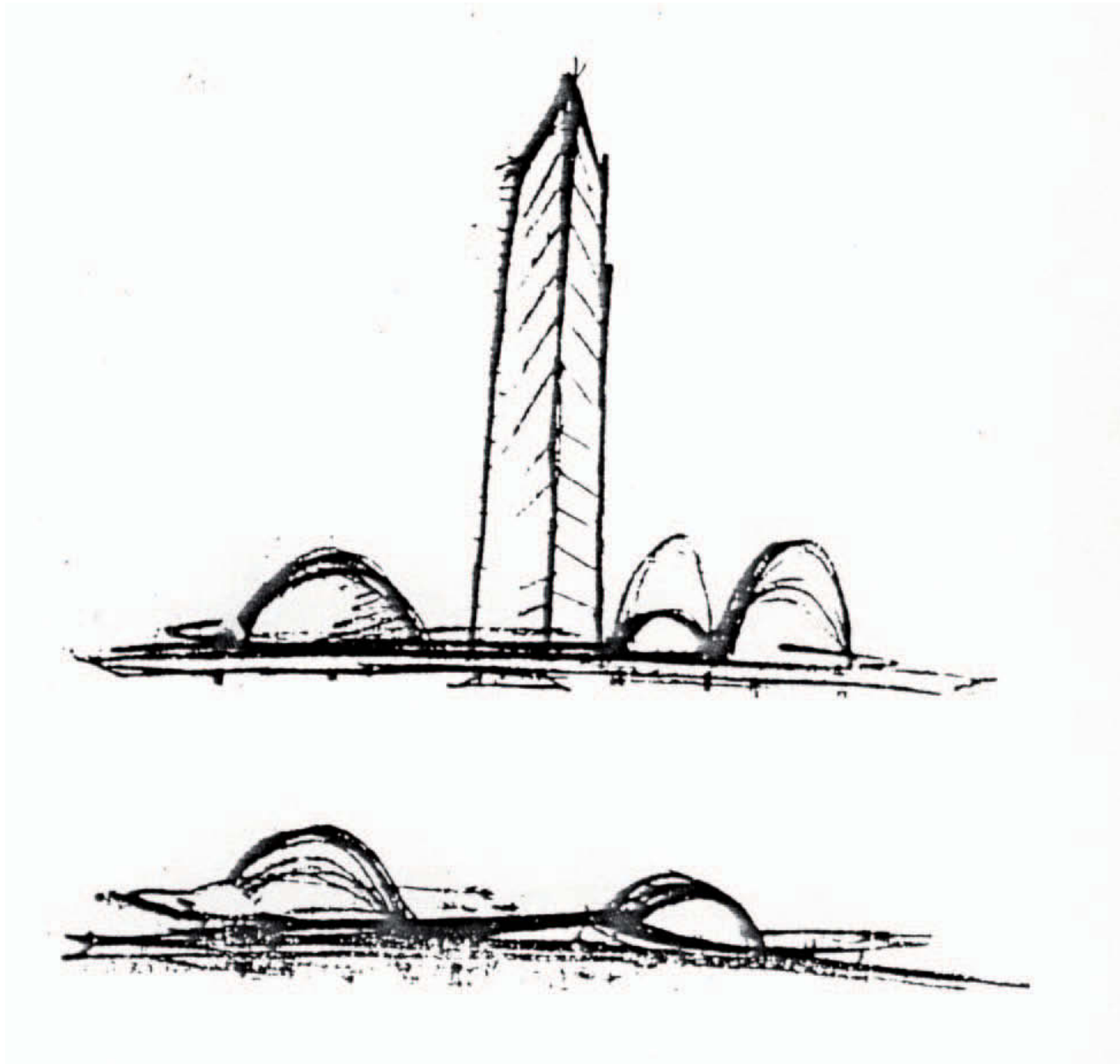
### Momento 3 – Voltas ao redor da solução definitiva

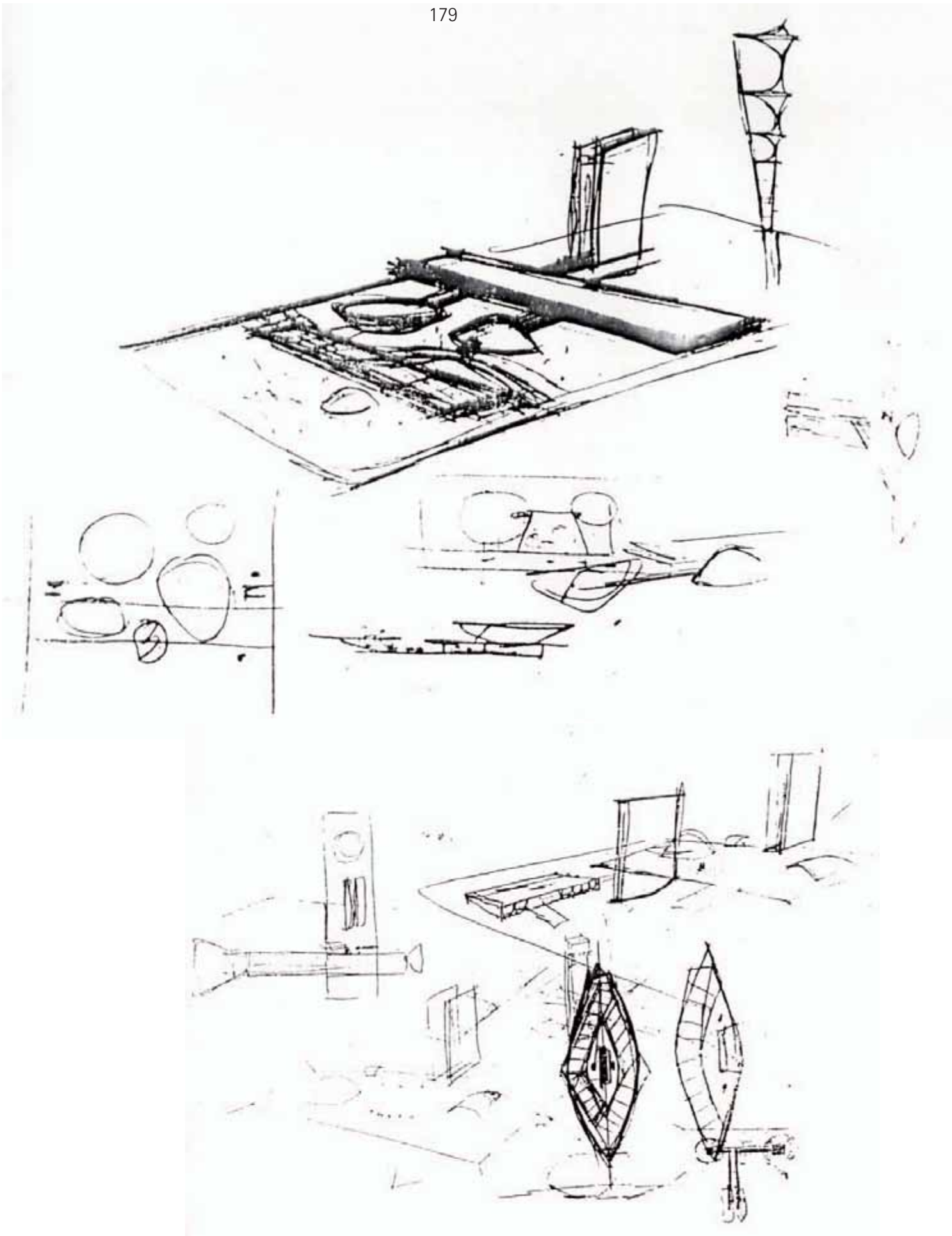
Os croquis em torno da solução definitiva acabam por especular principalmente sobre a posição do edifício anexo em relação à Praça dos Três Poderes, a modenatura e a posição das cúpulas e a solução de calota e cúpula.

A modenatura das cúpulas é revista em diferentes desenhos, assim como sua posição. Mesmo quando a solução da variação cúpula/calota já está presente, o arquiteto especula sobre a possibilidade de colocá-las em contato direto com a Praça e os outros edifícios.

Talvez a decisão mais difícil tenha sido a posição do edifício principal em relação à praça e à esplanada. Isso fica claro pois, em diversos croquis, vemos variações que ora colocam o edifício ligado a um ora a outro espaço livre. Como consideramos que esse conjunto de desenhos foram, de fato, realizados na solução definitiva, comentaremos a seguir suas particularidades.

Croquis preliminares do Palácio do Congresso, Brasília, Oscar Niemeyer.







### 3.4. A solução definitiva

Na solução definitiva, temos a marca de genialidade que, ao contrário do que é difundido na atualidade, resulta de um trabalho árduo em busca de soluções para problemas que envolvem a arquitetura, o urbanismo, os aspectos simbólicos e culturais de um edifício que nasce com a missão de ser representativo de uma nação em florescimento.

“Nas obras de Brasília, o Palácio do Congresso expõe com meridiana clareza essa atitude de projeto. Ao exprimir diretamente o uso dos espaços, onde sobressaem as duas galerias populares sobre a plataforma que une os dois Plenários – Câmara de Deputados e Senado – novamente o arquiteto coloca a tecnologia moderna a serviço dos espaços adequados.”

“É de se notar que justamente essa aderência às especificidades do programa arquitetural é que conduz à invenção das estruturas” (KATINSKY, 1991, p. 11).

Ali, “[...] a composição se formulou em função [...] das conveniências da arquitetura e do urbanismo, dos volumes, dos espaços livres, da profundidade visual e das perspectivas e, especialmente, da intenção de se lhe dar um caráter de alta monumentalidade, com a simplificação dos elementos e a noção de formas puras e geométricas” (NIEMEYER, 1961, p. 50). Portanto, a idéia era colocar ao nível da Esplanada dos Ministérios apenas as cúpulas, que hierarquizam a paisagem e caracterizam o edifício, deixando, para quem olha do alto, a visão da plataforma sob as cúpulas e, ao fundo, a Praça dos Três Poderes e o cerrado, mais além.

Acreditamos que a monumentalidade do Palácio do Congresso deriva justamente da sua unicidade na paisagem. Não utiliza os mesmos procedimentos projetuais que o arquiteto havia fixado para o Palácio do Planalto ou para o Palácio do Supremo Tribunal Federal (STF), onde a estrutura externa formava um peristilo classicizante e, de forma paradoxal, abstratamente moderno. Nem os arcos presentes no Palácio do Itamaraty e no Palácio da Justiça, em que as diretrizes classicistas tornam-se ainda mais claras. O Palácio do Congresso ergue-se sem igual, tanto na Esplanada quanto na Praça dos Três Poderes, marcado por diferentes aspectos: (1) seus acabamentos externos mais visíveis são o reboco aparente pintado de branco; (2) as formas são únicas e não seguem o perfil de “caixas” que, ainda que com particularidades no desenho dos elementos de apoio, não perdem o caráter de prismas regulares; (3) o formato, a altura e a proporção do edifício dos anexos é sem paralelo em toda a cidade, e, finalmente (4) a centralização da perspectiva, sobretudo no percurso pela Esplanada dos Ministérios, dá protagonismo ao edifício.

Virgínia Castro



Palácio do Itamaraty e Congresso Nacional, Brasília



Sidney Carvalho



Templo de Diana, Évora (Portugal)



Sidney Carvalho

Foro Romano, Pompéia (Itália)

O conjunto construído, dos quatro palácios laterais ao Eixo Monumental e do Palácio do Congresso, mostra os dois elementos recorrentes na arquitetura de Oscar Niemeyer. O primeiro, evidenciado no Palácio do Congresso, refere-se à forma como a arquitetura parece levantar-se suavemente do solo, dando-lhe continuidade e mantendo uma paisagem horizontal. O segundo, diz respeito ao esforço em fazer parecer que os edifícios apenas toquem suavemente o solo, ou sobre ele flutuam, como fica claro nos edifícios do Palácio do Planalto, no Palácio da Justiça e no Palácio da Alvorada<sup>9</sup>. “Formas que não pesassem no chão [...]” (NIEMEYER, 1961, p. 53).

“Nos palácios de Brasília, as ‘verdades construtivas’ expressas pelas tensões nas possibilidades construtivas do concreto armado deram lugar à expressão simbólica e à representação arquitetônica, valores de harmonia e leveza foram construídos por artifícios construtivos na estrutura do edifício, caracterizando maior complexidade e contradição em sua arquitetura [...]. Portanto, são os calores de representação arquitetônica em Niemeyer que substituem a ‘verdade’ ou racionalidade do tectônico sobre a expressão [...]” (VALLE, 2000, p. 46).

Em Brasília, Niemeyer aproxima-se da “lógica dos estilos” (VALLE, 2000), na medida em que não procura uma supremacia do moderno, já alcançada nos edifícios da Pampulha, por exemplo. Falar sobre a lógica dos estilos nos remete a procedimentos artísticos que já estavam na base das propostas que permitiram a construção do Palácio Monroe no estilo eclético. Tal “lógica” deriva da utilização de padrões arquitetônicos do passado, transformando-os para as necessidades atuais. Assim, o peristilo – sucessão de colunas que cercam o cerne de um edifício –, que marca o templo grego ou o foro romano, também se apresenta, absolutamente modificado, no Palácio do Planalto e no Palácio do STF. Depois dessa explicação, fica mais claro que o arquiteto usa um repertório formal, desenvolvido anteriormente, e o aplica com referências à cultura clássica nos diferentes palácios e edifícios projetados. Passeia por seu próprio repertório anterior, redesenhando continuamente, propondo a inovação a partir de uma larga base de experimentação dos anos precedentes.

O processo de trabalho do arquiteto vem a corroborar sua intenção de inovação. No entanto, essa inovação, como salienta Katinsky (1991, p. 15), “só pode ser reconhecida em comparação com a rotina estabelecida. Assim, cabe ao arquiteto, em cada caso, valer-se do acervo das soluções recebidas e introduzir as inovações necessárias para que a obra atinja sua finalidade última,

ou seja, tornar-se aquilo que deve ser: obra de arte.” Ou seja, segundo tal perspectiva, não há inovação que nasça da pura imaginação. Ela advém de um redesenho constante de um repertório desenvolvido ao longo dos séculos por várias gerações de arquitetos e construtores que procuram, de maneira singular ou não, relacionar-se “com um conjunto de necessidades a atender”, além de criar e comunicar uma “ordem superior inteligível e significados que vão além do atendimento das necessidades” (GUEDES SOBRINHO, 1990, p. 49).

E o processo de concepção do Palácio do Congresso enfatiza uma busca dentro de um repertório formal próprio, desenvolvido pelo arquiteto em seus projetos anteriores. por meio dos desenhos de pesquisa, ele passeia pelas experiências projetuais que teve anteriormente no desenvolvimento do edifício do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro e seu auditório trapezoidal, da Cidade Universitária da Universidade do Brasil, das cúpulas experimentadas no Parque Ibirapuera (Oca) e no projeto para o Estádio Nacional, e no desenvolvimento do projeto para o conjunto da Pampulha. Os projetos que precederam Brasília ajudaram Niemeyer a organizar um repertório formal e espacial que ele utilizaria ao longo de toda sua carreira posterior, tendo na nova Capital seu maior canteiro de experimentação de formas (QUEIROZ, 2007).

No Palácio do Congresso e nos outros edifícios do primeiro momento de construção de Brasília, o arquiteto estabelece “para os novos projetos uma série de normas que buscam a simplificação da forma plástica e o seu equilíbrio com os problemas funcionais. Nesse sentido, passaram a [...] interessar as soluções compactas, simples e geométricas; os problemas de hierarquia e de caráter arquitetônico; as conveniências de unidade e harmonia entre os edifícios, ainda que estes não mais se expressem por elementos secundários, mas pela própria estrutura, devidamente integrada na concepção plástica original” (NIEMEYER *apud* QUEIROZ, 2007, p. 137).

No entanto, Valle (2000) salienta que o desenho dos palácios na Praça dos Três Poderes participou da decisão de concisão tomada pelo arquiteto. Este projeto foi, por sua vez, parte da guinada de paradigmas operada por Niemeyer que, após Brasília, depõe e defende tal mudança. Tal guinada, no entanto, não representa ruptura, senão evolução de um procedimento de linguagem e de um repertório conhecido.

“Não existe o arbitrário artístico em Oscar Niemeyer, pois a linguagem é estabelecida sobre o repertório, que adquire características próprias, assinadas pelo perfil ou moderação das curvas, ou, ainda, porque são as novas formas elaborações de sua linguagem” (VALLE, 2000, p. 454).

#### 4 Palácio do Congresso: entre projetos e obras

“Arquitetura sem compromisso com qualquer escola que a reduza a uma simples repetição. Arquitetura que desejamos funcional, mas, antes de tudo, bela e criadora.”

Oscar Niemeyer

A 21 de abril de 1960, de acordo com a Lei nº 3.273, de 1º de outubro de 1957, o Congresso Nacional participou da solene instalação dos poderes da República na nova Capital, com a presença dos chefes do Executivo, Legislativo e Judiciário, e de numerosas delegações especiais de governos estrangeiros, entre outras autoridades (BRASIL..., 1960).

Desde a criação do Poder Legislativo no Brasil, seria a primeira vez que as duas casas do Congresso se localizariam em um mesmo edifício, passando a ter uma vida cotidiana em comum, mantendo, no entanto, a autonomia de cada um dos ramos.

A construção do edifício, face ao cronograma bastante apertado, não deixou de ter suas controvérsias, principalmente com relação a alterações no programa de atividades previsto durante as obras e, também, às condições reais de utilização do prédio no momento de sua inauguração.

Com respeito ao primeiro aspecto, segundo o relato da Presidência do Senado (BRASIL..., 1960), houve um distanciamento inicial do arquiteto com a direção do Senado Federal, dificultando, assim, a solução de todas as necessidades relativas ao uso do edifício, aos espaços projetados:

Pena é que o edifício tão belo e majestoso, principalmente do ponto de vista da arquitetura escultural, não tenha sido planejado com a prévia audiência dos órgãos a que era destinado, a fim de que pudessem dizer quais as suas necessidades, antes de se entrar na fase da execução, e, portanto, a tempo de serem atendidas. Ter-se-iam, assim, evitado motivos para alterações que, em obra de tão apurada arte, dificilmente escapam ao perigo de deformar o que brotou harmoniosamente do pensamento criador do artista. (BRASIL..., 1960)

Com relação ao distanciamento inicial do arquiteto para com a direção do Senado Federal, é preciso ponderar dois aspectos: a) a relação arquiteto/solicitante ou contratante/usuário; e b) o ritmo intenso de trabalho para a construção de Brasília.

No primeiro caso, há que se considerar o marco político e institucional que relacionava a Novacap<sup>10</sup>, da qual Niemeyer foi chefe do Departamento de Arquitetura,

diretamente ao Presidente Juscelino Kubitschek. Inseparável aqui a dualidade entre “solicitante” – ou seja, o mantenedor – e o “usuário” – aquele que faz uso dos serviços do arquiteto – que nem sempre é harmônica, podendo ser, ao contrário, conflituosa (VARGAS, 2003). Neste caso, a Novacap – em última instância Niemeyer – teve o papel de equilibrar estas duas forças, buscando um resultado final que satisfizesse a ambos<sup>11</sup>, Senado e Governo Federal, em tempo coerente com as metas definidas por este último, o que nos leva ao segundo ponto.

Sabemos que o ritmo de trabalho para a construção de Brasília foi extremamente intenso. Imagine-se que, num prazo de quatro anos, houve a necessidade de se reunir as condições políticas, financeiras e legais para o início do empreendimento, definir-se um projeto urbanístico por meio de um concurso nacional, ajustá-lo, detalhá-lo, executá-lo e ainda, paralelamente, realizar toda a arquitetura presente na cidade.

Desta forma, havia a necessidade de rápida definição dos projetos, o que, nas palavras do próprio arquiteto, poderia até mesmo ser visto sob um ângulo favorável, uma vez que a premência do tempo preservaria a pureza e a espontaneidade da arquitetura. O anteprojeto – que determina em caráter preliminar as características internas e externas do edifício – foi, portanto, realizado em alguns poucos meses até junho de 1957, detalhado a partir de setembro do mesmo ano, apenas dois meses antes do início da obra, e com ela conviveu até, praticamente, a conclusão do edifício (SILVA & SANCHEZ, 2009?). Desenho e obra correram juntos, pela urgência, fazendo com que muitas das decisões tivessem que ser tomadas já na etapa de execução.

O amadurecimento do projeto – em resposta às diversas demandas de ordem programática, estética ou construtiva – pode ser comprovado pelo exame dos diversos desenhos técnicos produzidos a partir de 1957, e demonstra toda a complexidade que envolve um empreendimento de tal natureza e magnitude. Na fase de anteprojeto foram realizadas alterações significativas com relação à proposta inicial, ainda que o partido arquitetônico tenha se mantido o mesmo. É possível, pela documentação técnica, distinguir dois momentos nesta etapa de consolidação da concepção arquitetônica (SILVA & SANCHEZ, 2009?), que poderíamos chamar de anteprojeto inicial e anteprojeto final.<sup>12</sup>

Dois outros profissionais merecem destaque no processo de projeto e obra do Palácio do Congresso: Nauro Esteves e Joaquim Cardozo. O primeiro, arquiteto, foi o responsável pela coordenação de projetos de arquitetura e a compatibilização entre as diversas especialidades envolvidas (fundações, estruturas, hidráulica, elétrica, equipamentos e acabamentos). A cargo de Joaquim Cardozo ficou todo projeto estrutural, tendo uma participação fundamental para a concretização da arquitetura.

[...] em Brasília nós tínhamos 15 pranchetas; arquitetos e desenhistas eram 15, mais o pessoal da instalação elétrica, hidráulica, etc., que era aqui. Concreto, só concreto que ficou no Rio, porque o Joaquim Cardozo tinha muita idade, não pôde vir pra Brasília. Então o escritório de concreto nosso ficou no Rio. (ESTEVES, *apud* SILVA & SANCHEZ, 2009?)

Desta maneira, no anteprojeto inicial, podem ser notadas duas diferenças significativas com relação ao edifício construído: a) a presença de um grande auditório, chamado de “salão de televisão”; e b) a configuração espacial do *hall de público*, a entrada principal do edifício.

O “salão de televisão”, que se localizaria no grande gramado em frente ao Palácio do Congresso, com capacidade para 5.000 pessoas, tinha a finalidade de permitir que a população em geral pudesse assistir às sessões sem maiores formalidades (NIEMEYER, 1957, p. 9). Apesar de ser um grande elemento no programa de atividades do edifício, o mesmo não comparava volumetricamente em seu exterior, não descaracterizando os estudos preliminares ou croquis iniciais. Assim o descreve Nauro Esteves, um importante colaborador de Niemeyer em Brasília:

O Congresso tinha um grande auditório pra público, [...], pra assembleias populares, assim, que o povo fosse lá em vez de ficar nas galerias, [...]. Porque você repara que o terreno é mais baixo no meio, entre as duas pistas, então ali seria um grande auditório, o jardim passava no nível das pistas e embaixo seria um grande auditório pra assembleia do povo. Isso foi abandonado depois, evolução natural do projeto (ESTEVES *apud* SILVA & SANCHEZ, 2009?).

Quanto ao *hall de público* – atualmente o Salão Negro –, ele seria formado por um ambiente em pé-direito duplo, com mezaninos ao longo das fachadas leste (Praça dos Três Poderes) e oeste (fachada oposta), que seriam acessados por uma grande rampa em curva, elemento plástico marcante no espaço, tal qual ocorre no Palácio do Planalto (SILVA & SANCHEZ, 2009?).

Estes dois aspectos do anteprojeto inicial já não fariam parte de sua versão final, realizada em julho de 1957, sendo esta bastante semelhante ao que foi executado:

A proposta mostra-se mais próxima do plano final adotado, em termos de distribuição do programa. As exigências programáticas repercutiram no adensamento da ocupação, o que provavelmente levou à eliminação dos mezaninos inicialmente previstos, optando-se pela elaboração de planos em seminíveis para ainda caracterizar um espaço nobre de recepção, denominado *Hall Geral para público*, atual Salão Negro (SILVA & SANCHEZ, 2009?).

Estas alterações na configuração interna possibilitaram o estabelecimento de uma conexão visual do Salão de Estar<sup>13</sup> com a Praça dos Três Poderes, por meio de uma grande esquadria na fachada leste do Edifício Principal. Esta conexão seria, entretanto, perdida com uma posterior ampliação do edifício da qual trataremos mais tarde.

Com o anteprojeto desenvolvido e definido, e os projetos de arquitetura e complementares<sup>14</sup> em desenvolvimento, inicia-se a obra no final de 1957, sendo que diversas decisões de projetos seriam tomadas durante a execução, como já foi dito. Com relação ao anteprojeto final, há uma importante alteração que diz respeito à eliminação de uma passarela de ligação entre os plenários do Senado e da Câmara, que formaria um volume sobre a grande plataforma. Tal eliminação foi importante para que a plataforma mantivesse a pureza espacial presente nos croquis iniciais, aspecto fundamental para o partido arquitetônico onde as cúpulas repousavam suavemente sobre a laje do edifício, exatamente como foi executado.

Em agosto de 1958, com as obras já em andamento, formou-se a Comissão de Estudos do Projeto do Edifício do Senado, com a incumbência de “tomar conhecimento dos planos e projetos do imóvel que está sendo construído em Brasília”, além de “verificar se atendem às necessidades e conveniências do Senado, apresentar sugestões, se for o caso, e acompanhar a construção” (BRASIL... Relatório, 1959). Devido à fase adiantada das obras, a Comissão ressaltou, com certo ressentimento, que, àquela altura, não seria mais possível alterar substancialmente o projeto, restringindo tais modificações às divisões internas.

A despeito dos inconvenientes causados por tal fato, relata a Comissão, buscou-se manter um posicionamento de respeito ao projeto do arquiteto, “procurando soluções que não o deformassem, mas que pudessem atender de maneira mais satisfatória às necessidades do Senado” (BRASIL... Relatório, 1959, p. 5).

O próprio Oscar Niemeyer destaca o caráter conciliatório que se exigiu quando surgiu a necessidade de alteração dos projetos durante a obra, uma vez que era responsável pelo desenvolvimento, em curtíssimo prazo, de inúmeros projetos na capital em construção:

Tivemos, assim, de transigir, elaborando em quinze dias projetos que normalmente exigiriam dois ou três meses de trabalho, simplificando e alterando especificações [...]. Daí aceitarmos soluções conciliatórias, conscientes da realidade nacional que Brasília teria de exprimir e do objetivo principal a atender, que consistia em definir a cidade em termos irreversíveis antes de 21 de abril de 1960 (NIE-MEYER, 1961, p. 42-43).

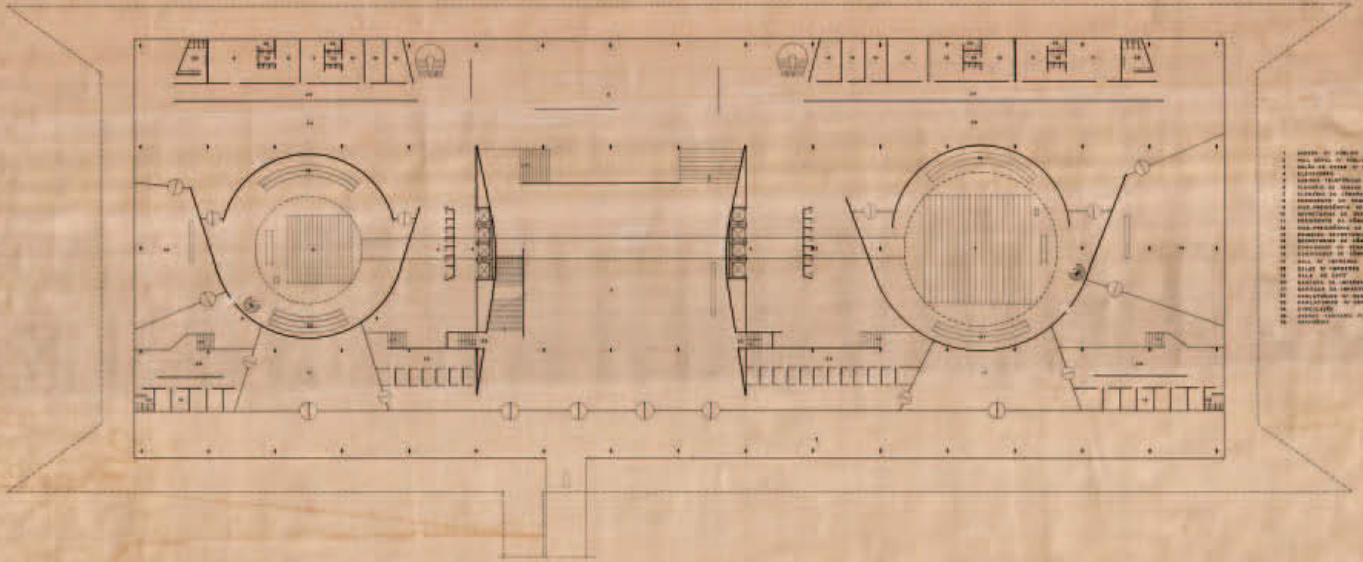
Foram discutidos, então, aspectos programáticos e espaciais do projeto, tendo sido realizadas reuniões com o arquiteto, tanto em Brasília, quanto no Rio de Janeiro, e diligenciados à Novacap alguns oficiais. Relata a Comissão, com relação à primeira dessas reuniões, em setembro de 1958:

Em 13 e 14 de setembro esteve em Brasília [...] o Presidente da Comissão [...], entrando em entendimentos com o Arquiteto Oscar Niemeyer, em quem encontrou o mais distinto acolhimento e o melhor espírito de colaboração, no sentido de procurar para as observações formuladas soluções satisfatórias [...] (BRASIL... Relatório, 1959, p. 5).

A respeito deste processo de negociação e alteração do projeto durante as obras, Niemeyer comenta que algumas sugestões, em sua avaliação, não eram pertinentes, mas que, no entanto, sobreveio o caráter conciliatório:

[...] ocorre-me logo que a maioria dos parlamentares foi cordial comigo e que nos entendimentos pessoais nenhum procurou atingir-me de forma indelicada ou descortês e que muitos, ao contrário, afastavam interesses partidários para aceitar soluções que honestamente lhes propunha. E penso, conciliador, que todos os desentendimentos se prenderam a questões de princípio relacionadas com o funcionamento do Congresso, que, acertadas de início, foram depois recusadas pelas novas comissões de sede, originando as modificações que tanto constriam (NIEMEYER, 1961, p. 60-61).

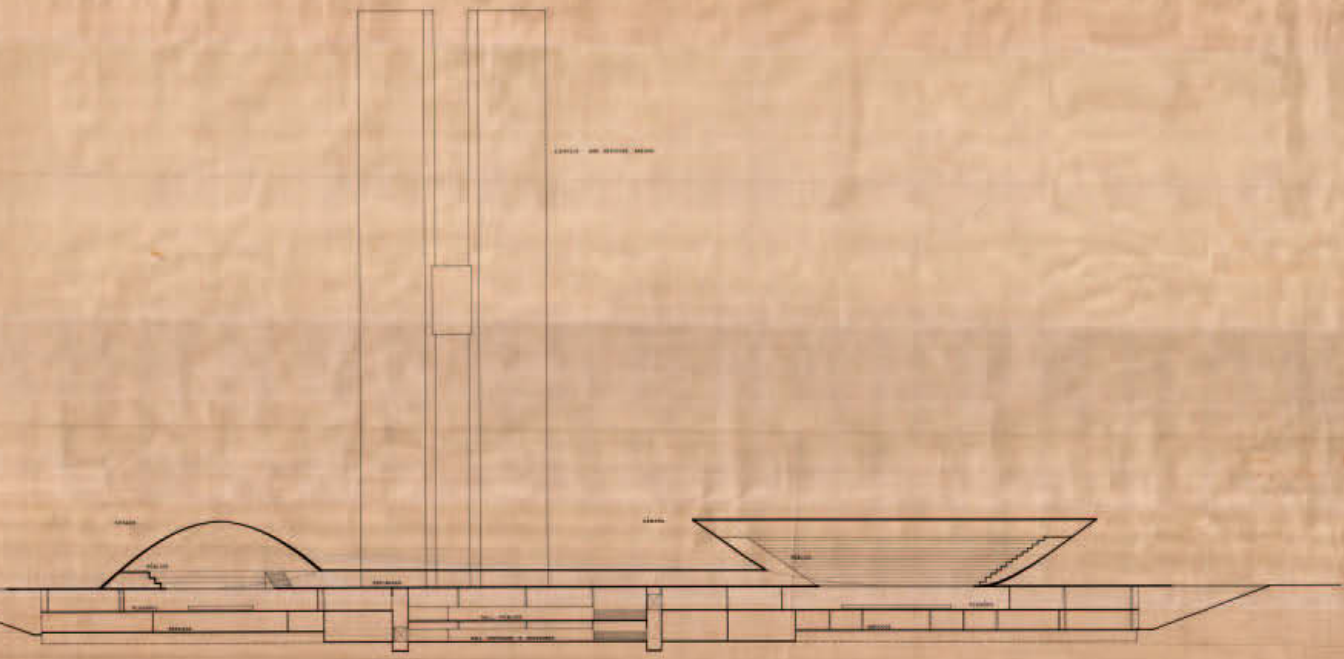
Acervo Câmara dos Deputados



1. Entrada principal
2. Sala de espera
3. Sala de reuniões
4. Sala de trabalho
5. Sala de leitura
6. Sala de exposições
7. Sala de arquivos
8. Sala de imprensa
9. Sala de recepção
10. Sala de atendimento
11. Sala de descanso
12. Sala de alimentação
13. Sala de banheiros
14. Sala de vestiário
15. Sala de guarda-roupas
16. Sala de limpeza
17. Sala de manutenção
18. Sala de segurança
19. Sala de vigilância
20. Sala de controle
21. Sala de comunicação
22. Sala de informática
23. Sala de documentação
24. Sala de arquivos
25. Sala de biblioteca
26. Sala de museu
27. Sala de exposições
28. Sala de recepção
29. Sala de atendimento
30. Sala de descanso
31. Sala de alimentação
32. Sala de banheiros
33. Sala de vestiário
34. Sala de guarda-roupas
35. Sala de limpeza
36. Sala de manutenção
37. Sala de segurança
38. Sala de vigilância
39. Sala de controle
40. Sala de comunicação
41. Sala de informática
42. Sala de documentação
43. Sala de arquivos
44. Sala de biblioteca
45. Sala de museu

Planta baixa do Congresso Nacional (anteprojeto)

Acervo Câmara dos Deputados



Corte longitudinal do Palácio do Congresso (anteprojeto)

Desta maneira as obras prosseguiram e, em 21 de abril de 1960, foi realizada a sessão inaugural. Detalhes a finalizar no edifício, dificuldades na logística de transferência tanto de equipamentos, quanto de senadores e funcionários fizeram com que, no dia seguinte, as atividades fossem interrompidas, recomeçando apenas no dia 10 de maio.

As obras das torres anexas só seriam totalmente concluídas em outubro do mesmo ano. Nestes edifícios estavam localizados os gabinetes dos parlamentares, comissões, áreas administrativas e serviços de apoio. Com a finalização da obra, o edifício começa, de fato, a estar apto a abrigar as atividades do Congresso Nacional, atravessando praticamente toda a década seguinte sem maiores ampliações ou construções de novos anexos.

### 5 Palácio do Congresso: 1960-2010

A história do Palácio do Congresso, em seus cinquenta anos, pode ser contada por duas óticas distintas. De um lado, a de sua função precípua de abrigar as casas legislativas brasileiras e sua história nesta condição – ou seja, como edifício em si – que encerra tanto as demandas diversas advindas do uso, da ocupação, quanto sua conservação e preservação. De outro, a do fato de tratar-se de uma obra que, por suas qualidades e singularidades, tornou-se um marco na história da arquitetura, passando a ser importante referência para obras posteriores.

Como se trata do poder onde a população se faz representar e, portanto, onde a democracia se convalida, a simbologia de “casa do povo”, utilizada por Niemeyer em Brasília torna-se uma diretriz de projeto que teve desdobramentos na história recente da arquitetura. A idéia fixada por Niemeyer no Palácio do Congresso mostra sua validade pelas diversas referências a ela encontradas em obras posteriores. A existência de uma plataforma superior acessível, da qual é possível alcançar as áreas públicas para que se assista à atividade legislativa pode ser encontrada, de maneira mais ou menos radicalizada em diferentes propostas que a sucederam.

Assim, tal referência é encontrada no Centro Administrativo de Santo André, do arquiteto Rino Levi, que apresenta uma plataforma suspensa dando acesso, num nível superior, aos edifícios públicos – Paço Municipal, Assembleia, Fórum.

O mesmo ainda pode ser visto na recuperação do Reichstag, em Berlim, do arquiteto Norman Foster, que, de certa forma radicaliza a proposta de Niemeyer. A intervenção de 1992 em um edifício do século anterior incorporou uma grande cúpula envidraçada no local de outra, em bronze, destruída durante a II Guerra Mundial. Por esta cúpula, é possível visualizar o plenário, uma forma que simboliza a transparência e a acessibilidade, necessárias à atividade parlamentar.

Congresso Nacional em construção, 1959



André Castro



Congresso Nacional



André Castro





Sidney Carvalho

Partido Comunista Francês, Vista Externa, Paris (França)



Sidney Carvalho

Partido Comunista Francês, Auditório - Vista Externa, Paris (França)



Máριο Viggiano

Reichstag, Berlim (Alemanha)



Máριο Viggiano



Sidney Carvalho

Partido Comunista Francês, Auditório, Paris (França)



André Castro



Museu da República



Reichstag, Berlim (Alemanha)



Congresso Nacional

Por sua vez, a Assembleia Legislativa do Distrito Federal, do escritório Projeto Paulista de Arquitetura, de forma mais integrada ao cotidiano da cidade, coloca o volume do plenário ligado à praça de acesso ao edifício como um todo, permitindo que qualquer passante, possa ver a atividade legislativa em andamento, a qualquer hora.

Por outro lado, é uma característica importante da obra de Niemeyer seu constante auto-referenciamento, ou seja, a releitura de soluções arquitetônicas por ele já utilizadas em projetos posteriores. Estas soluções, sejam elas referentes à composição volumétrica, à espacialidade ou a aspectos técnicos, tendem a ser repetir, em diversos aspectos revistos e redesenhados.

São frequentes em suas realizações posteriores, por exemplo, a utilização de cúpulas – ou outras formas plasticamente marcantes – em contraposição a lâminas verticais ou horizontais prismáticas. Colocando nestes prismas as atividades administrativas, cotidianas, o arquiteto, nas cúpulas, lançava mão de uma liberdade projetual maior para volumes com maior carga simbólica, normalmente abrigo atividades mais nobres e menos corriqueiras. Entre os exemplos, podemos citar a Sede do Partido Comunista Francês (projetada em 1967 e concluída em 1980), a Bolsa do Trabalho de Paris (1972-1978) e até mesmo o Centro Cultural da República, em Brasília. Quanto ao primeiro exemplo, interessa notar a semelhança de seu auditório – também em cúpula – com o plenário do Senado.

Quanto à sua história intrínseca, ou seja, na condição de sede do Senado Federal, é importante salientar que o Palácio do Congresso tem a necessidade constante de: (1) ser conservado como patrimônio artístico, uma vez que, por suas qualidades, é um caso ímpar na história da arquitetura brasileira e mundial, como já dissemos; (2) ser adaptado à dinâmica da instituição, seus usos, suas diferentes atribuições; (3) incorporar novas tecnologias, atualizar suas instalações, seus equipamentos; e (4) prezar pela qualidade espacial de seus ambientes e espaços representativos da instituição.

Em sua primeira década de existência, o edifício não sofreu intervenções significativas em sua estrutura, mantendo-se basicamente como se apresentava quando totalmente concluídas as obras em outubro de 1960. A primeira alteração realizada no edifício ocorreu em 1970, com a ampliação do edifício principal e, por consequência, da plataforma superior, para a criação de um renque de gabinetes e, na parte do Senado, de salas destinadas à presidência da Casa.

A principal consequência desta alteração foi a perda da integração visual entre o interior do Congresso Nacional – mais especificamente dos Salões Azul e Verde – com a Praça dos Três Poderes, uma vez que a expansão se deu na fachada leste do edifício, em direção às torres anexas.

Desta forma, a grande esquadria que permitia a visualização em direção à Praça foi retirada, criando-se um jardim com iluminação e ventilação zenitais, e incorporando-se, ao fundo, um painel do artista Athos Bulcão. Os gabinetes foram implantados a partir da parede de suporte deste painel.

Em que pese a grande qualidade artística do painel e a interessante solução em jardins escalonados, a perda da vista para a praça teve uma conseqüência simbólica importante para o edifício pois, pela configuração urbana da área, a leitura do Congresso Nacional como parte integrante da Praça dos Três Poderes não é óbvia, restava-lhe a integração em sentido inverso, ou seja, a partir do interior do edifício e não do espaço urbano.

Com relação à intervenção, o próprio arquiteto Oscar Niemeyer comenta:

O prédio do Congresso Nacional não foi, como os outros palácios, localizado junto à Praça dos Três Poderes, mas dos seus salões via-se a Praça, o que dava a idéia de nela estar integrado.

Durante o período do parlamentarismo o grande salão foi ocupado por inúmeras salas o que lhe tirava a importância desejada e a vista magnífica. Para corrigir o que ocorria aumentamos em 15 metros a profundidade do bloco.

As salas foram situadas nesse acréscimo, o salão voltou à escala anterior, mas a vista foi substituída por um extenso painel de azulejos.

Durante muito tempo incomodou-nos o que aconteceu. Sem a ligação visual com a Praça, o Congresso Nacional dela não parecia mais pertencer.<sup>15</sup>

O próprio arquiteto, ao lamentar esta conseqüência na integração com a Praça, salienta por outro lado que a arquitetura externa do Palácio havia sido preservada (NIEMEYER *apud* SILVA & SANCHES, 2009?). De fato, a interferência na volumetria e na composição externa do edifício foi bem menor do que internamente. Pode-se dizer que esta foi a alteração mais importante no conjunto formado pelo edifício principal – incluindo os plenários – e pelas torres dos anexos ocorrida na história do Palácio do Congresso.

Houve, no entanto, diversas alterações na estruturação espacial interna do edifício. Destacam-se: 1) a construção da Agência Senado, círculo em vidro e metal ao lado do Plenário, no acesso para o Anexo II; 2) a ocupação do Salão Azul pela Presidência da Casa e pela Secretaria Geral da Mesa. Anteriores ao tombamento, e projetadas por Niemeyer, as intervenções fizeram face às transformações ocorridas ao longo do tempo nas atividades legislativas. As principais conseqüências foram a perda da integração espacial entre os plenários da Câmara e do Senado, a alteração da escala do salão, que perdeu alguns metros em sua largura.

O tombamento do Palácio do Congresso pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), em 2008, faz parte da proteção ao conjunto de obras do arquiteto Oscar Niemeyer. Inclui, além do edifício principal, o Anexo I, os espelhos d'água, os gramados frontais e laterais, as palmeiras imperiais, os painéis de Athos Bulcão, os jardins de Burle Marx e demais bens integrados. Segundo o IPHAN, “o tombamento do conjunto da obra do arquiteto Oscar Niemeyer em Brasília é conseqüência da importância desses edifícios na configuração da área urbana projetada por Lucio Costa, a qual também é tombada pelo IPHAN. Por tais razões, esse patrimônio nacional mundialmente conhecido e reconhecido por seu valor, exige um cuidado de conservação especial.” Cabe ressaltar que, apesar de o conjunto urbano de Brasília ser reconhecido pela UNESCO como Patrimônio Cultural da Humanidade, seus edifícios, isoladamente, não são considerados como tal por este órgão.

O tombamento coloca alguns desafios à gestão do edifício, como veremos: 1) recuperação da história do edifício, tanto do ponto de vista material, como imaterial; 2) gestão conjunta entre Câmara e Senado, de maneira que se preserve, interna ou externamente, suas características principais; 3) gestão do edifício frente à dinâmica da instituição e suas necessidades de transformação constantes; 4) monitoramento das condições físicas do edifício, sua estrutura e materiais, de maneira a prevenir a deterioração de suas instalações e preservar seus materiais como documentação de uma fase da história de nossa construção civil.

Houve, também, o crescimento no complexo de edifícios administrativos que formam a Câmara dos Deputados e o Senado Federal. Com a construção de novos anexos e edifícios de apoio, no Senado, a superfície construída cresceu mais de cinco vezes de 1960 até hoje, possuindo, ao todo, 24 edifícios, entre eles o complexo da gráfica, do serviço de processamento de dados e outros.

Destaca-se, entre estes edifícios, o Anexo II, também de autoria de Oscar Niemeyer, construído entre 1970 e 1980, conectado ao Palácio do Congresso por uma passagem subterrânea, conhecida popularmente como o “Túnel do Tempo”. Interessante usar esta analogia de túnel do tempo para relacionar as duas arquiteturas, do Palácio e do Anexo II, uma vez que a ruptura representada pelo Palácio do Congresso aponta para esta nova estética.

Como já dissemos, o Palácio do Congresso marca um momento de releitura e ruptura na arquitetura moderna brasileira, onde Niemeyer buscava a concisão das formas construídas, sendo que estas refletiam a estrutura em concreto armado que as sustentava. O Anexo II demonstra uma consolidação dessa ruptura, já que se insere no que podemos chamar de arquitetura brutalista caracterizada,

sobretudo, pela correspondência entre estrutura e arquitetura, e exacerbada pelo concreto armado aparente, comumente utilizado.

Essa arquitetura, no Brasil, surgiu já no final da década de 1950 e veio a se fortalecer nas décadas seguintes. Assim, podemos relacionar o Anexo II, arquitetonicamente, a obras como a Faculdade de Arquitetura da USP, de João Vilanova Artigas (1961), o Museu de Arte de São Paulo (1961), de Lina Bo Bardi, e a Escola Estadual Suely A. Melo, de Paulo Mendes da Rocha (1962), estando estes arquitetos entre os maiores expoentes dessa arquitetura no Brasil.

No caso de Vilanova Artigas e de Paulo Mendes da Rocha, essa arquitetura pode ser considerada uma derivação da própria arquitetura de Niemeyer, na medida em que, a partir da autocrítica que executa, já no projeto do Museu de Caracas, Niemeyer aponta os caminhos para a arquitetura paulista. Artigas salienta que, em 1958

“Niemeyer nos comunica confiança no destino da nossa arquitetura e da cultura nacional. Numa demonstração de grande sensibilidade, define com segurança o significado de certos aspectos decorativos que imaginamos que, de certa forma, envolviam nossas expressões arquitetônicas, tra-

Sidney Carvalho



Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo (USP)

André Castro



Anexo II do Senado Federal

quando o rumo certo para evitá-los. O depoimento de Niemeyer é uma síntese feliz do que se tinha no espírito de todos os arquitetos sérios do Brasil e marca também o ponto de partida para uma nova fase do desenvolvimento da arquitetura brasileira [...].” (ARTIGAS, 1958 *apud* VALLE, 2000, p. 450).<sup>16</sup>

Esses elementos mostram como a figura e a obra de Niemeyer foram e continuam sendo de vital importância e centralidade para o debate da arquitetura brasileira. Arquiteto brasileiro mais conhecido no País e no exterior, ele tornou-se referência e quase unanimidade para obras públicas.

“Se Juscelino foi chamado de ‘rei sol’ pela crítica internacional de arquitetura, Niemeyer reinou de forma absoluta em todos os seus governos. E não só: foi também, inquestionavelmente, o arquiteto oficial de Jânio Quadros, de todos os governos militares e da Nova República.” (GUEDES SOBRINHO, 1990, p. 47).

## 6. Conclusão

O palácio do Congresso Nacional em Brasília faz parte, atualmente, da história da arquitetura mundial. No entanto, procuramos salientar alguns aspectos pouco abordados nas análises sobre o edifício e sobre o método do arquiteto.

Assim, ao mesmo tempo em que o edifício faz parte de um contexto, sintetizando as preocupações arquitetônicas da década de 1950, ele antecipa uma série de indagações que seriam a tônica do debate nos 30 anos seguintes. Nele, são sintetizadas as preocupações históricas de uma época, mas também são colocadas algumas hipóteses que foram capazes de guiar a arquitetura brasileira, como: 1) a necessidade de concisão formal; 2) a vontade de inovação constante; e 3) a busca por inventividade das soluções espaciais e urbanísticas. Na condição de produto do contexto histórico e referência catalisadora das mudanças de posturas posteriores, o Palácio do Congresso, portanto, se

destaca como uma obra fundamental na história da arquitetura brasileira, representando, em sua forma, este ponto de inflexão que foi a construção de Brasília.

Ao se estudar as sedes anteriores do Senado, podemos notar que os movimentos estéticos tiveram, e ainda têm, raízes num conjunto de valores da sociedade, e simbolizam suas necessidades, aspirações, além de representarem a forma como o mundo é visto em cada época. Isso ajuda a compreender o Palácio do Congresso Nacional de Brasília como a expressão do marco social, econômico e político dentro do qual foi construído e, além disso, como a representação da instituição a qual pertence. Sendo o primeiro edifício construído para o fim específico de abrigar as duas casas legislativas do Brasil, ele veio a responder ao anseio secular, tanto do Senado, quanto da Câmara, de ter sua expressão concretizada na cidade na forma de uma arquitetura simbólica e atual.

Com relação à criação do edifício, quisemos ressaltar o laborioso processo de elaboração do projeto, com a construção das soluções formais através de tentativas sucessivas e complementares. Tal processo, a nosso ver, ajuda a desmistificar a obra de Oscar Niemeyer, mostrando que suas obras derivam muito mais do que de um traço surgido de uma inspiração instantânea. São, ao contrário, produto de uma evolução do desenho, onde diversos caminhos são descartados, retomados ou desenvolvidos, chegando-se, por fim, à definição do projeto.

Na atualidade, nos compete preservar o edifício enquanto patrimônio cultural de todos os brasileiros. E esse é o desafio que se coloca para essa casa legislativa após o tombamento do edifício pelo IPHAN em 2008. É o legado que se deve conservar para que, por muitos anos à frente, se possa ter a experiência dos espaços criados numa época de realizações seminais para a cultura e para a formação da identidade nacional. Além disso, a existência do edifício, com suas características originais é, e será, fundamental para a compreensão, não só da história da arquitetura, mas para a história do Senado Federal e do Brasil.

## 6 Referências bibliográficas

AGUIAR, Louis de Souza. *Palácio Monroe : da glória ao opróbrio*. Rio de Janeiro: Arte Moderna, 1976.

BARBOSA, Antônio José. *História do Senado do Brasil*. Brasília: Senado Federal, 2008.

BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BRASIL. Congresso. Senado. *Relatório da Presidência: 2ª Sessão Legislativa ordinária da 4ª legislatura, de 15/03/1960 a 15/12/1960*. Rio de Janeiro : Imprensa Nacional, 1960.

BRASIL. Congresso. Senado. *Relatório da Comissão de Estudos do Projeto do Edifício do Senado*. Rio de Janeiro, 1959.

BRASÍLIA, Relatório do Plano Piloto de Brasília/Elaborado pelo ArPDF, CODEPLAN, DePHA. – Brasília: GDF, 1991.

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

GLAZIOU: o paisagista do Império : Campo de Santana. Rio de Janeiro : Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009. Disponível em: <<http://www.casaruibarbosa.gov.br/glaziou/projetos3.htm>>.

GUEDES SOBRINHO, Joaquim Manoel. 1989, Oscar Niemeyer na Barra Funda, em São Paulo. *Revista USP*, São Paulo, n. 47, mar./maio. p. 47-54, 1990.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. 17.ed. São Paulo : Loyola, 2008.

HISTÓRIA DA CONSTRUÇÃO DE BRASÍLIA. Disponível em: <http://www.novacap.df.gov.br/>.

HOBBSAWN, Eric J. *Era dos extremos : o breve século XX, 1914-1991*. São Paulo : Companhia das Letras, 2008.

KATINSKY, Júlio Roberto. *Brasília em três tempos*. Rio de Janeiro: Revan, 1991.

KATINSKY, Júlio Roberto. *Leituras de arquitetura, viagens, projetos*. São Paulo: FAUUSP, 1989. (Tese de licenciatura).

LE CORBUSIER (JEANNERET-GRIS, Charles Edouard). *A Carta de Atenas*. São Paulo, EDUSP/Hucitec, 1993. (Edição original: 1943).

LE CORBUSIER (JEANNERET-GRIS, Charles Edouard). *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1973. (Edição original: *Vers une architecture*. Paris: G. Crès et cie, 1928).

LOOS, Adolf. *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona : Gustavo Gili, 1972.

MACEDO, Silvio Soares. *Quadro do paisagismo no Brasil*.

São Paulo : FAUUSP; Banco Itaú, 1999.

MARX, Murilo. *A cidade brasileira*. São Paulo : Melhoramentos; EDUSP, 1980.

NIEMEYER, Oscar. Edifício do Congresso Nacional em Brasília. *Brasília*, v.1, n. 7, p. 8-11, 1957.

NIEMEYER, Oscar. *Minha experiência em Brasília*. Rio de Janeiro: Vitória, 1961.

PINTO, Odorico Pires. *O solar do Conde dos Arcos*. Rio de Janeiro: São José, 1972.

QUEIROZ, Rodrigo (org.). *Coleção Niemeyer: desenhos originais de Oscar Niemeyer*. São Paulo: FAUUSP – MAC-USP, 2007.

SILVA, Elcio G. ; SANCHEZ, José M. M. *Congresso Nacional: da documentação técnica à obra construída*. *MDC, Revista de Arquitetura e Urbanismo*, 2009?. Disponível em <http://mdc.arq.br/2009/03/09/congresso-nacional-da-documentacao-tecnica-a-obra-construida/>

VALLE, Marco Antônio Alves do. *Desenvolvimento da forma e procedimentos de projeto na arquitetura de Oscar Niemeyer (1935-1998)*. São Paulo : FAUUSP, 2000. (Tese de doutoramento).

VARGAS, Heliana C. Da arquitetura corporativa à cidade corporativa. *Arquitextos*, n. 40, set. 2003. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp198.asp>.

### Glossário:

**BauHaus:** Criada em 1919 na Alemanha, a BauHaus foi uma escola de design, artes plásticas e arquitetura que funcionou até 1933, sendo uma das maiores influências ao modernismo. A escola propunha a integração entre as artes e a valorização da produção industrial e no desenvolvimento de tecnologias. Grandes nomes da arquitetura mundial fizeram parte da Bauhaus, como Walter Gropius e Mies Van der Rohe.

**Brise:** Também conhecido como *brise-soleil*, poderia ser traduzido como quebra-sol. Ou seja, é um elemento externo ao edifício com o objetivo de sombrear a fachada, melhorando, assim, o conforto térmico do edifício. É um dos elementos compositivos principais da arquitetura moderna, tendo sido largamente utilizado no Brasil, uma vez que o clima tropical exige cuidados maiores com a insolação dos edifícios. Atualmente existe na fachada do Anexo I do Senado.

**Capitel:** É a parte superior da coluna, pilar ou pilastra, que faz a ligação entre o entablamento superior e o fuste, ou corpo do conjunto. Na tradição clássica, os capitéis são

ornamentados de acordo com as ordens a que pertence, sendo as mais conhecidas a dórica (mais sóbria), jônica e a coríntia (com mais detalhes decorativos).

**Entablamento:** parte superior dos templos greco-romanos apoiado pelas colunas. Por extensão, podemos entender como entablamento o conjunto de elementos que funcionam como arremate superior de uma fachada.

**Frontispício:** É o elemento que marca a entrada principal do edifício, enquadrando e decorando a porta central. Na arquitetura de linguagem clássica, o frontispício comumente tinha como acabamento superior o frontão.

**Frontão:** Conjunto arquitetônico de forma triangular que dá o acabamento superior a um edifício. É um elemento fundamental na linguagem clássica da arquitetura.

**Laje nervurada:** Laje formada por sucessivas vigas, criando um aspecto de malha, permitindo maiores vãos sem apoios.

**Modenatura:** Inclinação da curvatura de uma cúpula.

**Panos de vidro:** Planos, normalmente fachadas, formados inteiramente por esquadrias metálicas com fechamento em vidro, objetivando transparência à face de um edifício.

**Peristilo:** sucessão de colunas que cercam o corpo principal de um edifício. É uma solução bastante presente na arquitetura de linguagem clássica.

**Pilotis:** conjunto de pilares que sustentam um edifício, deixando o pavimento térreo praticamente livre, sem fechamentos.

**Volutas:** detalhe em espiral para o arremate de elementos da arquitetura clássica, como capitéis.

---

1 Pedro Alexandre Cravoé era, além de arquiteto oficial do império, professor da Academia Imperial de Belas Artes.

2 Em referência à École des beaux-arts de Paris, que tinha uma influência vital na arquitetura que se desenvolvia em âmbito mundial desde a segunda metade do século XVIII até as primeiras décadas do século XX.

3 Charles-Edouard Jeanneret-Gris, conhecido por Le Corbusier (O Corvo), arquiteto e artista plástico franco-suíço nascido no final do século XIX, torna-se um dos principais líderes do que se convencionou chamar de Movimento Moderno. Sua influência atingiu diversas gerações de arquitetos em diferentes países, tendo sido, no Brasil, a principal referência para Oscar Niemeyer.

4E aqui nos referimos, sobretudo, ao socialismo científico e ao marxismo.

5 Mies Van der Rohe, arquiteto alemão, partiu de movimentos artísticos como o De Stijl (O Estilo) para desenvolver uma linguagem de concisão e precisão construtiva e técnica que, apenas com retas e planos, desenvolvia a arquitetura com espaços inusitados e nunca antes vistos. A ele são atribuídas frases que se tornaram conhecidas e repetidas como “Menos é mais” e “Deus está nos detalhes”. Apesar de sua vasta produção, sua obra mais conhecida no meio

técnico é o Pavilhão Alemão para a Exposição Universal de 1929, em Barcelona.

6Walter Gropius, arquiteto alemão, ajudou a organizar, junto com artistas plásticos como Wassily Kandisky e Paul Klee, e outros arquitetos como Hannes Meyer e Marcel Breuer, o curso da prestigiosa BauHaus, escola de artes e ofícios montada durante a República de Weimar, na Alemanha, para uma formação completa de arquitetos e desenhistas industriais. Após a BauHaus, lecionou arquitetura na Harvard Graduate School of Design. Sua obra mais famosa é o próprio edifício da BauHaus.

7 Frank Lloyd Wright, arquiteto estadunidense, foi responsável por levar a linguagem da arquitetura moderna aos EUA ainda nos anos 1920. Um tanto isolado das correntes culturais européias, desenvolve uma arquitetura moderna muito particular, a partir de elementos da arquitetura vernacular japonesa e de arquiteturas vernaculares da América Central e do Norte. Bastante profícuo, projetou o Museu Guggenheim de Nova York, talvez sua obra mais conhecida.

8 A arquitetura de formas livres era defendida por Niemeyer como um modo de explorar as possibilidades formais trazidas pela tecnologia do concreto armado.

9 Análise que devemos ao Prof. Dr. Rodrigo Cristiano Queiroz, docente da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

10 A Novacap – Companhia Urbanizadora da Nova Capital – foi criada em 1956 e tinha como objetivo planejar e executar serviços de localização, urbanização e construção da futura capital do Brasil. A Companhia teve acesso direto a todos os órgãos do Complexo Administrativo Federal, desfrutando de prestígio presidencial em função da meta prioritária a ser cumprida. A empresa construiu, até 1960, os principais edifícios públicos da cidade: o Congresso Nacional, a Catedral e o Teatro Nacional; palácios, ministérios e a Rodoviária; o Jardim Zoológico, a Torre de TV e as Usinas Hidrelétricas e Termelétricas. Construiu, também, os tribunais, o Aeroporto e o Hotel Brasília Palace, bem como residências, clubes, igrejas, hospitais, escolas e cidades satélites (hoje denominadas Regiões Administrativas), entre outros (HISTÓRIA...)

11 Segundo Dana Cuff (*apud* Vargas, 2003), o surgimento de um edifício origina-se do encontro das demandas de três atores principais: consumidor, solicitante e dos profissionais de arquitetura. Há, necessariamente, um acordo entre eles para que se consiga alcançar uma arquitetura de qualidade que atenda à motivação inicial. Este acordo é conduzido por sete princípios, segundo a autora: Demandas qualificadas, ampla visão, simplicidade dentro das complexidades, fronteiras abertas, flexibilidade com integração, equipe com independência e superação dos limites.

12 SILVA & SANCHEZ denominam Anteprojeto 1 e Anteprojeto 2.

13 O Salão de Estar viria a se tornar o Salão Azul e o Salão Verde.

14 Os projetos complementares compreendem os projetos de: fundações, estruturas, instalações diversas, cobertura e quaisquer outros que se julguem necessários a depender da natureza da obra;

15 NIEMEYER, Oscar. Explicação Necessária. Documento elaborado por ocasião do projeto que previa a construção de um edifício na Praça dos Três Poderes para abrigar as presidências do Senado e da Câmara.

16 ARTIGAS, João B. V. *apud* VALLE, Marco Antônio Alves do. *Desenvolvimento da Forma e Procedimentos de Projeto na Arquitetura de Oscar Niemeyer (1935-1998)*. São Paulo: FAUUSP, 2000. (Tese de doutoramento) p. 450.