

2. O desenho e o espaço de Oscar Niemeyer¹

Rodrigo Queiroz

I. Série x composição

O principal ponto de contato entre a obra de Oscar Niemeyer e a matriz construtiva da arquitetura moderna consiste na necessária relação condicional entre a forma abstrata e um vazio que a preserve imune à existência de um presente ainda não transformado pela inteligência moderna.

As formas de Niemeyer não são objetos, pois não existem dissociadas do espaço onde estão dispostas, isto é, não contêm em si a autonomia formal de um modelo cuja constituição permita seu agenciamento em situações distintas, sem prejuízo de sua devida legibilidade.

Entretanto, não cabe aqui alavancar uma análise das formas do arquiteto como decorrência de uma suposta leitura do lugar, apesar da existência de projetos que podem até ser interpretados por essa via, como aqueles definidos por uma única forma, disposta em situações opostas: a cidade e a natureza, como, respectivamente, o edifício Copan², em São Paulo (1951-1966) e Museu de Arte Contemporânea de Niterói³ (1991-1996), apenas para citar dois exemplos.

A relação entre forma e espaço, inerente aos projetos de Niemeyer identificados por mais de um edifício - seus conhecidos conjuntos arquitetônicos -, não resulta da mera disposição de formas sobre um solo preexistente. Ao contrário, o projeto dessas formas pressupõe a necessária construção de uma superfície plana – esplanada ou plataforma – sobre a qual Niemeyer projeta a relação entre elas, ou seja, o projeto da forma está condicionado ao projeto de seu vazio correspondente,

¹ “O desenho e o espaço de Oscar Niemeyer” é a reunião das reflexões contidas nos seguintes textos: “É a reta que faz ver a curva” (publicado na edição nº 226 – especial sobre Oscar Niemeyer - da revista AU, em janeiro de 2013); “Oscar Niemeyer e a forma da liberdade” (publicado na revista Carta na Escola - edição nº73, fevereiro/2013 - e na revista Contraste, editada pelos estudantes da FAUUSP - edição nº 01, 1º semestre/2013); “A relação entre figura e fundo na obra de Oscar Niemeyer e o projeto para a Sede do Partido Comunista Francês em Paris” (texto redigido em 2012, a convite da Revista de História da Biblioteca Nacional, mas ainda não publicado pelo referido periódico).

⁴³ Composto originalmente por dois blocos, um residencial e um hoteleiro, apenas o bloco residencial foi construído conforme o projeto de Oscar Niemeyer. No lugar do hotel, foi construída a sede administrativa de uma agência bancária, projetada pelo arquiteto Carlos Lemos.

³ Perfil de seção ascendente sobre apoio central, “inscrito na forma da pirâmide de Caracas” (WISNIK, 2011:78).

como componentes indissociáveis de um projeto único. Não se trata apenas da afirmação da forma moderna, mas do espaço moderno.⁴

É justamente a natureza dessa unidade entre forma e espaço que confere o sentido de originalidade às obras de Niemeyer, principalmente quando comparadas às experiências tributárias à vertente construtiva do projeto moderno.

O projeto do espaço moderno, consequência da relação entre produção industrial, forma abstrata e superfície planificada, é o desdobramento de estratégias distintas, mas que se apresentam como resposta a um mesmo problema (ARGAN, 1993:264). A inevitável diluição da arte na vida é a hipótese que aproxima as diferentes matrizes das vanguardas construtivas em direção a uma linguagem plástica que se pretende universal: o achatamento da perspectiva linear e a consequente unidade entre a experiência pictórica e o espaço, pelo cubismo; o cruzamento entre a vertical e a horizontal, como parâmetro ordenador da pintura, do design, da arquitetura e do urbanismo, pelo De Stijl; ou a relação entre arte e indústria como instrumento de democratização do “bom” e, conseqüentemente, do “belo”, pelo Construtivismo Russo e, em seguida, pela Bauhaus (BOIS, 2009:125).

Assim como para as vanguardas construtivas, para Niemeyer, o projeto da forma é um componente do projeto do espaço moderno. Entretanto a peculiar constituição do espaço de Niemeyer contraria justamente a perspectiva universalizadora que caracteriza as próprias vanguardas construtivas, para as quais o significado da beleza responde a um juízo de valor moral, em oposição à beleza plástica em si, encarada como um indesejável retorno à subjetividade.

Acima das rupturas de ordem plástica que a arte moderna opera sobre a visualidade clássica, o processo de dissolução da arte na vida cotidiana pressupõe a transformação da condição social e do estatuto do artista, que, apesar de moderno, ainda expressa, tanto no ato de elaboração, quanto na própria obra, uma individualidade romântica, que reafirma o caráter excepcional de um “ato criador” pré-moderno. Certamente, Niemeyer pertence a essa categoria de artista.

⁴ “[...] As pirâmides do Egito talvez não fossem tão belas e monumentais sem os espaços monumentais sem fim que as realçam e até as modificam, conforme a luz de cada dia. [...] Entre dois edifícios, o espaço existente é também fixado pelo próprio arquiteto, que lhe dá a proporção adequada aos volumes que projeta. Muitas vezes esse espaço arquitetural se expande, envolvendo a arquitetura e os conjuntos urbanísticos que ela completa.” (NIEMEYER *apud* CORONA, 2001/37).

Para a razão moderna, a solidão inspiradora do ateliê deve ceder lugar a um raciocínio que permita a plena inteligibilidade dos procedimentos de concepção e construção no ato de fruição e uso do objeto, do edifício e do espaço. A elaboração da obra - na pintura, escultura, design, arquitetura e urbanismo – é um ato disciplinar de construção do espaço moderno.

O sentido ordenador e unitário que regerá a construção do mundo moderno só será alcançado se a arte ultrapassar os limites do ateliê e assumir o papel formador de uma nova consciência, em duas frentes de ação complementares: a indústria e o ensino.

O significado tradicional de beleza na arte, associado justamente a sua condição de excepcionalidade, é substituído por seu oposto. Para as vanguardas construtivas, o sentido de beleza reside justamente em seu caráter formador, seja como projeto de referência para a cadeia produtiva da indústria, seja como pedagogia de massa. (CURTIS, 2008:183/215)

Da figuração cubista à abstração construtiva, a passagem da experiência moderna, de reflexão individual à inteligência de construção do mundo moderno, ou de obra de exceção à pedagogia da regra, revela uma intenção ordenadora do espaço que, ao transformar o “belo” em “padrão”, elimina o sentido de hierarquia que identifica a arte e, conseqüentemente, o espaço pré-moderno. O resultado desse radical processo de renovação impõe o *standard* como perspectiva de projeto de uma sociedade onde a “classe” deverá perder lugar para a “função” (ARGAN, 1993:270).

A forma ortogonal, mesmo quando moldada *in loco*, guarda a herança de um compromisso com a desejável reprodutibilidade de si mesma, que, em circunstâncias ideais, resultaria da fabricação e da montagem de componentes industrializados. A tentativa moderna de organização de um espaço desprovido de hierarquia, onde a configuração das formas e a disposição das mesmas não denotem um grau de importância maior a uma ou a outra, resultará em uma implantação homogênea, com as edificações padronizadas, paralelas e equidistantes entre si. Trata-se da controversa transposição, para o espaço físico, do caráter serial, repetitivo e cumulativo da linha de montagem industrial.

Os planos urbanos elaborados por Ludwig Hilberseimer são o melhor exemplo da configuração de um espaço homogêneo como uma continuidade linear, em ritmo

uniforme e sem variação, de um padrão que se pretende ilimitado e, por que não, infinito. Trata-se de uma expressão finita do infinito. (TAFURI, 1985:71). **[56]**

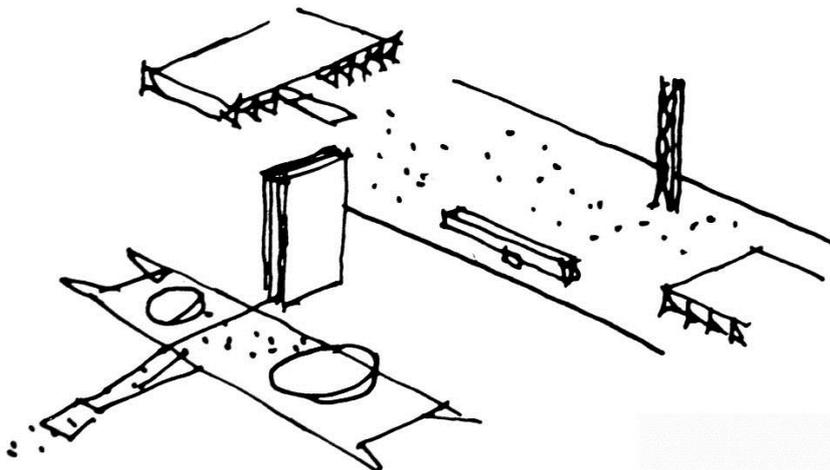
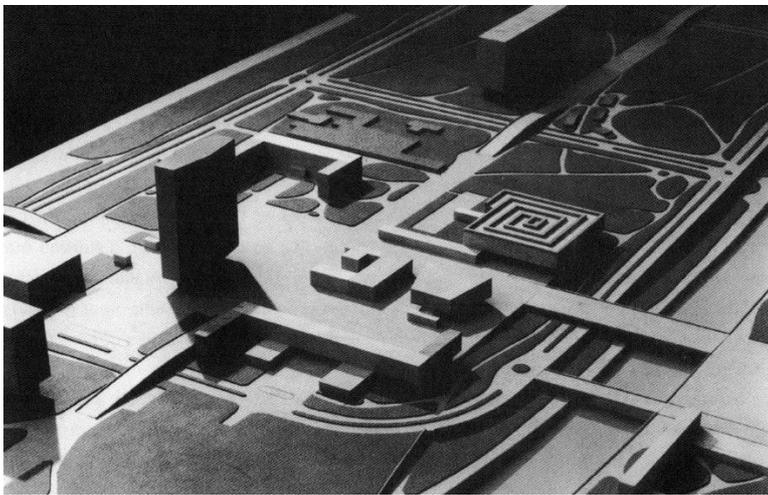
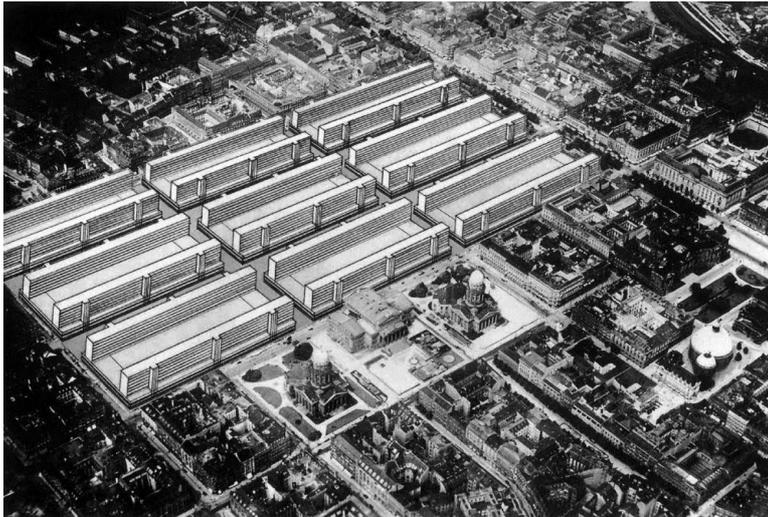
Para Le Corbusier - principalmente durante a primeira metade da década de 1920 - , assim como para Hilberseimer, o projeto do espaço moderno também é o resultado da relação condicional entre forma abstrata e superfície horizontal. Entretanto, nos projetos do arquiteto franco-suíço, o espaço linear homogêneo, que resulta do ideário formal da razão construtiva, dá lugar a um espaço deliberadamente hierarquizado, identificado pela localização e pelo caráter formal destacado da edificação principal do conjunto, que assume posição central na organização do espaço.

Nos projetos de Le Corbusier constituídos por mais de um edifício, a relação entre as formas segue um nítido sentido de hierarquia dado pela relação de complementariedade e contraste entre os edifícios que compõem o conjunto: a edificação principal, identificada por uma volumetria original, assume destaque, pois seu caráter excepcional é potencializado pela ortogonalidade e, em alguns casos, pela repetição sucessiva dos demais edifícios do conjunto (COHEN, 2013:193). **[57]**

Ao configurar um espaço estruturado por uma visualidade balizada por princípios de equilíbrio e proporção, Le Corbusier não apenas desmonta a organização serial e exponencial de lavra construtiva, como incorpora soluções que remetem à tradição clássica, seja na hierarquizada disposição das formas no espaço, seja na separação das funções em volumes autônomos.

A organização do espaço em Niemeyer é tributária desses procedimentos corbusierianos. Assim como para Le Corbusier, o projeto do espaço, para Niemeyer, resulta do equilíbrio entre formas regulares e uma forma de exceção disposta em primeiro plano.

Porém, tanto a natureza plástica das formas do arquiteto brasileiro, como o modo de se organizarem sobre a superfície, alteram os pressupostos formal e espacial de Le Corbusier, que dispõe o volume principal, via de regra, no centro, resultando em uma pouco moderna divisão axial do espaço. **[58]**



[56] Projeto urbano para o centro de Berlim (1928) Ludwig Hilberseimer (Revista Rassegna n°27. p.40)

[57] Plano para a reconstrução de Saint-Dié – praça principal (1945) L Corbusier (COHEN, 2013:193)

[58] Praça dos Três Poderes (1958/1960) desenho: Oscar Niemeyer (CORONA, 2000:64)

Para além da compensação visual resultante da relação complementar entre a forma regular, ortogonal, e a forma excepcional, invariavelmente definida por um perfil gestual, para Niemeyer, a “unidade arquitetural”, herdeira de Le Corbusier, resulta principalmente da existência de uma superfície vazia, cujo limite visual é definido pelos próprios edifícios.

Entretanto, diferentemente da hierarquia espacial corbusieriana, onde o volume protagonista é o centro da composição, no espaço de Niemeyer, as formas deslocam-se para as bordas de uma superfície horizontal que não é apenas o plano sobre o qual as formas estão dispostas, mas é o vazio entre o observador e os edifícios, necessário à leitura integral do conjunto em um mesmo campo de visão.

II. A frontalidade do espaço infinito

Com seus perfis dispostos em planos paralelos ao plano do observador, as formas de Niemeyer resistem à distorção da perspectiva cônica. Como elementos de uma *promenade* pontuada, essas formas dificilmente convergem em direção a pontos de fuga. Ao contrário, por estarem distantes e dispostas paralelamente ao plano de fundo da perspectiva, constituem uma sucessão de contornos vistos em elevação, como uma atualização do próprio desenho do arquiteto no espaço real. Daí a quase inexistência de perspectivas em seus desenhos.

A arquitetura de Niemeyer reformula a dimensão simbólica da forma arquitetônica sem se deixar seduzir por formalismos alegóricos e figurativos que ativam a memória de imediato. O que chama a atenção em suas formas é justamente o movimento que define o edifício, não como um mero volume no espaço, mas como um perfil que preserva o itinerário do gesto que o originou.

O desenho de Niemeyer não representa apenas o contorno das formas e a relação entre elas, mas, principalmente, o ponto de onde devem ser vistas. A mera disposição da forma paralela ao observador não garante sua legibilidade integral. É justamente a distância entre o observador e a obra, ou seja, o vazio, que permite que a forma seja reconhecida como um plano, como uma imagem sem profundidade, um desenho. [59]

A visada em elevação pressupõe a inexistência dos pontos de fuga e da conseqüente distorção decorrente da profundidade ilusionista. Se a distância entre

os pontos de fuga é proporcional à distância do observador, conclui-se, dessa maneira, que uma visão em projeção ortogonal, sem planos convergentes, só seria possível caso o observador estivesse posicionado no infinito em relação ao objeto observado.⁵

Nos espaços projetados por Niemeyer, a resultante visual desse afastamento duplo “observador/ponto de fuga” aproxima-se de uma mirada em elevação. É justamente essa associação entre posicionamento e distância do observador em relação à edificação que faz com que tenhamos a sensação de observar as formas de Niemeyer em projeção ortogonal, exatamente como em seus desenhos.

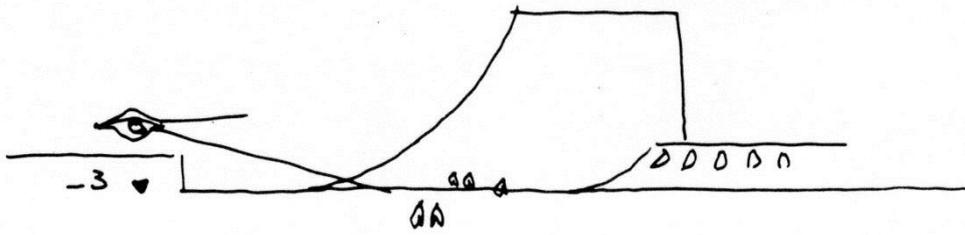
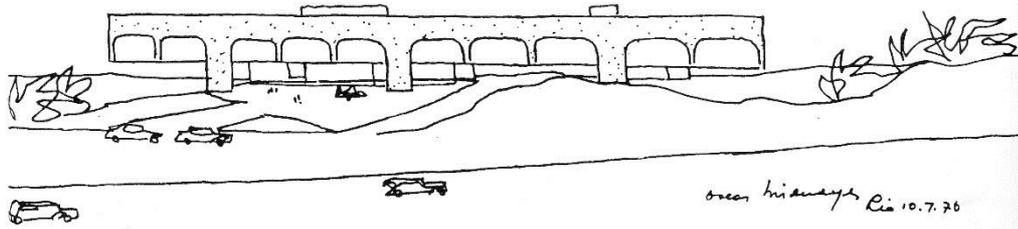
Naquela que talvez seja a análise mais importante já feita sobre o desenho de Oscar Niemeyer, a historiadora Sophia Telles aponta para a relação entre o desenho e o campo do papel como uma chave para a compreensão do seu espaço. Segundo a autora, a superfície vazia do papel “[...] talvez seja o espaço deserto que quer fazer respirar em torno de seu desenho. Assim, um traço solto acaba por se constituir a única referência de escala, a linha do horizonte.”⁶

O argumento de Sophia Telles faz pensar sobre a relação entre forma e espaço, mediada por um vazio cuja dimensão dilui a profundidade da forma apreendida em frontalidade, como um contorno, aproximando-se, desse modo, do próprio desenho do arquiteto. A relação de proporção entre o desenho e o campo em branco do papel revela o desejo pelo isolamento. O espaço está no desenho, mesmo que não seja necessariamente “desenhado”.

Nesse sentido, poderíamos especular que a homologia entre o desenho e a obra construída de Niemeyer não consiste na elaboração de um espaço apoiado na realidade e, conseqüentemente, na própria tentativa de representação literal da realidade, mas se apresenta como hipótese real de construção de uma espacialidade herdeira de determinada codificação formal moderna, que inverte a construção espacial clássica, cônica, ao elaborar um espaço apreendido em frontalidade, somente com planos paralelos ao plano do observador, sem a profundidade convergente da perspectiva linear.

⁵ Sobre a representação ilusionista do espaço e a projeção ortogonal, ver o texto “A construção do plano moderno”

⁶ TELLES, Sophia S. *Arquitetura Moderna no Brasil: o desenho da superfície*. Dissertação de Mestrado: FFLCHUSP, 1988.



[59] Sede da empresa FATA – Turim (1976) Oscar Niemeyer (CORONA, 2000:40)

[60] Centro Cultural em Le Havre – França (1972) Oscar Niemeyer (Revista Módulo 97:42)

Suas formas reduzem-se às figuras, contornos em projeção ortogonal. São imagens que parecem parafrasear a máxima cubista, que postula a representação dos objetos como eles “são”, e não como eles “estão”. [60]

O desenho em projeção ortogonal não consiste em um modo de representar o espaço real, pois dele é suprimida a profundidade ilusionista, assim como a relação espacial literal entre o objeto e seu observador. Trata-se de um sistema gráfico bidimensional que permite que as proporções da forma permaneçam constantes, podendo, inclusive, receber medidas em escala. Se a perspectiva linear é a representação da realidade, a projeção ortogonal é um instrumento para o projeto e a construção do futuro.⁷

Em texto recente, a professora Ana Luiza Nobre reconhece em Niemeyer a predisposição para um desenho e um espaço constituídos por planos em projeção ortogonal, sem profundidade, paralelos ao plano do papel e estruturados pelo vazio. Na opinião da autora,

(...) concebida como uma “caixa em perspectiva”, a obra de Niemeyer exige um certo distanciamento, do qual depende, afinal, o prazer do olhar e a satisfação do fruidor (daí o recurso recorrente a rampas e espelhos d’água, a fixar um percurso que define pontos de vista que com frequência tendem à frontalidade). É o contorno, e não o detalhe, que conta antes de tudo, e é aí que está, ao mesmo tempo, o ponto mais forte e crítico dessa Arquitetura, tão decididamente recortada do meio em que se insere.⁸

Com o entendimento dos procedimentos que equacionam questões funcionais, formais e espaciais sob um gesto unitário, é possível configurar um método para a análise e compreensão da obra de Niemeyer a partir do reconhecimento das seguintes operações: 1. o modo como os elementos do programa são agrupados; 2. o uso de um conjunto fechado de formas; e 3. as estratégias de organização dessas formas no espaço.

Em que pese a evidente ruptura moderna com a estrutura espacial clássica, presente nos projetos de Niemeyer, a configuração de seus espaços ainda preserva uma carga compositiva que incorpora determinadas convenções de base acadêmica, ligadas muito mais à visualidade do que à configuração do espaço clássico

⁷ O uso da projeção ortogonal, como instrumento de desmontagem da profundidade linear, por parte das vanguardas construtivas modernas, encontra-se no texto “A construção do plano moderno”, que integra o presente trabalho.

⁸ NOBRE, Ana Luiza. *Como se fosse fácil*. In <http://www.blogdoims.com.br/ims/oscar-niemeyer>.

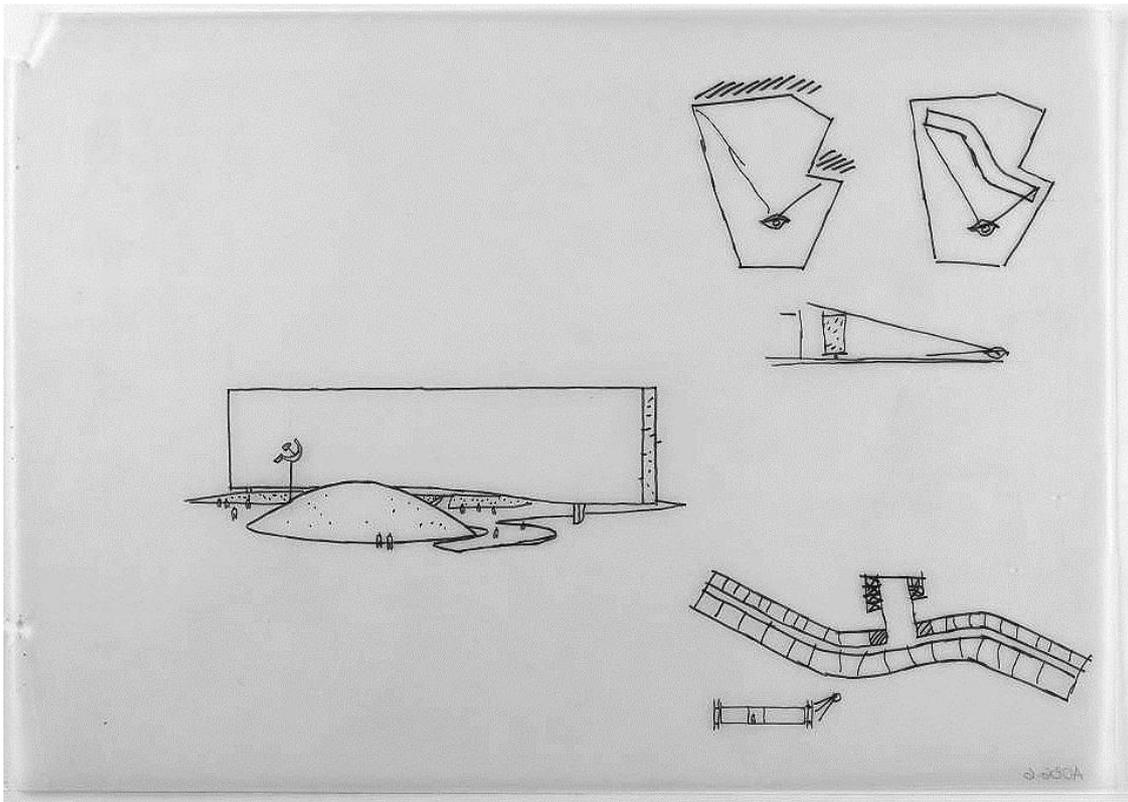
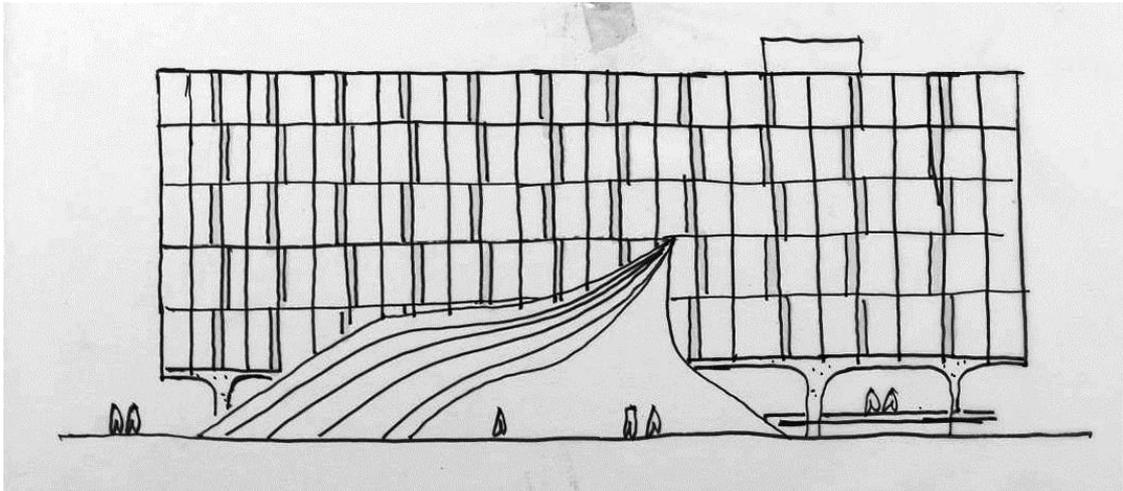
propriamente dito. Refiro-me à relação de contraste e complementariedade entre os edifícios que integram seus conjuntos arquitetônicos. Trata-se de uma clássica relação *figura-fundo*, mas sem a profundidade linear da perspectiva cônica e sua consequente axialidade espacial. São figuras complementares, porém aderentes a um mesmo fundo. [61], [62]

Esses precisos dispositivos de construção do espaço estabelecem uma relação de correspondência literal entre o desenho e o espaço construído. A hierarquia entre os volumes não decorre da implantação propriamente dita, mas da complementariedade formal observada à distância. O contraste entre a forma ortogonal, ao fundo, e a forma curvilínea, a frente, potencializa o caráter intrínseco a cada uma delas.

A configuração formal e a organização espacial dos edifícios que compõem os conjuntos de Niemeyer estão diretamente associadas ao modo como o arquiteto distribui as funções abrigadas no interior dessas formas. Os componentes do programa destinados às atividades vinculadas ao trabalho cotidiano e que desempenham funções administrativas, via de regra, são definidos por plantas compartimentadas por ambientes regulares e repetitivos, abrigados em blocos ortogonais e de proporção horizontal.

A forma protagonista, de perfil curvilíneo, invariavelmente em primeiro plano em relação à forma ortogonal, contém programas que privilegiam grandes áreas livres, de uso coletivo e com poucas divisões, como espaços expositivos, auditórios e teatros. O uso excepcional está contido na forma de contorno original, responsável pela imagem que simboliza o projeto. O sentido de hierarquia identificado pela relação entre uma forma original, de contorno sinuoso, e formas e volumetria ortogonal, opõem-se ao pressuposto moderno da forma universal abstrata e padronizada.

A particularidade dos perfis que definem as formas de Niemeyer e a configuração espacial decorrente da relação entre elas não só configuram um rompimento com a estrutura espacial moderna, identificada pela replicação serial da forma, como também recuperam um modo de elaboração da forma e do espaço pré-moderno, organizado a partir de nítidos procedimentos compositivos. O sentido de hierarquia identificado pela relação entre uma forma original, de contorno sinuoso, e formas e volumetria ortogonal, opõem-se ao pressuposto moderno da forma universal abstrata e padronizada.



[61] Sede da Bolsa do Trabalho em Bobigny – arredores de Paris (1979) Oscar Niemeyer (acervo Fundação Oscar Niemeyer)

[62] Sede do Partido Comunista Francês – Paris (1965) Oscar Niemeyer (acervo Fundação Oscar Niemeyer)

Nos conjuntos de Niemeyer, essa relação entre figura e fundo, como uma coreografia no vazio, entre forças aparentemente antagônicas, instáveis e estáveis, demonstra uma necessária condição de isolamento, que atesta a efetiva impossibilidade de conciliação entre o espaço moderno e a realidade.

Para a matriz construtiva do projeto moderno, a edificação consiste em uma unidade integrante de uma totalidade projetada a partir de seu “grau zero”, como um componente do projeto do espaço moderno. Porém, quando retirada de sua correspondente superfície projetada, reduz-se à indesejável e nada moderna condição de objeto de composição na cidade tradicional.

Apesar de compactuar com o pressuposto moderno da relação entre forma e espaço a partir do projeto de uma superfície apartada da presença de um inevitável presente representado pela cidade real, as formas de Niemeyer não simbolizam a ordem e a razão basilares de uma nova sociedade, homogeneizada pela própria condição disciplinar da arquitetura e do urbanismo modernos, pois preservam justamente um inequívoco caráter autoral.

III. Linha gráfica e linha espacial

Em determinados projetos de Niemeyer, a correspondência entre o desenho e a obra construída ultrapassa a identidade entre o gesto contínuo gravado sobre o papel e o contorno real de suas formas.

O recuo em sombra dos fechamentos exteriores, sob a projeção da cobertura, seja ela horizontal, em abóbada ou convexa, faz saltar aos olhos as espessuras luminosas desses contornos em primeiro plano, como a esbeltes da laje plana ou os perfis parabólicos de um conjunto de colunas em sequência. Nesses casos, a linha não representa apenas o contorno da forma em elevação, mas consiste na efetiva espessura da forma construída.

Assim como Mies van der Rohe, em seu projeto para o Pavilhão Alemão na Feira Internacional de Barcelona (1929), em projetos como os palácios de Brasília, Niemeyer também desmembra os planos que constituem o volume, porém, no caso do arquiteto brasileiro, esse processo não intenta sua dissolvência em planos autônomos, como em Mies, pois preserva a integridade de um perfil fechado, como

uma figura recortada em relação ao fundo, mesmo que vazado pelo vazio e sua sombra correspondente. [63], [64]

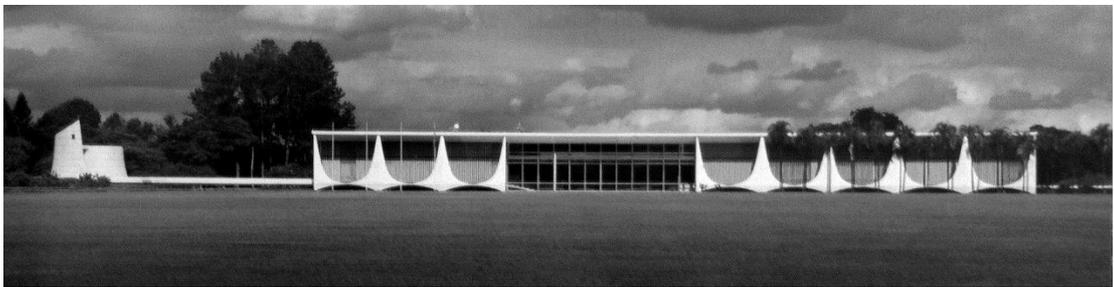
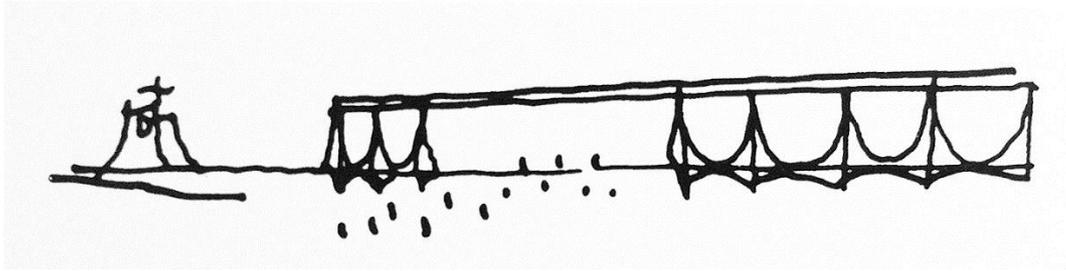
A relutância moderna em fixar-se solidamente no chão faz com que Niemeyer defina o plano vertical, abrigado debaixo dessa linha suspensa, como uma matéria na iminência de sua própria dissolução, seja pela transparência absoluta, seja pelo emprego do painel cerâmico esmaltado, cuja estampa promove uma dispersão que nega qualquer paralisação do olhar: a sobreposição de linhas em itinerários cambaleantes, na figuração de cepa cubista de Portinari, ou o efeito randômico, apesar de construtivo, nos painéis de Athos Bulcão.⁹

Se a dissolução da volumetria, a partir do deslocamento entre planos verticais e horizontais, associada ao tratamento das superfícies, confere um movimento que enfatiza certo caráter gráfico às formas de Niemeyer, é o modo como o arquiteto organiza o programa, em planta e em corte, que ilustra sua estratégia de construção de uma espacialidade contínua, oposta tanto à compartimentação hierarquizada da cidade tradicional, quanto à composição repetitiva e serial, que define o projeto do espaço para as correntes mais ortodoxas da matriz construtiva do projeto moderno.

Identificada pelo movimento sinuoso de uma linha que percorre o papel e contorna a forma construída, a obra de Niemeyer distancia-se das prerrogativas formal e construtiva da arquitetura moderna, aproximando-se da tradição de determinada escultura moderna, mas de fatura artesanal: corpos isolados na impenetrabilidade de um vazio que os condena à contemplação distante, como as superfícies tangenciadas por alguns dos volumes esculpidos por Jean Arp, Henry Moore e Constantin Brancusi, que renunciam ao pedestal, para apoiarem-se diretamente sobre o mundo real, mesmo que, às vezes, esse “mundo” se reduza à dimensão do “cubo branco” de uma sala de exposição, escala mínima, porém limite para o almejado controle moderno da totalidade: a unidade absoluta entre forma e espaço.

Em certa medida, a relação entre forma curvilínea e superfície horizontal aproxima Niemeyer de Arp, Moore e Brancusi. Contudo, sua linha contínua, que percorre a superfície do papel em um movimento sinuoso, lento, absolutamente controlado, nada corporal, parece dialogar com outra referência das artes visuais: os desenhos de Henri Matisse.

⁹ Sobre a relação entre a forma arquitetônica e o painel cerâmico, ver o texto “Plano arquitetônico e superfície pictórica: Pampulha, Ibirapuera e Brasília



[63] Palácio da Alvorada – Brasília (1957) Oscar Niemeyer (PHILIPPOU, 2008:264)

[64] Palácio da Alvorada – Brasília (1957) Oscar Niemeyer (PHILIPPOU, 2008:237)

Assim como a linha de Niemeyer, a linha de Matisse não resulta de um gesto compulsivo, mas da precisão de um traço que percorre a superfície em densidade rarefeita, em uma trajetória quase sem cruzamentos. Apesar das aproximações, as linhas de Niemeyer e Matisse assumem propósitos distintos.

O desenho de Niemeyer ocupa uma determinada porção do campo do papel, preenchida pela linha horizontal e pelos contornos das formas aderentes a ela, sejam tangentes ou como um relevo, uma saliência. A manutenção de parte da superfície do papel intocada informa sobre a necessidade do projeto de um espaço vazio que envolva a forma, afirmando a condição inaugural de uma arquitetura que é o próprio projeto do espaço moderno.

Apesar de romper com a representação real do espaço ao utilizar um procedimento nitidamente moderno - a compressão da profundidade linear ao plano do próprio papel com o advento do desenho em projeção ortogonal -, a relação do desenho com o campo do papel ainda pressupõe uma profundidade intuída, não literal.

Mesmo sem o uso da perspectiva, a profundidade existe, é o vazio entre o sujeito e a obra, expresso pela solidão da forma solta no “espaço” do papel. O desenho de Niemeyer é a própria representação da figura *sobre um fundo*. [65], [66]

A “distribuição”¹⁰ das linhas no desenho de Matisse assume uma ocupação distinta da do desenho de Niemeyer. Para Matisse, o movimento da linha sinuosa, associado a pequenos traços ou pontos, repetidos como um “padrão”, preenche todo o campo do papel, numa espécie de *all-over* (BOIS, 2009:28), que pretende justamente diluir a profundidade do fundo branco atrás da figura, tão característico dos desenhos de Niemeyer, onde ainda está preservada a ambiguidade de um fundo, seja a própria figura desenhada, seja um espaço que continua atrás do desenho, percebido quando a linha do chão é substituída por uma linha do horizonte localizada acima do contorno da forma.

Essa linha horizontal, propositalmente solta, como se quisesse demonstrar a desejável possibilidade de continuar indefinidamente em direção às bordas laterais do papel, separa o fundo de um plano de piso que, em alguns desenhos, ganha profundidade, com a sutil disposição pontual de figuras humanas, que diminuem de

¹⁰ "O interesse emocional que me inspira não se mostra especificamente na representação de seus corpos, e sim, muitas vezes, em linhas ou valores especiais que se distribuem em toda a tela ou papel e formam sua orquestração, sua arquitetura" (MATISSE, 2007:180, grifo nosso).

dimensão conforme se aproximam da forma disposta sobre ou levemente abaixo dessa horizontal.

A orientação do papel ou da tela também é uma decisão consciente a favor do desenho. A proporção horizontal está associada à representação de uma exterioridade cujo limite da profundidade é a própria linha do horizonte, que divide a superfície em duas porções, superior (o céu) e inferior (o solo). Já a proporção vertical afirma a verticalidade do corpo humano.

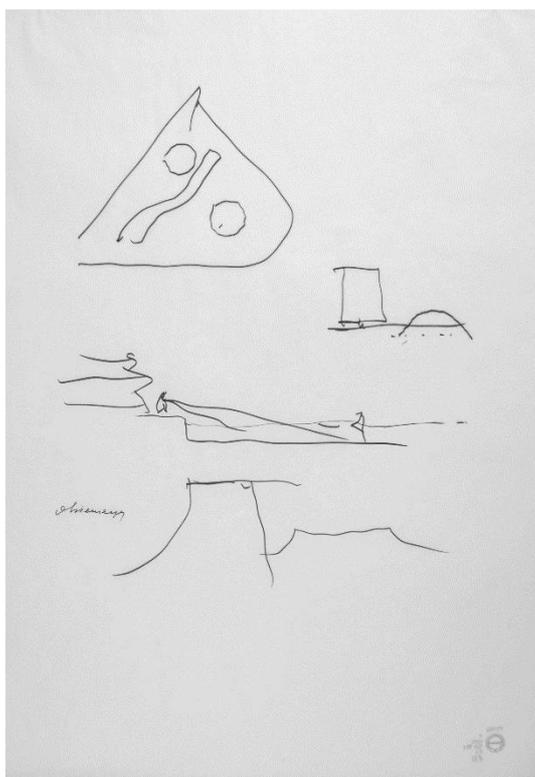
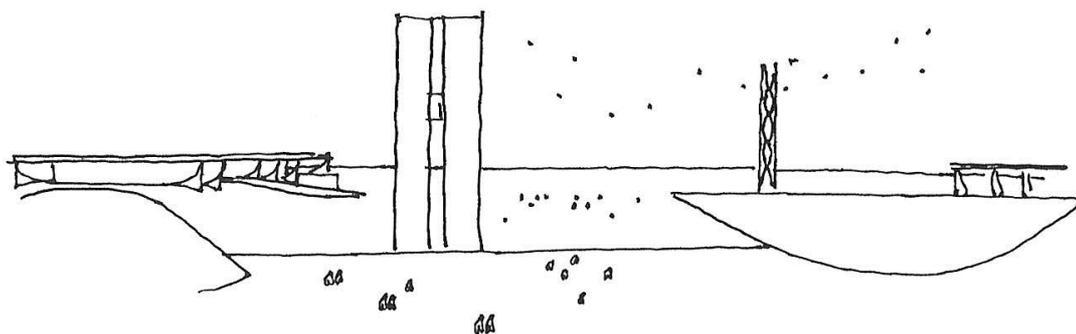
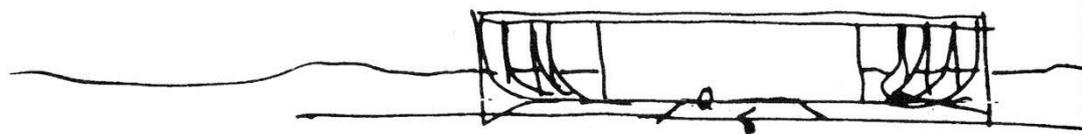
Em seus conhecidos desenhos de conferências, realizados em blocos de papel manteiga fixados em cavalete, Niemeyer utiliza o papel na vertical em dois campos, um superior e um inferior, e em cada um deles realiza o desenho referente a um mesmo projeto, ou a projetos distintos. Entretanto, na prancheta, o papel está orientado na horizontal, cuja proporção física corresponde à proporção espacial de seus projetos. **[67]**

Por seu turno, Matisse afirma sua predileção pela vertical:

A vertical está em meu espírito. Ela ajuda a definir a direção das linhas, em meus desenhos rápidos não indico uma curva, por exemplo a de um ramo numa paisagem, sem ter a consciência de sua relação com a vertical. Minhas curvas não são loucas. (MATISSE, 2007:267)

Os desenhos de Matisse expressam o desejo pela construção de um plano vertical, homólogo ao corpo humano, mas que não se remeta ao imediato prumo simétrico e estático de uma figura disposta no eixo vertical da superfície. O artista rompe com a tradicional relação entre figura e fundo ao retirar a figura de um isolamento envolvido pelo vazio branco do papel.

Quando ocupa toda a superfície do papel ou da tela, Matisse dilui o fundo e, conseqüentemente, a profundidade que separa a arte do mundo real. Não há fundo, apenas o plano vertical. Daí sua defesa do uso de arabescos, como estratégia para preencher as bordas da superfície e, assim, eliminar um indesejável fundo atrás da figura. Trata-se de um expediente da arte moderna que desmonta a estrutura pictórica e espacial acadêmica, simbolizada pela representação da profundidade linear e a conseqüente relação histórica entre a figura e um fundo que a envolve.



[65] Supremo Tribunal Federal – Brasília (1958) Oscar Niemeyer (Revista Módulo nº97 p.44)

[66] Congresso Nacional e Praça dos Três Poderes – Brasília (1958) Oscar Niemeyer (CORONA, 2000:68/69)

[67] Sede do Partido Comunista Francês – Paris (1963) e Centro Cultural em Le Havre (1972) Oscar Niemeyer (acervo Biblioteca da FAUUSP)

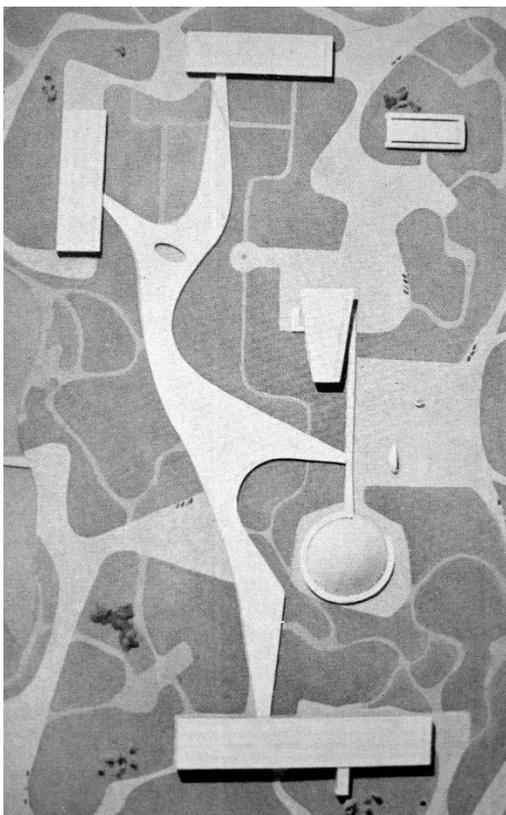
É certo que a relação de concordância entre curva e reta aproxima as linhas de Niemeyer e Matisse. Porém são os contornos dos papéis recortados com tesoura por Matisse, celebrizados em seu livro *Jazz*, de 1947, que mais se aproximam da linha sinuosa de Niemeyer. Matisse chama de “desenhar com tesoura”, o ato de recortar seus papéis coloridos.

No caso dos recortes, inexistente a linha como entidade gráfica que separa porções de uma mesma superfície. Há apenas o limite entre uma cor e a outra. Entretanto a operação do corte com a tesoura é distinta da do traço sobre o papel. O corte exige um controle de movimento duplo, da mão que empunha a tesoura, e da mão que não só segura, mas também move o papel em sintonia com o corte propriamente dito. A sinuosidade da curva recortada ganha uma amplitude maior e mais controlada se comparada à versátil manualidade de uma linha que percorre o papel em um movimento que pode assumir as mais distintas configurações. A comparação entre o contorno da marquise do conjunto arquitetônico do Parque Ibirapuera (1951/1954) e a colagem “A Dança” (1938), revela a aproximação entre esses movimentos de curvatura distendida. **[68], [69]**

Vale lembrar que Oscar Niemeyer também utilizou o recorte do papel com tesoura como instrumento de projeto. Segundo o professor da FAUUSP Carlos Lemos¹¹, Niemeyer projetou a laje de cobertura de sua residência particular na estrada de Canoas utilizando apenas cartolina e tesoura. Após encontrar o contorno mais adequado, o arquiteto entregou o papel recortado para que a equipe de desenhistas reproduzisse aquele contorno em um desenho com as devidas concordâncias geométricas entre os segmentos de reta e de curva.

A forma de curvatura “manual”, sendo não “geométrica”, reivindica o uso da matéria fluida do concreto, cuja moldagem *in loco* ilustra um processo construtivo de base artesanal, ou seja, inverso à lógica produtiva moderna.

¹¹ O professor Carlos Lemos descreveu o procedimento projetual de Niemeyer para sua residência particular em Canoas, em entrevista para a Revista Pós da FAUUSP, realizada na sede da Pós-Graduação da FAUUSP, em 15 de agosto de 2013.



[68] *Deux Danceurs* (1938) Henri Matisse - guache sobre papel recortado e colado sobre papel cartão
80,2 x 64,5cm (acervo Centre Georges Pompidou)

[69] Conjunto do Ibirapuera (1951/1954) Oscar Niemeyer (Revista Módulo nº01 p.21)

IV. Suspensão e relevo

Para a linhagem construtiva da arquitetura moderna, a forma resulta da associação de partes ou conceitos previamente elaborados, cuja versatilidade permite que sejam combinados das mais diversas maneiras, como nos projetos desenvolvidos pela Bauhaus, ou nas postulações traduzidas em soluções arquitetônicas generalizáveis, como os “cinco pontos da arquitetura moderna”¹², de Le Corbusier. Nesses casos, a arquitetura não é a imagem da frágil subjetividade, resultante da manifestação singular do “gênio criador”, mas é a demonstração e o exemplo de uma inteligência que elabora a edificação como resultado de um conceito capaz de ser incorporado e desdobrado por outros arquitetos.

O caráter eminentemente original, aparentemente anti-pedagógico, das formas de Niemeyer lança luz para uma inteligência peculiar. A lógica de produção da forma moderna não se presta como modelo para a elaboração e, principalmente, para a construção das formas de Niemeyer. Erigidas artesanalmente, “à mão”, como monumentos de sua própria excepcionalidade, essas formas simbolizam a contradição de uma modernidade cuja “graciosidade” está na emancipação estética de uma cultura construída sobre uma força produtiva herdeira do atraso de uma sociedade em lento processo de desenvolvimento.

Entretanto, assim como nos projetos de Le Corbusier e Mies van der Rohe, nos conjuntos de Niemeyer, a configuração da forma e sua relação com o espaço projetado demonstram a possibilidade da constituição de uma superfície aberta, pública e contínua. Todavia, se Le Corbusier suspende o volume sobre pilotis e Mies desmonta a volumetria em planos independentes e ortogonais entre si, como estratégias distintas para configurar um espaço sem a hierarquia que identifica a cidade real, Niemeyer elabora tal continuidade espacial a partir de um movimento constante, que define simultaneamente as trajetórias da linha sobre o papel e do olho que contorna a forma, refazendo o percurso ininterrupto de um traço lento e uniforme.

Como dito anteriormente, a separação dos usos cotidiano e excepcional em blocos autônomos, respectivamente, ortogonal e curvilíneo, consiste em uma estratégia que permite a elaboração de formas que não se submetem às contingências utilitárias de um programa pré-estabelecido. Porém o procedimento que melhor exprime o

¹² Térreo livre, fachada livre, planta livre, janela horizontal e terraço jardim.

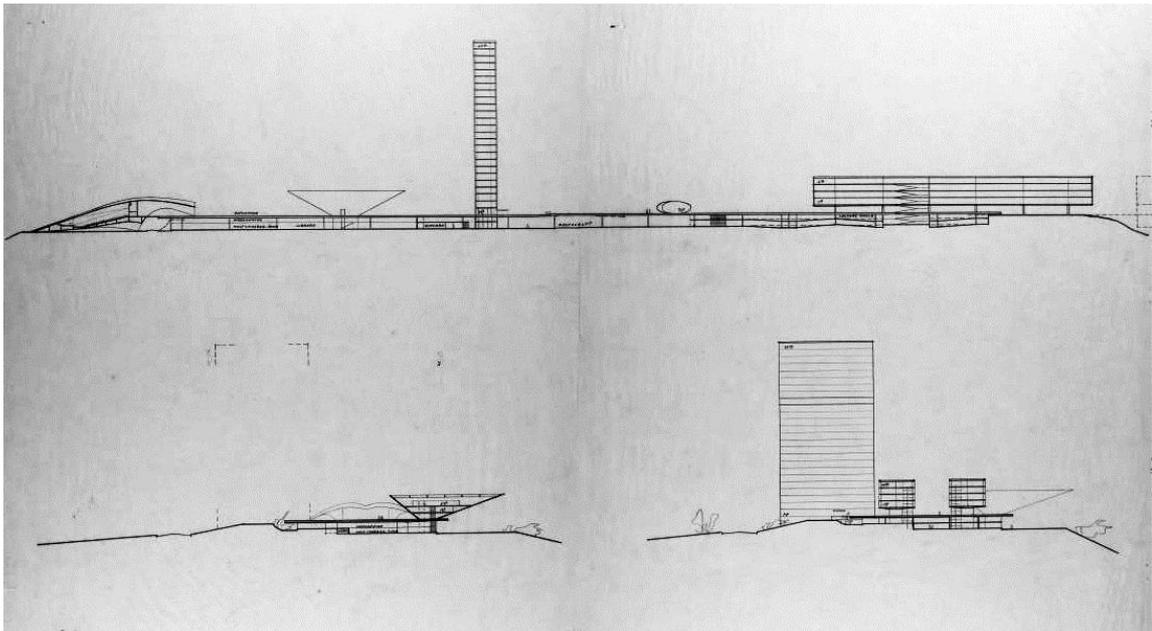
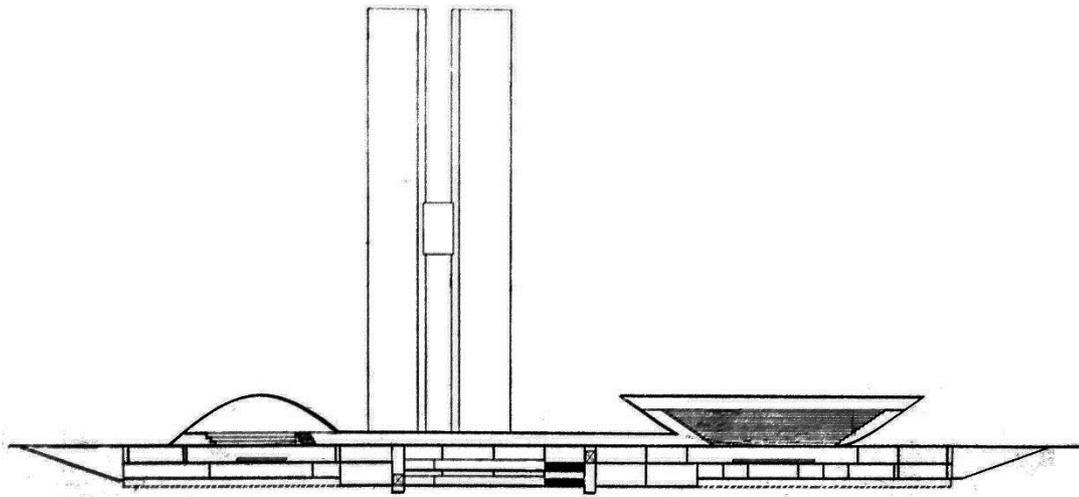
sentido de continuidade espacial nos projetos de Niemeyer não é a separação do programa em blocos dispostos sobre uma esplanada horizontal, mas, sim, a separação vertical do programa, pelo corte.

A linha que define o perfil das formas de Niemeyer assume configurações distintas, mas complementares: ou a forma toca o chão em pontos mínimos, ou a forma resulta do movimento da própria linha do chão, como uma saliência, um relevo construído. Trata-se de uma relação entre a instabilidade do pouso (tangência) e a estabilidade do repouso (saliência).

A superfície sobre a qual os perfis ascendentes de Niemeyer se apoiam não consiste em um chão “intocado”, natural ou pré-existente, mas define-se uma construção necessária à constituição de um espaço que preserve a autonomia da forma moderna. Essa superfície construída, abstrata, em alguns casos, não se reduz à transformação do território, com cortes, aterramentos e contenções, como no Parque do Flamengo (1938/1964) e no Eixo Monumental de Brasília (1957/1960), mas é parte da própria edificação.

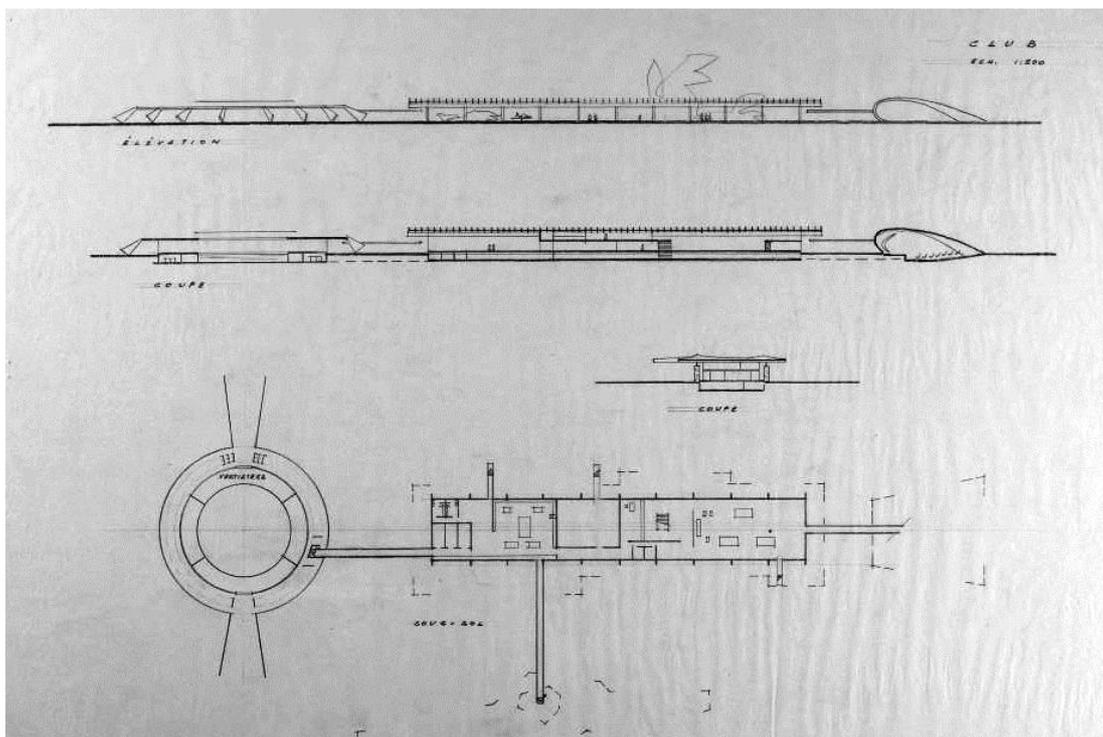
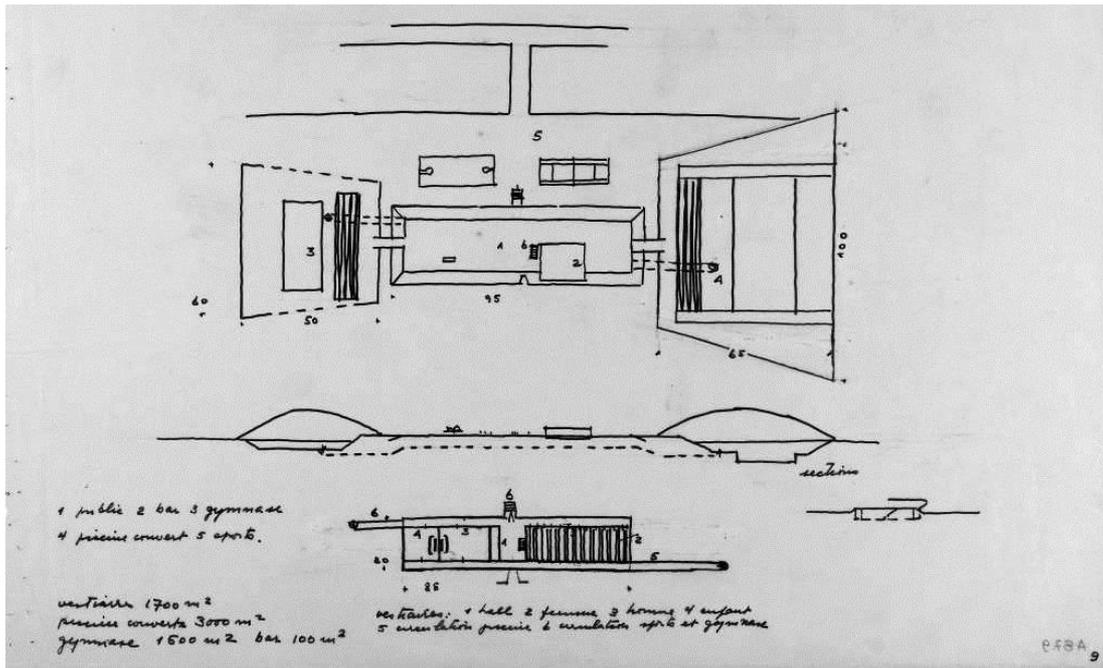
Entre perfis ascendentes e seu oposto, os sutis afloramentos, muitas das extensas plataformas projetadas por Niemeyer, para além da mera planificação da superfície do chão, fazem parte da edificação propriamente dita. Essa plataforma contém, na verdade, parte do programa, que se encontra abrigada sob um plano, regular ou sinuoso, semienterrado, por isso destacado, rente à superfície do chão “natural”, mas que visualmente aparenta ser somente a superfície sobre a qual a forma se implanta, em sutis pontos de contato.

A separação do programa resulta no esvaziamento que viabiliza a livre expressividade da forma protagonista, que abriga grandes espaços de uso eventual, com poucas divisões internas, localizada sobre essa plataforma construída, que, por sua vez, abriga os espaços regulares, compartimentados e de uso cotidiano. **[70], [71], [72], [73]**



[70] Congresso Nacional – Brasília (1958) Oscar Niemeyer (Revista Módulo nº09/19)

[71] Universidade de Haifa – Israel (1964) Oscar Niemeyer (acervo Fundação Oscar Niemeyer)



[72] Clube *La Madeleine* – França – versão 01 (1966) Oscar Niemeyer (acervo Fundação Oscar Niemeyer)

[73] Clube *La Madeleine* – França – versão 02 (1966) Oscar Niemeyer (acervo Fundação Oscar Niemeyer)

O *piloti*, dispositivo fundamental proposto por Le Corbusier para a constituição de um espaço aparentemente livre, que identifica a cidade moderna, para Niemeyer não resulta da mera suspensão da forma sobre um solo preexistente, mas decorre do reconhecimento da superfície do chão como parte fundamental do projeto da forma, como uma construção, seja a esplanada, com as bordas definidas pela implantação de formas complementares entre si, seja a plataforma, que funciona como plano de cobertura para parte das funções do edifício, via de regra, recintos compartimentados e de uso cotidiano, destinados à longa permanência.

Esse procedimento, que define o projeto de um solo construído como o projeto da própria edificação, e vice-versa, demonstra a peculiaridade da constituição do espaço em Niemeyer, mas encontrará nítidos desdobramentos, nas obras de outros arquitetos modernos, como Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha.

A busca pela constituição de uma espacialidade aberta e pretensamente infinita - resultante do *piloti* de Le Corbusier, da repetição serial em Hilberseimer, ou da diluição da volumetria e da transparência em Mies van der Rohe -, para Niemeyer, decorre do projeto de uma forma que, paradoxalmente, se esparrama pelo próprio espaço que a envolve.

A constituição de um espaço projetado, decorrente da relação entre uma linha contínua, aderente ao solo, tocada sutilmente por outra linha, aérea, suspensa, identifica e aproxima projetos aparentemente distintos, como o Congresso Nacional de Brasília (1958), de Niemeyer, o Pavilhão do Brasil na Feira Internacional de Osaka (1969), de Paulo Mendes da Rocha, ou a Garagem de Barcos, de Vilanova Artigas (1968). Nessas obras, percebemos um procedimento projetual comum, no qual a arquitetura não se implanta como um objeto cuja autonomia permite que seja locado mais à esquerda ou à direita, sobre uma superfície preexistente, mas é a própria construção do lugar, a partir do corte de uma construção que define, simultaneamente, forma e espaço. (TELLES, 2011: 187)

O reconhecimento de um raciocínio projetual que parte da visão em corte como estratégia de construção de uma superfície, que é a própria Arquitetura, é uma hipótese apresentada por Sophia Telles, em suas conferências e em entrevista publicada em 2011.¹³

¹³ TELLES, Sophia, *in* *Desígnio*: FAUUSP. São Paulo: Annablume; FAUUSP, 2011. p. 175/194

(...) o corte é uma maneira específica de articular a construção e o solo que torna essa superfície – fosse um lote ou uma área extensa – imediatamente interna ao raciocínio do projeto. [...] nessa linhagem da FAU, essa prancheta [...] habituou o arquiteto a articular de início e de imediato, de uma vez só, construção e solo através da única operação possível para isso, o corte. (TELLES, 2011:187, grifo meu)

Para a arquitetura moderna brasileira, a resistência em definir o espaço como uma preexistência, que suporta uma operação meramente compositiva, resulta no desenvolvimento de mecanismos projetuais que, paulatinamente, subtraem a frívola subjetividade em favor de uma unidade decorrente da relação condicional entre os projetos da forma e da superfície. Sendo assim, o sentido de continuidade que identifica o espaço moderno, no contexto brasileiro, traduz-se na linha - horizontal ou ondulante - que decorre da acomodação aplastada de parte do programa sobre o perfil natural do solo, configurando uma saliência. Trata-se do reconhecimento do chão não como um dado, um limite, mas como construção da própria arquitetura.¹⁴

Nos projetos de Niemeyer, o valor moderno não reside na forma em si, mas na continuidade de um espaço identificado por um relevo construído, tocado pelo seu próprio espelhamento aéreo, um perfil em estável e silenciosa suspensão. No contexto brasileiro, a nítida incorporação de uma cultura projetual deflagrada por Oscar Niemeyer não identifica a improdutiva disseminação de uma mera linguagem, mas um modo peculiar de configurar o espaço no qual forma e superfície são dados indissociáveis e fundamentais ao projeto de um futuro possível, movido pelo perene desejo moderno de liberdade.

¹⁴ Na conferência intitulada “Niemeyer inatural”, realizada na Universidade Federal da Bahia, em 29 de novembro de 2013, o Prof. Carlos Eduardo Dias Comas apontou para a recorrência de um “chão construído”, nos projetos de Oscar Niemeyer, tomando como exemplo a residência do arquiteto (1953) em Canoas, no Rio de Janeiro.