



CONJUNTO ARQUITETÔNICO DA PAMPULHA: desenhos, expressão gráfica e historiografia

BRITO, Daniel Correia de

Universidade de Brasília. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Campus Darcy Ribeiro – ICC Ala Norte Bloco A. Caixa Postal: 04431 – CEP:70910-900, Brasília – DF. danielbrito.professor@gmail.com

RESUMO

O artigo desenvolve uma abordagem do desenho de Oscar Niemeyer, tomando como objeto de estudo os desenhos publicados do Conjunto arquitetônico da Pampulha, em Belo Horizonte, projetado e construído entre 1940 e 1943. Para tanto, é construído um panorama histórico da relação do arquiteto com o desenho, para daí, discorrer sobre os conjuntos de desenhos registrados na historiografia da arquitetura moderna. A partir das publicações estudadas, é feita uma análise a respeito desses conjuntos de desenhos ora agrupados para este artigo, o que possibilita elaborar novas reflexões acerca dos projetos da Pampulha, para além das já abordadas na historiografia.

Palavras-chave: Oscar Niemeyer; Pampulha; desenho; croqui.



1- Uma breve introdução sobre Niemeyer e o desenho

A constante relação do arquiteto Oscar Niemeyer com o desenho é amplamente difundida entre livros, revistas, vídeos e entrevistas. Em geral, tais publicações e suportes e divulgação são acompanhados de vários desenhos que demonstram não somente sua trajetória como arquiteto, mas também sua habilidade com o traço. Desde o início de sua carreira profissional, Niemeyer se utiliza deste recurso no seu próprio fazer arquitetônico. E antes mesmo de ingressar no curso de arquitetura, a habilidade de Niemeyer já era reconhecida por sua família, e foi determinante para que ele ingressasse na Escola de Belas Artes, em 1929.

Após cerca de 5 anos no ensino superior, forma-se arquiteto. Prontamente conseguiu a oportunidade de trabalhar de graça no escritório de Lúcio Costa e Carlos Leão. Niemeyer inicia então uma nova etapa de sua vida, e em pouco tempo já se destaca por suas habilidades com o desenho. O próprio Niemeyer afirma a admiração que Lucio Costa detinha sobre seus desenhos: “Todas as tardes ele vinha ver os desenhos que eu fazia; gostava da minha maneira de desenhar. Publicou-os num livro sobre os seus trabalhos, e um clima de simpatia se estabeleceu entre nós.”¹ E não por acaso, Niemeyer foi indicado para trabalhar como desenhista de Le Corbusier, durante o projeto da Cidade Universitária de Mangueira, juntamente com o projeto do Ministério da Educação e Saúde, em 1936.

Niemeyer desenha para pensar, detalhar, explicar e também para divulgar seu projeto. É percebido o uso dos desenhos nas mais variadas publicações, também através de textos e livros autorais reproduzidos. No livro “As Curvas do Tempo”², os desenhos aparecem muitas vezes de maneira compositiva, alguns inclusive repetidos. Em outros casos, os desenhos detêm um caráter mais explicativo para ilustrar determinados conceitos, como nos vários artigos publicados na revista Módulo, principalmente quando o arquiteto disserta sobre como projetar em arquitetura, se utilizando de seu vasto repertório.

Até mesmo quando Niemeyer ocupa-se de temas não relacionados à arquitetura, tais como as montanhas do Rio de Janeiro e as “curvas da mulher preferida”, ele desenha. O próprio arquiteto enaltece a prática do desenho figurativo quando afirma: “Dava mais ênfase aos problemas das artes plásticas, insistindo na prática do desenho figurativo que dá ao arquiteto mais desenvoltura ao elaborar seus projetos.”³. Suas elaboradas

¹ NIEMEYER. *Minha Arquitetura*. p.12

² NIEMEYER. *As Curvas do Tempo*. 1998.

³ NIEMEYER. *Conversa de Arquiteto*. p.31.



perspectivas, que acompanhavam os desenhos técnicos na elucidação de seus projetos com uma riqueza imaginativa, sempre impressionavam.

Em entrevista realizada em 1984⁴, o entrevistador afirma que Oscar Niemeyer é um dos arquitetos que o entusiasmava. Eis que ele responde: “Eu sou um desenhista.”. Logo em seguida, o entrevistador afirma que ouviu de seu professor que em São Paulo havia 15 arquitetos bons, e acima deles, Oscar Niemeyer. E novamente o arquiteto responde: “Não, eu sou um deles, eu sou um desenhista.”⁵O próprio arquiteto, reiteradas vezes, se intitulava como desenhista. Ou seja, o desenho sempre foi sua principal ferramenta de expressão, além de ter sido a principal motivação que o fez ingressar na arquitetura. E foi através dele que conseguiu transmitir e perpetuar graficamente a imagem de seus projetos.

2- Historiografia e o desenho de Niemeyer

Na historiografia da arquitetura moderna estudada por autores como Bruand, Frampton, Cohen, e Mindlin, o desenho como assunto para abordar a arquitetura de Niemeyer pouco foi aprofundada. Ele é utilizado como forma de complementação ou até mesmo como ilustração, mas não como fonte de reflexão exclusiva. Entretanto, muito se fala da plasticidade de seus projetos e do processo de trabalho de Oscar Niemeyer, onde o próprio assume a importância da explicação e justificativa do projeto através da escrita, por meio de memoriais e textos explicativos.

Bruand, ao afirmar que o Brasil se tornara uma referência arquitetônica contemporânea mundial devido ao grande espírito inventivo de alguns arquitetos, cita a importância de Oscar Niemeyer ao afirmar que é “...indiscutivelmente o personagem mais representativo dessa tendência...”⁶, quando também diz que “a pujança de sua invenção plástica fecundou toda a arquitetura brasileira”⁷. O termo “invenção plástica” mencionado invariavelmente nos remete às formas livres desenhadas por Niemeyer. Apesar de não mencionar diretamente a habilidade manual com o desenho, Bruand indiretamente faz uma alusão à tal característica do arquiteto ao mencionar termos como “invenção plástica” e “forma livre”.

⁴ Revista Projeto Design. *Oscar Niemeyer: aos 100 anos*. 2007

⁵ NIEMEYER. Revista Projeto Design n.333. p.59

⁶ BRUAND. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. p.151

⁷ BRUAND. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. p.169



Frampton, por sua vez, ao mencionar a arquitetura moderna brasileira, aponta a influência de Le Corbusier, com os famosos cinco pontos da arquitetura moderna e afirma que os arquitetos brasileiros daquela geração “transformaram imediatamente esses componentes puristas numa expressão nativa extremamente sensual”⁸. Ao complementar a argumentação ao dizer que Niemeyer foi o “expoente mais brilhante” desta transformação, é factível associar o termo “expressão nativa extremamente sensual” às formas livres desenhadas por Niemeyer.

Ampliando as fontes de pesquisa da arquitetura moderna, é possível aprofundar em questões relativas ao desenho de Niemeyer. Na revista Projeto de 2007⁹, Evelise Grusnow afirma que o croqui constitui o instrumento de linguagem fundamental com o qual Oscar Niemeyer trabalhava até então, ao afirmar que “O croqui, então, além de elemento simbólico de sua obra, é o instrumento com o qual Niemeyer de fato concebe, ainda hoje, por vezes em parceria com os textos, a ideia básica ou conceito de sua arquitetura.”¹⁰

Jean Petit, em seu livro “Niemeyer - O Poeta da Arquitetura”, afirma que Niemeyer, antes mesmo de iniciar os desenhos das formas, já possui as definições de espacialidade e formas em sua mente. Como se o arquiteto já tivesse um repertório mental desenvolvido: “A fim de compreender melhor as razões das formas e estruturas que se inscreveram no seu cérebro no início de seu estudo, ele vai desenhá-las mentalmente, a fim de analisá-la e verificar a sua necessidade.”¹¹

Segundo Petit, os desenhos iniciais constituem a materialização dos pensamentos de Oscar Niemeyer, ou como o próprio autor define: “escrita da memória”. Não se trata de desenhos aleatórios soltos no papel sem um objetivo, mas sim de um desenho definitivo. Como se o arquiteto já tivesse vivenciado todas as emoções e possibilidades que o projeto propicia, enquanto o desenha. Desta forma, o desenho é, além de um registro, uma afirmação da ideia: “O desenho é feito para entender, para dar a entender”¹². Seguindo esta abordagem, é como se o desenho de Niemeyer detivesse a capacidade de reestabelecer os pensamentos originais – emoções, possibilidades, espacialidade, etc. De acordo com Petit, os croquis do arquiteto são “claros, nítidos e precisos, sem sobrecargas, vacilações ou devaneios artísticos, sem falsas pesquisas estetizantes no traço”¹³.

⁸ FRAMPTON. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. p.310

⁹ Revista Projeto 2007. Edição comemorativa dos 100 anos de Oscar Niemeyer.

¹⁰ GRUSNOW. Revista Projeto 2007. p.52

¹¹ PETIT. *Niemeyer – O Poeta da Arquitetura*. p.75

¹² PETIT. *Niemeyer – O Poeta da Arquitetura*. p.76

¹³ PETIT. *Niemeyer – O Poeta da Arquitetura*. p.78



Wilson Flório acompanha a argumentação de Petit ao valorizar a extrema capacidade de precisão e transmissão da ideia através do desenho de Oscar Niemeyer¹⁴. Além de afirmar que o desenho sempre fora o meio de expressão mais utilizado pelo arquiteto, enaltece também seu poder criativo com o uso do desenho. Contudo, associa esta “facilidade” de Niemeyer ao fato dele ter um vasto conhecimento de arquitetura, oriundos de uma prática intensa no fazer projetual. Caso contrário, o desenho por si só não seria capaz de ter o caráter excepcional que lhe é atribuído.

Flório ressalta ainda que o desenho era utilizado por Niemeyer como uma forma de liberar a imaginação e de compreender melhor seus projetos, ao dizer que “O arquiteto pensava por imagens, pois o pensamento em projeto é diretamente dependente de mecanismos visuais e perceptivos. Croquis, como representações externas, permitiram ao arquiteto acumular ideias e refletir sobre elas.”¹⁵

Sophia Silva Telles também traz uma importante contribuição acerca do desenho de Niemeyer. Em artigo publicado na revista AU¹⁶, a autora atesta a inegável segurança e precisão do traço nos desenhos de Niemeyer, atribuindo a eles a importante característica de síntese e a consequente aproximação com a forma que o projeto construído adquire, como se esta forma já nascesse nos riscos preliminares, o que enaltece o notório imediatismo de seus desenhos e a rápida assimilação com suas obras. Para Sophia, a “linha barroca”, a paisagem e as curvas femininas são constantemente mencionadas pelo próprio arquiteto como fontes de inspiração para seus desenhos, mas também afirma que as reais inspirações, que antecedem às citadas, já estão incrustadas em seu gênio criativo.¹⁷

Sophia Silva Telles afirma que Niemeyer estava completamente a par das técnicas construtivas do concreto armado, e que seus desenhos acompanhavam estas condicionantes de maneira quase que intuitivas e automáticas. O próprio desenho detém uma carga construtiva já nos primeiros riscos, e nenhum momento ele é um limitador do processo construtivo. Para a autora, no caso de Niemeyer, o desenho se articula com a técnica/estrutura: “A linha curva só se realiza plenamente se constrói a forma arquitetônica na sua integridade”¹⁸. Tal raciocínio pode ser vinculado à constante pesquisa estrutural que Niemeyer aplicava em

¹⁴ FLORIO. *Oscar Niemeyer: possíveis outros olhares*.

¹⁵ FLORIO. *Oscar Niemeyer: possíveis outros olhares*. p.164

¹⁶ TELLES. *Revista AU n.55, 1944*.p.91

¹⁷ TELLES. *Revista AU n.55*. p.93

¹⁸ TELLES. *Revista AU n.55*. p.91



seus projetos, como mencionado por Bruand e Mindlin, enaltecendo a forte, senão indissociável ligação entre o desenho e a estrutura.

Ao dizer que o concreto remete primeiramente ao desenho de Niemeyer, e não à estrutura física, Sophia Silva Telles enaltece o alto grau de expressividade que os desenhos do arquiteto detêm. Os desenhos de Niemeyer possuem um caráter construtivo, mas também revelam a lógica estrutural, enquanto forma construída. No argumento do artigo de Sophia Silva Telles são abordadas, então, duas perspectivas: uma primeira, na qual o caráter construtivo é lido no ato do desenho, e uma segunda, aonde a interpretação das formas construídas nos remete invariavelmente ao desenho, liberando a leitura da estrutura. Os projetos construídos não remetem à uma concepção de um espaço, mas sim à ideia de uma forma. Ou seja, a arquitetura construída é interpretada como um desenho. Existe uma constante simbiose neste processo: Oscar Niemeyer, ao desenhar, pensa a estrutura. Já a estrutura consolidada, remete ao desenho. Neste sentido, ela afirma que “A força desses croquis provém de sua imediatez, de um desenho que já é forma final de projeto.”¹⁹, e arremata afirmando que “Em Niemeyer, a função da forma é seu próprio valor de imagem.”²⁰

Telles conclui seu argumento atribuindo ao desenho de Oscar Niemeyer uma riqueza e força extraordinários. A partir de seu traço, a síntese entre forma, estrutura e imagem é alcançada. E quando transportada para a realidade construída, seus projetos detêm o poder de absorver tanto o exterior, enquanto entorno do projeto, quanto seu interior. O entorno é envolto pelo vazio, quando contemplados em conjunto com a obra. A obra se destaca quase que unicamente no contexto, ao passo que a própria forma já enseja o interior do projeto.

3- Historiografia e os desenhos da Pampulha

Apesar do desenho de Niemeyer ter sido pouco explorado na historiografia da arquitetura moderna, o contrário não pode ser dito a respeito do Conjunto da Pampulha. E justamente por ser um projeto amplamente difundido através de fotografias, croquis, perspectivas e desenhos técnicos, torna-se possível especular e elaborar apontamentos sobre as qualidades do desenho de Niemeyer, a partir de tais projetos.

¹⁹ TELLES. *Revista AU* n.55. p.91

²⁰ TELLES. *Revista AU* n.55. p.92



Um dos pontos abordados por Bruand sobre o trabalho de Niemeyer é a valorização da arquitetura como arte plástica em sua trajetória, e atribui fundamental papel aos projetos da Pampulha. Quando o autor discorre sobre a elaboração de um de repertório arquitetônico por parte do arquiteto, sempre cita Pampulha como ponto de partida, como se o arquiteto estivesse construindo nestes projetos os alicerces das diretrizes arquitetônicas a serem desenvolvidas nos trabalhos futuros: “As pesquisas esboçadas em Pampulha prosseguiram nos anos seguintes, tendendo a diversificar-se”²¹. Quando Bruand menciona “arquitetura como arte plástica”, refere-se invariavelmente à qualidade do traço de Niemeyer, o desenho de suas formas.

Já Frampton exalta a perícia sobre a forma livre que o arquiteto detinha ao afirmar que “Embora não tenha conseguido voltar à delicadeza formal de seu Cassino da Pampulha, seu controle sobre a forma livre [...] cresceu em sua autoridade lírica desde a época de seu restaurante da Pampulha de 1942 até a extraordinária casa orgânica”²², se referenciando à casa de Canoas, construída 12 anos mais tarde, no Rio de Janeiro. Em seu livro “Arquitetura Moderna no Brasil”²³, Mindlin atribui aos projetos da Pampulha o título de referenciais históricos pontuais, enaltecendo ainda a constante pesquisa plástica que Oscar Niemeyer desenvolve nestes projetos, e especial na Igreja São Francisco de Assis e no Iate Clube: “A pesquisa de novas formas, expressão autêntica de um espírito contemporâneo e adaptado às técnicas modernas, é visível nas construções da Pampulha”²⁴. Pode-se estender o significado de pesquisa plástica para o conjunto e formas livres desenhados por Niemeyer, ou seja, a sua alta capacidade criativa de desenhar e inventar assim tais formas.

Sophia Sylvia Telles, ao citar a Casa de Baile na Pampulha, afirma que o desenho do conjunto rompe com a leitura estrutural, por não existir um ritmo lógico e cadenciado das colunas que sustentam a marquise sinuosa. Ou seja, a estrutura se abstém para que a imagem da marquise se sobressaia perante o conjunto. O próprio desenho da marquise relativiza a estrutura. Esta leitura, segundo Telles, causa também uma espécie de estranheza, oriunda da disposição estrutural não cadenciada e desordenada das colunas de sustentação do conjunto. Mas seria uma estranheza proposital, com o intuito de fazer sobressair o desenho da marquise. Não sem fundamento, o próprio Niemeyer admite que “foi na Casa de Baile – o restaurante – que, com mais

²¹ BRUAND. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. p.152

²² FRAMPTON. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. p.312

²³ MINDLIN. *Arquitetura Moderna no Brasil*. 2000.

²⁴ MINDLIN. *Arquitetura Moderna no Brasil*. p.192



desenvoltura, das curvas me ocupei, a marquise a acompanhar os limites da ilha, solta e ondulada como a desejava.”.²⁵

Percebe-se nas referências analisadas, que os projetos do Conjunto da Pampulha foram constantemente mencionados e classificados um marco na arquitetura mundial. Não nos causa estranheza o fato do próprio Niemeyer afirmar, inúmeras vezes, que o conjunto da Pampulha foi o projeto que consolidou o início de sua carreira. Em um de seus livros publicados, onde demonstra seu fascínio pela forma abstrata e curva, Niemeyer afirma que Pampulha foi o projeto em que se iniciou esta experimentação: “Isso explica minha atuação diante das obras de Pampulha, apesar de recém-saído da escola de arquitetura...”²⁶, e conclui o pensamento dizendo: “E Pampulha surgiu suas formas diferentes, suas abóbadas variadas, com as curvas da marquise da Casa de Baile a provocarem os tabus existentes”²⁷.

No decorrer das observações anteriormente citadas, pouco pode-se aferir diretamente ao “desenho” de Niemeyer. Foram considerações a respeito das qualidades do Conjunto da Pampulha. Porém, tais anotações podem ser associadas ao desenho, como ferramenta de criação do arquiteto, ao observarmos expressões como “arquitetura como arte plástica”, “forma livre”, “tratamento de volumes” e “maleabilidade estrutural”. Ambas as expressões foram citadas por Bruand. Frampton já se utiliza o termo “delicadeza formal”, enquanto Mindlin, assim como Bruand, também utiliza reiteradas vezes a expressão “pesquisa plástica”. Todas essas atribuições nos levam irremediavelmente ao desenho de Niemeyer.

4- Conjuntos de desenhos da Pampulha

O Conjunto arquitetônico da Pampulha foi e é constantemente publicado na produção bibliográfica nacional e internacional através de muitos desenhos do Niemeyer. Além de possuir o reconhecimento por sua originalidade e plasticidade, é reconhecido também por sua célebre inovação estrutural, e principalmente, por marcar o início simbólico da trajetória profissional o arquiteto, aprimorando o campo de estudo o rol dos desenhos publicados passam a ter uma importante contribuição para a historiografia quando podem ser tomados em novos conjunto para serem analisados em suas várias nuances.

Oscar Niemeyer conseguiu elaborar uma linguagem gráfica própria de expressão, facilmente identificável e distinta. E tal linguagem foi demasiadamente utilizada na divulgação de sua arquitetura. Tal quantidade de

²⁵ NIEMEYER. *Minha Arquitetura*. p.19

²⁶ NIEMEYER. *A Forma na Arquitetura*. p.24

²⁷ Idem.



material publicado dispostos em livros, revistas especializadas e artigos sobre o arquiteto proporciona um extenso campo de pesquisa. E o conjunto da Pampulha como objeto de estudo deve-se não somente por seu destaque arquitetônico mundial, mas pela sua importância inaugural da trajetória do arquiteto, possibilitando uma análise cronológica extensa nas publicações referentes até os dias atuais.

A base documental para este estudo compreende o conjunto de desenhos publicado ao longo de décadas sobre o mesmo conjunto arquitetônico da Pampulha, sendo estudado para tal 4 projetos: A Casa de Baile, o Cassino, a Igreja e o late Clube. Além dos desenhos elaborados durante a etapa de projeção dos edifícios, decidiu-se trabalhar também com um conjunto maior, mais heterogêneo e que também é o mais divulgado, como os desenhos elaborados após a construção do conjunto, em que Oscar Niemeyer explica e difunde sua arquitetura e suas reflexões.

Muitos tipos de desenhos foram observados, mas não serão abordados os desenhos técnicos, tais como plantas baixas, fachadas e cortes arquitetônicos e estruturais. Estes desenhos, apesar de seu alto valor gráfico e histórico, proporciona uma leitura técnica direcionada à execução/construção da edificação, como o próprio nome diz: desenho técnico. As interpretações e nuances percebidas por estes tipos de desenho se diferem das percebidas nos outros tipos de desenho, desde croquis e perspectivas. Tendo em vista um recorte mais objetivo para este estudo, optou-se por organizar os croquis em 5 conjuntos de desenhos. Em seguida, serão feitas considerações acerca destes conjuntos de desenhos: Desenhos do conjunto; Desenhos da Igreja; Desenhos do Cassino; Desenhos do late Clube e Desenhos da Casa de Baile

Conjunto 1 - Desenhos do Conjunto Arquitetônico da Pampulha

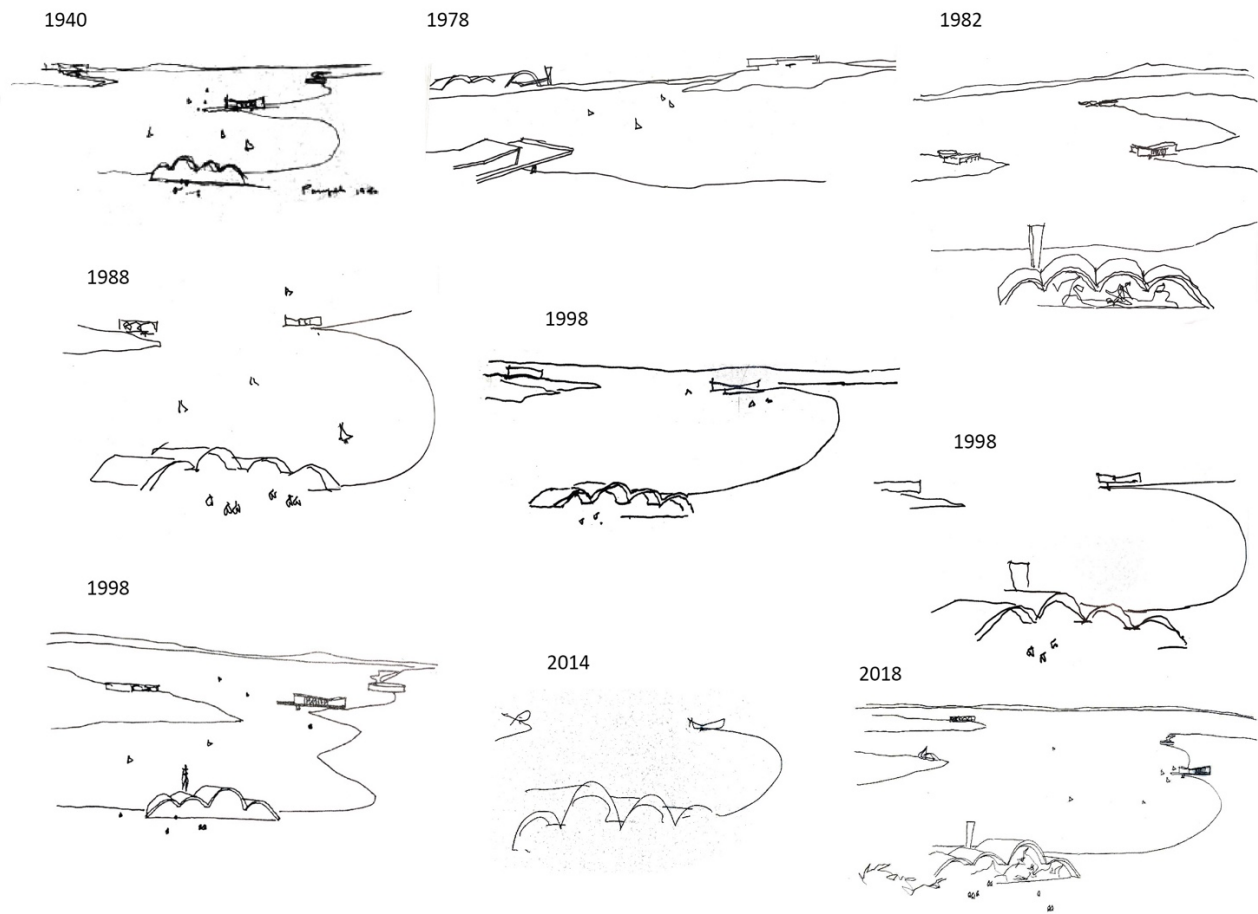


Figura 1. Desenhos do Conjunto Arquitetônico da Pampulha.

Fonte: Daniel Brito, 2021

Foram considerados os desenhos do conjunto todas as manifestações de perspectivas que representem simultaneamente ao menos 3 edificações do complexo arquitetônico da Pampulha, com o a lagoa como elemento de ligação. Nas publicações estudadas, foram encontradas ao todo 9 desenhos dos conjuntos distintos, cada qual com peculiaridades próprias.

Interessante observar que até 1978, no caso no livro autoral de Oscar Niemeyer “A forma na Arquitetura”, não haviam sido publicados desenhos do conjunto. Porém, existe um desenho da Fundação Oscar Niemeyer, datado de 1940, que contempla tal manifestação. Tomando como base que esta foi a primeira ocorrência do desenho do conjunto, pode-se ter como base como os elementos foram representados na ocasião: os 4 projetos foram representados, com a igreja em primeiro plano, seguido do late Clube à direita, o Cassino à esquerda, e finalizando com a Casa de Baile em menor destaque e tamanho. É possível observar a representação de escala humana próximo à Igreja, além de Barcos representados na lagoa, que diminuem de tamanho à medida que se



aproximam da linha do horizonte, ressaltando a dimensão da lagoa, que se confunde com uma paisagem marítima, uma vez que a linha do horizonte se mantém sem as montanhas na maior parte da composição. É importante ter como base este primeiro desenho para que se tenha um fator de comparação sobre o processo de transformação em relação aos desenhos posteriormente publicados, e eventualmente desenhados.

Retornando à primeira publicação do desenho do conjunto, em 1978, pode-se observar a única manifestação em que a Igreja não está no primeiro plano. No caso, o late Clube se encontra em destaque, ao passo que a Igreja e o Cassino complementam a composição. A representação de barcos continua presente, porém, diferentemente do conjunto descrito antes, a linha do horizonte é encimada pelas montanhas, o que define os limites do lago.

Nas manifestações do conjunto nas publicações seguintes, observa-se que em todas elas a Igreja se encontra no primeiro plano, e dentre suas ocorrências, apenas em duas aparece desenhado o painel de Portinari na fachada posterior, o que de certa forma dá destaque à Igreja em relação aos outros edifícios. Ainda em relação à Igreja, em todos os desenhos ela é representada pela parte posterior. Em nenhuma ocasião a fachada principal, que comporta o acesso à mesma, é desenhado. Percebe-se então uma valorização e decorrente visibilidade maior desta vista nas publicações em relação à fachada principal. O interessante é observar que o campanário, em conjunto com a laje horizontal que é ligada à nave abobadada da Igreja, representam um visual mais rico que a fachada posterior, mas que curiosamente é menos difundido nos desenhos. Tal fato pode ser observado quando em 4 ocorrências dos conjuntos, o campanário não é desenhado. Somente as abóbadas da Igreja a representam.

Um elemento fundamental na composição é a maneira como a linha do horizonte, ou sua ausência, é representada. Quando não são representadas, totalizando 3 ocorrências, os limites da lagoa se mantêm infinitos, numa situação geográfica inverossímil. Somente em uma ocasião em que o horizonte é representado com apenas uma linha. Os desenhos dos conjuntos apresentam a paisagem, apesar de não representarem dimensões de uma situação urbana efetiva. A Belo Horizonte sugerida se assemelha a uma paisagem a beira mar, quando na verdade se trata de um sítio rodeado de morros.

Nas outras 5, as montanhas são representadas no *skyline* da composição, aproximando a percepção da lagoa à sua real escala/dimensão, além de melhor representar o complexo ao contexto paisagístico da cidade de Belho Horizonte. Ainda que a lagoa apresente dimensões amplificadas, a cidade ao menos fica inserida no



conjunto com uma simples linha adicional ao horizonte.

Somente em 3 ocasiões não são representados os barcos à vela na lagoa, demonstrando uma preocupação que o arquiteto tinha com a humanização/escala humana em seus desenhos. O mesmo pode ser observado quanto à presença das calungas, que também é ausente em 3 ocasiões. Apesar de em menor quantidade, pode-se notar que em determinados desenhos são priorizadas as coisas numa escala de formas em detrimento de uma escala que insira pessoas.

Sobre as edificações que aparecem nos conjuntos, é percebido que em todas as situações a Igreja, o Cassino e o late aparecem. Somente a Casa de Baile, que em 3 ocasiões, não é representada. É possível perceber nos desenhos a síntese de 3 elementos principais: as abóbodas da Igreja, as formas trapezoidais do late e a parte cilíndrica do Cassino que é representada em vista como uma forma regular de um retângulo.

Conjunto 2 - Desenhos da Igreja São Francisco de Assis

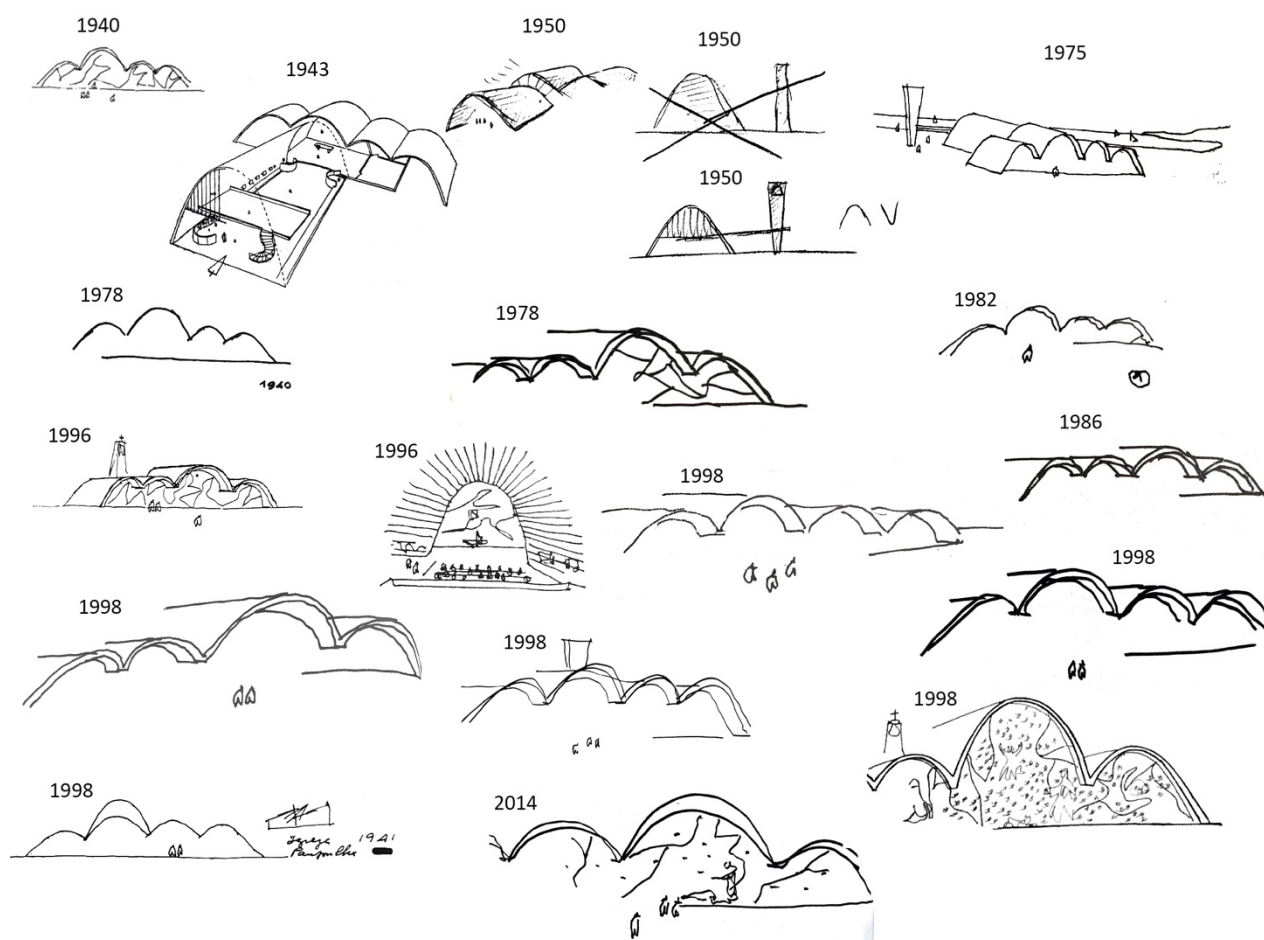




Figura 2. Desenhos da Igreja São Francisco de Assis.

Fonte: Daniel Brito, 2021

O segundo conjunto observado compreende os desenhos da Igreja, e foram contabilizadas 19 perspectivas nas publicações estudadas. É interessante observar que, deste total, 14 desenhos representam a parte posterior da mesma, enquanto apenas 4 desenhos representam a fachada/ acesso principal. Somente um desenho representa a perspectiva interna do ambiente. Tal fato é uma recorrência em relação às perspectivas do conjunto abordados anteriormente.

É notório o enfoque que Niemeyer dá às formas abobadadas da Igreja em seus desenhos. A inovação estrutural do concreto armado aliado às formas curvas, muito mencionada pelo arquiteto e pela historiografia moderna talvez seja um dos motivos pelo qual Niemeyer tanto a valoriza, em detrimento inclusive da representação do campanário. Como se a forma sucinta da Igreja refletisse apenas as abóbadas. Tal fato pode ser percebido quando observamos que em apenas 6 perspectivas, de um total de 19, o campanário é representado. Tal fato causa certa estranheza, uma vez que na paisagem circundante de quem avista a igreja, ele possui destaque perante a composição. Seja pelo simbolismo aferido de elemento vertical das igrejas, ou como um marco referencial na paisagem urbana. Percebe-se então uma intenção do arquiteto em ressaltar determinadas características em detrimento de outras. No caso, a inovação estrutural plástica das abóbadas costuma ser o destaque nessas perspectivas. O mesmo pode ser percebido quando se observa que na maioria das 10 perspectivas, a espessura de concreto da cobertura abobadada é representada. Percebe-se então o destaque a este componente por parte do arquiteto.

Outro importante fator a ser observado é a frequência em que o painel de Portinari na fachada posterior é representado em seus desenhos. Em 6 ocasiões de um total de 14, ele é representado. Curiosamente, a mesma quantidade de vezes em que o campanário aparece. Tal fato desperta a atenção para as contribuições artísticas que Niemeyer destaca em seus desenhos. A igreja da Pampulha é composta pelo mural de Paulo Werneck em toda extensão lateral, além de um detalhado projeto paisagístico de Burle Marx. Ou seja, é um suporte para obras de artes integradas. Porém, somente as obras de Portinari são representadas nas perspectivas, sendo uma delas referente à perspectiva interna da capela.

Sobre a representação do entorno, somente em duas ocasiões a lagoa aparece. Nas outras, ao menos uma pequena linha horizontal baliza o projeto no solo. Esta linha “terra” muitas vezes se confunde com a junção da fachada posterior com o solo, ressaltando novamente as formas abobadadas em suas composições. Já



sobre a inserção de escala humana nas perspectivas, é recorrente o uso de calungas na maior parte das perspectivas. Somente em 5 ocasiões elas não são representadas.

Conjunto 3 - Desenhos do Cassino

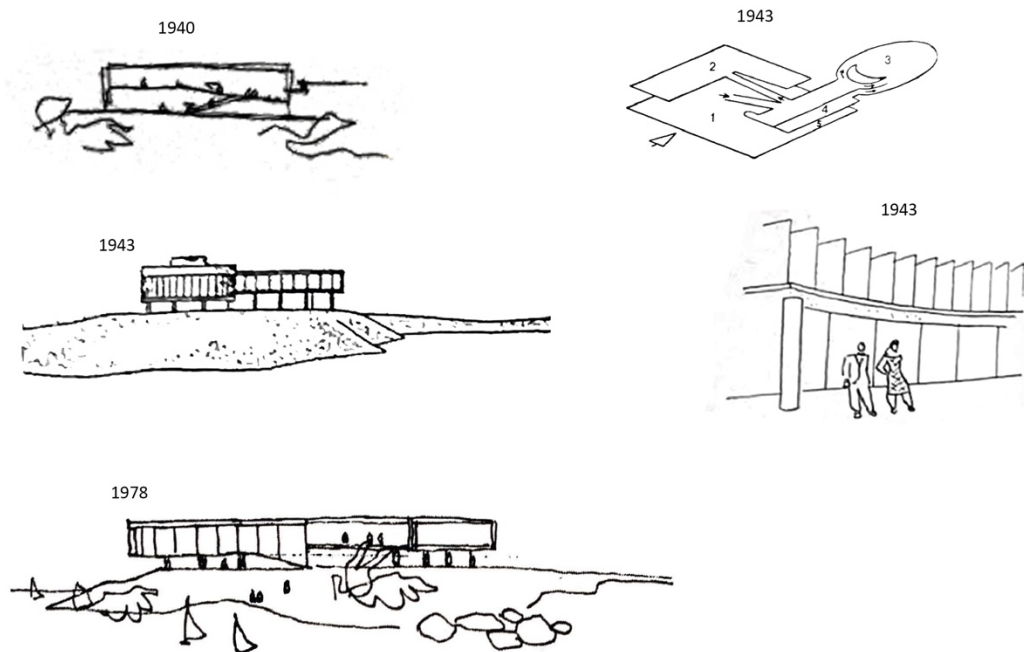


Figura 3. Desenhos do Cassino.
Fonte: Daniel Brito, 2021

Apesar de bastante estudado na historiografia, o projeto do cassino é pouco é representado em perspectivas. Foram catalogados ao todo apenas 5 ocorrências de perspectivas, sendo que uma delas na verdade é um recorte de uma detalhada perspectiva do late Clube, em que o Cassino aparece no plano de fundo. Acompanham este desenho um esquema isométrico que explica os planos e os fluxos do projeto, uma perspectiva interna que retrata os brises verticais em uma vista que pouco revela sobre a espacialidade do projeto, um corte esquemático uma perspectiva vista da lagoa. Os cinco desenhos se diferem entre si quanto ao que revela. Enquanto alguns detalhes técnicos são ressaltados na perspectiva interna, questões estruturais são observadas no corte esquemático, o jogo de planos e fluxos na isométrica, e nos outros dois desenhos vistos da lagoa, o ângulo do observador se diferem, revelando diferentes vistas do projeto.



Uma das possíveis razões para a baixa presença dos desenhos do cassino deve-se ao fato de estes tipos de estabelecimentos de jogos e apostas terem sido proibidos no Brasil em 1946. Diferentemente dos projetos da igreja e da casa de baile, em nenhuma publicação autoral de Oscar Niemeyer aparece uma perspectiva do cassino. Somente em 1975²⁸, surge pela primeira vez um desenho isolado do projeto.

O fato de o Cassino ser pouco difundido em desenhos não implica que ele tenha sido pouco estudado. Pelo contrário, já que Frampton, Bruand destacam a relevância do projeto na historiografia, principalmente ao avaliar a promenade aferida, a resolução adotada dos fluxos e níveis, materiais, entre outros.

Sobre os desenhos destacados, percebem-se então que em suas representações sempre é demarcada a parte do solo acima do lago com uma altura considerável. Diferentemente da igreja, em que a representação de terra e da lagoa é pouco frequente. Um fator importante pode ser observado quando, das 3 ocasiões, em duas aparecem a vegetação que circunda o projeto, além da representação de calungas no projeto e no entorno.

Conjunto 4 - Desenhos do late Clube

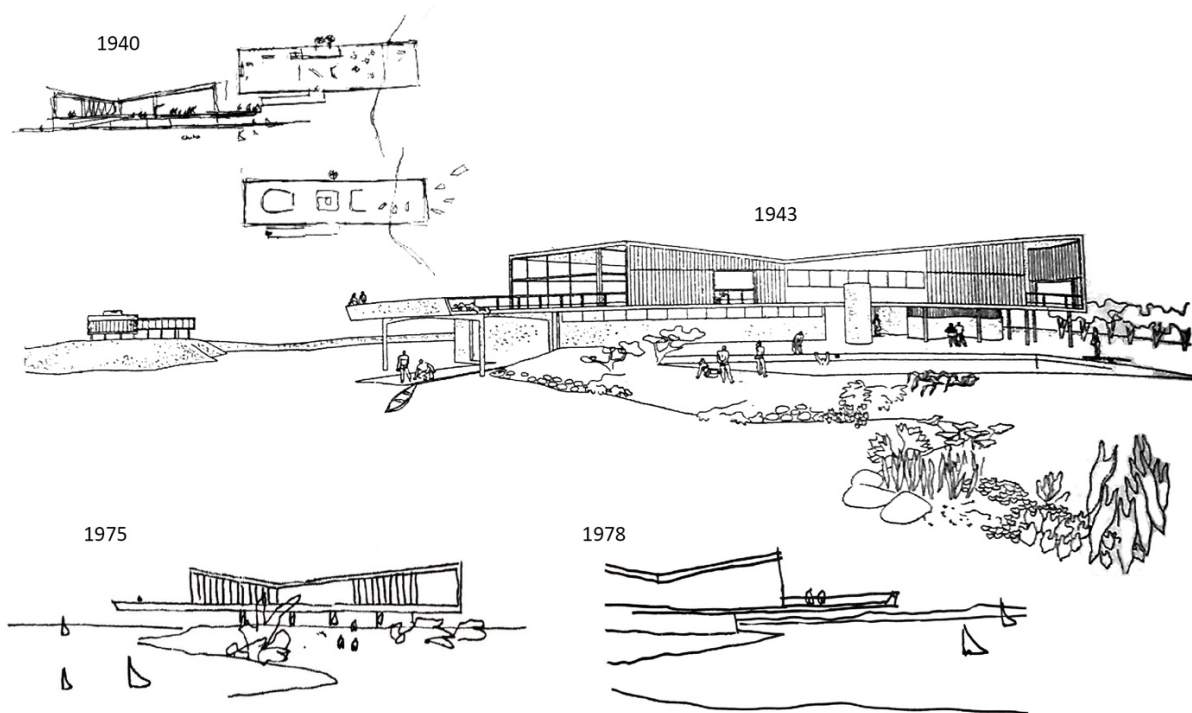


Figura 4. Desenhos do late Clube.

Fonte: Daniel Brito, 2021

²⁸ Oscar Niemeyer. Milão: Arnaldo Mondadori Editore, 1976



Assim como o Cassino, o late Clube também teve poucas perspectivas publicadas, em comparação com as outras categorias analisadas. Foram detectadas apenas 4 ocorrências, sendo que em uma delas, existe um apurado grau de detalhes, em comparação com as outras perspectivas observadas até aqui. E tal desenho, presente na primeira publicação sobre o Complexo arquitetônico da Pampulha, em 1943, faz parte dos primeiros desenhos originais, e é o que mais se aproxima de uma perspectiva realista, com massas paisagísticas mais detalhadas, representação de calungas com linhas mais apuradas, e até mesmo representação de textura hachurada de concreto. Tal perspectiva se difere das demais perspectivas dos outros 3 projetos do complexo justamente pelo caráter mais minucioso dos traços. Resguardando as devidas diferenças que a cronologia demarca, poderia-se dizer que tal perspectiva se assemelha a uma imagem renderizada dos dias atuais pela sua fidedignidade com o objeto construído, aonde pode se observar a representação inclusive das esquadrias e elementos como a piscina e o deck.

Comparando com as outras perspectivas do late Clube, é notória a ausência de certos elementos, tais como a própria piscina, as esquadrias horizontais e alguns pilares, em especial o que sustentam a laje que avança sobre a lagoa: em todas as outras 3 perspectivas, a laje permanece em balanço, ressaltando a plasticidade da forma. Tal fato endossa o argumento de Sophia Telles de que o desenho ressalta a forma e a estrutura do projeto por sua concisão.

Percebe-se, porém, que alguns elementos são recorrentes nas perspectivas. A começa pela espessura da laje, na conhecida em forma de “borboleta”, em que é ressaltada sua forma inovadora à época. Outro elemento recorrente são os brises verticais, em que são presentes mesmo nas perspectivas mais esquemáticas, como no croqui da Fundação Oscar Niemeyer, de 1940. Por fim, a representação de barcos na lagoa é uma constante, por se tratar de um projeto cuja finalidade inicial era incluir tais equipamentos.

Conjunto 5 - Desenhos da Casa de baile

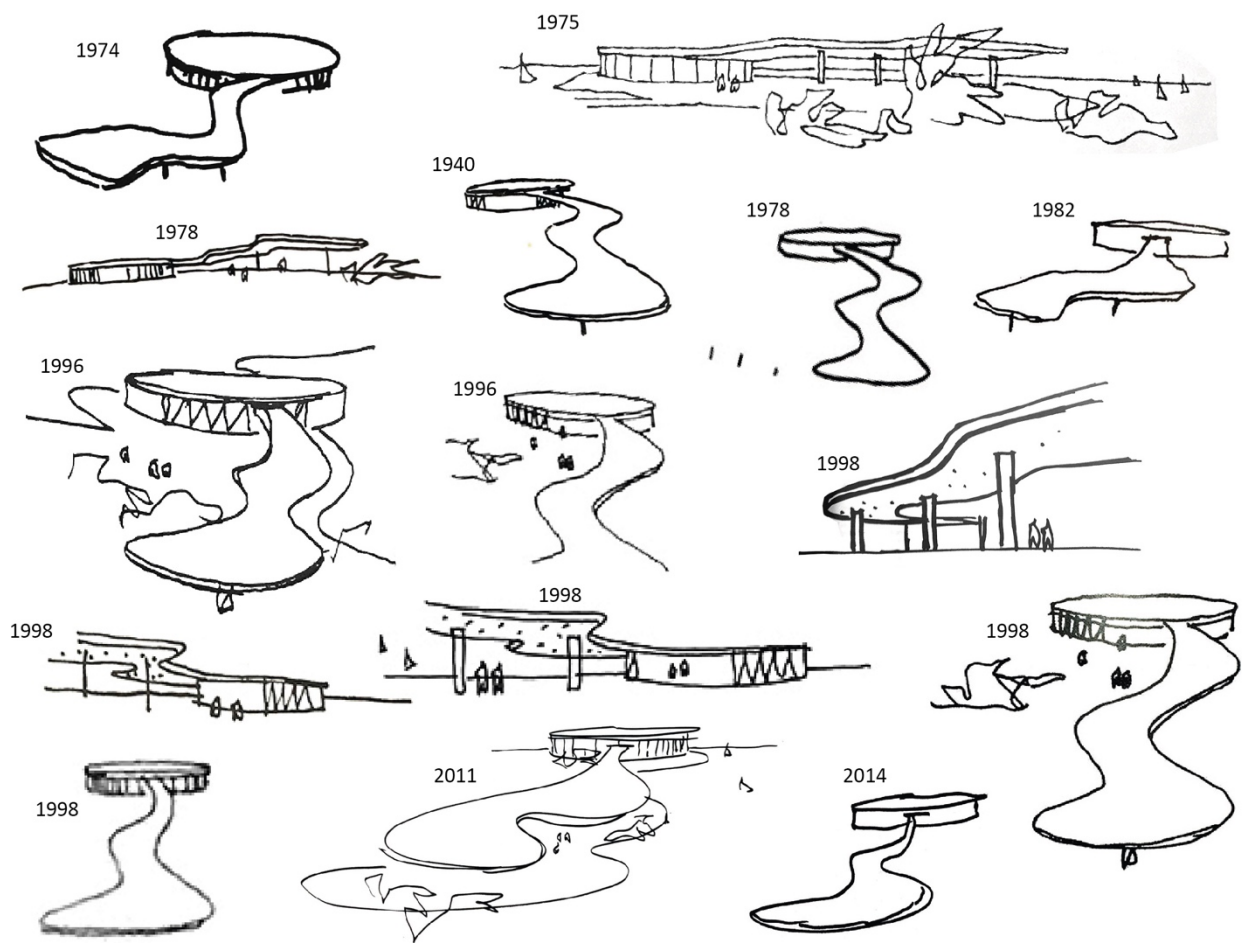


Figura 5. Desenhos da Casa de Baile.

Fonte: Daniel Brito, 2021

Assim como a Igreja, a Casa de Baile foi amplamente difundida através dos croquis perspectivados. Ao todo foram catalogados 15 desenhos, sendo que a maioria deles representam a vista aérea do projeto, talvez com a intenção de revelar a totalidade da composição sinuosa tão característica da obra.

A ausência da representação da ilha, e também do entorno composto pela lagoa e montanhas é uma recorrência em boa parte dos desenhos. O que difere dos desenhos dos outros projetos, aonde ao menos uma linha do horizonte, ou uma linha de piso ou uma simples representação curva para simular a lagoa eram presentes. Como se a Casa de Baile existisse sem seu entorno. Este tipo de desenhos mostra a forma isolada e idealizada. Em apenas 3 ocasiões em que a ilha é representada, e em somente duas que a lagoa é percebida.



Assim como na Igreja e no Casino, em que tanto a superfície abobadada e a cobertura borboleta são representadas com espessura, percebe-se o mesmo cuidado na representação da marquise com linhas duplas, na grande maioria dos desenhos. O que reforça a intrínseca relação estrutural atrelada às formas até então inovadoras através dos desenhos de Niemeyer. Em contrapartida, a ausência dos pilares é observada em boa parte das composições aéreas, como se a marquise estivesse flutuando, reforçando a idealização da forma. Tal artifício reforça a leveza da composição e valoriza as formas sinuosas em detrimento de seus apoios. Até mesmo nas perspectivas em que os pilares são presentes, sua quantidade é reduzida a no máximo dois apoios, em disposição quase que aleatória, destoando da realidade construída.

Outro importante fator observado é a representação do traçado da marquise. Sua forma sinuosa destoa da representação real em muitos casos, tanto na escala quanto na curvatura das linhas. Suas dimensões são aumentadas em relação à real dimensão e ao salão cilíndrico do projeto. Um dos artifícios utilizados pelo arquiteto para ressaltar a marquise é o ângulo escolhido para sua representação nas vistas aéreas, com a cobertura sinuosa sempre representada em um primeiro plano, maior na parte inferior do desenho, e o salão na parte superior, em menor escala. Tal fato é presente em todas as perspectivas aéreas catalogadas. Ainda sobre a valorização da marquise através do ângulo da perspectiva, percebe-se também que nos desenhos com a vista inferior/vista do observador, a visão é obtida por baixo, quase que rente ao solo, de maneira a ressaltar a amplitude da marquise.

Apesar da valorização da marquise nos desenhos, percebe-se que existe uma preocupação com a representação das esquadrias verticais do salão principal. Em alguns casos elas se configuram com linhas verticais simples, e em outras com linhas verticais e diagonais. Esta última manifestação é curiosa, pois difere da realidade, já que elas não são diagonais, e das representações das esquadrias também verticais dos outros projetos – Cassino e late, cujas linhas são somente verticais.

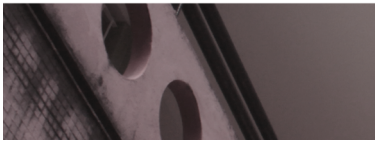
5- Considerações finais

Os estudos e a pesquisa desenvolvida até então nos fornece um conjunto de novas questões e aspectos, ampliando as perspectivas de reflexão sobre o Conjunto arquitetônico da Pampulha que, até então, não era possível analisarmos sem estes conjuntos de desenhos. Tais conjuntos, conforme afirmamos, foi forjado a partir dos desenhos que se encontram nas publicações de maneira isolada, relacionados à contextos específicos, argumentações próprias, tomados como partes complementares apenas, sempre condicionados a uma leitura objetiva sobre determinado aspecto, ou até mesmo de cunho compositivo. O fato destes



desenhos terem sido agrupados em conjuntos, nos fornece uma nova gama de interpretações, uma vez que os mesmos desenhos, isoladamente, não possibilitariam. A partir desses conjuntos de desenhos é possível constatar e analisar a transformação dos traços cronologicamente e perceber quais detalhes eram enaltecidos em detrimento de outros, as recorrências de determinados ângulos representados, a ausência de determinados elementos, entre muitas outras questões. São todos fatores que só foram possíveis de observar com a elaboração destes conjuntos de desenhos.

O conjunto de desenhos possibilita pensar na paisagem circundante, no sistema estrutural e sua relação com a forma, na representação humana, na plasticidade construtiva, na materialidade, na ambientação paisagística e na associação com as outras artes. Pôde-se inferir também que, em muitas ocorrências, o desenho constrói uma narrativa que se distancia da realidade construída, quando Niemeyer isola a Casa de Baile do seu entorno e de sua implantação, ou quando suprime pilares das composições de maneira a ressaltar estruturas em balanço, dando ainda mais leveza às composições. Ao ocultar e relativizar determinados elementos, Niemeyer reitera o caráter plástico e estrutural de sua arquitetura. Ele informa uma coisa sobre a forma, entretanto, a forma é muito mais do que o desenho expressa. São apenas algumas das possíveis questões que a abordagem de que tais conjuntos podem fornecer, incrementando assim a pesquisa acerca de sua obra.



Referências bibliográficas

- BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. 5ª edição, São Paulo, Perspectiva, 2010
- CANEZ, Ana Paula. FLÓRIO, Wilson. BRINO, Alex Carvalho. **Oscar Niemeyer: possíveis novos olhares**. Sociedade de Educação Ritter dos Reis. Porto Alegre, 2016.
- COHEN, Jean-Louis. **O futuro da arquitetura desde 1889**. São Paulo: CosacNaify, 2013
- FRAMPTON, Kenneth. **História Crítica Da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- MINDLIN, Henrique. **Arquitetura moderna no Brasil**. 2ª edição, Rio de Janeiro, Aeroplano, Iphan, Ministério da Cultura, 2000.
- NIEMEYER, Oscar. **A forma na Arquitetura**. Editora Avenir. Rio de Janeiro, 1978.
- NIEMEYER, Oscar. **As Curvas do Tempo**. Editora Revan. Rio de Janeiro, 1998.
- NIEMEYER, Oscar. **Conversa de Arquiteto**. Editora Revan. Rio de Janeiro, 1997.
- NIEMEYER, Oscar. **Minha Arquitetura**. Editora Revan. Rio de Janeiro, 2000.
- Oscar Niemeyer**. Milão: Arnaldo Mondadori Editore, 1976
- Revista AU 55. Documento Oscar Niemeyer**. 1994.
- Revista Projeto Design. Oscar Niemeyer: aos 100 anos**. N.334. 2007.
- PETIT, Jean. **Niemeyer: poeta da arquitetura**. Fidiaedizioni d'arte lugano.
- TELLES, Sophia S., **O Desenho – Forma e Imagem**. Revista AU 55, 1994.