

OPÚSCULO 9

— Pequenas Construções Literárias sobre Arquitectura —

Guilherme Wisnik

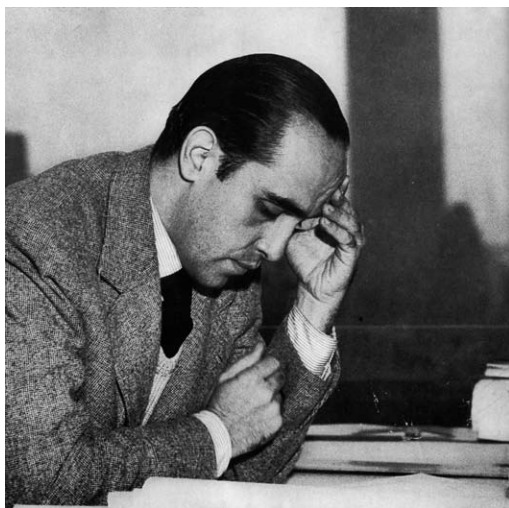
NIEMEYER:

LEVEZA NÃO TECTÓNICA

NIEMEYER: LEVEZA NÃO TECTÓNICA

Nascido em 15 de Dezembro de 1907, Oscar Niemeyer completa 100 anos de idade. Longevidade notável, sobretudo se colocada em paralelo à juventude do Brasil, descoberto pelos portugueses em 1500, e proclamado independente em 1822. Quer dizer, a sua vida ocupa um quinto desta história, e mais da metade do período de soberania do país. Sua obra, por essa e outras razões, tem um carácter inaugural, assinalando a maturidade artística do país no momento em que ingressava no mundo moderno. Estágio cultural em que o Brasil—como gostava de afirmar o poeta modernista Oswald de Andrade—*dá de comer à cultura universal*, ao invés de *vender macumba para turistas*. Significativamente, comentando a contribuição mundial da arquitectura brasileira nos anos 40 e 50, Sigfried Giedion diz o seguinte: *é um bom sinal para a nossa civilização o fato de ela se estar desenvolvendo a partir de mais de um centro.*¹

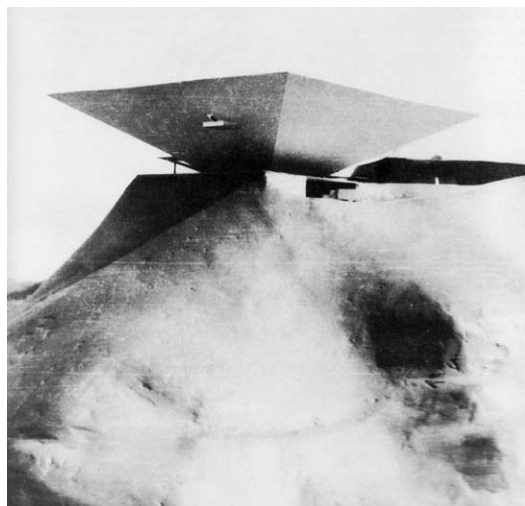
O ano de 2006 comemorou outra efeméride: os 70 anos do início da carreira de Niemeyer. Em 1936, Oscar era estagiário no escritório de Lucio Costa (1902–1998), vindo a accessorar pessoalmente Le Corbusier durante os 45 dias em que este esteve no Brasil como consultor nos projectos para o Ministério da Educação e Saúde (MES) e para a Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro. Por isso, acabou sendo incluído no grupo que veio a desenvolver o projecto final do MES sob a liderança de Costa, tornando-se decisivo na definição do partido finalmente adoptado. Inicia-se aí uma comovente história



—Oscar Niemeyer em Nova York, 1939—

de troca de postos entre Costa e Niemeyer, em que o primeiro—quase seis anos mais velho—passa gradativamente ao segundo o ceptro de líder do grupo, impulsionando a sua carreira.

Diferentemente de Costa, mais ligado afectivamente à tradição artesanal portuguesa, Niemeyer tem uma vocação decididamente autoral, desenhando projectos que se tornam rapidamente identificáveis pela ênfase plástica, e pela liberdade ao tratar a relação entre volumetria e estrutura. Comparativamente, a síntese gráfica de suas formas é semelhante à estilização técnica e gestual da cantora Carmen Miranda (1909–1955), que começou a fazer sucesso nos Estados Unidos enquanto Costa e Niemeyer construían o Pavilhão do Brasil na Exposição Universal de 1939, em Nova Iorque. Em ambos, percebe-se uma vocação moderna e original para a comunicação de massas. E se a extravagância de Carmen serviria, décadas mais tarde, de inspiração para o *tropicalismo* na música popular,² Niemeyer não escaparia de ficar associado a um regionalismo tropical, exótico e hedonista, que, no entanto, não descreve o carácter mais substantivo de sua obra.



—Museu de Caracas, 1954—

O seu propalado «amor pela linha curva», de inspiração paisagística ou biomórfica,³ frequentemente esconde a inteligência construtiva de muitos dos seus projectos. É o caso do Banco Boavista (1946), por exemplo, em que o desenho ondulante de uma extensa parede de tijolos de vidro garante, pela própria geometria, a rigidez da superfície transparente, evitando a necessidade de amarrações verticais ou horizontais. Igualmente, o volume serpenteante do edifício Copan (1951–1968), além de dialogar com o formato sinuoso do lote, favorece a estabilidade em relação aos esforços de vento. O que quer dizer que raramente podemos encontrar a mera gratuitidade em suas «formas livres».

Indicado por Costa a fazer o projecto do Grande Hotel de Ouro Preto (1940), uma intervenção moderna no centro histórico da cidade colonial mais importante do país, Niemeyer tornou-se conhecido das autoridades mineiras, vindo a ser convidado por Juscelino Kubitschek (1902–1976), então prefeito da capital do estado, a projectar um conjunto de edifícios à beira do lago da Pampulha (1940–1943): um casino, uma capela, um clube e uma casa de baile. Tais projectos tiveram grande repercussão dentro e fora do país, e tornaram-se a



—Edifício Copan, São Paulo, 1951–68—

vedeta da mostra *Brazil Builds*, no *Museum of Modern Art* (MoMA) de Nova Iorque, em 1943. Desde então, a associação entre Niemeyer e Kubitschek, ou entre arquitectura e poder, tornou-se simbiótica. Pois se, de um lado, a «monumentalidade» graciosa de seus edifícios emprestava uma feição moderna ao Estado desenvolvimentista—um carácter de eficiência sem afectação—, de outro, o mecenato estatal propiciou ao arquitecto desenvolver uma obra francamente simbólica e pública, livre dos constrangimentos naturais das encomendas privadas, sujeitas às leis do mercado. Essa parceria, como se sabe, culminou na construção de Brasília (1957–1960), a nova capital do país «plantada» no interior desértico do seu território, quando Kubitschek se tornou presidente da nação (1956–1961).

O golpe militar de 1964, cujo governo ditatorial se estenderia por vinte e um anos, interrompe bruscamente essa associação. Significativamente, nesse momento, se uma série de movimentos artísticos na música, teatro, cinema e artes plásticas floresceram na forma de contestação aberta ao regime, a arquitectura se ressentiu da falta de patrocínio estatal, entrando em declínio. Niemeyer, em seu exílio voluntário (de 1966 ao início dos anos 80), constrói obras importantes pelo mundo—como a sede do Partido Comunista Francês (Paris, 1965–1981), a editora Mondadori (Milão, 1968–1975) e a Universidade de Constantine (Argélia, 1969–1972)—, consolidando o alcance internacional de sua arquitectura. Mas no Brasil, o eixo principal da produção arquitectónica se desloca do Rio de Janeiro para São Paulo, centro industrial e financeiro do país, sob a liderança de Vilanova Artigas (1915–1985) e, depois, Paulo Mendes da Rocha (1928). Chamada de «brutalismo paulista», essa arquitectura parte de uma crítica à liberdade formal carioca, e se auto-impõe uma severidade construtiva militante, expressa no uso do concreto aparente e na didáctica estrutural. Em relação a Niemeyer, Artigas diz o seguinte: *enquanto ele sempre se esforça para resolver as contradições numa síntese harmoniosa, eu as exponho claramente, pois não se deve encobrir com uma máscara as lutas existentes, é preciso revelá-las sem temor.*⁴

Comunista declarado, Niemeyer sempre dissociou a convicção política da prática arquitectónica. O que quer dizer que a sua intuição poética não obedece ao materialismo histórico, que o empurraria na direcção de uma expressividade tectónica. Antes, prefere esvaziar de expressividade a matéria—pintando o concreto de



—Casino da Pampulha, Belo Horizonte, 1940–42—

branco, ou revestindo-o com mármore—, construindo formas que tendem sempre à quietude, à leveza, sublimando os grandes esforços estruturais. É por isso que muitos dos seus edifícios parecem não ter história, e, portanto, qualquer rastro de trabalho humano envolvido, sendo muitas vezes chamados de «surrealistas». Como observa Sophia Telles, Niemeyer raciocina a partir da massa dúctil e informe do concreto armado. Isto é: o concreto, para ele, não é um material de acabamento, mas a própria *matéria da imaginação*, razão pela qual o arquitecto não usa nunca a curva como detalhe caprichoso e ornamental, mas como princípio unificador que *constrói a forma em sua integridade*.⁵

Distante tanto da racionalidade clássica quanto do tensionamento estrutural orgânico, Niemeyer constrói figuras fechadas, estáveis, mas que não se configuram como objectos plenamente autónomos, necessitando sempre amparar-se na linha de suporte, o plano infinito do horizonte. Por isso, em que pese o efeito de contraste que edifícios como o Copan provocam em meio à massa informe do *skyline* urbano, é no espaço vazio que sua obra encontra a verdadeira força, como ocorre nos conjuntos da Pampulha e de Brasília.



— Sede do Partido Comunista Francês, Paris, 1965–81 —

Como que feitos de argila, no espaço-tempo sonolento do ovo primordial, seus edifícios parecem não ter ainda se desvinculado plenamente da terra, assim como as «figuras reclinadas» de Henry Moore. No entanto, suas formas não estão amalgamadas no mundo indistinto da matéria contínua, como as do escultor inglês. Antes, destacam-se dele pela pureza geométrica, e pela alvura límpida da novidade, na imagem feita por Ferreira Gullar.⁶ Recortados na paisagem, mas aderidos ao plano infinito do horizonte, seus edifícios encarnam a ambiguidade da separação moderna entre construção e natureza, oposta à activação espacial coreográfica barroca, que integrava os corpos ao espaço. Nos projectos de Niemeyer, os espaços do entorno são amplos e rarefeitos, quase metafísicos, pois já perderam a capacidade de unificar os sólidos à sua volta. Tido como um arquitecto hedonista, intérprete privilegiado de uma natureza luxurriante, Niemeyer, no entanto, carrega uma intuição trágica e profundamente moderna acerca do destino humano. Mas não a dramatiza. Em sua arquitectura não há esforço, apenas o silêncio do repouso.

LIÇÕES DE ARQUITETURA

No ombro do planeta
(em Caracas)
Oscar depositou
para sempre
uma ave uma flor
(ele não faz de pedra nossas casas: faz de asa)

No coração de Argel sofrida
fez aterrisar uma tarde
uma nave estelar
e linda
como ainda há de ser a vida
(com seu traço futuro
Oscar nos ensina
que o sonho é popular)

Nos ensina a sonhar
mesmo se lidamos com matéria dura:
o ferro o cimento a fome
da humana arquitetura
nos ensina a viver no que ele transfigura:
no açúcar da pedra
no sono do ovo
na argila da aurora
na pluma da neve
na alvura do novo

Oscar nos ensina
que a beleza é leve

NOTAS

- 1 Siegfried GIEDION, «O Brasil e a arquitetura contemporânea» [1956] in Henrique MINDLIN, *Arquitetura moderna no Brasil*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p. 17.
- 2 O *tropicalismo* é um movimento de vanguarda surgido no Brasil em 1967, tendo como principais expoentes Caetano Veloso e Gilberto Gil na música popular, Hélio Oiticica nas artes plásticas, e Zé Celso Martinez Corrêa no teatro.
- 3 O próprio arquitecto é quem divulga, em forma de *boutade*, a idéia de que suas formas derivam das «curvas da mulher brasileira», e do «perfil das montanhas do Rio de Janeiro».
- 4 Depoimento de Vilanova Artigas citado em Yves BRUAND, *Arquitetura contemporânea no Brasil*, São Paulo, Perspectiva, 1981, p. 302.
- 5 Sophia TELLES, «O desenho: forma e imagem» in *AU Arquitetura e Urbanismo*, n.º 55, São Paulo, Pini, 1994, p. 91.
- 6 Ferreira GULLAR, «Lições de arquitetura» in *Toda Poesia (1950–1999)*, Rio de Janeiro, José Olympio, 2001, p. 301.

Este texto foi inicialmente publicado na revista *Domus*, n.º 898, pp. 72–75 (Milão, Dezembro de 2006) com o título «Leggerezza senza tettonica».

GUILHERME WISNIK é arquitecto e ensaísta. Publicou os livros *Lucio Costa* (Cosac Naify, 2001) e *Caetano Veloso* (Publifolha, 2005), além de ensaios como «Doomed to Modernity» em *Brazil's Modern Architecture* (Phaidon Press, 2004). É professor na Universidade Anhembi Morumbi e colunista do jornal *Folha de São Paulo*.

OPÚSCULOS

— Pequenas Construções Literárias sobre Arquitectura —

<i>José Capela</i>	1	UTILIDADE DA ARQUITECTURA: 0+6 POSSIBILIDADES
<i>Pedro Gadanho</i>	2	PARA QUE SERVE A ARQUITECTURA?
<i>Godofredo Pereira</i>	3	DELÍRIOS DE PODER
<i>André Tavares</i>	4	AS PERNAS NÃO SERVEM SÓ PARA ANDAR
<i>Rui Ramos</i>	5	ELENCO PARA UMA ARQUITECTURA DOMÉSTICA
<i>Luis Urbano</i>	6	DUPLI_CIDADE E A FLÂNERIE CONTEMPORÂNEA
<i>Inês Moreira</i>	7	PETIT CABANON
<i>Susana Ventura</i>	8	O OVO E A GALINHA
<i>Guilherme Wisnik</i>	9	NIEMEYER: LEVEZA NÃO TECTÓNICA

