

Brasília: vazio como elemento estético

Izabela Brettas Debattisti e Carlos Henrique Magalhães de Lima

Brasília: vazio como elemento estético

Este projeto é realizado com apoio do Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal.

Orientador: Prof.Dr.Carlos Henrique Magalhães de Lima, Universidade de Brasília
Brasília, DF

2026

Resumo

Este trabalho aborda a noção de vazio em Brasília, focalizando sua dimensão estética. A pesquisa abrange variadas fontes bibliográficas, contemplando temas fundamentais e debates contemporâneos a respeito de conceitos e noções sobre o vazio. Em paralelo, propõe-se uma discussão de ideias, cotejando-as aos espaços urbanos de Brasília, tendo três tipos morfológicos como balizadores: eixos verticais; eixos horizontais; espaços urbanos da imaginário. Os temas são apresentados aqui não apenas de forma justaposta, sequencial, mas enredados em uma narrativa formada por textos e imagens. Espera-se que a pesquisa possa subsidiar obras artísticas e historiográficas que tratam a noção de vazio como elemento potencial para pensar o espaço.

Palavras-chave: Vazio; Brasília; Eixos urbanos; Morfologia arquitetônica; Estética.

Abstract

This work addresses the notion of emptiness in Brasília, emphasizing its aesthetic aspect. The research includes diverse bibliographic sources, examining essential themes and current discussions related to concepts and ideas of emptiness. In parallel, a discussion of the ideas is proposed, comparing them to the urban spaces of Brasília, using three morphological types as benchmarks: vertical axes; horizontal axes; imaginary spaces. The themes are presented here not only in a juxtaposed, sequential manner but woven into a narrative formed by texts and images. The research aims to support artistic and historiographical endeavors that explore the concept of emptiness as a potential factor in contemplating space.

Key words: Void; Brasilia; Urban axes; Morphology; Aesthetics.

Lista de Figuras

Figura 1 - Vão livre do MASP. Fonte: Arquivo pessoal.....	07
Figura 2 - <i>Tokonoma</i> de uma reprodução de casa tradicional japonesa. Fonte: Arquivo pessoal.....	13
Figura 3 - Explicação gráfica do ideograma Ma. Fonte: Arquivo pessoal.....	14
Figura 4 - Diagrama de marquise. Fonte: Arquivo pessoal.....	30
Figura 5 - Marquise da Funarte, em Brasília. Fonte: Carol Resende.....	30
Figura 06 - Marquise Clube do Choro de Brasília. Fonte: Carol Resende.....	31
Figura 07 - Segunda marquise Clube do Choro de Brasília. Fonte: Carol Resende.....	32
Figura 08 - Diagrama da segunda marquise Clube do Choro de Brasília. Fonte: Arquivo pessoal.....	32
Figura 09 - Marquise do Setor Bancário Sul. Fonte: Carol Resende.....	33
Figura 10 - Diagrama da marquise do Clube do Choro. Fonte: Arquivo pessoal.....	34
Figura 11 - Conjunto habitacional e suas empenas cegas em Buenos Aires. Fonte: Arquivo pessoal.....	38
Figura 12 - Diagrama da superquadra. Fonte: Arquivo pessoal.....	39
Figura 13 - Empena do CONIC com intervenção pelo Festival Vulica Brasil. Fonte: Carol Resende.....	40
Figura 14 - Empena do Setor Comercial Sul com intervenção pelo Festival Vulica Brasil. Fonte: Carol Resende.....	40
Figura 15 - Torre de TV e seu vazio circundante. Fonte: Carol Resende.....	44
Figura 16 - Diagrama da Torre de TV. Fonte: Arquivo pessoal.....	45
Figura 17 - Praças dos Cristais. Fonte: Carol Resende.....	48
Figura 18 - Escultura Os Candangos, na Praça dos Três Poderes. Fonte: Carol Resende.....	49
Figura 19 - Mastro das Bandeiras, com Praça dos Três Poderes ao fundo. Fonte: Carol Resende.....	49
Figura 20 - Pilotis da Superquadra 308 sul. Fonte: Carol Resende.....	52
Figura 21 - Pilotis do Setor Comercial Sul. Fonte: Carol Resende.....	53
Figura 22 - Diagrama de um pilotis. Fonte: Arquivo pessoal.....	56
Figura 23 - Gramado da Esplanada dos Ministérios. Fonte: Carol Resende.....	57

Figura 24 - Gramado em frente ao Congresso Nacional. Fonte: Carol Resende.....	58
Figura 25 - Gramado no centro da superquadra 211 norte. Fonte: Arquivo pessoal.....	58
Figura 26 - Diagrama da relação de um vazio (gramado) com seu entorno. Fonte: Arquivo pessoal.....	59
Figura 27 - Eixão do lazer. Fonte: Carol Resende.....	60
Figura 28 - Diagrama do Eixão. Fonte: Arquivo pessoal.....	61
Figura 29 - Passagem subterrânea. Fonte: Carol Resende.....	66
Figura 30 - Diagrama da Passagem subterrânea. Fonte: Arquivo pessoal.....	67
Figura 31 - Passagem subterrânea de acesso à Catedral Metropolitana. Fonte: Carol Resende.....	68
Figura 32 - Margens do Parque Garças e do Lago Paranoá. Fonte: Arquivo pessoal.....	71
Figura 33 - Diagrama das margens do Lago Paranoá. Fonte: Arquivo pessoal.....	72
Figura 34 - Concha Acústica do Quartel-General do Exército Brasileiro, no Setor Militar Urbano. Fonte: Carol Resende.....	75
Figura 35 - Diagrama de pórtico. Fonte: Arquivo pessoal.....	75
Figura 36 - Reentrância espacial marcando o Marco Zero, na Rodoviária do Plano Piloto. Fonte: Carol Resende.....	78

Sumário

1	Introdução.....	07
2	O vazio como elemento estético: definições conceituais	08
3	O vazio da arquitetura.....	15
3.1	O vazio nas cidades.....	15
3.1.1	O vazio nas cidades na Europa: experiência coletiva.....	22
3.1.2	O vazio da cidade no século XX.....	23
3.1.3	Brasília e o vazio na cidade moderna.....	24
4	A morfologia do vazio em Brasília... ..	26
4.1	O eixo vertical	28
4.1.1	Marquises: vazio da transição	29
4.1.2	Empenas: vazio e a escala gregária.....	35
4.1.3	Obeliscos e monumentos: vazio como marco na paisagem.....	42
4.2	O eixo horizontal.....	50
4.2.1	Pilotis: o vazio como espaço evocativo.....	50
4.2.2	Gramados: a experiência pública e o vazio.....	55
4.2.3	Rodovia como lazer: vazio apropriado.....	60
4.2.4	Passarelas e passagens: vazio da travessia.....	62
4.2.5	Margens: vazio como horizonte.....	69
4.2.6	Pórticos: vazio como portal	73
4.3	Marco Zero: imaginário e o vazio Monumental.....	76
5	Conclusão.....	78
6	Referências bibliográficas.....	80
	Equipe técnica.....	83

1. Introdução

Esta pesquisa trata sobre o vazio em Brasília, focando sua dimensão estética. Trata-se de investigação de caráter multidisciplinar e que faz uso de variadas fontes bibliográficas, cotejando ainda as realizações urbanísticas da cidade à manifestações de diferentes campos da arte. De saída, considera-se que o vazio é tema fundamental para teoria e prática da arquitetura e que, portanto, é abordado a partir de diferentes conotações. Em uma chave negativa, é o lugar da ausência, espaço destituído de valores simbólicos e relacionais, típicos, por exemplo, de centros urbanos que atravessam períodos de decadência econômica (BORDE, 2006). Por outro lado, é também o termo que remete às possibilidades que um ambiente pode proporcionar, desde às visuais e perspectivas até as formas de engajamento coletivo no espaço. A esse respeito, o vão livre do Museu de Arte de São Paulo (Figura 01), projetado por Lina Bo Bardi e inaugurado em 1968, ícone da arquitetura moderna. Nessa pesquisa, focalizamos, portanto, o segundo aspecto, associando o vazio aos valores estéticos.



Figura 01 - Vão livre do MASP.

Embora muito empregada como meio de atribuir valor à forma material e à fisionomia, a estética é um campo do conhecimento, um domínio disciplinar. É compreendida como um campo da filosofia que investiga questões sobre a percepção sensorial, uma espécie de ciência do sensível, segundo a definição de Alexander Baumgarten elaborada no século XVIII. No continente europeu, esse período é marcado por uma percepção romântica e subjetiva, com teorias associadas à subjetividade e à emoção. No século XIX, sobretudo pela proeminência do filósofo Immanuel Kant, a estética dissocia-se de esferas religiosas e morais que marcam o campo da representação, e as obras de arte ganham autonomia. Brasília foi concebida no século XX, com um projeto urbanístico fortemente associado ao funcionalismo europeu e uma arquitetura tributária de vertentes das vanguardas. Nesse contexto, a estética ganha estatuto de mudanças sociais, em que as condições históricas e materiais são determinantes para o engajamento como meio de transformar a realidade.

Atualmente, um dos desafios da estética é “propor formas em aberto de convivência e ação”, resistindo, assim, aos efeitos totalizantes proporcionados pela difusão irrestrita de imagens, pelo acúmulo de experiências repetitivas e padronizadas. Sendo assim, a associação que propomos de aproximar elementos espaciais de Brasília em termos da estética - ideias, conceitos e categorias - é um meio de produzir uma interpretação de caráter prospectivo, uma pesquisa potencialmente capaz de contribuir para diferentes campos de expressão, sobretudo aqueles realizados na capital. Organizamos o trabalho por meio de estruturas espaciais, de tipos de edificação, por zonas de definição da cidade. Cada uma está relacionada a um termo norteador, reunindo fontes bibliográficas e elementos gráficos coletados sobretudo em pesquisa arquivística. A seguir, convidamos leitores e leitoras a percorrer esses lugares na imaginação e memória. Mas, antes, iniciaremos por termos e definições importantes para o assunto do qual será tratado aqui.

2. O vazio como elemento estético: definições conceituais

O vazio é um termo polissêmico, isto é, que articula diferentes e múltiplos significados. Há mais de vinte definições para vazio no dicionário Houaiss, entre as

quais, adjetivação para se referir ao que não contém nada, ou contém apenas ar, para aquilo que não tem substância, um vazio; como substantivo, trata-se do espaço não ocupado por matéria. Etimologicamente, a palavra tem raiz no latim *vacinus*, que quer dizer algo vago, à disposição, desprovido de matéria e sentimentos. Diferentes campos do conhecimento tratam do vazio, portanto, é um termo multidisciplinar. Por isso, vamos considerá-lo aqui como uma noção, e não um conceito bem definido. As noções são sempre polifônicas e podem remeter a objetos variados; por sua vez, em variados campos da ciência, os conceitos focalizam objetos e fenômenos¹. Para além disso, vivemos em tempos caracterizados pela transição. As organizações sociais apresentam arranjos complexos que ampliam as muitas compreensões do que acontece à nossa volta. A acelerada transformação e difusão tecnológica ocorridas nas últimas décadas fez com que diversas categorias utilizadas para compreender as dimensões urbanas se tornassem mais permeáveis e flexíveis.

Nos estudos atuais sobre a estética, o que se pode identificar é uma articulação crescente entre arte e vida pública. Na esteira do pensamento do filósofo Jacques Rancière, podemos dizer que muitas correntes de estudo se posicionam contra as abdições pessimistas ou mesmo cínicas que possa ter permeado o campo no século XIX, isso em defesa da possibilidade da ação política que emana da estética (RANCIÈRE, 2007). Assim, os estudos de arquitetura e urbanismo corroboram, por exemplo, vinculações entre arte e cidade, entre a dimensão perceptiva e política que convergem na experiência estética. Isso remonta aos anos 1960, quando a obra de arte passou a ter novos suportes e, conseqüentemente, articular significados variados. É o que diz o que podemos perceber no trecho abaixo:

Em 1958, o artista plástico Yves Klein, então com trinta anos, plenamente convicto de que a ideia de uma obra de arte é mais importante do que a obra em si, já se destacava no métier da vanguarda parisiense. Depois de passar algum tempo pintando telas em um único tom de azul com o pigmento da tinta elaborado por ele mesmo, ele patenteou sua invenção: não suas telas, mas o pigmento, que ele intitula IKB ou Azul Yves Klein.

Com IKB ele pinta telas, pinta a Vênus de Milo, a Vitória de Samotrácia, um dos Escravos de Michelangelo — e pinta objetos mundanos: esponjas,

¹ Os filósofos Deleuze & Guattari (1997) exploram os contrastes entre ciência nômade e ciência régia. Enquanto a primeira ocupa-se de uma relação direta em objetivos, objetos e procedimentos, a ciência nômade, ou ciência menor, é algo voltado para a experimentação, elaborando uma produção de conhecimento potencialmente capaz de agregar fluxos, devires, multiplicidades e formas de vida.

cubos, círculos, discos, papelões, culminando com a exposição de puro IKB sem qualquer suporte, espalhado a esmo pelo piso de uma galeria.

As telas eram montadas não sobre a parede, mas a uma distância de aproximadamente 20 centímetros. Aparentemente destacadas da estabilidade arquitetônica da sala, elas procuravam criar uma impressão de leveza, de falta de peso e de indeterminação espacial. O visitante (ou parte dos visitantes) sentia-se mergulhado em um azul que tentava transmutar a substância da pintura em algo incorpóreo, etéreo. (TEIXEIRA, p. 239-240, 2022)

Ao remover toda a mobília da pequena sala de 15 metros quadrados da galeria, Klein explorou elementos essenciais do vínculo entre obra e espaço. Em sua trajetória, essa exposição ficou conhecida como *Le Vide* (o vazio) e que, segundo Teixeira, não representava apenas a ausência, mas uma espécie de forças invisíveis. Assim,

o objeto desta empresa: criar, estabelecer e apresentar ao público um estado pictórico palpável nos limites de uma galeria de arte. Em outras palavras, criação de uma ambiência, de um clima pictórico genuíno e, logo, invisível. Esse estado pictórico invisível dentro da galeria deve estar tão presente e tão envolvido por uma vida autônoma a ponto de ser aquilo que, até esse momento, é considerado como a melhor definição geral de pintura: "radiância". Com *Le Vide*, Klein procurou colocar os indivíduos em contato direto com o espaço sensibilizante e sensibilizado. Um vazio dono de uma potência irradiadora perceptível por aqueles que penetravam no espaço da galeria.

Um vazio como arte liberada de todas as suas amarras, já que esta estava sendo exibida desprendida dos confinamentos das telas esticadas, dos pedestais e das paredes, e longe dos exercícios de pintar e de esculpir. Não era o vazio como uma negação, e, sim, o vazio como puro otimismo.

Residindo em algum lugar entre o físico e o espiritual, *Le Vide* não procurava negar ou transcender o mundo, mas, sim, revelá-lo em sua totalidade, em seu modo latente, em seus novos territórios ainda inexplorados. (TEIXEIRA, 2022, p. 239-240).

Para além das noções de vazio vide Klein, que conhecemos a partir de uma visão ocidentalizada acerca da percepção de vazio, na cultura oriental, o conceito de vazio é algo intrínseco ao imaginário cultural, sobretudo no que já foi anteriormente difundido por alguns expoentes japoneses.

A cultura oriental é rica em espiritualidade. Sua busca pelo divino é constante, mas transmite-se, muitas vezes, na forma essencial. A relação dos orientais com a compreensão de expansão do corpo ao espaço é algo de grande importância para sua própria construção. Aprender a respeitar o espaço, a entendê-lo, a senti-lo, faz parte do histórico cultural nipônico, que, além disso, tende a valorizar o percurso, diferentemente do que se percebe no ocidente, onde o pensamento dual acaba por destacar o início e o fim, o bom e o mau, o velho e o novo, em detrimento do que há

no entre-espaço. Para a noção de vazio potente, que reside neste espaço intervalar,, os japoneses atribuem o ideograma *Ma*. Michiko Okano coloca:

Esse caráter da possibilidade, potencialidade e ambivalência presente no *Ma* cria uma estética peculiar que implica a valorização, por exemplo, do espaço branco não desenhado no papel, do tempo de não ação de uma dança, do silêncio do tempo musical, bem como dos espaços que se situam na intermediação do interno e externo, do público e do privado, do divino e do profano ou dos tempos que habitam o passado e o presente, a vida e a morte. (OKANO, 2014, p.151)

Tentar entender este conceito que encontra-se no espaço intermediário faz-se necessário para a aproximação e posterior compreensão de como se transformaram no tempo os valores tradicionais da cultura japonesa. E, para além disso, como, ainda hoje, não apenas ressoam em diversas formas de arte e cotidiano da contemporaneidade, mas se difundem mundo afora, como identificamos - e seguiremos por mencionar - no estudo que parte do olhar e percepção Ocidental.

Como pano de fundo para compreendermos melhor esta noção de vazio, é importante retomar aspectos culturais que tange a religião: a maior parte da população japonesa é adepta às religiões xintoístas ou budista. De acordo com a Agência de Assuntos Culturais (2012), estatísticas apontam que cerca de 53% da população se identifica com os preceitos destas religiões. Segundo a pesquisadora Michiko Okano (2019), o xintoísmo, diferentemente do budismo - crença importada da China -, é o animismo japonês, embora sejam consideradas religiões capazes de coexistir por sua semelhança de pensamentos. Ainda que a população do país não frequente assiduamente templos budistas ou santuários xintoístas, há o costume de se realizar festivais de adoração aos deuses que as representam em determinadas épocas do ano. É possível também observar que pequenas casas de adoração são espalhadas pela cidade a comporem os cenários cotidianos, permitindo ao passante incorporar ao seu trajeto uma demonstração rápida e singela, possivelmente contribuindo para tornar aquele ritual ainda mais intrínseco à vida e aos costumes que delineiam aquela cultura.

Quando se trata do xintoísmo, Okano (2019) coloca que existem múltiplos deuses, cuja morada são as montanhas, que flutuam e descem por meio da natureza, se alojando nestes elementos. Portanto, é parte da cultura xintoísta a busca por manter-se próximo à natureza como forma de ligar-se ao divino, utilizando-se de elementos construtivos, presentes da arquitetura aos objetos, feitos

a partir de matéria-prima, a saber: da madeira, do papel, da argila e água (cerâmica), da palha de arroz (tatame), entre outros.

Para além dos elementos concretos que representam a relação dos japoneses com a espiritualidade, há justamente a valorização deste espaço vazio potencial, que eles compreendem poder ser um espaço de morada do divino, seja em espaços na natureza, seja dentro de sua própria habitação. Como parte da cultura japonesa, ao adentrar uma casa, é necessário que se retire os sapatos substituindo-os por chinelos domésticos de forma que os males absorvidos pela vida mundana não se perpetuem pelo interior da casa, espaço mais íntimo e de reclusão espiritual. Sobre o tatame, feito de palha de arroz, é ainda importante que se suba descalço, de forma a permitir a conexão do corpo pela sola do pé. Há, na cultura japonesa, muitas vezes ratificada pela espiritualidade, a busca de se viver o momento presente, estimulando-se corpo e mente a perceberem o espaço em seus detalhes, um povo cuja consciência comunitária está enraizada na cultura, demonstrando uma consciência ao espaço ao redor, ao momento em que se habita e se é. Embora, vale aqui observar o contraste, seja ao mesmo tempo uma sociedade conhecida por uma dinâmica social guiada pelo trabalho e pelo cumprimento de expectativas sociais.

Ao longo do tempo e com episódios de ocupação Ocidental que marcaram a história do Japão, pode-se observar o impacto na cultura nipônica. No livro *Em Louvor da Sombra*, Junichiro Tanizaki (2007) coloca que a ocidentalização da cultura japonesa, sobretudo ocorrida na Era Meiji (1867-1912), influenciou a desvalorização de costumes orientais tão importantes para a contribuição da experiência do momento presente, tal qual a utilização de iluminação elétrica em detrimento de espaços pouco iluminados, ou seja, da penumbra. Tanizaki descreve:

Em Kyoto, existe um restaurante de nome Waranjiya, famoso por ainda iluminar seus aposentos com velas em antiquados castiçais. Fiquei muito tempo sem ir lá e quando os procurei na primavera passada descobri que tinham substituído velas e castiçais por imitações elétricas dos medievais abajures *andon*. Perguntei-lhes quando haviam adotado a novidade e responderam-me que o tinham feito muito a contragosto no ano anterior e apenas porque muitos clientes reclamavam da excessiva obscuridade. “Mas se o senhor prefere velas em castiçais, nós a traremos com prazer”, acrescentaram. Uma vez que eu mesmo havia ido até lá com o único intuito de apreciar a antiga iluminação, pedi que assim fizessem. E foi então que percebi: a verdadeira beleza da laca japonesa só se revela plenamente na penumbra. (TANIZAKI, 2007, p.24)

Como apresenta Tanizaki (2007), ao longo da história, aspectos climáticos exigiram dos japoneses a criação de elementos de proteção às frequentes chuvas que cobrem as ilhas, com isto, telhados marcantes abrigam a edificação, que fica recuada pela existência de varandas ao seu redor. Desta forma, a sombra foi incorporada à cultura oriental. Dentro das residências, o *tokonoma* (Figura 02) consiste em um nicho onde objetos de arte, podendo ser rolos de pintura e caligrafia ou mesmo arranjos florais, são inseridos e modificados ao interesse do habitante. As peças ali marcadas pela sombra, ganham ainda mais destaque com a potência trazida pelo vazio que as guarda. Para explicar este fenômeno, os japoneses fazem uso daquele mesmo ideograma *Ma*.



Figura 02 - *Tokonoma* de uma reprodução de casa tradicional japonesa.

A escrita japonesa - sob influência chinesa - se diferencia do alfabeto romano sobretudo por não representar somente a tradução de um som, carregando também uma mensagem. Os ideogramas são pictogramas carregados de significados. Um ideograma, portanto, representa uma abstração de uma ideia. Como explica Michiko Okano (2019), o ideograma *Ma* (Figura 03) é conformado pela junção de outras duas imagens que significam “o sol que se entrevê por meio de um portal”.



Figura 03 - Explicação gráfica do ideograma *Ma*. Fonte: Arquivo pessoal.

O *Ma* é um elemento amorfo de difícil tradução intrinsecamente relacionado à cultura japonesa, por ser algo passível da percepção sensível que foi construída ou observada ao longo da história. Talvez, para os ocidentais, o desafio de compreender o *Ma* consiste, sobretudo, em sua leitura dual do mundo, em que, por exemplo, não há o costume de se atentar ao cinza existente entre o branco e o preto, onde não há a tendência de valorização do processo, do caminho, ao contrário do que pensam os japoneses. Para difundir a ideia de *Ma* no ocidente, o arquiteto Arata Isozaki realizou no ano de 1978 em Paris a exposição “*MA: espaço-tempo do Japão*”. Ele colocou:

O tempo e o espaço são absolutos, homogêneos e infinitos no Ocidente, enquanto, no Japão, são moventes, criando uma relação entre si, em permanente estado de interdependência, emaranhados de maneira indissolúvel. (ISOZAKI, 1990)

Com a exposição, buscou apresentar obras de arte de diversos segmentos em cadeia - artes visuais, *performances*, música, etc -, de modo a sugerir ao visitante a experimentação sensorial de maneiras distintas, os aproximando da sensação que o *Ma* proporciona. Tratava-se, portanto, de uma tentativa de materialização da experiência para sua compreensão pelo ocidental.

Segundo Michiko Okano (2019), os seguintes pontos indicam o *Ma* na arquitetura:

- i. Coexistência e continuidade;
- ii. Metáfora e/ou analogia;
- iii. Memória;
- iv. Corporeidade;
- v. Montagem.

Estes fatores, ainda segundo a pesquisadora, são passíveis de explicação em razão de o povo japonês ter uma visão panteísta onde o homem, a natureza e os objetos convivem com a mesma importância (OKANO, 2019). Os limites entre eles não são delineados de forma definida, tornando possível a extensão do corpo no espaço, e portanto, é tão importante a percepção de sensações da relação entre esses dois elementos (sensação de momento presente). Desse modo, para eles, as marcas do tempo, uma vez coexistindo com o espaço, são de grande valor ao objeto. Como coloca Tanizaki (2007), “conforme a superfície escurece, os versos que às vezes encontramos gravados nela passam a ser parte harmoniosa do conjunto”. Além disso, os japoneses compreendem a potência que há no espaço vazio. Talvez por essa causa, mantenham seus espaços efêmeros, de forma a transformá-los, mas deixando vivo o vazio que ali se comunica.

Nas próximas seções, buscaremos interpretar a ideia de vazio potencial, ou o *Ma* no contexto japonês, para a arquitetura, para que consigamos nos aproximar de uma leitura possível para o contexto de Brasília.

3. O vazio da arquitetura

Ao lançar o olhar sobre o ideograma *Ma* inerente à arquitetura, ainda que seja mais facilmente identificável na arquitetura tradicional japonesa, talvez - inclusive- por tratar-se de um contexto mais contrastante para nós, ocidentais; é possível também observarmos sua presença em obras contemporâneas do país. Arquitetos como Tadao Ando, Ryue Nishizawa, Junya Ishigami, comumente traduzem em suas obras essas espacialidades de espaços intervalares. A ilha de Naoshima conta com uma gama de projetos assinados por Ando, que funcionam como “exemplos

sensíveis da presença do *Ma*, pois nelas encontramos a coexistência interno/externo”, promovendo a arquitetura como “sujeito de interação e vinculação comunicativa” (OKANO, 2014).

Ainda que se faça referência a partir de uma ideia de vazio sob uma perspectiva nipônica, segundo Okano (2014), transpor o conceito de entrelugar, sobrepondo-a ao que se constrói em outras nacionalidades é possível, porém, “mesmo a finalidade programada é canalizada, em alguns casos, para efetivar a interação entre o homem e o ambiente, que não é homogênea, mas distinta a cada caso”.

Nos espaços urbanos europeus, sobretudo a partir do século IV, o desenho das vilas e cidades propiciava a criação de travessias pedonais secretas que conectam prédios e construções privadas às demais ruelas e vias principais, esses espaços podem ser interpretados como espaços intervalares. Como coloca Okano (ibid), essas zonas de intermediação que levam a espaços mais grandiosos e, digamos, de destino final, estão em concordância com o conceito de espacialidade potencial que vimos anteriormente. Um bom exemplo, segundo Okano, seria o “Traboule de Lyon, que são passagens estreitas existentes que perfazem um circuito labiríntico dentro da cidade. Traboule vem do latim *trabulare*, que significa ‘atravessar’, e foi utilizado no passado por mercadores, principalmente de seda”. Esses espaços são vias que direcionam o transeunte ao seu destino e apenas quem tem conhecimento desvenda o percurso.

Todavia, vale ressaltar que a relação de identificação da similaridade dessas espacialidades entre oriente e ocidente começa a ser pautada - ou ao menos ressaltada - a partir da visita dos arquitetos Bruno Taut e Le Corbusier, expoentes do modernismo, ao Japão e, especialmente, à Vila Imperial Katsura. Esta obra tornou-se um marco aos olhos do Ocidente, sobretudo pela sobreposição como exemplar ao minimalismo funcional, alinhado aos ideais modernos que começavam a emergir no período (CHEVROULET; ZENNO, 2014).

No Brasil, país que exportou uma relevante frente modernista no campo da arquitetura, obras de Oscar Niemeyer, como o Ibirapuera com sua longa marquise, ou mesmo a Universidade de Brasília e seus jardins centrais, representam potencialidades *Ma*. Além disso, o Elevado Presidente Costa e Silva, o Minhocão, que conecta importantes áreas da cidade de São Paulo, e o Eixão, rodovia que acompanha todo o eixo longitudinal do Plano Piloto, em dias de domingo e feriados,

podem ser considerados como uma espécie de espacialidade *Ma*. Esses espaços provêm aos pedestres uma ambiência de lazer em detrimento da via em sua única funcionalidade de percurso de carros, ali as pessoas dão um novo uso ao ocupar a via de piqueniques, encontros, práticas de atividades físicas, dentre outros. Como menciona Okano (2014), a psicofera “lugariza” essas espacialidades. A autora complementa ainda que

A integração arquitetura-natureza vê-se presente na obra Casa das Canoas, projetada por Niemeyer com a preocupação de interferir o mínimo possível na paisagem. Existe um imenso bloco de granito que se estende do espelho d'água até o interior da casa, quebrando a fronteira entre o que é interno e externo. Conforme o historiador da arte David Underwood, “[...] a descoberta sensual de uma rocha e de uma casa que dela emana, em um microcosmo poético da paisagem brasileira, reflete o desejo do artista de encontrar permanente integração nessa paisagem, por meio da arquitetura”. É possível visualizar a mesma integração procurada por Niemeyer não apenas nas obras de Ando, como vimos, mas também na Casa de Vidro, de Lina Bo Bardi, na qual a natureza penetra no interior da casa, permitindo um vínculo singular entre a paisagem e a arquitetura. O vão livre de 74 m de largura entre as colunas do Museu de Arte de São Paulo, projeto de Lina Bo Bardi, resultado da imposição de criar um belvedere com vista para a cidade, é um espaço de disponibilidade. De fato, muitos movimentos espontâneos têm sede nesse lugar – manifestações das mais variadas naturezas, as quais Giulio Argan (2004) chama de projeto, contrapondo-se ao programa. No entanto, quando existe algo programado, como a feira de antiguidades que ocorre aos domingos, o projeto transforma-se em programa e, nesse caso, o espaço deixa de ser *Ma*. A orgânica marquise do Parque Ibirapuera, de Niemeyer, é, de modo similar, outro espaço disponível, com uma área total construída de 28.800 m², 640 m de comprimento e largura que varia entre 15 e 80 m, no qual é permitido caminhar, correr, sentar, reunir, dançar, andar de skate, patins, patinete, enfim, o que o usuário quiser fazer, com algumas restrições, principalmente nos finais de semana. Novamente, quando há um programa, como a organização de uma feira no espaço, o *Ma* deixa de existir. (OKANO, 2014)

Ou seja, a forma arquitetônica possui forte articulação com os modos pelos quais é apropriada e vivenciada. Assim, o que define a arquitetura é algo que depende de sua percepção e dos significados que lhes são atribuídos, sendo que estes sempre mudam no tempo. No Brasil, esta reflexão foi longamente desenvolvida pelo professor Evaldo Coutinho. Coutinho considera que a arquitetura é configurada por “componentes-meio”, sólidos, maciços e invólucros, que designam sua forma; e componentes-fim, vãos e vazios, que designam o espaço. Para Coutinho, a arquitetura é dotada de nobreza filosófica, uma atividade, portanto, que vai além da construção material. Segundo Coutinho:

Sempre se viu a Arquitetura como um volume, composto de paredes e teto. Se você pegar um livro de História da Arquitetura, você vê logo fotografias das coisas mais bonitas, mais conceituadas, de volume. Esse conceito de volume, eu considero próprio da Escultura. Uma escultura pode ser isso

aqui (apanha um cinzeiro na mesa), algo pequeno, mas pode ser também um edifício de dez andares. É volume. Pertence à outra arte, que é a Escultura. Como a Arquitetura, então, teria o título de arte pura, de arte maior, como a Pintura, a Música, a Literatura? O que faz a autenticidade da Arquitetura é o vazio interno, o espaço, que passa a ter uma importância autônoma. (COUTINHO, 2001, p. 38-39)

Portanto, para o professor o que define a arquitetura é o vazio, que possui importância autônoma, qualquer que seja a escala de uso, o tipo funcional ou na natureza construtiva e material. É por meio dos gestos que acontecem no espaço, da ação humana, que a arquitetura ganha sentido. Assim, “[...] quando entro no edifício, sou o indivíduo que há trezentos anos entrou e o que entrou na véspera. Repito o comportamento físico de entrar. A Filosofia da Arquitetura consiste nisso; não na parte construtiva, das paredes, mas no vão, disposto à repetição humana.” (ibid. p. 39).

O vazio da arquitetura é o que permite articular uma dimensão física, material à outra, temporal. Para Coutinho,

o vazio da arquitetura adquire [...], na cena em que é considerado, um sentido algo misterioso nesse papel de protagonista que, no tempo, outorga a outrem, aos elementos esculturais, o mister de ele, por exemplo, o vazio medieval, preservar-se em si mesmo, de sorte a propiciar a alguém de hoje, a magia de tornar-se gótico. (COUTINHO, 1998, p. 77).

Quer dizer, além de elemento fundamental para criação e definição das ações, o vazio também se apresenta como elo articulador das diferentes camadas de percepção no tempo a respeito de um espaço, já que, é no vazio “entre as coisas” que a ação humana atribui sentido a partir de diferentes épocas e relações. É a ação que confere sentido à matéria que a define, delimita.

3.1. O vazio nas cidades

O arquiteto italiano Francesco Careri se notabilizou por suas pesquisas sobre o ato de caminhar e suas relações com a arquitetura e a cidade. Para o autor, a experiência exploratória nômade está no cerne da própria arquitetura como prática humana coletiva, já que, construir espaços é também, de alguma forma, assinalá-los. Isso porque, mesmo antes dos marcos referenciais na paisagem, como menires, as marcas dos próprios pés, era elemento definidor da paisagem.

Antes de erguer o menir - em egípcio benben, “a primeira pedra que emergiu do caos” - o homem possuía uma fórmula simbólica com a qual transformar a paisagem. Essa forma era o caminhar, uma ação aprendida com fadiga nos primeiros meses da vida e que depois deixa de ser uma ação consciente para tornar-se natural, automática. Foi caminhando que o homem começou a construir a paisagem natural que o cercava. Foi caminhando que, no último século, se formaram algumas categorias com as quais interpretar as paisagens urbanas que nos cercam. (CARERI, 2013, p. 27)

Diante do vazio, caminhar no espaço era uma forma de reconhecê-lo e gradualmente tecer vínculos. Essa ideia ancestral de caminhar como ato de estabelecer fronteiras - mesmo que transitórias - atravessa séculos e se transforma. O percurso como apropriação material do território, que formavam os locais de reuniões de pequenos grupos de caçadores, ganhou atributos rituais ao longo de séculos, milênios. Dessa forma, “a errância primitiva continuou a viver na religião (o percurso como rito) e nas formas literárias (o percurso como narração), transformando-se em percurso sagrado, dança, peregrinação, procissão.” (Ibid., p. 28).

Nos séculos XV e XVI, as cidades europeias passaram por transformações significativas, resultantes de mudanças na economia e hierarquias sociais. A ideia de que a cidade pode ser representada graficamente, por meio de perspectivas², por exemplo, e, portanto, organizada espacialmente, vai implicar num tipo muito particular de organização dos cheios e vazios, entre edificações e lugares da vida pública.

É daí que surgem experiências como a do urbanismo unitário, conceito crítico desenvolvido a partir de 1953 pelos integrantes da Internacional Situacionista. Os Situacionistas podem ser caracterizados como um movimento de vanguarda que congregou artistas, intelectuais e críticos sociais, cuja atuação predomina entre 1957 e 1972. No horizonte, apregoavam a oposição ao capitalismo e à sociedade consumista, defendendo a “revolução da vida cotidiana” e a criação de “situações” provocativas para romper com a rotina alienante (BERNSTEIN JACQUES, 2003). Assim, o Urbanismo Unitário surge como conceito crítico propondo a construção coletiva das cidades por meio de experiências. Segundo Gonçalves (2017), “o

² Não é possível precisar um tempo e local do surgimento do desenho em perspectiva. O que temos, são experiências relativamente contemporâneas para graficar um espaço tridimensional em uma superfície bidimensional. Porém, a perspectiva linear baseada em uma construção matemática, geométrica, foi elaborada por Filippo Brunelleschi (1377-1446) no contexto do Renascimento Italiano, por volta de 1415. Vinte anos depois, Leon Battista Alberti (1404-1472), codifica o método de seu contemporâneo em um texto teórico. A esse respeito ver: CHASTEL, André. *A arte italiana*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1991, 738 p., il. p&b.

Urbanismo Unitário aparece como resposta à arte fragmentária e como possibilidade de atuação e criação, no plano da totalidade do vivido. Em vez de produzir determinados objetos, tratar-se-ia de produzir o espaço inteiro para a arte de viver.”

No contexto das experiências Situacionistas, o vazio emerge, por exemplo, nas derivas, “uma estratégia de percorrer a cidade de forma não instrumental, de modo a articular percepções a seu respeito além das lógicas que regem o cotidiano da experiência urbana. Para Constant Nieuwenhuys (2016), a cidade é palco da vida e do desejo; não apenas palco das funções primordiais do cotidiano: morar, trabalhar, circular. Portanto, defendia-se a combinação da arte e da técnica para a “construção de situações” de tal forma que a própria vida urbana se tornaria uma obra de arte coletiva.

Em síntese, os princípios elaborados pelos Situacionistas contrastam com aqueles elaborados no âmbito do urbanismo moderno, cuja influência no projeto para o Plano Piloto de Brasília é significativa. Brasília assinala um momento de aplicação de parte do repertório urbanístico elaborado nos séculos XIX e XX. Porém, isso não aconteceu de forma automática e irrefletida, pois como observam vários críticos, a cidade concilia esse repertório técnico a variações simbólicas e contextuais (Telles, 1989; Holanda, 2018). Em todo caso, as críticas a seu respeito são consideráveis, e, em muitos casos, a noção de “vazio” está no centro do debate.

Para Teixeira (2022), a valorização do vazio é mais uma expressão de poder do que um convite à experiência coletiva apropriada pelos modernos. Segundo o autor, “a arrogância do urbanismo moderno sempre valorizou os vazios - Brasília nos diz isso no Eixo Monumental e nas superquadras. Brasília emociona pela escala desumana da Esplanada dos Ministérios, pelos espaços em branco que distanciam um edifício residencial de outro, pela largura de suas vias.” Ele segue fazendo uma analogia envolvendo Brasília, Taguatinga, Região Administrativa do Distrito Federal e Belo Horizonte, capital de minas gerais:

Vazio demais em Brasília, vazio de menos em Taguatinga. É a aceitação dessa trágica superposição de layers o que melhor define o estado de Belo Horizonte atual. Brasília + Taguatinga = Belo Horizonte: ilhas planejadas em meio a um mar de crescimento descontrolado; vitalidade urbana que é manifestada nas calçadas, nas ruas e nos estacionamentos desocupados dos shoppings e estádios. (TEIXEIRA, 2022, p.248)

Na crítica de Teixeira (2022), o vazio muitas vezes é compreendido em termos instrumentais, mais do que como premissa de equilíbrio para o projeto urbano.

Não é importante estabelecer um programa determinado para a zona suburbana: um vazio (ou uma edificação qualquer) pode ser utilizado para o alargamento de uma avenida congestionada, para a edificação de habitações sociais, para a construção de um terminal de transporte coletivo ou para conter a demanda de infraestruturas em consequência do crescimento. Na prática, o futuro da cidade não é previsível, mas ele será menos incerto se tomarmos como premissa um certo equilíbrio entre as forças do urbanismo e da arquitetura. Num dia Brasília, no outro Taguatinga; aqui o social, ali um urbanismo com o espírito destruidor de Fausto; um dia preservando os vazios, no outro saturando a cidade com mais e mais arquitetura; um dia provocando curtos-circuitos, no dia seguinte construindo os fios terra que esses acidentes demandam. Ou vice-versa. (TEIXEIRA, 2022, p.250)

Como contraponto, o autor considera que o vazio, em Brasília, também é uma forma de mediar a paisagem e o urbanismo moderno na cidade. Para o autor, a vegetação nativa do cerrado, com seus capins e matagais, está constantemente crescendo entre áreas vazias e lotes não construídos da cidade. Desse modo, enquanto o vazio projetado dos espaços monumentais e das áreas de usufruto é algo projetado, planejado; o cerrado é uma força que resiste entre as áreas construídas, revelando o contraponto entre a organicidade da natureza aos espaços construídos (TEIXEIRA, 2022).

Vale lembrar que já na composição da cidade, como consta no Relatório do Plano Piloto, Lúcio Costa propôs a escala bucólica como uma zona de respiro, a área verde que intermedeia as construções e torna, em muitos casos, esses espaço-entre habitáveis, passivos de serem espaços de estada, tal qual o Minhocão, o Eixão ou o vão de Bo Bardi. Pode-se dizer que os bolsões verdes que corroboram para a ideia de cidade-parque funcionam como elementos das contraposições que à coexistência, como coloca Costa:

Resumindo, a solução apresentada é de fácil apreensão, pois se caracteriza pela simplicidade e clareza do risco original, o que não exclui, conforme se viu, a variedade no tratamento das partes, cada qual concebida segundo a natureza peculiar da respectiva função, resultando daí a harmonia de exigências de aparência contraditória. É assim que, sendo monumental, é também cômoda, eficiente, acolhedora e íntima. É ao mesmo tempo derramada e concisa, bucólica e urbana, lírica e funcional. (COSTA, 2018, p.40)

O espaço público, portanto, naquela nova ideia de cidade, surge como contraponto à funcionalidade desenhada e distribuída em setores determinados. Permeia o todo, sendo, inclusive, a única escala a não ser determinada por margens específicas.

3.1.1. O vazio das cidades na Europa: experiência coletiva

No século XV europeu, a percepção das cidades como sujeitas à intervenções coordenadas no tempo e espaço, proliferam suas formas e as ideias a seu respeito. O surgimento da classe burguesa demandou edifícios para abrigar novos usos, como exemplos significativos, os bancos e palácios. As relações políticas passaram a ser mais abertas devido à conversão da cidade em um espaço de troca e produção, caracterizado pelo reinvestimento do excedente material auferido pelo comércio trilateral entre a África, a Europa e as Américas. A arte assume uma nova condição: torna-se uma manifestação de uma coletividade, desassociando-se das esferas religiosa e aristocrática. Novas interações no espaço público configuram a cidade como um espaço de produção, em contraste com o que prevalecia no sistema estável da sociedade feudal. Nesse contexto histórico profundamente transformado, as artes foram se intensificando em correntes cada vez mais diversificadas, e expandindo os laços possíveis entre forma e imagem, por meio de narrativas que favorecem a retórica e a persuasão (ARGAN, 2004). Além dos edifícios, surgiram novas maneiras de enfrentar problemas operacionais, o que resultou em ruas, pontes e aquedutos. É também quando o desenho do chão ganha importância e autonomia, configurando vazios entre fachadas.

Nesse período, tratados e teorias, primeiro na Itália, depois em outros cantos do continente, são elaborados na tentativa de efetuar vínculo preciso entre forma urbana e arranjo político, entre necessidade e função, com ideias relacionadas ao equilíbrio e à simetria. O tratado *De re a edificatoria*, de Leon Battista Alberti (1404-72), representou nova expressão na arte de construir, em que a concepção ética se impõe a todo ambiente físico modificado pela sociedade (CALABI, 2012). O Livro IV, em especial, é destinado às obras públicas, de caráter universal, o que inclui edifícios e a infraestrutura urbana. O autor discorre sobre temas como a escolha do lugar, as maneiras de proteger as cidades, os sistemas de transporte e outros elementos importantes para a organização funcional do espaço. O autor faz uma analogia em que a cidade comparece como uma casa de grandes proporções (RAMOS, 2015).

Tal organização não se dá apenas no âmbito funcional, mas é também relacionada à disposição das formas de acordo com proporções e módulos. A pintura “A Cidade Ideal”, atribuída com maior frequência a Francesco di Giorgio

Martini, apresenta um espaço regular, simétrico, distribuído de forma equilibrada. No centro da perspectiva, um arco de triunfo, erguido geralmente para consagração de vitórias militares. As edificações que ladeiam o conjunto, apresentam linguagem modular. A distribuição entre cheios e vazios expressa o equilíbrio entre espaços públicos e privados, quer dizer, representam a almejada noção de igualdade entre cidadãos, assim como a noção de que são as pessoas que detém seus destinos, o que inclui a capacidade de intervir na cidade e organizá-la. Essa noção da experiência coletiva da *polis* teve repercussão também no século XX, influenciando a concepção de Lucio Costa, para quem a cidade não era apenas *urbis*, mas *civitas*, lugar para a construção coletiva de futuro comum.

3.1.2. O vazio da cidade no século XX

A experiência das vanguardas artísticas do século XX foi revolucionária e transformadora, com impactos significativos na produção arquitetônica. No urbanismo moderno, são muitas as correlações que podemos fazer entre vazio e cidade. Seguindo a lógica das cidades desenhadas e planejadas de séculos anteriores, somado às transformações proporcionadas à grandes estruturas espaciais decorrentes de novas formas de produção material, como fábricas; e elementos associados à novos meios de transporte, como galpões, o vazio se converteu em elemento para análise e proposição.

Do ponto de vista projetual, o vazio moderno tem origem no higienismo, movimento que preconizava soluções urbanas visando o controle de doenças que atingiam metrópoles da época. Assim, grandes espaços abertos proporcionavam sol e ventilação, rompendo a malha que tradicionalmente caracteriza as cidades. As grandes demolições em tecidos urbanos históricos são uma consequência disso, abrindo grandes avenidas e esplanadas. Na Ville Radieuse, por exemplo, projetada por Le Corbusier em 1924, os edifícios são objetos soltos em um grande vazio tomado por vegetação.

Uma consequência disso é a baixa densidade urbana, além da separação entre setores funcionais, o que desemboca na segregação urbana, numa escala macro; e na alteração radical da percepção de escala, com longas distâncias

separando edifícios e setores. Porém, no campo da estética, Teixeira (2022) ressalta que o vazio tem potencial para o campo do urbanismo. Segundo o autor,

Stéphane Mallarmé escreveu o poema da página em branco; John Cage compôs música com o silêncio; Wim Wenders elogiou os lotes vagos de Berlim; mas os arquitetos - estes continuam cegos com relação ao potencial dos vazios e da zona suburbana (talvez por ainda estarem complexados com as críticas negativas sobre Brasília, mesmo sabendo que Juscelino Kubitschek construiu a Pampulha no vazio da periferia há mais de cinquenta anos). (TEIXEIRA, p. 251, 2022)

Ele ressalta também elementos potenciais do vazio, como palco de apropriação coletiva mais do que resíduo destas transformações em escala vivenciadas no período moderno. Teixeira complementa:

Os vazios são os possíveis restauradores de uma cidade que sempre os quis ignorar e que poucas vezes conseguiu se expressar pelos cheios. Ao mesmo tempo, não são um gesto de descrédito pela arquitetura. Pelo contrário, são uma tentativa de exaltar a não-arquitetura que está entre uma arquitetura e outra que, por sua vez, será capaz de valorizar os edifícios existentes. (TEIXEIRA, p. 252, 2022)

A partir dessa angulação, apresentamos a seguir algumas considerações sobre o vazio na cidade moderna, cuja reverberação em Brasília é considerável.

3.1.3. Brasília e o vazio na cidade moderna

Em Brasília, os vazios urbanos proliferam, assim como as leituras críticas a seu respeito. Para organizar o relatório de pesquisa, tendo em vista o campo da estética, foco de nossa abordagem, retomamos a ideia de correspondência entre espaços urbanos, tipos de edificação e algumas noções e conceitos que permeiam o debate contemporâneo.

O vazio moderno oscila entre o polo da desmaterialização da arquitetura que observa a promessa de uma nova ordem social e a busca por dignidade e respeito mútuo, e em oposição a este, o polo da materialidade que configura o abrigo. Este polo caracteriza-se pela capacidade de promover a estabilidade e segurança, além da autoestima resultante da luta por autonomia. Pode-se, então, afirmar que o vazio moderno é a interface entre a desmaterialização e a materialidade que configura a interface a subsistência mínima para resguardar o sentimento de abrigo e propiciar o reconhecimento da estima mútua. Neste sentido, a ação de apropriação social do espaço público está relacionada com o sentido de luta e enfrentamento presente na condição de modernidade. A concepção não tectônica, a esbelteza das peças estruturais, a redução dos espaços internos e a poética da transparência passaram a caracterizar a trama arquitetônica para aquisição de novas capacidades e potencialidades, e ao

mesmo tempo, habitar e sentir-se em casa apesar das incertezas e angústias da modernidade. (CRUZ, 2016)

Ou seja, compreende-se também aqui uma ideia de que o vazio moderno, assim como propôs Lucio Costa em seu desenho de cidade ideal, o vazio como um elemento ambíguo, não determinado.

No Relatório do Plano Piloto (1957), Costa defendia uma cidade marcada pela amplitude espacial e pela presença de extensas áreas livres, compreendidas como elementos estruturadores da paisagem urbana. O que o torna um elemento compositivo fundamental para a cidade, uma vez que organiza as relações entre arquitetura, circulação e natureza. Tal noção de vazio ratifica o caráter de cidade-parque difundido. A articulação entre volumes construídos proposta por Lucio Costa, pode-se dizer, equipara a importância do vazio urbano tanto quanto o das edificações ao participar ativamente da construção da paisagem e da experiência urbana.

Quando observamos o recorte das superquadras, áreas residenciais, por sua vez, o vazio adquire ainda outro caráter em função de sua escala. Essas zonas foram concebidas a partir da integração entre edifícios e áreas verdes, produzindo espaços de uso coletivo que buscavam fortalecer a convivência entre os moradores. A disposição em blocos sobre pilotis permitia a continuidade visual e física do espaço, sobretudo ao eliminar cercamentos, propondo, portanto, uma nova relação entre habitação e cidade. A presença do vazio está associada à própria matriz do urbanismo moderno, que buscava superar a densidade e a compactação das cidades, tornando essa espacialidade um elemento potencial nas construções das relações.

Contudo, vale ressaltar que pensar o vazio como um elemento estético que compõem a cidade levanta pontos críticos por parte de demais teóricos. Autores como James Holston (1993) pontuam que a monumentalidade e a escala dos espaços livres de Brasília produzem uma experiência urbana distinta daquela observada nas cidades tradicionais, marcada pela separação funcional dos usos pela predominância do automóvel. Quer dizer, para ele, a cidade desafia práticas cotidianas associadas ao encontro e ocupação espontânea do espaço público. O que pode-se dizer, o espaço vazio da cidade funciona como um elemento que interfere na dinâmica social, como um elemento distanciador. Tal pensamento vai ao encontro do que propõe Jane Jacobs em suas conhecidas críticas à arquitetura

moderna. Jacobs (1961) aponta que a vitalidade urbana está associada a uma diversidade de usos e a uma ocupação dos espaços públicos relacionada à densidade de pessoas. Embora a autora nunca tenha escrito diretamente sobre a capital, é possível traçar um paralelo entre sua crítica e os grandes bolsões de espaços livres que compõem Brasília.

A ambiguidade de interpretação de que o vazio é ora espaço de liberdade, ora espaço de distração nos convida a lançarmos um olhar sobre a cidade de Brasília a partir de sua forma, de modo que perpassa a ideia de ausência de construção e instiga a uma forma distinta de ocupação espacial que estrutura a relação entre corpo, arquitetura e território.

Para começar uma análise mais direcionada dos espaços de Brasília, faremos uma leitura morfológica dos espaços e com isso buscaremos olhar para os cheios e vazios a fim de compreender suas composições formais.

4. A morfologia do vazio em Brasília

“A forma importa, mas não tanto as formas das coisas, e sim as formas entre as coisas.”

(ALLEN, 2013)

Morfologia trata do estudo das formas e, para isso, nos apoiaremos em Francis D. K. Ching, arquiteto expoente desta frente de estudo. Ching (2008), em *Forma, Espaço e Ordem*, utiliza a imagem da roda para pontuar sobre a relação cheio-vazio de um objeto. Pontua a conjunção de 30 raios que culminam na forma final da roda, mas “é do espaço onde não há nada que a utilidade da roda depende. Giramos a argila para fazer um vaso; Mas é do espaço onde não há nada que a utilidade do vaso depende. Perfuramos portas e janelas para fazer uma casa” (2008), quer dizer, para ele, os “não-espaços”, aquilo onde não há utilidade, ou seja, forma com significância, aquilo que se aproveita; é necessário se seja também reconhecido por sua utilidade também por aquilo que não é. Ching complementa:

O espaço engloba constantemente nosso ser. Através do volume do espaço nos movemos, percebemos formas, ouvimos sons, sentimos brisas, cheiramos as fragrâncias de um jardim em flor. É uma substância material como a madeira ou a pedra. Ainda assim, constitui uma emanção inerentemente informe. Sua forma visual, suas dimensões e escala, a

qualidade de sua luz - todas essas qualidades dependem de nossa percepção dos limites espaciais definidos pelos elementos da forma. À medida que o espaço começa a ser capturado, encerrado, moldado e organizado pelos elementos da massa, a arquitetura começa a existir. (CHING, P. 92, 2008)

Para além disso, vale lembrar que a arquitetura surge a partir da conjunção de formas, ora sobrepostas, adjuntas, subtraídas, ainda em sua essência, antes mesmo de sua significância. Não só isso, a inserção da forma, do objeto arquitetônico, no espaço também gera uma relação entre cheio e vazio, sobre isso:

Nosso campo visual normalmente consiste em elementos heterogêneos que diferem em formato, tamanho, cor ou orientação. A fim de compreender melhor a estrutura de um campo visual, tendemos a organizar seus elementos em dois grupos opostos: elementos positivos, percebidos como figuras, e elementos negativos, que atuam como um fundo para as figuras.

Nossa percepção e compreensão de uma composição depende da maneira como interpretamos a interação visual entre os elementos positivos e negativos dentro de seu campo. Nesta página, por exemplo, letras são vistas como figuras escuras contra o fundo branco da superfície do papel. Conseqüentemente, somos capazes de perceber sua organização em palavras, sentenças e parágrafos. (CHING, P. 94, 2008)

A relação figura-fundo, pontuada por Ching, se coloca como, por vezes ambígua, de modo que "transferimos visualmente suas identidades para trás e para frente quase simultaneamente" (ibid). O que significa dizer que há uma interação quase invisível que compõem uma unidade, são mais do que elementos destoantes, tornam-se uma realidade inseparável, ou como Ching coloca, uma unidade de opostos, e "como os elementos da forma e do espaço, juntos, formam a realidade da arquitetura" (CHING, 2008, P. 94).

A relação simbiótica das formas de massa e espaço na arquitetura pode ser examinada e sua presença constatada em várias escalas diferentes. Em cada nível, devemos nos preocupar não somente com a forma de um edifício como também com o seu impacto no espaço circundante. Em uma escala urbana, devemos considerar cuidadosamente se o papel de um edifício é o de constituir a estrutura existente de um local, o de formar um pano de fundo para outros edifícios, de definir um espaço urbano ou se seria apropriado que se situasse solto como um objeto significativo no espaço. (CHING, 2008, P.96)

Para isso, a composição formal da arquitetura sob um olhar da composição de elemento por elemento do objeto, incorpora o vazio relacional para sua compreensão como unidade. Essa compreensão da relação entre forma e espaço pode ser ampliada para além do objeto arquitetônico, como enfoca Ching. Gordon Cullen (1983), ao discutir a paisagem urbana, observa que a cidade é percebida como uma sucessão de experiências espaciais, de modo que volumes construídos e

espaços livres se articulam continuamente. Para Cullen, a apreensão do ambiente urbano ocorre pela sequência de vistas, enquadramento, aproximações e afastamentos que compõem o percurso do observador. Assim sendo, os vazios assumem papel fundamental, pois estruturam a experiência espacial da cidade.

Quando observada em escala urbana, essa relação torna-se ainda mais evidente, uma vez que ruas, praças e áreas verdes, eixos de circulação e espaços livres passam a se constituir como elementos fundamentais da morfologia da cidade. Os vazios deixam de ser compreendidos apenas como espaços residuais e passam a atuar como componentes estruturadores da paisagem, organizando percursos, estabelecendo hierarquias visuais e condicionando formas de apropriação do espaço. Tal entendimento mostra-se relevante para a análise de Brasília, pois, diferentemente de cidades cuja forma urbana resulta de processos históricos graduais e espontâneos, a capital federal foi concebida a partir de um planejamento ordenado, na qual os espaços livres assumem papel central. Para este estudo, focaremos nas composições que relacionam, sobretudo, os cheios e vazios.

4.1. O eixo vertical

Nas cidades, os elementos verticais assinalam, sobretudo, abrigos que muitas vezes servem como espaços de permanência. Nas ruas e esquinas, também fornecem abrigo para os passantes. Todavia, para além do abrigo, a partir de um eixo vertical, podemos compreender também, seguindo esta ideia de cheios e vazios, os elementos cujo contexto consiste em um não-espaço potencializando a existência do próprio objeto. Em outras palavras, a verticalidade pode ser percebida também nas relações que estabelece com os espaços circundantes.

Quanto isolado em campo aberto, um elemento vertical tende a adquirir maior protagonismo visual. Sua forma torna-se legível à distância, suas proporções são enfatizadas e sua presença passa a organizar a percepção do espaço ao redor. Neste sentido, o vazio atua como condição necessária para a manifestação da forma e o espaço livre permite que o objeto arquitetônico seja percebido em sua totalidade, destacando dimensões, volumetria e inserção na paisagem.

Há de se observar também que a verticalidade propõe uma relação direta com a experiência corporal, uma vez que o observador, ao caminhar junto a um

plano vertical, percebe escalas, distâncias e limites que orientam sua percepção de espaço. Sensações estas que podem consistir em acolhimento, monumentalidade, compreensão ou expansão, a depender da proporção entre indivíduo e elementos construídos.

Indo adiante, há de se observar, também na verticalidade, que é possível compreender a relação entre entorno e elementos que o faceiam, de modo que há uma percepção espacial tangida pela noção de corpo-espaço.

4.1.1 Marquises: vazio da transição

Pode-se dizer que uma das marquises mais célebres do Brasil é a do Ibirapuera, assinada por Oscar Niemeyer. Sua grande extensão e continuidade conformam um plano sobre uma planta livre e aberta, cuja intervenção estrutural é singela e faz da cobertura um manto por todo o parque. Joaquim Cardozo, engenheiro estrutural por trás de sua construção, publica:

O tema principal desta grande composição é a união dos diversos edifícios pela grande marquise; pela primeira vez este elemento construtivo ocupa uma posição tão importante e central e é a sua presença que dá unidade ao conjunto. Já na fábrica Duchesne, o arquiteto Niemeyer usou a marquise com esse fim, mas não de uma maneira tão completa e tão estritamente ligada aos diferentes edifícios do conjunto; no projeto de Ibirapuera a marquise não exerce a função de uma simples passagem coberta para proteger o pedestre, mas é uma ligação como a das ruas de uma cidade onde é possível o despreocupado deambular ao longo das vitrines das lojas e de outras atrações.” (Brasil Arquitetura Contemporânea, 1953).

A pesquisadora Michiko Okano, como vimos anteriormente, destaca a marquise do Ibirapuera como uma espacialidade *Ma*, ou seja, há em si um vazio potencial ao qual pessoas ocupam com intenção, não trata-se apenas de um elemento físico de cobertura para passagem.

Como marquise em sua conceituação, entendemos como um elemento que, em sua utilidade mais básica, funciona para proteger o transeunte, criar abrigo, como vimos. Porém, o vazio que reside entre a cobertura e o piso pode ser além do que simplesmente o abrigar. Buscando uma interpretação puramente formal, podemos compreender esta ideia como uma linha que se move para cima ou para baixo (Figura 04), em um eixo Y, tensionando o vazio entre duas linhas e criando, portanto, uma espacialidade.

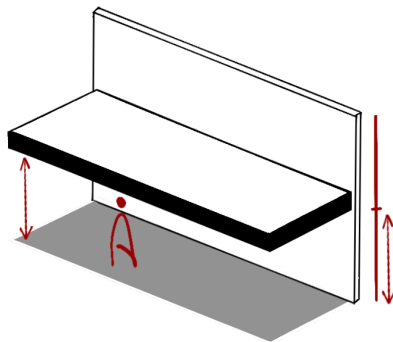


Figura 04 - *Diagrama de marquise.*

Pensem concretamente ao olharmos para dois espaços de Brasília, o primeiro, a marquise da Funarte (Figura 05). A marquise se comporta como um elemento formal para abrigo do passante, não há ali intenção, salvo exceção em que a marquise fez parte da exposição Alvorada Nordestina (2017), por exemplo, ao acolher redes de descanso como objetos expográficos.



Figura 05 - *Marquise da Funarte, em Brasília.*

Em contraponto, vale ressaltar que ainda na região central da cidade, a marquise principal do Clube do Choro (Figura 06) funciona não somente como um

espaço de resguardo para aqueles que aguardam os concertos em seu interior, mas é cenário de eventos que ocorrem ao longo de todo o ano e, muitas vezes, sendo o próprio ponto de interesse por possibilitar a permanência, circulação, encontro e apropriação social. É um espaço de transição entre o interior e o exterior, entre o público e o privado, uma marquise que agrega um vazio de possibilidades, um espaço intermediário.



Figura 06 - Marquise *Clube do Choro de Brasília*.

Embora esteja atualmente em desuso, a segunda marquise do Clube do Choro (Figura 07), funciona como um marco na paisagem delimitando um espaço intervalar, na qual o público acessa o espaço interior que está abaixo desta cobertura. A estrutura apresentada reduz a arquitetura a poucos elementos essenciais, que consistem em um plano horizontal elevado, um único apoio central e o vazio compreendido entre ambos. A simplicidade da composição evidencia uma especialidade produzida pela relação entre seus elementos e pelo espaço livre que eles delimitam. Como se pode observar, a arquitetura não define um programa específico, mas, sim, estabelece uma condição de abrigo e permanência aberta a diferentes usos e interpretações e formas de ocupação.



Figura 07 - Segunda marquise *Clube do Choro de Brasília*.

Do ponto de vista morfológico, como se pode ver abaixo (Figura 08), o protagonismo deste objeto está na subtração do volume, uma vez que o espaço compreendido entre o plano da cobertura e o solo constitui uma espacialidade intermediária, simultaneamente aberta e protegida. Sua forma circular reforça a ausência de hierarquias e favorece uma ocupação coletiva, transformando o vazio em elemento central da experiência arquitetônica.

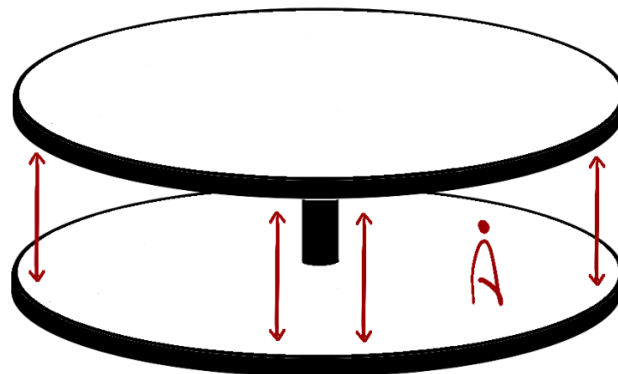


Figura 08 - Diagrama da segunda marquise *Clube do Choro de Brasília*.

As marquises compõem grande parte do cenário Monumental da cidade, coberturas de proteção para pessoas que se movimentam como pequenos passantes entre um prédio e outro. Todavia, é nas espacialidades da escala Gregária que se pode identificar primordialmente esse espaço intermediário.

Vale retomar o conceito de Hertzberger ao colocar que “intervalo é a chave para eliminar a divisão rígida entre as áreas com diferentes demarcações territoriais”. Ou seja, são os espaços intermediários pertencem tanto ao domínio público, mas são de alguma forma cultivados pelo domínio privado, portanto, “igualmente acessíveis para ambos os lados, isto é, quando é inteiramente aceitável, para ambos os lados, que o "outro" também possa usá-lo” (HERTZBERGER, 1999, p. 40). As marquises do Setor Bancário Sul (Figura 09) podem ser compreendidas como espaços intermediários, pois para além da proteção à intempéries, são espaços ocupados para funcionários que trabalham na região, ou mesmo locais de interesse para prática de esportes, como o skate. Pode ser interpretada como uma extensão do espaço público.



Figura 09 - Marquise do Setor Bancário Sul.

Assim como no Ibirapuera, a marquise nos exemplos apresentados funciona como uma grande articuladora e organizadora do espaço, uma vez que intermedeia as funções sendo, ao mesmo tempo, fim.

Mais uma vez, retomando à espacialidade do Clube do Choro, seus planos que se conectam aos volumes convidando a uma ocupação. O diagrama abaixo (Figura 10) enfatiza a relação formal que compõem a unidade do objeto.

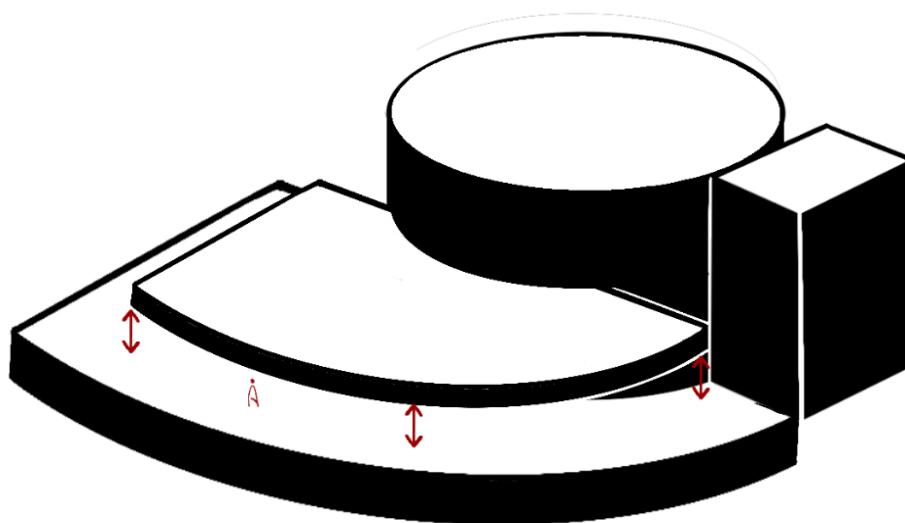


Figura 10 - Diagrama da marquise do Clube do Choro.

A partir deste exemplo e também a partir das espacialidades acima apontadas, a análise morfológica das marquises evidencia uma potencialidade sobretudo no espaço que elas produzem. Entre o plano superior e o solo constitui-se um vazio ativo, passível de apropriações livres e constantemente redefinido pelo cotidianos. Em Brasília, onde os vazios urbanos desempenham papel central na composição da paisagem, as marquises revelam-se como elementos capazes de transformar espaços de circulação em lugares de convivência, tornando visível a dimensão social e experiencial dos espaços intermediários.

A recorrência das marquises na arquitetura moderna brasileira não se explica apenas por questões climáticas ou funcionais, uma vez que sua ampla difusão está relacionada à busca por espaços de transição capazes de dissolver os limites rígidos entre interior e exterior. Ao suspender uma cobertura sobre um espaço aberto, a marquise produz uma condição intermediária que não pertence inteiramente ao

edifício nem à rua. Trata-se de uma espacialidade marcada pela ambiguidade, simultaneamente protegida e aberta, indefinida e indeterminada.

Essa característica aproxima as marquises daquilo que Lucio Costa denominou escala gregária. Se a escala monumental está associada à representação institucional e à vastidão dos espaços cívicos, a escala gregária corresponde aos lugares da convivência cotidiana, onde a cidade é experimentada em sua dimensão humana. Nesse sentido, as marquises operam como elementos de articulação entre diferentes escalas urbanas, permitindo que amplos espaços livres sejam apropriados por usos ordinários, espontâneos e coletivos. Tal condição dialoga com as reflexões de Herman Hertzberger (1999) acerca dos espaços intermediários, entendidos como territórios compartilhados que flexibilizam as fronteiras entre o público e o privado. As marquises podem, assim, ser compreendidas como espaços intermediários por excelência, oferecendo abrigo sem isolamento e permanência sem enclausuramento, ao mesmo tempo em que favorecem encontros, práticas informais e formas diversas de ocupação do espaço público.

4.1.2 Empenas: vazio e a escala gregária

As empenas, por sua vez, configuram-se como planos de especial interesse para esta análise. Ainda que frequentemente compreendidas como elementos secundários da composição arquitetônica, elas possuem forte presença formal visual. Sua grande superfície contínua evidencia relações de escala, textura, luz e sombra, tornando-se um elemento expressivo da paisagem urbana. Em muitos casos, a empena atua como um limite entre o construído e o vazio, funcionando simultaneamente como fechamento arquitetônico e como superfície que dialoga com o entorno.

Em Brasília, essa condição torna-se particularmente evidente, pois a disposição dos blocos modernistas em amplos espaços livres faz com que as empenas sejam frequentemente percebidas em conjunto com vazios circundantes. Diferentemente dos tecidos urbanos compactos, nos quais as fachadas laterais costumam permanecer ocultas pela proximidade entre edifícios, na capital federal esses planos adquirem visibilidade e protagonismo. A relação entre grandes campos

abertos e os volumes edificados permite que as empenas sejam percebidas como elementos compositivos da paisagem, contribuindo para a leitura da escala urbana e para a compreensão das relações entre arquitetura e território. De modo que, ao olharmos para este elemento sob a perspectiva do vazio, apreende-se também um grande potencial de comunicação.

A arquiteta e historiadora Beatriz Colomina, em sua publicação *Arquitetura, Sexualidade e Mídia* (2023), coloca a parede, no contexto da arquitetura moderna, como elemento central no debate do espaço, pois ela funciona como um elemento de mídia, visualidade e comunicação. É como se ela se dissolvesse a partir das relações de ocupação do sujeito no espaço. A autora exemplifica ao tornar personagens as figuras dos arquitetos Le Corbusier e Adolf Loos em relação às suas formas de habitar, a saber:

Os objetos deixados como “rastros” nas fotografias das casas de Le Corbusier tendem a ser os de um “visitante” (masculino) (chapéu, casaco etc.). Nunca encontramos nenhum vestígio de “domesticidade” como tradicionalmente a entendemos. Esses objetos também podem ser entendidos como representando o arquiteto. O chapéu, o casaco, os óculos definitivamente são dele. Assumem o mesmo papel de Le Corbusier quando atuou no filme *L’Architecture d’aujourd’hui*, no qual ele passeia pela casa em vez de habitá-la. O arquiteto é alienado de seu trabalho com a mesma distância de um visitante ou um ator de cinema. “O ator de teatro, ao aparecer no palco, entra no interior de um papel. Essa possibilidade é muitas vezes negada ao ator de cinema. Sua atuação não é unitária, mas decomposta em várias sequências individuais [...]”. O teatro sabe, necessariamente, sobre “posicionamento”, no sentido tradicional. Ele sempre tem a ver com presença. Tanto o ator como o espectador estão fixados num espaço e num tempo contínuos, aqueles da performance. O trabalho do ator é dividido em uma série de episódios descontínuos e montáveis. A natureza da ilusão para o espectador é resultado da montagem.

O sujeito da arquitetura de Loos é o ator de palco. Mas, enquanto o centro da casa é deixado vazio para que a performance ocorra, encontramos o sujeito ocupando o limiar desse espaço. Minando suas fronteiras. O sujeito é dividido entre ator e espectador de sua própria peça. A completude do sujeito se dissolve ao mesmo tempo que a parede que ela/e está ocupando. (COLOMINA, 2023, p.79)

Ou seja, para Colomina, o espaço arquitetônico moderno desloca a atenção dos objetos para as relações que se estabelecem entre eles. O vazio central torna-se o lugar da experiência, enquanto o sujeito ocupa os limiares e zonas de transição. Assim, a arquitetura não é definida por fronteiras rígidas, mas por espaços intermediários que dissolvem a oposição entre interior e exterior, observador e participante. As paredes são como superfícies que estruturam a percepção do espaço, tal qual as empenas.

Traçando um paralelo ao nosso contexto, no Plano Piloto, a empena, pode-se dizer, se apresenta comumente como uma parede de vedação lateral dos edifícios. Ela se volta para o exterior, ou seja, de alguma forma se comunica com o entorno e com o passante.

Dialogando com formas de expressão artísticas que vão para além do campo da arquitetura, no filme *Medianeras: Buenos Aires da Era do Amor Virtual* (2011), dirigido por Gustavo Taretto, os protagonistas se enredam entre os espaços públicos de Buenos Aires e as tecnologias digitais de comunicação. Entre os temas, o filme tematiza a solidão contemporânea e as contradições impostas pela realidade metropolitana a dois jovens, Martin e Mariana; ele, um webdesigner que se recupera de um processo traumático, ela, uma jovem graduada em arquitetura, mas que ganha a vida trabalhando como vitrinista. A fotografia explora planos amplos e em detalhe para tratar das separações e fronteiras físicas e virtuais por meio das quais a narrativa é construída. *Medianeras* é o termo castelhano para as paredes verticais que definem o limite lateral de um edifício, e são “cegas” dos edifícios, quer dizer, sem qualquer abertura (Figura 11). São elementos muito comuns em Brasília, encontrados em edifícios presentes em todas as escalas do Plano Piloto. Essas empenas, como são denominadas em português, são elementos que nos levam a pensar sobre o vazio na cidade, sobretudo na escala cotidiana, gregária.



Figura 11 - Conjunto habitacional e suas empenas cegas em Buenos Aires.

As superquadras de Brasília são conjuntos habitacionais compostos por edifícios de empenas cegas em grande quantidade. Somente os edifícios mais recentes buscaram se libertar das empenas, incorporando aberturas às laterais dos prédios. O volume prismático dos edifícios e suas implantações perpendiculares promovem, muitas vezes, o encontro face a face (Figura 12). Não à toa, essas áreas livres possuem grande potencial de comunicação, tal qual Colomina (2023) mencionou acerca das paredes que se dissolvem no espaço, interferindo nas relações socioespaciais.

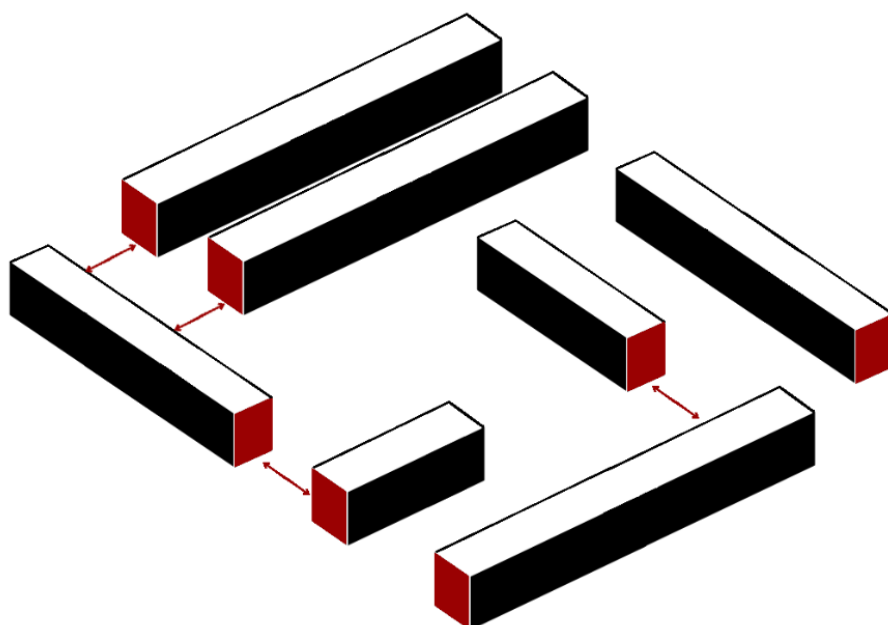


Figura 12 - *Diagrama da superquadra*. Fonte: Arquivo pessoal.

Para além das superquadras, o Setor Comercial Sul concentra grande oferta de empregos formais em Brasília. A região tem proximidade com os setores da administração pública federal e, portanto, é a área central da cidade com um dos maiores fluxos de pessoas ao longo dos dias da semana. A Quadra 1 do Setor apresenta implantação configurada por edifícios independentes entre si, similar ao que ocorre nas superquadras. Algumas empresas de edifícios se voltam perpendicularmente a outros, gerando visuais cegas e vazias. Vale ressaltar que o vazio aqui neste contexto não se compreende como uma reentrância tridimensional

ou uma subtração morfológica, mas uma não-comunicação do espaço plano, da superfície.

Com intuito aproximar artistas visuais do Brasil e do mundo, ao mesmo tempo que observando o potencial de visibilidade que empenas da região oferecem, o projeto Festival Vulica Brasil 2025, realizado pelo Instituto Vulica Brasil, promoveu a realização da pintura de 8 a 10 empenas do Setor. O projeto contou com intervenções artísticas de arte urbana que se concentraram no Conic (Figura 13) e no Setor Comercial Sul (Figura 14), fortalecendo o eixo cultural emergente no centro da cidade (INSTITUTO DE ARTE E SUSTENTABILIDADE VULICA BRASIL, 2025) e também proporcionando à cidade espaços de maior interação visual. A empena se torna uma tela em branco, capaz de modificar a dinâmica de seu contexto.

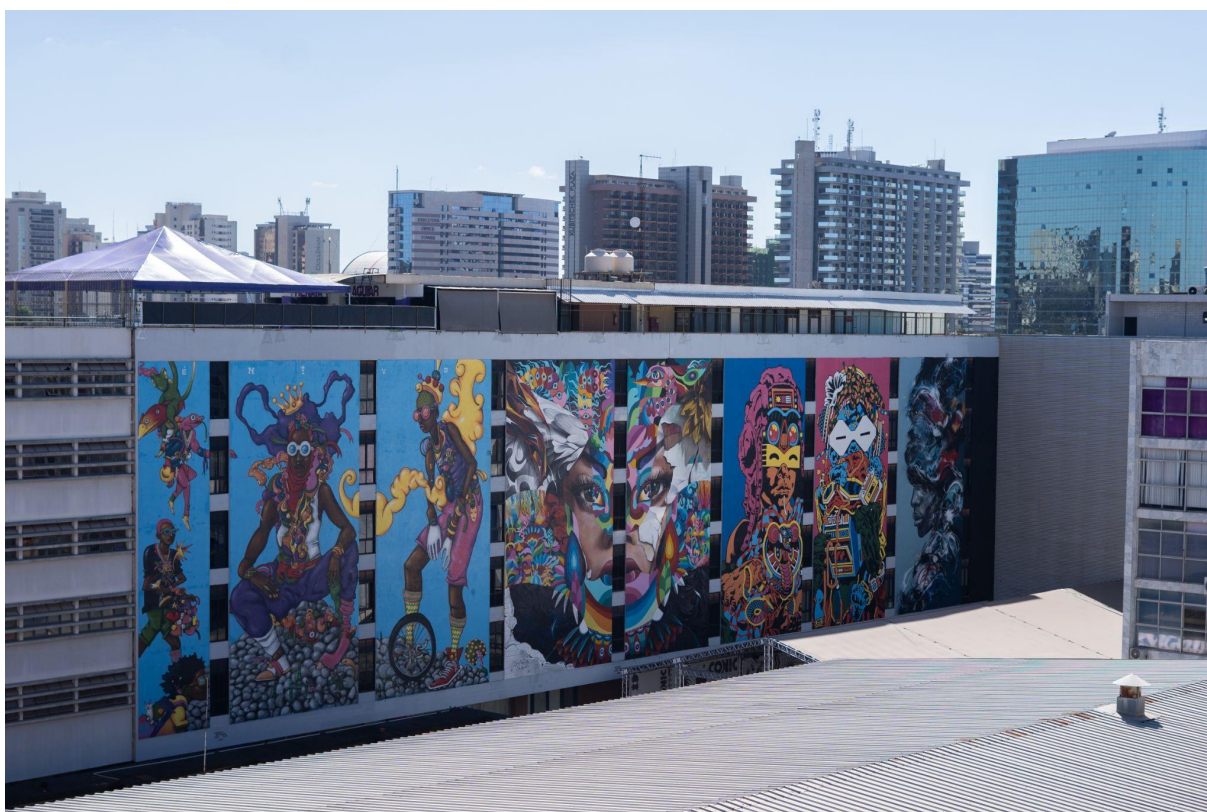


Figura 13 - Empena do CONIC com intervenção pelo Festival Vulica Brasil.



Figura 14 - Empena do Setor Comercial Sul com intervenção pelo Festival Vulica Brasil.

Como apresenta a fotografia, a intervenção artística altera significativamente a percepção da empena e, conseqüentemente, do espaço que a circunda, uma vez que a superfície antes caracterizada pela ausência de informação visual passa a constituir um ponto de referência na paisagem urbana, atraindo o olhar e qualificando as relações espaciais estabelecidas em seu entorno. O que antes se apresentava como um plano neutro transforma-se em suporte de comunicação, memória e expressão coletiva.

Do ponto de vista morfológico, essa transformação evidencia uma característica fundamental das empenas: sua capacidade de potencializar o vazio. Diferentemente de elementos arquitetônicos cuja função principal é delimitar ou abrigar, as empenas atuam como superfícies de relação. Sua expressividade depende, em grande medida, da distância, da perspectiva e dos espaços livres que a circundam, o que quer dizer que a empena se apoia no vazio para manifestar sua presença na paisagem.

Como mencionamos, nas superquadras, nos setores centrais e em diversos pontos do Plano Piloto, esses grandes planos verticais organizam visualmente os espaços livres e estabelecem campos de interação entre edifícios, percursos e

observadores. A aparente simplicidade das superfícies cegas revela, portanto, uma condição espacial complexa, na qual cheio e vazio se definem mutuamente. A empena funciona como um elemento capaz de estruturar percepções, orientar deslocamentos, possui uma presença quase invisível.

Ao relacionar as reflexões de Colomina com a realidade urbana de Brasília, percebe-se que a empena ultrapassa sua condição construtiva e assume papel ativo na mediação entre arquitetura e cidade. Tal como as paredes modernas analisadas pela autora, esses planos tornam-se suportes de comunicação e experiência, dissolvendo-se simbolicamente no espaço que os envolve. O vazio passa a atuar como campo de visibilidade, condição necessária para que a empena seja percebida e apropriada pelos sujeitos.

4.1.3 Obeliscos e monumentos: vazio como marco na paisagem

Ao mencionar o que compõe os eixos verticais não podemos deixar de incluir os obeliscos, torres, mastros e esculturas, ou seja, marcos verticais que demarcam o espaço. Lucio Costa projetou a Torre de Rádio e Televisão (1957-1967) tanto como um elemento funcional quanto como um monumento. A Torre está localizada em um platô a 1126 metros acima do lago Paranoá (OLIVEIRA, 2017) e configura-se como um marco significativo na paisagem de Brasília, um ponto de referência que permite compreender a dimensão da cidade. Os projetos para seu entorno imediato, realizados ou não, sempre conciliaram o vazio monumental ao usufruto da população. Assim, o que se observa, em larga medida, é um aspecto de caráter menos cerimonial e mais despojado, tangível, um lugar de encontro na escala metropolitana.

A articulação desse vazio depende de dois elementos principais: a forma sintética do desenho e a configuração do entorno da edificação. Por meio de um croqui muito simples, Lucio Costa explora as potencialidades de cada material: o concreto e o aço (AZAMBUJA, 2012, p. 28). A fundação foi projetada por Joaquim Cardozo e consiste em três robustos pilares de concreto que sustentam uma plataforma triangular, na qual se encontra um mirante elevado com fachadas inclinadas. A edificação da estrutura de concreto armado começou e foi finalizada em 1960. Ela permaneceu praticamente desocupada até o primeiro semestre de

1964, quando as atividades foram reiniciadas com a inauguração do 4º Escritório de Obras da Diretoria de Edificações da Novacap, Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil (AZAMBUJA, 2012, p. 89). O equilíbrio das lajes se estreita em direção às bordas, dando ao bloco uma aparência mais leve. A estrutura metálica foi projetada por Paulo Rodrigues Fragoso, um dos precursores desse tipo de cálculo na construção civil brasileira. Há um mirante para visitação localizado em uma plataforma na seção metálica, a uma altura de 75 metros. Os estúdios de rádio e televisão foram localizados em uma plataforma, em uma cota inferior, com vista para a porção oeste do eixo monumental.

O paisagismo desempenha um papel importante no planejamento urbano de grande escala, especialmente na Praça da Torre de TV (Figura 15). No Relatório do Plano Piloto de Brasília, Costa expõe diversas ideias a esse respeito: na escala monumental, sugere uma disposição dos elementos que criasse um ambiente de destaque para os volumes; nas superquadras, a supremacia da vegetação em relação às construções. Esse delineamento orientou as propostas paisagísticas para o espaço monumental, caracterizado por amplas áreas gramadas. No início da década de 1960, Burle Marx propôs a criação de um parque na Esplanada dos Ministérios. Entretanto, Lucio Costa o persuadiu de que o vazio era essencial para a expressão monumental e para a compreensão dos volumes arquitetônicos. No entanto, a seção entre a plataforma Rodoviária e a Torre de Televisão, ambas projetadas por Costa, foi concebida com características de parque urbano.



Figura 15 - Torre de TV e seu vazio circundante.

De fevereiro de 1965 a dezembro do ano seguinte, Nauro Esteves projetou um Parque de Aeromodelismo com o objetivo de urbanizar a área ao redor da Torre de TV. Trata-se de uma proposta que inclui fonte aquática, pista de patinação, pistas de aeromodelismo e tanque para nautimodelismo. Canteiros e bancos, integrados

aos estacionamentos, são projetados e dimensionados de acordo com a escala urbana em que se encontram, permitindo que sejam apreciados tanto do mirante da Torre de TV quanto ao nível do chão. É uma proposta que conecta as dimensões monumental e cotidiana, sem, no entanto, parecer algo prosaico. A articulação das peças no espaço se materializa em sua dinâmica coletiva.

O diagrama apresenta a Torre de TV (Figura 16) de Brasília como elemento central, de modo que o espaço se desenvolve em seu entorno, mas de forma tangencial. O vazio circundante, ou, pode-se dizer, o campo espacial que envolve o monumento, não desempenha papel secundário na composição. Pelo contrário, é justamente a amplitude desse espaço livre que permite a plena percepção da verticalidade da torre e reforça sua condição de marco urbano.

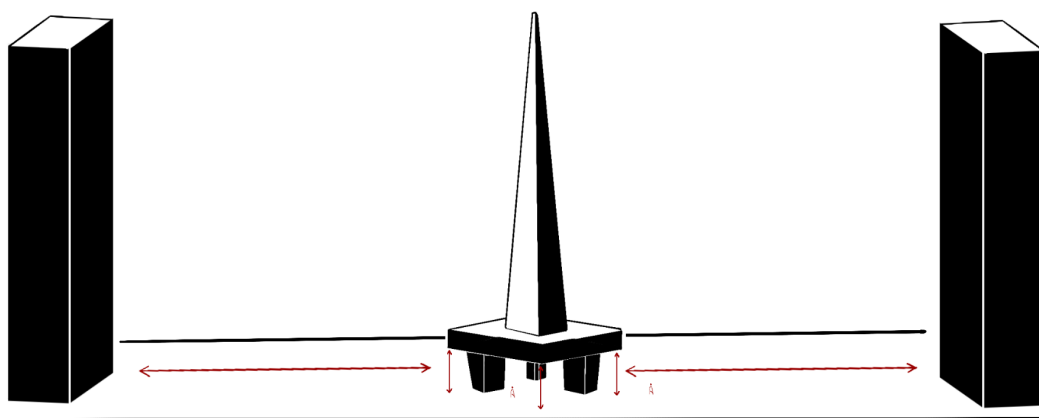


Figura 16 - *Diagrama da Torre de TV.*

Diferentemente dos tecidos urbanos compactos, nos quais os elementos verticais disputam atenção com as construções vizinhas, em Brasília a presença dos grandes vazios potencializa a leitura dos monumentos isolados. A distância entre observador e objeto permite a apreensão de sua forma em diferentes escalas, tornando possível reconhecê-lo simultaneamente como infraestrutura, arquitetura e símbolo. Para isto, há uma leitura possível de que o vazio funciona, portanto, como elemento de enquadramento da paisagem, ampliando o alcance visual e simbólico da estrutura.

Essa condição aproxima a Torre de TV da tradição dos obeliscos e marcos verticais historicamente utilizados para assinalar lugares de importância coletiva. Essa condição aproxima a Torre de TV da tradição dos obeliscos e marcos verticais

historicamente utilizados para assinalar lugares de importância coletiva. Sob a perspectiva de Kevin Lynch (1960), tais elementos podem ser compreendidos como marcos urbanos, ou os *landmarks*, objetos singulares que se destacam na paisagem e contribuem para a orientação espacial e para a construção da imagem da cidade. Em Brasília, a Torre de TV exerce papel semelhante, funcionando como referência visual em meio à amplitude dos vazios monumentais.

Sob o ponto de vista morfológico, pode-se compreender a Torre de TV como uma figura vertical inserida em um vasto plano horizontal. A tensão produzida entre esses dois elementos gera uma composição na qual o vazio pode representar uma condição indispensável para a legibilidade da forma. A monumentalidade da torre emerge justamente dessa relação entre a singularidade do objeto e a amplitude do espaço livre que o envolve.

Novos projetos foram desenvolvidos como resultado da conexão direta, em cota inferior, entre as avenidas W3 Sul e Norte, inauguradas em 1976. Um projeto paisagístico foi criado por Roberto Burle Marx em colaboração com os arquitetos Haruyoshi Ono e José Tabacow em 1975. Trata-se de um desenho que faz referência à ordenação geométrica, a qual se manifesta de forma notavelmente regular na obra de Burle Marx a partir dos anos 1950. A paginação do piso alterna elementos baseados em formas hexagonais e perímetros resultantes da combinação de linhas e curvas: mosaico português branco, seixos rolados, canteiros implantados em áreas gramadas e taludes que acompanham as curvas do sistema viário e arredores da torre de TV. Diz respeito a uma proposta contemporânea ao projeto da fonte criada por Maria Elisa Costa e Eduardo Sobral, que estabelece o ambiente atual do local.

Trata-se de um espaço cuja atmosfera da versão inicial era voltada para o lazer, possibilitando diversas maneiras de apropriação. Por várias décadas, uma agitada feira de artesanato ocorreu sob a plataforma-restaurante da Torre de TV, sendo transferida em 2009 para uma área próxima ao Setor de Divulgação Cultural. Com o passar dos anos, a Torre de TV passou a ser um lugar de destaque na escala metropolitana da cidade, tornando-se palco de várias manifestações artísticas. Departamento de Divulgação Cultural.

A análise da Torre de TV evidencia que o vazio monumental de Brasília pode ser compreendida como um elemento ativo da composição urbana, capaz de atribuir significado, escala e visibilidade aos objetos arquitetônicos. Nesse sentido, os

marcos verticais da cidade, como torres, mastros, esculturas e monumentos, por exemplo, dependem diretamente da existência desses campos livres para constituírem referências espaciais e simbólicas na experiência cotidiana dos habitantes.

O Setor de Divulgação Cultural pode ser descrito pela variedade volumétrica de elementos, algo que perdurou mesmo com a área nunca tendo se estabelecido conforme o planejado. Além disso, parte dos prédios foi derrubada. Um exemplo disso é a antiga Pista de Dança, um espaço prosaico ao ar livre, situado entre monumentos. Niemeyer projetou edifícios conectados por uma marquise orientada no eixo norte-sul, cruzando a direção do Eixo Monumental. São construções que refletem a criatividade investida nesses projetos, que incluem elementos articuladores e espaços modestos. São espaços que não restringem as formas de ocupação, mas, ao contrário, incentivam a criatividade na busca por maneiras inventivas de uso. A experiência dos habitantes contribui para a monumentalidade de uma cidade, além dos atributos excepcionais de suas construções. A estrutura estratégica do Setor de Divulgação Cultural não apresenta relações de simetria nem um centro definido. Os blocos têm autonomia plástica e estão ligados por uma marquise, que define os espaços sem causar obstruções. Trata-se de mais um exemplo de desenvolvimento plástico que se baseia mais nos detalhes do que na ideia geral.

Na Praça dos Cristais (Figura 17), o conjunto de elementos verticais se manifesta pela singularidade formal dos volumes escultóricos distribuídos sobre uma extensa superfície aberta. Os cristais metálicos emergem da paisagem como marcos visuais cuja presença é potencializada pela simplicidade do entorno.



Figura 17 - *Praças dos Cristais.*

Sob o ponto de vista morfológico, a Praça dos Cristais demonstra como elementos verticais podem estruturar a experiência espacial sem recorrer à densidade construtiva. A organização dos objetos no espaço produz tensões visuais e percursos de observação que transformam o vazio em parte integrante da composição.

A Praça dos Três Poderes também agrega marcos verticais de destaque, dentre eles a escultura Os Candangos (Figura 18), mas, sobretudo, em sua paisagem, ainda que não esteja localizado na praça em si, o Mastro das Bandeiras (Figura 19). Sua presença evidencia de maneira exemplar a relação entre verticalidade e vazio na paisagem monumental de Brasília. Diferentemente de edifícios ou monumentos dotados de volume expressivo, o mastro reduz sua materialidade a uma linha vertical que se projeta em direção ao céu.

Sua força simbólica decorre principalmente em torno da capacidade de estabelecer um ponto de referência em meio à vastidão dos espaços livres da praça, sendo assim, o amplo vazio que o circunda permite que sua presença seja percebida a grandes distâncias, reforçando sua condição de marco territorial e institucional. Quer dizer, o espaço livre não constitui um cenário passivo, mas

elemento ativo da composição, responsável por ampliar a legibilidade do monumento.



Figura 18 - *Escultura Os Candangos, na Praça dos Três Poderes.*



Figura 19 - *Mastro das Bandeiras, com Praça dos Três Poderes ao fundo.*

A relação entre o mastro e a Praça dos Três Poderes evidencia uma das características fundamentais da paisagem brasiliense, como a utilização de elementos verticais isolados para organizar a percepção dos grandes vazios urbanos. Tal estratégia aproxima Brasília da tradição dos obeliscos e monumentos comemorativos, nos quais a força da composição reside na tensão estabelecida entre a verticalidade do marco e a horizontalidade do território. Para Rossi (1995), os monumentos constituem permanências urbanas capazes de condensar significados coletivos e conferir identidade aos lugares, de modo que sua relevância ultrapassa a dimensão funcional, inserindo-se na construção da memória da cidade.

A Torre de TV, a Praça dos Cristais e o Mastro da Bandeira constituem diferentes manifestações de uma mesma lógica compositiva. Em todos os casos, o vazio não aparece como ausência de construção, mas como elemento estruturador que circunda a paisagem, responsável por conferir legibilidade, monumentalidade e significado aos marcos verticais. A forma emerge da relação entre objeto e espaço livre, evidenciando que, em Brasília, a monumentalidade depende tanto da presença da arquitetura quanto da presença do vazio.

4.2 O eixo horizontal

Se os elementos verticais atuam frequentemente como marcos na paisagem, assinalando posições e estabelecendo relações de referência no espaço, os elementos horizontais tendem a operar por meio da continuidade. São formas que conduzem o olhar e o deslocamento do corpo, organizando percursos, delimitando campos de permanência e articulando diferentes setores da composição urbana.

Sob o olhar da morfologia, a horizontalidade está associada à expansão do espaço e à construção de relações entre partes distintas de um conjunto e, Diferentemente dos marcos verticais, que concentram a atenção em pontos específicos da paisagem, os elementos horizontais estruturam sequências espaciais e favorecem a percepção do território em sua extensão. Pode-se notar sua presença em planos de piso, espelhos d'água, plataformas, marquises, passarelas, bancos, jardins lineares e demais elementos cuja configuração privilegia a continuidade.

A leitura dos vazios urbanos a partir do eixo horizontal permite compreender

como determinadas formas atuam na mediação entre arquitetura, paisagem e corpo, pois, ao invés de enfatizar a monumentalidade do objeto isolado, esses elementos produzem espacialidades que convidam ao deslocamento. O vazio, pode-se dizer, passa a ser experimentado como superfície de uso e convivência.

Em Brasília, a horizontalidade constitui uma das características mais marcantes da paisagem urbana. A amplitude dos gramados, a extensão do Eixo Monumental, os espelhos d'água, as plataformas, os percursos pedonais e até mesmo a linearidade do céu na paisagem contribuem para uma experiência espacial fortemente vinculada ao horizonte. Quer dizer, os elementos horizontais participam de sua construção, organizando relações entre escalas, usos e formas de apropriação da cidade.

As seções seguintes analisam alguns desses elementos, buscando compreender de que maneira suas configurações formais produzem espacialidades específicas e contribuem para a constituição dos vazios urbanos em Brasília.

4.2.1 Pilotis: o vazio como espaço evocativo

A concepção urbanística do Plano Piloto de Brasília está assentada em dois eixos rodoviários, cada qual com características próprias. A porção monumental da cidade é caracterizada por amplas esplanadas gramadas, formando perspectivas para os edifícios e para o vazio circundante da chapada que conforma a bacia do Lago Paranoá. Já nas superquadras, a vegetação é abundante e se sobressai aos edifícios, formando uma ambiência de acolhimento. Nas superquadras, o arranjo de ocupação possibilita a existência de áreas livres, áreas livres que estimulam a apropriação por parte das pessoas (HOLANDA, 2002). Embora haja a existência de equipamentos públicos, como quadras poliesportivas e parquinhos infantis, muitas vezes observa-se usos que transformam espaços de desafogo em lugares da experiência conjunta. É o caso dos grandes gramados que entremeiam as quadras, que permitem usos cotidianos ou esporádicos,, frequentes ou sazonais. São que consideramos pode ser definido por espaço evocativo. Por exemplo: muitos gramados foram convertidos em campos de futebol, com a instalação de traves e até redes. Em outros casos, bastam dois pares de chinelo para delimitar as traves para o jogo de crianças, adolescentes e mesmo adultos. Sendo assim, trata-se não só de

um lugar de contemplação, mas de um engajamento corporal no cotidiano das relações.

A estética do cotidiano constitui um campo dedicado à investigação das experiências sensíveis presentes nas práticas ordinárias da vida diária (SAITO, 2007). Ou seja, atividades corriqueiras também podem ser dotadas de apreensões sensíveis, estimuladoras de reflexões e ações no mundo. O dia a dia do Plano Piloto de Brasília é marcado por obras que traduzem a experiência viva da arte na vida das pessoas. Não só nas obras associadas a edifícios, como os painéis de azulejos, mas na própria morfologia dos elementos. Esse é o caso dos pilotis. E por isso estão sendo considerados aqui como espaços evocativos.

Os espaços evocativos são aqueles dotados da capacidade de despertar memória e subjetividades. Alteram a percepção das pessoas, proporcionando diferentes sensações. Os vazios dos pilotis são espaços públicos dotados de imensa capacidade de agregação e apropriação. Se por um lado foram gradualmente controlados e delimitados por barreiras, por outro continuam sendo elementos fundamentais para a construção de corporeidades e vínculos afetivos, em diferentes perfis e gerações.

Os pilotis funcionam como espécie de amenidade urbana para trabalhadores do Plano Piloto, pois são refúgios nos intervalos de descanso. Também permite que moradores realizem festas e reuniões, mesmo quando não há salões ou outras estruturas com essa finalidade. Para crianças, é um lugar de invenção, território apropriado para os mais diversos jogos e brincadeiras.

Quando morfologicamente analisado, o pilotis constitui uma operação de subtração do volume construído, uma vez que ao elevar o edifício do solo, a arquitetura produz uma espacialidade intervalar, que não existiria caso a implantação ocupasse integralmente o terreno. Esse gesto, amplamente difundida pela arquitetura moderna a partir dos princípios formulados por Le Corbusier (2004), e incorporado ao projeto de diversos prédios públicos e, inclusive, sendo um dos pontos essenciais da composição das superquadras de Brasília, permite a continuidade visual e espacial do térreo, favorecendo a circulação e o convite ao uso dos espaços livres.

O pilotis, pode-se dizer, consiste em um lugar que não é completamente interior nem completamente exterior, sua cobertura proporciona abrigo, enquanto sua abertura mantém a relação direta com a paisagem e com os percursos da

cidade. Essa ambiguidade faz com que os pilotis possam ser compreendidos como espaços intermediários, aproximando-se das reflexões de Hertzberger acerca dos territórios compartilhados e dos limiares entre diferentes domínios de uso.

Em Brasília, os pilotis desempenham ainda um papel fundamental na construção da identidade urbana das superquadras (Figura 20), uma vez que a permeabilidade visual entre os edifícios permite que os vazios se conectem, permitindo a continuidade espacial originalmente prevista para as superquadras (COSTA, 1995 [1957]).



Figura 20 - Pilotis da Superquadra 308 sul.

O espaço livre neste cenário constrói uma rede de relações capaz de articular edifícios, vegetação, percursos e práticas cotidianas, aproximando os pilotis da noção de espaço evocativo aqui proposta. Sua indeterminação formal permite que diferentes grupos projetem usos, memórias e significados sobre o mesmo lugar e, deste modo, o vazio torna-se, assim, uma condição aberta à experiência, capaz de acolher práticas previstas e imprevistas, transformando-se continuamente a partir das relações estabelecidas pelos seus usuários.

As fotografias aqui apresentadas representam diferentes formas de apropriação dos vazios produzidos pelos pilotis. Embora concebidos originalmente

como elementos da linguagem moderna destinados à liberação do térreo e à continuidade do espaço livre, os pilotis revelam-se, na prática cotidiana, como espacialidades abertas a múltiplas possibilidades. Sua condição intermediária entre interior e exterior, abrigo e passagem, permite que sejam constantemente ressignificados pelos usuários.

No Setor Comercial Sul (Figura 21), por exemplo, os pilotis frequentemente funcionam dicotomicamente como espaços de transição e permanência. Abrigam trabalhadores durante os intervalos de descanso, servem como locais de encontro e oferecem proteção contra as intempéries. Nas superquadras, por sua vez, assumem caráter mais doméstico e comunitário, acolhendo brincadeiras infantis, reuniões informais, comemorações e atividades coletivas. Em ambos os casos, observa-se que a potência do espaço não decorre somente da existência de uma função previamente determinada, mas também da abertura de possibilidades proporcionada pelo vazio.



Figura 21 - *Pilotis do Setor Comercial Sul*. Fonte: Arquivo pessoal.

As imagens evidenciam justamente essa capacidade evocativa dos pilotis. Mais do que áreas de circulação, configuram-se como lugares que estimulam a memória, a convivência e a construção de vínculos afetivos. Sua aparente

simplicidade formal abriga uma complexa rede de relações cotidianas que transforma o espaço arquitetônico em experiência vivida, de modo que o vazio se afirma como suporte das práticas sociais e da imaginação dos habitantes.

A análise de uma composição formal dos pilotis, conforme diagrama abaixo (Figura 22), evidencia que os vazios urbanos não se limitam aos grandes espaços livres que caracterizam a paisagem de Brasília, pois se manifestam em escalas mais próximas do cotidiano, constituindo espacialidades que favorecem encontros, apropriações e experiências compartilhadas. O plano suspenso gerando a tensionalidade entre volume (bloco residencial) e plano de base (piso comum) propicia um espaço confortável ao uso e oferece um convite ao passante, isto em contraste com os espaços circundantes. Este não espaço, pode-se dizer, afirmar-se como campo de possibilidades, suporte para a construção de vínculos afetivos, memórias e experiências coletivas.

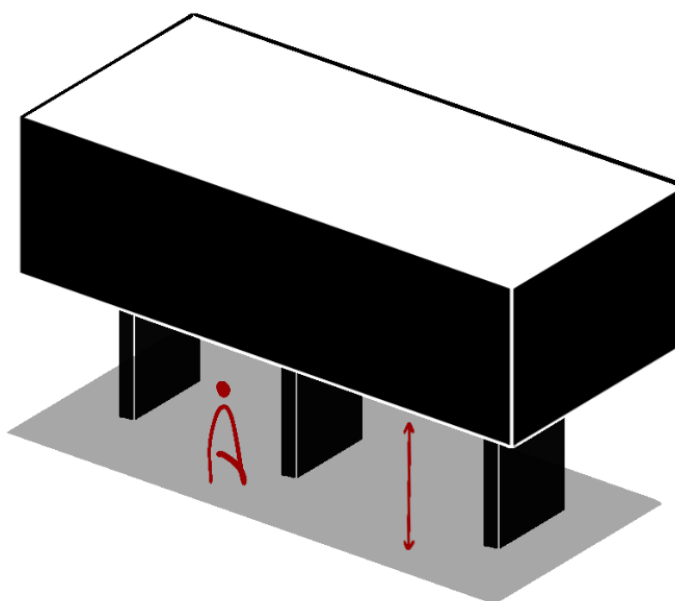


Figura 22 - Diagrama de um pilotis.

Os pilotis configuram uma condição espacial que articula arquitetura, corpo e vida cotidiana. Sua permanência no imaginário urbano de Brasília está relacionada justamente à capacidade de acolher práticas não previstas, transformando-se continuamente a partir da ação dos habitantes.

4.2.2 Gramados: a experiência pública e o vazio

Nos anos 1960, no bojo das críticas ao funcionalismo, Jane Jacobs (1961) discute a questão do vazio ao mencionar a denominada "maldição das zonas de fronteiras desertas", referindo-se à demarcação entre setores da cidade que apresentam um único uso, o que tipicamente resulta na formação de bairros e áreas em estado de deterioração. De maneira semelhante a Lynch, a autora menciona fatores que contribuem para a degradação e o abandono de determinadas áreas, pois funcionam como obstáculos, tais como trilhos ferroviários, estradas, margens do mar, áreas circundantes a universidades, amplos estacionamentos e parques excessivamente grandes. Adicionalmente, identifica-se a existência de duas categorias de espaços públicos, sendo que a primeira é acessível a todos e destina-se à circulação pública geral de pedestres. O segundo, denominado espaço especial – no qual as pessoas podem ou não ter acesso, podendo ser públicos ou privados, e apresentando ou não construções – é caracterizado como um obstáculo geográfico ao longo do percurso. Jacobs afirma que esses espaços vazios e barreiras, embora prejudiciais, são, em algumas ocasiões, indispensáveis para a cidade.

A leitura proposta por Jacobs revela uma tensão importante para a compreensão dos espaços livres de Brasília. Se, por um lado, os grandes vazios podem funcionar como barreiras à vitalidade urbana quando desvinculados das práticas cotidianas, por outro, a experiência brasiliense demonstra que tais espaços não possuem significado fixo. Sua condição depende dos modos de ocupação, das temporalidades e das relações estabelecidas pelos usuários.

Os gramados da capital constituem exemplos emblemáticos dessa ambivalência, pois se em determinados momentos, apresentam-se como extensões abertas da paisagem, reforçando a monumentalidade e a percepção das distâncias. Em outros, transformam-se em suporte para encontros, manifestações, práticas esportivas, celebrações coletivas e usos espontâneos.

Já desenhado para acolher multidões, o gramado da Esplanada dos Ministérios (Figura 23) constitui talvez a mais evidente manifestação do vazio monumental em Brasília. Sua escala ultrapassa as necessidades ordinárias da vida cotidiana e está associada à representação simbólica da capital, uma vez que o amplo campo aberto estabelece distância entre os edifícios e permite a leitura do

conjunto arquitetônico em sua totalidade, reforçando os princípios de monumentalidade presentes no projeto urbano. Oscar Niemeyer propõe o espaço frontal do Congresso Nacional (Figura 24) como espaço livre para manifestação, consiste em um amplo campo cívico aberto à coletividade. Integrado à Praça dos Três Poderes e à Esplanada dos Ministérios, esse vazio monumental reforça a dimensão pública do conjunto arquitetônico, permitindo grandes concentrações populares e manifestações de caráter político e simbólico.



Figura 23 - Gramado da Esplanada dos Ministérios. Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 24 - *Gramado em frente ao Congresso Nacional*. Fonte: Arquivo pessoal.

A mesma superfície destinada à contemplação e à representação institucional também se converte periodicamente em espaço de apropriação coletiva. Manifestações políticas, eventos culturais, celebrações públicas e práticas recreativas transformam o gramado em suporte para experiências compartilhadas. E, embora concebido para reforçar a representação simbólica do Estado e a monumentalidade do conjunto urbano, o gramado da Esplanada não se restringe à contemplação passiva de seus edifícios. A abertura e a indeterminação desse grande espaço livre permitem que ele seja continuamente ressignificado pela ação coletiva, incorporando usos que extrapolam aqueles previstos por sua função representativa.

Para Gorovitz (1985), a monumentalidade de Brasília não se limita aos seus edifícios emblemáticos, mas resulta da relação entre arquitetura, horizonte e amplos espaços livres, elementos que conferem legibilidade ao conjunto urbano. Com isso, retomamos a ideia das superquadras. Os gramados aqui (Figura 25) favorecem a convivência cotidiana e a apropriação coletiva, revelando como os espaços livres constituem um elemento estruturador da experiência urbana brasiliense, pessoas os usam em momentos de recreação, como crianças brincando entre si, pessoas

fazendo esportes ao ar livre, tutores e seus cachorros em momentos de encontros uns com os outros, pessoas se expõem ao sol em uma busca por um momento de descanso.



Figura 25 - Gramado no centro da superquadra 211 norte.

Os gramados de Brasília evidenciam que o vazio urbano não pode ser compreendido apenas como ausência de construção ou reserva de espaço entre edifícios. Seja na monumentalidade da Esplanada dos Ministérios ou seja nos campos livres das superquadras, o vazio atua como suporte para diferentes formas de experiência coletiva. Sua condição aberta permite tanto a contemplação da paisagem quanto a realização de atividades cotidianas, manifestações políticas, eventos culturais e usos espontâneos.

Do ponto de vista morfológico, os gramados configuram grandes planos horizontais que estabelecem relações de contraste com os elementos construídos de seu entorno. Sua superfície contínua e relativamente homogênea reforça a percepção dos edifícios, monumentos e massas vegetais, funcionando como um campo visual capaz de organizar a leitura da paisagem. Em Brasília, esses vazios

que aqui temos pelos gramados não são necessariamente em forma de praças tradicionalmente delimitadas por fachadas urbanas como blocos volumétricos condensados, como acontece em cidades espontâneas, eles ocorrem como extensões abertas cuja definição espacial resulta das relações estabelecidas com os objetos arquitetônicos, com o horizonte e com a vegetação. Sua participação amplia as perspectivas, evidencia as distâncias e contribui para a construção da monumentalidade característica da cidade.

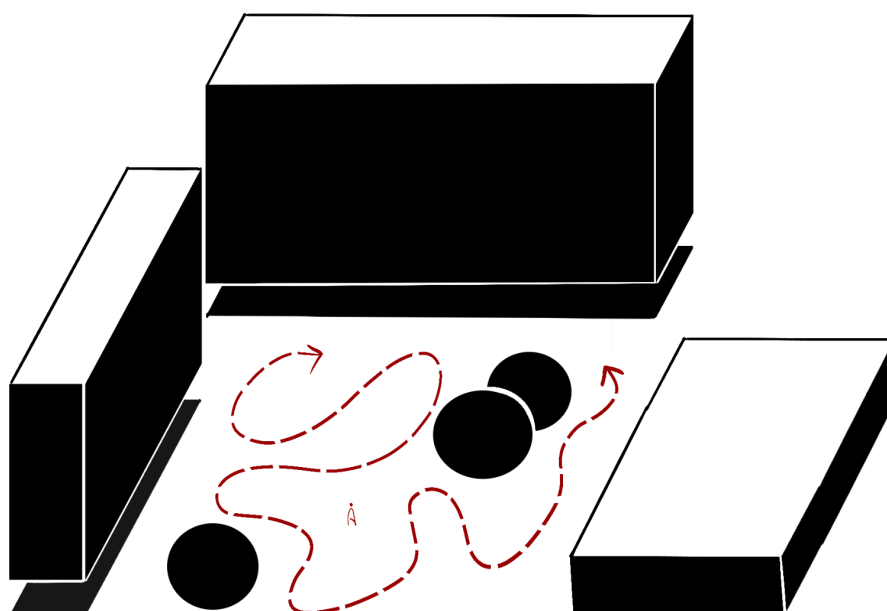


Figura 26 - *Diagrama da relação de um vazio (gramado) com seu entorno.*

Ao mesmo tempo, a simplicidade formal dos gramados favorece sua apropriação como espaço público. Dessa forma, o gramado assume uma condição singular: é simultaneamente elemento compositivo da paisagem monumental e suporte para práticas cotidianas, articulando a representação simbólica da cidade com a experiência vivida de seus habitantes.

Nesse sentido, os gramados revelam uma característica fundamental da cidade: a capacidade de articular escalas e significados distintos em um mesmo espaço. Ao mesmo tempo em que reforçam a legibilidade do conjunto urbano e a monumentalidade de sua composição, permanecem disponíveis à apropriação e à invenção cotidiana. O vazio deixa de ser entendido como elemento passivo da

paisagem para assumir papel ativo na construção das relações entre corpo, cidade e território, constituindo um dos principais suportes da experiência pública em Brasília.

4.2.3 Rodovia como lazer: vazio apropriado

Em Brasília, há um caso particular de espaço público cujo caráter de ocupação muda com o tempo, como mencionamos ainda na primeira seção. Aos domingos e feriados, o trânsito nos Eixos Rodoviários Sul e Norte é interditado e o espaço é tomado por atividades de lazer (Figura 27). Nos dias de fluxo, o Eixo é como uma cicatriz que divide a cidade em duas partes; nos feriados, torna-se espaço de apropriação simbólica e material utilizado por pessoas de todas as regiões da cidade. É um espaço de caráter evocativo, cujo vazio, expresso na ausência de edificações, permite atividades temporárias inventivas. Nesse caso, o vazio, o vão, tem duas características muito distintas, revelando particularidades sobre a experiência urbana de Brasília.



Figura 27 - *Eixão do lazer.*

Sob uma perspectiva morfológica, o Eixão configura um grande vazio linear que atravessa o Plano Piloto em sua direção norte-sul. Diferentemente dos gramados da Esplanada dos Ministérios, cuja forma enfatiza a permanência e a contemplação, o eixo rodoviário foi concebido para o movimento contínuo. Sua largura, extensão e ausência de edificações conformam um espaço de forte caráter horizontal, cuja presença organiza a estrutura urbana da cidade. O diagrama abaixo (Figura 28) evidencia essa condição ao representar o Eixão como um campo linear que simultaneamente conecta e separa as unidades de vizinhança, estabelecendo uma relação de tensão entre circulação e permanência, continuidade e interrupção.

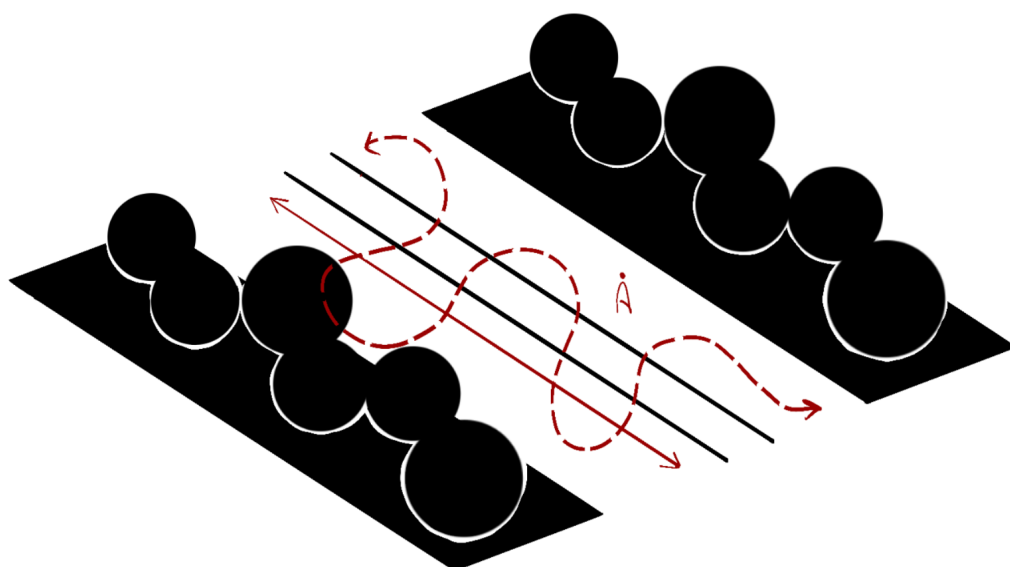


Figura 28 - Diagrama do Eixão.

Para Portella (2022, p.396), o eixão permite cruzar a cidade inteira “como se fosse uma cidade de beira, ou seja, sem a sensação de interrupção da passagem causada pela congestão urbana quando se chega a uma cidade”. O cruzamento de vias que ocorre em níveis diferentes, possibilitado pela técnica rodoviarista de eliminar os cruzamentos, torna os trechos introvertidos de cidade, como se toda superquadra fosse uma unidade relativamente autônoma – embora amalgamada pelas entrequadras e por vias secundárias. Nesse caso,

[...] por mais moderna ou modernista que seja, essa distribuição parece também uma reminiscência ou uma reinterpretação dos bairros das cidades industriais organizados em torno de uma praça que reúne as instituições

(igreja, prefeitura), os equipamentos (escola, correios) e o comércio. Brasília, a grande cidade moderna, torna-se assim a associação de uma série de unidades de vizinhança pensadas para funcionar no registro bucólico de um vilarejo reinventado, para o qual Planaltina, localizada a pouca distância, poderia fornecer um bom exemplo.” (PANERAI, 2006, p. 167).

É justamente nessa tensão entre autonomia das unidades de vizinhança e continuidade do sistema viário que o Eixão se revela um dos espaços mais complexos da experiência urbana brasiliense. O caso do Eixão evidencia de maneira particularmente clara a ambiguidade dos vazios urbanos em Brasília, uma vez que, durante a semana, sua condição rodoviária opera como elemento de separação entre setores da cidade, reforçando a lógica funcional que estruturou o Plano Piloto e, em contraponto, aos domingos e feriados a suspensão do tráfego transforma completamente sua experiência espacial, convertendo-se em espaço público. Essa mudança decorre de uma transformação dos usos e significados atribuídos ao lugar. O mesmo vazio que durante a semana organiza fluxos automotivos passa a acolher caminhadas, encontros, brincadeiras, apresentações artísticas e práticas esportivas.

Nesse sentido, os gramados, eixos viários e demais áreas livres de Brasília revelam uma característica recorrente da cidade, que reside na sua capacidade de alternar entre funções aparentemente contraditórias, tal qual vimos em outras construções Brasil afora em exemplos previamente descritos. O vazio pode atuar simultaneamente como elemento segregador e agregador, como distância e encontro, como contemplação e ação. É justamente nessa ambivalência que reside uma das principais singularidades da experiência urbana brasiliense e uma das chaves para compreender a relação entre monumentalidade e vida cotidiana no Plano Piloto.

4.2.4 Passarelas e passagens: vazio da travessia

Em 2012, após um trágico acidente automobilístico que ocasionou uma fatalidade, a sociedade se uniu para refletir sobre o sistema viário; o diálogo ultrapassou os círculos convencionais de debate acerca do assunto, conquistando espaço nas redes sociais e nos meios de comunicação. A alegada simplicidade em solucionar o problema, que há bastante tempo recebe sugestões das mais diversas, pode também ser ressaltada. Qual brasiliense jamais se dispôs a sugerir algo para

as passagens subterrâneas debaixo das vias dos Eixos (Eixinhos e Eixão)? Para muitos, não aparenta haver grandes dificuldades em implantar uma passarela sobre o eixo rodoviário, interromper o tráfego da via por meio de semáforos, entre outras ações semelhantes.

O Instituto de Arquitetos do Brasil promoveu o concurso de estudos preliminares para as passarelas situadas sob o Eixão, realizado no primeiro semestre de 2012, em cooperação com o governo local. O concurso premiou as equipes que apresentaram a maior quantidade de possibilidades de apropriação do lugar. Tarefa nada fácil, pois as soluções para esta questão não estão sujeitas a relações diretas de causa e efeito, não é problema para o qual se tenha apenas uma resposta (assim como todos os problemas arquitetônicos). A complexidade da equação talvez esteja no fato do próprio objeto de intervenção, os túneis de pedestre e sua relação com adjacências, estar situado numa zona de transição da cidade, um vazio em que se expressam duas dimensões da experiência urbana da cidade.

Para isso, é necessário reiterar o caráter literário do relatório de Lucio Costa, que se move entre o tom especulativo e a descrição pormenorizada de aspectos da vida cotidiana, como se seu autor se dirigisse aos taxistas, donas de casa, comerciantes e a todos aqueles que, em um futuro próximo, viveriam na cidade. Essa característica foi construída ao longo de sua extensa produção escrita. Como observa Sophia Telles (2002), “no conjunto dos textos e memoriais são perceptíveis hoje saltos quase abruptos, não fosse a segurança do estilo, entre prescrições técnicas para a implantação de um conjunto habitacional e a recomendação para utilizar flores de papel nas festas populares”. A autora identifica nessa escrita uma dimensão simultaneamente técnica e poética, capaz de atribuir igual relevância a escalas e fenômenos distintos. Não por acaso, destaca que “a explicação funcional do tráfego rodoviário e a descrição topográfica de trevos e taludes recebem preocupação igual à que dedica às cadeiras de lona - de cor verde - para descanso em áreas gramadas (...)” (TELLES, 2002).

Embora estejamos muito distantes da reorganização de convívio público demandado pelo Plano Piloto, encontramos em Brasília alguns momentos de imersão particular que se confrontam com a totalidade do conjunto construído. A diluição da estrutura urbana aberta à especulação e ao devaneio contrasta com as demandas de funcionamento da capital numa alternância permanente. Tal característica é melhor compreendida ao se permear os espaços do Plano Piloto,

quando percebemos o quão entremeadas estão as escalas da cidade, as unidades de vizinhança e toda a maneira pela qual é possível se apartar das noções gerais de movimento. É como se houvesse um “lá fora”, algo distante e imperfeito.

Ocorre que nessa troca contínua entre a amenidade e a urgência das demandas programáticas, o jogo entre aspectos concretos e as possibilidades acaba por conferir ao projeto do Plano Piloto uma vagueza que pode ser capturada em favor dos tempos e das vontades especuladas por seu autor no momento de sua concepção. Este raciocínio talvez possa ser aplicado ao caso dessas passarelas se pensarmos em três aspectos que desenvolveremos adiante: a) a noção de uma obra (de arte) pronta e a maneira como isso pode ou não se sustentar numa proposta urbana; b) a natureza da paisagem de Brasília; c) a própria oposição entre natureza e cultura, de como pode ser compreendida na obra do autor.

Ao visitar a exposição *A Arquitetura Portuguesa no traço de Lucio Costa* nos deparamos com um conjunto significativo de desenhos que se tomados como objetos autônomos ou em conjunto, impressionam por motivos distintos. Por um lado a autonomia dos elementos arquitetônicos, por outro o apurado acabamento das partes que se realiza tanto pelo movimento, quanto pela correta proporção dos ornamentos. Se para Le Corbusier as técnicas são a base do lirismo (CORBUSIER, 2004), onde o acontecimento plástico se efetua a partir de uma síntese intelectual, em Lucio Costa essa atitude será conscientemente alinhavada por um contato mais sutil com o mundo dos fenômenos, dentro de um esquema intuitivo que irá articular técnica e memória em uma meditação contemplativa das mais complexas.

Essa assimilação em Lucio Costa, de elementos arquitetônicos de um passado genuíno, ocorre gradualmente e tem tanto de disciplina quanto de despojamento. É notória sua recusa em assimilar de maneira unívoca a racionalidade europeia, o que se verifica no manejo dos atributos mais explícitos de seus edifícios. Caso das fenestrações, invariavelmente tratadas com cuidado poético, ou a maneira desinibida com a qual define relações entre materiais, cores e texturas. Tal desenvoltura pode bem ser estendida do domínio do urbanismo, por exemplo, no Conjunto de Monlevade onde há “a feição desprestenciosa dos arruamentos e calçadas, como atualizações das velhas capistranas, pois o tratamento rústico dado ao paisagismo tem por função dissolver o caráter marcadamente urbano de seus espaços.” (WISNIK, 1989). Ou mesmo na própria descrição das superquadras, onde “as quadras seriam apenas niveladas e

paisagisticamente definidas, com as respectivas cintas plantadas de grama e desde logo arborizadas, mas sem calçamento de qualquer espécie, nem meios fios.” (COSTA, 1961).

Lucio tinha a postura otimista de que a técnica poderá resolver as carências da população do país, mas não se ocupa em explicar as razões históricas de nossas precariedade. Diante de uma realidade preocupante, permeia de sutilezas e ironias os memoriais que descrevem espaços concebidos com enorme carga afetiva. Esse sentido partícula, o aspecto afetivo da escolha projetual, constitui uma estética do cotidiano que está além das construções e cuja qualidade provém, essencialmente, da indistinção entre meios e fins e não de alguma propriedade formal específica. (TELLES, 2002). O rigor geométrico da proposta urbanística de Lucio pode ser encarado da perspectiva aérea, no caráter icônico do desenho. No trato das particularidades, existe um despojamento que relativiza esse caráter abstrato; é nessa passagem sucessiva que vamos entender como seu conjunto urbano dialoga com a paisagem.

Em 1958, quando participava de um debate sobre cidades-capitais, Lucio dá uma resposta instigante ao ser questionado sobre as superquadras. Afirma que gostaria de ver o mínimo de casas ao se percorrer o conjunto urbano, que não se poderia garantir no futuro a qualidade arquitetônica dos edifícios; que a ênfase deveria ser dada ao monumental, “quase como se estivéssemos fora da cidade quando se deixa o centro” (TELLES, 2010). Nessa mesma discussão Lucio Costa afirma que a direção de suas experiências se dá no sentido de criar percepções simultâneas entre diferentes escalas, unidades pequenas e independentes dentro da cidade, sem deixar de contemplar escalas maiores, as áreas monumentais, o sentido de visualidade.

Podemos ir além no que se refere a essa *incorporação efetiva do bucólico ao monumental* e do *amortecimento do conjunto urbano na paisagem* adotadas no desenho de Brasília como princípio. Na definição precisa de Ronaldo Brito, parece não haver na obra de Lucio Costa a oposição entre natureza e cultura, mas sim sua continuidade fenomenológica. Para Lucio, o homem é o veículo da tecnologia escolhido pela natureza. Somos o seu lado lúcido. Daí que teremos dificuldade em pensar nas oposições formuladas pelo desenvolvimento da modernidade diante de Brasília. A própria diluição do desenho urbano tradicional deixa em aberto um

conjunto de fragmentos que constituem camadas de leitura e significado que só podem ser apreendidas pelo convívio íntimo e prolongado em seus espaços abertos. Existe uma ambivalência nos espaços coletivos abertos da capital em que a permeabilidade e a conexão com as outras ambiências refletem de maneira consistente as formas de apropriação daquele lugar. Especialmente se pensarmos nas manifestações recentes que ocupam esses espaços, como o Sarau da Passagem, em que a população manifesta o interesse em ocupar as passarelas a partir de uma perspectiva crítica que pede sua revalorização. O redesenho desses lugares tanto quanto a inserção de equipamentos públicos poderá multiplicar as atividades que se realizam ali, sem intervir de maneira ostensiva no conjunto urbano, mantendo o caráter da paisagem, tanto quanto dos usos locais em favor do patrimônio almejado por Lucio Costa e construído por todos.

As passagens subterrâneas (Figura 29) podem ser compreendidas, sob uma perspectiva morfológica, como vazios escavados ou subtraídos que articulam diferentes sistemas espaciais da cidade. Diferentemente dos gramados ou das grandes esplanadas monumentais, cuja espacialidade se define pela abertura e pela amplitude visual, as passagens são conformadas pela compressão e pelo atravessamento, de modo que sua forma resulta da necessidade de conectar setores separados pela infraestrutura viária, produzindo espaços intermediários situados entre a escala do pedestre e a escala do automóvel.



Figura 29 - *Passagem subterrânea.*

Ao estabelecer a continuidade dos percursos pedonais sob o Eixão e os Eixinhos, esses vazios operam simultaneamente como elementos de conexão e de separação, pois unem as unidades de vizinhança ao permitir a travessia segura das vias expressas e ao mesmo tempo revelam a própria existência da barreira criada pelo sistema rodoviário. Sua condição espacial é, portanto, ambígua: são lugares concebidos para a passagem, mas que, em determinadas circunstâncias, tornam-se espaços de permanência, encontro e apropriação. O diagrama (Figura 30) a seguir busca ressaltar essa condição intermediária, ressaltando a relação entre os percursos subterrâneos, os vazios adjacentes e a estrutura urbana do Plano Piloto.

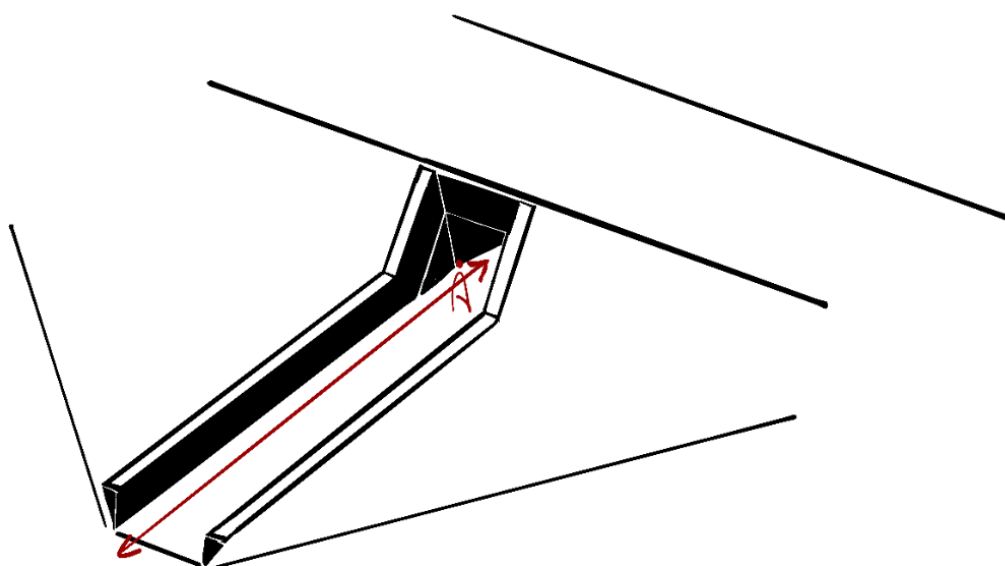


Figura 30 - *Diagrama da Passagem subterrânea.*

As fotografias e o diagrama evidenciam que a experiência desses espaços ultrapassa sua função estritamente de infraestrutura. Apesar de concebidas como dispositivos de circulação, as passagens incorporam usos diversos, funcionando como locais de encontro, permanência temporária e manifestações culturais. A apropriação observada revela que o vazio não é determinado exclusivamente por sua forma, mas pelas práticas sociais que nele se desenvolvem. Quer dizer, as passagens subterrâneas sintetizam uma das principais características dos vazios urbanos de Brasília, que consiste na coexistência entre a lógica funcional do projeto moderno e a abertura para usos imprevistos produzidos pela vida cotidiana.

Como outro exemplo de espaço intervalar que propõe uma espacialidade potencial, vale ressaltar a passagem de acesso à Catedral Metropolitana de Brasília

(Figura 31). Diferentemente das passagens subterrâneas do Eixão, concebidas primordialmente para articular percursos urbanos, o acesso à Catedral possui forte dimensão simbólica e perceptiva, uma vez que o percurso em rampa conduz gradualmente o visitante para um espaço rebaixado em relação ao nível da cidade, produzindo uma experiência de transição entre o exterior e o interior, entre a paisagem aberta do Eixo Monumental e a atmosfera contemplativa do templo. Nesse caso, percebe-se o vazio como parte constitutiva da experiência arquitetônica de Niemeyer, preparando o corpo e o olhar para o encontro com o espaço sagrado.

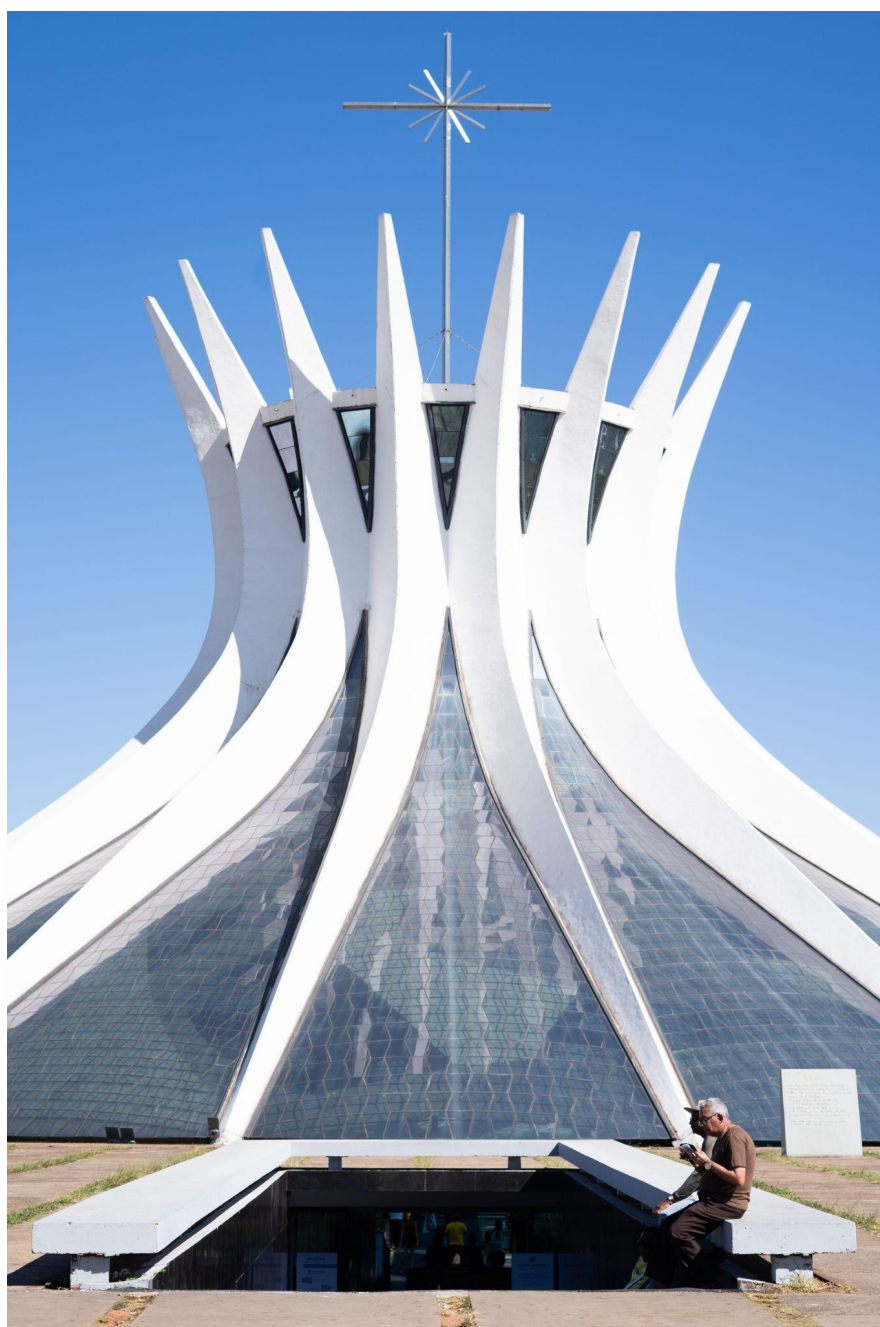


Figura 31 - *Passagem subterrânea de acesso à Catedral Metropolitana*. Fonte: Arquivo pessoal.

As passagens analisadas demonstram que o vazio pode assumir uma condição intermediária entre o deslocamento e a permanência. Seja nas travessias das superquadras ou no acesso à Catedral Metropolitana, o percurso deixa de ser apenas um meio para alcançar um destino e passa a constituir parte da própria experiência espacial.

4.2.5 Margens: vazio como horizonte

Em seções anteriores, vimos a escala bucólica como grande articuladora dos vazios de Brasília, aqui, olharemos para suas margens. Para isto, retomaremos aspectos ainda do início da construção da capital federal e suas questões históricas.

Entre as considerações apresentadas pelo júri ao projeto vencedor do concurso para o Plano Piloto de Brasília, está o grande trecho de área indistinta entre a cidade e o Lago Paranoá que havia na primeira versão de 1957. O deslocamento da cidade foi efetuado visando sanar a questão - o que gerou alterações implicadas diretamente à topografia -, no entanto, sem perder aspecto fundamental definido por Lucio Costa: da escala formada pelo bosque de feição naturalista nas franjas da cidade, à leste. Para Costa, a margem foi tratada como elemento definidor da feição e da ambiência urbana, área de amortecimento para as perspectivas que se descortinam a partir do conjunto urbano; lugar de usufruto longe da agitação urbana.

As margens são elementos intrínsecos aos fenômenos urbanos. Toda cidade apresenta bordas, zonas periféricas, trechos de transição onde a densidade é menor. São áreas em que o cenário muda devido às transformações de forma e também de uso. Para Portella (2022), a “cidade de beira de estrada” é um fenômeno que já foi experimentado por qualquer um que tenha viajado o Brasil por terra, e o autor ressalta que trata-se de um “tipo estético” que reproduz aspectos da experiência em Brasília. Se, como sugere Lefebvre, as cidades se desenvolvem a partir de cruzamentos, a cidade de beira é o resultado da urbanização que acontece nas bordas, quer dizer, quando sua formação é predominantemente linear, caracterizada por um só eixo.

O autor complementa que “do ponto de vista formal, o tipo máximo da cidade de beira de estrada seria uma urbanização linear cujo tecido estivesse inteiramente

disposto ao longo da beira da pista, sem profundidade ou interior, o puro amparo da paisagem.” (PORTELLA, 2022, p. 394). Para Banham (2013), a cidade de beira pode crescer, expandir-se em malha, mas não suplanta a força da estrada, que se sobrepõe aos demais fluxos.

O Plano Piloto de Brasília é estruturado por dois eixos, sendo que o Eixo Rodoviário, Eixão, é o que percorre as Asas Sul e Norte, os Setores Residenciais. Os Eixos corroboram uma ideia de “urbanidade rarefeita (Portella, 2022, p.396) e endossa a percepção que Lucio Costa apresentou em uma entrevista dos anos 1950, em que manifestava o desejo de fazer sumir as superquadras entre as árvores, a partir da percepção de quem a atravessa de carro. Nas cidades, as margens não são permeadas apenas por meio de estradas e limites construídos, mas por relevos e formações vegetais.

Em Brasília, o Lago Paranoá, realizado por meio do represamento que teve início em setembro de 1959 e foi concluído em 1960, foi um projeto por questões ambientais e paisagísticas. O Lago é uma construção fundamental na concepção de Brasília, por melhorar as condições climáticas, gerar energia hidrelétrica e permitir usufruto da população. Além disso, a zona de amortecimento urbano em direção às margens, a escala bucólica, configura uma ambiência cuja feição contribui para a articulação das demais escalas.

Diferentemente das bordas urbanas convencionais, que frequentemente marcam a transição entre cidade e território não urbanizado, as margens do Plano Piloto foram concebidas como parte integrante da experiência urbana. Sua função consiste, sobretudo, em diluir a cidade gradualmente na paisagem.

Como vimos, a escala bucólica opera precisamente por meio dessa condição intermediária, de modo que os bosques, gramados, áreas de cerrado e faixas de proteção ambiental constituem-se como elementos deliberadamente incorporados ao projeto urbano. São espaços que amortecem a passagem entre arquitetura e natureza, entre a intensidade da vida urbana e a contemplação da paisagem, o que permite ao vazio uma função mediadora.

Diferentemente dos vazios monumentais, cuja principal característica é reforçar a percepção dos objetos arquitetônicos e das perspectivas urbanas, os vazios da escala bucólica tendem a dissolver os limites da cidade. Sua presença atenua a materialidade das construções e favorece uma experiência marcada pela continuidade visual do horizonte, pela presença da vegetação e pela percepção das

variações topográficas do território.

Em Brasília, essa condição manifesta-se de maneira particularmente evidente nas margens do Lago Paranoá (Figura 32). A compreensão da experiência urbana mais ampla, sugere que a preservação das áreas verdes e a manutenção de extensos trechos livres de ocupação tornem o lago como um elemento paisagístico, assim sendo, nesta situação, o vazio deixa de ser compreendido como intervalo entre objetos para assumir a condição de paisagem.



Figura 32 - *Margens do Parque Garças e do Lago Paranoá*. Fonte: Arquivo pessoal.

Considerando sua morfologia, o diagrama abaixo (Figura 33) propõe os planos como zonas de transição. Diferentemente de uma fronteira claramente delimitada, observa-se uma sucessão gradual de espacialidades que parte das áreas urbanizadas, atravessa cinturões de vegetação e alcança as bordas do Lago Paranoá. Essa condição intermediária permite compreender as margens como vazios articuladores, responsáveis por amortecer a passagem entre diferentes escalas e ambiências. Por sua volatilidade, a água se faz movente e fluida, ainda que trata-se de um lago e não há a interferência de marés e cheias. Por isto, pode-se dizer que o vazio, nesse contexto, surge como continuidade espacial capaz de integrar arquitetura, vegetação, topografia e paisagem.

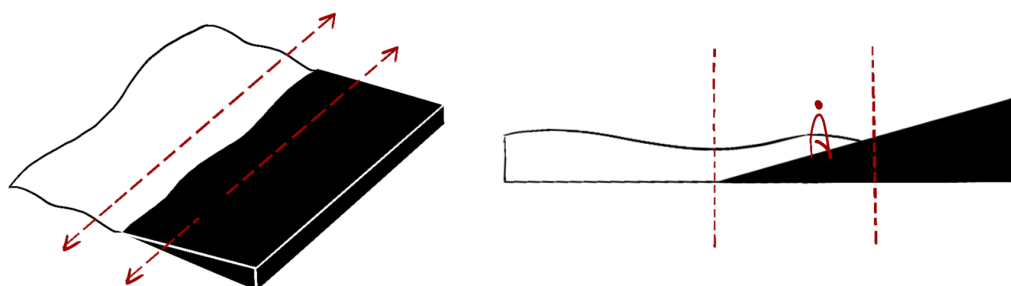


Figura 33 - *Diagrama das margens do Lago Paranoá.*

Por sua grande potencialidade, Lucio Costa previu que as margens do Lago deveriam ser preservadas. O arquiteto escreveu o seguinte: “Evitou-se a localização dos bairros na orla da lagoa, a fim de preservá-la intacta, tratada com bosques e campos de feição naturalista e rústica para os passeios e amenidades de toda a população urbana” (Costa, 1995 [1957], p.294). A experiência cotidiana em Brasília é marcada pela mudança entre as escalas, que não ocorre de forma abrupta, mas tem nas áreas livres e no tratamento paisagístico seu meio de articulação. Quer dizer, a todo tempo, nas áreas livres da cidade, é possível a contínua relação entre os trechos urbanos, “assegurada permanentemente pela presença constante da natureza” (WISNIK, 2010, 494). Nas superquadras, os cinturões verdes desempenham papel essencial para resguardá-las do tráfego motorizado. Para a Praça dos Três Poderes, lugar de maior relevância cívica para a cidade, Costa

recomenda que sejam cultivadas “massas compactas de araucária [...]para que seu verde-escuro sirva de fundo e valorize o branco dos palácios” (COSTA, 1987, p.118).

Para Wisnik (2010), Costa faz “uso” da ideia de natureza sempre estabelecendo um contraste bem marcado entre “a nitidez, a simetria, a disciplina da arquitetura” e “a imprecisão, a assimetria, o imprevisto da vegetação” (COSTA, 1987). Wisnik cita as propostas finalistas para o Plano Piloto de Brasília, os projetos dos irmãos Roberto e do escritório Rino Levi, que buscam contato direto com as margens do Lago, incorporando-as ao tecido urbano, tanto de modo material quanto visualmente. Já para Costa, o potencial do Lago Paranoá é explorado não de forma tangível, contínua, mas pelo intervalo, pelo vazio entre a dimensão cotidiana e outra configurada pela vegetação, quer dizer, pela natureza - ou por uma interpretação a seu respeito.

Assim, a escala bucólica revela uma dimensão singular do vazio em Brasília. Diferentemente do que vimos em situações onde o vazio se articula em uma escala monumental, valorizando edifícios e perspectivas; ou mesmo do vazio evocativo que estimula apropriações culturais e sociais; nesta situação, essa espacialidade do intervalar, pode-se dizer, é difusa e fluida.

4.2.6 Pórticos: vazio como portal

Os pórticos constituem uma das formas mais elementares de definição espacial. Compostos pela associação entre apoios verticais e um elemento horizontal de travamento ou cobertura, possuem a capacidade de delimitar um lugar sem encerrá-lo completamente. Diferentemente das paredes, que estabelecem separações nítidas entre interior e exterior, os pórticos criam uma espacialidade aberta, marcada pela continuidade visual e pela possibilidade de atravessamento, ainda que em apenas uma direção.

Segundo Ching (2008), a arquitetura começa a existir quando os elementos da forma passam a organizar e qualificar o espaço. Assim sendo, o pórtico pode ser compreendido como uma estrutura mínima capaz de tornar perceptível um lugar por meio da simples marcação de seus limites. Sua presença produz um vazio definido, mas não enclausurado, permitindo que a experiência espacial seja construída pela

relação entre os elementos arquitetônicos e o espaço livre que eles enquadram. De modo semelhante, Norberg-Schulz (1980) compreende os elementos de transição como elementos capazes de mediar diferentes domínios espaciais, tornando perceptível a passagem entre distintas ambiências.

Em Brasília, os pórticos assumem papel relevante na mediação entre edifícios e espaços públicos. Frequentemente associados à monumentalidade da arquitetura moderna, funcionam também como zonas de transição entre diferentes escalas e formas de ocupação. Sua condição intermediária aproxima-se das reflexões de Hertzberger (1999) acerca dos limiares e espaços compartilhados, revelando que o vazio não se configura apenas como ausência de matéria, mas como um campo de relações capaz de articular circulação, permanência e percepção.

Como podemos observar, a Concha Acústica do Quartel-General do Exército Brasileiro (Figura 34) apresenta uma composição baseada no agrupamento de elementos estruturais que conformam um grande pórtico aberto à paisagem. Diferentemente de um edifício fechado, sua espacialidade é construída pela relação entre estrutura (cheio) e vazio. Sua forma é orgânica, mas ainda assim se pode notar o desenho em apoios verticais e a cobertura, que definem um lugar de permanência sem interromper a continuidade visual do entorno.

A solução evidencia uma característica recorrente da arquitetura moderna em Brasília, ou seja, a utilização da estrutura como elemento ordenador do espaço. O vazio central assume o protagonismo, tornando-se o local destinado às atividades coletivas, enquanto os elementos construídos funcionam como moldura para a experiência espacial. Nesse sentido, a Concha Acústica exemplifica como os pórticos podem qualificar o espaço público por meio de uma definição mínima de limites, produzindo abrigo, orientação e sentido de lugar sem recorrer ao fechamento.



Figura 34 - Concha Acústica do Quartel-General do Exército Brasileiro, no Setor Militar Urbano.

Na fotografia, observa-se como a sucessão de elementos estruturais cria uma espacialidade que não depende do fechamento para existir. O ritmo dos apoios estabelece uma sequência de enquadramentos que orientam o olhar e organizam o percurso. O espaço permanece aberto à paisagem, mas passa a possuir uma ordem perceptível.

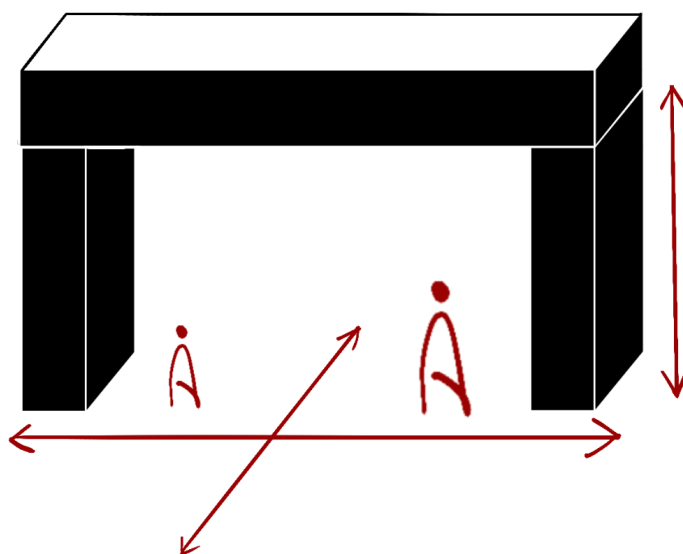


Figura 35 - Diagrama de pórtico.

Do ponto de vista morfológico, o pórtico pode ser compreendido como a articulação entre cheios e vazios em uma estrutura mínima. Os apoios verticais definem limites laterais, enquanto o elemento horizontal estabelece uma referência superior, produzindo um espaço intermediário. O diagrama evidencia que a espacialidade não é gerada pela massa construída, mas pelo vazio enquadrado pela estrutura. Sua força reside justamente nessa ambiguidade: delimita um lugar sem isolá-lo do entorno.

Assim, os pórticos demonstram que a definição espacial não depende necessariamente de superfícies fechadas ou volumes edificadas. Por meio de poucos elementos estruturais, tornam perceptível um lugar e qualificam a experiência do espaço. Em Brasília, sua recorrência reforça a importância dos vazios como elementos ativos da composição urbana, revelando que a arquitetura moderna frequentemente se constrói menos pela ocupação do espaço do que pela capacidade de organizá-lo.

4.3 Marco Zero: imaginário e vazio Monumental

Se as seções anteriores analisaram o vazio a partir de suas manifestações morfológicas e de suas formas de apropriação cotidiana, existe ainda uma dimensão menos tangível dos espaços livres de Brasília. Trata-se do vazio como construção simbólica, associado às narrativas, expectativas e projeções que acompanham a fundação da cidade.

Desde sua concepção, Brasília foi apresentada como um território de futuro. Implantada sobre o Planalto Central, distante dos centros urbanos consolidados do país, a nova capital surgiu envolta por discursos que associavam seu espaço aberto a ideias de modernização, integração nacional e reinvenção da sociedade brasileira. O grande vazio no centro do território fortalecia um imaginário de nova vida e possibilidades para todo um país, como uma porta - nova e desconhecida - que se abria à construção de distintos modos de vida. E, por isso, pode-se dizer, que a própria cidade nasce de um vazio potencial.

Retomamos aqui aspectos que nos aproximam da história da cidade, quando, nos fins da década de 1950, Roberto Burle Marx propôs a implantação de um grande parque para a Esplanada dos Ministérios. A proposta previa a introdução de

massas vegetais, percursos e áreas ajardinadas capazes de conferir maior densidade paisagística ao principal eixo cívico da nova capital. Esta ideia dialogava com uma compreensão moderna da paisagem como elemento estruturador da experiência urbana e procurava aproximar o cotidiano da população dos espaços monumentais da cidade.

Lucio Costa, entretanto, posicionou-se de forma distinta. Para o urbanista, a força da Esplanada dos Ministérios residia justamente na preservação de seu vazio. Como observa Wisnik (2010), a relação entre arquitetura e natureza em Brasília não se estabelece pela ocupação contínua do espaço livre, mas pelo contraste entre a nitidez geométrica dos edifícios e a vastidão do campo aberto. O vazio não deveria ser preenchido, mas preservado como condição para a leitura da monumentalidade e para a percepção das grandes perspectivas urbanas.

Assim sendo, o episódio revela uma questão fundamental para a compreensão de Brasília, na qual a intencionalidade do vazio monumental distancia da ideia de que tenha sido projetado e concebido como espaço residual à espera de uma ocupação futura. Ao contrário, constituiu uma escolha projetual consciente e intencional, associada à construção de uma imagem de cidade moderna implantada sobre o território do Planalto Central. Como observa Holston (1993), Brasília foi concebida simultaneamente como cidade e como representação de um projeto nacional, razão pela qual seus espaços livres assumem uma dimensão simbólica que ultrapassa sua função urbana imediata. Seu ponto de origem, o Marco Zero (Figura 36), funciona como ponto imaginário do início de um novo cenário para o país.



Figura 36 - *Reentrância espacial marcando o Marco Zero, na Rodoviária do Plano Piloto.*

A amplitude da Esplanada e a permanência de seus campos livres reforçam essa condição, pois o vazio produz uma experiência associada à ideia de horizonte, expectativa e futuro. Trata-se de um espaço cuja dimensão simbólica está vinculada à própria narrativa de fundação da capital, tornando-se suporte para projeções coletivas, manifestações políticas e diferentes formas de imaginação sobre o país. O Marco Zero e os amplos espaços monumentais revelam uma dimensão simbólica do vazio, pois são lugares que ultrapassam sua função urbana imediata e passam a representar valores coletivos. Em Brasília, o vazio, desde sua fundação, fornece suporte para narrativas, memórias e interpretações sobre a cidade, de modo que essa condição contribui para tornar o Plano Piloto uma experiência urbana singular, na qual espaço, paisagem e significado permanecem profundamente associados.

5. Conclusão

Esta pesquisa teve o propósito de apresentar uma leitura entre o vazio como elemento do campo da estética e espaços urbanos de Brasília. O vazio é um elemento essencial da arquitetura, está no cerne de sua emergência como prática

coletiva e também na formação de seu campo disciplinar. Brasília é uma cidade que se desenvolveu a partir de fortes vinculações teóricas ao ideário que se desenvolveu entre o final do século XIX e início do século XX, fortemente assinalado pela transformação radical entre cheios e vazios, ampliando consideravelmente as áreas livres públicas. Assim, estes vazios, em suas ideias originais, seriam dotados de amplo potencial para redimensionar as relações entre as pessoas e espaços, privilegiando apropriações inventivas por parte dos cidadãos, também um novo arranjo entre natureza e espaço construído - em síntese, uma nova paisagem. Nesse sentido, nossa abordagem não focalizou fenômenos que associam o vazio ao esvaziamento, ao desuso e, conseqüentemente, à degradação. Pelo contrário, a abordagem estética aqui apresentada se deve à possibilidade de compreender noções do vazio e suas possíveis relações com elementos urbanos, enxergando sua dimensão potencial.

Ao longo da investigação, verificamos que o vazio se manifesta em Brasília por meio de diferentes configurações espaciais. Os espaços monumentais, os gramados, os pilotis, as marquises, os pórticos, as passagens subterrâneas, as empenas e as margens do Lago Paranoá evidenciam que os vazios assumem funções distintas na construção da experiência urbana. Em alguns casos, contribuem para a leitura da paisagem e para a percepção da monumentalidade; em outros, favorecem a apropriação cotidiana, a convivência e a permanência. Há ainda situações em que o vazio atua como elemento de transição, articulando diferentes escalas, percursos e ambiências da cidade.

A análise morfológica desses elementos nos permitiu compreender que os vazios participam ativamente da estrutura urbana do Plano Piloto, eles constituem espaços capazes de organizar relações entre arquitetura, vegetação, infraestrutura e território. Os grandes campos livres da Esplanada dos Ministérios, os vazios da escala bucólica, os espaços intermediários das passagens e dos pilotis e os percursos protegidos pelas marquises demonstram a diversidade de formas pelas quais o vazio se manifesta na cidade.

A pesquisa também permitiu identificar dimensões simbólicas associadas aos espaços livres de Brasília. Desde sua fundação, a cidade foi acompanhada por narrativas de modernização, progresso e construção nacional. Nesse contexto, os vazios urbanos incorporaram significados que extrapolam sua configuração física, participando da construção da identidade da capital. O horizonte amplo, o céu, a

presença constante da paisagem e a permanência de extensas áreas livres contribuem para uma experiência urbana singular.

Dessa forma, o estudo do vazio nos revelou uma ferramenta capaz de ampliar a compreensão sobre Brasília e seus espaços urbanos. Ao deslocar o olhar dos edifícios para as relações espaciais que os conectam, foi possível reconhecer a importância dos espaços livres na constituição da paisagem, das práticas cotidianas e dos significados atribuídos à cidade. A investigação confirma que o vazio constitui um dos elementos estruturadores da experiência urbana brasiliense e permanece fundamental para a compreensão de sua forma, de seus usos e de sua permanência como patrimônio cultural.

6. Referências bibliográficas

ALBERTI, Leon Battista. *De re aedificatoria. On the art of building in ten books.* (traduzido por Joseph Rykwert, Neil Leach, and Robert Tavernor). Cambridge, Mass.: MIT Press, 1988.

ALLEN, Stan. Condições de Campo. In: SYKES, A, Krysta. *O campo ampliado da Arquitetura: Antologia teórica da arquitetura.* Cosac Naify, São Paulo, 2013. p. 92-103.

ARGAN, Giulio Carlo. *El concepto del espacio arquitectónico: desde el Barroco a nuestros días.* Buenos Aires: Nueva Visión, 1977.

BORDE, Andrea. *Vazios Urbanos cariocas: perspectivas contemporâneas.* Tese de Doutorado. PROURB - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

BRITO, Ronaldo. *Fluida Modernidade.* In Lucio Costa. *Um modo de Ser Moderno.* NOBRE, Ana Luiza [et. at]. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética.* São Paulo: G. Gili, 2013.

CHASTEL, André. *A arte italiana.* Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1991, 738 p., il. p&b.

CHEVROULET, Irène Vogel; ZENNO, Yasushi. Reiko Hayama, *Between the Acts: Legacies from Le Corbusier and Kunio Maekawa.* Dearq, Bogotá, n. 15, p. 60–81, dez. 2014.

CHING, Francis D. K. *Arquitetura: forma, espaço e ordem.* 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

COLOMINA, Beatriz. *Arquitetura, sexualidade e mídia.* São Paulo: Editora Escola da Cidade; WMF Martins Fontes, 2023.

CORBUSIER. Precisoções. Sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

COSTA, Lucio. Cidades-Capital. In XAVIER, Alberto (org.). Debate realizado entre Lucio Costa, Arthur Korn, Dennys Lasdun e Peter Smithson. Architectural Design, nov. 1958.

COSTA, Lucio. Registro de uma Vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

COSTA, Lúcio. Relatório do Plano Piloto de Brasília. 4. ed. Brasília: IPHAN-DF; Secretaria de Estado de Cultura do Distrito Federal, 2018.

COUTINHO, Evaldo. O espaço da arquitetura. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. O ano da criação: entrevista a Alexandre Bandeira, in Continente Multicultural, ano I, n. 3, março/2001. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2001, p. 33-42.

CRUZ, Luciana Saboia Fonseca. Arquitetura, vazio moderno e o espaço social. Revista Paranoá, Brasília, n. 16, p. 51-62, 2016.

CULLEN, Gordon. Paisagem urbana. Lisboa: Edições 70, 1983.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Ed. 34, 1997. Vol. 5

DERANTY, Jean-Philippe. Democratic aesthetics: on Jacques Rancière's latest work. Critical Horizons, v. 8, n. 2, p. 230-255, 2007.

HERTZBERGER, Herman. Lições de arquitetura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

HOLANDA, Frederico de. O espaço de exceção. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.

HOLSTON, James. A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia. Tradução de Marcelo Coelho. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

INSTITUTO DE ARTE E SUSTENTABILIDADE VULICA BRASIL. VB VI — 2025. Brasília, 2025.

JACOBS, Jane. Morte e vida de grandes cidades. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

JACQUES, Paola Berenstein. Apologia da deriva. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

LE CORBUSIER. Por uma arquitetura. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

LIMA, Carlos Henrique Magalhães de. Atravessar o Eixão. Concursos de Projeto, Brasília, 6 out. 2012.

LYNCH, Kevin. A imagem da cidade. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

NIEUWENHUYS, Constant. New Babylon. Berim: Hatje Cantz / Gemeentemuseum, 2016.

OKANO, Michiko. Ma – a estética do “entre”. Revista USP, São Paulo, Brasil, n. 100, p. 150–164, 2014.

_____. Ma: entre-espço da comunicação no Japão: um estudo acerca dos diálogos entre Oriente e Ocidente. 2007. 195 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

O conjunto arquitetônico de Ibirapuera. In: Brasil Arquitetura Contemporânea, n. 2/3, nov./dez. 1953, p. 53.

RAMOS, Fernando Guillermo Vázquez. As cidades como as casas. In: Revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo instituto de arquitetura e urbanismo iau-usp, 21:74, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. The ethical turn of aesthetics and politics. In: DERANTY, Jean-Philippe et al. (org.). Recognition, Work, Politics: New Directions in French Critical Theory. Leiden: Brill, 2007. p. 27-45.

ROSSI, Aldo. A arquitetura da cidade. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SAITO, Yuriko. Everyday aesthetics. Oxford: Oxford University Press, 2007.

SCHUBACK, M. Os desafios da arte e da estética no século XXI. REVISTA POIÉSIS, [S. l.], v. 20, n. 34, p. 43–62, 2019.

TANIZAKI, Jun'ichirō. Em louvor da sombra. Tradução de Leiko Gotoda. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

TEIXEIRA, Carlos M. Brasília, cidade-Cerrado. Vitruvius. 242.00. vazios urbanos. ano 21, jul. 2020.

TELLES, Sophia. In Lucio Costa, um modo de ser moderno. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

TORRES, O frágil limiar entre espaços públicos e vazios urbanos : uma análise das condições para assegurar a vitalidade nos assentamentos. Dissertação de mestrado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UnB, Brasília, 2017.

WISNIK, Guilherme. Brasília: natureza reinventada. Michael Wesely e Lina Kim, Arquivo Brasília. São Paulo: Cosac Naify, 2010, pp. 493-497

WISNIK, Guilherme. Lucio Costa entre o empenho e a reserva. In: Lucio Costa, São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 29.

Equipe Técnica

Autoria e escrita: Izabela Brettas Debattisti e Carlos Magalhães de Lima

Produção executiva: Gustavo Fontele Dourado

Consultoria temática: Marina Lacerda

Ilustrações de diagramas: Izabela Brettas Debattisti

Fotografias: Ana Carolina Resende

Diagramação, design gráfico e mídias sociais: Ana Carolina Moreth

Webdesign: Rodrigo da Cruz

Revisão ortográfica: Maria Félix Fontele

Audiodescrição: Nicolau Araújo

Libras: Celma Souza

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Debattisti, Izabela Brettas

Brasília [livro eletrônico] : o vazio como
elemento estético / Izabela Brettas Debattisti ;
orientador Carlos Henrique Magalhães de Lima. --
Brasília, DF : Ed. da Autora, 2026.

PDF

Bibliografia.

ISBN 978-65-02-00328-2

1. Arquitetura 2. Brasília (DF) - Urbanismo -
História 3. Urbanismo - Brasília (DF)
I. Lima, Carlos Henrique Magalhães de. II. Título.

26-345660.0

CDD-720.98174

Índices para catálogo sistemático:

1. Brasília : Arquitetura : História 720.98174

Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415

