

O LUGAR DA ARTE NO DESENHO DE OSCAR NIEMEYER

Daniel Fernandes de Macedo

Arquiteto e Urbanista, Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Endereço: Rua Isabel de Brito Lima, 769, Igapó, Natal/RN

Telefone: (84) 3214-7191

E-mail: danielmacedo@click21.com.br

Pablo Gleydson de Sousa

Arquiteto e Urbanista, Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Endereço: Av. Bernardo Vieira 2908f, Lagoa Seca, Natal/RN

Telefone: (84) 8873-7540

E-mail: pablugs@gmail.com

O LUGAR DA ARTE NO DESENHO DE OSCAR NIEMEYER

Postura comum aos primeiros arquitetos modernistas brasileiros, a integração das artes com a arquitetura sempre foi um posicionamento recorrente nos trabalhos de Oscar Niemeyer, desde Pampulha e Brasília até as obras mais recentes. A importância das outras artes, tão evidente em suas realizações, estaria então manifesta em seus desenhos, no momento da criação, ou depois, na exposição do projeto? Tentando responder a esta questão, o presente estudo enfoca o discurso gráfico de Niemeyer, analisando-o à luz do pensamento de Durand (2003) e Tostrup (1999). Para Durand, entre as diversas representações do projeto, os croquis são as referências mais adequadas sobre o processo de concepção. Já Tostrup compara a apresentação do projeto a um discurso retórico, quando o arquiteto utiliza o desenho como instrumento de argumentação. Nas palestras ou entrevistas de Niemeyer, o croqui extrapola a sua função corriqueira de auxílio à concepção, tornando-se uma ferramenta de explicação e convencimento das idéias do projeto. Dada a natureza sintética e a economia das informações, é possível identificar nos croquis os elementos-chaves do projeto; neste caso, a representação de uma obra de arte, por exemplo, poderia atestar a sua importância para o conjunto arquitetônico. Com base nesse quadro, cotejamos o edifício concretizado e o desenho de próprio punho a fim de comparar o lugar da obra de arte, ora na construção, ora no discurso gráfico, considerando características gerais como localização, visibilidade e escala. Os murais, esculturas e paisagismo tomados para a presente análise mostram diferentes relações com o edifício ao longo do tempo, o que de certo modo se reflete nos croquis. Na maioria dos casos, mesmo que Niemeyer se mostre propenso a intervenção de outros artistas, nos croquis a obra de arte recebe pouco ou nenhum realce; ao invés disso, a ênfase na representação recai em aspectos do próprio objeto arquitetônico.

Palavras-chave: Arte, Projeto, Representação.

THE PLACE OF ART IN THE DESIGN OF OSCAR NIEMEYER

Stance common to the first Brazilian modernist architects, the integration of art with the architecture has always been a recurrent positioning in the work of Oscar Niemeyer, since Pampulha and Brasilia until the most recent works. The importance of the other arts, so evident in his achievements, it would be manifested in his drawings at the time of creation, or after, the exposure of the project? Trying to answer this question, this study focuses on the graphic speech of Niemeyer, analyzing it in light of the thought of Durand (2003) and Tostrup (1999). For Durand, among the different representations of the project, the sketches are the most appropriate references on the design process. Although Tostrup compares the presentation of the project to a rethoric speech, when the architect uses design as a tool of argument. In lectures and interviews of Niemeyer, the sketch goes beyond its common function of auxiliating the conception, becoming a tool of explanation and conviction of the ideas of the project. According to the nature and economy of the information, it is possible to identify on the sketches the key elements of the project, in this case the representation of a work of art, for example, could attest its importance for the whole architecture. Based on this situation, we paid attention to the completed building and the wrist design in order to compare the place of work of art, once in the construction, another in the graphic speech, considering the general characteristics such as location, scale and visibility. The murals, sculptures and landscaping taken for this analysis show different relationships with the building over time, which in some way is reflected in the sketches. In most cases, even if it shows Niemeyer prone to intervention from other artists, sketches in the work of art receives a little or no emphasis, instead, the emphasis of the representation that lays down on aspects of the representation of the architectural object itself.

Keywords: Art, Design, Representation.

1. ARQUITETURA E OUTRAS ARTES

a) Arquitetura como síntese das artes: do debate internacional ao caso brasileiro

Há cinquenta anos a Associação Internacional de Críticos de Arte promoveu no Brasil o congresso “Cidade nova: síntese das artes – relações entre a arte de nosso tempo e a cidade”, ocorrido em São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília (em obras), com a participação de grandes personalidades da arte, arquitetura e urbanismo. O congresso ocorreu em momento oportuno – a construção de Brasília – e firmou no país a discussão sobre a síntese das artes moderna, em pauta a algum tempo no debate internacional, sobretudo nos eventos de arte e arquitetura ocorridos entre os anos 1940 e 1950¹. Nessas ocasiões, arquitetos e artistas lamentavam a separação entre arquitetura e outras artes, intensificada no primeiro pós-guerra, e propunham a transformação da edificação num canteiro onde trabalhariam em conjunto.

A pertinência do tema fazia sentido na época devido à lacuna nas discussões a esse respeito nas décadas anteriores, principalmente pela crítica moderna aos excessos estilísticos da arquitetura do fim do século XIX. Nas primeiras décadas do século passado, a relação da arquitetura com as artes plásticas geralmente era vista com alguma ressalva, até mesmo preconceito. Contribuiu para isso os posicionamentos contundentes de arquitetos e críticos como Adolf Loos e a militância da vanguarda artística européia, sobretudo os puristas nos 1920.

b) Arquitetura *com* arte ou arquitetura *como* arte? Da crítica ao ornamento à máquina como paradigma estético

Em manifestos como “Ornament und Verbrechen” (Ornamento e Crime, 1908) e “Architektur” (Arquitetura, 1910), Loos não poupou críticas aos artistas da Secessão Vienense, que afirmavam ser o ornamento o revelador da beleza arquitetônica. Avesso à predileção dos seus contemporâneos por questões estilísticas, falseadoras, que nesse período terminariam por denegrir a integridade do objeto arquitetônico, Loos também era radical ao que chamava de “ornamento ilegítimo”: “Só uma parte muito pequena da arquitetura pertence à arte: o túmulo e o monumento. Tudo o mais, tudo quanto serve a um fim, deve ser excluído dos domínios da arte.” (LOOS, 1910, citado por FRAMPTON, 1997, p.105). A crítica ao ornamento se transformou então no cerne da censura aos abusos estilísticos que caracterizaram a arquitetura *fin de siècle*.

Com o fim da primeira guerra, os países europeus arrasados com o conflito se tornaram um terreno fértil para uma geração de arquitetos modernistas colocarem em prática os seus ideais de

¹ Entre eles, o Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM), especialmente os realizados em 1947 e 1951 e o Congresso Internacional de Artistas em Veneza, em 1952, que contou com a participação de Niemeyer e Reidy, ente outros brasileiros.

funcionalidade. Por questões de economia, todo o esforço foi empreendido para transformar a edificação num objeto isento de qualquer ornamentação – tudo o que parecesse supérfluo deveria ser descartado; a decoração passadista, que servia para ocultar o sistema construtivo ou corrigir os “defeitos” arquitetônicos, só serviria agora para aumentar os gastos com a construção. Segundo Barata (1956), o combate ao ornamento levou as primeiras gerações de arquitetos modernos a atitudes muitas vezes radicais contra tudo o que se mostrasse supérfluo na edificação – um objeto de arte, deste modo, poderia ser considerado um ornamento gratuito. Nesse contexto de economia e moderação, a máquina era “o melhor exemplo da beleza obtida pelas formas funcionais em sua expressão irreduzível” (BARATA, 1956, p.319), tornando-se assim o novo paradigma da síntese das artes. Vale ressaltar que na mentalidade arquitetônica do período entre guerras prevalecia o Purismo² de Ozenfant e Corbusier, com a máxima “a casa é uma máquina de morar”. O edifício que respondesse aos atributos estéticos do Purismo era considerado por si só uma obra de arte: “arquitetura é arte porque é forma” (Idem, p.318).

A estética dogmática do Purismo começou a dar sinais de enfraquecimento ainda nos anos 1930. Para Barata (p.320):

(...) alguma coisa mudou! Foi ultrapassado o purismo arquitetônico. As novas condições do gosto e da criação artística não exigem a luta inclemente em defesa do isolamento arquitetural (...) todos reconhecem, internacionalmente, que chegou a seu fim o período de paredes brancas e dos espaços vazios, que eliminam a pintura e a escultura da arquitetura.

O rompimento com o Purismo na arquitetura se deu definitivamente no segundo pós-guerra, ironicamente por Le Corbusier, seu idealizador. O arquiteto propôs no Congresso Internacional de Artistas em Veneza, em 1952, que os arquitetos contemporâneos deveriam repensar a síntese das artes, devolvendo à arquitetura o seu antigo papel de geradora e integradora das artes.

c) A contribuição brasileira ao debate: integração das artes na arquitetura

No Brasil, a estadia de Corbusier em 1936, durante a coordenação do projeto para o Ministério de Educação e Saúde (Figura 1), no Rio de Janeiro, influenciou desde cedo os arquitetos modernos locais no tocante à integração das artes. Em muitos projetos realizados ao redor do país nesse período, os pontos que caracterizavam este debate estavam presentes, entre eles, o lugar público da arte e a sua transformação em instrumento de qualificação do espaço urbano (FERNANDES, 2005). A aceitação internacional dos projetos brasileiros, entretanto, não foi unânime. Para o designer suíço Max Bill: “a boa arquitetura é aquela em que cada elemento cumpre sua finalidade e nenhum elemento é supérfluo. Para alcançar essa arquitetura o arquiteto deve ser um bom artista. Deve ser um artista que não tem necessidade de extravagâncias para chamar atenção”

² Movimento artístico fundado pelo arquiteto Le Corbusier e pelo pintor Amédée Ozenfant em 1918. Defendia a arte racional e rigorosa, sem subjetividades ou qualidades decorativas.

(BILL, 1954 citado por SEGAWA, 2002). Bill se opunha principalmente aos elementos artísticos incorporados aos edifícios modernos brasileiros, como os azulejos e os murais.

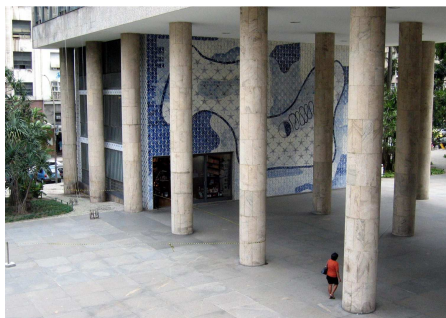


Figura 1: Ministério de Educação e Saúde, no Rio de Janeiro.
Fonte: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/29/MESP3.jpg>

No segundo pós-guerra, convém ressaltar a contribuição de Lucio Costa no debate arquitetônico internacional. O brasileiro tinha reservas quanto à expressão “síntese das artes”, que para ele indicaria “fusão”, só admissível se a edificação fosse executada com “consciência plástica” – discurso dominante nesse período no país. Costa preferia o termo “integração”, nesse caso, a obra de arte se agregaria harmoniosamente à arquitetura desde a concepção do projeto – projetar um edifício para depois recorrer a um escultor seria prejudicial para a unidade do conjunto –, embora ambas continuassem mantendo a independência mútua (ROSA, 2005).

d) O exemplo de Oscar Niemeyer

Nos projetos de Niemeyer, a integração da arquitetura com as artes plásticas foi uma postura recorrente no começo da sua trajetória profissional, mas que se sustenta até os dias atuais:

Na Pampulha e em Brasília, vamos ter a confirmação de que ao arquiteto Oscar Niemeyer cabe a primazia de haver proporcionado excepcionais oportunidades às artes plásticas, que não encontram, facilmente, rivais em outras realizações internacionalmente reconhecidas. A pintura, como a escultura e outras categorias da criatividade plástica contemporânea (...) ganham um desembaraço que irá, cada vez mais, marcando um novo entrosamento artístico – arquitetura/artes plásticas – em nosso século, à semelhança dos mais famosos conjuntos culturais do passado. (CAMPOFIORITO, 1977, p.324)

Segundo Magda Melo (2003), Niemeyer não costuma se posicionar teoricamente sobre a síntese das artes, optando antes por ações concretas. A fim de assegurar um resultado mais ajustado às intenções do projeto, é comum o arquiteto, ainda na fase de criação, recomendar aos artistas por ele escolhidos a localização da obra – relevos, azulejos, pinturas murais, esculturas – no conjunto arquitetônico e alguns princípios gerais de composição: forma, cor, textura e outros aspectos da obra devem apresentar certo contraste com as características do edifício, garantido de tal modo a distinção entre ambos. As definições precisas só ocorrem, de fato, após a construção.

Diante desse quadro, a importância que a obra de arte assume no conjunto arquitetônico estaria visível, de algum modo, no discurso de Oscar Niemeyer? Para tentar responder a essa questão e descobrir a possível relevância do tema no registro gráfico do arquiteto, o presente artigo tem por objetivo investigar o lugar da arte no seu desenho, sobretudo no croqui. Como se sabe, para Niemeyer, o desenho de próprio punho, mais que ferramenta de criação, é um instrumento de comunicação do projeto, complementando textos explicativos ou arguições. No entanto, na literatura especializada, a abordagem sobre o seu trabalho geralmente se detém na obra construída, reservando ao croqui uma função meramente ilustrativa, tal qual uma fotografia. Deste modo, propõe-se aqui um caminho inverso: abordar a integração das artes na produção de Niemeyer a partir da representação gráfica, especificamente o croqui. Para tanto, recorre-se a autores como Durand (2003), para quem o croqui é a fonte de referência mais adequada sobre a concepção projetual, e Tostrup (1999), que compara a apresentação do projeto a um discurso retórico, à medida que o arquiteto, para convencer o público acerca da sua criação, enfatiza aspectos ou elementos do projeto em especial. Adiante, detemo-nos detalhadamente sobre o pensamento desses autores, explicitando ainda os procedimentos de análise adotados.

2. REPRESENTAÇÃO GRÁFICA: COMUNICAR E CONVENCER

a) O desenho em arquitetura: da criação ao convencimento do projeto

Embora outros meios como textos ou maquetes possam ser mobilizados na representação do projeto de arquitetura, a representação gráfica continua sendo a mais corriqueira. A importância do desenho tem sido cada vez mais reafirmada não só como instrumento de criação, mas, sobretudo, de apresentação do projeto. Nesse contexto, a representação gráfica pode assumir várias funções na vida profissional do arquiteto, principalmente no relacionamento deste com os seus interlocutores; Jean-Pierre Durand (2003) destaca pelo menos três: auxílio à concepção do projeto, auxílio à apresentação do projeto, auxílio à execução do projeto. Cada uma dessas funções detém um nível de representação diferente, cuja complexidade tende a aumentar de acordo com a definição do projeto. Em nosso estudo detemo-nos especialmente nas duas primeiras funções sugeridas pelo autor: o auxílio à concepção e à apresentação do projeto.

Para Durand, os croquis são ferramentas gráficas fundamentais na concepção projetual. Por meio deles, o arquiteto registra os princípios espaciais ou conceitos de projeto que tem em mente, confronta as diferentes idéias que surgem no decorrer do processo e ainda escolhe as que deve descartar ou reunir. Contudo, o resultado gráfico obtido durante o processo de criação nem sempre é apresentável, interessando apenas ao arquiteto ou a sua equipe, que deverá traduzir os esboços iniciais para a linguagem convencional do desenho técnico.

Definidas as primeiras idéias de projeto, ao apresentá-las para o público o arquiteto recorre a uma linguagem gráfica apropriada ao seu entendimento, utilizando uma série de elementos para torná-la sedutora e convincente. Para Durand, quando mobilizada no convencimento do projeto, a representação gráfica pode revelar ou ocultar a verdadeira natureza deste projeto. Para tanto, o arquiteto deve ser consciente das dimensões que podem dominar a sua mensagem: a denotativa, o dado objetivo, e a conotativa, a informação sugerida. Ele pode, assim, selecionar e manipular na apresentação alguns valores do projeto, enfatizando-os ou omitindo-os na representação.

Discurso, convencimento, ênfases e platéia fazem da apresentação do projeto uma circunstância retórica. Para Elizabeth Tostrup (1999), contudo, o caráter retórico do projeto perpassa as suas várias etapas, desde a criação – quando importantes decisões são tomadas devido à exposição de argumentos convincentes, do próprio arquiteto ou dos seus interlocutores – até a sua exposição final. Nesse contexto, cabe à representação gráfica, assim como à fala ou ao texto, mediar as diferentes qualidades do objeto, favorecendo a sua aceitação pelo público. O desenho como ferramenta de argumentação torna-se, então, para Tostrup uma peça retórica em potencial.

b) O croqui em Niemeyer: ênfases e valores dos elementos arquitetônicos

Tornando ao raciocínio de Durand, o croqui – instrumento íntimo de trabalho do arquiteto ou de sua equipe – cumpre, em circunstâncias ordinárias, o seu papel de mediador no ato inicial de concepção para depois ser descartado ou, com sorte, arquivado. Na apresentação do projeto a um cliente ou ao grande público, normalmente se utilizam desenhos mais elaborados: as plantas, elevações ou perspectivas recebem tratamento artístico ou realístico, cujo intuito, mais que facilitar o entendimento, seria fascinar o expectador e assim abrir caminho para o convencimento.

Para Oscar Niemeyer, no entanto, o croqui não serve apenas como o esboço de uma idéia por vir, pelo contrário, ele o torna instrumento público e abrangente de comunicação do projeto, ativando, inusitadamente, o seu papel retórico. Juntamente com outras ferramentas da retórica, como o texto e a fala, o croqui figura em quase todas as situações profissionais onde o arquiteto esteja envolvido: apresentação de projetos, exposições, entrevistas, documentários – em alguns casos, se transforma na própria logomarca do cliente ou da instituição que solicitou o projeto. O croqui de Niemeyer é uma marca pessoal e consolidada do seu trabalho:

Poucas linhas, firmes – um leve tremor – nenhum detalhamento, grandes vazios, pequenas silhuetas povoando os espaços: o traço de Niemeyer é inconfundível. Em quase toda página de publicação em que o arquiteto é assunto, seu traço comparece. Seu desenho é tão conhecido quanto sua obra. E não é uma obra qualquer: edifícios majestosos, endereços respeitáveis nos cinco continentes, fotografias impactantes. Mas, ali do lado, junto às fotos, sempre presente, sempre registrado, seu desenho, sua maneira peculiar de riscar o papel (MELO, 2000).

O croqui de Niemeyer serve tanto para registrar as idéias iniciais de um projeto futuro como para elucidar idéias de um projeto passado. Em todo caso, a simplicidade dos traços talvez seja o caráter mais forte do desenho, algo natural segundo Tostrup, que aponta a simplificação como um aspecto inerente a toda representação arquitetônica, uma pré-condição para a transmissão das qualidades essenciais do projeto. Nesse contexto, Niemeyer se tornou mais seletivo ao longo do tempo e o seu croqui se tornou cada vez mais simples:

Essa singeleza de recursos gráficos é na verdade a depuração de uma especial capacidade de traduzir as intenções de seus projetos (MELO, 2000).

Desse modo, seguindo o pensamento desses autores, acreditamos que o croqui de Niemeyer apresenta naturalmente uma seleção do que se quer mostrar e, conseqüentemente, ocultar; haveria, portanto, algumas ênfases ou omissões em determinados elementos ou aspectos do projeto, como o partido arquitetônico, a estrutura, a paisagem, os elementos vegetais, ou mesmo as obras de arte que integram seus edifícios – fato que atestaria a importância de cada um deles para o arquiteto em diversos momentos, seja durante a criação, seja na apresentação do projeto.

c) Murais, esculturas e jardins: em busca da obra de arte nos croquis

Nos trabalhos de Niemeyer, podemos constatar a importância da obra de arte em dois momentos distintos: na obra construída, em aspectos como a localização do objeto, a escala ou a visibilidade no conjunto edilício; ou no discurso gráfico, quando um simples registro no croqui pode atestar a sua relevância no projeto. Sendo assim, em nossa análise, cotejamos o desenho do arquiteto e o edifício correspondente a fim de confrontar o lugar e a expressividade do objeto artístico, ora no registro gráfico, ora no espaço construído.

Para tanto, escolhemos três manifestações artísticas constantes no trabalho de Niemeyer: os murais – que compreendem auto-relevos, painéis de azulejos e afrescos –, as esculturas e o paisagismo. Este último se justifica entre as demais manifestações pela presença marcante de um dos principais colaboradores de Niemeyer, o paisagista e também artista Roberto Burle Marx, que fazia do jardim uma “experiência estética (...) antecipando, de certa forma, o pensamento das instalações contemporâneas” (KATO, 2009, p.35).

Dada a extensa trajetória profissional de Niemeyer e a quantidade de trabalhos realizados, tomamos para a análise, primeiramente, aqueles projetos onde a relação entre o edifício e a obra de arte se mostra mais evidente, sobretudo no espaço público, e depois, os projetos que aparecem com frequência na literatura ou ainda com maior disponibilidade de croquis. A respeito destes últimos, contemplamos tanto os registros dos momentos de criação do arquiteto, como aqueles produzidos depois da obra construída para a argumentação das idéias de projeto. Em todo caso, na explanação dos trabalhos, tentamos seguir um encadeamento cronológico, a fim de verificar possíveis mudanças de atitude frente à obra de arte, observáveis no decorrer do tempo.

3. MURAI ARTÍSTICOS

O uso das superfícies do edifício como suporte para manifestações artísticas foi um recurso muito utilizado por Niemeyer em seus projetos, especialmente no período que vai da Pampulha até Brasília. Nesse intervalo, colaboraram com o arquiteto alguns dos principais artistas modernos brasileiros, como Cândido Portinari, Athos Bulcão e Roberto Burle Marx, que intervieram com diferentes manifestações artísticas, como afrescos, azulejos, relevos e vitrais. Em comum, elas apresentavam o lugar público da arte, as intervenções em grande escala e uma relativa autonomia da obra e do artista, embora condicionados a alguns pré-requisitos colocados pelo arquiteto.

As manifestações artísticas do tipo mural apresentaram características bem distintas no decorrer da trajetória profissional de Niemeyer, basta comparar, por exemplo, os projetos da Pampulha ou Brasília com os seus trabalhos mais recentes. Adiante nos deteremos sobre estes dois momentos particulares, tentando identificar, nas obras e nos croquis, alguns aspectos predominantes.

a) Até Brasília: a colaboração dos artistas amigos

Nos primeiros trabalhos, a inclusão de obras de arte no edifício parece diretamente influenciada pelo Ministério de Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, onde foi arquiteto colaborador. Até os mesmos artistas que cooperaram com Lúcio Costa e sua equipe foram escolhidos por Niemeyer para colaborarem em seus projetos ulteriores. Na Igreja de São Francisco de Assis (1940) – com a maior intervenção artística entre os edifícios da Pampulha – temos inclusive a mesma linguagem e técnica artística: o painel de azulejos, de Portinari, que recobre a fachada posterior do edifício.

A importância que a obra de Portinari assume nesse exemplar arquitetônico pode, também, ser aferida nos croquis (Figura 2). Nestes, Niemeyer não só reserva o espaço a ser ocupado pela intervenção do artista, como ainda sugere o seu preenchimento com algum elemento pictórico. A insinuação de obras de arte acontece tanto nos croquis que ilustram o exterior do edifício, como naqueles que retratam a nave da igreja – cuja atenção se volta para os painéis nas paredes laterais, que tradicionalmente representam a via-crúcis. A indicação precisa do lugar da intervenção artística, ainda nos croquis, torna a Igreja da Pampulha por este motivo um caso relativamente incomum nos desenhos de Niemeyer.

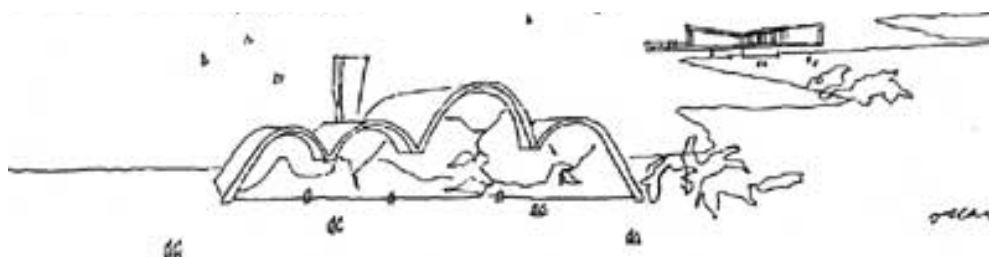


Figura 2: Croqui do conjunto da Pampulha com Igreja em destaque.
Fonte: http://renatamalachias.files.wordpress.com/2009/04/g_scan03.jpg

Em Brasília, o Teatro e a Catedral (1958) destacam-se entre os demais edifícios pela grandeza das intervenções artísticas que receberam. No primeiro, é difícil imaginar as fachadas laterais (Figura 3) sem os relevos de Bulcão – grande colaborador de Niemeyer em diversos trabalhos. Essas imensas superfícies cegas se mostram como um suporte em potencial para a obra do artista, como uma tela em branco. Os relevos talvez sejam, neste caso, os elementos visuais mais fortes no conjunto arquitetônico – talvez a própria identidade da edificação – o que, todavia, não ocorreu com os croquis (Figura 4), que não trazem qualquer registro da obra de arte em questão.



Figura 3: Fachada do Teatro Nacional.
Fonte: http://farm2.static.flickr.com/1008/1385127496_c51fa90fb3.jpg?v=0

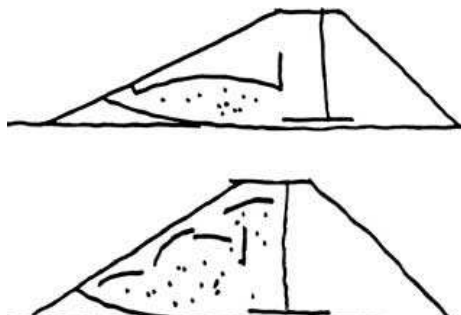


Figura 4: Croquis do Teatro Nacional.
Fonte: www.arcoweb.com.br



Figura 5: Vitrais da Catedral de Brasília.
Fonte: http://www.geocities.com/augusto_areal/catedral_wide.jpg

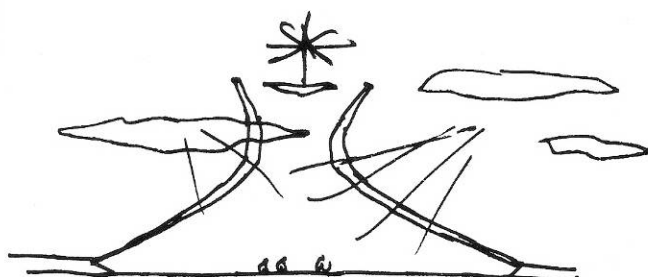


Figura 6: Croqui da Catedral de Brasília.
Fonte: WILQUIN, L; DELCOURT, A, 1977.

Na Catedral, a intervenção de Marianne Perreti (Figura 5) representou provavelmente o ápice da integração entre a arte e a arquitetura nos trabalhos de Niemeyer; aqui, torna-se difícil estabelecer o domínio de uma ou de outra, já que os imensos vitrais de Perreti atuam como vedação e cobertura, funções próprias dos elementos construtivos. Contudo, os vitrais foram confeccionados anos após a construção da igreja. Antes existia um recobrimento translúcido que permitia a passagem maciça da luz solar para a nave – efeito que parece galgado pelo arquiteto desde a concepção do edifício, como revelam croquis mais antigos (Figura 6) – possibilitando ainda a visualização das atividades internas da igreja. Não há nestes desenhos qualquer indicação de um tratamento artístico para as vedações, como sucedeu na igreja da Pampulha. Nesse caso, ou a decisão pelos vitrais de Perreti foi tomada realmente depois da construção ou luminosidade e transparência eram dados mais fortes na concepção do que a própria manifestação artística.

b) Do exílio aos projetos recentes

A presença marcante do objeto de arte na arquitetura foi, por diferentes motivos, atenuada nos projetos realizados por Niemeyer durante o seu afastamento do país. Distante dos principais colaboradores artísticos, a atuação do arquiteto no exterior significou um interlúdio com relação à integração das artes, principalmente os murais artísticos. Apenas na produção mais recente de Niemeyer assistimos um retorno comedido dessa manifestação artística, apesar da diferença patente com os trabalhos realizados na Pampulha ou em Brasília.

Agora, os traços e figuras do arquiteto ocupam o lugar antes destinado à intervenção de pintores, muralistas e vitralistas – o seu próprio desenho, neste caso, parece elevado ao status de obra de arte. No Museu Oscar Niemeyer (2001), em Curitiba, por exemplo, a base prismática que sustenta o corpo principal da edificação recebeu um tratamento distinto do restante do edifício: um revestimento amarelo – num contexto onde tradicionalmente predominava o branco – com inscrições baseadas nos croquis de Niemeyer (Figura 7). Intervenção semelhante ocorreu no Teatro Popular de Niterói (Figura 8) e na Estação Cabo Branco, em João Pessoa. Nesta última, o arquiteto optou por inscrições baseadas nas xilogravuras populares da região Nordeste.

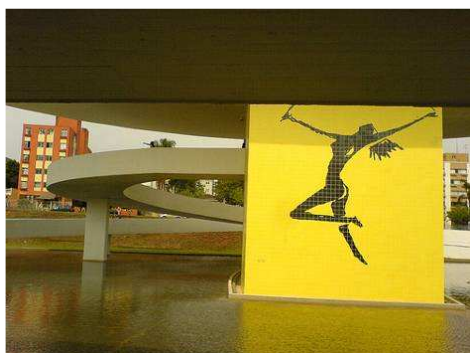


Figura 7: Detalhe do Museu Oscar Niemeyer.
Fonte: http://farm3.static.flickr.com/2291/1572640914_b81e292fce.jpg?v=0



Figura 8: Detalhe da fachada do Teatro Popular de Niterói.
Fonte: http://www.erratica.us/wp-content/uploads/2007/04/05_MHG_teatro5.jpg

A despeito dessas diferentes facetas, a relevância da arte mural para o objeto arquitetônico é incontestável no trabalho de Niemeyer: suas generosas dimensões, a posição de destaque na composição arquitetônica, a relação com o espaço público, além da participação de importantes artistas nacionais. Em todo o caso, comparando a obra construída com o croqui, notam-se, nestes últimos, a predominância das superfícies vazias, sem registro de qualquer intervenção, mesmo que ali se encontre um mural ou painel artístico importante – talvez, esta seja a manifestação artística menos registrada pelo arquiteto. Deve-se, contudo, ressaltar que os espaços vazios no desenho não implicam necessariamente a ausência da arte, pelo contrário, podem indicar a liberdade de criação do artista requerida pelo arquiteto desde a concepção do projeto.

4. ESCULTURAS

Enquanto os murais, por tomarem as vedações como suporte, são naturalmente inseparáveis do corpo da edificação – às vezes confundindo-se com os próprios elementos arquitetônicos –, as esculturas modernistas são de certo modo autônomas com relação ao edifício. Nos projetos de Niemeyer, o isolamento das peças é geralmente solicitado a fim de ressaltar a sua plástica e não confundi-las com a construção. Além disso, elas devem manter algum contraste com a aparência geral do edifício: se neste predomina o branco, a escultura deve ser negra; numa volumetria rígida, fechada, o escultor elege formas dinâmicas, e assim por diante.

a) A escultura ligada ao edifício

A autonomia do objeto escultórico no conjunto arquitetônico se acentuou ao longo da trajetória de Niemeyer. Nos primeiros trabalhos, contudo, ainda se observa uma vinculação mais direta da escultura com o edifício. A escultura de August Zamoyski (Figura 9), por exemplo, parece imprescindível na composição da fachada do Cassino da Pampulha (1940). Parcialmente abrigado pelo prolongamento da marquise principal, a peça parece emoldurada pela própria arquitetura. Apesar disso, ainda que se tenha mobilizado o partido arquitetônico em função da escultura, como neste caso, sua citação ou indicação no registro gráfico foi descartada (Figura 10).



Figura 9: Escultura de Zamoyski.
Fonte: WILQUIN, L; DELCOURT, A, 1977.



Figura 10: Croqui do Cassino da Pampulha.
Fonte: www.niemeyer.org.br

b) A escultura quase autônoma

Em Brasília, muitos artistas brasileiros e estrangeiros colaboraram com esculturas importantes; entre elas destacam-se: de Alfredo Ceschiatti, a “A Justiça”, no Supremo Tribunal Federal, “As Banhistas”, no Palácio da Alvorada, “Os Anjos” e “Os Evangelistas”, na Catedral; de Bruno Giorgi, “Meteoro”, no Palácio do Itamaraty. De modo distinto da Pampulha, estas obras mantêm uma relação ambígua entre a arquitetura e o meio urbano, isto porque eles não estão vinculados diretamente às fachadas, como no Cassino, nem tampouco se encontram inteiramente isolados no contexto urbano, como monumentos, mesmo porque o objeto arquitetônico ainda serve como pano de fundo. Ou seja, contempladas num ponto fixo ou através do movimento do pedestre, as esculturas se comportam como elementos indispensáveis do conjunto arquitetônico.

Nos casos explicitados, o lugar da obra nas edificações, o sutil afastamento das fachadas e às vezes seu “repouso” sobre lâminas d’água atestam a estatuária como importante elemento de composição arquitetônica. As esculturas, no entanto, não são freqüentemente citadas no discurso gráfico de Niemeyer, exceto em casos particulares como nos desenhos da Praça dos Três Poderes. Nestes, apesar da economia das informações, Niemeyer fez questão de registrar a escultura de Bruno Giorgi, “Os Guerreiros” (Figura 11), e o “Pombal” (Figura 12) em concreto desenhado por ele mesmo a pedido da então primeira dama Eloá, esposa de Jânio Quadros. Nestes casos, o arquiteto parece enfatizar não só as obras de sua própria autoria, como também aquelas peças mais isoladas das edificações, cujo estilo as aproxima de monumentos autônomos.

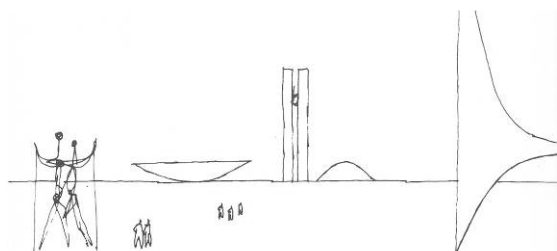


Figura 11: Croqui com “Os Guerreiros”, de Giorgi.
Fonte: WILQUIN, L; DELCOURT, A, 1977.

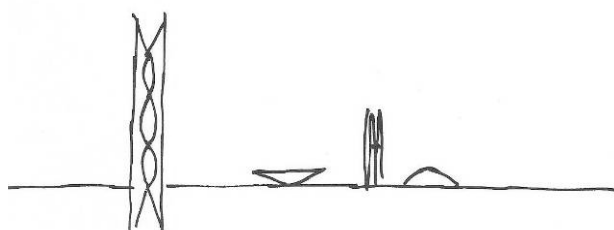


Figura 12: Croqui com o “Pombal”.
Fonte: WILQUIN, L; DELCOURT, A, 1977.

c) Interlúdio: Canoas e Partido Comunista Francês

Na Residência Canoas (1953), Niemeyer deu um emprego diferente às esculturas; ao contrário das obras públicas anteriores, aqui elas destinavam-se a apreciação particular dos residentes. Além disso, não havia somente uma obra em destaque, mas várias peças espalhadas pelo jardim da residência. Mesmo assim, apesar da quantidade e relevância do acervo, as esculturas não ostentaram importância igual aos edifícios oficiais. Em Canoas, elas compõem uma coleção particular e seu acondicionamento no espaço parece alheio a qualquer relação mais intrincada com o partido arquitetônico (Figura 13). Tal raciocínio é corroborado pelos seus croquis, que enfatizam outros elementos, como a vegetação circundante e a piscina, mas omitem a representação de tais esculturas (Figura 14).



Figura 13: Residência Canoas:
detalhe de uma escultura.
Fonte: www.vitruvius.com.br



Figura 14: Croqui da Residência Canoas.
Fonte: www.arcoweb.com.br

Mais adiante, sobretudo nos projetos realizados no exílio, presenciamos certo arrefecimento no uso da estatuária, a exemplo do ocorrido com os murais. Representa uma exceção, nesse sentido, a obra defronte a Sede do Partido Comunista Francês (1965), registrada também em alguns croquis (Figura 15), destacando assim sua relevância para edifício em especial.



Figura 15: Croqui da Sede do Partido Comunista Francês.
Fonte: www.arcoweb.com.br

d) A escultura independente: o monumento

Nos trabalhos realizados por Niemeyer depois do seu regresso ao Brasil, sobretudo a partir dos anos 1980, a escultura voltou a ter uma presença crucial no contexto urbano. Paralelamente, o próprio arquiteto começou a desenvolver as esculturas para os seus projetos, como ocorreu no Memorial da América Latina (1987), em São Paulo. Neste, a escultura “Mão”, de sete metros de altura, isolada num espaço aberto e árido, fincada no chão de concreto da praça, não tomou nenhum edifício como cenário, como ocorria em Brasília. Mesmo defronte ao Salão de Atos, ela não constituiu nenhum vínculo visual com o edifício. Pelo contrário, apesar de sua visualização ser favorecida a partir de um ponto fixo, ela se relacionou com o espaço da praça como um todo. Neste caso específico, a escultura teve lugar de destaque não só no contexto construído, mas também nos croquis (Figura 16), onde foi representada numa escala maior que a dos edifícios circundantes, enfatizando assim a sua importância no discurso gráfico do arquiteto.

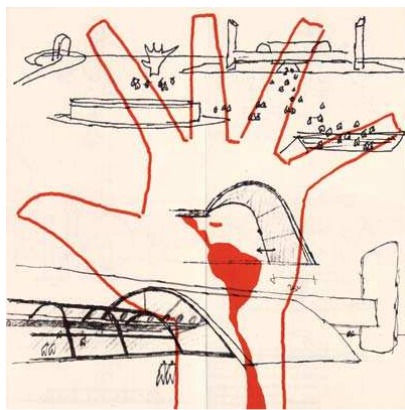


Figura 16: Croqui do Memorial da América Latina.
Fonte: http://constelar.com.br/blog/media/blogs/politica/niemeyer/homenagem10_foto3.jpg

No Caminho Niemeyer (1997), em Niterói, as esculturas também figuram tanto no contexto construído quanto nos croquis (Figura 17). Os desenhos revelam que os diferentes objetos de sua autoria não estão completamente isolados dos edifícios, como no caso anterior, nem tampouco integrados a alguma edificação em especial. Agora, de maneira mais eloqüente, as esculturas compõem, juntamente com os edifícios, o cenário urbano pensado pelo arquiteto. Este exemplo, assim como o anterior, atesta que a peça escultórica se torna autônoma com relação à edificação, semelhante a um monumento, à medida que o próprio arquiteto dispensa a cooperação de outros artistas e se torna o próprio autor do objeto artístico. Só então a indicação do objeto se mostra mais evidente na representação via croqui.

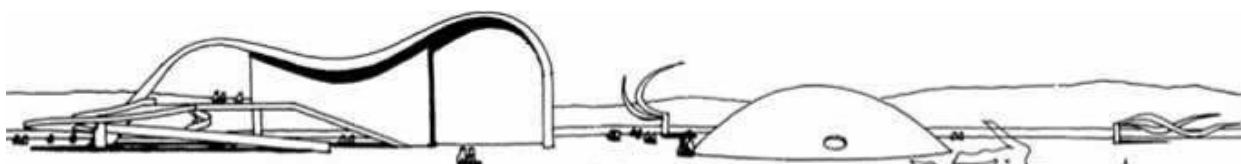


Figura 17: Croqui do Caminho Niemeyer, em Niterói, com esculturas ao fundo.
Fonte: www.arcoweb.com.br

5. PAISAGISMO

A integração do paisagismo à arquitetura foi uma postura marcante nos primeiros trabalhos de Niemeyer, sobretudo nos projetos residenciais desenvolvidos entre os anos 1930 e 1950. Nos croquis concernentes a esses trabalhos, a representação detalhista dos jardins era de certo modo corriqueira, revelando que eles tinham uma importância equiparada aos demais componentes do conjunto arquitetônico. Embora não se tratassem de propostas paisagísticas propriamente ditas, normalmente relegadas a especialistas como Roberto Burle Marx, o desenho do arquiteto podia indicar as suas próprias intenções a respeito do planejamento dos ambientes externos. Contudo, os trabalhos posteriores, sobretudo depois de Brasília, demonstram uma redução gradual do valor do paisagismo em favor de outras questões de projeto, como veremos adiante.

a) A ênfase inicial

Nos desenhos do Conjunto da Pampulha (1940), a representação dos elementos vegetais se mostrou inicialmente descompromissada de qualquer intenção figurativa e sem nenhuma precisão quanto à localização ou escala. Nesse momento, parecia predominar nos croquis o elemento natural mais importante do lugar: a própria lagoa. Contudo, na representação de alguns edifícios separadamente, como no Yacht Club (Figura 18), o paisagismo adquiriu uma evidência especial, sendo detalhado como os demais elementos do partido arquitetônico.



Figura 18: Croqui do Yacht Club da Pampulha.
Fonte: www.arcoweb.com.br

A ênfase na integração do paisagismo à arquitetura, não só na obra construída, mas também nos desenhos, atingiu o ápice nos projetos residenciais desse período. Nos croquis da Residência Prudente de Moraes Neto (1943), por exemplo, os jardins, juntamente com a própria edificação, foram ricamente detalhados, exibindo as diferentes espécies vegetais, mobiliário e pessoas (Figura 19). Na residência Juscelino Kubitschek (1943), a proeminência do paisagismo foi igualmente notável; no entanto, ao contrário do caso anterior, o destaque da vegetação não sobreveio no detalhamento, mas na escala: em poucos traços, o arquiteto representou os elementos vegetais com a mesma ênfase e com as mesmas proporções do objeto arquitetônico (Figura 20). Apesar do traçado rápido e de certo modo abstrato, parece impossível afirmar que a indicação do elemento vegetal tenha sido aqui uma atitude gratuita.

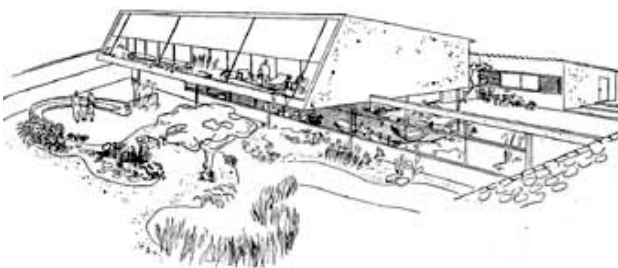


Figura 19: Croqui da Residência Prudente de Moraes Neto.
Fonte: www.arcoweb.com.br



Figura 20: Croqui da Residência Juscelino Kubitschek.
Fonte: WILQUIN, L; DELCOURT, A, 1977.

Em Brasília, presenciamos outras posturas quanto à intervenção do paisagismo na arquitetura, que mais tarde se tornariam dominantes especialmente nos grandes projetos, entre elas, a relativa minimização dos elementos vegetais e, em determinados casos, uma nítida separação entre jardins e edifícios. Tal posição não decorreu na ausência de intervenções paisagísticas na capital do país, pelo contrário, o Memorial de Lucio Costa trazia referências às “densas faixas arborizadas” e ao “caráter bucólico” pretendido para a nova cidade; além disso, destacamos aqui a intensa participação de Burle Marx, colaborador tanto de Costa quanto de Niemeyer.

No Ministério das Relações Exteriores (1962), ainda encontramos jardins exuberantes em meio a grandes espelhos d’água. Neste caso, a representação do paisagismo, apesar de despojada em detalhes, ainda deteve algum lugar de destaque nos croquis (Figura 21). O fato é que, ao contrário dos trabalhos anteriores, em Brasília Niemeyer optou pela implantação dos edifícios oficiais em

grandes esplanadas com forração vegetal ou pavimentadas, livres de obstáculos visuais, como a Praça dos Três Poderes ou a Esplanada dos Ministérios, o que de certo modo justifica tanto o predomínio dos espaços vazios nos croquis como a omissão dos elementos vegetais (Figura 22).

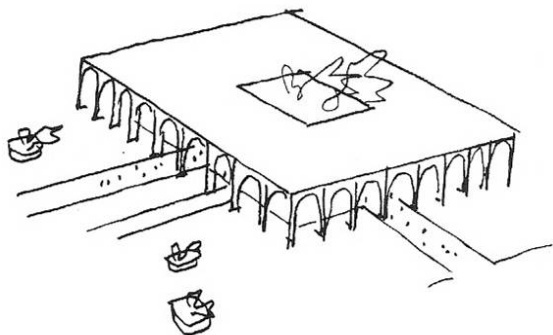


Figura 21: Croqui do Ministério das Relações Exteriores.
Fonte: WILQUIN, L; DELCOURT, A, 1977.

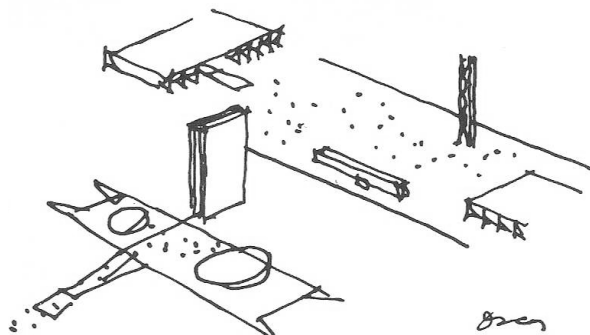


Figura 22: Croquis da Praça dos Três Poderes.
Fonte: WILQUIN, L; DELCOURT, A, 1977.

b) O valor da construção autônoma

O tratamento das áreas livres externas, como observados inicialmente em Brasília, tornou-se hegemônico em obras subseqüentes, desde as realizadas nos anos 1960 e 1970, sobretudo na França e na Argélia, até os trabalhos mais recentes. A única diferença é que em Brasília ainda podíamos associar os vazios do desenho a espaços verdes; já em obras como a Universidade de Constantine (Argélia, 1969) e o Centro Cultural em Le Havre (França, 1972), os vazios no desenho correspondiam unicamente a extensas áreas pavimentadas ou espelhos d'água, sem a interferência de qualquer elemento vegetal (Figuras 23, 24 e 25).

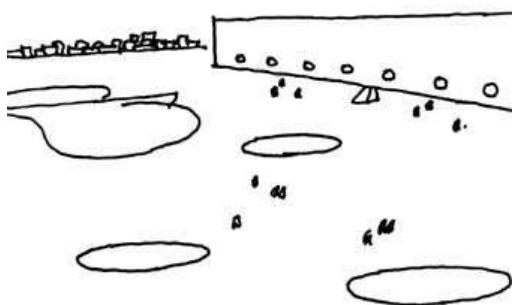


Figura 23: Croqui da Universidade de Constantine.
Fonte: www.arcoweb.com.br

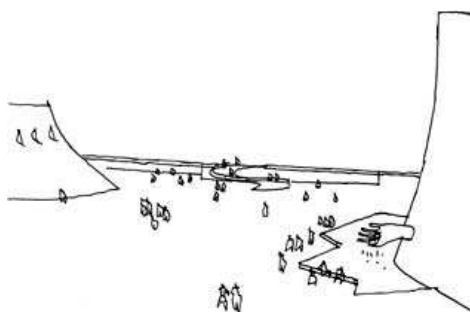


Figura 24: Croqui do Centro Cultural em Le Havre.
Fonte: www.arcoweb.com.br

O mesmo sucedeu logo após o retorno do arquiteto ao Brasil nos anos 1980, principalmente nos projetos em escala urbana. Emblemático e polêmico, nesse sentido, foi o projeto para o Memorial da América Latina. A grande praça cívica caracterizou-se, a exemplo dos casos estrangeiros, pela ausência de qualquer tratamento paisagístico. Os croquis relativos à obra enfatizaram unicamente os elementos construídos, os espaços vazios e a livre movimentação dos transeuntes entre eles.

A preocupação exclusiva com o objeto construído reflete, entre outras questões, a aspiração pela monumentalidade arquitetônica recorrente no discurso de Niemeyer. Dessa forma, todos aqueles elementos que impediam a leitura do edifício autônomo, isolado na paisagem, a exemplo do que aconteceria *in loco*, foram extirpados também dos croquis. Para o arquiteto: “quando se pretende valorizar a arquitetura e que os prédios sejam vistos em conjunto [...] a solução é deixar o espaço livre sem vegetação. Como ficaria vulgar a Praça de São Marcos, em Veneza, se ela estivesse coberta de árvores e jardins” (ARCOWEB, 2007). Ao contrário do que acontecia com a pintura, a ausência do elemento vegetal neste caso não é apenas uma forma de “limpar o desenho”, como acontecia com relação aos elementos murais. A omissão da vegetação no desenho corresponde de fato à ausência na obra construída.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Le Corbusier foi um dos principais interlocutores do debate sobre a integração das artes com a arquitetura no segundo pós-guerra, influenciando até certo ponto os trabalhos de Niemeyer e de seus contemporâneos. Só que enquanto o primeiro defendia a visão de arquiteto como artista completo, dificilmente entregando um projeto seu à intervenção de outros artistas, Niemeyer, que aparentemente não galgava a mesma pretensão, cercava-se de um seleto grupo de artistas modernistas no processo de projeto e propiciava a intervenção destes em seus trabalhos, considerando deste modo o papel relevante da arte moderna, sobretudo no que diz respeito à organização do espaço edílico e urbano. Tanto é que nos projetos realizados durante o exílio, afastado do convívio com o grupo de amigos artistas, houve uma nítida retração de tal postura.

Com relação ao debate da síntese ou integração das artes, não se conhece nenhuma posição de Niemeyer documentada a esse respeito; o arquiteto parece mais propenso às experiências de canteiro do que ao discurso. Mesmo no registro gráfico, que para Niemeyer muitas vezes se reveste de uma função retórica, a indicação de possíveis intervenções artísticas no edifício é relativamente ausente, mesmo quando a obra tem uma posição estimável na construção. Considerando que nos croquis – seja no auxílio à criação, seja na apresentação do projeto, como ocorre em Niemeyer – existe naturalmente uma seleção dos elementos do projeto que o arquiteto julga mais importantes num ou noutro momento, podemos afirmar que a obra de arte ocupa pouco ou nenhum lugar neste tipo de representação.

Tal constatação, entretanto, não invalida a importância da arte na sua obra construída, que como vimos, está presente de maneira muito clara. A omissão no registro gráfico pode, dessa forma, indicar que a decisão sobre a locação da obra de arte tenha sido tomada somente no canteiro. Além disso, os vazios no desenho não apontam, necessariamente, uma ausência do objeto artístico no edifício, antes, eles podem sugerir que o arquiteto reservou ali o lugar de trabalho do artista, a sua contribuição para a completude do edifício, no espírito da integração das artes.

REFERÊNCIAS

A ênfase plástica de Niemeyer. Arcoweb, maio 2007. Disponível em: <<http://www.arcoweb.com.br/artigos/a-enfase-plastica-de-niemeyer-18-03-2008.html>>. Acesso em: 13 jun. 2009.

BARATA, Mário. A arquitetura como plástica e a importância atual da síntese das artes. In: XAVIER, Alberto. Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p.318-322.

CAMPOFIORITO, Quirino. As artes plásticas na arquitetura moderna brasileira. In: XAVIER, Alberto. Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p.322-326.

DURAND, Jean-Pierre. La représentation du projet. Paris: Éditions de la Villette, 2003.

FERNANDES, Fernandes. Arquitetura no Brasil no segundo pós-guerra – a síntese das artes. In: 6º SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL, 2005, Niterói. Disponível em: <<http://www.docomomo.org.br/seminario%206%20pdfs/Fernanda%20Fernandes.pdf>>. Acesso em: 13 jun. 2009.

FRAMPTON, Keneth. Adolf Loos e a crise da cultura, 1896-1931. In: _____. História crítica da arquitetura moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p.103-109.

KATO, Gisele. Muito além dos jardins. Bravo! n.136, p.33-40, dez. 2008.

MELO, Chico Homem. Niemeyer gráfico. Vitruvius, Arquitectos 6, texto especial n. 27, nov. 2000. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitectos/arq000/esp027.asp>>. Acesso em: 13 jun. 2009.

MELO, Magda M. síntese das artes na arquitetura de Oscar Niemeyer. Semina: Ciências Sociais e Humanas, Londrina, v. 24, p.121-130, set. 2003. Disponível em: <http://www.uel.br/proppg/portal/pages/arquivos/pesquisa/semina/pdf/semina_24_1_21_44.pdf>. Acesso em: 13 jun. 2009.

ROSA, Rafael Brener. Arquitetura, a síntese das artes. 2005. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, UFRGS, Porto Alegre, 2005.

SEGAWA, Hugo. Arquiteturas no Brasil 1900-1990. São Paulo: Edusp, 2002.

TOSTRUP, Elisabeth. Architecture and rhetoric: text and design in architectural competitions, Oslo 1939-1997. London: Andreas Papadakis Publisher, 1999.

WILQUIN, Luce; DELCOURT, André. Niemeyer. Editions Alphenet. Lausanne, Editeurs à Belmont-sur-Lausanne, 1977.