



ARTE E ARQUITETURA MODERNA EM TRÊS PROJETOS DE OSCAR NIEMEYER

Eixo Temático: O Modernismo como Cultura

Cláudia Costa Cabral

Doutora, Professora Titular, Universidade Federal do Rio Grande do Sul

claudiacostacabral@gmail.com

Resumo:

Em 1962, Niemeyer escreveu o prefácio para *Art in Latin American Architecture* de Paul Damaz, talvez o mais extenso panorama sobre a inclusão da arte na arquitetura moderna latino-americana, e começou dizendo que o problema era “mais complexo do que a primeira vista podia parecer”. Anos depois, no livro de memórias *As curvas do tempo*, Niemeyer ainda achava a integração das artes na arquitetura um “assunto mal compreendido”. É fácil encontrar, na tradição moderna, uma concordância discursiva quanto aos benefícios da síntese das artes, ideia que o próprio CIAM oficialmente chancelou em Hoddesdon, em 1951. Já as realizações efetivas dessa ideia suscitaram não poucas controvérsias. Max Bill não foi o único a condenar a pintura mural na arquitetura moderna, e a professar uma visão restritiva sobre a natureza dessa síntese. O próprio Damaz achava que a arte abstrata era mais “adaptável” à arquitetura moderna do que a arte figurativa. Entretanto, os modos pelos quais Niemeyer manejou o tema em sua arquitetura não parecem ter se limitado a essas recomendações apriorísticas. O artigo examina a relação entre arte e arquitetura em três de seus projetos: a casa para Oswald de Andrade (1938); o monumento a Rui Barbosa (1949); o Museu da Cidade de Brasília (1958-60).

Palavras-chave: Niemeyer; Casa Oswald de Andrade; Monumento a Rui Barbosa; Museu da Cidade de Brasília; abstração; figuração.

Abstract:

In 1962, Niemeyer wrote a foreword to Paul Damaz's *Art in Latin American Architecture*, perhaps the most extensive panorama on the inclusion of art in Latin American modern architecture, and began it by saying that the problem was "more complex than at first sight it might seem". Years later, in his book of memories *The Curves of Time*, Niemeyer still found that the integration of the arts was a "misunderstood subject." It is easy to find in the modern tradition a discursive agreement on the benefits of the synthesis of the arts, an idea that CIAM itself officially supported at Hoddesdon in 1951. But the actual achievements of this idea have aroused not a few controversies. Max Bill was not the only one to condemn mural painting in modern architecture, and to profess a restrictive view on the nature of this synthesis. Damaz himself thought that abstract art was more “adaptable” to modern architecture than figurative art. However, the ways in which Niemeyer handled the theme in his architecture do not seem to have been restricted to any a priori recommendations. The article examines the relationship between art and architecture in three of his projects: the house for Oswald de Andrade (1938); the monument to Rui Barbosa (1949); the Museum of the City of Brasília (1958-60).

Keywords: Niemeyer; House for Oswald de Andrade; Monument to Rui Barbosa; Museum of the City of Brasília; abstraction; figuration.



ARTE E ARQUITETURA MODERNA EM TRÊS PROJETOS DE OSCAR NIEMEYER

Introdução

Max Bill não foi o único a condenar a pintura mural na arquitetura moderna. É bem conhecido o episódio da visita de Max Bill ao Brasil em 1953 para a II Bienal de São Paulo, e suas críticas à arquitetura moderna brasileira, ocasião em que declarou inúteis as intervenções de Cândido Portinari no edifício do Ministério da Educação no Rio de Janeiro, porque lhe parecia que a imagem fotográfica havia substituído o mural em sua “função ilustrativa” (BILL, 1953, p.18).¹ Encontramos a mesma ideia preconcebida em Max Cetto, quem julgava que a integração entre arte e arquitetura havia fracassado no México pela “discrepância entre o estilo da pintura e da arquitetura”: enquanto a arquitetura havia assimilado “as diversas correntes da abstração”, a pintura mural mexicana havia permanecido “realista e ligada a formas tradicionais” (CETTO, 1961, p. 30). A própria revista *Brasília*, publicada pela Novacap (Companhia Urbanizadora da Nova Capital) para documentar e divulgar os progressos na construção da nova capital, não esteve alheia a esses preconceitos. A sessão “Arquitetura e Urbanismo” de janeiro de 1958, depois de assegurar que “os arquitetos responsáveis pela criação de Brasília sempre souberam dar, no curso de suas respectivas carreiras, o lugar devido às demais artes visuais”, considerava ainda necessário lembrar que “a pintura naturalista de três dimensões é dificilmente compatível com a arquitetura moderna” (BRASÍLIA, 1958a, pp. 10-11).

Assim, quando Paul Damaz publicou *Art in Latin American Architecture* em 1963, as associações entre figuração naturalista e abstração na arquitetura moderna já haviam sido implicitamente condenadas como relações perigosas. Prefaciado por Oscar Niemeyer, o livro oferecia um panorama abrangente da integração entre arte e arquitetura moderna em Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Cuba, México, Peru, Porto Rico, Uruguai e Venezuela. Espelhando os anteriores *Brazil Builds* de Philip Godwin (1943), *Mexico's Modern Architecture* de I.E. Meyer (1952), *Latin American Architecture since 1945* de Henry-Russell Hitchcock (1955), *Modern Architecture in Brazil* de Enrique Mindlin (1956), ou *Modern Architecture in Mexico* de Cetto (1961), o livro cobria uma diversidade de programas arquitetônicos, da casa individual aos edifícios de escritórios, hotéis, hospitais, teatros, escolas e edifícios públicos. Damaz também ressaltou a cooperação de alto nível entre as principais figuras do campo da arte, por um lado, e da arquitetura, por outro, em obras arquitetônicas como o Ministério da Educação (1936-1943) e o complexo da Pampulha (1941-1943) no Brasil, ou as cidades universitárias do México (1947-1954) e da Venezuela (1944-1970). Estava bem ciente da importância desses esforços coletivos, que reuniam artistas de renome, como os pintores brasileiros Cândido Portinari e Emiliano Di Cavalcanti, os muralistas mexicanos Diego Rivera e David Siqueiros, os artistas venezuelanos Alejandro Otero e Mateo Manaure, a arquitetos modernos como Oscar Niemeyer, Lúcio Costa e Rino Levi no Brasil, Mario Pani em México, Carlos Raúl Villanueva na Venezuela, entre outros. Assim mesmo, Damaz ainda afirmou claramente que, no caso da arquitetura moderna, a arte abstrata era mais apropriada à integração arquitetônica do que a arte figurativa, e que o

¹ Ver sobre esse episódio: COMAS, Carlos Eduardo Dias, La Revista como Lanza. In: TORRENT, Horacio Torrent (comp.), **Revistas, Arquitectura y Ciudad. Representaciones en la Cultura Moderna**. Santiago de Chile: T6 Ediciones, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2013, pp. 32-47.



exemplo mexicano devia “ser suficiente para persuadir os arquitetos a se afastarem disso” (DAMAZ, 1963, 14). Damaz referia-se aos murais figurativos que Rivera, Siqueiros, O’Gorman e Eppens haviam feito para os edifícios da Cidade Universitária do México, que lhe pareciam opostos à arquitetura moderna praticada por Mario Pani, Enrique del Moral e outros (incluindo o próprio O’Gorman, autor tanto do edifício quanto do mural da Biblioteca Central).² De acordo com Damaz, os murais da Cidade Universitária mexicana sofriam de uma “falta de coordenação entre si, bem como com a arquitetura em que foram aplicados” (DAMAZ, 1963, p.76). A Cidade Universitária, descrita por ele como “o maior empreendimento arquitetônico do México moderno,” tinha entretanto algumas “debilidades”, que ele atribuía a “pobre relação física entre a arquitetura e os murais, devido às diferenças no estilo e conteúdo espiritual” (DAMAZ, 1963, p. 76). A pintura realista dos muralistas mexicanos e a “arquitetura funcional” não lhe pareciam compatíveis: “foi com a construção da nova Cidade Universitária do México que se realizou o experimento fatal de unir o realismo social à arquitetura funcionalista, em detrimento da última” (DAMAZ, 1963, p. 76).

É verdade que Damaz foi mais flexível com relação à escultura, que considerava a menos importante das artes maiores na América Latina, e que avaliou como um problema basicamente diferente da pintura. Embora afirmasse ser a escultura abstrata o “tipo mais compatível” com a arquitetura moderna, julgava entretanto “possível criar uma relação entre a arquitetura e a escultura figurativa ou semi-figurativa”, sempre que a segunda fosse “independente”, e não tivesse intenção de “incorporar-se como um elemento da arquitetura” (DAMAZ, 1963, p. 15). Assim, em seus comentários sobre Brasília, o bronze semi-figurativo de Maria Martins no jardim do Palácio da Alvorada, mais abstrato que as banhistas de Ceschiati, é saudado pela “afinidade de forma entre as linhas curvas” da escultura e os “graciosos pilares do edifício”, como o exemplo exitoso de integração (DAMAZ, 1963, p. 119). Apesar da visão mais tolerante em relação à escultura do que à pintura, o argumento está fundamentado na mesma suposição: a arte abstrata é mais “adaptável” à arquitetura moderna do que a arte figurativa porque “as formas arquitetônicas modernas foram influenciada pelas mesmas correntes de pensamento que estão na base da arte abstrata” (DAMAZ, 1963, p. 15).

O prefácio escrito por Oscar Niemeyer para o livro de Damaz, datado de 1962, é evasivo com respeito a esse debate, sobre que tipo de arte melhor corresponderia à arquitetura moderna. O prefácio aborda o problema da síntese das artes, “mais complexo do que à primeira vista pode parecer”, mas o faz desde a perspectiva das condições práticas de cooperação entre artistas e arquitetos, destacando o conhecimento mútuo requerido das especificidades de cada uma das artes, e a importância de uma dimensão tempo, que exige um trabalho conjunto feito “desde o início” (NIEMEYER, 1963, p. 13). Mas pode haver algum significado em nada dizer sobre a controvérsia. Niemeyer comenta uma única realização, e se trata de um mural:

“Em conexão com a decoração do hall de entrada do Palácio do Congresso em Brasília, um salão monumental de cerca de 20.000 pés quadrados, um

² Biblioteca Central, projeto de Juan O’Gorman, Gustavo Saavedra e Juan Martinez de Velasco, revestida de mosaicos de Juan O’Gorman; Estádio Olímpico, projeto de Augusto Pérez Palacios, Raúl Salinas e Jorge Bravo, baixo-relevo de Diego Rivera; Reitoria, projeto de Mario Pani e Enrique del Moral, murais de David Alfaro Siqueiros; Faculdade de Medicina, projeto de Alvarez Espinosa, Ramon Torres e Ramirez Vasquez, mural de Francisco Eppens. Sobre a relação entre arte e arquitetura na Cidade Universitária do México ver: Louise Noelle, Plastic Integration in Mexico: Confluence of Nostalgia; Lourdes Cruz, Muralism and Architecture: Art Fusion at Mexico’s University City, *Docomomo Journal*, n. 42, 2010, pp. 14-23; pp. 24-33.



grande mural deveria ser instalado. Levando em consideração vários fatores, incluindo tempo e economia, decidimos fazê-lo abstrato e simples de executar. Em seguida, discutimos se o mural deveria ser pintado ou feito a partir de materiais locais, nativos, como cerâmica, mosaico, vidro ou elementos metálicos, e nós chegamos à conclusão de que a melhor solução seria usar materiais já selecionados para os acabamentos interiores: o granito preto do chão e o mármore branco das paredes (NIEMEYER, 1963, p. 13).

A voz plural “nós” refere-se a Niemeyer e Athos Bulcão, o autor do referido mural, feito em 1960 e incluído entre os exemplos publicados por Damaz. A justificativa para o mural abstrato não é uma justificativa apriorística, como foram aquelas professadas por Bill, Cetto ou Damaz. Não se tratava de obedecer a nenhum imperativo prévio de ordem estilística, mas de realizar uma escolha. Assim, nada na explicação de um caso concreto (que de certa forma é condizente com a preferência pela arte abstrata), secundava a tese da fidelidade necessária à abstração (como a arte em verdadeira sincronia com a arquitetura moderna) e à noção de evolução que o argumento subentende.

Anos depois, no livro de memórias *As curvas do tempo*, Niemeyer ainda achava a integração das artes na arquitetura um “assunto mal compreendido” (NIEMEYER, 1998, p. 218). “Sou, sem falsa modéstia, o arquiteto que maior número de obras de arte incluiu na arquitetura” – escreve – “uma prática antiga, antiquíssima”, que Capanema havia sabido “repetir ao construir o edifício do Ministério da Educação” (NIEMEYER, 1998, p. 218). O fato é que, na prática, os modos pelos quais Niemeyer maneja o tema em sua arquitetura não parecem ter se restringido às recomendações apriorísticas. Dentre os inúmeros casos em que projetou a arquitetura já tendo na cabeça uma ideia de que tipo de obra de arte incluir, e sobretudo, uma ideia de como, e onde, dispor dessas obras de arte, o artigo coloca em relação três: a casa para Oswald de Andrade (1938); o monumento a Rui Barbosa (1949); o Museu da Cidade de Brasília (1958-60). Separados entre si por intervalos de mais ou menos uma década, apenas o último foi construído; o primeiro deles está entre os primeiros projetos de Niemeyer, e o último corresponde ao grande momento de consagração que Brasília representou.

A Casa Oswald de Andrade, 1938

Uma das biógrafas de Oswald de Andrade, Maria Eugenia Boaventura, diz que ele gostava de viver em hotéis (BOAVENTURA, p. 153). Promotor da Semana de Arte Moderna em 1922, pioneiro da prosa modernista brasileira, com o “estilo telegráfico” de *Memórias Sentimentais de João Miramar*, publicado em 1924 (CAMPOS, 1971, p. 16), fundador da *Revista de Antropofagia*, intelectual e jornalista, Oswald de Andrade ocupou uma posição central nos círculos de vanguarda paulistas. Na verdade, não se sabe muito bem por que o escritor paulistano resolveu fazer uma casa de férias na região serrana do Rio de Janeiro, e encomendou essa casa ao jovem Oscar Niemeyer, e não, por exemplo, ao seu amigo Gregori Warchavchik, a quem havia defendido publicamente no *Correio Paulistano*, na polêmica com Dácio de Moraes (ANDRADE, 1929). As biografias de Oswald não mencionam essa encomenda, e tampouco o faz Niemeyer em seus livros de memórias. Em 1938 Oswald de Andrade já não estava mais casado com a pintora Tarsila do Amaral, nem com a ativista política Patrícia Galvão, a Pagu, suas mais afamadas companheiras. Estava endividado, embora ainda dispendo de uma importante coleção de obras de arte, e casado desde 1936 com a poeta Julieta Bárbara Guerrini. Juntos, passaram temporadas vivendo no



Rio de Janeiro, primeiro no Lido, e depois num apartamento na Avenida Atlântica (BOAVENTURA, p. 166-168; FONSECA, p. 226). No Rio, eram próximos de escritores, mas também de artistas, como o casal Portinari, que também vivia na Av. Atlântica (BOAVENTURA, p. 169), e que poderia ser outra possível conexão, além do próprio Warchavchik, com o grupo de arquitetos modernos de que fazia parte Niemeyer, desde sua participação na equipe do Ministério.

O projeto da casa sai publicado por primeira vez em junho de 1939 na revista *Arquitetura e Urbanismo*. O assunto principal da edição é o Pavilhão Brasileiro na Feira Mundial de Nova York, de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, já construído, do qual se publicam todas as plantas, perspectivas e muitas fotografias, tanto do edifício quanto das obras de arte ali instaladas, como as pinturas de Portinari e as esculturas de Celso Antonio. A matéria sobre a casa, que tem por título “Residência para o escritor Oswald de Andrade”, ocupa duas páginas (fig. 1a.). A documentação gráfica inclui duas fotos de uma maquete (uma frontal, uma aérea), o desenho da fachada principal, duas plantas (planta baixa e mezanino), e um croquis do espaço interior. Ao contrário das demais casas apresentadas nessa mesma edição, as imagens estão acompanhadas de um texto explicativo do próprio Niemeyer. Nesse texto, Niemeyer explica que a casa seria construída em Itaipava (distrito de Petrópolis, Rio de Janeiro), como um lugar de descanso e férias, e que esse caráter particular do programa lhe permitiu “fugir da rotina dentro das possibilidades de um orçamento reduzido” (NIEMEYER, 1939, p. 48).

Nessa pequena casa, a fuga da rotina parece identificar-se com a solução de cobertura, que conforme Niemeyer, é o que “confere ao conjunto silhueta característica, de certo interesse plástico, pela forma nova e própria que apresenta, perfeitamente integrada nas novas concepções da arte moderna” (NIEMEYER, 1939, p. 49). Essa forma nova é uma articulação, na laje de cobertura, entre a abóbada e a meia-água, que como notou Comas, depois se tornaria uma espécie de lugar comum na obra residencial de Niemeyer (COMAS, 2002, p. 199). Sob esse perfil variado, a cobertura define uma superfície regular, cuja forma é um retângulo que se estende sobre a direção Leste-Oeste. Mais da metade dessa superfície construída corresponde a espaços intermediários entre a casa e a natureza que a circunda. São espaços cobertos, porém abertos em pelo menos uma direção. Não são varandas, como as que depois projetaria na casa de fim de semana em Miguel Pereira (1939), também no Rio, mas recintos exteriores.³ A julgar pela fotografia aérea da maquete, a casa está disposta ao fundo do terreno, arrematando uma sequência de zonas pavimentadas bem demarcadas (fig. 1a.). O percurso inicia por um caminho sinuoso, alarga-se na direção da casa definindo uma área retangular, e ramifica-se a oeste formando uma figura circular, em meio ao jardim, delimitada por um pequeno muro construído. Desde o ponto de vista de quem se aproxima da casa por esse caminho, a abóbada define um primeiro recinto, como um pórtico central de ingresso. Esse espaço se prolonga a oeste num caramanchão e abrigo para o carro, coberto por uma meia-água ascendente, e fechado frontalmente por uma superfície vazada. Niemeyer diz que procurou inscrever a casa num quadrilátero. De fato, a casa propriamente dita é compacta, e se desenvolve a leste do pórtico de ingresso. É coberta também por uma laje plana inclinada, arrancando da base da abóbada, o que permite instalar dois pequenos dormitórios em mezanino, e obter um vazio

³ Para um panorama completo e circunstanciado dessas primeiras casas de Niemeyer, incluindo a Casa Oswald de Andrade ver: ALMEIDA, Marcos Leite. **As casas de Oscar Niemeyer 1935-1955**. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, 2005.



sobre o estar e a cozinha na planta baixa. Embaixo do mezanino há um pequeno atelier e uma biblioteca.

Entre o espaço sombreado e ventilado do caramanchão, e a área envidraçada da sala, se encaixa, como um negativo, a forma mais contida do pórtico de ingresso, cuja profundidade real se opõe tanto a superfície tramada que limita o caramanchão, quanto à qualidade reflexiva do plano vidro que compõe a fachada. Essa oposição é reforçada pelo movimento da cobertura; onde a curvatura da abóbada desenha o arco, sempre finito, as coberturas em asas sugerem as linhas ascendentes, dinâmicas, potencialmente extensíveis. Conforme explica Niemeyer, sobre a parede de fundo desse pórtico, “uma grande pintura mural está prevista, cuja execução será feita por um dos proprietários, o pintor Oswald de Andrade Filho, assim como uma escultura para o jardim” (NIEMEYER, 1939, p. 49). De fato, o filho mais velho de Oswald, também conhecido como Nonê de Andrade, então com 24 anos, iniciava uma carreira artística promissora.⁴ Já havia estudado pintura no Rio com Portinari e em São Paulo com Anita Malfatti e Lasar Segall, colaborado com Flávio de Carvalho no Teatro Experiência, e obtido uma medalha de bronze no III Salão Paulista de Belas Artes em 1936 (ANDRADE FILHO, 2004). É bem possível que o pequeno atelier na casa tenha sido pensado para ele.

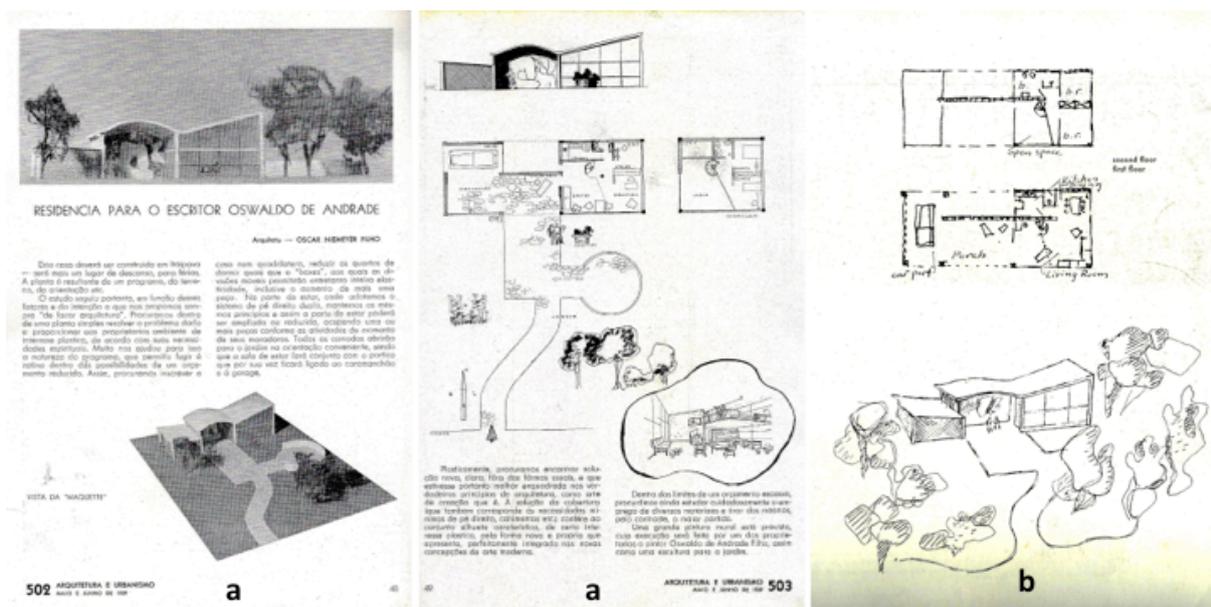


Figura 1: Oscar Niemeyer, Casa Oswald de Andrade, 1938; a. documentação publicada em *Arquitetura e Urbanismo*; b. desenhos publicados por Papadaki.

Fonte: a. NIEMEYER, 1939, pp. 48-49; b. PAPANAKI, 1950, p.

⁴ Filho da relação de Oswald com a francesa Kamiá (Henriette Denise Boufflers). Trabalhou como artista em São Paulo até sua morte em 1972, tendo participado de várias edições da Bienal. Sua obra mereceu uma exposição retrospectiva em 1990 (Nonê de Andrade. Uma retrospectiva. Catálogo de exposição. MAC São Paulo, 24 de agosto a 14 de outubro de 1990).



O mural está representado na documentação publicada do projeto em 1939 (fig. 1a.). Aparece na maquete – e também na elevação – como o desenho de um gigantesco torso feminino, parcialmente encoberto por outra figura humana sentada, onde é perfeitamente reconhecível o traço de Niemeyer. Não se sabe, portanto, que ideias similares, ou diferentes, teria tido Nonê para o mural. Analogias com o “Abaporú” que Tarsila pintou em 1928, desencadeando a Antropofagia, foram sugeridas por estudiosos da obra de Niemeyer (PHILIPPOU, 2008, p. 76), talvez seduzidos por uma visão do casal antropofágico como uma entidade mais unívoca e duradoura do que realmente foi. Mesmo assim, por coincidência ou não, a pintura de Tarsila pode dar alguma pista para o argumento que se pretende aqui desenvolver no que concerne à figuratividade do mural, ainda que nunca para afirmar influências. Pinturas como “Religião Brasileira II” (1927), ou “Altar” (1939) (AMARAL, 1969, p. 9; p. 60), recordam o sentido iconográfico do arco na definição de um campo particular onde se inscrevem as figuras dos santos, um sentido do qual compartilham a cultura popular e a acadêmica. De certo modo, o que Tarsila mostra com os meios bidimensionais da pintura é o que Niemeyer faz com os recursos tridimensionais da arquitetura. A abóbada circunscreve um campo de significado para uma figura humana que, embora colossal, adquire seu sentido a partir desse limite. Nessa profundidade de capelinha que Niemeyer dá ao pórtico, sabemos que se trata de uma figura feminina, e que sua escala não é a humana.

A casa nunca foi construída, mas Papadaki dedicou a ela duas páginas na monografia que escreveu sobre Niemeyer em 1950 (fig. 1b.). O texto repete em parte o que já havia sido publicado em *Arquitetura e Urbanismo*, sobre o orçamento reduzido como motivação para o desenho de uma casa compacta, porém espacialmente generosa, tendo em vista a integração dos interiores com as áreas abertas e a manipulação vertical dos espaços. Papadaki dá destaque, no texto, à existência do mural, introduzido como um “elemento arquitetônico legítimo” (PAPADAKI, 1950, p. 18). Segundo a sua explicação, o mural estaria aplicado sobre uma parede áspera de alvenaria, que como uma tela, esconderia a área de serviço na parte de trás. A descrição é coerente com a documentação gráfica apresentada em 1950, mas não tanto com a da primeira publicação. A questão é que essa documentação é apenas parcialmente compatível com aquela publicada em 1939. A fotografia frontal da maquete, mostrando o mural tal como imaginado por Niemeyer, é a mesma, bem como a elevação. Mas as plantas foram substituídas por outras (PAPADAKI, 1950, p. 19). Embora o princípio geral de distribuição seja o mesmo, há diferenças significativas. Elas começam por variações nas dimensões relativas dos espaços, perceptíveis, a despeito da ausência de escalas gráficas em ambas publicações. O volume que na primeira planta correspondia ao caramanchão com o abrigo do carro diminui de tamanho. Tanto é assim que na primeira planta o carro aparece estacionado paralelamente à fachada principal, enquanto na segunda, cabe apenas perpendicularmente a esta. O pórtico toma espaço da casa, de modo que agora ambos têm vãos espelhados. O banheiro é ampliado, fazendo desaparecer o vazio sobre a cozinha; o atelier e a biblioteca se convertem num espaço único, um “living room” com jantar e estar configurados. Essas plantas obviamente deixam de corresponder exatamente à elevação e à fotografia da maquete que acompanham.

Mas a modificação mais decisiva para o problema da integração do mural diz respeito à configuração da parede preparada para recebê-lo, e não só pela textura áspera que Papadaki deduz do desenho em planta baixa. Na primeira planta a parede que recebe o mural coincide exatamente com o vão coberto pela abóbada (fig. 1a.). Nessa segunda versão, a parede é em certo sentido muito mais protagonista; no desenho da planta baixa



ela aparece como traço central, uma espécie de elemento autônomo, que começa no exterior e prolonga-se casa adentro até o mezanino, articulando e ordenando toda a distribuição. Mas ela também se converte numa peça independente da cobertura (fig. 1b.). Assim, a homogeneidade que ela transmite em planta, como linha, não pode existir em vista, como plano, se ela deve fechar o vão do pórtico em toda sua altura. Isso tem implicações sobre o mural. Ele cobriria apenas parcialmente essa parede que continua na sala? Ele, ao contrário, se estenderia por toda a parede, desconectado da cobertura? Elegante em planta, a segunda solução deixa no ar essas perguntas, que o terceiro desenho publicado, um croquis perspectivo, não ajuda a responder. A ideia do mural segue existindo, mas como um rabisco mais ou menos indistinto. Apesar da reivindicação de Papadaki, da legitimidade do mural como elemento arquitetônico, parece ser que, como elemento de reforço da alternativa arquitetônica, ele teve maior importância no arranjo de 1939.

O Monumento a Rui Barbosa, 1949

O projeto de Oscar Niemeyer para o monumento a Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, foi realizado em 1949, em razão da comemoração do centenário do jurista. Tampouco foi construído. Assim como a casa para Oswald de Andrade, comportava pinturas murais e esculturas, e também foi incluído na monografia de Papadaki, que lhe dedicou quatro páginas. Papadaki publicou duas fotografias de maquetes, sendo uma delas uma interessante fotomontagem com a paisagem do Rio de Janeiro ao fundo, que a única elevação publicada espelha quase inteiramente, alguns croquis de Niemeyer e um breve texto (PAPADAKI, 1950, pp. 208-211). Cândido Portinari seria o autor do mural, para o qual já havia realizado um estudo preliminar, cuja fotografia do modelo se publica, enquanto a escultura seria de Alfredo Ceshiatti.

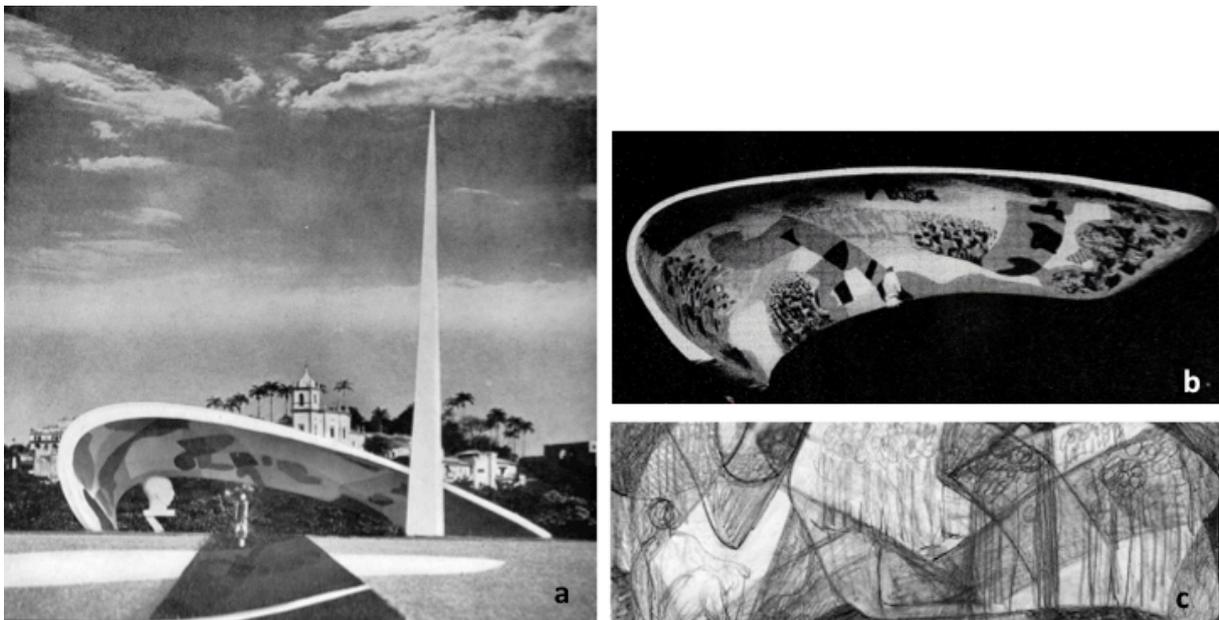


Figura 2: Oscar Niemeyer, Monumento a Rui Barbosa, 1949; a. maquete geral; b-c. modelo e estudo de Portinari para o mural.

Fonte: a. PAPADAKI, 1950, p. 208; b. PAPADAKI, 1950, p. 211; PORTINARI, 1014, p. 157.



A proposta arquitetônica de Niemeyer para o monumento a Rui Barbosa se compõe de poucos elementos, nitidamente diferenciados entre si, e se organiza, como arranjo compositivo, justamente a partir de um conjunto de relações de oposição entre esses elementos. Seus componentes são uma superfície horizontal, uma cobertura curvilínea e um elemento vertical. O primeiro deles é o chão: uma plataforma retangular, revestida de mármore negro, recorta-se contra uma área vegetada. Sobre esse fundo negro bem definido levanta-se uma casca de concreto armado, que vence um vão de aproximadamente trinta metros, e à frente dela, se dispõe um obelisco de base triangular. Ambos são revestidos de mármore branco, contrastando com o piso negro. Segundo os croquis sintéticos de Niemeyer, a altura do obelisco corresponde, grosso modo, ao vão vencido por essa estrutura em casca de concreto armado, estabelecendo uma segunda relação de oposição, já não pelo material, uma vez que casca e obelisco são igualmente brancos e reflexivos, mas pela forma e pela direção, mais bem horizontal na casca, e completamente vertical no obelisco. Ao contrário do que ocorria na casa para Oswald de Andrade, a cobertura apresenta uma curvatura assimétrica, bem como é variável a sua profundidade (fig. 2a.). A escultura prevista seria um busto gigantesco de Rui Barbosa, instalado sob a parte mais larga e de maior altura da cobertura. O mural de Portinari deveria cobrir inteiramente a superfície interna da casca. Embora a proposta fosse bastante direta como proposição inicial, talvez a busca de uma resolução construtiva não fosse igualmente simples. A explicação elaborada por Rodrigo Queiroz da cobertura curvilínea permite imaginar a complexidade real que sua execução implicaria:

“Em seu projeto para o Monumento a Rui Barbosa no Rio de Janeiro (1949), a abóbada parte em ângulo obtuso e aterriza em curvatura convexa e tangente ao solo na extremidade oposta. Nesse projeto, a abóbada encurva-se tanto no sentido do seu comprimento como no sentido de sua largura, configurando um conchóide oco” (QUEIROZ, 2007, p. 290).

Papadaki descreve a proposta de Niemeyer como uma tentativa de unir as três grandes artes – arquitetura, pintura e escultura – num monumento “livre de qualquer simbolismo literário” (PAPADAKI, 1950, p. 208). É difícil precisar em que medida as formas arquitetônicas abstratas são de fato livres de simbolismos. Andrey Schlee demonstrou perfeitamente esse ponto, ao estabelecer uma genealogia para o tema do obelisco na obra de Niemeyer. Segundo explica, o obelisco aparece pela primeira vez na participação de Niemeyer no concurso para o Centro Atlético Nacional no Rio de Janeiro, também de 1949, em que se prevê “um obelisco de base retangular equilibrando a composição do pórtico de acesso ao conjunto”, ainda que sua manifestação plena como “objeto isolado e pontiagudo” se dê justamente no monumento a Rui Barbosa (SCHLEE, 2009, p. 2). Schlee enfatiza, na prática arquitetônica de Niemeyer, “a constante reinvenção de elementos arquitetônicos consagrados”, e situa os exemplos de obeliscos extraídos de sua obra perante uma larga tradição arquitetônica do obelisco como elemento comemorativo, que retrocede aos egípcios, e que depende de uma simbologia particular (louvação aos deuses, evocação do raio solar, etc.) (SCHLEE, 2009, p. 1). Conforme escreve Schlee sobre Niemeyer:

“Educado na tradicional Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, deve ter estudado ou ao menos manuseado os citados Bosc e Choisy. E pode bem ter guardado em sua memória a imagem do Obelisco Comemorativo da Inauguração da Avenida Central, de 1906, na antiga Capital Federal. Trata-se do mesmo obelisco onde os vitoriosos da Revolução de 1930 amarraram seus cavalos, e todos sabemos do papel desempenhado por Getúlio Vargas



como mecenas da arquitetura moderna carioca, particularmente para Lucio Costa e Oscar Niemeyer. Mais ainda, como dimensionar o impacto na imaginação criativa de Niemeyer causado pelo obelisco triangular e pela esfera branca que compunham o símbolo – o famoso Trylon and Perisphere – da Exposição Internacional de Nova York de 1939?” (SCHLEE, 2009, p. 1).⁵

É relevante retomar aqui a argumentação de Henry-Russell Hitchcock em *Painting Toward Architecture*, no que se refere ao rol da abstração na pintura e na arquitetura, para ele potencialmente diferentes, tendo em vista as suas respectivas tradições disciplinares. Apesar de que versões historiográficas mais rasas insistam no contrário, Hitchcock não vê a abstração como um fato completamente novo na disciplina arquitetônica:

“A arquitetura sempre foi basicamente uma arte abstrata, derivando parte de seu ornamento apenas da imitação de objetos naturais. Formas arquitetônicas maiores que são presumivelmente imitativas - pirâmides egípcias ou colunas gregas, por exemplo – são também geometricamente abstraídas, de modo que sua relação com a natureza é, no máximo, muito remota” (HITCHCOCK, 1948, p. 11).

Por outro lado, Hitchcock vê de modo diferente a situação no campo da pintura. Para ele a pintura abstrata, definida como “a pintura que organiza seus padrões a partir de formas que são quase ou completamente não-imitativas”, representou sim, para a tradição pictórica, uma “criação do século XX, por mais que seus métodos possam encontrar paralelo em alguns dos ornamentos menos naturalistas do passado” (HITCHCOCK, 1948, p. 11). Hitchcock, diga-se de passagem, estava entre os que haviam apreciado a cooperação entre Portinari e o grupo de arquitetos modernos no Brasil, transmitindo uma visão muito mais aberta sobre as possibilidades de troca entre arte figurativa e arquitetura moderna (HITCHCOCK, 1948, p. 50). E também não é demais notar que, no campo da pintura, a figuração tampouco desaparece ao longo do século XX, inclusive entre as alternativas de vanguarda.⁶

No tempo transcorrido entre os dois projetos – a casa para Oswald e o monumento para Rui Barbosa – Niemeyer havia podido construir algumas obras primas que incorporaram com sucesso murais e esculturas. Entre os dois estão, por exemplo, o conjunto da Pampulha (Belo Horizonte, Minas Gerais, 1942-1943) e o colégio de Cataguases (Cataguases, Minas Gerais, 1946), grandes momentos da arquitetura de Niemeyer, e conquistas de relevância internacional para o projeto moderno da síntese das artes. Portinari trabalhou em ambos, e executou neles murais que podem ser considerados figurativos, no sentido de que não excluíam conteúdos literários. Em Cataguases, Portinari executou o famoso mural “Tiradentes”, um painel de dezoito metros de comprimento por cinco metros de altura, ao longo da parede que separa a rampa de acesso aos níveis superiores do edifício de um generoso hall de entrada, que serve de foyer para o auditório da escola (PAPADAKI, 1950, p. 158).⁷ O grande mural “Tiradentes” tem evidente conteúdo narrativo, retratando os fatos principais da vida do herói da Inconfidência Mineira. Na Pampulha, Portinari pintou um mural

⁵ Sobre a relação entre a obra de Niemeyer e a tradição acadêmica ver a já citada Tese Doutoral de Carlos Eduardo Dias Comas (COMAS, 2002).

⁶ Para uma discussão aprofundada ver o estudo de Hal Foster sobre o retorno do real nas vanguardas da segunda metade do século XX (FOSTER, 2014).

⁷ O painel Tiradentes foi vendido ao Governo do Estado de São Paulo em 1975. Atualmente há no colégio uma réplica fotográfica do painel original (ALONSO, 2012, p. 13).



para o interior do Yacht Club, mas sua obra mais importante está na Igreja de São Francisco de Assis, onde executou painéis externos – de azulejos, que retrata episódios da vida de São Francisco – e também o painel para o interior da nave, com o Cristo no centro da composição, em que eliminou o retábulo convencional. São extensamente reconhecidas as relações entre o muralismo mexicano e a obra de Portinari. As apreciações historiográficas da obra mural de Portinari, que floresce na década de 1930, sobretudo com o convite para o Ministério de Educação, salientaram o impacto da violência da segunda guerra sobre o conteúdo expressionista do mural exterior da Pampulha, bem como seus débitos para com o teor e as soluções plásticas da *Guernica* de Picasso, também uma pintura de grandes dimensões, que lida com múltiplos focos e a sobreposição de unidades de sentido distintas (BARNITZ, 2001, p. 77).

Assim, se é duvidoso que a arquitetura tenha podido suprimi-lo, os murais de Portinari sem dúvida acolhem algum simbolismo literário, sem contudo aderir completamente a uma construção perspectiva naturalista. Mas, se no Ministério os arquitetos ofereceram a Portinari a parede que ele “esperava para se espalhar”, parafraseando a observação de Mário Pedrosa (PEDROSA, 1981, p. 12), o encargo assumido no monumento a Rui Barbosa deve ter colocado para ele um problema diferente. Até então, tratava-se de fato de pintar paredes, superfícies bidimensionais e planas, mesmo que com perfis irregulares, como no caso da Igreja da Pampulha. Tanto prevalece ali a ideia do muro como o suporte da pintura e elemento de vedação para a arquitetura, que como notou Rodrigo Queiroz, os murais exteriores da Igreja da Pampulha são sempre recuados com relação à projeção das abóbadas (QUEIROZ, 2007, p. 291). No monumento a Rui Barbosa, o mural precisa cobrir a superfície côncava, de configuração geométrica complexa, que os croquis de Niemeyer, sobretudo os três desenhos em linha branca sobre fundo preto publicados na monografia de Papadaki (1950, p. 210), ajudam a compreender. O diagrama antecipa os componentes do problema: o ponto de vista do observador, a superfície côncava, a paisagem. O ponto de vista do observador é representado, como de costume nas explicações gráficas que oferece Niemeyer, pelo olho, colocado à altura de uma figura humana. Os elementos arquitetônicos são o chão artificial, pouco acima do natural, e a cobertura curva. O ângulo de visão abarca a superfície do teto, uma curva descendente, e também a paisagem exterior. Pelos demais croquis, sabemos que essa superfície desce até o chão nas extremidades. O painel portanto terá de mostrar-se, para o observador, tanto como pintura de parede quanto como pintura de teto, e sempre em relação com a paisagem exterior.

A tradição da pintura de teto, que no Brasil foi, desde o período colonial, abundantemente alimentada pelas encomendas religiosas, não podia oferecer muitas respostas. Em concordância com a organização simétrica das naves e coberturas de capelas e igrejas, essas pinturas em geral se resolviam como composições centralizadas, com um motivo dominante no centro e motivos acessórios na borda. Mesmo a sofisticada técnica perspectivista de um Caetano da Costa Coelho no século XVIII (BARDI, 1979, pp. 256-258) conserva essa disposição, e dispõe as cenas de borda tendo por pé os frisos arquitetônicos, mantendo a distinção entre forro e paredes. E ainda que as douradas talhas barrocas tivessem sabido provocar uma impressão de continuidade entre forro e parede, como elementos arquitetônicos, esses permanecem distintos.

O apagamento da linha divisória entre parede e teto, que na proposta de Niemeyer passam ser, para o mural, uma mesma superfície, tem uma correspondência no trabalho do mexicano David Alfaro Siqueiros. O mural “Muerte al invasor”, que Siqueiros pintou no



interior da biblioteca da Escola México (Chilian, Chile, 1941), é uma composição cujos motivos se iniciam em duas paredes opostas e prolongam-se no forro. Para conseguir essa continuidade, Siqueiros projetou suportes curvos de madeira, fixados nas paredes, de modo a obter fundos côncavos, e sobre eles executou o mural.⁸ Portinari dispunha naturalmente de uma superfície côncava, e ainda assimétrica. Na maquete geral da proposta arquitetônica o mural parece composto de formas abstratas, formando campos definidos de cor (PAPADAKI, 1950, p. 208) (fig. 2a.). Mas na fotografia do modelo que Papadaki também publica, mostrando o conjunto casca/mural em maior detalhe, sobre a legenda “estudo preliminar do mural por Portinari”, algumas manchas parecem corresponder a grupos de figuras humanas, que são combinados numa construção rítmica, por formas abstratas que se alargam e se reduzem incorporando-os e criando um sentido de continuidade entre eles (PAPADAKI, 1950, p. 211) (fig. 2.b). Essa impressão é corroborada pelos demais estudos gráficos remanescentes de Portinari para o mural, que mostram figuras humanas e formas abstratas (fig. 2c.). A cabeça de Rui Barbosa, da qual se encarregaria Ceschiatti, se vê apenas na maquete principal, mas o tema do busto naturalista em escala gigantesca seria retomado anos depois em Brasília, no Museu da Cidade.

O Museu da Cidade, 1958-1960

No guia das obras de Oscar Niemeyer em Brasília, Sylvia Ficher e Andrey Schlee contam que em 21 de abril de 1960, data da inauguração da cidade, a Praça dos Três Poderes ainda não estava pronta. Faltava parte de seu piso em pedra portuguesa. Entretanto, nesse mesmo dia, foi inaugurado o Museu da Cidade (FICHER, SCHLEE, 2010, A10). Niemeyer havia publicado o projeto do museu na *Módulo* em fevereiro de 1959. O Museu de Brasília, como então se chamava, era apresentado em duas páginas. A primeira página, dividida em três campos, mostrava a fotografia da maquete, uma caixa de texto, e croquis diagramáticos de planta e volumetria, todos em branco e preto. A segunda página mostrava duas perspectivas, uma interior, outra externa, ambas tingidas de amarelo, no efeito de filtro colorido muito usado por *Módulo* na época. A perspectiva externa do museu indica uma forma abstrata, impoluta. Grandes vigas em balanço produzem duas superfícies planas, absolutas, projetadas contra um chão e um céu homogêneos (fig. 3b.).

O museu nem sempre esteve nos desenhos e maquetes que Niemeyer produziu para a Praça dos Três Poderes (1958-60). Na maquete publicada em *Brasília*, revista da Novacap, na referida sessão “Arquitetura e Urbanismo” de janeiro de 1958, a superfície pavimentada da praça é um retângulo livre, distendido entre o Palácio do Planalto e o Supremo, com o Congresso Nacional ao fundo (BRASÍLIA, 1958a, p. 10). Mas podemos ver um sinal do museu dois números depois, na capa de *Brasília* n. 15, publicada em março de 1958 (BRASÍLIA, 1958b). Uma vista aérea da maquete mostra um pequeno travessão paralelo ao sentido maior da praça, elegantemente posicionado na face noroeste, próximo ao Planalto. Finalmente, o volume do museu seria deslocado na direção do Supremo, e alinhado com o limite sul do espelho d’água do Congresso.

⁸ É sabido que Portinari estudou a pintura de Rivera, mas não há como saber se tinha algum conhecimento da técnica usada por Siqueiros para obter a fusão entre muro e forro, e do mural feito no sul do Chile.



O Museu da Cidade foi previsto, desde o princípio, como um museu sobre a fundação de Brasília. O seu acervo seria composto pelos materiais referentes à construção da cidade, e à transferência da capital para o centro do país. O partido é simples, mas não lhe falta vigor e audácia estrutural. A área de exposição é um salão único, de 170 m², elevado a um pavimento do chão, cujos limites exteriores são definidos por duas vigas paralelas de 35 metros de comprimento. As vigas estão sustentadas unicamente sobre duas colunas-parede de concreto armado, dispostas em paralelo. A escada de acesso situa-se entre esses apoios, formando com eles um bloco solidário, que é o único contato do edifício com o chão. Esse bloco está deslocado com relação ao ponto médio do comprimento do edifício. Dessa maneira, as vigas, que coincidem com a totalidade do espaço expositivo interior, projetam-se em generosos balanços nas duas pontas, mais espetaculares a nordeste, na direção do Palácio do Planalto. A iluminação é zenital, inserida no intervalo entre as duas vigas.

Essa configuração exemplifica determinados pontos anunciados por Niemeyer no famoso “Depoimento” de fevereiro de 1958, onde afirma seu interesse pelas “soluções compactas, simples e geométricas”, e também, sua intenção de que os edifícios “não mais se expressem por seus elementos secundários, mas pela própria estrutura, devidamente integrada na concepção plástica original” (NIEMEYER, 1958, p. 4-5). Mas o projeto igualmente exemplifica a posição moderna, reiteradamente defendida por Niemeyer, que encoraja a aplicação e a exploração de soluções arquitetônicas excepcionais, habilitadas pelos avanços técnicos, quando a ocasião e o programa assim o sugerem. As análises de Comas sobre a arquitetura do Eixo Monumental de Brasília demonstraram cabalmente esse ponto (COMAS, 2010). Embora o “Depoimento” até certo ponto soasse como “mea culpa,” em resposta à ofensiva contra o “formalismo” na arquitetura moderna brasileira, empreendida por Max Bill e outros, e assim tenha repercutido, de fato não houve nenhuma recapitulação. Em “Minha experiência de Brasília”, dois anos depois, Niemeyer deixaria claro que desejava que os edifícios de Brasília “constituíssem qualquer coisa nova e diferente que fugissem à rotina em que a arquitetura atual vai melancolicamente se estagnando” (NIEMEYER, 1960a, p. 12). Em “Forma e função,” voltaria a reafirmar a ideia de uma liberdade plástica “que não se subordine servilmente às razões de determinadas técnicas ou do funcionalismo, mas que constitua, em primeiro lugar, um convite à imaginação” (NIEMEYER, 1960b, p. 3).

Assim, ao contrário do que suspeitava a revista *Brasília* em janeiro de 1958 (quando a superfície da praça ainda não tinha museu ou esculturas), que a arte figurativa não teria mais lugar na arquitetura moderna, Niemeyer nunca pareceu disposto a aceitar as recomendações de Bill ou Cetto, quanto à inutilidade do mural ou da escultura figurativos. A perspectiva e a maquete do Museu da Cidade estiveram na capa e na contracapa da *Brasília* n. 17, em maio de 1958, antes que o projeto completo fosse publicado por *Módulo*, em fevereiro de 1959. Na contracapa, uma fotografia em branco e preto da maquete ocupa a parte superior da página. Na capa, a perspectiva e a fachada, em cinza esverdeado, destacam-se contra um fundo laranja (BRASÍLIA, 1958c). Essa aparição precoce do museu em *Brasília*, apesar de não oferecer do projeto uma visão mais detalhada do que aquela a seguir apresentada em *Módulo*, é muito interessante, pois revela que houve uma primeira alternativa para a integração da arte no edifício, anterior à solução final com a escultura. Observados bem de perto, esses desenhos revelam que as fachadas não eram lisas, como nos desenhos depois publicados em *Módulo*, mas cobertas por inscrições, em toda sua extensão, como se fossem murais. Essas inscrições são figuras. São croquis de Niemeyer, correspondentes aos motivos da arquitetura e do plano de Brasília: a cruz inicial de Lúcio Costa, o diagrama do plano piloto, as colunas do Alvorada, as cascas do Congresso, o perfil



da catedral (fig. 3a.). Na solução final, entretanto, as vigas foram revestidas com placas de mármore branco. A face exterior à praça, voltada para a rua, permaneceu lisa. Na fachada voltada para a Praça dos Três Poderes, a gigantesca cabeça de Juscelino Kubitschek, executada em pedra-sabão por José Pedrosa, foi fixada contra a coluna-parede de concreto armado (fig. 3c.).



Figura 3: Oscar Niemeyer, Museu da Cidade, 1959-1960; a. perspectiva com mural, maio 1958; b. perspectiva sem mural, fev. 1959; c. fotografia com a escultura, jun. 1960; d. fotografia de Marcel Gautherot, c. 1960. Fonte: a. BRASÍLIA, 1958c, capa; b. NIEMEYER, 1959, p. 36; c. MÓDULO, 1960, capa; d. Acervo Instituto Moreira Salles (<https://ims.com.br/acervos/fotografia/>).

Entre as diversas fotografias tomadas por Marcel Gautherot do Museu da Cidade em 1960, uma, em particular, expressa muito bem a exploração fotográfica desse motivo, escultura figurativa versus arquitetura de orientação abstrata.⁹ Gautherot toma a foto na Praça dos Três Poderes, junto à fachada sudoeste do museu, olhando para o edifício do Supremo Tribunal Federal. O enquadramento da foto destaca, no primeiro plano, a cabeça de Juscelino esculpida por Pedrosa (fig. 3d.). Como representação fidedigna da figura humana, a escultura está inserida num *corpus* de instrução acadêmica. Mas a cabeça está presa por trás, fixada diretamente na parede, e não apoiada sobre um pedestal, como na tradição acadêmica do busto. O ângulo escolhido por Gautherot acentua justamente esse efeito, algo inusitado, de uma cabeça humana esculpida ainda segundo os cânones naturalistas da história da arte, mas que flutua – o pescoço suspenso no ar –, recortada contra a

⁹ Ver o acervo fotográfico do Instituto Moreira Salles (<https://ims.com.br/acervos/fotografia/>).



moderníssima arquitetura de Niemeyer em Brasília. Segundo o cânon da homogeneidade estilística, tão amplamente, e perseverantemente, promovido, como condição necessária para a integração da arte na arquitetura, a escultura de José Pedrosa – figurativa e realista – estaria em desacordo com a arquitetura de Niemeyer; e solidária à parede, não caberia a ela a salvaguarda concedida por Damaz à escultura como objeto isolado, independente.

Considerações finais

Em resposta às críticas de Max Bill, Lucio Costa se perguntava se acaso a pintura iria “resignar[-se] indefinidamente às belas e variadas harmonias de um sábio grafismo colorido” (COSTA, 1953, p. 18). Já no início da década seguinte, o retorno pop à figuração realista mostraria que não. Costa afirmava ainda que o alegado divórcio entre as artes podia ser tão ilusório quanto sua fusão, razão pela qual preferia a expressão “integração das artes,” por melhor corresponder “a sua natureza a um tempo diferenciada e afim” (COSTA, 1953, p. 21). A sua visão endossa um certo grau de autonomia entre as artes, que autoriza um diálogo não fatalmente limitado pelo paradigma da unidade estilística. Por outro lado, o diálogo figurativo-abstrato entre escultura e arquitetura também foi uma declaração sobre o que a síntese das artes moderna poderia ser. Segundo esta declaração, a integração não depende de uma iconografia compartilhada, mas de uma conexão poética. A síntese moderna não é necessariamente a língua franca falada por todas as artes ao mesmo tempo, mas poderia estar relacionada ao que Joseph Frank identificou como a marca distintiva do modernismo: “a capacidade para formar novas totalidades,” ou para “fundir experiências aparentemente díspares em uma unidade orgânica” (FRANK, 1991, p. 11). Portanto, como processo artístico, a síntese moderna estaria fundamentada não tanto sobre a fidelidade à abstração, como sobre o poder de combinar arte e arquitetura em novos conjuntos; e, não tanto sobre o compromisso com o espírito do tempo, quanto sobre a capacidade de construir, livremente, relações significativas, entre componentes também livremente escolhidos.

É fácil encontrar, na tradição moderna, uma concordância discursiva geral quanto aos benefícios da síntese das artes, uma ideia assumida por todos como benigna, que o próprio CIAM chancelou oficialmente em Hoddesdon, em 1951, no congresso sobre o coração da cidade. Em “Outline of the Core: a summary of CIAM 8” – documento que resume as conclusões congresso – ainda afirma-se que “uma síntese das artes plásticas só será alcançada através da fidelidade aos princípios do CIAM e através dos meios de expressão peculiares de nossos tempos” (TYRWHITT; SERT; ROGERS, 1952, p. 168). A despeito dos discursos restritivos quanto à natureza dessa síntese, as oportunidades de renovação, fossem através de projetos ou de obras construídas, não ocorreram apenas no plano de uma fidelidade compartilhada à abstração. Mas as ideias preconcebidas de como deveria produzir-se essa síntese afetaram a recepção da vasta e sólida produção moderna latino-americana no tema, gerando chamados a ordem que, paradoxalmente, a escultura naturalista de Mies no pavilhão de Barcelona nunca mereceu.¹⁰

(Esse trabalho foi realizado com o apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.)

¹⁰ Mies van der Rohe, Pavilhão Alemão (1929). Escultura de Georg Kolbe, Alba (1925).



Referências

- ALONSO, Paulo Henrique (coord.). **Guia da arquitetura modernista de Cataguases**. Cataguases, MG: Instituto Cidade de Cataguases, 2012.
- AMARAL, Aracy (coord.). **Tarsila – 1918-1968**. Catálogo de Exposição. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1969.
- ANDRADE, Oswald de. A casa e a língua I. Como um constructor se destróe. **Correio Paulistano**, 8 de fevereiro de 1929.
- ANDRADE, Oswald de. A casa e a língua II. Tabalogia paulistana. **Correio Paulistano**, 10 de fevereiro de 1929.
- ANDRADE FILHO, Oswald de. **Dia seguinte e outros dias**. Organização, apresentação, pesquisa e notas de Timo de Andrade e Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Codex, 2004.
- ALMEIDA, Marcos Leite. **As casas de Oscar Niemeyer 1935-1955**. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: PROPARG-UFRGS, 2005.
- BARDI, P.M. *et. al.* **Arte no Brasil**. Volumes 1 e 2. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- BARNITZ, Jacqueline. **Twentieth Century Art of Latin America**. Austin: University of Texas Press, 2001.
- BILL, M. Max Bill e a arquitetura brasileira contemporânea, **Arquitetura e Engenharia**, n. 26, 1953, p. 18-20.
- BOAVENTURA, Maria Eugenia. **O Salão e a Selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; São Paulo: Editora Ex Libris, 1995.
- BRASÍLIA, Revista a Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil, n. 13, Sessão Arquitetura e Urbanismo. Exposição permanente de Brasília, jan. 1958a, pp. 10-11.
- BRASÍLIA, Revista a Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil, n. 15, mar. 1958b, capa.
- BRASÍLIA, Revista a Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil, n. 17, mai. 1958c, capa e contracapa.
- CAMPOS, Haroldo de. Miramar na mira. [Prefácio] in: ANDRADE, Oswald de. **Memórias sentimentais de João Miramar**, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, pp. 3-29.
- CETTO, M. **Modern Architecture in Mexico**. New York: Frederick A. Praeger, 1961.
- COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Precisões brasileiras sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-1945**. Tese de Doutorado. Paris: Universidade de Paris VIII – Vincennes – Saint Denis, 2002.
- COMAS, Carlos Eduardo Dias; ALMEIDA, Marcos Leite. Brasília cinquentenária: a paixão de uma monumentalidade nova. **Arquitextos**, n. 119, abril 2010.
- COMAS, Carlos Eduardo Dias, La Revista como Lanza. In: TORRENT, Horacio Torrent (comp.), **Revistas, Arquitectura y Ciudad. Representaciones en la Cultura Moderna**. Santiago de Chile: T6) Ediciones, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2013, pp. 32-47.
- COSTA, LUCIO. Max Bill e a arquitetura brasileira vistos por Lúcio Costa. Oportunidade perdida. **Arquitetura e Engenharia**, n. 26, 1953, pp. 18-21.
- CRUZ, Lourdes. Muralism and Architecture: Art Fusion at Mexico's University City, **Docomomo Journal**, n. 42, 2010, pp. 24-33.
- DAMAZ, Paul. **Art in Latin American Architecture**. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1963.
- FICHER, Sylvia; SCHLEE, Andrey. **Guia de obras de Oscar Niemeyer: Brasília 50 anos**. Brasília: Instituto dos Arquitetos do Brasil, Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2010.



- FONSECA, Maria Augusta. **Oswald de Andrade, 1890-1950. Biografia.** São Paulo: Art Editora, Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- FOSTER, Hal. **O retorno do real: A vanguarda no final do século XX.** São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FRANK, Joseph. **The Idea of Spatial Form.** New Jersey: Rutgers University Press, 1991.
- GODWIN, Philip. **Brazil Builds.** New York: Museum of Modern Art, 1943.
- HITCHCOCK, Henry-Russell. **Painting Toward Architecture.** New York: Duel, Sloan and Pearce, 1948.
- HITCHCOCK, Henry-Russell. **Latin American Architecture since 1945.** New York: The Museum of Modern Art, 1955.
- MEYER, I.E. **Mexico's Modern Architecture.** New York: Architectural Book Publishing, 1952.
- MINDLIN, Enrique. **Modern Architecture in Brazil.** New York: Reinhold Publishing Corporation, 1956.
- NIEMEYER, Oscar. Residência para o escritor Oswald de Andrade. **Arquitetura e Urbanismo**, n. 3, mai.-jun. 1939, pp. 48-49.
- NIEMEYER, Oscar. Depoimento. **Módulo**, n. 9, jan.-fev. 1958, pp. 2-6.
- NIEMEYER, Oscar. Museu de Brasília. **Módulo**, n. 12, jan.-fev. 1959, pp. 36-37.
- NIEMEYER, Oscar. Minha experiência de Brasília. **Módulo**, n. 18, jun. 1960a, pp. 11-16.
- NIEMEYER, Oscar. Forma e função na arquitetura. **Módulo**, n. 21, dez. 1960b, pp. 2-7.
- NIEMEYER, Oscar. Preface. In: DAMAZ, Paul. **Art in Latin American Architecture.** New York: Reinhold Publishing Corporation, 1963, p. 13.
- NIEMEYER, Oscar. **As curvas do tempo. Memórias.** Rio de Janeiro: Revan, 1998.
- NOELLE, Louise. Plastic Integration in Mexico: Confluence of Nostalgia. **Docomomo Journal**, n. 42, 2010, pp. 14-23.
- PAPADAKI, Stamo. **The Work of Oscar Niemeyer.** New York: Reinhold Publishing Corporation, 1950.
- PHILIPPOU, Styliane. **Oscar Niemeyer. Curves of irreverence.** New Haven, London: Yale University Press, 2008.
- PORTINARI, João Cândido et. al. **Portinari: coleção do Museu Nacional de Belas Artes.** Rio de Janeiro: MNBA, 2014.
- QUEIROZ, Rodrigo Cristiano. **Oscar Niemeyer e Le Corbusier: Encontros.** Tese doutoral. FAUUSP, Universidade de São Paulo, 2007.
- SCHLEE, Andrey Rosenthal. De obeliscos e espetos. **MDC**, Revista de arquitetura e urbanismo, janeiro de 2009. Disponível em: <https://mdc.arq.br/2009/01/28/de-obeliscos-e-espetos/>. Acesso em 20 jun. 2018.
- TORRES, Fidel; VERA, Rodrigo; ARIAS, Luis. **América es la casa. Arte mural y espacio público en Chillán.** Chillán: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2011.
- TYRWHITT,; SERT, J.L.; ROGERS, E.N. **CIAM 8. The Heart of the City: towards humanization of urban life.** London: Lund Humphries, 1952.