

### 3

## A monumentalidade flutuante de Oscar Niemeyer

Quando Oscar Niemeyer foi chamado pelo presidente Juscelino Kubitschek para projetar a nova capital federal no centro-oeste do país, em 1956, a carreira do arquiteto passava, segundo seu próprio depoimento, por um “processo honesto e frio de revisão”. A mudança deflagrada dois anos antes, em consequência da primeira viagem do arquiteto à Europa, levava seu trabalho a uma nova etapa, caracterizada por uma “procura constante de concisão e pureza”, e por uma “maior atenção para com os problemas fundamentais da arquitetura”.<sup>1</sup> Se, antes disso, Niemeyer já se mostrava avesso aos valores do funcionalismo – uma das bases de afirmação do Movimento Moderno –, ele podia agora confirmar, diante dos grandes monumentos arquitetônicos da história, que não era a adequação às destinações utilitárias originais que sustentava o valor daquelas obras ao longo do tempo, e sim a força de suas qualidades plásticas.

Permanência não era uma preocupação de Niemeyer até então, pois, como afirmava, não julgava ser essa uma característica apropriada para a arquitetura que se produzia no Brasil, em grande parte destinada aos caprichos de uma pequena elite, e muito distante da realidade da maior parte da população. Por esse motivo, o arquiteto confessa ter, no início de sua carreira, se dedicado com certa “negligência” à profissão, o que o teria levado por vezes a “adotar uma tendência excessiva para a originalidade”.<sup>2</sup> Foi essa mesma tendência que vinha recebendo da crítica internacional intensos elogios – como o fizera Phillip Goodwin, no catálogo da exposição *Brazil Builds*,<sup>3</sup> de 1943 – e também violentos ataques – como os desferidos por Max Bill depois de sua visita ao Brasil em 1953, por ocasião da II Bienal Internacional de São Paulo.<sup>4</sup> Desde então, boa parte dos críticos associou as formas livres e sinuosas de Niemeyer à exuberância do barroco brasileiro, o que, não raras vezes, vinha ao lado de uma avaliação pejorativa de sua arquitetura, que denunciava seu caráter supostamente gratuito e descomprometido com as questões mais prementes da sociedade moderna. Ainda que Niemeyer tenha declarado seu desejo de substituir os excessos formais por soluções mais sóbrias depois de sua revisão crítica, “estabelecendo para os novos

<sup>1</sup> NIEMEYER, Oscar. “Depoimento”. In: XAVIER, Alberto (org.). *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração*, São Paulo: Pini, Associação Brasileira de Ensino de Arquitetura, Fundação Vilanova Artigas, 1987, p. 221.

O “Depoimento” de Niemeyer foi publicado pela primeira vez na revista *Módulo*, no. 9. Rio de Janeiro, fevereiro de 1958, pp. 3-6, e, posteriormente, em diversas revistas internacionais.

<sup>2</sup> NIEMEYER, *ibidem*, p. 222.

<sup>3</sup> GOODWIN, Philip L. *Brazil Builds: Architecture New and Old, 1852-1942*, New York: The Museum of Modern Art, 1943.

<sup>4</sup> Conferir FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, pp. 313-14.

projetos uma série de normas que buscam a simplificação da forma plástica e o seu equilíbrio com os problemas funcionais e construtivos”,<sup>5</sup> o arquiteto continuou a reafirmar a beleza formal como uma das principais funções da arquitetura, negando limitar a atividade criativa ao mero equacionamento de problemas utilitários.

<sup>5</sup> NIEMEYER, *ibidem*, p. 222.

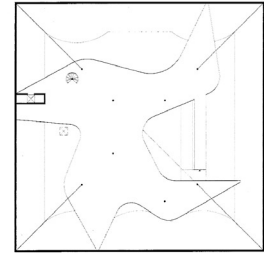
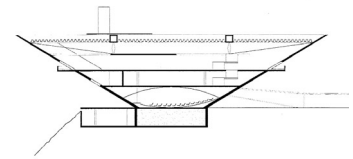
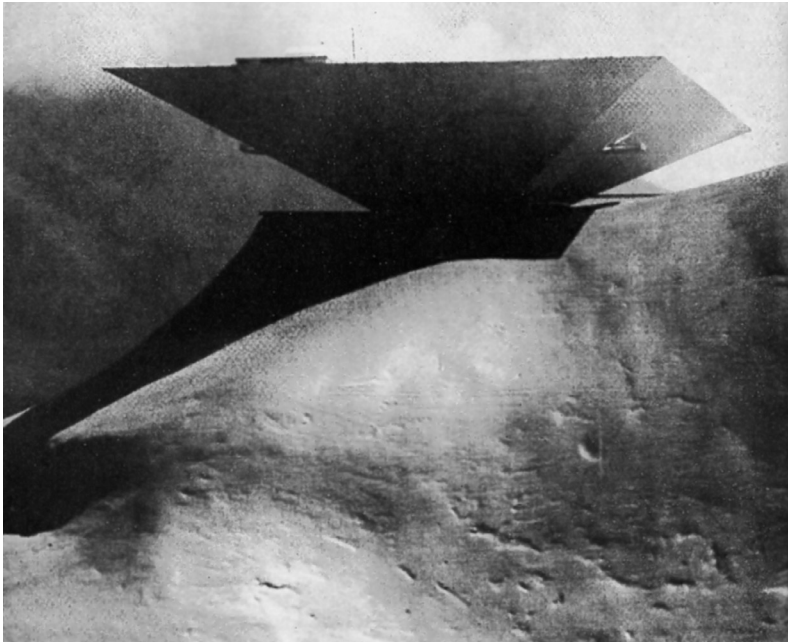
Frívolo ou genial, o “formalismo” que continuou associado a Oscar Niemeyer alimenta uma polêmica que parece não ter fim no debate sobre a arquitetura moderna brasileira. É justamente o caráter expressivo de sua obra – em contraposição à linguagem ascética de boa parte da produção moderna –, que permite compreendê-la no âmbito da discussão sobre modernidade e monumentalidade e que, ao mesmo tempo, oferece pistas para a investigação de seus vínculos com a tradição arquitetônica. Para percorrer essa trilha, interessa iniciar com a análise dos edifícios que sinalizam a revisão do arquiteto rumo a uma linguagem mais “clássica” – o Museu de Arte Moderna de Caracas e alguns dos palácios de Brasília (Alvorada, Planalto e Supremo Tribunal de Justiça). Em seguida, vale procurar também na fase em que Niemeyer explorou abertamente as formas livres – representada pelo conjunto da Pampulha –, as relações com a tradição disciplinar e com as novas demandas por monumentalidade colocadas para a arquitetura moderna. O estudo desses dois momentos fundamentais de sua obra permitirá localizar alguns princípios de projeto constantes e suas origens na história da arquitetura.

### 3.1

#### O monumental e o sublime no Museu de Caracas

O projeto não executado do Museu de Caracas, elaborado em 1955, foi uma oportunidade para Niemeyer colocar em prática as “providências e medidas disciplinadoras” que marcariam sua nova etapa de trabalho.<sup>6</sup> Procurando a “simplificação das formas plásticas”, o arquiteto adotou pela primeira vez a solução de um único volume regular, sem a adição significativa de elementos anexos. O edifício é configurado como um sólido de geometria pura, que se apresenta para o exterior como um corpo plenamente opaco (exceto pelos detalhes mínimos dos balcões que avançam para o exterior), e recebe iluminação natural apenas pela cobertura. Se esse conjunto de características não resulta numa frieza austera, a qual Niemeyer não cansou de combater, é porque a sensação de sobriedade gerada pelo volume rigidamente geométrico e cego é submetida à surpresa provocada pela inversão estática do tronco de pirâmide abatido, que se

<sup>6</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 222.



0 10m

Niemeyer, Museu de Caracas, 1955: maquete, corte e planta do mezanino.

apóia no solo por sua base menor e avança em balanço nas quatro faces simétricas, debruçando-se provocativamente sobre o penhasco.

A opção tão explícita pelo sólido de geometria pura revela as afinidades com a arquitetura iluminista do século XVIII, como observa Kenneth Frampton, ao comentar que, nesse edifício, “Niemeyer rompe com a funcionalidade informal na qual suas fluidas formas planas haviam se baseado, concentrando-se na criação da forma pura: na verdade, aproximando-se mais da tradição neoclássica”.<sup>7</sup> Se em obras como a casa de Canoas as formas sinuosas ecoam as curvas da natureza tropical, no museu – por contraste – a geometria rígida impõe-se à irregularidade das formas naturais. O edifício tenciona as leis da física com a inversão de seu volume, cuja suspensão parece depender de um passe de mágica, pois em nenhum momento deixa entrever os esforços de sua ancoragem, possibilitada pelo mais avançado cálculo estrutural do concreto armado. No diálogo entre o perfil angulado da escarpa e o desafiante avanço do corpo do edifício, não há propriamente comunhão com a paisagem, mas uma afirmação do domínio da criação humana sobre a natureza, por meio da arquitetura.

Dado o sentimento da forma que suscita, a pirâmide invertida do museu tem aspectos afins com algumas obras de Etienne-Louis Boullée, especialmente com o seu projeto mais conhecido, o cenotáfio para Isaac Newton, de 1784, que também não chegou a ser construído. Ainda que os aspectos explicitamente metafóricos e alegóricos sejam mais importantes no projeto de Boullée que no de Niemeyer, ob-

<sup>7</sup> FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 312.

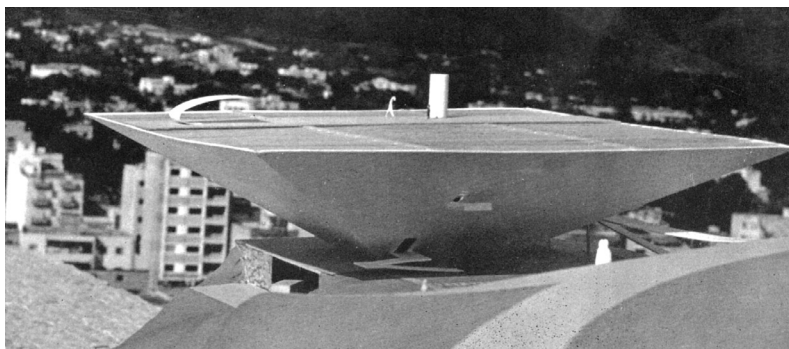


Niemeyer, Casa das Canoas, 1950: croquis.

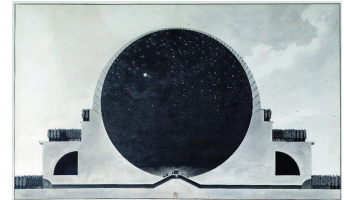
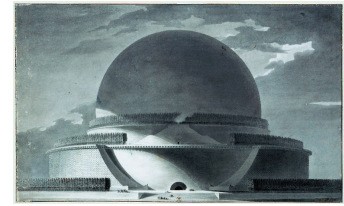
servamos que ambos se assemelham ao conferir ênfase às massas dos sólidos de geometria pura, experimentadas pelo homem de maneira absoluta e monumental. As ilustrações que mostram o interior do cenotáfio, cuja cavidade esférica funde piso, parede e teto numa superfície contínua, revelam que o arquiteto desejava reproduzir com seu espaço a experiência da imensidão do cosmos que Newton ajudara a desvendar. Observando as fotos da maquete do Museu de Caracas, podemos imaginar, numa aproximação exterior do edifício, as faces inclinadas do volume vistas de baixo, e antever o sentimento de êxtase diante da potência da forma arquitetônica, com sua qualidade quase inacreditável de sustentação.

O Museu de Caracas é, portanto, o edifício onde Niemeyer explora mais fortemente a poética do sublime, que, como define Argan ao comentar a obra de Boullée, “contrapõe ao homem uma natureza poderosa e diversa, em que nada é variedade e harmonia, tudo é antagonismo, choque e explosão de forças contrárias, tragédia”.<sup>8</sup> Assim como o cenotáfio a Isaac Newton, o Museu de Caracas também se coloca “no espaço natural como um elemento antitético, como um objeto dotado de significação própria”.<sup>9</sup> Não há, nessa obra, a manifestação de simpatia com relação à natureza, que permite aproximar os arranjos de formas livres e variadas da primeira fase de Niemeyer à arquitetura pitoresca de Ledoux, como veremos mais adiante.

O que há de continuidade desse projeto com a fase anterior é a tendência para a criação espetacular da forma, mesmo que o museu seja contido num volume único de geometria pura. Embora o edifício esteja plenamente de acordo com o formalismo estrutural de Oscar Niemeyer, a qualidade excepcionalmente tensa de sua forma não é uma característica que terá desdobramentos significativos na nova fase do arquiteto.<sup>10</sup> Serão outros os procedimentos da tradição arquitetônica mais constantes no desenvolvimento de sua obra, marcada por um sentimento mais plácido de beleza formal.



Museu de Caracas: maquete.



Boullée, Cenotáfio para Isaac Newton: elevação e cortes.

<sup>8</sup> ARGAN, Giulio Carlo. “Arquitetura e Enciclopédia”. In: *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 201.

<sup>9</sup> Idem, *ibidem*, p. 201.

<sup>10</sup> Se essas características não voltaram a se repetir na obra de Oscar Niemeyer, sua influência se faz sentir na arquitetura que se desenvolveu em São Paulo a partir dos anos 1960, ainda que esta não tenha recorrido à mesma tendência espetacular da forma. O projeto do Museu de Caracas tem semelhanças com pelo menos dois dos projetos de Paulo Mendes da Rocha: a sede do Museu de Arte Contemporânea da USP, de 1975, e o projeto para o concurso do Centro *Georges Pompidou* de Paris, de 1971. Conferir ARTIGAS, Rosa (org.). *Paulo Mendes da Rocha*. São Paulo, Cosac & Naify, 2000.



### 3.2 Os palácios de Brasília e o ideal clássico de beleza

Um programa como o do Museu de Arte Moderna de Caracas prestava-se à expressão monumental, no sentido de que a instituição seria certamente reforçada com uma arquitetura marcante na paisagem.<sup>11</sup> Como mostrou Alan Colquhoun, o debate em torno da monumentalidade nos anos 1940 não estava restrito à visão de Giedion e seu grupo – que defendiam que a arquitetura moderna devia dedicar-se não apenas às soluções dos problemas mais utilitários das cidades, mas enfrentar também as questões simbólicas, como a criação dos novos centros cívicos, desenvolvendo sua linguagem numa direção mais apta a expressar os valores da comunidade. Nos Estados Unidos dos anos 1940, segundo Colquhoun, “os proponentes de uma Nova Monumentalidade começaram a conectá-la a uma conjuntura específica de idéias sociais e políticas”,<sup>12</sup> identificando a noção de monumento à de democracia. Pela possibilidade de expressar tanto os valores da comunidade quanto os ideais democráticos, nada podia ser visto como mais oportuno para concretizar a fusão entre modernidade e monumentalidade que a construção dos edifícios centrais de uma nova capital, como nas ocasiões oferecidas na década de 1950 a Le Corbusier, no Capitólio de Chandigarh (a capital do novo estado de Punjab Leste, na Índia), e a Oscar Niemeyer, em Brasília.

No caso brasileiro, a conjugação de monumentalidade com a linguagem moderna estava plenamente de acordo com o projeto desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, que era ainda reforçada pela possibilidade de construir a capital como obra da nova e ilustre arquitetura nacional, pelas mãos de seu mais prestigiado representante. Como lembra Yves Bruand,

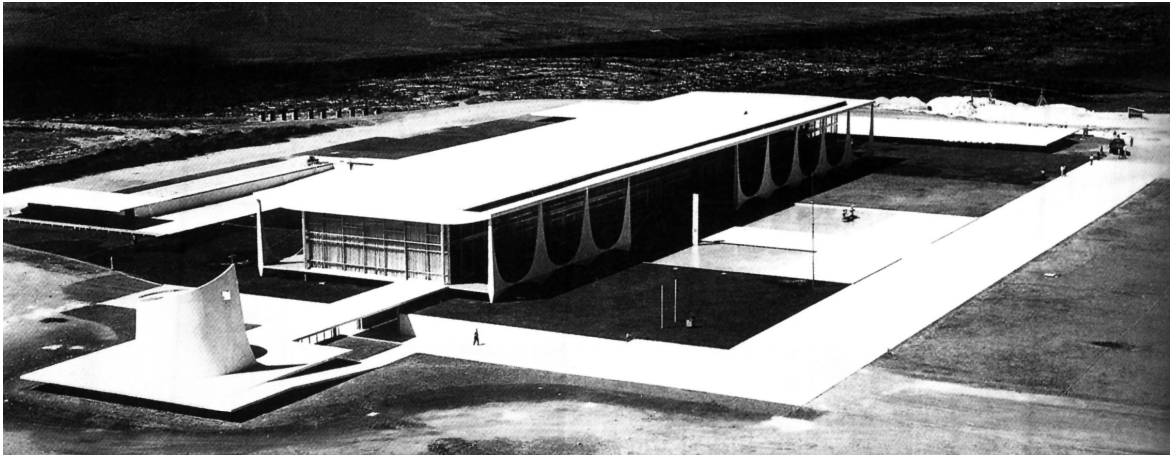
“a nova capital foi concebida, no espírito de seu fundador, como um símbolo do desenvolvimento do Brasil e da união nacional, como uma afirmação da grandeza e da vitalidade do país, de sua capacidade de empreendimento e sua confiança no futuro. A idéia que ela representava só podia desempenhar sua missão de galvanizar a opinião pública, através de um êxito arquitetônico grandioso que levasse a marca de uma personalidade forte”.<sup>13</sup>

Dentre os edifícios da nova capital brasileira, são os palácios porticados da Alvorada, do Planalto e do Superior Tribunal de Justiça os que mais explicitamente remetem à tradição clássica da arquitetura. O espírito clássico ecoa no

<sup>11</sup> Como veio a ocorrer de fato com outro museu de Niemeyer, o Museu de Arte Contemporânea de Niterói, inaugurado em 1996.

<sup>12</sup> COLQUHOUN, *Modern Architecture*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2002, p. 212 (tradução minha).

<sup>13</sup> BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, p. 183.



Niemeyer, Palácio da Alvorada, Brasília, 1956-8.

depoimento em que Niemeyer justifica sua nova fase, quando ele declara que passaram a lhe interessar:

“as soluções compactas, simples e geométricas; os problemas de *hierarquia* e de *caráter* arquitetônico; as conveniências de *unidade* e *harmonia* entre os edifícios e, ainda, que estes não se exprimam por seus elementos secundários, mas pela própria estrutura, devidamente integrada na concepção plástica original”<sup>14</sup>

<sup>14</sup> NIEMEYER, “Depoimento”, op. cit., p. 222 (grifos meus).

A contenção volumétrica dos palácios e a clareza de seus elementos constituintes já seriam suficientes para aproximar a arquitetura de Niemeyer de grandes obras do passado, mas é a opção pela configuração de volume único com galerias de colunas nas principais fachadas que precisa sua principal referência: o templo grego. Dotada de uma grande densidade de significados, essa é a tipologia que, segundo teóricos iluministas, descendia dos primeiros edifícios sagrados de madeira e que encarnava a idéia do abrigo original constituído essencialmente pelos elementos de apoio e cobertura, guardando a escala e as proporções do corpo humano. O despertar do interesse pela produção grega insere-se no contexto do pensamento iluminista,<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Foi apenas no século XVIII, com os avanços da arqueologia, que a produção artística da Grécia Antiga passou a ser valorizada como a verdadeira origem da arte romana, que até então era a principal fonte de referência válida da Antigüidade. Conferir FRAMPTON, *História Crítica da Arquitetura Moderna*, op. cit.



Partenon, Acrópole de Atenas, iniciado em 448 a.C..

que reconduzia a origem da sociedade civil ao estado da natureza, tal como fazia Rousseau em seus tratados.

A formalização da arquitetura grega depende de uma visão ideal sobre as leis naturais, sendo os templos concebidos como a corporificação da estrutura essencialmente geométrica do espaço natural, pois, como afirma Argan, “o templo grego foi construído pelo povo para dar forma ao sentimento do sagrado que o invadia ao contemplar a natureza”.<sup>16</sup> Combatendo o fausto decorativo e cenográfico do período barroco, os defensores da estética neoclássica valorizavam na arquitetura grega sua simplicidade e racionalidade – qualidades associadas ao acento mais sóbrio que Niemeyer procurava imprimir à nova fase de sua carreira.

<sup>16</sup> ARGAN. *História da arte italiana: Da Antigüidade a Duccio – v. 1*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 69.

Essa sobriedade não se confunde, porém, com a arquitetura americana de Mies van der Rohe, cuja linguagem asséptica era tida por Niemeyer como esterilidade formal. É verdade que algumas obras de Rohe também podem ser associadas à tipologia do templo grego, como o edifício realizado posteriormente para a *Neue Nationalgalerie* (Berlim, 1962-8). A descrição do partido desse museu coincide com a solução geral dos palácios de Brasília, pois se trata de uma cobertura retangular plana com apoios faceados ao seu perímetro, abrigando um volume de vidro recuado com um “peristilo” ao redor. Mas as semelhanças cessam exatamente no âmbito tipológico, além do qual os arquitetos criam formas radicalmente distintas.

Observando os primeiros palácios de Brasília, notamos que a leveza que caracteriza sua arquitetura é oposta à solidez dos monumentos da Antigüidade. É importante, portanto, sublinhar as diferenças na formalização da arquitetura grega e romana para compreender a adoção da primeira como interlocutora do diálogo de Niemeyer com o passado – as formas arquitetônicas da Grécia Antiga são, afinal, mais leves que as maciças estruturas murais da arquitetura romana. Embora os elementos de sustentação sejam fundamentais para a expressão plástica dos templos gregos, suas formas não são ditadas por requisitos estruturais, mas pelo sofisticado sistema proporcional das ordens, que define a relação entre altura e diâmetro das colunas e a distância entre elas – o intercolúnio – e os padrões de orna-



Mies van der Rohe, *Neue Nationalgalerie*, Berlim, 1962-8.

mento dos edifícios, manifestando as leis de ordem e equilíbrio que supostamente regiam a natureza. A arquitetura romana desenvolve sua particular espacialidade em relação mais estreita com os sistemas construtivos, que ganham fundamental importância para as configurações plásticas, numa linguagem que valoriza os vãos cobertos com arcos e abóbadas, conjugados com o sistema de ordens gregas. A possibilidade de identificação de Niemeyer com os edifícios sagrados da Grécia Antiga está na relação harmoniosa que esses estabelecem com a natureza, pois, nas palavras de Argan,

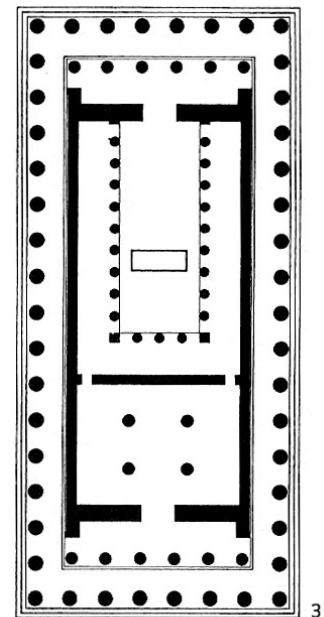
“o templo grego é uma estrutura volumétrica aberta; não se separa com paredes contínuas um espaço interior do exterior, mas insere-se no espaço natural, atmosférico e luminoso, com a repetição rítmica das suas formas plásticas e dos seus intervalos proporcionais”.<sup>17</sup>

O mesmo poderia ser dito dos palácios de Brasília, que não apenas evitam encerrar-se por trás de superfícies opacas, como tornam ainda mais significativa a incorporação do ambiente externo, constituindo seu volume não por blocos sólidos, mas pelas superfícies recortadas e permeáveis das colunas que contornam os amplos espaços vazios de suas varandas. O templo grego pôde servir de referência para os palácios de Brasília porque Niemeyer encontrara ali características afins com a nova idéia de beleza formal que desejava realizar com sua arquitetura, que se voltava sobretudo para o exterior, expressando um sentimento de harmonia com o ambiente natural.

O movimento de aproximação do arquiteto do ideal clássico de beleza – que corresponde à sua “revisão crítica” – pode ser observado na evolução do projeto do Palácio da Alvorada, obra inaugurada em 1958, a primeira a ser concebida para Brasília. Apesar de localizar-se à margem do Plano Piloto de Lúcio Costa, que ainda não estava pronto no momento da concepção do palácio, o Alvorada deu o tom da nova linguagem arquitetônica que Niemeyer adotaria na capital, conforme esclarece seu depoimento:

“No Palácio da Alvorada, meu objetivo foi encontrar um partido que não se limitasse a caracterizar uma grande residência, mas um verdadeiro palácio, com o espírito de monumentalidade e nobreza que deve marcá-lo”.<sup>18</sup>

No processo de depuração e simplificação formal que pretendia o arquiteto, são bastante ilustrativas as transformações sofridas pelo projeto até a versão que se tornou



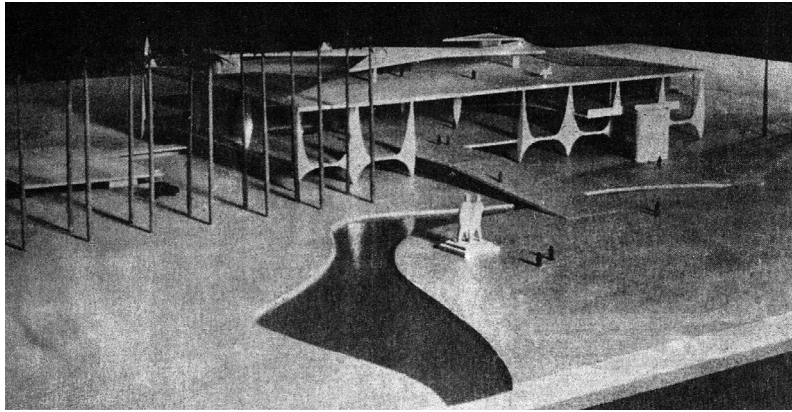
0 10 m

Partenon: vista frontal e planta.

<sup>17</sup> Idem, *ibidem*, p. 70.

<sup>18</sup> NIEMEYER, “Depoimento”, *op. cit.*, p. 223.



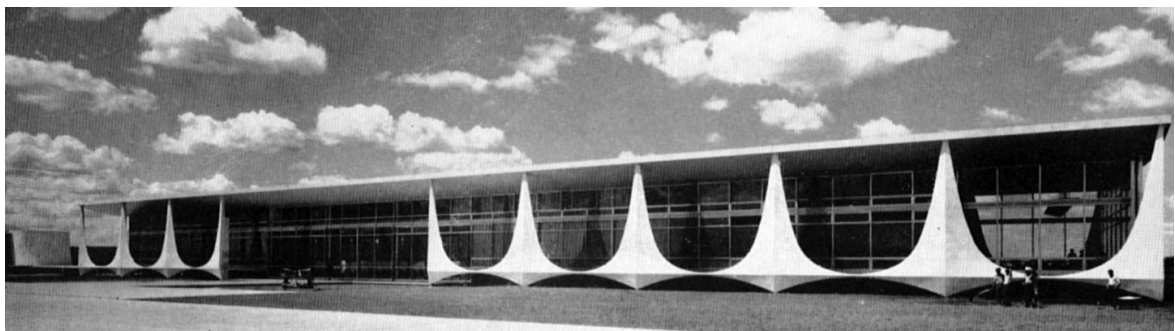


Palácio da Alvorada: maquete da primeira versão do projeto, 1965.

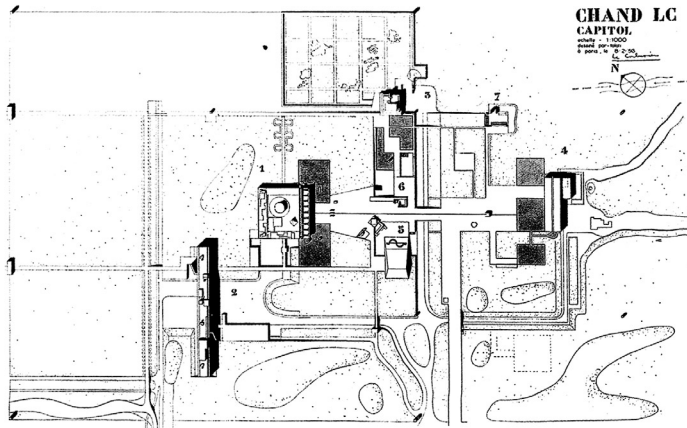
definitiva, como esclarece a análise de Bruand.<sup>19</sup> A primeira proposta, apresentada em maquete de 1956, já mostra a configuração tipológica final, contida por um bloco retangular único, com galerias porticadas nas duas fachadas mais longas. Foram duas as principais frentes de transformação a incidir sobre o projeto. Uma delas levou a uma *simplificação geral* causada pela eliminação ou contenção formal dos elementos secundários ou anexos ao bloco principal. Isso é evidente na planificação total da cobertura, antes acrescida de uma marquise de contornos angulados, lembrando o *design* aerodinâmico que dominava a produção industrial da época. Para a eliminação dos excessos, contribuíram também a supressão de elementos salientes à fachada principal – como o volume de cantos arredondados da tribuna oficial e o balcão que avançava a partir do interior –, a retificação do espelho d’água – cujas curvas sinuosas características do arquiteto dão lugar a contornos regulares de extrema discrição – e o afastamento do renque de palmeiras imperiais, muito próximo ao corpo do edifício na primeira proposta.

A outra frente de transformação do anteprojeto para a versão definitiva consistiu na significativa *depuração da proporção*, tanto do volume externo do palácio quanto de alguns de seus elementos constituintes. O edifício tornou-se mais longo, baixo e estreito e as colunas das varan-

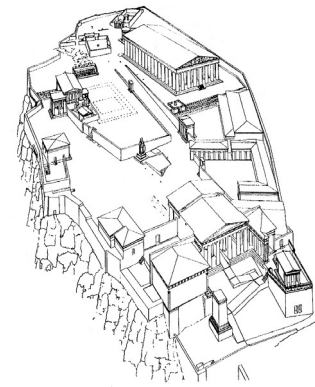
<sup>19</sup> BRUAND, *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, op. cit.



Palácio da Alvorada: vista frontal.



Le Corbusier, Capitólio de Chandigarh, 1951: planta geral.

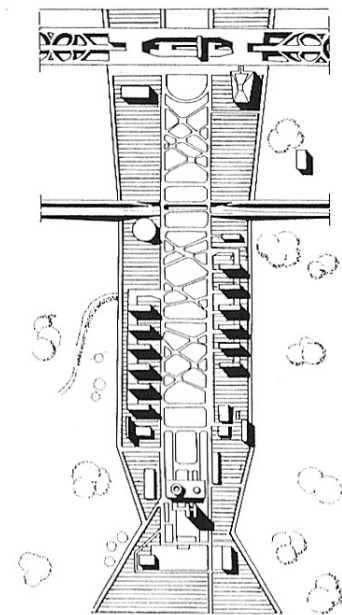


Reconstrução da Acrópole de Atenas.

das – antes separadas entre si, deixando à mostra a linha de espessura da laje – fundiram-se através da parábola que desenham quando justapostas lado a lado, aproximando-se visualmente da linha do solo, o que, com sua continuidade rítmica, contribuiu para acentuar o sentido horizontal da obra.

Em termos gerais, observamos que as transformações do projeto levaram a uma percepção distinta do caráter do edifício. A versão inicial revela a gestualidade espontânea de Niemeyer, com a excessiva variedade de elementos gerando um efeito quase cacofônico, tendendo ao pitoresco. Sem o desenvolvimento ocorrido no projeto, o edifício teria ficado muito distante do “espírito de monumentalidade e nobreza” que o arquiteto considerava adequado a um “verdadeiro palácio”.

Niemeyer refreou a desenvolva exploração das formas livres, que conquistara a admiração de Juscelino Kubitschek, justamente no momento em que o presidente lhe dava liberdade total para a elaboração dos projetos da nova capital. Essa situação de poucos limites repetia-se na geografia do Planalto Central – terra virgem que carecia de acidentes naturais expressivos. Sem as curvas da natureza para dialogar, nem a cidade existente para confrontar, restava ao arquiteto apenas a linha do horizonte, assumida pelo projeto urbanístico de Lucio Costa, que determinara a ocupação da cidade com edifícios soltos entre si, sem definir recintos urbanos. A espacialidade do projeto de Brasília, que privilegia o edifício-marco contra o espaço externo residual, é, sem dúvida, mais próxima da Acrópole grega que do fórum romano ou da monumentalidade cenográfica do Barroco – a implantação de edifícios soltos no terreno constitui, afinal, o partido básico do urbanismo moderno.<sup>20</sup> Nesse sentido, o plano de Lucio Costa para Brasília compartilha com o capitólio de Chandigarh da mesma referência espacial urbana, embora as características do sítio sejam mais abstratas nas duas



Lucio Costa, Brasília, 1957-60: eixo monumental.

<sup>20</sup> Conferir MAHFUZ, Edson. “O Clássico, o Poético e o Erótico”. In: Revista *AU - Arquitetura e Urbanismo*, no. 15, dezembro de 1987 a janeiro de 1988. São Paulo: Editora PINI, pp. 60-8.

idades (construídas em solo plano) que na Acrópole, onde a implantação dos edifícios estabelece uma relação íntima com a topografia acidentada do terreno. Na escala da arquitetura, a referência clássica é, no entanto, mais direta nos palácios de Niemeyer que nos edifícios governamentais de Le Corbusier, cujo sentido mais dramático se faz sentir em sua escala mais grandiosa, na textura áspera e na densidade do concreto aparente e na inserção contrastante de formas expressivas em blocos e grelhas de geometria regular.

Em seus palácios, Niemeyer evitou tanto o drama quanto o aspecto mais ligeiro e pitoresco de sua fase inicial, marcada, como observou Carlos Comas, pela “exuberância” e pela “extroversão”, resultantes de uma “deliberada predileção pela composição que multiplica volumes, ainda quando programa e situação permitiam ou favoreciam o ‘prisma puro’”.<sup>21</sup> Nos palácios porticados de Brasília há uma verdadeira inversão dessa antiga preferência, talvez porque o arquiteto tenha percebido que, diante da imensidão vazia do cerrado, as formas livres tenderiam facilmente à dissolução. A preferência pela contenção clássica, expressa no cuidado com a simplificação volumétrica e com a proporção das formas, foi a saída que encontrou para a dificuldade de fazer com que os edifícios contracenassem dignamente com aquela paisagem – constituindo-se como verdadeiros monumentos na nova capital.<sup>22</sup> O desafio que acompanhava essa opção era o de evitar que a sobriedade levasse à monotonia, ou à esterilidade expressiva, o que Niemeyer conseguiu com a hábil aplicação de outro recurso tradicional na história da arquitetura: a diferenciação do *caráter* de cada edifício.

<sup>21</sup> COMAS, Carlos. “Teoria Acadêmica, Arquitetura Moderna, Corolário Brasileiro”. In: Revista *Gávea*, no. 11, abril de 1994, pp. 181-93. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, p. 185.

<sup>22</sup> Na opinião de Alan Colquhoun, Niemeyer não obtém sucesso nesse sentido, pois o conjunto de Brasília “parece diminuído pela infinitude da paisagem circundante”. Conferir COLQUHOUN, *Modern Architecture*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2002, p. 216 (tradução minha).

### 3.3 Caráter

A afinidade de Niemeyer com o ideal clássico de beleza, como vemos nos palácios de Brasília, não é, em sua obra, o único fator estranho ao campo de questões da arquitetura moderna, especialmente na leitura que favorece a interpretação da produção do século XX como radical ruptura com o passado. Assim como outros mestres modernos, notadamente Le Corbusier, Niemeyer incorpora à linguagem moderna os critérios de *composição* e *caráter*, da forma abstrata com que foram concebidos na arquitetura dos séculos XVIII e XIX.

Nos palácios de Brasília, uma das formas de caracterização é, como vimos, a adoção da arquitetura dos templos gregos como referência para o conjunto dos palácios da Alvorada, do Planalto e do Supremo Tribunal de Justiça.

Ainda que a linguagem desses edifícios seja desenvolvida plenamente de acordo com os princípios modernos, o recurso à história na obtenção de caráter é um procedimento familiar à prática da arquitetura *Beaux-arts*. Desde meados do século XIX, a estética neoclássica vinha perdendo a força, à medida que a Antigüidade deixava de ser o paradigma exclusivo, e qualquer época do passado era passível de ser eleita como referência para a arquitetura. No ecletismo, que coincide com a era romântica, os arquitetos continuavam preocupados com a questão do caráter, mas procuravam expressar a destinação de seus edifícios pela associação aos valores de uma determinada época, da qual tomavam emprestado o respectivo estilo.

É esse procedimento historicista que é vigorosamente combatido pela arquitetura moderna, fundamentada na ruptura com a noção de representação, que permeia a idéia de caracterização. Talvez pudéssemos pensar na reinterpretação moderna que Niemeyer faz do templo grego como um modo muito particular de historicismo, pois ele utiliza um recurso evidente de caracterização arquitetônica, que contribui para a dimensão simbólica e monumental de seus palácios. Assim como na prática do século XIX, o arquiteto escolheu no passado uma imagem precisa para atribuir caráter aos seus edifícios, o que nos permite supor que ele quis dotá-los de propriedades associadas não apenas à beleza formal da arquitetura grega, mas aos valores de sua cultura. Não por acaso, o mundo grego remete tanto à idéia de democracia quanto à de comunhão com a natureza, uma combinação de valores bastante apropriada para a nova capital de um país recente e confiante na abundância de seus recursos naturais e na possibilidade de entrar finalmente nos trilhos da civilidade e do desenvolvimento.

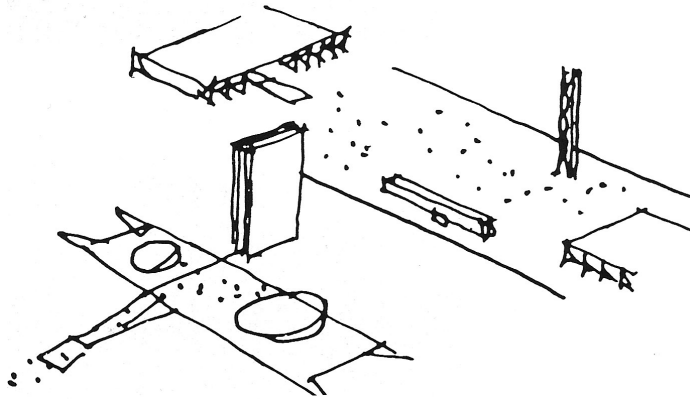
É por meio da reinterpretação da tipologia dos templos gregos e dos recursos de caracterização particular a cada edifício que Niemeyer encontra a solução para os três problemas que definiu para os projetos de Brasília, sendo eles:

“o do prédio isolado, livre a toda a imaginação, conquanto exigindo características próprias; o do edifício monumental, onde o pormenor plástico cede lugar à grande composição; e, finalmente, a solução de conjunto, que reclama, antes de tudo, unidade e harmonia”.<sup>23</sup>

<sup>23</sup> NIEMEYER, “Depoimento”, op. cit., p. 223.

Se a adoção da tipologia do templo grego resolvia o problema da caracterização e da monumentalidade no edifício isolado do Alvorada, Niemeyer precisava tratar também do problema da unidade dos palácios do Planalto e do Supremo Tribunal Federal, situados frente a frente na Praça dos

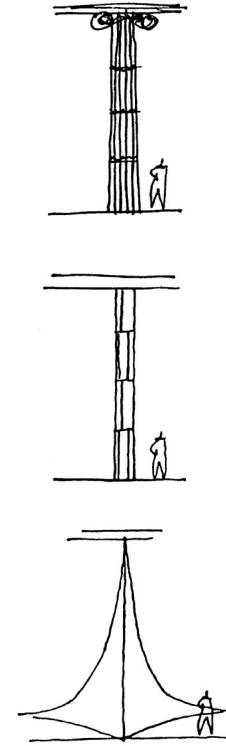




Croquis de Niemeyer: Praça dos Três Poderes.

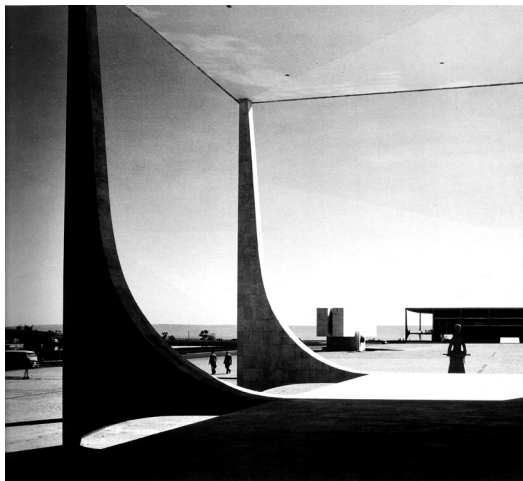
Três Poderes, e realizados entre 1958 e 1960. Para sustentar a coesão do conjunto, o arquiteto criou uma “família” de colunatas originadas a partir do Alvorada e, para expressar a destinação específica de cada um dos palácios, adequou as formas e a disposição das colunas em cada um deles. Mesmo tendo sido concebidas com toda a liberdade de desenho, independente de quaisquer referências figurativas da tradição arquitetônica, as colunatas desses palácios, com semelhanças e variações entre si, funcionam de modo similar ao sistema tradicional de ordens. O próprio arquiteto, ao explicar seu partido, não diverge do espírito clássico da arquitetura:

“Na Praça dos Três Poderes, a unidade foi a minha principal preocupação, concebendo para isso um elemento estrutural que atuasse como denominador comum dos dois palácios – o do Planalto e o do Supremo Tribunal – e assegurando assim ao conjunto aquele sentido de sobriedade das grandes praças da Europa, dentro da escala de valores fixada pelo magnífico plano de Lucio Costa”.<sup>24</sup>

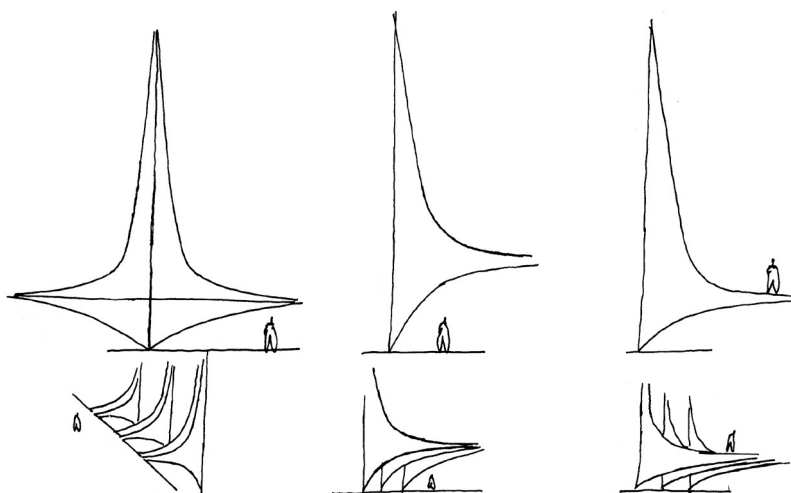


Croquis de Niemeyer: colunas jônica, moderna, e do Palácio da Alvorada.

<sup>24</sup> Idem, *ibidem*, p. 224.



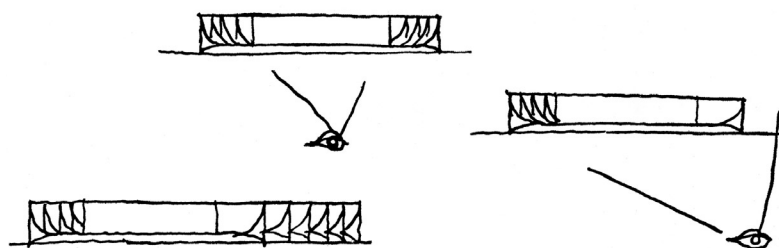
Niemeyer, palácios na Praça dos Três Poderes de Brasília, 1958-60: Palácio do Planalto com Supremo Tribunal Federal ao fundo e vice-versa.



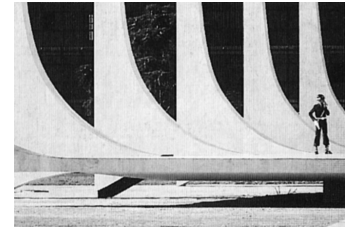
Croquis de Niemeyer: colunas dos palácios do Alvorada, do Planalto e do Supremo Tribunal Federal.

O arquiteto define o padrão que confere unidade ao conjunto a partir do desenho das colunas do Alvorada, formado por curvas parabólicas espelhadas, voltadas umas para as outras. Nos dois outros edifícios, essa figura é dividida ao meio no sentido vertical e posicionada perpendicularmente às lajes, além de sofrer ajustes de proporção. Colocadas nas fachadas frontal e posterior no Palácio do Planalto e nas duas fachadas laterais no Supremo Tribunal Federal, as colunas tocam uma área mínima das lajes das varandas, sendo percebidas de modo ainda mais destacado do bloco interno que no Alvorada. Conforme previsto nos croquis do arquiteto, as perspectivas formadas pela seqüência de colunas variam a cada movimento de aproximação dos dois palácios da Praça dos Três Poderes, contribuindo de modo decisivo para sua expressão monumental e para a definição do caráter particular de cada um deles.

No Supremo Tribunal Federal, o privilégio é dado ao ponto de vista frontal coincidente com o eixo central de simetria, de onde se vêem, dispostas em ambas as laterais, as colunas de perfil mais relaxado fundindo-se calmamente com a linha horizontal da laje inferior pouco suspensa do solo. Toda a manipulação formal faz o edifício emanar a



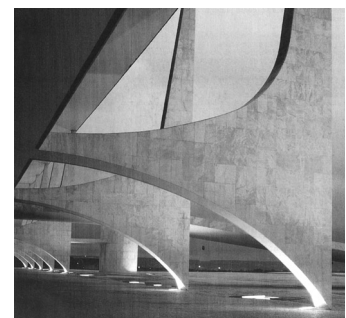
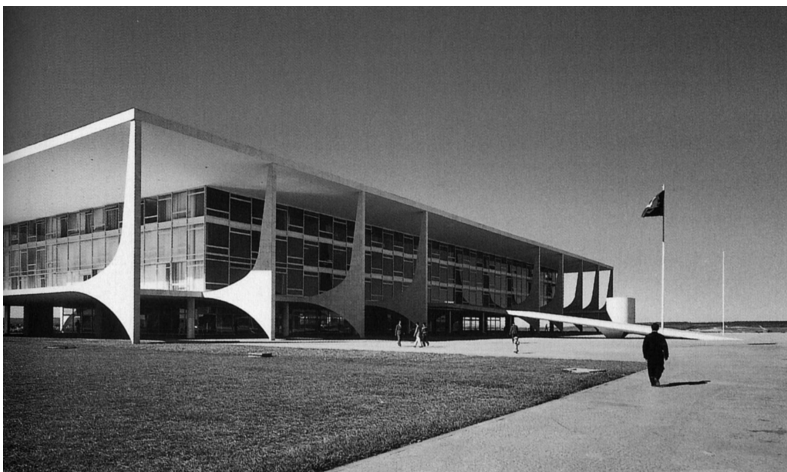
Croquis de Niemeyer: perspectivas dos palácios da Praça dos Três Poderes.



Niemeyer, Supremo Tribunal Federal.

idéia de equilíbrio e estabilidade próprios à instituição ali abrigada. No Palácio do Planalto, com os mesmos elementos arranjados de maneira distinta, a imagem obtida é outra. O interesse torna-se maior nas vistas oblíquas da fachada frontal, animada pela colunata, o que instiga ainda mais a movimentação do observador à procura de novos pontos de vista. A laje do “*piano nobile*” é elevada com relação ao solo, além de ter sua presença horizontal diluída ao ser recuada para o alinhamento do bloco interno, aumentando o efeito de monumentalidade como na tradicional ordem colossal. Acompanhando o movimento de suspensão, torna-se mais ereto o perfil das colunas, e mais pontiagudo seu vértice de apoio. O resultado final não é propriamente o de tranqüila flutuação, mas de energia e dinamismo, como parecia convir à sede do poder executivo construída por um presidente com o perfil político de Juscelino Kubitschek.

O sistema de “ordens” que atua na caracterização dos palácios de Brasília insere-se na linguagem moderna porque a impressão estética resultante não depende de quaisquer elementos figurativos tradicionais, mas da ma-

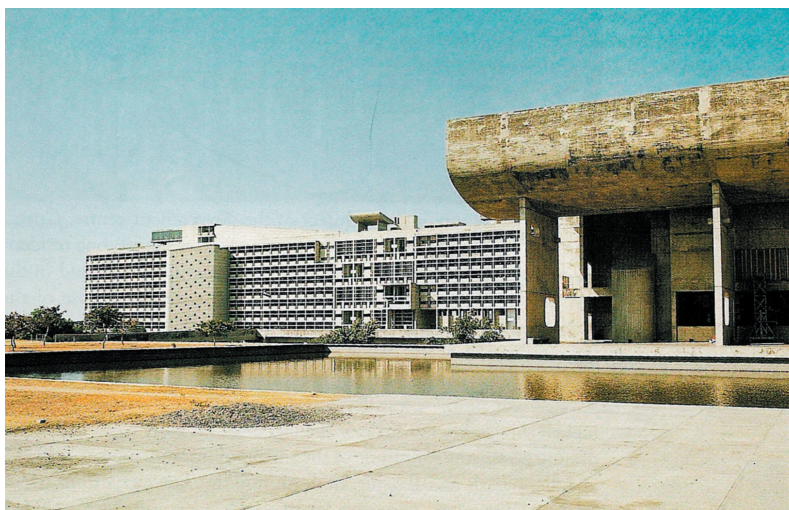


Niemeyer, Palácio do Planalto.

nipulação abstrata de formas. Trata-se de um recurso de caracterização bastante distinto daquele do Ministério da Educação e Saúde, que, empregando elementos diretamente associados à cultura nacional – como os azulejos e os granitos típicos das construções coloniais e o *brise-soleil* próprio para o clima tropical – valorizava uma modernidade adaptada às especificidades locais. Ao combinar a tipologia do templo grego com a linguagem abstrata nos palácios da nova capital brasileira, Niemeyer não parece especialmente preocupado em expressar nem o “espírito de época”, nem o “espírito do lugar”. O que procurou evidenciar foi o caráter particular a cada instituição, entendida em suas propriedades universais, essenciais e abstratas. A tipologia do templo grego pôde servir de suporte para essa caracterização porque também está associada a valores concebidos em seu tempo como universais – como os que estruturam o ideal de beleza clássica.

Le Corbusier, por sua vez, prosseguiu explorando as potencialidades plásticas da associação entre modernidade e tradição local, que desde o início dos anos 1930, o distanciava do purismo mais clássico. Quando convidado a projetar o capitólio de Chandigarh, em 1951, sua procura por caracterização voltou-se para uma direção de certa forma distinta da de Niemeyer, como explica Frampton:

“Chandigarh chegou à monumentalidade sem remeter diretamente ao vocabulário tradicional do Classicismo ocidental. Os extraordinários perfis de seus três monumentos derivaram, em primeiro lugar, de uma resposta direta aos rigores do clima. (...) Le Corbusier apropriou-se do tradicional conceito do ‘pára-sol’ de Fatehpur Sikri como um artifício monumental de codificação a ser variado de uma estrutura para outra. Ao usar



Le Corbusier, Capitólio de Chandigarh, 1951-63: Assembléia em primeiro plano e Secretariado ao fundo.



a forma de concha tanto como prelúdio (o dossel da entrada da Assembléia) quanto como uma constante (o teto abobadado do Tribunal Superior), ou como elemento dominante (o pára-sol que coroava o Palácio do Governador), ele foi capaz de sugerir o caráter e o *status* de cada instituição. Os perfis delicados dessas formas de concha provinham, em parte, do gado e da paisagem da região. A intenção evidente era representar uma identidade indiana moderna livre de qualquer associação com seu passado colonial”.<sup>25</sup>

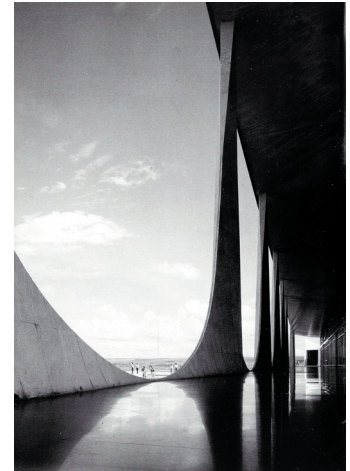
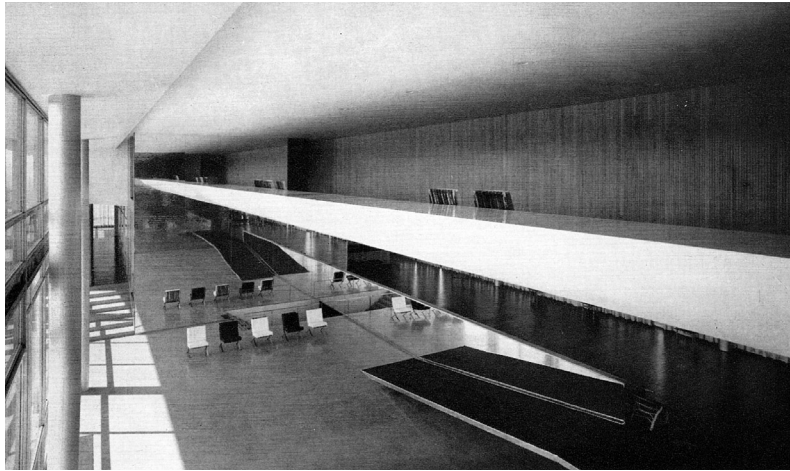
<sup>25</sup> FRAMPTON, *História crítica da arquitetura moderna*, op. cit., p. 277.

O elemento manipulado por Le Corbusier para caracterizar cada instituição – extraído tanto das tradições culturais, quanto das particularidades climáticas locais – sintetiza-se numa “figura”, responsável pela força plástica dos edifícios. As colunas de Niemeyer também poderiam ser chamadas de “figuras”, ainda que sua natureza seja mais abstrata. Os “pára-sóis” e as colunas são integrados em ambos os casos segundo a lógica moderna, e por isso contribuem para o potencial simbólico dos edifícios sendo experimentados diretamente como *forma*, ainda que permitam associações a conteúdos exteriores à sua própria arquitetura. Trabalhando a proporção e disposição das colunas dos palácios de Brasília com vistas a distinguir o caráter de cada um deles, Niemeyer encontrou seu próprio modo de traduzir, dentro da linguagem moderna, os procedimentos de caracterização dos séculos XVIII e XIX, que, por sua vez, remetem às antigas recomendações de Vitruvio.

### 3.4

#### Estrutura e expressão plástica

Nos palácios de Brasília, Niemeyer se aproxima da referência do templo grego ao evitar a dispersão com uma diversidade de detalhes, e concentrar na colunata a força expressiva que sintetiza a imagem dos edifícios. No Palácio da Alvorada, o arquiteto deixou à mostra apenas as colunas exteriores, criando a ilusão visual de que seriam elas as únicas responsáveis pela sustentação da delgada laje de cobertura. O sistema estrutural, no entanto, só se completa com mais duas fileiras de discretos pilares cilíndricos no interior da caixa de vidro. Além disso, os esforços suportados por pilares, lajes e vigas não correspondem à suas dimensões externas, como fica evidente na diminuição pela metade das colunas ao lado na esplanada de entrada, e na manutenção da espessura da laje de cobertura mesmo quando esta vence um vão três vezes maior que o do intercolúnio típico.



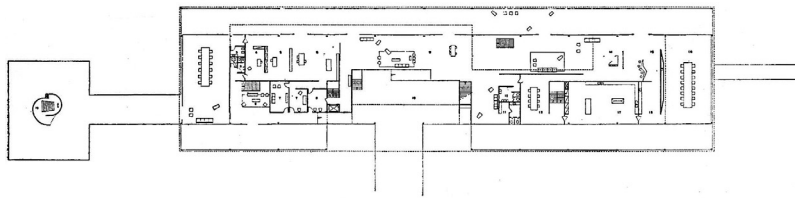
Palácio da Alvorada: saguão de entrada com colunas cilíndricas junto à esquadria e colunas externas vistas do "peristilo".

Verificamos, portanto, que a identificação pretendida entre expressão plástica e estrutura se dá não pelo "equilíbrio" entre ambas, como defendera Niemeyer, mas pelo evidente predomínio da primeira sobre a segunda. Ainda que sejam efetivamente elementos de sustentação, as colunas externas não tornam inteligível o sistema estrutural do edifício; ao contrário, fazem desaparecer o esforço de transferir a carga ao solo por meio do revestimento de mármore que rebate toda a luz e do desenho sinuoso que leva o olho a deslizar por suas parábolas, numa resultante horizontal que contraria qualquer sensação de peso.

O palácio da Alvorada exemplifica o desejo do arquiteto de fazer flutuar seus edifícios, usando das técnicas mais avançadas sem revelar em suas formas as tensões inerentes à sua sustentação. Como mostrou Sophia Telles, a maneira com que Niemeyer relaciona técnica e formas livres em seus



Palácio da Alvorada: vista exterior.



Palácio da Alvorada: planta.

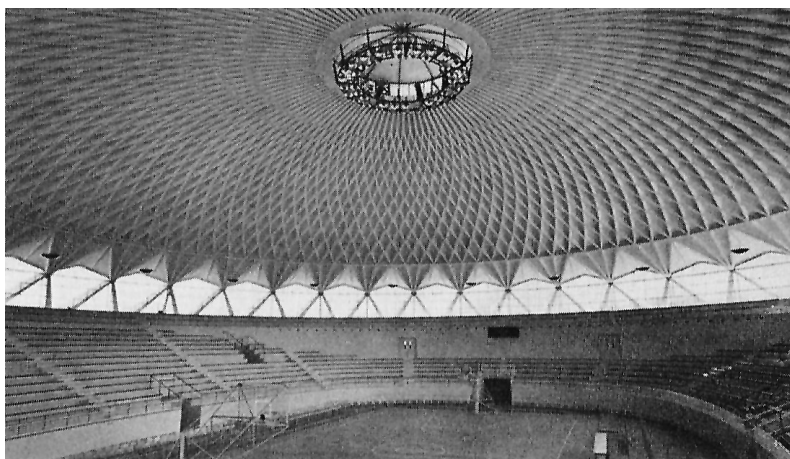
edifícios faz com que o espaço arquitetônico não se constitua como expressão construtiva, mas permaneça suspenso na imaterialidade do *desenho*.<sup>26</sup> A simultaneidade entre arrojo estrutural e evasão dos aspectos construtivos revela-se, assim, um caminho tão particular quanto problemático para o desenvolvimento da arquitetura moderna brasileira com relação à produção internacional contemporânea.

Tomando como ponto de partida a leitura que Argan faz do desenvolvimento da arquitetura moderna a partir da década de 1940, a autora comparou a obra de Oscar Niemeyer à do arquiteto e engenheiro italiano Pier Luigi Nervi (1891-1979), que concebia seus edifícios pesquisando a lógica das estruturas de concreto, e ampliando suas possibilidades de aplicação na definição espacial. Defendendo o rumo tomado por Nervi, Argan localiza sua obra na linhagem racionalista de Gropius e Mies van der Rohe, cuja arquitetura revelaria uma identidade fundamental entre estrutura espacial e formal, em consonância com os aspectos técnicos. A corrente vinculada à linguagem de Le Corbusier parecia ao autor excessivamente clássica, pelo eminente predomínio da operação plástica na concepção formal. Com suas experiências com estruturas de concreto armado, Nervi criou um método de projeto e uma técnica construtiva nos quais era impossível dissociar o momento artístico do momento científico. A obra desse arquiteto pode, nesse sentido, corresponder à razão que Argan conferia ao projeto moderno, no qual a arquitetura deveria ser concebida não como pura

<sup>26</sup> TELLES, Sophia Silva.

“Arquitetura Moderna no Brasil: o desenho da superfície”.

São Paulo: Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Dissertação de Mestrado (não publicada), 1988.



Pier Luigi Nervi e A. Vitellozzi, *Palazzetto dello Sport*, Roma, 1957.

demonstração de novas possibilidades plásticas, mas como a criação de objetos experimentados como consciência do processo gerador das formas, necessariamente vinculadas ao processo construtivo.

Oscar Niemeyer, por sua vez, também defendia o desenvolvimento da arquitetura por meio da exploração das técnicas construtivas, desejando tirar partido dos recursos plásticos do concreto armado, com seu constante desafio ao equilíbrio estático convencional das formas. Em seu processo de projeto, no entanto, as formas livres são determinadas de modo independente do impacto que terão no desempenho estrutural do edifício. Embora o cálculo moderno permita a tradução das superfícies curvas em expressões algébricas – como explicou o estreito colaborador do arquiteto, o engenheiro calculista Joaquim Cardozo –,<sup>27</sup> o desenho de Niemeyer pressupõe a submissão da técnica ao processo criativo, pois suas formas são livremente imaginadas sem a expressão das contingências relativas às tensões e à resistência concreta dos materiais. Nos primeiros palácios de Brasília, vimos como o arquiteto concentra a expressão plástica nas colunatas exteriores e acentua a distância entre técnica e forma ao revestir as colunas com o luminoso mármore branco que dissolve sua materialidade. Nas palavras de Sophia Telles,

<sup>27</sup> Conferir idem, ibidem.

“a questão que se coloca de imediato é o fato de Niemeyer não depositar na matéria nenhuma carga expressiva, assim como retira dela qualquer tensão estrutural, fazendo, ao contrário, com que a presença de seu desenho consiga desviar, esconder, e quase sublimar o esforço necessário à sua consecução. Suas linhas fazem-se no ar e pousam a figura tão naturalmente que o olho esquece o gesto que as fez estar ali. Esse esquecimento da técnica no olhar contemplativo provoca, por sua vez, a dissolução da matéria. Só resta, assim, o desenho”.<sup>28</sup>

<sup>28</sup> Idem, ibidem, p. 79.

Desvinculando-se da expressão construtiva para entregar-se à gestualidade do desenho, a etérea arquitetura de Niemeyer não enfrenta o mundo, antes evita explicitar as tensões concretas de sua espacialização, distanciando-se, assim, da *historicidade*, ou da *propriedade projetiva* intrínseca ao fazer artístico, como concebida por Argan. O autor argumentava que a arte, como um fazer consciente, só poderia adquirir relevância dentro de um processo autocrítico, que pressupõe não apenas um conhecimento das experiências do passado, mas também uma ação no mundo presente, que deve ser transformado e recriado como uma nova realidade. Para o historiador, a propriedade projetiva da arte corresponde à capacidade de autodeterminação da



sociedade, e sendo ação que transforma o mundo, pertence inevitavelmente ao âmbito da história.

Se tivermos em conta o raciocínio de Argan, a arquitetura de Niemeyer, voltada antes para a sublimação das tensões que para a sua explicitação, sugere uma atitude contemplativa avessa à postura crítica da arte moderna. Elegendo a natureza como interlocutora da arte, a linguagem do arquiteto é, para Sophia Telles, dotada de uma espécie de *objetividade clássica*, pois suas formas, levemente pousadas contra a linha do horizonte, relacionam-se antes com a paisagem do mundo natural que com o universo urbano.

“São formas que se querem tão naturais que a elas cabe apenas a contemplação. O arquiteto está assim tão longe das preocupações com a gênese da forma, no sentido de sua estrutura, quanto da ação intelectual da arte moderna.”<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Idem, *ibidem*, p. 83.

Realçando alguns aspectos paradoxais da arquitetura de Niemeyer, a autora afirma seu lugar na linhagem do século XX, apesar do distanciamento de sua obra com relação a pressupostos – a seu ver, cruciais – da arte moderna. Constatamos, assim, que o arquiteto pôde explorar com desenvoltura a linguagem moderna e até mesmo contribuir para a sua ampliação, sem imprimir à sua arquitetura a tensão questionadora inerente à arte moderna. Niemeyer preferiu manter-se no campo etéreo da busca por belas formas.

### 3.5

#### A tradição colonial e o Barroco

Se a referência clássica é evidente nos palácios de Brasília, a obra anterior de Oscar Niemeyer, dominada pela presença das formas curvas, foi freqüentemente interpretada pela crítica como uma versão moderna do Barroco colonial brasileiro. Trata-se de uma derivação da idéia lançada por Lucio Costa de que a modernidade brasileira tinha vínculos com as antigas tradições construtivas do país, guardando a mesma simplicidade e sobriedade das construções rurais portuguesas. Com o formalismo plástico muito pouco sóbrio da fase inicial de Niemeyer, sua obra só podia ser considerada em continuidade com as tradições locais se a referência fosse a exuberância das igrejas barrocas do período colonial, fazendo do arquiteto uma reatualização da genialidade artística nacional encarnada pela primeira vez na figura de Aleijadinho. O primeiro ponto a observar nesse clichê interpretativo é a maneira particular com que

o Barroco se desenvolveu no Brasil entre os séculos XVII e XIX. Comentando as pesadas construções portuguesas da colônia, antes um refúgio contra os perigos da terra virgem que uma manifestação de comunhão com a natureza, Jorge Czajkowski observou que “basta examinar com cuidado a história de nossa arquitetura para verificar que realmente é difícil encontrar exemplos de edifícios com volumes e espaços efetivamente barrocos”.<sup>30</sup>

Com raríssimas exceções, o Barroco que se apresenta nas igrejas coloniais é restrito aos elementos decorativos aplicados nas fachadas e nos interiores, onde o efeito cênico é obtido com uma espécie de segunda parede de madeira entalhada e policromada, acrescida posteriormente sobre muros regulares de alvenaria e pedra. Nesse sentido, “é um barroco contido dentro dos limites sóbrios de espaços estáticos ou desenvolvidos sobre o plano, enquadrado nas superfícies”.<sup>31</sup> Se há um fio que conduz a tradição arquitetônica desde os tempos da colônia até a produção do século XX, ele é, para Czajkowski, de cunho essencialmente “racionalista”, num desenvolvimento contínuo desde as construções coloniais, passando pela arquitetura neoclássica, até a arquitetura moderna, numa visão mais afinada com a interpretação de Lucio Costa. Em suas palavras:

“descartada a idéia de uma ‘prevalência barroca’, pode-se apontar o fato de que as preferências formais manifestadas durante o período colonial – os volumes e espaços contidos, compostos por justaposição mas individualmente legíveis, e uma exuberância peculiar no tratamento de elementos aplicados ou recortados sobre o plano – permanecem válidas até hoje”.<sup>32</sup>

Ainda que a idéia de um racionalismo “gradativamente aprimorado” seja problemática por sua conotação progressiva, a argumentação do autor ajuda a compreender as formas livres de Oscar Niemeyer fora do âmbito do Barroco. Sua arquitetura estaria vinculada à tradição racionalista brasileira, tal como descrita por Czajkowski, pela adoção de quatro procedimentos de projeto recorrentes em sua carreira. Os dois primeiros se referem à maneira de articular o plano, seja com o “recorte sinuoso do perímetro da cobertura”, como na casa de Canoas, seja com o arqueamento das superfícies, como na capela de Pampulha. As outras duas maneiras inscritas nessa tradição são a justaposição de sólidos simples, como no edifício do Congresso Nacional de Brasília, e a adição de pórticos formados por planos recortados à frente de volumes primários, como no Palácio da Alvorada. Na visão do autor, na obra de Niemeyer, “o

<sup>30</sup> CZAJKOWSKI, Jorge. “A arquitetura racionalista e a tradição brasileira”, in: *Revista Gávea* no. 10, março de 1993, pp. 25-35. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, p. 29.

<sup>31</sup> Idem, *ibidem*, p. 29.

<sup>32</sup> Idem, *ibidem*, p. 30.

espaço tende a permanecer estático, embora às vezes irregular, e a volumetria, contida, enfatiza o contraste entre os vários volumes de um conjunto”.<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Idem, *ibidem*, p. 30.

Se não é tão evidente que os espaços de Niemeyer sejam efetivamente estáticos, ou que sua volumetria seja de fato contida – a ponto de ser, a despeito de sua insistente leveza, comparada com os rígidos e pesados edifícios do período colonial –, podemos considerar que a dinâmica proporcionada tanto por suas formas sinuosas quanto pela fluidez espacial típica da linguagem moderna não participa do sentido dramático do Barroco. Como mostra Sophia Telles, ainda que a curva seja a marca do arquiteto,

“a sua direção é de fato distinta da força ascensional do barroco, as volutas e espirais, o movimento das massas, as variadas direções de perspectiva. Ao contrário, a linha de Niemeyer é tranqüila, pressupõe uma superfície de onde parte e para onde chega, como os arcos, sem entretanto se enraizar, para que pudesse almejar as alturas”.<sup>34</sup>

<sup>34</sup> TELLES, *ibidem*, p. 86.

A autora identifica não nas curvas do desenho de Niemeyer, mas na autonomia imaginativa de suas formas um possível ponto de contato de sua obra com o Barroco, que, segundo Argan, foi a arte que rompeu pela primeira vez com as convenções do passado, submetendo as referências clássicas à imaginação do artista. A liberdade criativa a qual Sophia Telles se refere é, no entanto, a da autonomia plástica de Oscar Niemeyer com relação às contingências técnicas (como vimos anteriormente), e não a que reforça outro clichê aplicado à obra do arquiteto: o da originalidade ilimitada de suas formas.

### 3.6

#### Método compositivo e suas origens

Num estudo que questiona a valorização excessiva da originalidade de Oscar Niemeyer, Edson Mahfuz mapeia o número limitado de elementos formais e de maneiras de combiná-los usados pelo arquiteto ao longo de sua carreira, mostrando como sua obra repete e aprimora esquemas de projeto, antes de recriá-los a cada vez.<sup>35</sup> Segundo Mahfuz, o arquiteto trabalha com um repertório formal e compositivo fechado, fazendo adaptações, transformações ou inversões sobre sua principal base de referência, a obra de Le Corbusier. Niemeyer adere ao esquema dos cinco pontos da arquitetura, quando parte de um sistema estrutural regular dentro de volumes prismáticos, que contêm espaços determinados

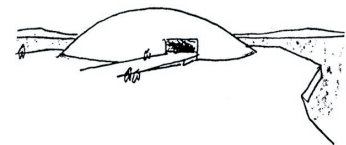
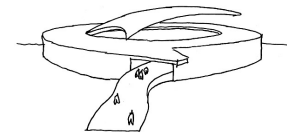
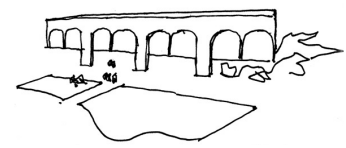
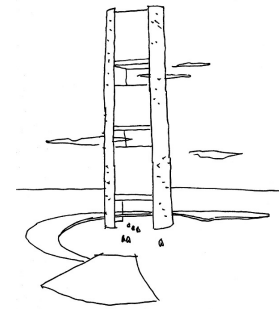
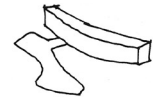
<sup>35</sup> MAHFUZ, “O Clássico, o Poético e o Erótico”, *op. cit.*

de modo independente da estrutura, reconciliando, como o mestre franco-suíço, a comodidade e a fluidez moderna com a ordem neoclássica das fachadas públicas. O arquiteto adota também o procedimento corbusiano de contrastar as formas mais sóbrias dos espaços repetitivos – em geral, ortogonais –, com volumes diferenciados – quase sempre irregulares – dedicados aos espaços especiais, hierarquicamente mais importantes.

Mahfuz aponta três partidos compositivos básicos empregados em toda a obra de Niemeyer. O primeiro deles, chamado pelo autor de monolítico, consiste, como na *Villa Savoye*, em conter os volumes especiais dentro de prismas regulares, como ocorre nos palácios de Brasília ou no Museu de Caracas. Os dois outros partidos, correspondentes ao edifício da Liga das Nações, consistem na separação dos volumes funcionais, seja por meio da interpenetração ou proximidade de volumes, como no Cassino da Pampulha, seja por meio da decomposição do programa em átomos funcionais distantes entre si, como no Hospital Sul América, ou como nos pavilhões do Parque do Ibirapuera, esses últimos conectados por uma marquise sinuosa. O autor também mostra que as formas dos volumes utilizados por Niemeyer se repetem em seus projetos, sendo elas: a barra horizontal, a torre, o “prédio-viga”, o edifício circular de baixa altura, a marquise orgânica, a plataforma na base do edifício, as “cascas” de forma livre e, por último, as cúpulas semi-esféricas. Identificando a repetição, Mahfuz afirma que, sendo as formas de Niemeyer recorrentes em diversos de seus projetos, não são elas que determinam a originalidade de sua arquitetura, e sim a maneira como se combinam em cada situação, e conclui:

“Niemeyer é um arquiteto ‘clássico’, pois trabalha dentro de um sistema. A exemplo dos arquitetos do Renascimento, ele emprega um número finito de estratégias compositivas e de elementos de composição – componentes de um repertório desenvolvido lenta e seguramente – para todos os problemas para os quais lhe é pedida uma solução arquitetônica. A ‘tradição do novo’ não predomina no caso de Oscar Niemeyer (...). A surpresa e o significado global de um projeto de Niemeyer dependem da maneira em que os elementos são compostos em cada caso”.<sup>36</sup>

O argumento coloca como ponto central do êxito da arquitetura de Niemeyer seu talento para a *composição*, mais do que para a criação de formas inéditas. Considerar esse aspecto isoladamente não é, porém, suficiente para definir o caráter “clássico” do arquiteto tomando como referência



Croquis de Niemeyer: Hotel Pampulha, 1941 (barra horizontal); CESP, São Paulo, 1973 (torre.); Sede da Fata, Turim, 1975 (“prédio viga”); Museu do Homem, Belo Horizonte, 1977 (edifício circular de baixa altura); Casa de Baile da Pampulha, 1940 (marquise sinuosa); Igreja da Pampulha, 1940 (“cascas” de forma livre) e projeto não identificado (cúpula semi-esférica).

<sup>36</sup> Idem, *ibidem*, p. 67.



a arquitetura do Renascimento, pois também a arquitetura barroca parte de um repertório de formas limitado – e ainda clássico –, embora se sirva dele com um novo grau de liberdade. A comparação com o Renascimento também é problemática se não se levar em conta que, se os arquitetos de então empregavam “um número finito de estratégias compositivas e de elementos de composição”, o faziam de acordo com uma idéia pré-concebida de beleza, que, como mostrou Rudolf Wittkower, era intimamente ligada à crença religiosa de que leis divinas de perfeição e harmonia regeriam todo o universo, desde as proporções do corpo humano até as relações entre os corpos celestiais.<sup>37</sup> É essa harmonia cósmica que as construções deviam ecoar, por meio da perfeição harmônica e geométrica de suas formas. Nada disso é cabível no caso de Niemeyer, um arquiteto cuja busca por beleza não segue quaisquer leis ou regras definidas *a priori*. É exatamente por isso que, se quisermos compreender o sentido “clássico” de seu método compositivo, devemos olhar não para o período que antecedeu o barroco, mas para a época que rompeu radicalmente com seus princípios – o Iluminismo, pois, como vimos anteriormente, é na arquitetura neoclássica do século XVIII que está a origem primeira da arquitetura moderna do século XX.

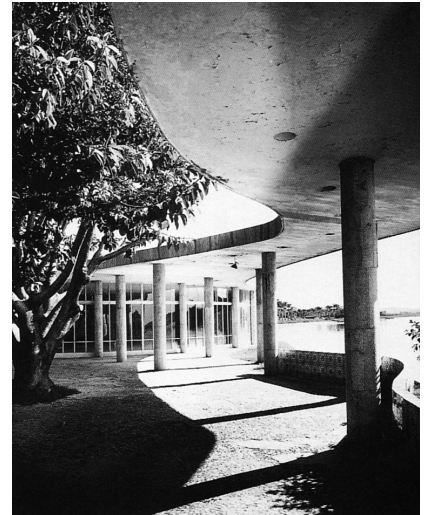
<sup>37</sup> Conferir WITTKOWER, Rudolf. *Los Fundamentos de la Arquitectura en la Edad del Humanismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

### 3.7

#### Pampulha e a abordagem tipológica das formas

Identificamos na análise dos palácios de Brasília os recursos que Niemeyer usou para alcançar a dimensão simbólica tanto no conjunto de seus edifícios quanto em cada um deles em particular. Resta verificar se essa preocupação aparece apenas como resultado de sua “revisão crítica” ou se é um traço que o acompanha há mais tempo. Um bom exemplo a ser contraposto a Brasília é o conjunto de edifícios da Pampulha, o novo bairro residencial que o mesmo Juscelino Kubitschek encomendou ao arquiteto, quando era prefeito de Belo Horizonte. Construídos entre 1940 e 1943 ao redor de um lago artificial, os edifícios do Cassino, do Iate Clube, do Restaurante e Casa de Baile e especialmente o da Igreja de São Francisco deram notoriedade instantânea a Niemeyer, e foram amplamente difundidos no exterior como as jóias do *Brazilian Style*.<sup>38</sup> Tratava-se de uma linguagem que tinha como matriz a obra de Le Corbusier, como concretizada no edifício do MES, mas que não se mantinha como um subproduto dela, pois a desenvolvia de um modo próprio e original. Pampulha é o ponto de eclosão da linguagem de formas livres de Niemeyer e, por

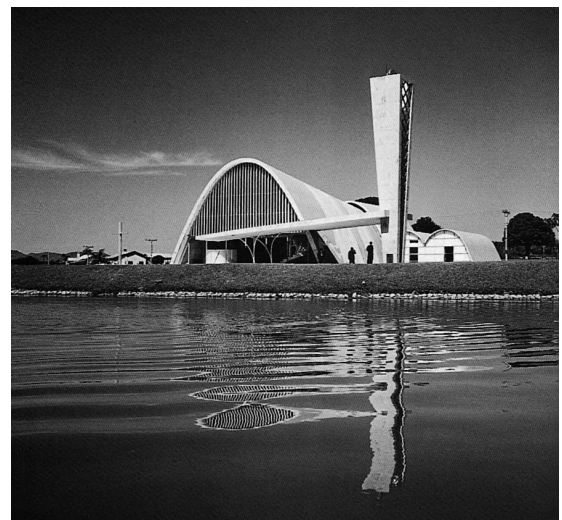
<sup>38</sup> Os edifícios do Cassino, do Iate Clube e do Restaurante e Casa de Baile mal tinham sido inaugurados quando foram publicados no *Brazil builds*, o livro-catálogo que impulsionou a divulgação da arquitetura brasileira no exterior. Conferir GOODWIN, Philip. *Brazil builds: architecture new and old, 1852-1942*. New York: The Museum of Modern Art, 1943.



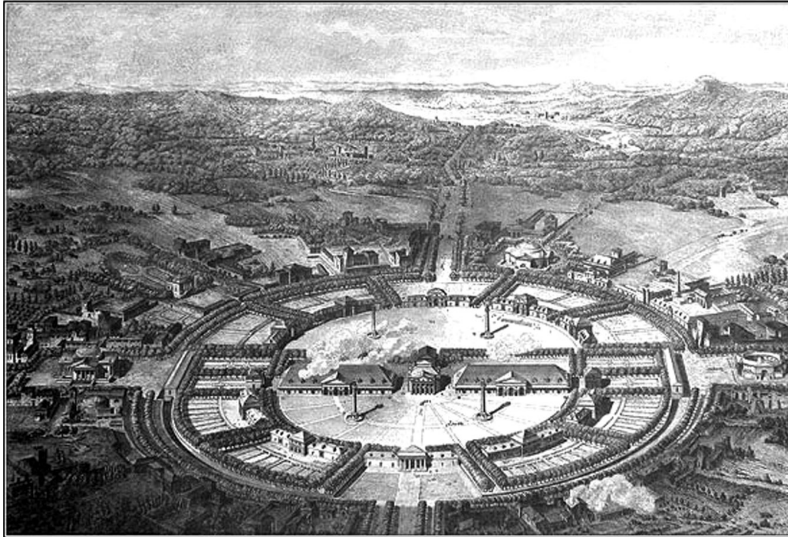
Niemeyer, Cassino e Casa de Baile, Pampulha, 1940-3.

esse motivo, deu origem também ao debate sobre o caráter “formalista” da arquitetura brasileira. O que nos interessa destacar nesse exemplo é a conjugação da liberdade formal com o desejo de conferir expressão simbólica aos edifícios, de modo a constituir-los, segundo Kenneth Frampton, como a encarnação utópica de um moderno “paraíso hedonístico”. É esse aspecto que encantara à primeira vista o crítico quando este ainda era um jovem estudante de arquitetura, e que o encorajou anos depois a buscar referências num momento relativamente distante da história para homenagear o arquiteto brasileiro:

“É difícil deixar de traçar uma analogia entre a Pampulha de Niemeyer e a visão de Ledoux para o desenvolvimento final de Arc et Senans, sendo a primeira focalizada na água e a segunda no sal. E embora o abismo ideológico e histórico entre ambas seja obviamente por demais profundo para ser cruzado,



Niemeyer, late Clube e Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha, 1940-3.



Ledoux, Cidade Ideal de Chaux, Arc-et-Senans, 1773.

permanece, não obstante, uma intensa preocupação com o bem-estar psicológico e físico do homem. Há também de se notar uma outra característica comum, a saber, um visível impulso em se *caracterizar cada instituição cívica como um ícone singular*, embora isso fosse, no caso de Niemeyer, mediado por uma forte afinidade orgânica, erótica e formal”.<sup>39</sup>

Dentro de sua linguagem particular, moderna e transgressora até mesmo dos princípios mais rígidos da geometria racionalista, Niemeyer emprega a mesma manipulação tipológica que a arquitetura neoclássica inaugurara há dois séculos. Comentando esse projeto para a Cidade Ideal de Arc-et-Senans, que Ledoux elaborou em 1773, para o complexo de produção de sal de Chaux, Argan afirma que o arquiteto:

“não imaginava a cidade como um conjunto de bastidores e de cenas de fundo formando uma imagem espacial unitária e cenográfica [como no Barroco], mas como um agregado de tipos de edifícios singularmente qualificados, cuja coexistência era justificada apenas pelo fato de cada um deles ser levado a um mesmo grau máximo de tipicidade”.<sup>40</sup>

A “qualificação” dos diversos edifícios é dada na definição tipológica, que é a responsável pela expressão da destinação de cada um deles, ou seja, pela manifestação de seu *caráter*. A manipulação dos tipos cumpre a função simbólica e comunicativa que levou essa produção a ser chamada de *architecture parlante*. Para Frampton, não há dúvida quanto às qualidades simbólicas dos edifícios da Pampulha, e de sua associação com o sentido comunicativo da arquitetura de Ledoux:

<sup>39</sup> FRAMPTON. “Homenagem a Niemeyer”, in: Revista *AU - Arquitetura e Urbanismo*, no. 15, dezembro de 1987 a janeiro de 1988, pp. 58-9. São Paulo: Editora PINI, p. 58 (grifo meu).

<sup>40</sup> ARGAN, “Arquitetura e Enciclopédia”, op. cit., p. 202.



“Que isto era uma *architecture parlante*, é evidenciado pelas associações recíprocas entre as formas primárias envolvidas; a cobertura em duas caídas do Iate Clube que se ergue como ‘velas’ ao vento; a forma do templo sagrado genericamente compartimentado com suas arcadas em concha; as ondulações sincopadas da cobertura de concreto da Casa de Baile; o volume monumental do Cassino (...), onde o excedente em riquezas e os desejos da ‘elite’ local se fundem por um fugaz instante, enquanto, dentro das rampas forradas em verde-ônix e amarelo, a noção corbusiana da *promenade architectural* levava (...) Niemeyer de volta da arena hipnótica de música e dança ao local de sedução e satisfação. Uma vez mais a imagem do Oikema de Ledoux vem irremediavelmente à tona, como numa fantasia narrada, porém não concluída e mais puritana do Iluminismo do *Ancien Regime*”.<sup>41</sup>

<sup>41</sup> FRAMPTON, *ibidem*, p. 59.

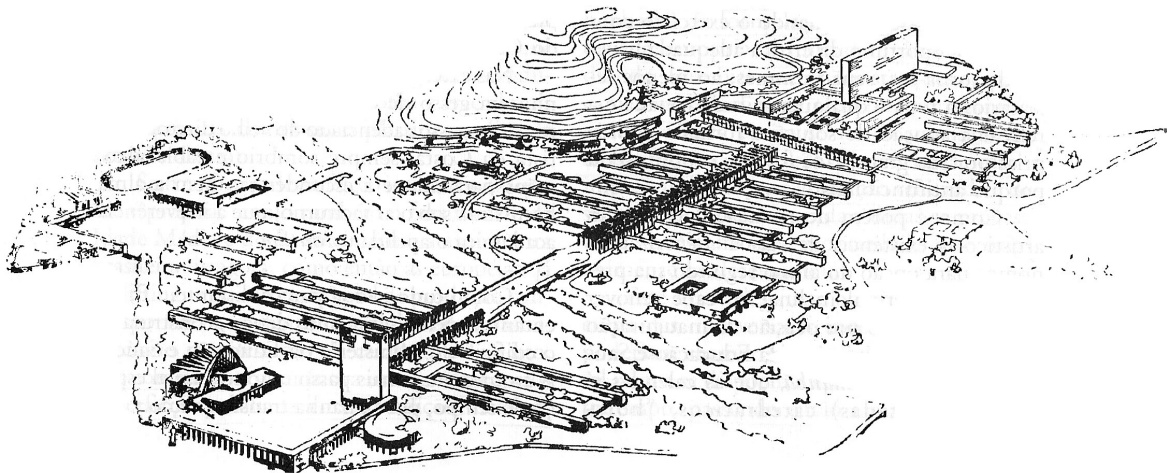
O autor identifica a experiência sensual provocada pelos edifícios de Niemeyer com a utopia de uma sociedade ideal liberada para o pleno desfrute do prazer, e, ainda que o conjunto da Pampulha tivesse um alcance social extremamente limitado, sua arquitetura deveria ser percebida num sentido mais amplo:

“Certamente a visão de Niemeyer em relação à utopia era mais programática e igualitária do que este microcômico paraíso hedonístico. Para ele, este era o jardim-do-prazer modelo, que deveria ser colocado à disposição da sociedade como um todo”.<sup>42</sup>

<sup>42</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 59.

Com o programa identificado com a satisfação dos “caprichos da elite”, Pampulha corresponde à fase de “excesso de originalidade” que o arquiteto desejou superar em meados dos anos 1950, quando voltou sua atenção para os grandes monumentos da história. Apesar da guinada de Niemeyer em direção a uma contenção clássica, podemos ver que não são apenas as obras posteriores à sua “revisão crítica” que permitem entrever relações com procedimentos anteriores à arquitetura do século XX, pois mesmo a livre manipulação formal dos edifícios da Pampulha pode ser comparada aos recursos compositivos e tipológicos da arquitetura neoclássica. Não é a natureza moral e ideológica do Iluminismo, de valorização do âmbito público e da exemplaridade cívica, que justifica a relação de Niemeyer com a produção desse período. Tampouco devemos contar com uma admiração, difícil de conceber, do arquiteto brasileiro pela obra de Ledoux. O que permite identificar um vínculo é a disciplina formal revolucionária da arquitetura do século XVIII – que conjugou a capacidade comunicativa





Lucio Costa, projeto para a Cidade Universitária do Rio de Janeiro, 1936-7.

com o sistema autônomo e tipológico de projeto –, transmitida até os arquitetos do século XX pela tradição do ensino acadêmico. Essa abordagem projetual contemplava não apenas o conhecimento e a aplicação dos estilos do passado, mas também um método lógico de composição e a preocupação com a correta *expressão* de cada edifício.

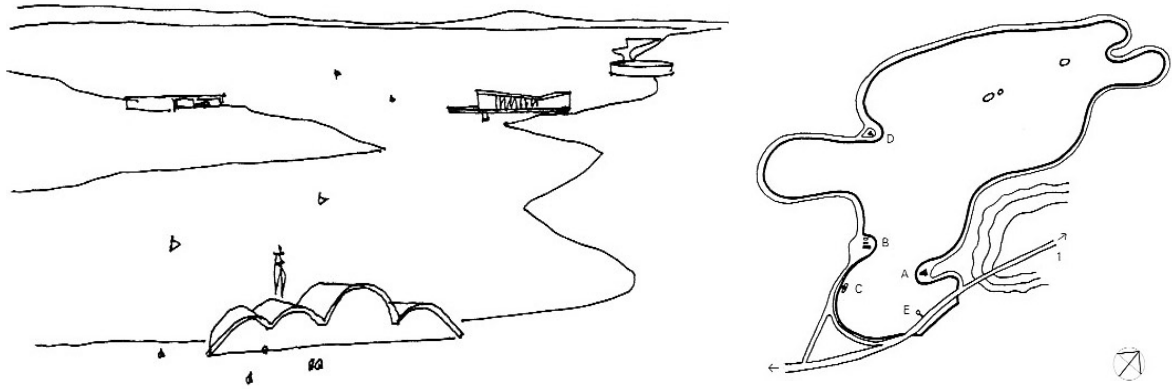
O memorial de Lucio Costa para a Cidade Universitária do Rio de Janeiro – cujo projeto foi elaborado entre 1936 e 1937, com a participação de Niemeyer – revela como esses fatores podiam conviver com a linguagem da arquitetura moderna.<sup>43</sup> Costa começa a justificar o projeto com argumentos extremamente racionais, apresentando as soluções que atendem “às conveniências orgânicas do programa” – como funções específicas, fluxo de circulação e orientação solar. Em seguida, o arquiteto mostra como o conjunto se comporta como “expressão arquitetônica”, tratando não apenas do “caráter local inconfundível”, dado pelo tratamento paisagístico, mas determinando também o caráter específico de cada bloco, obtido com a alternância do sentido monumental do volume que marca e entrada (o auditório de Le Corbusier e Pierre Jeanneret) com a “atitude *humilde* das escolas”.<sup>44</sup>

Niemeyer, como já vimos, também manipulava sua linguagem moderna para obter “expressão arquitetônica”. No projeto da Pampulha, vemos que as particularidades de cada edifício são inclusive mais importantes que a visão do conjunto, pois sua distribuição não segue grandes eixos ordenadores, como na universidade projetada por Lucio Costa, mas é definida pela eleição dos pontos mais interessantes da geografia do lago. O conjunto de Belo Horizonte se apresenta muito mais como “um agregado de tipos de edifícios singularmente qualificados”, como definiu Argan sobre a cidade de Ledoux, do que como a “imagem espacial unitária e cenográfica” da cidade barroca.<sup>45</sup> E é esse mesmo

<sup>43</sup> O projeto foi realizado logo depois que a proposta de Le Corbusier foi rejeitada pelo ministro Capanema. Conferir COSTA, Lucio. “Cidade Universitária: 1936-37”. In: *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, pp.172-89.

<sup>44</sup> Idem, *ibidem*, p. 183.

<sup>45</sup> ARGAN, “Arquitetura e Enciclopédia”, op. cit., p. 202.



Pampulha: posição dos edifícios ao redor do lago e croquis de Niemeyer.

desejo de caracterização tipológica que estará também em Brasília, acrescido agora de um sentido monumental pouco importante em Pampulha.

Podemos considerar que a inflexão de Niemeyer rumo a uma fase mais “clássica” nos anos 1950 não se dá pela alteração de seus princípios compositivos, nem pela introdução inédita da dimensão simbólica, mas pelo desejo de trazer de volta algo da grandeza e da perenidade que a arquitetura moderna deixara de valorizar – como também defendia o movimento pela “Nova Monumentalidade” –, sem abandonar a fluidez e a leveza que marcaram sua obra desde sempre. Mas, sendo os palácios de Brasília as obras mais significativas dessa nova direção, não há como negar uma relação íntima entre a linguagem mais sóbria e os novos conteúdos a serem representados: em lugar do “paraíso hedonístico” de Pampulha, um ambiente mais respeitável mostrava-se, afinal, mais adequado aos edifícios institucionais da nova capital. O aspecto monumental dos palácios de Brasília não se deve a uma linguagem suntuosa ou grandiloqüente – incompatível com o sentido de flutuação suscitado pela leveza de suas formas –, mas a uma adequação à expressão do caráter intrínseco à sua destinação e à sua condição de marco, tanto na paisagem da cidade, quanto na história do país. Mesmo recorrendo aos ideais clássicos de beleza, Niemeyer não põe em risco sua modernidade, mas evidencia que ela não exclui a dimensão simbólica, tão valorizada na tradição arquitetônica. A monumentalidade flutuante de Brasília não é uma ruptura, mas o desenvolvimento natural de sua arquitetura.