

CLAUDIO COMAS BRANDÃO E ANA M.G. ALBANO AMORA

Artes integradas no Palácio Itamaraty: percepções em movimento

Integrated arts in the Itamaraty Palace: perceptions in motion

Claudio Comas Brandão¹

Mestre em Arquitetura pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura (PROARQ), da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2019. Arquiteto e Urbanista formado pela Universidade de Brasília (UnB) em 1997, e tem especialização em Desenho Industrial pela Scuola Politecnica di Design de Milão (SpD), em 1999. É doutorando em arquitetura no PROARQ - UFRJ e professor substituto na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU - UFRJ).

claudiocbrandao@gmail.com

Master degree in Architecture at PROARQ - FAU - UFRJ. Architect and Urbanist graduated from the University of Brasilia (UnB) in 1997, and specialist in Industrial Design from the Polithecnic School of Design in Milan (SpD) in 1999. He is a PhD student in architecture at PROARQ - UFRJ and visitng professor at the Faculty of Architecture and Urbanism (FAU-UFRJ)

Ana M.G. Albano Amora

Arquiteta e urbanista, doutorou-se em 2006 pelo Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano/IPPUR (UFRJ), e tem mestrado em Geografia pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). É professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU/UFRJ), desde 2008, e do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura (PROARQ), da Universidade Federal do Rio de Janeiro. É pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), e representante da FAU no Cepeg (Conselho de Ensino para Graduado) desde 2018. Coordena o Doutorado Interinstitucional com a Universidade Federal da Fronteira Sul. É membro fundadora da Rede Latino-americana de Pesquisadores em História da Arquitetura para a Saúde, coordenada pela Universidade Autônoma do México (UNAM). Participa do Docomomo, no qual foi secretária do Docomomo-Rio no período 2010/2012, e da Associação Ibero-americana de História Urbana. Foi professora do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) (1992/2007), onde integrou o corpo docente do Programa de Pós-Graduação História Urbanismo e Arquitetura da Cidade e dirigiu o Laboratório de Documentação e Acervo -LDA. Integrou também a equipe técnica do Projeto Corredor Cultural da Prefeitura do Rio de Janeiro, onde participou da elaboração do

¹ Este artigo foi realizado como parte das pesquisas dos autores.

Manual do Corredor Cultural. Exerceu ainda o cargo de arquiteta na Empresa de Obras Públicas (EMOP), e na Fundação Estadual de Engenharia do Meio Ambiente (FEEMA).

aaamora@gmail.com

Architect and urbanist, has got a PhD in 2006 at the Institute of Research and Urban Planning/IPPUR (UFRJ), and has a Master Degree in Geography from the Federal University of Santa Catarina (UFSC). She is a professor at the Faculty of Architecture and Urbanism (FAU/UFRJ) since 2008 and at the Postgraduate Program in Architecture (PROARQ) of the Federal University of Rio de Janeiro. She is a researcher of the National Council for Scientific and Technological Development (CNPq), and represents FAU at Cepeg (Council for Education for Graduate) since 2018. Coordinates the Interinstitutional Doctorate with the Federal University of the South Frontier. She is a founder member of the Latin-american Network of Researchers in History of Health Architecture, coordinated by the Autonomous University of Mexico (UNAM). Participates of the Docomomo, and was a secretary of Docomomo-Rio from 2011 to 2012, and the Ibero-american Association of Urban History. She was a professor of the Department of Architecture and Urbanism at the Federal University of Santa Catarina (UFSC) from 1992 to 2007, and a faculty member of the Post-graduate Program in Urban History and City Architecture and directed the Laboratory of Documentation and Collection - LDA. She was part of the technical staff of the Cultural Hall Project of the Municipality of Rio de Janeiro, where she elaborated the Manual of the Cultural Hall. She worked as an architect at the Public Works Company (EMOP), and at the Environment Engineering Foundation of the State of Rio Janeiro (FEEMA).

Resumo

Em setembro de 1959 Brasília sediou o Congresso Extraordinário da AICA, Associação Internacional dos Críticos de Arte, cujo tema era Cidade Nova: Síntese das Artes. No mesmo ano Oscar Niemeyer iniciou os primeiros estudos para o Palácio Itamaraty, que foi inaugurado somente em 1970. Esse período de 1959 a 1970 foi marcado por grandes transformações sociais e políticas, com reflexos importantes na produção artística mundial. No Brasil o movimento de vanguarda conhecido como Neoconcretismo almejava um maior engajamento político do artista, sua participação em projetos coletivos e a participação do espectador como parte da obra de arte. O campo das artes se ampliava e diluía as fronteiras com a arquitetura. Este artigo se insere na pesquisa sobre a arquitetura brasileira do século XX e tem por objetivo analisar algumas obras de arte integradas no Palácio Itamaraty em Brasília no contexto artístico dos anos 1960. O trabalho está dividido em duas partes: a primeira apresenta o panorama da crítica a respeito da síntese das artes, partindo de textos de Mario Pedrosa e Oscar Niemeyer. Na segunda parte, algumas obras que integram o Palácio são analisadas e confrontadas com textos e obras representativos de artistas da vanguarda sessentista, como Hélio Oiticica, Vito Acconci e Robert Morris. A visita ao Palácio e o exame dos desenhos técnicos deram suporte à essa análise, cujo objetivo é compreender como algumas obras de arte integradas no Itamaraty respondem ao problema da síntese das artes e como podem ser relacionadas com os conceitos artísticos que emergem em fins dos anos 1960 e início da década de 1970 no Brasil e no Mundo.

Palavras-chave: Integração das artes, síntese das artes, Neoconcretismo, Palácio Itamaraty.

Abstract

In September 1959, was held in Brasília the Extraordinary Congress of AICA, International Association of Art Critics. The subject was New City: Synthesis of arts. In the same year Oscar Niemeyer started the first studies for the Itamaraty Palace, that was inaugurated only in 1970. This period between 1959 and 1970 was marked by major politics and social changings, that reflected in the art production worldwide. In Brazil, the avant-garde movement in art known as Neoconcretismo, desired a major political engagement, collective projects e public participation. The field of arts was expanding and blurring the frontiers with architecture. This paper is part of the researches of Brazilian architecture of the XX century and its objective is to analyze some integrated works of art in the Itamaraty Palace in Brasília in artistic context of the sixties. The work is divided in two parts: the first part shows the panorama of art critics despites the synthesis of arts, specially the thoughts of Mario Pedrosa and Oscar Niemeyer. In the second part, some works that integrates the Palace are analyzed and faced with some representative texts and works of avant-garde artists of the sixties, like Hélio Oiticica, Vito Acconci and Robert Morris. Our analysis is based on a visit to the Palace and the examination of technical drawings. The objective of this paper is to understand how some integrated arts in the Itamaraty Palace respond to the arts synthesis problem and how they can be related to the artistic concepts that emerge at the end of the sixties and beginning of the seventies in Brazil and in the World.

Keywords: Arts integration, arts synthesis, Neoconcretismo, Itamaraty Palace.

Introdução

Neste artigo analisamos as relações entre algumas obras de arte e a arquitetura do Palácio Itamaraty em Brasília, sede representativa do Ministério das Relações Exteriores. As obras escolhidas estão localizadas no vestíbulo do pavimento térreo do Palácio e foram realizadas pelos artistas Athos Bulcão e Mary Vieira, e, no caso da escada, pelo arquiteto Milton Ramos e pelo engenheiro Joaquim Cardozo. Os jardins de Burle Marx não foram levados em conta aqui por considerarmos que merecem uma análise mais detalhada, a ser realizada durante a pesquisa em curso.

Dividimos o artigo em duas partes. Na primeira expusemos um panorama do debate em torno da síntese das artes, seus paradoxos e antíteses nas obras de Brasília, partindo do pensamento de Oscar Niemeyer¹ e das considerações de Mario Pedrosa² a respeito do Congresso Extraordinário da Associação Internacional de Críticos de Arte realizado em Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro, em 1959.

A análise proposta para as obras de arte realizada a seguir se baseia em aspectos relacionais da arte com o espectador, o que não depende do conhecimento de seu contexto histórico. No entanto, consideramos importante apresentar esse panorama, com o objetivo de poder confrontar nossas percepções sobre as obras com as propostas de seus idealizadores.

A segunda parte do artigo será dedicada à análise das obras em si e em sua relação com a arquitetura do edifício. Confrontamos as obras com a discussão contemporânea sobre a participação do espectador, presente nos textos de artistas como Robert Morris e Vito Acconci, no campo internacional, e do brasileiro Hélio Oiticica, todos contemporâneos à obra do Palácio.

Sobre a síntese das artes na arquitetura de Brasília e o projeto do Itamaraty

Para analisar a relação entre arte e arquitetura, especialmente na arquitetura moderna, e sobretudo em Brasília, é importante abordar a questão da síntese das artes. Esse ideal objetivava restabelecer a unidade de todos os aspectos da vida por meio de uma obra coletiva, que na visão do arquiteto alemão Walter Gropius tinha sido abalada pela revolução científica³. O conceito de síntese das artes tem origem no campo da música, arte abstrata por excelência. A obra de arte total, ou *Gesamtkunstwerk*, proposta pelo músico Richard Wagner em 1849, tivera como proposição sintetizar na ópera a dança, a poesia e a música. É baseado nesse conceito de arte total que, no início do século XX, Walter Gropius, junto com um grupo de artistas, funda a escola Bauhaus. A diferença introduzida por esse grupo, no entanto, dizia respeito ao trabalho coletivo. Gropius compreendia que "era preciso uma equipe inteira de colaboradores e assistentes, homens que não trabalhassem como um conjunto orquestral, que se curva à batuta do maestro, e sim independentemente, ainda que em estreita colaboração, a serviço de um objetivo comum"⁴.

O problema da obra total esteve no centro dos debates de críticos, teóricos, arquitetos e artistas até meados do século XX. No Brasil não foi diferente e o tema se tornou es-

1 NIEMEYER, Oscar. Preface. In: DAMAZ, Paul. *Art in Latin American Architecture*. Whitefish: Literary Licensing, 2012.

2 PEDROSA, Mario. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

3 GROPIUS, Walter. *Bauhaus: nova arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 3 ed., 1977, p. 206.

4 *Idem*. p. 30.

pecialmente importante com a construção de Brasília. Não por acaso a cidade acolheu em 1959 o Congresso Extraordinário da Associação Internacional de Críticos de Arte, AICA, por iniciativa do crítico Mario Pedrosa, com o tema Cidade Nova: Síntese das Artes. Ainda que as obras da cidade estivessem bastante adiantadas, os participantes do congresso conheceram uma Brasília em construção, onde a pretendida síntese não poderia ser mais do que uma perspectiva. Cientes disso, alguns críticos temiam que “o insucesso desta reagiria talvez sobre eles como um insucesso da própria cultura de que são representantes”⁵. Mario Pedrosa resume as principais lições do congresso apontando sugestões, como a do crítico francês Jacques Lassaigue, “para que os responsáveis por Brasília” apelassem “aos grandes criadores internacionais para colaborar na obra de construção da nova cidade cujo destino [a todos afetava]”⁶; ou críticas menos otimistas, como a do italiano Bruno Zevi, que associavam os erros de Brasília, não aos “mais audaciosos da cultura ocidental”⁷, mas a um fracasso dessa cultura. Mario Pedrosa exporia a debilidade do conceito ao afirmar que:

Não se pode considerar a síntese das artes como uma colaboração eventual entre arquitetos, escultores e pintores. Esta formulação só tem sentido se a estendermos a um plano social e cultural de ordem geral - a cidade nova e a síntese das artes - o que se queria era sob este título colocar o problema de modo mais concreto e, ao mesmo tempo, no plano das atividades sociais e culturais.⁸

Oscar Niemeyer, que não participou dos debates do congresso, defendia um ponto de vista semelhante ao de Pedrosa. No prefácio do livro de Paul Damaz, *Art in latin american architecture*⁹, escrito em 1962, Niemeyer admite que “o problema da síntese das artes é mais complexo do que parece a primeira vista” e que não se pode resumir à reunião de um “grupo de artistas de alto nível”. Pare ele, se fazia necessário um conhecimento ampliado, por parte dos artistas, do campo de aplicação de suas artes, sobretudo em relação à complexidade da arquitetura, e que deviam ter uma “ideia exata dos seus motivos e técnicas” para que essa colaboração tivesse sucesso. Niemeyer afirmava ainda que a síntese das artes seria “um problema impossível de se resolver completamente nos dias de hoje pois a solução pediria um estágio bem mais avançado das condições humanas, culturais e sociais que a atual”. Ele acreditava na necessidade de um trabalho coletivo, com início no estudo preliminar, mas ressaltava o protagonismo da arquitetura e do arquiteto na tomada de decisões dos locais de atuação de cada artista dentro da obra “preservando os elementos da arquitetura em toda sua pureza”.

Essa visão, centrada no projeto de arquitetura e nas decisões do arquiteto, reafirma o que Niemeyer já havia escrito no artigo Decoração do Palácio da Alvorada, publicado em 1959, na revista Módulo. Segundo ele, caberia ao arquiteto pensar no projeto de arquitetura simultaneamente aos interiores: revestimentos, iluminação, pés direito, aberturas. No que diz respeito à arte,

o mesmo acontece quanto a previsão de painéis murais, esculturas, assunto fundamentalmente ligado ao planejamento, assim como a respeito dos tetos, cujas alturas são condicionadas a uma série de razões estéticas e funcionais, como a variação em contraste dos espaços internos.¹⁰

⁵ PEDROSA, Mario. Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília. São Paulo: Perspectiva, 1981, p.366.

⁶ Idem. p. 366.

⁷ PEDROSA, Mario. Op. cit. p. 366.

⁸ PEDROSA, Mario. op. cit. p. 360.

⁹ NIEMEYER, Oscar. Preface. In: DAMAZ, Paul. Art in Latin American Architecture. Whitefish: Literary Licensing, 2012. (Trad. nossa)

¹⁰ NIEMEYER, Oscar. Decoração do Palácio da Alvorada. In Módulo, n° 12. Rio de Janeiro, fev. 1959.

Quanto ao decorador, caberia, “quando solicitado”, cuidar da “escolha do mobiliário, tapetes, cortinas, etc.”¹¹. Este “paradoxo da hierarquização entre artes maiores e menores no ideal da ‘síntese das artes’ e a divisão social do trabalho”¹² é exposto por Maria da Silveira Lobo. Dentro da Novacap¹³, empresa constituída para construir a capital, havia um grande número de arquitetos, engenheiros e técnicos, distribuídos entre os departamentos de projeto e de obras. Não havia, no entanto, um departamento dedicado às artes. E, com efeito, Niemeyer, enquanto chefe do Departamento de Urbanismo e Arquitetura, comissionava as obras de arte para os edifícios públicos que projetava aos seus artistas preferidos, que nem sempre participavam das discussões iniciais do projeto.

Segundo Bruno Giorgi, que se considerava apenas tolerado pelo arquiteto, o seu escultor preferido era o Alfredo Ceschiatti¹⁴. Lobo associa a ausência dos artistas concretistas em Brasília a uma predileção de Niemeyer por uma arte “de tendência figurativa abstratizante”¹⁵, referindo-se à obra de Alfredo Ceschiatti e Di Cavalcanti, sobretudo.

Convém, no entanto, fazer uma ressalva no que diz respeito à relação do arquiteto com o artista Athos Bulcão nas obras de Brasília. Contratado como técnico de decoração no setor de equipamento das construções da Novacap¹⁶, Athos Bulcão colaborou ativamente em diversos projetos de Niemeyer. Sua participação não se limitava à criação de obras integradas. Foi também uma espécie de consultor de projeto e frequentemente definia os revestimentos dos edifícios, como no caso da parede de latão polido no Palácio da Alvorada. No Planalto sugeriu mudar a cor das cortinas do branco para um verde garrafa, que, vistas de fora, se confundiam com o vidro e ressaltavam a leveza pretendida pelo arquiteto¹⁷.

Niemeyer podia contar com Athos desde as fases preliminares do projeto. Observamos vários pontos de contato entre a sua produção artística e o estado da arte brasileira de vanguarda nos anos 1960, exposto por Hélio Oiticica em seu texto Esquema geral da nova objetividade, de 1967¹⁸. Seria a obra de Athos uma exceção ao paradoxo exposto por Maria da Silveira Lobo? Ou seria mais preciso afirmar que nas obras de Brasília estiveram ausentes os artistas concretistas reconhecidos pela crítica? Um possível motivo para a ausência desses artistas, nos esclarece Bruno Giorgi, era que Niemeyer não queria “ninguém na frente dele”¹⁹. Enquanto a síntese das artes na arquitetura permanecia “um sonho impraticável”²⁰, para Niemeyer seria possível obter, às vezes, “um resultado valioso”²¹. Ele se refere especificamente ao painel artístico no Salão Negro do Palácio do Congresso, realizado por Athos Bulcão. A solução final levou em conta, além dos aspectos estéticos do painel em si, questões relativas à construção do edifício como: tempo de execução, economia e disponibilidade dos materiais.

11 NIEMEYER, Oscar. *Idem*.

12 LOBO, Maria da Silveira. *Antíteses modernas: a flor, o cristal e o bulldozer*. In *Docomomo Brasil*, 8, 2009, Rio de Janeiro. p.16.

13 Companhia Urbanizadora da Nova Capital

14 GIORGI, Bruno. *Depoimento-Programa de História Oral*. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1989. p. 9.

15 LOBO, Maria da Silveira. *op. cit.* p.13.

16 BULCÃO, Athos. *Depoimento-Programa de História Oral*. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1988. p. 2.

17 BULCÃO, Athos. *Idem*.

18 OITICICA, Hélio. *Esquema geral da nova objetividade*. In FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de Artistas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2017. p. 154.

19 GIORGI, Bruno. *op. cit.* p. 9.

20 NIEMEYER, Oscar. *Preface*. In: DAMAZ, Paul. *Art in Latin American Architecture*. Whitefish: Literary Licensing, 2012.

21 NIEMEYER, Oscar. *op. cit.*

Na ausência das “condições básicas”²² para uma pretendida síntese das artes e com o receio de que a “incompreensão e o mau gosto”²³ tomassem conta da arquitetura da cidade, Niemeyer preferiu tomar as decisões sozinho ou valendo-se da colaboração dos artistas mais próximos ao seu pensamento. O seu papel, nessa relação, se aproxima ao do diretor. “Quanto mais diretor é um diretor, isto é, um realizador, mais se vê na obrigação de pedir a outros a matéria a que vai dar forma.”²⁴

O projeto do Palácio Itamaraty, sede do Ministério das Relações Exteriores, seguiu um percurso diferente dos palácios originais de Brasília, que são a residência presidencial e as sedes dos três poderes.

Em primeiro lugar, o desenvolvimento do projeto não foi inteiramente feito pela equipe da Novacap, ou seja, as decisões de projeto foram descentralizadas. O contrato da Novacap com a Companhia Construtora Pederneiras previa o desenvolvimento do projeto e a execução da obra, e quem assumiu essa responsabilidade foi o arquiteto Milton Ramos, que apesar da pouca idade havia acumulado uma grande experiência de obra e gestão de canteiro durante a construção do Hospital Distrital de Brasília. Ramos tinha o duplo papel de projetista e executor da obra, e isso possibilitou que soluções críticas da execução, especialmente ligadas ao acabamento, tivessem um melhor êxito do que nos outros palácios da cidade. Essa organização do trabalho também possibilitava um controle do projeto, por parte do Ministério, mais eficiente na fase de execução, uma vez que a mesma equipe que detalhava o projeto, executava a obra. Oscar Niemeyer, por sua vez, passou a delegar responsabilidades e esteve menos presente durante essa fase de detalhamento e construção. Os documentos de projetos e sua biografia atestam a sua atuação até a definição do anteprojeto, no início de 1965. A partir de então, por razões profissionais ou políticas, se ausentaria do país com frequência e acompanharia a execução a distância, lembrando que o Palácio só foi inaugurado em 1970, mas já vinha sendo usado para recepções a partir de 1967.

O segundo motivo se refere ao empreendedor da obra. Nos projetos para os palácios da Alvorada e do Planalto, Niemeyer teve como interlocutor principal o presidente Juscelino Kubitschek, que teria feito a “mínima intervenção a fim de facilitar a consecução do planejamento e o cumprimento do cronograma”²⁵. No Palácio do Congresso não há registros de demandas específicas do empreendedor. No caso do Supremo Tribunal Federal, os ministros sequer foram consultados²⁶. Já em relação ao Itamaraty, designou-se o diplomata Wladimir Murtinho para auxiliar na concepção do projeto e, em seguida, cuidar da construção, ambientação e transferência do Ministério. Seria dele a responsabilidade da curadoria do acervo do Palácio, quase totalmente renovado na ocasião da mudança para Brasília.

Quando assumiu a Comissão de Transferência do MRE para Brasília a partir de 1963, pôde “brincar, se assim se pode dizer, brincar com as ideias (...) do que era um Ministério das Relações Exteriores”²⁷.

A importância da função representativa do Itamaraty se refletiu no cuidado com a ambientação interna do Palácio e com a montagem do seu acervo artístico, que segundo Graça Ramos “permanece como a mais representativa coleção dos prédio

22 NIEMEYER, Oscar. *op. cit.*

23 NIEMEYER, Oscar. *Quase memórias: viagens: tempos de entusiasmo e revolta - 1961-1966. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1968, p. 23.*

24 BLASETTI, Alessandro apud LOBO, Maria da Silveira. *op. cit.*

25 SILVA, Elcio Gomes da. *Os palácios originais de Brasília. Brasília: Edições Câmara, 2014, p. 225, 256 e 272.*

26 *Idem, ib. idem.*

27 MURTINHO, Wladimir do Amaral. *Depoimento - Programa de História Oral. Arquivo Público do Distrito Federal. Brasília. 1990. p.4.*

públicos de Brasília passados 50 anos de sua inauguração”²⁸. Entre as ações de valorização da arte e da arquitetura brasileira, por parte do Itamaraty, destacamos o apoio à criação do MAM-Rio, a encomenda de obras de artistas para a composição do acervo da instituição, a organização de exposições no exterior e, mais recentemente, o Concurso Itamaraty de Arte Contemporânea. O Ministério atua ainda hoje como um museu e o seu acervo é exposto não somente em Brasília, mas também nas suas representações no mundo.

Para montar o acervo do Palácio em Brasília, Wladimir Murtinho preferiu não desfalar a sede do Ministério no Rio de Janeiro, de onde trouxe poucas peças significativas. Ele acolheu a mudança como uma oportunidade única de curar um novo acervo “com o cuidado de ser projetado para o próximo meio século, o que estava em conformidade com o ideário da própria construção de Brasília”²⁹. E não mediu esforços para atingir seu objetivo.

Murtinho se cercou de uma equipe competente para auxiliar em seu trabalho. No Departamento de Patrimônio do Itamaraty, contou com o auxílio do arquiteto Olavo Redig de Campos, que definiu o arranjo interno das salas e escritórios e intermediava o contato com artistas e designers. Murtinho pôde contar também com a assessoria informal de seu amigo Aloísio Magalhães, fundador da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), na área de design, e de sua esposa, a gravadora Tuni Murtinho, no campo artístico³⁰. Embora em alguns momentos o seu ponto de vista contrastasse com o de Oscar Niemeyer, como no caso do lustre de formas orgânicas Revoada de Pássaros, encomendado por Murtinho ao joalheiro Pedro Corrêa de Araújo, o grupo de artistas mais próximo a Niemeyer marca a sua presença no Palácio. Os painéis de Athos Bulcão estão presentes nos três edifícios do complexo, Burle Marx, se ocupou dos jardins e da tapeçaria na sala de banquetes, no terraço, Bruno Giorgi e Alfredo Ceschiatti, que já haviam trabalhado em diversas obras anteriores do arquiteto, colaboraram com esculturas de destaque no Palácio. Murtinho concordaria ainda com a sugestão de Niemeyer para que Mary Vieira criasse uma escultura para o vestíbulo.

Obras de arte integradas no Palácio Itamaraty

Dentro do acervo de obras do Itamaraty, nos dedicaremos à análise das obras dos artistas, Athos Bulcão e Mary Vieira e da escada helicoidal desenvolvida por Milton Ramos e Joaquim Cardozo (Figuras 1 e 2). Essa escolha se deu pelos seguintes motivos: em primeiro lugar se tratam de obras de arte integradas, ou seja, que foram realizadas especificamente para o local onde se encontram e de onde não podem ser retiradas sem prejuízo ao edifício ou à obra em si. Em segundo lugar, porque integram o roteiro de visita pública ao Palácio, de modo que o leitor terá a oportunidade de confrontar as observações que aqui fazemos com suas próprias percepções.

28 ROSSETTI, Eduardo Pierrotti; RAMOS, Graça; fotografia, SELIGMAN, Graça. Palácio Itamaraty: a arquitetura da diplomacia. Brasília, 2017, ITS. p. 85.

29 ROSSETTI, Eduardo Pierrotti; RAMOS, Graça; fotografia, SELIGMAN, Graça. op. cit. p. 97.

30 ROSSETTI, Eduardo Pierrotti; RAMOS, Graça; fotografia, SELIGMAN, Graça. op. cit. p. 93.

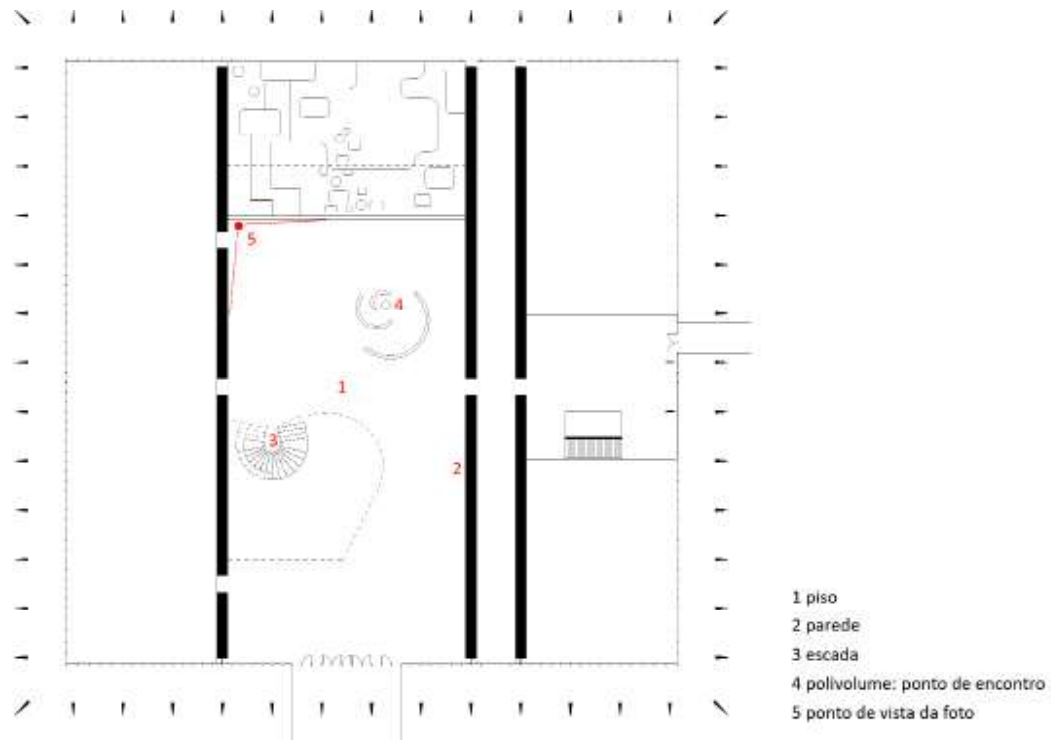


FIGURA 1 Planta baixa do térreo do Palácio Itamaraty com a localização das obras de arte integradas.

Desenho do autor.



FIGURA 2 Foto panorâmica do térreo do Palácio Itamaraty.

Foto do autor

Sobre os artistas que trataremos a seguir, cabe uma breve apresentação.

Athos Bulcão dedicou grande parte de sua vida profissional ao funcionalismo público e ao ensino, e seu trabalho encontra-se sobretudo em espaços públicos ou coletivos. Sua carreira como artista é marcada pela integração da arte na arquitetura. Algumas questões importantes no campo artístico permeiam o seu trabalho, como o que pode ser considerado arte, a relação entre o público e o privado, e sobre a autoria, questões que examinaremos mais adiante.

Mary Vieira consolidou sua carreira na Suíça, onde atuava em pesquisas e atividades acadêmicas como professora da *Schule für gestaltung Basel* (Sfg) na Basileia. Sua obra encontra-se em vários países, como Suíça, Itália, Alemanha, Estados Unidos, Holanda e Brasil. Aqui, além da escultura do Itamaraty, temos outras obras expostas em espaços públicos, infelizmente carentes de manutenção³¹.

³¹ São elas: Polivolume: conexão-livre – homenagem a Pedro de Toledo, em São Paulo e Monovolume: liberdade em equilíbrio, em Belo Horizonte. Ver SANTOS, Pedro Augusto Vieira. *Preservação e restauro das obras de Mary Vieira em espaços públicos no Brasil*. Dissertação de mestrado. São Paulo: USP, 2015.

Pesquisas recentes sobre a atuação do calculista Joaquim Cardozo demonstram como sua parceria com Oscar Niemeyer foi decisiva para que a sua arquitetura atingisse o resultado desejado. Cardozo é considerado por alguns autores como coautor de algumas das obras mais importantes do arquiteto³².

A atuação do arquiteto Milton Ramos no desenvolvimento do projeto de arquitetura e na execução da obra, por sua vez, foi decisiva para o bom resultado obtido. O Palácio Itamaraty se destaca, em termos de qualidade de acabamento e rigor projetual, em relação ao Palácio da Justiça, obra contemporânea ao Itamaraty e também projeto de Niemeyer. Vittorio Gregotti alertava para a falta de cuidado com o detalhamento e com a execução, que observamos frequentemente na obra mais recente de Niemeyer. Nesse sentido, Gregotti afirma que:

[...] Os arquitetos se deixaram levar pela ilusão de que a situação é um substituto eficiente para o detalhe como um sistema de articulação na linguagem arquitetônica, e de que uma “concepção grandiosa” e global pode controlar automaticamente impregnar cada aspecto do projeto e de sua execução, exceto a própria abstenção do detalhe, o que discutivelmente acentuou a falta de influência das técnicas construtivas como um fator da expressão. A consequência dessa ideia para obra construída muitas vezes é a desagradável sensação de uma maquete ampliada, de uma falta de articulação das partes em diferentes escalas: paredes que parecem feitas de papelão recortado, janelas e portas acabadas; em suma, um relaxamento geral da tensão entre o desenho e o edifício construído³³.

Provavelmente não estaríamos discutindo a condição de obra de arte da escada do Itamaraty se não fosse pelo exercício do detalhe e da execução primorosa de Milton Ramos proporcionada pela solução técnica proposta por Joaquim Cardozo.

Piso

A arte, não importa onde esteja, é exclusivamente política. O que importa é a análise dos limites formais e culturais (e não um ou outro) em que existe e luta. Esses limites são muitos e de diferentes intensidades. Embora a ideologia dominante e os artistas associados sempre tentem camuflá-la, e embora seja muito cedo - as condições não são propícias - para dar-lhes demasiada importância, chegou a hora de lhes tirar o véu.³⁴

A consideração da paginação do piso como obra de arte não é um julgamento exclusivo nosso. Assim que entramos no Palácio, quem nos guia durante a visita pública nos informa que já estamos pisando em uma das obras de Athos Bulcão.

Os pisos das áreas públicas do Palácio são de granito Cinza Andorinha, no térreo, e mármore Branco Italva, nos pavimentos superiores. A paginação no térreo parte de grandes módulos de 3x3,5m, dispostos com juntas descasadas entre as fileiras. No interior de cada módulo há um mosaico de pedras retangulares, de comprimento e largura variáveis, com proporções predominantemente alongadas. A largura das pe-

³² Ver SILVA, Elcio Gomes da. Os palácios originais de Brasília. Brasília: Edições Câmara, 2014 e MACEDO, Danilo Matoso; SOBREIRA, Fabiano José Arcadio. Forma estática - forma estética: ensaios de Joaquim Cardozo sobre arquitetura e engenharia. Brasília: Edições Câmara, 2009

³³ GREGOTTI, Vittorio. O exercício do detalhe. In NESBITT, Kate (org.). Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica 1965 - 1995. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 535-536.

³⁴ BUREN, Daniel apud KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. In Revista Arte & Ensaios n.17, EBA/UFRJ, 2009.

dras é de 10, 20, 30 ou 40cm e o comprimento de 50, 100 ou 150cm.

O granito se estende por toda a área pública sem que a paginação das pedras seja interrompida entre os ambientes por soleiras ou desníveis. A paginação livre das peças, neste caso no interior dos módulos, era uma solução frequente no trabalho de Athos, que costumava definir um princípio de composição e deixava que os operários se encarregassem do resto. “O resultado final até certo ponto escapa do meu controle”³⁵, afirmava o artista. Este princípio permite ainda uma manutenção eficiente, pois, sempre que uma pedra é substituída, a inevitável diferença de tom é diluída na aparente irregularidade da paginação. Solução semelhante já havia sido adotada no piso da plataforma do Palácio do Congresso. Não há comprovação de que tenha sido Athos a dar essa solução, apesar de sabermos que ele era frequentemente consultado na Novacap para solucionar esse tipo de detalhe. Segundo Elcio Gomes da Silva, a solução da plataforma do Congresso

[...] pode ser tributada ao assentamento de pedras da antiguidade, neste caso, referenciada à técnica utilizada para as paredes executadas pelos gregos, no modo identificado por Vitruvius como “pseudoisódomo”, no qual o assentamento das fiadas, além de apresentar a disposição alternada, ocorria de modo “dessemelhante e desigual”.³⁶

No caso do Itamaraty, Athos Bulcão realiza a síntese entre duas técnicas tradicionais para o assentamento de muros na Grécia Antiga: o aparelho isódomo, na disposição dos módulos de 3,0x3,5m e o pseudoisódomo, na paginação das pedras. (Figuras 3 e 4)

Essa dupla ordenação produz um efeito perceptivo interessante. Para quem observa o piso desde o térreo, o efeito ótico do aparelho pseudoisódomo dá a noção de unidade material, desta posição é difícil perceber as juntas regulares dos grandes retângulos de 3,0x3,5m. Já para quem observa o piso a partir do mezanino a situação se inverte, o aparelho pseudoisódomo se dilui e aparece o aparelho isódomo.

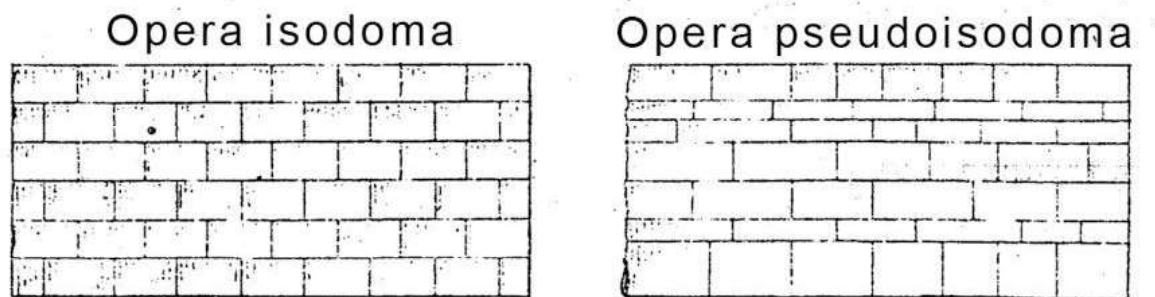


FIGURA 3 Aparelhos adotados nas construções da Grécia antiga.

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Opera_Isodoma.jpg acesso em 22.03.2019

35 BULCÃO, Athos. In Athos Bulcão - Intégration Architecturale. Genebra, 1970.

36 SILVA, Elcio Gomes da. op. cit. p. 251.

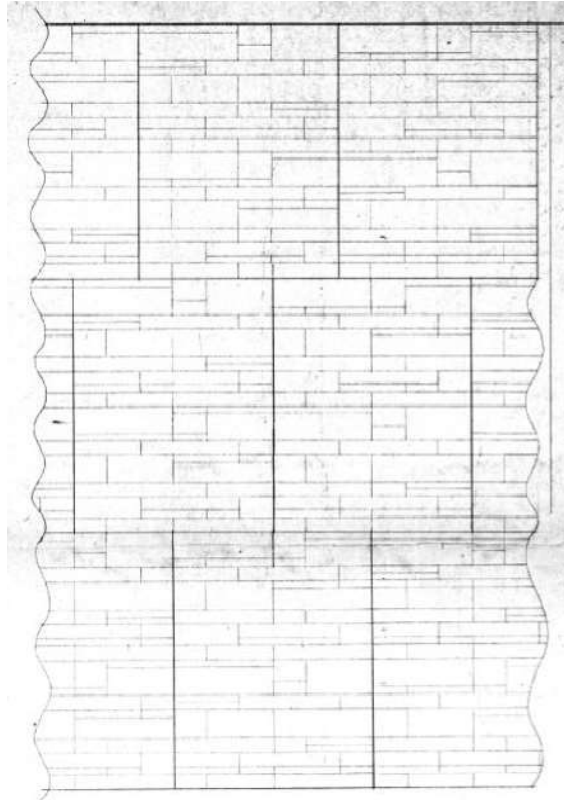


FIGURA 4 Paginação do piso térreo do Palácio Itamaraty, Athos Bulcão, 1966

Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal

Mas podemos nos questionar se o desenho do piso não se trata somente de uma ornamentação sofisticada. O uso do ornamento na arquitetura, difusamente condenado entre os primeiros arquitetos modernos, assumiria outras formas de expressão. Mies Van Der Rohe, por exemplo, adotou materiais preciosos como o ônix e o mármore polidos no Pavilhão de Barcelona (1929), e traços de ornamentos estariam presentes na maior parte das obras modernas. Na segunda metade do século XX, quando a arquitetura moderna era culturalmente dominante, as últimas obras de Le Corbusier exibiam as marcas da fôrma de madeira da estrutura de concreto³⁷. Niemeyer também tirou partido das marcas de fôrmas na fachada do Palácio Itamaraty. A preciosidade dos materiais ou a exaltação das texturas seriam, portanto, ornamentos modernos. Podemos atribuir a Athos Bulcão um procedimento similar, o de conferir preciosidade a um material corriqueiro como o granito no trabalho da paginação. Entretanto, o resultado é diferente do obtido nas colunas da *Unité d'Habitation* de Marselha ou nos arcos do Itamaraty. A paginação do granito tem um efeito de unificação do material em toda a sua extensão, conseguido pela fragmentação de linhas das juntas e pelo acabamento fosco aplicado à pedra. Se trata de um detalhe que homogeneiza um material que é fornecido em placas ao invés de marcar um material homogêneo e isento de juntas, como o concreto, com o intuito de enriquecê-lo.

O piso continua sem interrupções para o exterior do edifício e pode ser visto (e pisoteado) pelo público passante (Figura 5). Essa dupla localização da obra guarda se-

³⁷ PICON, Antoine. *Ornament: The Politics of Architecture and Subjectivity*. 2. ed. 2013. p. 20-21.

semelhança com trabalhos de alguns artistas minimalistas, realizados em meados dos anos 1960, que colocaram em evidência a relação da arte com os espaços de exposição. Essas obras criticavam os limites das instituições artísticas antes de tudo, que na aparente neutralidade do cubo branco, “moldam o significado da arte para modular seu valor econômico”³⁸, mas também criticavam os artistas que se sujeitavam à essa condição. A semelhança mais evidente é com *Within and beyond the frame* (1973), na qual o artista Daniel Buren expõe uma série de 19 painéis de tecido listrado presos a dois cabos de aço (Figura 6). Os cabos são fixados, em uma ponta, na parede de uma galeria de Nova Iorque e são esticados até o edifício que está do outro lado da rua, passando pela janela aberta. Assim, uma parte dos painéis se encontra dentro do salão, e a outra no espaço público. A estampa listrada em preto e branco dos tecidos, que se apresenta de forma estática e ideal no espaço interno, ganha movimento do lado de fora. Assim, esta obra de Buren enfatiza as possibilidades da relação entre a arte, a arquitetura e a cidade, e pode ser lida como uma diminuição do potencial vital da arte enclausurada e das possibilidades, pouco controláveis, de se abrir uma janela para o público.



FIGURA 5 Palácio Itamaraty com piso em primeiro plano

Fonte: Google Maps. Acesso em 27.06.2018

³⁸ KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. In Revista Arte & Ensaios n.17, EBA/ UFRJ, 2009.



FIGURA 6 Daniel Buren. *Within and beyond the frame*. Nova Iorque, 1973.

Fonte: bortolamigallery.com/exhibitions/within-and-beyond-the-frame/238 acesso em 22.03.2019

Essa relação com o público é potente e delicada ao mesmo tempo. Ao expor sua obra, sem a chancela e proteção das instituições de arte, a figura do artista tende a diluir-se. Athos Bulcão parecia não se preocupar com isso, era uma pessoa discreta e avessa aos holofotes, nem mesmo se considerava artista³⁹.

Muitas vezes até umas pessoas dizem:

“Você não assina seu trabalho, não deixa seu nome lá, pensam que é o arquiteto.” Eu digo: “Ótimo que pensem que é o arquiteto.” Ficou como eu queria. Porque se a gente faz isso, a gente consegue compreender o espírito do projeto⁴⁰

Sua maneira de fazer arte se distanciava do espetáculo e do protagonismo. Seus painéis espalhados por Brasília em locais corriqueiros como a parede de uma escola pública, a portaria de um edifício ou uma parada de ônibus, fazem parte do dia a dia dos habitantes da cidade. Provavelmente muitos não sabem que existe um artista de grande valor por trás destas criações, e a arte de Athos Bulcão é quase sempre discreta, como ele próprio era.

Parede

O conceito de forma, pois, toma um sentido totalmente novo nas criações contemporâneas, sendo a realização formal consequência da criação de uma estrutura que se desenvolve no espaço e no tempo.⁴¹

Ao entrar no Palácio Itamaraty pelo acesso principal nos deparamos com a obra pare-

³⁹ BULCÃO, Athos. In MORETZSOHN, Carmen. Entrevista concedida pelo artista ao *Jornal de Brasília*, publicada no dia 2 de julho de 1998.

⁴⁰ BULCÃO, Athos. Depoimento - Programa de História Oral. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1988. p. 18.

⁴¹ OITICICA, Hélio. A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade. In FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de Artistas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2017. p. 94.

de, à nossa direita, também de Athos Bulcão. Trata-se de um baixo relevo em mármore branco apicoado, composto por uma sucessão de quatro diferentes formas trapezoidais, que têm 224cm de altura e 40 ou 80cm de largura. O painel ocupa toda a parede lateral do vestíbulo abaixo da laje do mezanino, medindo 2,80m de altura e 60,4m de comprimento, e é interrompido no trecho central por uma passagem que o divide em duas partes, a menor com 26m e outra com 32m. (Figura 7)



FIGURA 7 Parede. Athos Bulcão, 1966

Foto do autor

Devido à sua grande dimensão, é difícil ver o baixo relevo em sua totalidade de relance, para apreciar a obra é preciso movimentar-se ao longo da parede ou afastar-se. A sucessão de formas diferentes convida o espectador a caminhar e experimentar efeitos variados na relação do corpo com a escala dos trapézios quando se está mais próximo à *parede*. Quando nos afastamos alguns metros, notamos que as formas geométricas sugerem passagens por meio do efeito *trompe l'oeil* de painéis em perspectiva. Se o piso nos conecta materialmente com o exterior, a *parede* o faz virtualmente. Afastando-nos mais ainda, conseguimos ver a obra por completo, e vemos que as formas em baixo relevo mais próximas à fachada se dissolvem na luz. Quando visitamos o Palácio a iluminação do painel estava desligada; uma vez acesa, o efeito de luz e sombra é diminuído e o painel perde profundidade. O ponto ótimo para vê-lo por completo é junto à escada helicoidal. Dali percebemos que os trapézios se conectam com o relevo das vigas aparentes no teto do mezanino, replicando o seu ritmo, e neste movimento de aproximação e distanciamento entramos em contato com a obra e com a arquitetura do edifício. (Figura 8)



FIGURA 8 Parede. Athos Bulcão, 1966

Foto do autor

Escada

No vestibulo da Biblioteca Laurentiana, os detalhes arquitetônicos recebem um tratamento similar:

*as escadas, as volutas e as colunas duplas rebaixadas ocupam agressivamente o espaço, em vez de oferecerem limites passivos, transições ou relevo. A escada, especialmente, é levada ao status de uma escultura quase independente - mas ela é tanto mais quanto menos do que isso. Todavia, o seu próprio exagero transforma o espaço e não se mantém meramente como um elemento arquitetônico excêntrico.*⁴²

A escada do Itamaraty é o elemento estético central no vestibulo do Palácio, “é mais uma escultura do que uma obra arquitetônica”⁴³, afirma Silvia Escorel. Ao entrarmos no Palácio, é a escada que primeiro atrai nossa atenção. Foi Oscar Niemeyer quem definiu sua forma e posição, à esquerda de quem entra no vestibulo, destacada da parede, permitindo a circulação em torno dela. Foram, no entanto, o arquiteto Milton Ramos e o engenheiro Joaquim Cardozo que desenvolveram o projeto. Sua estrutura, formada por uma viga chata em forma de pentágono irregular com 2m de largura por 25cm de altura e os lados menores com 7,5cm, se mimetiza nos degraus. Estes, com as extremidades em balanço e espelhos vazados, dão leveza ao objeto. A estrutura é

⁴² MORRIS, Robert. O tempo presente do espaço. In FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de Artistas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2017. p. 408.

⁴³ Palácio Itamaraty Brasília. Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo: Banco Safra, 1993. p.15.

ousada, fruto do gênio de Cardozo, com engaste na laje do mezanino em forma de “pé de galinha”. (Figuras 9 e 10)

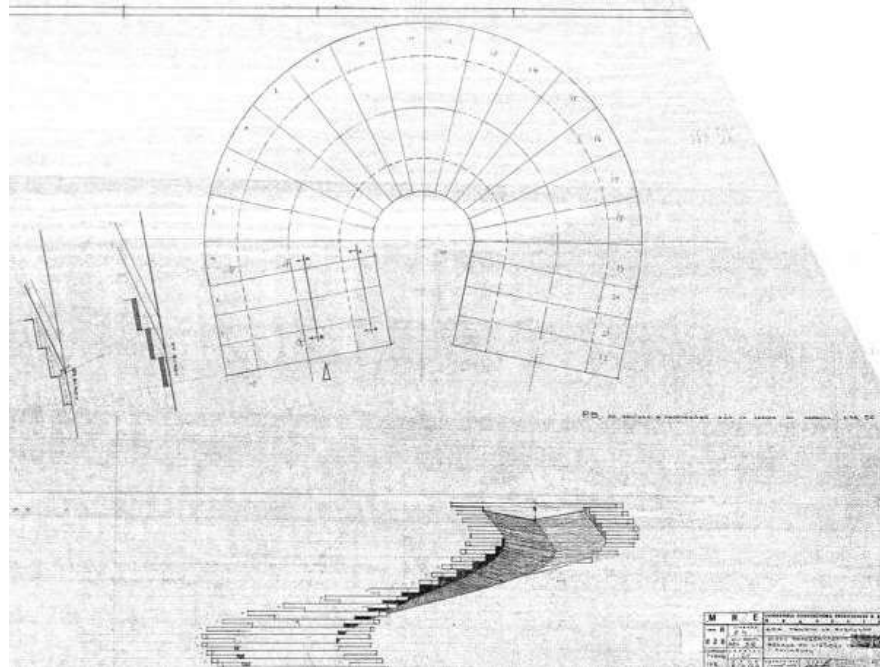


FIGURA 9 Detalhe da escada com visto de Milton Ramos, 1964

Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal

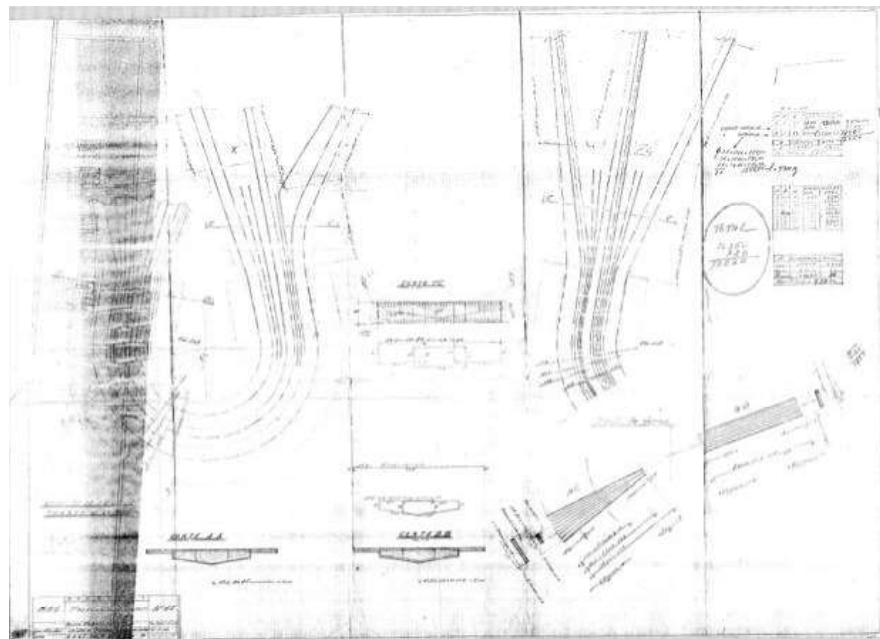


FIGURA 10 Armação da escada com visto de Joaquim Cardozo, 1964

Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal

A ausência de um apoio central coloca o objeto, em tensão constante com o espaço ao seu redor. Essa condição de equilíbrio precário também foi observada por Robert Morris nas esculturas de Michelangelo para a capela dos Medici, em Florença. Diz Morris:

A qualquer momento em que o objeto tenha se tornado específico, singular, denso, articulado e autocontido, já teve êxito em se retirar do espaço. Possui apenas vários aspectos visuais: desse lado ou daquele, próximo ou afastado. A não ser, talvez, que esteja disposto no espaço de uma maneira que eleve o fato existencial da disposição a um fato de “ocupação”, tensionando assim tanto o objeto quanto o espaço em torno dele. O equilíbrio precário, por exemplo, foi a solução de Michelangelo para as figuras tumulares, já dramáticas, da capela Medici.⁴⁴

Por estar destacada da parede, a escada pode ser vista por todos os lados. De um determinado ângulo o desenho ascendente da helicóide se junta à curva do recorte na laje, criando um efeito visual harmônico com o espaço (Figura 11). De outros pontos de vista o efeito harmônico se perde, com a ruptura brusca da curva no ponto em que toca a laje (Figura 12).



FIGURA 11 Foto da escada a partir do térreo

Foto do autor

⁴⁴ MORRIS, Robert. Op. cit. p. 408.



FIGURA 12 Foto da escada a partir do mezanino. Foto do autor

Somos desafiados a compreender como essa estrutura possa estar de pé, sobretudo quando vemos alguém transitando pela escada. Ao subirmos, pelo caminho marcado pelo tapete azul na faixa central dos 3,4m de largura dos degraus, não há sensação de insegurança, aliás essa é uma das justificativas para a ausência do corrimão. Já quem a observa de fora sente o desconforto que a altura pode causar. Essa tensão, causada pela forma em *equilíbrio precário*, ativa a percepção do espectador, colocando-o na condição de admiração ou espanto.

Sob este aspecto, o pensamento da vanguarda artística e da arquitetura moderna brasileira dos anos 1960 se aproximam. São essas “opções por formas que ativam o espaço, incentivam a participação, induzem o movimento, sensibilizam o corpo, desencadeiam sensações táteis” que João Masao Kamita⁴⁵ identifica como “uma disponibilidade moderna pela aventura e pelo experimental”. Nesse sentido, a escada do Itamaraty, além de desempenhar sua função de conectar os pavimentos, produz um efeito estético que a coloca entre o campo da escultura e da arquitetura.

Polivolume: ponto de encontro

*O espaço é público, mas as pessoas nele não funcionam como um público. Para que o espaço público se torne um lugar de encontro, onde as pessoas são reunidas como um público, ele precisa de um ponto de encontro. Para ser visto e lido como um público, para agir e/ou ser usado como um público, os pontos têm que formar um círculo, como se fosse ao redor do ponto; ou têm que formar uma linha, como se fosse em direção ao ponto; ou têm que se misturar de modo a formar um ponto eles mesmos, que se aglutinam e se espalham para cobrir o chão da praça.*⁴⁶ (Tradução nossa)

45 KAMITA, João Masao. *Arquitetura Moderna e Neoconcretismo: uma experiência da geometria*. In *Docomomo Brasil*, 8, 2009, Rio de Janeiro. p.9.

46 ACCONCI, Vito. *Public space in private time*. In *Critical Inquiry*, Vol. 16, No. 4, pp. 900-918. Chicago: The University of Chicago Press, 1990. “The space is public, but the people in it don't function as a public. In order for public space to be a gathering place, where all the people are gathered together as a public, it needs a gathering point. To be seen and read as a public, to act and/or be used as a public, the dots have to form a circle, as if around a point; or they have to form a line, as if toward a point; or they have to blend together so that they form a point themselves, which blots and spreads out to cover the piazza floor.”

A escultura *Polivolume: ponto de encontro* de Mary Vieira é composta por três bancos semicirculares de mármore branco, com raios de 108cm, 216cm e 432, respectivamente, em sua superfície interna dispostos em torno de um pedestal cilíndrico central, com raio de 52,5cm (Figura 13).

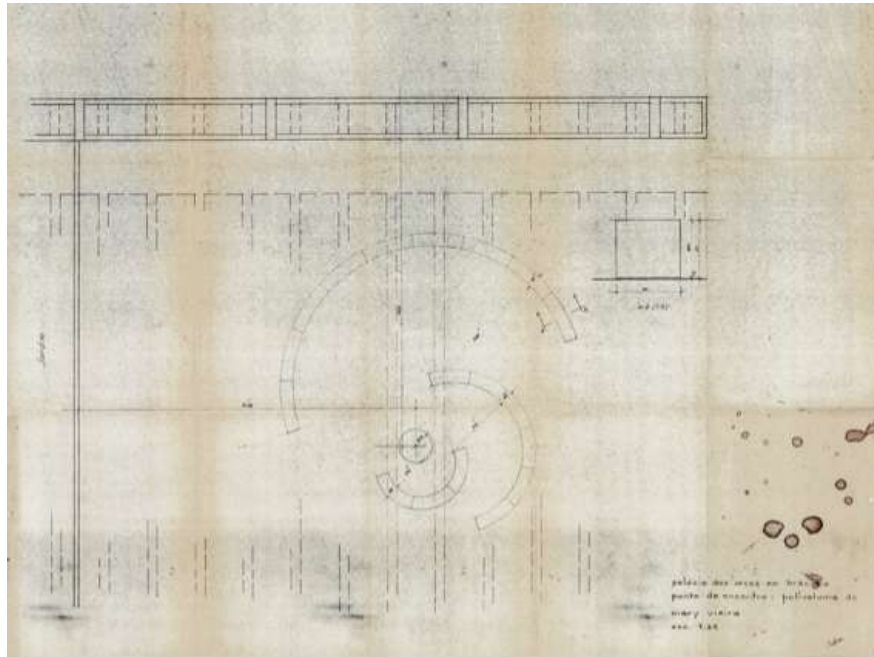


FIGURA 13 Detalhe de Polivolume: ponto de encontro. Mary Vieira, 1967

Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal

Sobre o pedestal há uma coluna composta por 230 lâminas retangulares de alumínio idênticas, sobrepostas e articuladas por um eixo central (Figura 14). Os bancos e o pedestal têm 37cm de altura, e a coluna, 160cm. As lâminas são espaçadas entre si por arruelas que permitem sua rotação. Assim, a coluna metálica pode assumir formas infinitas. O texto explicativo da artista nos remete ao texto introdutório de Vito Acconci. Diz Vieira,:

(...) que na área do saguão do Palácio do Itamaraty, onde não havia qualquer ponto de apoio, considerei interessante conceber e executar uma obra em torno da qual as pessoas pudessem participar da escultura polivolumétrica, criando formas através do impulso consciente e projetado pelas próprias mãos e posteriormente se encontrassem para meditar sobre os elementos formais de suas criações. Ou, então, transformar esse mesmo lugar em uma espécie de praça, convidando para o encontro. Poder-se-á também encarar a obra em comento como um símbolo de paz, de concerto internacional, de fraternidade universal, mesmo porque em todas as minhas esculturas, depois de concluídas, é descoberta uma simbologia além daquilo que me foi dado dizer no momento, mas que está ínsita em uma estrutura dada a profundidade em que enfrento o problema de cuja solução surge a ideia.⁴⁷

47 VIEIRA, Mary apud SANTOS, Pedro Augusto Vieira. Preservação e restauro das obras de Mary Vieira em espaços públicos no Brasil. Dissertação (mestrado)-Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, p. 69.



FIGURA 14 Polivolume: ponto de encontro. Mary Vieira, 1967

Foto do autor

Em 1966 Mary Vieira foi premiada em Paris no XXI Salon de Réalité Nouvelle (prêmio Marinetti), do qual Oscar Niemeyer fez parte do júri. Em seguida partiu o convite do arquiteto para que a artista realizasse uma escultura para o Vestíbulo do Palácio. Dois anos depois a artista foi selecionada para participar da XXXIV Bienal de Veneza para representar o Brasil junto com Lygia Clark, Mira Schendel, Anna Letycia e Farnese de Andrade. Em sua correspondência com o crítico Jayme Maurício, responsável pela seleção dos artistas, Vieira tenta convencê-lo a fazer uma retrospectiva de sua obra em exposição individual e não coletiva, afirmando que Lygia Clark e os outros poderiam ser contemplados em edições futuras⁴⁸. Concluímos que a artista se preocupava em defender a primazia nas pesquisas da arte interativa e cinética e evitava o confronto com os bichos de Clark. Jayme Maurício, com habilidade diplomática, manteve a exposição coletiva e ainda precisou justificar a presença de Mary Vieira em sua coluna do Correio da Manhã:

Mary Vieira paga caro no Brasil o preço de ter vencido na Europa (...) será convidada para representar a escultura brasileira em Veneza. E não recebem o confronto do trabalho da paulista com o mundo variado e altamente experimental de Lygia Clark. Uma é escultora e está prevista para ser exposta ao ar livre - o local certo para a escultura. Outra veio da pintura, entrou pelas superfícies moduladas, rompeu organicamente com a moldura, ingressou na escultura através dos "bichos" móveis de participação e reformulação, foi pelos "caminhando", pelos "trepantes", sugeriu soluções arquitetônicas válidas, tentou a integração ambiental pelo interior arquitetônico, chegou aos plásticos, às vestimentas erótico-sensoriais, às máscaras, capacetes e diversas outras formas de criações que somente daqui a muitos anos os brasileiros chegarão a compreender. Duas personalidades fortíssimas das vanguardas brasileiras cujo único traço em comum é o talento, uma certa coincidência básica de objetos transformáveis, o gabarito internacional e o fato de serem encantadoras e temperamentais mulheres.

⁴⁸ Correspondência da artista com o crítico Jayme Maurício. Arquivo Jayme Maurício, Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.

Já o crítico Frederico Moraes enfatiza a diferença entre as artistas, como expôs no Correio Braziliense:

Um confronto entre Lygia Clark e Mary Vieira, contudo mostrará que a última não ultrapassou, ainda, os espaços (vale dizer, a forma, a tridimensionalidade do objeto único, belo), enquanto aquela já alcançou o tempo (...) Ambas são espiritualistas, e, de certo modo, até religiosas, mas enquanto Lygia orientaliza-se no sentido Zen (tempo), Mary mantém-se ocidental, na medida em que se apega a um ideal de beleza platônico (espaço).⁴⁹

A liberdade de interação para a configuração da forma pelo espectador é o que une as duas artistas. A diferença é que os polivolumes de Vieira são ordenados rigidamente por um eixo, já os bichos de Clark, apesar dos vínculos das dobradiças que unem as placas, possibilitam conformações que extrapolam os princípios ordenadores da forma e o controle da artista. Concordamos com o Frederico Moraes, quando afirma que o trabalho de Lygia Clark se apresenta como uma evolução dos conceitos propostos por Mary Vieira na relação da obra com o espectador.

Mary Vieira, paulista nascida em 1927, realizou suas primeiras experimentações no campo da arte cinética, ainda em 1948, em Minas Gerais, onde vivia (Figura 15). Em 1952 decidiu se mudar para a Suíça a fim de trabalhar com Max Bill e, a seu convite, participou da última exposição do grupo Allianz⁵⁰.



FIGURA 15 Formas eletrorrotatorias, espirálicas, à perfuração virtual. Mary Vieira, 1948

Fonte: Santos, 2015, p. 41.

⁴⁹ MORAIS, Frederico. Caderno Cultural. In Correio Braziliense, 27.01.1968

⁵⁰ O grupo Allianz foi formado em Zurique em 1937. O grupo se inspirava no movimento concreto encabeçado pelo artista Max Bill. A primeira exposição coletiva New Art in Switzerland ocorreu em 1938 no Kunsthalle Basel, a última em 1954 no Helmhaus em Zurique.

A partir de sua experiência com os concretistas, desenvolveu sua pesquisa sobre os polivolumes. Suas obras convidam à interatividade, apesar da rígida construção geométrica, característica do movimento suíço. O crítico Agnoldomenico Pica assim definia o seu percurso:

Frequentemente se tentou, por evidentes motivos de prestígio do movimento e de sua cúpula, de atribuir a obra de Mary Vieira à tendência concretista e, mais precisamente, àquele espírito de pesquisa plástica gravitante em torno ao grupo suíço conduzido por Max Bill.[...] Mary Vieira nos propõe o “dever da forma”, Max Bill e os suíços, o momento da manifestação da forma enquanto episódio das possibilidades de um compor, ainda que rigoroso e atento.⁵¹ (Trad. nossa)

Para a escultura do Itamaraty, além das interações plásticas que o polivolume: ponto de encontro permitem ao espectador, a artista articulou o diálogo com o espaço arquitetônico por meio do movimento e de correspondências visuais com elementos externos à escultura. A sua posição no ambiente, diagonalmente oposta à escada, e a disposição dos bancos semicirculares ativa a deambulação por entre eles e pelo vestíbulo do Palácio. A coluna metálica interativa, por sua vez, funciona como um elemento a parte. Nas obras anteriores da artista observamos essas duas modalidades de interação. A primeira está na manipulação da forma pelo espectador, como no caso dos polivolumes (Figura 16), e a outra no movimento em torno e através dos volumes estáticos, como no caso de *intervolume: flexibéton* (Figura 17).

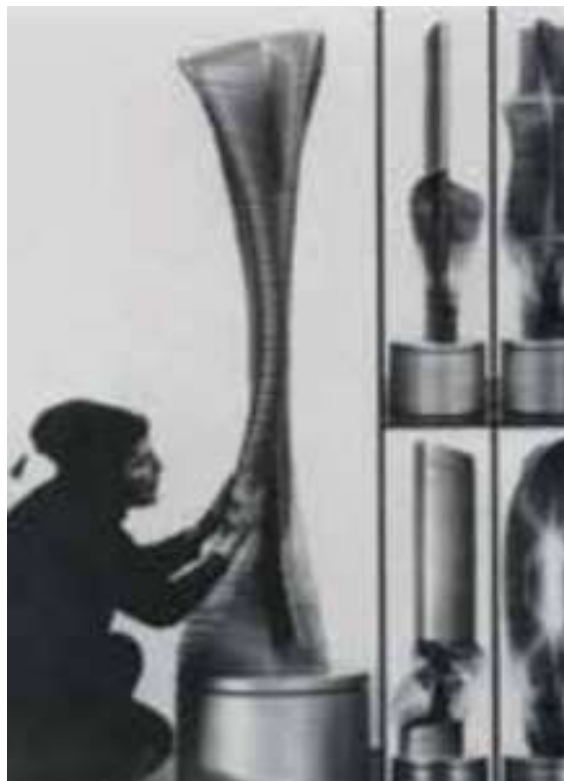


FIGURA 16 Polivolume elipsoidal. Mary Vieira, 1967-70

Fonte: Santos, 2015, p. 71.

⁵¹ PICA, Agnoldomenico. In *Fenarete-Lettere d'Italia*, ano XVIII, n°4, Milão, abr. 1961. “Si è spesso tentato, e per evidenti motivi di prestigio di corrente e di cappella, di assegnare l’opera di Mary Vieira alla tendenza concretista e, più precisamente, a quello spirito di ricerca plastica gravitante attorno al gruppo svizzero condotto da Max Bill. (...) Mary Vieira ci propone il “divenire delle forme”, Max Bill e gli svizzeri il momento della manifestazione della forma in quanto episodio delle possibilità di un comporre, pur rigoroso e attento.”

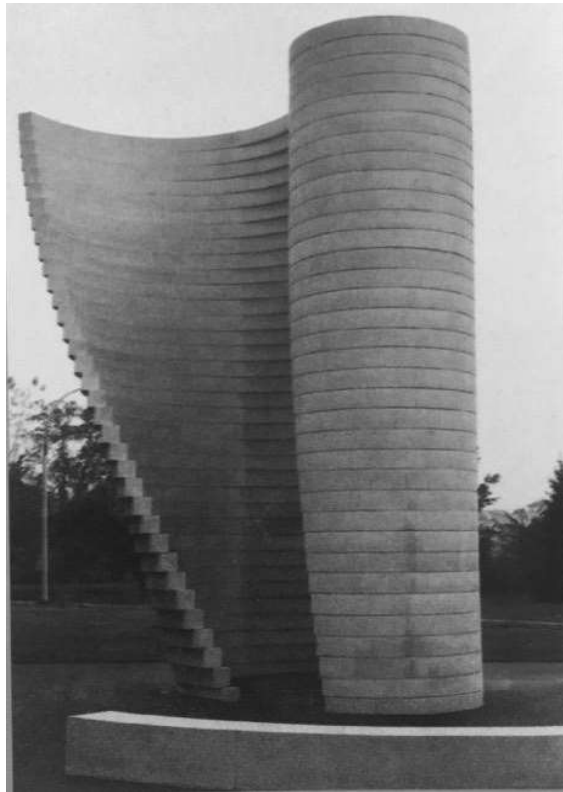


FIGURA 17 Intervolume: flexibéton Basileia. Mary Vieira, 1975.

Fonte: MARY Vieira - o tempo do movimento / curadoria: Denise Mattar. São Paulo: Associação amigos do Centro

No Itamaraty esses dois tipos de interação estão presentes e ambos estão em relação com a arquitetura do Palácio. O movimento em torno e dentro da obra se articula com os percursos no espaço do vestíbulo e a forma interativa da coluna dialoga com a forma da escada. Atenta à interação entre arte e arquitetura, a artista afirmava que a “integração das artes é uma exigência da cultura moderna, mas está ainda muito confusa com a decoração. Os arquitetos pensam que a pintura e a escultura sejam ainda suplementares à arquitetura.”⁵²

Os bancos semicirculares da escultura, concebidos como único local de descanso dos visitantes no vestíbulo, direcionam os olhares para a coluna metálica central, e para a infinidade de formas que a escultura pode assumir. Dessa forma, se nos sentamos voltados para fora do círculo podemos admirar as obras de Athos Bulcão, o jardim de Burle Marx, a escada e o movimento das pessoas.

Considerações finais

Ao estudar e revisitar as obras de arte integradas do Palácio Itamaraty, analisadas neste artigo, procuramos ampliar o debate sobre a relação da arte com a arquitetura moderna brasileira. Para tanto, as relacionamos com o discurso sobre a síntese das artes, mas também com questões mais recentes, como as levantadas pelos **neococoncretistas** no Brasil e por artistas contemporâneos no mundo, tais como a relação público e privado e a interação com o espectador.

⁵² VIEIRA, Mary. RESPOSTAS. Destinatário: Jayme Maurício. Basileia, março 1968. carta. Fonte: Arquivo Jayme Maurício, Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.

As obras analisadas se aproximam da visão de Oscar Niemeyer em relação a sua presença na arquitetura em alguns pontos. Podemos afirmar que os artistas que estudamos tinham “ideia exata dos seus motivos e técnicas”⁵³ e ainda que “[preservam] os elementos da arquitetura em toda a sua pureza”. A pré-condição para a chamada síntese das artes como fruto de uma criação coletiva, que deveria partir dos primeiros estudos, não se verifica, uma vez que essas obras foram concebidas após a definição do anteprojeto. Ainda assim, cabe ressaltar que o conjunto de desenhos técnicos de execução do Palácio abrange tanto os detalhes de arquitetura quanto os dessas obras de arte, e a sua execução se confunde com a construção do edifício.

Deixando de lado a dinâmica da criação e analisando o resultado construído, o que podemos observar? É difícil constatar, a não ser pela cronologia dos projetos, a ausência de um trabalho coletivo. As obras em questão se integram na arquitetura e estabelecem diálogos entre elas. Essa preocupação pode ter partido do arquiteto, dos artistas ou ainda do trabalho de orquestração de Murtinho, não podemos afirmar com certeza, mas fica claro que há um objetivo comum nas obras, cujos diálogos com a arquitetura são promovidos pelo percurso e por conexões visuais, ativados pelo movimento do visitante no espaço ou por sua interatividade com as obras.

Observamos ainda alguns pontos de contato entre as obras no Itamaraty e o pensamento de vanguarda dos anos 1960. A “vontade construtiva geral”, a “tendência para o objeto” e a “participação do espectador”, são apontadas por Hélio Oiticica em seu *Esquema geral da nova objetividade*. Segundo Hélio Oiticica, estes preceitos não derivam de uma “unidade de pensamento” mas de uma “chegada”, que reunia pensamentos múltiplos⁵⁴.

Agradecimentos

À Capes e ao CNPQ, pelo apoio financeiro à essa pesquisa.

Referências

- ACCONCI, Vito. Public space in private time. In *Critical Inquiry*, Vol. 16, No. 4, pp. 900-918. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.
- BULCÃO, Athos. *Depoimento - Programa de História Oral*. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1988.
- BULCÃO, Athos. In: *Athos Bulcão - Intégration Architecturale*. Genebra, 1970.
- BUREN, Daniel apud KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. In: *Revista Arte & Ensaios* n.17, EBA/UFRJ, 2009.
- GIORGI, Bruno. *Depoimento - Programa de História Oral*. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1989. p. 9.
- GREGOTTI, Vittorio. O exercício do detalhe. In NESBITT, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica 1965-1995*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 535-536.

⁵³ NIEMEYER, Oscar. *op. cit.*

⁵⁴ OITICICA, Hélio. *Esquema geral da nova objetividade*. In FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de Artistas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2017. p. 154.

- GROPIUS, Walter. **Bauhaus: novarquitectura**. São Paulo: Perspectiva, 3 ed., 1977, p. 207.
- KAMITA, João Masao. Arquitetura Moderna e Neoconcretismo: uma experiência da geometria. In: **Docomomo Brasil**, 8, 2009, Rio de Janeiro.
- KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. In: **Revista Arte & Ensaios**, n.17, EBA/UFRJ, 2009.
- LOBO, Maria da Silveira. Antíteses modernas: a flor, o cristal e o bulldozer. In: **Docomomo Brasil**, 8, 2009, Rio de Janeiro.
- MACEDO, Danilo Matoso; SOBREIRA, Fabiano José Arcadio. **Forma estética - forma estética: ensaios de Joaquim Cardozo sobre arquitetura e engenharia**. Brasília: Edições Câmara, 2009.
- MORAIS, Frederico. Caderno Cultural. In: **Correio Braziliense**, 27.01.1968.
- MORETZSOHN, Carmen. **Habitante do silêncio em Brasília**. Disponível em: <<https://bit.ly/2FvbEil>> Acesso em: 23.03.2019.
- MORRIS, Robert. O tempo presente do espaço. In FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). **Escritos de Artistas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.
- MURTINHO, Wladimir do Amaral. **Depoimento - Programa de História Oral**. Arquivo Público do Distrito Federal. Brasília. 1990. p.4.
- NIEMEYER, Oscar. Decoração do Palácio da Alvorada. In: **Módulo**, nº 12. Rio de Janeiro, fev. 1959.
- NIEMEYER, Oscar. Preface. In: DAMAZ, Paul. **Art in Latin American Architecture**. Whitedfish: Literary Licensing, 2012.
- NIEMEYER, Oscar. **Quase memórias: viagens: tempos de entusiasmo e revolta - 1961-1966**. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1968, p. 23.
- OITICICA, Hélio. A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). **Escritos de Artistas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.
- OITICICA, Hélio. Esquema geral da nova objetividade. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). **Escritos de Artistas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.
- Palácio Itamaraty Brasília. Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo: Banco Safra, 1993.
- PEDROSA, Mario. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- PICON, Antoine. **Ornament: The Politics of Architecture and Subjectivity**. 2. ed. 2013.
- ROSSETTI, Eduardo Pierrotti; RAMOS, Graça; fotografia, SELIGMAN, Graça. **Palácio Itamaraty: a arquitetura da diplomacia**. Brasília, 2017, ITS. p. 85.
- SANTOS, Pedro Augusto Vieira. **Preservação e restauro das obras de Mary Vieira em espaços públicos no Brasil**. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- SILVA, Elcio Gomes da. **Os palácios originais de Brasília**. Brasília: Edições Câmara, 2014.
- PICA, Agnoldomenido. In: **Fenarete - Letture d'Italia**, ano XVIII, nº4, Milão, abr. 1961.
- VIEIRA, Mary. RESPOSTAS. Destinatário: Jayme Maurício. Basileia, março 1968. carta. (Acervo Jayme Maurício/Instituto Moreira Salles).
- WAGNER, Richard. **L'opera d'arte del futuro: Alle origini della multimedialità**. trad. Alfio Cozzi. Milano: goWare, 2017. E-book.

RESPONSABILIDADE INDIVIDUAL E DIREITOS AUTORAIS

A responsabilidade da correção normativa e gramatical do texto é de inteira responsabilidade do autor. As opiniões pessoais emitidas pelos autores dos artigos são de sua exclusiva responsabilidade, tendo cabido aos pareceristas julgar o mérito das temáticas abordadas. Todos os artigos possuem imagens cujos direitos de publicidade e veiculação estão sob responsabilidade de gerência do autor, salvaguardado o direito de veiculação de imagens públicas com mais de 70 anos de divulgação, isentas de reivindicação de direitos de acordo com art. 44 da Lei do Direito Autoral/1998: “O prazo de proteção aos direitos patrimoniais sobre obras audiovisuais e fotográficas será de setenta anos, a contar de 1º de janeiro do ano subsequente ao de sua divulgação”.

O CADERNOS PROARQ (issn 2675-0392) é um periódico científico sem fins lucrativos que tem o objetivo de contribuir com a construção do conhecimento nas áreas de Arquitetura e Urbanismo e afins, constituindo-se uma fonte de pesquisa acadêmica. Por não serem vendidos e permanecerem disponíveis de forma *online* a todos os pesquisadores interessados, os artigos devem ser sempre referenciados adequadamente, de modo a não infringir com a Lei de Direitos Autorais.

Submissão: 24/03/2019

Aceite:08/05/2019