

## 8. A Arquitetura Moderna de Oscar Niemeyer

### 8.1. O lugar da obra de Oscar Niemeyer em relação ao Movimento da Arquitetura Moderna.

Para se pensar o lugar que a obra de Oscar Niemeyer ocupa no amplo campo da arquitetura moderna, considerando o funcionalismo como sua vertente predominante, é importante inicialmente abordar a questão da recepção como sinalização relativa a esse lugar tendo em vista as reações que ela provocou não só entre críticos e historiadores, mas também entre os grandes nomes da arquitetura internacional, configurando discursos polarizados entre os que por motivos diversos a aprovam ou condenam. Essas reações, por sua vez, demonstram a dificuldade de abordar um trabalho que de modo paradoxal se apresentava de acordo com o racionalismo arquitetônico mas se desviava de seus cânones formais e funcionais. Esse paradoxo aparece, por exemplo, na observação do crítico inglês Reyner Banham (1922-1988) que no livro *Age of the Masters* de 1962 considerou que os prédios de Brasília “funcionais ou não são ainda expressões de nossa conhecida arquitetura moderna, limpos, ondulados, precisos.”<sup>302</sup> Em outro trecho do mesmo livro Banham comenta que “do Ministério da Educação projetado por Lucio Costa no Rio com clara inspiração em Le Corbusier, aos edifícios governamentais construídos por Oscar Niemeyer na novíssima capital, esse estilo tem despertado inveja nas mais diversas partes do mundo<sup>303</sup>.” Enquanto na primeira citação o crítico considera que as obras da arquitetura brasileira são ainda uma expressão da “nossa” arquitetura – a deles, europeus –, na citação seguinte elas são tratadas como um “estilo”, “esse” estilo, algo distinto portanto, e, mais, elas são capazes de provocar “inveja” – à eles, europeus<sup>304</sup>. Além de ser uma mostra simples da dificuldade de como tratar a “nossa” arquitetura, os pontos de vista de Banham, para além do paradoxo explícito, se beneficiam de seu distanciamento crítico em relação ao funcionalismo.

---

<sup>302</sup> BANHAM, Reyner Peter. *Age of the Masters*. P.140.

<sup>303</sup> Idem. P. 36

<sup>304</sup> O indisfarçável eurocentrismo do autor faz com que se entenda “as mais diversas partes do mundo” como sendo a própria Europa

A repercussão internacional da obra de Oscar Niemeyer tem início com a construção do Pavilhão Brasileiro para a Feira Internacional de Nova Iorque em 1939, projetado em conjunto com Lucio Costa<sup>305</sup>, e com a exposição *Brazil Builds* realizada no MoMA e organizada pelo arquiteto americano Philip Goodwin em 1943. Nesse mesmo ano o Conjunto da Pampulha é inaugurado e até 1960, quando terminam as principais edificações de Brasília, Niemeyer tinha projetado e construído uma quantidade enorme de trabalhos, atendendo aos mais diversos tipos de programa, constituindo uma obra que se apurou, amadureceu e consolidou num espaço de tempo muito curto. De acordo com Mônica Carvalho Junqueira, o arquiteto com seu “surpreendente e precoce avanço sobre as idéias modernas causou total espanto aos estrangeiros.”<sup>306</sup> No entanto o ponto principal a se destacar é que pouco depois da Pampulha, com seu inédito repertório formal, o trabalho de Niemeyer passa a ser objeto de análises polêmicas sendo inserido na pauta dos debates que se intensificam no contexto da crise do segundo pós-guerra. Nesse contexto revela-se uma inflexão dos discursos norteadores do movimento da arquitetura moderna, em parte pela desmobilização provocada pela própria guerra, mas principalmente devido à rápida absorção pelo mercado e especulação imobiliária do aspecto puramente estilístico dessa arquitetura. Assim, ao mesmo tempo em que se apresenta a necessidade de rearticular as bases do movimento, com o intuito de manter um mínimo de coerência e estabilidade, e à medida que Niemeyer dá continuidade a sua obra, aparentemente indiferente às críticas depreciativas, verifica-se uma urgente necessidade de qualificar, enquadrar ou desautorizar seu trabalho. Pois, de certo modo, a arquitetura brasileira em geral, e a de Niemeyer em particular, aparece como pano de fundo que simultaneamente provoca e expõe tensões que já rondavam as discussões em torno do encaminhamento do movimento entre seus próprios idealizadores. Um exemplo que indica o quanto essas tensões permeavam desde cedo o projeto da arquitetura moderna encontra-se no Posfácio do historiador Carlos Martins para a edição brasileira do livro *Precisões* de Le Corbusier: “Ao contrário da narrativa senso-comum do chamado movimento moderno europeu, a posição de Le Corbusier nos

---

<sup>305</sup> No artigo “Oscar Niemeyer – 1950” Lucio Costa escreve: “O Pavilhão resultou em *obra prima* marcando o lançamento mundial de Oscar Niemeyer. Nele a orientação de Niemeyer foi predominante”. In. *Registro de uma Vivência*. P. 190.

<sup>306</sup> CAMARGO, Mônica Junqueira. “Sobre o projeto de Oscar Niemeyer para o entorno do Teatro do Parque do Ibirapuera” P. 2

três últimos anos da década de 20 era no mínimo incômoda [...]. Por ocasião do I CIAM [Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna], realizado em La Sarraz, em julho de 1928, já se explicitava a distância que o separava da ‘ala alemã’, especialmente nas questões referentes ao papel social do arquiteto, aos problemas estéticos e éticos, às idéias políticas e às modalidades de ação política e de relação com o Estado.”<sup>307</sup> A já mencionada crítica de Karel Teige qualificando como “fracassadas” a estética e as teorias “formalistas” de Le Corbusier indica bem como a aparente unidade em torno dos ideais do movimento, com sua pretensão internacionalista, não se confirma. E foi justamente pela maior flexibilidade do pensamento de Le Corbusier que Lucio Costa, no papel de grande ideólogo do movimento da arquitetura moderna brasileira, elegeu-o como principal referência a ser seguida conforme menção que aparece, entre muitas outras, descrita no que denominou como seu período de “*Chômage*” (1932-1936): “Estudei a fundo as propostas e obras dos criadores, Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier, – sobretudo este, porque abordava a questão em seu tríplice aspecto: o social, o tecnológico e o artístico, ou seja, o *plástico*, na sua ampla abrangência.”<sup>308</sup> (grifo do autor)

Na década de 1950, de acordo com o contexto apenas aludido acima, a crítica conferida ao trabalho de Niemeyer consolida a visão polarizada entre aqueles que o entendem como um desvio formalista em relação aos princípios originais do movimento da arquitetura moderna e os que percebem nele uma distensão revigorante desses mesmos princípios. No primeiro caso, a crítica se concentra na conotação negativa do conceito de formalismo, ou seja, na avaliação de que o trabalho do arquiteto manifesta um apego gratuito à forma, subtendendo-se aí uma inaceitável ausência de compromisso em relação ao projeto social da arquitetura configurando um anti-funcionalismo. No segundo, inclui-se a influente leitura de Lucio Costa que, definindo a obra de Niemeyer como uma síntese genuína do “gênio nacional”<sup>309</sup>, considera que a “arquitetura contemporânea, se

<sup>307</sup> MARTINS, Carlos. “Uma leitura crítica” In: CORBUSIER, Le. *Precisões*. Posfácio, p.268.

<sup>308</sup> COSTA, Lucio. *Registro de uma Vivência*. P. 83. Lucio Costa no ensaio, “Muita construção, alguma arquitetura e um Milagre” de 1951, retoma o tema e o período de *chômage* nos seguintes termos: “[...] de 1932 a 35, pequeno reduto purista consagrado ao estudo apaixonado não somente das realizações de Gropius e de Mies van der Rohe, mas, principalmente, da doutrina e obra de Le Corbusier, encaradas já então, não mais como um exemplo entre tantos outros, mas como o ‘Livro Sagrado’ da Arquitetura”. Idem, P. 168.

<sup>309</sup> COSTA, Lucio. “Depoimento -1948”. In: *Registro de uma Vivência*. P. 199.

pôde resolver aspectos utilitários dos programas enfrentados, tem se mostrado menos apta a satisfazer à sua mais nobre aspiração – a expressão artística – tal como sempre ocorreu no passado [...] Oscar Niemeyer mostrou, pela primeira vez, o quanto essa atitude carecia de validade.”<sup>310</sup> (grifo meu) Por outro lado, do ponto de vista do olhar estrangeiro verifica-se, em grande parte das leituras favoráveis à obra do arquiteto, uma análise sobrecarregada de adjetivos tais como exuberante, exótica, tropical, sensual, enfim, uma série de clichês que foram se cristalizando em sua superficialidade praticamente até o presente.

O primeiro autor a desenvolver um estudo voltado exclusivamente para obra de Niemeyer foi o arquiteto e estudioso Stamo Papadaki (1922- 1990) que em 1950 publicou o livro *The Work of Oscar Niemeyer*. O autor publicou ainda outros dois livros dedicados ao arquiteto brasileiro, *Oscar Niemeyer: Works in Progress* de 1956 e *Oscar Niemeyer* lançado quatro anos depois. De um modo geral Papadaki se pauta pela narrativa de Lucio Costa mas apresenta também algumas idéias próprias, tal como a de que com Niemeyer “o Barroco luxuriante de Portugal teve uma acomodação adequada e apropriada no ambiente tropical.”<sup>311</sup> Já no segundo livro o autor aborda o tema do lirismo como condição da poesia que na arquitetura, tal como faz Niemeyer, só se alcança quando a imaginação ultrapassa as barreiras de programas e da realidade constituindo uma visão, segundo ele, antagônica a da crítica corrente e aos métodos convencionais de avaliação. Papadaki cita como exemplo um dos artigos publicados na revista *Architectural Review* de outubro de 1954, dedicada ao exame da arquitetura brasileira com a chamada “*Report on Brazil*”. O artigo que Papadaki destaca argumenta que os arquitetos brasileiros abusam na aplicação da nova gramática arquitetônica usando-a sem compreender suas regras e abstraindo-as dos aspectos sociais da arquitetura. Papadaki vê nessa avaliação um documento importante pois revela o teor da crítica da metade do século, “mostrando a rejeição à exuberância da arquitetura brasileira”, presumindo que o mundo deva ser sombrio e a linguagem arquitetônica conformada ao estilo de relatórios financeiros.” O impacto de tal exuberância, diz, gera uma “angústia naqueles que produzem esse

<sup>310</sup> COSTA, Lucio. In: PAPANAKI, Stamo. *The Work of Oscar Niemeyer*. Prefácio, p.1.

<sup>311</sup> PAPANAKI, Stamo. *The Work of Oscar Niemeyer*. Introdução, p. 11.

tipo de crítica”, sendo o “vilão por trás da cena” e objeto de uma “condenação implacável.”<sup>312</sup>

Passados mais de trinta anos da publicação do último livro de Papadaki verifica-se a consolidação de uma vertente interpretativa que se compraz com uma leitura da cultura brasileira como sendo essencialmente exótica, no duplo sentido que o termo comporta – extravagante e excêntrico – um modo de afinal explicar o estranho fato de aparecer num país periférico um artista da mesma envergadura daqueles dos grandes centros. Não à toa muitos entre esses críticos se apropriaram da associação que Lucio Costa estabeleceu entre a arquitetura do presente e a do passado colonial percebendo nele uma verdade e clareza construtiva, duas qualidades que se conjugam com as aspirações modernas. Todavia a articulação de Lucio Costa entre o moderno e o antigo refere-se apenas à construção civil dos séculos XVII e XVIII, às “casas simples e rústicas” do “portuga” e à sobriedade “desataviada” das construções rurais, e não a um improvável barroco da arquitetura religiosa.<sup>313</sup> E no entanto foi ao barroco que a visão estrangeira associou o trabalho de Oscar Niemeyer, pois a “exuberância” de suas formas só se explicaria por associação à esse estilo, um elemento a mais a confirmar a qualidade exótica dessa arquitetura, pois a transposição do barroco português para os trópicos parece algo bastante incomum, especialmente se ele é tomado como fonte de inspiração da arquitetura moderna. Também exuberante e exótica é a paisagem local, uma outra fonte para entender a obra do arquiteto, fazendo-se uma correlação entre ambas, a paisagem – as curvas das montanhas do Rio de Janeiro – e a obra, a partir de uma noção simplória de representação e não como um diálogo que a arquitetura moderna pressupunha entre a obra e seu entorno.

No caso de Niemeyer porém a relação com a paisagem parece mais próxima do conceito de lirismo desenvolvido por Theodor Adorno em relação à poesia. De acordo com o filósofo

---

<sup>312</sup> PAPADAKI, Stamo. *Oscar Niemeyer: Works in Progress*. PP. 10-11.

<sup>313</sup> Cf. “Documentação necessária”. In: *Op. Cit.*, PP. 457-462,

Mesmo aquelas formações líricas em que não se imiscui nenhum resíduo da existência convencional e objetiva, nenhuma materialidade crua, e que são as mais altas que nossa língua conhece, devem sua dignidade exatamente à força com que nelas o eu desperta a aparência da natureza, retrocedendo da alienação. Sua pura subjetividade, aquilo que nelas sugere ausência de ruptura e harmonia, atesta o contrário, o sofrimento com a existência alheia ao sujeito, bem como o amor a ela – aliás, sua harmonia não é propriamente nada mais que o imbricamento íntimo desse sofrimento e desse amor.<sup>314</sup>

A possibilidade, que aqui se pode apenas sugerir, de buscar entender a relação da obra de Niemeyer com a natureza pela chave do lirismo subentende que essa relação se articula a partir do interior da própria obra e não no sentido inverso, do referente externo para a obra, o que a reduziria a mais primária noção de representação ou expressão. Para Adorno o eu lírico, com sua subjetividade particular e individual, não constitui uma unidade com a natureza, mas procura restabelecê-la através de uma imersão no próprio eu, desligado de conexões com a vida prática e a utilidade. Pois a “relação do sujeito com a objetividade [...] precisa ter encontrado sua materialização no elemento do espírito subjetivo, reverberado por si mesmo. Essa sedimentação será tanto mais perfeita quanto menos a formação lírica tematizar a relação entre o eu e a sociedade [ou o mundo objetivo], quanto mais involuntariamente cristalizar-se essa relação, a partir de si mesma, no poema [na obra de arte].”<sup>315</sup> Essa síntese do conceito de Adorno pode ser bastante pertinente entre outros motivos por focar a atenção na obra pois é a partir dela, a obra, que se pode ver e pensar o mundo ao qual ela se conecta segundo uma nova percepção que foi construída e concebida na própria obra pela sensibilidade lírica do artista.

No entanto, o discurso reducionista da representação/expressão é o que predomina na leitura das qualidades formais do trabalho de Niemeyer, culminando com a analogia já do senso comum entre suas linhas curvas e as formas do corpo feminino, constituindo junto com as demais analogias, um repertório de relações que confirmam a idéia do quanto tudo isso é exótico. Esse tipo de discurso nada mais é do que um meio de se tentar entender, ou aceitar, um talento fora de lugar, fora do centro, um mecanismo que confirma a condição periférica e exótica da cultura brasileira. Ele corresponde ao modo como o Brasil

<sup>314</sup> ADORNO, Theodor. “Discurso sobre a lírica e a sociedade”. IN: LIMA. Luiz Costa. (org) *Teoria da Literatura em suas Fontes*. P.347.

<sup>315</sup> Idem. P.348.

é visto pelos países centrais, mas também como o próprio brasileiro se vê, pois muitas vezes ele reproduz, incorpora e sustenta essa visão, um mecanismo do qual o próprio Niemeyer não escapou. Todos os elementos desse tipo de discurso encontram-se no livro *Oscar Niemeyer e o Modernismo de Formas Livres no Brasil* do historiador inglês David Underwood, cuja primeira edição data de 1994 e lançado há pouco no Brasil. Segue-se um exemplo de como se estrutura a “análise” do autor tal como aparece no capítulo espantosamente denominado “O modernismo de formas livres e a arquitetura da mulher brasileira”: “Quatro elementos, praias, montanhas, antigas igrejas barrocas e belas mulheres formam a essência dos sonhos de Niemeyer e de suas melhores criações.”<sup>316</sup> A se crer nessa descrição a obra do arquiteto seria a mais pura expressão de um supremo hedonismo.

No outro extremo da polarização crítica que se estabelece em torno do trabalho de Niemeyer destaca-se a violenta censura de Max Bill quando veio ao Brasil pela segunda vez, em 1953, como membro do júri da segunda Bienal de São Paulo. Entre as mais diversas críticas pronunciadas publicamente pelo diretor da Escola de Ulm, encontra-se a que definiu como manifestação de barbarismo e irracionalidade a concepção do Edifício Califórnia que estava na época em construção. Sobre o Conjunto da Pampulha afirmou que ele foi “projetado por instinto, por simples amor à forma pela forma [...], em torno de curvas caprichosas e gratuitas. [...] O resultado disso é um barroquismo excessivo que não pertence nem à arquitetura nem à escultura. Afirmo, mais uma vez, que em arquitetura tudo deve ter sua lógica, sua função imediata.”<sup>317</sup> A casa das Canoas (1953) é “uma lâmina arbitrariamente recortada, sintoma de um gosto extrovertido que mal esconde a veleidade pelo inédito [...]. Como tal, ela nada tem a ver com a arquitetura séria.”<sup>318</sup> A crítica de Bill comporta uma dimensão moral pois só pode entender os “desvios” de Niemeyer como um capricho individualista, e portanto anti-social, donde surge a sua taxativa categorização do conceito de formalismo

<sup>316</sup> UNDERWOOD, David. *Oscar Niemeyer e o Modernismo de formas Livres no Brasil*. P.44. Não se pode deixar de considerar o quanto Niemeyer a partir de certo momento incentivou esse tipo de leitura de seu trabalho.

<sup>317</sup> BILL, Max. Entrevista à Revista Manchete. In: BANDEIRA, João. (org). *Arte Concreta Paulista – Documentos*. PP. 32-33.

<sup>318</sup> BILL, Max. In: ZEVI, Bruno. “A moda lecorbusiana no Brasil”. In: XAVIER, Alberto. (org) *Depoimento de uma Geração – Arquitetura Moderna Brasileira*. P.165.

em sentido inverso ao de suas fontes teóricas originais. As avaliações de Bill são uma demonstração exemplar de como para o pensamento funcionalista é inconcebível que a forma se dissocie da representação da função, acreditando que para a produção industrial em larga escala as formas ortogonais são as mais adequadas, uma crença que acabou se tornando um dogma, o do ângulo reto, e do não reconhecimento de que nesse dogma estava também incorporada uma concepção formal – relacionada a noção de uma geometria pura e ideal – e não apenas um problema da técnica como queria Mies van der Rohe, até porque a indústria não era incapaz de reproduzir formas que não fossem retas.

No ensaio “Modernidade congênita” Guilherme Wisnik considera que os ataques de Max Bill com “sua postura de evidente messianismo pedagógico é inseparável do contexto ideológico de reação funcionalista do pós-segunda guerra mundial.”<sup>319</sup> No entanto, o pioneirismo e o teor radical de seus pronunciamentos são um marco do outro viés da leitura dualista do trabalho de Niemeyer, fornecendo fundamentos importantes para essa outra vertente crítica. O arquiteto e historiador Bruno Zevi (1918-2000), por exemplo, em “A moda lecorbusiana no Brasil” (1954), além de reproduzir quase literalmente os argumentos de Bill, inclusive citando trechos completos de seus discursos e entrevistas no Brasil, afirma que a arquitetura brasileira é “a arquitetura da evasão” e “reflete em sua fluidez figurativa, e na busca histórica de perfis licenciosamente novos, um estado de incerteza [...] dando impetuosa vazão aos próprios complexos”, e num tom de ameaça conclui: “A aventura começa a enfastiar os jovens mais cultos [...]. A advertência européia não é prematura: por alguns anos ainda poderão se preocupar somente em produzir construções mirabolantes para o estado e para os milionários; depois, virá o dia em que serão chamados a prestar contas.”<sup>320</sup>

Seria possível citar ainda diversos outros exemplos das leituras que de algum modo desaprovam a obra de Niemeyer, formando o grupo de seus detratores. Algumas críticas menos radicais, outras mais ponderadas, como a de Walter Gropius, também presente na Bienal de 1953, completam esse quadro em que o mais importante é notar o quanto Niemeyer e a arquitetura brasileira se

<sup>319</sup> WISNIK, Guilherme. “Modernidade Congênita”. In: ANDREOLI, Elisabetta & FORTY, Adrian. *Arquitetura Moderna Brasileira*. P. 26.

<sup>320</sup> ZEVI, Bruno. “A moda LeCorbusiana no Brasil”. In: *Op. Cit.*, PP. 164-165.

tornaram objeto de polêmica entre arquitetos, historiadores e críticos europeus, principalmente por ser uma arquitetura desestabilizadora da norma funcionalista. Entretanto deve-se ressaltar a exceção da pertinente análise que, ultrapassando o reducionismo dualista acima mencionado, foi desenvolvida em 1954 por Giulio Carlo Argan o qual, ao contrário de Zevi, considera que a arquitetura brasileira não apresenta nenhuma figuração explícita, pois “soube evitar a retórica da natureza, mesmo que vez por outra tenha cedido à ilusão da retórica da civilização.”<sup>321</sup> Essa arquitetura, diz Argan, “também não expressa uma cultura atrasada”, mas “surge como expressão positiva e reconfortante de uma sociedade satisfeita com a prosperidade de seus negócios e consciente da necessidade de adequar o seu próprio modo de vida a uma condição de bem-estar econômico.” A opção pela orientação corbusiana, segundo Argan,

[...] foi para os arquitetos brasileiros, um cânone e nada mais que um cânone (e quem poderia negar que Le Corbusier seja o mais “canônico” dos arquitetos europeus?); mas o fato importante é que os arquitetos brasileiros, após terem escolhido como exemplo aquele que julgavam ser o mais tipicamente “europeu” dentre os expoentes do movimento moderno, o tenham tomado como guia para o desenvolvimento de um amplo e indubitavelmente coerente programa construtivo.<sup>322</sup>

A partir dessa constatação Argan desenvolve uma cuidadosa análise do processo de formação da modernidade no Brasil, considerando que “O ‘fenômeno’ da arquitetura moderna tem hoje no Brasil, mais que em qualquer outro país, dimensões imponentes [e] que esse fato por si só, nos parece deveras importante.” O historiador apresenta uma interpretação em que entende esse “fenômeno” como uma “revolta contra o conformismo [contribuindo] para qualificação da sociedade em sentido democrático.” O “combate” aqui teria se dado tanto no “terreno da ‘técnica’ como no terreno do ‘belo’ formal visto que se compreendeu que a especulação imobiliária conduz necessariamente à degradação dos valores, seja no plano técnico, seja no formal.” E sublinha, “Sequer faltam indícios daquilo que podemos chamar do desfrute do sucesso: construções de escolas e hospitais ‘modernos’, propostas urbanísticas, etc. Chegou-se também, e trata-se de um resultado importante, a qualificar a figura profissional do arquiteto, a conferir-lhe uma autoridade que ainda lhe é negada em muitos países europeus.”

<sup>321</sup> ARGAN, Giulio Carlo. “Arquitetura moderna brasileira”. In: XAVIER, Alberto. (org) *Depoimento de uma Geração*. P. 171.

<sup>322</sup> Idem. PP. 170-171.

Contudo Argan não deixa de apontar contradições que percebe como intrínsecas ao modelo desenvolvimentista brasileiro chamando atenção para a necessidade de “enfrentar, em toda sua extensão, o problema essencialmente social de um grande programa urbanístico.”<sup>323</sup>

Em 1959 houve uma outra rodada de debates quando realizou-se em Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro o “Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte”. O tema do encontro, “A cidade nova. Síntese das artes” tratava da construção da nova capital do país e mais uma vez as considerações críticas mostram-se polarizadas. Dessa vez Bruno Zevi foi responsável pelas mais incisivas censuras tanto ao plano urbanístico de Lucio Costa como às obras de Niemeyer. Mário Pedrosa que participou do Congresso comenta o início da palestra de Zevi nos seguintes termos: “Bruno Zevi, o ‘*enfant terrible*’ do Congresso, sucede com a palavra. Todos aguardam ansiosamente sua intervenção [...]. Depois de pequeno intróito, entre sarcástico e bonachão, ele mesmo pergunta: ‘Quem vamos criticar primeiro? Doutor Lucio Costa ou Oscar Niemeyer?’”<sup>324</sup>

Brasília, como realização inédita do até então utópico projeto de construção de uma cidade inteiramente guiada pelos princípios modernos, seguindo inclusive no plano urbanístico as recomendações da famosa Carta de Atenas<sup>325</sup> é, ainda hoje, objeto de controvérsias entre críticos e historiadores. No que se refere ao trabalho de Niemeyer, alguns historiadores, como Kenneth Frampton, consideram que as obras para a nova capital representam um ponto nevrálgico em que se percebe uma inflexão da produção de Niemeyer que teria adquirido aí uma contenção de inspiração clássica em detrimento da experimentação plástica, sacrificando inclusive o princípio moderno de verdade construtiva a fim de enaltecer uma ordem formal de caráter mais simbólico. Em seu livro *História Crítica da Arquitetura Moderna* cuja primeira edição data de 1980, Frampton dedica três páginas à arquitetura brasileira entre as quais considera que

---

<sup>323</sup> Idem. PP. 173-174.

<sup>324</sup> PEDROSA, Mário. “Lições do Congresso Internacional de Críticos”. *Módulo* 16. P.8.

<sup>325</sup> A Carta de Atenas, cuja redação final coube a Le Corbusier, resulta das discussões em torno da “cidade funcional”, escolhida como tema do IV CIAM realizado em 1933.

Brasília levou o desenvolvimento progressivo da arquitetura brasileira a um ponto crítico. Essa crise, que terminaria por provocar uma reação mundial contra os preceitos do Movimento Moderno, impregnou todo o projeto, não apenas no nível da construção individual, como também na escala do plano em si. [...] Embora Niemeyer não tenha conseguido voltar à delicadeza formal de seu cassino da Pampulha, seu controle sobre a forma livre cresceu em sua autoridade desde a época de seu restaurante da Pampulha de 1942 até a extraordinária “casa orgânica” que ele construiu para si mesmo em 1953-1954 na Gávea, de onde se descortina a paisagem do Rio. Nesse momento crítico, contudo, Niemeyer rompeu 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. Essa ruptura pode ser datada em 1955, quando de seu projeto para um Museu de Arte Moderna em Caracas, onde propôs um dramático uso de uma pirâmide invertida a ser situada na borda de um terreno escarpado. Invertido ou não, esse uso de uma pirâmide parece ter assinalado uma volta aos absolutos clássicos, e o mesmo se pode dizer de sua obra em Brasília, que, em conjunto com o traçado de Costa, evoca a aura do *genre terrible*, a afirmação da forma implacável contra a natureza impiedosa.<sup>326</sup> (grifo meu)

A análise de Frampton divide a obra de Niemeyer em dois momentos bastante distintos. Se no primeiro ele absorve e enaltece a liberdade formal, que situa entre a Pampulha e a Casa das Canoas, no segundo aponta uma crise pelo recurso a formas puras relacionadas ao clássico. Duas questões se apresentam de imediato nesse esquema de Frampton: a primeira é que Niemeyer não é nem o primeiro, muito menos o único artista a articular o moderno e o clássico<sup>327</sup>; e segundo que para construção dos prédios estatais e palácios oficiais da capital da República não parece absurdo que se aluda às formas ideais a fim de conferir a essas construções o caráter simbólico inerente à demanda do programa. Ao mesmo tempo esse suposto desvio clássico do arquiteto requer uma conceituação ao mesmo tempo mais precisa e relativizadora levando em conta que os prédios de Brasília, inclusive os residenciais, são rigorosamente modernos e pautados muitas vezes em soluções técnicas e formais originais que dão continuidade à habilidade de Niemeyer de estar continuamente ampliando o vocabulário da arquitetura moderna, independente de juízos de gosto. A narrativa de Frampton torna-se mais peculiar pelo fato de não abordar a obra de Niemeyer pós-Brasília e por encerrar

<sup>326</sup> FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. PP. 312-313.

<sup>327</sup> Uma relação entre o moderno e o clássico, a princípio, pode ser articulada desde que a arquitetura, ainda na Antiguidade, se associou à geometria entendida como representação de ordem, de organização lógica e inteligível. Nesse sentido haveria uma conexão com o idealismo platônico cuja noção de geometria está associada à essência, à duração e inteligibilidade. Portanto, na tradição da arquitetura clássica a forma é uma idéia necessariamente associada à geometria pura. O que leva a pensar o quanto na arquitetura moderna a forma está ainda associada a essa tradição de uma geometria ideal capaz de, contra o informe, organizar, ordenar e, em última instância, disciplinar e controlar – como sugere Michel Foucault sobre certos usos da geometria em *Vigiar e Punir* (1975).

suas análises evocando, quase trinta anos depois, a crítica de Max Bill: “A indiferença ao clima [nos projetos de Brasília] parece decorrer de um desejo de representar as instituições governamentais por formas platônicas cuja pureza contrastaria fortemente com os painéis de vidro repetitivos que são os Ministérios. O fato de a exuberância inicial da arquitetura brasileira moderna conter em si as sementes de tal formalismo decadente parece ter sido mais claramente percebido por Max Bill, que condenou o Palácio da Indústria de São Paulo construído em 1954, em termos decisivos.”<sup>328</sup> Segue-se uma citação de um dos trechos mais duros da palestra de Bill na FAU-USP que, ao contrário da informação do historiador ocorreu em 1953 e criticava o Edifício Califórnia. Por fim, não deixa de ser também curioso que Frampton encontre-se entre os historiadores, críticos e arquitetos que participam do livro *Tributo a Niemeyer* organizado como parte das comemorações dos 100 anos do arquiteto em 2007.<sup>329</sup> Escrito originalmente em 1987 o ensaio do historiador inglês, com o título de “Homenagem a Niemeyer”, afirma que

“Enquanto muitas outras coisas que estavam ‘no ar’ na década de 1950 de fato não chegaram a acontecer, e já há muito caíram no esquecimento, a obra de Niemeyer, contudo, permaneceu, não somente pela continuidade de sua prática profissional ao longo deste período, mas também porque a primeira década de sua carreira atingiu uma riqueza e brilho raramente vistos com tão vívida intensidade na arquitetura do século XX”<sup>330</sup> (grifo meu)

Assim a “exuberância” do trabalho de Niemeyer, que antes continha “sementes” de um “formalismo decadente”, ganha agora um valor de permanência

<sup>328</sup> Idem, *Ibidem*.

<sup>329</sup> Quando Niemeyer completou 100 anos sua obra foi objeto de uma ampla redenção e se produziu uma enxurrada de homenagens, palestras, entrevistas, publicações de livros e artigos em jornais e revistas, especializadas ou não. Subitamente o arquiteto tornou-se praticamente uma unanimidade, redimido pelo tempo, por sua produtiva longevidade, pois como muito se disse e escreveu na época ele é o último arquiteto moderno vivo.

<sup>330</sup> FRAMPTON, Kenneth. “Homenagem a Niemeyer”. In: SEGRE, Roberto. (org) *Tributo a Niemeyer*. PP. 25-26. O texto de Frampton foi originalmente publicado na Revista Arquitetura e Urbanismo – *AU* de dezembro de 1987. O livro organizado por Segre conta com uma apresentação do arquiteto francês Christian de Portzamparc (1944), assumido admirador de Niemeyer. Com o título “O Visionário do Novo Mundo”, o arquiteto afirma em sua apresentação, entre outros, que “Oscar Niemeyer, ainda jovem, parece ter promovido uma guinada na arquitetura moderna” e considera que o prédio do Congresso em Brasília é para ele “a obra-prima do século XX.” Portzamparc mostra um outro olhar do estrangeiro que se nota, por exemplo, ao considerar que “Quando surgiu a Capela de São Francisco de Assis na Pampulha, foi uma felicidade nos escritórios de arquitetura do mundo: a época era melancólica, dogmática, a afirmação da liberdade criadora um tanto suspeita, desconcertante. Uma arquitetura da alegria surgia, uma atenuação da matéria cimento, uma evidência simples, rica e erudita ligava o lirismo do traço e a estética da abóboda.” *Op. Cit.* PP. 9-10.

ao mesmo tempo em que “outras coisas” caem no “esquecimento”, uma referência clara à ortodoxia funcionalista. Frampton informa logo no início de seu artigo que

Não foi por acaso que Oscar Niemeyer se tornou um dos meus primeiros heróis quando iniciei meus estudos em arquitetura [...]. Da mesma forma não foi por acidente que a mais antiga aquisição em minha biblioteca particular seja a publicação intitulada *A Obra de Oscar Niemeyer*, primeiro tratamento de Stamo Papadaki à obra do arquiteto [...]. Este livro, tal como a obra que documenta, passou pela prova do tempo, e ambos são inovadores e relevantes hoje, como quando Niemeyer tinha 43 anos de idade e o movimento moderno era ainda relativamente jovem e cheio de promessas.<sup>331</sup>

No final desse mesmo artigo, e complementando a informação acima, comenta que quando veio ao Brasil em 1965 “infelizmente” não encontrou Niemeyer,

[...] porém, visitei seus primeiros trabalhos e não fiquei de forma alguma desapontado com o Banco Boavista, o Ministério da Educação, as obras da Pampulha, o hotel em Ouro Preto ou Brasília. Por fim, de todas as formas, seus projetos nunca deixaram de me fascinar. Posso, ainda hoje, folhear as páginas da monografia elaborada por Papadaki, que as obras de Oscar Niemeyer jamais deixarão de me inspirar. É como se tivessem sido projetadas ontem, para um futuro que não vislumbramos e que, talvez, jamais haveremos de alcançar.<sup>332</sup> (grifo meu)

A oscilação das avaliações de Frampton longe de ser uma idiossincrasia pessoal revela a dificuldade mais ampla de abordar a obra de Niemeyer. Algo que se faz notar pelo fato de que quando adota um tratamento mais favorável ao trabalho do arquiteto recorra a todos aqueles adjetivos sistematicamente empregados por seus apreciadores: exótico, hedonístico, erótico, barroco, etc., como se não houvesse outros meios para entender e analisar essa obra.

Assim, entre a crítica negativa, geralmente derivada do ponto de vista funcionalista cujo alvo principal é um “formalismo”, e a crítica positiva, que se compraz com um “formalismo exuberante”, entre detratores e enaltecedores, a obra de Niemeyer, com raríssimas exceções, parece vagar em meio a uma polarização em que pouco se olhou para a obra em si e por si. E contudo essas duas leituras opostas conjugam a mesma crença de que tal obra é produto de uma intuição espontânea, algo que denota ausência de razão. Como sentenciou de

---

<sup>331</sup> Idem. P.25.

<sup>332</sup> Idem. P. 29.

modo amplo S. Giedion “há qualquer coisa de irracional no desenvolvimento da arquitetura brasileira.”<sup>333</sup>

## 8.2. A poética de Oscar Niemeyer: outros olhares

A concepção arquitetônica de Le Corbusier é reveladora do quanto ele compreendeu o sistema de notação cubista no qual se verifica um transtorno radical na relação tradicional, analógica, entre o referente e o signo visual. A possibilidade de se desenvolver uma leitura do Cubismo com base em alguns princípios da teoria da lingüística moderna de Ferdinand de Saussure (1857-1913) foi pensada pela primeira vez pelo *Marchand* e historiador da arte Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979) que percebeu o quanto o conceito de imotivação do signo – a idéia de que os signos da linguagem se constituem através de um sistema de convenções e códigos arbitrários em que o signo não tem qualquer vínculo causal com as coisas – era produtivo para compreender as articulações que Braque e Picasso começaram a desenvolver principalmente a partir de 1912. Concebido por Saussure durante o *Curso de Lingüística Geral* entre os anos 1907 e 1911, esse conceito, entretanto, conforme aponta Yve-Alain Bois, “foi muito além da noção convencional do arbitrário como ausência de uma ligação ‘natural’ entre o signo e seu referente. [...] Para Saussure, o arbitrário não implica apenas a ligação entre o signo e seu referente, mas a ligação entre o significante e o significado no interior do signo.”<sup>334</sup> Portanto, à medida que os elementos do

<sup>333</sup> GIEDION, Siegfried. “O Brasil e a Arquitetura Contemporânea”. IN: MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura Moderna No Brasil*. Apresentação, P. 17.

<sup>334</sup> O conceito de arbitrariedade do signo foi formulada por Ferdinand de Saussure ( 1857- 1913) no *Curso de Lingüística Geral* ministrado entre 1907 e 1911 Segundo Bois, o *marchand* e historiador da arte Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979) foi o primeiro a perceber e estabelecer uma relação entre o pensamento de Saussure e o Cubismo, se bem que reconhece, como defendido pelo lingüista russo Roman Jakobson (1896-1982), que o chamado Círculo Lingüístico de Moscou, “por ter conhecido as obras cubistas antes da Revolução, percebiam que o questionamento do caráter arbitrário do signo lingüístico ocupava o centro de toda poesia moderna.” Cf. BOIS, Yve-Alain. “A lição de Kahnweiler”. In: *A Pintura como Modelo*. PP. 105-106. É importante ressaltar que Kahnweiler, em seus anos de exílio na Suíça durante a Primeira Guerra Mundial, voltou-se para o estudo da filosofia de Kant, dando principal atenção à Crítica da Razão Pura, e que nesse mesmo momento entrou em contato com a teoria de Fiedler, as idéias de Wölfflin e conceitos históricos Riegl e Georg Simmel com as quais se identificou e constituiu sua base conceitual associando-a a lingüística moderna de Saussure. Foi durante a guerra que Kahnweiler começou a elaborar e escrever o livro *A Ascensão do Cubismo* que no entanto só foi publicado em 1919. Bois acredita que ao “juntar o formalismo de um Fiedler ou (Carl) Einstein aos conceitos históricos de um Simmel ou Riegl, Kahnweiler foi, até o surgimento, em 1958, do artigo de Clement Greemberg dedicado aos *papiers Collés*, o único a compreender aquilo que foi decisivo na evolução do cubismo.” Idem. P.86.

mundo extralingüístico começam a deixar de ser relevantes para a concepção artística, e cada vez mais o equilíbrio entre significante e significado tende a se desfazer, mais se torna evidente a disposição de romper com o código tradicional de representação ao mesmo tempo em que o significante – a “massa acústica” sobre a qual se deposita o significado – tende a assumir o papel de significar. Essa tendência está na base do processo que encaminha para a depuração formal da arte moderna na qual a articulação entre seus elementos constitutivos, que configuram a forma, passam a valer por si enquanto produtores de sentido. Sem abandonar totalmente a referência ao mundo visível, mas concentrando-se nas naturezas mortas como estratégia para romper com a narrativa ou a cena - considerando que a pintura de uma natureza morta não é um acontecimento como o é uma paisagem por exemplo – o Cubismo colocou em evidência a pintura enquanto tal e o fez, entre outros, através de uma malha de linhas e planos que não se fecham, acionando os elementos da linguagem visual e, principalmente, tratando os diversos códigos tradicionais de representação como um repertório sintático, ou um conjunto de convenções, problematizando a própria representação ao provocar uma disjunção ou dissociação desses códigos em relação a essas mesmas convenções. O exemplo da máscara africana foi para Picasso uma confirmação da possibilidade de expansão e liberdade no trato da sintaxe visual configurando formas que se articulam a partir da noção de que a semântica da obra se configura pela relação ou posição do signo no interior do sistema em que se estruturam.<sup>335</sup>

Certamente Le Corbusier entendeu a fundo essa nova lógica formal, incorporando principalmente a noção de disjunção do signo que, na arquitetura, se elabora de acordo com sua sintaxe específica. Tal noção se verifica na indistinção entre a construção planar de volumes e a construção do espaço através de oscilações constantes entre superfície e profundidade, sua emergência simultânea e sem hierarquias com base no princípio de montagem que implica o ato de tomar

---

<sup>335</sup> De acordo com Yve-Alain Bois, “Da arte grebo, Picasso recebeu simultaneamente, o princípio da arbitrariedade semiológica e, por conseguinte, o caráter imaterial do signo.” Para o autor a principal ruptura artística do século XX foi a do cubismo a partir da cumplicidade entre a máscara grebo e o *Violão* (1912) de Picasso. Dessa cumplicidade teria surgido o cubismo sintético, “quase toda a escultura do século XX e, em grande medida, a investigação semiológica chamada abstração.” Trata-se, segundo Bois, de uma nova lógica formal que provoca uma ruptura epistemológica, revelando “a transformação radical do conjunto de convenções que compunham o domínio das artes plásticas até esse período.” Cf, BOIS, IVE-ALAIN. “A Lição de Kahnweiler” In: *A Pintura como Modelo*. PP. 97-98.

o plano e dobrar, virar, ou seja, espacializar, criar a tridimensionalidade com o plano ativando o espaço. Como o plano agora não tem mais espessura ele se torna um articulador, e não um separador, de espaços. De acordo com esse princípio os signos não tem mais estabilidade ou uma posição fixa, mas se abrem para flexibilização, troca e negociação constituindo um caminho de mudanças constantes. O plano livre torna-se assim um signo construtivo básico, articulado tanto externa como internamente, através de diversas camadas paralelas de profundidade, num permanente jogo de ir e vir, promovendo a transparência literal e fenomênica. Ao mesmo tempo a obra de Le Corbusier pauta-se também pelo imperativo intelectual, o rigor e o controle da forma, constituindo um sistema em que articula princípios e modelos estruturais ligados à matriz geométrica da arquitetura ocidental ao atributo da personalidade pelo qual a busca da plasticidade formal se faz presente.<sup>336</sup>

Essa rápida e simples referência a algumas das proposições do Cubismo e seu desdobramento específico na arquitetura de Le Corbusier se devem ao seu vínculo com a obra de Oscar Niemeyer. O contato do arquiteto brasileiro com Le Corbusier, durante elaboração do projeto para o Ministério da Educação e Saúde (1937), embora breve, foi decisivo, e sua lógica construtiva, a noção de forma e espaço modernos rapidamente compreendidos. E, no entanto, já no Pavilhão de Nova Iorque e principalmente no Conjunto da Pampulha, o que se percebe é que a partir da lição do mestre suíço, Niemeyer passa a um tratamento particular de sua sintaxe incorporando novos elementos e dando uma outra direção à concepção formal sem contudo mudar as regras da linguagem, mas efetivamente ampliando-a ao tirar proveito da liberdade do signo visual. Enquanto Corbusier opera na lógica assimétrica e disjuntiva do cubo clássico, Niemeyer propõe a multiplicação dos volumes numa outra lógica, expansiva e extrovertida, em que os elementos construtivos extravasam os limites do cubo. Um exemplo claro desse

---

<sup>336</sup> Contrariando a maior parte das leituras críticas de Corbusier, inclusive a de Giulio Argan que censura a “construção da forma como uma operação eminentemente plástica”, como assinala Sophia da Silva Telles, é o “[...] caráter plástico de Corbusier que estimula um crítico de tradição formalista como Collin Rowe, a se preocupar com os problemas da percepção do espaço a partir de uma leitura puramente visual das relações entre superfícies e profundidades, desviando a atenção da técnica construtiva em favor das soluções propriamente formais do projeto e conferindo a elas a qualidade de uma visão que se faz como um ato puramente intelectual, pela distância que produz entre a realidade física e a impressão ótica, expressa no caráter planar da composição corbusiana.” TELLES, Sophia da Siva. “Arquitetura Moderna no Brasil: o Desenho de Superfície”. P. 70.

procedimento está presente no prédio do Cassino da Pampulha cuja regularidade da fachada, o volume cúbico do primeiro plano, inspirado no sólido geométrico corbusiano, é rompido pelo grande volume circular do segundo plano ao qual se integra nos termos de uma interpenetração entre um volume estático e outro dinâmico. (figuras 6 -10)

Se Le Corbusier não se desvencilha de certas normas da tradição clássica, pelo menos em sua obra das décadas de 1920 e 1930, adotando estratégias de composição como a proporção áurea, linhas reguladoras etc., por outro lado ele se pauta por um procedimento analítico, separando os elementos construtivos: planta, estrutura, fachada, parede, janela, vão, a fim de autonomizar cada um desses elementos. Essas são as disjunções cubistas em que principalmente se separa a noção de volume da massa e a matéria da forma. Trata-se de um sistema conceitual que visa em última instância liberar a forma através da estrutura independente que a técnica moderna do concreto armado possibilita, deixando a estrutura, como uma “ossatura”, livre para que as articulações formais se resolvam a seu modo na especificidade de cada programa. Corbusier tinha assim um sistema, princípios, que no entanto não implicavam um vocabulário fechado nem uma preocupação direta com a padronização, como era o caso de Walter Gropius na Bauhaus e da vertente da arquitetura germânica em geral, mantendo a obra enquanto objeto autônomo, preservando seu estatuto de obra de arte. Todas essas qualidades do trabalho do arquiteto franco-suíço foram percebidas por Lucio Costa que por essa razão tomou-o como referência, desenvolvendo toda uma argumentação teórica para justificar essa escolha como a mais adequada no âmbito das características da cultura brasileira. Também a relação de Le Corbusier com elementos da tradição antiga eram atraentes e respaldavam a tese de Lucio Costa, que de modo perspicaz, associou o moderno à uma certa tradição colonial de acordo com uma visão histórica não teleológica, mas associativa e comparativa.

Aproveitando-se das brechas que o sistema corbusiano abria, Niemeyer articula um deslocamento, relativamente rápido como se nota na diferença, por exemplo, entre a Obra do Berço de 1937 e a Pampulha em 1943. Nesse momento o arquiteto faz vislumbrar todo instrumental que a técnica moderna lhe concedia

em termos da liberação do seu potencial imaginativo de criar formas aparentemente desgarradas de qualquer tradição e, principalmente, da arquitetura funcionalista. Enquanto uma faculdade da mente, conforme a definição Kantiana, a imaginação, no caso de Niemeyer, almeja simultaneamente ser condizente com a racionalidade moderna e movida pela liberdade frente a qualquer determinação ou modelo preconcebido que possa de algum modo cerceá-la. Por isso sua obra se apresenta como a outra face da modernidade: aquela que não concebe a forma como instrumento para qualquer outro fim que não a da sua própria configuração autônoma, da explicitação de sua inteligência específica no sentido fiedleriano de que ela é capaz de por si mesma construir uma representação<sup>337</sup> do mundo constituindo uma nova concepção de mundo.

Nesse sentido, Kenneth Frampton, no texto “Homenagem a Niemeyer” sinaliza uma compreensão mais sensível ao procedimento de Niemeyer ao afirmar que “poucos arquitetos projetaram seus edifícios tão vividamente como o espaço do desejo liberado. Essa é a visão de Baudelaire, que passa a existir de forma mais livre e inocente do que na muito mais sombria, cerebral e, como me atreveria a dizer, obscurecida visão de Le Corbusier.”<sup>338</sup> Ao tratar da relação entre a técnica e a forma na trabalho de Niemeyer, a historiadora Sophia da Silva Telles – que se destaca entre os raros estudiosos que desenvolveram uma análise densa e atenta da obra do arquiteto, rompendo com as leituras polarizadas do senso comum – observa que afastando-se do funcionalismo e da contenção formal dos projetos iniciais do movimento moderno e “dando livre vazão à imaginação de formas” é preciso entender em Niemeyer

O desejo de potencializar ao máximo os recursos construtivos do concreto, e trabalhando com um calculista do porte de Joaquim Cardozo, alia-se a vontade de expressão formal, cujas implicações técnicas espaciais serão indicadoras do sentido mais amplo do projeto e necessárias para que se possa compreendê-lo finalmente, como um puro raciocínio à escala do desenho, mais do que à escala do objeto construído.<sup>339</sup>

Para a autora a técnica e a forma em Niemeyer são indissociáveis na medida em que a primeira garante as possibilidades da segunda. No entanto elas

<sup>337</sup> Cabe lembrar que para Fiedler representação é a própria forma em que se estruturam todos os discursos da linguagem, seja o conceitual, científico ou poético.

<sup>338</sup> FRAMPTON, Kenneth. *Op. Cit.* P. 27.

<sup>339</sup> TELLES, Sophia da Silva. “Oscar Niemeyer: Técnica e Forma” In: GUERRA, Abílio. *Textos Fundamentais sobre a História da Arquitetura Moderna*. Parte I. (org) P. 244

não se misturam pois pertencem a dimensões diferentes. Enquanto a técnica lida com questões relativas à matéria, construção, detalhamento, etc., a forma diz respeito à arquitetura enquanto manifestação artística. Por isso o dado técnico deve estar invisível a fim de não comprometer o estatuto da arquitetura, sendo “potencializada” ao máximo como desejo de extrair dela os recursos para a consecução de uma vontade de expressão da forma pura e límpida. Esses dois termos usados por Sophia Telles, não por acaso, remetem a conceitos de Alöis Riegl, como a confirmar o vínculo de Niemeyer com as bases originais do pensamento formalista. Ao mesmo tempo a pequena citação acima levanta uma questão crucial que diz respeito ao processo de criação e ao modo como, nesse processo, se resolvem os dois aspectos, o técnico e formal, pelo raciocínio do desenho, que Giulio Argan define como a “suprema” atividade criativa que une todas as artes como momento próprio da ideação.<sup>340</sup> E, é para essa qualidade do desenho composto por uma linha simples e contínua que converge toda inteligência de Niemeyer. A partir dele, como define Sophia Telles, surge um trabalho que parece constituir-se sem “nenhum esforço, nenhuma funcionalidade aparente, apenas um desenho”, e no entanto tudo está nele pensado: espaço, escala, cortes, pontos de vista, etc. Trata-se de um “desenho de superfície” cuja linha “tranqüila” pressupõe essa superfície de onde parte e para onde chega, como os arcos, sem entretanto se enraizar. (figuras 1,12, 23, 24 e 27) A Igreja de São Francisco na Pampulha (1943) exemplifica bem essa aparente simplicidade onde o que mais impressiona, segundo os termos de Telles, “é o fato de que sendo uma parabólica na tradição de um Maillart, dada a sua pequena escala, o olhar não se detém no ápice da curva, como sugeriria uma construção semelhante em grande altura. Esquece-se do esforço dessa lage-superfície ao se deslizar horizontalmente o olhar de um ponto ao outro da linha, até o solo de onde partiu. De outro lado, o concreto está inteiramente recoberto de pastilhas e azulejos, o que confere à matéria quase uma transparência. Sobra assim a linha sinuosa dessa pequena colina delicadamente pousada, sem nenhuma tensão, sobre as margens do lago.”<sup>341</sup> (figura 2) Entretanto, essa ausência de tensão não é absoluta como Telles supõe, pois a reta perpendicular do campanário da igreja se contrapõe de modo

<sup>340</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Immagine e Persuasione*. PP-57-58.

<sup>341</sup> TELLES, Sophia da Silva. “Arquitetura Moderna no Brasil: o Desenho da Superfície”. P. 86.

abrupto, com sua acentuada altura, tanto ao plano horizontal do chão como às curvas suaves da abóboda. (figura 3)

Segundo Guilherme Wisnik, Niemeyer nunca emprega a curva como detalhe ou adereço, mas sempre “construindo a forma arquitetônica em sua integridade, visto que o seu raciocínio já traz internalizada a lógica moldável e indivisível do concreto armado”, e considera, como Telles, que embora determinante, o esforço técnico tornado invisível, “cede espaço à aparição de formas leves, estáveis, surpreendentemente sustentáveis.”<sup>342</sup> Todas essas qualidades estão presentes na Casa de Baile da Pampulha pois sob sua marquise sinuosa se passa como se ela fosse moldada e sustentada por si mesma, sem qualquer sinal de que se opõe a lei da gravidade, de tal modo ela se naturaliza em sua espacialidade, enquanto os pilares de sustentação acompanham discretamente suas curvas (Figuras 4 e 5). Essa mesma leveza aparente é vista na laje de cobertura da Casa das Canoas (1953) cujo recorte irregular ao mesmo tempo que afirma a força do desenho como pensamento livre da forma, constitui em sua projeção para além do corpo da residência uma área de terraço coberto e a suavização da luminosidade no interior da residência. O pano de vidro da casa, cuja concepção é absolutamente simples, amplia a conexão interior/exterior promovendo uma continuidade espacial e ampliando a visibilidade. (figuras 12, 13 e 14). Sophia Telles nega qualquer possibilidade de se pensar o desenho dessa casa como alegoria barroca ou metáfora da natureza, um tipo de argumento muitas vezes usado pela crítica estrangeira, na tentativa de encontrar uma explicação para uma obra tão ousada e diferente cuja qualidade de obra de arte única poderia ser vista como o equivalente oposto à Casa Farmsworth (1946-1951) de Mies van der Rohe, que também é considerada por críticos e historiadores como obra de arte exemplar a despeito das intenções de seu criador .

Os projetos de Niemeyer do período que se segue à década de 1950 podem, como sugere Sophia Telles, ser distinguidos por “duas grandes linhas: ou o desenho se define numa pura exterioridade, na solução das colunas e arcos que mantém a caixa interior na penumbra, como faz no projeto para a Mondadori, quase escondido o corpo metálico que se mantém suspenso pelo viga-

---

<sup>342</sup> WISNIK, Guilherme. *Op. Cit.* P.33.

superior, ou ao contrário, a estrutura se identifica com todo o corpo do edifício e, nesse caso, as aberturas são quase inexistentes, fazendo da forma o perfil da pura exterioridade. Não há assim relação entre exterior e interior mas apenas a superfície do desenho.”<sup>343</sup> Na primeira linha incluem-se tanto o Palácio do Itamaraty (figuras 29 e 30) como o Palácio da Alvorada (figuras 21 e 22), cuja fachada Joaquim Cardozo descreve como definidas numa “espécie de irradiação geométrica”, possuindo sua fonte nos pilares.<sup>344</sup> Sophia Telles acrescenta que essa “irradiação” das colunas tem o sentido de uma autonomia própria do nítido contorno da figura e que nas cúpulas invertidas do Congresso essa irradiação ganha um outro sentido pois se apresentam como volumes que subtraem sua matéria pelo rebatimento da luminosidade branca de sua pintura, tornando-se “figuras recortadas como um puro perfil.”<sup>345</sup> Situando o Congresso Nacional na segunda das duas “grandes linhas” definidas por Sophia Telles, percebe-se também as cúpulas como volumes cuja forma curva funciona como elemento intermediário que suaviza o alto contraste criado pelos eixos retos que acentuam a horizontalidade da parte inferior do prédio e a verticalidade das duas torres dos anexos do Congresso. (figuras 24, 25, 26, 27 e 28)

Para o arquiteto e professor Edson Mahfuz, Oscar Niemeyer trabalha com um repertório formal e compositivo próprios. Alguns elementos desse repertório aparecem em quase todos os seus projetos enquanto outros “se desenvolvem por meio da adaptação, transformação ou inversão”, constituindo uma estratégia construtiva. Um dos aspectos mais importantes do repertório do arquiteto, segundo Mahfuz, é a presença no interior de um volume prismático regular de “espaços caracterizados como volumes independentes, não raro definidos por paredes curvas ou inclinadas em relação à estrutura.” Essa estratégia comporta também a tendência de “contrastar espaços [e elementos] secundários e repetitivos – usualmente ortogonais e seguindo a malha estrutural – com outros hierarquicamente mais importantes, tratados como objetos especiais, recebendo formas únicas, não ortogonais.”<sup>346</sup> Um exemplo típico de elemento que ao mesmo tempo é submetido a adaptações e a um tratamento “especial” e “único” são os

<sup>343</sup> TELLES, Sophia da Silva. *Op. Cit.*, PP. 80-81.

<sup>344</sup> CARDOZO, Joaquim. Apud: TELLES, Sophia da Silva. *Op. Cit.*, P. 77.

<sup>345</sup> TELLES, Sophia da Silva. *Idem*, P. 78.

<sup>346</sup> MAHFUZ, Edson. “Método, Contexto e Programa na Obra de Oscar Niemeyer” In: GUERRA, Abílio. (org) *Op. Cit.* Parte 2. PP. 281-282.

pilares (figuras 15 e 16) e as colunatas, como as usadas nos Palácios da Alvorada e do Itamaraty que algumas vezes não tem em sua concepção formal a função de sustentação. Nesse caso a verdade construtiva, um dos princípios mais caros da arquitetura moderna, é sacrificada frente à demanda de uma conformação visual que pretende ser antes de tudo pura imagem. No prédio da Bienal do Parque do Ibirapuera (1951) também é possível perceber a estratégia de contraposição entre volumes ou elementos ortogonais e curvos tal como aparece em rampas, paredes, mezaninos e pilares. Já no edifício Copan (1953) e na Sede do Partido Comunista Francês (1965), a contraposição se inverte e o volume unitário curvilíneo dos dois edifícios contrastam, no caso do Copan com a horizontalidade da fachada de vidro e *brises-soleil*, e na Sede do PCF com a grade ortogonal de vidro. (figuras 17,18, 19 e 20). De um modo geral, pode-se dizer que desde o Pavilhão de Nova Iorque a concepção construtiva de Niemeyer se pauta por esse jogo de contrastes entre elementos e volumes curvos e retilíneos, constituindo uma totalidade e integridade que não se “encaixa” em nenhuma das vertentes da arquitetura moderna. Anti-funcionalista por excelência, a obra de Niemeyer também se distancia da referencia inicial de Le Corbusier na medida em que, conforme avalia Sophia Telles, sua espacialidade não segue a racionalidade clássica da construção da forma, que se pauta na ordem regulada por convenções de escala, proporção e ritmo.<sup>347</sup> Tampouco ela pode ser associada aos princípios da chamada arquitetura orgânica dado que são dotadas de uma auto-suficiência que contraria tais princípios. A dificuldade de avaliar a arquitetura de Niemeyer associa-se a necessidade quase obsessiva de defini-la tendo em vista de algum modo situá-la no campo do Movimento da Arquitetura Moderna. Algo difícil de se conseguir já que ela exige que se atenha à sua peculiaridade intrínseca caso se admita que ela situa-se fora desse campo, mas dentro do regime da autonomia da forma moderna.

---

<sup>347</sup> TELLES, Sophia da Silva. “O Desenho: Forma e Imagem”. In: *AU* 55. P.94.