



ORIGINAL
ORIGINAL

Editora

Patrícia Rodrigues Samora

Conflito de interesses

Não há.

Apoio

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Processo nº88887.983068/2024-00).

Recebido

3 dez. 2024

Versão Final

16 maio 2025

Aprovado

7 ago. 2025

Colunas nacionais: o uso de palmeiras imperiais nos projetos do Ministério de Educação e Saúde e da Universidade do Brasil (e sua transferência para Brasília)

National columns: the use of imperial palm trees in the Ministry of Education and Health building and the University of Brazil (and their transfer to Brasilia)

Augusto Ruschel¹ 

¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura. Rio de Janeiro, RJ, Brasil. E-mail: augruschel@gmail.com

Como citar este artigo/How to cite this article: Ruschel, A. Colunas nacionais: o uso de palmeiras imperiais nos projetos do Ministério de Educação e Saúde e da Universidade do Brasil (e sua transferência para Brasília). *Oculum Ensaios*, v. 22, e2514877, 2025. <https://doi.org/10.24220/2318-0919v22e2025a14877>

Resumo

Ao tomar como objeto o emblemático uso de palmeiras imperiais (*Roystonea oleracea*) no Rio de Janeiro do século XIX, este trabalho propõe analisar a incorporação dessas espécies de plantas em projetos modernos do século XX. O objetivo ao abordar os dois séculos é verificar a manutenção desses antigos emblemas da nação em períodos voltados ao fortalecimento da imagem nacional e da linguagem moderna. Para isso, em um primeiro momento, investiga-se a relação entre monumentalidade e construção de uma identidade nacional no Brasil do século XIX. Posteriormente, evidencia-se essa relação ao analisar o uso de palmeiras imperiais nos projetos de Le Corbusier e Lúcio Costa para a sede do Ministério de Educação e Saúde e para o campus da Universidade do Brasil – ambos exemplos de respostas à configuração de uma monumentalidade moderna. Por fim, o trabalho examina como o caráter monumental atrelado a essas palmeiras foi transferido para a nova capital nacional: Brasília. Conclui-se que, muito mais que simbolizar um império, o uso de palmeiras imperiais refletiu uma adaptação brasileira ao repertório clássico, o que pode ter suscitado sua utilização em projetos cujos pontos-chave eram justamente o fortalecimento de uma cultura nacional, moderna e monumental.

Palavras-chave: Arquitetura moderna brasileira. Arquitetura monumental. Linguagem clássica da arquitetura. Visões do Paraíso. Cidade Universitária.

Abstract

Based on the emblematic use of imperial palm trees (Roystonea oleracea) arranged in colonnades in 19th-century Rio de Janeiro, this study proposes to analyze how these plants were incorporated into the Modern Movement in 20th-century. The objective in examining both centuries is to investigate how these former emblems of the nation were repurposed particularly during periods

focused on strengthening both national image and modern language. To achieve this, the paper first explores the relationship between historical monuments and the construction of national identity in 19th-century Brazil. This relationship is highlighted by analyzing the use of imperial palm trees in the projects by Le Corbusier and Lúcio Costa for the Ministry of Education and Health building and for the campus of the University of Brazil – both examples of responses to the creation of modern monumentality. Finally, the study examines how the monumental quality evoked by these palms was transferred to the new national capital: Brasília. It concludes that, far beyond being mere emblems of an empire, the imperial palms reflected a Brazilian adaptation of the classical tradition – an adaptation that may justify their use in projects whose key objectives were precisely the consolidation of a national, modern, and monumental culture.

Keywords: *Brazilian modern architecture. Classical language of architecture. Monumental architecture. Visions of Paradise. Academical City of Brazil.*

Introdução

As arecáceas (*Arecaceae* – família botânica que reúne espécies comumente chamadas de “palmeiras”) foram plantas frequentemente representadas na produção cultural brasileira. Das pinturas da Missão Artística Francesa no século XIX aos quadros de Tarsila do Amaral (1886-1973) no século XX², por exemplo, a representação de palmeiras não se restringiu às artes visuais. Na literatura, esses vegetais também ganharam destaque, como na poética da “Canção do Exílio” (1846), de Gonçalves Dias (1823-1864), e no universo de “Grande Sertão Veredas” (1956), de Guimarães Rosa (1908-1967) – neste último, representadas pelos buritis (*Mauritia flexuosa*).

Já na arquitetura, a chamada palmeira imperial (*Roystonea oleracea*) teve excepcionalidade devido à sua ampla difusão durante o Império e às suas conseqüentes alterações na paisagem. Sobre essa palmeira, encontram-se pesquisas como a de D’Elboux (2006), que analisou a espécie no contexto cafeicultor paulista; a de Rocha-Peixoto (1999), que a elencou como uma elaboração arquitetônica da natureza durante o neoclássico no Rio de Janeiro; a de Pereira (1996), que pontuou o caráter edênico da espécie para além do recorrente símbolo da Corte; além de, por exemplo, a de Sevcenko (1996), que analisou as causas da criação do Jardim Botânico do Rio de Janeiro – um dos principais meios de cultivo da espécie no século XIX.

Iniciada nas primeiras décadas do século XIX, a utilização emblemática dessa espécie em formato de colunatas no Jardim Botânico pode ser reconhecível como resquício de um Rio de Janeiro imperial até hoje. Embora em configurações diferentes, essa mesma espécie de planta foi utilizada também durante o século XX. Esse foi o caso dos projetos de Lúcio Costa (1902-1998) e de Le Corbusier (1887-1965) para a sede do Ministério de Educação e Saúde (MES) e para o campus da Universidade do Brasil (atual Universidade Federal do Rio de Janeiro), por exemplo. Ambos os projetos foram elaborados durante a Era Vargas (1930-1945) – um dos picos do nacionalismo na história da política brasileira.

O artigo, assim, propõe evidenciar o uso de palmeiras imperiais nesses projetos sob a ótica do monumento histórico operante no Brasil do século XIX, ou seja, um elemento que rememorava a história da nação e servia de aparato para a construção de uma identidade nacional. O objetivo em estabelecer esse panorama é evidenciar como essas espécies de plantas foram mantidas do século XIX ao XX em projetos cujo fortalecimento tanto da ideia de nação quanto da linguagem moderna eram pontos-chave. Por fim, analisa-se a transferência dessa espécie de palmeira para o projeto de Brasília, isto é, como esse elemento dotado de forte simbolismo nacional, foi transferido para a nova capital moderna e monumental da nação.

² Sobre a produção dos pintores viajantes do século XIX, ver Capilé (2021). Sobre a produção de Tarsila do Amaral no século XX, ver Ribeiro (2023).

Há interesse em dar luz ao fato de que, no Brasil, esses monumentos se manifestaram na figura de uma palmeira não por acaso. Afinal, a história da arquitetura brasileira pode ser lida pelo conflito entre artifício e natureza. Desde o início da colonização, a idealização da natureza brasileira foi fortemente condicionada por uma visão do território que esteve relacionada, por exemplo, ao “Paraíso Perdido”³ – uma das principais fontes de descrições do Jardim do Éden na qual as palmeiras foram frequentemente mencionadas. A adaptação brasileira ao neoclássico e ao culto à Antiguidade foi, portanto, justamente a sua convivência com a visão edênica sobre o país. Ao se tratar de palmeiras imperiais, essa é uma marca que, embora pareça ter se limitado ao século XIX – auge dos ideais neoclássicos no país – teve repercussões no Movimento Moderno, visto que essas plantas foram elementos preservados de um século ao outro.

Palmeiras imperiais e uma monumentalidade no Brasil

A relação entre artifício e natureza pode ser vista como essencial para a compreensão da arquitetura de algumas civilizações da Antiguidade. A civilização egípcia, por exemplo, extraiu do meio natural componentes fundamentais para a formação de sua cultura arquitetônica. Norberg-Schulz (1980) elencou não apenas o Rio Nilo como um elemento estruturante da organização axial e geométrica da arquitetura egípcia, mas também espécies de plantas como símbolos valiosos a serem representados em colunas. Foi o caso, por exemplo, de palmeiras, flores de lótus e papiros.

Norberg-Schulz (1980) afirma que “enquanto os egípcios deram aos aspectos e processos naturais suma importância, [...] os gregos concentraram sua atenção nos aspectos humanos” (Norberg-Schulz, 1980, p. 40, tradução nossa). Na Grécia Antiga, as colunas das ordens clássicas – dórica e jônica – passaram a representar não mais plantas, mas condições humanas, isto é, a estabilidade e força do homem e a beleza e esbeltez da mulher, respectivamente (Norberg-Schulz, 1980).

No entanto, a categorização dessas colunas em ordens não foi organizada pelos gregos, mas pelo arquiteto romano Vitruvius. Segundo Summerson (2009), Vitruvius afirmava que a ordem dórica teria sua origem em construções primitivas de madeira, vide a representação do entablamento ser uma escultura em pedra das estruturas de um telhado. Embora sejam baseadas em hipóteses, teorias a respeito da origem da arquitetura a partir da natureza podem ser encontradas na obra do abade francês Marc-Antoine Laugier (1713-1769), cujos escritos sobre a “cabana primitiva” ganharam sucesso na Europa a partir da segunda metade do século XVIII.

Foi durante esse período que a cultura europeia voltou seu foco ao estudo desses antepassados, ao desenvolvimento do pensamento neoclássico e ao avanço da arqueologia. As ruínas da Antiguidade, segundo Pereira (1996), “[...] já não são ameaçadoras. Afinal, a contemplação das ruínas pode ser experimentada de forma pitoresca, desde que sejam vistas numa apaziguadora continuidade histórica” (Pereira, 1996, p. 13). Segundo a autora, o edifício deixou de ser uma forma plástica e passou a ser um monumento, isto é, uma marcação da história e representação de seus agentes e acontecimentos. As histórias nacionais suscitaram a imaginação de comunidades, e o resgate a esse passado clássico podia ser encontrado em bustos, colunas, frontões e estátuas espalhados pelas cidades.

³ Referência ao poema do inglês John Milton (1608-1674), publicado em 1667. O Jardim do Éden detalhado por Milton influenciou expressões artísticas da cultura ocidental e foi uma das principais fontes para a construção da imagem do Paraíso no mundo pós-renascentista.

No Brasil, o estabelecimento do neoclássico como arquitetura oficial do Império se deu no início do século XIX. Segundo Rocha-Peixoto (1999), o objetivo era assegurar “[...] à capital tropical inserção no mundo contemporâneo [e] [...] ocultar o que permanecia de antiquado – o regime absolutista, a escravatura, a defasagem industrial” (Rocha-Peixoto, 1999, p. 160). Para o autor, “Napoleão espalhou em Paris monumentos da civilização. Peças egípcias, romanas e gregas que trouxe de suas campanhas. No Jardim Botânico do Rio de Janeiro, plantaram-se monumentos naturais trazidos dos quatro cantos do mundo português” (Rocha-Peixoto, 1999, p. 166).

Posso ainda identificar essas relações entre ordem neoclássica e natureza na operação intelectual complexa e sutil que levou ao modelo paisagístico do renque de palmeiras imperiais. Esse modelo que marcou de modo tão característico os jardins e praças do Brasil imperial é outra forma de elaboração arquitetônica da natureza (Rocha-Peixoto, 1999, p. 166).

A disposição em renques de palmeiras, nesse sentido, evocou as colunas das ruínas clássicas e propagou sua utilização paisagística nas novas arquiteturas civilizadas e monumentais do Império Brasileiro. Ao longo do século XIX, o modelo se espalhou rapidamente por parte indeterminável do território brasileiro. Sua aplicação no Rio de Janeiro podia ser encontrada na Rua Paissandu (Figura 1), no Canal do Mangue, no Palácio do Catete e no Palácio do Itamaraty, por exemplo.

Na fotografia “Rio de Janeiro – Rua Paysandú” (Figura 1), é possível verificar a semelhança dessas palmeiras com colunas ao sugerir uma continuidade de elementos verticais. No entanto, por que no Brasil a adaptação de um elemento da Antiguidade se deu na forma literal de um vegetal? Isto é, nessa elaboração, não se tratou mais de artificializar a natureza por meio da pedra ou da madeira, mas de utilizar diretamente o elemento vegetal como forma dessa expressão



Figura 1 – Rio de Janeiro – Rua Paysandú (c. 1920). Fotografia: N. Viggiani, colotipia/pigmento, 17x23,3cm.

Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles, Coleção Mestres do Século XIX.

arquitetônica. O cruzamento entre os mitos do paraíso identificados na cultura brasileira a partir do “Descobrimento” e a difusão dos princípios neoclássicos nos séculos XVIII e XIX sugere possíveis interpretações.

Afinal, o passado arquitetônico brasileiro não dispunha de ruínas clássicas a serem resgatadas e elevadas à categoria de monumento histórico. Pereira (2000) afirma que “[...] o período colonial não parecia exibir vestígios construídos relevantes, capazes de rememorar grandes realizações passadas e forjar ao mesmo tempo a identidade do grupo” (Pereira, 2000, p. 110). Dessa forma, pode-se supor que elementos da natureza brasileira – como palmeiras e o morro do Pão de Açúcar –, que desde a colonização evocaram signos de um paraíso redescoberto, passaram a desempenhar essa função⁴.

Segundo Schwarcz (2014), “[...] se no Brasil não tínhamos catedrais, palácios e toda a monumentalidade da Antiguidade, a natureza pujante dos trópicos bem que podia assumir esse mesmo papel” (Schwarcz, 2014, p. 400). Foi a partir dessa adaptação brasileira às bases neoclássicas que a relação entre o resgate de colunas da Antiguidade no Brasil e a aplicação de palmeiras imperiais começou a ganhar contornos mais claros. Pereira (1996) afirma que as palmeiras,

[...] que ilustraram sistematicamente os relatos sobre o Brasil desde a carta *Mundus Novus* de Vespúcio e que desde sempre haviam servido de cobertura para a casa de Adão no paraíso, serão a contribuição de uma natureza sempre ‘generosa’ para os novos ‘lugares de memória’ da nação (Pereira, 1996, p. 15).

Nesse sentido, pode-se supor que o culto ao monumento histórico operante no século XIX suscitou a construção de identidades nacionais a partir de formas consolidadas da Antiguidade. A cultura brasileira, sob esse prisma, elencou as palmeiras como elementos capazes de participar desse processo.

Nas primeiras décadas do novo século, com a proclamação da República e o fim do Império, uma série de reformas urbanas foi implementada a fim de inserir a nova imagem do país no cenário das nações modernas. Com o objetivo de eliminar vestígios da cidade colonial, reformas como as do Governo Pereira Passos (1903-1906) uniram a identidade tropical do antigo Império aos ideais civilizatórios e industrialistas. A natureza edênica da capital, e, conseqüentemente, suas palmeiras, passou a coexistir com grandes operações de engenharia. Porém, o desejo de inserção na cultura europeia ainda era vigente, o que justificava a linguagem neoclássica ser, ainda, uma forma de expressão arquitetônica presente no país.

Foi inclusive durante os primeiros anos do século XX que o termo “Cidade Maravilhosa” se consagrou para representar a então capital da nação. Combinada às novas reformas urbanas, a “maravilhosa” natureza carioca se tornou um dos emblemas que representava o que a capital deveria anunciar: um país “gigante pela própria natureza” e movido por ordem e progresso, conforme proclamavam a nova bandeira e hino nacional.

Se quatro séculos após os descobrimentos, “[...] as visões de paraíso e os sonhos das utopias haviam insuflado o romantismo, as reformas políticas e urbanas e, enfim, ganhavam as teorias da arquitetura e do urbanismo preconizadas [...] pelas vanguardas construtivistas europeias do início do século XX” (Pereira, 2010, p. 17). A linguagem moderna passou a ganhar admiradores no Brasil, o que motivou visitas, por exemplo, de Le Corbusier à América do Sul em 1929 e 1936.

⁴ Para uma análise mais ampla sobre a relação entre a natureza brasileira, a cultura do monumento histórico e a criação de identidades, ler Pereira (2000). O texto tem foco na monumentalização do Morro do Pão de Açúcar como cena natural elencada para representar a identidade carioca.

Embora a necessidade de afirmação de dois movimentos aparentemente dialéticos – o moderno e o academicista – tenha marcado as primeiras décadas do século XX na capital brasileira, as palmeiras imperiais parecem ter sido um denominador comum entre os dois. Isto é, a utilização de palmeiras imperiais não foi uma estratégia que se limitou ao século XIX. Pelo contrário, elas continuaram sendo empregadas em projetos encabeçados por figuras interessadas na renovação arquitetônica no Brasil, como Lúcio Costa e Le Corbusier. Exemplos, como mencionado, são os projetos para a sede do MES e para o campus da Universidade do Brasil, ambos iniciados por volta de 1936.

Segundo Segre (2013), o impulsionamento do nacionalismo durante o período varguista se manifestava contra a República Velha em termos arquitetônicos a partir do projeto de sedes monumentais para os ministérios. A linguagem moderna, no entanto, ainda sofria com a resistência conservadora. Dos quatro ministérios construídos, o de Educação, liderado por Gustavo Capanema (1900-1981), foi o único que abraçou a vanguarda cultural e arquitetônica (Segre, 2013). Nesse contexto, é possível afirmar que se configurou, portanto, a necessidade de afirmação da modernidade como capaz de inserir a nação na contemporaneidade.

As palmeiras imperiais dos projetos do MES e da Universidade do Brasil

As etapas do processo que levaram ao empreendimento e à construção do MES já foram bastante publicadas, e Comas (1987) as resume bem: em 1935, se desenvolveu o concurso para anteprojetos da nova sede do Ministério com terreno localizado no centro da cidade, resultante da derrubada do Morro do Castelo; em 1936, o ministro Capanema anulou o concurso e contratou Lúcio Costa para o projeto, que, por sua vez, convidou Le Corbusier como consultor da equipe; após a partida de Le Corbusier, o projeto, definido no final de 1936, começou a ser construído em 1937 e inaugurado em 1945. Neste trabalho, devo me ater às etapas que repercutiram na utilização de palmeiras imperiais como parte do partido arquitetônico.

Segundo Segre (2013), desde 1927, quando Le Corbusier propôs o Palácio das Nações à beira do Lago de Genebra, “[...] o entorno imediato assumiu uma importância equivalente ao partido arquitetônico [...]” (Segre, 2013, p. 185). A primeira visita ao Rio de Janeiro em 1929 impactou a percepção que o arquiteto tinha sobre a natureza e, segundo o próprio, a massa de sensações e espetáculos americanos se acumularam na sua cabeça em uma pirâmide na qual o Rio era o topo. Como demonstravam croquis de suas formas sinuosas adotadas em propostas arquitetônicas e urbanísticas a partir dos anos 1930, “[...] os resíduos da descoberta poética da América do Sul haviam sido absorvidos em suas novas teorias” (Pereira, 2010, p. 22).

Em 1936, de volta ao Brasil para o projeto do MES, pode-se supor que o impacto que as paisagens americanas tiveram em sua primeira viagem ao continente resultaram na insistência de Le Corbusier para que o novo prédio estivesse inserido na paisagem. Por isso, propôs a mudança do terreno do centro da cidade para um à beira-mar, na Praia de Santa Luzia, e começou a desenvolver sua proposta.

Nessa proposta, porém, não foram utilizados renques de palmeiras. Uma hipótese possível seria o objetivo em manter a continuidade horizontal do mar, estratégia que, segundo Queiroz (2013), o arquiteto já havia considerado, por exemplo, para o plano urbano de Montevidéu, em 1929. Para a Praia de Santa Luzia, a horizontalidade se manifestava na própria forma do bloco principal proposto para o conjunto, de pouca altura. Além disso, a exemplo de seus croquis realizados em

palestras no Rio de Janeiro, a paisagem era considerada “[...] a grande protagonista do projeto: os visitantes do salão de exposições, os funcionários e o ministro, todos olham persistentemente em direção ao Pão de Açúcar emoldurado à distância, como tela de fundo do cenário natural” (Segre, 2013, p. 195). Pode-se supor que, como o projeto estava inserido à beira-mar, distante do caos urbano, e com face ao Pão de Açúcar – o mais imponente monumento do paraíso no Brasil nessa época –, sua localização por si só já rememorava o paraíso. Sob esse prisma, as palmeiras, talvez, não necessitariam reforçar esse papel.

Segundo Segre (2013), a proposta para a Praia de Santa Luzia possuía contribuições mais escassas sobre ideias já formuladas anteriormente. Após o fracasso da tentativa de mudança de terreno, o arquiteto desenvolveu um novo projeto para o terreno original na Esplanada do Castelo (Figura 2). Nesse projeto, porém, as palmeiras foram incluídas no partido arquitetônico.

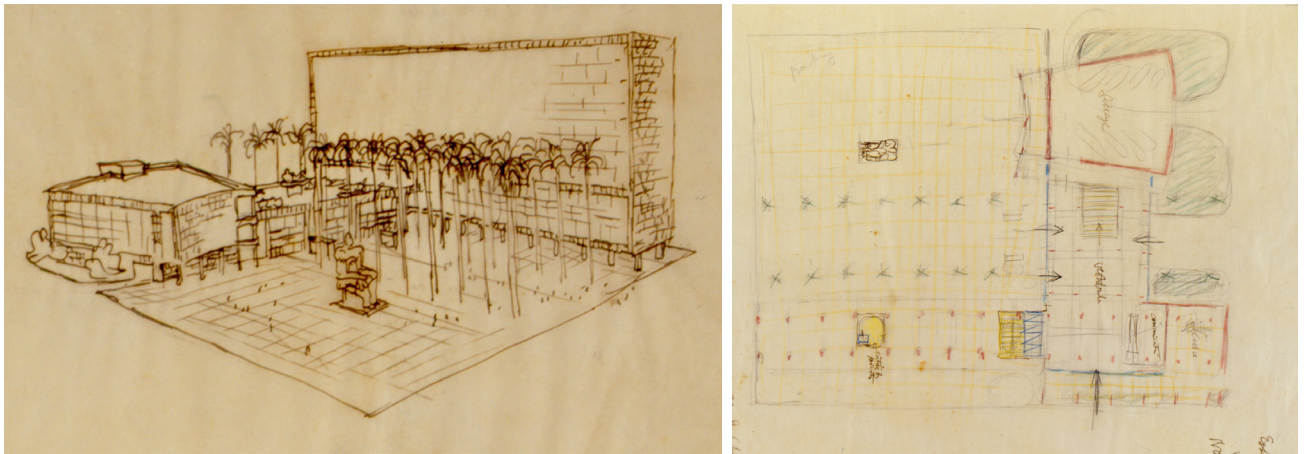


Figura 2 – Perspectiva e planta baixa do projeto do MES para a Esplanada do Castelo. Le Corbusier, 1936.

Fonte: Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM/MinC.

Aqui, as palmeiras foram utilizadas em duas aleias que demarcavam o eixo de acesso ao conjunto, similar à disposição em renques do Jardim Botânico. Le Corbusier estava ciente da maneira de aplicação dessa espécie na cidade do Rio de Janeiro, tendo em vista os elogios feitos às urbanizações do Governo de Pereira Passos (1903-1906) (Valladares, 1978) e seu maravilhamento por essas plantas incluído em seu “Prólogo Americano”.

Segre (2013) identifica no projeto três expressões volumétricas: o bloco principal de escritórios e, perpendiculares a este, o espaço intermediário de acesso e o bloco trapezoidal do teatro. É possível acrescentar um quarto volume ao conjunto: o bloco de palmeiras. Além de demarcarem os eixos de acesso, as palmeiras formavam um volume autônomo de mesmo comprimento que o bloco de escritórios, ou seja, não limitavam sua extensão ao bloco perpendicular de acesso, mas o interseccionavam. Essa operação é constatada ao verificar na planta baixa do projeto a continuidade dos desenhos de palmeiras para além do bloco de acesso.

Segundo Comas (1987), tanto o projeto para a Praia de Santa Luzia quanto para a Esplanada do Castelo possuíam um bloco elevado por pilotis de 4 metros de altura. O alinhamento dos troncos das palmeiras com essas colunas permitiu a extensão dos pilotis para fora da projeção do edifício, o que definiu um espaço de pé-direito maior, cujo teto era conformado justamente pelas copas das palmeiras – composição análoga aos grandes salões hipostilos⁵ egípcios, por exemplo.

⁵ Do grego, “*hypo*” significa “sob”, “*embaixo*”, e “*stylon*” significa “coluna”.

Norberg-Schulz (1980) afirma que o desejo no Egito Antigo de “estar em algum lugar, ou seja a necessidade de um estar-dentro [*an inside*]” (Norberg-Schulz, 1980, p. 19), era refletido não nos eixos axiais, mas nos espaços entre colunas dos halls hipostilos.

As palmeiras imperiais, afinal, têm a pré-disposição formal para serem aplicadas como colunas: apresentam naturalmente um fuste ereto e cilíndrico (tronco) sob um capitel (copa); botanicamente não são árvores, portanto não é necessária a poda de eventuais galhos (como na cabana primitiva de Laugier); por serem monocotiledôneas, não têm raízes grossas e profundas, o que previne seu uso de vários danos estruturais; e, quando agrupadas, são capazes de delimitar planos e configurar volumes.

Sobre essa proposta, elaborada às pressas antes do regresso de Le Corbusier a Paris, Segre (2013) afirma que “[...] a indefinição sobre importantes detalhes funcionais e formais, sem dúvida, não lhe satisfaziam – decepcionou também os membros da equipe – por isso nunca se interessou em difundir essa alternativa” (Segre, 2013, p. 197). No entanto, apesar da proposta esquemática, Pereira (2010) afirma que “[...] do Brasil e da contemplação dessa natureza que faz pensar, o arquiteto já havia extraído toda a poesia possível” (Pereira, 2010, p. 24). É por isso que, segundo a autora,

[...] é para os arquitetos brasileiros que essa viagem [de 1936] teria se tornado importante. A colaboração em ambos os projetos entre Le Corbusier e o grupo de jovens arquitetos reunidos por Lúcio Costa daria a estes o impulso necessário para que se lançassem rumo às suas próprias aventuras, devorando seus próprios mitos. (Pereira, 2010, p. 24).

Após a partida de Le Corbusier, a proposta do projeto arquitetônico do MES foi desenvolvida pela equipe brasileira liderada por Lúcio Costa até sua proposta definitiva. Desde o início dos estudos preliminares brasileiros, as duas aleias de palmeiras propostas por Le Corbusier foram substituídas por renques isolados (Figura 3).

Segundo Segre (2013, p. 229), “entre 1937 e 1945 foram feitas pelo menos quatro modificações no projeto de organização do espaço público do quarteirão do MES, relacionadas com a localização das palmeiras, a definição das duas praças secas [...] e as conexões com a rua Pedro Lessa”.



Figura 3 – Perspectiva da versão preliminar para o projeto do MES na Esplanada do Castelo. Equipe brasileira, 1936.

Fonte: Arquivo Central do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Seção Rio de Janeiro (IPHAN-RJ).

Inicialmente, o plano de palmeiras faceava as ruas da Imprensa e a Araújo Porto Alegre, disposição que privilegiava a abertura do espaço público para a rua Pedro Lessa. No entanto, em uma segunda modificação, a equipe percebeu a importância das ruas bloqueadas pelo plano e transferiu as palmeiras para a rua Pedro Lessa. Posteriormente, essa rua foi fechada e agregada ao espaço do terreno.

Dessa forma, verifica-se que a utilização das palmeiras em renques únicos contornava os limites virtuais do terreno, o que definia hierarquicamente para onde o edifício se voltaria e abriria seus espaços públicos. Ao contrário de Le Corbusier, a equipe brasileira não utilizou as palmeiras para demarcar o acesso ao edifício nem para configurar um volume, mas para limitar um plano que definiria espacialmente a interface com as ruas do entorno.

Além disso, ao analisar os desenhos, é importante destacar a presença de vegetação nas perspectivas realizadas pelos arquitetos antes mesmo da definição das espécies por Roberto Burle Marx (1909-1994). De todos os traços que representavam espécies de plantas, os únicos cuja definição já estava especificada intrinsecamente era a *Roystonea oleracea*, a palmeira imperial. Outro aspecto a ser sublinhado é o fato de o desenho da bandeira do Brasil estar hasteada em um poste de altura correspondente às das palmeiras imperiais em perspectiva. Essa interpretação pode sugerir o caráter dessa espécie não como uma mera vegetação, mas como um dos emblemas da nação.

Palmeiras em renques isolados, no entanto, apesar de terem sido também propostos por Burle Marx em seu projeto paisagístico, não foram implantados no projeto executado. Na versão executada e atual do projeto, as palmeiras estão dispostas pontualmente sobre canteiros de forrações.

Outra modificação da equipe brasileira para a versão definitiva do projeto foi a elevação do bloco mais alto de escritórios por pilotis de 10 metros – 6 metros a mais do que o proposto por Le Corbusier. Comas (1987) afirma que essa operação reforçou a expressão monumental do conjunto – tarefa que, segundo o historiador suíço Siegfried Giedion (1888-1968) em *“The Need for a New Monumentality”* (1944), seria a mais difícil a ser enfrentada pela arquitetura moderna. Comas (1987) também afirma que “não cabe dúvida que tanto Lúcio Costa como Le Corbusier tinham plena consciência dos requerimentos monumentais que o projeto deveria satisfazer” (Comas, 1987, *online*). Por isso, “o prédio deveria ser também um retrato da nacionalidade que se edificasse nova, mas [que se] assente sobre o patrimônio herdado do seu passado” (Comas, 1987, *online*). O resgate à tradição clássica e à cultura do monumento histórico que, como visto, foram impulsionados na Europa a partir do século XVIII e potencializados na cultura brasileira a partir do século XIX, ganharam aqui adaptações mais claras.

O aumento desse pé-direito, segundo Comas (1987), proporcionou ao conjunto um “pórtico-pilotis”, em que arquiteturas como o propileu da Acrópole de Atenas e as salas hipostilas do Templo de Tebas foram evocadas. Penetrar no pórtico do Ministério era, segundo o autor, como penetrar num bosque de troncos de palmeiras petrificadas:

As colunas dessa sala parecem esbeltas e eretas como troncos de palmeira, as mesmas palmeiras cujas folhas estilizadas ornamentavam capitéis egípcios e que, plantadas em maciço, seriam uma das atrações dos jardins da Cidade Universitária do Rio, riscada também em 1936 por Le Corbusier (Comas, 1987, *online*).

Ao estar dentro do pórtico-pilotis, a correspondência visual que se estabelece entre as colunas e os troncos das palmeiras da praça do conjunto evidencia a relação entre a tradição clássica e os mitos do paraíso da cultura brasileira. O uso das palmeiras como instrumento de projeto antes da contratação de Burle Marx sublinha que elas não se restringiam à concepção de áreas verdes

e jardins, mas que já estavam incorporadas ao partido arquitetônico. Isto é, eram elementos que contribuíam para a expressão monumental exigida pelo projeto.

O maciço de palmeiras mencionado por Comas (1987) no trecho destacado se refere a uma estratégia utilizada anteriormente para o campus da Universidade do Brasil. Assim como o MES, o projeto da nova Cidade Universitária contou com propostas de Le Corbusier e de Lúcio Costa⁶ localizadas, nesse caso, em um terreno na Quinta da Boa Vista.

Os dois projetos estão diretamente ligados não apenas pela sua contemporaneidade ou pela consultoria de Le Corbusier, mas por terem sido os principais projetos da gestão de Capanema. Impulsionado pelo urbanismo dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM), o tema da cidade universitária, afinal, “[...] coincide com o pensamento paradigmático de um urbanismo moderno e inovador e, ao mesmo tempo, serve de suporte a um governo que deseja firmar valores sociais” (Alberto, 2003, p. 41).

No projeto do campus, as palmeiras imperiais também já tinham sido utilizadas desde o partido arquitetônico, mas em escala muito mais incisiva. Le Corbusier propôs a chamada “Esplanada das 10.000 palmeiras imperiais” – um bloco de palmeiras composto por uma série de renques plantados uns ao lado dos outros (Figura 4).

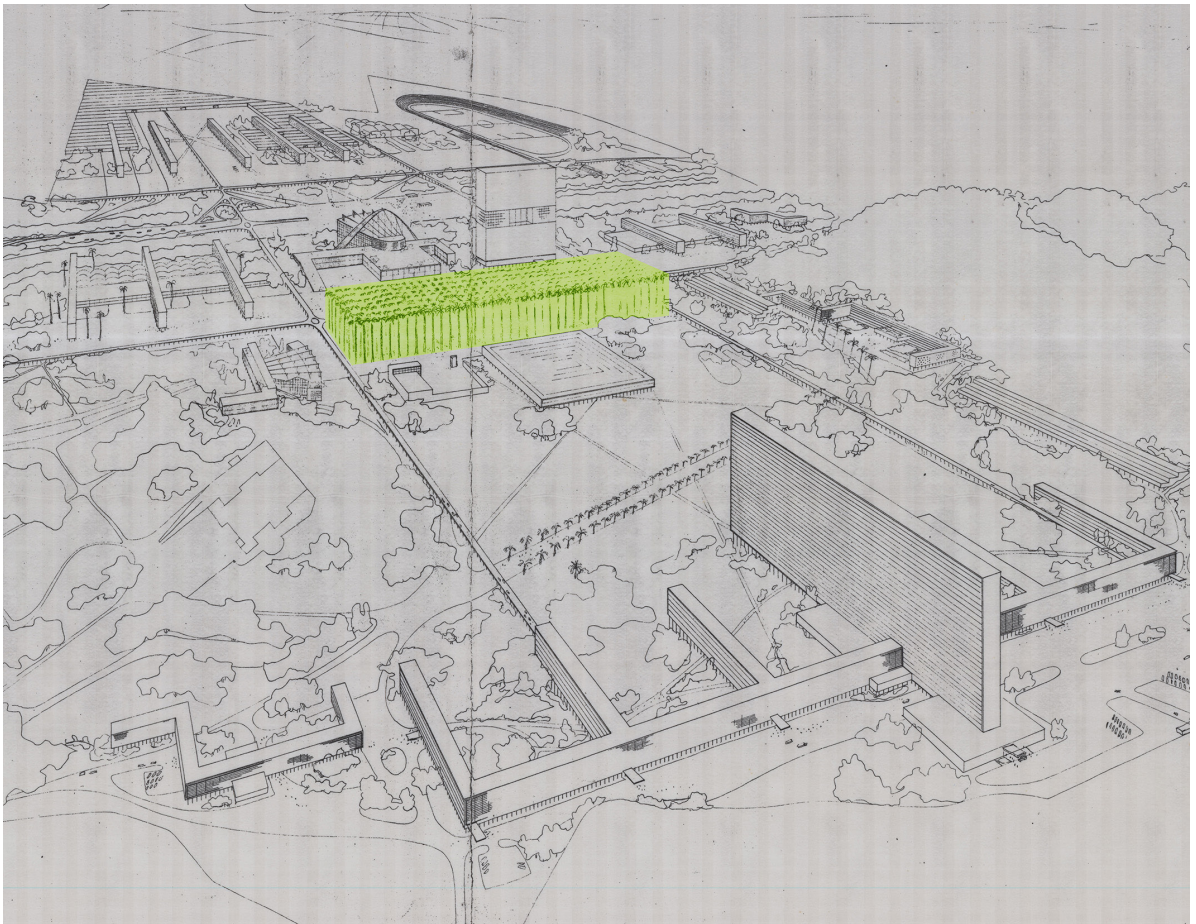


Figura 4 – Perspectiva do anteprojeto para o campus da Universidade do Brasil, Le Corbusier, 1936. Em verde, a esplanada das 10.000 palmeiras imperiais (intervenção gráfica em verde feita pelo autor).

Fonte: Acervo do Núcleo de Pesquisa e Documentação – UFRJ/FAU, Brasil.

⁶ Não executadas. A proposta definitiva foi desenvolvida por Jorge Machado Moreira entre 1949 e 1959 para o terreno aterrado da Ilha do Fundão.

Ao analisar o projeto, Gorovitz (2002) afirma que os módulos propostos por Le Corbusier se destacavam como “[...] volumes autônomos de caráter abstrato-geométrico [...]” (Gorovitz, 2002, p. 135). Assim, segundo o autor, a imagem criada pela proposta foi a de um espaço “desprovido de marcos referenciais” em que “não se apreende o todo de modo simultâneo” (Gorovitz, 2002, p. 136).

Esse partido refletiu na maneira como Le Corbusier propôs a esplanada das palmeiras. Como na proposta para o MES, elas foram utilizadas como um volume (Figura 4, destaque em verde). No entanto, aqui, elas não demarcavam acessos. A esplanada foi assentada perpendicularmente entre dois eixos ordenadores do projeto, sem, necessariamente, conectar um bloco a outro. Essa maneira de implantar as palmeiras no terreno sublinhava sua concepção não como a marcação de um eixo de acesso, mas como um volume autônomo e equivalente aos outros dispostos pelo terreno. A esplanada, concebida como um volume dotado de um espaço próprio, pode remeter novamente aos salões hipostilos egípcios ou até mesmo à tipologia de mesquitas presente na arquitetura árabe, produção com a qual o franco-suíço declaradamente simpatizava.

A proposta de Le Corbusier foi rejeitada pela Comissão de Professores e Capanema solicitou a Lúcio Costa que desenvolvesse uma nova ocupando ao máximo a área plana do terreno. Diferentemente da proposta anterior, Lúcio Costa propôs um espaço mais hierarquizado para o campus da Universidade. Em seu projeto, as palmeiras foram dispostas em uma praça no próprio eixo ordenador do projeto (Figura 5).

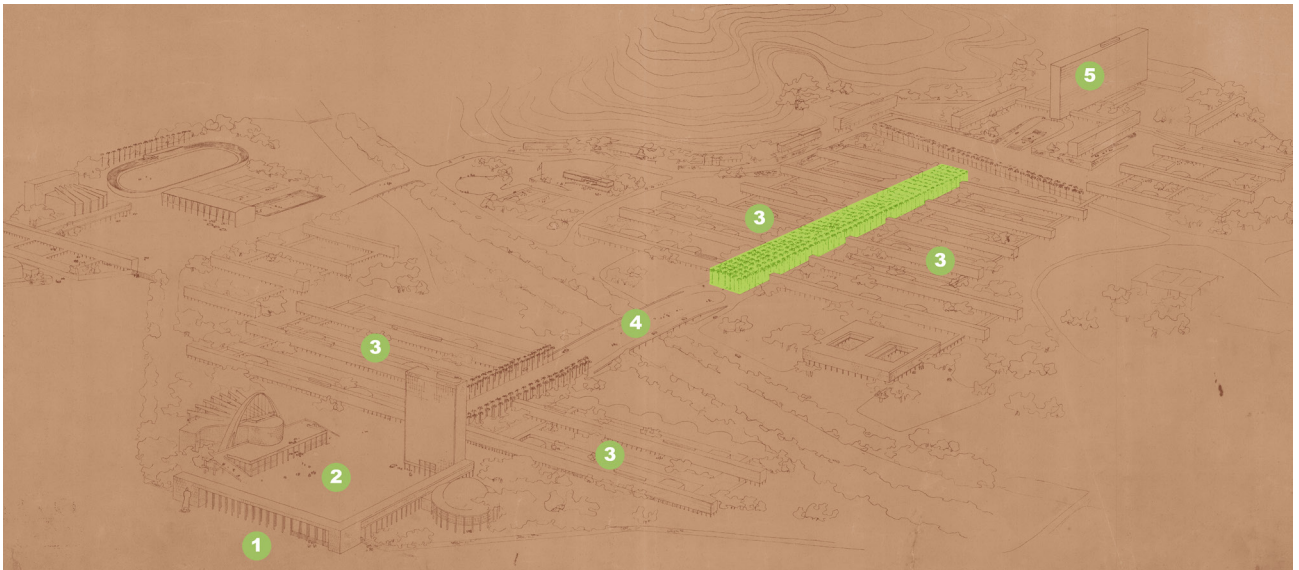


Figura 5 – Perspectiva do projeto para o campus da Universidade do Brasil. Em verde, o maciço de palmeiras imperiais localizado no eixo ordenador do projeto (intervensões gráficas em verde feitas pelo autor). Lúcio Costa, 1936.

Fonte: Acervo do Núcleo de Pesquisa e Documentação – UFRJ/FAU – Brasil.

A entrada principal da Universidade (1) se daria pelo cruzamento da Rua do Derby com a Avenida Maracanã, onde seriam localizados um pórtico e uma praça de acesso (2). Adentrado o conjunto, o eixo principal do projeto cruzaria todo o terreno em direção ao hospital, localizado ao fundo (5) – edifício de caráter especial em oposição à padronização dos demais do programa. Transposta por um viaduto (4), a ferrovia existente seria cruzada pelo eixo principal e o dividiria em dois segmentos, ao longo dos quais seriam dispostas, de cada lado, as faixas de prédios das escolas (3). Entre essas faixas seriam plantadas séries de palmeiras imperiais (Figura 5, grifo verde).

Segundo Lúcio Costa (1995), o conjunto deveria se expressar por meio “[...] de edifícios de caráter monumental, ricos em expressão plástica” (Costa, 1995, p. 182). Portanto, na entrada da Universidade seria necessária a criação de “[...] uma grande praça, ao fundo da qual será então erguido um pórtico de grandes proporções e singeleza, marcado apenas por uma figura de caráter monumental” (Costa, 1995, p. 182). Segundo o autor, essa figura poderia “significar qualquer coisa”. O que interessaria seria a existência de “[...] determinado volume marcando a entrada; e como o pórtico é, em razão mesma de sua função: leve e vazado, impõe-se que tal volume seja denso, coeso e compacto” (Costa, 1995, p. 185).

Em toda a extensão da primeira faixa de escolas, Lúcio Costa sugeriu a plantação de renques de palmeiras nas bordas combinados a um espelho d’água ao centro. Na segunda faixa (Figura 6), ou seja, após o cruzamento com a ferrovia, o arquiteto propôs “[...] tratar a parte central de forma imprevista: plantando seis renques de palmeiras imperiais, afastadas 8 metros umas das outras – afastamento que elas têm na rua Paissandu” (Costa, 1995, p. 183). O autor nomeou esse segmento de “Alameda Central”.



Figura 6 – Perspectiva da Alameda Central do projeto para o campus da Universidade do Brasil. Projeto de Lúcio Costa, 1936.

Fonte: Acervo do Núcleo de Pesquisa e Documentação – UFRJ/FAU – Brasil.

Segundo Gorovitz (2002), essa alameda, que definiu o módulo do projeto, configurava também um espaço. Nesse caso, além de a característica mais marcante atrelada às palmeiras ser a de fortalecimento desse eixo principal, a sua disposição em diversos renques alinhados definia, também, um plano de chão (pisos), diversos planos verticais (trancos) e um plano de cobertura (copas). A operação proporcionaria ao projeto, segundo o autor, um *espaço* de cinco ruas Paissandu (Figura 1) e

[...] sem maiores despesas, um elemento arquitetônico de primeira ordem para fazer o necessário contraste com a atitude *humilde* das escolas, porquanto essas árvores, em razão do seu porte, têm o dom de logo conferir ao lugar onde são plantadas indisfarçável cunho de estabilidade e nobreza. Os antigos compreendiam isto muito bem e com elas marcaram a entrada de suas chácaras: *as casas ruíram, as palmeiras ficaram atestando ter havido ali intenção outra que apenas servir* (Costa, 1995, p. 183, grifo do autor).

O uso dessa espécie de planta em entradas de chácaras foi apontado pelo autor, o que sublinha a relação já conhecida na obra de Lúcio Costa entre modernidade e tradição. Além disso, é interessante pontuar a ciência de Lúcio Costa na utilização das palmeiras imperiais como cunho de estabilidade, explicada na parte grifada do texto, em que o autor afirma que as casas das

antigas chácaras entraram em ruínas, restando apenas as palmeiras. Sob esse prisma, é possível estabelecer uma correspondência entre o uso de elementos que rememoravam as ruínas clássicas da Antiguidade e o uso de palmeiras imperiais que rememoravam um passado arquitetônico brasileiro. Ambos podem funcionar como monumentos de um passado que ruía.

Em termos gerais, segundo Gorovitz (2002), os espaços eram vivenciados de modo síncrono, o que criou uma imagem pregnante, unívoca, emblemática e mnemônica. Para o autor, a proposta expressava “[...] a acomodação da natureza às necessidades e possibilidades de uma comunidade humana concreta” (Gorovitz, 2002, p. 138). Evidenciado também pelo uso de palmeiras, esse caráter monumental poderia refletir não apenas o fortalecimento da nação em um equipamento tão emblemático como uma universidade, mas a necessidade de consolidação da modernidade no país, capaz de liderar a educação brasileira em uma época que, como visto, linguagens dialéticas operavam. Afinal, na mesma época, o projeto para o campus da Universidade contava, também, com propostas do italiano Marcello Piacentini, apoiado pela ala arquitetônica conservadora.

Assim, tanto o campus da Universidade do Brasil quanto a sede do MES representaram importantes expressões monumentais da arquitetura moderna brasileira. Segundo Comas (1987), Henrique Mindlin (1911-1971) destacou, em 1956, o projeto do Ministério ao considerá-lo uma “aplicação pioneira das ideias corbuserianas em escala monumental [...]” e afirmar que “[...] a monumentalidade do prédio é a expressão verdadeira do programa” (Comas, 1987, *online*).

Pereira (2010) aponta que

[...] se os postulados corbusianos foram tão bem assimilados no Brasil, foi porque retomaram as grandes narrativas fundadoras da cultura brasileira, dando-lhes uma formulação que parecia, enfim, ser capaz de transformar mitos em realidades. Mitos como os que impulsionaram os colonizadores a identificar na paisagem brasileira os signos da proximidade de um paraíso sobre a Terra, ou ainda de acalantar a promessa secular de se construir, nesse quadro natural, uma utopia. (Pereira, 2010, p. 23).

A monumentalidade como fortalecimento da nação e reconhecimento do passado viria a ser traduzida em uma nova utopia: a construção de uma capital no interior do país. Os signos do paraíso fortemente identificados na antiga capital, o Rio de Janeiro, não seriam, no entanto, abandonados. Pelo contrário, as palmeiras – monumentos desse paraíso – seriam repassadas para o projeto da nova capital desde seus primeiros esboços. Ao incluir a perspectiva da alameda de palmeiras imperiais da Universidade do Brasil (Figura 7) em seu livro, Lúcio Costa a descreveu como “Prenúncio do Eixo Monumental de Brasília” (Costa, 1995, p. 185).

A transferência de palmeiras imperiais para uma Brasília monumental

Uma década após a inauguração do MES, a instabilidade do cenário político brasileiro era potencializada pelo suicídio de Getúlio Vargas (1882-1954) em 1954. Pode-se identificar o início do governo de Juscelino Kubitschek (1902-1976) em 1956 como, portanto, uma tentativa de reconciliação nacional e crescimento econômico por meio de afirmações de renovação e otimismo. A nova percepção a respeito do “[...] papel das cidades-capitais como espaço emblemático das instituições da nação [...]” inspiraria, segundo Pereira (2010), a “ideia de construção de capitais nacionais mais centrais em relação à geografia de cada território” (Pereira, 2010, p. 17). Conforme a autora, essas ideias, discutidas desde o final do século XVIII, seriam novamente adotadas pelas

autoridades nos anos 1920. O concurso para o projeto da nova capital no interior do Brasil, porém, seria lançado apenas em 1956 e, em 1957, egeria o Plano Piloto de Lúcio Costa como vencedor.

Silva e Melo (2021) identificam no período de inauguração de Brasília “[...] iniciativas do Estado de valer-se das manifestações e expressões da vanguarda modernista como discurso de afirmação” (Silva; Melo, 2021, p. 91). Para os autores, a arquitetura moderna era, assim, vista como a linguagem “adequada às aspirações políticas associadas a visões de futuros promissores” (Silva; Melo, 2021, p. 91). Ou seja, “uma Brasília para todos num país de todos os brasileiros” (Silva; Melo, 2021, p. 21).

Conforme o parecer do júri do concurso, o plano de Lúcio Costa era a única proposta apoiada em um ideal urbano humanista e poético. “Sem negar sua filiação ao Movimento Moderno de Arquitetura e Urbanismo, o projeto combinava tradição e modernidade” (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Distrito Federal, 2018, p. 8). Conforme o relatório oficial do Plano Piloto, o objetivo de Lúcio Costa era conferir à cidade um caráter monumental. Nas palavras do autor: “[...] monumental não só no sentido de ostentação, mas no sentido da expressão palpável, por assim dizer, consciente daquilo que vale e significa” (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Distrito Federal, 2018, p. 29).

Alusões à arquitetura do passado foram mencionadas por Lúcio Costa no relatório ao afirmar que os edifícios destinados aos poderes fundamentais “[...] encontraram no triângulo equilátero, vinculado à arquitetura da mais remota antiguidade, a forma elementar apropriada para contê-los” (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Distrito Federal, p. 30). A afirmação se refere à localização dos edifícios em um triângulo cuja base é ocupada pelas casas do Governo e do Supremo Tribunal e cujo vértice é ocupado pela casa do Congresso Nacional (Figura 7).

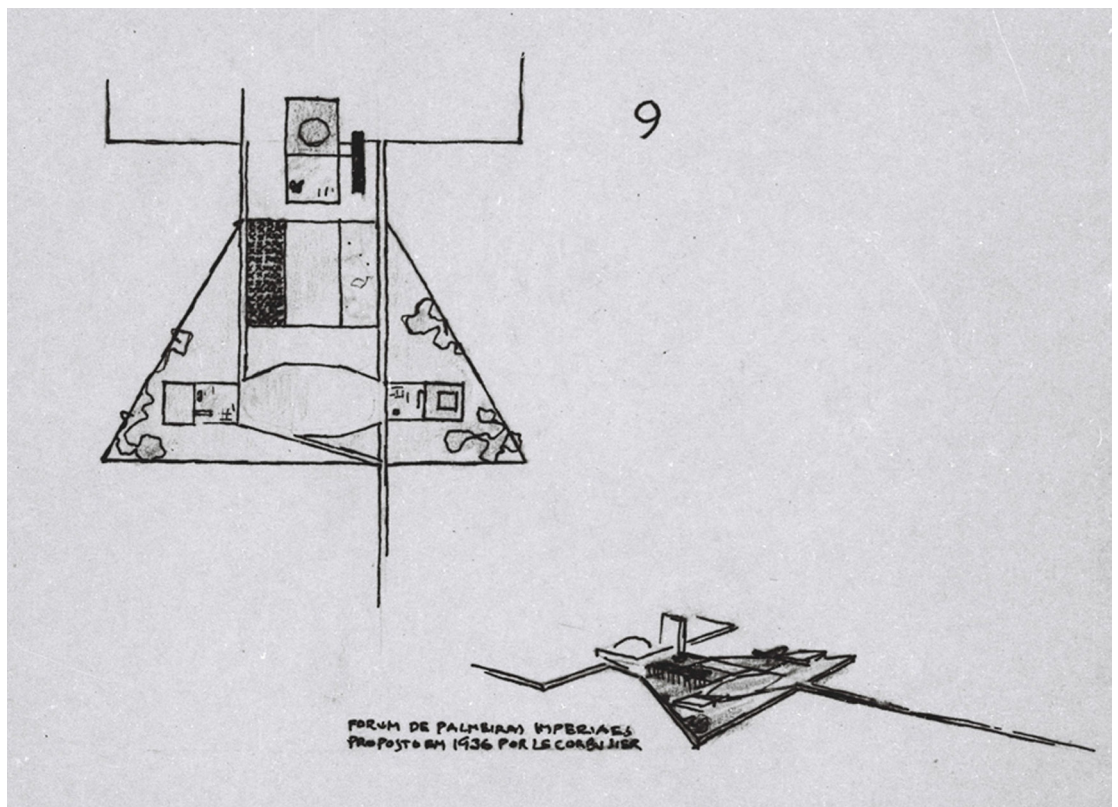


Figura 7 – Croquis de Lúcio Costa para a Praça dos Três Poderes presentes no Relatório do Plano Piloto de Brasília.

Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal (ArPDF).

O espaço entre os três edifícios, ou seja, a área localizada no meio do triângulo, configuraria uma praça – a Praça dos Três Poderes. Uma parte desse espaço, próxima ao prédio do Congresso Nacional, seria reservada ao plantio de uma série de palmeiras, verificável tanto na planta baixa quanto na perspectiva (Figura 7). Por meio desse artifício, Lúcio Costa homenageou o projeto de Le Corbusier para a Cidade Universitária ao escrever ao lado dos croquis “Fórum de Palmeiras Imperiais proposto em 1936 por Le Corbusier”. Ou seja, o salão hipostilo de palmeiras – que, no projeto do MES, foi proposto em menor escala e que, no projeto da Universidade do Brasil, assumiu escala monumental com a “Esplanada das 10.000 palmeiras imperiais” – foi, enfim, concretizado por Lúcio Costa.

A relação entre arquitetura moderna e monumentalidade seria encontrada nos mais amplos aspectos de Brasília: desde a localização dos ministérios no chamado “Eixo Monumental” – similar à utilizada no projeto para a Universidade do Brasil – por exemplo, até a concepção arquitetônica dos próprios edifícios. Um desses casos é o projeto do Palácio do Congresso Nacional, localizado no vértice da Praça dos Três Poderes – a primeira vez na história brasileira que Câmara e Senado ocuparam o mesmo edifício.

Essa ideia, no entanto, teve origem em 1906, no Rio de Janeiro, por meio de um concurso cujas propostas não chegaram a ser executadas. Segundo Silva e Melo (2021), no projeto do Rio de Janeiro, as referências neoclássicas eram encontradas a partir de uma relação direta do edifício com o Capitólio de Washington. Os autores sublinham a presença marcante de cúpulas e colunas, “[...] recursos utilizados para expressar poder desde os monumentos antigos” (Silva; Melo, 2021, p. 23).

Décadas depois, em 1952, a construção do edifício do Parlamento Mundial da ONU, idealizado segundo princípios da arquitetura moderna, influenciou a proposta de Lúcio Costa para o edifício do Congresso Nacional no Brasil (Silva; Melo, 2021). Segundo os autores, foi numa viagem de retorno de Nova York que Lúcio Costa elaborou os desenhos para o Relatório do Plano Piloto, onde idealizou um congresso dotado de torre e cúpula, elementos utilizados no projeto norte-americano. O projeto foi desenvolvido posteriormente por Oscar Niemeyer (Figura 8).

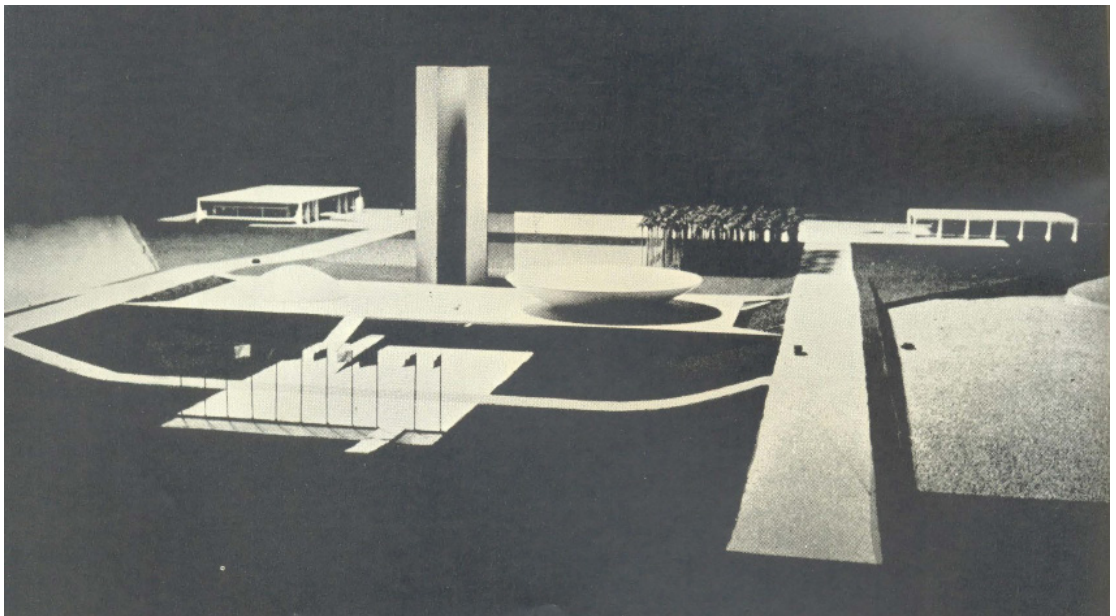


Figura 8 – Maquete da Praça dos Três Poderes e seus prédios, com o Congresso Nacional em primeiro plano. Revista Brasília (n. 15, p. 2, 1958).

Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal (ArPDF).

Conforme os desenhos iniciais de Lúcio Costa, o projeto para o Congresso era composto por apenas uma torre e uma cúpula. Houve, nesse sentido, uma grande quantidade de estudos de Niemeyer cujas variações são encontradas, principalmente, na localização da torre, na posição das cúpulas e na forma das colunas. Segundo Silva e Melo (2021), inicialmente as colunas foram propostas em arco, como o projeto para o Palácio da Alvorada. Alternativas para a inversão das cúpulas acima dos plenários também foram estudadas. Posteriormente, Niemeyer abandonou as colunas em arco e focou na relação entre os volumes. Assim, segundo os autores, “[...] ao término do processo, a composição formal pode ser resumida como a relação entre torres e cúpulas [...]” (Silva; Melo, 2021, p. 45) e resultou em um “palácio moderno assentado em fundamentos clássicos” (Silva; Melo, 2021, p. 58).

O que se busca é sublinhar nos projetos analisados das duas capitais, portanto, o uso de elementos clássicos que resultaram em expressões monumentais. Cúpulas, colunas e torres que foram utilizadas em grandiosos e robustos edifícios academicistas foram reconfiguradas por Lúcio Costa, Niemeyer e Le Corbusier, a fim de serem inseridas em um repertório moderno. O mesmo pode se dizer do uso de palmeiras imperiais.

Assim, a inclusão do Fórum de Palmeiras Imperiais na proposta para Brasília pode ter representado não somente um aceno a Le Corbusier, mas a expressão monumental almejada pelo Plano. Como visto no projeto do MES e da Universidade do Brasil, a arquitetura moderna brasileira já tinha encontrado respostas para a “difícil tarefa” da monumentalidade mencionada por Giedion. O que cabe reforçar é que esses projetos fizeram uso de palmeiras imperiais. Ou seja, essas espécies foram utilizadas desde as mais emblemáticas tentativas brasileiras de concepção de uma monumentalidade moderna e, como visto, integravam o partido arquitetônico, não apenas o posterior projeto paisagístico.

Na maquete da Praça dos Três Poderes (Figura 8), foram apresentadas as arquiteturas monumentais do conjunto, o que incluiu, não por acaso, o Fórum de Palmeiras Imperiais. Como nos desenhos do projeto do MES (Figura 4), há na maquete – e nos diversos croquis de Niemeyer para o projeto do Congresso Nacional – uma correspondência possível entre as palmeiras ao fundo e as bandeiras hasteadas em primeiro plano, o que novamente ressalta essa espécie como emblema da nação ou, pelo menos, uma “ideia de Brasil”.

Espalhadas pelo Rio de Janeiro desde o Império, essas palmeiras, quando propostas para Brasília, auxiliaram na construção da alegoria de continuidade entre as duas capitais. Pode-se supor que, além de aludirem à monumentalidade da tradição clássica, a palmeira, enquanto elemento simbólico, trazia consigo tanto uma representação nacional quanto uma sensibilidade utópica. Sob esse prisma, os mitos do paraíso da Baía de Guanabara foram transferidos para a utopia do interior do país.

Considerações Finais

A interpretação já corrente do Movimento Moderno a partir de uma lente que evidencia continuidades em oposição a rupturas se reflete, também, na utilização de palmeiras imperiais no Brasil do século XX. Ao verificar a manutenção da tradição clássica na modernidade, observa-se que, enquanto pilotis e pilares metálicos foram equivalentes às colunas clássicas, planos envidraçados às paredes maciças e platibandas de lajes impermeabilizadas aos frontões de pedra, as palmeiras imperiais foram mantidas como tais – não foram assimiladas a um equivalente “moderno”, mas seguiram sendo palmeiras, ainda que com configurações espaciais distintas. Dessa forma, no Brasil,

a transformação de uma monumentalidade clássica para uma monumentalidade moderna preservou as palmeiras imperiais como capazes de auxiliar nesse processo.

Nos projetos em questão, ao se analisar a alusão à tradição clássica, é importante destacar a relevância que o MES, em especial, teve no desenvolvimento de uma monumentalidade moderna brasileira a partir dessas referências. Referências estas que, posteriormente, foram elevadas a uma escala urbana em Brasília. Segundo Comas (1987), no entanto, é preciso admitir que “[...] essas alusões à tradição são abstratas, fragmentárias e ambíguas, que sua decodificação exige esforço e familiaridade com essa tradição e com a postura corbuseriana em face dela” (Comas, 1987, *online*). Segundo o autor, essa postura “[...] é menos revolucionária do que evolucionária, constituindo ao mesmo tempo afirmação de continuidade e ruptura invocadora da história e conferindo a uma e a outra igual importância” (Comas, 1987, *online*).

Em suma, sobre monumentalidade, tradição (clássica) e arquitetura no Brasil – alguns dos temas que suscitam o uso de palmeiras imperiais nos projetos analisados – transcrevo as palavras de Comas (1987):

É possível que esse conjunto de alusões [à tradição clássica] tenha se produzido inconscientemente, nascido misturado a razões mais pragmáticas. Contudo, sua propriedade é indiscutível enquanto recurso de assinalação de monumento. Através da evocação de precedentes prestigiosos associados à arquitetura monumental, é a autoridade da história disciplinar que se invoca e afirma como matriz de projeto, não apenas em termos de tradição construtiva racional e nacional, mas também em termos de tradição tipológica universal. (Comas, 1987, *online*).

Referências

- Alberto, K. C. *Três projetos para uma Universidade do Brasil*. 2003. Dissertação (Mestrado em Urbanismo) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.
- Capilé, B. Plantas da nação: a representação da flora na construção da natureza tropical e da nação brasileira. *Anais da Biblioteca Nacional*, v. 141, p. 201-234, 2021.
- Comas, C. E. D. Do ministério ao Palácio Capanema: cinquenta anos. Protótipo e monumento, um ministério, o ministério. *Revista Projeto*, 1987. Disponível em: <https://revistaprojeto.com.br/acervo/do-ministerio-ao-palacio-capanema-cinquenta-anos-por-carlos-eduardo-comas/>. Acesso em: 13 maio 2025.
- Costa, L. *Lúcio Costa: Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes Editora, 1995.
- D’elboux, R. Uma promenade nos trópicos: os barões do café sob as palmeiras-imperiais, entre o Rio de Janeiro e São Paulo. *Anais do Museu Paulista*, v. 14, n. 2, p. 193-250, 2006
- Gorovitz, M. Os riscos da modernidade: o “campus” da Universidade do Brasil. In: Mungioli, F. *Revista Projeto*, 2002. Disponível em: <https://revistaprojeto.com.br/acervo/matheus-gorovitz-os-riscos-22-03-2002/>. Acesso em: 24 nov. 2024.
- Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Distrito Federal. *Relatório do Plano Piloto de Brasília*. 4. ed. Brasília: Biblioteca Aloísio Magalhães, 2018.
- Norberg-Schulz, C. *Meaning in Western Architecture*. Nova York: Rizzoli International Publications; Praeger Publishers, 1980.
- Pereira, M. S. A Arquitetura Brasileira e o mito. *Revista Gávea*, n. 8, p. 3-21, 1996.
- Pereira, M. S. Corpos escritos. Paisagem, memória e monumento: visões da identidade carioca. *Revista Arte & Ensaios*, n. 7, p. 99-112, 2000.
- Pereira, M. S. A utopia e a história. Brasília: entre a certeza da forma e a dúvida da imagem. In: Guerra, A. (org.). *Textos fundamentais sobre a Arquitetura Moderna Brasileira*. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2010. p. 11-31.

- Queiroz, R. El contacto entre el espacio moderno y el paisaje suramericano: Le Corbusier en 1929. *DEARQ – Revista de Arquitectura*, n. 12, p. 10-15, 2013.
- Ribeiro, A. C. C. *Botânica modernista e a natureza do Brasil redescoberto*. 2023. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.
- Rocha-Peixoto, G. Em demanda do éden: arquitetura e natureza no tempo de D. João e D. Pedro I. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 30, n. 2, p. 159-168, 1999.
- Schwarcz, L. Lendo e agenciando imagens: o rei, a natureza e seus belos naturais. *Sociologia & Antropologia*, v. 4, p. 391-431, 2014.
- Segre, R. *Ministério da Educação e Saúde: ícone urbano da modernidade brasileira*. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2013.
- Sevcenko, N. O front brasileiro na guerra verde: vegetais, colonialismo e cultura. *Revista USP*, ed. 30, p. 108-119, 1996.
- Silva, É. G.; Melo, F. C. *Congresso Nacional: a construção do espaço da democracia*. Brasília: Edições Câmara, 2021.
- Summerson, J. *A linguagem clássica da arquitetura*. 5. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. (Coleção Mundo da Arte).
- Valladares, C. P. *Rio Neoclássico: análise iconográfica do barroco e neoclássico remanescentes no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Bloch: 1978. v. 2.