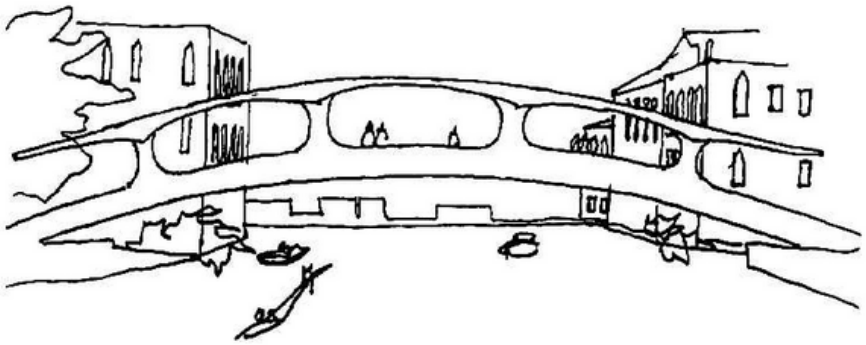
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA
DOUTORADO EM ARQUITETURA



HOJE, O PASSADO DE AMANHÃ
ARQUITETURA EM OSCAR NIEMEYER

BRUNO TROPIA CALDAS

RIO DE JANEIRO
2018

HOJE, O PASSADO DE AMANHÃ
ARQUITETURA EM OSCAR NIEMEYER

BRUNO TROPIA CALDAS

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Ciências em Arquitetura, Linha de Pesquisa: Teoria, História e Crítica e Área de Concentração: História e Crítica.

Orientadora:
Profa. Dra. Maria da Conceição Guimaraens.

Coorientador
Prof. Dr. Guilherme Araújo de Figueiredo.

RIO DE JANEIRO

Março de 2018

HOJE, O PASSADO DE AMANHÃ
ARQUITETURA EM OSCAR NIEMEYER

BRUNO TROPIA CALDAS

Orientadora

Professora Doutora Maria da Conceição Guimaraens

Coorientador

Professor Doutor Guilherme Araújo de Figueiredo

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Ciências em Arquitetura, Linha de pesquisa: Teoria, História e Crítica. Área de Concentração: História e Crítica.

Aprovada por:

Presidente, Professora Doutora Maria da Conceição Guimaraens (PROARQ/UFRJ)

Coorientador Professor Doutor Guilherme Araújo de Figueiredo (EAU/UFF)

Professor Doutor Carlos Kessel (Embaixada do Brasil em Portugal)

Professora Doutora Cláudia Carvalho Leme Nóbrega (PROARQ/UFRJ)

Professora Doutora Dinah Guimaraens (EAU/UFF)

Professora Doutora Maria Júlia de Oliveira Santos (PROARQ/UFRJ)

Tropia Caldas, Bruno.
T843h Hoje, o passado de amanhã. Arquitetura em Oscar Niemeyer / Bruno Tropia Caldas. – Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2018.
XLI, 647f.: 2v. Il.,29cm.
Orientadora: Maria da Conceição Guimaraens
Coorientador: Guilherme Araújo de Figueiredo
Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, 2018
Referências Bibliográficas: f. 633- 647
1. Modernidade e Tradição. 2. Intervenções Arquitetônicas. 3. Sítios Históricos. 4. Oscar Niemeyer I. Tropia Caldas, Bruno. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-graduação em Arquitetura. III. Hoje, o passado de amanhã. Arquitetura em Oscar Niemeyer.

Para Ana
arquiteta de minha vida, agora ao meu lado.

A gente tem é que sonhar, senão as coisas não acontecem.
Oscar Niemeyer.

AGRADECIMENTOS

A Tese que se apresenta, muito embora iniciada em março de 2014, acrescenta em sua trajetória a Dissertação de Mestrado "Velho Tejuco Moderno. A Presença da Arquitetura de Oscar Niemeyer em Diamantina, MG", defendida no mesmo ano através do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Orientado e impulsionado pela Professora Doutora Cêça Guimaraens ao longo de sete anos – entre Rio de Janeiro e Minas Gerais – o interesse acerca da obra de Niemeyer nascera, no entanto, anos antes. Talvez em 1996, quando ainda jovem visitara a exposição de Camile Claudel, no Museu de Arte Moderna da Pampulha, em Belo Horizonte; nesta ocasião, muito além das modernas esculturas da artista, logo me vi envolvido pelo ônix-mármore; pelo aço cromado das colunas e pelos espelhos rosados – entre rampas, jardins e a lagoa abraçando a península, numa tarde já distante. Ainda mais distante, o Grande Hotel de Ouro Preto, na porta da casa de meu avô – com outro passado que também se perdera: o curvo banco azul; o velho pinheiro; o centenário do bisavô nos pilotis do hotel, a rampa e a cidade espelhada...

Entre 2011-2018 – entre a Dissertação e a Tese – momento, inclusive, em que muitos outros escreveram sobre o arquiteto escolhido, vasta biografia e bibliografia – realizei monástica tarefa: distante e penosa para quem de longe me observara; introspectiva para os mais próximos; vivaz e necessária para mim diante cada palavra inserida. No caminho que não fora linear e tampouco macio, muito agradeço aos familiares mais próximos; aos amigos que acompanharam à entrega pessoal; aos professores e, especialmente a Cêça, minha orientadora e a Ana, amor e companheira.

Dos familiares, agradeço à minha mãe, pelo amor constante e por sempre desejar a realização de todos os meus sonhos. Ao meu tio Vicente, por todo o apoio e bons ensinamentos; a minha tia Eunice pelos bons momentos revividos; ao meu tio César, pelos encontros em Ouro Preto e aos demais familiares (antigos, revividos e recentes) pelos incentivos constantes – destes, agradeço em especial, ao mais que amigo, Alexandre Martins, fotógrafo ouropretano e arquiteto carioca, por receber-me no Rio em março de 2011 e por oferecer-me, sucessivamente, sua biblioteca, sempre à disposição e pelas eternas conversas sobre nosso ofício.

Dos amigos, meu muito obrigado (ao agora) luxemburgo-brasileiro Rodrigo Entringer e a grata surpresa do luso-brasileiro João Carmona, a quem conheci no começo da Tese. A ambos, muito embora em outras paragens, meu muito obrigado!

Dos professores e demais funcionários do PROARQ, agradeço pelo envolvimento e direcionamento, sempre quando solicitado. À querida Cêça Guimaraens – feliz coincidência entre "brumas ao longe", meu muitíssimo obrigado pelo acolhimento intelectual e amizade, além da confiança e liberdade absolutas ao longo da pesquisa. Obrigado, Cêça, por proporcionar-me os melhores anos de crescimento pessoal; acadêmico e profissional até hoje vividos – a você, minha gratidão e sempre reconhecimento!

A Ana, meu amor – arquiteta, policromista e restauradora em formação – que comigo caminha desde o namoro, noivado e casamento: meus sorrisos e lagrimas entre dias felizes e penosos; entre planos e realidades; entre mudanças, expectativas e muitos futuros! A você, Ana, linha por linha desta Tese que nos abrirá, certamente, um facho azul.

A Tese, iniciada no Rio de Janeiro; prosseguida em Petrópolis e finalizada em Ouro Preto – onde tudo começou – alcançou nestas e outras cidades, instituições e pessoas as quais muito agradeço!

Auxílios institucionais:

No Rio de Janeiro, logo após a conclusão do mestrado, iniciei o doutoramento quando ainda trabalhava como Gerente de Fiscalização do Conselho de Arquitetura e Urbanismo – CAU/RJ. Neste período, tive a compreensão dos colegas arquitetos e funcionários do conselho durante os momentos de ausência para a realização das disciplinas cursadas na primeira fase do doutorado.

Nesta mesma cidade, agradeço a Fundação Oscar Niemeyer, representada por Carlos Niemeyer e a historiadora Angela Vasconcellos – esta última, a quem devo todo meu obrigado pelos inúmeros momentos de destreza e generosidade diante das minhas solicitações ocorridas de maneira crescente, desde o primeiro encontro no casarão da rua Conde Lages. Ainda relacionada à família Niemeyer, agradeço de maneira singular, a sempre presença (até nos finais de semanas) do auxílio dado pelo arquiteto Jair Valera (e indiretamente, Ana Elisa Niemeyer), representando o Escritório Oscar Niemeyer.

Também no Rio, sou grato as pesquisas realizadas em outras diversas instituições da cidade, dentre elas, a Biblioteca Lucio Costa, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ; o Arquivo Noronha Santos / Iphan; o Centro de Documentação da Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro (CEDOC-FTMRJ) e a Biblioteca Paulo Santos. Destaco também a oportunidade de divulgar pesquisas paralelas a convite do Instituto de Arquitetos do Brasil – IAB/RJ, ao apresentar em mesa redonda, o debate acerca do documentário "Copan 60 Horas".

Das pesquisas ocorridas entre os períodos do mestrado e do doutorado, foram generosos os auxílios recebidos durante minha breve estadia em Diamantina, no norte de Minas Gerais. Nesta cidade, destaco as informações obtidas através do Escritório Técnico do Iphan; da Biblioteca Antônio Torres; da UFVJM (Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucurí) e, também, da Escola Estadual Professora Júlia Kubitscheck. No mesmo

estado, mas em Belo Horizonte destaco os auxílios obtidos pelo Centro de Documentação e Informação do Iphan/MG acerca dos projetos e obras realizados por Oscar Niemeyer em Minas Gerais.

Já na distante São Luis, no Maranhão, agradeço os auxílios das pesquisas realizadas ainda no período do mestrado através do Iphan/MA; no Departamento do Patrimônio Histórico, Artístico e Paisagístico da Superintendência do Patrimônio Cultural da Secretaria de Estado da Cultura do maranhão (DPHAP), além da Fundação Municipal de Patrimônio Histórico (FUMPH).

Auxílios particulares:

Dos muitos nomes que direta ou indiretamente auxiliaram nas pesquisas da Tese, é importante frisar a inicial aproximação (ainda em 2008), com o proprietário do Grande Hotel de Ouro Preto, Jarbas Avellar. Deste, logo se aponta o primeiro contato com a família Niemeyer, através de Carlos Eduardo Niemeyer – Kadu Niemeyer, pelo qual, muito bem fui recebido e apresentado a muitos familiares e colaboradores de Oscar Niemeyer, destacando: Carlos Henrique Niemeyer – Caique Niemeyer, a quem devo diversos retornos ao longo da pesquisa; Ana Elisa Niemeyer e, em especial, Jair Valera, que abriram as portas do Escritório Niemeyer para qualquer dúvida surgida. Deste grupo, imenso obrigado ao maquetista Gilberto Antunes por todo auxílio realizado.

Do Rio de Janeiro, agradeço também, as prontificadas respostas por e-mail ou entrevistas de muitos nomes solicitados (ainda que com relativos desdobramentos) – recordando iniciais contatos com o poeta Ferreira Gullar; o engenheiro José Carlos Sussekind e os arquitetos Ítalo Campofiorito; Edson Musa e Glauco Campello.

De Brasília, agradeço ao arquiteto Danilo Macedo Matoso e sua dissertação de mestrado "Da matéria à invenção. As obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais 1938-1955" que muito me incentivara na pesquisa, além dos constantes auxílios documentais.

Do Maranhão, agradeço a Lourdes Lauande Lacroix, professora aposentada do Departamento de História da Universidade Federal do Maranhão (UFMA) e da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), através da qual adquiri através da Academia Maranhense de Letras, a publicação "São Luis do Maranhão – Corpo e Alma". Desta cidade, agradeço também ao fotógrafo Edgar Rocha pela indicação do livro "São Luis – Ilha do Maranhão e Alcântara – Guia de Arquitetura e Paisagem", da mesma professora em destaque.

Da Bahia, agradeço ao arquiteto Nivaldo Andrade, pelo empréstimo de sua dissertação de mestrado "Metamorfose Arquitetônica. Intervenções projetuais contemporâneas sobre o patrimônio edificado.", pelo envio da publicação "Construir em lo construido. La arquitetcura como modificación", do espanhol Francisco de Gracia – textos imprescindíveis para a fatura desta Tese – e pelas constantes conversas acerca de arquitetura e patrimônio.

De Pernambuco, agradeço o retorno por e-mail da artista plástica Marianne Perreti acerca de suas obras em parceria com Oscar Niemeyer. Também do estado de Pernambuco, acerca das particularidades dos projetos realizados por Niemeyer para a Ilha de Fernando de Noronha, sou grato a historiadora Marieta Borges Lins e Silva, além dos interesses das arquiteta Vera Araújo, Virgínia Cavalcanti e da arqueóloga Míriam Gazzetta.

De Minas Gerais, agradeço as fotografias de pormenores do Altar Externo do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos da cidade de Conceição do Mato Dentro, realizadas pelo arquiteto Luiz Rezende.

Recordo também aqui, os contatos estrangeiros e retornos recebidos através do fotógrafo suíço Florio Puenter, proprietário da Casa-Atelier projetada por Niemeyer em Saint-Moritz (cujas respostas foram extensivamente respondidas através do fotógrafo paulista Fausto Ribeiro Chermont) e os arquitetos italianos Federico Motterle e, em especial, Luca Biancoviso que responderam sobre os projetos realizados por Niemeyer na Itália.

Sublinho com especial apreço, as aproximações e os constantes convites para participação de diferentes seminários de caráter internacional organizados pelos professores doutores Luiz Manoel Gazzaneo; Céça Guimaraens e, também, Conceição Trigueiros. Aos dois primeiros, somados aos professores doutores Guilherme Araújo de Figueired; Elizabete Rodrigues Martins; Carlos Kessel; Dinah Guimaraens e Ruth Verde Zein meu muito obrigado pela presença na primeira etapa da Tese e reiterado interesse pela mesma.

Por fim, não menos importantes, aos colegas do doutorado pelos momentos iniciais e pelos recados sempre bem-vindos de maneira virtual, em um momento que todos se distanciam; aos professores, secretárias e funcionários do PROARQ e aos livreiros e bibliotecários da Faculdade de Arquitetura da UFRJ, além dos colegas de trabalho quando estivera em Petrópolis, através da Universidade Estácio de Sá e, também agora, em Ouro Preto, estando professor Substituto pela UFOP, tendo dos mesmos, recebido sempre uma palavra de incentivo e força.

À Margot e Abel, atentos felinos que me acompanham.

À Santa Luzia, por olhar-me e ao Bom Jesus de Praga, por centralizar-me.

Muito Obrigado!

RESUMO

Quando aproximado do campo histórico-patrimonial, o arquiteto carioca Oscar Niemeyer (1907-2012) é recordado academicamente através de suas particulares e modernas releituras do barroco brasileiro; por meio de sua própria arquitetura com crescente interesse de salvaguarda, ou ainda, diante dos já clássicos estudos acerca das obras erigidas em sítios históricos – avultando sempre, o onipresente caso do Grande Hotel de Ouro Preto, em Minas Gerais (1940). Tencionando abranger os recortes há tempos conhecidos, a Tese que se instala – *"Hoje, o passado de amanhã. Arquitetura em Oscar Niemeyer"* – investigará uma considerável soma de projetos e obras realizados pelo arquiteto sob o viés de diferentes ensaios culturais, encontrando novas modernidades reverberadas de suas maiores influências. Em harmonia com a natureza de tais pesquisas, iremos também, ao encontro das aproximações dos projetos e obras deste arquiteto através de intervenções em diferenciados níveis – alcançando, seqüencialmente, o maior interesse deste trabalho: as abordagens da arquitetura de Oscar Niemeyer diante sítios históricos (nacionais e internacionais) e, particularmente, por meio da comparação de três estudos de casos em praças brasileiras – de tempos, morfologias e arquiteturas diferenciadas.

Palavras-chave:

Modernidade e Tradição; Intervenções Arquitetônicas; Sítios Históricos; Oscar Niemeyer.

ABSTRACT

When near to the historical-patrimonial field, the architect Oscar Niemeyer (1907-2012) is academically remembered for his particular and modern brazilian baroque reads; through his own architecture with increasing safeguard interest, or even, against those already classic studies about the erected works on historical sites – always overflowing the omnipresent case study of Grande Hotel from Ouro Preto, in Minas Gerais (1940). Intending to compass the cutouts known for a long time, the thesis that is installed – " Today, the past of tomorrow. Architecture in *Oscar Niemeyer"* – will investigate a considerable amount of projects and works done by the architect under the bias of different cultural essays, finding new reverberated modernities of his major influences. In harmony with the nature of those researches, we also will meet the approximations of this architect's projects and works through interventions in different levels – reaching, sequentially, the major interest of this work: the approaches of Oscar Niemeyer's architecture on historical sites (national and interntional) and, particularly through the comparation of three case studies in Brazilian squares – of differentiated times, morphologies and architectures.

Keywords:

Modernity and Tradition; Architetonic interventions; Historical sites; Oscar Niemeyer.

SUMÁRIO

1º CAPÍTULO
ENTRE LACUNAS ACADÊMICAS E UMA NOVA ARQUITETURA 60

1.1. **FORMAÇÃO ACADÊMICA (1930-1934)** 61
1.2. **A CONSTRUÇÃO DO ARQUITETO A PARTIR DE SUAS INFLUÊNCIAS (1934-1939)** 68
1.2.1. O LUCIO COSTA E LE CORBUSIER ENCONTRADOS POR NIEMEYER 68
1.3. **CONSIDERAÇÕES PARCIAIS** **90**

2º CAPÍTULO
MODERNIDADE E TRADIÇÃO NA ARQUITETURA DE OSCAR NIEMEYER 94

2.1. **AS MUITAS MODERNIDADES DO ARQUITETO** 94
2.1.1. A INTEPRETAÇÃO BARROCA 95
2.2. **ANTROPOFAGIAS CULTURAIS NA ARQUITETURA DE OSCAR NIEMEYER** 98
2.3. **O MODERNISMO-NATIVISTA** 101
2.3.1. O MODERNISMO-NATIVISTA: UMA LEITURA INTERNACIONAL 103
2.3.2. O MODERNISMO-NATIVISTA: UMA LEITURA NACIONAL 109
2.3.3. O MODERNISMO-NATIVISTA ATRAVÉS DE OSCAR NIEMEYER 128
2.4. **O MODERNISMO-NEOCOLONIAL** 176
2.4.1. O MODERNISMO-NEOCOLONIAL E A EXCEPCIONALIDADE BRASILEIRA 178
2.4.2. O MODERNISMO-NEOCOLONIAL ATRAVÉS DE OSCAR NIEMEYER 186
2.5. **O REGIONALISMO CRÍTICO** 211
2.5.1. O REGIONALISMO CRÍTICO: UMA LEITURA INTERNACIONAL 211
2.5.2. O REGIONALISMO CRÍTICO: UMA LEITURA NACIONAL 217
2.5.3. O REGIONALISMO CRÍTICO ATRAVÉS DE OSCAR NIEMEYER 221
2.6. **CONSIDERAÇÕES PARCIAIS** **271**

3º CAPÍTULO
OS NÍVEIS E OS TIPOS DE INTERVENÇÕES
ATRAVÉS DA ARQUITETURA DE OSCAR NIEMEYER 272

3.1. **OS NÍVEIS E OS TIPOS ESTABELECIDOS** 373
3.2. **NÍVEL 1 - MODIFICAÇÃO INTERNA DE EDIFICAÇÕES PREEXISTENTES** 278
3.2.1. TIPO 1 - ATUALIZAÇÃO FUNCIONAL OU RENOVAÇÃO 278
3.2.2. TIPO 2 - ADAPTAÇÃO A NOVOS USOS OU RECICLAGEM 279
3.2.3. TIPO 3 - AMPLIAÇÃO INTERNA 279
3.3. **NÍVEL 2 - MODIFICAÇÃO EXTERNA DE EDIFICAÇÕES PREEXISTENTES** 285
3.3.1. TIPO 1 - ATUALIZAÇÃO SIMBÓLICA OU RESTYLING 285
3.3.2. TIPO 2 - AMPLIAÇÃO EXTERNA 286
3.3.3. TIPO 3 - UTILIZAÇÃO DE RUÍNAS 320

3.4. **NÍVEL 3 - CONSTRUÇÃO DE NOVA EDIFICAÇÃO EM CONTEXTOS PREEXISTENTE** 362
3.4.1. TIPO 1 - ARQUITETURA EFÊMERA 362
3.4.2. TIPO 2 – ANEXOS 386
3.4.3. TIPO 3 - DEMOLIÇÃO E SUBSTITUIÇÃO 446
3.4.4. TIPO 4 - EDIFICAÇÕES EM CONTEXTOS PREEXISTENTES 457
3.4. **CONSIDERAÇÕES PARCIAIS** **458**

4º CAPÍTULO
AS ABORDAGENS DA ARQUITETURA DE OSCAR NIEMEYER
DIANTE SÍTIOS HISTÓRICOS E TRÊS ESTUDOS DE CASO 462

4.1. **AS ABORDAGENS ESTABELECIDAS** 462
4.2. **AS ABORDAGENS ATRAVÉS DA ARQUITETURA DE OSCAR NIEMEYER** 468
4.2.1. SÍTIOS HISTÓRICOS EUROPEUS 469
4.2.2. SÍTIOS HISTÓRICOS BRASILEIROS 496
4.3. **INTERVENÇÕES SOBRE PREVALÊNCIAS COLONIAIS:**
NIEMEYER DIANTE DA PRAÇA QUINZE DE NOVEMBRO, NO RIO DE JANEIRO, RJ 514
4.4. **INTERVENÇÕES SOBRE PREVALÊNCIAS NEOCLÁSSICAS:**
NIEMEYER DIANTE DA PRAÇA DA LIBERDADE, EM BELO HORIZONTE, MG 551
4.5. **INTERVENÇÕES SOBRE PREVALÊNCIAS MODERNISTAS:**
NIEMEYER DIANTE DA PRAÇA DOS TRÊS PODERES, EM BRASÍLIA, DF 558
4.6. **CONSIDERAÇÕES PARCIAIS** **622**

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS **626**

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 633
6.1. PUBLICAÇÕES 633
6.2. REVISTAS 641
6.3. MONOGRAFIAS, DISSERTAÇÕES E TESES 642
6.4. SITES 644
6.5. ARTIGOS DE SITES 646
6.6. OUTRAS FONTES 647

7. APÊNDICES 648

ÍNDICE DE FIGURAS

CAPÍTULO 1

Figura 1: Casas sem dono, por Lucio Costa. (Década de 1930), p.70

Figura 2: *Quartiers modernes Frugès* em *Pessac*, França (1924-1926), p.70

Figura 3: Perspectiva do Club Esportivo (1934/1935), p.71

Figura 4: Perspectiva do anteprojeto residencial (1935), p.71

Figura 5: Perspectiva externa da Associação Brasileira de Imprensa (A.B.I.), p.72

Figura 6: Perspectiva do terraço da Associação Brasileira de Imprensa (A.B.I.), p.72

Figura 7: Perspectiva externa da Casa Henrique Xavier, p.73

Figura 8: Perspectiva do terraço da Casa Henrique Xavier, p.73

Figura 9: Croquis de terraços jardins (1928-1929), p.74

Figura 10: Croquis de terraços jardins (1928-1929), p.74

Figura 11: Planta da versão preliminar do *Palais de la Société des Nations* (1927-1929), p.76

Figura 12: Planta do palácio Centrosoyus (1928-1936), p.76

Figura 13: Planta do Ministério da Educação e Saúde, p.76

Figura 14: Croquis apresentando a mudança de altura dos *pilotis* do Ministério da Educação e Saúde, p.78

Figura 15: Esquema evolutivo do projeto do MES, p.79

Figura 16: Croquis de Oscar Niemeyer apontando as mudanças por ele sugeridas no projeto do MES, p.79

Figura 17: Perspectiva da proposta para o MES no terreno de Santa Luzia, p.79

Figura 18: Perspectiva da proposta para o MES no terreno da Esplanada do Castelo, p.79

Figura 19: Perspectiva da proposta construída para o MES no terreno da Esplanada, p.79

Figura 20: Pormenor de parede azulejada do Outeiro da Glória, no Rio de Janeiro, p.81

Figura 21: Pormenor do MES através de pilar revestido de granito e parede azulejada, p.81

Figura 22: Jardins do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, p.81

Figura 23: Perspectiva da Praça do Hospital da Universidade do Brasil, p.83

Figura 24: Perspectiva da Alameda Central da Universidade do Brasil, p.83

Figura 25: Perspectiva do Clube Universitário, p.84

Figura 26: Perspectiva do Ministério do Trabalho, p.85

Figura 27: Perspectiva do Instituto Nacional de Puericultura (I.N.P.), p.86

Figura 28: Perspectiva da Maternidade, p.86

Figura 29: Perspectiva da Obra do Berço, p.89

Figura 30: Maquete da Obra do Berço, p.89

Figura 31: Vista parcial da Obra do Berço, p.89

CAPÍTULO 2

Figura 32: Desenho "evolutivo" de Sylvio de Vasconcellos, p.109

Figura 33: Croqui da Casa do Baile, p.128
Figura 34: Vista da Casa do Baile através de sua marquise, p.128
Figura 35: Vista superior da Casa do Baile, p.128
Figura 36: Pormenor de azulejaria presente na Casa do Baile, p.128
Figura 37: *Croquis* da Igreja de São Francisco de Assis, p.130
Figura 38: Vista parcial da Igreja de São Francisco de Assis a partir da Lagoa da Pampulha, p.130
Figura 39: Interior da Igreja de São Francisco de Assis, p.130
Figura 40: Pormenor de azulejaria realizada por Cândido Portinari, p.130
Figura 41: Vista parcial da maquete do Hotel para Nova Friburgo, p.131
Figura 42: Vista parcial da maquete do Hotel para Nova Friburgo, p.131
Figura 43: Croqui da planta e perspectiva do Restaurante do Pontão, p.132
Figura 44: Croqui do Restaurante Pontão a partir do Lago Paranoá, p.132
Figura 45: Croqui de um quiosque presente no terreno do Restaurante Pontão, p.132
Figura 46: Fotoinserção do Monumento dos 500 anos na Ponta da Air France, p.132
Figura 47: Croqui do Monumento dos 500 anos, p.132
Figura 48: Vista Aérea do Auditório Oscar Niemeyer, no Parque do Ibirapuera, em São Paulo/SP, p.132
Figura 49: Croqui de uma das esculturas elaboradas por Oscar Niemeyer em 1999, p.132
Figura 50: Fachada frontal da Casa Oswald de Andrade, p.135
Figura 51: Vista frontal da maquete da Casa Oswald de Andrade, p.135
Figura 52: Plantas do térreo e segundo pavimento da Casa Oswald de Andrade, p.135
Figura 53: Perspectiva da casa M. Passos, p.136
Figura 54: Planta do pavimento térreo da Casa M. Passos, p.136
Figura 55: Planta do segundo pavimento da Casa M. Passos, p.136
Figura 56: Planta do térreo da Casa Cavalcanti, p.138
Figura 57: Corte transversal da Casa Cavalcanti, p.138
Figura 58: Vistas parciais diversas da Casa Cavalcanti, p.138
Figura 59: Vistas parciais diversas da Casa Cavalcanti, p.138
Figura 60: Vistas parciais diversas da Casa Cavalcanti, p.138
Figura 61: Vistas parciais diversas da Casa Cavalcanti, p.138
Figura 62: Pavimento térreo da Casa do arquiteto na Lagoa, p.140
Figura 63: Segundo pavimento da Casa do arquiteto na Lagoa, p.140
Figura 64: Corte longitudinal da casa do arquiteto na Lagoa, p.140
Figura 65: Vista parcial lateral/frontal da Casa do arquiteto na Lagoa, p.140
Figura 66: Vista parcial da Casa do arquiteto na Lagoa, p.140
Figura 67: Vista parcial posterior da Casa do arquiteto na Lagoa, p.140
Figura 68: Planta do térreo da Casa Inácio Peixoto, p.141
Figura 69: Planta do segundo pavimento da Casa Inácio Peixoto, p.141

Figura 70: Corte longitudinal da Casa Inácio Peixoto, p.142
Figura 71: Vista frontal da Casa Inácio Peixoto, p.144
Figura 72: Vista posterior da Casa Inácio Peixoto, p.144
Figura 73: Perspectiva da Casa Herbert Johnson, p.145
Figura 74: Vista parcial da Casa Herbert Johnson, p.145
Figura 75: Perspectiva da Casa Charles Ofaire, p.145
Figura 76: Vista frontal da Casa Charles Ofaire, p.145
Figura 77: Plantas do pavimento térreo, segundo pavimento e mezanino, p.145
Figura 78: Vista da esquina das ruas Bernardo Guimarães Araguari, com destaque para a Casa João Lima, p.147
Figura 79: Vista lateral direita da Casa João Lima Pádua, p.147
Figura 80: Detalhe de azulejaria presente na fachada lateral direita, p.147
Figura 81: Vista parcial da Casa Pedro Aleixo, p.149
Figura 82: Pormenores da Casa de Pedro Aleixo em fotografias cotidianas, p.149
Figura 83: Pormenores da Casa de Pedro Aleixo em fotografias cotidianas, p.149
Figura 84: Perspectiva da primeira proposta da Casa Juscelino Kubitschek, p.150
Figura 85: Maquete da primeira proposta da Casa Juscelino Kubitschek, p.150
Figura 86: Croquis de implantação e corte da Casa Juscelino Kubitschek, p.151
Figura 87: Vista frontal da Casa Juscelino Kubitschek, p.151
Figura 88: Planta do Térreo da Casa Gustavo Capanema, p.153
Figura 89: Planta do segundo pavimento da Casa Gustavo Capanema, p.153
Figura 90: Perspectiva da Casa Gustavo Capanema, p.153
Figura 91: Corte transversal da Casa Gustavo Capanema, p.153
Figura 92: Planta da Casa do arquiteto em Mendes, p.155
Figura 93: Perspectiva da Casa do arquiteto em Mendes, p.155
Figura 94: Vistas parciais externas da Casa do arquiteto em Mendes, p.155
Figura 95: Vistas parciais externas da Casa do arquiteto em Mendes, p.155
Figura 96: Estar da Casa do arquiteto em Mendes. Destaque para a lareira de pedras, p.155
Figura 97: Implantação e térreo da Casa da Gávea, p.156
Figura 98: Planta do segundo pavimento da Casa da Gávea, p.156
Figura 99: Perspectiva da Casa da Gávea, p.156
Figura 100: Fachada frontal da Casa Sérgio Buraque de Hollanda, p.158
Figura 101: Vista parcial da Casa Alberto Dalva Simão, p.160
Figura 102: Pormenor de parede de pedras da Casa Alberto Dalva Simão, p.160
Figura 103: Pormenor de parede azulejada com presença de arandela de ferro em estilo neocolonial, p.160
Figura 104: Detalhe do azulejo de motivos fitomórficos, p.160
Figura 105: Planta térrea da Casa Edmundo Cavanelas, p.161

Figura 106: Perspectivas destacando a estrutura da Casa Cavanelas, p.161

Figura 107: Casa Edmundo Cavanelas ainda em obra, p.161

Figura 108: Vista parcial da Casa Edmundo Cavanelas, p.161

Figura 109: Detalhe da estrutura da Casa Edmundo Cavanelas, p.161

Figura 110: Perspectiva da Casa Castelinho, p.163

Figura 111: Perspectiva da Casa Castelinho, p,163

Figura 112: Vista parcial da Casa Mondadori, p.164

Figura 113: Pormenores do pavilhão de lazer revestido de azulejos nos tons preto e branco, p.164

Figura 114: Pormenores do pavilhão de lazer revestido de azulejos nos tons amarelo e branco, p.164

Figura 115: Interior da Casa Frederico Gomes. Destaque para a parede azulejada próxima a piscina, p.165

Figura 116: Casa Salim, p.166

Figura 117: Estudo para fachada voltada para a praia – Casa Darcy Ribeiro, p.167

Figura 118: Estudo para a fachada voltada para a praia – Casa Darcy Ribeiro, p.167

Figura 119: Estudo para a fachada posterior (serviços) – Casa Darcy Ribeiro, p.167

Figura 120: Vista lateral direita da Casa Darcy Ribeiro, p.167

Figura 121: Vista da fachada voltada para a praia – Casa Darcy Ribeiro, p.167

Figura 122: Corte transversal da Casa Wilson Mirsa, p.169

Figura 123: Perspectiva da Casa Marisa e Paulo. Destaque para a cobertura do pavilhão longitudinal, p.169

Figura 124: Perspectiva da Casa do arquiteto em Cabo Frio, p.169

Figura 125: Vista parcial da área dos dormitórios da casa Mondadori, p.171

Figura 126: Perspectiva da Casa Elba Sette-Câmara, p.171

Figura 127: Perspectiva da fachada principal da Casa José Aparecido de Oliveira, p.173

Figura 128: Perspectiva da Casa Fernando Faro, p.173

Figura 129: Vista parcial da Fazenda Bananal Grande, em Maricá/RJ, p.185

Figura 130: Vista parcial da fachada posterior da Fazenda Bananal Grande, em Maricá/RJ, p.185

Figura 131: Planta térrea da Fazenda Macedo Soares ou Fazenda Bananal Grande, em Maricá/RJ, p.185

Figura 132: Vista posterior da Casa do arquiteto em Brasília, p.187

Figura 133: Pormenor da fachada posterior da Casa do arquiteto em Brasília, p.187

Figura 134: Perspectiva externa da sede da Fazenda JK, p.189

Figura 135: Perspectiva interna da sede da Fazenda JK, p.189

Figura 136: Planta do térreo da sede da Fazenda JK, p.190

Figura 137: Perspectivas externas da Capela Santa Júlia, localizada nos arredores da sede da Fazenda JK, p.190

Figura 138: Planta da Capela Santa Júlia, p.190

Figura 139: Perspectiva interna da Capela Santa Júlia, p.190

Figura 140: Vista parcial da fachada principal da sede da Fazenda JK, p.190

Figura 141: Vista parcial externa da Capela Santa Júlia, presente nos arredores da Fazenda JK, p.190

Figura 142: Vista parcial interna da Capela Santa Júlia, p.190
Figura 143: Planta do térreo da casa Petrônio Portela, p.191
Figura 144: Planta do primeiro pavimento da Casa Perônio Portela, p.191
Figura 145: Perspectiva da fachada frontal da Casa Petrônio Portela, p.191
Figura 146: Perspectiva da fachada posterior da Casa Perônio Portela, p.191
Figura 147: Perspectiva da primeira versão da Casa de Marco Antônio Rezende, p.193
Figura 148: Estudos volumétricos com presença de cobertura em quatro águas, p.193
Figura 149: Vistas posteriores da Casa Marco Antônio Amaral Rezende, p.195
Figura 150: Vistas posteriores da Casa Marco Antônio Amaral Rezende, p.195
Figura 151: Planta do térreo da primeira versão da Casa Sebastião Camargo, p.196
Figura 152: Planta da segunda versão da Casa Sebastião Camargo, p.195
Figura 153: Implantação, fachada principal e corte transversal da 1ª versão da Casa Sebastião Camargo, p.195
Figura 154: Apresentação de 4 propostas para a fachada principal da Casa Sebastião Camargo, p.198
Figura 155: Apresentação de 4 propostas para a fachada principal da Casa Sebastião Camargo, p.198
Figura 156: Apresentação de 4 propostas para a fachada principal da Casa Sebastião Camargo, p.198
Figura 157: Apresentação de 4 propostas para a fachada principal da Casa Sebastião Camargo, p.198
Figura 158: Corte transversal do volume com cobertura em quatro águas, p.198
Figura 159: Planta do térreo, identificando o volume com cobertura em quatro águas e o anexo prismático, p.198
Figura 160: Planta do térreo do estudo definitivo da Casa Sebastião Camargo, p.200
Figura 161: Planta do primeiro pavimento do estudo definitivo da Casa Sebastião Camargo, p.200
Figura 162: Perspectiva do estudo definitivo da Casa Sebastião Camargo, p.200
Figura 163: Pormenores do estudo de balcão em púlpito com muxarabiê, p.200
Figura 164: Vista parcial da fachada principal da Casa Sebastião Camargo, p.200
Figura 165: Vista parcial da fachada principal da Casa Sebastião Camargo, p.200
Figura 166: Pormenor da fachada lateral esquerda da casa Sebastião Camargo, p.200
Figura 167: Planta da primeira proposta da sede da Fazenda Pedregulho, p.203
Figura 168: Corte transversal da primeira proposta da sede da Fazenda Pedregulho, p.203
Figura 169: Fachadas frontal e posterior da primeira proposta da sede da Fazenda Pedregulho, p.203
Figura 170: Fachadas laterais da primeira proposta da sede da Fazenda Pedregulho, p.203
Figura 171: Conjunto de fachadas e cortes da sede da Fazenda Pedregulho, p.204
Figura 172: Planta do térreo da sede da Fazenda Pedregulho, p.204
Figura 173: Perspectiva interna do salão social da sede da Fazenda Pedregulho, p.204
Figura 174: Acesso principal da sede da Fazenda Pedregulho, p.205
Figura 175: Perspectiva do amplo avarandado da Fazenda Pedregulho, p.205
Figura 176: Estudos iniciais para a Capela de Nossa Senhora Aparecida, p.207
Figura 177: Vista parcial da Capela de N.S. Aparecida da sede da Fazenda Pedregulho, p.207

Figura 178: Vista parcial interna da Capela de Nossa Senhora Aparecida, p.207

Figura 179: Pormenor do altar desenhado por Oscar Niemeyer, p.207

Figura 180: Estudos iniciais para a iconografia de Nossa Senhora Aparecida, p.207

Figura 181: Estudos iniciais para a iconografia de Nossa Senhora Aparecida, p.207

Figura 182: Vistas parciais do Museu do Líbano, presente na Feira Internacional Permanente de Trípoli, p.218

Figura 183: Vistas parciais do Museu do Líbano, presente na Feira Internacional Permanente de Trípoli, p.218

Figura 184: Vista parcial interna da Mesquita Mansouri, em Tripoli, p.218

Figura 185: Perspectivas das casas geminadas do Tipo A – Centro Turístico de Cesaréia, p.219

Figura 186: Corte através da implantação das casas geminadas do Tipo A – Centro Turístico de Cesaréia, p.219

Figura 187: Vista parcial interna de um dos módulos do Tipo A – Centro Turístico de Cesaréia, p.219

Figura 188: Perspectiva, corte longitudinal e vista parcial da capela para o Plano de Pena Furada, p.220

Figura 189: Vista parcial da praça do Plano de Pena Furada, p.220

Figura 190: Pormenores da implantação das residências destacadas por Niemeyer, p.220

Figura 191: Corte da Catedral escavada nas montanhas de *Sainte-Baume*, p.221

Figura 192: Vista parcial do interior da Gruta de Santa Maria Madalena, nas montanhas de *Sainte-Baume*, p.221

Figura 193: Estudos para o Centro Cultural Internacional dos padres dominicanos em *Sainte-Baume,* p.221

Figura 194: Vistas parciais do interior para o Centro Cultural Internacional em *Sainte-Baume,* p.221

Figura 195: Vistas parciais do interior para o Centro Cultural Internacional em *Sainte-Baume,* p.221

Figura 196: Vista parcial da maquete representando o Centro Cívico-Administrativo de Argel, p.223

Figura 197: Vista parcial da maquete do Centro Cívico-Administrativo de Argel, p.223

Figura 198: Vista parcial da maquete do Centro Cívico-Administrativo de Argel, p.223

Figura 199: Típica tenda beduína, p.223

Figura 200: *Croqui* da Mesquita de Argel, p.223

Figura 201: Vista parcial da maquete da Mesquita de Argel, p.223

Figura 202: Vista parcial da maquete da Mesquita de Argel, p.223

Figura 203: Croqui da planta principal da Mesquita da USTA, p.224

Figura 204: Perspectiva da Mesquita da USTA, p.224

Figura 205: Pormenor do vitral presente na cúpula da Mesquita da USTA, p.224

Figura 206: Vista parcial da maquete da Mesquita da USTA, p.224

Figura 207: Estudos diversos da Mesquita para a Universidade de Constantine, p.225

Figura 208: Estudos diversos da Mesquita para a Universidade de Constantine, p.225

Figura 209: Estudos diversos da Mesquita para a Universidade de Constantine, p.225

Figura 210: Estudos diversos da Mesquita para a Universidade de Constantine, p.225

Figura 211: Croqui com a representação externa da Mesquita da Universidade de Constantine, p.226
Figura 212: Croqui com a representação interna da Mesquita da Universidade de Constantine, p.226
Figura 213: Croqui da vista interna do Ministério das Relações Exteriores, p.227
Figura 214: Vista parcial da maquete do Ministério das Relações Exteriores, p.227
Figura 215: Fotografia da maquete da Ilha do Lazer, p.228
Figura 216: Estudo para as casas e para o setor *"Mil e uma noites"* na Ilha do Lazer em Abu-Dhabi, p.228
Figura 217: Estudo para as casas e para o setor *"Mil e uma noites"* na Ilha do Lazer em Abu-Dhabi, p.228
Figura 218: Estudos volumétricos para uma praça cívica em Brasília, p.230
Figura 219: Estudos volumétricos para uma praça cívica em Brasília, p.230
Figura 220: Vista frontal do Palácio da Alvorada, p.236
Figura 221: Vistas parciais do Palácio da Alvorada e Capela Nossa Senhora da Conceição, p.236
Figura 222: Vistas parciais do Palácio da Alvorada e Capela Nossa Senhora da Conceição, p.236
Figura 223: Vistas parciais do Palácio da Alvorada e Capela Nossa Senhora da Conceição, p.236
Figura 224: Vista parcial da sede do Sítio de Santo Antônio em São Roque/SP, p.237
Figura 225: Vista parcial da sede da Fazenda Colubandê em São Gonçado/RJ, p.237
Figura 226: Comparação realizada por Paulo Santos através do Sítio de Santo Antônio (século 18), Fazenda Colubandê (século 19) e Palácio da Alvorada (século 20), p.237
Figura 227: Comparações de colunas, p.241
Figura 228: Croquis diversos do Palácio da Alvorada, p.241
Figura 229: Perspectiva da proposta inicial da capela e rampa do Palácio da Alvorada, p.242
Figura 230: Pormenores da porta desenhada por Athos Bulcão para acesso à Capela de N.S. da Conceição, p.242
Figura 231: Pormenor da pintura do teto de autoria de Athos Bulcão, p.242
Figura 232: Retábulo da Capela de Sant´Ana, na Fazenda Colubandê, p.242
Figura 233: Planta do pavimento térreo da 1ª proposta da Residência do Vice Presidente da República, p.245
Figura 234: Planta do primeiro pavimento da 1ª proposta da Residência do Vice Presidente da República, p.245
Figura 235: Perspectiva da primeira proposta da Residência do Vice Presidente da República, p.245
Figura 236: Planta Fachada frontal da primeira proposta da Residência do Vice Presidente da República, p.245
Figura 237: Planta do subsolo do Palácio Jaburu, p.246
Figura 238: Planta do térreo do Palácio Jaburu, p.246
Figura 239: Perspectiva do Palácio do Jaburu, p.248
Figura 240: Perspectiva e pormenores da cobertura do Palácio do Jaburu, p.248
Figura 241: Perspectiva do pátio interno do Palácio do Jaburu, p.249
Figura 242: Vista parcial do Palácio do Jaburu com a presença em primeiro plano da Capela de N.S. Senhora Aparecida, p.250

Figura 243: Vista parcial interna Capela de Nossa Senhora Aparecida, p.250
Figura 244: Imagem de Nossa Senhora Aparecida presente na capela do Palácio Jaburu, p.250
Figura 245: Pormenores de vãos presentes no Palácio do Jaburu, p.251
Figura 246: Pormenores de vãos presentes no Palácio do Jaburu, p.251
Figura 247: Pormenores de vãos presentes no Palácio do Jaburu, p.251
Figura 248: Planta do pilotis do projeto original da Casa Federmann, p.254
Figura 249: Planta do primeiro pavimento do projeto original da Casa Federmann, p.254
Figura 250: Fachada lateral esquerda do projeto original da Casa Federmann, p.254
Figura 251: Perspectiva do projeto original da Casa Federmann, p.254
Figura 252: Plantas e Corte longitudinal da Casa Federmann, p.256
Figura 253: Vista frontal e lateral esquerda da Casa Federmann, p.256
Figura 254: Vista lateral esquerda e posterior da Casa Federmann, p.256
Figura 255: Uma das variações verificadas da Casa Rothschild, p.259
Figura 256: Estudos paralelos de duas variações da Casa Rothschild, p.259
Figura 257: Estudos de fachadas da Casa Rothschild, p.259
Figura 258: Estudos de fachadas da Casa Rothschild, p.259
Figura 259: Estudos de fachadas da Casa Rothschild, p.259
Figura 260: Estudos de fachadas da Casa Rothschild, p.259
Figura 261: Estudos de fachadas da Casa Rothschild, p.259
Figura 262: Planta da Casa da Rothschild, p.260
Figura 263: Perspectivas do pátio interno da Casa Rothschild, p.260
Figura 264: Perspectivas do pátio interno da Casa Rothschild, p.260
Figura 265: Vistas da maquete física da Casa Rothschild, p.260
Figura 266: Vistas da maquete física da Casa Rothschild, p.260
Figura 267: Vistas da maquete física da Casa Rothschild, p.260
Figura 268: Croqui apresentando o interior da Casa de Jeddah, p.263
Figura 269: Planta do pavimento térreo da Casa de Jeddah, p.263
Figura 270: Planta do pavimento superior da Casa de Jeddah, p.263
Figura 271: Fachada lateral direita da Casa de Jeddah, p.264
Figura 272: Corte longitudinal da Casa de Jeddah, p.264

CAPÍTULO 3

Figura 273: Vista parcial aérea do Museu do Louvre, Paris/França, p.277
Figura 274: Vista parcial do pátio Cour Carré. Ano: 1970, p.277
Figura 275: Vista parcial do pátio Cour Carré – s/d. Autor desconhecido, p.277
Figura 276: Croqui apresentando o *vazio a* praça seca presente em um dos pátios do Louvre, p.279
Figura 277: Implantação, planta e corte longitudinal da proposta da Sala de Espetáculos, p.279

Figura 278: Proposta da Sala de Espetáculos subterrânea com cobertura móvel, p.279
Figura 279: Alternativa para a Sala de Espetáculos para o Museu do Louvre, p.279
Figura 280: Vista aérea parcial de Ipanema, Arpoador e Copacabana (posto 6), com destaque para o Ed. Ypiranga, p.285
Figura 281: Vista parcial do Edifício Ypiranga, em Copacabana – Rio de Janeiro. Década de 1940, p.285
Figura 282: Vista da janela do Escritório do arquiteto Oscar Niemeyer, p.287
Figura 283: Vista da janela do Escritório do arquiteto Oscar Niemeyer, p.287
Figura 284: Oscar Niemeyer em uma das varandas de seu escritório, p.287
Figura 285: Vista parcial da cobertura do Ed. Ypiranga, p.288
Figura 286: Vista parcial da cobertura do Ed. Ypiranga, p.288
Figura 287: Vista parcial interna do escritório de Oscar Niemeyer, p.288
Figura 288: Niemeyer diante de Copacabana, p.288
Figura 289: Planta do pavimento tipo do edifício residencial para Punta del Este, no Uruguai, p.289
Figura 290: Perspectiva do pavimento tipo do edifício residencial para Punta del Este, no Uruguai, p.289
Figura 291: Vista interna do pavimento tipo do edifício residencial para Punta del Este, no Uruguai, p.289
Figura 292: Vista parcial Jockey Club Brasileiro (década de 1926), p.291
Figura 293: Vista aérea do Jockey Clube Brasileiro, p.291
Figura 294: Solução A, p.294
Figura 295: Etapas da intervenção no Jockey Clube Brasileiro, p.294
Figura 296: Corte transversal apresentando uma segunda proposta, de um único pavimento, p.294
Figura 297: Perspectiva da intervenção, destacando seus aspectos estruturais, p.294
Figura 298: Corte transversal apresentando a solução do partido arquitetônico, p.294
Figura 299: Croqui apresentando a fachada frontal das arquibancadas do Jockey Clube Brasileiro com a sobreposição da intervenção de Oscar Niemeyer, p.295
Figura 300: Perspectiva frontal do Jockey Clube Brasileiro com a sobreposição da intervenção de Oscar Niemeyer, p.295
Figura 301: Perspectiva posterior da arquibancada do Jockey Clube Brasileiro com a proposta de Oscar Niemeyer, p.295
Figura 302: Planta do Pavimento dos Restaurantes e Bares do Jockey Clube Brasileiro com a proposta de Oscar Niemeyer, p.295
Figura 303: Perspectiva do interior do pavimento do pavilhão sobreposto às estruturas remanescentes do Jockey Club, p.295
Figura 304: Vista parcial do Hotel Copacabana Palace, p.296
Figura 305: Vista parcial aérea do Hotel Copacabana Palace, p.296
Figura 306: Vista aérea do Hotel Copacabana Palace, p.296
Figura 307: Projeto de intervenção para o Hotel Copacabana Palace, p.301

Figura 308: Vista parcial da maquete do projeto de intervenção realizado pelo arquiteto (década de 1970), p.301

Figura 309: Vista parcial da maquete do projeto de intervenção realizado pelo arquiteto Edison Musa (década de 1980), p.301

Figura 310: Corte transversal do Hotel Copacabana Palace com a intervenção proposta por Oscar Niemeyer, p.302

Figura 311: Fachada posterior do Hotel Copacabana Palace com a intervenção proposta por Oscar Niemeyer, p.302

Figura 312: Corte transversal da proposta de Oscar Niemeyer para o Hotel Copacabana Palace, p.305

Figura 313: Fachada lateral esquerda da proposta de Oscar Niemeyer para o Hotel Copacabana Palace, p.305

Figura 314: Planta do pavimento tipo da proposta de Oscar Niemeyer para o Hotel Copacabana Palace, p.305

Figura 315: Vista superior da Fábrica Kirow Ardet GmbH, p.307

Figura 316: Vista parcial da Fábrica Kirow Ardet GmbH, p.307

Figura 317: Vista parcial da Kirow-Kantine, presente na Fábrica Kirow Ardet GmbH, p.307

Figura 318: Gravura destacando a Leipziger Baumwollspinnerei. Ano: 1909, p.309

Figura 319: Vista parcial do bairro de Plagwitz, em Leipzig. Ano: circa 1918-1935, p.309

Figura 320: Planta esquemática do pavimento intermediário do Restaurante, p.312

Figura 321: Planta esquemática do pavimento principal do Restaurante, p.312

Figura 322: Corte esquemático longitudinal do Restaurante Proposto, p.312

Figura 323: Perspectivas externas da intervenção arquitetônica proposta diante da Fábrica *Kirow Ardert GmbH*, p.313

Figura 324: Perspectivas externas da intervenção arquitetônica proposta diante da Fábrica *Kirow Ardert GmbH*, p.313

Figura 325: Vistas parciais externas-internas da intervenção arquitetônica proposta diante da Fábrica *Kirow Ardert GmbH*, p.313

Figura 326: Vistas parciais externas-internas da intervenção arquitetônica proposta diante da Fábrica *Kirow Ardert GmbH*, p.313

Figura 327: Corte esquemático transversal da Fábrica *Kirow Ardert GmbH c*om a intervenção proposta por Oscar Niemeyer, p.314

Figura 328: Fotomontagem com vista parcial externa do conjunto remanescente e a proposta obtida do Restaurante, p.314

Figura 329: Ruínas de Brasília (1964), óleo sobre tela, p.315

Figura 330: Quinta dos Alfinetes. Levantamento da Planta de Lisboa (1904-1911), p.317

Figura 331: Vista parcial a Quinta dos Alfinetes e seu terreno, p.317

Figura 332: Planta de Cobertura do conjunto arquitetônico da Quinta dos Alfinetes, p.317

Figura 333: Planta esquemática das ruínas da Quinta dos Alfinetes, p.317

Figura 334: Vista parcial da *"Porta de Armas"* do Palácio, p.319

Figura 335: Vista parcial do *"Pátio de Honra"* que antecedem a fachada principal do edifício, p.319

Figura 336: Vista parcial da do Palácio, p.319

Figura 337: Perspectiva da primeira versão do projeto, p.321

Figura 338: Croqui da segunda versão do projeto, p.321

Figura 339: Croqui da terceira versão do projeto, p.321

Figura 340: Maquete física da quarta versão do projeto, p.321

Figura 341: Corte do terreno natural, com presença do observador central voltado para o jardim antigo e Corte com as interferências propostas, expondo os três níveis (apontados na cor branca): N.1., N.2., e N.3., p.322

Figura 342: Implantação e perspectiva do conjunto, p.322

Figura 343: Planta do primeiro e segundo pavimento do edifício-sede, p.324

Figura 344: Planta, Corte Transversal e Corte Longitudinal do Teatro, p.324

Figura 345: Vista superior da Maquete eletrônica do conjunto arquitetônico da fundação Luso-Brasileira, p.326

Figura 346: Perspectivas do conjunto arquitetônico da última versão conhecida (de julho de 1998), p.326

Figura 347: Perspectivas do conjunto arquitetônico da última versão conhecida (de julho de 1998), p.326

Figura 348: Vista parcial das "Ruínas da Ponte Queimada" sobre o Rio Falso São Francisco – Santa Helena/PR., p.328

Figura 349: Vista parcial a das *"Ruínas da Ponte Queimada"* e seu entorno imediato, p.328

Figura 350: Maquete do Memorial Luiz Carlos Prestes para a capital gaúcha Porto Alegre, p.330

Figura 351: Vista parcial do Monumento Luiz Carlos Prestes erguido em Santo Ângelo/RS, p.330

Figura 352: Vista parcial do Memorial à Coluna Prestes em Santa Helena/PR, p.330

Figura 353: Vista parcial do Monumento à Coluna Prestes, localizado na divisa dos estados de Goiás e Tocantins – na BR-010, p.330

Figura 354: Vista parcial do Monumento à Coluna Prestes erguido em Cratéus/CE, p.330

Figura 355: Fotografia aérea com a indicação da localização do Reduto de São Pedro da Praia do Boldró, em Fernando de Noronha, p.332

Figura 356: Vista parcial das ruínas do Reduto de São Pedro da Praia do Boldró. Ao fundo, Praia do Americano e as Ilhas dos Dois Irmãos, p.332

Figura 357: Vista parcial das ruínas do Reduto de São Pedro da Praia do Boldro voltadas para o Mar de Dentro, p.332

Figura 358: Planta do Reduto de São Pedro da Praia do Boldró, p.334

Figura 359: Planta de Situação da Pousada de Turismo destinada a Praia do Americano, em Fernando de Noronha/PE, p.336

Figura 360: Planta de Situação da Pousada de Turismo destinada a Praia do Americano, em Fernando de Noronha/PE, p.336

Figura 361: Comparações entre a analogia do corte de um dos apartamentos do Grande Hotel de Ouro Preto em Minas Gerais (1938) e o estudo alcançado de um dos blocos de apartamentos para a pousada da Ilha de Fernando de Noronha, p.336
Figura 362: Perspectiva de um dos blocos de apartamentos da Pousada projetada por Oscar Niemeyer e equipe para a Ilha de Fernando de Noronha, p.337
Figura 363: Vista parcial do aspecto do Cárcel de Valparaiso – *circa* 1863, p.340
Figura 364: Vista parcial do aspecto do Cárcel de Valparaiso – Segunda metade do século 20, p.340
Figura 365: Vista aérea do ex-cárcel, p.340
Figura 366: Elevação do projeto original do polvorín, p.341
Figura 367: Planta do projeto original do polvorín, p.341
Figura 368: Vista parcial das estruturas remanescentes do *polvorin* (em primeiro plano) e, ao fundo, edifício do ex-cárcel, p.341
Figura 369: Implantação do Centro Cultural no terreno do ex-cárcel, p.344
Figura 370: Implantação modificada, p.344
Figura 371: Perspectiva do conjunto arquitetônico do Centro Cultural, p.344
Figura 372: Planta térrea do Centro Cultural, p.345
Figura 373: Fotoinserção do projeto do Centro Cultural, p.345
Figura 374: Planta de Situação do Centro Cultural, p.347
Figura 375: Implantação do Centro Cultural, p.347
Figura 376: Vista frontal do Centro Cultural, p.347
Figura 377: Corte transversal do Centro Cultural, p.348
Figura 378: Planta do Pavimento Térreo do Centro Cultural, p.348
Figura 379: Planta do Primeiro Pavimento do Centro Cultural, p.348
Figura 380: Vista aérea da Fazenda do Pombal diante o Rio das Velhas, p.351
Figura 381: Vista aérea das ruínas do conjunto da casa onde nasceu do Alferes Joaquim José da Silva Xavier – o *Tiradentes*, p.351
Figura 382: Vista parcial das ruínas da Fazenda do Pombal diante o Rio das Velhas, p.351
Figura 383: Implantação do Memorial Tiradentes na Fazenda do Pombal, p.355
Figura 384: Planta térrea do Memorial Tiradentes, p.355
Figura 385: Vista parcial em perspectiva eletrônica do Memorial Tiradentes, p.355
Figura 386: Vista parcial externa do Pavilhão do Brasil em Nova Iorque, p.360
Figura 387: Vista parcial do cenário em destaque, p.360
Figura 388: Vista parcial do Altar da Primeira Missa de Brasília, p.360
Figura 389: Vista parcial do Palácio das Tábuas – Catetinho, p.363
Figura 390: Vista parcial do Museu Vivo da Memória Candanga (antigo Hospital Juscelino Kubitschek de Oliveira – HJKO), p.363
Figura 391: Inauguração do Monumento Aspiral, no Parque do Ibirapuera, p.365

Figura 392: Vista parcial da Escola Júlia Kubitscheck, p.365

Figura 393: Vista parcial do Segundo Catetinho – Catetão, p.365

Figura 394: Croqui do Altar Papal realizado por Oscar Niemeyer, p.368

Figura 395: Vista parcial do Altar Papal na Esplanada dos Ministérios, p.368

Figura 396: Catedral Militar Rainha da Paz, p.368

Figura 397: Vista aérea do Morro do Corcovado com a inserção do Mirante "Chapéu do Sol", p.371

Figura 398: Vista aérea do Morro do Corcovado com a inserção do Cristo Redentor, p.371

Figura 399: Proposta apresentada do palco temporário para fixar-se junto da estátua do Cristo Redentor, p.373

Figura 400: Implantação do Palco e Platéia, p.374

Figura 401: Corte longitudinal apresentando Palco e Platéia, p.374

Figura 402: Perspectiva do Palco e Platéia associados aos mirantes e escadarias preexistentes, p.374

Figura 403: Vista aérea do *Hyde Park* e *Kensington Gardens*, p.375

Figura 404: Vista aérea da Serpentine Gallery e implantação do Pavilhão de Oscar Niemeyer, p.375

Figura 405: Vista parcial da *Serpentine Gallery*, p.375

Figura 406: Seqüencia de croquis apresentando as etapas de criação do Pavilhão Oscar Niemeyer em Londres/Inglaterra, p.378

Figura 407: Planta do Térreo do Pavilhão Oscar Niemeyer em Londres/Inglaterra, p.378

Figura 408: Planta do Primeiro Pavimento do Pavilhão Oscar Niemeyer em Londres/Inglaterra, p.378

Figura 409: Corte Longitudinal e Fachadas: lateral direita, frontal e posterior do Pavilhão Niemeyer, p.378

Figura 410: Destaque para a estrutura metálica do pavilhão – montagem de execução, p.379

Figura 411: Vista posterior do Pavilhão, p.379

Figura 412: Perspectiva do Pavilhão a partir da rampa de acesso, p.379

Figura 413: Vista parcial do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, p.382

Figura 414: Destaque do Teatro Municipal do Rio de Janeiro diante do entorno verticalizado, p.382

Figura 415: Vista parcial do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, p.382

Figura 416: Vista parcial da Rua Manuel de Carvalho, p.385

Figura 417: Vista parcial da demolição do anexo do Teatro. Circa de 1975, p.385

Figura 418: Vista parcial do terreno adquirido pós demolição do edifício eclético anexo ao Teatro. Circa de 1975, p.385

Figura 419: Planta do Subsolo, p.386

Figura 420: Planta do Térreo; destaque para o triplo acesso, através das ruas Manuel de Carvalho, Vieira Fazenda e a Avenida Almirante Barroso, p.386

Figura 421: Planta do pavimento-tipo, p.386

Figura 422: Perspectiva do edifício de 20 pavimentos proposto por Oscar Niemeyer para anexo do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, p.386

Figura 423: Plantas de um dos oito pavimentos principais do edifício proposto por Oscar Niemeyer, p.388

Figura 424: Plantas de um dos oito pavimentos principais do edifício proposto por Oscar Niemeyer, p.388
Figura 425: Plantas de um dos oito pavimentos principais do edifício proposto por Oscar Niemeyer, p.388
Figura 426: Plantas de um dos oito pavimentos principais do edifício proposto por Oscar Niemeyer, p.388
Figura 427: Plantas de um dos oito pavimentos principais do edifício proposto por Oscar Niemeyer, p.388
Figura 428: Plantas de um dos oito pavimentos principais do edifício proposto por Oscar Niemeyer, p.388
Figura 429: Plantas de um dos oito pavimentos principais do edifício proposto por Oscar Niemeyer, p.388
Figura 430: Plantas de um dos oito pavimentos principais do edifício proposto por Oscar Niemeyer, p.388
Figura 431: Teatro Municipal do Rio de Janeiro e entorno imediato com a projeção de verticalização entre 1905-1980. Croqui de Oscar Niemeyer, p.388
Figura 432: Representação esquemática do Anexo do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e a sobreposição do gabarito, p.388
Figura 433: 2º proposta de Oscar Niemeyer para o Anexo do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, p.392
Figura 434: 2º proposta de Oscar Niemeyer para o Anexo do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, p.392
Figura 435: 2º proposta de Oscar Niemeyer para o Anexo do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, p.392
Figura 436: 2º proposta de Oscar Niemeyer para o Anexo do Teatro Municipal do Rio de Janeiro,p.392
Figura 437: 2º proposta de Oscar Niemeyer para o Anexo do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, p.392
Figura 438: 2º proposta de Oscar Niemeyer para o Anexo do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, p.392
Figura 439: 2º proposta de Oscar Niemeyer para o Anexo do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, p.392
Figura 440: 2º proposta de Oscar Niemeyer para o Anexo do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, p.392
Figura 441: 2º proposta de Oscar Niemeyer para o Anexo do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, p.392
Figura 442: Vistas da Maquete apresentada por Niemeyer na 2ª proposta (1980) do anexo ao Teatro, p.393
Figura 443: Vistas da Maquete apresentada por Niemeyer na 2ª proposta (1980) do anexo ao Teatro, p.393
Figura 444: Vistas da Maquete apresentada por Niemeyer na 2ª proposta (1980) do anexo ao Teatro, p.393
Figura 445: Croqui da fachada principal do novo anexo do teatro voltado para a Rua Manuel Carvalho, p.394
Figura 446: Maquete da proposta iniciada pelo arquiteto Glauco Campello, p.394
Figura 447: Vista parcial atual da Rua Manuel de Carvalho apresentando o edifício-matriz e o anexo, sem a presença da passarela metálica, retirada na última reforma de 2007-2010, p.394
Figura 448: Vista parcial do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, p.395
Figura 449: Vista parcial do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos. Década de 1930, p.395
Figura 450: Vista parcial do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos. Década de 1940, p.395
Figura 451: Vista parcial da cidade de Conceição do Mato Dentro, vendo-se ao fundo, o Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, p.396
Figura 452: Vista parcial do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos. Século 21, p.396
Figura 453: Vista aérea do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, p.396
Figura 454: Vista parcial do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos em Conceição do Mato Dentro, p.398
Figura 455: Pormenores da implantação e perfil do Altar Externo, p.398
Figura 456: Pormenores da implantação e perfil do Altar Externo, p.398

Figura 457: Detalhe da Placa de Inauguração do Altar Externo do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, p.399
Figura 458: Perspectiva do Monumento Osmar de Aquino para a cidade de Guarabira/PB, p.399
Figura 459: Vista parcial do Terreiro da Casa Branca. Primeira metade do século 20, p.400
Figura 460: Vista parcial do Terreiro da Casa Branca. Segunda metade do século 20, p.400
Figura 461: Altar do Terreiro da Casa Branca, p.400
Figura 462: Implantação do Terreiro da Casa Branca, p.400
Figura 463: Vista aérea do Terreiro da Casa Branca, p.402
Figura 464: Vista parcial do gradil de fatura de Bel Borba, p.402
Figura 465: Vista parcial do *Barco de Oxum*, p.402
Figura 466: Imagem de Oxum, p.402
Figura 467: Planta da Praça de Oxum, p.405
Figura 468: Vista parcial do conjunto, apresentando um dos cinco bancos previstos, a figura de Oxum e a bomba d´água, p.405
Figura 469: Detalhe da bomba d´água imaginada em tronco de pirâmide, p.405
Figura 470: Espelho d´água sem revestimento cerâmico e com a escultura de Oxum, sobre a bomba d´água, p.405
Figura 471: Espelho d´água em pleno funcionamento, tendo seu revestimento cerâmico na cor verde escuro e, ao fundo, o conjunto da bomba d´água mais a escultura de Oxum, p.405
Figura 472: Vista parcial do espelho d´água desativado, e servindo de limite físico para um estacionamento – desperdiçando a função original do conjunto, p.405
Figura 473: Vista parcial superior da Fazenda Santa Cecília. Destaque para o local de implantação da Capela Santa Cecília, p.407
Figura 474: Vista parcial da então denominada Fazenda Nossa Senhora da Piedade, p.407
Figura 475: Vista frontal da Fazenda Santa Cecília, p.407
Figura 476: Planta e detalhe da cobertura da capela, apresentando uma das variações de projeto, p.410
Figura 477: Planta de cobertura e vista frontal da capela, p.410
Figura 478: Intercessão das propostas iniciais com a nova cobertura imaginada, p.410
Figura 479: Perspectiva e planta da capela, p.411
Figura 480: Perspectiva e planta da capela, p.411
Figura 481: Vista parcial da Capela de Santa Cecília, p.411
Figura 482: Vista parcial da Capela Ecumênica presente no terraço jardim do Anexo IV da Câmara dos Deputados em Brasília/DF (1993), p.411
Figura 483: Maquete eletrônica da Capela de São José Operário para o Instituto Ação Social Frei Gaspar, no bairro de Vargem Grande, no Rio de Janeiro/RJ (inaugurada em 2008), p.411
Figura 484: Croqui da Capela de São José Operário para o Instituto Ação Social Frei Gaspar, no bairro de Vargem Grande, no Rio de Janeiro/RJ (inaugurada em 2008), p.411

Figura 485: Croquis feitos por Niemeyer para o interior da Capela de Santa Cecília, p.412
Figura 486: Croquis feitos por Niemeyer para o interior da Capela de Santa Cecília, p.412
Figura 487: Vista parcial do interior da Capela de Santa Cecília, p.412
Figura 488: Implantação da Fazenda Santa Cecília, p.413
Figura 489: Vista parcial da Fazenda Santa Cecília e a presença da Capela de mesmo nome, p.413
Figura 490: Vista parcial da Fazenda Santa Cecília e a presença da Capela de mesmo nome, p.413
Figura 491: Vista parcial do Santuário de Santo Antônio, p.415
Figura 492: Vista parcial da Estação Ferroviária do Valongo, p.415
Figura 493: Vista aérea do Porto de Santos, região do Bairro do Valongo, p.415
Figura 494: Vista parcial dos Casarões do Valongo, p.417
Figura 495: Vista parcial dos Casarões do Valongo em semi-ruínas, p.417
Figura 496: Vista parcial do Museu do Pelé. Ano: 2014, p.417
Figura 497: Planta do Memorial Pelé, p.418
Figura 498: Corte do Memorial Pelé, p.418
Figura 499: Maquete eletrônica do Memorial Pelé, p.418
Figura 500: Memorial da Ilha de Gorée, p.419
Figura 501: Memorial MST, p.419
Figura 502: Vista parcial de Saint-Moritz com a indicação da localização do terreno do projeto ora em análise, defronte ao Lago St. Moritzersee, p.421
Figura 503: Imagem aérea da exata localização do terreno do projeto ora em análise, ao lado dos chalés da família Puenter, p.421
Figura 504: Vista parcial dos chalés da família Puenter, na *Via Dimlej* em Saint-Moritz, p.421
Figura 505: Croqui da casa-atelier, p.424
Figura 506: Vistas parciais externas e frontais da maquete representando a intervenção realizada por Oscar Niemeyer e equipe diante dos chalés da Família Puenter, p.424
Figura 507: Vistas parciais externas e frontais da maquete representando a intervenção realizada por Oscar Niemeyer e equipe diante dos chalés da Família Puenter, p.424
Figura 508: Planta do pavimento térreo da proposta original de ampliação dos chalés da família Puenter, p.425
Figura 509: Planta do pavimento térreo (laboratório), p.425
Figura 510: Planta do primeiro pavimento (galeria), p.425
Figura 511: Planta do segundo pavimento (íntimo), p.425
Figura 512: Corte transversal da casa-atelier, p.426
Figura 513: Fachada principal da casa-atelier, p.426
Figura 514: Vista parcial dos chalés da família Puenter e a casa-atelier em construção, p.427
Figura 515: Vista parcial da casa-atelier idealizada por Niemeyer e equipe, p.427
Figura 516: Vista parcial dos chalés remanescentes e a casa-atelier de Florio Puenter, p.427

Figura 517: Vista parcial externa e posterior do conjunto arquitetônico pertencente a família Puenter, p.427
Figura 518: Vista parcial da "Basílica Velha" – Igreja de Nossa Senhora da Conceição Aparecida, p.429
Figura 519: Vista parcial da "Basílica Nova" – Santuário de Nossa Senhora da Conceição Aparecida, p.429
Figura 520: Vista parcial aérea do de Nossa Senhora da Conceição Aparecida – destaque para a indicação da implantação da intervenção arquitetônica, p.429
Figura 521: Croquis da Torre sineira idealizada por Oscar Niemeyer e desenhada por seu bisneto, Carlos Henrique Niemeyer, p.431
Figura 522: Vista parcial da perspectiva eletrônica da Torre Sineira, p.431
Figura 523: Vista parcial da maquete eletrônica da implantação da Torre Sineira à esquerda da Basílica de Nossa Senhora Aparecida, p.431
Figura 524: Croqui da Capela do Palácio da Alvorada – destaque para o nicho com o sino, p.435
Figura 525: Vista parcial da Capela do Palácio da Alvorada, p.435
Figura 526: Vista parcial da Capela Santa Cecília, na fazenda de mesmo nome em Miguel Pereira /RJ, p.435
Figura 527: Vista parcial da Igreja de São Francisco de Assis, na Pampulha – Belo Horizonte/MG, p.435
Figura 528: Vista parcial da Igreja Ortodoxa São Jorge, p.435
Figura 529: Croqui da Igreja de Petrópolis – destaque para a torre-elevador, p.435
Figura 530: Vista parcial da Catedral de Nossa Senhora Aparecida, em Brasília/DF, p.436
Figura 531: Inauguração da Capela São Daniel da Praia Pequena, em Manguinhos, Rio de Janeiro/RJ, p.436
Figura 532: Maquete eletrônica da Catedral Cristo Rei, em Belo Horizonte/MG, p.436
Figura 533: Vista aérea de Copacabana, com destaque para o quarteirão formado pelas avenidas Atlântica e Nossa Senhora de Copacabana com as ruas Francisco Sá e Souza Lima, p.441
Figura 534: Vista parcial de Copacabana com destaque para a área estuda por Oscar Niemeyer entre as avenidas N.S. de Copacabana e Atlântica, p.441
Figura 535: Perspectiva de conjunto de edifícios à beira mar, p.444
Figura 536: Conjunto de croquis apresentando o antes e o depois das propostas de Oscar Niemeyer para o Rio de Janeiro, p.444
Figura 537: Conjuntos de turismo e lazer para a praia de Copacabana, p.445
Figura 538: Proposta de intervenção para Copacabana, p.445
Figura 539: Antes e depois: plantas, perfis e *skyline* da quadra estudada por Oscar Niemeyer e perspectiva do conjunto final, p.448
Figura 540: Antes e depois: plantas, perfis e *skyline* da quadra estudada por Oscar Niemeyer e perspectiva do conjunto final, p.448
Figura 541: Antes e depois: plantas, perfis e *skyline* da quadra estudada por Oscar Niemeyer e perspectiva do conjunto final, p.448
Figura 542: Transformações a partir da rua mestra e os novos quarteirões ao longo da Avenida Atlântica em Copacabana, p.448

CAPÍTULO 4

Figura 543: Perspectiva do Conjunto Urbanístico de Grasse imaginado por Oscar Niemeyer, p.462
Figura 544: Vistas parciais da praça do Conjunto Urbanístico de Grasse, p.462
Figura 545: Croqui da catedral vertical em primeiro plano e arcadas em segundo, p.462
Figura 546: Vista aérea de Vicenza. Destaque para o terreno escolhido para o projeto, p.464
Figura 547: Vista parcial de Vicenza. Destaque para a Basilica Palladiana, p.464
Figura 548: Variações de croquis para o conjunto arquitetônico de *Vicenza*, p.465
Figura 549: Variações de croquis para o conjunto arquitetônico de *Vicenza,* p.465
Figura 550: Variações de croquis para o conjunto arquitetônico de *Vicenza*, p.465
Figura 551: Estudos de implantação, elevação e corte da para Bringhton, p.466
Figura 552: Estudos de implantação, elevação e corte da torre para Bringhton, p.466
Figura 553: Estudos de implantação, elevação e corte da torre para Bringhton, p.466
Figura 554: Estudos de implantação, elevação e corte da torre para Bringhton, p.466
Figura 555: Vista parcial da Regency Square em perspectiva ao mar, p.467
Figura 556: Vista parcial da proposta de Oscar Niemeyer para a Regency Square, p.467
Figura 557: Vista parcial da Regency Square com a marcante presença da British Airways i360, p.467
Figura 558: Primeira versão do MAC de Ponta Delgada. Destinada a Av. das Comunidades Açorianas, p.468
Figura 559: Segunda versão do MACde Ponta Delgada. Destinada a Av. Beira Mar, p.468
Figura 560: Implantação do MAC de Ponta Delgada na avenida Beira Mar, p.469
Figura 561: Perspectiva eletrônica da terceira versão do MAC de Ponta Delgada, p.469
Figura 562: Vista parcial aérea de Pádua. Destaque para o terreno proposto para a intervenção nas proximidades do Prato della Valle, p.470
Figura 563: Vista parcial aérea de Pádua. Destaque para o terreno proposto para a intervenção nas proximidades do Prato della Valle, p.470
Figura 564: Vista aérea do Teatro e Centro de Convenções proposto por Oscar Niemeyer em implantação eletrônica, p.470
Figura 565: Croqui da proposta do Teatro e Centro de Convenções de Pádua. **Fonte:** arquivo Luca Biancoviso, p.471
Figura 566: Maquete da proposta do Teatro e Centro de Convenções de Pádua, p.471
Figura 567: Vista parcial da Ponte di Rialto, p.472
Figura 568: Vista parcial da concomitante presença das versões da *Ponte dell´accademia* em ferro e a outra, em madeira, p.472
Figura 569: Vista parcial da Ponte dell´accademia reconstruída em 1985, p.472
Figura 570: Croquis da segunda versão da Ponte dell´accademia elaborados por Oscar Niemeyer, p.473
Figura 571: Croquis da segunda versão da Ponte dell´accademia elaborados por Oscar Niemeyer, p.473
Figura 572: Croquis da segunda versão da Ponte dell´accademia elaborados por Oscar Niemeyer, p.473

Figura 573: Vista parcial da maquete com a proposta para o Centro Internacional Oscar Niemeyer, p.474
Figura 574: Implantação do Centro Internacional Oscar Niemeyer diante do Rio Avilés, p.474
Figura 575: Perspectiva eletrônica do Centro Internacional Oscar Niemeyer com a cidade antiga ao fundo, p.474
Figura 576: Panorama com a presença do Centro Internacional Oscar Niemeyer, à direita, o Rio Avilés e a linha férrea ao centro e a área antiga de Avilés, à esquerda, p.475
Figura 577: Estudos para implantação do Partido Comunista Francês, p.476
Figura 578: Maquete da Sede do PCF, p.476
Figura 579: Vista área da Place du Colonel-Fabien com a presença do PCF. Destaque para a implantação diferenciada do entorno imediato, abrindo-se para a esquina, p.476
Figura 580: Vista parcial da Sede do PCF. Destaque para a recuada implantação junto da Place du Colonel-Fabien, p.478
Figura 581: Vista parcial da Sede do PCF, p.478
Figura 582: Contraste entre a cúpula do auditório da Sede do PCF e um remanescente edifício haussmaniano, p.478
Figura 583: Croqui apresentando a proposta de intervenção elaborada por Oscar Niemeyer para Le Havre, p.479
Figura 584: Maquete da intervenção proposta por Oscar Niemeyer, p.479
Figura 585: Vista parcial de Le Havre com a Place General de Gaulle ainda vazia, p.479
Figura 586: A presença do Centro Cultural Oscar Niemeyer na Place General de Gaulle, centro de Le Havre, p.480
Figura 587: A presença do Centro Cultural Oscar Niemeyer na Place General de Gaulle, centro de Le Havre, p.480
Figura 588: A presença do Centro Cultural Oscar Niemeyer na Place General de Gaulle, centro de Le Havre, p.480
Figura 589: Variações das propostas para a Sede do Jornal L´Humanité, p.482
Figura 590: Variações das propostas para a Sede do Jornal L´Humanité, p.482
Figura 591: Variações das propostas para a Sede do Jornal L´Humanité, p.482
Figura 592: Perspectiva da Sede do *Jornal l´Humanité. Croqui* do arquiteto Jean-Maur Lyonnet, p.483
Figura 593: Vista aérea parcial da Sede do Jornal l´Humanité nas proximidades da Cathédrale royale de Saint-Denis. Destaque para a composição da fachada aproximando-se dos edifícios vizinhos – operação Front Basilique, p.483
Figura 594: Vista parcial da Sede do Jornal l´Humanité em perspectiva à Cathédrale royale de Saint-Denis, p.483
Figura 595: Vista parcial da Sede do Jornal l´Humanité em perspectiva à Cathédrale royale de Saint-Denis, p.483
Figura 596: Perspectiva, planta principal e corte transversal do Auditorium Oscar Niemeyer, p.485

Figura 597: Perspectiva, planta principal e corte transversal do Auditorium Oscar Niemeyer, p.485
Figura 598: Perspectiva, planta principal e corte transversal do Auditorium Oscar Niemeyer, p.485
Figura 599: Presença do Auditorium Oscar Niemeyer na cidade de Ravello. Destaque para a praça seca que se aproxima dos jardins e terraços escalonados e o edifício debruçado sobre a paisagem, p.486
Figura 600: Presença do Auditorium Oscar Niemeyer na cidade de Ravello. Destaque para a praça seca que se aproxima dos jardins e terraços escalonados e o edifício debruçado sobre a paisagem, p.486
Figura 601: Presença do Auditorium Oscar Niemeyer na cidade de Ravello. Destaque para a praça seca que se aproxima dos jardins e terraços escalonados e o edifício debruçado sobre a paisagem, p.486
Figura 602: Vista aérea da Praça Gonçalves Dias (no platô mais elevado) e adjacências em direção ao Rio Anil com destaque para o local onde seria implantada a Praça e Memorial Maria Aragão, p.490
Figura 603: Vista parcial da Praça Gonçalves Dias com casarões remanescentes do século 19 e vista frontal da Igreja de Nossa Senhora dos Remédios em estilo neogótico, p.490
Figura 604: Vista parcial da Praça Gonçalves Dias com casarões remanescentes do século 19 e vista frontal da Igreja de Nossa Senhora dos Remédios em estilo neogótico, p.490
Figura 605: Primeira e segunda proposta para a Praça Maria Aragão. Destaque para os estudos envolvendo a Igreja de Nossa Senhora dos Remédios, p.491
Figura 606: Primeira e segunda proposta para a Praça Maria Aragão. Destaque para os estudos envolvendo a Igreja de Nossa Senhora dos Remédios, p.491
Figura 607: Implantação da proposta final para a Praça Maria Aragão, p.491
Figura 608: Vistas parciais da Praça e Memorial Maria Aragão nas proximidades da Praça Gonçalves Dias, p.491
Figura 609: Vistas parciais da Praça e Memorial Maria Aragão nas proximidades da Praça Gonçalves Dias, p.491
Figura 610: Vistas parciais da Praça e Memorial Maria Aragão nas proximidades da Praça Gonçalves Dias, p.491
Figura 611: Implantação e perspectiva do Museu de Arte Contemporânea de São Luis (MAC - São Luis) aproximando-se urbanisticamente com a Praça e Memorial Maria Aragão, p.492
Figura 612: Implantação e perspectiva do Museu de Arte Contemporânea de São Luis (MAC - São Luis) aproximando-se urbanisticamente com a Praça e Memorial Maria Aragão, p.492
Figura 613: Fotoinserção da proposta neocolonial do Hotel através do projeto de Carlos Leão, p.494
Figura 614: Fotoinserção da proposta modernista do Hotel através do projeto de Oscar Niemeyer, p.494
Figura 615: Vista parcial da rua Conde de Bobadela (rua Direita) com destaque para o sobrado de esquina, p.494
Figura 616: Fotoinserção da proposta neocolonial do Hotel através do projeto de ampliação de Renato Soeiro, p.494
Figura 617: Fotoinserção da proposta neocolonial do Hotel através do projeto de Carlos Leão, p.494
Figura 618: Fotoinserção da proposta modernista do Hotel através do projeto de Oscar Niemeyer, p.494

Figura 619: Fotoinserção da proposta neocolonial do Hotel através do projeto ampliação de Renato Soeiro, p.494
Figura 620: Primeira proposta do hotel através de Oscar Niemeyer, p.494
Figura 621: Primeira proposta do hotel através de Oscar Niemeyer, p.494
Figura 622: Vista parcial do Grande Hotel de Ouro Preto já construído, p.494
Figura 623: Vista parcial de Ouro Preto. Destaque para o terreno onde fora inserido o hotel, p.496
Figura 624: Vista parcial de Ouro Preto com o hotel em construção, p.496
Figura 625: Vistas parciais (frontal e posterior) do Grande Hotel de Ouro Preto, p.496
Figura 626: Vistas parciais (frontal e posterior) do Grande Hotel de Ouro Preto, p.496
Figura 627: Vista parcial do Grande Hotel de Ouro Preto com a presença do protótipo da janela octogonal que substituíra todas as varandas, p.497
Figura 628: Vista parcial da piscina do Grande Hotel de Ouro Preto, p.497
Figura 629: Vista parcial superior da maquete com as intervenções desejadas por Oscar Niemeyer na década de 1990 e parcialmente realizadas, p.497
Figura 630: Perspectivas para o aeroporto de Diamantina, p.499
Figura 631: Perspectivas para o aeroporto de Diamantina, p.499
Figura 632: Vista parcial de Diamantina. Destaque para o terreno do futuro clube, p.500
Figura 633: Vista parcial da "Praça de Esportes Minas Gerais" sem a presença da Sede Social do Clube, p.500
Figura 634: Croquis do clube, p.500
Figura 635: Maquete do Clube de Diamantina, p.500
Figura 636: Vista parcial da Sede Social da *"Praça de Esportes Minas Gerais"*, p.500
Figura 637: Vista aérea de Diamantina com destaque para o terreno onde fora construído o Hotel Tijuco, p.501
Figura 638: Vista aérea de Diamantina com destaque para o terreno onde fora construída a Escola Júlia Kubitschek, p.501
Figura 639: Vista aérea de Diamantina com destaque para o terreno onde fora construída a Faculdade de Odontologia, p.501
Figura 640: Croquis da Escola e do Hotel, p.502
Figura 641: Croquis da Escola e do Hotel, p.502
Figura 642: Fachada principal da Faculdade de Odontologia de Diamantina, p.502
Figura 643: Vista parcial da Escola Julia Kubitschek, p.503
Figura 644: Vista parcial do Hotel Tijuco, p.503
Figura 645: Vista da fachada principal da Faculdade de Odontologia de Diamantina, p.503
Figura 646: Seqüência de imagens do centro do Rio de Janeiro, destacando com a seta preta a implantação da Praça Quinze de Novembro e suas mudanças ao longo dos séculos 17. 18, 19 e 20 (respectivamente de cima para baixo, da esquerda para a direita), p.507

Figura 647: Detalhe do então Largo do Carmo através da perspectiva de Luís dos Santos Vilhena, de 1775, p.509
Figura 648: Largo do Carmo através de aquarela de Richard Bate, de 1808, p.509
Figura 649: Largo do Carmo através de pintura de Jean-Baptiste Debret, de 1825, p.509
Figura 650: Vista parcial da então Praça de Dom Pedro II a partir do Chafariz do Carmo através de fotografia de Georges Leuzinger, de 1865, p.510
Figura 651: Vista parcial da Praça Quinze de Novembro no começo do século 20, através de fotografia de Augusto Malta, circa de 1906, p.510
Figura 652: Vista parcial aérea da Praça Quinze de Novembro através de fotografia de Pedro Lobo, p.510
Figura 653: Vista parcial da Praça Quinze de Novembro, p.510
Figura 654: Vista aérea parcial da Praça Quinze de Novembro e adjacências, p.512
Figura 655: Vista aérea parcial da Praça Quinze de Novembro e adjacências, p.513
Figura 656: Vista aérea parcial da Praça Quinze de Novembro e adjacências, p.513
Figura 657: Perfil da Praça Quinze de Novembro sobre desenho de 1825 de Debret, p.520
Figura 658: Praça Quinze de Novembro a partir do Edifício Cândido Mendes. Ano: 1984, p.520
Figura 659: Edifício Arco do Teles sobrepondo e ladeando o Arco do Teles, p.520
Figura 660: Aspectos gerais da Praça Quinze de Novembro observados em 1991 e traduzidos através de croquis elaborados por Oscar Niemeyer, p.527
Figura 661: Aspectos gerais da Praça Quinze de Novembro observados em 1991 e traduzidos através de croquis elaborados por Oscar Niemeyer, p.527
Figura 662: Estudos iniciais para os propostos edifícios ao Arco do Teles, p.530
Figura 663: Estudos iniciais para os propostos edifícios ao Arco do Teles, p.530
Figura 664: Estudos para o conjunto arquitetônico idealizado defronte ao Arco do Teles e edifícios do entorno imediato e Croqui da Praça Quinze de Novembro antes das intervenções propostas, p.530
Figura 665: Croqui final das propostas urbano-arquitetônicas da Praça Quinze de Novembro, p.530
Figura 666: Aspectos gerais da proposta de reurbanização da Praça Quinze de Novembro. Destaque para a praça seca ao redor da estátua eqüestre de General Osório e a praça arborizada nas proximidades da Via Elevada da Perimetral, p.530
Figura 667: Estudos diversos realizados por Oscar Niemeyer na plataforma encontrada entre a antiga Estação das Barcas ao então Torreão Albamar, p.533
Figura 668: Estudos diversos realizados por Oscar Niemeyer na plataforma encontrada entre a antiga Estação das Barcas ao então Torreão Albamar, p.533
Figura 669: Estudos diversos realizados por Oscar Niemeyer na plataforma encontrada entre a antiga Estação das Barcas ao então Torreão Albamar, p.533
Figura 670: Estudos diversos realizados por Oscar Niemeyer na plataforma encontrada entre a antiga Estação das Barcas ao então Torreão Albamar, p.533

Figura 671: Estudos diversos realizados por Oscar Niemeyer na plataforma encontrada entre a antiga Estação das Barcas ao então Torreão Albamar, p.533
Figura 672: Estudos diversos realizados por Oscar Niemeyer na plataforma encontrada entre a antiga Estação das Barcas ao então Torreão Albamar, p.533
Figura 673: Estudos diversos realizados por Oscar Niemeyer na plataforma encontrada entre a antiga Estação das Barcas ao então Torreão Albamar, p.533
Figura 674: Estudos diversos realizados por Oscar Niemeyer na plataforma encontrada entre a antiga Estação das Barcas ao então Torreão Albamar, p.533
Figura 675: Estudos do Teatro sobre as águas da Baía de Guanabara. Destaque para o palco múltiplo voltado para a praça e refletido sobre o espelho d´água, p.536
Figura 676: Estudos do Teatro sobre as águas da Baía de Guanabara. Destaque para o palco múltiplo voltado para a praça e refletido sobre o espelho d´água, p.536
Figura 677: Perspectivas do conjunto alcançado pelas proposta de Oscar Niemeyer para a Praça Quinze de Novembro a adjacências, p.537
Figura 678: Perspectivas do conjunto alcançado pelas proposta de Oscar Niemeyer para a Praça Quinze de Novembro a adjacências, p.537
Figura 679: Croqui de uma das variações da reurbanização da Praça Quinze de Novembro. Destaque para a marquise nas proximidades do antigo Torreão Albamar, p.537
Figura 680: Vistas parciais da maquete com uma das variações da proposta de reurbanização da Praça Quinze de Novembro, p.537
Figura 681: Vistas parciais da maquete com uma das variações da proposta de reurbanização da Praça Quinze de Novembro, p.537
Figura 682: Panorama da maquete com uma das variações da proposta de reurbanização da Praça Quinze de Novembro, p.537
Figura 683: Croqui apresentando o perfil da Capela para a Praça Quinze de Novembro, p.539
Figura 684: Perspectivas eletrônicas do projeto da Capela da Praça Quinze de Novembro, p.539
Figura 685: Perspectivas eletrônicas do projeto da Capela da Praça Quinze de Novembro, p.539
Figura 686: Planta Cadastral de Belo Horizonte sobrepondo a planta do antigo arraial de Curral del-Rey. Destaque para o posicionamento da Praça da Liberdade, p.541
Figura 687: Planta Cadastral de Belo Horizonte inscrita na avenida do Contorno. Destaque para o Parque Municipal (próximo a um quadrado) e a Praça da Liberdade mais acima, p.541
Figura 688: Vistas parciais da Praça da Liberdade com a presença do paisagismo à inglesa, p.542
Figura 689: Vistas parciais da Praça da Liberdade com a presença do paisagismo à inglesa, p.542
Figura 690: Vistas parciais da Praça da Liberdade com a presença do paisagismo à francesa, p.542
Figura 691: Vistas parciais da Praça da Liberdade com a presença do paisagismo à francesa, p.542
Figura 692: Vista parcial aérea da Praça da Liberdade na primeira metade do século 20, p.548
Figura 693: Recorte de fotografia com o destaque para o Palacete Dolabella,p.548

Figura 694: Vista parcial do Instituto Soraterápico Federal (filial de Belo Horizonte) a partir da rua da Bahia, p.548
Figura 695: Vista frontal do Palácio da Liberdade, p.548
Figura 696: Croquis de implantação, corte transversal e detalhe de um apartamento do Ed. Niemeyer, p.550
Figura 697: Croquis de implantação, corte transversal e detalhe de um apartamento do Ed. Niemeyer, p.550
Figura 698: Vistas parciais do Ed. Niemeyer. ano: 1963, p.550
Figura 699: Vistas parciais do Ed. Niemeyer. ano: 1963, p.550
Figura 700: Planta do Subsolo do Ed. Niemeyer, p.552
Figura 701: Planta do Térreo / Pilotis do Ed. Niemeyer, p.552
Figura 702: Planta do pavimento-tipo do Ed. Niemeyer, p.552
Figura 703: Planta do terraço do Ed. Niemeyer, p.552
Figura 704: Arranha-céu de 1922 para a Friedrichstraβe em Berlim/Alemanha, p.553
Figura 705: Vista parcial do Ed. Niemeyer. Década de 1960, p.553
Figura 706: Vista parcial do Ed. Copan na década de 1950 – São Paulo/SP, p.554
Figura 707: Vista parcial do Ed. Montreal em 1957 – São Paulo/SP, p.554
Figura 708: Vista parcial do Banco Mineiro da Produção na década de 1960 – Belo Horizonte/MG, p.554
Figura 709: Vista parcial da Praça da Liberdade em Belo Horizonte na década de 1960. Destaque para a presença do Ed. Niemeyer e a ainda possível vista para a Serra do Curral, ao fundo, p.555
Figura 710: Planta original do térreo da Biblioteca Pública Estadual. Destaque para a implantação em "S" do edifício sobre o terreno trapezoidal e a presença dos jardins que envolvem e atravessam o pilotis, p.558
Figura 711: Planta do primeiro pavimento da Biblioteca Pública Estadual, p.558
Figura 712: Planta do terraço. Destaque para a sinuosa marquise avançando sobre o piso, p.558
Figura 713: Fachada principal original da Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais, p.558
Figura 714: Vista parcial da maquete da Biblioteca Pública Estadual, p.559
Figura 715: Vista parcial aérea da Biblioteca construída, p.559
Figura 716: Planta de Situação do Palácio dos Despachos (ou Palácio Vertical), p.566
Figura 717: Planta do pavimento térreo do palácio. Destaque para a implantação ilhada e a presença dos volumes da torre (de base quadrada) e o auditório (de base trapezoidal), p.567
Figura 718: Planta do terceiro pavimento, local do Gabinete do Governador, p.567
Figura 719: Plantas do quarto e quinto pavimento – Serviços de Gabinete, p.567
Figura 720: Plantas do quarto e quinto pavimento – Serviços de Gabinete, p.567
Figura 721: Planta do décimo pavimento – Salão de Banquetes, p.567
Figura 722: Planta do décimo primeiro pavimento – área de recreação e lazer da Casa do Governador, p.567
Figura 723: Planta do décimo segundo pavimento – área social da Casa do Governador, p.567
Figura 724: Planta do décimo terceiro pavimento – área íntima da Casa do Governador, p.567
Figura 725: Corte transversal do palácio, p.568
Figura 726: Fachada frontal e fachada lateral esquerda do palácio, p.568

Figura 727: Fachada frontal e fachada lateral esquerda do palácio, p.568
Figura 728: Fotoinserção do palácio imaginado através da alameda de palmeiras da Praça da Liberdade, p.568
Figura 729: Vista aérea parcial da Praça da Liberdade. Década de 1960, p.570
Figura 730: Primeiros estudos Praça dos Três Poderes e Esplanada dos Ministérios. Ano: 1956, p.576
Figura 731: Primeiros estudos Praça dos Três Poderes e Esplanada dos Ministérios. Ano: 1956, p.576
Figura 732: Primeiros estudos Praça dos Três Poderes e Esplanada dos Ministérios. Ano: 1956, p.576
Figura 733: Estudo para o Plano Piloto. Ano: 1956, p.576
Figura 734: Estudos para o Plano Piloto. Ano: 1956, p.577
Figura 735: Estudos para o Plano Piloto. Ano: 1956, p.577
Figura 736: Estudos para a Praça dos Três Poderes, p.577
Figura 737: Estudos para a Praça dos Três Poderes, p.577
Figura 738: Estudos para a Praça dos Três Poderes, p.577
Figura 739: Croqui do palácio do Congresso Nacional e o desejo de Niemeyer da visibilidade e diálogo do mesmo com a Praça dos Três Poderes, p.578
Figura 740: Croquis do Palácio do Planalto e do Palácio do Supremo Tribunal, p.578
Figura 741: Estudos das colunas dos palácios do Planalto e do Supremo, p.578
Figura 742: Vista parcial da Maquete original da Praça dos Três Poderes, p.579
Figura 743: Vista aérea da Praça dos Três Poderes, p.579
Figura 744: Vista parcial do terraplano da futura Praça dos Três Poderes, p.583
Figura 745: Protótipo da coluna do Palácio do Planalto, p.583
Figura 746: Praça dos Três Poderes em construção, p.583
Figura 747: Pormenores dos palácios do Congresso, Planalto e Supremo na Praça dos Três Poderes, p.584
Figura 748: Pormenores dos palácios do Congresso, Planalto e Supremo na Praça dos Três Poderes, p.584
Figura 749: Pormenores dos palácios do Congresso, Planalto e Supremo na Praça dos Três Poderes, p.584
Figura 750: Pormenores dos palácios do Congresso, Planalto e Supremo na Praça dos Três Poderes, p.584
Figura 751: Pormenores dos palácios do Congresso, Planalto e Supremo na Praça dos Três Poderes, p.584
Figura 752: Pormenores dos palácios do Congresso, Planalto e Supremo na Praça dos Três Poderes, p.584
Figura 753: Pormenores dos palácios do Congresso, Planalto e Supremo na Praça dos Três Poderes, p.584
Figura 754: Pormenores dos palácios do Congresso, Planalto e Supremo na Praça dos Três Poderes, p.584
Figura 755: Pormenores dos palácios do Congresso, Planalto e Supremo na Praça dos Três Poderes, p.584
Figura 756: Museu Histórico de Brasília em construção, p.586
Figura 757: Museu Histórico de Brasília em construção, p.586
Figura 758: Vista parcial do Museu Histórico de Brasília a partir do Eixo Monumental, p.586
Figura 759: Croqui do Pombal com a perspectiva do Congresso Nacional, p.587
Figura 760: Vista parcial do Pombal a partir do Museu Histórico de Brasília. Ano: 1970, p.587
Figura 761: Croqui da Praça dos Três Poderes com a presença dos palácios, o museu e o pombal, p.588
Figura 762: Vista parcial da Casa de Chá, na Praça dos Três Poderes, em Brasília, p.590

Figura 763: Perspectiva da 1ª versão do Memorial Tiradentes a partir da Praça dos Três Poderes (entre o Palácio do Planalto e a escultura "os Candangos", de Bruno Giorgi), p.594
Figura 764: Corte transversal e perspectiva da 1ª versão do Memorial Tiradentes, p.594
Figura 765: Perspectivas da fachada principal da 1ª versão do Memorial Tiradentes. Destaque para o painel de Cândido Portinari e a escultura do alferes, p.594
Figura 766: Perspectivas da fachada principal da 1ª versão do Memorial Tiradentes. Destaque para o painel de Cândido Portinari e a escultura do alferes, p.594
Figura 767: Planta do térreo e fachada principal da 1ª versão do Memorial Tiradentes, p.594
Figura 768: Planta do subsolo e corte transversal da 1ª versão do Memorial Tiradentes, p.594
Figura 769: Perspectiva e fachada lateral esquerda da 2ª versão do Memorial Tiradentes, p.594
Figura 770: Maquete da 2ª versão do Memorial Tiradentes, p.594
Figura 771: Estudos iniciais do Panteão observado a partir da Praça dos Três Poderes, p.595
Figura 772: Fachadas: frontal, lateral esquerda (com vitral) e lateral direita (com alto relevo), p.595
Figura 773: Planta do terceiro pavimento (principal) e corte longitudinal. Destaque para os três pavimentos, p.595
Figura 774: Pavimento térreo (com auditório) e pavimento de acesso (com hall), p.595
Figura 775: Vista lateral direita e posterior da maquete do Panteão, p.596
Figura 776: Vista lateral esquerda e frontal do Panteão, p.596
Figura 777: Croquis do salão principal do Panteão. Destaque para a presença do painel do artista João Câmara Filho e escultura do Alferes Tiradentes, p.598
Figura 778: Croquis do salão principal do Panteão. Destaque para a presença do painel do artista João Câmara Filho e escultura do Alferes Tiradentes, p.598
Figura 779: Estudos para o Livro de Aço e sua iluminação,p.598
Figura 780: Estudos para o Livro de Aço e sua iluminação, p.598
Figura 781: Painel Inconfidência Mineira, de João Câmara Filho, p.598
Figura 782: Croqui do painel de vidro do Panteão. Autora: Marianne Peretti, p.598
Figura 783: Vista parcial externa do Panteão. Destaque para o vitral e a escultura realizadas por Marianne Peretti, p.598
Figura 784: Vista parcial interna do Panteão. Destaque para o Livro de Aço (em primeiro plano) e o vitral (em segundo plano), p.598
Figura 785: Estudo de Niemeyer para o Livro de Aço, p.599
Figura 786: Perspectiva externa do Panteão com destaque para o busto de Tiradentes, p.599
Figura 787: Primeira alternativa da Pira da Pátria, p.600
Figura 788: Estudos para a segunda alternativa (escolhida) da Pira da Pátria, p.600
Figura 789: Estudos para a segunda alternativa (escolhida) da Pira da Pátria, p.600
Figura 790: Painel Liberdade, por Athos Bulcão – relevo em madeira laqueada presente no hall do Panteão, p.600
Figura 791: Vista parcial do Panteão, p.600

Figura 792: Croquis da proposta inicial do Espaço Lucio Costa, p.601
Figura 793: Pormenores do espaço Lucio Costa, p.601
Figura 794: Pormenores do espaço Lucio Costa, p.602
Figura 795: Vista parcial do acesso do Espaço Lucio Costa. Pormenores do espaço Lucio Costa, p.602
Figura 796: Vista parcial interna do Espaço Lucio Costa. Destaque para a laje em abóbadas, p.602
Figura 797: Vista parcial do Monumento em comemoração ao reconhecimento pela Unesco de Brasília como Patrimônio da Humanidade, p.603
Figura 798: Vista parcial aérea da Praça dos Três Poderes com destaque para o Palácio do Planalto. Destaque pela então ausência do espelho d´água. Ano: década de 1960, p.604
Figura 799: Vista parcial do Palácio do Planalto refletido pelo espelho d´água, p.604
Figura 800: Herma de Israel Pinheiro, p.605
Figura 801: Vista parcial da Praça dos Três Poderes com a presença de um auditório em cúpula, p.606
Figura 802: Corte da intervenção proposta para o auditório, p.606
Figura 803: Planta do auditório proposto, p.606
Figura 804: Palanque – coreto-modernista – presente na Praça dos Três Poderes, p.606
Figura 805: Croqui apresentando a proposta de ampliação do edifício térreo do Palácio do Congresso Nacional, p.607
Figura 806: Vista lateral direita do Palácio do Congresso Nacional. Destaque para a ampliação horizontal indicada por seta, p.607
Figura 807: Perspectiva com a implantação no novo plenário do Palácio do Congresso Nacional, p.607
Figura 808: Maquete do anexo do Congresso Nacional e Praça dos Três Poderes. **Maquete:** Gilberto Antunes, p.608
Figura 809: Planta e perspectiva da passarela de interligação entre o Palácio do Congresso Nacional e a Praça dos Três Poderes, p.608

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1: Grau de Intervenção segundo Continuidade Contextual, Uniformidade Contextual ou Justaposição Contextual.p.58
Tabela 2: Quadro *"Arquiteturas Efêmeras"* – comparações entre Durabilidades / Preexistências e Contextos Diversos, p.364
Tabela 3: Comparação de tipologias de torres sineiras / campanários em relação a posição diante do edifício religioso, p.439
Tabela 4: Quadro comparativo acerca das Disciplinas da Enba em 1924 e 1931, p.649

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABI	Associação Brasileira de Imprensa
ANS	Arquivo Noronha Santos
CAUE	Conseils d´Architecture d´Urbanisme et de l´environnement
CEDOC-FTMRJ	Centro de Documentação da Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro
CEPHiMEx	Centro de Pesquisa de História Militar do Exército
CONDEPASA	Conselho de Defesa do Patrimônio Cultural de Santos
CONDEPHAAT	Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico de Santos
CTA	Centro Técnico da Aeronáutica
DER	Departamento Estadual de Estradas de Rodagem
Enba	Escola Nacional de Belas Artes
EUA	Estados Unidos da América
FAFEID	Faculdades Federais Integradas de Diamantina
FAOD	Faculdade de Odontologia de Diamantina
FGV	Fundação Getúlio Vargas
FON	Fundação Oscar Niemeyer
FUB	Fundação Luso-brasileira para o Desenvolvimento do Mundo de Língua Portuguesa
FUNTERJ	Fundação Estadual dos Teatros do Rio de Janeiro
GE1	Grupo Escolar 1
GHOP	Grande Hotel de Ouro Preto
HJKO	Hospital Juscelino Kubitscheck de Oliveira
IAB-RJ	Instituto dos Arquitetos do Brasil – Rio de Janeiro
ICMBio	Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade
ICOMOS	International Council of Monuments and Sites
Iepha/MG	Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais
IMN	Inspetoria de Monumentos Nacionais
INP	Instituto Nacional de Puericultura
Iphan	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
JK	Juscelino Kubitscheck
MAC	Museu de Arte Contemporânea
MAP	Museu de Arte da Pampulha
MES	Ministério da Educação e Saúde Pública
NOVACAP	Companhia Urbanizadora da Nova Capital
ONU	Organização das Nações Unidas
POT	Posto de Observação de Teleguiados
RDA	República Democrática Alemã
SPHAN	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UFVJM	Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri
UnB	Universidade de Brasília
UNESCO	United Nations Educational Scientific and Cultural
Unicamp	Universidade Estadual de Campinas
USP	Universidade de São Paulo
ZAC	Zone d´Amenagement Concert
ZUP	Zone à Urbaniser en Priorité

INTRODUÇÃO

Voltar ao passado, insistir naquela arquitetura fora do tempo, constituiria para um arquiteto prova de timidez lamentável.

Oscar Niemeyer,
Conversa de arquiteto[1]

Aqueles que se dedicam as muitas histórias da Arquitetura Moderna Mundial, deparam-se (precoce ou tardiamente) com o brasileiro Oscar Ribeiro de Almeida Niemeyer Soares Filho[2] (1907-2012).

Niemeyer, de fato, transita em material bibliográfico, desde enxutas citações e rodapés de página, perpassando eurocêntricos títulos – conforme visto em *"O planeta Brasil",*[3] recorte da já consagrada publicação realizada pelo crítico francês Jean-Louis Cohen (1949) – ascendendo por fim, manifestações de sua genialidade, em condecorados autores, tal qual aponta Kenneth Frampton (1930) em *"História crítica da arquitetura moderna"* quando menciona o arquiteto: *"[...] aos trinta e cinco anos de idade, criou sua primeira obra-prima, o Cassino da Pampulha."* (FRAMPTON: 2008, p.311).

Muito embora saibamos que as críticas[4] acerca do arquiteto, também existam – basta lembrarmos a palestra proferida pelo suíço Max Bill[5], (1908-1994), em 9 de junho de 1953 na Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo ou mesmo a entrevista concedida por este, no mesmo mês, para o jornalista Flávio de Aquino[6] (1919-1987), da Revista *Manchete* – os textos que exaltam a obra do arquiteto são de um montante incomparável.

---

1 NIEMEYER, Oscar. *Conversa de arquiteto*. Rio de Janeiro: Revan, maio de 1999, p.37.

2 Oscar Ribeiro de Almeida Niemeyer Soares Filho (Rio de Janeiro, 15 de dezembro de 1907 – Rio de Janeiro, 5 de dezembro de 2012), casou-se com Annita Baldo (1909-2004) em 1928, com quem tivera a única filha, Ana Maria Niemeyer (1930-1912). O segundo casamento do arquiteto foi em 2006 com Vera Lúcia Cabreira (1946).

3 COHEN, Jean-Louis. *O futuro da arquitetura desde 1889: uma história mundial.* São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.314.

4 Prova de que as críticas (construtivas ou não) acompanharam Oscar Niemeyer foram vistas até o falecimento do arquiteto, sublinhando Reinaldo de Azevedo, jornalista da Revista *Veja* com o polêmico título de 6/12/2012: *"Morre Oscar Niemeyer, metade gênio e metade idiota"*.

5 Max Bill (Winterthur, Suíça, 22 de dezembro 1908 – Berlim, Alemanha, 8 de dezembro de 1994) foi um designer gráfico, designer de produto, arquiteto, pintor,escultor, professor e teórico do design.

6 Flávio de Aquino (1919-1917) foi arquiteto, jornalista e crítico de arte; autor do livro: *"Três fases do Movimento Moderno"* (1952). Em trecho da entrevista realizada com Max Bill, este último dissera: *"[...] Ao projetar-se, por exemplo, um conjunto como a Pampulha não se levou em conta a sua função social. O sentimento da coletividade humana é aí substituído pelo individualismo exagerado. A coletividade é formada por indivíduos, mas o individualismo destrói a coletividade. Niemeyer, apesar do seu evidente talento, projetou-o por instinto, por simples amor à forma pela forma; elaborou-o em torno de curvas caprichosas e gratuitas cujo sentido arquitetural apenas para si mesmo é evidente. O resultado disso é um barroquismo excessivo que não pertence à arquitetura nem à escultura [...]".* (BILL: 1953. Entrevista para a Revista Manchete).

A considerável somatória de material arquivístico sobre o arquiteto em destaque não caberia fisicamente em um memorial: vídeos e entrevistas; ensaios, crônicas e artigos; monografias, dissertações, teses e até mesmo poemas[7] – muitos dos quais se reverberam acriticamente.

Esta vasta coleção bibliográfica sobre o arquiteto e sua obra, expõe, em muitos dos casos, repetidas análises dos principais trabalhos de sua autoria, ocultando assim, um expressivo leque de programas arquitetônicos, projetos realizados, edifícios existentes e, sobretudo, memoriais justificativos – *considerações necessárias*, segundo o próprio Niemeyer – ainda não analisados por àqueles que se dedicam a tal.

Pampulha; Ibirapuera; Brasília e o Caminho Niemeyer[8] são os principais objetos urbano-arquitetônicos averiguados e estudados pelos críticos que, incluem também, em um cíclico processo, as obras monumentais e de grande repercussão midiática.

Inserindo-me na geração de novíssimos pesquisadores a respeito da Arquitetura Moderna do Brasil e, em especial, da figura de Oscar Niemeyer, sempre guardei, desde minha formação acadêmica, indagações sobre as atitudes projetuais deste arquiteto, em especial sobre o *hotel* concebido em 1938 e construído na década seguinte em Ouro Preto/MG[9].

Recordando o arquivista e paleógrafo francês Yves Bruand (1926-2011) em sua prestigiada publicação *"Arquitetura Contemporânea no Brasil"* (1981), verifiquei[10] através da abordagem sobre o hotel em destaque, a seguinte comparação realizada pelo autor diante dos arquitetos Oscar Niemeyer e Lucio Costa (1902-1998), ao dizer que o primeiro *"[...] não era igualmente sensível às artes do passado, apesar de apreciá-las, e julgava que a arquitetura moderna não deveria a elas se subordinar, e que ambas podiam manter uma coexistência com independência recíproca."* (BRUAND: 1999, p.107).

As leituras iniciais sobre o *hotel* originaram dois desdobramentos: de um lado, a ampliação de reflexões acerca dos projetos realizados pelo arquiteto diante de questões patrimoniais. Por outro lado, o estudo de cinco[11] propostas elaboradas por Oscar Niemeyer para a cidade histórica de

---

[7] Destacando aqui o poema *"Lições de Arquitetura",* escrito por Ferreira Gullar (1930) e presente no livro: *"Na Vertigem do Dia"* (1975-1980).

[8] O conjunto arquitetônico da Pampulha foi construído em Belo Horizonte/MG em 1940; o Parque do Ibirapuera de São Paulo/SP em 1951; enquanto a nova capital federal, Brasília foi iniciada em 1956 e inaugurada (incompleta) em 1960; já o Caminho Niemeyer de Niterói/RJ foi implantado em 1997 (após o sucesso do Museu de Arte Contemporânea – MAC, da mesma cidade, datado de 1993); encontrando-se incompleto até a presente data.

[9] Fato considerável é minha efetiva aproximação com Ouro Preto, tendo residido muitos anos nesta cidade.

[10] Durante a fatura da dissertação intitulada *"Velho Tejuco Moderno. A presença da arquitetura de Oscar Niemeyer em Diamantina/MG",* defendida em 2014 na obtenção de título de mestre através do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PROARQ/FAU/UFRJ).

[11] Sendo: clube (1950); hotel e escola (1951); faculdade (1953) e o aeroporto (1954), sendo este o único não construído.

Diamantina, no norte de Minas Gerais; resultando enfim, a dissertação intitulada: *"Velho Tejuco Moderno. A presença da arquitetura de Oscar Niemeyer em Diamantina/MG"*.[12]

Orientado pela professora doutora Cêça Guimaraens, a defesa da dissertação em 2014 abriu imediato caminho para o doutorado, ampliando o recorte inicial (da mineira Diamantina), para outros sítios históricos, logo surgindo o **tema:** a arquitetura de Oscar Niemeyer em sítios históricos.

As **razões ou justificativas** que guiaram o tema encontrado devem-se muito a escassez de estudos acerca da aproximação da arquitetura de Oscar Niemeyer com o escopo patrimonial (sendo exibidos, ainda hoje, apenas os casos mais relevantes – tal e qual o Grande Hotel de Ouro Preto) –; acrescentando-se também, a espantosa ausência de narrações críticas diante de uma parcela considerável de projetos e obras realizados pelo arquiteto.

Recordando Yves Bruand ao dizer sobre Niemeyer: *"Este não era igualmente* [comparado a Lucio Costa] *sensível às artes do passado, apesar de apreciá-las, e julgava que a arquitetura moderna não deveria a elas se subordinar [...]"* (BRUAND: 1999, p.107.) logo se apresenta ao lado do tema e suas razões, as seguintes **problemáticas**: de que maneira Oscar Niemeyer interveio diante de preexistências arquitetônicas? Diante sítios históricos, quais foram as posturas projetuais do arquiteto? E também, quando e porque e de quais maneiras o arquiteto rememorara elementos do passado – *artes do passado* (Ibid) – em sua arquitetura?

Surgem assim, **as hipóteses**: apesar de reinventar-se em uma particular arquitetura modernista, Oscar Niemeyer, sempre que instigado, apropriou-se de influências pretéritas, transfigurando-as em seus projetos. E mais: quando confrontado com vetores patrimoniais diversos ou preexistências urbano-arquitetônicas, Niemeyer ressignificara o contexto original, acentuando, sempre que possível, um novo presente histórico.

Explicitados o tema, as justificativas, as problemáticas e as hipóteses, a Tese *"Hoje, o passado de amanhã. A arquitetura de Oscar Niemeyer em sítios históricos"* apresenta como **objetivos gerais** as análises de projetos e obras realizados por Niemeyer cujas influências arquitetônicas-culturais ou territoriais-culturais são latentes. Estas abordagens somam-se aos **objetivos específicos** que pretendem levantar e comparar intervenções exponenciais realizadas pelo arquiteto em sítios históricos diversos.

Tais objetivos direcionam a presente Tese para um **procedimento metodológico** através das seguintes tarefas iniciais:

[12] Defendida em 11 de Março de 2014 através do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PROARQ/FAU/UFRJ).

1.: Levantamento da fortuna crítica acerca da Movimento Moderno na Arquitetura com especificidades do **estado da arte** acerca do tema supramencionado, incluindo aí, os objetivos gerais e específicos. Para tal foi realizada uma prospecção bibliográfica nos seguintes direcionamentos: a) literatura sobre o Movimento Moderno na arquitetura mundial; b) literatura sobre o Movimento Moderno na particularidade brasileira; c) literatura histórica, descritiva e crítica acerca da obra de Oscar Niemeyer; d) literatura histórica, descritiva e crítica produzida por Oscar Niemeyer.

2.: Prospecção de documentações primárias acerca dos projetos e obras inseridos no tema exibido. Para tal, realizou-se o levantamento e sistematização documental acerca dos projetos e obras através de buscas nas seguintes fontes: a) instituições privadas e públicas; b) co-autores e profissionais envolvidos; c) contratantes públicos/privados ou administradores/proprietários dos objetos arquitetônicos preexistentes e de intervenções; d) agentes diversos, alcançando a própria família Niemeyer.

3.: Reconhecimento ou levantamento de dados *in loco* de algumas obras construídas, especificamente nos casos de sítios históricos contidos nas seguintes cidades brasileiras: Brasília/DF; Diamantina/MG; Ouro Preto/MG; Rio de Janeiro/RJ e São Luis/MA. Para os demais casos estudados (incluindo os sítios históricos internacionais), foram utilizados exclusivamente os materiais recolhidos nos levantamentos bibliográficos e arquivísticos.

Da primeira tarefa do procedimento metodológico.

A fortuna crítica acerca do conjunto de projetos e obras realizados pelo arquiteto Oscar Niemeyer expande-se desde panoramas coletivos sobre a moderna arquitetura brasileira – destacando o raro "*Brazil Builds. Architecture New and Old. 1652-1942"* (1943), organizado[13] por Philip Lippincott Goodwin[14] – alcançando desmedidas abordagens monográficas, que remetem ao pioneiro e *"[...] definitivamente elegante, didático e introspectivo trabalho, publicado pela Reinhold, em Nova York, em 1950."* (FRAMPTON: 1987) *"The Work of Oscar Niemeyer",* escrito por Stamo Papadaki[15]

[13] A publicação datada de 1943, com textos de Philip L. Goodwin e fotografias de George Everard Kidder-Smith, é produto final de uma exposição organizada pelo Departamento de Arquitetura do *Museum of Modern Art (MoMA – New York),* com curadoria de Alice Carson e assistência de Bernard Rudovsky, que percorreu entre 1943 e 1945 as seguintes cidades norte-americanas: Nova Iorque, Boston, Filadélfia, São Francisco,Toronto e Cidade do México; além das brasileiras de Belo Horizonte, São Paulo, Santos, Campinas, Jundiaí, Curitiba, Florianópolis e Porto Alegre.
[14] Philip Lippincott Goodwin (1885-1958), arquiteto e pesquisador. Ao lado do arquiteto Edward Durell Stone (1902-1978) projetou o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), em 1939.
[15] Stamo Papadaki (Atenas, 1906-1992), arquiteto e pesquisador.

(1906-1992), e seqüenciado em mais dois títulos: "*Oscar Niemeyer: works in progress"* (1956) e *"Oscar Niemeyer"* (1960).

Evocado mundialmente ao se tratar de arquitetura – *"Niemeyer é Brasil. Brasil é Niemeyer"*, (ANTUNES apud SEGRE: 2009) – o arquiteto sobressaíra-se ao lado de gerações de colegas, sendo incessantemente citado por já consagrados autores, subseqüentes a Goodwin e Papadaki, auferindo, até o século 21, em expressiva bibliografia, uma constante elucidação à divindade.

A triagem necessária para a escrita desta Tese surgiu através dos textos imprescindíveis a respeito da história universal da arquitetura moderna; alcançando àqueles sobre a arquitetura brasileira (especialmente a do período moderno), além dos relacionados ao arquiteto.

Visto o mote desde trabalho, paralelamente aos vetores supracitados, surgiram também, publicações acerca da arquitetura neocolonial e, especialmente sobre o patrimônio histórico, com enfoque em práticas de intervenções arquitetônicas.

Os títulos acentuados para a história universal da arquitetura moderna foram: "*História Crítica da Arquitetura Moderna"* (1997), de Kenneth Frampton; *"Espaço, tempo e arquitetura. O desenvolvimento de uma nova tradição"* (2004) de Sigfried Giedion; *"Arquitetura Moderna desde 1900"* (2008) de William J.R. Curtis, além de *"O Futuro da Arquitetura desde 1889. Uma História Mundial"* (2013) alentada publicação de Jean-Louis Cohen.

À história da arquitetura moderna brasileira, reservaram-se autores internacionais e nacionais, avultando: *"Arquitetura Moderna no Brasil"* (1956) de Enrique E. Mindlin; *"Arquitetura Contemporânea no Brasil"* (1981) de Yves Bruand; *"Le Corbusier: riscos brasileiros"* (1987) de Elizabeth Harris; *"Le Corbusier e o Brasil"* (1987), de Cecília Pereira dos Santos, Margareth Campos da Silva Pereira, Romão Veriano da Silva Pereira e Vasco Caldeira da Silva; *"Depoimento de uma geração. Arquitetura Moderna Brasileira"* (2003) organizado por Alberto Xavier; *"Arquitetura Moderna Brasileira"* (2004) de Elizabetta Adreoli e Adrian Forty; *"Moderno e brasileiro. A história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960)"* (2006) de Lauro Cavalcanti; *"Brasil: arquiteturas após 1950"* (2010) de Maria Alice Junqueira Bastos e Ruth Verde Zein e *"Ministério da Educação e Saúde: ícone urbano da modernidade brasileira (1935-1945)"* (2013) de Roberto Segre.

Diante da vasta produção sobre Oscar Niemeyer, percorri mais de uma dezena de títulos realizados pelo próprio arquiteto, além das revistas de sua alçada, *Módulo*[16] *e Nosso Caminho*[17] – acrescentadas às seguintes monografias: *"Oscar Niemeyer"* (1971) de Rupert Spade; *"Oscar Niemeyer.*

[16] A Revista *Módulo* foi fundada por Oscar Niemeyer em 1955, tendo sua primeira circulação até 1965 – data em que fora proibida pela censura da Ditadura Militar. Retornou a circular somente em 1975, nos primeiros anos de abertura política, perdurando com edições até 1989.

[17] A Revista *Nosso Caminho* foi um retorno de Oscar Niemeyer na divulgação de novos trabalhos, tendo lançado o primeiro volume em maio de 2008. Atualmente, a revista encontra-se no 12º exemplar (até janeiro de 2016), tendo à frente de sua divulgação, a segunda esposa do arquiteto, a viúva Vera Lúcia Cabreira (1946).

Une esthétique de lá fluidité" (1987) de Gilbert Luigi; *"A Arquitetura de Oscar Niemeyer"* (1988) de Lionello Puppi; *"Niemeyer: poeta da Arquitetura"* (1998) de Jean Petit; *"Oscar Niemeyer: uma lição de arquitetura (apontamentos de uma aula que perdura há 60 anos)"* (2001) de Eduardo Corona; *"Da matéria à invenção. As obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais 1938-1955"* (2008) de Danilo Matoso Macedo; *"Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil"* (2010) de David Underwood e *"Oscar Niemeyer. A Alvorada Passada e Futura"* (2012) de Philip Jodidio.

Tais publicações adicionam-se às linhas do tempo: *"Oscar Niemeyer. Obras y proyectos. Works and Projects"* (2002) de Josep Ma. Botey e *"Niemeyer 100"* (2008) de Guido Laganà e Marcus Lontra; conjuntamente as biografias em três tempos, elaboradas por Nelson Werneck Sodré (1978), Marcos Sá Corrêa (1996) e Maciel de Aguiar (2008). Outros importantes textos críticos sobre o arquiteto foram acrescidos: *"Arquitetura, texto e contexto: o discurso de Oscar Niemeyer"* (1997) de Miguel Alves Pereira e a coletânea *"Tributo a Niemeyer"* (2009) organizada por Roberto Segre.

Por fim, foram somadas dissertações de mestrado e teses de doutorado, sublinhando aqui as específicas sobre a obra do arquiteto em análise: *"Oscar Niemeyer e o começo do urbanismo especulativo em Israel após 1960"* (2001)[18] de Zvi Elhyani; *"As casas de Oscar Niemeyer: 1935-1955,"* (2005)[19] de Marcus Leite Almeida; *"Oscar Niemeyer e Le Corbusier: encontros"* (2007) de Rodrigo Cristiano Queiroz e *"Os Palácios originais de Brasília"*(2012)[20] de Elcio Gomes da Silva, além de minha própria dissertação *"Velho Tejuco Moderno. A presença da arquitetura de Oscar Niemeyer em Diamantina – MG".* [21]

Tais referências bibliográficas agregam-se a outros títulos a respeito da arquitetura no Brasil (que deram suporte para as questões de preexistências urbano-arquitetônicas) – merecendo destaque: *"Quadro da Arquitetura no Brasil"* (1970) de Nestor Goulart Reis Filho; *"Arquitetura no Brasil: Sistemas Construtivos"* (1979) de Silvio de Vasconcellos; *"Quatro séculos de Arquitetura"* (1977) de Paulo F. Santos; *"Arquitetura no Brasil: de Cabral a Dom João VI"* (2007) e *"Arquitetura no Brasil: de Dom João VI a Deodoro"* (2010), organizados pelos professores Francisco Mendes, Francisco Veríssimo e Willian Bittar e, também, somadas as questões urbanas necessárias, *"O Concurso de Brasília"* (2010) de Milton Braga e *"Urbanismo de Colina. Uma tradição luso-brasileira"* (2012) organizado por Manuel Leal da Costa Lobo e José Geraldo Simões Junior. Ao lado destas, sublinham-se, também, referências acerca da arquitetura neocolonial brasileira, através dos seguintes títulos: *"Por uma História não Moderna da Arquitetura Brasileira"* (1998) de Marcelo Puppi; *"Arquitetura Neocolonial no*

[18]Livremente traduzido de *"Oscar Niemeyer and the Outset of Speculative Urbanism in Israel after 1960."* Sob orientação do arquiteto Efrat Zvi, tal dissertação foi defendida em 2001 na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Technion em Israel.

[19] Sob orientação do Professor Doutor Carlos Eduardo Dias Comas, tal Dissertação de Mestrado foi defendida em 2005 através do Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

[20] Sob orientação do Professor Doutor José Manuel Morales Sanches, tal Tese foi defendida em 2012 através do Curso de Doutorado da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília.

[21] Sob orientação da Professora Doutora Cêça Guimaraens, tal Dissertação de Mestrado foi defendida em 2014 através da Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Brasil: entre o Pastiche e a Modernidade" (2008) de Carlos Kessel e *"Neocolonial, Modernismo e Preservação do Patrimônio no Debate Cultural dos anos 1920 no Brasil"* (2011) de Maria Lucia Bressan Pinheiro.

Para as leituras do patrimônio, restauro e intervenções arquitetônicas, foram levantados os seguintes títulos: *"La estructura histórica del entorno"* (1977) de Marina Waisman; *"Cartas patrimoniais"* (1995) organizado por Isabelle Cury; *"Modernistas na Repartição"* (2000) organizado por Lauro Cavalcanti; *"A Alegoria do patrimônio"* (2001) de Françoise Choay; *"Paradoxos Entrelaçados. As torres para o futuro e a tradição nacional"* (2002) de Cêça Guimaraens; *"Os Arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (Anos 1930-1940)"* (2009) de Márcia Regina Romeiro Chuva; *"O patrimônio em questão: antologia para um combate"* (2011) novamente de Françoise Choay e, por fim, *"Interpretações do Patrimônio. Arquitetura e urbanismo moderno na constituição de uma cultura de intervenção no Brasil, 1930-1960"* (2013) de Ana Lúcia Cerávolo.

Da segunda tarefa do procedimento metodológico.

Após o levantamento bibliográfico e o prévio reconhecimento de casos a serem abordados, deu-se início a segunda tarefa do procedimento metodológico: a prospecção de documentações primárias acerca dos projetos e obras inseridos no tema exibido.

Acerca desta fase é interessante destacar as principais instituições consultadas. Dos órgãos privados, ressalta-se a Fundação Oscar Niemeyer e seu conjunto de informações digitalizadas e disponibilizadas em site[22] além de levantamentos realizados *in loco* na sede carioca, ou mesmo, prospectados e direcionados pela museóloga Angela Vasconcellos.

Já as instituições públicas percorridas com visitas *in loco*, destacam-se os seguintes órgãos da cidade do Rio de Janeiro/RJ: o Arquivo Noronha Santos e a Biblioteca Paulo Santos, do Paço Imperial, ambas através do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan); o Centro de Documentação da Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro (CEDOC/FTMRJ) e a Biblioteca Lucio Costa da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (FAU/UFRJ). Já no estado de Minas Ferais, as buscas concentraram-se nos seguintes órgãos: o Arquivo da Superintendência Regional do Iphan de Minas Gerais, em Belo Horizonte; os Arquivos dos Escritórios Técnicos do Iphan em Ouro Preto e Diamantina e, nesta mesma última cidade, a Biblioteca Antônio Torres; o arquivo da Escola Estadual Professora Júlia Kubtischeck além de informações obtidas através da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucurí (UFVJM). Por fim, não menos importante, os seguintes órgãos de São Luis/MA: o Arquivo da Superintendência Regional do Iphan do Maranhão; a Fundação Municipal de Patrimônio Histórico

[22] Disponível no site http://www.niemeyer.org.br. Destaca-se também a constante contribuição de informações através da museóloga Angela Vasconcellos, funcionária da Fundação Oscar Niemeyer.

(FUMPH) e o Departamento do Patrimônio Histórico, Artístico e Paisagístico da Superintendência do Patrimônio Cultural da Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão (DPHAP).

Acrescidos às instituições privadas e públicas, diversos são os nomes destacados ao longo da Tese que, quando possível, auxiliaram com informações acerca das circunstâncias histórico-projetuais das arquiteturas selecionadas. Assim, alguns co-autores e profissionais envolvidos, a exemplo do arquiteto e colaborador Jair Valera[23] (1948) ou mesmo o calculista José Carlos Sussekind[24] (1947) responderam quando solicitados, a diversos questionamentos (e particularidades) acerca dos projetos e obras analisados. Em paralelo, alguns contratantes (públicos ou privados), e ainda, administradores ou proprietários foram contactados a fim de apontarem informações até então desconhecidas, sublinhando, por exemplo, o fotógrafo Florio Puenter (1964), contratante e proprietário da casa-atelier, projetada por Oscar Niemeyer em 2006 para a suíça Saint-Moritz; ou ainda, o empresário Jarbas Avellar (1944), proprietário do Grande Hotel de Ouro Preto, desde a aquisição em leilão ocorrido pela então Hidrominas – Águas Minerais de Minas Gerais S/A, ainda na década de 1980. Finalmente, algumas particularidades acerca dos trabalhos realizados por Niemeyer foram alcançadas por meio de laços íntimos e familiares, a exemplo dos dados obtidos acerca da intervenção realizada pelo arquiteto no Santuário de Nossa Senhora da Conceição Aparecida, com a colaboração de um de seus bisnetos, o designer Carlos Henrique Niemeyer Medeiros (1971) – dito *Caique Niemeyer* (?).

Da terceira tarefa do procedimento metodológico.

Em *"Arquitetura e Crítica",* Josep Maria Montaner (1954) nos diz no tópico *"Os espaços da crítica"* que a *"[...] atividade do crítico de arquitetura também é uma atividade nômade"* (MONTANER: 2007, p.18.), logo nos relembrando a observação de Walter Benjamin (1892-1940) ao dizer que *"[...] enquanto o olhar que se direciona à pintura é estético "[...] o olhar que se direciona à arquitetura é dinâmico [...]"* (Ibid).

Para o crítico de arquitetura, Montaner nos revela que *"[...] a forte presença da própria obra original [...] contribui para que ele se afaste do método e caia no subjetivismo."* (Ibid); dizendo ainda que, por outro lado, pode haver *"[...] um excessivo predomínio da presença deslumbrante do objeto artístico, que pode chegar a turvar a capacidade crítica [...]"* (Ibid) por outro lado, *"[...] aflora todo o peso da metodologia com que se defronta a fria fonte de investigação"* (MONTANER: 2007, pp.18-19).

[23] Jair Valera colaborou com Oscar Niemeyer entre 1985-2012.
[24] José Carlos Sussekind colaborou com Oscar Niemeyer entre a década de 1970 até o ano de 2012.

Após a primeira e segunda tarefa do procedimento metodológico (ocorridas praticamente paralelamente) deu-se início ao reconhecimento de alguns espaços urbanos preexistentes que foram objetos de estudo através de propostas realizadas por Oscar Niemeyer.

Sabendo de antemão da impossibilidade do reconhecimento *in loco* de todos os comparativos casos arquitetônicos abordados na Tese, compreendendo aí, relações ou não com os sítios históricos, tornou-se necessário priorizar os estudos imprescindíveis. Assim, particularmente acerca dos sítios históricos encontrados através dos estudos bibliográficos e buscas arquivísticas, foram reconhecidas *in loco* cinco cidades que envolvem sítios históricos de relevância: as mineiras Diamantina e Ouro Preto; a maranhense São Luis; a fluminense Rio de Janeiro e por fim, a Capital Federal. Acerca dos casos internacionais (exclusivamente europeus), nenhum contato local fora estabelecido, visto infortúnios diversos.



Concomitantemente as três tarefas do procedimento metodológico, a tessitura da Tese fora iniciada pela organização do sumário. Para tal, estabeleceram-se quatro capítulos evidenciados da seguinte maneira: **1º Capítulo** – *Entre lacunas acadêmicas e uma nova arquitetura*; **2º Capítulo** – *Modernidade e Tradição na Arquitetura de Oscar Niemeyer*; **3º Capítulo** – *Os Níveis e os Tipos de Intervenções através da Arquitetura de Oscar Niemeyer* e, finalmente, o **4º Capítulo** – *As abordagens da Arquitetura de Oscar Niemeyer diante Sítios Históricos.* Acerca dos mesmos, foram estabelecidas as seguintes questões:

1º CAPÍTULO

Entre lacunas acadêmicas e uma nova arquitetura.

Buscando interpretar alguns aspectos da formação acadêmica de Oscar Niemeyer e suas principais e iniciais influências, tal capítulo foi organizado em dois tópicos, acrescidos das considerações parciais – vendo, portando:

1.1. Formação Acadêmica (1930-1934): Tal tópico abordará cada um dos anos vivenciados por Oscar Niemeyer na *Escola Nacional de Bellas Artes,* buscando extrair informações acerca da postura do então estudante frente ao curso, a relação com colegas e professores, além das iniciais influências e primeiras incursões na futura profissão.

1.2. A Construção do Arquiteto a partir de suas influências (1935-1939): Diante do levantamento bibliográfico realizado ficaram patentes que as duas influências diretas e indiretas no começo profissional do arquiteto Oscar Niemeyer decorreram cronologicamente através de Lucio Costa e Le Corbusier, sendo, portanto, apontadas no sub-tópico *1.2.1. Lucio Costa e Le Corbusier encontrados por Oscar Niemeyer* – discorrendo nesta, os seguintes itens: *Projetos entre 1935-1936*; *Projetos de 1936* e *Projetos entre 1936-1939* – balizando estes antes, durante e depois da participação de Oscar Niemeyer através do projeto do Ministério da Educação e Saúde Pública do Rio de Janeiro, de 1936.

2º CAPÍTULO

Modernidade e Tradição na Arquitetura de Oscar Niemeyer.

O segundo capítulo da Tese busca delimitar e interpretar as maneiras diferenciadas (ou particulares) em que se deu a Arquitetura Moderna na produção *niemeyeriana* após os episódios ocorridos entre a formação acadêmica e as principais influências vivenciadas, percorrendo, portanto, os seguintes tópicos:

2.1. As muitas modernidades de Oscar Niemeyer: Através da publicação *"Meu sósia e eu"* (1992) de autoria do próprio arquiteto em destaque, encontramos um ponto de partida para interpretarmos as variações de personalidade projetual e, por vezes, pouco observada pela crítica-historiográfica – surge então o sub-tópico *2.1.1. A Interpretação Barroca.* Através desde, extraem-se breves considerações sobre as aproximações do arquiteto com o barroco brasileiro, especialmente, com o nominado gênio nacional, Antônio Francisco Lisboa – o *Aleijadinho.*

2.2. Antropofagias Culturais na Arquitetura de Oscar Niemeyer: Após elucidarmos o ponto de contato entre Oscar Niemeyer e o barroco presente em sua articular arquitetura modernista, abrem-se três caminhos possíveis, assim elencados: o *Modernismo-nativista*; o *Modernismo-neocolonial* e o *Regionalismo Crítico.*

2.3. O Modernismo-nativista: Neste tópico explica-se o conceito de *modernismo-nativista,* extraindo significações, especialmente, através do arquiteto Jorge Paul Czajkowski (1948-2010) e pesquisas já conhecidas sobre uma produção modernista do nativismo carioca. A

partir daí, aborda-se o tema narrando comparativamente estudos de casos (prioritariamente de tipologia residencial) por meio dos seguintes sub-tópicos: *2.3.1. O Modernismo-nativista: uma Leitura Internacional; 2.3.2. O Modernismo-nativista: uma Leitura Nacional* e *2.3.3. O Modernismo-nativista através de Oscar Niemeyer.* Acerca do último sub-tópico, é interessante frisar a presença de uma introdução que abarca alguns casos não residenciais, apontando então os seguintes projetos arquitetônicos: Casa do Baile (1942); Igreja São Francisco de Assis (1943), ambas presentes na Pampulha, em Belo Horizonte/MG, além do Hotel da Montanha, em Nova Friburgo/RJ (1945); o Restaurante do Pontão, em Brasília/DF (1986) e, por fim, o Monumento dos 500 Anos, em Fernando de Noronha/PE (1999). Após esta introdução, por motivos de comparação com os casos internacionais e nacionais destacados, dão-se prosseguimento com as exemplificações de tipologias exclusivamente residenciais, alcançando os seguintes casos de fatura *niemeyeriana*, apresentados na seguinte ordem: *1) Período de 1938-1949:* Casa Oswald Andrade (1938); Casa M.Passos (1939); Casa Cavalcanti (1940); Casa do arquiteto no Rio de Janeiro, Casa Francisco Peixoto, e a Casa Herbert Johnson (1941/1942); Casa Juscelino Kubitschek; Casa Charles Ofaire; Casa Pedro Aleixo; Casa Prudente de Morais Neto e a Casa João Lima Pádua (1943); Casa Burton Tremaine e a Casa Gustavo Capanema (1947) e, por fim, a Casa do arquiteto em Mendes (1949). *2) Período a partir da década de 1950:* Casa na Gávea (década de 1950); Casa Sérgio Buarque de Holanda (1953) e a Casa Alberto Dalva Simão e a Casa Cavanelas (1954). Por fim, os casos residenciais de modernismo-nativista realizados por Oscar Niemeyer tornam-se pontuais através do que denominamos *superfícies de memória*, abrangendo novos casos através dos seguintes aspectos e, respectivas exemplificações: *1) Uso de Pedras* (Casa Castelinho, de 1985); *2) Uso de Azulejos* (Casa Mondadori, de 1968-1971 e a Casa Frederico Gomes, de 1969-1972); *3) Uso de telhas cerâmicas* (Casa Salim, de 1979; Casa Darcy Ribeiro, de 1983; Casa Wilson Mirza, de 1989; Casa Marisa e Paulo, de 1995 e, por fim, a Casa do Arquiteto em Cabo Frio, sem data específica); *4) Uso de vedações ou aberturas tradicionais* (Casa Mondadori, de 1968-1971; Casa Elba Sette-Câmara, de 1968; Casa Rodrigo Faro, sem data indicada).

2.4. O Modernismo-neocolonial: Neste tópico aborda-se o conceito de arquitetura neocolonial e de que maneira a mesma perpetuou ao longo do século 20, amalgamando, inclusive, com a arquitetura modernista. Sobre estes aspectos, objetivando um recorte exclusivamente nacional, os sub-tópicos elencados são: *2.4.1. O Modernismo-neocolonial e a Excepcionalidade Brasileira* e *2.4.2. O Modernismo-neocolonial através de Oscar Niemeyer.* Dando

preferência aos estudos de casos de tipologia residencial, são apresentados, inicialmente, exemplificações de produções nacionais em que a arquitetura modernista foi ao encontro da arquitetura neocolonial (ou vice-versa) e, seqüencialmente, foram identificados e analisados os seguintes casos realizados pelo arquiteto em destaque: Casa Oscar Niemeyer em Brasília (1960); Casa da Fazenda JK (1972); Casa de Petrônio Portella (1978); Casa Marco Antônio Amaral Rezende (1985); Casa Sebastião Camargo (1986); Casa da Fazenda Pedregulho (1990).

2.5. O Regionalismo Crítico: Através da conceituação de *Regionalismo Crítico* extraída do crítico de arquitetura Kenneth Frampton (1930) foram abordados os seguintes sub-tópicos: *2.5.1. O Regionalismo Crítico: uma leitura Internacional*; *2.5.2. O Regionalismo Crítico: uma leitura Nacional* e, por fim, *2.5.3. O Regionalismo Crítico através de Oscar Niemeyer*. Após exemplificações diversas (internacionais e nacionais) cujos destaques prosseguiram a tipologia residencial, a apresentação das particularidades na obra de Oscar Niemeyer, atravessou inicialmente alguns casos não residenciais, porém, bastante esclarecedores – destacando: Museu do Líbano, presente na Feira Internacional Permanente de Trípoli (1962); Centro Turístico de Cesaréia (1965); Plano Urbanístico de Pena Furada (1965); Centro Cultural Internacional dos padres dominicanos em *Sainte-Baume* (1967); Centro Cívico-Administrativo de Argel (1968); Mesquita de Argel (1968); Mesquita da Universidade de Ciências Tecnológicas de Argel – USTA (1968); Ministério das Relações Exteriores da Argélia (1974) e a Ilha do Lazer em Abu-Dhabi (1981). Finalmente, os estudos de casos de tipologia residencial através de um regionalismo crítico de fatura niemeyeriana: Palácio da Alvorada (1957); Residência do Vice-Presidente da República através da primeira versão (1967); Palácio do Jaburu (1973); Casa Federmann (1964); Casa Rothschild (1965) e, por fim, a Casa de Jeddah (*circa* década de 1970)

3º Capítulo

Os Níveis e os Tipos de Intervenções através da Arquitetura de Oscar Niemeyer.

Embasando-nos inicialmente na leitura de *"Construir em lo Construido. La arquitectura como modificación"* (1992) de autoria do arquiteto espanhol Francisco de Gracia, verificaremos na introdução do Terceiro Capítulo, breves considerações acerca do tópico *"A Ação Modificadora"* (*La Accion Modificadora*) cujo percurso apontará em resumo, as seguintes categorias cunhadas pelo autor:

os Níveis de Intervenção (*niveles de intervención*); **os Padrões de Atuação** (*padrones de atuación*) **e as Atitudes Frente ao Contexto** (*actitudes frente al contexto*).

Seqüencialmente, em um primeiro momento, explicaremos sob a luz de Gracia os **3 (três) Níveis de Intervenção**, para os quais antecipamos aqui seus nomes:

Os três níveis de intervenção:

1) **Primeiro Nível de Intervenção:** *Modificación Circunscrita* (Modificação Circunscrita);
2) **Segundo Nível de Intervenção:** *Modificación del Locus* (Modificação do *Locus*) e
3) **Terceiro Nível de Intervenção:** *Pauta de Conformación Urbana* (Pauta de conformação urbana).

Após compreendermos os significados dos ***Níveis*** revelados por Gracia, veremos através do arquiteto e pesquisador baiano Nivaldo Vieira de Andrade Junior e sua Dissertação de Mestrado, intitulada "*Metamorfose Arquitetônica: Intervenções projetuais contemporâneas sobre o patrimônio edificado"* (2006) uma interessante reinterpretação acerca do texto que originará as seguintes re-nomeações:

1) **Primeiro Nível de Intervenção:** *Modificação Interna de Edificações Preexistentes*;
2) **Segundo Nível de Intervenção:** *Modificação Externa de Edificações Preexistentes* e
3) **Terceiro Nível de Intervenção:** *Construção de Novas Edificações em Contextos Preexistentes.*

Dando prosseguimento ao raciocínio encontrado no texto de Andrade, para cada um dos **Níveis** mencionados, desdobram-se os chamados **Tipos de Intervenção** – categorizados da seguinte maneira:

NÍVEL 1 (Modificação Interna de Edificações Preexistentes)

Tipo 1: *Atualização Funcional ou Renovação*

Tipo 2: *Adaptação a Novos Usos ou Reciclagens*

Tipo 3: *Ampliação Interna*

NÍVEL 2 (Modificação Externa de Edificações Preexistentes)

Tipo 1: *Atualização Simbólica ou Restyling*

Tipo 2: *Ampliação Externa*

Tipo 3: *Utilização de Ruína*

NÍVEL 3 (Construção de Nova Edificação em Contextos Preexistentes)

Tipo 1: *Anexo*

Tipo 2: *Edifício em Contexto Preexistente*

Oriundos dos ***Níveis*** preestabelecidos, os destacados ***Tipos de Intervenção*** serão brevemente exemplificados através de estudos de casos arquitetônicos extraídos do próprio Andrade e, quando necessário, acrescidos por outros. É interessante sublinhar também que, para o terceiro nível apontado, diante das particularidades da Tese, foram acrescidos mais 2 (dois) tipos importantes, sendo: **Tipo 3:** Arquitetura Efêmera e **Tipo 4:** Demolição seguida por Substituição. Por fim, visando maior didatismo na seqüência desejada, o **terceiro nível ficará organizado da seguinte maneira:**

Tipo 1: *Arquitetura Efêmera*

Tipo 2: *Anexo*

Tipo 3: *Demolição seguida por Substituição*

Tipo 4: *Edifício em Contexto Preexistente*

Compreendidos os ***Níveis*** através da contribuição de Francisco de Gracia e as reinterpretações de Nivaldo Andrade, além da apresentação (e acréscimo) dos ***Tipos***, dar-se-á prosseguimento com a abordagem acerca dos prospectados estudos de casos da arquitetura realizada por Oscar Niemeyer através de cada uma das categorias explanadas. Desta maneira, antecipam-se os seguintes aspectos para os respectivos ***Níveis*** e seus ***Tipos.***

NÍVEL 1

Modificação Interna De Edificações Preexistentes

Tipo 1: *Atualização Funcional ou Renovação*:

(Fora do Escopo do Trabalho).

Tipo 2: *Adaptação a Novos Usos ou Reciclagens*

(Fora do Escopo do Trabalho).

Tipo 3: *Ampliação Interna*

Para tal *tipo* será analisado apenas um único estudo de caso: a *Sala de Espetáculos para o Louvre em Paris/França (1975).*

NÍVEL 2

Modificação Externa de Edificações Preexistentes

Tipo 1: *Atualização Simbólica ou Restyling*

(Fora do Escopo do Trabalho)

Tipo 2: *Ampliação Externa*

Para tal *tipo* serão analisados os seguintes estudos de casos – todos exclusivamente cariocas: *Edifício Ypiranga (circa de 1950-1980); Jockey Clube (1973); Hotel Copacabana Palace (2001) e o Restaurante da Fábrica Mitteldeutscher Rundfunk (MDR) em Leipzig/Alemanha (2012).*

Tipo 3: *Utilização de Ruínas.*

Para tal *tipo* serão analisados os seguintes estudos de casos: *Fundação Luso-Brasileira para o Desenvolvimento do Mundo de Língua Portuguesa em Lisboa/Portugal (1991); Monumento da Coluna Prestes em Santa Helena/PR (1996); Pousada na Ilha de Fernando de Noronha/PE (1999); Centro Cultural em Valparaiso/Chile (2007); e o Memorial Tiradentes em Ritápolis/MG (2009).*

NÍVEL 3

Construção de Nova Edificação em Contextos Preexistentes

Tipo 1: *Arquitetura Efêmera*

Antecipando as análises dos estudos de casos para este *tipo*, serão apresentados, brevemente as seguintes categorias de Durabilidade: **A) *Programada* –** através do Pavilhão do Brasil em Nova Iorque/EUA (1939-1940); Palco para Peça Teatral no Rio de Janeiro/RJ (1956) e Altar para a 1ª Missa em Brasília/DF (1957); **B) *Potencial* –** através do Catetinho em Brasília/DF (1956); Hospital Juscelino Kubitschek de Oliveira em Brasília/DF (1957); **C) *Real* –** através do Monumento IV Centenário em São Paulo/SP (1954); Escola Júlia Kubitschek em Brasília/DF (c.1957) e Catetão em Brasília/DF (1957); **D) *Adaptada* –** através do Altar Papal / Catedral Militar Rainha da Paz em Brasília/DF (1991).

Finalmente, para tal *tipo* serão analisados os seguintes estudos de casos: Palco para o Cristo Redentor no Rio de Janeiro/RJ (1991) e Pavilhão Serpentine Gallery em Londres/Inglaterra (2002).

Tipo 2: *Anexo*

Para tal *tipo* serão analisados os seguintes estudos de casos: *Anexo do Teatro Municipal no Rio de Janeiro/RJ (1976 e 1980); Altar Externo do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos em Conceição do*

Mato Dentro/MG (1985); Praça de Oxum no Terreiro da Casa Branca em Salvador/BA (1989); Capela da Fazenda Santa Cecília em Miguel Pereira/RJ (1989); Anexo do Museu Pelé em Santos/SP (2010); Casa-Atelier do Fotógrafo Florio Puenter em Saint-Moritz/Suíça (2006-2012) e a Torre Sineira do Santuário de Nossa Senhora Aparecida em Aparecida/SP (2012);

Tipo 3: *Demolição seguida por Substituição*

Para tal *tipo* será analisado apenas um único estudo de caso: *a remodelação da Orla de Copacabana, no Rio de Janeiro/RJ (1986/1987).*

Tipo 4: *Edifício em Contexto Preexistente*

Tal *tipo* será observado no Capítulo Quarto, através de comparações entre intervenções realizadas por Oscar Niemeyer por meio de sítios históricos a serem comentados a seguir.

4º Capítulo

As abordagens da Arquitetura de Oscar Niemeyer diante Sítios Históricos.

O Capítulo Quarto – capítulo final da Tese – abrangerá os derradeiros objetivos da pesquisa empreendida. Inicialmente, através da publicação (já mencionada) de Francisco de Gracia, serão apontadas as **Atitudes frente o contexto** *(Las acttitudes frente al contexto)* e, em paralelo, a luz da Dissertação de Mestrado (também já avultado) de Nivaldo Andrade, serão brevemente apresentadas e exemplificadas as ditas **Abordagens de Intervenção a partir da Análise da Forma** – Tais Atitudes e Abordagens serão apresentadas em tópico conjunto, intitulado: **4.1: As Atitudes e Abordagens de Intervenção Conhecidas.**

Desta maneira, através de Gracia, verificaremos as seguintes **Atitudes frente o contexto:**

Arquitetura Descontextualizada *(Arquitectura descontextualizada);*
Arquitetura de Contraste *(Arquitetctura de contrastación);*
Arquitetura Historicista *(Arquitetctura Historicista);*
Arquitetura Folclórica *(Arquitetctura Folclórica);*
Arquitetura de Base Tipológia *(Arquitetctura de base tipológica);*
Arquitetura de Fragmento *(Arquitetctura del Fragmento) e*
Arquitetura Contextual *(Arquitetctura Contextual).*

Em seguida, por meio da leitura de Andrade, serão observadas as seguintes abordagens:

Justaposição Contextual

Arquitetura de Contraste Radical

Arquitetura de Contraste pela Densidade

Uniformidade Contextual

Arquitetura de Contraste no Tratamento das Superfícies

Arquitetura Contextualista

Arquitetura de Esquematização

Continuidade Contextual

Arquitetura Historicista

Arquitetura do Pastiche

Finalmente, através de uma re-classificação das **Atitudes** (extraídas de Gracia) e **Abordagens** (extraídas de Andrade), destacaremos através o tópico: **4.2. As Abordagens através da Arquitetura de Oscar Niemeyer.** Tais Abordagens, lidas também como *graus* serão categorizados de acordo com o quadro a seguir.

GRAU DE INTERVENÇÃO		
CONTINUIDADE CONTEXTUAL	**UNIFORMIDADE CONTEXTUAL**	**JUSTAPOSIÇÃO CONTEXTUAL**
Arquitetura Mimética	**Arquitetura Crítico-histórica** (ou Renovação histórico-tipológica)	**Arquitetura de Contraste Radical**
Arquitetura Contextualista	**Arquitetura Acrítico-histórica** (ou Depauperação histórico-tipológica)	**Arquitetura de Contraste Moderado**

Tabela 1 [T1]: Grau de Intervenção segundo Continuidade Contextual, Uniformidade Contextual ou Justaposição Contextual. **Autor:** Bruno Tropia Caldas.

Compreendida a nova classificação por meio da **Abordagem ou Grau de Intervenção**, prosseguiremos através do sub-tópicos: *4.2.1. Sítios Históricos Europeus* e *4.2.2. Sítios Históricos Brasileiros.*

4.2.1. Sítios Históricos Europeus

Desejando compararmos as atitudes projetuais realizadas por Oscar Niemeyer em solo brasileiro, no sub-tópico em destaque, realizaremos comparações de intervenções arquitetônicas em sítios históricos europeus através das seguintes categorias: intervenções nas bordas ou nos núcleos urbanos selecionados. Tais comparações assim prosseguirão: *A) Breve apresentação histórico-morfológica e do entorno imediato. B) Abordagens através das classificações do Grau de Intervenções.*

4.2.2. Sítios Históricos Brasileiros

Em tal sub-tópico seguiremos com as comparações entre as intervenções arquitetônicas de fatura *niemeyeriana* através de estudos de casos existentes em três cidades brasileiras de expressiva herança portuguesa do Período Colonial: Ouro Preto e Diamantina, em Minas Gerais e São Luis, no Maranhão. Semelhantemente ao sub-tópico anterior, as comparações assim acontecerão: *A) Breve apresentação histórico-morfológica e do entorno imediato. B) Abordagens através das classificações do Grau de Intervenções.*

Após discorremos acerca das intervenções arquitetônicas realizadas por Oscar Niemeyer em Sítios Históricos Europeus e Sítios Históricos Brasileiros, a narrativa da Tese alcançará a abordagem de três estudos de casos de intervenções provenientes do mesmo arquiteto, mas agora, diante *praças brasileiras* – destacando: *4.3. Intervenções sobre prevalências coloniais: Niemeyer diante da Praça Quinze de Novembro, no Rio de Janeiro, RJ; 4.4. Intervenções sobre prevalências neoclássicas: Niemeyer diante da Praça da Liberdade, em Belo Horizonte, MG* e, finalmente, 4.5. Intervenções sobre prevalências modernistas: Niemeyer diante da Praça dos Três Poderes, em Brasília, DF.

Em tais tópicos manifestar-se-á comparações entre as intervenções arquitetônicas realizadas por Oscar Niemeyer em três emblemáticas praças brasileiras: a Praça da Liberdade, em Belo Horizonte/MG; a Praça dos Três Poderes, em Brasília/DF e a Praça Quinze de Novembro, no Rio de Janeiro/RJ. Tais comparações acontecerão da seguinte maneira: *A) Breve apresentação histórico-morfológica e do entorno imediato. B) Abordagens através das classificações do Grau de Intervenções.*

Posteriormente, alcançaremos as **Considerações Finais; Refências Bibliográficas e Anexos.**

Nome do arquivo: 3_TESE
Diretório: C:\Users\Bruno Tropia\Desktop\TESE FINAL
Modelo: C:\Users\Bruno Tropia\AppData\Roaming\Microsoft\Modelos\Normal.dotm
Título:
Assunto:
Autor: Tropia
Palavras-chave:
Comentários:
Data de criação: 08/12/2013 11:58:00
Número de alterações: 252
Última gravação: 26/02/2018 20:02:00
Salvo por: Bruno Tropia
Tempo total de edição: 1.968 Minutos
Última impressão: 26/02/2018 20:16:00
Como a última impressão
Número de páginas: 55
Número de palavras: 39.615 (aprox.)
Número de caracteres: 213.921 (aprox.)

1º CAPÍTULO

ENTRE LACUNAS ACADÊMICAS E UMA NOVA ARQUITETURA

O Oscar, na época, era tímido, não tinha a menor comunicação e recebeu aquilo em cheio, aquele oxigênio todo. Aí é que revelou o que era de fato, o que estava incubado.

Lucio Costa

1º CAPÍTULO
ENTRE LACUNAS ACADÊMICAS E UMA NOVA ARQUITETURA

1.1.
FORMAÇÃO ACADÊMICA (1930-1934)

Matriculando-se em 1929 na Escola Nacional de Belas Artes,[25] Oscar, àquela altura com 22 anos iniciara o curso para formação de Arquiteto Engenheiro no ano seguinte, sob a diretoria[26] de José Octávio Corrêa Lima (1878-1974), escultor fiel aos princípios neoclássicos e conservadores e que não margeava iniciativas renovadoras.[27]

O currículo então encontrado pelo jovem Oscar organizava-se em seis[28] anos distribuídos, com algumas variações, através das seguintes frentes (assim apontadas pelo *Almanak Laemmert* de 1930): *1) Professores de cadeiras teóricas;*[29] *2) Professores de cadeiras teórico-práticas*[30] e *3) Professores de cadeiras práticas.*[31]

Dentre mais de uma dezena de nomes do corpo docente presentes naquela terceira década do século 20, alguns se destacaram além dos salões da *Escola* por meio de projetos e obras ou mesmo importantes publicações no cenário da arquitetura nacional. Destes, talvez os mais expressivos à época

---

[25] A ENBA permitia o ingresso aos 17 anos de idade.

[26] Muitos pesquisadores apontam erroneamente o nome de José Marianno Carneiro da Cunha Filho (1881-1946) sendo o Diretor da Enba em 1930 – entretanto, o mesmo ocupara tal cargo entre 1926-1927.

[27] Vivia-se, portanto a atmosfera da Primeira República – a *República Velha*; e a estética vigente nas artes em geral encontrava-se ainda sombreada pelos princípios da Missão Artística Francesa quando então se fundara a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios (cronologicamente: Real de Ciências, Artes e Ofícios (1816-1822); Academia Imperial das Belas Artes e seqüencialmente Academia Imperial de Belas Artes (1826-1889); adiante, Escola Nacional de Belas Artes (1890-1965). Sabe-se ainda que em 1931 a escola integrou-se à Universidade do Rio de Janeiro e, em 1937, a Universidade do Brasil. Já na segunda metade do século 20, precisamente em 1965 a *escola* tivera seu nome alterado para Escola de Belas Artes, sendo integrante da Universidade Federal do Rio de Janeiro), àquela altura, há mais de um século. De acordo com o arquiteto e pesquisador Caio Nogueira Hossanah Cordeiro em sua Tese intitulada *"A Reforma Lucio Costa e o ensino da arquitetura e do urbanismo: da Escola Nacional de Belas Artes à Faculdade de Arquitetura (1931-1945)"* vemos que no ano de 1930 o currículo da Enba ainda era subordinado ao regimento de 1924, que por sua vez, apenas complementava a reforma proveniente do Decreto nº.11.749 de 13 de outubro de 1915, cujo artigo primeiro apontava: a *"Escola Nacional de Belas Artes, instituto de instrução superior e especial, é destinada ao ensino da pintura, da escultura, da arquitetura e da gravura de medalhas e pedras preciosas."* (CORDEIRO: 2015, p.88.).

[28] Vide Tabela 1 do Apêndice.

[29] **1) História das Belas Artes:** José Flexa Pinto Ribeiro; **2) Matemática complementar:** Julio C. Mello e Souza; **3) História e Teoria da Arquitetura:** Adolpho Morales de los Rios Filho*;* **4) Legislação da Construção:** Diogo Chalréo.

[30] **1) História Natural, Física e Química:** Cincinato Américo Lopes; **2) Construção:** José Pereira da Graça Couto; **3) *Desenho Geométrico e Aguadas:*** João Ludovico Maria Berna. **4) Resistência dos Materiais:** Felippe S. Reis; **5) Geometria Descritiva:** Álvaro José Rodrigues; **6) Geometria Descritiva aplicada à Topografia:** Gastão Bahiana; **7) Anatomia e Fisiologia Artísticas:** Raul Paranhos Pederneiras.

[31] **1) Desenho Figurado:** Lucílio de Albuquerque e Modesto Brocos; **2) Composição de Arquitetura:** Archimedes Memória; **3) Desenho de molde-vivo:** Rodolpho Chambellad; **4) Pintura:** Rodolpho Amôedo*;* **5) Gravura de Medalhas e Pedras Precisosas:** Augusto Giradert; **6) Desenho de Ornatos:** Raul Lessa Saldanha da Gama*;* **7) Escultura de Ornatos:** Petrus Verdié; **8) Estatuária:** José O. Corrêa Lima.

sejam: Adolpho Morales de los Rios Filho[32] (1887-1973), professor de *História e Teoria da Arquitetura* e autor de obra extensa e *"[...] totalmente acadêmica e clássica, ou, numa palavra, antimodernista [...] na qual define a Arquitetura como 'a arte, a ciência e a técnica de conceber, projetar e erigir edifícios e cidades, com utilidade e beleza' [...]"* (CASTILHO: 2016. In: http://www.vitruvius.com.br – Acesso: janeiro de 2017); Archimedes Memória (1893-1960), professor de *Composição de Arquitetura* e autor dentre outros projetos,[33] do edifício em *estilo marajoara* concorrido em 1935 para a sede do Ministério da Educação e Saúde Pública; Gastão da Cunha Bahiana[34] (1874-1959), professor de *Geometria Descritiva aplicada à Topografia* e autor da Igreja de Nossa Senhora da Paz (1918) e o Edifício de Serviço de Saúde dos Portos (1922), ambos de eclética arquitetura; e por fim, não menos importante, Raul Lessa Saldanha da Gama, autor do eclético Ateliê do Escultor Corrêa Lima (1921) e do Edifício Ophir (1934), este último em estilo *art déco.*

Constata-se, portanto, que o cenário do ensino da Enba era, *grosso modo*, fiel aos cânones tratadistas – um aprender para repetir: *"[...] salvo acréscimos curriculares ocorridos nos cem anos [...], mantinha a centralidade da disciplina de composição, apoiada no domínio do desenho e do conhecimento histórico, com que reproduzia elementos construtivos e ornamentos do passado clássico."* (CORDEIRO: 2015, p.89).

Nesta tradicional escola carioca, Niemeyer, que costumava desenhar no ar com o dedo, nas memórias de sua infância, atravessara os primeiros anos do curso sem nenhuma sobressalência – conforme atestam os arquitetos e pesquisadores Roberto Segre (1934-2013) e José Barki no artigo intitulado "*Niemeyer jovem: o amor à linha reta"* publicado pela *Revista Projeto Design* nº345 de novembro de 2008 – apresentando a todos um perfil *"[...] que não tinha vocação para os estudos teóricos, matérias técnicas ou desenhos decorativos, pouco assistia às aulas dos professores tradicionais e foi aprovado nesses cursos com notas mínimas."* (SEGRE; BARKI: 2008, p.92.).

Neste ínterim, a diretoria de ensino da Enba fora substituída em 8 de dezembro de 1930 por um ex-aluno da casa, o jovem Lucio Costa (1902-1998),[35] a convite do Ministro da Educação e Saúde Pública, Francisco Luis da Silva Campos[36] (1891-1968) que, nas palavras de Archimedes Memória causara surpresa aos professores catedráticos pois *"[...] era de todos conhecido que Lucio Costa não sendo professor nunca havia se*

[32] Filho do arquiteto Adolfo Morales de los Rios y Garcia de Pimentel (1858-1928) fora o autor da própria Escola Nacional de Belas Artes (1906) *"[...] considerado, à época, o edifício mais belo da Avenida Central."* (CASTILHO, José Roberto Fernandes. Le Corbusier e os professores da ENBA. O documento esquecido de Agrippino Grieco. *Resenhas Online*, São Paulo, ano 16, n. 178.04, Vitruvius, out. 2016 http://www.pvp.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/16.178/6250)

[33] Nas palavras de Roberto Segre: *"A qualidade profissional de Memória lhe permitia adotar os estilos da moda – o classicismo, o neocolonial e o art déco [...]"* (SEGRE: 2013, p.59). Dentre os projetos cariocas mais conhecidos deste arquiteto, destacam-se os edifícios ecléticos: o Palácio Pedro Ernesto – Câmara de Vereadores (1920); o Palácio Tiradentes (1922-1926); o Jockey Club Brasileiro (1922). Além dos edifícios neocoloniais: o Palácio das Indústrias – atual Museu Histórico Nacional (1920-1922); e o Botafogo Futebol e Regatas (1926). E por fim, exemplares *art déco*: o Edifício Beatriz (1931) e a Igreja de Santa Teresinha (1935).

[34] Irmão do arquiteto engenheiro Henrique Oscar Cunha Bahiana (?) e tio do arquiteto engenheiro Elisário Antônio da Cunha Bahiana (1891-1980), autor do Edifício *A Noite*, em parceria com Joseph Gire (1872-1933) em 1929.

[35] Então com apenas 28 anos de idade, tendo formado na mesma casa seis anos antes.

[36] Ministro da Educação entre 1930-1932 durante o Governo Provisório do Presidente Getúlio Vargas (1852-1954). Este fora assessorado na escolha de Lucio Costa através de Mário de Andrade e Manuel Bandeira.

interessado pelas questões do ensino, entretanto todos os professores o receberam com toda a lhanheza e urbanidade." (MEMÓRIA apud SANCHES: 2005, p.78.).

Durante a rápida passagem de Lucio Costa pela *Escola* – *"[...] episódio, aclamado como verdadeiro divisor de águas na história da arquitetura brasileira é* [sic] *ainda surpreendentemente carente de pesquisas aprofundadas."* (PINHEIRO: 2011, p.204.), o fomento de transformações substanciosas no ensino vigente foram anunciadas com expectativa em entrevista concedida por Costa ao jornal *O Globo,* pouco após sua posse, em 29 de dezembro de 1930, do qual se destaca:

> Embora julgue imprescindível um reforma em toda a Escola, aliás, como é do pensamento do governo, vamos falar um pouco de arquitetura. **Acho que o curso de arquitetura necessita uma transformação radical**. Não só o curso em si, mas o programa das respectivas cadeiras e principalmente a orientação geral do ensino. A atual é absolutamente falha. A divergência entre arquitetura e a estrutura, a construção propriamente dita tem tomado proporções simplesmente alarmantes. Em todas as grandes épocas as formas estéticas e estruturais se identificaram. Nos verdadeiros estilos, arquitetura e construção coincidem. E quanto mais perfeita a coincidência, mais puro o estilo. O Parthenon, Reims, Santa Sofia, tudo construção, tudo honesto, as colunas suportam, os arcos trabalham. Nada mente. Nós fazemos exatamente o contrário – se a estrutura pede cinco, a arquitetura pede cinqüenta. Procedemos da seguinte maneira: feito o arcabouço, simples, real, em concreto armado, tratamos de escondê-lo por todos os meios e modos; simulam-se arcos e contrafortes, penduram-se colunas, atarraxam-se vigas de madeira às lajes de concreto. Pedra fica muito caro? Não tem importância, o pó de pedra aparelhado com as regras da estereotomia resolve o problema. **Fazemos cenografia, 'estilo', arqueologia, fazemos casas espanholas de terceira mão, miniaturas de castelos medievais, falsos coloniais, tudo, menos arquitetura.** A reforma visará aparelhar a escola de um ensino técnico-científico tanto quanto possível perfeito, e orientar o ensino artístico no sentido de uma perfeita harmonia com a construção. **Os clássicos serão estados como disciplina; os estilos históricos como orientação crítica e não para aplicação direta. Acho indispensável que os nossos arquitetos deixem a escola conhecendo perfeitamente a nossa arquitetura da época colonial – não com o intuito da transposição ridícula dos seus motivos, não de fazer falsos móveis de jacarandá – os verdadeiros são lindos –, mas de aprender as boas lições que ela nos dá de simplicidade, perfeita adaptação ao meio e à função, e conseqüente beleza.** [...]" (COSTA: 1995, p.68.). **(Grifos nossos).**

As palavras de Lucio ao *jornal* atestam, portanto, o continuísmo acadêmico preponderante na Enba e a que, certamente Oscar Niemeyer fora submetido. As mudanças propostas na nova diretoria alicerçavam-se principalmente em duas frentes: alterações da grade curricular[37] e contratações de novos professores[38] – apresentadas, em alguns aspectos, através do Decreto nº19.852 de 11 de abril de 1931.

---

[37] A primeira frente, com alterações da grade curricular, subtraia o sexto ano, por um lado, mas acrescentava, por outro, mais disciplinas. Estas alterações podem ser comparadas em interessante quadro (Tabela 1 do Apêndice) observado originalmente na já mencionada tese de Hossanah Cordeiro.

[38] A segunda frente dera-se através da contratação de profissionais, àquela altura, envolvidos com o novo *tempo* descoberto por Lucio, isto é, a *nova arquitetura* – convidando então: Gregori Warchavchik (destacado no começo deste capítulo), com o qual se identificara ainda em 1929 através da revista *Para Todos* através da *casa modernista* – Casa da Rua Itápolis (construída em 1929 e apresentada ao público em exposição entre 26 de março a 20 de abril de 1930), no bairro do Pacaembú em São Paulo; o alemão Alexander S. Buddeüs (importante arquiteto cuja trajetória no Brasil ainda é bastante desconhecida. Segundo Paulo Santos em *"Quatro séculos de Arquitetura",* vemos*: "Alexandre Buddeus, ainda que bastante moço ao encerrar-se a década (1930), que foi quando teria vindo para o Rio, já executara na Alemanha, seu país de origem, as obras importantes de boa arquitetura: o Pavilhão Hanseático Germânico da Exposição de Antuérpia, o Aeroporto de Munich. No Rio, difundiu idéias novas: 'O modernismo não é uma evolução do tradicional, isto é, dos valores artísticos do passado, mas uma criação integral do nosso tempo. A orientação moderna é construtiva, social e econômica, ao passo que a orientação tradicional era artística, decorativa e simbólica.' [...]".* (SANTOS: 1981, p.99.). Outras informações relevantes podem ser conferidas através do artigo *"Alexander S. Buddeüs: a passagem do cometa pela Bahia",* escrito por Paulo Ormindo de Azevedo. Disponível em:

Apesar dos envolvimentos estabelecidos pelo novo diretor da *Escola,* as informações do ano de 1931 para Oscar Niemeyer ainda nos são raras. No entanto, sabe-se que o jovem estudante *"[...] não teve contato com o ensino proposto pelo grupo de professores de vanguarda no período 1930/31"* (SEGRE; BARKI: 2008, p.92.). É interessante ressaltar que ainda em 1931, Lucio estivera à frente da Exposição Geral de Belas Artes (ocorrida entre os dias 1º e 29 de setembro) em seu 38º ano desde o século 19. Tratava-se, portanto, de uma oportunidade[39] de romper com os então moldes tradicionais[40] – *"[...] com a já cansada monotonia de mostras anteriores convocando a participar do Salão Oficial aqueles artistas de certo modo comprometidos com a Semana de 22 [...]"* (COSTA: 1995, p.71).

De acordo com Lucio Costa, o Salão de 1931 fora um *"[...] simples intermezzo, embora oficial, na seqüencia tradicional dos Salões."* (COSTA: 1995, p.71.) e àquela altura midializado em polêmicas, especialmente entre o então diretor e o médico e historiador José Marianno Filho (1881-1946) já envolvido com a Enba e defensor da arquitetura neocolonial corrente desde a década anterior.

Em 10 de setembro do mesmo ano, Lucio Costa fora oficialmente demitido[41] após uma série de atritos com os medalhões da *Escola* sendo a diretoria socorrida interinamente pelo pintor Rodolfo

---

http://www.vitruvius.com.br – Acesso: janeiro de 2017), que assumira a disciplina de Composição de Arquitetura, no quinto ano do curso; Affonso Eduardo Reidy (1909-1964), formado na Enba em 1930 e então com apenas 21 anos; Celso Antônio Silveira de Menezes (1896-1984) que assumira a cadeira de Estatuária e, por fim, Leo Putz (1869-1940), pintor italiano que permanecera no Brasil até 1933.

[39] O *"canto de cisne"* nas palavras de Lucio Costa. (COSTA: 1995, p.71).

[40] Em companhia de Lucio participaram também da organização do Salão de 1931 – também chamado de Salão Revolucionário e que *"[...] no critério e gosto da sua organização, as tendências subversivas da extrema-esquera modernista, que a malícia anônima do carioca resolveu denominá-lo, por uma analogia da mais palpitante atualidade, - o 'Salão dos Tenentes' [...]"* (PEREGRINO JÚNIOR: 1931 apud BRITO: 2014 p. 255.), os nomes mais exponenciais da primeira geração de modernistas (1922-1930): Anita Malfatti (1889-1964), apresentando *"O homem amarelo"* (1915-1916), *"A Estudante Russa"* (1915) e *"Interior de Mônaco"* (c. 1925); Manuel Bandeira (1886-1968), Cândido Portinari (1903-1962) apresentando *"Retrato de Manuel Bandeira", "Retrato de Henrique Pongetti"* e *"Natureza Morta"* – todos inéditos para o Salão de 1931 e Celso Antônio, este último colaborador da reforma de docentes, mencionado anteriormente. Tais nomes somaram-se aos expositores Antonio Gomide (1895-1967) apresentando *"Menina"* (s/d) e *"Nu Cubista"* (s/d); Cícero Dias (1907-2003) apresentando *"Eu vi o mundo, ele começava no Recife"* (c. 1930); Emiliano Augusto Cavalcanti – o *Di Cavalcanti* (1897-1976) apresentando *"Devaneio"* (1927); Ismael Nery (1900-1934) apresentando *"Dois Irmãos"* (c. 1925), *"Homem e Mulher"* (s/d), *"Homem, madona e cubo"* (s/d), *"Nós"* (s/d); Lasar Segal (1891-1957), apresentando *"Negra com criança"* (1924) e *"Morro vermelho"* (s/d); Tarsila do Amaral (1886-1973), apresentando: *"Caipirinha"* (1923); *"Feira"* (1925) e Santo (s/d); Victor Brecheret (1894-1955), apresentando *"Fuga para o Egito"* (c. 1924),*" Tocadora de guitarra em pé"* (1923) e *"Tocadora de guitarra sentada"* (1927) e Waldemar da Costa (1904-1982), apresentando *"Rua de Paris"* (1929). Dentre os 197 participantes (abrangendo os artistas acadêmicos), a segunda geração de modernistas (1930-1945) também estivera presente através de Alberto da Veiga Guignard (1896-1962), apresentando *"Retrato do poeta Murilo Mendes"* (1930) e *"Auto-retrato"* (1931); o já estacado Flávio de Carvalho, apresentando *"Pensando"* (1931) e *"Anteprojeto para Miss Brasil"* (1931) – ambos inéditos para o Salão de 1931. Além da escultura *"A beira da morte"* (s/d); Moussia, apresentando *"Imigrante lituano"* (1930) e *"Peixe dourado"* (1930) e Victorio Gobbis (1894-1968), apresentando*"Retrato de minha mulher"* (1931), *"Nu recostado"* (1931). Se por um lado o número de pintores e escultores ditos modernos alcançara expressão no Salão de 1931, a seção de arquitetura (ao todos com 35 projetos – acadêmicos e modernos) destacara quatro projetos residenciais feitos pelo próprio Lucio Costa *"[...] Residência do sr. C.C.D.; Residência do sr. P.P.P.C.; Residência do sr. L.C. e Casa de apartamentos do sr. L.C."* (BRASIL apud BRITO: 2014, p.256.), acompanhado por Flávio de Carvalho que apresentara um projeto futurista com traços pré-colombianos do Farol de Colombo para a República Dominicana; além de Gregori Warchavchik, o único que de fato possuía uma arquitetura vanguardista já edificada (destacando dentre outros projetos, as icônicas: Casa da rua Santa Cruz (1927) e Casa da rua Itápolis (1930), ambas em São Paulo). Estranha-se, no entanto, a ausência do espanhol Antonio Garcia Moya (1891-1949), o *"poeta de pedra",* (nas palavras de Paulo Menotti Del Picchia) que estivera presente (ao lado do polonês Georg Przyrembel (1885-1956), este, com projetos neocoloniais, destacando a *Tapeirinha da Praia Grande*) na Semana de Arte de 1922 com sua influência *wrightiniana.*

[41] Gerando uma greve dos alunos em setembro daquele ano que, por forças casuais obtiveram apoio do arquiteto norte-americano Frank Lloyd Wrigth que se encontrava no Rio de Janeiro em ocasião do Concurso Internacional para o Farol de Colombo. Para ampliar informações vide: *"Caminhos da Arquitetura Moderna no Brasil: a presença de Frank Lloyd Wright",* de Nina Nedelykov e Pedro Moreira – Disponível em: www.vitruvius.com.br – Acesso em janeiro de 2017.

Chamberlain,[42] e este, substituído em seguida por Archimedes Memória (1893-1960) que permanecera no cargo até 1934. Acerca destas mudanças *"[...] Niemeyer presenciou o debate entre antigos e modernos, naquele curto período em que Lucio Costa dirigiu a escola."* (SEGRE; BARKI: 2008, p.93.).

A partir de 1932, não estabilizando as mudanças pretendidas por Lucio Costa na Enba e, a àquela altura, já conhecendo as vanguardas artísticas em suas próprias dependências, Niemeyer percebera que o então ensino proposto pela *Escola* era cheio de "*lacunas"* – conforme uma vez confidenciara:

> O ensino da Escola Nacional de Belas-Artes era cheio de lacunas, a tal ponto que nós éramos obrigados a procurar nosso rumo de maneira autodidada, fora do âmbito escolar. **Isto explica por que os meus contatos com Lucio Costa não foram fortuitos. Fui deliberadamente ao seu encontro, sabendo que ele era um grande arquiteto e certo de que com ele eu poderia me familiarizar com os problemas da profissão. E lhe devo muito. Devo-lhe minha orientação arquitetural, minhas relações com a técnica e a tradição brasileiras** e, sobretudo, o exemplo de correção e ideal que ele dá, ainda hoje, a todos os que dele se aproximam. (NIEMEYER apud PETIT: 1995, p.21.). **(Grifos nossos).**

Possivelmente, as "*lacunas"* apontadas por Niemeyer traduziam-se pela ausência da *nova arquitetura* no ensino da Enba. Conquanto, nos corredores, o ambiente inovador herdado de Lucio já era percebido entre os recém-formados.[43] Em Oscar, as ocorrências do ano de 1931 deram-se pontualmente por duas maneiras: primeiramente, o contato profissional com Lucio Costa e, em segundo lugar, a sempre aproximação com os artistas modernos[44] em projetos vindouros do arquiteto. Quanto ao abeiramento entre Lucio e Oscar, o próprio arquiteto em formação relatara:

> [...] a partir do terceiro ano senti, como todos os companheiros, a conveniência de procurar um emprego numa firma construtora. O trabalho paralelo que leva os estudantes a conhecerem melhor a profissão, além do salário que lhes dá outras possibilidades. Resisti, não queria, como a maioria dos meus colegas, me adaptar a essa arquitetura comercial que vemos por aí. E apesar das minhas dificuldades financeiras **preferi trabalhar, gratuitamente, no escritório do Lucio Costa e Carlos Leão, onde esperava encontrar as respostas para minhas dúvidas de estudante de arquitetura. Era um favor que eles me faziam. E minha decisão, prova de que não era um espírito vazio e imediatista que, ao contrário, tinha como objetivo ser um bom arquiteto.** [...] (NIEMEYER: 2000, p.42.). **(Grifos nossos).**

Entre 1932-1934[45] Lucio Costa trabalhara com o Gregori Ilych Warchavchik (1896-1972),[46] arquiteto ucraniano, naturalizado brasileiro, e entre 1931-1936, com Carlos Leão (1906-1983)[47] – neste

---

42 Acerca deste foram encontradas poucas informações.

43 Especialmente através dos seguintes nomes e ano de formação: Affonso Reidy e Carlos Leão (1931); Alcides da Rocha Miranda e Jorge Machado Moreira (1932), Luiz Nunes e Álvaro Vital Brasil (1933) e Milton Roberto (1934) – todos estes prestigiados arquitetos *modernos*.

44 Dos nomes presentes no Salão de 1931 sabe-se que colaboraram com Oscar Niemeyer: Candido Portinari (à exemplo da azulejaria presente na Igreja de São Francisco de Assis, na Pampulha em Belo Horizonte – 1940); Di Cavalvanti (à exemplo do painel presente no Edifício Triângulo em São Paulo – 1953). Outros três nomes oriundos desta ocasião também podem ser destacados: Tarsila do Amaral (curiosamente autora atribuída ao painel da não construída Residência Oswald de Andrade – 1938); Celso Antônio envolvera-se na equipe de arquitetos do Ministério da Educação e Saúde Pública em que Niemeyer tornara-se figura importante. Para este edifício foram realizadas pelo escultor *"Mulher reclinada"; "Mãe"* e *"Mulher de cócoras"*; por fim, é conhecida a reprodução do retrato *"As Gêmeas"* (1940) presente na Escola Júlia Kubitschek em Diamantina/MG.

45 Outros autores, a exemplo de Cêça Guimaraens e Yves Bruand apontam o período de 1931-1933. Segundo José Lira em *"Warchavchik: Fraturas da Vanguarda"* vê-se: *"Segundo Gregori Warchavchik 'a duração da firma Warchavchik e Lucio Costa foi de perto de um*

ínterim, Niemeyer fora ao encontro de Costa em meados de 1931-1932, deparando-se através desde com as *casas sem dono*[48] – àquela altura, bastante similares as residências *puristas* de Le Corbusier da década anterior. Neste ambiente, Oscar Niemeyer *"[...] tentava estudar cuidadosamente os projetos que se elaboravam no atelier de Lucio, e nas horas livres consultava o livro*[49] *de Le Corbusier que para os estudantes de minha época constituía-se uma iniciação obrigatória."* [50] (NIEMEYER: 1975 apud SEGRE. BARKI: 2008, p.94.). Constata-se, portanto que, a amálgama *Lucio Costa* e *Le Corbusier* foi a influência[51] derradeira aos anos de formação do futuro arquiteto, conforme veremos.

Além das referidas *casas sem dono* é de se imaginar que Niemeyer durante o período em que estivera no atelier de Lucio Costa nutrira contato com os então projetos realizados ou em desenvolvimento (muitos formalmente *corbusierianos*), denominados posteriormente por Costa como *projetos esquecidos,* a exemplo*:* Casa Carmen Santos, na Praia de São Francisco em Niterói; Casa Maria Dionésia, no Largo dos Leões em Humaitá; Casa Álvaro Osório de Almeida, na avenida Vieira Souto em Ipanema; a Casa Hamann, na rua Saint Roman em Copacabana e a Casa Genival Londres (sem endereço apresentado) – certamente somados a projetos ainda hoje não identificados.

---

ano e meio [...] tendo me retirado depois da Revolução Constitucuonalista [...]" (LIRA: 2011, p.302.). Além da participação de estágio através de Oscar Niemeyer, também colaboraram Affonso Eduardo Reidy e Alcides da Rocha Miranda estes últimos formados respectivamente em 1929 e 1932.

[46] De acordo com Lucio Costa vemos: *"A firma construiu as seguintes obras: duas casas na Chácara do Sr. Cesário Coelho Duarte na Gávea; duas pequenas casas geminadas na rua Rainha Elizabeth, para a sra. Maria Gallo; uma vila operária, na Gamboa, para o Sr. Fábio Carneiro de Mendonça; um apartamento na cobertura do edifício de propriedade do Sr. Manoel Dias e uma varanda para o Sr. Julio Monteiro, ambos na av. Atlântica; e finalmente uma casa para o Sr. Alfredo Schwartz à rua Raul Pompéia [...]"* (COSTA: 1995, p.72). Acerca do desfecho da parceria Costa-Warchavchik, vê-se o registro: [...] apesar de certa balda propagandista a que não estávamos afeitos, o trabalho escasseava e ainda porque, o tal 'modernismo estilizado' que às vezes aflorava já não parecia – ao Carlos Leão e a mim – ajustar-se aos verdadeiros princípios corbuseanos a que nos apegávamos, desencontro este que culminou com os móveis de feição 'decorativa da casa Schwartz – sofás com cadeiras articuladas, na mesma estrutura cromada, p.ex. – quando já então havia aquela série impecável de cadeiras para as várias funções, idealizadas por Le Corbusier, Charlotte Perriand e Pierre Jeanneret. (COSTA: 1995, p. 72).

[47] De acordo com a publicação *"Carlos Leão: Arquitetura"* organizada por Jorge Czajkowski vê-se que Carlos Leão trabalhara com Lucio Costa entre 1931-1934, tendo, no entanto, colaborado após a desfeita da sociedade, destacando: *"[...] participou dos concursos para os edifícios do Ministério da Educação e Saúde Pública (1935) e do Clube de Engenharia (1936)."* (CZAJKOWSKI: 2016, p.14).

[48] Segundo Cêça Guimaraens: *"As casas se dono, projetadas em lotes urbanos convencionais no período de 1932-36, refletem o tempo de chômage ou o percurso dos estudos das arquiteturas de Le Corbusier e de outras fontes de inspiração. Os desenhos eram encadernados e vendidos porque as casas eram projetadas para terrenos hipotéticos de 400 metros quadrados dos bairros de classe média emergente. Lucio apostava na alteração dos costumes e expressava o perene exercício de disciplina que impôs a si mesmo."* (GUIMARAENS: 1996, p.73.).

[49] De acordo com Segre e Barki vemos que: *"C´est lá que nous avons étudiée, em feuilletant sés livres, em essayant de percevoir ses intentions, en tentant découvrir, dans chaque trait ey dans chaque courbe, le architectural"* (NIEMEYER apud SEGRE. BARKI: 2008, p.94). Livremente traduzido: É lá que nós estudamos, folheando em seus livros, e tentando recolher suas intenções, tentando descobrir em cada curva, a arquitetura. E também: *"[...] o escritório usava como referência o primeiro livro de Corbusier, Vers une architeture, e a Ouvre complete 1910-1929, que acabava de ser publicada e começava a circular no Brasil, especialmente depois da sua primeira visita"* (SEGRE. BARKI: 2008, p.94).

[50] Livremente traduzido de: "*A quello scopo, cercavo di studiare attentamente i progetti che si elaboravano nell´atelier de Lucio, e nelle ore libere consultavo i libro di Le Corbusier che per gli studenti della mia época constituivano un´iniziazione obbligatoria."*

[51] Acerca de Gregori Warchavchik não se verificam influências diretas, conforme aponta o próprio Lucio Costa ao dizer: *"Nem eu nem outros arquitetos que conviviam com ele àquela época, poderíamos imaginar o que estava por acontecer. Da mesma forma, o meu amigo – , e na ocasião, sócio – Gregorio Warchavchil [sic], sendo de São Paulo, nunca tomou conhecimento, nas suas breves, mas freqüentes visitas ao Rio, da presença do Oscar no escritório. Apenas alguns episódios e incidentes, aparentemente incompreensíveis naquele tempo, vistos agora adquirem o seu verdadeiro significado e mostram que o aprendiz daquela época já era consciente do seu valor e tinha um vago e confuso pressentimento de seu destino."* (COSTA: 1995, p.195).

Paralelamente às *casas sem dono* e *projetos esquecidos,* outros tantos, porventura realizados entre 1931-1933 também podem ter sido observados[52] por Niemeyer em sua temporada no *atelier,* logo influenciado suas produções iniciais.

Em 1933, os arquitetos Ademar Portugal, Alcides da Rocha Miranda (1909-2001) e João Lourenço da Silva, através da Associação de Artistas Brasileiros organizaram no Palace Hotel do Rio de Janeiro o *I Salão de Arquitetura Tropical,* cujo presidente de honra[53] fora o arquiteto norte-americano Frank Lloyd Wright (1867-1959) em sua passagem pelo Brasil. Nesta ocasião participaram mais de uma dezena[54] de artistas e arquitetos, incluindo Lucio Costa, Gregori Warchavchik e o engenheiro civil[55] Emilio Baumgart (1889-1943) – chamados na ocasião de *precursores*.

Acerca deste evento, Geraldo Ferraz em *"Novos valores da arquitetura brasileira: Abelardo Riedy de Souza"* (FERRAZ: 1958. In Revista Habitat, nº39, pp.2-31) menciona o estudante Oscar Niemeyer presente entre os mestres. Todavia, sobre este episódio desconhecem-se reverberações impactantes no arquiteto em formação – fato que se amplia em praticamente nula influência diante F.L.Wright.

No ano seguinte, Oscar Niemeyer *formara-se* arquiteto engenheiro pelos anos *"[...] sem problemas [...]"* (NIEMEYER: 1998, p. 42.) passados na Escola Nacional de Belas Artes e antes da década de 1940, *torna-se arquiteto* sob a égide profissional de Lucio Costa e as leituras (e futuro convívio) advindos de Le Corbusier, ambos destacados aqui, através de uma cronologia de influências sob a ótica de Niemeyer.

---

[52] Desde período, podemos destacar cronologicamente os seguintes projetos realizados por Lucio Costa em parcerias diversas: **a) projetos de 1931:** a própria residência do arquiteto, na rua Gustavo Sampaio, no bairro carioca do Leme – que fora apresentada no *Salão de 1931;* a reforma (em parceria com Warchavchik) do apartamento de Manuel dos Santos Dias, localizada na cobertura do Edifício Olinda, na avenida Atlântica, em Copacabana, rendendo a "*Exposição de um apartamento moderno"* (LIRA: 2011, p.295.); **b) projetos de 1932:** as casas geminadas para Maria e Dulce Gallo (segundo José Lira, a parceria Costa-Warchavchik rendera ainda outro projeto para Gallo) na avenida Rainha Elisabeth e também a residência Alfredo Schwartz na rua Raul Pompéia, além da varanda para a residência de Júlio Monteiro, na avenida Atlântica (em data aproximativa) – sendo, todas estas residências em Copacabana, através de parceria com Warchavchik; no mesmo ano, Costa realizara outros dois projetos no mesmo bairro (no entanto, à que tudo indica, sem parceria) apontando a residência Ronan Borges (que mantém *"[...] a nítida influência da obra de Warchavchik [...]"* (GUIMARAENS: 1996, p.73.) na rua Barata Ribeiro e a residência Valentina Leite Bastos, na rua Saint Romain; já entre o Leblon e a Gávea, na rua Samambáia, a residência Haydea de Souza e de seu pai, Cesário Coelho Duarte; alcançando sobretudo o mais icônico projeto do período, ainda em parceria com o arquiteto ucraniano: a Vila Operária da rua Barão de Gamboa,[52] no bairro industrial de mesmo nome, no Rio de Janeiro; **c) projetos de 1933:** um edifício de apartamentos para Fontenelle; *"[...] duas graciosas casinhas [...]"* (GUIMARAENS: 1996, p.74.), assim dita por Paulo Santos em que se via a conjugação moderna e móveis antigos apresentados no *Salão de Arquitetura Tropical* daquele ano.

[53] Tratava-se de uma homenagem à F.L.Wright diante sua postura em 1931 (na primeira vez que estivera no Brasil) em defesa aos estudantes da Enba no episódio já destacado do Salão Revolucionário.

[54] Conhecendo a presença dos seguintes: Abelardo de Souza; Ademar Marinho; Alexandre Alberg; Anibal de Mello Pinto; Anton Floderen; Ary Paes Leme; Alexandre Buddeüs; Benedito de Barros; Daniel Valentim Garcia; Fernando Valentim; George Bandeira de Mello; Gerson Pinheiro; Jacy Rosa; João Lourenço da Silva; José Afonso Soares; José Teódulo da Silva; Jorge Mesiano; Jorge Moreira; Mauro Lessa; Luis Nunes; Marcelo Roberto; Nelson Tinoco; Nestor de Figueiredo; Raul Penafirme; Robert Prentice; Ruy Costa; Tomás de Souza e Vicente Batista.

[55] Formado em 1919 pela Escola Politécnica.

1.2.
A CONSTRUÇÃO DO ARQUITETO A PARTIR DE SUAS MAIORES INFLUÊNCIAS (1934-1939)

As *"lacunas"* vividas por Niemeyer ao longo de seu período acadêmico foram preenchidas, conforme já destacado, pelo convívio diário através de Costa e o contato com a obra publicada de Corbusier –*"[...] a partir dos quais foi buscar a sua própria linguagem gráfica, num processo de decantação ao longo dos projetos realizados entre os anos de 1934 e 1937, até a construção do seu primeiro prédio, a Obra do Berço."* (SEGRE. BARKI. 2008, p.94).

De sua formação oficial em 1934 ao destaque internacional na década de 1940, Oscar Niemeyer realizara uma produção arquitetônica que fora, por ele próprio, minimizada – somando-se aí (espantosamente) a própria negligência dos críticos e pesquisadores que apontam Pampulha o *"[...] o começo da [...] vida de arquiteto"* (NIEMEYER: 1998, p.94.). A explicação para tal fato reside no que podemos chamar de maturação das influências de Costa e Corbusier através dos projetos surgidos, não tendo Niemeyer ainda sido descoberto por ele próprio em suas particularidades.

Assim, percorreremos a seguir (cronologicamente) os principais momentos da segunda metade da década de 1930 em que Oscar Niemeyer se aproximara dos mestres, logo tentando identificar as principais influências em uma arquitetura (e arquiteto) em formação.

1.2.1.
LUCIO COSTA E LE CORBUSIER ENCONTRADOS POR OSCAR NIEMEYER

Lucio Costa surgira para Oscar Niemeyer em um momento em que o primeiro vivia em *chômage*[56] e que, se afastando dos projetos com *estilo*, dedicara-se à estudar Walter Gropius (1883-1969), Ludwing Mies van der Rohe (1886-1969) e o já avultado Le Corbusier – *"sobretudo este* [Le Corbusier], *porque abordava a questão no seu tríplice aspecto: o social, o tecnológico e o artístico, ou seja, o plástico, na sua ampla abrangência."* (COSTA: 1995, p.83.).

Encontravam-se os dois, ainda jovens, em 1932; Lucio aos 30 anos e Oscar aos 25 anos. Apesar da pouca diferença de idade, Lucio Costa, trazia consigo a memória de sua origem e vivência européia,[57]

[56] *"A clientela continuava a querer casas de 'estilo' – francês, inglês, 'colonial' – coisas que eu então já não conseguia mais fazer. Na falta de trabalho, inventava casas para terrenos convencionais de doze metros por trinta e seis, - 'Casas sem dono". [...]"* (COSTA: 1995, p.83.).

[57] Nascido estrangeiro, na França, em *Villa Dorothée Louise*, na cidade de Toulon em 27 de fevereiro de 1902, vivera no Brasil *"[...] antes de completar o primeiro ano de vida, e até o oitavo reside no Rio [...]"* (GUIMARAENS:1996, p.13.) retornando a Europa e lá permanecendo até 1917, percorrendo as cidades de Newcastle, na Inglaterra; Paris e Montreux, na França e Beatenberg, na Suíça. De volta ao Brasil e, sobretudo ao Rio de Janeiro, Lucio encontrara a cidade à noite, entre a Praça Mauá e Copacabana; já pela manhã – *"uma linda manhã de sol"* (COSTA: 1924 apud NOBRE: 2010, p. 15), a decepção de ver uma arquitetura que nada *"[...] fosse a nossa imagem..."* (Ibid).

estudos de pintura,[58] formação acadêmica[59] (com diversos prêmios alcançados[60] e viagens realizadas[61]) e já promissor início profissional[62] ainda que marcado por autocríticas[63] no debate já conhecido entre

[58] Lucio Costa estudou pintura entre 1911 e 1913, sob incentivo do próprio pai, o engenheiro naval e militar da Marinha, almirante Joaquim Ribeiro da Costa[58] – que *"[...] 'sempre quis ter um filho artista', literato ou poeta, e desejava-o 'pintor ou escultor' [...]"* (GUIMARAENS: 1996 p.16) logo matriculado no Curso Geral Escola Nacional de Belas-Artes, em 1917, que abrangia pintura, gravura, escultura e arquitetura.

[59] Quando Lucio Costa iniciou os estudos para formação de Engenheiro Arquiteto, a *Escola* remontava à Academia de Belas-Artes, destacando um curso fundamentado no sistema *beaux-arts* ainda mais tradicional que à época (já conhecida) vivida por Oscar Niemeyer, em que *"[...] a técnica tinha prioridade sobre a criação e os que detinham o espírito renovador eram posto de lado pelo sistema vigente, que mantinha a orientação didática de tendência neoclássica."* (Ibid.) – tal cenário era defendido pelo então diretor (entre 1915-1926), o pintor e desenhista João Baptista da Costa (1865-1926) que acreditava ser o modernismo *"cabotino e anárquico"* (In: http://enciclopedia.itaucultural.org.br – Acesso: fevereiro de 2017).

[60] Talentoso, Lucio alcançara o ano de 1923 sendo um *"[...] estudante diferente que começa a ganhar tudo que é concurso que aparece apesar de ser um desenhista altamente sensível e aquarelar com maestria desiste da pintura pela arquitetura e, quando reprovado em Composição, admite tranquilamente que a nota foi justa".* (BRAGA: 1954 apud GUIMARAENS, op.cit., p.16.). Deste cenário, avultam-se os concursos da primeira metade da década de 1920 que renderam prematuro destaque ao jovem Lucio. Majoritariamente, tais concursos foram organizados pelo pernambucano José Marianno Carneiro da Cunha Filho (1881-1946), – embora médico de formação, prestigiado mecenas e então presidente da Sociedade Brasileira de Belas Artes (SBBA) cuja posição era privilegiada entre professores e estudantes da Enba. Ainda em 1922, o estudante participara de dois concursos: o primeiro, *Prêmio Mestre Valentim "[...] projecto de um portão para jardim de casa nobre em estylo colonial brasileiro [...]"* (O PAÍZ: 1922, p.2.), o segundo, *Prêmio Araújo Vianna "[...] projecto de um sofá de alvenaria que se adapte a um muro plano ou a um fundo de vegetação em estylo colonial brasileiro tendo braços e espaldar alto." (Ibid.).* Para estes, coube a Ângelo Bruhns (1896-1975) o primeiro lugar através de seu *"Portão"* e o segundo e terceiro lugares a Lucio Costa, (que utilizara o pseudônimo *Alguém*) através de *"Portão"* e *"Banco",* respectivamente. No ano seguinte, realizara-se o *Prêmio Heitor de Mello* (também conhecido *"Prêmio Casa Brasileira"*), sendo os vencedores Ângelo Bruhns em 1º lugar; Lucio Costa (com o pseudônimo *Rolls-Royce*) em 2º lugar e Fernando Nereu Sampaio em 3º lugar.

[61] No último ano estudantil de Lucio Costa, já em 1924, o mesmo recebera uma bolsa de viagem patrocinada por Marianno Filho e sua *campanha neocolonial* que naquele momento avultava a *"[...] ignorância dos arquitetos 'saídos da Escola de Belas-Artes' em matéria de arte nacional [...]"* (LEONÍDIO: 2007, p.32.). Possibilitava-se assim, ao *"[...] mais valioso cadete da esquadra tradicionalista"* (Ibid) e outros escolhidos[61] um contato *in loco* com as cidades do ciclo do ouro em Minas Gerais, a fim de prospectarem (do final do mês de abril ao final do mês de maio) informações arquitetônicas e artísticas do *autêntico colonial* para o fomento do neocolonial em afirmação – ficando Lucio escolhido para o mais distante dos *laboratórios:* Diamantina, no norte do estado. Na segunda metade da década de 1920, Lucio Costa retornara a Europa por *"motivos sentimentais insolúveis"* (GUIMARAENS: 1996, p.22.) também aproveitando *"a passagem de ida e volta à Europa que o Lloyd generosamente então concedia a alunos da Escola de Belas Artes como prêmio."* (COSTA: 1995, p.33.).

[62] A respeito das colaborações, sabe-se que entre 1919-1921, Lucio trabalhara como desenhista na Rebecchi & Cia. – empresa de arquitetura e construção de grande representatividade na paisagem carioca. Seqüencialmente, entre 1921 e 1922 migrara para o *"Escriptorio Technico Heitor de Mello"* (COSTA: 1995, p.12.) orientado por Archimedes Memória (já destacado neste capítulo) e Francisque Cuchet, através dos quais há indícios que Lucio acompanhara os projetos do Palácio das Indústrias (ou Pavilhão das Grandes Indústrias), em estilo neocolonial e o Pavilhão das Festas, em estilo neoclássico, ambos exibidos em ocasião da Exposição Internacional do Centenário da Independência em 1922. No mesmo período em que estivera no escritório administrado por Memória e Cuchet, o ainda estudante Lucio Costa realizara seu primeiro projeto, principiando uma fase eclético-acadêmica através da residência de Rodolfo Chambelland, localizada no bairro carioca do Rio Comprido, na avenida de mesmo nome (atual av. Paulo de Frontin). Em parcerias ou não vemos seqüencialmente os seguintes projeto realizados – **1922:** Casa Arnaldo Guinle e o Castelo para o Barão Jayme Smith Vasconcellos; **1922-1923:** Casa Coronel Álvaro Alberto Mota e Silva e Casa João Antônio da Cunha e **1924:** Casa de Olga e Raul Pedrosa; **1925:** Casa Cipriano Amoroso da Costa, Casa Bento Oswaldo da Cruz, Casa Fausto de Carvalho e Silva; Conjunto residencial para Adelaide e João Daudt de Oliveira; **1926:** Pavilhão do Brasil nos Estados Unidos; **1927-1928:** Embaixada da República do Peru e Embaixada da Argentina; **1927:** Casa Evenina Klindelhoffer; **1928:** Casa de Modesto Guimarães, Casa Henrique Ferreira de Moraes e Escola Regional de Meriti; **1930:** Casa Ernesto Gomes Fontes

[63] À medida que a década de 1920 prosseguira, via-se cada vez mais em Lucio Costa questionamentos acerca da produção arquitetônica realizada por ele e seus pares. Desde *"Considerações sobre nosso gosto e estilo"* (artigo assinado por Costa no jornal *A Noite* de 18 de julho de 1924) somado ao regresso da vertiginosa, mas profícua temporada diamantinense, o arquiteto muito embora iniciante, já enxergava *"mentiras ridículas – falsos cenários"* (COSTA: 1928 apud NOBRE: 2010, pp.30-31) através dos estilos e, em margem oposta, dúvidas surgiam acerca das *"idéias de Le Corbusier"* (Ibid), mostrando, pois, um arquiteto ainda contraditório. Recordando que Lucio estivera na Europa entre 1926-1927 é de perguntar (no entanto, sem obter as respostas) quais teriam sido os contatos porventura vividos com as vanguardas artísticas e as manifestações arquitetônicas modernas no velho continente. Não obstante, conforme retiramos do depoimento do arquiteto, para este *"o 'moderno' era, assim como 'o art nouveau de 1900', apenas mais um 'estilo', a ser eventualmente aplicado nesta ou naquela composição. Era, outrossim, um estilo arriscado – talvez apenas uma moda [...]"* (Ibid). No último ano da década de 1920 muito embora Costa apresentasse um discurso crítico já bastante diverso de *"A alma de nossos lares"* (artigo assinado por Costa no jornal *A Noite* de 19 de março de 1923) não possuía ainda nenhuma arquitetura distanciada das tradições luso-brasileiras (e tampouco amalgamadas com o espírito moderno); aflorando, portanto, momentos de antagonismo e

arquitetura neocolonial e modernista – entre tradição e modernidade. Por outro lado, Oscar Niemeyer, ainda estudante na Escola Nacional de Belas Artes, com pouca formação extracurricular e em busca de *"[...] encontrar as respostas para minhas* [Niemeyer] *dúvidas de estudante de arquitetura."* (NIEMEYER: 2000, p.42.) – assim nos revelando o primeiro contato com Lucio Costa: *"É claro que pouca colaboração lhes* [a Lucio Costa e Carlos Leão] *podia dar. Mesmo assim, já sentia que a arquitetura me convocava. Lembro que foi durante esse período, ainda no escritório do Lúcio* [sic], *que terminei meu curso de arquiteto [...]"* (NIEMEYER: 2000, p.43.).

Não obstante, das colaborações estudantis ocorridas no *atelier* de Costa entre 1932-1934, pouco se sabe, permanecendo-nos no campo das suposições. Por outro lado, muito embora pouco divulgado e debatido, o período 1935-1939, estando Niemeyer arquiteto, informações se revelam. Deste mesmo recorte, apresentaremos a seguir três subdivisões cujo momento central fora o encontro de Niemeyer com os mestres Costa e Corbusier em 1936.

- **Projetos entre 1935-1936**

Através da revista *Municipal de Engenharia* nº14 de 1935, vê-se por meio de plantas, cortes e perspectivas aquilo que se considera o mais pretérito[64] projeto da carreira do arquiteto que ainda assinava Oscar Niemeyer Soares: o *club esportivo*. Setenta e três anos depois, os pesquisadores Roberto Segre e José Barki apresentaram no artigo "*Niemeyer jovem: o amor à linha reta"* (título já destacado neste capítulo) alguns dos mesmos desenhos, tecendo os seguintes comentários sobre o projeto matricial:

> A planta quadrada, com pátio interno e terraço-jardim, **tem grande semelhança com as casas sem dono de Costa**. Sem pilotis, com janelas corridas horizontais, organiza-se pelo acesso principal com estrutura simétrica indicada pelo acesso principal e as duas escadas que comunicam os três pavimentos. Já se percebe a procura da transparência entre os espaços externos e internos e a adaptação ao clima nas pérgulas que protegem o terraço jardim. (SEGRE. BARKI: 2008, p.95). **(Grifos nossos).**

Tal projeto além de transmitir influências das *casas sem dono* vivenciadas por Niemeyer durante sua colaboração com Lucio Costa – *"[...] e a linha da firma Warchavichik-Lúcio Costa [...]"* (BRUAND: 1999, p. 75) anunciam também semelhanças com os projetos realizados por Le Corbusier na década de 1920, através das *casas puristas*. Buscando comparação entre o primeiro e o último, impossível não relembrar, por exemplo, dos edifícios que compõem o *quartiers modernes Frugès* em Pessac, na França (1924-1926),

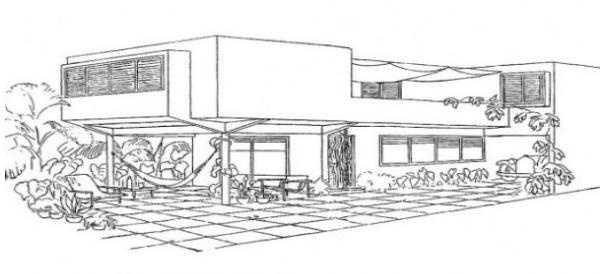
---

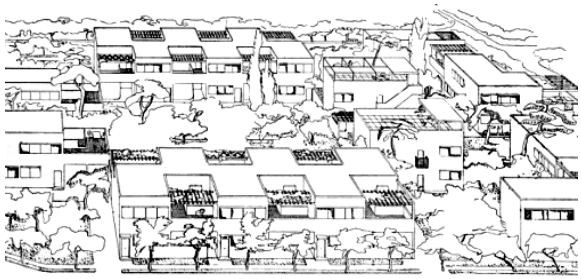
angústias. Somente através das duas versões (neocolonial e moderna) da Casa Ernesto Gomes Fontes que Lucio Costa definiu sendo a *"última manifestação de sentido eclético-acadêmico"* (COSTA: 1995, p.55.) certa ruptura acadêmica estabelecera-se. É primordial destacar que, paralelamente ao inicial estudo moderno (Casa Ernesto Gomes) e as influências diversas vividos por Costa, a ruptura do arquiteto com o estilo neocolonial dera-se no que o próprio chamou de *"guerra santa"* (COSTA apud LEONÍDIO, 2007, p.56.) através dos embates (divulgados em jornais) entre o mesmo e o mecenas do neocolonial, José Marianno Filho, desde 29 de dezembro de 1930 a 9 de setembro de 1931.

[64] Segundo Yves Bruand o *clube esportivo* fora projetado ainda em 1934, no último ano vivido por Niemeyer na Escola de Belas Artes.

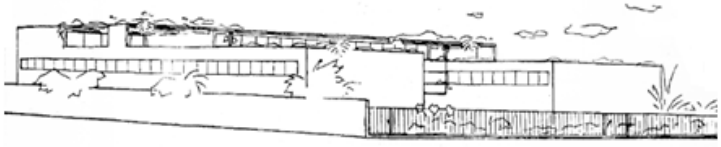
baseados no sistema *Dom-ino* – vendo-se, em ambos os projetos dos arquitetos: prismas com empenas cegas, terraços, molduras de concreto recortando paisagens e o propagado uso da *fenêtre en longuer*.

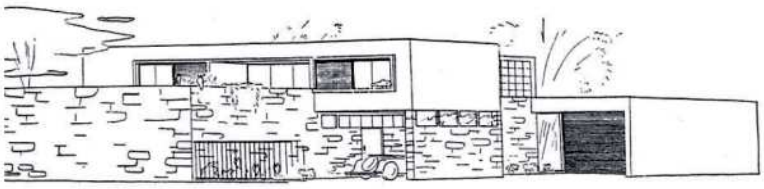
A diminuta escala do *clube esportivo* avizinha-se em datação, arranjo formal e estética ao *anteprojeto de uma residência,* este último, apresentado em novembro de 1935 pela *revista* supramencionada. Este projeto (cujas informações específicas ainda nos são raras – tais quais localização e cliente) é relembrado pelo pesquisador Marcos Leite Almeida em sua dissertação de mestrado intitulada *"As casas de Oscar Niemeyer: 1935-1955",* como uma *casa sem dono*, aos moldes de Lucio Costa – evocada em linhas gerais, no mesmo espírito dos *"projetos esquecidos"* (COSTA: 1995, p.100.).





Imagens 1 e 2 – respectivamente. [1]: Exemplificação de Casas sem dono, por Lucio Costa. (Década de 1930). **Fonte:** COSTA: 1995, pp.88-85. **[2]:** *Quartiers modernes Frugès* em *Pessac*, França (1924-1926). **Fonte:** CORBUSIER: 2009, p. 181.



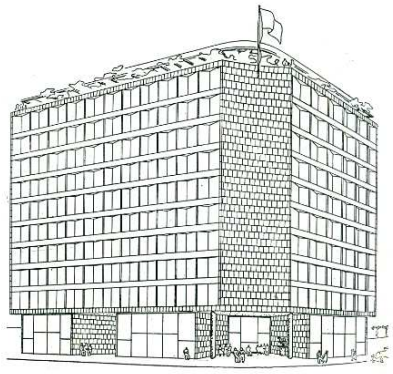


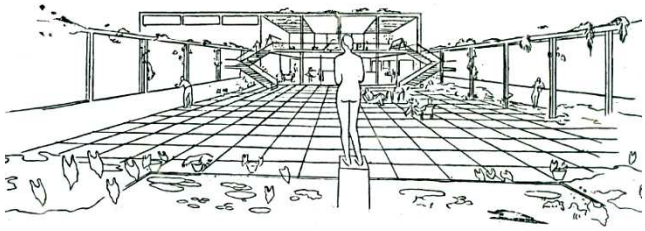
Imagens 3 e 4 – respectivamente. [3]: Perspectiva do Club Esportivo (1934/1935) **Fonte:** Revista Municipal de Engenharia nº14 de Janeiro de 1935. **[4]:** Perspectiva do anteprojeto residencial (1935) **Fonte:** Acervo da Fundação Oscar Niemeyer.

Deste mesmo projeto, extrai-se também, a exemplo do *club esportivo*, semelhanças com os estilemas[65] *corbusierianos* da década anterior, tal e qual o uso da *fenêtre en longuer* – muito embora, para ambos

[65] Curiosamente, neste anteprojeto de 1935, Oscar Niemeyer aproxima-se do mestre alemão Ludwig Mies van der Rohe. De acordo com a dissertação destacada vemos: *"Como nas Casas Pátio, nenhum recuo em relação ao lote é adotado, volume da casa e muros de divisa confundem-se. A presença de uma estátua figurativa, lembra a experiência do Pavilhão Alemão, para a Exposição Internacional de Barcelona (1929), esta também em pedestal sobre a água. Relação entre pátio e salas é comparável com a casa para a Exposição de Berlim, (1931) e com Casa*

os casos (*club* e *residência*) Oscar não tenha se apropriado em absoluto dos cinco pontos da nova arquitetura, há tempos, disseminados pelo mestre franco-suíço.





Imagens 5 e 6 – respectivamente: [5]: Perspectiva externa da Associação Brasileira de Imprensa (A.B.I.). **[6]:** Perspectiva do terraço da Associação Brasileira de Imprensa (A.B.I.). **Fonte única:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: janeiro de 2017.

Seqüencialmente ao *clube esportivo* e o *anteprojeto residencial,* o arquiteto participara em 1936 do concurso nacional para a sede da Associação Brasileira de Imprensa (A.B.I.) – a *Casa do Jornalista*, e no mesmo ano, realizara também, o projeto da icônica Casa Henrique Xavier – ambas cariocas.

A primeira surgira em parceria com os arquitetos Fernando Saturnino de Brito[66] e Cássio Veiga de Sá[67] diante do edital lançado pelo A.B.I. em sete de janeiro de 1936 e cujo resultado[68] fora apresentado em junho[69] do mesmo ano, com a vitória dos irmãos Marcelo (1908-1964) e Milton Roberto (1914-1953) através de um edifício que *"[...] provocou espanto na época pela ausência de janelas aparentes."* (CAVALCANTI: 2013, p.17.) recorrendo às lâminas verticais oblíquas diante do calor tropical.

Neste projeto, Oscar revelara desenhos sem *"[...] a limpeza e a expressividade dos posteriores [...]"* (SEGRE. BARKI. 2008, p.97.) conseqüentes da vinda de Le Corbusier que, conforme veremos, lapidaria sua formação de arquiteto. O edifício da *Associação* realizado por Niemeyer e colaboradores *"[...] não chegou a resolver a organização da planta baixa e suas fachadas eram muito esquemáticas por conta da simplicidade formal do brise-soleil."* (SEGRE: 2013, p.134.). Um edifício cujo acesso ocorria pela esquina das ruas Araújo Porto

Hubbe, (1935), onde Mies van der Rohe obtém continuidade espacial entre interior e exterior, através do uso de panos de vidro, e mesmo tratamento de piso; mais uma vez, aparece uma estátua." (ALMEIDA: 2005, pp. 10-12)

66 Acerca deste não foram encontradas muitas informações. Sabe-se, no entanto que o mesmo colaborara na Secretaria de Viações Pública do Governo do Estado de Pernambuco através da Diretoria de Arquitetura e Urbanismo (DAU) em parceria com João Correia Lima e Luiz Nunes.

67 Acerca deste não foram encontradas muitas informações. Sabe-se, no entanto que o mesmo fora Secretário de Obras de Cuiabá/MS.

68 Em segundo lugar ficaram: Alcides da Rocha Miranda, Lélio Landucci e João Loureiro. Outros nomes destacados foram: Jorge Machado Moreira e Ernani Vasconcellos através de um projeto *moderno* e Archimedes Memória e François Cuchet através do estilo *art déco*.

69 Comprovando o fato de que tal concurso ocorrera antes da segunda vinda de Le Corbusier ao Brasil – aqui chegando em 12 de Julho de 1936.

Alegre e México, marcado por um perfil mural côncavo e ladeado por alas de desiguais extensões através de um ziguezague de reentrâncias e saliências, logo se perdendo na grande escala[70] que resume uma produção sem nenhuma leveza e graça arquitetônica, perdida em influências[71] e renegada na biografia do arquiteto.

O segundo projeto evidenciado – a Casa Henrique Xavier – é apresentado entre os pesquisadores com certas divergências de datação. Para alguns, o projeto a implantar-se no bairro da Urca, no Rio de Janeiro, fora realizado entre *"1935/36"* (SEGRE. BARKI. 2008, p.95.); para outros em 1936, muito embora de evidente feição *corbusieriana*, anterior ao *"[...] contato com o arquiteto suíço."* (MACEDO: 2008, p.60.), e por fim, somente após o encontro Niemeyer-Corbusier durante a elaboração do projeto para a sede do Ministério da Educação e Saúde.

Independentemente do posicionamento temporal desde projeto, são evidentes as influências sincrônicas de Corbusier e Costa. Acerca do mesmo, Lionello Puppi (1931) em *"A Arquitetura de Oscar Niemeyer"* nos diz *"[...] nele, a lição da machine à habiter é plenamente compreendida e originalmente interpretada nos seus apelos à simplicidade construtiva [...]"* (PUPPI:1988, p.36). Já segundo o arquiteto e pesquisador Josep María Botey y Gómez (1943) em sua publicação *"Oscar Niemeyer. Obras y Proyectos – Works and Projects"* a morada feita por Oscar *"[…] nos dá a imagem da casa-árvore que já expressara Le Corbusier na Villa Savoye [1928-1931]; árvore que com suas ramificações converte a dimensão altura em um tema plástico da maior importância."* (BOTEY:2002, p.20). Todavia, estes comentários apenas endossam o que Papadaki mencionara anos antes:

> Nesse projeto de Niemeyer, **a linguagem plástica segue as tendências gerais da época, com ênfase na direcionalidade dos meios e não na invenção ou na novidade.** É por trás dessa fachada despretensiosa que encontramos uma das grandes **imagens cósmicas, a árvore, com todo seu potencial onírico de ascensão, fuga, retorno e regeneração**. [...] Imagens 'verticalizantes', ou seja, imagens que sugerem movimentos de vôo com notável persistência na poesia lírica (Shelley, Rilke). (PAPADAKI:1960, p.15.). [72] **(Grifos nossos).**

Tão sublime quanto os poemas de Percy Bysshe Shelley (1792-1822) e Rainer Maria Rilke (1875-1926), Papadaki apresentara este projeto residencial (para muitos, inaugural) à altura da *Villa Savoye* com seus *cinq points de l'architecture moderne* de Le Corbusier.

Outras notáveis semelhanças foram vistas por diversos pesquisadores[73] aferindo momentos arquitetônicos em correspondentes projetos do mestre franco-suíço, destacando: a *Villa Meyer* (1925); a

---

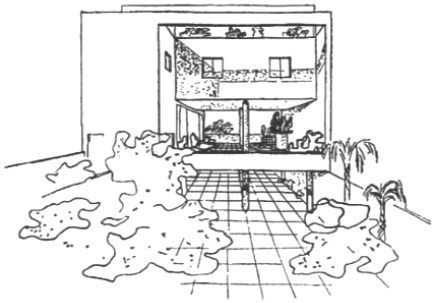
[70] Naquele momento, também não experimentada por Lucio Costa através do espírito moderno.

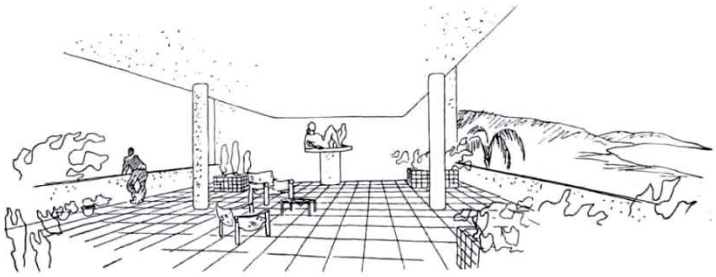
[71] Curiosamente vê-se na perspectiva da cobertura (em que se situava um restaurante) do edifício proposto, novamente uma influência de Ludwig Mies van der Rohe – tal qual ocorrera no *anteprojeto de uma residência em 1935* – logo destacando a imagem figurativa de uma mulher através de uma estátua sobre um espelho d´água.

[72] Livremente traduzido de: *"In this project of Niemeyer´s the plastic idiom follows the general trends of the time with emphasis on directeness of means rather than on invention or novelty. […] 'Verticalizing' images, that is to say images suggesting movements of flight with remarkable percistence in lyric poetry (Shelley, Rilke) […]".* (PAPADAKI:1960, p.15.).

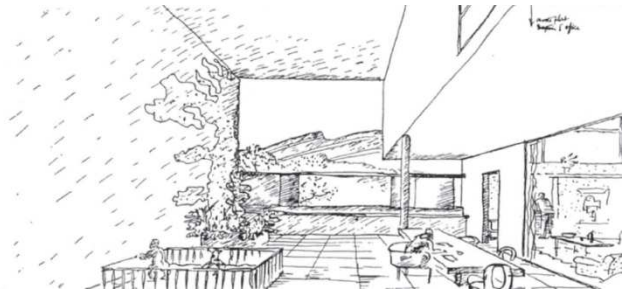
[73] Carlos Eduardo Dias Comas através de sua Tese de Doutorado *"Précisions brésilienes sur um état passé de l´architecture et de l´urbanism modernes. D´apres lês ouvre les projets exemplaire de Lucio Costa, Oscar Niemeyer & Cia."* vai ainda mais longe nas influências da Casa

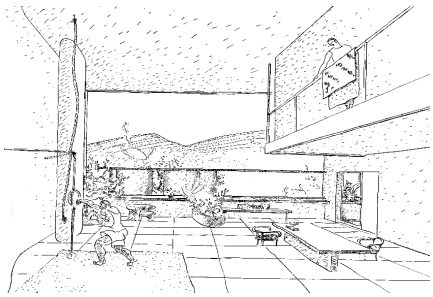
Villa Garches (1926); a *Villa Ocampo* (1928); os *Immeubles Villas* (1928-1929) e a *Villa Baizeau* (1929) – sintetizados aqui, através do *croqui* dos *jardin-suspendus* (1928-1929) – logo alcançando projetos vindouros, a exemplo da *Villa Shodan*, concluída somente na década de 1950, ou mesmo, através de influências tardias no próprio Niemeyer, a exemplo do primeiro projeto para habitações pré-fabricadas em Brasília (1962).





Imagens 7 e 8 – respectivamente: [7]: Perspectiva externa da Casa Henrique Xavier **[8]:** Perspectiva do terraço da Casa Henrique Xavier. **Fonte única:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: janeiro de 2017.





Imagens 9 e 10: Croquis de terraços jardins (1928-1929). Destaque para o dialogo visual entre os desníveis. **Fonte única:** ALMEIDA: 2005, p.23.

Henrique Xavier, alcançando através do tcheco Adolf Loos (1870-1933) e do italiano Giuseppe Ercole Enea Terragni Giamminola (1904-1943), outras matrizes.

- **Projetos de 1936**

Na tese de doutorado *"Oscar Niemeyer e Le Corbusier: encontros",* escrita pelo arquiteto e pesquisador Rodrigo Cristiano Queiroz, vêem-se diálogos entre os mestres através de datas, cidades e circunstâncias, assim divididas: 1936/Rio de Janeiro: *formação;* 1947/Nova Iorque: *contra influência* e Paris/1955: *síntese e monumentalidade*. Sucintamente, através desta classificação, apontam-se no primeiro encontro: a semeadura *corbusieriana* através do Ministério da Educação e Saúde e a Universidade do Brasil e a colheita *niemeyeriana* através do Pavilhão do Brasil na Feira Internacional de Nova Iorque e, em especial, Pampulha. Já o segundo encontro, vemos: a Sede das Organizações das Nações Unidas, influências mútuas através de edifícios religiosos e *"as premissas de um novo barroco vindo de fora"* (QUEIROZ: 2007, p.367.) e por fim, o último encontro: do Museu de Arte de Caracas às modernas urbes Brasília e Chandigarh.

Restringindo-nos ao encontro de 1936, destacaremos a seguir os projetos do *Ministério* [MES] e *Universidade* através das principais influências do mestre europeu ao jovem arquiteto brasileiro, e também, alcançaremos outro projeto contemporâneo: o Ministério do Trabalho.

Le Corbusier estivera no Brasil em três oportunidades.[74] A primeira, em 1929 *"quando o verão tropical faz brotar a vegetação à margem das águas azuis, ao redor de rochedos rosados"* (CORBUSIER: 2004, p.227.). Aqui, propusera para São Paulo *"[...] vencer as sinuosidades do planalto [...], repleto de colinas, podem-se construir auto-estradas em nível, sustentadas por arranha-terras [...] Um aqueduto maior do que o de Segóvia, uma Ponte du Gard gigantesca! "* (Ibid, p.235) além da não construída *Villa* destinada ao advogado e cafeicultor Paulo da Silva Prado (1869-1943).

Não muito diferente, no Rio de Janeiro desenhara a bordo do avião *"[...] uma imensa auto-estrada que ligaria, a meia-altura, os dedos dos promontórios abertos sobre o mar, de modo a unir rapidamente a cidade, pela auto-estrada, aos interiores elevados dos planaltos salubres."* (Ibid) – realizando também conferências[75] e escrevendo já em Paris, *"Corolário brasileiro... que também é uruguaio",*[76] em janeiro de 1930.

Na segunda oportunidade, já em 1936, Corbusier fora convidado ao Brasil diretamente pelo então ministro da Educação Gustavo Capanema Filho (1900-1985) – episódio que veremos a seguir. Na terceira e última vez, o arquiteto aqui chegara em dezembro de 1962 a fim de estudar o projeto para a embaixada da França em Brasília, solicitado pelo então ministro francês da cultura[77] André Malraux (1901-1976) e,

---

[74] Acerca da aproximação de Le Corbusier e o Brasil destacam-se: *"Paradoxos de uma modernidade longínqua. Le Corbusier e o imaginário corbusiano: uma análise de suas interações com o Brasil"* (2002), de Gilberto Flores Cabral; *"Le Corbusier: riscos brasileiros"* (1987), de Elizabeth Harris; *"Le Corbusier e o Brasil"* (1987), de Cecília Pereira dos Santos, Margareth Campos da Silva, Romão Veriano da Silva Pereira e Vasco Caldeira da Silva.

[75] Lucio Costa formado desde 1924 passou completamente alheio a este episódio, nos relatando: *"Naturalmente, como essa conferência foi muito badalada, fui para o salão nobre da Escola de Belas Artes. Cheguei lá e já tinha começado. O salão estava cheio e as portas – as três portas que dão para o hall da escada – estavam abarrotadas de pessoas olhando e querendo participar. Cheguei, olhei e vi aquele vulto no grande quadro – pregaram folhas grandes que ele ia arrancando na medida em que ilustrava a palestra com desenhos. Só fiquei pouco tempo, porque não via quase nada."* (COSTA: 1987 apud NOBRE: 2010, pp. 148-149.).

[76] Publicado em *"Précisions sur um état présent de l´architecture et de l´urbanisme"* em 1930.

[77] De Janeiro de 1959 a Junho de 1969.

extensivamente, o pedido por iniciativa do então ministro da educação,[78] Darcy Ribeiro (1922-1997) para elaborar o projeto da Casa da Cultura Francesa, também para a capital federal – no entanto, ambos não realizados.

Recortando o ano de 1936 – *"[...] marco fundamental na história da arquitetura brasileira [...]"* (BRUAND: 1999, p.81.), Le Corbusier fora invitado *"[...] arquiteto-consultor do futuro ministério* [MES], *bem como para elaborar o primeiro esboço da Cidade Universitária [...]"* (Ibid, p.83.).

Acerca do primeiro – *"[...] símbolo mais importante da arquitetura moderna no Brasil e a primeira aplicação da escala monumental, das idéias de Le Corbusier."* (MINDLIN: 1999, p.218.) – a história é bastante conhecida entre arquitetos e historiadores: desde *"Brazil Builds Architecture New and Old 1652-1942",* de Philip Lippincott Goodwin (1885-1958) e George Everart Kidder-Smith (1913-1997) a derradeira publicação *"Ministério da Educação e Saúde: ícone urbano da modernidade brasileira (1935-1945)"* e suas 544 páginas escritas pelo arquiteto Roberto Segre sob o título *"Ministério da Educação e Saúde – ícone urbano da modernidade brasileira."*

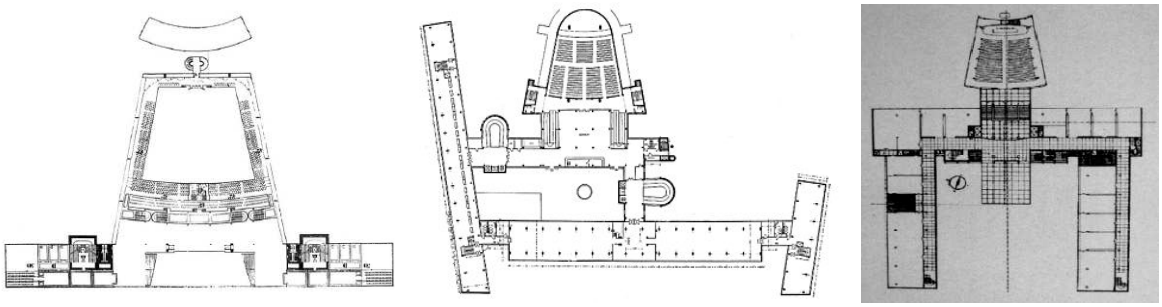
Desejando arrolar as influências que o episódio do *Ministério* deixara em Oscar Niemeyer e, longe de trazer originalidade acerca das circunstâncias do antes, durante e depois do projeto e obra desde edifício, recordam-se aqui os principais fatos:

> Em abril de 1935 promove-se um concurso de anteprojetos arquitetônicos para a sede do Ministério da Educação e Saúde em longo e atribulado processo que durou seis meses. O júri,[79] composto de profissionais, em sua maioria ligados ao ensino acadêmico de Belas-Artes, foi responsável, também pela feitura do edital, cuja forma final desencorajava qualquer inovação. Todos os trinta e três concorrentes[80] que desrespeitaram a exigência de que o prédio ocupasse as divisas do terreno e possuísse um pátio central ajardinado, foram desclassificados. Foram selecionados apenas três[81] anteprojetos, recaindo a escolha final sobre aquele de Archimedes Memória, professor de Composição da Escola de Belas-Artes. O Projeto era em estilo 'marajoara', espécie de compromisso entre acadêmicos e neocoloniais: um prédio neogrego com motivos da flora e fauna amazônica, que aludiam à imaginária civilização que haveria vivido, na Antigüidade, na ilha de Marajó. A Reação dos 'modernos' ecoou junto do gabinete do Ministro Capanema, cuja equipe dispunha dos mais fortes aliados: Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Rodrigo Melo Franco de Andrade e Mário de Andrade. A tarefa de persuadir Capanema na inadequação do prédio de Memória não foi muito árdua: uma sede mesclando estilo neoclássico e uma fictícia antiga civilização marajoara era contrária a seu desejo de traduzir, arquitetonicamente, a ação ministerial voltada para o futuro. (CAVALCANTI: 2001, p.366.).

Diante deste impasse arquitetônico e ministerial, o projeto de Archimedes Memória fora premiado e abandonado, tendo em seguida, através de Mário de Andrade (1893-1945), Rodrigo Mello Franco de Andrade (1898-1969) e Manuel Bandeira (este já mencionado) ocorrido a decisão final do

[78] De Setembro de 1962 a Janeiro de 1963.
[79] O júri fora composto pelos seguintes nomes: Adolfo Morales de los Rios (Escola Nacional de Belas Artes); Eduardo Souza Aguiar (engenheiro do Mesp); Gustavo Capanema (Ministro da Educação e Saúde); Natal Paladini (Escola Politécnica) e Salvador Batalha (representante do Instituto Central de Arquitetos).
[80] De acordo com alguns pesquisadores, foram 34 concorrentes.
[81] São eles: *Pax*, de Archimedes Memória; *Minerva*, de Rafael Galvão e Mário Fertin e o terceiro, *Alfa*, de Gérson Pompeu Pinheiro.

Ministro Capanema ao contratar Lucio Costa que, por sua vez, ampliara o convite através de Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira, Ernani Vasconcellos e, por fim, Oscar Niemeyer. [82]



Imagens 11, 12 e 13 – respectivamente. [11]: Planta da versão preliminar do *Palais de la Société des Nations* (Liga das Nações), para Genebra, Suíça (1927-1929). Le Corbusier. **Fonte:** QUEIROZ: 2007, p.32. **[12]:** Planta do palácio Centrosoyus, para Moscou, Rússia. (1928-1936). Le Corbusier. **Fonte:** http:www.vitruvius.com.br – Acesso: janeiro de 2017. **[13]:** Planta do Ministério da Educação e Saúde – primeira versão. Arquitetos: Lucio Costa, Affonso Eduardo Reidy, Jorge Machado Moreira, Ernani Vasconcellos, Carlos Leão e Oscar Niemeyer. **Fonte:** QUEIROZ: 2007, p.34.

O projeto desenvolvido pela equipe de jovens arquitetos apresentara-se desejoso de uma linguagem moderna: ortogonal, sob *pilotis* e com quase nulas ornamentações. Por outro lado, estático e simétrico em forma de "U" com alas gêmeas. Insatisfeito com o resultado, Lucio Costa solicitara ao ministro que, por fim, somente através do sim presidencial, convidara[83] Le Corbusier para ser o consultor desde projeto e, concomitantemente, da Cidade Universitária.

Chegando ao Brasil, em 12 de junho de 1936, o arquiteto europeu ao ver o projeto realizado pela equipe de Lucio Costa, criticou-o, apelidando de *"múmia",* [84] convocando ao grupo substanciosas modificações. É interessante frisar que àquela altura, o arquiteto franco-suíço, com quase meio século de vida, trazia consigo [85] (aproximadamente), 109 projetos; [86] 41 obras [87] construídas, além de 15 livros publicados, 68 desenhos, 35 pinturas, 14 peças de mobiliário e 2 gravuras – tendo realizado inúmeras viagens, conferências e atividades em mais de dez países, [88] sendo, portanto, um arquiteto pleno e

[82] Acerca da formação do grupo de arquitetos através de Lucio Costa estranha-se o não convite aos arquitetos Attílio Correia e Lima, Gerson Pompeu Pinheiro e Olavo Redig de Campos – autores concorrentes de projetos de feição moderna para o MES. O pesquisador Lauro Cavalcanti aponta em *"Moderno e Brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60)"* as motivações da escolha do grupo a partir de Costa: *"O Carlos Leão, pessoa culta e fina, chamei porque era meu sócio e amigo. Affonso Reidy e Jorge Moreira, colegas na Enba, haviam apresentado bons projetos. Moreira disse que só aceitaria colaborar caso viesse também o Ernani [primo do mesmo]. Oscar, colaborador meu, argumentou que também merecia estar no grupo."* (COSTA apud CAVALCANTI: 2006, p.42.).

[83] Em interessante relato de 1975 a *"pedido de Maria Luiza Carvalho para o nº40 da revista MÓDULO"* (COSTA: 1995, p.135), Lucio Costa relata este episódio: *"[...] não foi fácil conseguir a vinda de Le Corbusier [...] e o ministro Capanema não se sentia em condições de pleitear nova contratação. Mas tanto fiz que me levou ao Catete, e ao Dr. Getúlio, entre divertido e perplexo diante tamanha obstinação, acabou por aquiescer, como se cedesse ao capricho de um neto."* (Ibid, pp. 135-136.).

[84] É interessante notar que o projeto realizado pela equipe de Lucio Costa e apresentado a Le Corbusier possuía similitudes com a Liga das Nações, projetada para Genebra/Suíça (1927-1929) e o Palácio Centrosoyus, projetado para Moscou/Rússia (1928) e em construção até o ano de 1936. De acordo com a tese de Rodrigo Queiroz, *"[...] o 'Le Corbusier' estudado pela equipe brasileira 'como sagrado catecismo' não é o mesmo Le Corbusier que desembarcaria no Rio de Janeiro [...], daí um dos motivos das divergências de Le Corbusier com relação ao estudo que já havia sido desenvolvido pela equipe de Lucio Costa."* (QUEIROZ: 2007, p. 37.).

[85] Dados obtidos através da Fundação Le Corbusier - www.fondationlecorbusier.fr.

[86] Das mais variadas tipologias.

[87] Das mais variadas tipologias.

[88] Àquela altura, Le Corbusier já havia realizado projetos para os seguintes países (em ordem alfabética): Alemanha; Argentina; Bélgica; Brasil; Chile; Espanha; França; Rússia; Suíça; a antiga Tchecoslováquia e Tunísia.

reconhecido internacionalmente. Quanto à Oscar Niemeyer, este, aos 29 anos, apesar de alguns vôos solos, não havia realizado ainda nenhum projeto impactante.

Retornando as substanciosas modificações provocadas à equipe brasileira, destacam-se duas modificações. A primeira dera-se à beira da Baía de Guanabara, através de um *"[...] bloco horizontal de 200 metros de longitude e oito andares de altura, apoiado completamente sobre pilotis de quatro metros de altura, proposto como um desdobramento da Múmia, com suas alas laterais abertas sem alterar a estrutura funcional da solução de Costa e equipe."* (SEGRE:2013, p. 192.). Não obstante, o Ministro Capanema *"[...] não garantia a obtenção daquela área, solicitando-lhe sua adaptação ao terreno do Castelo."* (Ibid, p.197.). Já a segunda modificação (visto a não contingência de o projeto realizar-se no terreno preferido) acontecera dias antes do retorno de Corbusier para a Europa, em 15 de agosto daquele ano. Assim, o arquiteto elaborara apressadamente uma nova proposta para o terreno original – do Castelo – mas *"[...] o esquematismo e a indefinição sobre importantes detalhes funcionais e formais, sem dúvida, não lhe satisfaziam – decepcionou também os membros da equipe [...]"* (Ibid).

Com o retorno de Corbusier para a Europa e a partir dos acontecimentos destacados, Oscar resumira sua versão dos fatos em suas memórias:

> Afastado o projeto do Lúcio [sic] que lhe serviu de programa, Le Corbusier elaborou dois estudos: o primeiro para um terreno ideal junto ao mar, o outro, para o local definitivamente escolhido no centro da cidade. E foi este último o projeto que passou a ser desenvolvido pela equipe organizada por Lúcio [sic], de que eu fazia parte. Para mim, o primeiro estudo era muito melhor. **E, quando vi os desenhos do segundo projeto sendo concluído, tentei, angustiado, uma idéia diferente tendo como base seu primeiro projeto.** Carlos Leão gostou dos croquis que eu desenhei; falou com Lúcio [sic], eu os joguei pela janela – nunca me ocorrera vê-los aproveitados –, Lúcio [sic] mandou buscá-los e foram aproveitados. (NIEMEYER: 1998, p.91.). [89] **(Grifos nossos).**

Roberto Segre relata este incidente, denominando-o: *"A antropofagia de Niemeyer"* (SEGRE: 2013, p.221.), sendo ainda *"[...] uma história mítica a descrição realizada por Niemeyer sobre a aceitação de sua proposta por Costa [...]"* (Ibid). A solução imaginada por Oscar assim é narrada pelo arquiteto: *"[...] localizava o segundo projeto de Le Corbusier no centro do terreno, abrindo o grande hall, fazendo com que a praça o invadisse de lado a lado, e o conjunto de exposições e auditório, mais independentes, voltados para o exterior."* (NIEMEYER: op.cit., loc.cit.).

Tal profunda modificação soma-se a outras apontadas pelo arquiteto – tais: *"[...] a eliminação das saliências previstas na fachada posterior para localização dos sanitários; a adoção do corredor central em vez da circulação singela; a exclusão da primeira placa do brise-soleil junto ao peitoril."* (Ibid) – e sobretudo, a mais emblemática e folclórica mutação: a alteração da altura original do *pilotis* de 4 para 10 metros. Todas estas, resumidas em interessantes croquis[90] reunidos por Segre.

---

[89] De acordo com a pesquisadora Elizabeth Harris em *"Le Corbusier. Riscos brasileiros"* (1987) destacam-se: *"Oscar Niemeyer acolhera de coração aos ideais de Le Corbusier. Durante o dia ele colaborava nas modificações da múmia, mas à noite passava horas desenhando um novo projeto, onde entravam os pontos essenciais dos projetos de Le Corbusier."* (HARRIS: 1987, p.117.).

[90] Através das seguintes publicações: NIEMEYER, Oscar. *Oscar Niemeyer*. São Paulo, Almed, 1985; NIEMEYER, Oscar. *Oscar Niemeyer* . Milão, Arnoldo Mondadori, 1975. MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil.* Rio de Janeiro. Aeroplano, 1999. Publicação original: MINDLIN, Henrique E. *Modern Architecture in Brazil.* Nova York, Reinhold, 1956. PAPADAKI, Stamo. *The work of Oscar Niemeyer.* New York: Reinhold, 1951.

Os novos rumos do projeto do *Ministério* são relatados por Lucio Costa em carta de 3 de julho de 1937 direcionada a Le Corbusier, assim dizendo: *"[...] fizemos um novo projeto diretamente inspirado em seus estudos. Oscar, que após sua partida tornou-se a estrela do grupo, é o principal responsável por ele e aguarda, emocionado sem dúvida – como todos nós, de resto – o OK de Jeová"* (COSTA: 1937 apud SEGRE: 2013, p.251.). A resposta desta viera em 13 de setembro do mesmo ano assim destacando:

> **O seu edifício do Ministério de Educação e Saúde Pública parece-me excelente**. Diria mesmo; animado de um espírito clarividente, consciente dos objetivos; servir e emocionar. Ele não tem esses hiatos ou barbarismos que freqüentemente, aliás, em outras obras modernas, mostram que não se sabe o que é harmonia. Ele está sendo construído? Sim? Então tanto melhor, e estou certo que será bonito. **Será uma pérola [...]. Meus cumprimentos, meu 'OK' (como você reclamava).** (LE CORBUSIER: 1937 apud SEGRE: 2013 p.251). **(Grifos nossos).**

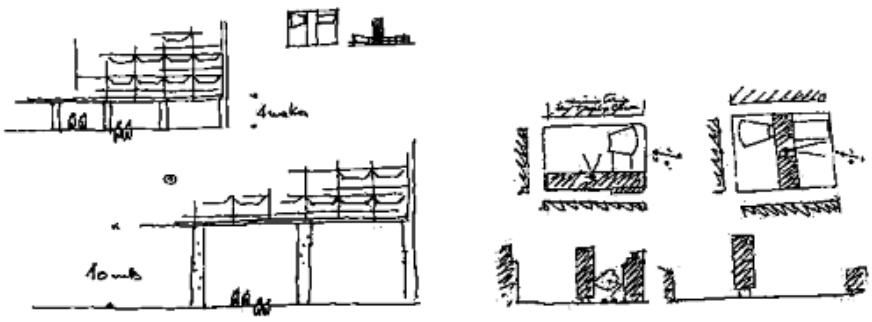
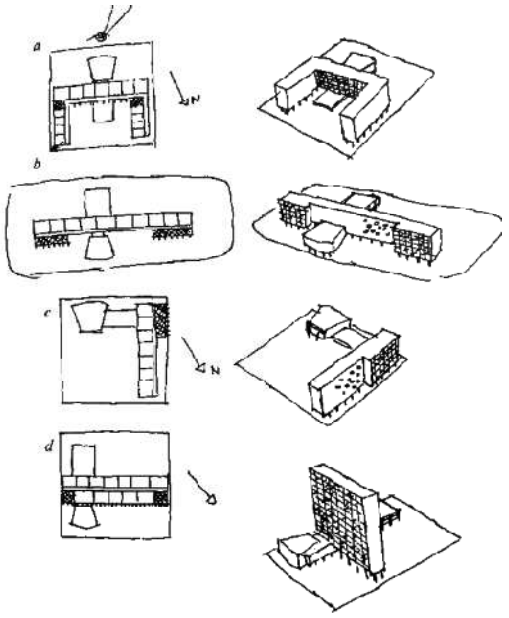
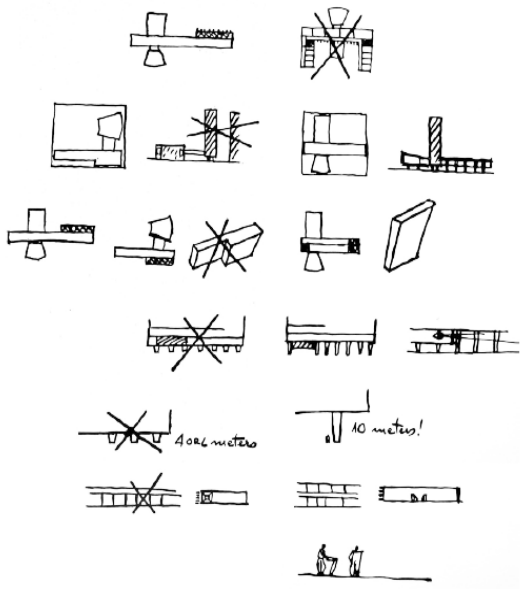


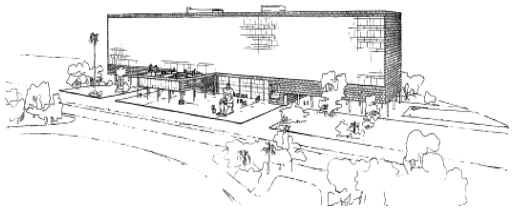
Imagem 14: Croquis de Oscar Niemeyer apresentando a mudança de altura dos *pilotis* e comparações entre as propostas para o terreno da Esplanada do Castelo através de Le Corbusier e a equipe brasileira. **Fonte:** ALAMED: 1985 apud SEGRE: 2013, p.222

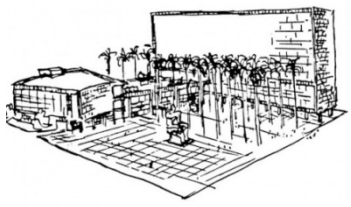


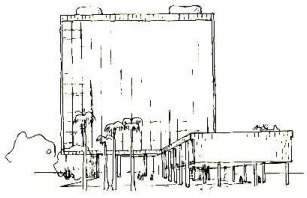


Imagens 15 e 16 - respectivamente: [15] Esquema evolutivo do projeto do MES – sendo: *a) Proposta inicial de Lucio Costa e equipe; b) Proposta inicial de Le Corbusier e equipe para o terreno de Santa Luzia; c) Proposta de Le Corbusier e equipe para o terreno da Esplanada do Castelo; d) Proposta final para o terreno da Esplanada do Castelo apresentada pela equipe brasileira.* **Fonte:** MINDLIN: 1999, p.31. **[16]:** Croquis de Oscar Niemeyer apontando as mudanças por ele sugeridas no projeto do MES. **Fonte:** PAPADAKI: 1948 apud SEGRE: 2013, p.223.

Em 21 de setembro de 1937, Lucio Costa escrevera a Gustavo Capanema dizendo que se ausentaria [91] do grupo por motivos de saúde – a partir de então, a finalização do projeto e o acompanhamento da obra até a inauguração em 3 de outubro de 1945 dera-se com marcante presença de Oscar Niemeyer, agora envolvido com minúcias[92] das mais diversas naturezas, alcançando inclusive, o próprio mobiliário.[93]







Imagens 17, 18 e 19 – respectivamente: [17]: Perspectiva da proposta para o MES no terreno de Santa Luzia. Autor do croqui: Le Corbusier. **Fonte:** SEGRE: 2013, p.195. **[18]:** Perspectiva da proposta para o MES no terreno da Esplanada do Castelo. Autor do croqui: Le Corbusier. **Fonte:** MINDLIN: 1999, p.31. **[19]:** Perspectiva da proposta para o MES no terreno da Esplanada do Castelo realizada por Lucio Costa após o edifício construído. **Fonte:** COSTA: 1995, p.123.

[91] Acerca deste contexto vide a hipótese encontrada em *"Colunas da Educação: A construção do Ministério de Educação e Saúde",* de Maurício Lissovsky e Paulo Sérgio Moraes de Sá - citada por SEGRE: 2013, p.251.

[92] A exemplo da escolha da cor azul-céu para placas dos brises – *"[...] cor definida por Lúcio Costa [sic] e Oscar Niemeyer – para refletir a atmosfera do ambiente externo."* (SEGRE: 2013, p.317.).

[93] Lauro Cavalcanti e Roberto Segre sugerem respectivamente em *"As preocupações do belo"* (1995) e *"Ministério da Educação e Saúde: ícone urbano da modernidade brasileira"* (2013) que Oscar Niemeyer fora o responsável pelo *design* de poltronas, escrivaninhas, mesas e até o tapete de lã do hall do gabinete do ministro para o edifício do MES.

Não obstante é instigante relatar que muito além das premissas dos *cinq points de l'architecture moderne* herdados por Le Corbusier ao edifício do *Ministério*, a contribuição do mestre diante da tarefa no Brasil dera-se, segundo Yves Bruand de três modos: *1. O método de trabalho*; *2. A preocupação com os problemas formais* e *3. A valorização dos elementos locais.*

Acerca do *método de trabalho,* Bruand nos diz: *"[...] toda reflexão correspondia a um desenho, que, por sua vez, gerava uma nova reflexão provocando um novo desenho [...]"* (Ibid, p.90.) – complementando: *"Ninguém absorveu tanto este método quanto Oscar Niemeyer, que passou a empregá-lo sistematicamente por conta própria."* (Ibid). Quanto *a preocupação com os problemas formais,* o mesmo autor dirá através de Oscar: *"[...] o fato de constatar pessoalmente a importância que as mesmas tinham para Le Corbusier, significou uma verdadeira libertação, possibilitando-lhe lançar audaciosamente pelo caminho que viria a torná-lo internacionalmente conhecido."* (BRUAND: 1999, pp. 90-91).

Por fim, Bruand apontara em Le Corbusier a *valorização dos elementos locais,* através do uso de espécies vegetais, a utilização do granito apicoado cinza e rosa (no lugar do costumeiro mármore) e a revalorização da técnica da azulejaria.

Acerca do uso das espécies vegetais – *"Seduzido pela natureza tropical, ocorreu de imediato a Le Corbusier explorá-la e aproveitá-la como elemento complementar da arquitetura."* (Ibid), sendo logo observado nos croquis do *Ministério* (e em seguida, na própria *Universidade*), destacadamente através das altas espécies de palmeiras imperiais[94] até a autoridade de Roberto Burle Marx (1909-1994) com a reinvenção do paisagismo tropical.

Quanto ao uso do granito e do azulejo, Rodrigo Queiroz em tese já destacada, nos diz: *"A matéria vernácula como superfície moderna talvez seja a instância maior do lastro de autenticidade da arquitetura moderna brasileira."* (QUEIROZ: 2007, p. 79.) – e, de fato, a *"matéria tradicional como cobertura para a forma moderna"* (ibid), acontecera através de Le Corbusier.

Acerca do granito apicoado cinza e rosa – *"extraído das montanhas que circundam o Rio de Janeiro"* (Ibid) o mesmo fora recomendado para as empenas do novo edifício carioca ao invés do costumeiro uso de pedras importadas. Em entrevista concedida a Jorge Czajkowski e Ronaldo Brito (ambos já destacados neste capítulo) além de Maria Cristina Burlamaqui[95] para a *Revista Arquitetura* de 1987, Lucio Costa dissera que Corbusier encantara-se pelo granito chamado pedra-de-galho (extraído do Morro da Viúva), então visto nas *"calçadas e nas seqüências continuas de enquadramentos de portas do século XIX."* (COSTA: 1995, p.146) e naquele momento, pouco valorizado – dizendo ainda: *"Eu pretendia usar aquele arenito de Ipanema, de São Paulo. É o material da mapoteca do Itamaraty [...]. É uma pedra cor de palha queimada. Mas ele disse olhando os gnaiss dos enquadramentos antigos: 'Este granito é tão bonito, parece pele de onça. Vocês deveriam botar ai."* (Ibid.).[96]

[94] Para Bruand, tal influência seria ainda notada nos projetos de Lucio e Oscar em Brasília – conquanto, ainda na década de 1930 tal reverberação já ocorrera, conforme apontaremos.
[95] Não foram encontradas informações precisas acerca desta.
[96] Nesta mesma citação, Lucio Costa ainda nos diz acerca deste material: *"E o mais curioso é que os portugueses do tempo da colônia nunca o usavam, porque julgavam os outros granitos mais nobres, com maior afinidade com os granitos de Portugal. De modo que no período colonial ele só vai aparecer já no final, com o Mestre Valentim, que o aplicou no portão do Passeio Público, na Igreja da Cruz dos Militares e no chafariz da Praça XV. É uma coisa típica do período de D. Maria misturar granito com calcáreo, com pedra de lioz."* (COSTA: 1995, p.146).

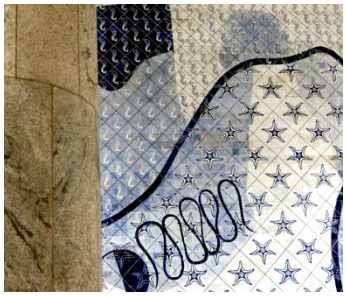
É interessante observar ainda acerca do uso do granito sugerido por Le Corbusier, sendo matéria-prima brasileira – que, em seguida, Oscar e os demais arquitetos apropriaram-se das praças do térreo utilizando *"[...] um lajeado de granito cinza-tijuca, e nas calçadas, o piso de pedra portuguesa."* (SEGRE: 2013, p.370) – valorizando assim, o emprego dos recursos nacionais e o uso das técnicas tradicionais.

Todavia, a influência mais significativa – *revolucionária* –, segundo Bruand fora observada no uso da tradição portuguesa na técnica da azulejaria, herdada por cariocas e observada por Le Corbusier ao percorrer a cidade através de seus edifícios neoclássicos e, em especial, a Igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro.

Segundo os pesquisadores Cecília Pereira dos Santos, Margareth Campos da Silva Pereira, Romão Veriano da Silva Pereira e Vasco Caldeira da Silva em *"Le Corbusier e o Brasil"* (1987) o arquiteto realizara um *croqui*[97] na página do *"Carnet C12-736"* (SEGRE: 2013, p.431.) em que apontava para o uso do granito e, também, de azulejos em branco e azul.

Esta incitação ocorrera na prática já entre 1941-1945 através dos artistas Cândido Portinari (1903-1962) e Paulo Rossi Osir (já destacado) através dos azulejos *"[...] baseados em componentes unitários simples e repetitivos – peixes, estrelas-do-mar, cavalos-marinhos, conchas e caracóis [...]"* (Ibid, p.414.) [98] àquela altura já experimentados em composições outras através de obras contemporâneas realizadas por Oscar Niemeyer – tais quais, o Grande Hotel de Ouro Preto (1938) e o conjunto da Pampulha (1940-1943).

É sabido que a motivação maior do convite a Le Corbusier para vir ao Brasil naquele ano de 1936, residia no desejo inicial da concepção de um projeto arquitetônico para a *Cidade Universitária* (ainda com o nome de Universidade do Brasil) e, em um segundo plano, o *Ministério da Educação e Saúde.*


Imagens 20, 21 e 22 – respectivamente: [20]: Pormenor de parede azulejada do Outeiro da Glória, no Rio de Janeiro. **Foto:** Gustavo Miranda. **Fonte:** Agência *O Globo*. **[21]:** Pormenor do Ministério da Educação e Saúde através de pilar revestido de granito e parede azulejada do Cândido Portinari. **Fonte:** http://www.flickr.com – Acesso: janeiro de 2017. **[22]:** Jardins do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro. **Foto:** Autor desconhecido. **Fonte:** http://www.flickr.com – Acesso: janeiro

O desejo da construção da Universidade do Brasil surgira anos antes, no entanto, em 1927 sob a administração[99] do então prefeito do Rio de Janeiro, Antônio da Silva Prado Júnior (1880-1955) que

[97] Apontado na página do *"[...] Carnet C12-736"* (SEGRE: 2013, p.431). É interessante apontar que Le Corbusier já utilizara azulejos em volumes do acesso principal do edifício *Armée du Salut, Cité de Refuge* em Paris/França (1929-1933).
[98] Memorizados também no poema de Vinicius de Moraes *"Azul e Branco"*, de 1946.
[99] De 1926 a 1930.

convidara o arquiteto francês Alfred Hubert Donat Agache (1875-1959) com o seu plano urbano de *remodelação, extensão e embelezamento.* Através desde, a Cidade Universitária implantar-se-ia no bairro de Botafogo, ao longo da Avenida Pasteur, até os limites da Praia Vermelha em *"[...] uma situação pittoresca maravilhosa ao pé do Pão de Assucar"* (AGACHE: 1930, pp. 194-197) envolvida por edifícios em estilo *art déco.*

Já em meados de 1935 o arquiteto italiano Marcello Piancetini (1881-1960) fora convidado pelo governo brasileiro a elaborar um novo estudo para a Cidade Universitária.[100] Neste contexto, surgira nas mediações da Quinta da Boa Vista e São Cristóvão um projeto acadêmico, simétrico e bastante próximo à estética fascista da contemporânea *Città Universitaria di Roma*, projetada pelo mesmo.

Não levados adiante os projetos de Agache (1927) e Piancetini (1935) por motivos diversos (que não justificam ser tecidos aqui), o arquiteto Le Corbusier diante do contexto já narrado, ficara à frente de um novo estudo – já em 1936 supervisionando a equipe formada[101] por Lucio Costa.

Corroborando com a tese de Queiroz que estudara as influências e contra-influências de Le Corbusier diante Oscar Niemeyer percebe-se através do material existente acerca do projeto da *Universidade* carioca que o mestre europeu apropriara-se de projetos anteriores, sublinhando: *"as assembléias do Palácio dos Sovietes (1931); a planta em espiral quadrada do Museu Mundial (1929)*[102] *e do Museu de Arte Contemporânea de Paris (1931); e os blocos à rendent da Ville Radieuse."* (QUEIZOZ: 2007, p.87.).

Segundo o mesmo, os autores de *"Le Corbusier. Riscos Brasileiros"* e *"Le Corbusier e o Brasil"* (ambos de 1987) respectivamente exibiram similitudes: *"[...] o plano de Le Corbusier derivava da cidade universitária constante do projeto do Mundaneum (1929)"* (HARRIS 1987, p.100.) e o projeto para o Brasil era *"[...] uma espécie de colagem de vários temas arquitetônicos-urbanísticos anteriores desenvolvidos por Le Corbusier."* (SANTOS: 1987, p.113).

Sucintamente, extraindo pontos aqui interessados, vemos na proposta do mestre europeu uma composição urbanística completamente oposta a de Piancetini, apresentada um ano antes. No ideal modernista, a *Universidade* exibe-se por meio de uma grande explanada que atravessa perpendicularmente (e destacada monumentalidade) a linha férrea que secciona o terreno. Neste novo território assentam-se os principais edifícios isolados e afastados uns dos outros – destacando: o Museu do Conhecimento com sua base quadrada espiralada; o Grande Auditório e seu volume trapezoidal e o Hospital para mil leitos em esbelto paralelepípedo ao lado de outras edificações com geometrias afins.

---

100 Outro nome envolvido com este projeto fora o também arquiteto italiano Vittorio Mapurgo (1890-1966).

101 O grupo de arquitetos à frente deste projeto difere-se um pouco daquele visto no MES – apontando os seguintes nomes: Affonso Eduardo Reidy, Jorge Machado Moreira, Oscar Niemeyer além dos nomes Angelo Bruhns, Firmino Fernandes Saldanha, José de Souza Reis e o engenheiro Paulo Roberto Campos Fragoso. Alguns autores apontam a ausência de Carlos Leão e Ernani Vasconcelos.

102 Conhecido também como Mundaneum, projetado para Genebra/Suíça (1929). O partido obtido pelo arquiteto também é verificado por Rodrigo Queiroz em outros projetos de Le Corbusier, a saber: *Musée à croissance illimitée* (1939); o Museu Ahmedabad, na Índia (1954); o Museu de Arte de Tóquio (1957-1959) e o Centro Internacional de Arte de Eirenbach, na Alemanha (1963).

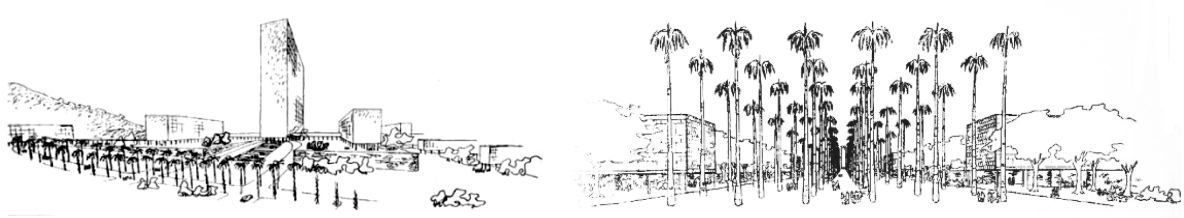
Diferentemente do que ocorrera do MES, o projeto da *Universidade* sobrepuja um caráter urbanístico sobre o plástico; ou seja, vê-se nas entrelinhas o destaque de Lucio sobre Oscar. [103] Conquanto, tal projeto não fora bem recebido pela comissão de professores, tendo as idéias iniciais sido retrabalhadas por Costa.

A nova proposta organizada por Lucio Costa e equipe (que incluíra, conforme vimos, Oscar Niemeyer), extraíra do projeto *corbusieriano* algumas premissas – contendo inclusive, influências do *Ministério*.

Através de longo texto, Costa percorre o novo projeto explicando: a *orientação*; a *circulação*; a *localização dos edifícios centrais* por meio de desenhos esquemáticos (a exemplo do mestre franco-suíço), finalizando sua explanação acerca dos principais pontos do *conjunto universitário*.

Restringindo-nos aos aspectos do *conjunto* logo percorremos o eixo herdado de Corbusier e aprimorado por Costa, vendo-se: *"[...] uma grande praça,* [104] *ao fundo da qual será erguido um pórtico de grandes proporções e singeleza, marcado apenas por uma figura de caráter monumental [...]"* (COSTA: 1995, p. 182.). Nesta praça, delineada por um pórtico, localizaria o edifício da Reitoria e Biblioteca além de um Planetário e o Grande Auditório (cuja concepção seria reservada à Le Corbusier e Pierre Jeanneret). Em perspectiva sobre a linha férrea, o arquiteto aprimorara os desenhos originais subtraindo edifícios centrais por meio de um eixo flanqueado por renques de palmeiras [105] e edifícios sobre *pilotis* alcançando no término do percurso uma escadaria e a esbelta lâmina do Hospital.

O vocabulário *corbusieriano* encontra neste projeto reflexos de experiências paralelamente vividas através do *Ministério* – destacando: os edifícios em geometrias puristas; a *figura monumental* (remetendo-nos a escultura [106] do Homem Brasileiro); os renques de palmeiras imperiais e o emprego de adornos tradicionais sobre as volumetrias modernas: *"[...] muros de alvenaria de pedra rústica, placas lisas de gnaiss, azulejos sob os pilotis, caiação ou pintura adequada sobre o concreto aparente [...] emprego de vegetação apropriada – um caráter local inconfundível, cuja simplicidade derramada e despretensiosa, muito deve aos bons princípios das velhas construções que nos são familiares.* (Ibid).



Imagens 23 e 24 – respectivamente. [23]: Perspectiva da Praça do Hospital da Universidade do Brasil. **[24]:** Perspectiva da Alameda Central da Universidade do Brasil. Autoria do croqui: Oscar Niemeyer. **Fonte única:** COSTA: 1995, p.185.

103 Fato que inclusive refletiria nos posicionamentos futuros de ambos os profissionais durante a elaboração de Brasília – vendo Lucio mais urbanista e Oscar mais arquiteto.

104 Rodrigo Queiroz aponta em sua tese esta praça sendo o nascedouro da Praça dos Três Poderes em Brasília.

105 De acordo com o arquiteto, tais renques possuem inspiração àquele existe na Rua Paisandu da mesma cidade. Através desta concepção, o próprio Lucio Costa diz estar aí *"o prenúncio do Eixo Monumental de Brasília"* (COSTA: 1995, p.185.).

106 Muito semelhante àquela observada no primeiro projeto do MES para a praia de Santa Luzia, cuja fatura seria confiada ao escultor Celso Antônio.

Do projeto redefinido por Lucio Costa em que o próprio fora destaque, Oscar Niemeyer tivera singela participação. De acordo com o primeiro, em *"Registro de uma vivência",* à Niemeyer ficaram confiadas as ampliações dos desenhos através de um epidiascópio e a concepção do *Clube Universitário.*

O *Clube Universitário*, comumente denominado de *Clube dos Estudantes* implantava-se nas proximidades das residências dos estudantes, espaços para jogos e piscina. Através do parco material iconográfico disponível vê-se um edifício de três pavimentos[107] cuja volumetria ortogonal encontra-se recortada através de cheios e vazios em planos distintos, subtraindo o que poderia ser um único paralelepípedo por meio de terraços, escadarias e *pilotis*.

O partido arquitetônico encontrado por Oscar reflete influências de Le Corbusier diante dos protótipos das casas francesas da década anterior através de *Citrohan* e da *Villa Stein de Mozie* em *Vaucresson* – especialmente ao utilizar escadarias externas que conferem ritmos diagonais entre os planos horizontais, somados aos recortes dos terraços. Não obstante, Niemeyer rompera com a verticalidade das analogias buscando um edifício longitudinal, cuja origem pode residir no projeto do MES para o terreno de Santa Luzia. Ainda neste projeto, Oscar inserira uma escultura – tal e qual vista em projetos outros do mesmo período.

No mesmo ano do *Ministério* e *Universidade*, Oscar Niemeyer participara com os colegas Jorge Machado Moreira (1904-1992) e José de Souza Reis (1909-1986) do concurso para a sede do Ministério da Fazenda,[108] cujo resultado fora apresentado em 17 de dezembro daquele ano e que, de acordo com o Decreto nº24.504, de 29 de junho de 1934, o projeto deveria reunir (com exceção da Alfândega do Rio e da Casa da Moeda) todas as repartições de Fazenda e o Tribunal de Contas em um único edifício à implantar-se originalmente em um terreno[109] de esquina entre a Avenida Passos com a Travessa de Belas Artes.

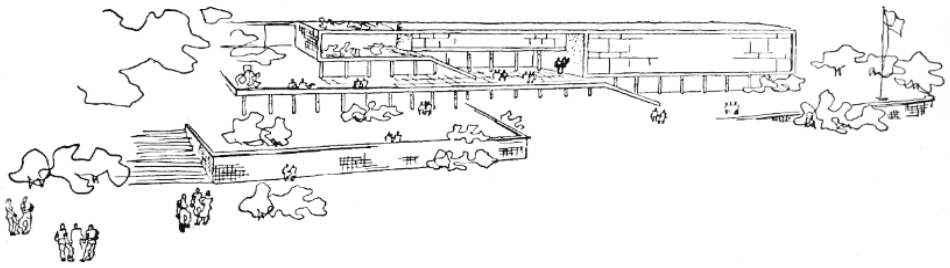


Imagem 25: Perspectiva do Clube Universitário. Autor do croqui: Oscar Niemeyer. **Fonte:** COSTA: 1999, p.187.

[107] Sendo o pavimento térreo com terraço, bar e jogos; já o segundo pavimento com terraço, restaurante, sala de estar e sala de leitura e, por fim, o último pavimento com salão de festas.
[108] Naquele momento, ocupando o edifício da antiga sede da Academia de Belas Artes, através do Tesouro Nacional e, o edifício fazendário em edifício anexo, onde antes se encontrava o Erário Régio.
[109] Após determinações do então Ministro da Fazenda Artur de Souza Costa nova equipe fora contratada em novembro de 1937, determinando que a sede do *Ministério* fosse construída na Esplanada do Castelo em um novo terreno de 102 mil metros quadrados delimitado pelas ruas Debret e Araújo Porto Alegre e as avenidas Presidente Antônio Carlos e Almirante Barroso.

Esta história é narrada pelo arquiteto e pesquisador Lauro Cavalcanti em duas publicações (com o mesmo texto): *"As preocupações do belo"* (1995) e *"Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60)"* (2006) que logo destacara a participação de 28 concorrentes do Rio de Janeiro e São Paulo e um júri composto por funcionários[110] do próprio Ministério, além de engenheiros-arquitetos[111] tradicionalistas ou adeptos à nova arquitetura.

A grande escala até então trabalhada por Niemeyer no concurso da sede da A.B.I. – e a que tudo indica, contemporaneamente – através dos projetos do Ministério da Educação e Saúde e a Universidade, encontrara nova oportunidade através do projeto para a nova sede do Ministério da Fazenda, cuja jovem equipe apresentara (visto o raro material iconográfico) um volume prismático sobre pilotis, *"[...] propondo na fachada a alternância de pano de vidro e um pano total com brises [...]"* (SEGRE. BARKI. 2008, p.97) com clara influência *corbusieriana*, mas que, de acordo com o júri resumira em uma *"[...] composição arquitetônica: sofrível."* (CAVALCANTI: 2006, p.66.) logrando o segundo lugar.[112]

Além do *brise-soleil*, Niemeyer e colegas arquitetos denunciam influências[113] do MES e Le Corbusier, diante uma perspectiva geral neste novo *Ministério* em que são evidenciadas altas palmeiras, um painel (azulejo ou pintura?) no *pilotis* e as esculturas de duas figuras: uma sentada e outra reclinada – substituindo assim, as então figuras femininas à la Mies van der Rohe e, aproximando-se em demasia, com as obras de Celso Antônio, já destacado neste capítulo.

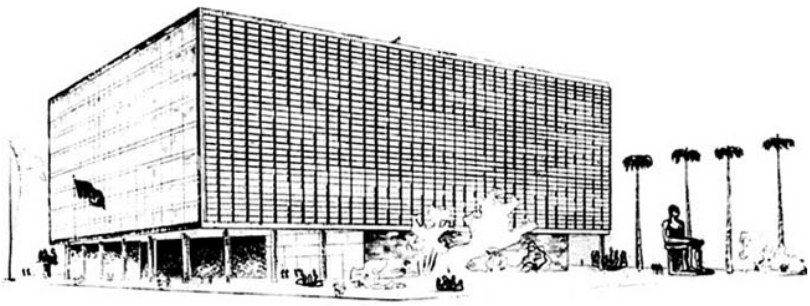


Imagem 26: Perspectiva do Ministério do Trabalho. Autor do croqui: Oscar Niemeyer. **Fonte:** NPD/FAU/UFRJ

Todavia o primeiro lugar alcançado pelos arquitetos-engenheiros Wladimir Alves de Souza (1908-1994) e Enéas Silva cujo projeto apresentara *"[...] uma composição arquitetônica regular na fachada principal e boa*

110 *"[...] José Belens de Almeida – diretor-geral da Fazenda Nacional e presidente da comissão julgadora -, Hilton Jésus Gadret – funcionário do Ministério e secretário da comissão [...]"* (CAVALCANTI: 2006, p.65).
111 *"[...] Paulo Fragoso, Albino dos Santos Froufe, Aristides de F. Figueiredo e Magno de Carvalho."* (CAVALCANTI: 2006, p.65).
112 A classificação final assim foi definida – 1º Lugar: Wladimir Alves de Souza e Enéias Silva (com média ponderada 7,54); 2º Lugar: Oscar Niemeyer, Jorge Moreira e José de Souza Reis (com média ponderada 7,31); 3º Lugar: Rafael Galvão (com média ponderada 5,49).
113 Muito embora haja dúvida acerca da datação do projeto em destaque, vê-se no mesmo, maior desenvoltura de projeto quando comparado ao primeiro estudo para o MES, realizado por Lucio Costa e equipe.

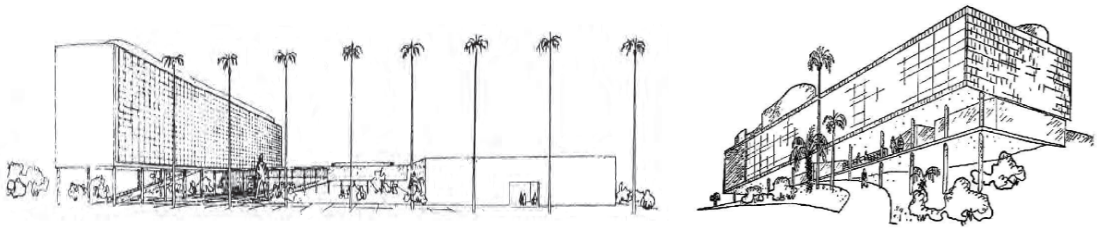
nas demais." (Ibid), fora substituído por uma composição neoclássica[114] arquitetada por Luiz Eduardo Frias Pereira de Moura (1909-?) à mando do então ministro Artur de Souza Costa (1893-1957) que desejava para seu ministério *"o mais belo monumento arquitetônico da linda capital do Brasil"* (Ibid, p.71) – explicitando a todos, paralelas preferências estéticas daquele período.

- **Projetos entre 1936-1939**

Em 1987 em entrevista já mencionada[115] o arquiteto Lucio Costa fora questionado se diante da presença de Le Corbusier no Brasil, o mesmo achara promissor o jovem Oscar. A qual respondeu:

> Não. Ele gostava do Oscar porque ele às vezes o ajudava a fazer os desenhos, ajudava a fazer as figuras que aparecem nas perspectivas. Dos vários arquitetos, tinha um – o Oscar – que toda hora estava à mão e pronto a fazer qualquer coisa. [...] O Oscar, na época, era tímido, não tinha a menor comunicação e recebeu aquilo em cheio, aquele oxigênio todo. **Aí é que revelou o que era de fato, o que estava incubado**. [116] (COSTA: 1995, p. 152). **(Grifos nossos).**

A revelação de Oscar Niemeyer após a presença de Le Corbusier no Brasil dera-se de projeto em projeto, alcançando já na década de 1940, o reconhecimento internacional através de Pampulha – e não, conforme destacara Yves Bruand, numa ascensão de maneira *fulgurante*[117] (BRUAND: 1999, p.105).



Imagens 27 e 28 – respectivamente: [24]: Perspectiva do Instituto Nacional de Puericultura (I.N.P.). Autor do croqui: Oscar Niemeyer. **Fonte:** ALMEIDA: 2005, p.123. **[25]** Perspectiva da Maternidade. Autor do croqui: Oscar Niemeyer. **Fonte:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: Fevereiro de 2017.

[114] Segundo o *"Guia da Arquitetura Eclética no Rio de Janeiro",* organizado por Jorge Czajkowski, o edifício do Ministério da Fazenda é *"[...] um dos últimos epígonos do ecletismo carioca."* (CZAJKOWISKI: 2000, p.48.).

[115] Vide: Jorge Czajkowski, Ronaldo Brito e Maria Cristina Burlamaqui em *Revista Arquitetura* de 1987.

[116] Em outro momento Lucio Costa destaca dobre o encontro de Oscar Niemeyer e Le Corbusier: *"E além de tudo nos deixou de quebra o Oscar Niemeyer. Porque ele não existia antes da vinda de Le Corbusier, não existia absolutamente. [...] Foi a presença de Le Corbusier que o deixou, de quebra."* (COSTA: 1995, p.152).

[117] Tal observação também é vista através de Roberto Segre e José Barki, ao dizer: *"[...] Oscar Niemeyer teve um progresso mais lento até achar o caminho da arquitetura e manifestar sua genialidade. Decorre daí serem discutíveis tanto a afirmação de Yves Bruand de que 'a ascensão de Niemeyer foi fulgurante', como aquela que estabelece que o 'milagre' aconteceria em 1936, quando colabora com Le Corbusier. [...] Existem escassas referências sobre sua vida entre 1929 e 1934, ano em que o próprio arquiteto minimizou a significação desses anos de estudo."* (SEGRE; BARKI: 2008, p.90).

Entrementes ao projeto do Ministério da Educação e Saúde Pública, verifica-se no arquiteto, já em 1937, uma evidente desenvoltura à la Corbusier[118] através de três relevantes trabalhos: o *Instituto Nacional de Puericultura*, a *Maternidade* e a *Obra do Berço*, todos no Rio de Janeiro.

Acerca do primeiro vê-se que a partir da Lei nº.378 de 13 de janeiro de 1937 o então Presidente Getúlio Vargas criara através do Ministério da Educação e Saúde,[119] o Instituto Nacional de Puericultura (I.N.P.) destinado a realizar estudos, inquéritos e pesquisas sobre os problemas relativos à maternidade e à saúde da criança. Muito embora a sede definitiva[120] deste instituto tenha sido projetada e construída por outrem sob circunstâncias diferenciadas, o projeto elaborado por Oscar Niemeyer em companhia dos arquitetos Olavo Redig de Campos (1906-1984) e José de Souza Reis (já destacado) fora o pioneiro desta natureza no país.

O projeto destinado a implantar-se em um lote da Avenida Pasteur, na Urca é apresentado pelos arquitetos através de uma breve descrição em que se aponta *partido, orientação e terreno* – através da revista da *Directoria de Engenharia*, de julho de 1937. Segundo Oscar Niemeyer e equipe, o *Instituto* apresentava em seu partido *"[...] volumes simples representando uma idéia clara e precisa: um bloco de 80 mts.* [sic] *de extensão e 5 pavimentos domina o conjunto; entre este e a construção baixa do ambulatório, um grande espaço livre ajardinado conduz ao centro da composição, local do acesso geral, da administração e seus anexos."* (NIEMEYER apud Revista da Diretoria de Engenharia, Rio de Janeiro: 1937, p. 188-189).

De fato, ao observarmos os croquis existentes deste trabalho, logo se verifica um avanço qualitativo em relação aos projetos anteriores, tendo agora, um maior domínio da grande escala. Embora não se vejam traços de Lucio Costa neste projeto, nota-se por outro lado, a contínua e crescente influência do mestre europeu, especialmente quando encontramos neste as propostas do MEC para os terrenos de Santa Luzia e Castelo marcadas de horizontalidade em contraste com as altas palmeiras.

A desenvoltura (quase poética) que se iniciava em Oscar na proposta do I.N.P. fora alcançada na defesa do projeto ao não ocultar sua influência maior ao citar: "*A arquitetura* é o jogo sábio, *correto e magnífico dos volumes* dispostos *sob a luz*." [121] (Ibid).

Igualmente raro, o projeto da *Maternidade* vem também à luz, em especial, através da revista da *Directoria de Engenharia*, de setembro de 1937. À que tudo indica, a proposta arquitetônica fora realizada individualmente por Oscar Niemeyer, desconhecendo as motivações.

Acerca desde projeto, destinado a um terreno de forte declive (40% no sentido transversal) o arquiteto apropriou-se tal qual ocorrido no I.N.P. de toda a linguagem arquitetônica aprendida no breve convívio com Le Corbusier – utilizando: *pilotis, plan libre, façade libre, fenêtre en longuer* e *toit-terrasse.* Desejara o arquiteto *"[...] uma arquitetura moderna, despida de ornamentação, mas reintegrada como verdadeiro valor plástico, graças*

[118] Não mais através das publicações do mestre franco-suíço, mas pelo convívio com o mesmo, ocorrido em 1936.
[119] Neste mesmo documento o Ministério da Educação e Saúde Pública passava a ser denominado apenas Ministério da Educação e Saúde.
[120] Somente em 1953 o Instituto Nacional de Puericultura fora realizado – agora, para a Universidade do Brasil, na Ilha do Fundão/RJ – através de grande equipe liderada pelo arquiteto Jorge Machado Moreira (1904-1992).
[121] Livremente traduzido de: *L´architecture est le jeu savant, correct et magnifique dês volumes sous la lumiere*

à pureza de formas que a nova técnica lhe permite." (NIEMEYER: 1937, pp. 272-273). Na *Maternidade* alcançada por Niemeyer, além do prisma *corbusieriano,* destaca-se também, uma evolução plástica cada vez mais presente em seus projetos: o traço livre, observado neste caso específico, através dos volumes curvilíneos que serpenteiam *pilotis* e terraço.

Somando-se aos dois estudos supramencionados, Niemeyer projetara no mesmo ano, em companhia dos arquitetos José de Souza Reis e Olavo Redig de Campos (ambos já destacados), uma casa de assistência a crianças carentes – a *Obra do Berço* – esta, unanimemente apontada sua obra inaugural. Construída em terreno de esquina (na confluência da Rua Cícero Góis Monteiro com a Avenida Epitácio Pessoa e defronte a então deserta Lagoa Rodrigo de Freitas) a escala[122] deste edifício, muito embora diminuta, resume o então caminho percorrido pelo arquiteto.

O edifício pronuncia-se através de sua simplicidade construtiva e volumétrica já verificada nas *casas sem dono* realizadas (e influenciadas) por Lucio Costa; conquanto, já não vemos mais àquela arquitetura esquemática evidenciada em Niemeyer, por exemplo, quando relembrados os projetos de 1935 através do *clube esportivo* ou o *anteprojeto residencial.* Concomitantemente, notam-se neste edifício elementos há muito experimentados da gramática moderna advindas de Le Corbusier, agora, entretanto, com maior controle da escala e tecnologias do objeto arquitetônico.

O controle da escala é observado na boa proporção do edifício diante do número de pavimentos, largura e comprimento, abusando de fachadas assimétricas e bem resolvidas conjuntamente aos usos internos através de uma retícula modular *corbusieriana.* Acerca das tecnologias empregadas, além do próprio sistema construtivo em concreto armado, destaca-se o uso do *brise-soleil.*

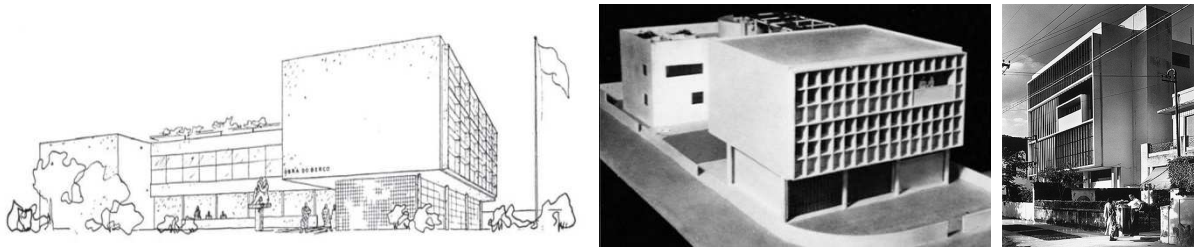
O *brise-soleil* inicialmente apropriado por Niemeyer neste edifício apresentava-se estático a exemplo daquele utilizado um ano antes para as fachadas de esquina da *Associação Brasileira de Imprensa*, no entanto, com maior desenvoltura estética, recordando em demasia, àquele encontrado no projeto da *Maison Ponsik* em Argel, na Argélia, realizada por Le Corbusier em 1933 – assemelhando-se à uma colméia fixa. Não obstante, o *brise-soleil* que hoje se encontra na *Obra do Berço* fora modificado no final daquela década em já conhecido relato (quase mito!) do arquiteto:

> Pouco depois do início das obras, fiz uma viagem aos Estados Unidos; na volta, constatei que a direção dessa instituição, sem me prevenir, havia retificado essas verticais em relação à fachada, permitindo que, no crepúsculo, o sol invadisse todas as salas. Protestei contra essa modificação injustificável; mas sabendo que a Obra do Berço não tinha condições de reparar esse erro deplorável, e mesmo já tendo concebido o projeto de graça, paguei do meu bolso **a substituição do quadrilhado [sic] de concreto por painéis verticais orientáveis** [...]. (NIEMEYER apud PETIT: 1995, p.23). **(Grifos nossos).**

Ao longo dos anos 1935-1937, conforme vimos, Oscar Niemeyer deixara-se influenciar por Lucio Costa em diversos momentos na busca de uma nova arquitetura. Não obstante, influências outras ocorreram através do mesmo (e extensivamente a Carlos Leão), especialmente, quando recordados

[122] Especialmente quando comprado aos demais edifícios públicos do período em análise.

elementos de nosso passado arquitetônico colonial – logo dizendo: *"Como me foram úteis esses queridos amigos! Com eles aprendi a respeitar o nosso passado colonial, a sentir como são belas as velhas construções portuguesas, sóbrias, rijas, com suas grossas paredes de pedra ou de taipa de pilão. E os telhados derramados a contrastarem com suas brancas paredes caiadas."* (NIEMEYER: 1998, pp.42-43.).



Imagens 29, 30 e 31 – respectivamente: [29]: Perspectiva da Obra do Berço. **Fonte:** Almeida: 2005, p. 19**. [30]:** Maquete da Obra do Berço. **Fonte:** NIEMEYER: 2004, p.358. **[31]:** Vista parcial da Obra do Berço. **Fonte:** http://enciclopedia.itaucultural.org.br – Acesso: Fevereiro de 2017.

Sob a ótica da *busca de uma nova arquitetura,* Oscar realizara ainda diversos projetos que tangenciaram ou mesmo colaboraram na produção de Lucio ao longo da década de 1930 – das *casas sem dono* às sedes institucionais e arquiteturas outras que cambiaram a tímida escala inicial para projetos mais vultosos. Paralelamente, a presença de Le Corbusier em sua segunda visita ao Brasil, provocara (consoante ao apresentado) *"profunda influência"* (BRUAND: 1999, p.89.) nos arquitetos envolvidos com o projeto do MES, destacadamente em Oscar Niemeyer.

Neste contexto, observam-se ainda quatro projetos do final da década de 1930: a *Residência Oswald de Andrade* e o *Grande Hotel de Ouro Preto* (ambos de 1938) além da *Residência M. Passos* e o *Pavilhão de Nova Iorque* (ambos de 1939). Desta seqüência, as *residências* serão conjuntamente verificadas (com demais casos) através do tópico *Modernismo-neocolonial.*

Quanto ao *Pavilhão,*[123] Niemeyer trabalhara novamente com Lucio Costa através de uma *"[...] nova forma de expressão arquitetônica, com características de criação autenticamente brasileiras em sua flexibilidade e riquezas plásticas"* (BRUAND: 1999, p.107), evoluindo o vocabulário de Le Corbusier através de elementos que já demarcariam a nova década. Por fim, projeto do Hotel em Ouro Preto que será analisado no último capítulo desta Tese, especificamente acerca de intervenções em sítios históricos.

Nas décadas seguintes, muito embora saibamos que novos encontros tenham ocorrido entre Oscar Niemeyer e seus mestres (a exemplo da sede da ONU em 1947, com Le Corbusier ou mesmo a epopéia de Brasília, com Lucio Costa, no final da década de 1950), acreditamos que os casos expressivos de influências diretas limitam-se aos episódios narrados da década de 1930, encontrando Niemeyer pós Pampulha, um arquiteto de igual patamar aos colegas influenciadores

[123] Este será destacado no Capítulo 2 quando discutidas as *Arquiteturas Efêmeras* realizadas por Oscar Niemeyer.

1.3.
CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

Embora breve, o capítulo inicial da Tese buscou extrair aspectos ainda pouco discutidos (e pesquisados) da formação do arquiteto Oscar Niemeyer e suas principais influências.

Do período acadêmico (1930-1934), cercamos o arquiteto em formação através de seus principais professores – *de cadeiras teóricas; cadeiras teórico-práticas e cadeiras práticas* – a fim de compreender quais foram os seus tutores e mais, quais eram seus princípios e defesas diante da então produção arquitetônica da primeira metade do século 20. Destes, alcançamos, por exemplo, Adolpho Morales de los Rios Filho, autor de obras acadêmicas; Archimedes Memória, autor de edifícios que variavam da conotação clássica ao então nascente estilo marajoara; Gastão da Cunha Bahiana e Raul Lessa Saldanha da Gama, ambos, autores de edifícios ecléticos ou mesmo de um inicial *art déco.*

Verificou-se, portanto que as disciplinas e mestres da Escola Nacional de Belas Artes então freqüentada pelo jovem Oscar era – *grosso modo* – fiel aos cânones tratadistas: um aprender para repetir. Deste cenário é importante reprisar que em breve intervalo daquela década, a diretoria da *Escola* fora direcionada a Lucio Costa que tencionara aplicar mudanças curriculares mais próximas ao seu discurso em andamento – seja ele em artigos de jornais, revistas ou mesmo em uma minguada produção arquitetônica na tentativa de afastar-se do *status quo* da profissão.

Não obstante, sabe-se que Niemeyer – conforme destacara Barki e Segre em artigo de 2008, não tivera contato com as mudanças propostas pelos professores de vanguarda entre 1930-1931. Daí, até a formação do arquiteto, poucas foram as aproximações que se tem notícias de Niemeyer com o matricial Movimento Modernista brasileiro.

Estando então Niemeyer – conforme o próprio destacou em uma oportunidade – envolto por lacunas diante do ensino da *Escola*, dois foram os caminhos de aproximação com os modernos (e consequentemente afastamento dos medalhões acadêmicos): o contato com os artistas de vanguarda e o abeiramento (especialmente entre 1932-1934) com o estúdio de Lucio Costa – e, consequentemente (com maior ou menor dimensão) com Gregori Warchavchik e Carlos Leão.

Do ambiente tradicionalista para o escritório desejoso de ruptura e modernidade, Oscar Niemeyer tivera contato com as chamadas *casas sem dono* e *projetos esquecidos* de Costa – de clara influência *corbusieriana* – chegando a participar (ainda que com poucos desdobramentos conhecidos) do *I Salão de Arquitetura Tropical,* liderado por Frank Lloyd Wright.

Já formado pela Enba, prosseguimos nas prospecções de dados acerca de Niemeyer no período entre 1934-1939 através de suas maiores influências: Lucio Costa, a quem já conhecia desde o começo da década e Le Corbusier, com quem encontrara em 1936. Acerca de tal percurso, muito embora vivenciado ao longo da carreira de Niemeyer enquanto ainda presentes e atuantes Costa e Corbusier, restringimos em nosso discurso apenas três períodos: primeiro: *1935-1936*; segundo: 1936 e, terceiro: *1936-1939* –

compreendendo estes momentos de formação do arquiteto que antecederam sua precoce maturidade através de Pampulha.

Entre 1935-1936 – ainda que curto intervalo – Oscar Niemeyer assinara seus primeiros (e ainda pouco divulgados) projetos; avultando assim: o Club Esportivo e a Associação Brasileira de Imprensa (A.B.I.). Acerca destes projetos, verificamos que historiograficamente é impossível não aproximá-los das *casas sem dono* de Lucio Costa ou mesmo dos projetos da década de 1920 realizados por Le Corbusier – a exemplo dos verificados *Quartiers modernes Frugès* – extraindo destes, recortados prismas puristas com os já nascentes cinco pontos da arquitetura moderna ditados pelo mestre europeu.

Outro destaque (particularmente, de maior divulgação) é a Casa Henrique Xavier, na qual se evidencia em Niemeyer influências de Lucio Costa e, expressivamente, de Le Corbusier, quando, por exemplo, aproximamos tal projeto brasileiro aos conhecidos croquis do arquiteto franco-suíço.

Muito embora as referências projetuais de Costa para Niemeyer tenham sido cotidianas e diretas, o mesmo não se dera, até então, com a produção de Le Corbusier – vindo influências do mesmo através de escassas publicações alcançadas pelos arquitetos brasileiros. Conquanto, fora somente em 1936 – em fatos há tempos conhecidos e divulgados pela historiografia nacional – que Oscar Niemeyer se aproximara profissionalmente de Le Corbusier e sua moderna arquitetura.

Deste período, verificamos que Niemeyer, somado a equipe liderada por Lucio Costa, estavam à frente do projeto do Ministério da Educação e Saúde Pública em debate no Rio de Janeiro. Tal projeto, conforme apontado, aproximava-se tanto do suíço *Palais de la Societé des Nations* quanto do russo *Centrosoyus* – ambos *corbusierianos*. Apelidado de múmia, por Le Corbusier, o projeto brasileiro sofrera alterações em discurso-histórico já octagenário.

Após imbróglios brevemente narrados no capítulo acerca do *Ministério*, extrai-se aqui o inicialmente tímido envolvimento de Niemeyer com o projeto, até seu crescimento na equipe, logo a liderando com minúcias: alcançando o próprio mobiliário.

Paralelamente, verificamos que muito além das modificações projetuais ocorridas entre os arquitetos envolvidos, Le Corbusier realimentara os profissionais brasileiros através da valorização dos elementos locais – destacando: o granito carioca ao invés do costumeiro mármore; a azulejaria de aproximação entre o passado e o moderno; os atenuadores solares ou mesmo, a reinvenção do paisagismo modernista, dando a este último, imensa fluidez tropical – conquanto, sem cair no falso histórico experimentado por alguns arquitetos da equipe (destacando Costa e Leão), na década anterior através da verve neocolonial.

Tais influências foram percebidas pelos arquitetos brasileiros, ainda no mesmo ano, a exemplo dos projetos realizados para a Universidade do Brasil para qual Niemeyer realizara a icônica perspectiva da alameda central de palmeiras, além do clube universitário. Destacamos ainda, em projeto particular, o Ministério do Trabalho, para o qual Oscar Niemeyer também apontara influências.

Alcançando o período de 1936-1939, Oscar Niemeyer através de projetos de concursos e encomendas, é lido em continuada influência de Le Corbusier e parceria com Lucio Costa. Acerca das influências destacamos os raros projetos do Instituto Nacional de Puericultura (I.N.P.); o projeto da Maternidade ou ainda, o construído edifício da Obra do Berço, no Rio de Janeiro. Por outro lado, novos encontros entre Costa e Niemeyer se sucederam, destacando para o período em recorte, o Pavilhão do Brasil nos Estados Unidos.

Tratamos tais períodos como um momento de maturação das influências do modernismo arquitetônico e, também, da presença, ainda que superficial, de elementos histórico-artísticos que viriam à tona em projetos que serão observados nos capítulos seqüenciais.

Nome do arquivo: 4_TESE
Diretório: C:\Users\Bruno Tropia\Desktop\TESE FINAL
Modelo: C:\Users\Bruno Tropia\AppData\Roaming\Microsoft\Modelos\Normal.dotm
Título:
Assunto:
Autor: Tropia
Palavras-chave:
Comentários:
Data de criação: 16/09/2017 09:56:00
Número de alterações: 56
Última gravação: 26/02/2018 21:58:00
Salvo por: Bruno Tropia
Tempo total de edição: 1.250 Minutos
Última impressão: 26/02/2018 22:02:00
Como a última impressão
Número de páginas: 34
Número de palavras: 17.790 (aprox.)
Número de caracteres: 96.068 (aprox.)

2º CAPÍTULO

MODERNIDADE E TRADIÇÃO NA ARQUITETURA DE OSCAR NIEMEYER

No pé em que estamos, talvez seja uma veleidade absurda discutir sobre
o que nos é próprio e o que é artificial para nós.
A verdade é que não somos ainda.

Rodrigo Melo Franco de Andrade.

2º CAPÍTULO
MODERNIDADE E TRADIÇÃO NA ARQUITETURA DE OSCAR NIEMEYER

2.1.
AS MUITAS MODERNIDADES DE OSCAR NIEMEYER

Titus Maccius Plautus (230 a.C. – 180 a.C.) trás à contemporaneidade ao menos vinte e uma peças da dramaturgia romana, ainda em sua formação. Dentre as obras encontra-se *Amphitruo* (Anfitrião), comédia escrita em 194 a.C. que se passa na cidade grega de Tebas e cuja trama apresenta-nos Júpiter que naquele momento encontrava-se *"[...] apaixonado por Alcmena, esposa de Anfitrião, para se encontrar com esta assume a forma do marido, aproveitando-se de sua ausência. Por sua vez, Mercúrio assume a forma de Sósia, escravo de Anfitrião, desdobramentos que colocam à crítica a questão do eu e do duplo."* (GROSS, s/d pp.1272-1288. In: http://www.filologia.org.br – Acesso: janeiro de 2017).

Na peça de *Plautus* vê-se conhecida fala de Sósia: *"Tu pariste outro Anfitrião, e eu, outro Sósia. Ora, se a taça tiver parido outra taça, estamos todos a dobrar!"*[123] (PLAUTO: 1993, p.87). Desta mitologia, a expressão *sósia* nascera com o significado de indivíduo muito semelhante a outro, a ponto de ser confundido.

Em 1992, Oscar Niemeyer publicara *Meu sósia e eu* – logo, com certo ar melancólico dizendo em seu prefácio *"Meu sósia* ve*m de longe, de outros continentes, de tempos tão distantes que deles só os livros podem lembrar [...] Nada tenho a me queixar deste intruso que dentro de mim existe e há anos*[124] *me cerca com seus conselhos."* (NIEMEYER: 1992, p.11). Este *sósia* apresenta-nos, no entanto, um Niemeyer há muito conhecido, através de seus principais projetos, textos e pensamentos – mostrando costumeiramente seu passado e então presentes inquietações, logo compartilhando com todos o *mito* que se desnuda como um homem comum *"[...] que trabalhou como todos os outros. Passou a vida debruçado sobre uma prancheta. Interessou-se pelos mais pobres. Amou os amigos e a família. Nada de especial. [...] nada de extraordinário."* (NIEMEYER, s/d In: http://www.ufjf.br – Acesso: janeiro de 2017).

Conquanto, o verdadeiro *sósia* de (em) Niemeyer não se revela por inteiro através de sua arquitetura, deixando *ocultos* alguns projetos e obras (por vezes inéditos) ao lado da clássica produção há muito estudada. Dentre estes projetos *ocultos* recorta-se a seguir, no contexto da *hipótese* desta tese e nas

[123] Traduzido livremente de: *"Tu peperisti Amphitruon; ego alium Sosiam; Nun si pateram patera peperit, omnes congeminauimus."* (PLAUTO: 1993, p.87).
[124] Àquela altura, com 85 anos.

especificidades do presente capítulo, a produção do arquiteto sob três diferentes matizes: o *Modernismo-Nativista;* o *Modernismo-Neocolonial* e, por fim, o *Regionalismo Crítico.*

2.1.1.
A INTEPRETAÇÃO BARROCA

Datada de 20 de fevereiro de 1948 e publicada n´*O Jornal,* em 14 de março do mesmo ano, a *"Carta-depoimento"* escrita por Lucio Costa (1902-1998) tornou-se famosa à época por revidar a *"verdade histórica"* (COSTA: 1949 apud XAVIER: 1962, p.128.) então apelada pelo jornalista Benedito Geraldo Ferraz Gonçalves (1905-1979) acerca do protagonista inicial da arquitetura contemporânea (logo, modernista) no Brasil.

Tal polêmica surgira no então álbum *"Arquitetura Contemporânea no Brasil",* cujo conteúdo exibe projetos e obras exponenciais da nova arquitetura no país a partir da década de 1940 – material este, selecionado e compilado por estudantes da Faculdade Nacional de Arquitetura e apresentado pela revista *Anteprojeto.* A dedicatória desta publicação creditava a Lucio Costa o posto de *avant-garde* do modernismo nacional e *"[...] uma coroa de louros que não lhe cabe."* (FERRAZ: 1948 apud XAVIER: 1962, p.119.) opostamente ao que se esperava por Ferraz Gonçalves e sua reclamação historiográfica, para os nomes de Gregori Warchavchik (1896-1972) e Flávio de Carvalho (1899-1973).

Retomando a carta-depoimento, Lucio expusera com ironia um *"[...] certo ranço de bairrismo [...]"* (op.cit., p. 128.) entre São Paulo e Rio de Janeiro, e desempatara tal conflito (em outras geografias[125]) ao tecer sobre o *"advento"* (ibid) Oscar Niemeyer[126], sendo, este sim, marca inegável da arquitetura nacional, assim dizendo:

> Pois, sem pretender negar ou restringir a qualidade, em certos casos verdadeiramente original e valiosa, da obra dos nossos demais colegas, ou o mérito individual de cada um, **é fora de dúvida que não fora aquela conjugação oportuna de circunstâncias e a espetacular e comovente arrancada do Oscar, a Arquitetura Brasileira contemporânea, sem embargo de sua feição diferenciada**, **não teria ultrapassado o padrão da estrangeira, nem despertado tão unânime louvor, e não estaríamos nós, agora, a debater tais minúcias.** Não adianta, portanto, perderem tempo à procura de pioneiros – arquitetura não é 'Far West'; há precursores, há influências, há artistas maiores ou menores: e Oscar Niemeyer é dos maiores [...] (Ibid, pp.124-125.) **(Grifos nossos).**

Não obstante, neste mesmo documento, Lucio Costa afirmara (dentre os primeiros que o fizera) ter Oscar Niemeyer se aproximado, pelo gênio nacional *"[...] em circunstâncias, aliás, muito semelhantes, através da personalidade de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho."* (COSTA apud XAVIER: 1962, p.125.) – fato este,

[125] Através de Pampulha, em Belo Horizonte/MG.
[126] Àquela altura, com 41 anos tendo em sua biografia a crítica internacional sobre Pampulha e projetos em andamento.

rememorado em entrevista[127] realizada por Jorge Czajkowski (1948-2010), Ronaldo Brito e Carlos Zilio (1944) para revista *Gávea*, número 3, de junho de 1986, em que Lucio (mais uma vez e após quase quatro décadas) assim reafirmava afinidades entre *Aleijadinho* e Niemeyer:

> Ambos encontraram o novo vocabulário plástico fundamental já pronto, mas de tal maneira se houveram casando, de modo tão desenvolto e com tamanho engenho e graça e a fôrça, o refinamento e a rudeza, a medida e a paixão que, na sua respectiva obra, os conhecidos elementos e as formas consagradas se transfiguraram, adquirindo um estilo pessoal inconfundível, a ponto de poder se afirmar que, neste sentido, **há muito mais afinidades entre a obra de Oscar, tal como se apresente no admirável conjunto da Pampulha e a obra do Aleijadinho, tal como se manifesta na sua obra-prima que é a igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Prêto**, do que entre a obra do primeiro e a do Warchavchick – o que, a meu ver, é significativo. (Ibid). **(Grifos nossos).**

Através de Lucio, em particular, a aproximação entre tais mestres fora aclarada no decorrer do século 20 ao atual tempo através da construção crítico-historiográfica da arquitetura nacional – tal qual relembra-nos a arquiteta e pesquisadora Cêça Guimaraens (1944) ao exemplificar: *"Lucio Costa (e Paulo Santos também) compara Niemeyer a Aleijadinho [...]"* (GUIMARAENS: 1996, p.33.) – vendo-se de fato, em *Quatro séculos de Arquitetura*[128] através de Pampulha (1941-1973) a seguinte citação: *"O que de tudo resultou foi uma autêntica obra-prima, tão importante para o século XX como o foi a Capela de S. Francisco de Assis de Ouro Preto, de Antônio Francisco Lisboa, para o século XVIII."* (SANTOS: 1981, p.118).

Em linhas internacionais, nominalmente ou não (diante *Aleijadinho*), a produção *niemeyeriana* (novamente, com destaque para Pampulha) tangenciara o universo barroco do Brasil. Exemplificação deste fato, se expressa através do já longínquo[129] prefácio de Stamo Papadaki (1906-1992) para o livro *The Work of Oscar Niemeyer,* de 1950[130], em que diz o autor: *"[...] a abordagem dos projetos de Niemeyer deveria ser condicionada pelos vestígios do barroco colonial e pelos aspectos climáticos e físicos de seu país."*[131] (PAPADAKI: 1950, n.p.) – e, logo complementa: *"E suas errantes linhas inspiradas do barroco, tornam-se realidades estruturais através do reforçado concreto armado, intercalando os contornos sinuosos dos pequenos vales aluviais e as altas formações montanhosas que os cercam."* [132] (Ibid, n.p.).

Nacional ou internacional, a válida interpretação aproximativa, que nas palavras do pesquisador italiano e historiador de arte Lionello Puppi (1931), *"[...] revela o elemento essencial de uma intuição crítica penetrante e de grande alcance, que merece ser desenvolvida e articulada [...]"* (PUPPI: 1988, p.19.) também fora apropriada por Niemeyer, conforme se vê na primeira publicação estrangeira exclusiva à sua produção:

---

127 Em dado momento desta entrevista, Lucio Costa diz: *"O Oscar, no caso dessa arquitetura moderna que era muito puritana, também introduziu a graça, o charme, essa intenção não só de elegância, mas de graça. Porque a elegância já havia, o Mies van der Rohe já tinha entrado com a elegância".* (apud NOBRE: 2010, p. 103.).

128 SANTOS. Paulo F. Quatro séculos de Arquitetura. Rio de Janeiro, Coleção IAB, 1981.

129 Assim como o depoimento de Lucio Costa (1948), buscou-se uma publicação internacional igualmente pretérita.

130 Ou seja, dois anos após a carta-depoimento de Lucio Costa.

131 Livremente traduzido de: *"[…] Niemeyer´s design approach was to be conditioned by the vestiges of colonial baroque and by the climatic and physical aspects of his contry."* (PAPADAKI: 1950, n.p.).

132 Livremente traduzido de: *"And his wandering, baroque inspired lines, becoming structural realities through the reinforced concrete frame, intermarry with the sinuous contours of the small alluvial valleys and the enclosing high mountainous formations."* (PAPADAKI: 1950, n.p.).

> A arquitetura do Brasil, dominando o estágio do Funcionalismo ortodoxo está agora à procura de expressões plásticas. **É a extrema maleabilidade dos presentes métodos de construção juntamente com o nosso amor pela curva – uma afinidade real com o Barroco dos tempos coloniais – que sugere as formas livres de um novo e admirável vocabulário plástico**. [133] (NIEMEYER apud PAPADAKI: 1950, n.p.). **(Grifos nossos).**

As constantes *Niemeyer-Aleijadinho* ou *Niemeyer-Barroco* – as *"[...] preocupações barrocas [...]"* (BRUAND:1999, p.113.), nas palavras de Yves Bruand (1926-2011) – foram, desde então (*aqui ou lá*) sublinhadas na fortuna crítica do arquiteto, que se declarara *"[...] antes de tudo, brasileiro; portanto arquiteto. Arquiteto barroco [...]"* (PUPPI: 1988, p.24.) e, sempre quando necessário, recorria orgulhoso a síntese de Le Corbusier ao dizer: *"Oscar, você tem as montanhas do Rio em seus olhos. Você faz o barroco em concreto armado mas o faz muito bem."* (UNDERWOOD: 2010, p.30.).

O *"barroco em concreto armado"* (Ibid) apontado pelo mestre suíço enfatiza-se também de maneira lírica no famoso *"Poema da Curva"*[134] escrito por Oscar Niemeyer em fevereiro de 1988 por meio de versos que sintetizam a predileção do traço curvilíneo em seus projetos – transfigurando o vocabulário arquitetônico de espirais, curvas e contra-curvas do *barroco* nacionalizado em montanhas, rios, nuvens e, destacadamente, no *"corpo da mulher amada"* (NIEMEYER: 1988 s.p.).

Não obstante, a singularidade do *barroco* em Niemeyer não deve aqui ser interpretada sob a luz da *degenerescência*[135] muito menos como *categoria estilística,*[136] através de Heirich Wölfflin (1864-1945) ou *alegoria*[137] diante das leituras Walter Benjamin (1894-1940) e tampouco através do conceito de *neobarroco,*[138] de acordo com semiólogo Omar Calabrese (1949-2012). Entretanto, pode o *barroco* em Niemeyer aproximar-se de uma *projeção do desejo* subtraindo este pensamento do historiador francês Germain Bazin[139] (1901-1990), em que, nas palavras da pesquisadora Carla Mary S. Oliveira sintetiza:

---

133 Livremente traduzido de: *"Architecture in Brazil, overcoming the stage of orthodox functionalism, is now in search of plastic expressions. It is the extreme malleability of present construction methods together with our instinctive love for the curve – a real affinity with the baroque of our colonial times – which suggests the unfettered forms of a new and amazing plastic vocabulary."*

134 *"Não é o angulo reto que me atrai. / Nem a linha reta, dura, inflexível, / criada pelo homem. / O que me atrai é a curva livre e / sensual. A curva que encontro nas / montanhas do meu país, no curso sinuoso / dos seus rios, nas nuvens do céu, no corpo / da mulher amada. / De curvas é feito todo o Universo. / O Universo curvo de Einstein."* (NIEMEYER: 1998, *Poema da Curva.* Revista Módulo nº 97, pp. 26-27.). Curiosamente trata-se de um poema oposto ao também famoso *"Le poème de l´angle droit",* escrito por Le Corbusier em 1955.

135 Em relação ao clássico renascentista.

136 *"Henrich Wölfflin foi o primeiro crítico de arte a perceber que por trás do universo barroco havia muito mais a ser estudado do que apenas a 'degenerescência' em relação ao ideal clássico renascentista. Em síntese, Wölfflin defendia que todos os estilos artísticos surgidos na Arte ocidental até o final do século XIX e início do século XX foram, na realidade, uma alternância entre duas estruturas: a clássica e a barroca. [...]".* (OLIVEIRA: 2003, p.29.).

137 *"A alegoria é, em síntese, aquilo que representa algo para dar a ideia de um outro algo. Reino da metáfora e do simbolismo, sua utilização leva a um refinamento extremo do como transmitir uma determinada mensagem, posto que ela contribui para assinalar a efemeridade da vida, ao mesmo tempo em que assume certo ar de rebeldia, por mostrar o objetivo através dos meandros do subjetivo, dissimulando-o e escondendo-o."* (OLIVEIRA: 2003, p.31.).

138 Em lugar de pós-moderno.

139 Além de ser o autor do já clássico "*Barroco e Rococó* "(1964), famoso inclusive em estudos das particularidades do Barroco no Brasil, através de "*Originalidade da arquitetura barroca em Pernambuco* "(1945-1951); "*Arquitetura religiosa barroca no Brasil* "(1955) e "*Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil* "(1963).

> [...] o Barroco também pode ser visto como a projeção de um 'desejo' do imaginário coletivo, ou seja, o de **reconstruir um mundo que se encontra desmoronado, que teve suas bases afetadas pelos questionamentos religiosos, pelo desenvolvimento mercantil e pelas contradições sociais. No entanto, esse 'desejo' também é o desejo do próprio artista: desejo de recuperar o devir, desejo de transcendência, desejo de salvação.** [...] (OLIVEIRA: 2003, pp. 34-35). **(Grifos nossos).**

Esta *projeção do desejo* na particularidade do *barroco* em Niemeyer desenvolvera-se tanto nos questionamentos e contradições sociais (que nos direciona para outra abordagem, não objetivada nesta tese), quanto no *desejo* de transcendência através de uma reinvenção estética do modernismo vigente. Neste contexto em que alguns críticos denominam *barroco* diante pura e simplesmente valorização do traço mais livre (poético) em negação às amarras da ortogonalidade, serão anunciados aqui outros caminhos, por meio dos projetos de evidente cunho *tradicionalista.*

Assim, buscando compreender o *tradicional* em Niemeyer, aqui ramificado em três abordagens distintas que serão desenvolvidas separadamente (relembrando: o *Modernismo-nativista* o *Modernismo-Neocolonial* e, por fim, o *Regionalismo Crítico*) é de bom-tom inicialmente, abarcar o contexto da formação do arquiteto e suas influências diretas, lidas aqui, sob a luz dos arquitetos Lucio Costa e Le Corbusier.

2.2.
ANTROPOFAGIAS CULTURAIS NA ARQUITETURA DE OSCAR NIEMEYER

Se buscarmos uma das primeiras manifestações da crítica internacional acerca da arquitetura modernista no Brasil, encontraremos, em censo comum, a publicação *"Brazil builds: architecture new and old, 1652-1942 / Construção brasileira: arquitetura moderna e antiga, 1652-1942",* com textos de Philip Lippincott Goodwin e fotografias[140] de George Everart Kidder-Smith (ambos já destacados neste capítulo).

Datada de 1943, tal publicação – tarefa ingrata de resenhar, segundo o arquiteto e professor Ricardo Rocha [141] – fora apoiada pelo então Sphan (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) [142] através de uma prospecção diante do supra-sumo da pretérita e também (então) contemporânea arquitetura nos principais estados da federação.

O caminho percorrido na icônica obra é premeditado ainda em sua capa, ao expor (lado a lado), o profeta *Naum* esculpido por *Aleijadinho* para o Santuário do Bom Jesus de Matozinhos, obra-prima do barroco mineiro do século 18 – e, no mesmo plano (separado apenas por um curvilíneo recorte), a carioca presença da helicoidal escadaria externa da Estação de Hidroaviões, projetada em 1937 por Attílio Corrêa Lima. (1901-1943). Seqüencialmente vêem-se textos e fotografias acerca dos edifícios antigos (agrupados por Estados) e edifícios modernos (agrupados por tipos).

[140] Ou escolhidas por este, através de outros fotógrafos – a exemplo de Benicio Whatley, Eric Hess e Marcel Gautherout.
[141] Ricardo Rocha é professor na Universidade Federal do Espírito Santo. Doutor pela Universidade de São Paulo, com pós-doutorado na Universidade do Porto, Portugal.
[142] Atual Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional)

Em alguns momentos do texto, o antigo e novo na arquitetura do Brasil se tocam através de reinterpretações técnicas ou estéticas, em uma espécie de antropofagia não conquistada pelos modernistas de 1922 no campo da construção e que, somente a partir da década de 1930, alcançaria uma produção diferenciada já aos olhos do mundo. Evidencia-se então (no ano da presente publicação – *1943*), um tímido abeiramento entre o passado e o presente, dando-nos à impressão de natural continuidade evolutiva na arquitetura brasileira, expressa pelo próprio recorte (1652-1942) analisado.

Tal *continuidade evolutiva*, entretanto, fora inicialmente tecida por Lucio Costa anos antes, quando este, já inserido no corpo de arquitetos do Sphan,[143] publicara para a primeira edição da *revista do patrimônio*, o artigo *"Documentação Necessária"* em 1937 – e que, segundo o arquiteto e pesquisador Marcello Puppi em *"Por uma História não Moderna da Arquitetura Brasileira"* reside a origem dos *"[...] primeiros passos para a criação de uma arquitetura moderna de 'caráter local' [...]"* (PUPPI: 1998, p.17.).

O pensamento de Lucio, àquela altura já arquiteto modernista e (concomitantemente) defensor do patrimônio nacional através da *Secretaria*, construíra acerca de nossa produção *"[...] um modelo histórico evolutivo e totalizante: cada peça encaixa-se perfeitamente em seu lugar, ou procedendo ou sucedendo outras, de modo progressivo, numa seqüência que culmina na arte moderna."* (Ibid, p.18.). Tal *modelo histórico,* presente em *Documentação Necessária,* antecede uma justificativa de uma arquitetura, naquele momento, *"[...] ainda não convenientemente estudada."* (COSTA In Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: 1937, p.31) – logo defendendo nosso passado construtivo através da arquitetura popular portuguesa – por meio do que, o arquiteto e pesquisador Glauco Campello chamaria de *"simplicidade"* (CAMPELLO: 2001, p.16.) – e que, através das reinterpretações das tradições, distinguiria nossa vertiginosamente louvável produção modernista. Sob este aspecto, vale a leitura do seguinte trecho de Costa:

> Ora, a arquitetura popular apresenta em Portugal, a nosso ver, interesse maior que a 'erudita' – servindo-nos da expressão usada, na falta de outra, por Mário de Andrade para distinguir da arte do povo a 'sabida'. É nas aldeias, no aspecto viril das suas construções rurais a um tempo rudes e acolhedoras, que as qualidades da raça se mostram melhor. Ser o ar afetado e por vezes pedante de quando se apura, aí, à vontade, ela se desenvolve naturalmente, adivinhando-se na justeza das proporções e na ausência de um 'mak up', uma saúde plástica perfeita – se é que podemos dizer assim. Tais características, transferidas – na pessoa dos antigos mestres e pedreiros 'incultos' – para nossa terra, longe se significarem um mau começo, conferiram desde logo, pelo contrário, à Arquitetura Portuguesa na colônia, **esse ar despretensioso e puro que ela soube manter, apesar das vicissitudes por que passou, até meados do século XIX.** (COSTA, op.cit., loc.cit.). **(Grifos nossos).**

Adiante, tecendo acerca desta arquitetura original portuguesa herdada pelos construtores brasileiros, Costa destaca a necessidade de retomarmos as tradições possivelmente perdidas no entremeio dos séculos 19 e 20 – conquanto, fazendo-o criticamente, evitando (nas entrelinhas) o falso-histórico e a então aclamada arquitetura neocolonial.

[143] Desde sua criação em 13 de janeiro de 1937.

> Haveria, portanto, interesse em conhecê-la melhor, não propriamente para evitar a repetição de semelhantes leviandades ou equívocos – que seria lhes atribuir demasiada importância -, mas para dar aos que de alguns tempos a esta parte se vêm empenhando em estudar de mais perto tudo que nos diz respeito, encarando com simpatia coisas que sempre se desprezaram ou mesmo procuraram encobrir, **a oportunidade de servir-se dela como material de novas pesquisas, e também para que nós outros, arquitetos modernos, possamos aproveitar a lição de sua experiência de mais de trezentos anos, de outro modo que não esse de lhe estarmos a reproduzir o aspecto já morto.** (Ibid). **(Grifos nossos).**

Em outros momentos do texto, Costa aproxima *"[...] experiências da moderna arquitetura, mostrando, mesmo, como ela também se enquadra dentro da evolução que se estava normalmente processando."* (Ibid, p.35.) – passando a apontar, com um professoral discurso, o soerguimento de técnicas antigas através da nova arquitetura, isto é, filiada ao modernismo internacional. Para isto, o autor apóia-se a esquemáticos desenhos de sua própria fatura, dando suporte para a compreensão das metamorfoses ocorridas – a exemplo dos arcabouços de madeira do período colonial e os montantes de concreto, agora aproximados pela técnica; ou ainda, diante da graduada evolução dos vazios sobre os cheios alcançando uma *"[...] tendência para abrir sempre e cada vez mais."* (Ibid, p.37.). Neste famoso texto, Costa finaliza defendendo: *"Cabe-nos agora recuperar todo esse tempo perdido"* (Ibid, p.38.) referindo-se ao *"[...] abandono de tão boas normas e a origem dessa 'desarrumação', que há vinte e tantos anos* [isto é, desde a década de 1910] *se observa."* (Ibid, p.38.).

Acerca do discurso de Lucio Costa presente em *Documentação Necessária,* Marcelo Puppi fizera interessante apontamento em *"Lucio Costa. O modelo da Historiografia da arquitetura no Brasil"* [144] ao dizer que o método adotado garantiria a arquitetura tradicional *"[...] a inclusão na categoria de estilo, eliminando as querelas sobre o valor artístico desse ou daquele monumento"* (PUPPI: 1998, p.23.), complementando em aspectos bastantes significativos a este recorte da Tese:

> Destarte, o caminho ficava livre para a pesquisa, item por item, na casa colonial, dos condicionantes históricos do meio, bem como da tradição e costumes que abrigava: as diferentes técnicas construtivas, as variações das plantas ('procurando-se em cada caso, determinar os motivos – de programa, de ordem técnica e outros – porque se fez desta ou daquela maneira'), os telhados, a forração do teto, as esquadrias e o mobiliário. (Ibid, pp.23-24.).

E assim prosseguindo:

> A 'tradição', isto é, as continuidades estruturais supra-históricas (e portando abstratas), substitui a história palpável dos exemplares arquitetônicos em suas vicissitudes concretas. **A abordagem, enfim, pretende instaurar uma antropofagia da arquitetura**; esta, não por acaso, torna desnecessário o conhecimento afetivo da própria história disciplinar: a 'história' antropológica elimina a história 'histórica'. **A procura do tradicional – vale dizer, o retorno das raízes culturais da nação – equivale à busca da nossa arquitetura primitiva. E na impossibilidade de incorporar ao discurso arquitetônico moderno o primitivismo das civilizações pré-européias do futuro território brasileiro, a 'tradição' remota tão-somente ao período colonial.** Nacionalizada (melhor: 'primitizada') pelas 'dificuldades materiais', a

[144] In: PUPPI: 1998.

> arquitetura portuguesa na colônia – como se despojada de todo o excesso artificial da razão européia moderna – é tomada no início do século XX como antídoto ao artificialismo acadêmico: o retorno a ela faz as vezes de instrumento de depuração da arquitetura, passo necessário ao novo (e superior) patamar cultural. **Primitivismo e estética da maquina encontram-se, a exemplo de Le Corbusier, para produzir a nova arquitetura – com a vantagem de aqui o primitivismo ter a marca nacional, constituindo a 'nossa tradição'.** (Ibid, p.24.). **(Grifos nossos).**

Muito embora brevemente aqui destacada, servindo-nos apenas de suporte para futuras considerações desta Tese, a presença da arquitetura modernista *dentro da evolução que se estava normalmente processando,* nas palavras de Lucio Costa, encontrara (pelo menos desde a segunda metade da década de 1930), suportes, ora em um discurso teórico, ora projetual.

No campo do pensamento, além dos textos de Lucio Costa – *"grande teórico do movimento moderno no Brasil [...]"* (BRUAND: 1999, p.119.) e *"[...] personalidade de primeiro plano."* (Ibid) – constata-se na historiografia da arquitetura brasileira, diversas vozes que corroboram com os iniciais apontamentos do mestre acerca dos diálogos entre passado (tradição) e presente (modernidade) na produção nacional serão evocados, destacando Paulo Santos (1904-1988) e os já mencionados Yves Bruand e Jorge Czajkowski. Já no campo prático, enfocaremos projetos e obras de Oscar Niemeyer diante das categorizações já apontadas (*Modernismo-Nativista; Modernismo-Neocolonial e Regionalismo Crítico*), comparando-o quando necessário, a outras produções contemporâneas.

2.3.
O MODERNISMO-NATIVISTA

Destacado no começo deste capítulo ao comentarmos famosa entrevista com Lucio Costa presente na revista *Gávea* nº3 de junho de 1986, o arquiteto e pesquisador belorizontino, Jorge Czajkowski reaparece, já em 1988, na mesma revista[145] através do título: *"Breve notícia sobre pesquisa – O Nativismo Carioca: Uma Arquitetura entre a Tradição e a Modernidade".*

Nas poucas páginas evidenciadas, Czajkowski nos noticia a então pesquisa desenvolvida desde 1985 através dos alunos do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, do Departamento de História da PUC-RJ em que se buscava diante do recorte temporal (1930-1960) *"[...] delimitar uma tendência tipicamente carioca que se caracteriza por uma tentativa de síntese entre a imagem de objetividade funcional do Racionalismo Internacional e a expressão formal de uma identidade arquitetônica brasileira."* (CZAJKOWSKI: 1988. In: Revista Gávea, nº6, p.141.).

Segundo o orientador da pesquisa, tal arquitetura – lida como "*nativista*" (Ibid) – alcançava à borda do século 21, rara investigação. Segundo o próprio, a *"principal dificuldade enfrentada diz respeito ao desconhecimento quase total da produção nativista, conseqüência tanto da aludida diluição da tendência dentro de uma*

[145] Revista *Gávea,* número 6, de dezembro de 1988.

classificação genérica quanto do pequeno número de obras nativistas que chegaram a ser publicadas" (Ibid) – logo também acrescentando: *"o hábito de valorizar os autores das obras faz com que praticamente não existam estudos que aproximem entre si as obras de diferentes arquitetos [...] Acresce-se a isso o fato de que nenhum dos arquitetos cuja obra esta sendo estudada foi exclusivamente nativista."* (Ibid).

Corroborando com os apontamentos de Czajkowski, este ainda destacara alguns nomes de arquitetos vislumbrados nesta pesquisa, mencionando: *"Luís Nunes, os irmãos Roberto e Aldary Toledo, Francisco Bologna e mesmo Oscar Niemeyer fizeram apenas dois ou três projetos nativistas, geralmente propostos para sítios fora das grandes cidades."* (Ibid). E assim complementa: *"Já outros, entre eles Lucio Costa, Carlos Leão, Alcides da Rocha Miranda e Jorge Ferreira, buscaram articular o Nativismo Carioca de forma mais abrangente, evitando reduzi-lo a uma espécie de 'maneira rústica' da arquitetura moderna"* (Ibid).

Acerca dos últimos aspectos supracitados e, através de outras referências bibliográficas, respalda-se e amplia-se o denominado *"Nativismo Carioca"* por meio de outros importantes profissionais – tal qual fizera Yves Bruand ao tecer *"A influência de Lúcio Costa* [sic] *e as pesquisas paralelas dos arquitetos brasileiros",* presente em *"Arquitetura Contemporânea no Brasil"*. No que tange a particular questão acerca de Oscar Niemeyer, verificaremos adiante, não apenas "*dois ou três projetos nativistas"* (Ibid), mas a surpresa de mais de uma dezena.

Inicialmente, porém, antes de investigarmos as particularidades do Modenismo-nativista no Brasil e, em especial através de Oscar Niemeyer, é de bom tom que se atravessem alguns nomes internacionais cuja aproximada prática também se dera – logo percebendo que as atitudes de tradição e modernidade não foram exclusivas da arquitetura modernista brasileira.



Desejando recolher a produção (lida aqui, como *nativista*) presente na arquitetura modernista, especialmente a partir da década de 1930, percorreremos a seguir, até os limites da década de 1960 (ou seja, utilizando o recorte de Czajkowski), os exponenciais nomes e produções residenciais (agora não seomente através dos arquitetos cariocas) da particularidade levantada inicialmente, no plano internacional; alcançando em continuidade, destaques nacionais e, finalmente, o encontro com Oscar Niemeyer – muito além de "*dois ou três projetos"* (CZAJKOWSKI: 1988. In: Revista Gávea, nº6, p.141.).

Sabendo ainda da difícil tarefa e o perigo de agrupamentos, muito bem delimitados por Czajkowski no começo deste tópico e, ratificando a idéia de que nenhum dos arquitetos vindouros realizou uma produção homogênea e *stricto sensu* nativista, anuncia-se aqui que, as exemplificações porventura surgidas orbitarão (com maior ou menor distância), ao redor de Le Corbusier, no plano internacional e, Lucio Costa, no plano nacional – apontados respectivamente.

2.3.1.
O MODERNISMO-NATIVISTA: UMA LEITURA INTERNACIONAL

Conforme verificamos em *"O Le Corbusier encontrado por Niemeyer (1887-1936)",* presente no começo deste capítulo, o arquiteto franco-suíço findara em meados da década de 1930, sua *fase heróica* (expressão esta lida à luz de Gilberto Flores Cabral[146]) – compreendo aqui, notadamente, a realização de projetos mais puristas e próximos da *machine à habiter*.

Na mesma seqüência, atentamos em afirmação de Kenneth Frampton que, por alguma razão *"[...] cujos fundamentos últimos desconhecemos"* (FRAMPTON: 2008, p.222.) este mesmo arquiteto apropriara-se de *"[...] elementos técnicos primitivos"* (Ibid), logo exemplificando com uma obra construída (a *Villa de Madame H. de Mandrot* em *Le Pradet*, França, de 1929) e um projeto realizado (a Casa Errazuriz, no Chile, de 1930). Frampton complementara dizendo que com *"essa série de obras, o ônus da expressão agora passava da forma abstrata para o próprio meio da construção"* (Ibid).

Privando o leitor de repetições desnecessárias por meio dos projetos e obras tidos como primitivistas (lidos aqui através da esfera nativista), realizados por Le Corbusier até o encontro com Niemeyer em 1936, apontaremos a seguir, cinco projetos e três obras que podem ser enunciadas através de atributos opostos aos verificados nas costumeiras produções do *International Style.*

Dos projetos, destaca-se a *Maison de Week-end Jaoul* (1937) que, muito embora se eleve modernamente sobre *pilotis*, encontra-se na mesma, estrutura em madeira *"reduzida a um quadro simples de toras de pinheiro"*[147] (In: http://www.fondationlecorbusier.fr – Acesso: junho de 2017) além de generosa varanda, revestimentos também em madeira e simétrica cobertura em telhado borboleta (renovando a cobertura tradicional) complementando assim o desejoso ar bucólico condizente ao programa e possibilidade de sítio.[148]

Na década seguinte, apontam-se os seguintes projetos franceses: a *Maison pour ingénieurs et contremaîtres* em *Lannemezan* (1940) e o *Roq et Rob* em *Roquebrune-Cap-Martin* (1949). O primeiro, através de um conjunto multifamiliar, delimitado e revestido por paredes de pedras, remetendo as não erigidas *Maisons Loucheur*, de 1929. Já o segundo projeto, destinava-se ao mar através da esplêndida paisagem de *Côte d´Azur* – muito embora não residencial, mas, um *"hotel em uma crosta*" [149] (In: http://www.fondationlecorbusier.fr – Acesso: junho de 2017), identifica-se no conjunto, edifícios

[146] Através de "*Paradoxos de uma modernidade longínqua. Le Corbusier e o imaginário corbusiano: uma análise de suas interações com o Brasil*" (2002).
[147] Livremente traduzido de*: "reduced to a simple framework of pine logs."* (In: http://www.fondationlecorbusier.fr – Acesso: junho de 2017).
[148] Muito embora não seja apontado pela Fundação Le Corbusier o sítio proposo para tal residência, supõe-se (através dos croquis existentes), ser um meio afastado dos grandes centros urbanos.
[149] Livremente traduzido de*: "hotel in a crust"* (In: http://www.fondationlecorbusier.fr – Acesso: junho de 2017).

elevados sobre as rochas da costa, tendo na cobertura uma sequencia de abóbadas em concreto armado e cobertos de terra e grama – inserindo-se assim com desejosa naturalidade na paisagem dominante.

Seqüencialmente, as relevâncias abrangem a *Maison Fueter* (1950) à beira do suíço Lago Contance (*Bodensee*), na fronteira com a Alemanha e a Áustria, além da *Village du gouverneur* (1951), em *Chandigarh*, Índia. O projeto suíço destinava à aposentadoria do famoso matemático Karl Rudolf Fueter (1880-1950) e fora concebido através dos desdobramentos das experimentações das casas em abóbadas; solução esta, que alcançara maior monumentalidade através do projeto indiano, vendo-se para este, sobretudo, expressivo uso de tijolos e pedras aparentes.

Embora não construídos, os projetos supramencionados aproximam-se de pelo menos três obras edificadas, sendo todas francesas – apontando-as: as *Maisons Jaoul* (1951) em *Neuilly-sur-Seine* e, novamente em *Roquebrune-Cap-Martin*, o *cabanon* do arquiteto (1951) além das *Unités de camping* (1956).

Acerca do primeiro, lança-se o seguinte comentário através da *Fundação Le Corbusier*: o arquiteto *"decidiu usar os materiais mais comuns e mais crús - tijolos, azulejos [...] (abóbadas catalãs), os telhados cobertos de grama."*[150] – logo alcançando um interessante conjunto com grande aproximação vernacular. Já o *cabanón,* ultima[151] residência do arquiteto e obra-prima da célula mínima para habitação (3,66m x 3,66m) fora construída inteiramente em madeira, negando qualquer ortodoxia pretérita em sua carreira. Por fim, com o espírito bastante próximo ao *cabanon*, o arquiteto realizara as *Unités de camping,* tratando-se de um agrupamento de cinco módulos de dormitórios, apresentando tectônica em madeira, cobertura em uma água e, ainda que destacada com uma paleta de cores *mondrianianas* (que nos remetem à longínqua Casa Schröder, de Gerrit Rietveld), mostra-se também através de uma simplicidade arquitetônica quase primitiva para um arquiteto que, há tempos se internacionalizara por seus manifestos puristas.

Tais projetos e obras, somados àqueles anteriores a 1936, influenciaram (conforme vimos e veremos) Oscar Niemeyer em diversos aspectos. Este mesmo conjunto realizado desdobrou-se também, direta ou indiretamente através de outros arquitetos – conforme pesquisaremos a seguir.

Acompanhados à Le Corbusier, outros arquitetos que na década de 1920 realizavam arquiteturas puristas,[152] através do discurso tecnológico, cambiaram de postura projetual nas bordas da década seguinte e nos sucessivos anos (expressivamente até os anos 1950), realizando assim, práticas diferenciadas que nos são caras para a presente abordagem.

A partir da tipologia residencial, tais práticas diferenciadas foram encontradas através dos arquitetos europeus e norte-americanos, por meio de citações extraídas da Dissertação de Mestrado

---

[150] Livremente traduzido de*: "[…] decided to use the commonest and crudest materials-bricks, tiles, and vaults […] (Catalan vaults), the roofs covered with grass."* (In: http://www.fondationlecorbusier.fr – Acesso: junho de 2017).

[151] À poucos metros dali, Le Corbusier morrera afogado em 27 de agosto de 1965, aos 77 anos.

[152] A arquiteta e pesquisadora Márcia Heck na Dissertação de Mestrado *"Casas Modernas Cariocas",* nos dirá: *"As casas modernas, até o final dos anos 20, atendem a um conjunto de idéias sobre continuidade espacial e organização funcional, ao mesmo tempo em que escondem a preferência por volumes simples e rechaçam a decoração; o cânone oficial considera os 'expressionismos' como irregularidade arbitrária. As casas brancas predominam, as massas são perfuradas ou desmaterializadas em planos abstratos."* (HECK: 2005, p.24.).

intitulada *"Casas Modernas Cariocas",*[153] de autoria da arquiteta e pesquisadora Márcia Heck. Por outro lado, neste mesmo contexto, a produção latinoamericana fora prospectada e ampliada a partir da publicação *"La arquitetcura Moderna em Latinoamérica. Antología de autores, obras y textos",* organizada pela arquiteta espanhola Ana Esteban Maluenda.

Assim, pouco depois da publicação da Casa Errazuris, na revista *L´architecture Vivante,*[154] em 1931 e, afora a produção *corbusieriana,* vemos surgir, através dos arquitetos Josep Lluís Sert (1902-1983) e Josep Torres i Clavé (1906-1939), casas de fim de semana construídas entre 1934-1935 na cidade espanhola de *Garraf,* apresentando embasamentos *in natura* na melhor tradição mediterrânea – identificando assim, posturas de aproximações com o passado, até então renegadas pelos arquitetos modernos.

Atravessando o Atlântico, nos Estados Unidos, o já mencionado arquiteto Frank Lloyd Wright iniciara a construção das famosas *Usonian Houses* (Casas Usonianas)[155] – desde *Jacobs House* em *Madison* (1935) às reverberações mais sofisticadas e emblemáticas, a exemplo da *Kaufmann House* (Casa da Cascata) erigida entre 1936-1939 em *Mill Run.* Acerca deste estilo, Kenneth Frampton diria: *"[...] uma poesia de técnica miraculosa que emergiu de uma ousada inversão dos elementos tradicionais."* (FRAMPTON: 2008, p.228.).

Retornando à Europa da década de 1930, recorda-se do arquiteto Alvar Aalto (1898-1976) e sua própria morada em Helsinque (entre 1934-1937), além da *Villa Mairea* (1938-1939), uma casa de verão construída para a mecenas e colecionadora Mairea Gullichsen (1907-1990) em *Noormarkku* – ambas com intensivo uso de madeira, remetendo ao *Kansallisromantiikan* (Romantismo Nacional Finlandês). Já na Suécia, destaca-se a *Villa Stennäs* (1937) em *Nynäshamn*, oferecendo através do arquiteto Eric Gunnar Asplund (1885-1940) uma moderna cabana de veraneio, diante do gélido Oceano Báltico. Mais ao norte, na Inglaterra, revela-se a casa de campo de *Sussex,* projetada e construída (entre 1935-1937) pelo arquiteto russo-britânico Serge Ivan Chermayeff (1900-1996), acentuando também o uso de madeira.

No oposto sul, já em direção a Itália, evoca-se a *Case per Artisti*, idealizada pelo arquiteto Pietro Lingeri (1894-1968) em 1933 e, de fato construída entre 1937-1940 na Ilha Comacina*,* no Lago de Como; a presente arquitetura aproxima-se formalmente à já destacada *Villa "Le Sextant",* em *Les Mathes*, França (1935) construída em pedra, madeira e telhado borboleta, através de projeto *corbusieriano.* Por fim, mas não menos importante, destaca-se a particularíssima Casa Malaparte[156] (1937) cujo traçado original fora realizado pelo arquiteto romano Adalberto Libera (1903-1963) e finalizada pelo próprio proprietário, o

[153] Através da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), em 2002.
[154] Revista francesa publicada entre 1923-1934.
[155] Através da Dissertação de Mestrado de António Manuel Seabra Pinelo, pela Universidade Técnica de Lisboa (2008), vemos: "*Na década de 30, muitas cidades americanas são alvo de uma grande afluência de população oriunda de zonas rurais. A escassez de oferta de alojamento compatível com as capacidades financeiras e as necessidades e expectativas desta população leva ao desenvolvimento de novas áreas residenciais em zonas suburbanas. Para dar resposta a esta situação, FLW desenvolve o conceito de Usonian Houses, entendido como habitações destinadas à classe média-baixa americana. O termo Usonian foi introduzido pelo escritor Samuel Butler para distinguir os povos dos Estados Unidos da América dos outros povos que habitavam o continente Americano. Usonia é portanto um acrónimo de United States Of North America, sendo que o 'I' é introduzido para tornar a palavra mais melodiosa. FLW considerava este termo adequado para caracterizar as habitações por ele idealizadas para os USONA"* (PINELO: 2008, p. 4.).
[156] Tal morada italiana apresenta similitudes com a não construída Casa Kyriakides (1933), projetada pelo arquiteto grego Georgios Kontoleon (1896-1952).

escritor e diplomata Curzio Malaparte (1898-1957), logo tornando icônico o promontório rochoso da *Punta Masullo*, na Ilha de Capri – através de uma casa que rememora a escadaria da *Chiesa dell´Annunziata* de *Lipari*.

Com a Europa em guerra entre 1939-1945, os destaques residenciais se voltam para outros territórios. Nos Estados Unidos, por exemplo, o imigrante húngaro Marcel Breuer (1902-1981) erguera a *Breuer House* em *Lincoln*, *Massachusetts* (1939), revelando-nos uma ainda tímida mutação da então frieza residencial do *international style,* através de um bem inserido muro de pedras junto da chaminé desta morada.

Logo se verifica através do arquiteto supracitado que, nos anos subseqüentes, o mesmo apropriara-se cada vez mais das singularidades dos revestimentos brutos (especialmente, pedra e madeira) em favor aos novos projetos residenciais, dos quais salientamos alguns: a Casa J. Ford (1939) e a *Chamberlain Cottage* (1940-1941), ambas em *Massachusetts*, sendo esta última, projetada em parceria com o imigrante alemão Walter Gropius (1883-1969); além da *Geller House* (1945) em *Long Island*, Nova Iorque; a *Thompson House* (1947), na Carolina do Norte; a *Robinson House* (1947) em *Williamstown, Massachusetts*, dentre outras – todas estas, muito bem sintetizadas através da efêmera casa construída nos jardins do MoMA e exibida entre 12 de abril a 30 de outubro de 1949, através do expressivo uso da madeira e do já icônico telhado borboleta, este último, há tempos disseminado.

Ainda na década de 1940, outro arquiteto que se sobressaíra através de projetos residenciais com forte presença de elementos de base vernacular, fora o americano Richard Neutra (1892-1970), especialmente, por meio da *Kaufmann House* em *Palm Spring*, no deserto da Califórnia (1946), divulgando-nos uma casa que parece flutuar sobre extensos muros de pedras,[157] superfícies estas que, seriam novamente empregadas pelo mesmo arquiteto na *Warren Tramaine House* (1948), em Santa Bárbara.

Também nos Estados Unidos e, ainda na mesma década, o arquiteto Paul Rudolph (1918-1997) projetara em *Siesta Key*, na Flórida, a *Guest House* (1948), mais conhecida como *Cocoon House* – anunciando-nos uma morada debruçada sobre um canal, logo identificada por sua cobertura em catenária[158] e revestimentos em madeira, tal qual um ancoradouro. No mesmo país, o já destacado arquiteto Philip Johnson construíra para si em *New Canaan*, *Connecticut*, a *Brick House* (1949-1950), inteiramente revestida de tijolos, desvelando opacidade em contraste a icônica *Glass House*[159] (1949), localizada a poucos metros com sua absoluta transparência.

Não muito diferente para a América Latina, conferem-se, por exemplo, a Casa Berlingieri (1947), com suas abóbodas à la Corbusier (remetendo-nos aos princípios da Casa Monol, de 1919) e a Casa La

[157] Extraídas do estado de Utah, semelhantes pedras foram utilizadas anos antes na Casa da Cascata (1936-1939), projetada por F.L. Wright, para a mesma família Kaufman.
[158] Remetendo-nos a Casa Cavanelas (1954), projetada por Oscar Niemeyer para a serra fluminense.
[159] No mesmo terreno, o arquiteto construíra também: o Pavilhão (1962); a Galeria de Pintura (1965); a Galeria de Escultura (1970); o Estúdio (1980); a Casa Fantasma (1982); a Torre Kirstein (1985) e a Casa do Portão – Da Monsta (1995).

Rinconada (1948), com grossas paredes de pedras – ambas realizadas em *Punta Ballena,* no Uruguai, através do arquiteto Antonio Bonet i Castellana (1913-1989). Já na capital chilena, em meio urbano, depara-se com a Casa Duhart (1948), projeto realizado por Emilio Duhart Harosteguy (1917-2006), que nos revela uma morada com telhado borboleta e alvenarias de pedras (certamente, fruto da *corbusieriana* influência da também chilena, Casa *Errazuriz*).

O uso de elementos vernaculares ou a busca de um nativismo na arquitetura modernista em diferentes geografias alcançara a década de 1950 com renovado vigor – desde arquitetos já mencionados às produções outras em culturas ainda mais diferenciadas.

Na Europa, através do arquiteto Josep Antoni Cordech (1913-1984), vê-se[160] a excepcional Casa Ugalde (1951), em *Caldes d'Estrac,* na Espanha – bem assentada na topografia local, respeitando as árvores originais e apresentando-se em uma dualidade de transparências e paredes caiadas, às vezes, na própria pedra. No ano seguinte, já na Dinamarca, o arquiteto Jørn Utzon (1918-2008), construíra para sua família, na cidade litorânea de *Hellebæk*, uma morada em que se percebem evidentes ascendências de Frank Lloyd Wright, através de uma volumetria horizontalizada e de baixa altura, tendo ainda, revestimentos em tijolos em tons de amarelo-branco e o uso do pinho de Oregón, na melhor tradição do *Novo Empirismo*. Finlandesa, a Casa de verão na Ilha de *Muuratstalo* destaca-se em 1953, para o já mencionado Alvar Aalto, exibindo-nos um *"[...] projeto que se converteu num estúdio experimental da materialidade, da arquitetura e da filosofia [...] construída com mais de cinquenta tipos diferentes de tijolos, dispostos em diversos padrões."* (HOLANDA: 2012. In: http://www.archdaily.com.br – Acesso: junho de 2017). Este mesmo arquiteto projetara ainda entre 1956-1959, a francesa *Maison Louis Carré,* guardando um pouco das manifestações nativistas já observadas em sua terra natal.

No mesmo continente, manifesta-se na cidade francesa de *Nancy,* a morada pessoal do arquiteto Jean Prouvé[161] (1901-1984), realizada em 1954 e cujo destaque fora a união de elementos pré-fabricados e certa rusticidade através do uso de madeira e refugos. Já na Inglaterra, avultam-se realizações do casal de arquitetos Alison (1928-1993) e Peter Smithson (1923-2003) através do *Novo Brutalismo*, destacando a *Sudgen House* (1953) em *Hertfordshire,* inteiramente de tijolos e uma atmosfera quase romantizada, além da *Upper Lawn Pavilion* (1959-1962) uma casa de campo em *Wiltshire,* conhecida também como Pavilhão Solar, em que se vê uma caixa de madeira, zinco e vidro tangenciando e sobrepondo um muro de pedras.

Do outro lado do Atlântico, os já mencionados Frank Lloyd Wright e Philip Johnson, continuaram com pesquisas para a reinvenção da casa americana. Do primeiro podem-se relembrar a *Price House,* em Oklahoma e a *Kentuck Knob House,* na Pensilvânia – ambas de 1953, apresentando as rusticidades particulares do arquiteto. Do mesmo ano, o segundo arquiteto revela-nos a *Wiley House,* em *New Canaan*,

[160] Em colaboração com o arquiteto Manuel Valls. Acerca deste, poucas foram as informações encontradas.
[161] Recorda-se aqui que o mesmo trabalhara com Le Corbusier, destacando, por exemplo, o projeto da *École volante*, na década de 1940 – uma escola com aparência de cabana militar.

através de uma transversal caixa de vidro que parece flutuar sobre um longitudinal embasamento de pedras. Conquanto, o maior destaque americano diante das manifestações em estudo, dera-se através das experimentações de Louis Kahn (1901-1974), especialmente, por meio da *Esherick House* (1959-1961), na Pensilvânia, vendo-a inovadora[162] em seu traçado verticalizado com o uso da madeira, estudo este que, por intermédio do mesmo arquiteto, reverberaria já na década seguinte e no mesmo estado, através da *Fisher House*, com embasamento de pedras e completo revestimento em madeira, nos pavimentos superiores.

Assim como na Europa e América do Norte, exponenciais arquitetos progrediram investigações por uma modernidade local, também na América Latina, dos quais destacamos os mais exponenciais.

Carlos Raúl Villanueva (1900-1975) é relembrado pelo já mencionado arquiteto e pesquisador Roberto Segre, através do artigo *"A cidade como obra de Arte",* dedicado ao arquiteto anglo-venezuelano, em que dissera: *"A síntese entre a tradição colonial, a espacialidade moderna e a adequação ao clima tropical aparecem na casa Caoma, em Caracas (1951), e na residência de férias Sotavento, em Caraballeda (1957)"* (SEGRE: 2004. In: http://www.au.pini.com.br – Acesso: junho de 2017), sendo ambas encontradas na Venezuela: a primeira, com tímidos elementos identitários locais; já a segunda, mais vibrante, através da composição volumétrica com interessante cobertura, uso de madeira e inventivos tipos de fenestração – alcançando no próprio interior, expressiva ambientação, através de redes esticadas,[163] convidando todos ao ócio.

Outros dois nomes que também se destacam, são: Guillermo Bermúdez (1924-1995) e sua própria casa em Bogotá, Colômbia, construída entre 1952-1957, com suas abóbadas *corbusierianas* e, Mario Pani Dargui (1911-1993) e sua campestre Casa Garcia de Alba (1952), em *Cuernavaca*, México, apresentando-nos uma arquitetura de pedras, bastante intregrada ao sítio inserido.

Complementando, para a mesma década de 1950 e, para lugares tão distantes, destacam-se ainda: por um lado, o arquiteto japonês Kenzo Tange (1913-2005) e sua própria residência construída em Tóquio, entre 1951-1953, cuja particular obra poderia ser lida também à luz do *Regionalismo Crítico* de Kenneth Frampton, vendo-a comprometida com a cultura nipônica; por outro lado, o austro-australiano Harry Seidler (1923-2006) e a sutilíssima presença nativista, através de do telhado borboleta e um robusto muro de pedras que penetra a *Rose Seidler House* (1948-1950), construída em Sidney, Austrália. É interessante destacar, acerca deste último arquiteto que, o mesmo conhecera Oscar Niemeyer[164]em 1948 e assim referia-se a ele: *"Oscar é a ave-do-paraíso da arquitetura"* (CAVALCANTI: 2008, p.159.), sendo evidente, portanto, influências pelos meses de colaboração no escritório carioca.

---

[162] Relembrando as *Maisons pour ingénieurs et contremaîtres*, em *Lannemezan*, França (1940), projetadas por Le Corbusier.
[163] Relembrando o que Lucio Costa fizera, anos depois, na Trienal de Milão em 1964.
[164] Acerca de Harry Seidler, Oscar Niemeyer dissera: *"[...] Tenho Harry Seidler como um amigo querido. É com muita saudade que recordo os primeiros tempos em que nos conhecemos no Rio de Janeiro, nos anos de 1940, todos nós movidos pelo entusiasmo pela arquitetura moderna. Recepcionei-o, se é possível falar, em meu escritório, onde trocávamos ideias em torno da aliança entre três elementos básicos que caracteriza o modernismo arquitetural: o uso social, o recurso à tecnologia mais avançada e a busca da liberdade plástica. Harry revelou desde cedo uma sólida formação e acompanhava com o mais vivo interesse o desenvolvimento dos meus projetos [...]"* (NIEMEYER: 2012. In: http://www.au.pini.com.br – Acesso: junho de 2017).

Alcançando a década seguinte, estabelece-se aqui, com o falecimento de Le Corbusier em 1965, o distanciamento cada vez maior de releituras interessantes através de projetos com bases vernaculares influenciadas (direta ou indiretamente) pelo arquiteto franco-suíço. Adiante, dá-se o prosseguimento narrativo a partir de Lucio Costa e a ascendência no Brasil.

2.3.2.
O MODERNISMO-NATIVISTA: UMA LEITURA NACIONAL

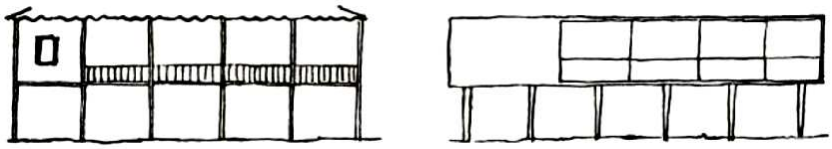


Imagem 32: Desenho "evolutivo" de Sylvio de Vasconcellos. **Fonte:** ÁVILA: 1997, p.358.

Em *"Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea"*[165] vê-se um interessante texto escrito pelo pesquisador Guilherme Wisnik (1972) intitulado *"A arquitetura lendo a cultura"*. Abordando os aspectos da tradição presente no modernismo *costiano,* o autor assim logo inicia seu artigo: *"Lucio Costa é sabidamente o inventor do elo teórico que permitiu vincular sobriedade e o despojamento da arquitetura moderna internacional à tradição popular da arquitetura luso-brasileira, 'desataviada e pobre' [...]"* (WISNIK. In: NOBRE et. al. 2004, p.32.). Tal afirmação muito embora interessante, não é exclusiva do autor – encontrando os mesmos aspectos em diversos outros pesquisadores, dentre os quais nos aproximamos através de Abílio da Silva Guerra Neto e sua Tese de Doutorado intitulada *"Lucio Costa – modernidade e tradição. Montagem discursiva da arquitetura moderna brasileira."*[166] e Yves Bruand e seu texto denominado *"Arquitetura Nova e Tradição Local"*.[167]

Do primeiro extrair-se-á apontamentos acerca da *Vila Monlevade,* projeto de 1934 que pode ser considerado pioneiro[168] desejo na antropofagia do modernismo arquitetônico realizado no Brasil. Já através do segundo autor, encontraremos a arquitetura de Lucio Costa, sob os aspectos aqui destacados, além da *"Influência de Lucio Costa e as pesquisas paralelas dos outros arquitetos brasileiros."* (BRUAND: 1999, p.140).

---

165 Organizado pelos pesquisadores, Ana Luiza Nobre, João Masao Kamita, Otávio Leonídio e Roberto Conduru.
166 Apresentada em 2002 ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas.
167 Presente em *"Arquitetura Contemporânea no Brasil"*.
168 Através de Maria Elisa Costa (filha de Lucio Costa) vemos a entrevista realziada por Fábio José Martins de Lima em 2009, e o seguinte trecho: *"[...] esse projeto talvez tenha sido [...] o primeiro projeto brasileiro moderno que incorporou certos ingredientes da tradição colonial, sobretudo mineira, deliberadamente."* (COSTA: 2009. In: http://www.vitruvius.com.br – Acesso: julho de 2017.).

Diante inicialmente de *"Registro de uma vivência",* o autor Lucio Costa nos aponta em dez páginas, textos e croquis acerca do projeto apresentando para o concurso de arquitetura e urbanismo para a construção de uma pequena cidade (próxima a mineira Monlevade), para os operários da Companhia Siderúrgica Belgo Mineira, no começo da década de 1930. *"Classificado em último lugar"* (SEGAWA: 2010, p.79.) Costa exibe sua proposta como *"projeto rejeitado"* (COSTA: 1995, p.91.) em que, brevemente, vemos através da existente iconografia, a proposta de uma vila evidenciada por: igreja, cinema, armazém, escola, clube – cujos desenhos transmitem *"[...] simplicidade e clareza [...]"* (Ibid, p.94.) além do que o arquiteto chamou de *"unidade, aquele ar de família [...]"* (Ibid) – somado-se a um conjunto de casas *"[...] agrupadas duas a duas, de cada lado de uma parede meeira de alvenaria de pedra ou tijolo, sem revestimento, apenas caiada como todo o resto da construção."* (Ibid, p.99.).

Diante deste conjunto, nota-se ao aproximarmos dos *croquis* e aprofundarmos a leitura, referências que se complementam. Por um lado, o uso do *pilotis corbusieriano* e diálogos[169] (deste mesmo arquiteto) com as *Maisons Loucher*, de 1929, além das influências estéticas e tecnológicas advindas da francesa igreja *Notre-Dame du Raincy,* através do projeto realizado por Auguste Perret (1874-1954) e Gustave Perret (1876-1952). Por outro lado, o barro-armado; caiação; janelas de rótula e treliçados, além de madeiramento e pedras – das paredes-meia das moradas, aos arrimos e capistranas na urbe.

Acerca desta dicotomia entre tradição e modernidade; entre o urbanismo moderno e o bucolismo rural do Brasil, Guerra Neto sintetizara o projeto de Lucio Costa de modo poético:

> a pequena cidade idealizada por Lúcio [sic] Costa é resultante de uma síntese entre elementos e valores aparentemente díspares: **concreto e barro, telha de amianto e venezianas de madeira, pilotis e muxarabi, festança da roça e móveis standard, estradas rurais e preceitos da urbanização moderna...** Cenário onde vive um homem ao mesmo tempo bucólico e urbano, de temperamento simples, quase rústico, mas atualizado com as conquistas dos novos tempos. Um microcosmo onde impera uma felicidade silenciosa e algo melancólica, onde o novo aparece embalado pela solidão e nostalgia de um mundo talvez soterrado de um passado esquecido. Ressoa nessa busca de sossego e aconchego a visão do paraíso terreal que descobridores e colonizadores deitaram sobre a terra desconhecida, império luxuriante da mata virgem. Podemos pressentir alguns dos elementos, concepções e motivos oriundos de tradições diversas e que a baixa Idade Média e o Renascimento amalgamara para descrever o locus paradisíaco. [...] No conjunto proposto ecoa um certo ethos, uma certa maneira de se viver a vida, que oscila entre a preguiça tropical expressa na rede de dormir tupi-guarani e na eletrizante fruição moderna do salão de baile e da platéia do cinema. [...] (GUERRA NETO: 2002, p.19). **(Grifos nossos).**

Vicinal através do projeto para Monlevade, modernidade e tradição ou, nas palavras de Yves Bruand, *"arquitetura contemporânea e a arquitetura colonial"* (BRUAND: 1999, p.124.) prosseguiram em coexistência através de tipologias e programas diferenciados nos projetos vindouros de Lucio Costa – que, permanecera *"[...] fiel a si mesmo, sem jamais cair em excessos dogmáticos [...]"* (Ibid). Particular para este arquiteto,

[169] Guerra Neto ainda destaca a *Comuna de Piacé* – apresentada pela Fundação Le Corbusier como *Réorganisation agraire, ferme et village radieux* – identificando neste projeto de 1938, espantoso espírito projetual próximo à Monlevade, quatro anos mais nova.

diferenciações entre o *Modernismo-nativista; Modernismo-neocolonial* e mesmo, *Regionalismo Crítico,* podem ser arriscadas – dessemelhantemente do que (conforme veremos) verifica-se em Oscar Niemeyer.

Antevendo os casos exponenciais em que o *Modernismo-nativista* fora palpitante na arquitetura residencial de fatura *costiana*, menciona-se aqui (visto o didatismo dos mesmos) dois projetos e duas obras sob este aspecto, através de exemplificações com aproximações da tipologia religiosa, além do clássico (e por isso, imprescindível destaque), Park Hotel São Clemente.

Acerca dos projetos, levantam-se elucidações através da Capela do Cônego (entre 1940-1949) e a Igreja de Nossa Senhora de Copacabana (1953).

A primeira, para a fluminense cidade de Nova Friburgo, exibe-se através de um conjunto de *croquis,*[170] em que se destaca a planta[171] com explícita aproximação com a Igreja de São Francisco de Assis, realizada por Niemeyer na mesma década[172] em Belo Horizonte. O interesse desta capela recai sobre as *superfícies de memória* por meio das paredes de pedras e coberturas cerâmicas apontadas nas perspectivas, além da aproximação espacial com as capelas do Brasil Colonial, ao percebermos, por exemplo, uma releitura[173] entre o corpo da capela e seu campanário. Destaca-se ainda para esta que a presente rusticidade desejada nada tem de neocolonial, sendo apenas superfícies tradicionais aplicadas sobre uma volumetria inovadora.

Já o segundo destaque, surgira em solicitação do padre Barbosa (assim apontado junto a um dos *croquis*) através de Carmem Saavedra[174] (1904-1959) – dita *Baronesa de Saavedra.* Segundo Cêça Guimaraens, *"[...] a pesquisa do formalismo niemeyniano* [sic] *é evidente na valorização do uso do concreto armado; a grande abóbada em balanço libera o espaço interno para a nave e o altar [...]"* (GUIMARAENS: 1996, pp.79-80), modernidade esta que se soma ao embasamento e adro revestidos de pedras e vãos com treliças, lidas como *superfícies de memória* – além da cruz latina diante do frontispício e *"[...] equilíbrio e o marco visual com a assimetria e a verticalidade da torre sineira, oposta ao cruzeiro."* (Ibid).

Quanto aos projetos erigidos, o primeiro que se aponta fora solicitado por Alceu Amoroso Lima (1893-1983), Jayme Leal Costa (1918-2009) e o já mencionado Rodrigo Melo Franco de Andrade – tratava-se da construção de um altar de natureza efêmera, destinado ao XXXVI Congresso Eucarístico Internacional de 1955, ocorrido na então capital federal, sobre o Aterro do Calabouço.[175] Com o risco

[170] Um dos conjuntos de *croquis* é apresentado em papel timbrado do Park Hotel São Clemente (projeto do Lucio Costa, de 1944-1945). Fonte da informação: http://www.jobim.org – Acesso: julho de 2017.
[171] Destacando a nave e a sacritia, além do posicionamento do campanário – externo e deslocado do frontispiscio da capela e, interligado a esta, através de uma marquise.
[172] Não sabendo precisar se a capela realizada por Lucio Costa antecede ou sucede o edifício religioso projetado por Oscar Niemeyer. Merecendo pesquisas paralelas.
[173] Acerca desta releitura, veremos interessantes casos na arquitetura de Oscar Niemeyer quando abordado, no segundo capítulo, sobre o projeto da Torre Sineira do Santuário de Nossa Senhora da Conceição, em Aparecida/SP (2011).
[174] Nascida Carmen de Proença, logo Baronesa de Saavedra – a mesma para qual Lucio Costa realizara projeto residencial em 1942.
[175] Logo, Aterro do Flamengo (1965).

original[176] de Lucio Costa, o altar em frente à Baia de Guanabara, propunha um *"[...] grande velame com as cores do Vaticano [...]"* (In: http://www.jobim.org – Acesso: julho de 2017.) que através do vento constante, reconfigurava em modernidade, as antigas caravelas portuguesas – ponto de vista compartilhado por Yves Bruand, ao dizer: *"[...] consistia numa construção em madeira, muito simples, dominada por uma imensa vela que lembrava o meio de transporte que levou o catolicismo ao Brasil."* (BRUAND: 1999, p.139.).

Também de cunho religioso, as denominadas Rampas da Glória, cuja ideia fora esboçada *"desde 1943"* (GUIMARAENS: 1996, p.83.) e finalizada somente em 1965, apresentava o projeto para a renovação do acesso à Imperial Igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro, no Rio de Janeiro. Segundo o próprio Lucio Costa, vemos interessante relato apresentado em *"Registro de uma vivência"*:

> Pareceu muito conveniente utilizar uma parte das pedras da amurada para agenciar o caminhamento. Daí esse risco que dei para o acesso, procurando o percurso natural de rampas e escadarias e incorporando os platôs resultantes das demolições. [...] minha tarefa foi acompanhar [...] na escolha e na colocação das pedras do antigo cais procurando aproveitá-las no seu tamanho natural e fazer a implantação, de acordo com o risco, em função desse material precioso. E ainda os muros de alvenaria de pedra, tão bem entrosados que parecem antigos [...] (COSTA: 1995, pp.411-412.).

Muito embora não destacado, tal projeto, aparentemente singelo, renovava com o tom de um *Modernismo-nativista*, a *promenade architecturale* através da tradição das capistranas, estas, guardadas certamente na memória do arquiteto, quando jovem em Diamantina, no norte de Minas Gerais.

Por fim, muito embora não sendo uma edificação religiosa e, tampouco, residencial, destaca-se talvez o mais representativo e influenciador projeto *Moderno-nativista* de autoria *costiana:* o Park Hotel São Clemente, construído em Nova Friburgo, em 1944-1945.

Através do imprescindível artigo *"Arquitetura moderna, estilo campestre – Hotel, Parque São Clemente",* escrito pelo arquiteto e pesquisador Carlos Eduardo Dias Comas vêem-se minúcias históricas e interessantes apontamentos acerca do edifício construído no interior do Rio de Janeiro, sob solicitação de César Guinle (1911-1989).[177] Para este projeto, Lucio Costa submetera-se ao decreto-lei nº.70 da Prefeitura de Nova Friburgo, de 16 de fevereiro de 1944, a qual Comas nos noticia as exigências para loteamentos: *"No caso dos hotéis, reza o parágrafo único do artigo 3, as dependências e seus chalés individuais obedecerão em seu estilo ao tipo hotel de montanha. O artigo 10 reforça e amplia: todas as construções deverão ter cunho marcadamente campestre, não se permitindo construções de madeira desmontáveis. [...]"* (COMAS: 2010. In: http://www.vitruvius.com.br – Acesso: julho de 2017).

Resoluto, segundo Comas, o arquiteto Lucio Costa *"[...] não se incomoda em absoluto com a obrigação de projetar o hotel como uma composição pitoresca de estilo campestre."* (Ibid), desejando, inclusive *"[...] demonstrar que a*

[176] A construção a partir do risco original de Lucio Costa dera-se através dos arquitetos: Alcides da Rocha Miranda, Elvin Dubugras e Fernando Cabral.
[177] Um dos filhos do empresário Eduardo Guinle Filho (1907-?). Para esta mesma família, Lucio Costa projetara o Conjunto Residencial do Parque Guinle, no Rio de Janeiro (1943-1954).

arquitetura moderna é coisa mental, não questão de material. Ainda mais radical que Le Corbusier, não limita o uso da madeira à estrutura da cobertura, como aquele no projeto da Casa Errázuris (1931)." (Ibid). Assim, através da iconografia disponível e textos de outrem acerca desde projeto, vemos concomitantemente, uma similaridade moderna com o Grande Hotel de Ouro Preto (1938-1942), presente na mesma época, por Oscar Niemeyer, e uma rusticidade assinalada pelo *"[...] parentesco existente entre as estruturas de madeira e de concreto armado"* (BRUAND: 1999, p.132.), oferecendo-nos ainda, uma composição em que as *superfícies de memória* são expressadas por embasamentos de pedras; estruturas e revestimentos em madeira (contando: pilares, vigas, barrotes, tabuados, etc), além de balcões com guarda-corpo em treliças azuis; paus-roliços; coberturas em meia água com telhados de barro e, até mesmo, distantes tradições através do enxaimel helvético.

Sobre este projeto, Cêça Guimaraens sintetiza: *"Lucio Costa realiza a obra-prima de recriar o racionalismo com um neovernaculismo fortemente existencial, integrando sua arquitetura à paisagem física e cultural circundante com total liberdade."* (GUIMARAENS: 1996, p.78.) – ainda complementando: *"Sua habilidade em exercitar a linguagem que idealizou é tamanha que o Hotel do Park foi feito à sua imagem e semelhança: naturalmente equilibrado, clássico, refinado, soberbo e livre de trilhas, simplesmente por ser o Lucio."* (Ibid).

Finalmente, indo de encontro à tipologia residencial (interesse para as comparações que se apresentam), encontramos em Lucio Costa, apenas dois exemplares, categoricamente lidos como *Modernismo-nativista*: a Casa de Roberto Marinho (1937) e a Casa Paulo Candiota (1946-1950). As demais referências alcançadas serão lidas através da classificação do *Modernismo-neocolonial,* destacando: a Casa Saavedra (1942); a Casa Hungria Machado (1942); a Casa de Pedro Paes de Carvalho (1944); a Casa Eva Jeanne Lévy (1957); a Casa Nadja Bastos e Tarboux Medina Quintela (1963); a Casa Costa e Moreira Penna (1980) e a Casa Edgar Duvivier e Olívia Byington (1985) – e, por outro lado, o *Regionalismo Critico,* através da Casa Thiago de Mello (1978).

Da década de 1930, sete anos após os conflitos verificados através das duas conhecidas versões da Casa Ernesto Gomes Fontes e, redirecionado esteticamente através de Monlevade, já em 1934, encontramos um novo Lucio Costa diante da Casa de Roberto Marinho de Azevedo Filho, projeto de 1937, construído à rua Alfredo Gomes, no bairro carioca de Botafogo.

Nesta morada, reformada[178] pelo próprio arquiteto em 1941 e 1959 têm-se raras informações iconográficas. Conquanto, através das fotografias apresentadas pelo Instituto Antônio Carlos Jobim somadas às imagens prospectadas por Yves Bruand em *"Arquitetura Contemporânea no Brasil"* verifica-se que o arquiteto transfigurara elementos já conhecidos em sua produção neocolonial, através de *superfícies de memória* (abrangendo azulejaria, muxarabiês, venezianas e telhados cerâmicos), encontrando na presente obra, uma linguagem menos rebuscada e, mais próxima as influências de Le Corbusier.

[178] Todavia, demolida já na segunda metade do século 20.

Através do arquiteto e pesquisador Guilherme Wisnik sublinha-se sobre esta (ainda pouco estudada) casa aproximações das *"caixas de muxarabi"* (WISNIK: 2001, p.41) com as saliências presentes na contemporânea Villa Mairea, de Alvar Aalto. Frisa-se também que, tal casa, envolvida pelos jardins de Roberto Burle Marx, dialoga através de uma das fachadas, com o projeto realizado por Oscar Niemeyer, anos mais tarde (1940-1942) para Francisco Inácio Peixoto, na mineira Cataguases – conforme veremos

Já década de 1940, ao lado de um incógnito *croqui* (exibido pelo Instituto Tom Jobim) de um alpendre imaginado em toras de madeira, paredes de pedra, treliças e cobertura em meia água, destaca-se na classificação aqui exposta a Casa Paulo Candiota (1946-1950). Tal projeto, solicitado e colaborado pelo também arquiteto Paulo Candiota,[179] tivera conjuntamente a participação de Bela Torok. Construída à rua Comendador Martinelli (atual rua Codajás) no bairro do Leblon, esta casa carioca expõe-se para a particular análise, com a presença de janelas com muxarabiês, venezianas em rótulas além de cobertura em telhado cerâmico assentado sobre cachorradas – este último aspecto, também observado por Yves Bruand, assim dizendo:*"[...] encontrados consolos de madeira para sustentar vigas cujo corte lembra, de modo simplificado, as formas usadas no século XVIII"* (BRUAND: 1999, p.129.). Segundo Márcia Heck na já mencionada Dissertação de Mestrado *"Casas Modernas Cariocas"* destaca-se: *"A casa de Paulo Candiota não faz parte do rol das casas clássicas de Lucio Costa, mas corrobora a mescla brasileira já instaurada"* (HECK: 2005, p.195.) – confirmando sua presença em uma *modernidade-nativista.*

Muito embora Yves Bruand não tenha realizado as distinções que aqui se apontam entre o *Modernismo-nativista* e o *Modernismo-neocolonial* (englobando, portanto, alguns dos mencionados projetos realizados por Lucio Costa em uma única classificação), o mesmo salientara interessantes nomes influenciados pela postura *costiana,* ao aproximar a nova arquitetura com aspectos mais tradicionais (e, por vezes, particulares) da produção nacional. Acerca desta percepção, Bruand destaca:

> Pode-se dizer, sem risco de erro, que Lúcio [sic] Costa teve uma influência determinante. O prestígio que conquistou por suas tomadas de posição teóricas, expressas numa linguagem simples e clara, guiada por um pensamento coerente e original, reflete-se na importância que seus colegas davam à menor de suas realizações práticas. **Todas as tentativas que fez para encontrar um vocabulário novo, que fosse ao mesmo tempo internacional e local, moderno e ligado ao passado, foram logo estudadas e serviram como fonte de inspiração a um movimento ativo de pesquisas nesse sentido, que é uma das características mais marcantes da nova arquitetura brasileira.** Essa influênca foi, ao mesmo empo, profunda e difusa; nenhuma das correntes lhe escapou totalmente e todos os grandes arquitetos brasileiros foram de uma maneira ou de outra a ela sensíveis. (BRUAND: 1999, p.140.). (**Grifos nossos.).**

Yves Bruand, prossegue seu raciocínio, exemplificando os *"grandes arquitetos brasileiros"* (Ibid), ao lado das produções mais didáticas presentes nesta abordagem, dividindo-os em regiões – sendo a Região Centro-Sul através de Carlos Frederico Ferreira (1906-1996); Ennes Silveira Mello;[180] Francisco Bolonha

[179] Sabe-se através de Hugo Segawa trabalhou a partir de 1932 para o então Departamento dos Correios e Telégrafos, tendo elaborado em conjunto com outros arquitetos, inúmeras agências em todo o país.
[180] Acerca deste não foram encontradas muitas informações.

(1923-2006); Marcelo (1908-1964) e Milton Roberto (1914-1953) e Sérgio Rodrigues (1927-2014). Já para o Nordeste, através de Delfim Amorim (1917-1972); Gilberbet Chaves e Paulo Antunes Ribeiro (1905-1973).

Ainda segundo o autor, quatro são os *"elementos essenciais tomados de empréstimo à tradição luso-brasileira"* (BRUAND: 1999, p.148.). sendo: 1) *"os telhados de telhas-canal com grandes beirais"*(Ibib); 2) *"as venezianas e muxarabis"* (Ibib); 3) *"as varandas e galerias de circulação externas"* (Ibib) e 4) *"os revestimentos de azulejos"* (Ibib).

Para nos, na Tese que prossegue, ainda que os elementos elencados por Bruand sejam constantes, percebe-se que o uso dos mesmos, pura e simplesmente, acarreta em um empobrecimento para as análises. Desta maneira, diante das exemplificações do *modernismo-nativista* aqui avultado, serão abrangidos apenas os casos em que as *superfícies de memória,* somam-se ao partido arquitetônico moderno, sem, no entanto, alterar-lhe sua natureza para um viés neocolonial. Diferentemente, para o *modernismo-neocolonial,* muito além das *superfícies de memória,* notaremos através da desejosa nostalgia, aplicações em plantas diferenciadas, tentando alcançar implantações tradicionais. Finalmente, para o *Regionalismo Crítico*, serão observadas transfigurações, ora das *superfícies,* ora dos próprios arranjos em planta.

Para a análise que antecipa as exclusivas observações acerca da produção de Oscar Niemeyer através (inicialmente) do *Modernismo-nativista*, incluiremos à lista de Bruand, os já comentados nomes de Carlos Leão e Gregori Warchavchik além dos arquitetos: Aldary Henriques Toledo (1915-1998);[181] Alcides da Rocha Miranda (1909-2001); Artur Lício Pontual; Firmino Fernandes Saldanha (1906-1985); Henrique Ephim Mindlin (1911-1971); o autodidata José Zanine Caldas (1919-2001); Júlio Graber; Lina Bo Bardi (1914-1992); Luiz Eduardo Índio da Costa (1938); Lygia Fernandes (1919-?); Sylvio Carvalho de Vasconcellos (1916-1979).

Destaca-se ainda que a incompletude da lista dá-se pela difícil tarefa (e não primordial para o presente trabalho) de prospectar e, sobretudo, classificar o *modernismo-navisvista* brasileiro; conquanto, os nomes elencados surgem no sentido de contemporanizar e comparar as obras encontradas. Aponta-se ainda que os destaques serão exibidos através da cronologia das produções, tal qual verificado nas obras internacionais.

Na década seguinte ao evento da Casa de Paulo Candiota, o arquiteto carioca Alcides da Rocha Miranda, naquele momento (entre 1940-1978) chefe da Seção de Arte da Divisão de Estudos e Tombamento do então Sphan teve a oportunidade de realizar dois projetos para sítios históricos, ambos em Minas Gerais: o Grupo Escolar do Serro e a Casa do Diretor da Companhia Telefônica em Ouro Preto. Ao que pese o segundo, visto o interesse tipológico, Rocha Miranda realizara (à feitio do contemporâneo Grande Hotel, de fatura *niemeyeriana*) uma proposta claramente modernista; utilizando-se de *"[...] pilotis, rampas, brise-soleil e vidro."* (FROTA: 1993, p.122.), mas, ao mesmo tempo *"[...] harmonizando-*

[181] Algumas fontes apontam a data de falecimento para 2000.

os com elementos do repertório vernáculo, como as treliças e as telhas canal, bem executadas na região." (Ibid), expressando um modernismo-nativista à beira do patrimônio reminiscente.

Na mesma década, entre 1942-1943, este mesmo arquiteto, através da vivência no Sphan, mantivera o mesmo espírito para situações urbanas completamente diversas. Sua própria casa carioca, por exemplo, localizada à rua Visconde de Ouro Preto, em Botafogo, apresentara-se como uma releitura às observações das antigas cidades de herança colonial, sendo acessada *"[...] por uma pequena rua com calçamento mineiro de pedras roladas."* (Ibid, p.166.), vendo-se ainda após atravessarmos um muro de pedras em canjicado, uma edificação moderna-tradicional, com cobertura cerâmica. Acerca desta, vemos interessante citação da pesquisadora Lélia Coelho Frota (1938-2010), em *"Alcides da Rocha Miranda – caminho de um arquiteto":*

> As venezianas em dua séries substituem o muxarabi e formam uma caixa de sombra. Formam um contraponto: uma veneziana na cor natural de madeira e outra de alumínio esmaltada em branco. A porta tem umbral de pedra-sabão como em certas casas mineiras. Do lado esquerdo, um atelier com venezianas por trás das vidraças, e uma garagem. Na laje da garagem, um vão para manter uma árvore antiga. (Ibid.).

No mesmo período, mas agora para a serrana Petrópolis, o arquiteto projetara para seu irmão, o empresário Celso da Rocha Miranda (1917-1986), uma casa palaciana localizada à avenida Ipiranga, ao lado da Mansão Tavares Guerra,[182] onde morara seu avô, José Tavares Guerra (1861-1907). Acerca deste projeto, vemos o comentário de Frota: *"Muito impregnado da experiência no serviço do Patrimônio Histórico, fiz [sic] uma casa com reminiscências mineiras: um andar único com um grande alpendre."* (Ibid, p.171.). Realizada em companhia dos arquitetos Elvin Mackay Dubugrase Fernando Cabral Pinto, a casa contrasta-se com o ecletismo circundante, trazendo singela tradição através dos muros de pedras e extensivo uso da madeira.

Ainda em 1942, o também arquiteto carioca, Aldary Henriques Toledo[183] realizara um de seus mais importantes projetos, a Fazenda São Luiz – Casa Hermenegildo Sotto Maior, implantada às margens da Lagoa de Araruama, na Região dos Lagos, Rio de Janeiro. Apresentada na já mencionada publicação *"Brazil builds: architecture new and old, 1652-1942"*, a casa de fazenda, surge com suas quatro fachadas com revestimentos de pedras e madeira, além de interessante jogo de telhados, observando, inclusive, revestimentos cerâmicos, na boa tradição luso-brasileira, com *"admirável propriedade"*. (GOODWIN: 1943, p. 176.).

No ano seguinte, o já mencionado Gregori Warchavchik, realizara para o industrial ítalo-brasileiro, o Conde Raul Rolando Crespi (1909-1980), uma casa na Praia de Pitangueiras, na paulista Guarujá. Tal projeto distancia-se das então casas puristas exibidas pelo arquiteto pioneiro na década de 1920, manifestando-se com certo abrasileiramento, seja *"pelo uso das cores e texturas diversas, da madeira, do*

[182] Projetada pelo engenheiro alemão Karl Spangenberger
[183] Segundo Jorge Czajkowki, *"[...] ainda não ocupou seu lugar na historiografia de nossa arquitetura, em virtude do total desconhecimento de sua obra arquitetônica, tanto por parte dos estudiosos quanto do público em geral."* (CZAJKOWSKI. In: http://www.catscataguases.com.br – Acesso: julho de 2017.).

concreto, da pedra mineira" (LIRA: 2011, p.431), seja *"pela simplicidade prática da estrutura aparente do telhado"* (Ibid), este último, muito embora de fibrocimento, elegante sobre inesperada cachorrada. Através do arquiteto e pesquisador José Lira, vemos ainda em *"Warchavchik, fraturas da vanguarda"* referências iconográficas para outras casas no mesmo litoral, destacando os anteprojetos da Casa Ibsen Ramenzoni e da Casa Edmundo Maluf – ambas de 1944.

No mesmo período, entre 1943-1944, muito embora não destinado a um projeto residencial unifamiliar, a carioca Colônia de férias do Instituto de Resseguros do Brasil, construída na estrada das Furnas, no Alto da Boa Vista, merece destaque. Projetada pelo escritório M.M.M. Roberto, tal realização é, *"[...] uma tentativa deliberada de reconciliar elementos tradicionais com o desenho moderno de uma estrutura de concreto armado."* (MINDLIN: 1999, p.130.), exibindo em suas *superfícies de memória:* paredes de pedras, generosos muxarabiês, além de cachorradas que sustentam um telhado de fibrocimento – destacando, sobretudo, os corridos avarandados, que dão ao edifício construído, uma renovada nostalgia do Brasil colonial, muito embora, segundo Yves Bruand:[184] *"as afinidades com a arquitetura luso-brasileira são menos diretas, mas permanecem profundas."* (BRUAND: 1999, p.143).

Prosseguindo, Warchavchik e Henriques Toledo voltam à cena entre 1946 e 1948. O primeiro destaca-se pelo Pavilhão para Marjorie da Silva Prado, novamente no Guarujá. O segundo ressurge através de duas obras, a Casa José Pacheco de Medeiros Filho e a Casa Jorge de Castro.

O projeto *warchavchikniano* para o pavilhão surge na fazenda de Marjorie da Silva Prado,[185] localizada na Praia de Pernambuco, sendo assim descrito por Lira: *"Misto de caramanchão moderno e estande de vendas estilizado, a solução rústica do pequeno pavilhão implantado na extremidade da imensa gleba, entre pop e populista, evocava o charme das palhoças sazonais de pescadores do litoral brasileiro"* (LIRA: 2011, p.431.) que complementa com merecido destaque:

> Em termos de arquitetura, é notável a desenvoltura de Warchavchik **no uso de materiais diversos, como a madeira, o sapé, a palha, o couro, o cimento cru, a pedra e a alvenaria aparente**, na construção, no acabamento e na decoração, e o expressivo uso do artesanato, que se somava à reinterpretação expressionista da planta de cobertura única da palhoça [...] Em toda parte o mobiliário e adereços rústicos contribuíram para a ambiência pobre da arquitetura. (Ibid). **(Grifos nossos).**

A reverberação deste dera-se através do anteprojeto para a Casa Francisco Matarazzo Sobrinho, em São Paulo (1947), muito embora com maiores dimensões; no projeto da Fazenda Pernambuco, no Guarujá (1950-1957) e, com expressividade, em sua própria morada, construída em 1949 na mesma

[184] Acerca deste projeto, Yves Bruand ainda dissera: *"[...] não se pode falar numa influência de Lucio Costa, mas sim de pesquisas que se desenvolveram paralelamente e que aliás, não se cruzam. É interessante comparar esse edifício com o hotel do Parque São Clemente* [de Lucio Costa], *ainda mais quando a situação topográfica e o programa das duas obras apresentavam de início, evidentes semelhanças. Une-os um estreito parentesco: a mesma disposição geral da planta e das elevações, a mesma forma do telhado, a mesma horizontalidade do conjunto, os mesmos jogos de luz e sombra, de cheios e vazios. Mas há uma diferença fundamental: os irmãos Roberto utilizaram, tanto para a estrutura, quanto para a cobertura, materiais artificiais estritamente contemporâneos, o que dá à sua colônia de férias um aspecto completamente diferente do hotel do Parque [...]"* (BRUAND: 1999, p.143.).

[185] Acerca desta não foram encontradas muitas informações.

cidade, na Praia da Enseada – uma *"Construção em pedra bruta, de arquitetura simples e dimensões singelas"* (Ibid, p.438.), com expressiva rusticidade: desde o muro de divisa em pedras à cumeeira do telhado cerâmico.

Através de Henriques Toledo, recorda-se da Casa José Pacheco,[186] construída em 1946 na mineira Cataguases. Tal casa, destacada na revista *Arquitetura e Engenharia* nº.14 de 1950, avulta-se aqui pelo expressivo embasamento de pedras (que adentra para um desnível presente na sala de estar), além de seu corrido avarandado[187] com ripados horizontais em madeira[188] (protegido por telhado de fibrocimento aparente sobre as ripas), paralelo à face de quadra – elementos estes assim destacados por Henrique Mindlin: *"Os detalhes da varanda pela frente dos esbeltos suportes do telhado, contra um fundo de portas com venezianas, são um exemplo característico de uso contemporâneo de elementos do passado."* (MINDLIN: 1999, p.50.). Nesta mesma cidade, o arquiteto em destaque realizara outros projetos,[189] apontando ainda para a particular análise, a singela Residência da Companhia Industrial (1947) com muro de pedras em canjicado.

Já no ano de 1948, o mesmo arquiteto realizara a casa campestre para Jorge de Castro, localizada em Resende, no Vale do Paraíba Fluminense. Singela e diminuta, a morada exibe-se feito uma cabana desenvolvida em um pavimento social e mezanino íntimo, destacando as robustas paredes de pedras, ripados de madeira e o telhado em borboleta, assemelhando-se (muito embora, sem a mesma graça) à Casa Charles Ofaire, realizada por Oscar Niemeyer, anos antes.

Contemporâneas, três destaques são recordados: a Casa Amilcar Martins (1947), realizada pelo mineiro Sylvio Carvalho de Vasconcellos; a Casa George Hime (1948), realizada pelo paulistano Henrique Mindlin; a Casa na Gávea (também em 1948), através do carioca Paulo Antunes Ribeiro.

A primeira, localizada na capital mineira, à rua Luz, no belorizontino bairro Serra, exibe interesante fachada m que são perceptíveis uma varanda à la Grande Hotel de Ouro Preto e, ao mesmo tempo, uma quadrada abertura sobre painel de treliça – tal como faria na década de 1950, Lucio Costa em alguns dos módulos de cobogó presentes nos edifícios do Parque Guinle, no Rio de Janeiro. Através da publicação *"Sylvio de Vasconcellos. Moderno e Mineiro",* organizada pelos pesquisadores Carlos Henrique Bicalho e Guilherme Maciel Araújo, vemos interessante citação da obra *"A Casa é uma Máquina de Morar",*[190] demarcando: *"[...] o outro modo compositivo adotado nas residências por Vasconcellos faz congruir a volumetria assobradada, onde o segundo pavimento projeta-se sobre o térreo, com uma leitura interpretativa do muxarabi, associados à janela em fita corbusiana [sic]"* (BRASILEIRO apud BICALHO et al.: 2015, p.60.).

---

186 Acerca desta casa, sabe-se que inicialmente o proprietário havia solicitado uma reforma no então imóvel existente, conquanto, o mesmo ruíra, sendo substituído pelo projeto modernista.
187 Semelhantemente ao encontrado no Hotel Cataguases (1948-1951), projetado por Aldary Henriques Toledo em parceria com Gilberto Lyra de Lemos.
188 Originalmente, com os cinco dormitórios voltados para o avarandado.
189 Além do Hotel Cataguases (1948-1951) em parceria de Gilberto Lyra de Lemos, destaca-se também o Cine teatro de Cataguases (1946-1952), em parceria de Carlos Azevedo Leão.
190 BRASILEIRO, Vanessa Borges. A Casa é uma Máquina de Morar (?): análise das residências modernistas de Sylvio de Vasconcellos.*Caderno de Arquitetura.* Belo Horizonte, Ed. PUC Minas. No prelo.

Já o segundo destaque, uma casa de campo para a região serrana fluminense, em Petrópolis, exibe-se de modo palaciano. De suas particularidades (que inclui um *móbile* de Alexander Calder (1898-1976)), destaca-se para a particular leitura, uma magistral seqüência de janelas em venezianas de madeira, as quais o já mencionado arquiteto e pesquisador Lauro Cavalcanti dissera serem *"brises-soleils tropicais aludindo às antigas gelosias."* (CAVALCANTI: 2001, p. 128.); conjuntamente à estas, destacam-se, também, paredes de pedras que adentram na morada, além de um conjunto estrutural da cobertura que, muito embora de fibrocimento, aproxima-se da graça dos antigos telhados cerâmicos.

Por fim, o exemplar carioca, projetado em companhia do arquiteto gaúcho Firmino Fernandes Saldanha (1906-1985), a Casa da Gávea apresenta relevância diante da presente terminação dos caibros do beiral, assemelhando-se às caprichosas cachorradas das casas do período colonial.

Em 1949, o *modernismo-nativista* brasileiro ganhara fôlego para reinvenções na década seguinte. Do último ano da década de 1940, podem-se destacar excepcionais exemplares através da morada do arquiteto carioca Carlos Frederico Ferreira, além da Casa Hildebrando Accioly, projetada pelo arquiteto belenense, Francisco Bolonha.

Na Granja Serrana, em Nova Friburgo, o arquiteto Carlos Frederico Ferreira construiu sua morada, digna do diploma de honra recebido no VII Congresso Pan-Americano de Arquitetura realizado no ano seguinte na capital cubana. Pequena e barata – *"custou menos que o preço de um carro popular"* (MINDLIN: 1999, p.54) a casa exibe-se inventiva e, *"construída com uma técnica ainda mais rudimentar do que a usada no pavilhão de praia da sra. Jorge Prado"* (Ibid, p.54.) – referindo-se Henrique Mindlin ao já destacado projeto de Gregori Warchavchik, no Guarujá. Anos depois, Lauro Cavalcanti reiterara as palavras de Mindlin, dizendo: *"A casa [...] é um maravilhoso exemplo de rusticidade moderna"* (CAVALCANTI: 2001, p.77.) e assim prosseguindo com merecido destaque:

> Aplica técnicas de pau-a-pique a uma gramática modernista, demonstrando a perfeita compatibilidade entre ambas. A residência utiliza pedras, argila e madeira da região. A função estrutural de sustentação é dividida entre as paredes de pedra e alguns poucos pilares de madeira. O telhado, originalmente em sapê, foi depois substituído por telhas de barro. As esquadrias de madeira são pintadas de branco, amarelo e azul, cores tradicionalmente usadas em construções coloniais. A entrada é assinalada por um grande balanço do telhado e por finos pilares, que explicitam a estrutura de madeira utilizada em toda a obra. (Ibid.).

A outra casa sobressaída destinava-se ao diplomata e jurista cearense Hildebrando Pompeu Pinto Accioly (1888-1962), através de projeto realizado pelo arquiteto Francisco Bolonha. Diante dos apontamentos de influências da arquitetura *costiana,* Yves Bruand dedicara quase quatro páginas às manifestações de Bolonha, logo dizendo: *"O arquiteto que aproveitou as lições de Lúcio* [sic] *Costa de modo mais direto e o que mais se aproximou de seu espírito é, sem dúvida Francisco Bolonha"* (BRUAND: 1999, p.140), conquanto, deixando explícito: *"Apesar de as preocupações comuns que unem suas obras e de seu racionalismo*

fundamental, a arquitetura de Bolonha e a de Lúcio [sic] *Costa não se confundem*" (Ibid, pp.142-143.) – assim complementando:

> a [arquitetura] de Bolonha é mais inesperada e variada nas forma, mais rica principalmente na decoração; é verdade que ela não atinge nem a pureza clássica e a unidade da arquitetura de Lúcio [sic] Costa, nem a força de invenção plástica de Niemeyer; porém, sempre perfeitamente funcional e de altas qualidades intrínsecas, procurando uma síntese entre as principais correntes locais, oferece um dos exemplos mais característicos da nova arquitetura brasileira (Ibid).

Neste espírito, a casa ora em destaque, destinada a uma rica e numerosa família, exibe-se através de um programa complexo que inclui uma capela particular (ao feitio das casas-grandes do período colonial brasileiro), sintetizando bastante o desejo de aproximação entre o passado e o presente. Novamente, segundo Bruand, vemos abrangente descrição:

> Inspirou-se [a casa] na obra de Lúcio [sic] Costa, mas deu à sua arquitetura uma expressão pessoal diferente. Impõe-se uma comparação com o hotel do Parqque em Nova Friburgo, que também estava isolado em meio a uma paisagem de montanhas: encontra-se a mesma procura do **caráter rústico**, ao mesmo tempo autêntica e requintada, o mesmo emprego dos processos primitivos, especialmente na galeria toda de madeira que liga o bloco habitacional à capela, o mesmo **contraste entre as paredes brutas da sala de estar e as cores lisas do revestimento das paredes comuns de alvenaria. O mesmo uso de telhados de uma só água de telhas-canal.** [...] **Deve-se também observar o jogo de cores a que o arquiteto se entregou em toda a casa, especialmente na capela: o azul das venezianas de correr opõe-se, no exterior, ao rosa das paredes que as prolongam, enquanto no interior, uma grande pintura de Emmeric Marcier cobre todo o painel de fundo atrás do altar.** (Ibid, pp.141-142.). **(Grifos nossos).**

Entre os anos 1951-1955, o mesmo arquiteto em destaque, realizara (pelo menos) três projetos recordados: as casas geminadas de Nilo Pacheco Medeiros e José de Castro (1951-1952); a Casa Israel Klabin (1952) e a Casa Adolph Bloch (1955).

Acerca do conjunto residencial, o *nativismo-modernista* encontrara enorme sutileza na mineira Cataguases. Hoje, substancialmente modificadas, as casas geminadas apresentavam em seu original estado, embasamento de pedras em canjiquinha e paredes cegas revestidas de azulejos com temas luso-brasileiros. Já a casa do matemático Israel Klabin (1926), construída no Rio de Janeiro, tal nativismo aflorara um pouco mais, vendo-se, além das paredes de pedras (que adentram para a residência), portas em venezianas e uma interessante cobertura com madeiramento aparente que amalgama telhas cerâmicas e inventivos quebra-sóis.

Por fim, surge o instigante projeto da teresopolitana casa para o empresário Adolpho Bloch (1908-1995). Tal morada aflora-se com particular encanto – tal qual a vizinha Casa Hildebrando Accioly, construída em Petrópolis. Seu destaque surge diante das paredes de pedras e, especialmente, pela tectônica em madeira, que acarretara um perfil em "M", denunciado pela cobertura e suas estruturas inclinadas. Segundo Márcia Heck em *"Casas Modernas cariocas",* vemos o seguinte comentário: *"A estrutura em madeira articula tesouras contraventadas da cobertura com pilares verticais e oblíquos em peças duplas, que por sua vez recebem o*

esforço das vigas sob o piso de tábuas. O conjunto dita o ritmo da construção." (HECK: 2005, p.355.) – suporte de uma cabana-palaciana na Serra Fluminense.

Neste entremeio, ressalta-se também a maranhense Lygia Fernandes e o fluminense Sergio Bernardes. Através da primeira, destaca-se a Casa de João Paulo Miranda Neto na capital alagoana. Projetada em menos de uma década após a formação[191] da arquiteta, a casa é destacada por Henrique Mindlin (com quem chegou a trabalhar), assim dizendo: *"[...] o uso de pilotis na frente e a articulação dos vários elementos demonstram um espírito verdadeiramente contemporâneo. Ao mesmo tempo, as telhas coloniais e o ordenamento formal das treliças em madeira [...] evocam o passado, ainda muito presente na arquitetura brasileira."* (MINDLIN: 1999, p.84.), elementos estes que se somam aos presentes azulejos no alpendre abaixo do *pilotis*.

Já através do arquiteto Sérgio Bernardes, dentre as muitas experimentações construtivas ocorridas entre 1950-1960, aguça-se aqui a casa de campo para Maria Carlota Costallat de Macedo Soares (1910-1967), segundo Lauro Cavalcanti *"Verdadeiro ícone da arquitetura moderna brasileira"*[192] (CAVALCANTI: 2001, p.337.). Para esta morada, erguida na Fazenda Samambaia, no município fluminense de Petrópolis, o *modernismo-nativista* exibe-se através de uma instigante dicotomia: de um lado, um robusto embasamento de pedras, destacando algumas paredes de mesma natureza; por outro lado, o teto em alumínio ondulado sobre longarinas de vergalhões de aço, exibidas em treliças – espírito semelhante ao que Oscar Niemeyer fizera na Casa Edmundo Cavanelas, também em Petrópolis, um ano depois do projeto de Bernardes.

Através da comumente denominada *Escola Pernambucana* de arquitetura moderna, ou *"linha pernambucana"*[193] (SEGAWA: 2010, p.132.), Yves Bruand e, mais tarde, Hugo Segawa, sublinham os nomes de dois arquitetos: o carioca Acácio Gil Borsoi e o português, natural de Povoa de Varzim, Delfim Fernandes Amorim – sendo ambos, destacados aqui (embora com singela expressão) sob à ótica do *modernismo-nativista.*

Diante da produção de Gil Borsoi, apontam-se inicialmente no Recife: o conjunto residencial da Praça Fleming (1954), com tímidas venezianas sobre as janelas de guilhotinas e cobertura em telhado cerâmico, além da própria casa do arquiteto (1955), cujo destaque recai sobre o jogo de venezianas sobre a fachada principal.

Na mesma cidade verifica-se através da pesquisadora Alcilia Afonso de Albuquerque Costa, no artigo *"Arquitetura do sol. Soluções climáticas produzidas em Recife nos anos 50"* que após *"várias experiências arquitetônicas e construtivas, Borsoi resolveu retomar os antigos telhados das casas rurais de Pernambuco, adotando finalmente em seus projetos residenciais, as cobertas com telhas cerâmicas tipo canal, e os grandes beirais protetores [...]"* (COSTA: 2012. In: http://www.vitruvius.com.br – Acesso: julho de 2017.), sublinhando a Casa Francisco Claudino (1956) e a Casa Dulce Matos (1958) – percebendo também, para a primeira residência, o uso de

[191] Lygia Fernandes formou-se em 1945 pela Escola Nacional de Arquitetura.
[192] Segundo Lauro Cavalcanti, *"[...] esta residência ganhou o prêmio para arquitetos abaixo de 40 anos da II Bienal de São Paulo, com júri composto por Walter Gropius, Alvar Aalto e Ernest Rodger [sic]".* (CAVALCANTI: 2001, p.237.).
[193] *"uma derivação com linguagem própria da linha carioca"* (SEGAWA: 2010, p.132.).

paredes de pedras, azulejos brancos e azuis (na boa tradição luso-brasileira), além de esquadrias em venezianas e, já para a segunda residência[194] o galanteio do esparramado telhado visto na iconografia disponível.

Seqüencialmente, por intermédio deste arquiteto, destacam-se ainda, a cearense Casa José Macedo (1957) e a pessoense Casa Cassiano Ribeiro Coutinho (1958) – ambas apresentando semelhanças com uma de suas fachadas tomadas por conjuntos longitudinais de venezianas.

Para o segundo arquiteto eminente, Yves Bruand dissera: *"O ambiente brasileiro [...] logo modificou o estilo de Amorim e fez com que ele compreendesse o perigo de posições teóricas abstratas muito absolutas, que não levavam em consideração as circunstâncias particulares."* (BRUAND: 1999, p.147.). De fato, das produções da década de 1950, logo se observa expressiva diferença (que poderia ser lido por certo abrasileiramento), entre as residências Antônio Lages e Alfredo Lages (ambas de 1954) para a destacável Casa Serafim Amorim (1959-1960), cuja particularidade dá-se através de sua cobertura de uma água voltada para a face de quadra, feito casa tradicional (muito embora sem a graça dos exemplares cariocas). Na década seguinte, ver-se-ia maior refinamento através da Casa Vale Júnior (1963) e a Casa Carlos Augusto Fernandes (1963-1964) – conforme destacaremos.

A partir do final da década de 1950 e começo da seguinte, as influências da arquitetura *costiana* dos anos 1930-1940 foram perdendo fôlego diante das novas produções e gerações na arquitetura brasileira. Conquanto, alguns nomes são destacados.

O carioca Marcello Accioly Fragelli é um dos supracitados destaques, particularmente através da Casa Fernando Tasso Fragoso Pires, construída[195] em 1959, no bairro Jardim Botânico, Rio de Janeiro. Diante desta despojada arquitetura, verifica-se a tectônica de pedras, além de pilares e vigas em peroba-do-campo, exibindo uma morada que acaso não estivesse implantada em uma metrópole, poderia ambientar-se com seus destacados pares no campo ou no litoral.

Outro arquiteto que surge, embora de maneira inesperada, é Affonso Eduardo Reidy e sua casa de campo no Vale do Cuiabá, em Itaipava, distrito de Petrópolis. Na morada do arquiteto e sua esposa, a engenheira e urbanista Carmen Velasco Portinho (1903-2001), as soluções das abóbodas *corbusierianas* foram evocadas, trazendo aspectos das Casas Monol (1919) às reverberações alcançadas até a década de 1960. Reidy, diferentemente de muitos dos arquitetos aqui levantados, conseguira nesta casa certa rusticidade e nativismo, porém, através de um *"elegante exercício racionalista"* (CAVALCANTI: 2001, p.52.), indo, portanto, além das conquistas obtidas anos antes através da Casa Couto e Silva (1953), cujo projeto muito embora racionalista, guardara para a fachada principal os destaques relembrados pelos pesquisadores Alberto Xavier, Alfredo Britto e Ana Luiza Nobre em *"Arquitetura moderna no Rio de Janeiro",* destacando: *"A fachada foi resolvida com elegância, combinando harmoniosamente diferentes materiais e texturas: pedra,*

[194] Cuja construção não se tem notícia.
[195] Premiada na VII Bienal Internacional de São Paulo, em 1965.

combogó cerâmico, esquadrias de madeira e painel cerâmico nas cores azul, marrom e branca, desenhado por Burle Marx, responsável também pelos jardins." (XAVIER Et al.: 1991, p.88.).

Se por um lado o presente modernismo-nativista aplicava-se em didáticos exemplares, tendo, grosso modo, projetos modernistas com *superfícies de memória*, por outro lado, alguns arquitetos alcançaram vôos diferenciados, para não dizer, particulares. Exemplo disso foram algumas excepcionais produções da arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi, entre o final da década de 1950 (apenas sete anos do formalismo purista de sua Casa de Vidro – 1950-1951) e começo da década seguinte.

Assim, inicialmente vemos através da década em foco, a casa para antiquarista Valéria Piancetini Cirell e seu esposo, o professor de Filosofia do Direito da USP, Renato Cirell Czern (1922-2005). Construída no bairro paulistano do Morumbi, a casa presente na Tese intitulada *"As casas de Lina Bo Bardi e os sentidos de habitat"*,[196] de Maíra Teixeira Pereira é assim apresentada: *"A Casa Cirell é, de certo modo, um manifesto contra essa sociedade de consumo e a burguesia paulistana, que ela* [Lina Bo Bardi] *tanto criticava [...] Uma choupana, uma casa de telhado de palha,*[197] *num bairro de classe alta, onde os moradores estão muito preocupados com a aparência."* (PEREIRA: 2014, pp.236-237.) – e assim complementa: *"O uso de azulejos velhos, quebrados, de seixos e conchas nas paredes de argamassa, não foi acidental."* (Ibid).[198]

No mesmo ano, mas agora para a capital da Bahia, Lina Bo Bardi realizara a já demolida[199] Casa Chame-Chame. Acerca desta, novamente através de Pereira, vemos: *"Os croquis* [da casa em questão] *evidenciavam a semelhança identificada por Lina entre a casa e o Forte de São Marcelo, em Salvador, declarada por ela em algumas anotações que acompanham os desenhos [...]"* (Ibid, p.240.)[200] renovando assim o modernismo brasileiro, sem no entanto cair em caricaturas neocoloniais – certamente distantes para Lina, de origem européia.

Ainda em 1958, Lina elaborara um projeto ainda mais audacioso: o estudo para uma Casa de Praia:[201] *"[...] um pequeno pavilhão suspenso, teria a aparência totalmente artesanal, conferida pelo uso de troncos de árvores na estrutura, pela cobertura vegetal e, pela presença das treliças de madeira nas porras e janelas [...]"* (Ibid, p.254.). Projeto este que, muito embora não construído, reverberaria em soluções para residências na década seguinte.

---

196 Através da UnB em 2014.

197 Posteriormente substituído por telhado cerâmico.

198 Acerca deste aspecto, a autora da Tese ainda revela interessante hipótese, através do arquiteto Marcelo Carvalho Ferraz (1955): *"Ela vai para Barcelona, lá descobre o Gaudí, que era moderno... Gaudí era moderno, e ele fazia parte do movimento moderno na Catalunha. Aquela pedrinha não era um capricho, não! Todos eles faziam aquilo. Ele foi o proeminente, foi o cara que mais se destacou, mas todos estavam fazendo aquilo ali. E hoje você pergunta: qual era o movimento moderno lá? É do Gaudí, justamente! Eu acho que isso tudo vai impactando na visão da Lina, e ela faz a casa da Valéria de palha, o telhadinho de barro, posterior, original..."* (FERRAZ apud PEREIRA: 2014, p. 235.).

199 *Circa* 1984.

200 *"a casa invadida por plantas domésticas devolve a imagem domesticada daquilo que um dia era um fortinho na beira do mar"*(BARDI apud PEREIRA: 2014, p.240.).

201 Que imediatamente nos recorda o já destacado Pavilhão para Marjore da Silva Prado, realizado em 1946 por Gregori Warchavchik ou mesmo, o ainda por vir, projeto para a Casa em Cabo Frio, realizado por Oscar Niemeyer na segunda metade do século 20.

Inicia-se a década de 1960 com a surpreendente Casa do Rio Vermelho ou Casa de Jorge Amado e Zélia Gattai, divulgada pela revista *Módulo* em junho de 1963, esta morada soterapolitana fora projetada por Gilberbet Chaves[202] e relembrado por Yves Bruand – do qual destacamos relevante apontamento:

> Decidido a criar uma arquitetura tipicamente baiana, ao mesmo tempo simples e aristocrática, **misturou com habilidade antigo e moderno**; conseguiu dar ao conjunto um aspecto atual, utilizando apenas materiais tradicionais locais, na decoração, particularmente cuidada, fez uma síntese entre os azulejos autênticos da época colonial, a arte popular erudita dos principais pintores e escultores da Bahia [...] (BRUAND: 1999, p.146.). **(Grifos nossos).**

Também da década de 1960, o arquiteto Carlos Leão ressurge após décadas desenvolvendo projetos residenciais em que sobrepujara aspectos neocoloniais e tradicionais sobre leituras modernas e contemporâneas. Novamente, o pesquisador Jorge Czajkowski, agora através de texto de junho de 1993 – *"Carlos Leão, mestre da justa medida"* que, conjuntamente com Lucio Costa, inaugura o livro *"Carlos Leão: arquitetura"* realizara importante consideração, percebendo uma postura diferenciada no arquiteto, assim dizendo:

> **É fácil perceber que essa fase de transição se caracteriza não pela adoção de uma nova linguagem mas pela substituição formalista de alguns elementos por outros mais 'modernos', ainda dentro do mesmo sistema. Os novos elementos 'datam' as obras, enquanto os anteriores, por representarem uma simplificação dos tipos consagrados pela tradição, eram potencialmente mais neutros.** É importante sublinhar ainda que essas transformações também não decorrem de, ou por, qualquer mudança visível nas plantas baixas, o próprio método projetual do arquiteto deixa margem a esse 'deslocamento' entre a solução espacial e a feição arquitetônica. (CZAJKOWSKI Et. al.: 2016, pp.20-21). **(Grifos nossos).**

Dentre os projetos construídos, podemos destacar dois: a Casa Homero Souza e Silva (1960) e a Casa Sebastião Paes Almeida (1961). Acerca da primeira, vemos uma casa de veraneio construída no litoral fluminense, em Cabo Frio. Externamente e internamente, tradição e modernidade se confundem ininterruptamente – vendo-se: *"Elementos arquitetônicos ortogonais, dispostos com regular simplicidade, compõem fachadas sóbrias, enriquecidas pelo uso dos muros de pedra, paredes revestidas com tijolos ou massa corrida, pilares com esquadrias de madeira, planos de vidro e telhas cerâmicas, que conferem o caráter rústico da construção"* (Ibid, p.144.), elementos estes que se somam aos presentes barroteamentos; forros em saia e camisa; pisos em tabuados e ladrilhos (revelando um tom de ecletismo); grossas paredes de pedras, tipo cangicado; além de cobertura cerâmica e notável mobiliário reforçando a tradição luso-brasileira.

O segundo projeto dera-se distante do litoral, tendo sido construído na capital federal, para o político Sebastião Paes de Almeida (1912-1975). Nesta morada, síntese absoluto do *modernismo-navitista* em de Carlos Leão, e que, em alguns aspectos, nos relembra o Pavilhão Lowndes (1953-1954), construído pelos irmãos Roberto em Petrópolis, vemos o seguinte comentário:

---

[202] Acerca deste foram encontradas poucas informações. Contudo, de acordo com artigo do jornal Folha de S. Paulo (2012), temos a notícia de que o projeto recebera contribuições da arquiteta Lina Bo Bardi e dos artistas Mário Cravo Júnior e Hector Julio Páride Bernabó, o *Carybé*. Vide em: http://www1.folha.uol.com.br – Acesso: julho de 2017.

> [...] **o retorno ao contemporâneo** se consolida pela valorização dos aspectos referentes à lógica construtiva e à expressão dos materiais. **A sutil rusticidade das 'casas brasileiras'** ganha outra ênfase nesta e em outras obras do mesmo período, com a representação um tanto abstrata da tectônica, devido à justaposição de paredes e muros revestidos com pedras ou tijolos cerâmicos e elementos arquitetônicos diagramados de modo planar, conformando uma **volumetria purista**. (Ibid, p.150.). **(Grifos nossos).**

No mesmo ano, Leão projetara (mas não vira ser construído) outra interessante casa brasiliense, esta, destinada ao engenheiro José Ferreira de Castro Chaves[203] – o *Juca Chaves* (1912-?) através de uma *"síntese contemporânea da casa, quiçá, da arquitetura, como abrigo autoportante construído para o viver humano"* (Ibid, p.154.), vendo na mesma proposta, modernidade sobre pilotis e cobertura através de um esparramado telhado cerâmico.

Através de outro carioca, o já mencionado Sérgio Bernardes, realizara entre 1960-1962, dois projetos residenciais de destaque – ambos, muito além dos costumeiros projetos de seus pares, na busca de uma conciliação entre modernidade e tradição: a própria casa do arquiteto e a Casa José Luíz Magalhães Lins. Acerca da primeira, localizada na avenida Niemeyer, no bairro de São Conrado, Rio de Janeiro, com privilegiada vista para o mar, o arquiteto edificara também, seu próprio atelier. Ao ponto que nos interessa, vemos: *"Os materiais foram utilizados com criatividade, e deixados em seu aspecto natural: paredes de tijolo envernizado e lajes pré-moldadas aparentes, elementos em madeira e cobertura em meios tubos de cimento-amianto"* (XAVIER. Et. al.: 1991, p.119.), destacando ainda robustas pedras em seu embasamento, assemelhando-se às antigas construções coloniais debruçadas sobre o mar.

Já em 1962, na mesma cidade, mas para o bairro de Humaitá, Bernardes, explorou aspectos de sua própria casa, agora, para o ex-banqueiro mineiro José Luiz Magalhães Lins (1929), renovando vitalidade dos muros e paredes de pedras, contando diminutas aberturas e seteiras, além de um interessante alpendre envolvido pela Mata Atlântica.

Em São Paulo, no mesmo ano, Lina Bo Bardi ressurge com um projeto para a ampliação da já mencionada Casa Cirrel: trata-se da Casa dos Convidados ou Casa de Hóspedes, para o mesmo terreno. Através dos croquis originais, percebe-se um desejo de rusticidade arquitetônico ainda maior que a casa matriz. Extraindo os princípios da Casa Circular (projeto realizado no mesmo ano, mas não erigido), a presente casa rodeava[204] uma lareira central, tendo externamente, fachadas com expressivo uso da madeira em muxarabiês, contando ainda cobertura cerâmica em telhas romanas, além de superfícies em sapé ou vegetativas. Embora diferencialmente construída, a casa em destaque guarda da essência primitivista almejada pela arquiteta.

Tal casa, somando-se a primeira, para os mesmos proprietários mostram que as propostas realizadas não situavam na trajetória de Lina Bo Bardi, como matéria de exceção, tendo sido os mesmos

[203] Presente na epopéia construção do Palácio das Tábuas, o *Catetinho* (1956).
[204] Raio de 10m.

princípios aplicados em outros projetos contemporâneos, muito embora não construídos: Casa Figueiredo Ferraz e Casa das Laranjeiras (ambas de 1962), Conjunto Itamambuca (1965), além dos estudos para residências para Lote Pequeno e Lote Grande, assim destacadas na Tese de Pereira (2014).

No ano seguinte, o já mencionado arquiteto português Serafim Amorim realizara a Casa Vale Júnior e a Casa Carlos Augusto Fernandes – para as ambas moradas pernambucanas, destacam-se as coberturas em duas águas, com revestimento cerâmico, muros e paredes de pedras e uso de venezianas, sendo ainda para a primeira, presente a tradicional azulejaria – incidindo assim a escola carioca em releituras do modernismo nordestino.

Também em 1963, mas de volta a Minas Gerais, através de Sylvio de Vasconcellos, destaca-se a Casa Gilberto Faria, localizada à rua Olímpio de Assis, na Cidade Jardim, Belo Horizonte. Nesta casa, dirá novamente Vanessa Borges Brasileiro, presente em *"Sylvio de Vasconcellos. Moderno e Mineiro"*: *"O arquiteto prossegue sua releitura transformando a treliça padrão [...] em uma pesquisa técnica e plástica. [...] o tratamento das fachadas incorpora a leitura estética vanguardista: como em uma tela abstrata, cheios e vazios alternam-se, continuamente redesenhado vaivém dos painéis."* (BRASILEIRO:2007 apud BICALHO Et.al.: 2015, p.70.).

Destacado por Bruand, surge para o mesmo período, o arquiteto Ennes Silveira Mello através da Agência do Banco da Bahia (1965-1966), erigido na elegante rua Augusta, em São Paulo. Ao contrário do que poderia se esperar, para um banco paulistano, Silveira Mello contribuíra *"[...] ativamente para estabelecer uma ligação psicológica com a tradição luso-brasileira"* (Ibid, pp.144-145), justapondo o fibrocimento sobre uma tectônica de madeira. Todavia, o interesse deste projeto reflete no contemporâneo escritório-casa ou casa-escritório do mesmo arquiteto, apresentando-nos semelhante solução e ainda rara divulgação.

Percebe-se que já na segunda metade da década de 1960, as diretas ou indiretas influências *constianas,* foram perdendo território diante das novas linguagens arquitetônicas e o esmaecimento da arquitetura moderna. As arquitetas e pesquisadoras Maria Alice Junqueira Bastos e Ruth Verde Zein, nos diz na publicação *"Brasil: arquitetura após 1950"*, o seguinte comentário: "Paulatinamente a modernidade é confrontada por questões objetivas que desafiam as premissas fundamentais de seu próprio sistema" (BASTOS. ZEIN: 2010, p.195.) e assim complementa: *"A partir de finais dos anos 1970 essa crise será conhecida como 'condição pós-moderna', não atingindo apenas a modernidade arquitetônica, mas comparecendo também em outra instâncias do debate cultural e social."* (Ibid) – era o *"vale tudo"*.[205]

Assim, considerando as presentes características do *modernismo-nativista*, ressalva-se poucos projetos. No último ano da década de 1960, recorda-se da Casa Sérgio Lacerda, construída no bairro carioca de Jardim Botânico, através do arquiteto Arthur Lício Pontual, exibindo uma composição com baixos pés-direitos, com alvenaria de tijolos (pintados de branco) e cobertura em fibrocimento, cujo único

[205] Em entrevista realizada em 1990, por Sonia Ricon (e apresentada sob o título *"Instantâneo. Os anos 80 na arquitetura"* por Ana Luiza Nobre), o arquiteto Lucio Costa ao ser perguntado *"1980 – o que foi?"* assim respondera: *"De vale tudo"*. (COSTA apud NOBRE: 2010, p.198.).

destaque dá-se através das tímidas varandas entaladas com guarda-corpo treliçado, remetendo uma breve nostalgia da arquitetura colonial.

Da década seguinte, apontam-se as cariocas Casa Francisco Wlasek (1972) e a Casa-estídio (1976). A primeira fora realizada pelo arquiteto autodidata José Zanine Caldas, em Joatinga, destacando: *"O uso de materiais de demolição, que convivem com elementos de madeira, pedra e amplos panos de vidro, produz uma arquitetura com fortes traços de identificação com a cultura brasileira, onde se realiza raro equilíbrio entre tradição e modernidade"* (XAVIER Et. al. P.157.) – apresentando ainda uma interessante simetria em planta que poderia ser interpretada através do Modernismo-neocolonial. Quanto o segundo destaque, trata-se de uma pequena edificação concretizada por Júlio Graber, cujo corte nos revela uma casa incrustada na rocha e que se eleva de tijolo, pedra e madeira através de uma tocante rusticidade.

Também carioca, a casa realizada em 1984 na Barra da Tijuca, por Luiz Eduardo Índio da Costa, guarda fôlego das produções nativistas feitas pelos seus pares nos anos anteriores; trata-se de *"[...] um volume compacto articulado com as divisas, definido pelos planos contínuos das fachadas [ora treliçadas, ora avarandadas] e pela cobertura em telha canal."* (Ibid, p.228.).

Da segunda metade da década de 1980 ao desaparecimento de Lucio Costa em 1998, a maioria dos projetos que poderiam ser observados sobre a ótica do *Modernismo-nativista*, estava há tempos contaminados pelas críticas do pós-modernismo, portanto, sendo dura tarefa prospectar influências tão tardias. Conquanto, impossível não recordarmos da *casinha* – o Atelier Bo Bardi[206]construído há poucos metros da Casa de Vidro (1951). Datada de 1986, *"frágil como um pavilhão japonês, provisória como um barracão de obra"* (OLIVEIRA: 2014, p.136), a casa-atelier é, segundo a arquiteta e pesquisadora Olívia de Oliveira: *"[...] relaciona-se ao 'bem fazer', também presente no labor popular e nas atividades tradicionais – tecer, arar, caçar, cozinhar, curar, cantar, narrar, dançar - , em cuja execução jamais intervém a idealização da atividade."* (Ibid).

Verificada uma possível leitura do *Modernismo-nativista* através de selecionadas produções arquitetônicas internacionais e brasileiras, encontraremos a seguir, em Oscar Niemeyer, particularidades desta classificação.

2.3.3.
O MODERNISMO-NATIVISTA: ATRAVÉS DE OSCAR NIEMEYER

Interessando-nos aqui discorrer sobre os projetos de particularidade residencial, gerados por Oscar Niemeyer com aproximações ou evidências de um *modernismo-nativista,* torna-se necessário, abordarmos brevemente tipologias outras em que o arquiteto alcançara a interpretação aqui desejada.

Antecipa-se ao leitor, porém, que seria impossível extrair todas as possibilidades (diretas ou indiretas) em que o arquiteto em destaque conquistara uma produção modernista sensibilizada à nossa

[206] Atual Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.

natureza. Desta maneira, para efeito didático, serão evidenciados dois emblemáticos casos, alçando as belorizontinas arquiteturas da Casa do Baile (1942) e da Igreja de São Francisco de Assis (1943). Além destas, somam-se ainda três projetos impossíveis de não serem relembrados diante suas propriedades (seja através das evidências iconográficas, seja por meio do próprio discurso do arquiteto), salientando também: o Hotel da Montanha, em Nova Friburgo (1945); o Restaurante do Pontão, em Brasília (1986) e o Monumento dos 500 anos, em Fernando de Noronha (1999).

Acerca dos primeiros edifícios levantados, quase nenhum ineditismo pode ser dato, visto as expressivas (para não dizer monumentais) pesquisas e análises acerca das arquiteturas projetadas e construídas na década de 1940 para a Pampulha de Niemeyer. Longe de adentramos nas veredas históricas e pormenores há tempos disseminados, sublinha-se aqui, para o destacável edifício religioso e para a casa de festas, a preexistência do barroco e do moderno.

Através dos autores: David Underwood com a publicação *"Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil"* e Glauco de Oliveira Campello (1934) através do livro *"O Brilho da Simplicidade: dois estudos sobre a arquitetura religiosa no Brasil Colonial"* extraem-se alguns aspectos que vão de encontro à nossa interpretação.



Imagens 33, 34, 35 e 36 – respectivamente: [33]: *Croqui* da Casa do Baile. Autor: Oscar Niemeyer. **Fonte:** Arquivo de Carlos Eduardo Niemeyer. **[34]:** Vista da Casa do Baile através de sua marquise. Destaque para a mureta azulejada. **Foto:** George Everard Kidder Smith. **Fonte:** GOODWIN: 1943, p.189. **[35]:** Vista superior da Casa do Baile. Destaque para o ondulante traço. Foto**:** Marcílio Gazzinelli **Fonte:** http://casacultminas.com.br – Acesso: julho de 2017. **[36]:** Pormenor de azulejaria presente na Casa do Baile. **Foto:** Bruno Tropia. **Fonte:** Arquivo pessoal

Acerca da Casa do Baile, dissera Underwood: *"[...] é aqui, na Casa do Baiele, que encontramos Niemeyer no seu aspecto mais lírico e característico."* (UNDERWOOD: 2010, p.58). Assim complementando: *"As formas desse edifício ilustram a concepção – inspirada no barroco - que Niemeyer tem da forma arquitetônica como cenário para uma múltipla experiência sensorial, neste caso não apenas visual, mas também culinária e musical."* (Ibid). Neste edifício, de planta circular e marquise ondulante[207] sobre uma ilha artificial, o arquiteto, além de extrapolar as amarras de um então modernismo purista, através do barroco do século 20, em concreto, inserira também *superfícies de memória* através das presentes curvas muretas e cegas paredes revestidas por azulejos brancos e azuis, de

[207] *"Ele* [Oscar Niemeyer] *quis dizer uma ilhazinha, ficou parecendo, você sabe, uma serpentina que você joga no ar... Então ficou brasileiro, carnaval, povo, barroco."* (CAMPOFIORITO. In. MACIEL, Fabiano. A vida é um sopro. Fabiano Maciel. 2010.)

evidente filiação luso-brasileira – tal como fizera em outros edifícios na mesma orla e (conforme veremos) em residências belorizontinas. Já diante da Igreja de São Francisco de Assis, o mesmo autor em destaque, aponta:

> **é a mais inovadora e ao mesmo tempo a mais barroca das edificações da Pampulha – barroca por sua concepção escultórica e unidade espacial e estrutural**; inovadora pela apropriação que ali se fez, para fins religiosos, da parábola, uma forma usada até aquele momento apenas em estruturas de engenharia como o hangar de aviações de Freyssinnet no aeroporto de Orly, em Paris. A unidade da igreja é resultado do uso de uma abóbada parabólica, que permitiu que se construíssem como um único elemento o teto e as paredes. (Ibid). **(Grifos nossos).**

Neste edifício, muito embora a implantação nos relembre inúmeras situações através dos edifícios religiosos do período colonial brasileiro, alcançando inclusive a moderna e contemporânea planta da Capela do Cônego (embora não construída, projetada por Lucio Costa em algum momento da década de 1940), o mesmo não cai no verificado didatismo *costiano*, que se abeira a um *Modernismo-neocolonial*. A igreja de Niemeyer para a Pampulha, além das reinvenções e inovações exibidas por Underwood, ressalta-se aqui através de suas *superfícies de memória*, diante (em especial), dos elementos integrados de azulejaria, pintura e bronze, realizados por Alfredo Ceschiatti e Cândido Portinari. A síntese derradeira da aproximação tradição e modernidade presente nesta igreja, no entanto, surge à voz de Campello – que merece destaque:

> De fato, na igreja da Pampulha, a liberdade com que as possibilidades da nova técnica do concreto armado foram exploradas na obtenção de um arcabouço leve e sintético, mas ao mesmo tempo surpreendente, não se limitou apenas a exprimir, de um novo modo, os elementos definidores dos espaços das pequenas igrejas mineiras, com o coro sobre o átrio, a nave separada do altar-mor pelo arco-cruzeiro e o campanário isolado; mas reeditava – com uma nova linguagem – graça, elegância e simplicidade com que se exprimia a escala mediadora entre terra, homem e a fantasia. **Na síntese elaborada por Niemeyer os elementos tipológicos do programa, assim como o vocabulário construtivo, não se referiam a nenhum exemplo do passado, mas ao que e poderia chamar de arquétipo da igreja rural brasileira**. A emoção estética que provocava não decorria de qualquer alusão a uma experiência anterior; ela não estava condicionada ao desenvolvimento já experimentado como nas igrejas ouropretanas – como a de São Francisco de Assis – mas, certamente, nessa emoção ressaltavam os mesmos atributos contidos na encantadora rusticidade com que o vocabulário tradicional das igrejas mineiras fora utilizado no século XVIII pelos construtores de capelas rurais, em Minas, São Paulo e no Rio de Janeiro, e na delicadeza com que a linguagem do rococó fora interpretada pelos mestres da civilização do ouro. Contudo, esses atributos, cujo cerne é a simplicidade, que na arquitetura de Niemeyer – em face da inegável presença da sensualidade e de seu componente onírico, ligado ao espetáculo e à fantasia – mais prontamente a próxima do barroco, encontravam-se ainda que toscamente expressos, nas construções simples e quase rudimentares realizadas desde o tempo da Colônia, e mesmo na arquitetura erudita, de tradição conservadora, trazida pelos portugueses, através, sobretudo, das ordens religiosas. Encontravam-se, mais precisamente, em estado latente, no abrasileiramento da arquitetura trazida pelo colonizador. (CAMPELLO: 2001, pp.21-22). **(Grifos nossos).**

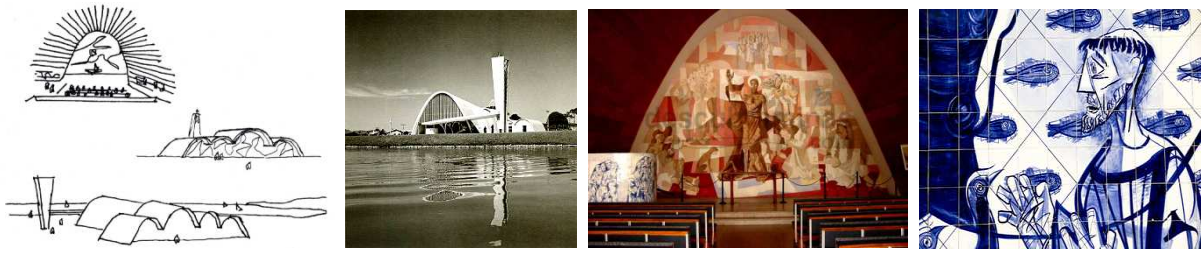
E assim complementa:

> Entre outras questões relevantes, **as obras do grande mestre da arquitetura brasileira, na Pampulha, lançavam uma luz reveladora tanto sobre o futuro do movimento modernista** quanto sobre os valores de nossa formação cultural e, ainda, sobre um eixo constante, unificador, na produção arquitetônica do passado, em torno do qual se adensaram questões diferentes, e até contraditórias, de uma sociedade

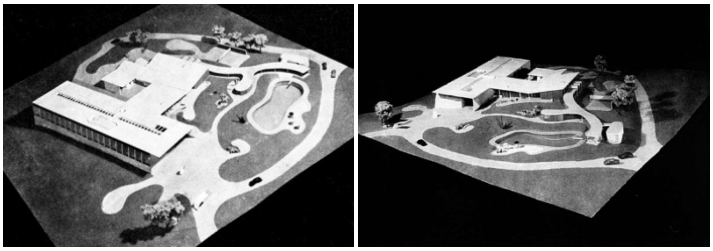
> complexa, desigual, mas plasticamente aberta à mistura racial e assimiladora de influências étnicas e culturais. (Ibid). **(Grifos nossos).**

Alguns anos depois, já em 1945, Oscar realizara o terceiro projeto de natureza hoteleira em sua carreira. Após os mineiros Grande Hotel, em Ouro Preto (1938) e o Hotel da Pampulha, em Belo Horizonte (1943), nova oportunidade surgira, mas agora, para a região serrana fluminense de Nova Friburgo. Acerca desde projeto não construído, a Fundação Oscar Niemeyer apresenta-nos apenas uma imagem da maquete original, não havendo nenhum texto em anexo ou qualquer outra informação.

Não obstante, através das conhecidas imagens (desenho arquitetônico e fotografias da maquete) exibidas por Stamo Papadaki em *"The Work of Oscar Niemeyer",* o ainda pouco estudado projeto também vem à tona por meio do já destacado arquiteto e pesquisador Abílio Guerra em entrevista de 2008 realizada à Maria Helena de Melo Flores Guinle e Luiz Guinle, descendentes de César Guinle (1911-1989), então idealizador do já sublinhado projeto da Cidade Jardim Parque São Clemente, na década de 1940.



Imagens 37, 38, 39 e 40 – respectivamente: [37]: *Croquis* da Igreja de São Francisco de Assis. Autor: Oscar Niemeyer. **Fonte:** Arquivo de Carlos Eduardo Niemeyer. **[38]:** Vista parcial da Igreja de São Francisco de Assis a partir da Lagoa da Pampulha. **Foto:** Marcel Gautherot. **Fonte:** http://ims.com.br – Acesso: julho de 2017. **[39]:** Interior da Igreja de São Francisco de Assis. **Foto:** Vinícius Horta. **Fonte:** http://www.descubraminas.com.br – Acesso: julho de 2017. **[40]:** Pormenor de azulejaria realizada por Cândido Portinari, presente na fachada posterior da Igreja de São Franciso de Assis. **Foto:** Bruno Tropia. **Fonte:** Arquivo pessoal



Imagens 41 e 42 – respectivamente. [41]: Vista parcial da maquete do Hotel para Nova Friburgo. **Fonte:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: julho de 2017. **[42]:** Vista parcial da maquete do Hotel para Nova Friburgo. **Fonte:** http://www.vitruvius.com.br – Acesso: julho de 2017.

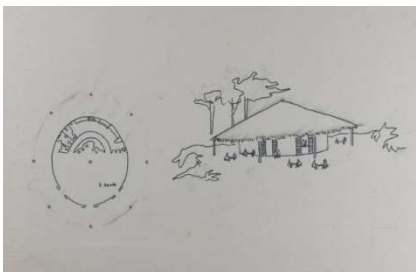
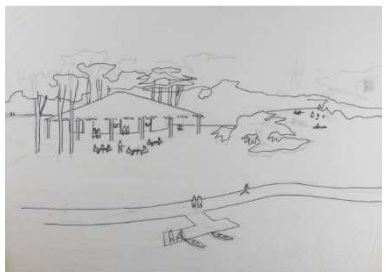
Nesta entrevista, Maria Helena exclui[208] a hipótese de que tal projeto seria uma segunda versão para o Park Hotel, projetado por Lucio Costa em 1944 e, complementa informando que no *folder* original do empreendimento há o seguinte texto: *"instalação de um pequeno hotel tipicamente montanhês, com chalets anexos, e como corolário de toda a obra, a construção de um grande hotel provido de amplas acomodações..."* (In: http://www.vitruvius.com.br – Acesso: julho de 2017).

Corroborando com os fatos, Luiz Guinle destaca também que o projeto realizado por Niemeyer (tal e qual Lucio Costa) acatara o decreto-lei[209] nº.70 da Prefeitura de Nova Friburgo, de 16 de fevereiro de 1944, ao dizer que *"as dependências e chalés individuais obedecerão em seu estilo ao tipo Hotel da Montanha"* (Ibid.).

De fato, brevemente aqui acentuado, o *Hotel da Montanha* de fatura *niemeyeriana* (muito embora distante da rusticidade obtida por Costa no Park Hotel) exibe-se com estilemas de um *modernismo-nativista*: através de embasamento e paredes de pedras, uso da madeira, presença de treliças, além do já recorrente telhado borboleta. Embora não construído, as possíveis reverberações deste trabalho direcionaram para outro projeto (também não erigido) destinado à californiana Casa Burton Tremaine, em Santa Barbara, Estados Unidos no ano de 1947.

Antevendo ainda os estudos acerca das residências obtidas por Niemeyer diante das particularidades em destaque, dois outros interessantes (e raros) projetos são relembrados: o brasiliense Restaurante do Pontão (1986) e o *"Memorial dos 500 anos"* na Ilha de Fernando de Noronha[210] (1999) – vistos a seguir, respectivamente.

Brasiliense, destinado a implantar-se às margens do Lago Paranoá, na região conhecida como Pontão do Lago Sul, o restaurante imaginado por Niemeyer fora assim anunciado: *"Não será um local de lazer, organizado e artificial, mas como nas florestas do país, um lugar agradável e protegido, convidando a todos os moradores de Brasília à um pouco de repouso e lazer. Mas haverá um restaurante, pequeno, apenas 20 metros de diâmetro, coberto de sapé, com mesas ao ar livre [...]"* (NIEMEYER: 1986. In: htto://www.niemeyer.org.br – Acesso: julho de 2017).

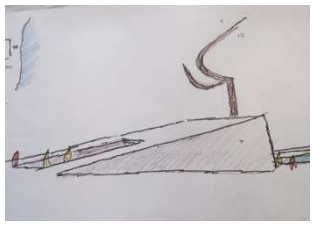
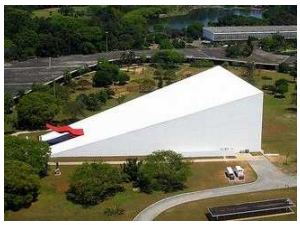

Imagens 43, 44 e 45 – respectivamente. [43]: Croqui da planta e perspectiva do Restaurante do Pontão. **[44]:** Croqui do Restaurante Pontão a partir do Lago Paranoá. **[45]:** Croqui de um quiosque presente no terreno do Restaurante Pontão. Autor: Oscar Niemeyer. **Fonte única:** htt://www.nimeyer.org.br – Acesso: julho de 2017.

[208] Através do apontamento do arquiteto James Lawrence P. Vianna (1951).
[209] Mencionado nesta Tese ao se tratar do Park Hotel.
[210] Para a mesma ilha, Oscar Niemeyer realizara em 1999, um projeto para um hotel de turismo, próximo as ruínas do Forte São Pedro do Boldró, que será analisado no próximo capítulo.

De fato, através do conjunto iconográfico existente, vê-se o projeto para um restaurante cujo enxuto programa arquitetônico é definido pela planta circular orbitada por oito pilares de madeira, tendo ainda, portas em venezianas e cobertura em sapé – surpreendentemente próximo ao espírito projetual da casa do arquiteto para Cabo Frio (que adiante será destacada), ou mesmo produções anteriores de outros arquitetos vistos, a exemplo do litorâneo Pavilhão para Marjorie da Silva Prado, realizado por Gregori Warchavchik em 1946, ou ainda, a Casa de Hóspede presente na residência Valéria Cirell, construída em 1964 por Lina Bo Bardi em plena metrópole de São Paulo.

Não tão exótico, mas ainda assim raro, destaca-se o *memorial* projetado por Niemeyer em 1999, para as comemorações (em 2003) dos quinhentos anos do descobrimento do Arquipélago Fernando de Noronha.[211] Tal *memorial*, embora não construído, destinava-se a uma excepcional implantação: a Ponta da Air France, exatamente na convergência do mar-de-dentro e o mar-de-fora, sendo ainda região histórica[212] com vista para as ilhas São José, Rasa, Sela Gineta, do Meio e da Rata.

Através da *"Explicação Necessária",* exibida por Niemeyer através da arquiteta Vera Araújo, da Ouvidoria de Fernando de Noronha, vemos: *"Quanto ao monumento previsto, nossa ideia seria projetar um salão de exposições, simples, com as paredes cegas, lembrando as velhas fortalezas dos tempos coloniais, tendo como fecho uma escultura metálica. Qualquer coisa abstrata, formas soltas no espaço [...]"* (NIEMEYER. In: entrevista com Vera Araújo. Arquivo Pessoal).


Imagens 46, 47, 48 e 49 – respectivamente. [46]: Fotoinserção do Monumento dos 500 anos na Ponta da Air France, em Fernando de Noronha. **Fonte:** Arquivo Vera Araújo. **[47]:** Croqui do Monumento dos 500 anos. Autor: Oscar Niemeyer. **Fonte:** Arquivo Vera Araújo. **[48]:** Vista Aérea do Auditório Oscar Niemeyer, no Parque do Ibirapuera, em São Paulo/SP. **Fonte:** http://br.pinterest.com – Acesso: julho de 2017. **[49]:** *Croqui* de uma das esculturas elaboradas por Oscar Niemeyer em 1999.

O monumento imaginado para a ilha tropical mostrava-se com superfícies cegas, voltadas para o mar, relembrando, de fato, os antigos fortes e fortificações do Brasil colonial. Ainda acerca deste projeto, é interessante destacar que o mesmo aproxima-se (muito embora em menor escala) do projeto definitivo do

[211] A ilha fora descoberta pelo judeu português Fernão de Noronha – dito Fernando de Noronha (c.1470 – c. 1540).
[212] Possui este nome, uma vez que na década de 1920 tal região servira para base de apoio aéreo da empresa francesa de aviação *Air France.*

Auditório[213] do Parque do Ibirapuera, em São Paulo cuja concepção dera-se próximo a 1999; já sobre a *"escultura metálica"* supracitada, inserida na perspectiva do monumento, esta, aproxima-se do conjunto de esculturas realizadas pelo arquiteto e exibidas em mesma data, no Rio de Janeiro.

Dando início ao objetivo deste tópico da pesquisa e, corroborando com o posicionamento destacado por Yves Bruand, ao afirmar ser o setor de *casas e mansões* (BRUAND: 1999, p.125.) mais propício às experimentações de uma *"[...] síntese entre a tradição local e a arquitetura contemporânea."* (Ibid), reservamos para este momento da Tese, uma sucinta explanação deste viés (a qual denominamos de *Modernismo-nativista*) diante das particularidades dos projetos residenciais elaborados por Niemeyer, especialmente através de *superfícies da memória* – estas últimas (conforme vimos) evocadas por meio de revestimentos naturais e artificiais.

Assim, de maneira cronológica, verificaremos a seguir os mais significativos casos em que tais *superfícies* se exibem (isoladas ou agrupadas e com maior ou menor intensidade) diante dos projetos residenciais de autoria *niemeyeriana* – logo identificando semelhanças e diferenças de seus pares em contemporâneas produções.

Período de 1938-1949.

Deste período, dois são os projetos que podemos destacar diante da leitura e particularidades aqui almejadas – são eles: Casa Oswald Andrade e Casa M. Passos.

Constante e erroneamente remorada ao casal Oswald e Tarsila,[214] a edificação projetada para José Oswald de Souza Andrade (1890-1954) – o escritor e ensaísta *Oswald de Andrade* – surgira exatamente após uma década do lançamento do Manifesto Antropofágico, de 1928. Nas palavras do arquiteto, tratava-se de um *"[...] lugar de descanso, para férias."* (NIEMEYER: 1939, p. 48. In: http://www.niemeyer.org.br – Acesso em abril de 2017), destinado à região serrana fluminense, em um terreno de Itaipava, distrito de Petrópolis.

Se buscarmos o caminho percorrido pelo arquiteto a partir da segunda metade da década de 1930 (apontado neste capítulo) verificaremos que tal proposta residencial, em um breve hiato desde a residência de 1935 e a Casa Henrique Xavier de 1936, apresenta-se com grande *evolução projetual*, já bastante diversa das demais moradias realizadas e, igualmente distante, das *lucianas* influências das *casas sem dono*.

A *evolução projetual* presente nesta pequena casa campestre, expõe-se através das iconografias disponíveis (*croquis* e uma fotografia de maquete), revelando-a moderna, portanto universal; porém, concomitantemente, adocicada a certa brasilidade (cujo oposto não ocorreria, diante da particularidade do

[213] Conquanto, para este, Oscar Niemeyer não fizera nenhuma alusão aos antigos fortes e fortificações do Brasil Colônia.
[214] Oswald de Andrade fora casado com a pintora Tarsila do Amaral (1886-1973) entre os anos 1926-1929 e com a escritora Patrícia Rehder Galvão – a *Pagu* (1910-1962) entre os anos 1930-1935.

proprietário) – ações estas que Oscar assim revelara: *"Procuramos dentro de uma planta simples resolver o problema dado e proporcional aos proprietários*[215] *ambiente de interesse plástico, de acordo com suas necessidades espirituais."* (Ibid).

A casa pretendida então *"[...] fugir à rotina dentro das possibilidades de um orçamento reduzido [...]"* (Ibid) mostrando-se diversa ao que poderia se esperar diante das limitações encontradas além de inovadora em sua plasticidade e, ainda, surpreendente em seus revestimentos e fechamentos verticais.

Destinada a implantar-se no fundo de um lote retangular, afastada por um jardim frontal, a planta da casa desenvolve-se através de um único retângulo que, por sua vez, divide-se em três volumes distintos. À esquerda, com um acesso veicular, situa-se o abrigo para o automóvel e um caramanchão. À direita, com pilares localizados nas extremidades de uma conformação quadrangular vê-se, no primeiro pavimento, o espaço social: o estar (com pé direito duplo), a biblioteca, o atelier, a cozinha e o lavabo – e, acima, em um mezanino acessado por uma escada helicoidal – divididos por armários, dois quartos (os quais Niemeyer chamara de 'boxes'[216]) e um banheiro em comum. Tratava-se, portanto, de uma *machine à habiter* desejando que seus cômodos estivessem voltados *"[...] para o jardim na orientação conveniente [...]"* (Ibid).

Ao encontro dos dois retângulos opostos, Niemeyer destinara (à que tudo aponta, ineditamente), um espaço para um grande painel[217] de traço moderno, tendo ainda nos jardins, a presença de uma escultura reclinada à la Celso Antônio – mostrando com estas atitudes, influências da equipe do Ministério da Educação e Saúde, àquela altura ainda em lenta construção.

Não obstante, muito além da existência de elementos artísticos integrados à arquitetura, fato também a ser considerado, Niemeyer reservara surpresa para a cobertura e revestimentos – estes sim, os derradeiros elementos que personalizam o projeto.

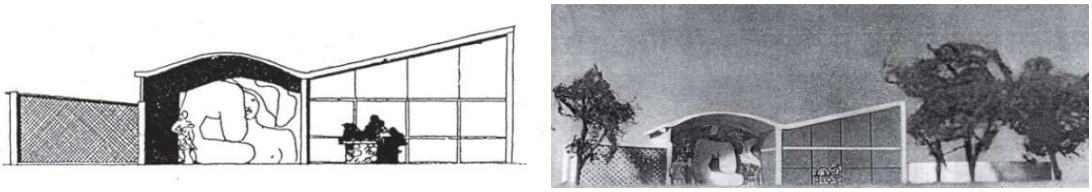
À primeira, a qual Stamo Papadaki dissera *"[...] o telhado está concebido para providenciar o mínimo e o máximo das alturas exigidas pelo plano"* (PAPADAKI: 1951, p.18-19.)[218] apresenta-se nas extremidades através de planos inclinados em meia água e, ao centro, por uma abóbada. Acerca desta cobertura é inevitável percebermos a união de soluções anos antes empregadas (embora separadamente) por Le Corbusier – identificando:[219] os telhados de meia água em borboleta[220] através da *Maison Errazuriz*, de 1930 e, também, a *Villa 'Le Sextant'*, de 1935; quanto a presente abóbada,[221] basta recordarmos as distantes *Maisons Monol*,

[215] Não havendo informações além de Oswald de Andrade.
[216] Dizendo: *"[...] procuramos [...] reduzir os quartos de dormir quase que a 'boxes', aos quais as divisões móveis permitiram entretanto inteira elasticidade, inclusive o aumento de mais uma peça."* (NIEMEYER: 1939, p. 48. In: http://www.niemeyer.org.br – Acesso em abril de 2017).
[217] Atribuído constantemente a Tarsila do Amaral, visto a semelhança deste painel com o famoso quadro *Abaporu,* de 1928.
[218] Livremente traduzido de *"[…] the roof is designed to provide a minimun and maximum heights required by the plan."* (PAPADAKI: 1951, p.18-19.)[218]
[219] Em projetos construídos ou não.
[220] Excluindo, entretanto, a *Maison Week-end Jaoul*, de 1937 – visto sua proximidade de datação com o projeto de Oscar Niemeyer e a impossibilidade da existência de uma divulgação da mesma em tempo.
[221] Também apropriada por Lucio Costa em diversos edifícios do projeto de Monlevade (1934).

de 1919, a não construída *Maison d´artiste,* de 1922*,* além de alguns trechos de edificações da *Cité Frugés*, de 1924 ou mesmo a *Maison Week-end*, de 1934.

As possíveis apropriações *niemeyerianas* diante da obra do mestre franco-suíço deram-se a partir das constantes divulgações dos projetos e construções do segundo. Salienta-se, no entanto, a criatividade brasileira de unir em um só projeto duas soluções para a cobertura.

Já acerca dos revestimentos, os qual chamamos aqui, de *superfícies da memória*, verificamos no projeto para o escritor paulistano: as pedras (presentes nos trabalhos primitivistas de Le Corbusier, especialmente a partir da década de 1930) e, em Lucio Costa, desde os projetos neocoloniais; além dos fechamentos verticais treliçados – remetidos por Costa por meio da herança colonial dos muxarabiês e mesmo, aplicações posteriores, tal como visto indiscriminadamente nos edifícios de Monlevade.



Imagens: 50 e 51 – respectivamente: [50]: Fachada frontal da Casa Oswald de Andrade. **Fonte:** Revista Arquitetura e Urbanismo (maio/junho de 1939), p.503. **[51]:** Vista frontal da maquete da Casa Oswald de Andrade. **Fonte:** Revista Arquitetura e Urbanismo (maio/junho de 1939), p.502

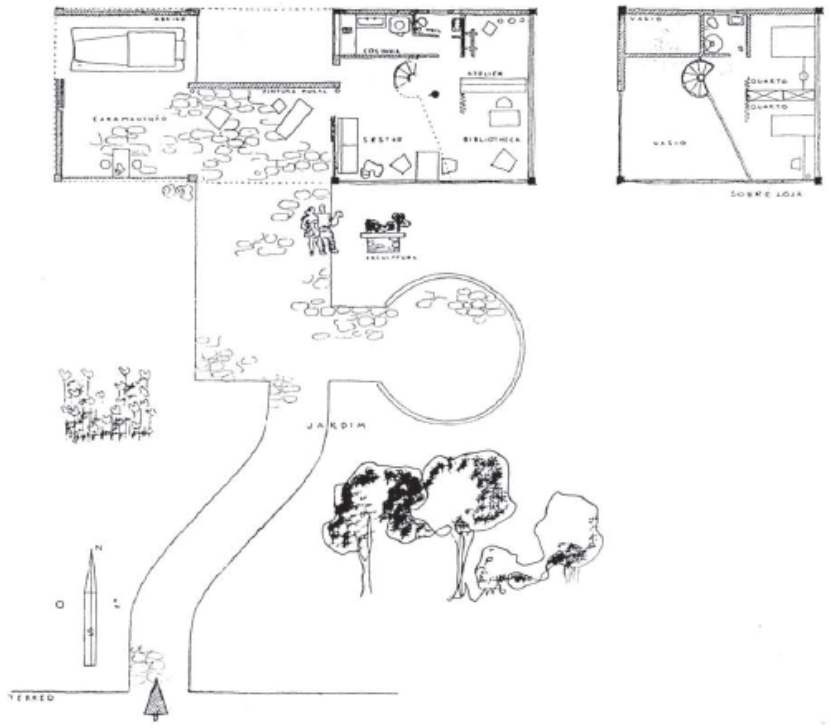


Imagem 52 (conjunto): Plantas do térreo e segundo pavimento da Casa Oswald de Andrade. **Fonte:** Revista Arquitetura e Urbanismo (maio/junho de 1939), p.502

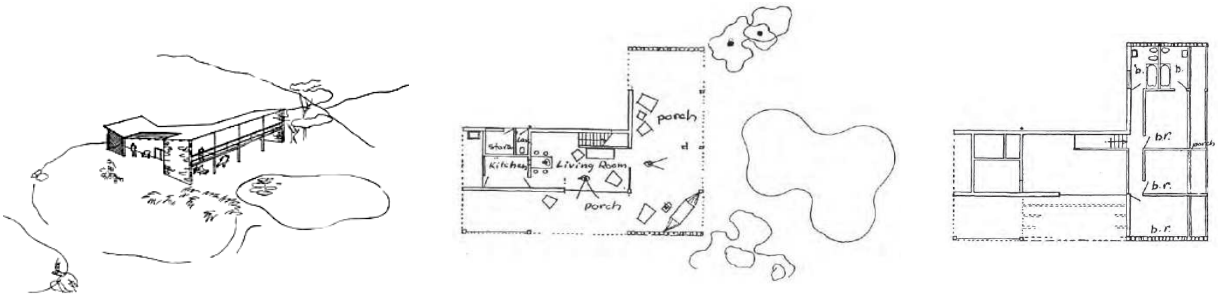
Contemporâneo, outro projeto que se destaca é a residência centro-sul fluminense em Miguel Pereira, para M.Passos – apontada por alguns autores, de 1938 e, por outros, do ano seguinte. Nesta morada não construída, Niemeyer introduzira ainda mais uma crescente experimentação autóctone – *nativista* (mesclando, portanto, vocabulário internacional e elementos de composição à brasileira).

Destinada ao ócio, esta casa de final de semana, muito embora não relacionada à intelectualidade da residência Oswald de Andrade, com seu atelier e biblioteca, apresenta-nos, por outro lado, maior despojamento, amplitude e recreação em sua implantação. Através da iconografia disponível, vê-se aproximada configuração em L voltando-se a fachada frontal (com *pilotis* e avarandado superior) para um pequeno lago, enquanto a fachada lateral esquerda orienta-se para um jardim e, distanciadamente, para uma piscina.[222]

No pavimento térreo, nota-se a centralidade da sala de estar, abraçada por um alpendre, conferindo a primeira, um generoso prolongamento (típico das casas rurais brasileiras) e contato com as áreas externas através de um *layout* informal. Introspectivamente encontra-se a cozinha e, ainda mais independente (com acesso externo), as áreas de serviço e uma diminuta instalação sanitária. Acima, no primeiro pavimento, interligado por uma escada embutida, o programa arquitetônico torna-se restrito à área íntima, vendo-se dois quartos simples (com banheiro no final do corredor) e uma suíte – estes, unificados longitudinalmente pelo que, Papadaki denominara "*individual sleeping porches"* (PAPADAKI: 1950, p.20.).

Não obstante, o interesse desta pequena morada campestre recai sobre a crescente apropriação de elementos tradicionais à nossa arquitetura, transfigurados por Niemeyer (conforme prosseguimos) especialmente no entremeio das décadas de 1930-1940. Assim, indubitavelmente, destaca-se de imediato neste projeto, a composição da fachada frontal com *pilotis* e avarandado coberto – um conjunto de oito módulos, limitados por generosas paredes de pedras que, por um lado, remete-nos a brasilidade de inúmeras sedes de fazenda e, em contrapartida, somando-se a escolha da cobertura[223] invertida (em V), aos projetos *corbusierianos*, re-destacando: a *Maison Errazuris*, de 1930 e, em especial, a *Villa "Le Sextante",* de 1935 – esta última, com suas paredes de pedras, avarandados de madeira e telhado borboleta.

[222] Sugerida apenas por um trampolim à borda de uma pedra; não sabendo, portanto, ser tal piscina, natural ou artificial.
[223] Muito embora com descentralizada inflexão.



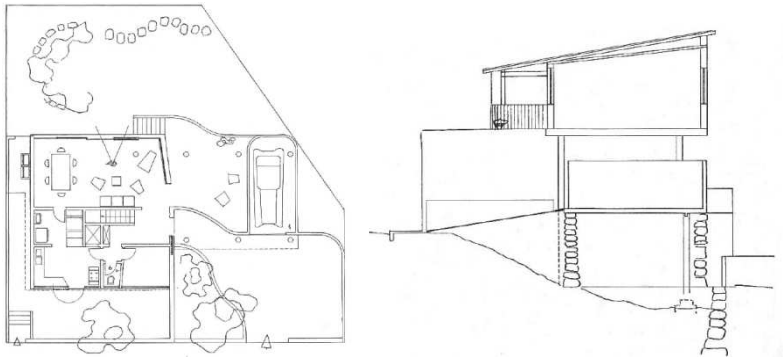
Imagens 53, 54 e 55 – respectivamente: [53]: Perspectiva da casa M. Passos. **[54]:** Planta do pavimento térreo da Casa M. Passos **[55]:** Planta do segundo pavimento da Casa M. Passos. **Fonte única:** PAPADAKI: 1951, pp. 20-21.

Da casa de Oswald de Andrade para a análise em prosseguimento, o arquiteto novamente apropriara-se de uma parede de treliças, modernizando com esta, a técnica do muxarabiê, conferindo-lhe ainda, graça entre o caramanchão (defronte a sala de estar) e uma das paredes de pedras do avarandado. Ainda acerca deste projeto, é sintomático relembrar que àquela altura (a partir de 1938), o arquiteto já estava envolvido com o projeto ouropretano do Grande Hotel, conferindo a casa de Miguel Pereira, uma particular aproximação.[224]

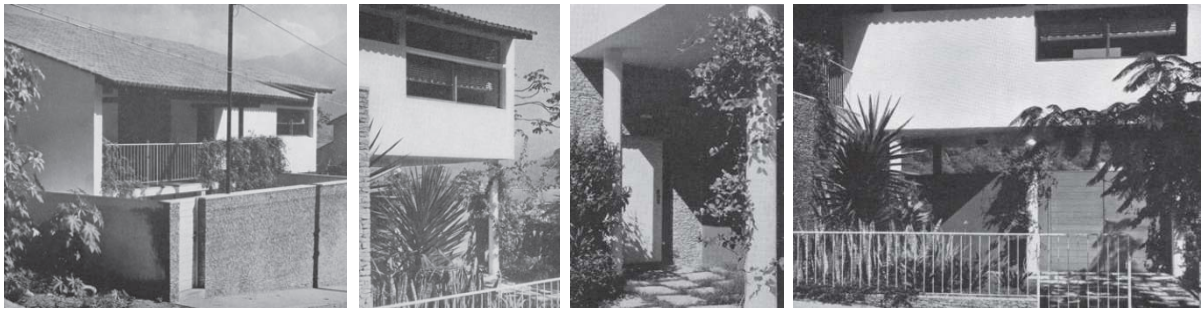
Na década de 1940 ora em evidência, verificaremos que a prática da *tradição e modernidade,* através das *superfícies da memória* tornara-se crescente em diversas tipologias arquitetônicas (já avultadas na introdução deste tópico)[225] por meio de soluções já utilizadas ou ainda re-interpretadas. Conquanto, majoritariamente, as maiores oportunidades continuavam a ser através dos projetos residenciais. Destes últimos, cronologicamente podemos relembrar: a Casa Cavalcanti (1940); a Casa do arquiteto no Rio de Janeiro, Casa Francisco Peixoto, e a Casa Herbert Johnson (1941/1942); a Casa Juscelino Kubitschek, a Casa Charles Ofaire, a Casa Pedro Aleixo, a Casa Prudente de Morais Neto e a Casa João Lima Pádua (1943); a Casa Burton Tremaine e a Casa Gustavo Capanema (1947) e, por fim, a Casa do arquiteto em Mendes (1949).

Ainda não reconhecida pela Fundação Oscar Niemeyer, a Casa Cavalcanti,[226] projetada pelo arquiteto no começo da década de 1940 fora destacada poucos anos após sua construção, ainda em 1943, através da já mencionada publicação *"Brazil Builds Architecture New and Old 1652-1942"* donde se lê acerca da mesma: *"Excelentes proporções e material bem escolhido dão a esta casa um encanto particular."* (GOODWIN et al.: 1943, p.162.).

[224] Que será novamente destacada no último capítulo.
[225] Relembrando o Grande Hotel de Ouro Preto e os edifícios da Pampulha, em Minas Gerais; além do Iate Clube Fluminense e o Hotel em Nova Friburgo no Estado do Rio de Janeiro.
[226] Acredita-se ser o primeiro proprietário, o arquiteto João Cavalcanti. Conquanto, não foram encontradas maiores informações.



Imagens: 56 e 57 – respectivamente: [56]: Planta do térreo da Casa Cavalcanti. **[57]:** Corte transversal da Casa Cavalcanti. **Fonte única:** GOODWIN: 1943, p.164



Imagens: 58-61 (conjunto): Vistas parciais diversas da Casa Cavalcanti. **Fonte única:** GOODWIN: 1943, pp.162-165.

Esta morada carioca localizada na rua Sacopã, na Lagoa fora, é à que tudo indica, a primeira residência projetada pelo arquiteto cuja construção materializara-se. Sua configuração afasta-se dos projetos iniciais da década de 1930 (especialmente a Casa de 1935 e a Casa Henrique Xavier – ainda conforme vimos, próximas ao ideário *corbusieriano* e influenciadas pelas *casas sem dono*, de Lucio Costa), apresentando particular interesse para esta análise ao vermos no verbete de Goodwin e, anos depois, no texto do arquiteto e pesquisador Alberto Xaxier (acompanhado por Alfredo Britto e Ana Luiza Nobre) em *"Arquitetura Moderna no Rio de Janeiro"* evidências de uma aproximação entre modernidade e tradição – conforme apontaremos.

Voltada paralelamente à face de quadra, a casa desenvolve-se em dois níveis principais,[227] o térreo, conhecido por meio dos desenhos reverberados (e não atualizados) nas poucas publicações e estudos disponíveis, exibe à direita, um jardim de afastamento e uma garagem ocultada por um portão de breve curvatura; à esquerda, vêem-se cozinha e dependências de serviços voltadas para a fachada principal e, opostamente, direcionada a então desimpedida vista para a Lagoa Rodrigo de Freitas, encontra-se a sala de estar e jantar, além de uma curvilínea varanda (paralela ao portão da garagem) e o acesso a um jardim que

[227] Através do corte apresentado em diversas publicações, vê-se um porão. Todavia, desconhece-se sua existência real.

percorre a inclinação do terreno. Ao centro, depara-se com a escada enclausurada que dá acesso ao primeiro pavimento, ainda hoje, desconhecido[228] *layout* para os pesquisadores.

Não obstante, conforme dito anteriormente, o interesse desta casa não recai sobre suas particularidades espaciais e arranjos internos, mas sim, para o tratamento das superfícies externas – notando, ainda em Goodwin, o seguinte comentário: "*O pátio de serviço esta oculto por um lindo muro de pequenas pedras cor de cinza, pormenor incomum e fresco na arquitetura brasileira.*" (Ibid, p.162.). Tal muro de pedras também fora de encontro às observações outras verificadas por Alberto Xavier, Alfredo Britto e Ana Luiza Nobre, conferindo:

> [...] elementos e materiais da arquitetura tradicional brasileira, como o telhado cerâmico inclinado, superfície de pedra à vista em contraste com amplos planos brancos e esquadrias de madeira colorida, encontram grande equilíbrio com elementos introduzidos pelo modernismo: delgados pilares de concreto, paredes curvas e amplas aberturas. (XAVIER et al.: 1991, p.47.).

Através das particularidades supracitadas é pertinente apontar que o uso dos elementos naturais e manufaturados verificados nesta casa, através das pedras, madeiras e telhas cerâmicas (todos estes, aqui denominados de *superfícies da memória*) são contemporâneos a casos outros, construídos ou não, a exemplo do Grande Hotel de Ouro Preto e a Casa M.Passos. Conquanto, no caso carioca, longe de ser uma particularidade de contexto urbano preservado ou uma casa de fim-de-semana, apresenta-se sem explicação diante do uso de elementos *in natura,* permanecendo assim, como único motivo as próprias referências dos mestres Costa e Corbusier, além dos exercícios projetuais já avultados por Niemeyer.

Entre 1941-1942, Oscar realizara o projeto de sua primeira morada familiar: uma casa carioca situada na rua Carvalho Azevedo, vizinha a rua Sacopã, também com vista para a Lagoa Rodrigo de Freitas. Tal casa,[229] embora substancialmente modificada[230] nas décadas seguintes, é destacada pela Fundação Oscar Niemeyer, assim também por diversas publicações e pesquisas.

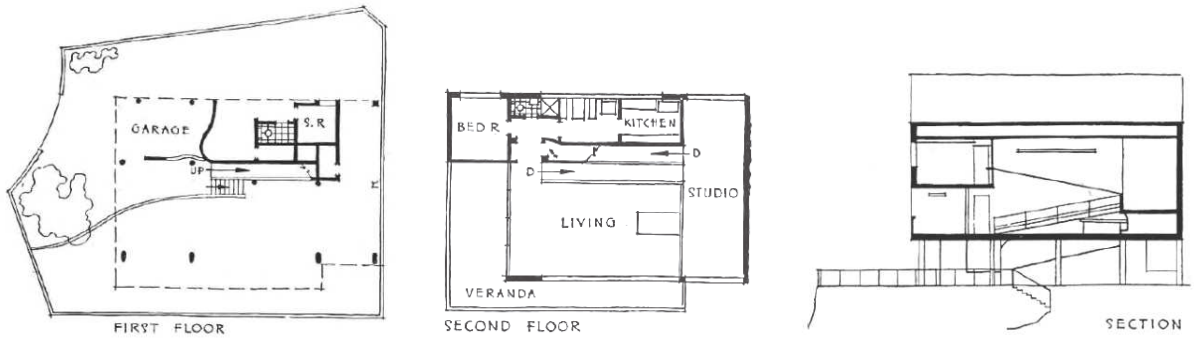
Através de iconografia disponível, vê-se a casa implantada na borda de um *cul-de-sac*. No pavimento térreo, através de pilotis encontra-se a garagem e uma varanda curvilínea (semelhante à Casa Cavalcanti), tendo em uma das extremidades, áreas de serviço e dependências de empregados e, opostamente, uma escadaria para um diminuto quintal.

O acesso ao primeiro pavimento dá-se por uma rampa à Corbusier, com a qual se instala o *promenade architecturale* que permeia toda a edificação; ainda neste pavimento, vê-se a sala de estar com pé-direito duplo voltada para uma varanda em L com vista para a *lagoa*. Na margem oposta, reserva-se um

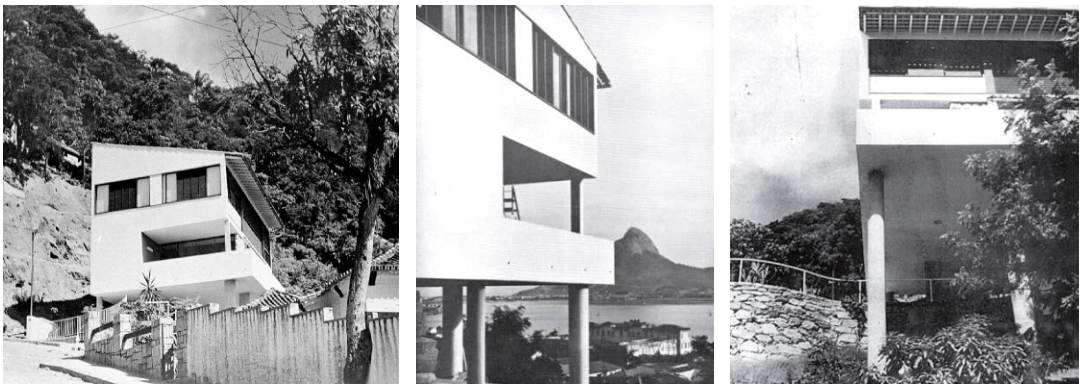
[228] Certamente contendo o restante do programa residencial: quartos, banheiros, etc.
[229] Oscar Niemeyer e sua família habitaram a casa entre 1943-1953, quando mudaram em seguida para a Casa das Canoas. Segundo o pesquisador Marcus Leite Almeida na Dissertação de Mestrado *"As casas de Oscar Niemeyer – 1935-1955",* tal morada da década de 1940 fora posteriormente vendida à família do advogado e diplomata José Sette-Câmara (1920-2002).
[230] Conjuntamente com os edifícios verticais do entorno imediato que, ao longo dos anos, substituíram o então conjunto de edificações unifamiliares.

quarto, instalação sanitária, cozinha e serviço. Continuando o percurso da rampa, dá-se de encontro com o longitudinal estúdio do arquiteto, de onde se avista a sala, abaixo e os quartos, acima. Finalmente alcançando o último pavimento, encontram-se dois dormitórios, um banheiro e um terraço.

Evidenciada por muitos pesquisadores sendo uma residência com planta *corbusieriana,* o particular interesse nesta abordagem recai, no entanto, nos acabamentos presentes – inicialmente, em suas originais composições, assim destacadas por Goodwin ao destacar da casa: *"[...] estrutura de cimento armado, paredes brancas, telhas portuguesas e venezianas azuis, de madeira."* (GOODWIN: 1943, p.166.). Além destas evidências, nota-se também (através de ocultado nome em fotografia extraída do periódico *"Arquitetura Contemporânea no Brasil, nº2",* de 1948), uma imagem da curvilínea varanda, sustentada por um muro de pedras, serpentando o *pilotis*.



Imagens: 62, 63 e 64 – respectivamente: [62]: Pavimento térreo da Casa do arquiteto na Lagoa. **[63]:** Segundo pavimento da Casa do arquiteto na Lagoa. **[64]:** Corte longitudinal da casa do arquiteto na Lagoa. **Fonte única:** PAPADAKI: 1951, p.64.



Imagens: 65, 66 e 67 – respectivamente: [65]: Vista parcial lateral/frontal da Casa do arquiteto na Lagoa. **Fonte:** http//www.niemeyer.org.br – Acesso: maio de 2017. **[66]:** Vista parcial da Casa do arquiteto na Lagoa. **Fonte:** GOODWIN: 1943, p.167. **[67]:** Vista parcial posterior da Casa do arquiteto na Lagoa. **Fonte:** In: revista Arquitetura contemporânea no Brasil – nº2, p.31.

Assim, ao ponto que nos é caro nesta abordagem, através de uma análise externa do conjunto em evidência, impossível não recordarmos dos projetos residenciais de Niemeyer para o mesmo período, destacando novamente, a Casa Cavalcanti e, antecipando as apresentações, as casas Francisco Inácio

Peixoto e Herbert Johnson. Apontam-se também as aproximações com projetos outros realizados por seus mestres, encontrando em Le Corbusier, por exemplo, diversos estilemas modernistas; já em Lucio Costa, um evidente diálogo com a tradição – recordando-se, inclusive, do projeto para as casas geminadas de Monlevade em 1934.

Não obstante, a arquitetura mais aproximativa – através do telhado de uma água, com presença de cachorrada, paredes caiadas, esquadrias azuis e muros de pedras é, de fato, o Grande Hotel de Ouro Preto, surgindo nesta casa carioca, como um pequeno módulo do original longínquo.

No mesmo período, Oscar Niemeyer recebera um convite para elaborar um projeto residencial para o industrial e fazendeiro Francisco Inácio Peixoto (1909-1986) para a cidade natal deste, a mineira Cataguases, na Zona da Mata. O proprietário, muito além de empreendedor, vinculava-se também às questões intelectuais, tendo sido escritor[231] e integrante do Movimento Verde que editara entre 1927-1929 uma revista mensal de arte e cultura[232] – tendo, portanto, ligação e conhecimento com as inovações culturais no Brasil do começo do século 20, o que certamente influenciara na escolha do arquiteto.

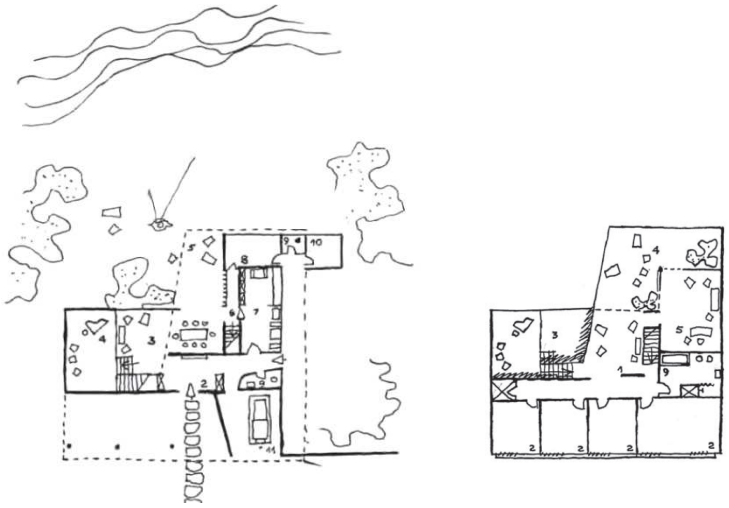
Acerca deste convite, é interessante ainda observar a citação do arquiteto e pesquisador Henrique Ephim Mindlin (destacado neste capítulo) ao comentar: *"Cataguases é um caso curioso de pequena cidade, com apenas 20 mil habitantes, que pode se gabar de ter um grande número de projetos arquitetônicos modernos"* [233] (MINDLIN: 1999, p.168.). Para esta cidade, com colaboradores,[234] Niemeyer projetara também entre 1945-1949 o Colégio Cataguases, na Chácara Granjaria.

[231] Autor de: *"Meia Pataca"* (1928); *"Dona Flor"* (1940); *"Passaporte proibido"* (1960); *"A Janela"* (1960); *"Chamada Geral"* (1982), dentre outros.

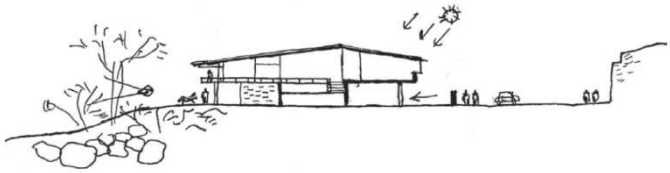
[232] A "*Revista Verde"* fora editada por um grupo de intelectuais mineiros entre 1927-1929 através de seis edições – destacando os seguintes nomes: Henrique de Resende (diretor), Antônio Martins Mendes e Rosário Fusco (redatores), Ascânio Lopes, Camilo Soares Filho, Christophoro Fonte Boa, Guilhermino César, Oswaldo Abritta, Renato Gama, Martins Mendes e Francisco Inácio Peixoto. Importantes colaboradores também são recordados: Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Aníbal Machado, Antônio de Alcântara Machado, Sérgio Milliet, Ribeiro Couto, Prudente de Morais Neto, João Alphonsus, Godofrdo Rangel, Marques Rebelo, ente outros.

[233] Tal comentário, datado de 1956, abrange os seguintes arquitetos: Aldary Toledo, Francisco Bolonha, Edgar Guimarães do Vale, Gilberto Lyra de Lemos e Oscar Niemeyer. Através de fontes diversas, sabem-se, entretanto, de outros nomes envolvidos com a modernidade cataguasense ao longo do século 20, tais quais: Carlos Leão, Fernando de Oliveira Graça, José Vicente Nogueira, Luzimar Góes Telles além de Marcelo e Milton Roberto. Destacam-se também os projetos paisagísticos através de Carlos Perry e Roberto Burle Marx, alcançando elementos integrados de Américo Braga, Anísio Medeiros, Cândido Portinari, Cristina Paiva, Djanira, Domenico Lazzarini, Emeric Marcier, Jan Zach, Jean Lurçat, José Alves Pedrosa, Paulo Werneck, Tomás Santa Rosa e Ubi Bava. Quanto ao mobiliário presente nas exemplificações da arquitetura modernista, avulta-se o nome de Joaquim Tenreiro.

[234] Destacando: o paisagismo de Roberto Burle Marx, elementos integrados de Cândido Portinari, Jan Zach e Paulo Werneck, além de mobiliário realizado por Joaquim Tenreiro.



Imagens: 68 e 69 – respectivamente: [68]: Planta do térreo da Casa Inácio Peixoto **[69]:** Planta do segundo pavimento da Casa Inácio Peixoto **Fonte única:** PAPADAKI: 1951, p.119.



Imagens: 70: Corte longitudinal da Casa Inácio Peixoto **Fonte:** PAPADAKI: 1951, p.119.

Retomando a casa, vemo-la situada na rua Major Vieira, implantada paralelamente à face de quadra em uma porção plana de um terreno que se prolonga em declive até o Rio Pomba. Através da iconografia disponível vemos o pavimento térreo apresentando à direita, uma garagem e um pátio de serviço (por meio do afastamento lateral) e, à esquerda, um alpendre que delimita o acesso para a residência. Em seu interior, após a passagem de um hall, temos à direita, a continuidade das áreas mais funcionais, encontrando lavabo, copa, cozinha e, mais ao fundo, quarto de costura, instalação sanitária e quarto de empregados. Já à esquerda, vemos as salas de estar e jantar, direcionadas para uma varanda e jardim e, de volta ao interior da casa, um acesso para a sala de música, através de um mezanino que, em breve instante, recorda-nos da solução alcançada na própria casa do arquiteto, analisada anteriormente.

Da sala de música ou mesmo da sala de jantar, situadas abaixo, alcança-se o primeiro pavimento. Neste, ao redor de uma segunda sala de estar, tem-se quatro dormitórios voltados para a fachada frontal, além de uma única e ampla instalação sanitária e, na margem oposta, com vista para o jardim e o rio, situa-se o escritório e avarandado em L.

Através de pesquisa empreendida pelo arquiteto Danilo Matoso Macedo em sua Dissertação de Mestrado intitulada *"Da matéria à invenção. As obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais 1938-1955"*

redescobrimos nomes que integram as obras de arte no interior desta morada, apontando: a colaboração de Cândido Portinari (já destacado e envolvido com o arquiteto desde o Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro) além de Jean Lurçat (1892-1966), José Alves Pedrosa (1915-2002) e Tomás Santa Rosa (1909-1956). Já no exterior, a colaboração (também já íntima à arquitetura de Niemeyer), através de Roberto Burle Marx e, a presença de uma escultura de uma figura feminina realizada por Jan Zach (1914-1986).

Contudo, ainda através de Macedo, o tema que nós é caro é encontrado em matéria publicada em edição especial do Centenário de Oscar Niemeyer, em dezembro de 2007, através da *Revista aU,* intitulada: *"Um nativismo esquecido"* – que reforça particularidades já apontadas na dissertação supramencionada.

Acerca das *superfícies da memória*, observa-se logo diante da fachada da casa de Cataguases, um muro de pedras do tipo canjiquinha (com pedras diminutas e com junta seca) que se repete no volume da garagem *"[...] destacando o bloco dos quartos acima como um volume apoiado sobre esta base 'bruta' e o pilotis."* (MACEDO: 2008, p.158.). Tal apropriação já fora, conforme verificamos, utilizada em projetos residenciais (e não residenciais) anteriores; com maior ou menor destaque, recordando o muro de pedras presente no projeto da casa de 1935, embora sem cunho nativista, alcançando em seguida, projetos já observados, a exemplo das residências M.Passos, Cavalcanti além da própria casa do arquiteto. Conforme veremos, através de diferentes paginações, o embasamento de pedras – *in natura* – seria requisitado por Oscar em projetos vindouros.

Além dos muros, este revestimento também é encontrado nesta residência através das pavimentações de pedras calcarias entremeadas por grama, originalmente[235] presentes no afastamento frontal da edificação e, com maior desenvoltura, nos jardins posteriores – não precisando, no entanto, qual voz prevalecera nesta escolha: a do arquiteto Niemeyer ou a do paisagista Burle Marx?

Ainda no acesso da residência, outro revestimento surge, uma moldura de azulejos 15cm x 15cm, com motivos fitomórficos, ladeando a porta principal. Tal manifestação remete-nos as outras ocasiões então ocorridas na obra de Niemeyer, a exemplo do Grande Hotel de Ouro Preto e nos edifícios de Pampulha, além das citações também ocorridas em Lucio Costa e Le Corbusier. Segundo Macedo, *"[...] esta articulação de materiais* [referendo-se também a azulejaria] *são, a nosso ver, mais uma comprovação da orientação historicista da arquitetura de Oscar à época."* (Ibid, p.150.).

Somados ao uso das pedras e a azulejaria, o arquiteto escolhera ainda as principais cores da residência, destacando aqui, por meio de carta datada de 9 de abril de 1942, direcionada por este ao proprietário, as seguintes recomendações: *"Externamente, ao meu ver ela* [a casa] *deveria ser caiada de branco. As esquadrias poderiam ficar azuis por fora e por dentro na cor da parede num tom um pouco mais forte apenas. [...] As colunas externas e os caibros ficariam num tom marrom e branco respectivamente."* (NIEMEYER: 1942 apud MACEDO: 2008, p.149.).

[235] A grama entremeada as pedras, foram substituídas (sem data conhecida), por pedras menores.



Imagens: 71 e 72: Vista frontal e posterior da Casa Inácio Peixoto
Fonte única: PAPADAKI: 1951

De fato, o branco e o azul remetem-nos à arquitetura vernacular do período colonial, reforçado pelo uso do marrom para as externas colunas e vigas de concreto, dando-lhes uma ligeira sensação de falso madeiramento. Não obstante, apesar das desenvolturas dos materiais empregados, a qual o arquiteto diria em outro trecho da carta encaminhada à Peixoto: *"Plasticamente, ela* [a casa] *apresentará esse aspecto simples e despretensioso que caracterizou a nossa velha arquitetura colonial."* (MACEDO: 2007 In: Revista aU:2007, p.20.), a derradeira aproximação dera-se com o uso de uma cobertura em telhado cerâmico de duas águas.

Tal cobertura de duas águas de telhas capa-e-canal exibe-se diferentemente das costumeiras soluções empregadas nos projetos residenciais então verificados, em que prevalecia apenas uma água, paralela ou perpendicular à rua. Para a casa de Cataguases, o arquiteto (por motivos que desconhecemos) recordara-se da resposta empregada na terceira proposta para o Grande Hotel de Ouro Preto, ainda em 1939, a qual apresentara uma cobertura semelhante, também assimétrica. Acerca da cobertura da residência, Macedo descreve-a com sucinta precisão:

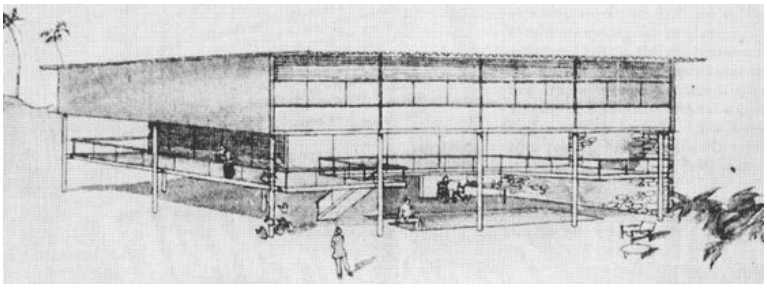
> apenas sugerida no beiral que protege a parede caiada, é ocultada sob uma laje de forro sobre todos os espaços internos e expõe sua natureza em telhas vãs sobre o terraço (ou varanda) e o estar íntimo para o amplo jardim dos fundos. De modo a encerrar o mencionado pátio [situado no pavimento térreo], a faixa final da cobertura estende-se até a divisa lateral oposta do terreno, apoiada em pilares de concreto harmonizados com o jogo estrutural frontal. (Ibid, p. 24.).

No ano seguinte, o arquiteto àquela altura já internacionalmente conhecido através dos projetos então realizados, destacando o Pavilhão do Brasil em Nova Iorque (1938-1939) e o Conjunto da Pampulha (1940-1942), fora convidado pelo empresário norte-americano Herbert Fisk Johnson Jr.[236] (1889-1978) para projetar sua morada tupiniquim na capital cearense.

[236] Herbert Fisk Johnson Jr. (1889-1978) era neto de Samuel Curtis Johnson Sr. (1833-1919), fundador de uma importante empresa estadunidense de produtos de cera. Sua aproximação com o Brasil dera-se a partir da década de 1930, quando o empresário encontrara na região nordeste, grande produção da *Copernicia prinifera* (a carnaúba), matéria prima para seu negócio. O empresário viera ao Brasil sobrevoando através de um bimotor anfíbio Sikorsky S-38 (de Milwaukee, no estado de Wisconsin/EUA a Fortaleza, no Ceará) em episódio que ficou conhecido pela revista *Time* de outubro de 1935 de *"uma caçada à*

Implantada na Avenida Beira-Mar, no bairro de Meireles, em Fortaleza, a casa elaborada por Niemeyer encontra-se hoje descaracterizada. No entanto, em sua composição original, debruçava-se paralelamente diante do Oceano Atlântico através de um monumental *pilotis* – marca absoluta desta edificação.

No térreo, encontrava-se uma elevada piscina com trampolim, protegida da forte incidência solar e ladeada por espaços livres de apoio a recreação. Acima, margeado por um generoso avarandado configurado em "T", via-se o primeiro pavimento (uma espécie de mezanino semi-aberto e protegido por portas envidraçadas e venezianas de correr), acessado pelo térreo através de uma escada helicoidal,[237] logo de encontro a uma despojada área social, com cozinha (também contendo um acesso vertical individual) e lavabo. Finalmente, no último pavimento, as áreas íntimas (desconhecendo-se a configuração primitiva visto a não divulgação em planta),[238] acessadas por uma escadaria de um lance situada próxima a sala de jantar no primeiro inferior.





Imagens: 73 e 74 – respectivamente: [73]: Perspectiva da Casa Herbert Johnson. **Fonte:** GOODWIN: 1943, p.169. **[74]:** Vista parcial da Casa Herbert Johnson. **Fonte:** In: revista Acrópole, nº157, p.24.

A morada litorânea aproveitava-se das vantagens da brisa marinha e resguardava-se a todo possível da forte incidência solar, através de um *pilotis* recortado por uma varanda-mezanino que também conferia maior dramaticidade volumétrica. Não suficiente este projeto fora consolidado através da presença de uma cobertura em uma água com revestimento cerâmico (apresentando, inclusive cachorrada), conferindo particularidades então avultadas pelo arquiteto no sudeste brasileiro através de projetos já explanados – mesclando o modernismo internacional às particularidades nacionais.

Novamente, impossível não recordarmos os aprendizados de Lucio Costa e Le Corbusier neste projeto para o Ceará que, também apresenta sua matriz no Grande Hotel de Ouro Preto, especialmente através do jogo de alturas nos pilotis, o uso de venezianas e, por fim, o telhado cerâmico.

---

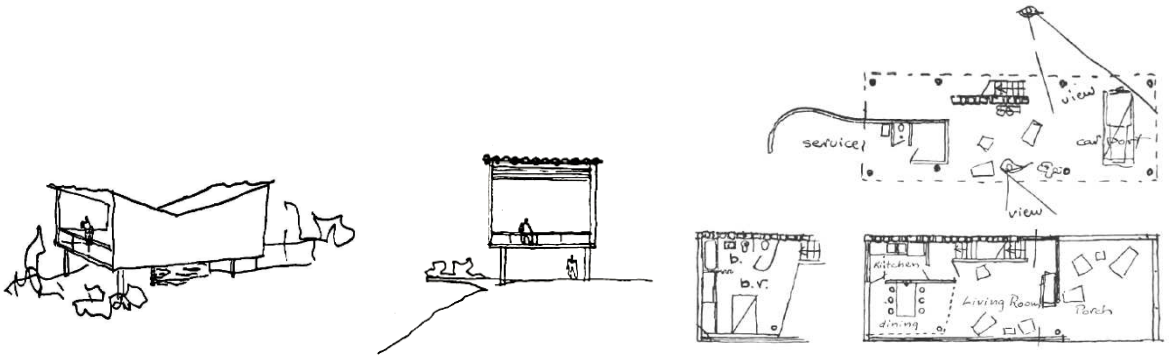
cera". Este mesmo empresário contratara o arquiteto Frank Wlloyd Wrigth na década de 1930 para projetar uma casa em Racine, no estado de Wisconsin/EUA.

[237] Diferentemente da perspectiva original.

[238] Apesar de não termos conhecimento de uma detalhada iconografia acerca deste projeto, são conhecidas interessantes fotografias realizadas em 1976 pelo arquiteto norte-americano Michael B. Williams durante estadia em Fortaleza. Para mais informações, vide: http://www.archdaily.com.br/br/778815/uma-das-primeiras-obras-de-oscar-niemeyer-a-residencia-herbert-johnson - Acesso: Maio de 2017.

Intensificando a presente abordagem, em 1943, Oscar Niemeyer realizara quatro[239] projetos residenciais: a Casa Charles Ofaire, a Casa João Lima Pádua, a Casa Pedro Aleixo e, por fim, a Casa Juscelino Kubitscheck.

A primeira, não construída, destinava-se aparentemente a um espaço de lazer no subúrbio carioca para o francês Charles Ofaire[240] (erroneamente e costumeiramente grifado *Ofair*). Sem endereço apresentado, Oscar exibe o projeto através de seis *croquis* conhecidos, sendo três plantas, uma fachada e duas perspectivas (uma interna e outra externa).



Imagens: 75, 76 e 77 (conjunto) – respectivamente: [75]: Perspectiva da Casa Charles Ofaire. **[76]:** Vista frontal da Casa Charles Ofaire. **[77]:** Plantas do pavimento térreo, segundo pavimento e mezanino. **Fonte única**: PAPADAKI: 1951, p.116-117.

Por meio destas parcas iconografias, vemos a casa distribuída em três pavimentos. No térreo – um *pilotis* que se desenvolve através de oito pilares – encontra-se à direita, uma área para o automóvel, à esquerda, uma área de serviço e apoio com banheiro e, um pouco deslocado do centro, uma escadaria de um lance, protegida por uma parede. Acima, no primeiro pavimento, vê-se o programa social dividido em três áreas, assim destacadas da esquerda para a direita: no primeiro terço, a cozinha e a sala de jantar; no segundo terço, a sala de estar e, finalmente, no último terço da modulação, uma espaçosa varanda. Da sala de estar, através da mesma prumada da escada original, tem-se acesso ao mezanino com presença de uma única suíte, cuja instalação sanitária alinha-se com a cozinha abaixo situada.

Com os demais *croquis* vemos a perspectiva interna com desejosa integração entre as áreas íntimas e sociais (primeiro pavimento e mezanino), além da vista para a varanda, de onde se percebe que tal

[239] No mesmo ano o arquiteto projetara também a Casa Prudente de Maria Morais Neto, no Rio de Janeiro. Conquanto, esta morada não apresenta elementos suficientes para o enquadramento da presente análise.
[240] Segundo Marcos Leite Almeida na Dissertação de Mestrado *"As Casas de Oscar Niemeyer 1935-1955"* vemos: *"Ofaire é uma espécie de emissário de Le Corbuiser para os assuntos referentes ao Ministério da Educação após sua volta à França, em 1936."* (ALMEIDA: 2005, p.74.). Através do *site* http://www.jobim.org é possível verificar uma carta de Le Corbusier endereçada a Lucio Costa, na qual o primeiro apresenta Charles Ofaire sendo agente geral da Enciclopédia Francesa.

morada estava destinada a implantar-se próxima a um forte declive, ampliando-se ao rés-do-chão através de um mirante em balanço. O desenho adicional exibe todo o conjunto em que se destaca a cobertura em telhado borboleta, já utilizado em projetos anteriores.

Aparentemente, diante tamanha simplificação do programa arquitetônico e ainda, da desenvoltura dos desenhos apresentados, o projeto desta casa nos faz pensar que ela facilmente poderia ter sido imaginada como uma cabana de madeira. De fato, ao observarmos mais atentamente as imagens, logo verificamos que a parede alinhada à escadaria, muito embora não estrutural, é de pedra e, já próximo a sala de jantar, vê-se o uso da madeira – tais acabamentos, *superfícies da memória*, somam-se a uma possível indicação de um telhado cerâmico, destacado pelo presente beiral da fachada frontal, acrescentando ainda mais um tom nativista a proposta.

As possíveis referências desta morada encontram-se em projetos já mencionados de Le Corbusier, tais quais, a não erigida Maison Errazuriz, no Chile (1930), a *Villa "Le Sextant"* em *Les Mathes*, na França (1935) ou mesmo a Maison de Week-end Jaoul (1937), observando nestas o uso do telhado borboleta, assim também os materiais *in natura.* É importante ressaltar que um ano antes deste projeto, Lucio Costa desenvolvera (muito embora com maior refinamento), a Casa Saavedra, no distrito de Correias em Petrópolis, no Rio de Janeiro – apresentando uma morada com aproximados revestimentos e espírito nativista, já aquela altura, bastante caros a biografia deste arquiteto.

Não obstante, além das possíveis analogias, a arquitetura *niemeyeriana* já trilhava um caminho de metalinguagem projetual, recordando os projetos anteriores de cunho nativista e, em especial, a própria origem desta casa extraída de uma seção transversal do Grande Hotel de Ouro Preto – relembrando em muito seu pilotis e apartamento com mezanino e varanda protegida.

Continuando, vemos que no mesmo ano, Oscar realizara para Belo Horizonte, em paralelo às obras parcialmente executadas em Pampulha, projetos para quatro habitações unifamiliares. Na região central, a Casa João Lima Pádua e a Casa Pedro Aleixo e, mais ao longe, a Casa Juscelino Kubitscheck.

Acerca da primeira, a oportunidade surgira após o evento em Ouro Preto, por meio do contato com o então governador (entre 1933-1945) de Minas Gerais, Benedito Valladares Ribeiro (1892-1973). O projeto belorizontino destinava-se a casa da filha do político, Lúcia Valladares Pádua e seu esposo, João Lima Pádua. Embora substancialmente modificada, a casa ainda existente, vendo-a no Bairro Santo Agostinho e implantada em um terreno plano na esquina das ruas Bernardo Guimarães e Araguari.

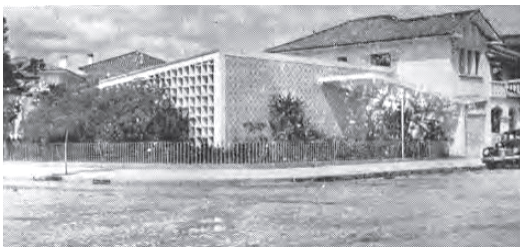
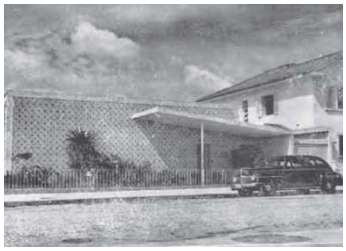
Diferentemente das residências até então apresentadas, tal casa exibe-se com apenas um único pavimento através de uma configuração de absoluta urbanidade. Próxima a um quadrado e, visivelmente introspectiva, a morada configura-se em uma espécie de "U" através de um pátio interno descoberto.

A leitura da planta dá-se da seguinte maneira: à esquerda, através da rua Araguari, volta-se ao centro, o acesso principal da casa através do referido pátio; paralelamente a este, vê-se a área do bar e a sala de estar (na esquina do terreno) e, na margem oposta, o apartamento do casal (através de quarto,

saleta, instalação sanitária e apoios). Do centro para a extremidade do terreno, direcionando-se à rua Bernardo Guimarães, vêem-se duas alas, separadas pela circulação central; à esquerda, uma segunda suíte, a sala de jantar e o vestíbulo; à direita tem-se a cozinha, a copa e um lavado; com acesso externo, vêem-se um quarto de serviço e banheiro; já no limite do terreno, uma garagem coberta.

Muito embora o arranjo espacial desta planta seja um interessante exercício projetual, o estudo aqui em destaque retorna-se para os revestimentos presentes através das *superfícies de memória*. Ainda que as faces sociais e íntimas voltadas para o pátio interno e também a circulação de afastamento paralela à cozinha e dependências possuam suas particularidades plásticas, as fachadas de maior interesse encontram-se na borda da edificação.

Àquela voltada para a rua Bernardo Guimarães, dá-se através de um expressivo retângulo cego, moldurado de mármore travertino e, cujo interior vê-se a paginação de azulejos de feição portuguesa (idênticos aos observados nos edifícios da Pampulha e, na não muito distante, Casa Pedro Aleixo[241]).


Imagens: 78, 79 e 80 – respectivamente: [78]: Vista da esquina (rua Bernardo Guimarães e rua Araguari) com destaque para a Casa João Lima Pádua e **[79]:** Vista lateral direiita da Casa João Lima Pádua. Fonte de ambas: MACEDO: 2008, p.353. **[80]:** Detalhe de azulejaria presente na fachada lateral direita. **Fonte única:** http://www.arqbh.com.br – Acesso: maio de 2017.

Tal fachada estática, altera-se apenas pela presença dos acessos à casa, através de uma porta social, outra de serviço e, por fim, a entrada veicular – todo este conjunto é coroado por uma marquise em "V", sustentada de um lado por um delgado pilar metálico e, opostamente, pelo volume da própria garagem.

Quanto à outra fachada visível da cidade, diferentemente do dominante perfil retangular observado na lateral perpendicular, vê-se a denúncia de um telhado em asa de borboleta, com a presença de telhas cerâmicas em seu coroamento. Tal perfil, assimétrico, exibia-se primitivamente apresentando na extremidade esquerda, a janela do apartamento dos proprietários, ao centro, um painel autoportante de cobogós vazados, tendo ainda a porta principal de acesso e finalmente, já à direita, novamente a paginação de cobogós, entretanto, com revestimento interno de vidro semi-opaco para proteção e privacidade ao bar e sala de estar.

[241] Esta, já demolida.

O segundo projeto sublinhado fora realizado por Niemeyer para o político marianense Pedro Aleixo[242] (1901-1975) que, na década de 1940 chegara a ser deputado estadual por Minas Gerais, tendo laços familiares em Belo Horizonte. Acredita-se que a aproximação do arquiteto e do político tenha sido originada em semelhante circunstância àquela ocorrida com Benedito Valladares Ribeiro e Juscelino Kubitschek.

A residência, demolida ainda na segunda metade do século 20, situava-se na esquina da ruas Antônio de Albuquerque e Rio de Janeiro (nas proximidades de onde ainda hoje encontra-se a Escola Estadual Governador Milton Campos, projetada por Oscar em 1954). Com uma configuração um pouco diferente da esquina descrita da Casa João Lima Pádua, esta edificação ora em análise apresentava-se em um terreno embora em declive (perfil da rua Antônio de Albuquerque), com maior generosidade de área.

Raras são as fotografias e informações arquitetônicas desta casa. A própria Fundação Oscar Niemeyer apresenta apenas uma única imagem em seu arquivo virtual. Entretanto, novamente através do pesquisador Danilo Macedo, conhece-se cinco fotografias (do arquivo pessoal da família de Sérgio Aleixo), além dos desenhos técnicos realizados pelo arquiteto sobre os originais de pranchas microfilmadas. Assim, trata-se de uma arquitetura *niemeyeriana* cuja iconografia nos é rara e, pouquíssimo debruçada.

Não obstante, para o fomento de nossas análises, o material existente já é otimista. Através dos desenhos elaborados por Macedo, vemos a planta de uma grande uma grande propriedade. Na parte mais baixa do declive através da rua Antônio de Albuquerque, encontrava-se a garagem coberta, emoldurada externamente por um embasamento prolongado por toda a esquina. Acima, acessada por uma generosa rampa, assentava-se o restante da casa, em aproximado "H".

Desenvolvida em um único pavimento, vemos através da planta a seguinte seqüência: voltada para a rua Antônio de Albuquerque, temos à esquerda (afastada do limite do terreno), a sala de jantar, através de um retângulo sutilmente curvado em três extremidades; ladeando esta sala, vê-se o hall protegido por um afastamento coberto que dava acesso a rampa supramencionada. Por fim, no mesmo alinhamento, um escritório com três opções de acesso: independente, através do hall ou pelo jardim, mais à direita e que se prolonga até a esquina. Ao centro da morada, via-se a sala de estar e de música, conectados por uma rampa entre dois níveis – recordando-nos soluções anteriores, em especial, através da própria casa carioca do arquiteto.

À esquerda da sala de estar e música (centralidade do partido arquitetônico), vêem-se as áreas de lavabo, cozinha, serviço e apoio. Na perspectiva desta, um jardim secundário e, à direita, no limite do terreno, as áreas íntimas através de instalações sanitárias e rouparia; finalmente, separados por uma circulação, tem-se os quatro dormitórios voltados para um jardim central delimitado por um avarandado e

[242] O mesmo alcançara a vice-presidência do Brasil entre 1967-1969, durante a gestão do então presidente Artur da Costa e Silva (1889-1969), tendo sido em seguida, vetado para assumir o mandado pela Junta Governativa Provisória, a Segunda Junta Militar.

a própria esquina, esmaecendo as áreas privadas e públicas através de um jardim realizado por Roberto Burle Marx.[243]

No que tange nossos objetivos, esta casa já demolida, guardava o contínuo uso dos revestimentos – as *superfícies da memória* – utilizados por Niemeyer em seus projetos belorizontinos daquele período: muros de pedras observados no embasamento e rampa, além dos azulejos[244] cuja estampa evidencia uma herança portuguesa também verificada na Casa João Lima de Pádua e nos edifícios da Pampulha. Outro interessante aspecto notado (e também contínuo através de experimentações já comentadas) dera-se por meio do telhado em asa de borboleta, verificados aqui, graças aos cortes realizados na pesquisa de Macedo, além das preservadas fotografias, donde se vêem telhados cerâmicos.

Dentre os projetos de cunho nativista até então acentuados aqui, talvez o que mais se destaca seja a casa para o então prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek. Da mesma maneira que os demais edifícios imaginados[245] para a artificial Lagoa da Pampulha, recordando: o Cassino, a Casa do Baile, o Iate Clube, o Hotel de Turismo e a Igreja de São Francisco de Assis – a morada Kubitschek fora implantada no périplo do espelho d´água às margens da Avenida Otacílio Negrão de Lima, tendo ainda, proximidade com a igreja modernista e, originalmente, vista para quase todas as demais arquiteturas presentes.[246]





Imagens: 81, 82 e 83 – respectivamente: [81]: Vista parcial da Casa Pedro Aleixo. **[82 e 83]:** Pormenores da Casa de Pedro Aleixo em fotografias cotidianas – destaque para o painel de azulejos (semelhantes a demais projetos contemporâneos realizados por Oscar Niemeyer em Belo Horizonte) e a rampa de pedras (peitoril e piso). **Fonte única:** MACEDO: 2008, pp.

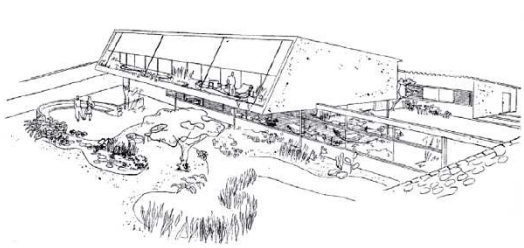
O contexto histórico desta residência vai de encontro aos fatos por muito já disseminados em bibliografias diversas acerca dos projetos realizados por Niemeyer para Pampulha e, brevemente comentados na inicial abordagem deste tópico. O fato é que, assim como os demais edifícios públicos solicitados pelo então prefeito, esta propriedade fora, inicialmente, a única a surgir no contexto particular – dando ênfase ao próprio exemplo de Kubitschek em povoar a então longínqua e deserta região.

Inicialmente, o partido alcançado por Niemeyer apresentava-se com maior dimensão e sofisticação. Uma casa em "L" elevada sobre pilotis, rodeada por jardins *burlemarxianos,* possuindo as áreas sociais e serviços no térreo e os dormitórios no primeiro pavimento, acessados por uma rampa à já

[243] Tal qual na casa João Lima de Pádua, com presença de um pequeno espelho d´água. Acerca desde jardim ainda mais rara são as informações disponíveis.
[244] Através da disponível iconografia, verificados na curva parede que antecede o hall e também nas paredes de anteparo dos bancos nos jardins de Burle Marx.
[245] Construídos ou não.
[246] Com exceção da Casa do Baile.

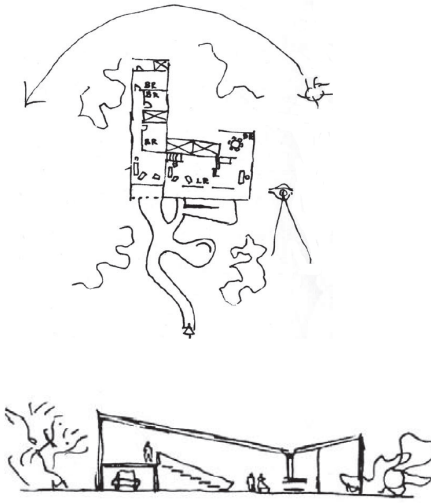
costumeira maneira. Volumetricamente definia-se por uma assimétrica cobertura em asa de borboleta, remetendo-nos aos projetos então realizados pelo arquiteto, mas agora, com uma monumentalidade quase palaciana. Através da iconografia existente é possível perceber também as costumeiras *superfícies da memória*: muros de pedras nas divisas além de atenuadores solares através de treliças defronte os dormitórios.[247]

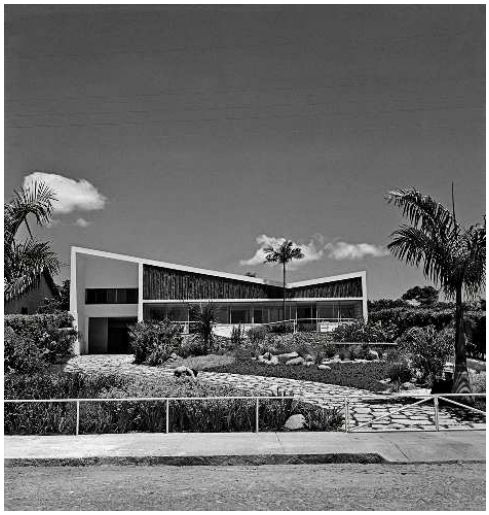
Sabe-se que esta primeira versão fora utilizada para a Casa Prudente de Moraes Neto[248] e construída com sutis modificações (em especial advindos do terreno, no Rio de Janeiro), apresentando na abordagem aqui destacada, apenas alguns arrimos de pedra.[249] Já a segunda versão da casa mineira, surgira por fatos que ainda desconhecemos, apresentando-se mais singela.





Imagens: 84 e 85 – respectivamente: [84]: Perspectiva da primeira proposta da Casa Juscelino Kubitschek. **[85]:** Maquete da primeira proposta da Casa Juscelino Kubitschek. **Fonte única:** PAPADAKI: 1951, p.125





Imagens: 86 (conjunto) e 87 – respectivamente: [86]: Croquis de implantação e corte da Casa Juscelino Kubitschek. **Fonte única:** PAPADAKI: 1951, pp.109-111 **[87]:** Vista frontal da Casa Juscelino Kubitschek. **Foto:** Marcel Gautherout. In: http://www.ims.com.br – Acesso: maio de 2017.

[247] Observação feita através da maquete então realizada.
[248] Prudente de Moraes Neto (1904-1977), também conhecido como Pedro Dantas.
[249] Não sendo expressiva para maiores destaques.

A nova casa imaginada por Niemeyer fora construída em um suave declive. Através do material original vê-se à esquerda, uma garagem no térreo; à direita, através de sinuosa rampa, uma longitudinal varanda coberta. Adentrando a casa, já no primeiro pavimento em inicial configuração[250] em "L", tem-se uma biblioteca, à direita; uma sala de estar e jantar, ao centro e, acima, sobre um mezanino, uma sala de música – tal qual conforme observado em soluções próximas já destacadas.

Ainda no primeiro pavimento vêem-se: a sala de jogos e o jantar em uma das extremidades e, no núcleo da edificação, as áreas da copa, cozinha, lavabo e depósitos. Já no pavimento acima, acessado através da sala de música ou, intimamente, por meio da copa, vê-se a área privativa distribuída por um longo corredor com iluminação indireta, exibindo duas suítes e, em perspectiva, um amplo dormitório com instalação sanitária e closet. Os demais espaços atualmente observados (situados na ala esquerda da edificação – configurando o "U" e, em topografia mais alta, através de uma piscina e edícula), foram à que tudo indica, apropriados a partir da década de 1950, quando a propriedade fora vendida a família Brasiliense Guerra.

Concomitantemente, simplicidade e sofisticação são verificadas nesta morada através dos elementos integrados e as *superfícies da memória.* Ao primeiro, vemos um painel de Alfredo Volpi (1896-1988) *"[...] ampliando a perspectiva da parede do fundo da varanda aberta sobre o jardim."* (GUIMARAENS: 2015 apud http://www.vitruvius.com.br – Acesso: maio de 2017.), além de uma mesa azulejada (através de peças 15m x 15cm de feição tradicional) e painel realizados por Paulo Werneck (1907-1987) encontrados junto do jardim posterior. Quanto às *superfícies da memória*, tal edificação nos é cara, ao apresentar uma pavimentação de pedras calcárias irregulares entremeadas por pedras menores e grama em todo o percurso de acesso e jardins além do mesmo revestimento visível em alguns trechos do embasamento (presente na rampa e escadaria da fachada posterior). Outro aspecto de merecido destaque surge através dos paus roliços presentes na empena do telhado em asa de borboleta do telhado.

De todas as casas até aqui verificadas talvez esta seja a que mais tenha alcançado a singeleza e primitivismo desejados desde a Casa M. Passos, de 1939. Nesta morada, vê-se uma expressiva influência de Le Corbusier através da já destacada Casa Errazuris (1930) transfigurada por Niemeyer e ambientada pelos jardins de Burle Marx ao dialogar a inflexão da cobertura em asa de borboleta[251] alcançada pelo primeiro e a verticalidade de uma palmeira tropical inserida pelo paisagista.

Prosseguindo a década, logo se alcançam a Casa Gustavo Capenama, de 1947 e a Casa de campo do arquiteto, de 1949.

[250] Hoje, vê-se uma configuração em "U" na casa restaurada e transformada em museu no ano de 2013, aceitando algumas intervenções realizadas desde 1950 quando a propriedade fora adquirida pelo casal (e amigos de Juscelino), Joubert e Juracy Brasiliense Guerra.

[251] Ainda em Pampulha, Oscar Niemeyer utilizara-se do telhado em asa de borboleta no edifício do Iate Clube (1940) e, com certa inventividade, no Golf Clube (1943-1946), apropriando-se de experimentações projetuais advindas da Casa Oswald de Andrade, de 1938.

A primeira destinava-se a família do já mencionado Gustavo Capanema Filho, mineiro de Pitangui e cuja aproximação com o Rio de Janeiro e, extensivamente, Oscar Niemeyer ocorrera ainda na década de 1930, quando o primeiro fora empossado o quarto Ministro da Educação do Brasil[252] – desenrolando daí os conhecidos episódios do MEC.[253]

O material conhecido acerca deste projeto é raro. Destaca-se, no entanto, a citação presente no periódico francês *L´Architecture d´Aujourd´hui*, de 1948 ao destacar *"uma pequena habitação projetada por Osscar Niemeyer nas regiões montanhosas do Rio de Janeiro"*[254] (In: L´Architecture d´Aujourd´hui: 1948, p.72.), somada aos *croquis* (uma perspectiva, um corte e duas plantas) apresentados em *"The work of Oscar Niemeyer",* publicação de 1950 por Stamo Papadaki.

De dois pavimentos, as plantas revelam um retângulo. No térreo, emoldurado por duas grossas paredes, vê-se o acesso através da lateral esquerda, por uma porta protegida por uma marquise em balanço que pontuam a empena. Ao entrar, vemos linearmente, um hall, uma sala de estar e, ao fundo, uma sala de jantar – espaços estes que são subtraídos por anteparos e recortes surgidos do alpendre longitudinal situado à frente do conjunto. Na porção posterior deste piso, vê-se uma parede que segrega uma lâmina de serviços e apoios, contendo ainda cozinha e lavabo.

O segundo pavimento é acessado de duas maneiras: através de uma escadaria acoplada à parede que divide a área social e de serviço, além de uma escada em "U" enclausurada nas proximidades da cozinha. Uma vez no primeiro pavimento, através de um hall tem-se na perspectiva uma instalação sanitária e, voltados para a face posterior da planta, dois dormitórios. Opostamente vêem-se dois quartos e duas instalações sanitárias que envolvem o centro e a direita do pavimento; já à esquerda e, novamente, porção posterior da planta, reserva-se a um amplo escritório.

Ainda através da perspectiva e do corte conhecidos, vêem-se os perfis em aproximado trapézio, denunciando a edificação em uma água. A fachada de destaque (e a única conhecida) abrange os dormitórios frontais, as instalações sanitárias e o escritório, por meio de uma longitudinal varanda com inclinado perfil.

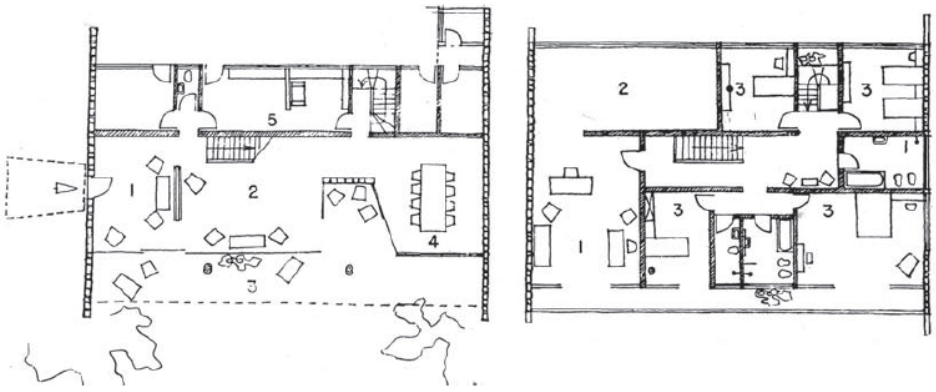
Tal morada agrupa-se aos ensaios nativistas, através das grossas paredes de pedras existentes em suas extremidades e que, conjuntamente com as inclinações dos trapézios, amalgamam as experimentações da Casa M.Passos e a primeira versão da Casa Juscelino Kubitschek, esta última, re-ajustada na Casa Prudente de Morais Neto. É interessante destacar que no mesmo ano, Oscar projetara o Centro Tecnológico da Aeronáutica em São José dos Campos, interior de São Paulo, experimentando novamente paredes inclinadas para os alojamentos.

---

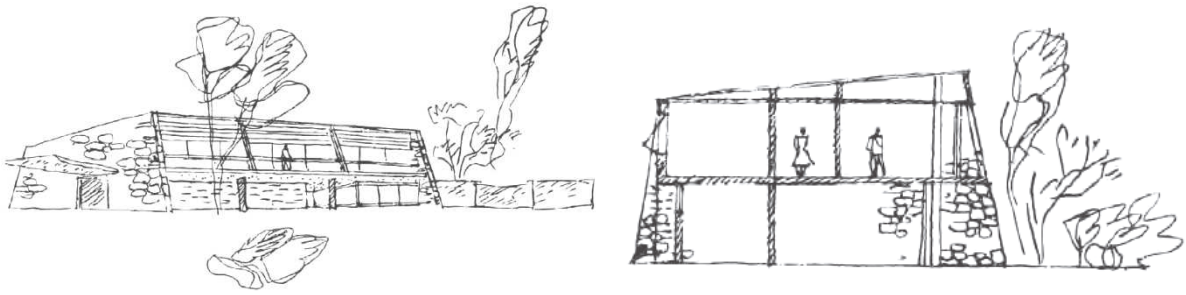
252 Entre 23 de julho de 1934 a 30 de outubro de 1945.

253 Em *"As curvas do tempo – memórias",* Oscar Niemeyer expõe: *"Convocado por Capanema, muitas vezes freqüentei seu gabinete [...]"* (NIEMEYER: 2000, p.47.).

254 Livremente traduzido de: *"Une petit habitation conçue par Oscar Niemeyer dans lês montagnes de la région de Rio de Janeiro."* (In: L´Architecture d´Aujourd´hui: 1948, p.72.).



Imagens: 88 e 89 – respectivamente: [88]: Planta do Térreo da Casa Gustavo Capenema. **[89]:** Planta do segundo pavimento da Casa Gustavo Capenama. **Fonte única:** PAPADAKI: 1951, pp.172-173.



Imagens: 90 e 91 – respectivamente: [90]: Perspectiva da Casa Gustavo Capanema. **[91]:** Corte transversal da Casa Gustavo Capanema. **Fonte única:** PAPADAKI: 1951, pp.172-173.

Dois anos após elaborar o projeto para Capanema, Oscar elaborara para seu pai, Oscar Niemeyer Soares (1877-1958), uma pequena casa em Mendes, no interior fluminense. Segundo o próprio arquiteto, a escolha do local também o conquistara, dizendo: *"Tranqüilo, sem os encontros inesperados e a grã-finagem impertinente das áreas litorâneas. E escolhi um pequeno terreno na estrada de Vassouras, cortado por um riacho que, naquela época, corria docemente, crescido pelas chuvas."* (NIEMEYER: 2000, p.51).

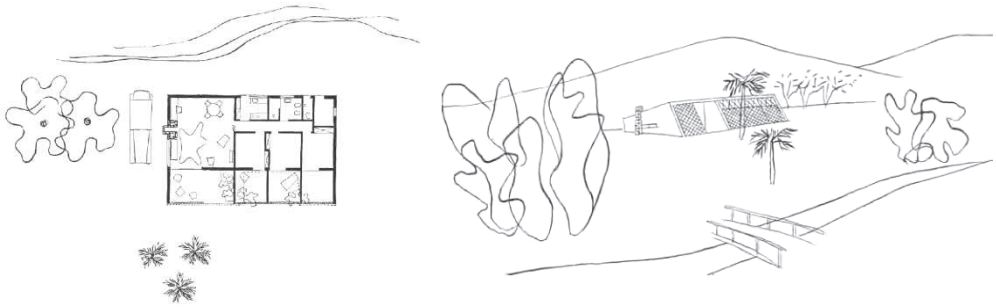
A casa, construída em um mês, surgira pelo aproveitamento de um *"velho galinheiro"* (Ibid, p.51). Térrea, vemos assim sua planta: um retângulo em cujos 2/5 exibe-se uma sala de estar e jantar com presença de lareira e um alpendre com parede frontal inclinada – acesso de toda a edificação. Nos outros 3/5, temos na porção posterior, cozinha, instalações sanitárias e dependências, direcionados para a parte montanhosa do terreno e, já na parte frontal da edificação, voltada para o rio e um bambuzal,[255]

[255] Em *"As curvas do tempo – memórias",* Oscar Niemeyer expõe: *"[...] o programa de Mendes se resumia – 'da casa para o bambuzal e do bambuzal para a casa' [...]"* (NIEMEYER: 2000, p.51.).

encontram-se três dormitórios que se prolongam para alpendres particulares – *"individual terraces"* (PAPADAKI: 1950, p. 197.).

O interesse desta morada campestre para a presente explanação volta-se para a absoluta simplificação das experimentações anteriormente avultadas (e supracitadas), através de uma residência térrea que se exibe de forma trapezoidal com revestimentos em renovado muxarabiê com interessante *design* para a presente *superfície da memória,* ocupando 4/5 da fachada principal, através de módulos que apresentam, inicialmente, a tradicional treliça, tendo em seu coroamento, um sanfonado de madeira – reinventando assim, a própria expressão luso-brasileira do muxarabiê que agora extrapolara o costumeiro ritmo de cheios e vazios.

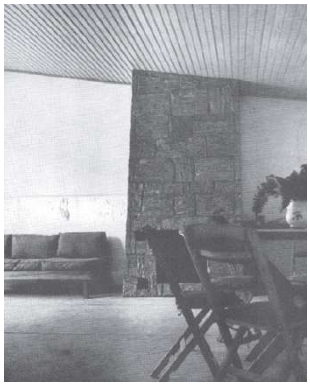
Outro destaque, muito embora sutil, fora o uso de pedras para a lareira que denuncia sua chaminé junto à fachada lateral esquerda. Já acerca da cobertura, igualmente ocorrido na Casa Juscelino Kubitschek, em Belo Horizonte, o tratamento dera-se por telhas de amianto e não mais através das costumeiras cerâmicas dos projetos anteriores – desconhecendo-se o motivo de tal atitude. Esta casa, ainda existente[256] (apontada erroneamente como arruinada), surgida a partir de um galinheiro, antecipara o famoso *cabanón* de Le Corbusier, com semelhante espírito, construído em *Roquebrune-Cap-Martin*, na França, em 1951.



Imagens: 92 e 93 – respectivamente: [92]: Planta da Casa do arquiteto em Mendes **[93]:** Perspectiva da Casa do arquiteto em Mendes **Fonte única:** PAPADAKI: 1951, p.198.

[256] Tal casa, segundo seu autor fora *"[...] invadida pelas águas e afinal completamente destruída [...]"* (NIEMEYER: 2000, p.53) – assim reverberada como demolida em diversas publicações – conquanto, sabe-se que a mesma fora, já no presente século, adquirida por Carlos Barroso, ex-diretor cultural da AFBNDES (Associação dos Funcionários do BNDS), que possui planos de transformá-la em um museu – "*ele* [Carlos Barroso] *pretende reformá-la e transformá-la em um grande museu da arquitetura modernista brasileira."* (In: http://www.turismo.df.gov.br – Acesso: maio de 2017).





Imagens: 94, 95 e 96 – respectivamente: [94 e 95]: Vistas parciais externas da Casa do arquiteto em Mendes. **[96]:** Estar da Casa do arquiteto em Mendes. Destaque para a lareira de pedras. **Fonte única:** PAPADAKI: 1951, p.196-199

A partir da década de 1950:

Através dos projetos e obras anteriormente verificados, percebe-se que Oscar Niemeyer, especialmente entre 1938-1949 contribuíra através de uma arquitetura que conciliara (com diferentes gradações) a técnica construtiva contemporânea, portanto, moderna, e certa brasilidade – especialmente através de referências de um passado colonial herdado, que alcançara certo nativismo ou brasilidade. Para o pesquisador Danilo Macedo, tal período é ainda menor, entre 1938-1943, isto é entre o Grande Hotel de Ouro Preto e *"em certa medida"* (MACEDO: 2008, p.88.), a Casa Juscelino Kubitschek, na Pampulha – também afirmando:

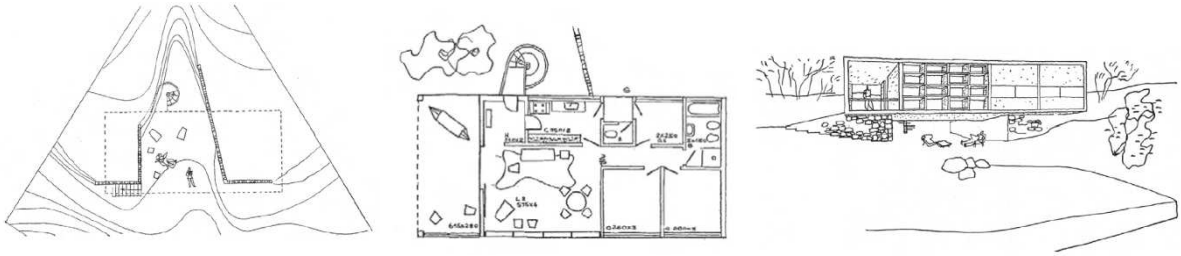
> Este último grupo [Grande Hotel de Ouro Preto; Casa M.Passos; Casa Cavalcanti; Casa do arquiteto no Rio de Janeiro; Casa Johnson; Casa Francisco Peixoto; Casa João Pádua Lima e Casa Juscelino Kubitscheck] caracteriza-se sobretudo pelo uso de grandes avarandados, telhado cerâmico em telha canal, janelas retangulares com verga e peitoril – em oposição aos panos de vidro e janelas em fita corbusianos – perfuradas em grandes superfícies brancas e o uso de venezianas e/ou gelosias como atenuadores solares. **São claras tentativas de imbuir o prisma moderno do mesmo espírito tradicional brasileiro que Lucio [Costa] caracterizara nos 30.** (Ibid, p. 88). **(Grifos nossos).**

Concordando, mas ampliando o grupo exibido por Macedo, verificaremos que tais atitudes (modernidade e tradição) tão intensas nos anos 1930/1940 começaram a esmaecer a partir da década de 1950. No entanto, não se extinguiram totalmente, havendo fôlego para algumas manifestações saudosistas em diversos projetos, destacadamente nas residências, por motivos já apresentados através de Bruand.

É importante pontuar que tal diminuição da então linguagem exercida pelo arquiteto deve-se, talvez, ao fato de sua autocrítica, presente entre 1955-1958, conforme muito bem atestara Macedo – logo sublinhando acontecimentos após a vinda do arquiteto e crítico Max Bill (1908-1994) e seus perturbadores comentários à arquitetura brasileira em célebre episódio de junho de 1953 através de entrevista a Flávio de Aquino (1919-1987) para a revista *Manchete*.

Retomando ao contexto, verifica-se que as destacáveis *superfícies da memória* sob a classificação *Modernismo-nativista* continuaram presentes nos projetos vindouros, ainda que pontualmente e, por vezes, sem grandes conseqüências. Considerando tais aspectos, serão apresentadas a seguir, ainda cronologicamente, as exemplificações mais exponenciais.

Iniciando a década de 1950, Niemeyer realizara uma casa para o bairro da Gávea, no Rio de Janeiro. Apesar de desconhecemos dados básicos[257] (endereço e proprietário, por exemplo), sabemos através dos *croquis* existentes que tal projeto seria implantado em um talvegue de um terreno triangular. A casa, exibida em sua retangularmente, assemelha-se a planta alcançada da Casa do arquiteto em Mendes. Configurada em cinco módulos, apresenta seqüencialmente da esquerda para a direita: um avarandado, um hall, sala de estar, jantar e cozinha e, nos últimos módulos, dois dormitórios frontais além de instalações sanitárias e apoios voltados para a fachada posterior.



Imagens: 97, 98 e 99 – respectivamente: [97]: Implantação e térreo da Casa da Gávea. **[98]:** Planta do segundo pavimento da Casa da Gávea. **[99]:** Perspectiva da Casa da Gávea. **Fonte única:** PAPADAKI: 1951, p.206-207.

Tal exígua planta, semelhante a tantas outras até então realizadas por Oscar, implanta-se não sobre costumeiros *pilotis,* mas sim, sobre dois paredões de pedras alinhados à topografia, formando um espaço de ócio no térreo, cujo acesso ao pavimento superior dá-se por duas escadas (uma através do avarandado, outra diretamente pelo hall da sala). Apesar das inovações de implantação, a casa não se manifesta com outros aspectos nativistas – talvez apenas pela parede de cobogós em um gigantismo de raro apuro estético. Quanto à cobertura, apesar de apresentar-se em uma água*,* não se tem notícias acerca dos revestimentos.

Em 1952, através das cariocas residências Leonel Miranda, no bairro do Leblon, além da própria casa do arquiteto, na estrada das Canoas, na Gávea, Niemeyer utilizara revestimentos de pedras em alguns arrimos e muros além de certas pavimentações, conquanto, sem nenhum alarde diante dos objetivos aqui previstos. Semelhantes notícias têm-se através da palaciana Casa Francisco Pignatari,[258] em São Paulo e da

[257] Erroneamente a Fundação Oscar Niemeyer apresenta o projeto sendo de 1935.
[258] Projeto destinado a Francisco Matarazzo Pignatari – dito Baby (1917-1977), empresário ítalo-brasileiro e sua então esposa Nelita Alves de Lima. A casa localizada no bairro do Morumbi, em São Paulo, não concluída, contava ainda com jardins de

Casa Ermiro de Lima,[259] no Rio de Janeiro – ambas de 1953 – em que, observando as iconografias existentes, o uso de revestimentos de pedras prevalecera com linguagem evidentemente moderna, sem nenhum vínculo com o passado.

À primeira vista seguindo outros caminhos na nova década, alguns projetos realizados por Niemeyer denunciam uma paralela linguagem do moderno-nativista. Deste período, entre 1953-1954, são relembradas: a Casa Sérgio Buarque de Hollanda, a Casa Alberto Dalva Simão e a Casa Edmundo Cavanelas.

A primeira destinara-se a família de Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982), advogado, jornalista e sociólogo, participante da revista *Klaxon*, dos modernistas de 1922 e co-fundador da revista *Estética*, de 1924, em parceria com Prudente de Moraes Neto. Consagrado pelo clássico *"Raízes do Brasil",* de 1936, Buarque de Hollanda, encontrava-se diretor (entre 1946-1956) do Museu Paulista, momento em que solicitara um projeto residencial para Oscar Niemeyer.

Acerca deste projeto, não construído, tem-se notícia através texto *"A casa do Oscar",* escrito por um dos filhos de Sérgio, o cantor Francisco Buarque de Holanda (1944), na ocasião do nonagésimo aniversário do arquiteto, em dezembro de 1997. Através do texto, revela-se: *"A casa do Oscar era o sonho da família. Havia um terreno para os lados de Iguatemi, havia o anteprojeto, presente do próprio, havia a promessa de que um belo dia iríamos morar na casa do Oscar."* (In: http://www.chicobuarque.com.br – Acesso: maio de 2017.).

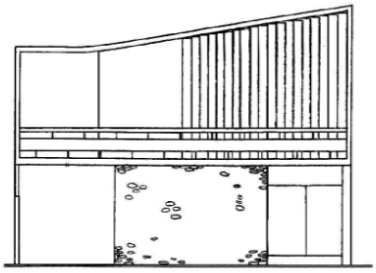


Imagem 100: Fachada frontal da Casa Sérgio Buraque de Hollanda. **Fonte:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: maio de 2017.

Distante do centro da capital, no bairro da zona leste, a única informação gráfica deste projeto que se tem notícia é o *croqui* da fachada principal apresentada pela Fundação Oscar Niemeyer – antevendo, portanto, limitadas informações.

Através do referido *croqui*, vê-se uma diminuta fachada; acredita-se ser a mesma para uma edificação premeditada a um lote urbano padrão. Apesar dos escassos dados, o desenho feito por

Roberto Burle Marx. Hoje, no terreno de 138 mil metros quadrados encontra-se o Parque Burle Marx, inaugurado em 29 de setembro de 1995.

[259] Não construído, o projeto destinava-se a Ermiro Estevam de Lima (1901-1997), otorrinolaringologista pernambucano.

Niemeyer revela-nos uma residência de dois pavimentos e cujo interesse recai sobre um muro de pedras no térreo e a cobertura em miúda asa de borboleta. Tal solução volumétrica recorda-nos uma seção do Iate Clube da Pampulha (1940), além das tantas outras coberturas em semelhante desenho até então realizadas pelo arquiteto. Não obstante, desconhece-se a natureza do material de revestimento da cobertura, não sabendo ser cerâmico ou de amianto.

O segundo projeto evidenciado destaca-se por seu singular e experimental caráter estético. Localizada em grande terreno entre as alamedas das Palmeiras, dos Jacarandás e das Falcatas, na cidade de Belo Horizonte, a casa construída entre 1953-1954 apresenta-se à Pampulha, um novo Niemeyer. Cronologicamente próxima a Casa das Canoas, de 1952, tal morada exibe-se com desejosa transparência – fruto talvez das americanas influências da residência *Farnsworth* em *Plano, Illinois*, projetada em 1946 por Mies van der Rohe (já destacado) e a *Glass House* em *New Canaan, Connecticut,* projetada em 1949 por Philip Johnson (1906-2005) – ambas expostas na 2ª Bienal[260] de São Paulo em 1951.

Destinada à família do médico Alberto Dalva Simão,[261] a morada, com dimensões palacianas reverbera o traçado livre já evidenciado em projetos anteriores, observado especialmente através da cobertura e marquise da Casa do Baile (1940) e da área de recreação do não construído Hotel de Turismo da Pampulha (1943) – ambos belorizontinos. Conquanto, a maior evidência de analogia (destacada anteriormente), recai sobre à Casa das Canoas, prevista um ano antes. Sobre estas aproximações, concordamos com o pesquisador Danilo Macedo que nos apresenta:

> A sua estratégia de implantação repete aquela usada no mesmo ano [sic] em sua casa de Canoas (RJ), com a parte social articulada em generosos panos de vidro retilíneos ligando a área de serviço ao ambiente de estar, disposto em forma livre. O volume dos quartos, ortogonal e no nível inferior, compensa o desnível do terreno, aparecendo enterrado ao visitante que se aproxima pela varanda acima, aberta para a vista. Cobrindo o conjunto, uma laje recortada em poligonal de bordas arredondadas estabelece a continuidade espacial e leveza próprias da análoga carioca e de seu fluido antecedente primordial: a Casa do Baile. (MACEDO: s.d. p.29. In: http://revistamdc.files.wordpress.com – Acesso: maio de 2017.).

A implantação desta residência dá-se em três níveis que são interconectados por uma generosa escada helicoidal. Por meio da iconografia existente vemos originalmente: no térreo, delimitado por uma projeção em "L", encontra-se a lavandeira e um salão de festas com duas instalações sanitárias de apoio; acima, no primeiro pavimento, temos a área íntima, também configurada em "L", destacando ao norte, quatro dormitórios com varandas protegidas, sendo um dos quartos possuindo ainda um *closet* e um amplo banheiro e, ao sul, as áreas de apoio, serviço e garagem; alcançando o pavimento superior, vamos de encontro ao nível que desfruta boa parte das áreas sociais e jardins,[262] além da vista para a Lagoa da

[260] De acordo com a arquiteta e pesquisadora Ruth Verde Zein em sua Dissertação de Mestrado *"Arquitetura Brasileira, Escola Paulista e as Casas de Paulo Mendes da Rocha"* vemos: *"[...] Niemeyer e Johnson compareceram e se encontram durante o evento, como está registrado nos 'Writings' de Johnson."* (ZEIN: 2000, p.84.).
[261] Nome este que batiza uma praça às margens da Lagoa da Pampulha, sendo também conhecida Praça de Yemanjá.
[262] Apresentando uma piscina defronte a varanda e jardins de desconhecida autoria.

Pampulha. Neste pavimento, protegido por uma *"laje recortada em poligonal de bordas arredondadas"* (Ibid, p. 29.), vemos à direita o hall de serviço, a cozinha, além de um lavabo e sala de jantar delimitados por uma parede curvilínea (a maneira da Casa das Canoas). Já ao centro, destaca-se o amplo salão de estar e recepção e, à esquerda, elevada por um breve desnível, a biblioteca, esta igualmente protegida por uma parede curva que se arremata com a lareira voltada para o salão anterior.

O interesse desta residência dá-se pela excessiva gama de materiais, assim alternando manifestações então contemporâneas e tradicionais – por um lado, paredes revestidas com tijolos de vidro e cobogós (estes últimos presentes nas áreas de apoio e serviço), por outro lado, o alternado uso de paredes de minério de ferro e azulejos (nas dimensões 14cm x 14xm) brancos e azuis em evidente referência lusitana. Internamente, alguns destes materiais somam-se as paredes com revestimentos em lambris (já costumeiros na prática *niemeyeriana)* e que, para este particular caso, reforçam ainda mais as *superfícies da memória.*





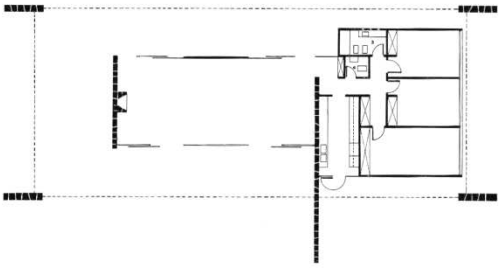

Imagens: 101, 102, 103 e 104 – respectivamente. [101]: Vista parcial da Casa Alberto Dalva Simão. **Fonte:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: março de 2017**. [102]** Pormenor de parede de pedras da Casa Alberto Dalva Simão. **Fonte:** http://www.arqbh.com.br – Acesso: março de 2017. **[103]:** Pormenor de parede azulejada com presença de arandela de ferro em estilo neocolonial. **Fonte:** http://www.arqbh.com.br – Acesso: março de 2017. **[104]:** Detalhe do azulejo de motivos fitomórficos. **Fonte:** http://www.arqbh.com.br – Acesso: março de 2017.

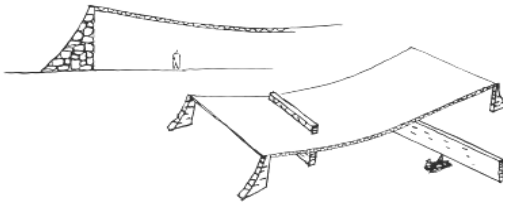
É interessante observar ainda que, externamente, vêem-se nas paredes azulejadas lampiões de feitio colonial. Novamente segundo Danilo Matoso, este e outros elementos observados na presente casa foram inseridos à revelia do arquiteto, muito embora a mesma seja evidenciada pela *Fundação Oscar Niemeyer, vendo a seguinte nota do pesquisador: "O tipo de azulejos e lambris usado em seus revestimentos, o desenho das ferragens das portas, luminárias e inúmeros outros detalhes internos certamente estão em desacordo com a concepção original de Oscar – provavelmente motivo pelo qual o arquiteto nunca a tenha publicado como obra sua [...]"* (MACEDO: 2008, p.261.).

Após dois anos do icônico projeto da Casa das Canoas, Oscar Niemeyer realizara outro projeto fluminense em que simplicidade e permeabilidade foram empregadas. Situada nos arredores de Pedro do Rio, na região serrana do estado, a Casa Edmundo Cavanelas implanta-se em um fundo de vale envolvido pelo paisagismo de Burle Marx.

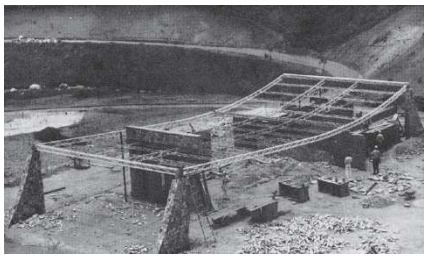
A planta, margeada por um retângulo, desenvolve-se com a mesma economia de alguns dos projetos anteriores, a exemplo da Casa da Gávea, de 1950 e a Casa do arquiteto em Mendes, de 1949. Por meio da iconografia original vemos a casa térrea com 2/3 ocupados por uma ampla área social, contendo sala e varanda em "U" com espaço para veículo e, no terço restante, as áreas de lavabo, cozinha e banheiro além dos três dormitórios.

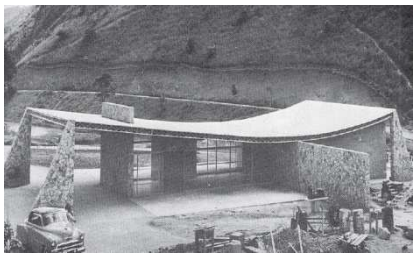
Contudo, o maior interesse desta pequena morada – apresentada internacionalmente em *"Oscar Niemeyer: Works in Progress",* em 1956 por Stamo Papadaki – sintetiza-se através de seu próprio autor ao referenciá-la na revista *Módulo* de dezembro de 1955, ao dizer sobre a mesma: *"A solução procura acentuar, com as colunas de pedra, a leveza da cobertura. A construção teve como apoios além das quatro colunas, duas paredes transversais. Os muros restantes constituíram simples material de vedação."* (NIEMEYER: 1955, p.44-46.).





Imagens 105 e 106 (conjunto) – respectivamente: [105]: Planta térrea da Casa Edmundo Cavanelas. Fonte: PAPADAKI: 1951, p.81 **[106]:** Perspectivas destacando a estrutura da Casa Cavanelas. **Fonte:** Revista Módulo nº. 3 p.44.







Imagens 107, 108 e 109 - respectivamente: [107]: Casa Edmundo Cavanelas ainda em obra. Destaque para as estruturas lançadas. **Fonte:** PAPADAKI: 1951, p.80. **[108]:** Vista parcial da Casa Edmundo Cavanelas. **Fonte:** PAPADAKI: 1951, p.81. **[109]:** Detalhe da estrutura de pilares revestidos em madeira e da viga treliçada – Casa Edmundo Cavanelas. **Fonte:** PAPADAKI: 1951, p.79.

Assim, de fato, estrutura e revestimentos encontram-se através de 4 triangulares pilares de concreto, revestidos por pedras através da técnica do canjicado e que, somados a dois outros muros transversais de igual fatura suportam a cobertura metálica[263] (uma espécie de teto em alumínio ondulado

[263] Em semelhante solução adotada pelo arquiteto Sérgio Bernardes (1919-2002) para a Casa de campo de Lota Macedo de Soares, na Fazenda Samambáia em Petrópolis/RJ (1953).

que se apóia em longarinas de vergalhões de aço com desenho em treliça), configurando plasticamente uma catenária distendida feito uma lona, assemelhando-se a uma cabana. Tal solução de cobertura reinventara as então apropriações do telhado em asa de borboleta.

Ainda acerca desta residência conclui-se que as *superfícies da memória* dão suporte e são elementos definidores para a compreensão do partido arquitetônico através de um *"[...] frágil equilíbrio do desenho."*[264] (BOTEY: 2002, p.32) em que, aparentemente a cobertura é sustentada por quatro colunas de pedras e dois muros, ocultando assim a presença do concreto através de uma falsa estrutura.

Na mesma década, ainda sob a ótica do *Modernismo-nativista,* Oscar realizara em 1956 o Palácio das Tábuas – o *Catetinho* – para Brasília ainda em construção, além de outros edifícios com estruturas e revestimentos em madeira (a exemplo da Escola Júlia Kubitschek e do Catetão – ambos em 1957). Não obstante, tal grupo de edifícios será analisado nesta Tese quando abordaremos acerca do *tipo* Arquitetura Efêmera, antecipando os estudos de casos do *nível* Construção de Nova Edificação em Contextos Preexistentes.

Já a partir da década de 1960 foram percebidos (pelo menos) quatro principais caminhos através da *tipologia residencial* trabalhada por Niemeyer – destacando: a continuidade de projetos atrelados ao *international style* (estilo internacional); o contínuo (e cada vez mais pontual) *Modernismo-nativista*; o *Modernismo-Neocolonial* e, por fim, o *Regionalismo Crítico* ou *Contextualismo Cultural*, os dois últimos que ainda serão destacados neste capítulo.

Acerca dos continuados casos de *Modernismo-nativista,* serão destacadas a seguir, de maneira conjunta, as exemplificações através de sua materialidade[265] assim estabelecidas: *1) Uso de Pedras; 2) Uso de Azulejos; 3) Uso de telhas cerâmicas; 4) Uso de vedações ou aberturas tradicionais.*

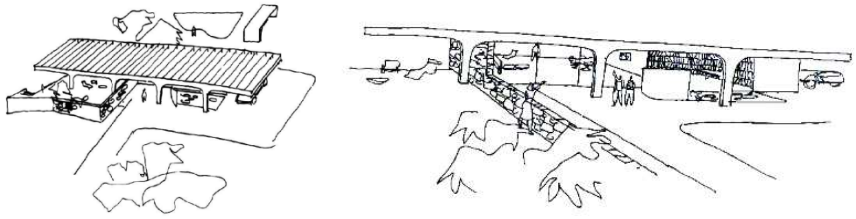
1) Uso de Pedras:

Dos projetos da segunda metade do século 20 e começo do atual, podemos dentro da classificação aqui em estabelecida, ressaltar a Casa Castelinho (assim apresentada pela *Fundação Oscar Niemeyer*). Tal residência, não construída, destinava sua implantação em Brasília. Datado de 1985, o projeto da mesma é conhecido através de cinco pranchas de *croquis.*

[264] Livremente traduzido de: *"[...] frágil equilíbrio del diseño"* (BOTEY: 2002, p.32.).
[265] Para as mesmas encontradas em *Modernismo-Neocolonial ou Regionalismo Crítico (Contextualismo Cultural)*, as exemplificações serão destacadas de maneira oportuna no momento correlacionado.

A casa, em partido retangular, apresenta-se em dois níveis que são delimitados por uma parede. No térreo, o acesso que se dá através de uma ampla sala de estar e jantar que se desenvolvem sem nenhum impedimento visual, transpassando a paisagem. À direita desta, ainda no mesmo pavimento, tem-se o lavabo, a cozinha além de apoios e serviços e, na margem extrema, uma área coberta para os veículos. Opostamente, do lado esquerdo, tangenciando a parede mencionada no salão social, vê-se uma rampa de um único lance, que atinge quatro dormitórios e instalações sanitárias; tais quartos se abrem ainda para um terraço íntimo em comum, delimitado pelo mesmo muro inicial descrito no térreo.

Os elementos que compõem tal residência podem ser resumidos no monumental pórtico formado por 4 pilares e balanços nas extremidades através de uma estrutura industrial (aparentemente vigas pré-fabricadas), além da parede definidora dos pavimentos, formada por blocos de pedras e de natureza não estrutural.



Imagens 110 e 111 – respectivamente. [110]: Perspectiva da Casa Castelinho. **[111]:** Perspectiva da Casa Castelinho. Destaque para o muro de pedras, conformador dos desníveis e um dos destaques do projeto. **Fonte única**: http://www.niemeyer.org.br – Acesso: maio

Através dos *croquis* existentes nota-se que tal muro fora delineado no projeto de maneira precisa e derradeira, de modo a estabelecer o próprio caráter da edificação por meio de um singelo desenho em que se vêem usuários da residência mutuamente se cumprimentado através do referido muro que estabelecera níveis distintos. Tal conjunto de pretensões projetuais, assim é apresentado por Niemeyer:

> [...] Simples, derramada no terreno, agradável e acolhedora como deve ser uma residência. Os quartos um metro acima do chão, com jardins privativos, ligados à sala por uma pequena rampa e a sala se abrindo para os fundos, para os jardins que se prolongam, para a piscina... Se Elvira e você [proprietários não apresentados] concordarem, todos os pisos serão iguais – de tijolão -, **as paredes internas e externas caiadas, as guarnições das portas pintadas de verde e o muro dos jardins dos quartos de pedra [...], na boa técnica portuguesa. E a casa se destacará das outras por ser tão simples, tão despretensiosa como eram as velhas casas brasileiras. Mas para isso não era preciso recorrer às coberturas de telha colonial, solução saudosista que de tão repetida desmerece a arquitetura residencial de Brasília.** (NIEMEYER:1975 In: http://www.niemeyer.org.br – Acesso: maio de 2017.). **(Grifos nossos)**

2) Uso de Azulejos:

Conforme verificamos, o uso da azulejaria em edifícios residenciais unifamiliares nas obras de Oscar Niemeyer tornou-se, a partir da década de 1950, cada vez mais raro quando comparado aos casos observados nas décadas de 1930-1940, cuja evidência apontava o uso de peças cerâmicas nas cores azul e branco, alusivas à tradição portuguesa. Vimos ainda que muito embora artistas de renome, tal qual Cândido Portinari, tenha se aproximado ou mesmo colaborado com o arquiteto desde a época do MES ou mesmo Pampulha, a presença do artista em obras de cunho residencial dera-se rara, para não dizer, inexistente.

Entretanto, o artista que mais tivera aproximação nas parcerias com o arquiteto fora o carioca Athos Bulcão (1918-2008) que conhecera Oscar ainda em 1943, quando este solicitara ao primeiro os azulejos externos do Teatro Municipal de Belo Horizonte – obra descaracterizada e não executada à maneira *niemeyeriana*. O jovem Bulcão, então com apenas 27 anos, colaborou com Portinari durante a execução do painel de São Francisco de Assis, da Igreja da Pampulha, tendo também estagiado com este último, ainda em 1945, no Rio de Janeiro.

Através do projeto de Niemeyer elaborado em 1943 para um edifício residencial multifamiliar, que leva o seu nome, situado na Praça da Liberdade, na capital mineira, Athos, fora convidado, anos depois (somente em 1960, com o edifício em conclusão) a colaborar com um módulo entre os brises, criando seu azulejo (um quadrado branco 15cm x 15cm, tendo, internamente outro quadrado, porém, menor, azul e deslocado do centro).

Já em 1955, nova parceria surgira entre o arquiteto e o artista, através da confecção dos azulejos externos do Hospital Sul América (atual Hospital da Lagoa), no Rio de Janeiro. Dois anos depois, Oscar Niemeyer (através da Companhia Urbanizadora da Nova Capital – Novacap) convocara Bulcão para a colaboração dos projetos de Brasília, tendo este último transferido em agosto de 1956, logo realizando seus primeiros trabalhos em elementos integrados da capital que nascia: os azulejos presentes na Igreja de Nossa Senhora de Fátima (1957) e no Brasília Palace Hotel (1958). A partir daí, renderam os dois – Oscar e Athos – inúmeros projetos.

Do considerável montante de projetos, dois se destacam na particularidade aqui observada: a Casa Mondadori (1968-1971) e a Casa Frederico Gomes (1969-1972), ambos com a colaboração de Bulcão.[266]

Localizada em *Saint-Jean-Cap-Ferrat*, nos Alpes Marítimos, sul da França, a casa projetada[267] por Niemeyer para o editor e dirigente esportivo italiano Giorgio Mondadori (1917-2009) e sua família, é assim destacada por Roberto Segre: *"[...] aberta para a paisagem marítima da Côte d´Azur, que dilata em grande*

[266] Segundo a pesquisadora Ingrid Moura Wanderley na Dissertação de Mestrado *"Azulejo na arquitetura brasileira: os painéis de Athos Bulcão"* vê-se a notícia de um painel realizado por Bulcão em 1961 para a cobertura da residência de Sebastião Paes Almeida, localizada na Av. Vieira Souto, em Ipanema, no Rio de Janeiro. Conquanto, acredita ser este projeto multifamiliar – não sendo, portanto, alvo desta investigação.
[267] Tendo a participação dos arquitetos: Luciano Pozzo, Antonio Nicola e Glauco Campello.

escala a laje sinuosa da cobertura na Casa das Canoas." (SEGRE: 2007, p.46.). Ainda que se sejam desconhecidas aos pesquisadores as plantas de tal morada, sabe-se que a mesma guarda o espírito projetual da residência carioca do arquiteto e, até certo ponto, a Casa de Alberto Dalva Simão – todas estas, antecipando futura desenvoltura na Casa Walter Arantes,[268] em Angra dos Reis/RJ (1996).



Imagens 112, 113 e 114 – respectivamente. [112]: Vista parcial da Casa Mondadori. Foto: Alan Weintraub. **Fonte:** HESS: 2010, p.151**. [113]:** Pormenores do pavilhão de lazer revestido de azulejos nos tons preto e branco. **Fonte:** http://www.imgrum.org – Acesso: maio de 2017**. [114]:** Pormenores do pavilhão de lazer revestido de azulejos nos tons amarelo e branco. **Fonte:** http://www.moderndesign.org – Acesso: maio de 2017.

Na Casa Mondadori, Oscar Niemeyer reservara à Athos Bulcão em 1971,[269] uma curva parede defronte à piscina e o Mar Mediterrâneo, a qual o artista cobrira de azulejos brancos e azuis, não mais à maneira figurativa de Pampulha (observada nos projetos de Niemeyer), mas abstracionista pós-Brasília. Athos reinventava assim, a tradição luso-brasileira, em terras francesas.

No ano seguinte, em 1972, através da construção da residência de Frederico Gomes, projeto da década de sessenta, Oscar e Athos fizeram nova parceria em casa carioca – segundo o arquiteto, a idéia era *"[...] integrar salas, jardim, piscina, etc., num conjunto único, agradável e pitoresco."* (NIEMEYER: 1982 In: http://www.niemeyer.org.br – Acesso: maio de 2017.). Para esta morada, muito embora contemporânea aos projetos em que Niemeyer apropriara-se de fachadas de vidro negro (verificadas desde a Universidade de Constantine, na Argélia em 1969), vê-se ainda, muito embora transfigurada *superfície da memória,* o uso de azulejos em suaves tons azuis sobre fundo branco, refratados pela piscina defronte – tal conjunto, entretanto, fora demolido[270] em 1997.

[268] Desconhecendo-se informações além das apresentadas pela Fundação Oscar Niemeyer.
[269] Para o mesmo cliente, ainda em 1971, tiveram nova parceria o arquiteto e o artista através do *Palazzo Mondadori*, em Milão, na Itália.
[270] Segundo o artigo *"O Rio continua sendo"* da arquiteta Ana Luiza Nobre, escrito para a revista aU de junho de 1998, vemos: *"No ano passado, veio abaixo a residência de Frederico Gomes, projeto de Oscar Niemeyer, apesar da intensa resistência da Associação de Moradores de Botafogo."* (NOBRE: 1998. In: http://www.au.pini.com.br – Acesso: maio de 2017.).



Imagem 115: Interior da Casa Frederico Gomes. Destaque para a parede azulejada próxima a piscina. **Foto:** Tuca Reinés. **Ano:** 1972. **Fonte:** http://www.fundathos.org.br – Acesso: maio de 2017.

3) Uso de telhas cerâmicas

Muito embora seja verificado o uso de coberturas em telhados cerâmicos em diversos projetos realizados por Oscar Niemeyer após 1950, muitos destes ganharam um viés Moderno-neocolonial, conforme abordaremos no próximo tópico. Conquanto, após as residências das décadas de 1930-1940 (da Casa M.Passos, de 1939 a Casa Charles Ofaire, de 1943), o arquiteto reconquistara o uso desta particular *superfície da memória,* através de projetos nativistas mais tardios – isto é, projetos modernistas com adornos ou revestimentos que remetem-nos a tradição. Assim, das propostas residenciais elaboradas na segunda metade do século 20 (não conferindo os de cunho Moderno-neocolonial), logo se verificam os seguintes casos: a Casa Salim (1979); a Casa Darcy Ribeiro (1983); Casa Wilson Mirza (1989); a Casa Marisa e Paulo (1995), além da própria casa do arquiteto para um terreno em Cabo Frio, sem data específica.

Para a Casa Salim, cujo projeto é apontado pela *Fundação Oscar Niemeyer* de 26 de junho de 1979 vêem-se através de raras informações alguns *croquis* e um breve texto, aqui destacado:

> **Não é uma casa colonial, mas bem brasileira: toda caída de branco, com laje de forro e telha canal.** A sala de estar abre para a varanda e para o pátio interno, mais íntimo e protegido. As janelas serão pintadas nas cores que você preferir e o piso todo de tijolões. **Como a varanda se estende para abrigar o carro, a casa vai parecer maior, mais horizontal como as velhas casas de fazenda.** (NIEMEYER: 1979. In: http://www.niemeyer.org.br – Acesso: junho de 2017.). (Grifos nossos).

Embora não saibamos o endereço destinado desta morada, a sua implantação é precisa através de um único pavimento em "U", que destina a parte frontal para estar e jantar, somados a garagem coberta e varanda; já ao centro, o lavabo voltado para a sala e a cozinha, ambos margeados por uma circulação delimitada pelo pátio interno. Finalmente, na porção mais reclusa do terreno, a presença de três quartos e duas instalações sanitárias.

Através de um corte e da perspectiva, vemos a cobertura em assimétrico telhado cerâmico, conferindo ao projeto uma linguagem destacada pelo arquiteto de *"bem brasileira"* (Ibid) e, ao mesmo tempo *"como as velhas casas de fazenda"*. (Ibid). Tais referências estendem-se na cor das paredes e na simplicidade das esquadrias.

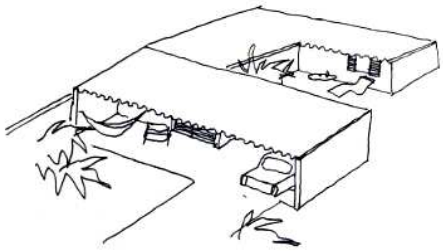
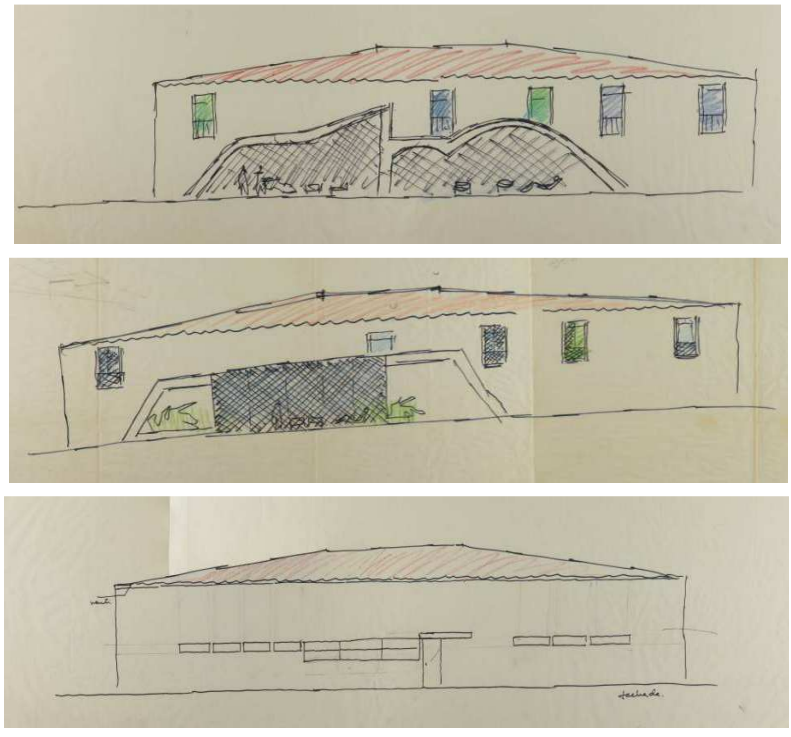


Imagem 116: Casa Salim. **Fonte:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: março de 2017.

Alcançando a década seguinte, em 1983, Niemeyer realizara um projeto para a casa de praia para seu amigo, o antropólogo, escritor e político Darcy Ribeiro (já destacado neste capítulo).



Imagens 117, 118 e 119 – respectivamente: [117]: Estudo para fachada voltada para a praia. **[118]:** Estudo para a fachada voltada para a praia. **[119]:** Estudo para a fachada posterior (serviços). **Fonte única:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: maio de 2017.




Imagens 120 e 121 – respectivamente: [120]: Vista lateral direita da Casa Darcy Ribeiro. **[121]:** Vista da fachada voltada para a praia. Destaque para o curvilíneo telhado de telhas cerâmicas. **Fonte única:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso:

Situada na rua 119, no bairro de Cordeirinho em Maricá, litoral fluminense, a casa fora erigida a poucos metros do mar. Através da *Fundação Oscar Niemeyer* vemos um conjunto de seis *croquis* que logo nos apresenta um lote de 40m x 40m diante de uma proposta original que fora completamente modificada, encontrando-se no local, um modesto edifício.

Inicialmente, a residência imaginada apresentava-se com dois pavimentos, através de um acesso e estacionamento para três veículos no térreo e, no primeiro piso o restante do programa da casa (não apresentado nos *croquis* em destaque). Voltado para o oceano, encontrava-se ao rés-do-chão, uma área de descanso e contemplação, protegida por uma volumetria diferenciada da casa e próxima a piscina.

Não obstante, a casa efetivamente erigida, apresenta-se não em um paralelepípedo, mas sim, em uma meia lua em que se desenvolve o programa:[271] cozinha, sala, dois quartos, sanitário e biblioteca – tudo isso, alcançado por um corredor interno. Externamente, voltado para a parte posterior, encontra-se uma garagem coberta; opostamente, voltado para o mar as portas dos principais cômodos abrem-se para uma centralidade donde se assenta uma piscina circular, arrematada por um alpendre.

O destaque da casa construída exibe-se pela existência de uma única cobertura que acompanha a sinuosidade da planta. O telhado, revestido de telhas cerâmicas dá o tom definidor à volumetria e o contraste necessário ao branco das paredes e portas treliçadas.

Da mesma década, segundo a *Fundação Oscar Niemeyer* e apresentada sob o título *"Residência Wilson Mirza em Petrópolis – 1º Projeto"* o arquiteto projetara uma casa para a região serrana do Rio de Janeiro e que, segundo outras fontes, (a exemplo do *"Niemeyer 100",* de Guido Laganà e Marcus Lontra) trata-se de um projeto de 1976 – não havendo assim, a comprovação das datas e variações do mesmo programa arquitetônico.

[271] Uma vez que se desconhece a planta da casa construída, tais informações foram extraídas das fotografias existentes. Segundo informações do site http://mapadecultura.rj.gov.br (acesso em maio de 2017), tal casa possui 11 cômodos.

Embora existam tais divergências, o projeto destinado ao advogado Wilson Mirza Abrahan,[272] é exibido pela *Fundação* por meio de nove croquis e que sucintamente, observam-se: o térreo resguarda os pavimentos superiores através de quatro pilares e um muro longitudinal ao encontro de dois desses pilares – neste mesmo ambiente, vêem-se uma lavanderia, uma instalação sanitária, uma copa, uma adega além de um espaço de ócio. Acima, no pavimento principal, tem-se: o grande salão, a cozinha, os sanitários e apoios, além do acesso a casa através de um hall. Finalmente, no último pavimento vemos uma grande área de circulação, três suítes de dimensões aproximadas e uma grande suíte, com generoso banheiro e *closet*.

Os demais desenhos disponíveis apresentam estudos de cortes e uma perspectiva do salão social, somado a um anexo intitulado residência dos empregados, cuja planta específica apresenta-nos contido em um retângulo, sala, três quartos, cozinha, instalação sanitária, alpendre e estacionamento. Todavia, o interesse deste projeto recai sobre sua cobertura denunciada por dois cortes; ambos, com telhados de telhas cerâmicas e sem uso de lajes. O primeiro, da casa principal, exibe-se em duas águas, com cumeeira assimétrica e, próximo a esta, uma abertura zenital direcionada as suítes. Já para a residência secundária (dos empregados), apresenta-se em igual revestimento – *superfície da memória* – através de uma única água, de baixo caimento.

Através desta esquecida morada petropolitana, Oscar (ainda vivendo um momento de lenta retomada aos projetos brasileiros) relembrara entre os anos 1970-1980, o uso de telhados, especialmente em projetos residenciais de cunho Modernista-nativista, muito embora sem o talento destacado nos projetos das décadas de 1930-1940. Para este caso em particular, muito embora não edificado, fica a dúvida[273] em qual teria sido a origem do uso do telhado tradicional: desejos dos clientes ou o expressivo índice pluviométrico de Petrópolis.

Em 1995, o arquiteto à beira de seus noventa anos, projetara uma casa para o casal Marisa e Paulo. Através da *Fundação* sabe-se que tal projeto destinava-se ao estado do Rio de Janeiro, conhecendo-se ainda, poucas informações: duas plantas, um corte e uma perspectiva.

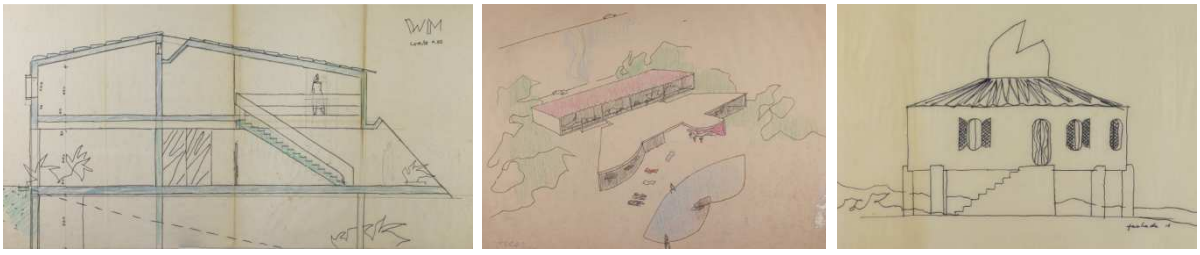
Implantada em um declive, a casa desenvolve-se em dois volumes distintos. O primeiro, próximo ao talude de acesso, exibe-se em um longínquo paralelepípedo; já o segundo, próximo ao talude de recreação, dá-se através de um desenho amórfico – tal solução assemelha-se a outro projeto residencial, a Casa Sebastião Camargo, [274] elaborada para Brasília, em 1986.

Retomando o projeto em destaque, vêem-se no primeiro volume, dois pavimentos – no térreo deste, tem-se seqüencialmente da esquerda para a direita: áreas de apoio, escadaria para o primeiro pavimento e hall de acesso, salão de convivência, dependência e estacionamento para três automóveis;

[272] Sabe-se que o mesmo fora amigo do arquiteto e inventariante, escolhido pelo próprio.
[273] Diante do não conhecimento das costumeiras explicações necessárias.
[274] Tal casa será discutida no próximo tópico.

acima, uma circulação longitudinal que distribui cinco suítes com varandas privativas. Já o segundo volume térreo, tem-se uma grande área de estar e jantar, além de espaços para o ócio e recreação voltados para uma generosa piscina.

Nesta residência, Oscar apropriara-se da cobertura em uma água com telhado cerâmico. Tal solução nos remete às semelhantes situações ocorridas nos anos 1930-1940, através do diálogo modernidade e tradição.



Imagens 122, 123 e 124 – respectivamente: [122]: Corte transversal da Casa Wilson Mirza. Destaque para a solução da cobertura cerâmica. **[123]:** Perspectiva da Casa Marisa e Paulo. Destaque para a cobertura do pavilhão longitudinal. **[124]:** Perspectiva da Casa do arquiteto em Cabo Frio **Fonte única:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: maio de 2017.

Por fim, destacando os demais projetos em que Niemeyer utilizara cobertura cerâmica, recorda-se da casa de praia para o arquiteto e sua família. Sem data informada, a casa apresentada pela *Fundação* através de seis *croquis*, destinava-se ao litoral fluminense, da cidade de Cabo Frio. De planta circular, vê-se no térreo, o *pilotis*, que resguarda em área privativa de singela sinuosidade, um vestiário, uma instalação sanitária e um quarto para empregados – área esta circundado por generoso espaço de descanso e contemplação. O primeiro pavimento, acessado por uma escada de um lance, diretamente à sala e, uma escada helicoidal, diretamente a cozinha, desenvolve-se com a soma de duas suítes – apresentando todos os cômodos, uma origem radial de 5m.

Tal casa, não construída, é arrematada por interessante cobertura em cujo centro encontra-se uma espécie de clarabóia que, em sua base, finaliza o telhado – este, apenas desenhado deixa em dúvida, no entanto, sua materialidade, não sabendo se cerâmico, tal como em outros projetos ou ainda (acentuando o caráter nativista deste projeto), em sapé, tal qual o Restaurante Pontão, de 1986, em Brasília.

4) Uso de vedações ou aberturas tradicionais.

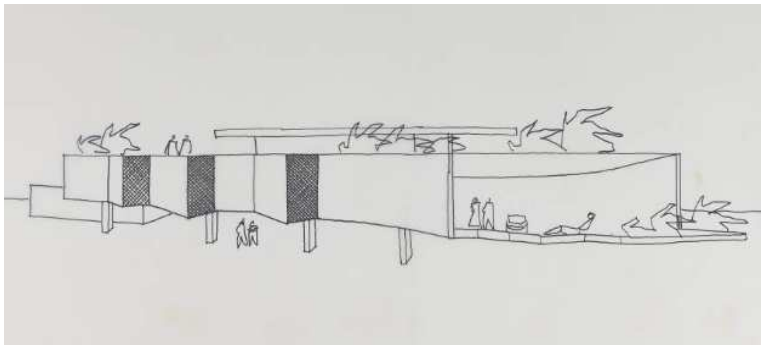
Em alguns momentos da pesquisa *niemeyeriana* acerca de uma dialética entre a tradição e modernidade, verificam-se apropriações de elementos do passado, por meio de vedações e aberturas em vãos – muitas das vezes, através da conhecida e eficaz técnica do muxarabiê, testado por Oscar desde o projeto da Casa de Oswald de Andrade; outras vezes, diante tipologias de janelas e portas extraídas

diretamente da arquitetura colonial herdada por brasileiros. Neste contexto, apontaremos a seguir, os casos mais emblemáticos ocorridos após 1960, tentando ainda buscar respostas para tais usos.

Muito embora saibamos que Niemeyer utilizara-se de estilemas do passado com maior propriedade, a exemplo de sua própria casa no Distrito Federal, tais casos serão verificados no tópico Modernismo-neocolonial, através de leituras que vão além das *superfícies da memória*. Assim, para este momento, daremos continuidade ao raciocínio aqui inserido, isto é, destaques para revestimentos e adornos em exemplificações nativistas.

Na francesa Villa Mondadori, destacada quando abordado o *uso de azulejos,* o arquiteto utilizara também, em certos trechos da grande propriedade, a estética e a funcionalidade do muxarabiê. Através, especialmente das fotografias realizadas por Alan Weintraub presentes em *"Oscar Niemeyer Houses"* nota-se que tal conhecido elemento arquitetônico, transportado por Oscar desde singelas residências – tão caras a escola carioca – foram transladadas para o mediterrâneo em uma espécie de apropriação de cultura arquitetônica (visto sua origem árabe), sendo ali, particuladamente encontradas nos dormitórios e dependências próximas, filtrando uma luz que, sem a utilização desta tecnologia, devassaria os cômodos no intenso verão de *Côte d´Azur*.





Imagens 125 e 126 – respectivamente: [125]: Vista parcial da área dos dormitórios da casa Mondadori. **Foto:** Alan Weintraub. **Fonte:** HESS: 2010, p.147. **[126]:** Perspectiva da Casa Elba Sette-Câmara. Destaque para os painéis treliçados. **Fonte:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: maio de 2017.

Semelhante estratégia é observada no projeto da Casa Elba Sette-Câmara, elaborada em 1968 para desconhecido terreno fluminense. Através da *Fundação Oscar Niemeyer* tem-se um conjunto de seis *croquis* em que se realiza a seguinte leitura: destinada a um terreno retangular e longitudinal, o térreo se apresenta através de um *pilotis* em que à esquerda, há uma garagem coberta para dois veículos e, próximo a divisa, na porção posterior do edifício, o espaço reservado para apoios e serviços, uma escada secundária e o acesso principal por um hall e circulação vertical.

Acima, no primeiro pavimento, praticamente todo o programa se desenvolve; alinhado ao espaço de acesso ao térreo, tem-se a cozinha, um lavado e as escadas destacadas. À direita vê-se uma generosa sala de estar e jantar que se dilata através de um recordado avarandado. À esquerda, em grande área deste

pavimento, situam-se os dormitórios, através de dois quartos que se aproximam por um banheiro em comum e, já na extremidade do mesmo pavimento, a grande suíte, com escritório acoplado. Finalmente, no último pavimento – o terraço – vê-se a ampla área destinada ao ócio e recreação, aberta para a paisagem.

Desta casa – reinvenção modernista do final da década de 1960 – antevendo uma má incidência solar (muito embora o norte não seja apresentado nas plantas, o partido adotado evidencia tal preocupação), Oscar Niemeyer, adotara para a fachada principal, uma seqüência de panos cegos que se alternam em três momentos para verticais vãos atenuados por muxarabiês – sendo estes os únicos pontos de ventilação e incidência solar dos dormitórios presentes.

Das proteções treliçadas, vamos de encontro aos vãos de sacadas (entaladas ou em púlpitos), usados por Niemeyer, especialmente na segunda metade do século 20. Através desta *superfície da memória,* veremos tais particularidades através do tópico seguinte, em Modernismo-neocolonial. Não obstante, ao menos dois estudos podem ser destacados em Modernismo-nativista, sendo eles: a Casa José Aparecido de Oliveira e a Casa Faro.

A primeira destinava-se a família do político mineiro e amigo José Aparecido de Oliveira (1929-2007) – que será novamente destacado no Capítulo 2, quando abordado dois[275] outros projetos por ele solicitados. Tal casa fora elaborada para ser construída na cidade mineira de Conceição do Mato Dentro (próxima a São Sebastião do Rio Preto, localidade natal de Aparecido de Oliveira). Embora não se tenha notícia de sua construção, a *Fundação Oscar Niemeyer* apresenta-nos treze *croquis* do projeto, somados a uma breve explicação assim destacada:

> No térreo ficam: o hall de entrada; o escritório, protegido por uma parede leve e removível; a sala de estar, grande, com uma longa varanda abrindo para os jardins e a sala de refeição, ligada à copa e à cozinha como você queria. No segundo piso, localizei uma sobreloja, um lugar mais íntimo para a família; a rouparia, e as suítes, solução logicamente (?) já previa 3 salas de banho. Sob o salão de estar fica a sala de jogos, integrada ao jardim, onde poderá ser possível ter uma piscina ou um campo de vôlei. (NIEMEYER: s/d. In: http://www.niemeyer.org.br – Acesso: maio de 2017.).

O programa residencial fora apresentado de maneira semelhante a tantos outros de décadas anteriores, aproximando-se, em especial, dos seguintes casos: a Casa Juscelino Kubitschek (primeira versão, em 1943); a Casa Prudente de Maria Moraes (variação da anterior e na mesma data) e a Casa Leonel Miranda (1952). Conquanto, segundo o próprio arquiteto, tal projeto exibe-se com algumas particularidades que a aproximam do *"ambiente local"* (Ibid).

Acerca deste aspecto grifado pelo arquiteto, é relevante apontar que, muito embora a cidade íntima da família Aparecido de Oliveira seja originária do século 18 – então relacionada às Bandeiras que

[275] O Altar externo do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos (1986/1977) em Conceição do Mato Dentro/MG e a Capela Santa Cecília (1989) em Miguel Pereira/RJ.

se aventuraram por Iviturui[276] – e que a mesma ainda preserve aspectos morfológicos e tipológicos reminiscentes, àquela altura, já em 1986 (data do projeto), muitas destas circunstâncias já haviam sido cambiadas, encontrando-se, portando, outra cidade, longe do vulto histórico-arquitetônico de suas congêneres. Outro ponto relevante é a ausência da precisão do endereço pretendido, não podendo, sobretudo, enquadrá-la na análise que adiante faremos das intervenções em sítios históricos.

Ainda sobre esta morada, Oscar noticia: *"Aí esta sua casa, de frente da rua como desejava.* ***Uma casa de aspecto simples e acolhedor, com 4 janelas pintadas de azul, toda caiada de branco, integrada no ambiente local como se impunha."*** (Ibib). **(Grifos nossos)** – e assim continua: *"Mas, se construída, quem nela penetrar sentirá logo que se trata de uma casa moderna, atualizada, uma solução que atende os confortos que a vida atual propicia."* (Ibib).

Vê-se, portanto, que apesar da *"moderna"* (ibid) solução encontrada, o arquiteto apropriara-se também – muito certamente pelos aspectos caricaturizados de uma típica cidade mineira – de uma fachada *"de frente da rua"* (Ibid), através de signos arquitetônicos do passado, cuja *superfície da memória* dar-se-ia por individuais varandas em púlpito, com alizares em tons de azul sobre parede caiada.

Tal solução remete-nos a semelhante experimentação, ocorrida anos antes no Palácio do Jaburu (que será interpretado em *Modernismo-neocolonial*) somado aos incontáveis casos das lembranças arquitetônicas de Oscar diante das heranças portuguesas.

Em outra oportunidade, cuja data não é apresentada pela *Fundação Oscar Niemeyer,* o arquiteto elaborara a Casa Rodrigo Faro,[277] para a região de Guaratiba, no Rio de Janeiro. Através dos *croquis* existentes, vemos uma residência de dois pavimentos, sendo o térreo retangular, com uma sala guarnecida por uma parede em "L" de vidro, direcionado para o mar. Ainda internamente, recortado e protegido por um muro, vêem-se o lavabo, a cozinha, e apoio voltado para os limites do terreno. O primeiro piso, acessado por uma escada enclausurada, distribui três dormitórios, sendo dois destes com sanitário comum e, na perspectiva da circulação, uma suíte. Tal síntese programática é assim complementada por Oscar:

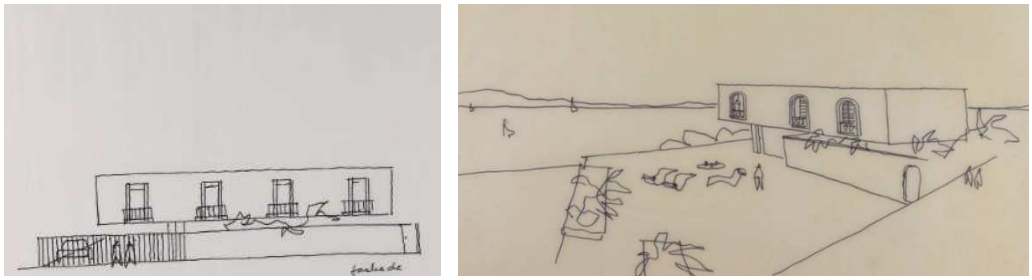
> **A ideia é construir uma pequena casa, bem simples, toda caiada de branco e com ela compor a pequena praça existente.** A solução evita contrastes e ocupar demasiadamente o local. Situada no fundo do terreno ela acentua com seu aspecto singelo atribuído aquele recanto tranqüilo de Guaratiba. Com o mesmo objetivo, o jardim não terá gradil, apenas dois canteiros, marcando os limites do terreno. (NIEMEYER: s.d. In: http://www.niemeyer.org.br – Acesso: maio de 2018). **(Grifos nossos).**

A simplicidade almejada neste projeto residencial é ainda observada pela existência de três individuais varandas em púlpito (que se somam a outra semelhante, denunciada pela planta do primeiro

[276] Segundo informações do site oficial da Prefeitura de Conceição do Mato Dentro, vemos: *"[...] relatos dão conta de que a primeira expedição para Conceição do Mato Dentro teria chegado à região em meados do século XVI (1573), comandada por Fernandes Tourinho. Entretanto, foi em janeiro de 1701 que um grupo de bandeirantes, partindo de Sabará sob o comando do Coronel Antônio Soares Ferreira atingiu, ao fim da jornada, a região conhecida como Iviturui, ou Serro Frio. Entre os sertanistas, Gaspar Soares, Manoel Corrêa de Paiva e Gabriel Ponce de Leon."* (In: http://cmd.mg.gov.br – Acesso: maio de 2017).

[277] Acredita ser este, o jornalista, produtor musical e diretor de televisão, Fernando Abílio de Faro dos Santos (1927-2016).

pavimento, voltada para leste e defronte ao mar). Tais varandas, localizadas nos dormitórios, são apresentadas ainda em arco pleno, com alizares na cor azul e folhas de venezianas na cor verde – conferindo um tom, ainda que singelo, de *superfície da memória* para este exemplar não construído cujo olhar de *Modernismo-nativista* é palpitante.



Imagens 127 e 128 – respectivamente: [127]: Perspectiva da fachada principal da Casa José Aparecido de Oliveira. **[128]:** Perspectiva da Casa Fernando Faro. Em ambas, destaque para o ritmo de cheios e vazios e os vãos através de sacadas em púlpito. **Fonte única:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: maio de 2017.

2.4.

O MODERNISMO-NEOCOLONIAL

Diante das existentes fotografias que registraram a famosa Festa Junina no Solar Monjope – casa do já mencionado José Marianno Filho – após o IV Congresso Panamericano de Arquitetos, ocorrido no Rio de Janeiro, em 1930, a então crescente arquitetura neocolonial, segundo a pesquisadora Maria Lucia Bressan Pinheiro em *"Neocolonial, Modernismo e Preservação do Patrimônio no debate cultural dos anos 1920 no Brasil"* parecia *"[...] apontar para a efetiva inserção do ensino da arquitetura colonial brasileira e apoteose*[278] *do neocolonial no futuro próximo."* (PINHEIRO: 2011, p.284.).

Todavia, conforme sabemos, a presença do Movimento Moderno, crescente em diversas manifestações desde a Semana de Arte Moderna de 1922, somadas às inovadoras produções da década de 1930 dos já sublinhados arquitetos Antonio Garcia Moya, Flávio de Carvalho, Gregori Warchavchik, dentre outros e, substancialmente, após os episódios também avultados do projeto e construção do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro entre 1936-1945, a dita arquitetura neocolonial, desvaneceu-se (tal como era concebida e defendida), ainda na primeira metade do século 20.

Não obstante, é sabido que a arquitetura neocolonial ganhara outros formatos ao longo do século 20 e, permanecendo, ainda hoje vivaz.[279] Segundo o pesquisador Édis Evandro Teixeira de Carvalho, através da Dissertação de Mestrado *"A Arquitetura Neocolonial: A arquitetura como afirmação de nacionalidade"*[280]

[278] Paulo Santos em *"O Conflito entre o Movimento Neocolonial e o Moderno"* dissera: *"Era a consagração ao mesmo tempo do homem, de um ambiente de vida e de uma arquitetura que parecia inapelavelmente vitoriosa. Mas estaria mesmo?"* (SANTOS: 1981, p.103.).
[279] Mencionando, por exemplo manifestações de um falso histórico ou mesmo o comumente denominado *estilo patrimônio*, presente nas cidades tombadas pelo Iphan.
[280] Defendida em 2002 pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia.

podem ser demarcadas três fases da arquitetura neocolonial no Brasil, sendo: 1ª Fase entre 1914 a 1939; 2ª Fase entre 1940 a 1960 e 3ª Fase entre 1970-1980 – assim compreendidas pelo autor:

- **1ª Fase da Arquitetura Neocolonial (1914-1939):** *"caracterizados por uma erudição projetual baseada em tipos importados que têm como base modelos arquitetônicos do norte de Portugal e tipos inspirados na arquitetura colonial brasileira."* (CARVALHO: 2002, s.p.). Destacando ainda: *"O recorte proposto está fundamentado no fato de 1914 ser o ano do Manifesto de Ricardo Severo e 1939 ser o ano da Feira Mundial de Nova York, onde a obra de Lucio Costa e Oscar Niemeyer representou a oficialização da nova arquitetura como um símbolo da modernidade brasileira."* (Ibid).

- **2ª Fase da Arquitetura Neocolonial (1940-1960):** *"Foram vinte anos marcados por uma forte influência americana, e tem como marco final a inauguração de Brasília, e novamente se utiliza de referências modernas para delimitar o recorte histórico."* (Ibid). Prosseguindo e dizendo: *"caracterizada por uma ruptura na busca da 'arquitetura tradicional' ou 'colonial brasileira', os exemplares arquitetônicos estarão mais ligados a modelos de colonização espanhola, sofrendo influências de outros países latino-americanos; se na fase anterior os arquitetos foram buscar inspiração nas antigas cidades do interior de Minas Gerais, da Bahia e de São Paulo, passarão a se orientar por publicações argentinas e norte-americanas.* (Ibid).

- **3ª Fase da Arquitetura Neocolonial (1970-1980):** *"não se pode falar mais de modelo, trata-se sim de um tipo, onde vários objetos arquitetônicos totalmente diferentes serão criados, sem obedecer a nenhum princípio, quando os edifícios passam a imitar pequenos detalhes, mas sem o cuidado de manter uma relação com o original, 'tudo é vago".* (Ibid).

Muito embora Teixeira de Carvalho apresente-nos um interessante ponto de vista, tais datações e significações, não serão consideradas na Tese em prosseguimento. Conquanto, através das mesmas datações enunciadas, encontramos novos recortes: o primeiro, da década de 1930 a década de 1980 através de alguns arquitetos na esfera do Movimento Moderno; já o segundo recorte, dar-se-á exclusivamente em Oscar Niemeyer, entre as décadas de 1960-1980.

As produções arquitetônicas, porventura levantadas, serão observadas a partir de um difereciado *Modernismo* ou, por outro lado, através de uma nova linguagem do *Neocolonial* – ambas interligadas e reinterpretadas aqui sob a classificação de *Modernismo-neocolonial.*

É relevante destacar que, diferentemente do que fora apontado por Teixeira de Carvalho para as *fases 2 e 3*, isto é, influências americanas diversas ou o *'tudo é vago'* das décadas de 1970-1980, para nós, as influências luso-brasileiras permaneceram fiéis nos recortes supramencionados – assim, para compreendermos a presença do Neocolonial no término da década de 1930 e, especialmente a partir da década seguinte, dois autores (ambos já mencionados) nos deram suporte: Paulo Santos, através de *"Quatro Séculos de Arquitetura"* e, Carlos Kessel, através de *"Arquitetura Neocolonial no Brasil: entre o pastiche e a modernidade."*

Através da conferência *"A Presença de Lúcio* [sic] *Costa na Arquitetura Contemporânea do Brasil",* Paulo Santos, ao abordar os *"Pontos de Contato entre as duas correntes: a Neo-colonial e a Moderna"* (SANTOS: 1960, p.36.), logo desenvolve correlações entre tais movimentos, destacadamente através da literatura; mais

adiante, apresenta-nos o texto *"Conflito entre o Movimento Neocolonial e o Moderno"*[281] dessenrolando o clássico e historiográfico término do primeiro e a vitória do segundo. Em outro momento, após o famoso texto *"Constantes de Sensibilidade",* o mesmo pesquisador expusera o *"Saldo positivo do neocolonial",* do qual nos tangecia o seguinte trecho: *"Nem pelo que tinha de negativo deixou o Neocolonial de ter a sua significação – e não apenas como expressão da sensibilidade romântica da época, mas como fator positivo, já que teria paradoxalmente influído no próprio movimento dito Moderno [...]"* (SANTOS: 1981, p.95.).

Compreendendo a fala final de Santos e verificando através da historiografia corrente que o término da década de 1930 significou, por um lado, o crescimento da arquitetura modernista (alicerçado pelos *"Modernistas da Repartição"*[282] e *"Os arquitetos da Memória"*[283]) e, por outro lado, o decrescimento do neocolonial (especialmente diante das mortes de Ricardo Severo, em 1940 e José Marianno Filho, em 1946), vai-se ao encontro do texto *"Morte e Vida"*, presente no sub-tópico *"O Neocolonial nos anos 30 e 40",* do já destacado título de Carlos Kessel.

No texto supramencionado, Kessel nos diz: *"A agonia do neocolonial como movimento não significou, em absoluto, o seu fim na produção construída. Duas décadas de esforços haviam sido suficientes para estabelecer o estilo como um dos mais requisitados aos arquitetos e construtores."* (KESSEL:2008, p.232.). Assim prosseguindo: *"Estilizados pela padronização necessária ao barateamento da construção, misturados a elementos de outras genealogias, os ornamentos característicos da arquitetura colonial brasileira haviam ganho sobrevida própria, e seriam reutilizados e reapropriados pelas décadas de 30, 40 e 50 afora."* (Ibid) – logo exemplificando arquiteturas didaticamente neocoloniais.[284]

Por outro lado, o mesmo autor afirmara: *"Ao mesmo tempo, painéis de azulejos, cobogós e varandas generosas passam a integrar o repertório dos arquitetos brasileiros preocupados em não perder os laços com a tradição e decididos a imprimir ao international style uma marca genuinamente nacional"* (Ibid, pp.233-234.) – assim complementando: *"[...] depois de vencida a luta pelo terreno institucional, as gerações formadas na luta contra o neocolonial podiam se utilizar livremente de elementos que, despidos de carga de um ideário rival, seriam cooptados e postos a serviço da arquitetura moderna."* (Ibid). Corroborando ainda com a conclusão do autor, ao dizer que surgira também a partir do hibridismo modernismo-neocolonial (diferente do *Modernismo-nativista*), edificações *"[...] 'coloniosas' e 'modernosas' [...]"* (Ibid).

Assim, compreendido a diferenciada presença do *Modernismo-neocolonial* a partir dos apontamentos ilustrados, veremos a seguir, os expoentes mais emblemáticos e, seqüencialmente, as especificidades desta natureza presente na arquitetura de Oscar Niemeyer.

---

[281] Também presente em: *"Quatro Séculos de Arquitetura"*.
[282] CAVALCANTI (org.): 2000.
[283] CHUVA: 2009.
[284] Especialmente fluminenses: do Cinema Colonial (atual Sala Cecília Meireles), de 1940 à Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, entre 1939-1947.

2.4.1.
O MODERNISMO-NEOCOLONIAL
A EXCEPCIONALIDADE NACIONAL

Através do já mencionado Jorge Machado Moreira – conhecido arquiteto envolvido ao grupo carioca à frente da versão final do edifício do Ministério da Educação e Saúde (1937-1943) e, substancialmente, coordenador da equipe de planejamento da Cidade Universitária,[285] (entre os anos 1940-1950) na então capital federal – espanta-se ao saber que, recém formado[286] pela Escola Nacional de Belas Artes, o mesmo tenha integrado o grupo de arquitetura da Companhia Construtora Baerlin, diante uma especulativa e comercial produção de projetos residenciais uni e multifamiliares.

Dentre os conhecidos trabalhos realizados entre 1933-1937 pelo arquiteto em destaque, conhece-se a Casa Thèrése Vilain Alves – projeto este, prospectado por Jorge Czajkowski na publicação *"Jorge Machado Moreira",* de 1999. Diante da iconografia existente, verifica-se que tal projeto (ao lado, em especial, de contemporâneas atuações de Lucio Costa, ou mesmo, Carlos Leão), pode ser interpretado aqui como uma das pioneiras manifestações residenciais identificadas à luz do *modernismo-neocolonial.*

Compreendendo a principal diferença do *modernismo-neocolonial* diante do *modernismo-nativista,* logo se percebem que as respostas para o primeiro modelo dão-se (muito antes das *superfícies de memória*), através de manifestações ditadas ainda na implantação, alcançando a própria volumetria – remetendo-nos, portanto, às organizações de plantas ou arranjos espaciais característicos que comunicam em nostalgia com o período colonial.

Assim, a Casa Thèrése Vilain Alves, inaugura para nós, o *Modernismo-neocolonial.* Nesta casa projetada para o bairro carioca da Gávea, singelas semelhanças (quase caricatas), nos levam à analogia da *"última manifestação de sentido eclético-acadêmico"* (COSTA: 1999, p.55) através da Casa Ernesto Gomes Fontes realizada por Lucio Costa, antes de sua versão de raiz moderna – verificando para ambas: implantação paralela à face de quadra; presença de *loggia* com arcos plenos; avarandado no pavimento superior; vãos com desenhos tradicionais e cobertura em telhado cerâmico.

Não obstante, na residência alcançada por Moreira, palpita-se uma morada mais econômica, para um lote de dimensões correntes – longe, portanto, das palacianas alternativas (neocolonial e moderna) realizadas por Costa para um generoso terreno envolvido por árvores frondosas. Por outro lado, verifica-se ainda que, a casa imaginada por Moreira, muito embora apresente características pretéritas, incluindo aí: a modulação da alvenaria portante; a busca da simetria entre os cômodos ou mesmo a presença da cozinha (com sanitário anexo) e dependência de empregados direcionados para o quintal – tal casa, já distanciava do excesso neocolonial tão em voga na década anterior.

[285] Tendo ali, dentre outros projetos, realizado o Instituto de Puericultura e Pediatria (1949-1953) além da Faculdade de Arquitetura e Reitoria (1957).
[286] Jorge Machado Moreira formou-se em 1932.

A presente morada é, portanto, uma transição na carreira de Moreira; tanto que, já em 1937, isto é, quatro anos depois da casa da Gávea, o arquiteto diante de situações muito próximas, projetara a Casa Fernando Lyra, para o bairro do Leblon, destacando uma morada didaticamente corroborativa à nascente arquitetura moderna brasileira.

Nas décadas seguintes, os maiores destaques diante do recorte *moderno-neocolonial*, reservar-se-iam aos arquitetos Lucio Costa e Carlos Leão, somados aos excepcionais e instrutivos exemplares realizados por Sylvio de Vasconcellos, na década de 1940 e pela Construtora Pires Santos & Cia., na década de 1950 – brevemente anunciados a seguir.

Iniciando, portanto, com algumas produções realizadas pelo arquiteto Carlos Leão na década de 1930, frisa-se antecipadamente, interessante apontamento de Jorge Czajkowski sob o título *"Carlos Leão, mestre da justa medida",* presente na introdução do livro *"Carlos Leão: arquitetura"* – merecendo o seguinte destaque:

> Desde meados do século XIX, o conceito de nacionalismo tem uma forte presença tanto na política como nas artes e na arquitetura. Não é outra a origem do revivalismo regionalista que atravessa a América a partir do início do século XX e que, no Brasil, se manifesta através do neocolonial, propagado pela Exposição do Centenário [da Independência], em 1922. No primeiro momento da implantação do modernismo, a irredutibilidade das posições moderna e tradicionalista levou a uma radicalização que ajudou a erigir, talvez um pouco precipitadamente, o *international style* como o paradigma obrigatório para a nossa arquitetura, desqualificando de antemão qualquer outra tendência. No entanto, o embate com a realidade – e com a clientela particular – acabou por provocar o surgimento de obras 'nativistas' alternativas ao *Brazilian style*, cuja repercussão só não foi maior porque não se enquadravam nos padrões oficiais. (CZAJKOWSKI Et. al.:2016, p.16.).

E assim prosseguindo:

> O grau de modernidade ou tradicionalismo presente em cada uma dessas obras varia de caso a caso, e há que se fazer, desde logo, a distinção entre as duas vertentes que tem aí têm origem. **A manutenção do sistema corbusiano, com sua 'nominação' de componentes agora acrescida do emprego de materiais e elementos arquitetônicos com conotações locais e históricas vai resultar na vertente mais abstrata, mais 'moderna**', exemplificada por projetos como o Grande Hotel de Ouro Preto (Oscar Niemeyer, 1940), a Colônia de Férias do Instituto de Resseguros (MMM Roberto, 1944) e o Conjunto Habitacional de Paquetá (Francisco Bologna [sic], 1952). **A vertente 'figurativa', ou conservadora, vai se caracterizar pelo retorno ao sistema tradicional e à composição não planar**, como se observa nas residências Hungria Machado (Lucio Costa, 1942), Martin Holzmeister (Paulo Santos, 1955) e nas 'casas brasileiras'[287] [288] de Carlos Leão. (Ibid, pp.16-17.). **(Grifos nossos).**

Indo de encontro à fala de Czajkowski, percebemos as particularidades de uma arquitetura de *"vertente abstrata, mais 'moderna' [...]"* (Ibid), através do que denominamos (e expusemos) *Modernismo-nativista.*

[287] "Nessas 'casas brasileiras', o esforço de Carlos Leão se concentra em tentar criar a atmosfera solicitada pelos clientes com um mínimo de referências formais à arquitetura do passado. [...] Mas as 'casas brasileiras' são predominantemente um exercício com um vocabulário desestilizado, quase arquetípico em relação à construção de uso corrente, despido das conotações emblemáticas tão ao gosto do neocolonial. É no perfeito domínio das proporções e das escalas que está o segredo dessa arquitetura, tanto que qualquer erro na transposição das medidas acarreta invariavelmente um desastre." (CZAJKOWSKI Et. al.:2016, p.17.).

Em contrapartida, a *"vertente 'figurativa', ou conservadora"* (Ibid) é lida aqui sob o rótulo de *Modernismo-neocolonial* – este último, aproximando-se e acrescentando-se dos exemplares destacados por Czajkowski.

As primeiras arquiteturas que se sobressaem ainda na década de 1930 são de Carlos Leão, destacando: a Casa Oswaldo Cruz Filho (1935) e a casa do arquiteto (1939).

O primeiro exemplar, uma casa construída em Botafogo, no Rio de Janeiro, destinara-se ao filho (1903-1977) do também médico Oswaldo Cruz (1872-1917). Nesta morada, de planta tradicional (com área social voltada para a face de quadra e área de serviço direcionado ao quintal), além do sentido pretérito *"[...] expresso na fachada frontal, com sua parede que aparece mais profunda do que efetivamente é, o predomínio das superfícies fechadas em relação às aberturas e a composição simétrica com elementos arquitetônicos antigos (telhas cerâmicas, janelas com venezianas, gradil metálico e luminária)"* [289] (CZAJKOWSKI: 2016, p.28.) vê-se também que a sutileza do antigo contrasta-se com a sutileza do moderno através de largas portas de correr em vidro e madeira voltadas para o jardim interno – evidenciando assim, um momento de transição vivido pelo arquiteto.

Já o segundo exemplar, trata-se de uma reforma em antiga residência então existente no Morro do Cavalão, no Saco de São Francisco, em Niterói. Diante de uma remanescente casa de tom eclético, Carlos Leão seguiu o então posicionamento *iphaniano* (ou seja, dos arquitetos modernos) diante de um exemplar nacional desta natureza, apagando todo o sinal da *"linguagem da arquitetura historicista"* (Ibid, p.40). Por um lado, mas em *"clima nostálgico [...] se valendo de elementos referentes a variados momentos e lugares (arco abatido de pedra, esquadrias retilíneas de madeira pintada, piso de lajotas cerâmicas, forro de palha trançada, telhas cerâmicas formando um telhado de quatro águas com suave caimento)"* (Ibid); em contrapartida, um enfileiramento de janelas [290] (amalgamando a tradição de alguns exemplares do passado, com a viçosa *fenêtre em longuer* de Le Corbusier), alcançando assim, um certo ar de modernidade debaixo de um esparramado telhadão.

Na década seguinte e, ainda através de Carlos Leão, relembra-se de cinco moradas: a Casa e atelier Lota Macedo Soares (1942); a Casa Gustavo Corção (1943); a Casa Abel Ribeiro (1944) e a Casa Zete van Erven Lage (1946) – sendo todas estas, petropolitanas; destacando, também a Casa José Cláudio Costa Ribeiro, em Cabo Frio, Rio de Janeiro (1943). Conquanto, muito embora tais residências sejam posteriores aos modernos projetos realizados ou participados por Leão (a exemplo do Hotel Savoy Plaza em Poços de Caldas ou mesmo o Ministério da Educação e Saúde), as supramencionadas casas são muito mais próximas à natureza *neocolonial-moderna* do que, efetivamente, relacionadas ao *modernismo-neocolonial* – não sendo possível, portanto, uma leitura instigante.

[289] Acerca da citação sobre a luminária, destaca-se que em tom memorialístico que mesma encontrada ao lado da porta principal, aparenta uma analogia ao par porta-luminária presente na casa onde nasceu o pai de Cruz, em um ainda existente histórico casarão de São Luiz do Paraitinga, no Vale do Paraíba, em São Paulo.
[290] Curiosamente, presente no poema *"Balada do Cavalão",* de Vinicius de Moraes, como *"casa das mil janelas"* (CZAJKOWSKI Et. al.:2016, p.40.).

Paralelamente, através de Lucio Costa, salientam-se casos mais didáticos por meio de celebradas residências: a Casa Hungria Machado, a Casa Roberto Marinho e a Casa Saavedra (estas de 1942), além da Casa Paes de Carvalho (1944).

Carioca, a Casa Hungria Machado localiza-se no Leblon, na esquina da rua Timóteo da Costa com a avenida Visconde de Albuquerque, e se envolve por jardins realizados por Roberto Burle Marx. Sua aproximação com o *modernismo-neocolonial* – um *"possível aggiornamento entre o tradicional e o moderno"* CAVALCANTI: 2001, p.193.) dá-se pela própria configuração da planta com pátio interno (abarcando, inclusive uma romana apropriação através de um *impluvium*), além de sua especialidade volumétrica contendo simetria em sua fachada principal (que apresenta uma interessante seqüência de janelas guilhotinas em fita *corbusieriana*) protegida por generoso telhado. Nas palavras de Henrique Mindlin, vemos o destaque:

> Esta casa ilustra uma faceta de Lúcio [sic] Costa relacionada com seu trabalho no SPHAN [...]. **Aqui, os elementos tradicionais se integram em uma discreta expressão moderna.** A construção maciça, o grande beiral, as telhas coloniais; o alinhamento simétrico das janelas da fachada principal e os muxarabis do pátio – evocação nostálgica do passado – se fundem naturalmente com as características moderna do projeto: o exterior ligado ao interior por uma varanda inteiramente aberta ao pátio, uma grande porta com brise-soleil móveis em madeira dando para o jardim em frente, e, no andar superior, os jardins de inverno junto aos respectivos quartos. [...] (MINDLIN: 1999, p.44.). **(Grifos nossos).**

A segunda morada levantada destinara-se a Heloisa Marinho, esposa de Roberto Marinho de Azevedo Filho, para quem, conforme já destacamos, Costa projetara uma casa no Rio de Janeiro, na década de 1930. Doravante, a segunda casa (de veraneio), surge localizada à Estrada União Indústria (próxima a Casa Saavedra, que veremos a seguir), no bairro petropolitano de Correias. Térrea e *"[...] composta de dois ambientes em torno de um eixo e um ambiente comum de convívio [...]"* (GUIMARAENS: 1996, p.77.), tal casa assemelha-se aos contemporâneos projetos residenciais realziados por Carlos Leão para o mesmo território; conquanto, com um singelo traço de modernidade, destacando a horizontalidade dominante e seus telhados retos, subtraindo a então pretérita característica da *"curva graciosa do telhado português"*[291] (BRUAND: 1999, p.128.).

Não obstante, no mesmo ano, Lucio Costa alcançara talvez sua obra-prima na aproximação tradição e modernidade: a Casa Saavedra. Destinada a Tomás Óscar Pinto da Cunha Saavedra (1890-1956) – o *3º Barão de Saavedra* e sua esposa Carmem Saavedra (1904-1959), a casa fora construída no já conhecido bairro de Correias, em Petrópolis. Suspensa sobre pilotis e implantada em um partido em "L", tal morada aproxima-se *"a escala de uma sede de fazenda"* (WISNIK: 2001, p.70.), destacando muitos pormenores através de considerável vasta iconografia, da qual logo ressaltam-se *superfícies de memória* e elementos de composição que reforçam a possibilidade do neocolonial na arquitetura moderna brasileira.

[291] *"[...] depois que as paredes tinham deixado de ser de taipa, material particularmente vulnerável às infiltrações, a preocupação de lançar as águas pluviais longe das paredes não era mais fundamental."* (BRUAND: 1999, pp.128-129).

Externamente vêem-se o embasamento de pedras; a presença do pátio interno, também cercado por um muro de pedras; as janelas treliçadas; as janelas-balcão; modernos *brise-soleils*; a escadaria e rampa que acessa os avarandados além da cobertura cerâmica, sendo estas, em alguns momentos, esmaltada – tal e qual apropriara nas casas estritamente neocoloniais. Internamente, ainda mais próximo ao diálogo neocolonial, toda a experiência empreendida por Costa nas décadas de 1920 e 1930 de signos do passado são reutilizados com elegância ímpar: guarda-corpos caldeando tradição e modernidade; conversadeiras; telhas-vãs e guarda-pó aparente; além do *"arranjo interno de Henrique Liberal, então entronizado 'papa' cosmopolita da decoração [...]"* (COSTA: 1999, p.220.) e a absoluta arte muralista de Cândido Portinari através de *"Divina Pastora"*.

Acerca destes resultados, a pesquisadora Cêça Guimaraens dissera: *"A variedade das soluções propostas por Lucio [...] ajusta-se aos materiais, também variados; transpondo explicitamente os detalhes do passado e da tradição sem abdicar da atualidade formal e construtiva, Lucio Costa recria, com um vocabulário rico e próprio, as premissas do movimento moderno."* (GUIMARAENS: 1996, p.77.) e também Yves Bruand: *"é um verdadeiro festival de soluções em si muito simples, habilmente fundidas para chegar à criação de um ambiente agradável e de bom gosto"*. (BRUAND: 1999, p.131.).

Não muito distante do espírito da Casa Saavedra, mas agora para uma atmosfera litorânea, destaca-se a casa para Pedro Paulo Paes de Carvalho[292] (1890-1980) construída em 1944, na litorânea Araruama, na fluminense Região dos Lagos. Térrea, a morada implantada em "T" destaca-se pelo pátio interno que, segundo o pesquisador Marcelo Carlucci na Dissertação *"As Casas de Lucio Costa":*[293] o presente pátio *"não é um qualquer que se encaixaria à qualquer projeto ou uma mera transposição do pátio da casa colonial [...] mas um lugar único daquele projeto, daquela estrutura espacial especificamente ali criada e desenvolvida."* (CARLUCII:2005, p.55.) – vendo-o, antagonicamente aberto e fechado para o entorno imediato, segregando ainda a anexa capela e casa de hóspedes (remetendo-nos à tradição colonial paulista?) e a casa-grande – aprendizado que seria retomado na Casa do embaixador Hildebrando Accioly,[294] em 1950, através de Francisco Bolonha.

Nesta casa, verificam-se também elementos coloniais apresentados em fina proporção e elegância (tal qual em Saavedra), observando: janelas-balcão com conversadeiras e muxarabiês em rótulas; janelas-guilhotinas em fita; brises de madeira; alvenarias com aberturas triangulares (a exemplo dos *"velhos muros no fundo de Ouro Preto"* RODRIGUES: 1979, p.50),[295] caprichosos guarda-corpos; guarda-pó aparente; telhas-vã e cobertura cerâmica em uma água.

---

[292] *"[...] médico que assistiu os dois partos de Leleta, mulher de Lucio."* (GUIMARAENS: 1996, p.77.).
[293] Apresentada à Escola de Engenharia de São Carlos, da Universidade de São Paulo, em 2005.
[294] Conquanto, ainda que a Casa do embaixador Hildebrando Accioly, realizada por Francisco Bolonha tenha planta que brevemente remete-nos ao passado colonial, tal morada, filia-se ao *Modernismo-nativista*, com semelhantes identidades modernas (embora rústicas) observadas no Hotel Park Guinle (1944),projetado por Lucio Costa ou mesmo na Casa de fim de semana (1949) de Carlos Frederico Ferreira.
[295] Assim apresentado por José Wasth Rodrigues em *"Documentário Arquitetônico"*.

Distante dali é importante relembrar a belorizontina casa localizada à rua Caldas, projetada pelo já sublinhado arquiteto Sylvio de Vasconcellos ainda na década de 1940. Nesta morada, Vasconcellos alcançara a arquitetura colonial mineira através do modernismo – em suas palavras: *"Eis a nossa arquitetura tradicional doméstica. Funcionalmente caracterizada pela boa distribuição das composições claras e limpas, definidas, bem molduradas e rítmicas"* (VASCONCELLOS: 1960 apud BICALHO; ARAÚJO: 2015, p.75.). Nesta mesma casa, destacam os autores de *"Sylvio de Vasconcellos: moderno e mineiro"* o seguinte apontamento: *"Ao sobrepor temporalidades, Sylvio de Vasconcellos emergiu como um dos maiores defensores da aproximação modernista com a mineiridade colonial."* (BICALHO. Et. al.: 2015, p.75.), e assim complementando: *"[...] nesse projeto as releituras são evidentes: o muxarabi do guarda-corpo da varanda, as vergas em pedra aparente da porta principal e da janela so sanitário [...] as esquadrias de madeira, o telhado com galbo do contrafeito."* (Ibid).

Sequencialmente tem-se na primeira metade da década de 1950, novamente o destaque de Carlos Leão. Através da Casa Hélio Fraga, construída em 1951 na Gávea, Rio de Janeiro, este arquiteto desenvolvera o projeto a partir do pátio interno[296] revestindo seu piso em pedra São Tomé, observando-se ainda um *"[...] misto de conexões espaciais fluidas ou mediadas, mais ou menos conservadoras [...]"* (CZAJKOWSKI: 2016, p.74.) justapondo-se também através de *"[...] janela em fita corbusieriana, esquadrias em vidro com venezianas, telhas cerâmicas, painéis de azulejos e outros elementos arquitetônicos com referências temporais e espaciais diversas [...]"* (Ibid), assumindo então, uma interessante união entre a então contemporaneidade e o espírito pretérito.

Nesta mesma morada, donde se vêem embasamentos de pedras em cangicados; portas almofadadas; lampiões de feição antiga; pinhas de louças esmaltadas e um jardim com arranjo espacial de absoluta nostalgia; concomitantemente também se destaca, através da fachada principal (e a que tudo indica, apenas ela) uma aproximação de exemplares de natureza mais *modernista-nativista*, tal e qual, observadas na Casa Roberto Marinho (1937), de Lucio Costa; na Casa Francisco Inácio Peixoto (1940-1942), de Oscar Niemeyer; ou ainda, na contemporânea Casa Altamiro Peixoto (1952), de Luzimar Góes Telles – as duas últimas da mineira Cataguases.

Nos próximos anos, Leão cambiara entre o modernismo absoluto e uma arquitetura de evidente melancolia de nosso nem tão espesso passado, mostrando-se um arquiteto flexível. Exemplo disso dera-se após experimentações (e alternativas) de um *modernismo-neocolonial* e *modernismo-nativista* através do projeto não construído da carioca Casa José Vasconcellos Carvalho (1955) ou mesmo, após *"[...] uma das tentativas malogradas do retorno à linguagem moderna, ainda de cunho formalista e rejeitada pelo cliente em favor da versão mais tradicional"* (Ibid, p.98.), diante das opções (sem ou com cobertura em telhado cerâmico), da Casa Regina e

[296] Para esta casa, *"o pequeno pátio interno desempenha papel de núcleo gerador e organizador do espaço, em torno do qual se distribuem os cômodos de acordo com uma setorização que permite usos independentes, além de ajudar na configuração de recintos abertos em diferentes direções, otimizando iluminação e ventilação naturais."* (CZAJKOWSKI: 2016, p.74.).

Carlos Soares Brandão – da qual vingara[297] em 1956, um carioca velho-novo casarão em "L", com embasamentos de pedras, janelas venezianas e cumeeira cerâmica.

Carlos Leão, muito embora na década seguinte tenha alcançado um distanciamento do *Modernismo-neocolonial*, através de produções mais nativistas, é importante frisar que, ainda em 1958, o arquiteto realizara talvez uma das mais interessantes moradas cuja particularidade aqui nos é cara: a casa litorânea para o banqueiro e administrador de empresas Cândido Guinle de Paula Machado (1918-2000), através de um novo projeto ao redor do pátio interno: com embasamentos em pedras; paredes azulejadas, portas e janelas em venezianas; além de generoso telhado cerâmico sobre avarandados de ampla recordação do passado, tal casa se aproximara a outro clássico exemplo, para nós destacado: a Casa Martin Holzmeister, exibida a seguir.

Localizada na Gávea, a carioca Casa Martin Holzmeister fora erigida em 1955 pela Construtora Pires Santos & Cia. (abrangendo os arquitetos: Paulo Everard Nunes Pires, Paulo Ferreira dos Santos e Paulo Tarso Ferreira dos Santos) – tal morada, envolvida pelos jardins de Roberto Burle Marx, está *"[...] calcada nos elementos da arquitetura do período colonial."* (XAVIER: 1991, p.98). Aliás, segundo um dos próprios autores do projeto, *"[...] tudo evoca ao passado [...]"* (SANTOS: 1999, p.100.) – assim complementando: *"[...] o formalismo e as generosas proporções da planta, a cobertura em telhas coloniais, o desenho tradicional das treliças das janelas dos quartos, as grandes placas de granito no piso do hall da entrada."* (Ibid), enfatizando também, *"[...] o emprego de elementos modernos [...] na leveza das colunas de ferro [...] o balanço do piso superior [...] na transparência e na abertura do térreo [...] nas placas de vidro [...]"* (Ibid).

Nas décadas seguintes, enquanto Carlos Leão retornara com o desenvolvimento de casos extremos e pormenorizados de um apego colonial (a exemplo da reforma da Fazenda Vargas, em 1957 e a Fazenda Sertãozinho, em 1975), Lucio Costa percorrera alguns projetos de cunho *Modernista-neocolonial*, vacilando tectônica, volumetria e estética entre complexidade e simplicidade.

Das possíveis exemplificações erigidas da alcançada arquitetura *costiana*, apontam-se: a Casa Jeanne Levy (1957); a Casa Helena Costa e Luiz Fernando Penna (1982) e a Casa Edgard Duvivier (1988). Da primeira, destinada a uma amiga da esposa do arquiteto, pouca notícia se tem, conquanto, através de fotografias apresentadas pelo Instituto Tom Jobim, vê-se uma casa térrea construída no distrito de Itaipava, em Petrópolis, exibindo-se com embasamento e algumas paredes de pedras; alpendre com telha-vã; uso de treliças; janelas com folhas de madeira na cor azul; cobertura em telhado cerâmico e, datando-a, verticais brises de madeira, que denunciam uma sutileza do *Modernismo-neocolonial.*

Antecedendo o segundo destaque, tem-se o projeto de 1963 da Casa Nadja e Taboux Quintella que deveria ser construída em Itacuruçá, distrito de Mangaratiba, na Costa Verde do Rio de Janeiro. Tal projeto, exibido apenas por parcos *croquis*, apresenta-nos uma casa de quatro águas que nos rememora

[297] No mesmo ano e, para a mesma cidade, Carlos Leão conseguira realizar a moderna Casa Homero Souza e Silva – afastando-se de qualquer identificação imediata através das linguagens nativista ou neocolonial.

(embora em um já novo Lucio Costa), a Casa de Fábio Carneiro de Mello, da década de 1930. Sem embargo, fora somente na década de 1980 que dois novos projetos surgiriam do arquiteto já octagenário, através do laboratório da tradição e modernidade.

Em 1982, Lucio realizara a casa para sua filha Helena e o marido Luiz Fernando Gabaglia Moreira Penna. Situada na Gávea, Rio de Janeiro, tal morada é, segundo o próprio autor, uma casa *palladiana,* e *"[...] francamente contemporânea, mas com pinta e saudade do nosso passado. Casa brasileira – aquilo que o neo-colonial* [sic] *não soube fazer."* (COSTA: 1999, p.236.). Assimétrica e moderna, a casa (internamente ou externamente), não deixa dúvidas de sua contemporaneidade, conquanto, nítida atmosfera neocolonial exibe-se através dos muxarabiês; seteiras; janelas-balcões; sacadas em púlpitos com guarda-corpo de ferro e pinhas salientes; pedras e azulejos; venezianas e telhados cerâmicos. Todo o elegante desenho da maturidade do arquiteto apresenta-se nesta casa um supra-sumo do *Modernismo-neocolonial.*

Dez anos antes de seu desaparecimento, Lucio Costa projetara para *"[...] a mesma rua da casa e Helena e Luiz Fernando"* (Ibid, p.228.), a morada do músico e artista plástico Edgar M.M. Duvivier[298] (1955) e sua então esposa, Olívia Maria Lustosa Byington (1958). Através dos *croquis* e referências existentes, vê-se uma casa *"[...] toda branca, muro inclusive e coberta com telhas antigas. Vista da rua, é térrea, mas para trás despenca sobre o abismo [...]"* (Ibid), debruçada sobre a paisagem – tal e qual muitas casas de herança colonial apinhadas em penhascos – exibindo (entre telhados autônomos), um terraço jardim e varandas em púlpito direcionadas para o quintal, apresentando-nos uma morada ainda pouco estuda, mas que demonstra um arquiteto já distante do didatismo neocolonial, mas ainda moderno e nostálgico em seus projetos finais.

Ao contrário de Carlos Leão, Lucio Costa, Sylvio de Vasconcellos e os arquitetos da Construtora Pires Santos & Cia. anteriormente mencionados, Oscar Niemeyer, já conhecido através das produções arquitetônicas de um *Modernismo-nativista* enveredara-se para as particularidades do aqui denominado *Modernismo-neocolonial*, a partir da segunda metade do século 20. Entre 1960-1990, ao menos em cinco oportunidades desta natureza, através de exemplificações estritamente residenciais, podem ser levantadas: a Casa do arquiteto em Brasília (1960); a Casa Juscelino Kubitschek (1972); a Casa Petrônio Portela (1978); a Casa Antônio Amaral Resende (1985); Casa Sebastião Camargo Correa (1986) e, por fim, a Casa Orestes Quércia (1990) – todas estas, conferidas a seguir.

2.4.2.
O MODERNISMO-NEOCOLONIAL ATRAVÉS DE OSCAR NIEMEYER

[298] Filho do também escultor e homônimo Edgar Duvivier (1916-2001).

No livro *"Casas onde morei",* escrito por Niemeyer e editado pela *Revan* em 2005, o arquiteto relembra sua avó materna Maria Eugênia Ribeiro de Almeida – dita *Mariquinhas*[299] e da fazenda desta, localizada entre os bairros *Espraiado* e *Ponta Negra*, no município fluminense de Maricá.

Conhecida como *Fazenda Bananal Grande*, visto sua implantação no sopé da serra de mesmo nome, a antiga sede remete-nos ao século 18 e a família Macedo Soares[300] ali iniciada. Em algum momento do século seguinte, tal propriedade fora residência (conforme atesta Niemeyer em suas lembranças) de seus avós e, a partir daí, existe um hiato histórico até a aquisição das terras, do casarão e capela anexa, por parte da família do fazendeiro Horácio de Gomes Leite de Carvalho Filho (?-1983) então casado com Lily Monique Lemb (1920-2011). [301] Neste contexto, Oscar relata em seu livro de memórias *"As curvas do tempo",* a sua reaproximação com a antiga origem:

> **Sabia que Horácio de Carvalho possuía uma fazenda naquela área, com uma antiga sede, colonial, como sempre desejei ter**. Um sonho como outro qualquer, pois nunca tive posses para isso. Daí minha surpresa, a minha satisfação, quando um dia, pelo telefone, ele me comunicou: 'Oscar, loteei a fazenda e a casa é sua! Acho que você saberá reformá-la!" E essa atitude me pareceu tão fraternal, tão inesperada, que, somente num segundo encontro, tive como agradecer-lhe. **Fui ao local e lá estava a minha casa colonial preferida. O telhado derramado, as janelas iguais, pintadas de azul, a varanda larga, um prolongamento das salas como os portugueses as concebiam e a pequena capela com sua cruz e vitrais característicos, bem plantada no conjunto, como impunha o espírito religioso daqueles tempos.** À volta, velhos terreiros de café, a mata a subir pelas encostas, um pequeno rio a correr entre as pedras e, mais longe, uma belíssima represa. Voltei a falar com o Horácio, e uma nova surpresa me esperava: 'Olha, Oscar, a Lilly quer incluir a represa no seu terreno. Diz que, sem ela, a casa não teria graça.' [...] (NIEMEYER: 2000, p.198.). **(Grifos nossos).**





Imagens 129, 130 e 131 – respectivamente: [129]: Vista parcial da Fazenda Macedo Soares ou Fazenda Bananal Grande, em Maricá/RJ. **Fonte:** http://www.inepac.rj.gov.br – Acesso: Maio de 2017. **[130]:** Vista parcial da fachada posterior da Fazenda Macedo Soares ou Fazenda Bananal Grande, em Maricá/RJ. Destaque para a piscina projetada e inserida por Oscar Niemeyer. **Fonte:** NIEMEYER: 2005, p. 60. **[131]:** Planta térrea da Fazenda Macedo Soares ou Fazenda Bananal Grande, em Maricá/RJ. **Fonte:** NIEMEYER: 2005, p. 61.

[299] Sabe-se que a mesma era casada com Antônio Augusto Ribeiro de Almeida (1838-1919), avô de Oscar Niemeyer.
[300] No alpendre da sede da fazenda há três painéis azulejados contendo os seguintes nomes: Major Luiz Manoel de Azevedo Soares (1810-1886); Maria Antônia Reginalda (1787-1873) e Doutor Joaquim Azevedo Soares (1809-1895).
[301] Conhecida *Lily Monique de Carvalho Marinho*, diante o segundo casamento desta, com o dono das Organizações Globo, Roberto Marinho (1904-2003).

Íntimas, as transformações ocorridas na sede da fazenda e empreendidas por Oscar Niemeyer são para o grande público e, mesmo os pesquisadores, de escassa natureza. Sabe-se, no entanto que *"[...] pouco a pouco, de acordo com as minhas* [Oscar] *modestas possibilidades, fui recuperando essa esplêndida residência que, igual, jamais imaginara possuir"* (NIEMEYER: 2005, p.29.) – e poeticamente finalizava: *"[...] não sou filho do rei, nem vou para Pasárgada,*[302] *mas um dia, repetindo Bandeira, vou viver em Maricá."* (Ibid, p.29.).

Muito embora Oscar tenha vivenciado sua *Pasárgada*, através da fazenda colonial de Maricá – influenciado talvez pelo tempo em que colaborara no então Sphan, no começo de sua carreira – o arquiteto, anos antes, ainda em 1960, na altura de mais de meio século de vida, providenciou para sua família uma casa com estreitos laços com a tradição luso-brasileira, a implantar-se nos arredores da nova capital do país.

Através do Instituto Antônio Carlos Jobim, no acervo referente a Lucio Costa, vê-se o seguinte trecho acerca deste acontecimento: *"Quando Brasília foi inaugurada, Lucio Costa e Oscar Niemeyer receberam da NOVACAP dois terrenos cada um, nas chamadas 'Mansões do Lago', e um valor em dinheiro para que ali construíssem suas casas na cidade."* (In: htt://www.jobim.org.br – Acesso: maio de 2017). Enquanto Costa realizara uma casa para suas filhas (Helena e Maria Elisa Costa), através de um projeto absolutamente modernista, mas que, por diversas casualidades[303] não fora executado, Oscar Niemeyer, muito embora para outro terreno, executara seu projeto.

A resposta para o projeto *niemeyeriano* de feição colonial – interpretado aqui à leitura do *Modernismo-neocolonial* – pode ser lida em *"Constantes de Sensibilidade"* extraído de *"Quatro Séculos de Arquitetura",* do arquiteto e pesquisador Paulo Santos – merecendo destaque:

> A ajustagem perfeita entre a arquitetura dessas velhas casas e o sistema de vida que elas expressavam lhes dava tono de genuidade brasileira que tanta fez falta às casas dos nossos dias, mesmo às melhores e que também na maior parte esteve ausente das experiências Neocoloniais, já que a pretensa ajustagem a que elas aspiravam assumia um tom de falsete, que não convencia. E é o que tem levado muitos dos nossos arquitetos de vanguarda, no afã de quebrar a frieza das casas que projetam – frieza que é uma inelutável conseqüência da Revolução Industrial e da padronização geométrica de linhas imposta pela produção em série, melhor: pela máquina –, **a ir buscar para essas novas casas, dos ambientes de outrora, o contrapeso de que necessitam para restabelecer aquele calor de tradicionalidade tão caro à alma brasileira** [...] (SANTOS: 1981, p.94.). **(Grifos nossos).**

E assim prossegue:

> [...] E talvez tenha sido a nostalgia da perda desses valores – que por subjetivos e imponderáveis não são menos legítimos e importantes –, que teria **induzido Oscar Niemeyer, quando construiu em Brasília o remanso de sua morada para a quadra final de sua vida, a adotar não o partido da casa das Canoas**

[302] Remetendo ao famoso poema de Manuel Bandeira (1886-1968) *"Vou-me embora pra Pasárgada",* de 1930.
[303] Segundo Maria Elisa Costa: *"O dinheiro destinado à construção da casa desvalorizou-se no banco por causa da inflação."* (In: htt://www.jobim.org.br – Acesso: maio de 2017).

no Rio de Janeiro, plasticamente admirável, mas fria e sem ressonância, que lhe vinha servindo de residência, mas um partido misto de Casa de Moenda e Casa Grande de Engenho brasileiro do século XVIII. (Ibid, p.94.)**(Grifos nossos).**

Indo de encontro à postura de Paulo Santos, observaremos que o *"partido misto de Casa de Moenda e Casa Grande de Engenho brasileiro do século XVIII"* (Ibid) remete-nos, indubitavelmente, as iconografias realizadas no século 17 pelos pintores neerlandeses Albert Eckhout (1610-1666) e, em especial, Frans Janszoom Post (1612-1680) através das paisagens verificada no Brasil.

Destacando Post, cuja celebração recai nas imagens de um nordeste rural – a exemplo de *Engenho de Itamaracá* (1647); *Engenho de açúcar* (1652); *Vista de Engenho e sua Casa Grande* (1655); *Engenho com Capela* (1667) ou mesmo, *O Engenho* (1668) – somos logo direcionados a um imaginário universo pictórico que se confunde com a realidade de nossas heranças arquitetônicas e, sobretudo literárias. Em *O tronco do Ipê,* o escritor José de Alencar (1829-1877) apresenta *"A casa-de-habitação chamada pelos pretos de casa-grande, vasto e custoso edifício, estava assentada no cimo de formosa colina, donde se descortinava um soberbo horizonte"* (ALENCAR: 1964, p.7.), podendo esta, em diferentes combinações, somar-se à capela, a casa de purgar, a moenda e mesmo as senzalas – *"formando aqueles conjuntos homogêneos, quase uniformes, das construções brasileiras do século XVII"* (CAMPELLO: 2001, p.36.), traduzidas em simplicidade.

Assim, em diversas partes do Brasil, através de despretensiosas implantações (quase sempre longitudinais), encontramos registros de singelos partidos arquitetônicos com seus costumeiros avarandados, diminutas aberturas e telhados esparramados, que, já no século 19 foram assinalados (especialmente a partir da cidade) em extensa iconografia do pintor alemão Johann Moritz Rugendas (1802-1858) – suporte de um passado muito bem resumido em contemporâneo período através da célebre frase do engenheiro fourierista francês Louis Léger Vauthier (1815-1901) ao dizer: *"[...] quem viu uma casa brasileira, viu quase todas."* (VAUTHIER: 1981, p.37.).

Retomando a casa de Oscar em Brasília, vemo-la situada na então denominada área MSPW (Mansões Sub-urbanas Park Way). Segundo a monografia intitulada *"Relação campo-cidade no Distrito Federal brasileiro: o caso do Park Way",* realizada por Cláudio Humberto Moura Filho para o Departamento de Geografia da Universidade Federal de Brasília, verifica-se que a criação de tal bairro surgira diante da inauguração da Rodovia BR-060 (Rodovia Brasília-Anápolis) em 13 de março de 1958 e, complementarmente, em decorrência do extinto Departamento de Terras e Agricultura (DTA), então responsável pela gestão das terras agrícolas da nova capital.

Neste contexto, em seus primeiros anos de ocupação, a região do *Park Way* destinou-se exclusivamente ao uso residencial e rural, chegando a ter lotes de 20.000m². De acordo com Moura Filho, a idéia era *"[...] delimitar uma área inicialmente destinada à produção agrícola [...] e convertê-la em uso urbano de baixa densidade para, assim, poderem-se comercializar lotes residenciais."* (MOURA FILHO: 2013, p.36.) – tendo, através do mesmo autor, alcançado a *"[...] demarcação e venda de 300 lotes, situados ao longo e às margens das vias EPIA*

(Estrada Parque de Indústrias e Abastecimento - BR 040) – até a altura do Catetinho – e EPDB (Estrada Parque Dom Bosco) – até a altura do balão do Aeroporto [...]" (Ibid.).

Diante dos aspectos supramencionados, muito do partido arquitetônico alcançado por Oscar Niemeyer para sua casa brasiliense é respondido. Muito embora não se verifique através da *Fundação Oscar Niemeyer* a configuração interna da casa, isto é, suas plantas (desconhecidas até o momento), têm-se, através do *"Guia de Obras de Oscar Niemeyer: Brasília 50 anos"*, editado pela Câmara dos Deputados em 2010 as seguintes informações:

> **Trata-se de uma construção pavilhonar térrea, caracterizada pela cobertura em telhas de barro e pela presença de alpendres.** Apresenta um partido retangular fechado, dividido em três áreas funcionais distintas. A porção central foi destinada aos ambientes de convívio social e contém os únicos espaços com acesso direto para as duas varandas (frontal e posterior). A porção lateral direita concentra as dependências de serviço e abre-se para um pátio enclausurado. A porção lateral esquerda foi destinada ao setor íntimo e termina em um jardim interno privativo da última suíte. (In: Guia de Obras de Oscar Niemeyer: Brasília 50 anos – 2010, p.132.). **(Grifos nossos).**

Prosseguindo, a mesma fonte revela-nos características que vão de encontro aos aspectos aqui buscados, conferindo:

> **Para reforçar o caráter tradicional-rural perseguido na edificação, Niemeyer elevou a construção cerca de um metro em relação ao solo e desenhou uma esquadria que corresponde às antigas "portas-sacadas" coloniais. As fachadas principais resultam da repetição ritmada de tais aberturas, elevadas em relação ao solo e emolduradas pelos pilares dos alpendres.** Um espelho d'água e uma piscina complementam a residência. (Ibid, p.132.). **(Grifos nossos).**





Imagens 132 e 133 – respectivamente: [132]: Vista posterior da Casa do arquiteto em Brasília. Foto: Alan Weintraub. **Fonte:** HESS: 2010, p.128. **[133]:** Pormenor da fachada posterior. Destaque para o ritmo de cheios e vazios e as sacadas entaladas. **Fonte:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: maio de 2017.

Somando tal texto às fotografias apresentadas por Alan Weitraub (já destacado neste capítulo) presentes em "*Oscar Niemeyer Houses",* além de uma única imagem extraída da *Fundação* logo se verifica que a aproximação realizada por Paulo Santos entre o *"remanso de sua morada"* (SANTOS: 1981, p.94.) e as mencionadas tipologias arquitetônicas do Brasil colonial são, de fato, pertinentes.

Memória ou nostalgia, o passado encontrado por Niemeyer para esta área de conotação rural de Brasília, fora transfigurada em uma térrea e longitudinal edificação, cuja planta remete-nos a tantas outras plantas retangulares vistas Brasil afora entre remanescentes *casas-grande* ou *sobrados*, *senzalas* ou *mocambos*. A implantação, cujo volume apresenta-se através de um prisma retangular, logo se completa por *superfícies da memória*, observando: muxarabiês, portas-sacadas e coberturas em telhados cerâmicos sobre generosos alpendres.

Verifica-se, portanto, que a arquitetura alcançada por Niemeyer para a sua casa em Brasília fora além da então costumeira apropriação de revestimentos que pudessem dialogar com uma arquitetura inovadora. Para o presente caso, visto seu particular conjunto, o arquiteto apropriara-se da linguagem neocolonial, conquanto, sem cair em estilemas de um falso histórico (tão criticado pelos modernistas do começo do século 20), mas concebendo uma arquitetura saudosista, porém, atualizada à exemplo das contemporâneas produções de outros colegas arquitetos.[304]

O segundo projeto aqui em destaque com viés *Modernista-neocolonial* é a Fazenda JK – também conhecida como *Fazendinha JK* ou *Solar Dona Sarah*.[305] Localizada a 67 quilômetros de Brasília, na zona rural do município goiano de Luziânia, a fazenda destinada ao ex-presidente Juscelino Kubitschek fora, para este, o último projeto realizado por Oscar Niemeyer.

Através da publicação *"JK, Exemplo e Desafio",* de Affonso Heliodoro, vê-se que certa vez, ao ser questionado em entrevista o que faria após o seu mandato, Kubitschek respondera *"Quero ser fazendeiro em Goiás"* (HELIODORO: 2005, p.187.). Conquanto, tal oportunidade surgira após onze anos[306] de deixar a Presidência da República, [307] já em 1972, quando conhecera e adquirira os 310 alqueires goianos da então Fazenda Santo Antônio da Boa Vista. Há relatos que a escolha destas terras estava na possibilidade de à noite, avistar as luzes da capital que ajudara a construir – o ex-político e recente fazendeiro encontrava-se impedido pelo governo Médice[308] (1969-1974) de visitar Brasília. Àquela altura, Juscelino exercia o cargo de diretor-presidente do conselho administrativo do Banco Denasa de Investimento (Denasa), a qual abdicara para dedicar-se a nova fase da vida, no interior do Brasil.

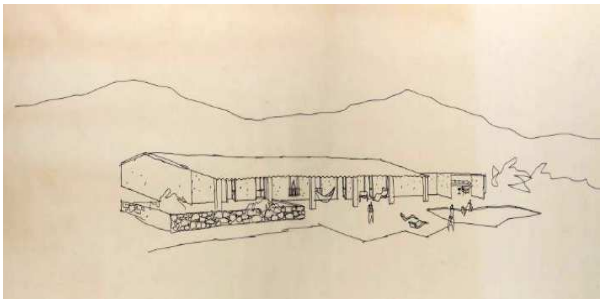
Construída em 1974, a *fazenda* ainda é um raro objeto arquitetônico. Pouco conhecida pelos pesquisadores, a mesma é apresentada pela *Fundação Oscar Niemeyer* através de 24 imagens das quais se extrai a seguinte leitura: o edifício principal, isto é, a sede da fazenda apresenta-se através de um longínquo retângulo em planta; à direita de seu acesso principal, tem-se uma grande sala de estar e jantar, que se volta para quatro vãos que prolongam a área para um alpendre defronte. Separando o espaço de convívio, vê-se

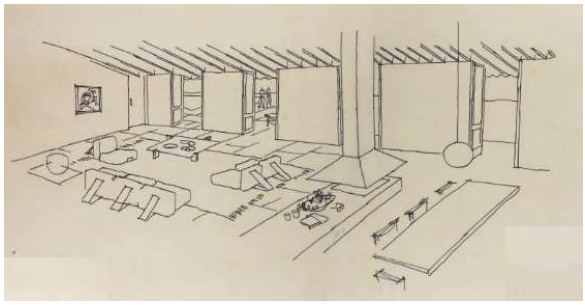
[304] Impossível não destacar uma das variações do projeto realizado pelo arquiteto Carlos Leão para a residência Vasconcellos Carvalho (1955) no Rio de Janeiro, ou ainda para a residência José Ferreira de Castro Chaves (1961) em Brasília – ambos, no entanto, não construídos.
[305] Em homenagem a sua esposa Sarah Luísa Lemos Kubitscheck de Oliveira (1908-1996).
[306] É importante relatar que o ex-presidente fora cassado e tivera suspenso seus direitos políticos por uma década; logo se exilando na Europa em 14 de junho do mesmo ano e retornando ao Brasil somente em 9 de abril 1967.
[307] Em 31 de janeiro de 1961.
[308] Emílio Garrastazu Médice (1805-1985).

uma parede longitudinal que recolhe para o interior da morada um lavabo, além de uma cozinha e uma suíte para empregados (esta última com acesso independente junto da fachada posterior) que logo se entrega as outras dependências de serviços. À esquerda da residência, através de uma longa circulação guarnecida por armários, encontram-se quatro suítes, sendo a maior delas na perspectiva, provida também de uma pequena saleta e, em nível diferenciado, uma espécie de varanda íntima, circundada por um baixo muro de pedras. Por fim, anexo à direita da casa e com volumetria e cobertura independentes, encontra-se um espaço de relaxamento e bar – conjunto este que à princípio, denotar-se-ia um volume de uma capela acoplada, à exemplo das tradicionais fazendas brasileiras.

Externamente, a casa é dominada pelo alpendre mencionado e por uma piscina que, conjuntamente com mobiliários fixos, configuram o espaço de ócio e lazer. Distante há 1km, aproximadamente, encontra-se no local onde fora erguida um cruzeiro (donde Juscelino avistava Brasília ao anoitecer), uma pequena capela[309] dedicada à Santa Júlia, cujo projeto fora realizado por Niemeyer e inaugurada em 1978, dois anos após o falecimento do ex-presidente; tal capela, possuía originalmente a imagem devota esculpida em alumínio, por Alfredo Ceschiatti (1918-1989) além de um pequeno vitral atribuído a Marianne Peretti (1927).

A *Fazenda JK* além de sua configuração tradicional retangular e volumetria típica de casas rurais também apresentam interesse, visto as *superfícies da memória* que se dão através de portas e portas-sacadas entaladas com seus alizares e guarda-corpos de madeira em tons de azul contratando-se com as paredes de tijolos caiadas de branco em típica aproximação com o imaginário da tradição colonial. Ressalta-se também acerca deste aspecto, além das luminárias de feitio colonial (também com acabamentos em azul) que se distribuem entre os vãos do alpendre protegido por telhas vãs do telhado que se estende em duas águas, concluindo o despretensioso partido arquitetônico, concomitantemente atual e memorialístico.





Imagens 134 e 135 – respectivamente: [134]: Perspectiva externa da sede da Fazenda JK. Destaque para a cobertura em duas águas e o muro de pedras. **[135]:** Perspectiva interna da sede da Fazenda JK. Destaque para o forro em telha vã. **Fonte única:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: maio de 2017.

[309] Ligeiramente semelhante ao partido arquitetônico da Capela do Palácio da Alvorada (1957), embora muito mais singela.

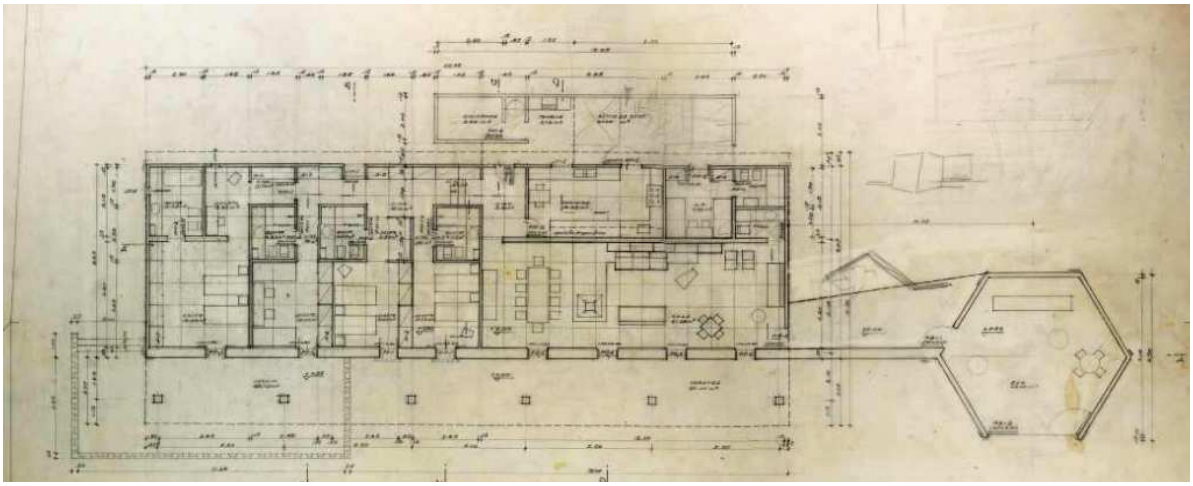
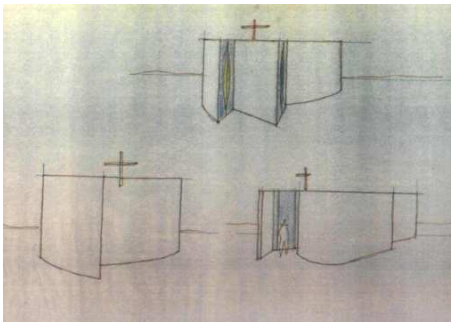
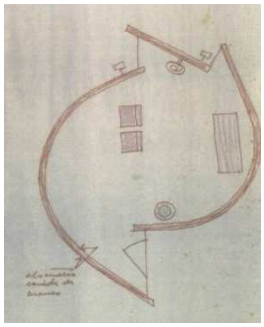
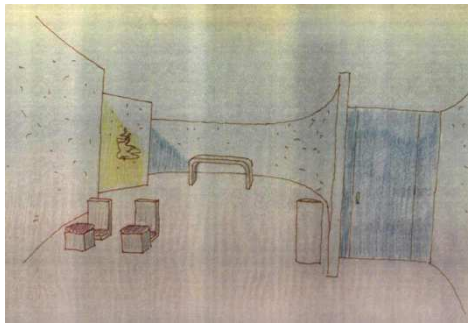


Imagem 136: Planta do térreo da sede da Fazenda JK. Destaque para a planta longitudinal com presença de alpendre frontal e anexo (semelhante à um corpo de capela). **Fonte:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: maio de 2017.







Imagens 137, 138 e 139 – respectivamente: [137]: Perspectivas externas da Capela Santa Júlia, localizada nos arredores da sede da Fazenda JK. **[138]:** Planta da Capela Santa Júlia. **[139]:** Perspectiva interna da Capela Santa Júlia. **Fonte única:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: maio de 2017.







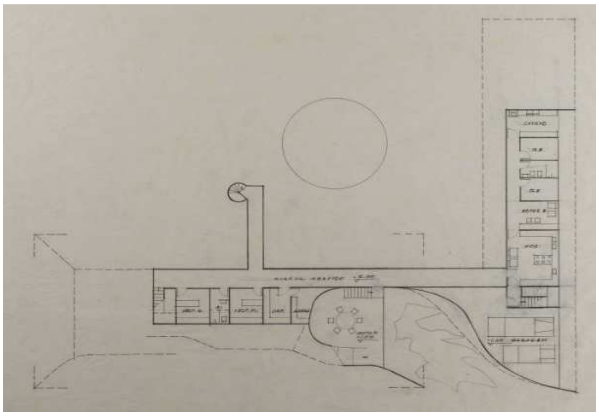
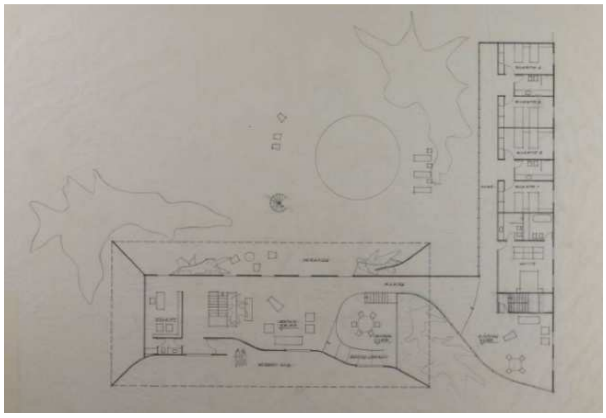
Imagens 140, 141 e 142 – respectivamente: [140]: Vista parcial da fachada principal da sede da Fazenda JK. **Fonte:** http://www.opopular.com.br – Acesso: maio de 2017. **[141]:** Vista parcial externa da Capela Santa Júlia, presente nos arredores da Fazenda JK. **Fonte:** https://ultimaparada.wordpress.com – Acesso: maio de 2017. **[142]:** Vista parcial interna da Capela Santa Júlia. **Fonte:** https://ultimaparada.wordpress.com – Acesso: maio de 2017

Muito diferente da Casa de Juscelino Kubitschek para a Pampulha da década de 1940, com sua leitura de *Modernismo-nativista*, a morada para o final da vida do político brasileiro, não exibe apenas revestimentos e signos de uma herança luso-brasileira, mas reafirma as tradições em sua própria

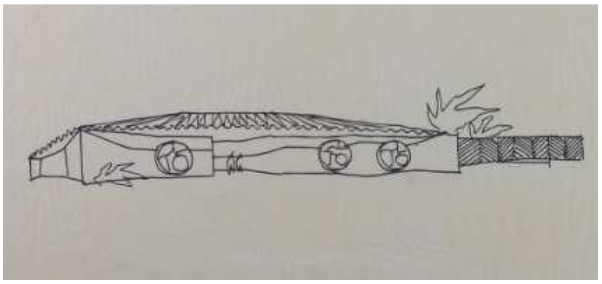
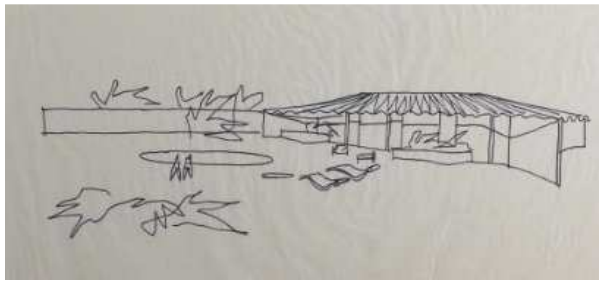
configuração volumétrica, destacando ainda mais premência ligação do arquiteto com a arquitetura vernacular e tradicional, ainda que pouco difundida.

Em 1978 e, novamente em Brasília, Niemeyer realizara o projeto de uma residência destinada ao então Ministro da Justiça[310] Petrônio Portella Nunes (1925-1980), conhecido como a *"estrela civil da ditadura"* (PEREIRA: 2012. In: http://academia.org.br – Acesso: maio de 2017.) – contudo, tal projeto não fora concretizado, visto o falecimento do político, vítima de um ataque cardíaco em 6 de janeiro de 1980. Não obstante, permanece através da *Fundação Oscar Niemeyer*, um conjunto de dez *croquis* – podendo, através deste, extrair considerações para a atual particularidade da Tese.

Embora não saibamos o endereço destinado a esta morada, conhece-se sua implantação. O programa arquitetônico distribui-se em "L", vendo longitudinalmente uma planta em robusto retângulo e, transversalmente um esbelto, mas longínquo pavimento. No desenho em que Oscar denominou de subsolo, têm-se na planta longitudinal áreas de apoio e dependências de empregados e, em maior destaque, elevada e acessada por uma escadaria e protegida por uma curva parede (à exemplo da Casa das Canoas) a sala de jantar, voltada para um jardim defronte. Já na seção transversal, tem-se a cozinha, instalação sanitária, lavanderia e apoios, distribuídos por uma longa circulação.

Imagens 143 e 144 – respectivamente: [143]: Planta do térreo da casa Petrônio Portela. **[144]** Planta do primeiro pavimento da Casa Perônio Portela. Destaque para a implantação em L e o pavilhão com telhado em quatro águas. **Fonte única:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: maio de 2017.

Imagens 145 e 146 – respectivamente: [145]: Perspectiva da fachada frontal da Casa Petrônio Portela. **[146]** Perspectiva da fachada posterior da Casa Perônio Portela. Destaque para a robusta volumetria com telhado em quatro águas. **Fonte única:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: maio de 2017.

[310] Durante o governo do Presidente da República João Figueiredo (1918-1999).

O primeiro pavimento, denominado pelo arquiteto de térreo, vêem-se no pavimento principal, a grande sala de estar e convívio, além de um lavabo e um escritório. Tal pavimento é acessado por uma escadaria e uma rampa (esta última, tangenciando a sala de jantar); ainda no mesmo, vê-se um alpendre de acesso e, na posição oposta, uma varanda longitudinal direcionada à piscina e jardins. Já na porção complementar da planta em "L", convidada através de um sinuoso percurso e uma sala íntima, vê-se (em igual feitio do pavimento inferior), uma longitudinal circulação que distribui quatro dormitórios (divididos em duplas e com uma instalação sanitária em comum) e, a suíte maior com instalação sanitária e apoio em generosos espaços.

Articulada em suas plantas e bem resolvida em seu programa arquitetônico, a casa, cujo teor palaciano é ressaltado, apresenta ainda em sua volumetria, interessantes observações. Através dos *croquis* e desenhos existentes, o destaque recai sobre o pavilhão social cuja fachada principal apresenta-se por meio de sinuosas paredes (rompendo assim a estaticidade da planta retangular), tendo ainda em suas verticalidades a presença de três óculos com desenhos amórficos.[311] Quanto à fachada oposta, vêem-se cinco vãos retangulares (assemelhando estes aos observados na brasiliense morada do arquiteto), voltados para o espaço de recreação.

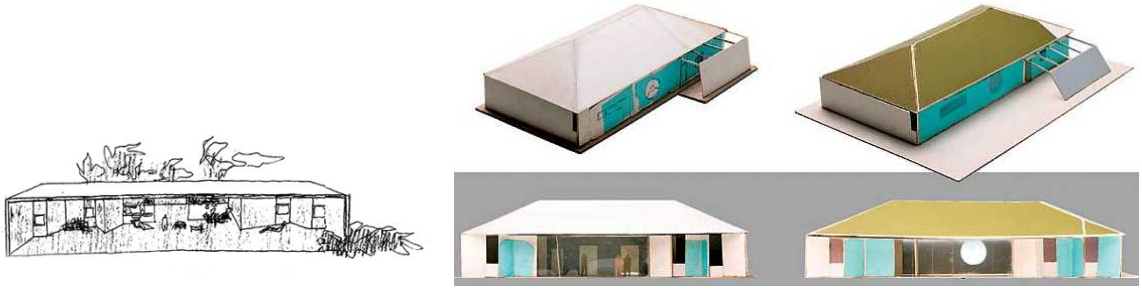
O volume transversal adicional ao programa evidencia-se em *croquis* e elevações por meio de uma sinuosa parede com paginações alternadas em madeira, contemporanizando a tradição dos muxarabiês – estes surgindo como *superfícies da memória* que, completa-se através de um esparramado telhado de quatro águas, sugerido em telhas cerâmicas que adquire maior destaque diante do anexo com sua cobertura em laje plana.

O diálogo entre tradição e modernidade neste projeto de viés *Modernista-neocolonial*, remete-nos, talvez, as arquiteturas reminiscentes da cidade natal de Portella Nunes em Valença do Piauí,[312] ou mesmo de outras cidades piauienses – acerca desta memória, o arquiteto e pesquisador Olavo Pereira da Silva autor do premiado[313] livro *"Carnaúba, pedra e barro na Capitania de São José do Piauhy"* nos dá um panorama da arquitetura urbana daquele estado: *"No que passam de sensação de desprendimento, pelos materiais e pelo ajustamento ao parcelamento irregular, expressam integração na consonância volumétrica dos panos de telhados e na harmonia das fachadas alinhadas."* (SILVA FILHO:2007, p.12.) – e, poeticamente, complementa: *"Em tudo há uma afinidade espiritual, uma solidariedade formal, uma interdependência física, uma deferência urbanística."* (Ibid, p.12.).

Os exercícios projetuais ocorridos para a Casa Petrônio Portella Nunes reverberaram na década seguinte através de três outras residências: a Casa Marco Antônio Amaral Rezende; a Casa Sebastião Camargo Corrêa e a Fazenda Orestes Quércia.

311 Levando à crer que os mesmos receberiam vitrais de Marianne Peretti.
312 Localizada a 216 Km da capital Teresina, Valença do Piauí é datada de 1762
313 Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade através do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan)

A primeira, datada de 1985, segundo informações da publicação *"Oscar Niemeyer houses"* (já destacada neste capítulo), não é mencionada pela *Fundação Oscar Niemeyer*. Conquanto, sabe-se que a mesma fora construída na Vila Saco da Capela, no município de Ilhabela, litoral norte do estado de São Paulo.



Imagens 147 e 148 (conjunto) – respectivamente: [147]: Perspectiva da primeira versão da Casa de Marco Antônio Rezende. **Fonte:** revista Projeto Design nº.334, p.111. **[148]:** Estudos volumétricos com presença de cobertura em quatro águas. **Fonte:** revista Projeto Design nº.334, p.112.

Não tão conhecida, a história deste projeto fora muito bem apresentada pelo arquiteto e pesquisador Fernando Serapião[314] no artigo *"Um truque para enganar a morte",* destacado na revista *Projeto Design* nº334, edição comemorativa ao centenário de Oscar Niemeyer. Neste artigo, o autor nos diz que o proprietário da casa litorânea, Marco Antônio Amaral Rezende, então sócio-diretor da Caduro Martino Arquitetos Associados[315] fora encorajado pelos arquitetos Rogério Batagliesi,[316] Pedro Paulo de Melo Saraiva (1933-2016) e Paulo Mendes da Rocha (1928) a solicitar o projeto ao arquiteto carioca.

Assim, com as medidas do terreno, a topografia, o programa arquitetônico e nenhuma fotografia do local,[317] o arquiteto iniciara o projeto, cujo desenvolvimento seria realizado (com aprovação do autor), pelos arquitetos do escritório de Amaral Rezende.

Através de um estudo preliminar contendo uma planta, uma perspectiva e um memorial (costumeiro dos projetos *niemeyerianos*), a casa se exibia térrea, através de um retângulo contendo todo o programa solicitado, aberto para varanda – assim resumido por Oscar:

> A conveniência de abrir todas as peças para o mar justifica a solução longitudinal, paralela à avenida. O quarto do casal tem a privacidade desejada e a solução da varanda dá a casa aspecto mais original. Nunca vi varanda como esta. Fazer a sala abrir para o lado do mar e os fundos do terreno parece-me fundamental. Tudo isso excluiria a idéia de uma solução mais recortada, inclusive a simplicidade da construção reclamada. (NIEMEYER apud SERAPIÃO: 2007, p.111.).

[314] Sabe-se o mesmo colabora com a revista *Projeto Design.*
[315] Empresa de São Paulo fundada em 1964, atuante em projetos que integram arquitetura, design de interiores, design gráfico, etc.
[316] Acerca deste não foram encontradas muitas informações. Conquanto, sabe-se que o mesmo é sócio da Batagliesi – Arquitetos + Designers
[317] Segundo relato do proprietário através de Fernando Serapião.

Diante da iconografia existente, faze-se a seguinte leitura: a planta exígua e retangular exibe uma sala central que se abre frontalmente para uma varanda e que se somam as vistas posteriores. À direita, dois dormitórios com uma instalação sanitária em comum e, próximo a esta, mas integrada a sala de estar e jantar, a presença da cozinha. Opostamente, separado por uma parede transversal junto à sala, tem-se o lavabo, o escritório e outro dormitório próximo a mais uma instalação sanitária. Finalmente, através da perspectiva apresentada, vê-se o conjunto através da recortada varanda que pontua paralelas, perpendiculares e agudas paredes. Transparente, a sala surge e se prolonga por aberturas posteriores com vista para um jardim.

Pontuando outros aspectos, o arquiteto ainda escrevera: *"A casa é toda em alvenaria, na cobertura laje ou telha, piso concreto [...] paredes brancas, caídas."* (Ibid, p.111.). Desde aspecto, destaca-se que inicialmente, Oscar deixara à escolha dos clientes, a cobertura preferida – entretanto, no texto de Serapião vemos o desenrolar de tal impasse: *"Segundo recorda Rezende, o arquiteto insistiu para que o cliente fizesse a escolha. 'Lógico que me recusei e disse que essa era uma decisão dele"* (Ibid, p.111.). E assim complementara: *"[...] durante a conversa, comentei* [o cliente] *que na Ilhabela chovia bastante, era muito úmido, e talvez o telhado fosse mais apropriado. 'Então está decidido: é telhado' disse Niemeyer [...]"* (Ibid, p.111.).

Seqüencialmente, os estudos foram realizados através de maquetes que se conformavam diante das modificações em planta. Destas, destacam as angulações das paredes da varanda, com constantes ajustes; o surgimento de um caixilho circular no lugar das aberturas regulares da fachada frontal; indicação de novos tons para algumas paredes anguladas (sugestões não realizadas, prevalecendo a cor branca); elevação da casa a 50 centímetros do solo, para conter a umidade; as *"portas e janelas, que deveriam ser pintadas de branco"* (SERAPIÃO: 2007, p.114.) mas que permaneceram em madeira natural e, finalmente, a cobertura cerâmica – sem beiral[318] – que segundo a declaração do proprietário, surgira como uma *"casa de fazenda na praia"* (REZENDE apud SERAPIÃO: 2007, p.113.), integrando-se aos jardins realizados por Roberto Burle Marx.[319]

Nesta casa de praia as *superfícies da memória* então utilizadas em projetos anteriores, deram lugar a aberturas contemporâneas – e modernas – ao lado de janelas de guilhotinas e venezianas através de um vernacular sutilmente transfigurado. Assim, a presença da classificação *Modernismo-neocolonial* justifica-se pelo partido retangular e pelo expressivo telhado que intensifica o próprio destaque do proprietário, ao apontar: *"casa de fazenda"* (REZENDE apud SERAPIÃO: 2007, p.112.) – *"Arquétipo de todas as casas e palácios de Niemeyer, a Casa da Ilha dialoga com as outras casas de fazenda, afirmando sua unicidade."* (Ibid, p.112.)

Ainda entre 1985-1986, outro projeto que se destaca diante suas propriedades volumétricas e tratamento de superfícies, é a brasiliana casa erigida para o empresário e fundador da Construtora

[318] *"Rezende se recorda de um fato interessante. Quando se decidiu pelo telhado, Niemeyer havia dito que não queria beiral. Por causa do clima de Ilhabela, o cliente, por sua conta e risco, achou melhor fazer a maquete com um pequeno beiral, de uns 20 centímetros. Foi o único momento em que Niemeyer ficou furioso. 'Quem colocou esse beiral?', teria dito, irritado, assim que viu o modelo. [...]"* (SERAPIÃO: 2007, p.114.).
[319] De acordo com o artigo de Serapião, *"última obra que Niemeyer e Burle Marx fizeram juntos"* (SERAPIÃO: 2007, p.114.).

Camargo Corrêa, Sebastião Ferraz de Camargo Penteado – conhecido como *China* (1909-1994). Acerca deste projeto, sabe-se através da *Fundação Oscar Niemeyer* a existência de dois arquivos, sendo o primeiro (sem datação), com apenas três conjuntos de *croquis* e, o segundo (de 1986), com dezenove conjuntos de *croquis* – entretanto, não se tem notícias quanto à existência de endereços diferenciados, acreditando serem tais projetos para o mesmo terreno.

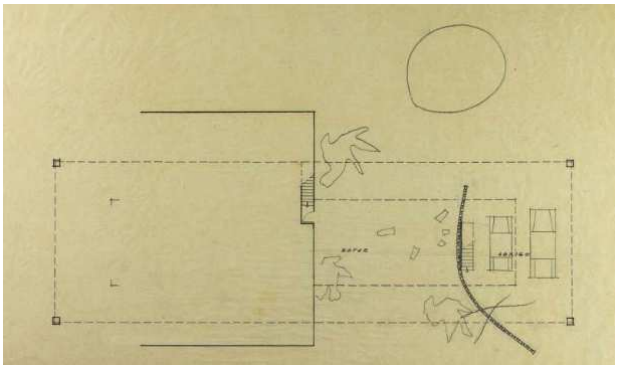


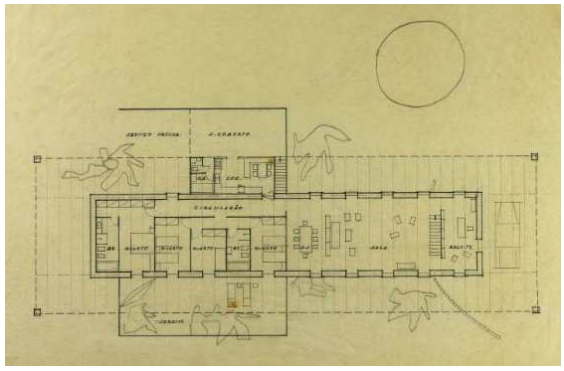

Imagens 149 e 150: Vistas posteriores da Casa Marco Antônio Amaral Rezende. **Fonte:** http://www.axpe.com.br – Acesso: maio de 2017.

O primeiro arquivo exibe-se por meio da implantação, duas plantas, uma fachada longitudinal e um corte transversal. Logo no térreo – o *pilotis* – vê-se a direita da projeção de um retângulo, um espaço de ócio e recreação com piscina circular e, separado por uma curva parede, o estacionamento. O primeiro pavimento, logo acessado por uma escada de serviço (diretamente para a cozinha) e outra social (diretamente para a sala), apresenta, em um único piso, todo o programa residencial.

Inscrito no generoso retângulo, vê-se à direita, um grande espaço de convívio com estar e jantar, sendo a extremidade direita reservada ao escritório, cuja separação faz-se através de uma estante. Já à esquerda, acessados por longa circulação (tal e qual as casas de fazenda), distribuem-se quatro dormitórios, sendo dois comuns, uma suíte e uma suíte maior. Tais dormitórios são providos por um terraço elevado e aberto com jardins – a exemplo da Fazenda JK (1972) ou mesmo da Casa Castelinho (1985).

No mesmo pavimento, muito embora rompendo a pureza do retângulo, vêem-se ainda à direita e voltados para o jardim, a cozinha e dependência de empregados com área privativa e acesso externo e independente.





Imagens 151 e 152 – respectivamente: [151]: Planta do térreo da primeira versão da Casa Sebastião Camargo. **[152]:** Planta da segunda versão da Casa Sebastião Camargo. **Fonte única:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: maio de 2017.

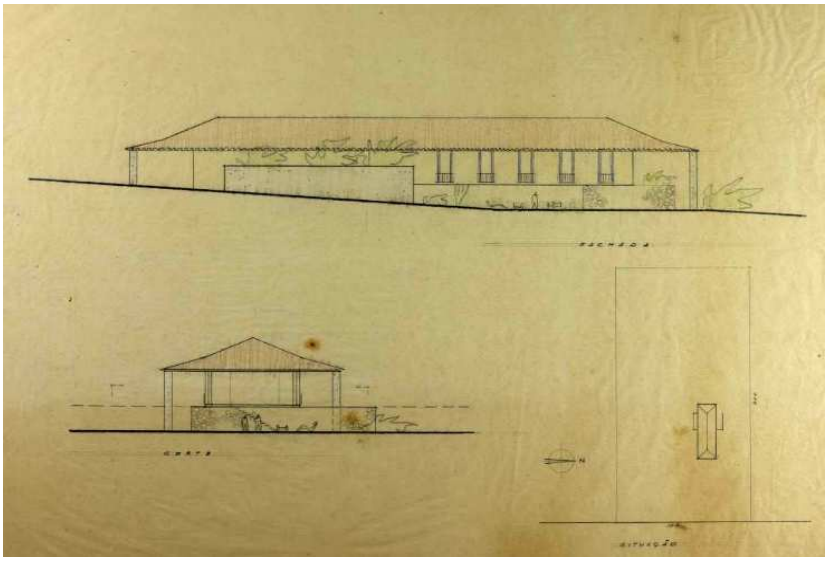


Imagem 153 (conjunto): Implantação, fachada principal e corte transversal da primeira versão da Casa Sebastião Camargo. **Fonte** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: maio de 2017.

Somando a configuração tradicional, semelhando-se a uma antiga fazenda, a casa implantada sobre um suave declive, apresenta em sua fachada principal, quatro robustos pilares de concreto que sustentam uma cobertura em telhado cerâmico de quatro águas. A fachada que se apresenta, denuncia uma *superfície da memória* por meio da cobertura através das telhas cerâmicas; na tectônica de duas paredes (*pilotis* e terraço) através dos blocos de pedras, além do ritmo de cheios e vazios propiciados pelas alvenarias e varandas entaladas com madeiramento na cor azul – tal e qual verificado em projetos anteriormente destacados – reafirmando assim, o viés tradicional através da volumetria alcançada e de seus revestimentos.

Todavia, a configuração apresentada anteriormente fora substituída por (pelo menos) dois estudos conhecidos, sendo que um desses se aproxima ao edifício de fato construído – sem, no entanto, renegar as atitudes conciliadoras com o raciocínio projetual então estabelecidos.

Através da segunda fase do exercício projetual, de onde se extrai pelo menos dois estudos distintos, surge a hipótese de que o cliente tenha, através de sua origem de homem do campo, influenciado o arquiteto. Sabe-se que Camargo Penteado nascera em Jaú, no interior do estado de São Paulo, cidade esta que remota uma origem bandeirante e que alcançara importância internacional ao longo do Ciclo do Café, logo salvaguardando importantes exemplares arquitetônicos (a exemplo da Fazenda Mandaguahy, de 1858) que, provavelmente ficaram na memória do empresário.

Verificados alguns dos *croquis,* logo se destaca o volume principal da edificação cuja planta retangular guarda o espaço social da morada, distribuindo uma generosa sala de estar e jantar com uma mesa para 12 lugares; tendo ainda, recortadas varandas (a exemplo da Casa Marco Antonio do Amaral Rezende), nas porções frontal e posterior da planta e, por fim, um mezanino denunciado pelo corte.

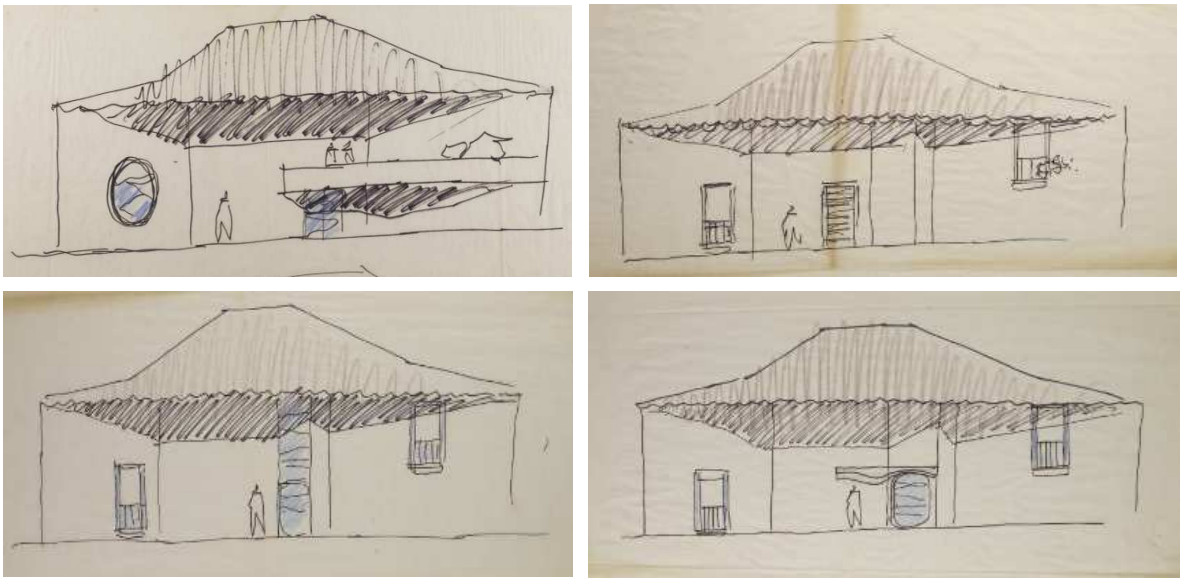
No corte supramencionado, revelam-se também, em sentido transversal, o interior da edificação com seu pé direito maior de 5m, apresentando ainda um inesperado perfil de concreto (que substitui as tradicionais tesouras) e cujo forro, abaixo localizado, relembra-nos uma espécie contemporânea de forro de gamela ou de masseira – ou, mais precisamente, forro abobadado (visto a presente abóbada de berço). Tal presença remete-nos imediatamente a solução adotada por Lucio Costa para a Casa de campo de Fábio Carneiro Mendonça, de 1930 ou ainda, tantas outras construções do Brasil colonial.

A fachada principal da volumetria descrita é apresentada por, pelo menos, quatro principais estudos. Retangular e com dois pavimentos, um dos *croquis* revela-nos uma elevação retangular em que à esquerda se vê um caixilho circular[320] (tal e qual aquele observado na Casa Marco Antônio Amaral Rezende e, ainda mais similar, na Casa Petrônio Portela) e, à direita, uma porta deslocada do centro da composição, com a presença de uma generosa varanda inscrita no pé direito do alpendre. Os demais *croquis* destacam a substituição do inicial óculo por uma varanda esbelta varanda com guarda corpo de ferro; já próximo ao centro, a porta principal ora se apresenta isolada e opaca, ora de vidro e com continuidade vertical, semelhantemente a uma alta bandeira (tão presente nas edificações do século 19) e, ora ainda, de vidro e com uma marquise em caprichoso desenho ondulado. Finalmente, à direita e através do pavimento superior, surge para as três novas propostas uma varanda, exibindo-se feito um púlpito.

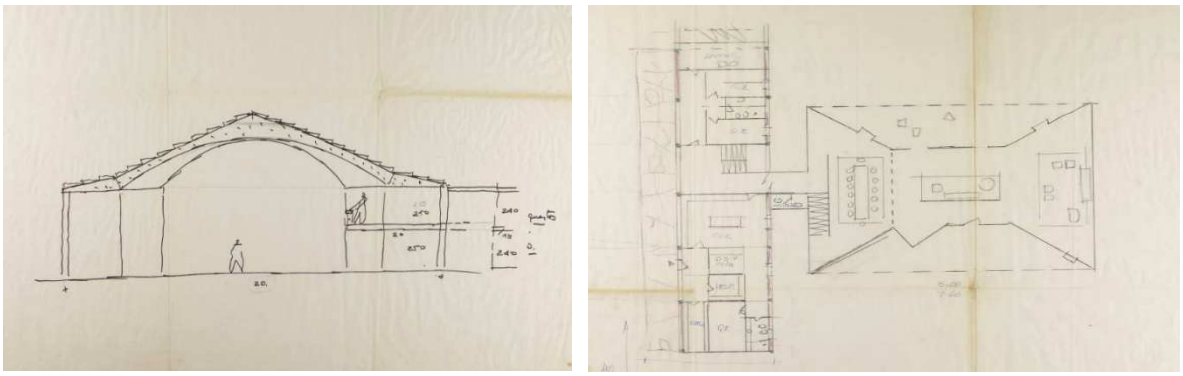
Muito embora diferenciadas, as composições de tais fachadas acabam por nos recordar *um não sei quê* das velhas construções bandeiristas, com seus alpendres – os quais Luis Saia nos recorda em *"Morada Paulista"*: *"[...] tradicionalmente chamado de pretório, o senhor distribui, como um maioral ou pretor, ordens e justiça [...]"*[321] (SANTOS: 1972, p.133.) – e sobretudo, com a presença do generoso telhado e seu elegante aspecto através de uma suave curva de encontro as telhas da beira – curva esta conhecida pelo nome de

[320] Levando à crer que o mesmo receberia vitral de Marianne Peretti.
[321] Dirá ainda Paulo Santos: *"[...] com o mesmo espírito militar e autocrático com que dirige as 'entradas', desafia a orem metropolitana, ou se mete em brigas entre famílias [...] É nele [no alpendre] que assiste, quando em contato com a escravaria, com hóspedes ou agregados. É a peça mais característica deste tipo de habitação [...]"* (SANTOS: 1973, p.132.).

galbo do contrafeito – típico das construções coloniais e que Oscar apropriara-se, conforme revela-nos as fachadas descritas e o já mencionado corte transversal.



Imagens 154, 155, 156 e 157 – apresentação de 4 propostas diferenciadas para a fachada principal através do segundo estudo da casa Sebastião Camargo. **Fonte única:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: maio de 2017.



Imagens 158 e 159 – respectivamente: [158]: Corte transversal do volume com cobertura em quatro águas. **[159]:** Planta do térreo, identificando o volume com cobertura em quatro águas e o anexo prismático. **Fonte única:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: maio de 2017.

Deste volume principal – memória da morada paulista – o arquiteto prosseguira o programa arquitetônico através de um transversal e longínquo bloco anexo, acessado ao primeiro através de uma passarela, como se fizesse uma ponte entre o *antigo* (interpretado aqui como releitura de aspectos tradicionais) e o novo. Através desta complementação volumétrica, extrapolando a pureza do prisma social, encontram-se distribuídos em dois pavimentos, os demais cômodos do programa arquitetônico – vendo-se no térreo as áreas de serviços e, no primeiro pavimento, as áreas íntimas.

Através do *croqui* disponível, vemos assim o térreo: próximo ao centro, uma generosa ala de circulação horizontal e vertical (com a presença de uma escada de dois lances), tendo à esquerda, dois

dormitórios e um banheiro em comum, além de um jardim acessado por um corredor. Já à direita, tem-se a cozinha, ladeada por três cômodos de apoio, além de uma instalação sanitária e, na extremidade, uma lavanderia.

Acima, no primeiro pavimento, acessado pela escadaria, encontramos comprido corredor que distribui os dormitórios. À esquerda, uma ampla suíte com *closet* e duas instalações sanitárias. À direita, dois pares de dormitórios com banheiros em comum. Nota-se ainda que tais dormitórios (ao feitio de outros projetos verificados) apresentam individuais varandas em púlpito.

Destes estudos iniciais avança-se para o derradeiro que muito se aproxima a arquitetura construída. Diante dos demais croquis apontados pela *Fundação Oscar Niemeyer* somados as fotografias de Alan Weintraub verificadas no já destacado *"Oscar Niemeyer Houses",* logo se percebe que a então volumetria quadrada – *palladiana* ou bandeirista – provenientes da área social, fora substituída por um prisma retangular (destinado agora as áreas íntimas e de serviço), conquanto, defendendo a permanência da cobertura cerâmica. Já as áreas sociais (antes envolvidas por um edifício anexo), foram substituídas por uma volumetria térrea e de composição amórfica.

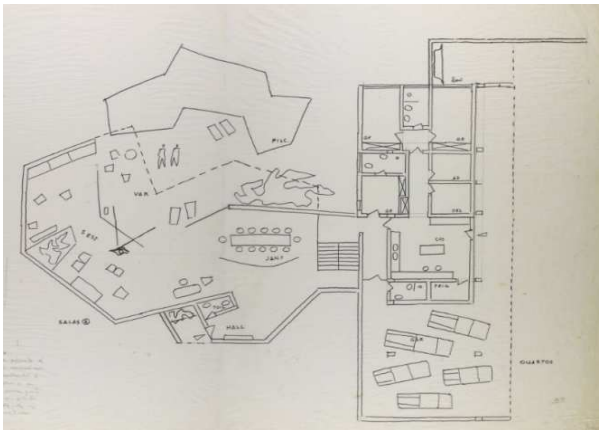
O prisma paralelepípedo apresenta-se em dois pavimentos. O térreo, com pé direito menor destina uma das extremidades a um estacionamento coberto para cinco veículos, tendo os seguintes cômodos seqüencialmente: lavabo, cozinha e apoio e, distribuídos por um corredor interno, dormitórios para os empregados, apóio de serviço e lavanderia, integrada à área externa. Acima, o primeiro pavimento com área maior (o que proporciona uma varanda de serviço no térreo), é acessado por uma escadaria externa ao paralelepípedo, distribuindo em longo corredor, quatro dormitórios.

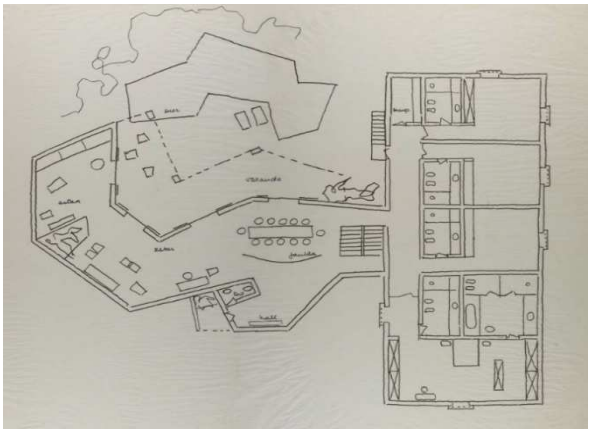
O volume adicional, de forma irregular, surge nesta edificação através de estudos semelhantes antes realizados (a exemplo da Casa Philippe Lambert, em Bruxelas, Bélgica em 1976 e Casa Adolph Bloch, em Cabo Frio/RJ em 1977) ou mesmo reverberações (a exemplo da Casa Marisa e Paulo, no Rio de Janeiro, em 1995).

Neste volume, através de área caprichosamente desenhada, vemos sob um pé direito duplo voltado para uma piscina também amórfica, o hall que se conecta com o acesso principal da casa, um lavabo, uma sala de jantar com interessante painel de ferro e vidro atribuído à Marianne Peretti, além de palaciana sala de estar.

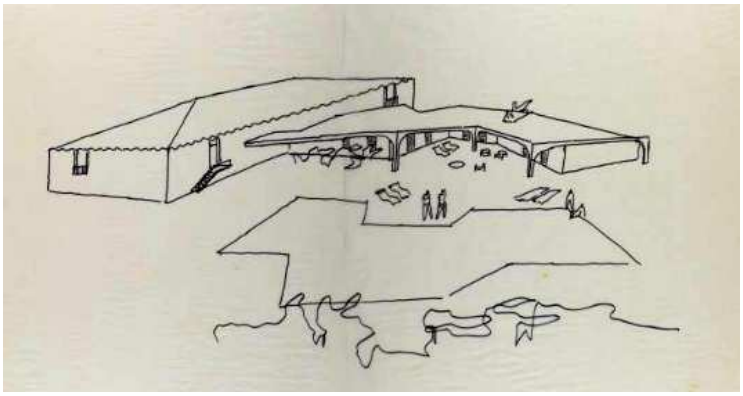
Às particularidades aqui procuradas reservam-se, entretanto, no prisma retangular, em especial, através das composições externas por meio de *superfícies da memória* – destacando: as varandas em púlpito com seus guarda corpos de ferro e alisares em madeira, presentes nos quartos através de um interessante ritmo de cheios e vazios e que nos remetem a outros projetos realizados (a exemplo da Casa do arquiteto em Brasília, a Casa Petrônio Portela, a Casa de José Aparecido de Oliveira e mesmo a Casa de Fernando Faro); a cobertura cerâmica, presente desde os *croquis* iniciais e, com o inesperado arremate de uma contemporânea cimalha.

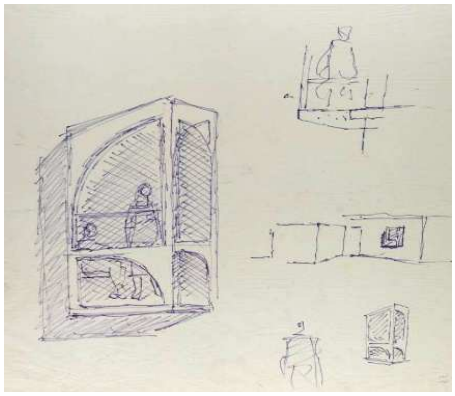
Todavia, além das identificações supramencionadas que dão a este exemplar de *Modernismo-neocolonial* um tom de destacável valor na trajetória *niemeyeriana,* o arquiteto reservara fôlego a um inventivo balcão em muxarabiê que, além de cumprir o seu papel (presente no quarto principal, o mesmo visualiza o acesso a edificação), delineia-se por um singelo perfil que nos remete as colunatas da Praça dos Três Poderes – somando assim, um distante e tradicional passado a outro nem tão espesso.





Imagens 160 e 161 – respectivamente: [160]: Planta do térreo do estudo definitivo da Casa Sebastião Camargo. **[161]:** Planta do primeiro pavimento do estudo definitivo da Casa Sebastião Camargo. **Fonte única:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: maio de 2017.





Imagens 162 e 163 – respectivamente: [162]: Perspectiva do estudo definitivo da Casa Sebastião Camargo. **[163]:** Pormenores do estudo de balcão em púlpito com muxarabiê. **Fonte única**: http://www.niemeyer.org.br – Acesso: maio de 2017.







Imagens 164, 165 e 166 – respectivamente. [164]: Vista parcial da fachada principal da Casa Sebastião Camargo. Destaque para o ritmo de cheios e vazios, as sacadas em púlpito, cimalha e telhado cerâmico. **[165]:** Vista parcial da fachada principal da Casa Sebastião Camargo. Destaque para o contraste entre as linguagens arquitetônicas utilizadas. **[166]:** Pormenor da fachada lateral esquerda da casa Sebastião Camargo. Destaque para o balcão com muxarabiê. **Fotos:** Alan Weintraub. **Fonte única:** HESS: 2010, pp.188-191.

O último projeto destacado na classificação *Modernismo-neocolonial* é a Fazenda Pedregulho, também conhecida como Fazenda Nossa Senhora Aparecida. Projetada por Niemeyer em 1989 e concluída em 1992, a fazenda fora solicitada pelo então governador[322] de São Paulo, Orestes Quércia (1938-2010) para ser implantada nas proximidades de Pedregulho, cidade natal[323] do político.

Contemporânea a outros requerimentos do governador ao arquiteto – a exemplo do Memorial da América Latina, em São Paulo (projeto de 1987) e o Teatro de Araras[324] (projeto de 1990) – a fazenda integra a rara lista de edificações rurais[325] realizadas por Niemeyer. Pouco destacada nas referências bibliográficas do arquiteto e estudos sobre o mesmo, tal edificação nos é apresentada diante material iconográfico recolhido pela *Fundação Oscar Niemeyer*, além de fotografias externas e internas, através de Alan Weintraub, novamente apontadas em *"Oscar Niemeyer Houses"*.

Diante do material conhecido, talvez seja este o projeto em que Oscar mais se aproximara com a nostalgia do passado colonial brasileiro. Tal aspecto pode ser explicado, conforme vimos, através das experiências projetuais então ocorridas a partir da década 1960 com a sua própria morada em Brasília e, para o estudo ora em evidência, ao particular aspecto do cliente ser filho do empresário e fazendeiro Octavio Quércia,[326] que adquirira as terras do Pedregulho ainda na década de 1940 e transmitira a Orestes o interesse pelo campo.

De acordo com o arquiteto em relato apontado pela *Fundação*, sabe-se que o mesmo realizara duas propostas. Uma delas (a segunda opção, não levada adiante) apresenta o que Niemeyer dissera ser alternativa mais *"[...] moderna [...]"* (NIEMEYER: 1989. In: http://wwww.niemeyer.org.br – acesso em maio de 2017), sublinhando ainda que *"A parte estrutural se faz mais onerosa e a casa mais criativa."* (Ibid).

Embora não edificado, o projeto opcional exibe-se através de *croquis* de onde se extraem os seguintes aspectos: no térreo, uma área coberta e à direita (equivalendo a 1/4 do piso), reservada a cinco vagas para automóveis; já os 3/4 restantes são destinados ao lazer e ao ócio. Acessando o primeiro pavimento por uma escadaria, vai-se de encontro a uma grande sala de estar e jantar, ocupando um espaço

322 Entre 1987-1991.
323 Orestes Quércia nasceu em Igaçaba, distrito de Pedregulho.
324 Teatro Estadual Maestro Francisco Paulo Russo. Sabe-se que o mesmo fora solicitado por Maria Terezinha Barbosa Pires Ulson (1929-2017), então sogra do ex-governador.
325 Ao lado da Fazenda JK (destacada neste capítulo), além da atribuída sede da fazenda pantaneira de Corumbá, em mato Grosso do Sul, solicitada a Niemeyer na década de 1950, pelo então ministro Sebastião Paes de Almeida (1912-1975) – tal fazenda ainda é de atribuição polêmica, não sendo até o momento, reconhecida pela *Fundação Oscar Niemeyer.*
326 Acerca deste não foram encontradas muitas informações. Conquanto, de acordo com o site da *Octavio Café*, empresa vinculada a família do político sublinha-se que *"Desde menino, Orestes freqüentava a fazenda da família. Sempre teve adoração por cavalos e tinha na cultura do café e na produção agropecuária um dos seus negócios prediletos, paixão herdada do pai, Octavio"* (In: http://www.octaviocafe.com.br – Acesso: maio de 2017). Outras informações acerca da aproximação de Quércia com o campo pode ser verificada através da entrevista realizada por Hélio Rodrigues, da qual sublinhamos: *"Neste vilarejo* [Igaçaba], *aos 7 anos de idade, já começa a trabalhar, ajudando o pai em sua máquina de beneficiamento de arroz. Em 1948, aos 10 anos, a família muda-se para Pedregulho, onde Quércia trabalha em uma selaria de seu pai, na qual fazem estribos e arreios."* (In: http://heliorodriguesribeiro.zip.net – Acesso: maio de 2017)

retangular que se abre para um longitudinal avarandado. Retornando ao interior, nota-se à esquerda um escritório ou sala íntima com lavabo e, dois acessos (a partir da grande sala) que vencem um breve desnível de encontro a um longo corredor – deste, encontra-se um lavado, uma cozinha e dependências à direita e (conforme possível identificar), seis suítes, sendo a do proprietário, mais generosa; vendo-se ainda nestes mesmos quartos, abertas para já costumeiras varandas privativas, presentes em projetos desde a década de 1930.

O interesse desta proposta, entretanto, recai sobre as fachadas imaginadas e suas *superfícies da memória*, para as quais, Niemeyer apresenta-nos (com rara ocasião), as quatro vistas. A frontal exibe-se horizontalizada através de um *pilotis* e, acima deste, acentuando o guarda corpo e apenas quatro pilares, uma grande varanda com o prolongamento do telhado, evidenciado pelos perfis laterais. A fachada posterior, dos quartos apresenta uma interessante seqüência de cheios e vazios através de seis varandas entaladas com alisares na cor azul – defronte destas, a presença de um privativo jardim protegido por uma espécie de muxarabiê.

Não obstante, são através das fachadas laterais que se percebem os desejos do arquiteto. Direito ou esquerdo, os perfis mostram o desenho de paredes quase cegas, pontuadas apenas por singelas aberturas à feitio do restante da edificação, com exceção de uma porta e duas seteiras representadas em tons verdes, além do avarandado que também se mostra nas laterais.

Coroando a edificação, dois telhados de uma água, com revestimento cerâmico, se apresentam não através da costumeira solução borboleta, presente nos anos 1930 e 1940, mas com a mesma inclinação, separados apenas pela laje (com iluminação zenital) que se sobrepõem a circulação dos dormitórios.

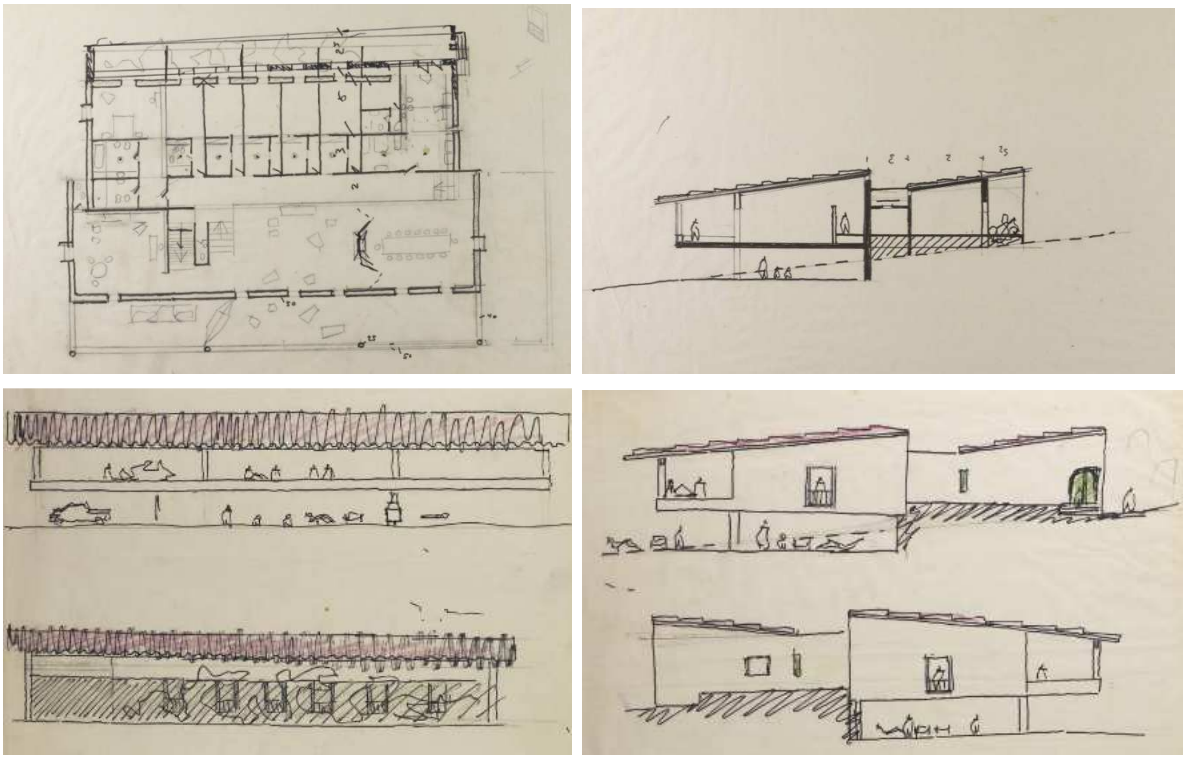
Arrematando o caráter *Modernista-neocolonial*, verificado na implantação, volumetria e *superfícies,* o arquiteto realizara também o *croqui* de uma capela.[327] Nesta, diferentemente dos espaços diminutos de outros casos similares (a exemplo da capela da Fazenda JK), Oscar nos apresenta uma capela com pé direito alto, que pode ser acessada tanto pelo térreo quanto pelo coro (sendo ambos os espaços interligados por uma escada helicoidal). Tal edifício religioso complementa-se por um altar com desenhos da fatura do arquiteto, iluminado por um óculo presente na fachada lateral esquerda; já no frontispício, vê-se uma portada de vidro arrematada por um arco pleno e, acima, já na cobertura, uma cruz latina.

Sem embargo, esta solução fora renegada, optando os proprietários pela então alternativa inicial, a qual o arquiteto nos dá notícias: *"Meu propósito foi projetar uma casa brasileira, com grossas paredes de alvenaria, a protegê-la do calor e do frio; o telhado esparramado no bom estilo português; a varanda larga como um prolongamento das salas e as aberturas – portas e janelas – reduzidas, com vidro e veneziana. Nada de grandes painéis de vidro."* (NIEMEYER: 1989. In: http://www.niemeyer.org.br – Acesso: maio de 2017).

[327] Acerca desta não há informações escritas ou de desenho que apresentem o quão aproximado estava do restante da edificação.

Conforme se aferi, o arquiteto acentuara o desejoso caráter luso-brasileiro através de elementos provenientes da antiga arquitetura que aproxima estes dois povos. Diante da iconografia disponível, que inclui uma maquete, uma perspectiva interna e uma planta, além é claro, do próprio objeto arquitetônico construído, verificam-se aproximações desta morada com construções rurais do período colonial.

Não obstante, diferentemente de certa interpretação, à luz das casas bandeiristas, notada em um dos estudos da Casa Sebastião Camargo, a fazenda *pedregulhense* aproxima o particular modernismo de Niemeyer a outra classificação tipológica de casa rural brasileira.

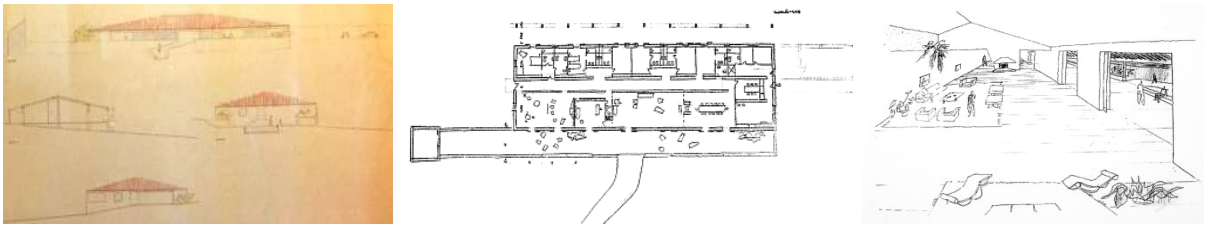


Imagens 167, 168, 169 (conjunto) e 170 (conjunto) – respectivamente: [167]: Planta da primeira proposta da sede da Fazenda Pedregulho. **[168]:** Corte transversal da primeira proposta da sede da Fazenda Pedregulho. **[169]:** Fachadas frontal e posterior da primeira proposta da sede da Fazenda Pedregulho. **[170]:** Fachada lateral direita e fachada lateral esquerda primeira proposta da sede da Fazenda Pedregulho. **Fonte única:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: maio de 2017.

Através da leitura de *"Um tipo de Casa Rural do Distrito Federal e Estado do Rio",* escrito em 1947, pelo poeta e engenheiro pernambucano Joaquim Maria Moreira Cardoso (1897-1978) vemos que, para este autor, existem quatro classes de estabelecimentos rurais, assim apontados: 1ª Classe:[328] *"[...] se caracteriza por um corpo de fachadas retangulares e iguais dimensões, grande número de portas e janelas, de planta muito simétrica e em forma de U ou de quadrado [...]"* (CARDOSO: 1947. In: Arquitetura Civil II: 1975, p.11); a 2ª

[328] Assim exemplificada: Fazenda do Rio Fundo, em Maricá/RJ; Fazenda Baronesa e Fazenda dos Airizes – ambas em Campos dos Goycatazes/RJ

Classe:[329] *"[...] reúne casas rurais mais modestas [...] Esse tipo revela processos construtivos mais primitivos e rudimentares [...] parecendo pertencer a uma época mais remota."* (Ibid, pp. 11-15.); a 3ª Classe:[330] *"[...] casas com uma fachada principal mais cuidada, com a parte central elevada em sobrado e duas alas laterais simétricas, com mais requinte no emprego das esquadrias, melhor acabamento na execução da alvenaria e nos revestimentos."* (Ibid, p.15); e por fim, a 4ª Classe: *"[...] caracateriza de um modo geral por um corpo principal coberto por um telhado de quatro águas, terminando numa das fachadas em larga varanda; às vezes as fachadas laterais prosseguem em duas novas alas [...]"* (Ibid).



Imagens 171 (conjunto), 172 e 173 – respectivamente. [171]: Conjunto de fachadas e cortes da sede da Fazenda Pedregulho. **[172]:** Planta do térreo da sede da Fazenda Pedregulho. Destaque para o alpendre longitudinal e capela à esquerda. **[173]:** Perspectiva interna do salão social da sede da Fazenda Pedregulho. Destaque para o caimento das águas do telhado e alpendre em prolongamento. **Fonte única:** HESS: 2010, pp.211-215.

Retornando à Fazenda Nossa Senhora Aparecida ou Pedregulho, nosso interesse recai sobre a última classificação apontada por Cardoso – em cujas principais exemplificações, podemos extrair as seguintes aproximações: as cariocas, Fazenda do Viegas, Fazenda do Capão, Casa da Tijuca e uma velha casa de fazenda na Penha; somando-se aos casos de Niterói/RJ através de exemplares vistos nos bairros de Porto Velho e Neves, além de uma velha casa já demolida e, finalmente, a Fazenda do Colubandê, no município fluminense de São Gonçalo – sendo esta última, sempre recordada ao se tratar da presente configuração do Palácio da Alvorada (fato este que veremos no próximo tópico).

A Fazenda Pedregulho implanta-se em um suave aclive através de uma planta retangular. Através de sua planta principal (o pavimento da morada), o próprio Oscar Niemeyer nos dá notícias em seu memorial, descrevendo os aspectos relevantes: *"[...] os quartos estão no nível do chão e as salas, para melhor se adaptarem às inclinações do terreno, 1,50m acima do solo. Protegidas pela varanda [alpendre] elas se abrem para a vista do lago e a varanda prossegue, fora da residência [desprotegidamente] ligando-a à [sic] pequena capela."* (NIEMEYER: 1989. In: http://www.niemeyer.org.br – Acesso: maio de 2017) – e assim prosseguindo: *"No corpo da casa, a cozinha e um quarto de empregada. Fora, diretamente ligado à escada de serviço, o frigorífero, a adega, a rouparia, um quarto de empregada, outro para o motorista e a garagem."* (Ibid.). Vê-se, portanto, o espaço social abrindo-se a

[329] Assim exemplificada: Fazenda Macuco, em Caeté/MG; Fazenda do Jacuiba, em Angra dos Reis/RJ; Fazenda Tanhangá e Fazenda da Ilha da Gipóia – ambas no Rio de Janeiro/RJ.
[330] Assim exemplificada: Fazenda Santa Justa, em Paraíba do Sul/RJ; Fazenda do Pilar, em Maricá/RJ e Fazenda São Bernardino, em Nova Iguaçu/RJ.

noroeste para o alpendre; o espaço íntimo voltado para o sudeste através da fachada posterior; a cozinha e dependências para sudoeste e, por fim, a capela e áreas de piscina e recreação, direcionadas para nordeste.

Somado ao interesse pela implantação da edificação e, conseqüentemente sua planta com capela anexa, é através das *superfícies da memória* que os aspectos do *Modernismo-neocolonial* se revelam. Já comentado que esta fazenda remete-nos a algumas das edificações apontadas no artigo do poeta Cardoso, observaremos a seguir, isoladamente os seguintes elementos: acesso; alpendre; capela e cobertura.




Imagens 174 e 175 – respectivamente. [174]: Acesso principal da sede da Fazenda Pedregulho. Destaque para a rampa de encontro com o alpendre. **[175]:** Perspectiva do amplo avarandado. Destaque para as colunas dóricas, a telha vã e as portas em veneziana. **Fotografias:** Alan Weintraub. **Fonte única:** HESS: 2010, pp.210-211.

Acesso: através do principal acesso da sede da fazenda, isto é, pela própria fachada frontal, vê-se uma caprichosa e curvilínea rampa – um *promenade architecturale* – observada no particular aspecto residencial de Oscar Niemeyer com similar desenvoltura, através da Casa Leonel Miranda, no Rio de Janeiro/RJ (1952/1955). Comparativamente, notamos em algumas das casas de fazenda apontadas por Cardoso, as escadas externas. Destas vemo-las *"[...] criadas sobre a própria terra acumulada, algumas providas de guarda-corpo toscos e espessos, mas quase sempre fazendo com o resto do edifício um acordo sincero e perfeito"* (CARDOSO: 1947. In: Arquitetura Civil II: 1975, p.21), a exemplo das escadas externas encontradas na Fazenda do Capão, na Casa da Tijuca ou mesmo nas velhas casas dos subúrbios de Porto Velho e Neves em Niterói. Conquanto, é através da rampa presente na Fazenda do Viegas *"[...] de um só lance e de pesados guarda-corpos [...]"* (Ibid) que a rampa presente na Fazenda Pedregulho surge (embora um pouco artificial), reinventando alguns dos tradicionais casos de acessos em rampa das reminiscentes arquiteturas.

Alpendre: o presente alpendre da Fazenda Pedregulho nos faz recordar de outros alpendres então realizados pelo arquiteto (dentre os quais, destaca-se àquele observado na brasiliana casa do arquiteto – e que fora, conforme vimos através de Paulo Santos, comparado à Casa Grande do Engenho Pimentel), contabilizando também os casos mais inventivos, a exemplo da Casa Petrônio Portela; a Casa Castelinho; a Casa Marco Antônio Amaral Resende; a Casa Sebastião Camargo ou mesmo o alpendre

regionalista do Palácio da Alvorada. Já na leitura de Joaquim Cardoso, vemos que há *"[...] uma diferenciação quase nula no que diz respeito ao alpendre; observa-se efetivamente, aí, uma permanência de certos efeitos de ordem e técnica e arquitetônica na estrutura do telhado, na distância entre as colunas, nas dimensões e afastamentos dos caibros serrados"* (Ibid, p. 23.), e assim continua *"que nos dão a impressão de uma igualdade quase perfeita, de uma semelhança indiscutível no próprio ritmo fácil e bem medido."* (Ibid), arrematando *"Não há menor dúvida de que esses alpendres receberam influência dos claustros franciscanos [...]"* (Ibid). O alpendre da Fazenda Pedregulho, associa-se a descrição de Cardoso, ao apresentar-nos uma cobertura em telhas vãs (isto é, a trama de caibros e ripas) apoiadas por colunas de ordem toscana que, simplificadas por Niemeyer, ressaltam apenas o toro (sem escócia, plinto ou estilobata, assentando-se diretamente sobre o guarda corpo), o fuste cilíndrico e liso e, no capitel, o esquino (sem o ábaco), sustentando a testeira acima. Sobre tal simplificação estético-estrutural, também vemos em Cardoso: *"Há colunas de fustes perfeitamente cilíndricas [...] fustes troncocônicos [...]delgados e graciosos [...] ou ainda, numa média entre os dois [...]"* (Ibid, p. 27.). Já acerca dos capitéis encontrados nos exemplares sublinhados, o autor nos diz: *"[...] variando quase todos do mesmo tipo toscano, apresentam ligeiras diferenças que lhes dão um certo caráter individual dentro da forma específica originária [...]"* (Ibid, p.27). Em outro momento, não se afastando da solução obtida por Niemeyer para este projeto, Cardoso nos dirá sobre a varanda (aqui interpretado como alpendre) encontrada genericamente nas sedes de fazenda da 4ª Classe: *"A varanda é inegavelmente o que há de mais atrativo nessas casas de fazenda, o seu ornato principal e quase único, por isso esse cuidado especial que sempre lhe foi dispensado pelo construtor ou pelo proprietário"* (Ibid, p.29.).

Capela: ainda contagiados com as interpretações de Joaquim Cardoso, vemos acerca das capelas das casas de fazenda, por ele observadas que, há *"[...] três maneiras diferentes de associar a capela à Casa Grande [...]"* (Ibid, p.33.), destacando: *"[...] ocupando uma parte da varanda [...] a capela localizada mais internamente ao edifício [...] aquele em que ela* [a capela] *atinge o máximo de sua independência, funcionando apenas quase como uma pequena igreja do porvoado."* (Ibid, pp.33-35). Cardoso nos destaca três significativos: no primeiro, "[...] *Engenho d´Água ela [a capela] está ocupando uma parte da varanda afeiçoada particularmente para isso [...]* (Ibid), no segundo caso, vemos que *"Na casa de Viegas a capela já se desligou inteiramente do edifício da casa-grande, mas ficou ao seu lado em situação muito próxima, mantendo com ela uma comunicação ainda muito fácil e apresentando uma linha de fachada de grande simplicidade."* (Ibid, p. 35.), e finalmente, *"[...] em Colubandê, a capela fica bastante afastada da casa-grande, possui forte, nave, capela-mor e sacristia, isto é, todos os requisitos de uma pequena igreja [...] funcioanndo como uma pequena igreja de povoado."* (Ibid, p. 35.). No caso da *fazenda* de Quércia, a capela apresenta-se *ocupando uma parte da varanda,* assemelhando-se ao caso da Fazenda do Viegas, não obstante, mais distante do corpo da morada e com volumetria diminuta. A capela da Fazenda Pedregulho, dedicada à Nossa Senhora Aparecida apresenta-se na perspectiva da varanda, aproximando-se não formalmente, mas em implantação, da Capela do Palácio da Alvorada. Descreve-se a capela em destaque através de uma

volumetria que assemelha-se ao encontro de duas partes (uma maior e outra menor) de ¼ de círculo, vendo a primeira em alvenaria e, a segunda, através de um vitral em tons de azul, branco e transparente, cuja fatura é da artista plástica Marianne Perreti. Internamente, sobre um piso de madeira (a mesma presente no interior da casa, reforçando as *superfícies da memória*), vê-se um altar com uma parede de azulejos brancos revestidos pelo desenho da Nossa Senhora Aparecida em tons azuis – acerca da iconografia da mesma, nota-se a rodeada de peixes, a figura celestial negra, saindo das águas do rio Paraíba e, ao seu fundo, a presença de pescadores e o *skyline* de uma grande cidade. Tal altar é iluminado por um óculo e, mais acima, uma seteira – ambos presentes na fachada lateral direita, orientados para nordeste.



Imagens 176, 177, 178 e 179 – respectivamente. [176]: Estudos iniciais para a Capela de Nossa Senhora Aparecida. Destaque para a volumetria com pé direito duplo. Fonte: http://www.niemeyer.org.br – Acesso: maio de 2017. **[177]:** Vista parcial da Capela de Nossa Senhora Aparecida em perspectiva ao alpendre da sede da Fazenda Pedregulho. **[178]:** Vista parcial interna da Capela de Nossa Senhora Aparecida. Destaque para o vitral de Marianne Peretti. **[179]:** Pormenor do altar desenhado por Oscar Niemeyer. Fotografias: Alan Weintraub. **Fonte única:** HESS: 2010, pp.212-213.



Imagens 180 e 181: Estudos iniciais para a iconografia de Nossa Senhora Aparecida. Fonte: http://www.niemeyer.org.br – Acesso:

Vãos e cobertura: os presentes vãos da Fazenda Pedregulho são destacados pela fachada frontal através de *"portas e janelas – reduzidas, com vidro e veneziana"* (NIEMEYER: 1989. In: http://www.niemeyer.org.br – Acesso: maio de 2017), assemelhando-se às tradicionais aberturas de muitas edificações rurais do século 19. Já a cobertura, *"esparramado no bom estilo português"* (Ibid) apresenta-se ao feito *"[...] de um modo geral por um corpo principal coberto por um telhado de quatro águas, terminando numa das*

fachadas em larga varanda" (CARDOSO: 1943. In: Arquitetura Civil II: 1975, p.15.), conforme já sublinhado em *"Um tipo de Casa Rural do Distrito Federal e Estado do Rio"*, por Joaquim Cardoso.

2.5.
O REGIONALISMO CRÍTICO

2.5.1.
O REGIONALISMO CRÍTICO:
UMA LEITURA INTERNACIONAL

Antes de alcançarmos as particularidades do *Regionalismo Crítico* enraizado por Kenneth Frampton na década de 1980, especialmente através do já clássico livro *"História Crítica da Arquitetura Moderna"* é importante mencionarmos a origem do termo e sua trajetória.

Todavia, não desejando nenhum esforço desnecessário para esta especificidade da pesquisa, vemos através da Dissertação de Mestrado intitulada *"O Regionalismo Crítico e a Arquitetura Brasileira Contemporânea: o Caso de Severiano Porto",*[331] desenvolvida pela arquiteta Daniela Favilla, uma interessante síntese cronológica. Na dissertação em destaque, a autora exibe a terminologia *"De sua gênese até os dias de hoje"* (FAVILLA: 2003, p.25), dividindo-a em três tópicos: *1) Origens; 2) Os últimos 20 anos e 3) O regionalismo no Brasil.*

No primeiro tópico, Favilla apresenta-nos as três gerações do Movimento Moderno, sendo a inicial, por meio dos já conhecidos nomes de Le Corbusier, Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius, além dos grupos envolvidos nos anos 1920-1930 com a Escola de Bauhaus – alcançando a segunda geração através dos discípulos destes em diferentes nacionalidades, que após, a segunda grande Guerra Mundial, internacionalizaram a linguagem modernista por diferentes e extremas culturas. Por fim, a chamada terceira geração que, entre os anos 1950-1960 *"[...] intentam conciliar a continuidade [...] das propostas dos mestres do Movimento Moderno [...] com uma necessidade de renovação que descartava o exclusivismo do modelo maquinista, passando a atender melhor o contexto, a natureza, o vernacular, e os diferentes materiais."* (Ibid, pp. 25-26.).

Assim, a partir da terceira geração de arquitetos modernistas, a autora prossegue apontando alguns caminhos de uma nova arquitetura moderna, inicialmente manifestada para ela através do *New Empirism* (Novo Empirismo), alcançando já no final do século 20 – *"nos últimos 20 anos"* (Ibid, p.26) – observações teóricas inovadoras, das quais se extrai o *Regionalismo Crítico* originado em 1981 através do artigo *"The Grid and the Pathway"* (A grade e o Caminho) escrito pelo arquiteto Alexander Tzonis (1937) em parceria da historiadora Liane Lefaivre, logo publicado no periódico *Architecture in Greece nº.5*.

[331] Defendida em 2003 através do Instituto das Artes de Universidade Federal da UNICAMP.

Para Tzonis e Lefaivre assim *"[...] como o funcionalismo, o regionalismo crítico pode expressar-se em linguagens formais distintas: não é estilo, sem atitude."*[332] (LEFAIVRE. TZONIS: 1985 apud FAVILLA: 2003, p.28.) ligado, portanto, *"[...] estreitamente ao conceito de lugar, sendo uma 'expressão local.'[...]"* (FAVILLA: 2003, p.28.).

Em 1982 através do ensaio apresentado na revista *Architeture Design* nº. 52, sob o título *"The Isms of Contemporary Architecture"* (Os Ismos da Arquitetura Contemporânea), a expressão *Regionalismo Crítico* fora tomada pelo já avultado crítico inglês Kenneth Frampton que, em 1983 retrabalhou-a através do artigo *"Towards a Critical Regionalism: six points of na Architeture of Resistence"* (Rumo a um Regionalismo Crítico: seis pontos de uma Arquitetura de Resistência) exibido no livro *"The Anti-Aesthetic: Essays on Post-Modern Culture"* (O antiestético: Ensaios sobre a Cultura Pós-Moderna), atingindo finalmente, o capítulo "*Critical Regionalism: modern architecture and cultural identity"* (*Regionalismo crítico: arquitetura moderna e identidade cultural*) através de seu mais importante livro, editado, atualizado e relançado desde 1984 sob o título *"Modern Architecture: A Critical History"* (História Crítica da Arquitetura Moderna).

Para as já mencionadas arquitetas e pesquisadoras Maria Alice Junqueira Bastos e Ruth Verde Zein, autoras do já propagado *"Brasil: arquiteturas após 1950"* vemos o seguinte aspecto acerca da apropriação do crítico inglês: *"Frampton também retomava o paradoxo proposto por Paul Ricoeur* [presente na paráfrase de seu texto] – '*como se tornar moderno e voltar às fontes; como reviver uma velha civilização dormente e tornar parte na civilização universal'[...]"* (JUNQUEIRA. ZEIN: 2010, pp.242-243.) – assim complementando: *"[...] de maneira a alavancar a expressão 'regionalismo crítico', alçando-a à solução genérica para o dilema, embora não a definisse propriamente como um conceito, e sim como um programa de ação, ou como atitudes."* (Ibid). Tal aspecto é também relevado pela arquiteta norte-americana Kate Nesbitt ao dizer: *"O Regionalismo crítico busca fazer uma síntese arquitetônica de ambos os conceitos"* (NESBITT: 2013, p.504.) – referindo-se a *"[...] cultura (um fenômeno local e particular) e a civilização universal dominante, como uma oposição entre natureza e tecnologia."* (Ibid.).

Frampton inicia seu texto logo acautelando que o termo Regionalismo Crítico *"[...] não pretende denotar o vernáculo do modo como este foi, outrora, produzido espontaneamente pela interação combinada de clima, cultura, mito e artesanato [...]"* (FRAMPTON: 2008, pp.381-382.) e assim complementando: *"[...] mas antes pretende identificar as 'escolas' regionais recentes cujo objetivo principal tem sido refletir elementos constitutivos nos quais se basearam e servir a eles."* (Ibid.) – logo apontando também (para o autor) ser paradoxal o conceito de uma cultura local e outra universal.

Seqüencialmente, exibe o autor alguns dos mais exponenciais arquitetos que se aproximam da construção de seu raciocínio de *Regionalismo Crítico* – ora apenas mencionando os autores, ora apresentando os mesmos por meio de suas realizações. Desta maneira, extraído de Frampton os particulares arquitetos de seu raciocínio, destacaremos a seguir, de maneira cronológica os nomes

[332] Livremente traduzido de: *"Como el funcionalismo, el regionalismo critico puede expressarse em lenguajes formales distintos: no es estilo, sin actitud."*

encontrados mais interessantes através da exclusividade da tipologia residencial – esta, quando não mencionada pelo autor, livremente acrescentada por esta narrativa.

Da década de 1940 depara-se com o arquiteto italiano Ignazio Gardella (1905-1999), cuja maior expressão pode ser rememorada através da *Casa Borsalino* (1948-1952), presente na cidade piemontesa de Alessandria, no norte da Itália. Tal morada, muito embora multifamiliar apresenta-se aproximada à tradição local, exibindo-se com tijolos aparentes, interessante jogo de venezianas *"[...] de alto a baixo e finas e salientes cornijas [...]"* (FRAMPTON: 2008, p.384.) pintadas na cor verde , tendo ainda cobertura de uma água – elementos estes que garantem pertencimento ao lugar. Não muito diferentes (muito embora não mencionadas pelo autor em destaque), surgem as milanesas *Casa Tognella* (1946-1953) e a *Quartiere Mangiagalli* [333] (1950-1952), ambas com renovações de uma tradição local.

Também italiano, mas já entre 1954-1956, o destaque volta-se para o arquiteto Gino Valle (1923-2003) através da *Casa Quaglia* construída na região de *Friuli-Venezia Giulia* – para Frampton, *"[...] uma das primeiras reinterpretações pós-guerra do vernáculo rural [...]"* (Ibid, p.390.) – que também complementa acerca do arquiteto ser sua obra regionalista uma vez que estivera quantitativamente concentrada na província de *Uldine.*

Não muito longe desta região da Europa, os arquitetos Alberto Sartoris (1901-1998), italiano e Rino Tami (1908-1994), suíço realizaram o que Frampton nominara ser um *Regionalismo de Ticino,* referindo-se a uma cidade presente no *cantão* da Suíça. De acordo com Sartoris, *"A arquitetura rural com suas características essencialmente regionais está perfeitamente à vontade com o Racionalismo contemporâneo. De fato, ela encarna na prática todos os critérios funcionais sobre os métodos de construção modernos essencialmente fundamentados."* (SARTORIS apud FRAMPTON: 2008, p.391.). Conterrâneo suíço, o arquiteto Ernst Gisel (1922), apenas mencionado pelo autor em destaque, pode por nós ser exemplificado diante do *Atelier Wuhrstraße* (1953-1954) construído em Zurique – apropriando-se da luz e renovando a tradição dos telhados helvéticos em madeira.

Direcionando-nos para a Península Ibérica, mas ainda na década de 1950, encontra-se com o *Grup R* (Grupo R) formado por arquitetos espanhóis[334] cuja produção de destaque ocorrera no intervalo de 1951-1961. Dentre os integrantes deste grupo avulta-se o já mencionado arquiteto Jospep Antoni Cordech, relembrado aqui através do *Modernismo-nativista* com a famosa Casa Ugalde (1951), em *Caldes d´Estrac,* na Espanha – que, muito embora possa ser interpretada sobre o viés do *Regionalismo Crítico,* não alcança as re-apropriações culturais do catalão *Edifício Residencial Calle Compositor J.S. Bach* (1958) diante de sua *"[...] alvenaria genuína mediterraneizada e moderna [...]"* (Ibid, p.384.).

[333] Com a participação do arquiteto italiano Franco Albini (1905-1977).
[334] Jospep Antoni Cordech, Josep Maria Sostres, Atoni de Moragas, Josep Pratmarsó, Francisco Juan Barba Corsini, Joaquim Gili, Manuel Valls além de Oriol Bohigas, Josep Matorell e Manuel Ribas i Piera.

Para o mesmo período, mas em geografias antagônicas, Frampton rememora de um lado, o dinamarquês Jørn Utzon (já mencionado nesta Tese) e, por outro lado o grego Dimitri Pikionis (1887-1969). Do primeiro – arquiteto radicado na Finlândia – muito embora o autor privilegie exemplares não residenciais,[335] ressalva-se aqui que o mesmo já fora sublinhado através da casa em *Hellebæk* (1952) classificada diante nossas particularidades de *Modernismo-nativista.* Já acerca do segundo, o apontamento *framptoniano* apresenta-nos apenas a famosa pavimentação do parque da *Colina Philopappus*, em Atenas (1957) – esquecendo-se o autor, dos projetos e obras de viés regionalista realizados por este arquiteto, a exemplo da casa *Pourris* ainda da primeira metade do século 20.

Ainda na Europa, mas já na década de 1960, três arquitetos podem ser exibidos através da explanação de Frampton: os suíços Adolf Hermann Josep Schnebli – *Dölf Schnebli* (1928-2009) e Aurélio Galfetti (1936) e o grego Aris Konstantinidis (1913-1993).

Ao primeiro, o destaque residencial da *Casa Castioli* aproxima-se da *"[...] vila abobadada e neocorbusiana [...] em Campione d´Italia, na fronteira ítalo-suíça"* (Ibid, p.390.) de 1960 que, para nós, poderia ser interpretada à luz do *Modernismo-nativista.* Já o segundo exemplo (também de feição *corbusieriana*), dá-se através da *Casa Rotalini* erigida na cidade suíça de *Bellinzona* (1961) que se aproxima em textura do *Castello di Sasso Corbaro*, na mesma região. Por fim, o arquiteto grego, mencionado por Frampton, para o qual destacamos a seguinte menção*: "Em toda a obra pública de Konstantinidis, há uma tensão entre a racionalidade universal da estrutura travejada de concreto armado e a tatilidade autócne da pedra nativa e do bloco usado para calafetagem."* (Ibid, p.395) – cujo exemplo poderíamos apontar através da *Casa Papapanayotou* (1961-1962) construída em *Anavyssos* cidade da costa do Golfo Sarónico.

Entre a segunda metade da década de 1960 e o começo da seguinte, Frampton retorna à Península Ibérica através do arquiteto Ricardo Bofill (1939) e seu escritório *Taller de Arquitectura* e *"[...] distante das intenções de Bofill [...]" (Ibid, p.385.)* surge o arquiteto Alvaro Siza Vieira (1933). Ao espanhol, o autor restringe-se a edifícios multifamiliares através dos apartamentos da *Calle Nicaragua* (1965) além dos complexos *Xanadu* (1971) e *Walden 7* (1975) que, para nos, fogem completamente da responsabilidade da arquitetura moderna. Já para o português, entre a piscina da Quinta da Conceição (1985-1965) e o Banco Pinto (1974), Frampton destacara a Casa Beires (1973-1977), construída em Póvoa do Varzin através de uma abordagem *"[...] claramente tátil e tectônica, mais que visual e gráfica [...]"* (Ibid).

Adiante e ainda na Europa, o autor apresenta-nos o arquiteto austríaco Raimund Johann Abraham (1933-2010), através da *"Casa com três paredes (1972) e a Casa com paredes floridas (1973)"* (Ibid, p.386), entretanto, deixa-nos em dúvidas quanto as particularidades regionalistas destes. Para o mesmo período, avultam-se ainda os italianos Mario Botta (1943) e Vittorio Gregoti (1927) – ao primeiro, Frampton dissera: *"[...] por um lado, sua preocupação constante com o que ele denomina 'construir o lugar', e, por outro lado, sua convicção de que a perda da cidade histórica só pode ser compensada pelas 'cidades em miniatura' [...]"* (Ibid,

[335] Destacando, por exemplo, a Igreja Bagsvaerd, (1976) próxima a Copenhague, na Dinamarca.

p.392.), destacando a famosa casa suíça em *Riva San Vitale* (1971-1973); já ao segundo, ainda que o autor tenha vinculando-o à cidade de Milão, impossível não recordarmos a Casa Cannaregio (1981-1986), em Veneza, cuja volumetria, ritmo de cheios e vazios e até mesmo a coloração integra-se perfeitamente à antiga cidade italiana.

Abandonando o eurocentrismo inicial, Kenneth Frampton direciona-se, por um lado, para a cultura nipônica, através do arquiteto Tadao Ando (1941) – logo considerando serem os arquitetos japoneses *"[...] mais dotados de consciência regional [...]"* (Ibid. 393.), envolvendo-nos com a Casa Koschino, em Osaka (1981) através de uma citação do próprio arquiteto-autor: *"[...] Os detalhes existem como os elementos mais importantes para a expressão da identidade."* (ANDO apud FRAMPTON: 2008, p.394.). Por outro lado, encontra na América, interessantes exemplares do Regionalismo Crítico.

No continente americano, surge inicialmente através do crítico inglês, o arquiteto mexicano Luis Ramiro Barragán Morfin (1902-1988) – *"cujas casas mais belas [...] assumem uma forma topográfica"* (Ibid) complementando Frampton: *"[...] uma arquitetura que remete indiretamente à estância mexicana."* (Ibid) para o qual destaca "[...] sua primeira casa e estúdio em torno de um pátio fechado em Tacubaya, México D.F., em 1947" (Ibid, p.387.) distanciando-se do *International Style.*

Mudando o eixo de influências para a América do Sul, Frampton destaca Oscar Niemeyer e Affonso Eduardo Reidy através de um *Regionalismo Crítico* da década de 1940, mas não apresenta exemplos. Já para o argentino Amancio Williams (1913-1989), relembra-nos a icônica *Casa del Puente* construída em *Mar del Plata* entre 1943-1945, sobre o *Arroyo Las Chacras* através de uma possível sensibilidade modernista regional.

Em seqüencia o autor recorda do arquiteto italiano, nacionalizado argentino, Clorindo Manuel José Testa (1923-2013), através do icônico Banco de Londres e América do Sul, não citando, no entanto, nenhuma residência de cunho regionalista – para nós, típicas de um pensamento pós-modernista, não encontrando território nesta análise. Ao lado deste, Frampton menciona o já avultado arquiteto anglo-venezuelano Carlos Raúl Villanueva Astoul, do qual a tipologia residencial fora lida sob à luz do Modernismo-nativista.

Adiante, retornando à América do Norte, o crítico atravessa os nomes de *"[...] Neutra, Schindler, Weber e Gill [...]"* (Ibid, p.388.), conquanto sem apontar um único exemplar regionalista dos mesmo, fazendo pausa apenas diante do arquiteto norte-americano Harwell Hamilton Harris (1903-1990), dizendo que *"Talvez ninguém tenha expressado com maior intensidade a idéia de um Regionalismo crítico que Harris em Regionalismo e Nacionalismo"* (Ibid) – palestra em que diferenciara o Regionalismo restrito e o Regionalismo liberado – destacando aqui o seguinte trecho:

> Em contraposição ao Regionalismo de restrição existe outro tipo de regionalismo: o Regionalismo de liberação. Esta é a manifestação de uma região que está especialmente sintonizada com o pensamento emergente da época. Damos o nome de 'regional' a esse tipo de manifestação apenas porque ele ainda não

> se manifestou em nenhum outro lugar. O gênio desta região consiste em estar mais consciente e livre do convencional. Sua virtude reside no fato de que sua manifestação tem um significado para o próprio mundo exterior [...] (HARRIS apud FRAMPTON: 2008, pp.388-389.).

Prosseguindo nos Estados Unidos, agora através de Andrew Batey e Marck Mack, Frampton recorda-se das *"[...] casas localizadas com sensibilidade [...] para a região de Napa Valley, na Califórnia."* (FRAMPTON: 2008, p.389) através de uma arquitetura em que as paredes de pedra e dos telhados cerâmicos são os elementos protagonistas. Por outro lado, o também arquiteto estadunidense Harry Wolf (1935) é comemorado por um regionalismo mais sutil, através da luz – conquanto, restringindo-se Frampton a um exemplo urbano, através da *Riverfront Plaza de Fort Lauderdade*, de 1982.

Destacando alguns nomes e referências arquitetônicas observadas através do *regionalismo*, Frampton afirma ser tal expressão *"[...] menos um estilo do que uma categoria critica voltada para certas características comuns"* (Ibid, p.396.) – assim prosseguindo dizendo que tais características *"[...] ou melhor, essas atitudes [...]"* (Ibid), podem ser sintetizadas em sete tópicos – dos quais destacamos a seguir com evidente importância:

> **1)** O Regionalismo crítico deve ser entendido como uma prática marginal que, apesar de criticar a modernização também se recusa a abandonar os aspectos emancipatórios e progressistas do legado arquitetônico moderno.Em contraste com a linha que vai de Haussmann a Le Corbusier, favorece a planta pequena e não de grandes dimensões. **2)** A esse respeito, o Regionalismo crítico manifesta-se como uma arquitetura delimitada que,ao invés de enfatizar a construção como um objeto independente, faz a ênfase incidir sobre o território a ser estabelecido pela estrutura erguida no lugar. Essa 'forma do lugar' significa que o arquiteto deve reconhecer o limite físico de sua obra como um espécie de limite temporal – o ponto no qual se interrompe o ato de construir. **3)** O Regionalismo crítico favorece a realização da arquitetura como um ato tectônico, e não como a redução do ambiente construído a uma série de episódios cenográficos desordenados. **4)** Pode-se afirmar que o Regionalismo crítico é regional na medida em que enfatiza certos valores específicos do lugar, que vão de topografia até o jogo variado da luz, sendo essa última sempre entendida como o agente básico por intermédio do qual o volume e o valor tectônico da obra são revelados. Portanto, o Regionalismo crítico se opõe a tendência da 'civilização universal' de privilegiar o uso de ar-condicionado, etc. Tende a tratar todas as aberturas como zonas delicadas de transição com capacidade de reagir às condições específicas impostas pelo lugar, pelo clima e pela luz. **5)** O Regionalismo crítico enfatiza tanto o tátil quanto o visual. Tem consciência de que o ambiente pode ser vivenciado em outros termos, não somente através da visão. É sensível a percepções complementares como os níveis variáveis de iluminação, as sensações ambientais de calor, frio, umidade e deslocamento de ar, bem como à diversidade dos aromas e sons produzidos por materiais diferentes em diferentes volumes, e até mesmo às sensações variadas induzidas pelos acabamentos e pisos, que levam o corpo a passar por mudanças involuntárias de postura, modo de andar, etc. Opõe-se à tendência, numa época dominada pelos meios de comunicação, a substituir a experiência pela informação. **6)** Enquanto se opõe à simulação sentimental do vernáculo local, em certos momentos o Regionalismo crítico vai inserir elementos vernáculos reinterpretados como episódios disjuntivos dentro do todo. Além do mais, irá às vezes buscar tais elementos em fontes estrangeiras. Em outras palavras, vai empenhar-se em cultivar uma cultura contemporânea voltada para o lugar sem tornar-se, por isso, excessivamente hermética, tanto no nível da referência formal quanto no da tecnologia. A esse respeito, tende a criação paradoxal de uma 'cultura mundial' de bases regionalistas, quase como se isto fosse uma precondição para a conquista de uma forma relevante de prática contemporânea. **7)** O Regionalismo crítico tende a florescer naqueles interstícios culturais que, de um modo ou de outro, são capazes de fugir ao cerco da investida otimizadora da civilização universal. Sua aparência sugere que a noção herdada do centro cultural dominante, cercado por satélites dependentes e dominados, represente, em última instância, um modelo inadequado para a avaliação do estado atual da arquitetura moderna. (Ibid, pp.396-397.) **(Grifos nossos).**

Observando a fala de Frampton ao citar o Brasil, na particularidade do *Regionalismo Crítico*, prosseguiremos a seguir com alguns dos casos nacionais mais evidenciados.

2.5.2.
O REGIONALISMO CRÍTICO: UMA LEITURA NACIONAL

Através do artigo *"Arquitetura Brasileira, Anos 80, Um Fio de Esperança"* presente na revista *AU – Arquitetura e Urbanismo* número 28 de fevereiro-março de 1990, o já mencionado arquiteto e pesquisador Carlos Eduardo Comas faz uma interessante síntese da arquitetura nacional, assim dizendo: *"Na história da arquitetura brasileira, os anos 40 foram heróicos, os 50 expansivos, os 60 messiânicos e apocalípticos, os 70 derivativos e à deriva. Fim do 'milagre', 'abertura' em curso, os anos 80 se fizeram introspectivos."* (COMAS:1990 In: revista AU – Arquitetura e Urbanismo: 1990), observando, portanto, manifestações regionalistas – que, verdadeiramente já se destacara anos antes.

Voltando-nos para o *"regionalismo no Brasil"* sublinhado por Daniela Favilla em Dissertação de Mestrado indicada anteriormente, subtrai-se interessante fala sobre como o modernismo fora encontrado na América Latina e quando o regional se submetera a este – assim sintetizando:

> em países não-industrializados, terceiromundistas, ou em desenvolvimento, há de se avaliar como chegou a modernidade – 'modernização a pressão' nas palavras de Cristián Fernández Cox – em que áreas, e quando, surge, então esse novo matiz dado ao debate, que aparece em textos produzidos por teóricos da América Latina como uma 'Modernidade Periférica', como prefere Roberto Fernandez; 'Modernidade Apropriada', tal como cunhado por Cristián Fernandez Cox; 'Outra Modernidade' ou 'Outra Arquitetura Moderna', citada por Enrique Browne; 'Nova Arquitetura', proposto por Antonio Toca Fernandez, e reaparecendo o termo regionalismo no 'Regionalismo Divergente', adotado por Marina Waisman. (FAVILLA: 2003, p.34.).

As já aviltadas arquitetas e pesquisadoras Maria Alice Junqueira e Ruth Verde Zein através do texto *"Regionalismo Crítico X Modernidade Apropriada"*, exibido na mencionada publicação *"Brasil: arquiteturas após 1950"* discorrem acerca de possíveis diferenciações entre os termos levantados, prosseguindo com o segundo através de exemplificações da arquitetura brasileira. Conquanto, para a análise que se prossegue, compreenderemos os exemplos nacionais e do próprio recorte niemeyeriano sob a luz literal do *Regionalismo Crítico* de Kenneth Frampton.

Compreendendo as muitas facetas regionais do continental território brasileiro, restringir-nos-emos aos excepcionais casos de tipologia residencial que podem ser interpretados através dos apontamentos de Frampton. Desta maneira, serão observados sucintamente, particulares casos ocorridos entre os anos 1970-1980 cujo espírito arquitetônico não tenha sido totalmente influenciado por posturas pós-modernistas – destacando então apenas dois nomes: Severiano Mário Vieira de Magalhães Porto (1928) e o já relacionado, Lucio Costa.

Mineiro de Uberlândia, Severiano Porto é recorrentemente evocado pela historiografia da arquitetura brasileira através do *Regionalismo Crítico*. Ao lado do também arquiteto Mário Emílio Ribeiro (1930), o pesquisador Hugo Segawa (já mencionado nesta Tese) nos diz em *"Arquiteturas no Brasil 1900-1990"* o seguinte panorama: *"[...] a modernidade de Severiano Porto e Mário Emílio Ribeiro não pode ser entendida sem a referência do Park Hotel de Nova Friburgo, clássico projeto em madeira executado em 1942 por Lucio Costa."* (SEGAWA: 2010, pp.192-193.). Assim complementando: *"A Amazônia, por suas peculiaridades ambientais, é capaz de induzir à formulação de uma arquitetura específica, necessariamente em diálogo com o meio."* (SEGAWA: 2010, p.193.).

Destacando em especial a aproximação de Severiano Porto e o Norte do Brasil, as já avultadas arquitetas Maria Alice Junqueira Bastos e Ruth Verde Zein em *"Brasil: arquiteturas após 1950"* revelam-nos:

> Uma vez na Amazônia, Severiano Porto teve a sensibilidade de perceber que as condições extremas do clima e grandes distâncias demandavam outras respostas que não o receituário aplicado nas regiões mais prósperas e desenvolvidas do Brasil. O arquiteto observou a inadequação da maior parte das construções em Manaus que não levavam em conta a condição local; além do clima, um nível abaixo de mão de obra. Se as construções convencionais se mostravam inadequadas, muitas vezes oferecendo uma temperatura interna mais elevada que a externa, em compensação havia uma sabedoria nos mateiros e nas suas construções precárias, também na cultura indígena. Porto procurou aprender sobre as madeiras locais e soluções de ventilação, de proteção das chuvas e da radiação solar que eram empregadas nas construções populares tradicionais da região. (BASTOS. ZEIN: 2010, p.246.).

Muito embora saibamos de projetos *regionalistas* feitos por Severiano Porto e parcerias – tais e quais a Pousada da Ilha de Silves (1979-1983) ou mesmo o Centro de Proteção Ambiental de Balbina (1984-1989) – reservam-se aqui, os casos residenciais (aproximando assim das comparações internacionais já mencionadas e os estudos de casos à espera, realizados por Niemeyer).

Contemplada pela IX Premiação anual do IAB-RJ em 1971, a casa do arquiteto Severiano Porto, construída em Manaus, pode ser identificada através de uma linguagem modernista alicerçada com o contexto imediato, apropriando-se assim da tecnologia construtiva da madeira e respeitando as características climáticas em busca de um conforto térmico. Acerca da mesma, Bastos e Zein sintetiza o *regionalismo* de Severiano Porto através de preocupações *"[...] com os extremos do clima amazônico."* (Ibid) – desmerecendo destaque:

> A casa foi desenvolvida em duas alas com um jardim interno, situação que facilita a circulação do ar, estimulada por pequenos basculantes de piso a teto que foram usadas em todas as fachadas. A forte radiação do sol é filtrada pelos vidros de cor amarelo queimado basculantes, pelos elementos vazados de concreto que delimitam o jardim interno e por um quebra-sol formado por ripas horizontais de madeira que protege os dormitórios no andar superior e a sala de estar no térreo. Vegetação abundante, com algumas árvores de grande porte no jardim, colabora com o sombreamento e resfria o ar que circula na casa, além disso, o arquiteto limitou o calçamento de áreas externas, de maneira a evitar a reflexão solar. Amplos beirais protegem da chuva as aberturas e sombreiam as paredes externas. A cobertura é de telhas de fibrocimento e o forro de placas de aglomerado tipo treliça, para permitir a circulação do ar. O piso intermediário é de madeira, com exceção dos banheiros, onde foi utilizada laje de concreto. Nas vedações se alternam madeira e alvenaria e os quartos são ventilados por venezianas de madeira. (Ibid, pp.246-247.).

Realizada pelo mesmo arquiteto entre 1977-1978 para o bairro manauense de Tarumã destaca-se a morada para o casal Robert Schuster (1930) e Luiza Silva Gonçalves de Alencar (1959), concluída em 1981. Tal casa exibe-se com semelhante linguagem reverberada da casa de Severiano Porto, apresentando-se com um regionalismo eco-eficiente, assim apontado em *"Por um regionalismo eco-eficiente: a obra de Severiano Mário Porto no Amazonas",* artigo[336] escrito por Mirian Keiko Ito Rovo e Beatriz Santos Oliveira.

Contemporânea e somando a participação de Severiano Porto depara-se com a inevitável incursão da arquitetura de Lucio Costa, no Norte do Brasil – tal arquiteto, quando encontrado entre exemplares do *Modernismo-nativista* e o *Modernismo-neocolonial,* fora também citado através da presença no *Regionalismo Crítico* diante de uma já clássica manifestação residencial para a Amazônia. Construída em 1978 no município de Barreirinha (distante cerca de 331 quilômetros de Manaus) a casa destinada ao poeta Amadeu Thiago de Mello (1926) fora uma das três solicitações feitas por este ao arquiteto.

De acordo com a já apropriada Dissertação de Mestrado *"As Casas de Lucio Costa"* de Marcelo Carlucci, Lucio realizara além da Casa Thiago Mello, *"[...] um espaço cultural construído por volta de 1987 [...] e o terceiro projeto, também realizado em 1987, uma pequena casa à beira do rio Paraná do Ramos destinada a abrigar um projeto de Thiago Mello voltado às crianças do local – a Fundação da Criança da Floresta."* (CARLUCCI: 2005, pp.75-77.).

Sabendo da raridade dos projetos sobressalentes, reservamo-nos aqui, a conhecida casa do poeta para a qual Cêça Guimaraens nos diz: *"[...] os manacás e jasmins-mangas adornam a entrada principal para um tipo especial de choupana com varandas sobre palafitas; o telhado de cobertura de sapê elabora os desníveis para induzir a movimentação do ar, o que representa uma típica solução tropical"* (GUIMARAENS: 1996, pp-86-87) e assim complementa: *"Os volumes alternam os vazios e as massas; e a localização do pátio de serviço complementa, assimetricamente, o jogo da arquitetura sempre ajustado em torno de eixos verticais e horizontais articulados e imaginários."* (Ibid, p.87.).

Diante dos *croquis costianos* e as fotografias conhecidas além da percepção de Marcelo Carlucci torna-se inevitável, segundo este, *"[...] estabelecer uma ponte com o projeto da Casa de Campo de Fábio Carneiro Mendonça realizado 55 anos antes, em 1932 [...]"* (CARLUCCI: 2005. Op.cit., p.77.). Conquanto, resume o pesquisador acerca da morada da selva amazônica: *"Entre uma 'arquitetura cabocla' e um projeto de 'arquitetura moderna' e, talvez, muito além de ambas, as casas de Thiago de Mello fazem da precariedade com que foram concebidas [...] e executadas [...] sua maior prova de consistência."* (Ibid, p.78.).

Nesta casa, Lucio Costa absolutamente não apresenta nenhum traço neocolonial e, afasta-se também da esquematização e rusticidade do modernismo presente no Park Hotel de Nova Friburgo, com seu nativismo da década de 1940. Acompanhada por Severiano Porto (conforme vimos anteriormente), o

[336] Vide: http://www.vitruvius.com.br

respeito ao sítio e suas particularidades se fazem visíveis através da materialidade, das adaptações climáticas, sem, no entanto, almejar uma expressão arquitetônica de um didatismo vernacular. Na casa para o poeta, a arquitetura de Costa é íntima à floresta e concomitantemente universal.

É interessante notar que o tom regionalista presente nos projetos realizados por Severiano e na rara postura de Lucio Costa – este, quase três décadas mais velho que o primeiro – certamente, influenciou outros nomes, tais e quais: o acreano-paraense Milton Monte José Pinheiro (1928-2012); o piauense Gerson Castelo Branco (1948) alcançando em outras geografias e olhares regionais ainda mais diferenciados, através do paulista Marcos Acayaba (1944) ou mesmo o (já mencionado através do *Modernismo-nativista*), o arquiteto autodidata Zanine Caldas. Não obstante, tais nomes encontram-se na periferia do modernismo aqui almejado, podendo em muitos casos serem lidos através da pós-modernidade.

A seguir, damos notícias de um possível regionalismo (local e universal) presente na arquitetura de Oscar Niemeyer.

2.5.3.
O REGIONALISMO CRÍTICO ATRAVÉS DE OSCAR NIEMEYER

Em determinado ponto do texto acerca do *Regionalismo Crítico,* Kenneth Frampton nos diz: *"O Regionalismo manifestou-se, sem dúvida, em outras regiões das Américas. No Brasil, na década de 1940, nas primeiras obras de Oscar Niemeyer e Affonso Reidy."* (FRAMPTON: 2008, p.388.) referindo-se, talvez (em especial), a produção alcançada pelo primeiro arquiteto através de Pampulha – esta, no entanto, lida e interpretada nesta Tese e, por muitos autores através do viés *nativista*, presente na arquitetura moderna.

Os exemplares residenciais levantados de fatura *niemeyeriana* à luz do *Regionalismo Crítico* vão de encontro ao *Palácio da Alvorada* e ao *Palácio do Jaburu* – brasilienses edificações que se somam a três casos estrangeiros, destacando as israelenses *Casa Federmann* e a *Casa Rothschild* e, por fim, uma morada para Jeddah, na Arábia Saudita. Não obstante, antecipando as particularidades da tipologia em destaque, torna-se necessário (ainda que brevemente) exibir ao leitor alguns exponenciais casos diferenciados através de palácios, mesquitas e espaços urbanos reinterpretados por Niemeyer em um modernismo há tempos distante da ortodoxia.

O primeiro projeto que se avulta de natureza *regionalista* surgira logo após a reforçada internacionalização do arquiteto através de Brasília – assim recordando o próprio Niemeyer: *"Em 1962 recebi um telegrama de Beirute. Era o Embaixador Bolivar de Freitas[337] que, em nome do governo do Líbano, convidava-me para projetar a Exposição Internacional Permanente de Trípoli."* (NIEMEYER: 1968, p.18.).

[337] Bolivar de Freitas (1911-1970), nascido em Curvelo, Minas Gerais.

Para este empreendimento de dimensões significantes, Niemeyer e sua equipe[338] evitaram as típicas soluções para as feiras *"[...] com pavilhões isolados – uns bons, outros péssimos – criando assim um ambiente de confusão lamentável."* (Ibid, p.20.), logo optando-se por um principal edifício *"[...] onde se localizariam as exposições dos diversos países, a cobertura projetada abrigaria todos os pavilhões [...]"* (Ibid) que se somavam (dentre outros) ao Museu Espacial; o Teatro Experimental; o Teatro ao ar livre; a Torre d´água e, para nosso particular interesse, o *Pavilhão do Líbano* ou *Museu do Líbano* – exibindo-nos, ainda hoje um conjunto de quinze inacabados[339] edifícios distribuídos em uma área elíptica de 10 mil metros quadrados, há poucos quilômetros do Mar Mediterrâneo.[340]



Imagens 182, 183 e 184 – respectivamente. [182 e 183]: Vistas parciais (externa e interna) do Museu do Líbano, presente na Feira Internacional Permanente de Trípoli. Destaque para a releitura do arco tradicional do tipo ferradura apontada ou ferradura peraltada. **Foto:** Melito. **Fonte única:** https://medium.com – Acesso: agosto de 2017. **[184]:** Vista parcial interna da Mesquita Mansouri, em Tripoli – representando uma típica configuração dos arcos libaneses. **Foto:** Melhem Rizk. **Fonte:** https://www.flickr.com – Acesso: agosto de 2017.

A monumentalidade apresentada, muito embora se expresse à escala do Parque do Ibirapuera (1951-1958), em São Paulo; da Universidade de Brasília (1960-1963) ou mesmo, do peculiar vocabulário do arquiteto através de variedades formais já conhecidas por meio de arcos, cúpulas, parábolas, pórticos, prismas e sinuosas linhas – guardara para o Museu do Líbano, um novo tempo verbal-construtivo, transfigurando o que poderia ser um costumeiro jogo de arcos plenos, em um *"edifício quadrangular, iluminado pelo túnel rítmico dos arcos afiados"*[341] (EL-DAHDAH: 1995, p. 44 apud LAGANÀ. LONTRA: 2001, p.88.). No projeto específico, através de uma reinterpretação dos arcos de ferradura (do tipo apontada ou mesmo peraltada) tão caros à cultura arquitetônica do oriente médio e de todo mundo árabe, Oscar Niemeyer sensibilizou-se diante da diferenciada cultura que se aproximara, sendo influenciado

338 Dentre outros possíveis colaboradores, o Oscar Niemeyer destaca os colegas arquitetos: Camargo e Dimanche.
339 Em virtude da Guerra Civil que se abrigou no país desde 1975 e que, até hoje reverbera grandes crises.
340 *"Parece que a fixação do local não decorreu de um estudo profundo e apurado do assunto, limitando-se as conveniências específicas do empreendimento com relação as áreas, conformação do terreno, etc., o que excluiu sua localização junto à praia, a nosso ver, mais conveniente."* (NIEMEYER: 1962, pp.2-10. In: http://www.niemeyer.org.br – Acesso: agosto de 2017.).
341 Livremente traduzido de: *"[...] l'Edificio quadrangolare, alleggerito dal traforo ritmico de archi acuti [...]"* (EL-DAHDAH: 1995, p. 44 apud LAGANÀ. LONTRA: 2001, p.88.).

talvez através de muitos dos exemplares arquitetônicos (e das particulares arcadas) vistos ao longo de sua estadia entre Beirute, Biblos e Tripoli.

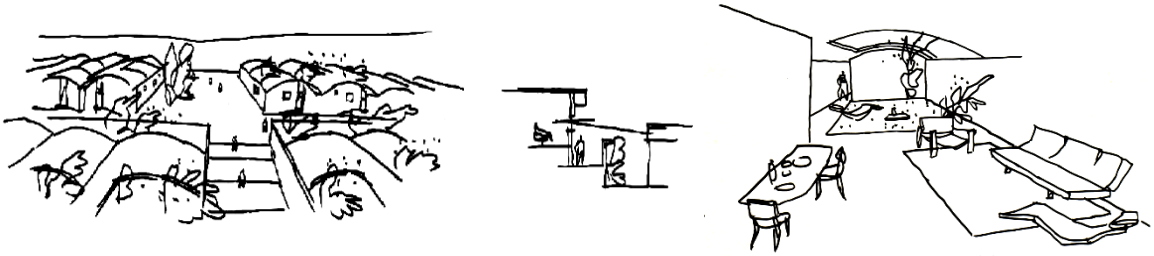
Tais peculiaridades da aproximação entre o antigo e o novo de costumes tão distantes para o arquiteto carioca, foram também sublinhadas pela revista Módulo nº.30 de outubro de 1962 através de artigo especial sobre a *Feira* – assim verificando: *"O Museu do Líbano como que dominando o conjunto com suas arcadas características, integradas nas novas razões construtivas"* (In: Revista Módulo, Rio de Janeiro, v.7., nº.30, pp-2-10, out. 1962).

Tais apontamentos verificados através da revista brasileira supracitada, permaneceram em ensaios posteriores, incluindo os olhares de arquitetos e pesquisadores estrangeiros, tal e qual a arquiteta e historiadora grega Styliane Philippou o fizera em seu artigo *"Feira Internacional Permanente de Oscar Niemeyer em Trípoli"*. Neste artigo a autora nos diz acerca deste pavilhão-museu: *"O mais proeminente entre eles* [dentre as estruturas da Feira] – *'em posição de comando' – é o Museu do Líbano, a quadratura pavilhonar com colunas que traz à mente o Palácio do Itamaraty em Brasília [...], enquanto seus arcos ogivais são claramente referências da arquitetura histórica de Trípoli."* (PHILIPPOU: 2010. In: http://www.greekarchitects.gr – Acesso: agosto de 2017.).

Na mesma década, mas agora no vizinho país ao sul, Oscar Niemeyer realizara diversos projetos para Israel (que serão mais tarde anunciados em sua maioria, conjuntamente com as particulares análises das residências Federmann e Rothschild), destacando para o presente momento, o Centro Turístico para *Cesaréia*, antiga urb que remete-nos a Herodes – o *Grande* – e ao Parque Arqueológico de *Caesarea Maritima*, banhada (assim como Trípoli) pelo Mar Mediterrâneo.

Para este projeto, desenvolvido em parceria com o BERU – *Bureau d'Estudes et Recherches Urbanistiques* – então coordenado pelo arquiteto germano-canadense Max Stern (1904-1987), evidenciava-se um plano urbanístico compreendendo *"um conjunto na praia com hotel, comércio e restaurante, etc., e dois setores de residências*[342] *geminadas [...]"* (NIEMEYER: 1968, p.55.). Diante dos dois setores supracitados (A e B, assim nominados pelo arquiteto), o presente destaque recai sobre o primeiro, o qual Oscar resumira: *"[...] tipos mediterrâneo, com pátios internos, um estacionamento, pequenas ruas só para pedestres."* (Ibid). Acerca deste projeto, vê-se através dos *croquis* conhecidos, a delicadeza do arquiteto ao compreender o sítio histórico-arqueológico preexistente (ainda que seja desconhecido o exato local da situação proposta), implantando as residências do tipo A de maneira escalonada, compactada e com o feliz espírito dos pátios e coberturas abobadadas – estas últimas, renovadas na arquitetura moderna, desde as casas Monol (1919), de Le Corbusier.

[342] Apresentadas aqui (e não mais adiante, através dos demais casos residenciais) diante do vínculo destas com o restante do programa arquitetônico preestabelecido.

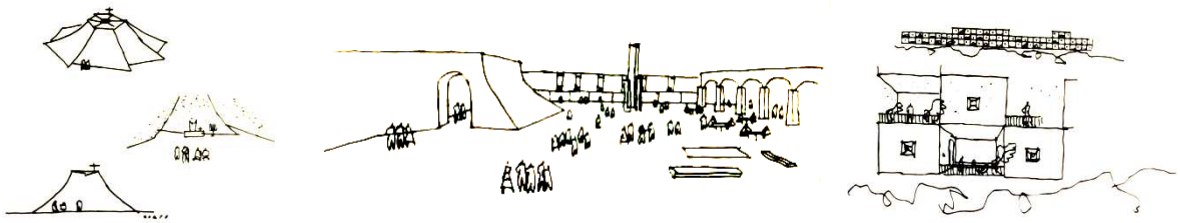


Imagens 185, 186 e 187 – respectivamente. [185]: Perspectiva do conjunto de casas geminadas do Tipo A, presentes no Centro Turístico de Cesaréia. **[186]:** Corte através da implantação do conjunto de casas geminadas do Tipo A. **[187]:** Vista parcial interna de um dos módulos do Tipo A. Destaque para a abóbada e o pátio interno. **Fonte única:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: agosto de 2017.

Prosseguindo para a Europa, a identidade cultural através da particular arquitetura moderna de Oscar Niemeyer alcançara interessante dicotomia no projeto não construído para o lusitano *Plano Urbanístico de Pena Furada*, de 1965. Destinado ao sul de Portugal, na região do Algarve, a Fundação Oscar Niemeyer apresenta-nos rico material acerca do programa proposto, exibindo-nos mapas, fotografias de maquetes, *croquis* e textos explicativos.

Através do material recolhido, vê-se concomitantemente, por um lado, toda a técnica contemporânea disponível através de um hotel *"[...] cilíndro de vidro – com 40 pavimentos, que desce do platô até a praia"* (NIEMEYER: 1968, p.63.) – antecipando o carioca Hotel Nacional de 1968 –, por outro lado, uma solução harmônica com o sítio e a arquitetura da região, assim fora defendida por Niemeyer: *"Não pretendenmos certamente copiá-la. Seria um desvio odioso que o gosto e o respeito pela tradição devem repetir. Nossa idéia é apenas manter nas novas construções do Algarve, o espírito da velha arquitetura portuguesa que nos sugere as soluções simples e construtivas [...]"* (NIEMEYER: 1966. In: http://www.niemeyer.org.br – Acesso: agosto de 2017.).

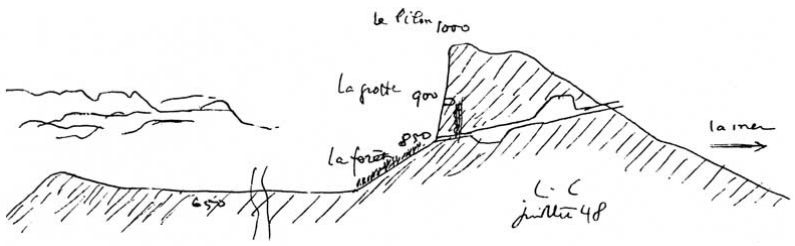
Assim, o *"espírito da velha arquitetura portuguesa"* (Ibid) apresenta-se *"[...] entre a vegetação, a capela hexagonal, caiada de branco na boa tradição portuguesa [...] estreitas vielas [...] pequena praça rústica – quase provinciana [...] um pouco do Portugal antigo que – sem copiá-lo – pretendemos fixar; um lugar protegido e tranquilo [...]"* (NIEMEYER op.cit., p.63.) – destacando também as residências através de *"um conjunto de pequenas casas – tipo mediterrâneo – casas que se agrupam na encosta com o objetivo de dar ao local – à orla marítima – um pouco de vida e movimento."* (Ibid).

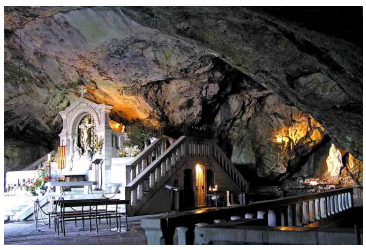


Imagens 188, 189 e 190 – respectivamente. [188]: Perspectiva, corte longitudinal e vista parcial interior da capela imaginada para o *Plano de Pena Furada*. **[189]:** Vista parcial da *"[...] pequena praça rústica [...]"* (NIEMEYER: 1968, p.63.). **[190]:** Pormenores da implantação das residências destacadas por Niemeyer. **Fonte única:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: agosto de 2017.

Ainda no continente europeu, mas desta vez na França, na região de *Bouches-du-Rhone,* Oscar Niemeyer projetara em 1967, o Centro Cultural Internacional dos padres dominicanos em *Sainte-Baume.* Tal região, dominada pelo maciço de mesmo nome é também celebrada pela gruta de Santa Maria Madalena, cuja tradição revela-nos onde, após expulsa da Palestina, teria vivido Maria Madalena – nos versos populares uma *pomba escondida no vazio da rocha, em retiros íngremes.*[343]

Para as proximidades do mesmo sítio (onde, anos antes Le Corbusier imaginara uma utópica catedral rompendo as montanhas de *Sainte-Baume*) Niemeyer realizara um projeto para implantar-se em algum lugar entre o Convento de Santa Maria Madalena, a verticalidade geográfica e a floresta de faias – assim recordando-se: *"Um dia, fui procurado pelos dominicanos de Sainte-Baume. Queriam que projetasse um conjunto compreendendo dormitório, capela, locais de encontro – e falavam de coisas antigas, antiqüíssimas, de abrigos naturais onde a religião cristã começou a surgir."* (NIEMEYER: 2004, p.203.).





Imagens 191 e 192 – respectivamente. [191]: Corte da Catedral escavada nas montanhas de *Sainte-Baume* através de projeto realizado por Le Corbusier em 1948. **Fonte:** http://www.festivalarchitettura.it – Acesso: agosto de 2017. **[192]:** Vista parcial do interior da Gruta de Santa Maria Madalena, nas montanhas de *Sainte-Baume.* **Foto:** Patrick Verlinder. **Fonte:** http://www.provence7.com – Acesso: agosto de 2017.

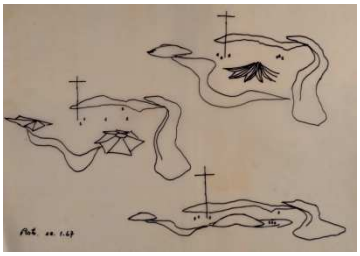
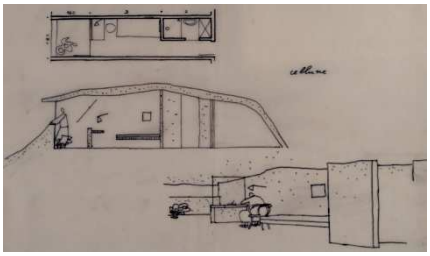
Niemeyer, talvez influenciado pelos *"abrigos naturais"* (Ibid), ou pela próxima Gruta de Santa Maria Madadela, ou quem sabe, pelo projeto *Corbusieriano* da década de 1940, assim defendera sua proposta: *"[...] isso me levou a uma arquitetura tão diferente que vale a pena lembrá-la. Primeiro, seria construir com terra os volumes desejados. Depois, cobri-los com uma laje de concreto. E, com a retirada da terra, a construção estaria concluída."* (Ibid). Assim, diante deste projeto, encontra-se para *Sainte-Baume* uma particularíssima versão de Niemeyer através de um também singular caso de *Regionalismo Crítico.*

Do *Regionalismo Crítico* presente na Europa através de alguns dos projetos realizados por Oscar Niemeyer, direciona-se agora para a África, especificamente para seu norte através da Argélia, onde, do

[343] Livremente traduzida de: *"Ma* colombe, cachée au creux *des* rochers, en des retraites escarpée".

final da década de 1960 ao começo da década seguinte, o arquiteto atendera ao então presidente Houari Boumédiène[344] (1932-1978) à quase uma dezena encomendas.

Concentrando-se principalmente nas cidades de Constantine e a capital Argel, Niemeyer realizara para a primeira, a Universidade Mentouri (freqüentemente recordada através de duas etapas, sendo a primeira em 1969 e a segunda em 1976). Já para a capital, diversas foram as produções arquitetônicas, incluindo aí aspectos urbanos.


Imagens 193, 194 e 195 – respectivamente. [193]: Estudos para o Centro Cultural Internacional dos padres dominicanos em *Sainte-Baume*. Destaque para os volumes amórficos que remetem à formações naturais. **[194 e 195]:** Vistas parciais do interior da proposta em análise. Destaque para o módulo do dormitório e áreas sociais – ambas com a forte presença da composição *in natura* imaginada por Oscar Niemeyer. **Fonte única:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: agosto de 2017.

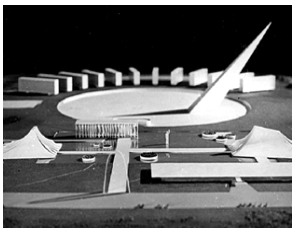
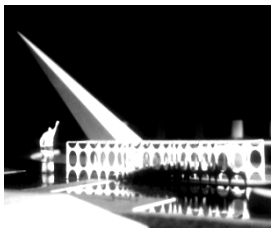
Para a particular análise que se prossegue, destaca-se aqui o *Centro Cívico-Administrativo de Argel*, presente no plano de urbanização desta cidade, a qual Niemeyer nominara *"Nova Argel"* (NIEMEYER: 1969. In: http://www.niemeyer.org.br – Acesso: agosto de 2017.), além de três mesquitas: uma presente na expansão de Argel e, as duas outras, para a Universidade de Ciências Tecnológicas de Argel (UTSA) e para a Universidade Mentouri, em Contantine, já na década seguinte.

Ao ponto que nos interessa, vemos (resumidamente) o plano de urbanização de Argel – *"[...] cidade que se estenderá junto à praia, na direção do Cabo Matifou. Isso é, sem dúvida, a zona preferível, a mais bela e acolhedora da capital argelina"* (Ibid) – para a qual, o arquiteto reservara o *Centro Cívico-Administrativo* em destaque, *"[...] com todos os palácios nele incluídos."* (NIEMEYER: 2004, p.213.) – cuja influência de Brasília, embora transfigurada, é palpitante.

De um lado, uma praça circular de 200m de raio com uma série de edifícios representativos e, ao centro, o monumento da revolução argeliana.[345] Do outro lado, um conjunto de três edifícios – à maneira da Praça dos Três Poderes, em Brasília – destacando o Palácio Presidencial, com fachadas que revelam uma estilização (ou arabização, por assim dizer), das colunas brasilienses; já os outros dois, (um defronte ao outro), o Palácio do Congresso e a Sede do Partido *"[...] lembram a forma curva da tenda beduína."* [346] (In: Oscar Niemeyer Architetto, pp.83-84 apud LAGANÀ. LONTRA: 2008, p.95.) – assim também dito:

[344] Em árabe, Mohamed Bem Brahim Bouharouba, militar e presidente da Argélia entre 19 de junho de 1965 a 27 de dezembro de 1978.
[345] *"[...] uma lança com 30 metros de comprimento apontada para o ociedente."* (NIEMEYER: 2005, p.215.).
[346] Livremente traduzido de *"[...] ricordasse la forma curva della tenda beduina."* (In: Oscar Niemeyer Architetto, pp.83-84 apud LAGANÀ. LONTRA: 2008, p.95.)

"Visivelmente se articula nos dois pólos da criatividade plástica e imaginativa (as estilizadas tendas árabes do palácio do congresso e da sede do partido e da cenografia do espaço urbanístico), e a fantasia regular dos cartesianos paralelepípedos dos ministérios." [347] (Ibid) – evidenciando assim, os presentes aspectos regionalistas.



Imagens 196, 197, 198 e 199 – respectivamente. [196]: Vista parcial da maquete representando o Centro Cívico-Administrativo de Argel. Destaque para os três edifícios em primeiro plano. **Fonte:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: agosto de 2017. **[197]:** Vista parcial da maquete do Centro Cívico-Administrativo de Argel destacando o Palácio Presidencial do Centro Cívico-Administrativo de Argel. **Fonte:** http://csaarquitetura.com.br – Acesso: agosto de 2017. **[198]:** Vista parcial da maquete do Centro Cívico-Administrativo de Argel destacando o Palácio do Congresso e a Sede do Partido. **Fonte:** revista L'*Architecture* d'*Aujourd'hui* nº171 de jan-fev 1974, p.83. **[199]:** Típica tenda beduína. **Fonte:** https://www.flickr.com – Acesso: agosto de 2017.

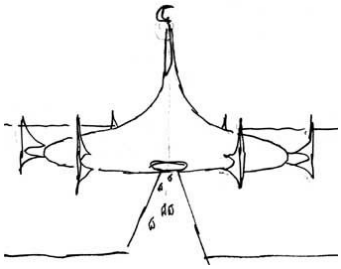
Já através das mesquitas avultadas, a primeira que se destaca (e mais famosa dentre as três que realizara para a Argélia) integrara também o plano urbanístico de Alger, conforme nos atesta o próprio arquiteto presente em uma edição da década de setenta da revista francesa *L´Architecture d´aujourd´hui*, – assim dizendo: *"A mesquita localizar-se-ia sobre um grande espelho d´água ou sobre o mar, ligada a costa por um pontão que a envolveria, protegendo-a das ondas e das mares. Mais tarde, optou-se por colocá-la sobre o mar, na costa de Argel, em direção ao cabo Matifou [...]"* (NIEMEYER. In: L´Architecture d´aujourd´hui, nº171,p.81, jan./fev. 1974.).

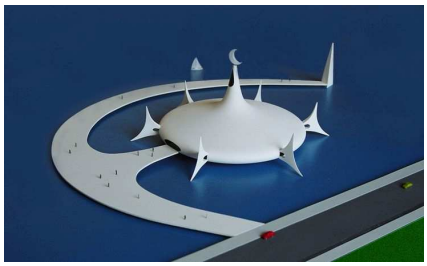
Inventiva, *"no coração de Argel sofrida / fez aterrizar uma tarde / uma nave estelar / e linda / como ainda há de ser a vida"*[348] (GULLAR: 2010, p.301.) a mesquita imaginada se apresentara *"Projetada no mar como uma grande barraca árabe, cuja tradição arquitetônica Niemeyer se recorda, revolucionando-a [...]"* [349] (In: LAGANÀ. LONTRA: 2012, p.82.) – afirmação, também encontrada pelo já reportado pesquisador italiano Lionello Puppi ao dizer sobre a mesma mesquita assemelhando-se *"[...] como fantasiosa imagem de cadências evocativas, na cândida leveza imaginada, da antiga tenda árabe."* (PUPPI: 1985, p.146.).

[347] Livremente traduzido de *"Visivamente si articola sui due poli della più libera creatività plastica e immaginativa (le stilizzate tende arabe del palazzo del congresso e dela sede del partito e la scenograficità dello spazio urbanistico), e del ventaglio regolare dei cartesiani parallelepipedi dei ministeri"* (In: Oscar Niemeyer Architetto, pp.83-84 apud LAGANÀ. LONTRA: 2008, p.95.).

[348] *"Ele tem uma obra que me inspirou, inclusive, um poema que é a mesquita de Argel: é uma obra muito original construída sobre a água da baía de Argel. Só tem praticamente a cúpula da mesquita, uma coisa fantástica", Ferreira Gullar, poeta, 82 anos."* (GULLAR: 2012. In:http://novoportal.unb.br – Acesso: agosto de 2017.).

[349] Livremente traduzido de: *"Progettata sul mare, come una grande tenda araba, alla cui tradizione architettonica Niemeyer si richiaccia, rivoluzionandola [...]".*(In: LAGANÀ. LONTRA: 2012, p.82.).



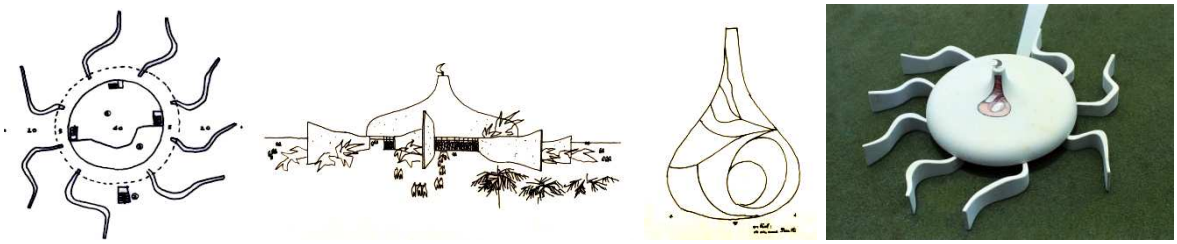


Imagens 200, 201 e 202 – respectivamente. [200]: *Croqui* da Mesquita de Argel. **Fonte:** Acervo Carlos Eduardo Niemeyer. **[201 e 202]:** Vistas parciais da maquete da Mesquita de Argel. **Fonte:** https://br.pinterest.com

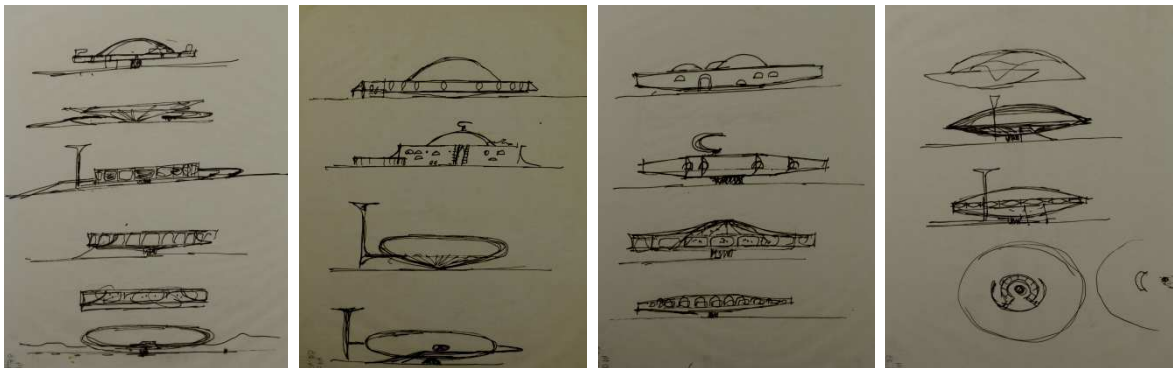
Há 15 quilômetros de Argel, na comuna de *Bab-Ezzouar,* Niemeyer projetara a Universidade de Ciência e Tecnologia (USTA)[350] – esta, parcialmente construída diante das propostas do arquiteto. Dentre os edifícios imaginados para o *campus*, surge em nosso interesse, uma nova mesquita argelina – esta, tão inventiva quanto à do Centro Cívico-Administrativo de Argel e, apontada pela Fundação Oscar Niemeyer com maiores informações iconográficas, incluindo aí, um texto justificativo que registra seu viés regionalista – merecendo destaque:

> **A arquitetura árabe se caracteriza sempre pela imaginação e fantasia.** São cúpulas, arcos, apoios e coberturas que nas formas mais diversas, levaram ao oriente uma contribuição inovadora. Agora, infelizmente, quando a técnica do concreto armado tudo oferece, em lição de criação e lirismo nos parece mais distante e esquecida. E os prédios modernos se repetem melancolicamente, numa demonstração de timidez e pouco talento que contraria e desmerece as possibilidades imensas dos novos sistemas construtivos. **Nos velhos tempos, nas antigas mesquitas árabes, a preocupação plástica era coisa permanente e os espaços se multiplicavam e as coberturas se transformaram na mais belas e adoráveis soluções de arquitetura. Na mesquita da USTA, de Alger, procuramos voltar àquele passado glorioso e como faziam os antigos arquitetos árabes, sonhar um pouco.** Uma cúpula de 40mts [sic] de vão, apoiada em paredes externas (?) a arquitetura, paredes que propiciam com suas curvas variadas, os jardins que a boa intimidade do templo reclamava. Sob a cúpula fica a mesquita propriamente dita e, em nível inferior, os serviços (?). De longe, a grande cúpula parece flutuar sobre os jardins da Universidade. É leve e bela como a técnica atual e o passado argelino sugeriram e sua construção simples, fácil de construir e a mesquita econômica, sem áreas em subsolo, toda caiada de branco. **Internamente, os azulejos de Athos Bulcão**[351] **completam o conjunto que um grande vitral de Marianne Peretti**[352] **enriqueceu com seu jogo de cores e de luz** dando aos crentes – homens e mulheres – localizados em níveis diferentes, o recolhimento que a prece e a meditação exigem. (NIEMEYER: 1981. In: http://www.niemeyer.org.br – Acesso: agosto de 2017.). **(Grifos nossos).**

[350] Após o falecimento do então presidente Houari Boumédiène em 1978, passou a se chamar Universidade de Ciência e Tecnologia Houari-Boumédiène.
[351] Embora destacado o artista, desconhece-se outras referências da participação deste no referido projeto, além da citação de Oscar Niemeyer.
[352] Embora destacado a artista, desconhece-se outras referências da participação desta no referido projeto, além da citação de Oscar Niemeyer.



Imagens 203, 204, 205 e 206 – respectivamente. [203]: *Croqui* da planta principal da mesquita. **[204]:** Perspectiva da mesquita. Destaque para a cúpula que parece flutuar sobre as paredes e jardins. **[205]:** Pormenor do vitral presente na cúpula da mesquita cuja futura atribuição, segundo o arquiteto, seria de Marianne Peretti. **Fonte única:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: agosto de 2017. **[206]:** Vista parcial da maquete da Mesquita da USTA. **Autor da Maquete e Fonte:** Gilberto Antunes.



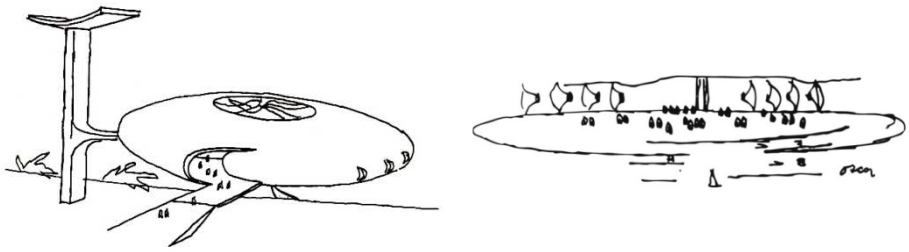
Imagens 207-210 (conjunto): Estudos diversos da Mesquita para a Universidade de Constantine. Destaque para a multiplicidade alcançada por Niemeyer diante uma não tão íntima tipologia. **Fonte única:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: agosto de 2017.

Na mesquita-universitária de *Bab-Ezzouar,* Oscar Niemeyer novamente sintetizara o edifício religioso a partir de sua cúpula, reinventando a tradição sob a tecnologia do concreto armado e do excepcional modernismo arábico – reforçando conjuntamente com o projeto anterior (para Alger), uma nova linguagem para os edifícios religiosos daquele país.

Quase uma década após a fatura dos projetos para as mesquitas observadas, Oscar Niemeyer (em situações que ainda desconhecemos) novamente se envolvera com a então em construção Universidade de Constantine, propondo à esta, alterações menores além de uma mesquita – a terceira da carreira do arquiteto. Para esta, a Fundação Oscar Niemeyer disponibiliza incríveis 66 pranchas de desenhos (sendo a maioria estudos em *croquis*), incluíndo um texto em francês exibe-se que nos revela em conjunto, destacáveis apontamentos.

Através de muitos estudos em busca da mesquita preferida, vê-se o surgimento desta sob as influências da Catedral de Brasília (1959-1970) além das outras duas mesquitas de 1968, já mencionadas. Para Niemeyer, a *"[...] mesquita a construir na Universidade de Constantine deveria se harmozinar com as construções*

existentes e complementar a arquitetura – não mais formalmente [...]" [353] (NIEMEYER:1977. In:http://www.niemeyer.org.br – Acesso: agosto de 2017). Já em outro momento complementa-se, dizendo que a mesma deveria ser *"[...] fiel à tradição do país [...]"*[354] (Ibid). Assim, alcançando o estudo final, Niemeyer encontrara sua arquitetura renovando a tradição local, que incluíra um minarete *"[...] que a complete e a caracterize."*[355] (Ibid).



Imagens 211 e 212 – respectivamente. [211]: *Croqui* com a representação externa da Mesquita da Universidade de Constantine. Destaque para a presença do minarete. **[212]:** *Croqui* com a representação interna da Mesquita da Universidade de Constantine. **Fonte única:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: agosto de 2017.

Para o mesmo país, no entanto, dois anos antes da mesquita para a Universidade de Constantine, isto é, em 1974, Oscar Niemeyer realizara dois incógnitos projetos: o Ministério da Justiça e o Ministério das Relações Exteriores.

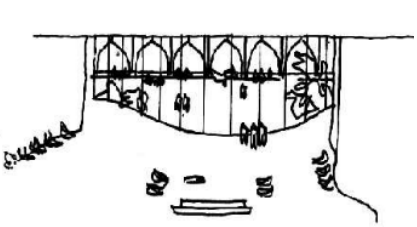
Através da Fundação Oscar Niemeyer, nenhuma notícia nos é dada acerca do primeiro *ministério*, sendo o mesmo apenas sublinhado por Guido Laganà e Marcus Lontra em *"Niemeyer 100",* permanecendo assim o mistério de como tal edifício se apresenta. Quanto ao segundo *ministério* algumas informações são encontradas, mais ainda em parcas linhas; revelando-se por meio da *Fundação* apenas dois *croquis* com vistas internas, não havendo nenhum texto em anexo.

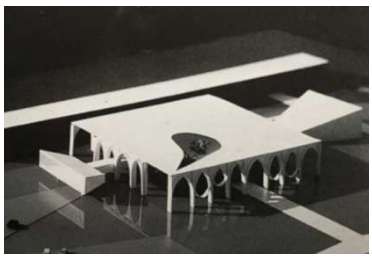
Somente diante da francesa revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* nº171 de 1974*,* que se anuncia maior conteúdo acerca do projeto em destaque. Já nas linhas iniciais do artigo específico acerca do *Palais des Affaires Etrangeres,* Niemeyer revela: *"Minha preocupação inicial deste estudo foi criar um monobloco que, sem comprometer a função, permitiria que o setor da cabine ministerial se separasse dos serviços administrativo."* [356] (NIEMEYER. In: *L'Architecture d'Aujourd'hui* nº171 de 1974, p.73.) – logo evidenciando semelhanças com casos anteriormente executados, tais e quais os brasilienses ministérios da Justiça (1962) e o Palácio do

[353] Livremente traduzido de *"Le mesquite à construire à l'Université de Constantine (?) l'harmoniseur avec les bâtiments existants et compler l'architecture complémentaire - vellement plus pas la forme - si possible innovatrice [...]"* (NIEMEYER:1977. In:http://www.niemeyer.org.br – Acesso: agosto de 2017).
[354] Livremente traduzido de *"[...] fidèle à la tradition du pays [...]"* (NIEMEYER:1977. In:http://www.niemeyer.org.br – Acesso: agosto de 2017).
[355] Livremente traduzido de *"[...] qui la complète et la caracterize"* (NIEMEYER:1977. In:http://www.niemeyer.org.br – Acesso: agosto de 2017).
[356] Livremente traduzido de *"Mon souci initial dans cette étude fut de créer um monobloc quei, sans compromettre la fonction, permettrait de détacher le secteur du Cabine ministériel de celui des services administratifs."* (NIEMEYER. In: *L'Architecture d'Aujourd'hui* nº171 de 1974, p.73.).

Itamaraty (1962-1964). Mais adiante, ainda através da edição francesa, o arquiteto revela um ponto que se aproxima da análise proposta – assim dizendo sobre o palácio africano:

> A entrada é feita por uma grande passarela sobre o espelho da água onde de longe, vê o palácio refletido. É um palácio imponente, leve como se fosse mal colocado sobre a água. **À primeira vista, vêem-se os arcos que completam, refinam e re-elaboram a antiga tradição argelina, com suas curvas enriquecidas pelas quedas d´água.** Através dos arcos vê-se o retângulo do vidro do palácio, um espelho de vidro que multiplica as formas da arquitetura ao mesmo tempo em que protege o que é apropriado – os lugares de trabalho internos.[357] (Ibid.). **(Grifos nossos).**





Imagens 213 e 214 – respectivamente. [213]: *Croqui* da vista interna do Ministério das Relações Exteriores. **Fonte:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: agosto de 2017. **[214]:** Vista parcial da maquete do Ministério das Relações Exteriores. **Autor da Maquete e Fonte:** Gilberto Antunes.

O Ministério das relações exteriores se complementa através de arcos (ora largos, ora estreitos) renovando assim a tipologia da tradição construtiva em ferradura (do tipo apontada ou mesmo peraltada) já exibidas no Pavilhão do Líbano (1962) e que, no anos seguinte, em 1975, seria apresentada com semelhante graça em um projeto residencial israelense em Jeddah – conforme apontaremos. Para o presente palácio, em clara referência da cultura árabe, evidencia-se o pátio interno presente no último pavimento – à maneira de seu congênere de Brasília – , mas agora, por meio de um traço livre (em forma de gota) que nos remete ao pátio da *Casa Rothschild* da década anterior, cujo projeto também será destacado adiante.

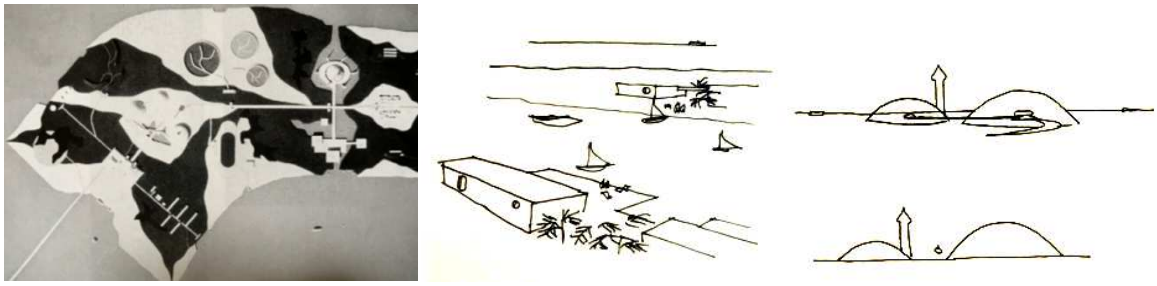
Oscar Niemeyer em suas memórias reconhece *"Conheci muita terra e muita gente. Estive no Líbano, na Itália, na Argélia e no Egito. Até na Arábia Saudita fui parar."* (NIEMEYER: 2000, p.172) – deste percurso, poderíamos acrescentar *Abu Dhabi,*[358] capital dos Emirados Árabes Unidos, com suas muitas ilhas voltadas para o Golfo Pérsico. Neste país do sudeste da Península Arábica, sobretudo, nesta cidade, o arquiteto carioca realizara talvez, um de seus mais eloqüentes (e surreais) projetos: a Ilha do Lazer, estabelecida na

[357] Livremente traduzido de *"L´entrée se fait par une large passarelle sur le miroir d´eau ou de loin on voit le palais réfléchi. C´est um palais imposant, léger comme s´il était à peine pose sur l´eau. A première vue ce son les arches qui complet, fins et élaborés, rapelánt l´ancienne tradition algérienne, avec ses courbes enrichies par le chutes d´eau. A travers lês arches on voit le rectangle em verre du palais, um verre miroir que multiplie les formes de l´architetcure em meme temps que protégeant comme Il convient – les lieux intérieurs de travail"* (NIEMEYER. In: *L'Architecture d'Aujourd'hui* nº171 de 1974, p.73.).

[358] Abu Dhabi é um dos sete emirados (somado-se a Dubai, Sharjah, Ajman, Umn al-Quwain, Ras al-Khaimah e Fujairah). Para este mesmo local, Oscar Niemeyer realizara em 1981-1982 o Centro de Congressos e Conferências antecipando o arco encontrado no Sambódromo do Rio de Janeiro.

Ilha *Al Lulu* – a qual lamentava não ter sido construído dizendo: *"O programa estabelecido era tão variado que todas as fantasias que a arquitetura permite me foram oferecidas."* (NIEMEYER: 1981, p.217.).

Segundo o já mencionado arquiteto e pesquisador Josep Maria Botey, o programa estabelecido para este projeto de 1981 *"[...] incluía um centro religioso, um centro administrativo e cultural que deveria dar um novo ar a cidade."*[359] (BOTEY: 2002, p.205.) – que, de acordo com Niemeyer, exibia-se ainda nos seguintes setores: hoteleiro; residencial; centro de rejuvenecimento; clube náutico; jardim zoológico além de uma área denominada *"Mil e uma noites"*. (NIEMEYER. In: http://www.niemeyer.org.br – Acesso: agosto de 2017.).



Imagens 215, 216 e 217 – respectivamente. [215]: Fotografia da maquete da Ilha do Lazer. **Fonte:** BOTEY: 2002, p.205. **[216 e 217]:** Estudo para as casas e para o setor *"Mil e uma noites"* presentes na Ilha do Lazer em Abu-Dhabi. **Fonte:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: agosto de 2017.

Ainda que saibamos de algumas fotografias da maquete então realizada, apontando para setor religioso, uma variação das mesquitas até então empreendidas pelo arquiteto, quase nenhuma informação se tem notícia acerca das possibilidades encontradas. Conquanto, para os espaços residenciais e o mencionado setor *"Mil e uma noites",* o interesse do *Regionalismo Crítico framptoniano*, se apresenta com interessantes apropriações culturais.

Quanto ao primeiro, incluindo casas e bangalôs, o arquiteto destacara: *"[...] teriam tipos diferentes, embora mantendo a linguagem arquitetônica. Seria um casario branco, avarandado feito para a vida mais natural e esportiva que a ilha oferece."* (Ibid.) – através de casas simples, com suas paredes brancas, assemelhando-se à uma arquitetura praticamente atemporal do Oriente Médio proveniente da região de todo o Crescente Fértil.

Já o segundo setor – *"seleção dos velhos contos árabes, caracterizando a vida no oriente"* (Ibid) – o mesmo exibir-se-ia com liberdade e fantasia, entretanto, concomitantemente através de uma reinterpretação *regionalista* das conhecidas cúpulas, passarelas e minaretes do mundo árabe; assim defendendo-o com argumentos em que as possibilidades de sua arquitetura confundir-se-iam com a cultura literária acerca daquela região: *"Adotada essa idéia, se afastaria a Disneylândia programada, que nada tem a ver com o mundo árabe.*

[359] Livremente traduzido de *"incluía um centro religioso, um centro administrativo y cultural que debía darle um aire nuevo a la ciudad."* (BOTEY:2002, p.205.).

Como seria importante rever aquelas histórias... [...] Contos árabes de origem persa, cheios de beleza e poesia. Este setor, acreditamos, seria uma das principais atrações da Ilha." (Ibid).

Igualmente instigante, o *Regionalismo Crítico* também estivera presente na tipologia residencial de fatura *niemeyeriana*, sem, no entanto, aproximar-se da arquitetura vernacular que tangenciara em alguns casos (conforme vimos) das produções deste arquiteto através do *Modernismo-nativista* ou mesmo do *Modernismo-neocolonial.* Assim, veremos a seguir os encontrados casos mais representativos.

As particularidades residenciais

É de conhecimento de todos que, antes mesmo da construção do o *Palácio da Alvorada* – Residência Oficial do Presidente da República em Brasília – Oscar Niemeyer projetara (em menos de vinte e quatro horas), o *Palácio das Tábuas* ou costumeiramente denominado, *Catetinho*.[360] A efêmera edificação, apresentada pelo arquiteto em 13 de outubro de 1956 e inaugurada em 10 de novembro do mesmo ano, fora a primeira construção da nova capital do Brasil, sendo imediatamente apropriada pelo então presidente Juscelino Kubitschek[361] e sua comitiva.

Entrementes, ainda que salvaguardada pelo Iphan desde 1959, o *Catetinho* tivera uso presidencial por apenas três meses, tendo sido substituído (visando maior conforto) pela Residência Presidencial nº. 2 (logo apelidado de *Catetão*) e utilizada entre 1957 a 1958.

As supramencionadas arquiteturas efêmeras, cuja breve análise será abordada ainda nesta Tese, foram sucedidas pela definitiva residência presidencial, cujo projeto iniciou-se em 3 de abril de 1957 e a inauguração dera-se em junho do ano seguinte. Conquanto, entre a transição de tais arquiteturas – da tábua ao concreto – Oscar Niemeyer realizara uma versão inicial do *palácio* em destaque.

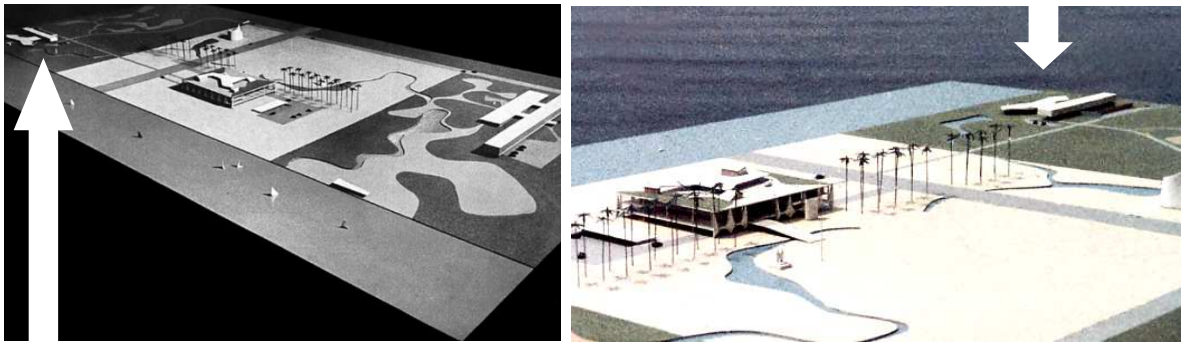
Diante da Tese *"Os Palácios originais de Brasília",* defendida pelo arquiteto Elcio Gomes da Silva através da Universidade Federal de Brasília (2012) verifica-se que os estudos iniciais elaborados por Niemeyer para os edifícios governamentais *"[...] foram datados em agosto*[362] *de 1956, enquanto a lei, que tinha como objetivos as medidas necessárias para a mudança da capital, foi assinada e publicada em setembro de 1956."* (SILVA: 2012, p.148.), demonstrando, portanto, a simultaneidade entre as ações iniciais para o planejamento da nova capital e a elaboração dos projetos arquitetônicos.

Assim, ainda em 1956, Niemeyer apresentara projetos e maquetes[363]das solicitações iniciais de Kubitschek: o Palácio Presidencial; o Hotel de Turismo; a Igreja e a Residência Oficial. Dada a iconografia conhecida, vê-se que, diante uma explanada voltada para um lago artificial, os quatro edifícios em destaque

360 Fazendo apologia ao carioca Palácio do Catete.
361 O próprio Juscelino Kubitschek narra este episódio em *"Por que Construí Brasília"*.
362 Segundo Oscar Niemeyer em *"Minha experiência em Brasília",* fora em setembro de 1956.
363 Através do Arquivo Público do Distrito Federal, conhecem-se por meio de fotografias as primeiras maquetes dos edifícios de Brasília, produzidas no escritório da Novacap através dos maquetistas franceses Marcel Edmond Dimanche e Guy Louis Dimanche.

encontravam-se originalmente em uma configuração urbanística e arquitetônica substancialmente diversa à proposta construída.

Através da conhecida maquete, vê-se uma planificada topografia, retilineamente paralela ao lago artificial. Na plataforma moderna, ao centro, encontra-se uma praça quadrangular com a presença do Palácio Presidencial e a Igreja, entrecortados por sinuosos espelhos d´água e um monumental renque de palmeiras[364] – estas últimas certamente rememoradas do Ministério da Educação e Saúde da Universidade do Brasil, além da já presente tradição do Brasil Imperial. Paralelas e opostamente à praça monumental (não sendo ainda a Praça dos Três Poderes) viam-se ainda o Hotel de Turismo e a Residência Oficial, ambos envolvidos por jardins *burlemarximamente*[365] curvilíneos.



Imagens 218 e 219: Estudos volumétricos para uma praça cívica em Brasília – anterior ao Plano Piloto. Destaque para a configuração original da Residência Presidencial e o volume isolado da igreja. Vê-se também que o futuro Palácio do Planalto apresentava-se com as colunas que seriam apresentadas no Palácio da Alvorada. Maquete elaborada por Marcel Edmond Dimache e Guy Louis Dimanche. **Fonte:** Arquivo Público do Distrito Federal.

Segundo a interpretação de Gomes da Silva, o Palácio Presidencial *"[...] abrigaria a sede do Poder Executivo, órgão viabilizador da transferência que registraria com o feito, marco de sua presença."* (SILVA: 2012, p.149.); enquanto o Hotel de Turismo *"[...] serviria de apoio a visitantes e autoridades, receptivo apropriado em proximidade com o palácio"* (Ibid); já a Igreja *"[...] além de referência histórica de posse da nova terra, convinha à aproximação da entidade com o Estaco, também marcante no Governo Kubitschek."* (Ibid) e, finalmente, a Residência Oficial *"[...] simbolizaria a adesão do presidente e promoveria as condições necessárias para sua estadia."* (Ibid);

Dos edifícios inicialmente almejados, o mesmo autor ora em destaque revela-nos: o Palácio Presidencial fora o *"[...] primeiro palácio caracterizado de modo pertinente, mas também por sintetizar as precedências e os valores escolhidos pelo autor do projeto, além de configurar-se como precedente e tipo palaciano para as demais variações elaboradas por Niemeyer."* (Ibid, p.151); enquanto o Hotel de Turismo, cuja primeira versão data de 17 de agosto de 1956, *"[...] contemplava um volume horizontal, de dois níveis sobre pilotis, destinado aos apartamentos, e outro*

[364] Em carta de Lucio Costa para Le Corbusier, datada de 24/10/1937, o mesmo destacara: *"[...] a 'febre das palmeiras', generalizou-se depois de sua partida."* (COSTA apud SANTOS et. al: 1987, p.184.).
[365] No entanto, não sabendo para tal momento, da participação do paisagista.

volume térreo, marcado por vedação em desenho sinuoso, que se destinava aos espaços de convívio e social." (Ibid, p.149.), tendo sido o projeto realizado, bastante próximo a versão original, através do Brasília Palace Hotel, projetado em 1957.

Quanto ao edifício religioso, este, isolado sobre a praça cívica, exibia-se com clara aproximação de um projeto anteriormente realizado e apresentado por Stamo Papadaki em 1956, através da publicação *"Oscar Niemeyer: works in progress"* – tendo ainda, explícita filiação *corbusieriana,* cujo viés aponta para a Capela de Ronchamp (1950-1955). Nota-se ainda que a primeira versão da Igreja brasiliense exibia-se ainda mais monumental que a versão da capela destacada por Papadaki; conquanto ambas deram origem a uma terceira variação, de fato construída: a capela do Palácio da Alvorada.

Finalmente, a Residência Oficial, cuja primeira versão fora apresentada também em 1956. Através de Gomes das Silva, podemos extrair as seguintes informações das plantas obtidas: o térreo, constituído por dois volumes principais, definia-se primeiramente através de um retângulo longitudinal com as áreas voltadas para estacionamento e garagem, além de lavanderia, ala dos empregados e serviços. Já na porção oposta, o segundo volume, exibia-se entre curvas e retas, através de um desenho de extrema liberdade; contendo, por um lado a conexão com o restante da casa, através de um amplo hall com escadaria monumental e (separados por uma parede transversal), a cozinha e a copa e, por outro lado, a generosa sala de estar, jantar e leitura, voltados para piscina e área de recreação.

Acima, no primeiro pavimento (acessado pela escada monumental presente no hall e, também, por uma escada privativa presente na cozinha), exibiam-se por um único volume longitudinal, as áreas privativas distribuídas por longa circulação: à esquerda do hall superior, quatro dormitórios de hóspedes com instalações sanitárias intercaladas e varandas privativas – tal e qual em diversos projetos residenciais e hoteleiros dos anos anteriores. Já à direita, seqüencialmente observado por uma área de serviço e copa superior, suíte presidencial (com dois dormitórios, closet e instalações sanitárias) e, na perspectiva, mais quatro dormitórios ao feitio dos quarto de hóspedes iniciais.

A proposta ora apresentada aproximava-se de outras soluções adotadas por Niemeyer em projetos residenciais, destacando aqui a não construída Casa Burton Tremaine, californiana residência em Santa Bárbara, Estados Unidos (1947) – aproximação esta também defendida na Tese de Gomes da Silva.

O mesmo autor revela-nos também que a solução adotada na presente residência presidencial aproximava-se da distribuição interna existente no Hotel de Turismo *"[...] no qual* [o] *prisma regular elevado abrigava áreas íntimas/privativas e contrastava com plano horizontal da grande marquise para os locais sociais e de convivência."* (SILVA: 2012, p.150.) – vendo-se ainda afinidade *"funcional e formal"* (Ibid) entre a residência e o hotel em concorrência ao merecido destaque destinado ao Palácio Presidencial e a Igreja.

A proposta inicial da Residência Oficial apresentada por Niemeyer fora contestada pelo próprio presidente – conforme nos é explicitado em suas memórias *"Por que construí Brasília",* merecendo destaque:

> Niemeyer trabalhava com incrível velocidade. **Poucos dias mais tarde, entregou-me o projeto do palácio presidencial. Examinei-o com a maior atenção e concluí que, apesar do seu esforço, ele não havia emprestado à obra a monumentalidade que se impunha à residência do chefe do governo.** Conquanto fosse uma obra-prima de concepção artística, o edifício não refletia, no seu conjunto, o que eu, de fato, desejava. Disse-lhe, então, com a franqueza permitida pela amizade que nos ligava: **'O que eu quero, Niemeyer, é um palácio que, daqui a cem anos, ainda seja admirado.'** Niemeyer sorriu, dando a entender que havia captado meu pensamento. (KUBITSCHEK: 2000, p.68.). **(Grifos nossos).**

Assim, a solução primeira não fora aceita e o arquiteto *"[...] retornou ao seu barracão de madeira e começou a desenhar outro modelo. A noite foi passada em claro. No dia seguinte, muito cedo, quando tomava o desjejum no Catetinho, Niemeyer me procurou, com um rolo de papel vegetal sob o braço. O novo projeto estava pronto."* (Ibid). Projetado então em novembro de 1956, o Palácio da Alvorada fora iniciado em 3 de abril de 1957, tendo sido inaugurado[366] em 30 de junho de 1958.

Nacionalmente conhecido antes mesmo da inauguração da capital federal, a nova versão do *palácio* fora divulgada por seu arquiteto ainda em 1957 através da revista *Módulo*. Nesta revista, dizia Niemeyer: *"Na solução do Palácio Residencial de Brasília, procuramos adotar os princípios da simplicidade e pureza que, no passado, caracterizaram grandes obras da Arquitetura"* (NIEMEYER: 1957 apud http://www.niemeyer.org.br – Acesso: maio de 2017.) e assim prosseguindo: *"Para isso, evitamos as soluções recortadas, ricas de forma e elementos construtivos, (marquises, balcões, elementos de proteção, cores, materiais, etc.), adotando um partido compacto e simples, onde a beleza decorresse apenas de suas proporções e de sua estrutura."* (Ibid.).

Vê-se de fato que o arquiteto abrira mão do partido inicial, acatando a provocação do presidente. Da proposta derradeira até a construção e inauguração, o *palácio* adquirira através de sua arquitetura alcançada, *status* simbólico de Brasília,[367] e do próprio país – sendo ainda relevante alusão da arquitetura brasileira aos olhos internacionais. Sobre este último aspecto é interessante frisar o acúmulo crítico (quantitativo e qualitativo) acerca desta residência palaciana. Na publicação *"Niemeyer 100",* de Guido Laganà e Marcus Lontra, os autores enfatizam alguns críticos presentes, fazendo um salto de Stamo Papadaki e sua terceira monografia acerca de Niemeyer, já em 1961 a David Underwood em *"Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil",* de 2002.

Incontáveis[368] então são as publicações que abordam o primeiro dos palácios brasilienses. Sem embargo, impossível não recordarmos das quase dez páginas dedicadas a esta arquitetura através de Yves Bruand em *"Arquitetura Contemporânea no Brasil"*.

---

366 Juscelino Kubitschek havia estabelecido o prazo para conclusão da obra para março de 1958.

367 Encontrando-se no próprio Brasão do Distrito Federal, através da inspiração do desenho da coluna do Palácio da Alvorada. Ainda sobre este aspecto, Yves Bruand nos diria: *"Ousada mistura de imaginação e simplicidade, de força evocativa e suprema elegância, ele [o palácio] teve enorme e imediata repercussão; muito divulgado pelas revistas especializadas e pela grande imprensa nacional e internacional tão logo terminado, desencadeou um entusiasmo que poucos monumentos conseguiram suscitar, contribuindo grandemente para o prestígio nascente de Brasília. No plano local e popular, o sucesso foi tanto que o desenho da colunata transformou-se, em todo o país, no símbolo da nova capital e num motivo publicitário particularmente eficaz – o que não teria acontecido se a opinião pública não tivesse sentido confusamente que uma grande obra tinha nascido. [...]"* (BRUAND: 1999, p.191.).

368 Tendo ainda sido acrescentados publicações sobre esta particularidade ao longo das comemorações do Centenário do arquiteto e, ainda hoje, anos após o seu desaparecimento.

Antecedendo o texto acerca do Palácio da Alvorada, o pesquisador francês apresenta-nos o seguinte presságio: *"Se tivesse sido dito a Niemeyer, alguns anos antes de se dedicar aos projetos de Brasília, que um dia ele viria a retomar a fórmula do templo grego de colunas e que, por esse processo, ele chegaria aos resultados mais brilhantes de sua carreira, sem dúvida alguma ele teria dado de ombros com desdém."* (BRUAND: 1999, p.184) – e logo complementando:

> Não acreditava que a arquitetura antiga pudesse servir como fonte de inspiração válida para a arquitetura moderna, por causa da ruptura produzida pela invenção de novos materiais, sem falar do preconceito desfavorável de que gozava, na época, a arte clássica no Brasil; de fato, confundindo com o neoclassicismo importado do século XIX que era acusado de ter rompido a tradição local luso-brasileira para substituí-la por outra, desvinculada do país, o classicismo era considerado como uma arte fria, oposta ao desenvolvimento da imaginação criadora; assim, reduzido a esse esquema sumário, ele não parecia apresentar qualquer interesse para um espírito inventivo como o de Niemeyer. **A viagem para a Europa contribuiu para corrigir o caráter abstrato desses dados, mesmo que a palavra 'clássico' tenha continuado banida no repertório verbal do arquiteto. Tocado pelo equilíbrio e harmonia das grandes realizações urbanas dos séculos XVII e XVIII, que eram englobadas indistintamente sob o rótulo barroco por uma corrente muito difundida, Niemeyer não vacilou em procurar essas mesmas qualidades monumentais nos palácios de Brasília.** (Ibid.). **(Grifos nossos).**

Antes de prosseguirmos acerca do projeto definitivo do Palácio da Alvorada é interessante frisarmos que a postura projetual de Oscar Niemeyer se alterara, substancialmente, após as críticas acerca da arquitetura moderna brasileira, vinculadas a voz[369] do arquiteto Max Bill (já mencionado nesta Tese) e, também, conforme atesta Bruand, após a primeira viagem do arquiteto a Europa em 1954.

Sobre da primeira questão, algumas das respostas vieram logo no primeiro número da revista *Módulo*, de 1955, dizendo o arquiteto acerca das críticas: "*[...] Sobre estas críticas, meu amigo, nada tenho a dizer; nem me interessa mesmo contestá-las. Somos um povo jovem, com uma tradição de cultura ainda em formação – o que nos expõe naturalmente mais à crítica daqueles que se julgam representantes de uma civilização superior"* (NIEMEYER: 1955, pp.46-47), e assim complementando: *"Mas, também, somos simples e confiantes em nossa obra. O suficiente, pelo menos, para apreciar esta crítica, ainda quando parta de homens que não possuem, profissionalmente, as credenciais necessárias."* (Ibid.).

Já em um segundo texto – *"Problemas atuais da arquitetura brasileira",* presente na revista *Módulo* de 1956, o arquiteto dissera sobre o segundo aspecto levantado: "*Deixando aqui este conflito de opiniões, segui para a Europa, onde mantive, durante todo o tempo de minha viagem, a preocupação de tomar contato com colegas estrangeiros, para com eles debater os problemas profissionais que nos são comuns [...]"* (NIEMEYER: 1956, pp.39-45).

E, no velho continente, de *"Lisboa a Moscou"* [370] (NIEMEYER: 1958, p.3), somado os projetos para o Museu de Arte Moderna em Caracas, na Venezuela (1954) e os primeiros projetos para Brasília, Oscar relatara uma nova etapa do trabalho profissional, modificando as então atitudes – *"Etapa que se*

[369] Destacando as críticas apresentadas por Max Bill na Revista Manchete de junho de 1953 e o artigo intitulado *Report in Brazil* presente na revista americana *Architectural Review,* de outubro de 1954.
[370] Segundo a Fundação Oscar Niemeyer, além da Alemanha, Oscar Niemeyer também visitara a Polônia, a antiga Tchecoslováquia e a União Soviética.

caracteriza por uma procura constante de concisão e pureza, e de maior atenção para os problemas fundamentais da arquitetura." (Ibid).

Tal etapa é apresentada pelo arquiteto e pesquisador Danilo Macedo em *"Arquitetura em transição: interpretação do trabalho de Oscar Niemeyer a partir de seu discurso – 1955-1962"* que muito bem destaca o novo Niemeyer a reduzir[371] sistematicamente o alto quantitativo de solicitações e a recusa *"[...] daqueles que visem apenas a interesses comerciais."* (NIEMEYER: 1958, p.4 apud MACEDO. In: https://danilo.arq.br – acesso: maio de 2017) e adoção de algumas normas, destacando: *"Soluções mais compactas, simples e geométricas"* (Ibid, p.5); *"Problemas de hierarquia e de caráter arquitetônico"* (Ibid); *"As conveniências de unidade e harmonia entre os edifícios"* (Ibid) e, também, "*Que estes* [os edifícios] *não mais se exprimam por seus elementos secundários, mas pela própria estrutura, devidamente integrada na concepção plástica original*". (Ibid.).

Segundo o levantamento de Macedo, passava ainda o arquiteto a evitar: *"soluções ou compostas de muitos elementos, difíceis de se conterem numa forma pura e definida"* (Ibid) e *"os paramentos inclinados e as formas livres que, desfigurados pela incompreensão e inépcia de alguns, se transformam muitas vezes em exibição ridícula de sistemas e tipos diferentes"* (Ibid).

Assim, de volta ao projeto do Palácio da Alvorada, muito embora o arquiteto tenha mantido a aproximação[372] deste com o Hotel de Turismo (ambos presentes em uma península diante o Lago Paranoá), a arquitetura para o primeiro fora modificada, não se vendo mais as liberdades plásticas do inicial projeto, antes mais *casa* do que *palácio* – através da escritora George Sand[373] (1804-1876), diria Bachelard em sua filosofia: *"[...] quem tem um palácio sonha com uma choupana, quem tem uma choupana sonha com um palácio."* (BACHELARD: 2005, p.76.).

O *palácio* desenvolvido por Niemeyer partira, segundo Bruand, de *"[...] uma ideia bem enraizada sobre a nobreza que deve caracterizar uma construção desse tipo, o arquiteto esforçou-se em transcrevê-la num esquema gráfico capaz de simbolizá-la [...]"* (BRUAND: 1999, p.189.). Acerca deste aspecto, Papadaki antecipara: *"Enquanto o monarca se assiste apenas da corte, a privacidade do presidente da república é de domínio público."* [374] (PAPADAKI: 1961, pp.28-29 apud LAGANÀ et.al.: 2008, p.74.), assim complementando: *"A residência presidencial é, portanto, concebida como uma aberta casa de vidro que atrai quase intencionalmente o curioso olhar das pessoas."* [375](Ibid.).

Debruçando-nos então sobre os desenhos originais recolhidos pelo pesquisador Gomes da Silva em Tese já destacada vemos o *palácio* distribuído em três pavimentos: subsolo, térreo e segundo pavimento. Enquanto o subsolo se apresenta em quatro áreas distintas, o térreo exibe-se em três áreas e, o

371 Fato este difícil de ser comprovado, diante da vasta produção do arquiteto após Brasília.
372 Verificado na composição inicial.
373 George Sand é o pseudônimo de Amandine Aurore Lucile Dupin, romancista e memorialista francesa.
374 Livremente traduzida de: *"Mentre alla vita d´un monarca assiste soltanto la corte, la vita privata d´un presidente di repubblica è di dominio pubblico."* (PAPADAKI: 1961, pp.28-29 apud LAGANÀ et.al.:2008, p.74.).
375 Livremente traduzida de: *"La residenza presidenziale è perciò concepita come una casa di vetro aperta che richiama quasi intenzionalmente lo sguardo curioso della gente.* (PAPADAKI: 1961, pp.28-29 apud LAGANÀ et.al.:2008, p.74.).

segundo pavimento, em apenas uma única área. Destes, é importante resumirmos os seguintes aspectos originais:

O subsolo: conforme apontado, configura-se através de quatro áreas. A primeira, longitudinal e mais importante, divide um retângulo em praticamente duas áreas distintas: social e serviços. A área social apresenta-se em uma morfologia diferenciada do restante do pavimento, possuindo paredes obliquas que se justificam pela presença da sala de cinema, com seu espaço de projeção, camarins e apoios, além de uma escadaria que acessa diretamente o salão social presente no térreo. Nas faces laterais do mesmo cinema, vêem-se os espaços de apoio; à esquerda, chapelaria, sala técnica, corpo da guarda, áreas de circulação e sanitários; já do lado direito, cozinha, adega, câmaras frigoríficas e lavanderia. A segunda maior área de apoio dá-se de maneira transversal, formando um ângulo de 90º graus com o subsolo principal e, acessado por este através de um túnel. Neste retângulo, encontram-se: a garagem, uma sala de estar dos motoristas, o pátio de serviço, lavanderia, cozinha, refeitório e despensa, além de dormitórios dos funcionários e instalações sanitárias. Finalmente, os demais outros espaços em subsolo são: a casa de bombas da piscina além da sacristia e apoio para a capela (situada no térreo e à esquerda do *palácio*).

O térreo: mais complexo, tal pavimento pode ser observado através de cinco setores distintos: social, institucional, religioso, serviços e recreação. O primeiro setor, aparece logo após o acesso sobre o espelho d´água, presente na fachada principal – vendo-se o hall e, em um nível superior (acessado por escadaria e rampa), a sala de estar, voltada para os jardins e, no mesmo piso, à direita, uma seqüência de outros espaços sociais, contando com a sala de música e, com maior intimidade, a sala de jantar. Já o segundo setor, institucional, localiza-se à esquerda do pavimento, contendo gabinetes e gabinete do secretário, biblioteca, sanitários, hall e salão de reunião dos ministérios. Dando seqüência, vamos de encontro ao setor religioso, através da capela (acerca desta analisaremos a seguir), demonstrada em volumetria diferenciada. Por fim, os setores de serviços e de recreação: o primeiro, através de cozinha e copa, localizados próximo a sala de jantar; o segundo através do bar (sobre a casa de bombas), voltado para a piscina.

Segundo Pavimento: destinado as áreas íntimas da morada presidencial, tal pavimento é acessado por duas circulações verticais, sendo uma de serviço (atravessando o térreo e de alcance ao subsolo) e a outra, diretamente para os salões sociais. À direita da sala de estar íntima (aberta para um mezanino voltado para o setor social presente no pavimento térreo), vão-se de encontro a dois dormitórios com banheiro compartilhado, além da presença de uma copa, áreas para cabeleireiro, barbearia, massagem e rouparia. Opostamente ao mezanino destacado tem-se um segundo mezanino (denominado também de galeria) que se volta para o acesso principal da residência e, mais intimamente,

transforma-se em uma circulação, distribuindo dois pares de dormitórios com banheiros conjugados e, finalmente, a suíte presidencial, com sala de estar, sala de vestir e acesso privativo. Interligando tais dormitórios vê-se um balcão voltado para os jardins.

O Palácio da Alvorada, diria o historiador italiano Lionello Puppi *"é coisa à parte"* (PUPPI: 1987, p.83.) e assim complementando em *"A arquitetura de Oscar Niemeyer"*:

> são de assinalar nele o grande paralelepípedo transparente envolto por uma cortina de vinte e duas levíssimas colunas pontiagudas separadas dele pelo varandão que as destaca do corpo do edifício e que, 'ao mesmo tempo em que criam sombras para as iluminadas vidraças, avançam para além da escala do edifício e invadem o (...) exterior', guardado pelas duas esculturas de Ceschiatti; e a sabedoria da oposição ao espaço fechado do 'elicóide contínuo' ('planta em dois semicírculos de raio diverso': veja-se a invenção planimétrica do Aleijadinho) da cripta-capela [...] (Ibid).



Imagens 220, 221, 222 e 223 – respectivamente. [220]: Vista frontal do Palácio da Alvorada. **Foto:** Francisco Aragão. **Fonte:** https://www.flickr.com – Acesso: maio de 2017. **[221, 222 e 223]:** Vistas parciais do Palácio da Alvorada e Capela Nossa Senhora da Conceição. Fotos: Marcel Gautherout. **Fonte:** www.ims.com.br – Acesso: maio de 2017. Destaque para a capela presente na perspectiva do alpendre.

A interpretação de Puppi limita-se às suas condições européias. Entretanto, a plasticidade observada através do *"grande paralelepípedo transparente"* (ibid) e a oposição do *"espaço fechado do 'elicóide contínuo'* (Ibid) fora identificada por alguns autores com clara interpretação de *Regionalismo Crítico.*

Dos autores, Lucio Costa talvez tenha sido o primeiro a observar a aproximação do Palácio da Alvorada com uma tipologia do passado arquitetônico brasileiro. Em carta escrita em 21 de fevereiro de 1960 e apresentada no jornal carioca Correio da Manhã de 28 de fevereiro de 1960 – portanto, um ano e nove meses após a inauguração do *palácio,* e ainda, dois meses antes da celebração da nova capital em 21 de abril do mesmo ano – o co-autor de Brasília (cidade criticada naquele momento pelo jornalista Antônio Callado (1917-1997), em edição anterior do jornal em destaque), defendera sua criação urbana e a arquitetura de Niemeyer através da réplica *"O problema humano (gente, criança) em Brasília."*[376] Nesta carta, Costa dissera:

> O 'monumento' no caso de uma capital, não é coisa aposta, que se possa deixar para depois, como nas modernas cidadezinhas inglesas; o monumento ali é o próprio conjunto da coisa em si, e ao contrário da

[376] O conflito entre o jornalista e o arquiteto-urbanista fora apresentado por Jaime Maurício em *"Lucio Costa (pesaroso e irritado) sintetiza Brasília para Callado"* no jornal Correio da Manhã, de 28 de fevereiro de 1960.

> cidade-aldeia que se deseja inscrita discretamente na paisagem, a cidade capital se deve impor e comandá-la**. É o que ocorre em Brasília. Graças a Oscar Niemeyer, a construção de um simples edifício – o *Alvorada* – casa grande, com varanda corrida e capela anexa, tomou conta do lugar e lhe marcou, de saída, o tônus: cidade moderna, voltada para o futuro, mas com raízes na tradição** (COSTA: 1960. In: Jornal Correio da Manhã, 28 de fevereiro de 1960, n.p.). **(Grifos nossos).**

Neste trecho da carta, Costa, estudioso e intérprete da arquitetura brasileira, evidencia aproximações do palácio modernista de Niemeyer e a casa grande colonial, ambas com varanda corrida e capela anexa. No corpo do texto ainda escrevera *"Segue dois perfis do Alvorada e casa-grande, ilustrando o paralelo"* (Ibid), conquanto, o presente jornal não reproduzira tais imagens, permanecendo até onde se sabe, desconhecidas.

Entrementes, uma pista para tais imagens, pode ser verificada através do Instituto Tom Jobim, em uma carta recolhida pelo acervo. Assim, no verso da carta direcionada a Lucio Costa e escrita em 22 de fevereiro de 1961 por Richard A. Miller, da *School of Architetcture and Landscape Architetcure – The Ohio State University,* vêem-se dois esmaecidos *croquis*,[377] que apresentam uma comparação entre as fachadas do Palácio da Alvorada e Capela de Nossa Senhora da Conceição com a Fazenda Colubandê[378] e Capela de Sant´Ana. Embora revelador, não há como comprovar a datação de tais *croquis.*





Imagens 224 e 225 - respectivamente. [224] Vista parcial da sede do Sítio de Santo Antônio em São Roque/SP. **Fonte:** http://portal.iphan.gov.br – Acesso: maio de 2017. **[225]:** Vista parcial da sede da Fazenda Colubandê em São Gonçado/RJ. **Foto:** Rogério de Souza Baptista. **Fonte:** https://www.flickr.com – Acesso: maio de 2017.

[377] Não há relações dos *croquis* destacados e o conteúdo da carta.

[378] A Fazenda Colubandê encontra-se no município fluminense de São Gonçalo, sendo datada do século 18. Já a Capela de Sant´Ana é de 1618. A Fazenda Colubandê e Capela de Sant'Ana é bem cultural tombado pelo Iphan, inscrito no Livro das Belas Artes, Volume 1, processo nº 212-T-39, nº de inscrição 285, folha 49, data de tombamento 23/03/1940.

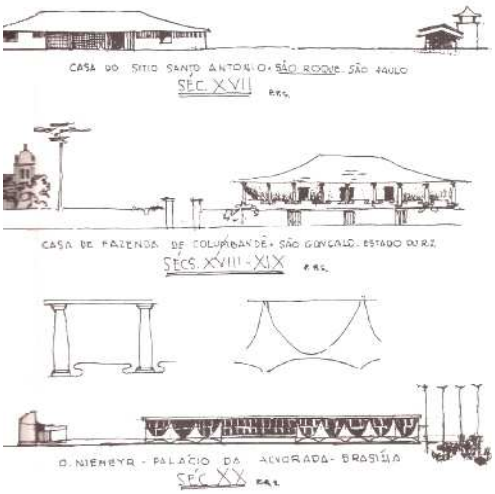


Imagem 226 (conjunto): Comparação realizada por Paulo Santos através do Sítio de Santo Antônio (século 18), Fazenda Colubandê (século 19) e Palácio da Alvorada (século 20). **Fonte:** revista Arquitetura FAU/UFRJ, V.6, 1988, p.53.

De maneira mais explícita, as aproximações entre o Palácio da Alvorada e a Fazenda Colubandê deram-se através do arquiteto e professor Paulo Santos.

Em 1965, durante as comemorações do 4º Centenário da cidade do Rio de Janeiro, a então Universidade do Brasil (atual UFRJ) convocara mais de 30 professores para um ciclo de palestras intitulado *"Quatro Séculos de Cultura"*. Dentre os participantes, Paulo Santos abordara os *"400 Anos de Arquitetura"* (SANTOS: 1981, p.11), exibindo, a aparente linearidade histórica da arquitetura brasileira através de três períodos políticos: colonial, imperial e republicano, alcançando neste último, o já maduro modernismo nacional.

Anos depois, o texto falado na academia fora, sob iniciativa da arquiteta Dora de Alcântara (1931), reproduzido e transformado por Santos, no clássico *"Quatro Séculos de Arquitetura",* cuja primeira edição data de 1977. Neste livro, talvez reafirmando um discurso já apresentado na década anterior, Santos imprimira seu raciocínio acerca das aproximações entre o passado construído e a então arquitetura contemporânea, por meio do breve texto *"Constantes de Sensibilidade"*.[379]

Neste conhecido texto, o autor tecera que *"[...] no afã de quebrar a frieza [...]"* (Ibid, p.94.) então estabelecida com o espírito fordista da arquitetura vigente pós Revolução Industrial, logo surgira uma necessidade de *"restabelecer aquele calor de tradicionalidade tão caro à alma brasileira [...]"* (Ibid).

Ao que Santos denominara de *"nostalgia da perda desses valores"* (Ibid, p.95) – compreendendo valores como subjetivos e imponderáveis, mas nem por isso *"[...] menos legítimos e importantes [...]"* (Ibid) –

muitos arquitetos passaram a apropriar-se de elementos tradicionais de nossa pretérita arquitetura, levando, por exemplo, nomes como Oscar Niemeyer a projetar em Brasília, o *"remanso de sua morada"* (Ibid), através da casa já destacada no tópico *Modernismo-neocolonial*.

Prosseguindo, Paulo Santos apresenta-nos o Palácio da Alvorada sendo outro exemplo arquitetônico realizado por Oscar Niemeyer sob a áurea nostálgica – a qual se interpreta aqui, através do *Regionalismo Crítico* defendido por Kenneth Frampton. Assim, para Santos vemos:[380]

> **o próprio Palácio da Alvorada em Brasília**, em que pese as diferenças de estilo **[comparando neste momento a casa do arquiteto em Brasília] pertence à estirpe de Columbandê** (bem da intimidade de Niemeyer, que é um conhecedor da nossa arquitetura do tempo da Colônia, de que organizou várias exposições a pedido de Rodrigo Melo Franco) –: **a mesma serena grandeza, a mesma nobreza desaparatosa, e um não sei quê de indefinivelmente brasileiro a provar que mais do que a forma o que importa à tradição é o espírito; é ele que, se sobrepondo às contingências efêmeras de cada momento da História dos povos, perpetua no tempo as constantes da sensibilidade nacional.** (Ibid, p.95.). **(Grifos nossos).**

O trecho supramencionado é complementado pelo mesmo autor em artigo da revista *Arquitetura* – então editada pela FAU/UFRJ. Através do volume seis de 1988, vemos que a comparação do Palácio da Alvorada e a Fazenda Colubandê ampliaram-se com nova exemplificação: o Sítio Santo Antônio, localizado em São Roque, interior de São Paulo. Acerca destas três arquiteturas, o professor nos diz:

> Dizemos que o espírito se sobrepõe à forma, mas, esta, até certo ponto, conta também, principalmente através dos partidos de composição. Vejam-se, por exemplo, três conjuntos dos de nobre presença da Arquitetura no Brasil: Casa Bandeirante de Santo Antônio em São Paulo; Casa de Columbandê [sic], em São Gonçalo, E. do RJ.; Palácio da Alvorada em Brasília – **todas as três estiradas, esparramadas, de relativamente pequena altura, com extensas dominantes horizontais. A Casa Bandeirante é fechada, protegida contra o meio hostil, com um alpendre ao centro; em Columbandê [sic], em tempos mais amenos, a casa abre-se num extenso avarandado; no Palácio da Alvorada, conjugam-se a varanda de Columbandê [sic] com o alpendre aberto da Casa Bandeirante. Em todas três, capela externa à distância.** (SANTOS. In: Revista Arquitetura FAU/UFRJ, V.6, 1988, p.66.). **(Grifos nossos).**

Muito embora harmônicos em seus raciocínios, Costa e Santos não os únicos que aproximaram *palácio* e *fazenda* através do Regionalismo Crítico presente em Niemeyer. Em 1970, o arquiteto curitibano João Batista Vilanova Artigas (1915-1985) destacara no ensaio *"Arquitetura e Comunicação"* o seguinte aspecto: *"O Palácio da Alvorada, em particular, me parece uma casa grande colonial, com sua igreja ao lado e o alpendre característico."* (ARTIGAS: 2004, p.133) e assim complementara: *"É uma forma até pré-urbana no Brasil. O que não o impede de exprimir as proezas construtivas que o conhecimento cada vez maior da técnica do concreto armado possibilita."* (Ibid).

[380] Parte do mesmo texto é apresentando no artigo *"Constantes de Sensibilidade na Arquitetura do Brasil"* extraído da revista Arquitetura da FAU/UFRJ – V.6 – 1988.

As observações verificadas, especialmente, em Costa e Santos, reverberaram através de um considerável número de pesquisadores, configurando-se com o passar dos anos, apontamento de pouco ineditismo. Através da Tese "*Construções de Paulo Ferreira Santos: a fundação de uma historiografia da arquitetura e do urbanismo no Brasil",* escrita pela arquiteta Maria Ligia Fortes Sanches, verificam-se dois outros importantes defensores da idéia sublinhada: o gaúcho Júlio Nicolau Barros de Curtis (1929-2015), arquiteto, professor e primeiro superintendente do Iphan no Rio Grande do Sul e o libanês Farès El-Dahdah, arquiteto e professor do Centro de Pesquisa das Humanidades da *Rice University*, nos Estados Unidos.

Na década de 1970, Curtis escrevera um ensaio intitulado *"Os núcleos rurais"*[381] – de onde se extrai: *"Sem prejuízo de várias outras que possam ser arroladas, impõe-se particular referência, como paradigma da pretérita arquitetura rural brasileira, à Fazenda Colubandê [...]"* (CURTIS: 1973 apud SANCHES: 2005, p.343.). E assim prosseguindo: "*Seu partido já foi objeto de interessante paralelo com o Palácio da Alvorada. Ambos se assemelham nos seus avarandados nas suas dominantes horizontais, na pureza dos seus volumes e no relacionamento com suas respectivas capelas. Ambos, nós concluiríamos, estão ligados pelas constantes de sensibilidade do povo brasileiro.* (Ibid).

Fica evidente através da citação de Curtis que as *"constantes de sensibilidade do povo brasileiro",* referem-se ao título extraído de Paulo Santos na revista *Arquitetura*; não sendo, portanto, reflexão pessoal. Em contrapartida, Farès El-Dahdah destacara a origem de sua inusitada e estrangeira interpretação através[382] de Lucio Costa – iniciando assim, seu artigo intitulado *"A arqueologia da modernidade de Lucio Costa"*:

> **Certa vez Lucio Costa comparou o palácio da Alvorada a uma casa de fazenda colonial, com sua varanda, colunas, e capela lateral.** A semelhança com a **fazenda Columbandê**, por exemplo, é certamente surpreendente, e uma tal articulação entre a arquitetura moderna e o passado colonial do Brasil **tende a confirmar a teoria de que a arquitetura moderna brasileira possui uma relação particular com a história, valorizando o novo, por um lado, e produzindo um discurso de permanência, por outro.** (EL-DAHDAH. In: NOBRE et al.: 2004, p.289.). **(Grifos nossos).**

Não obstante, ao lado destes arquitetos-pesquisadores e, certamente consciente de sua tarefa, o próprio Oscar Niemeyer apontara a relevância do passado arquitetônico brasileiro em *"Minha Arquitetura"*:

> O primeiro projeto iniciado em Brasília foi o **Palácio da Alvorada**. Sua localização ainda não fora fixada pelo Plano Piloto. Não podíamos esperar. [...] Elaborei o projeto. Um prédio simples em dois pavimentos. Destinava-se à residência do Presidente e sua área de trabalho. E com tal apuro o projetamos que ambas se entrelaçavam ser perder a independência desejável. Recordo a larga varanda, sem peitoril, um metro acima do chão, protegida por uma série de colunas a se sucederem em curvas repetidas. [...] **E o palácio sugeria coisas do passado. O sentido horizontal da fachada, a larga varanda protegendo-a, a capelinha a**

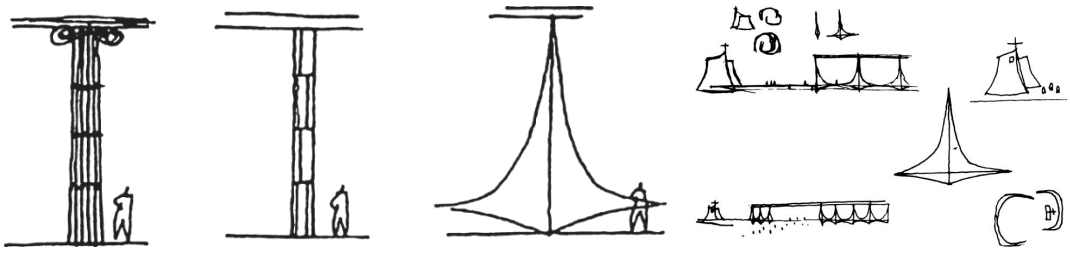
[381] Segundo Maria Lígia Fortes Sanches, presente na série *"Dez Capítulos de Arte e Arquitetura Tradicionais do Brasil"*
[382] Segundo Maria Ligia Fortes Sanches vemos: *"Por ocasião do Seminário Um século de Lucio Costa nos comunicamos com o professor Dahdah sobre o assunto, apresentando-lhe o artigo Constantes de Sensibilidade na Arquitetura do Brasil, escrito em 1975, em que Paulo Santos reiterava a analogia entre o Palácio da Alvorada e a Fazenda Columbandê* [sic] *ilustrando-a com croquis por ele desenhados."* (SANCHES: 2005, p.343.).

> **lembrar no fim da composição nossas velhas cassas de fazenda.** (NIEMEYER: 2012, p.39.). **(Grifos nossos).**

Diante das interlocuções observadas e do próprio apontamento de Niemeyer, é interessante frisar que já em 1943, o poeta e calculista Joaquim Cardoso escrevera o artigo (já verificado nesta Tese) *"Um tipo de Casa Rural no Distrito Federal e Estado do Rio",* logo publicado pelo Iphan em obra dedicada a arquitetura brasileira. Neste artigo, Cardoso nos mostra (entre tantas outras observações), que a Fazenda Colubandê *"[...] deve ter granjeado fama em toda a província [...]"* (CARDOSO: 1943. In: Arquitetura Civil II: 1975, p.33), incluindo, portanto, sua capela anexa.

Em 1955, Rodrigo Melo Franco de Andrade escrevera *"Não se poderia escrever a história da arquitetura religiosa no Brasil sem um especial dedicado às capelas rurais [...]"* (ANDRADE: 1955, s.p. apud SCOTTÁ), relembrando dentre outros exemplares, a Fazenda Colubandê e sua Capela Sant´Ana através do já conhecido ensaio de Cardoso – sendo tal destaque presente na primeira edição da revista *Módulo,* cujo fundador fora o próprio Niemeyer.

Assentido pelos arquitetos e teóricos levantados, além do próprio Oscar Niemeyer, ficam palpáveis as validades das observações sublinhadas – interessando-nos, portanto, a fachada frontal do edifício palaciano, com sua varanda (ou alpendre) e capela anexa.



Imagens 227 e 228 (conjunto) – respectivamente. [227]: Comparações de colunas. **Fonte:** CAVALCANTI (org): 2008, p.142. **[228]:** Croquis diversos do Palácio da Alvorada. **Fonte:** acervo Kadu Niemeyer.

De um lado, o corrido avarandado e sua colunata, a qual Yves Bruand dissera que o equilíbrio encontrado estava perto da perfeição – assim complementando com certo ar poético:

> A colunata impõem-se pela elegância e nobreza; tudo feito para pô-la habilmente em evidência: sua brancura brilhante destaca-se do fundo verde do fecho envidraçado e as formas graciosas de seus elementos constitutivos refletem-se, como uma série de véus, nos espelhos d´água colocados habilmente de ambos os lados a fim de acentuar o caráter feérico. A impressão é de um sonho encantado que se tornou realidade, de beleza ideal e serena subitamente transcrita para a matéria a fim de incitar os homens às alegrias da contemplação desinteressada. Essa síntese entre o fugidio e o eterno, o encanto e a grandeza, a leveza e a segurança foi admirada quase universalmente, sendo até mesmo chamada de tour de force ou obra-prima. (BRUAND: 1999, p.189.).

Tal colunata *"[...] de ritmo contínuo e ondulado, que confere à construção leveza e elegância, situando-a como que simplesmente pousada no solo."* (NIEMEYER apud http://www.niemeyer.org.br – Acesso: junho de 2017) sempre fora relembrada pelo arquiteto ao citar o escritor e político francês André Malraux (1901-1976), que estivera em Brasília em 25 de agosto de 1959, cunhando-a *capital da esperança* e, nas memórias de Niemeyer, dizendo: *"As colunas do Alvorada são o elemento arquitetônico mais importante desde as colunas gregas."* (NIEMEYER apud PETIT: 1995, p.29.) – em outros momentos assim também destacado: *"São as colunas mais bonitas que vi depois das colunas gregas."* (NIEMEYER: 2004, p.179).

As colunas do peristilo do templo grego transfiguram-se nas colunas inventadas por Niemeyer no *palácio* brasiliense, reinventando o espírito clássico através do que poderíamos denominar *Moderno-neoclássico*. Todavia, é na aparência final do conjunto que a aproximação com a arquitetura colonial brasileira se faz presente.

A Capela de Nossa Senhora da Conceição presente à esquerda do *palácio*, possui sua origem (conforme verificamos) no estudo para capela apresentado por Papadaki, em 1955 e, também, na igreja isolada da praça cívica para Brasília, antecipada do Plano Piloto, ainda em 1956.

Sabe-se ainda que, através da revista *Módulo* de fevereiro de 1957, Oscar apresentara uma terceira variação do curvilíneo edifício religioso, agora inserido junto da longitudinal linha do *palácio*. Conquanto, nesta nova proposta, tal capela exibe-se com um prolongamento de rampa – através de uma *promenade architecturale* – em sinuosa curva que abraça a pequena construção. Tal situação fora modificada por uma proposta mais austera, apresentando, por fim, um discreto e caminho retilíneo.

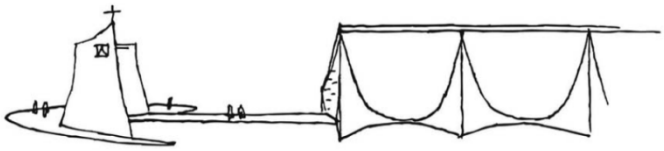


Imagem 229: Perspectiva da proposta inicial da capela e rampa do Palácio da Alvorada. **Fonte:** revista Módulo, nº.7. Ano: 1957.







Imagens 230, 231 e 232 – respectivamente. [230] Pormenores da porta desenhada por Athos Bulcão para acesso à Capela de Nossa Senhora da Conceição. **Fonte:** http://www2.planalto.gov.br – Acesso: maio de 2017. **[231]** Pormenor da pintura do teto de autoria de Athos Bulcão. **Fonte:** http://www.albericocassiano.com.br – Acesso: maio de 2017. **[232]:** Retábulo da Capela de Sant´Ana, na Fazenda Colubandê. **Foto:** Lucas Benevides. **Fonte:** http://www.ofluminense.com.br - Acesso: maio de 2017.

Quanto ao interior do pequeno edifício religioso, sabe-se que o mesmo fora reservado[383] à arquitetura de interiores realizada em 1959 por Athos Bulcão – incluindo, além de objetos litúrgicos, a porta de acesso composta por *"[...] oito faixas verticais de alumínio anodizado e coloração em bronze, que apresentam vinte e uma aberturas quadradas, com fechamentos em vidros de diferentes cores.*[384] *"* (VITÓRIA: 2012. In: http://www.fundathos.org.br – Acesso: junho de 2017), e que se somam as paredes revestidas de lambri de jacarandá-da-bahia folheadas a ouro e o próprio teto, de mesma fatura, representando a cruz, o peixe, o sol e a lua.

Muito embora não esteja escrito em nenhuma base documental, é inegável que a riqueza dos elementos integrados imaginados por Bulcão não esteja relacionado ao esplendor religioso do barroco brasileiro, aproximando, inclusive, o próprio exemplar da Capela de Sant´Ana, com seu retábulo e rica talha inteiramente dourada ou ainda, outras possíveis referências.

Enquanto o projeto para o Palácio da Alvorada é embrionário à criação de Brasília, a concepção do palácio para o vice-presidente da república acontecera somente após a primeira década da nova capital. Pouco conhecida dentre os próprios pesquisadores, a primeira versão deste projeto é apresentada pela *Fundação Oscar Niemeyer* através de três pranchas datadas de 20 de maio de 1967, isto é, durante o governo[385] do então Presidente da República Artur da Costa e Silva (1899-1969).

É interessante frisar que naquele momento, o marianense Pedro Aleixo ocupava a cadeira de vice-presidente, tendo este, em circunstâncias já apontadas neste capítulo, construído m 1943 uma morada na capital mineira através de projeto elaborado por Oscar Niemeyer. Portanto, pode existir aí a origem da inicial[386] solicitação de um projeto para a residência oficial do vice-presidente.

Dos *croquis* da década de sessenta conhecem-se uma perspectiva, duas plantas e uma das fachadas do conjunto. O interesse desta proposta recai, através de Frampton, sobre a ótica do *Regionalismo Crítico*, ao notarmos no presente objeto arquitetônico idealizado por Oscar Niemeyer, uma clara aproximação com a arquitetura oficial do Brasil colonial, especialmente através dos fortes e fortificações. Neste projeto, o arquiteto não realiza o *Modernismo-neocolonial,* uma vez que transfigura signos do passado além de uma identificação imediatista.

Se buscarmos nos dicionários especializados de arquitetura, verificaremos, a exemplo de Eduardo Corona e Carlos Lemos no clássico *"Dicionário da arquitetura brasileira",* a seguinte significação do verbete *forte*: *"Construção levantada em local estratégico destinada a abrigar peças de artilharia e soldados [...]"* (CORONA.

[383]Segundo texto da jornalista Liliam Primi publicado no Caderno 2 do jornal *Estado de S.Paulo* de 19 de setembro de 2006, conhece-se a polêmica deflagrada por João Candido Portinari (1939) ao dizer que seu pai, o pintor Cândido Torquato Portinari, recebera em 1956 a solicitação de um mural para a capela do Palácio da Alvorada, tendo em seguida confeccionado dois murais que, por motivos que ainda desconhecemos, não foram realizados. A polêmica, acendida desde 2004, permanece sem solução.
[384]Vidros em três tons de azul, além do vermelho, laranja, vinho, rosa e roxo.
[385] Entre 15 de março de 1967 a 31 de agosto de 1969.
[386] Desconhece-se a solicitação da residência oficial do vice-presidente durante o mandado de Juscelino Kubitschek.

LEMOS: 1972, p.226.). Já *fortaleza* assim se apresenta: *"Nome genérico que se dá a toda praça fortificada pela natureza ou pela arte [...] o mesmo que forte."* (Ibid, pp.225-226.). Em outro momento, através do pesquisador do Iphan, do Centro de Pesquisa de História Militar do Exército (CEPHiMEx) o historiador Alder Homero Fonseca de Castro, nos dá a seguinte notícia:

> **A palavra "forte" tem sua origem no latim, vem de *fortis*, que significava "rijo" ou "robusto".** Só no século XIII passou a ter o outro significado atual, o de posição fortificada, quando esse tipo de construção passou a substituir os castelos. **Apesar dessa data tardia, é evidente a associação mental que foi feita entre uma construção defensiva e um termo que indica algo "rijo ou robusto": a função de uma fortificação é ser poderosa**, capaz de opor resistência a um assalto inimigo. Secundariamente, tinha que ter a capacidade de impressionar os próprios moradores que são defendidos por elas ou intimidar um possível atacante. **Essas são características compartilhadas por todas as fortificações, e daí se entende a associação genérica que se faz entre a palavra forte e obra fortificada, sendo praticamente todas as obras defensivas modernas chamadas como tal ou, por seu superlativo, fortaleza.** (CASTRO. In: GRIECO; TEIXEIRA; TOMPSON: 2016). **(Grifos nossos).**

Retornando ao projeto brasiliense, verifica-se que, ainda que este não se apresente através das costumeiras *explicações necessárias* (tanto pela *Fundação* quanto por publicações diversas) não há como negar desejosa aproximação com a supracitada tipologia pretérita.

O pavimento térreo identificado no primeiro projeto da residência do vice-presidente (ainda sem a denominação de Palácio Jaburu) apresenta em todo seu périplo grossas paredes cujas aberturas (em determinados casos) se afunilam para o interior – tal e qual nas remanescentes construções portuguesas ultramarinas do século 16, representadas pelas dezenas de fortins, fortes e fortificações do litoral do Brasil.

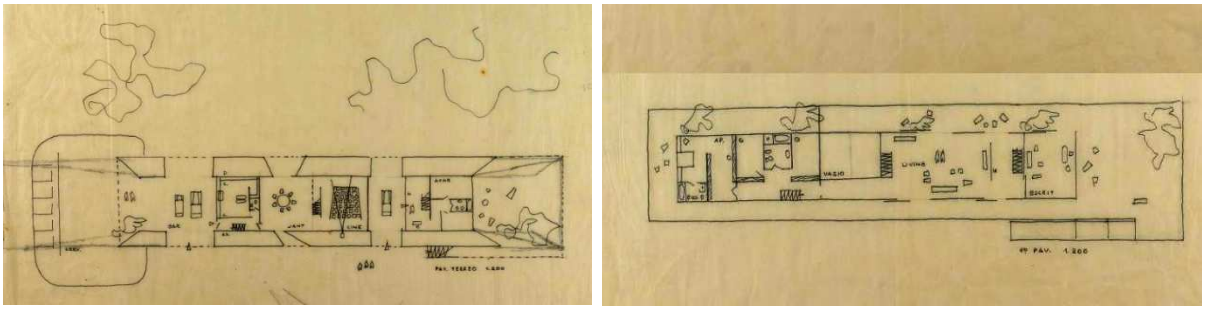
Ainda neste pavimento, de traçado retangular e longitudinal, vemos a esquerda, um generoso acesso para automóveis (cujo estacionamento encontra-se anexo, protegido por um curvo muro com jardim); seqüencialmente, no presente duplo pé direito, depara-se com uma área de apoio, além de um espaço social de refeições que se ilumina por um rasgo (à maneira de uma seteira) denunciado na fachada frontal e, opostamente a este, aberto entre as grossas paredes, a visão para um jardim externo. Adiante, protegido por uma parede e escadaria, encontra-se um salão de cinema para mais de 30 lugares. Novamente interrompido, o pavimento se abre para outra passagem de automóveis (desta vez mais estreita) e, finalmente, voltando para a extremidade direita, tem-se uma seqüencia de hall, um apartamento independente (sem nenhum apontamento de explicação) e, no limite do pavimento, um jardim.

O primeiro pavimento é acessado por três escadarias que partem de distintos pontos presentes no térreo: a área de apoio, o cinema e o hall. Sobe-se também por meio de uma rampa externa (tangenciando a fachada frontal), que, através de dois lances, alcança um amplo terraço de encontro ao derradeiro espaço residencial. Acerca desta rampa é interessante notar que contrária às situações de maior liberdade plástica (presentes em diversos projetos do arquiteto), a mesma apresenta-se com visível austeridade estética – tal

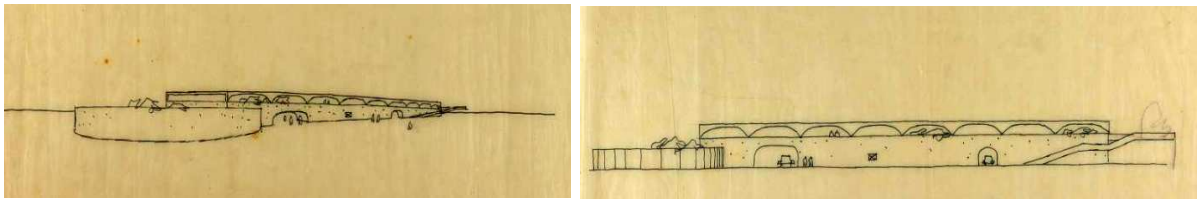
qual nas demais arquiteturas palacianas herdadas por Niemeyer em Brasília, ou mesmo, em iniciais projetos de sua carreira.[387]

O rampado moderno presente no projeto *niemeyeriano* dialoga também com as tiplogias das arquiteturas oficiais e de defesa do Brasil Colonial, logo nos recordando de emblemáticos casos, a exemplo da rampa central que aproxima o soteropolitano Forte de Santa Maria (1614) à Praia da Barra; interessante também através da curva rampa defronte a Fortaleza de Santo Antônio de Ratones (1740), que se abre entre a Ponta do Sambaqui e a Ponta da Gamboa, no litoral catarinense; ou ainda, longe do mar (e ainda mais didático), a rampa entre muros enviesados do Palácio dos Governadores (1741) que desemboca no Morro de Santa Quitéria em Ouro Preto.

Na fortificação do século 20 destinada ao Planalto Central, os costumeiros *flancos, caras e cortinas* da tipologia colonial, transformam-se em um aprumado e, prevalentemente cego paredão de concreto; acima, em oposição às caprichosas colunas do Alvorada, surge para o particular projeto, uma seqüência[388] de oito arcos rebaixados – dando sinais de alguma possibilidade estrutural pré-fabricada (contemporânea, portanto, a alguns dos projetos para Brasília, especialmente àqueles vistos na Universidade de Brasília).



Imagens 233 e 234 – respectivamente. [232] Planta do pavimento térreo da primeira proposta da Residência do Vice Presidente da República. **[234]:** Planta do primeiro pavimento da primeira proposta da Residência do Vice Presidente da República. **Fonte única:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: maio de 2017.



Imagens 235 e 236 – respectivamente. [235] Perspectiva da primeira proposta da Residência do Vice Presidente da República. **[236]:** Planta Fachada frontal da primeira proposta da Residência do Vice Presidente da República. **Fonte única:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: maio de 2017.

[387] A exemplo da rampa de apenas um lance presente na extremidade direita da também longitudinal fachada do Grande Hotel de Ouro Preto.
[388] A interessante seqüência de arcos antecedia pelo menos onze anos da conhecida Casa dos Arcos (Residência Nivaldo Borges), construída em Brasília, através de projeto do arquiteto João Filgueiras Lima.

O primeiro pavimento apresenta-se através de uma lâmina mais estreita que o pavimento inferior. Sendo contornado por um contínuo terraço – reinventando no particular caso, os tradicionais baluartes das fortificações. Assim, alcançado pela rampa e expressiva área livre, tal pavimento exibe-se na seguinte ordem: escritório; sala de convívio (que se expande com a sala de jantar, presente no térreo, através de um mezanino) e, atravessando uma passarela, as áreas íntimas, a presença de dois dormitórios com compartilhada instalação sanitária e, finalmente, na perspectiva da circulação, a suíte do vice-presidente.

Interessante através desta possível transfiguração do passado para uma arquitetura regionalista, o projeto, entretanto, deixa a desejar, quando não nos apresenta de maneira esclarecedora espaços necessários (cozinha, lavabo para sala de convívio, etc.), além de espaços desejosos (segurança, controle, armazenamento, etc) diante de um programa excepcional.

Não erigido em sua concepção inicial, o projeto para a residência republicana fora substituído em 1973 por uma proposta caracterizada pela não-monumentalidade. Retomado somente no governo[389] do então presidente Ernesto Geisel (1907-1996) e ocupado já em 1977 pelo então vice-presidente [390] Adalberto Pereira dos Santos (1905-1984), a residência do vice-presidente logo viera a ser reconhecida como Palácio do Jaburu, por situar-se às margens da Lagoa do Jaburu[391] – encontrando-se ainda nas proximidades da Via Presidencial e vizinho ao Palácio da Alvorada.

Destacadamente austero e compacto em relação a seu congênere, o Palácio do Jaburu exibe-se mais residencial do que institucional. Renovado em sua proposta, a anterior alternativa *castelar* ou, conforme verificamos, *fortificada,* cambiara-se para uma solução ao rés-do-chão, com clara aproximação das antigas arquiteturas introspectivas com pátios internos, recordando-nos ainda uma analogia com a arquitetura colonial – fato observado sob o viés do *Regionalismo-crítico.*

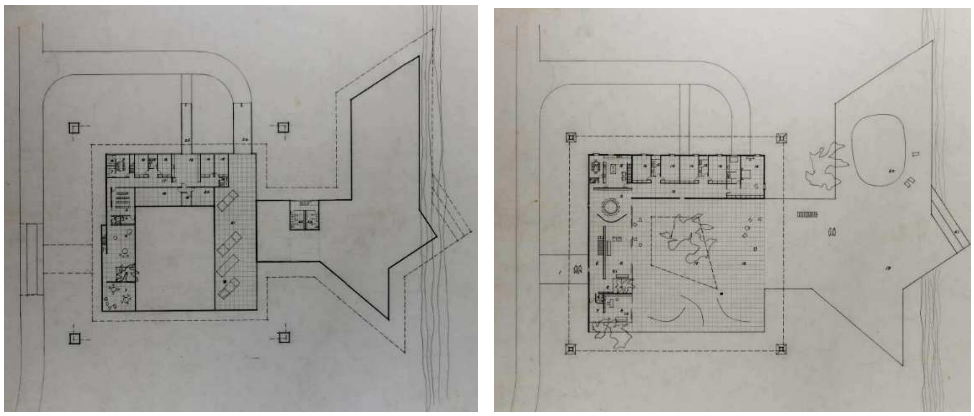
Tal e qual a Casa Rothschild (1965), que em breve analisaremos, o *palácio* brasiliano exibe-se através de uma planta quadrada contendo um pátio interno. Todavia, menos introspectiva que a primeira (para clima semi-desértico), a morada presidencial envolve-se em um clima tropical de altitude, possibilitando, portanto, aberturas mais generosas para a paisagem do planalto.

O programa arquitetônico desta residência divide-se em dois níveis: o subsolo, através de áreas de apoio com serviços e, o andar térreo, por meio dos espaços sociais e íntimos.

Para a primeira área, a solução alcançada dera-se semi-enterrada (a exemplo do próprio Palácio da Alvorada) – *"sem contar no volume arquitetural."* (NIEMEYER: 1973. In: http://www.niemeyer.org.br – Acesso em: maio de 2017). Acessada externamente por rampas (sendo uma para automóveis e outra para pedestres), além de uma escadaria que interliga tal pavimento ao andar superior, vêem-se através das

[389] Entre 15 de março de 1947 a 15 de março de 1979.
[390] A partir de então, fora ocupada (até a presente data) pelos seguintes vices-presidentes: Itamar Franco (1930-2011); Marco Maciel (1940); José de Alencar (1931-2011) e Michel Temer (1940).
[391] Jaburu provém do tupi *iambyrú,* significando pescoço inchado. Trata-se de uma ave-símbolo do Pantanal – o Jaburu-mycteria. É também conhecida como *tuiuiú, tuiú-quarteleiro, tuiuguaçu, tuiupara, rei-dos-tuinins* e *tuium-de-papo-vermelho.*

plantas originais, uma configuração em U, apresentando uma garagem para mais de cinco veículos; áreas de serviço; cozinha; despensa; frigorífico; lavanderia e apoios; somadas aos dormitórios para os funcionários; tendo ainda um cinema (presente também na primeira proposta); uma sala de jogos; um jardim que se expande para o primeiro pavimento, além de espaços indiscriminados.



Imagens 237 e 238 – respectivamente. [237] Planta do subsolo do Palácio Jaburu **[238]:** Planta do térreo do Palácio Jaburu **Fonte única:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: maio de 2017.

Já no primeiro pavimento, a qual Niemeyer dissera tratar-se de uma casa térrea *"[...] como nos sugeriram, pois, apesar de estar localizada 1mt [sic] acima do solo é nessa cota que chega o caminho de acesso [...]"* (Ibid.), tem-se abaixo da grande laje coberta com o pátio interno, uma planta configurada em L – relembrando situações anteriores na própria arquitetura de Niemeyer e, não tão distantes, das próprias fazendas coloniais.

Neste espaço íntimo, a morada é acessada por uma passarela e marquise que vão de encontro a um hall que também se associa a escada para o pavimento inferior. À direita deste, encontra-se originalmente um escritório, um lavabo, jardins e apoios. Enquanto à esquerda, reserva-se a sala de jantar, demarcada por uma curva parede.

Não obstante, é atravessando o hall em direção ao centro da casa que se depara com a generosidade oferecida pelo pátio interno – *"o centro da composição"* (Ibid) que, ainda nas palavras do arquiteto trata-se de *"um pátio ajardinado que como um prolongamento*[392] *das salas se estenda além da residência até a lagoa. Aí ficam a piscina, e um pequeno embarcadouro. E o lugar de recreio propriamente dito."* (Ibid).

Perpendicularmente ao espaço social, encontra-se a sala de refeição e cozinha (interligada com o pavimento inferior) e, distribuídos por longo corredor, dois pares de dormitórios com instalações sanitárias intercaladas e, na perspectiva, a suíte presidencial.

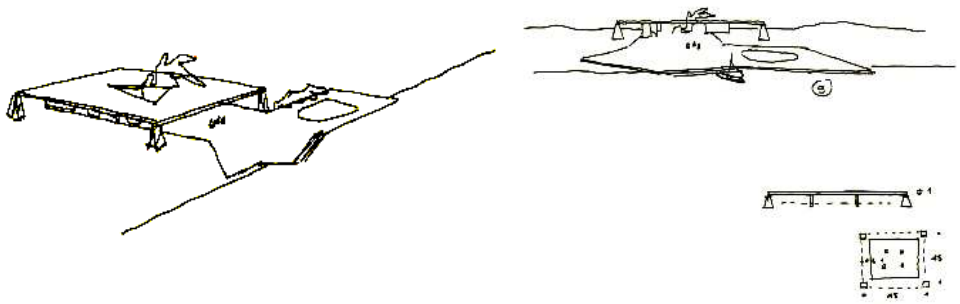
[392] Especialmente através de uma amebóide paginação em preto e branco, elaborada por Roberto Burle Marx.

Muito além das questões programáticas desta residência, ao menos quatro aspectos nos dão a resposta do *Regionalismo Crítico* apresentado por Niemeyer: a cobertura; o pátio interno, a capela e áreas de *superfície da memória.* Nas palavras do próprio arquiteto, vemos a seguinte defesa: *"Nosso desejo é que esta residência tenha um aspecto bem brasileiro."* (Ibid)*,* assim prosseguindo:

> **Não pela adoção de elementos da nossa arquitetura colonial** – que o progresso técnico e a própria indústria superaram – **mas pelo feitio derramado e acolhedor, pelas largas varandas protegidas e o velho pátio interno tão peculiar às antigas casas de fazenda.** Mas é nosso desejo igualmente, que ela sugira pelo arrojo de sua estrutura o nível técnico do nosso país, as **possibilidades do concreto armado** que marcam – principalmente no exterior – as características de inovação e liberdade plástica da arquitetura brasileira. (Ibid). **(Grifos nossos).**

A cobertura:

Diferentemente das soluções ocorridas nas residências observadas em *Modernismo-Neocolonial,* (especialmente pelo uso das coberturas em telhados cerâmicos), Niemeyer reservara para esta morada palaciana, uma reinvenção do velho telhado de quatro águas, através de uma *"[...] estrutura cobrindo a casa como uma placa protetora, mostrando com seus enormes vãos livres o progresso de nossa técnica construtiva"* (Ibid.), isto é, uma robusta viga-laje apoiada sobre quatro pilares de concreto.



Imagens 239 e 240 (conjunto)– respectivamente. [239] Perspectiva do Palácio do Jaburu. Destaque para o pátio interno. **[240]:** Perspectiva e pormenores da cobertura do Palácio do Jaburu. **Fonte única:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: maio de 2017.

Com esta solução, o telhado esparramado (ou para o presente caso, de maneira indireta, *derramado e acolhedor*), como muitas vezes referira, apresentara-se neste projeto através de uma nova tecnologia. Entretanto, a sensação estética, promovida pelo contraste com o pé direito acarretara por fim, uma breve impressão (diante da volumetria alcançada e da cobertura quadrangular) da existência de um telhado imaginário.

O arquiteto aproximara assim, a conquistada arquitetura aos velhos casarões, sem, no entanto, utilizar-se do tradicional telhado. Antecedia, portanto, semelhante estratégia apropriada anos depois através do projeto da Casa Castelinho (1985) sem a necessidade de *"[...] recorrer às coberturas de telha colonial,*

solução saudosista que de tão repetida desmerece a arquitetura residencial de Brasília" (NIEMEYER: 1975. In: http://www.niemeyer.org.br – Acesso: maio de 2017) – opondo-se inclusive, a projetos de sua autoria.

O pátio interno:

Inicialmente triangular, o pátio interno da residência em destaque, caracteriza-se pela abertura zenital através de um polígono irregular de quatro lados. Embora menos generoso que nos *croquis* originais, o vazio alcançado sobre a viga-laje plana cumpre a função esperada pelo arquiteto.

O pátio com uma única abertura inserido no programa desta residência – *"tão peculiar às antigas casas de fazenda"* (NIEMEYER. op.cit.), confunde-se com a história desta particular tipologia através de suas abrangências culturais: desde o primitivo pátio, há 3 mil anos através das exemplificações encontradas nos atuais territórios do Irã e China; as singularidade das casas-pátios por meio do *atrium* romano; a constante presença do mundo árabe, logo alcançando os territórios de *Al-Andalus*, via futura península ibérica (e, portanto, o Brasil através de Portugal) e ainda, não menos insignificantes, através das reverberações do pátio nas arquiteturas modernistas.[393]

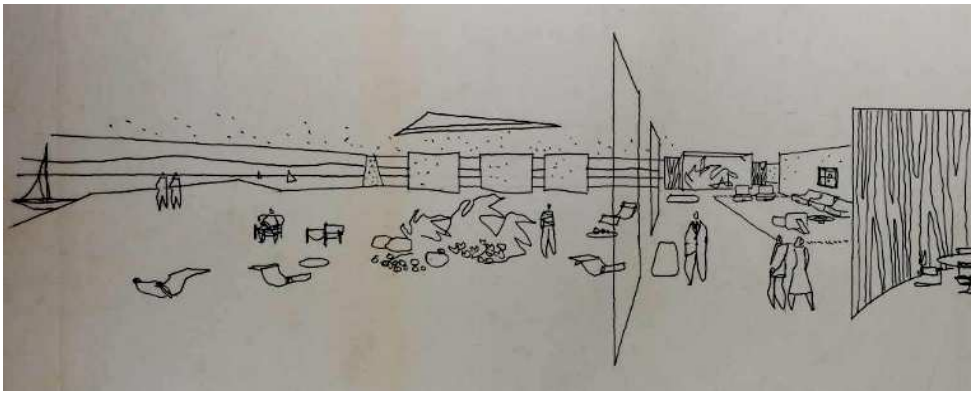


Imagem 241: Perspectiva do pátio interno do Palácio do Jaburu. **Fonte:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: maio de 2017.

Para o presente caso em estudo, o arquiteto reinventa o pátio interno, não por sua abertura zenital, mas pelo modo de inseri-lo semi-aberto – por um lado, introspectivo pela cobertura; por outro lado, aberto a todas as possibilidades através da planta em L, abaixo do quadrante de concreto. Encontra-se assim, o que o filósofo Gaston Bachelard (1884-1962) tecera em *"A dialética do exterior e do interior",* extraído do clássico ensaio *"A poética do espaço"*:

> O exterior e o interior formam uma dialética de esquartejamento, e a geometria dessa dialética nos cega tão logo a introduzimos em âmbitos metafóricos. Ela tem a nitidez crucial da dialética do *sim* e do *não*, que tudo

[393] Citando um dos muitos exemplos, através do Pavilhão Alemão, realizado por Mies van der Rohe para a Feira Universal de Barcelona, em 1929.

> decide. Fazendo dela, sem o percebermos, uma base de imagens que comandam todos os pensamentos do positivo e do negativo. Os lógicos traçam círculos que se superpõem ou se excluem, e logo todas as suas regras se tornam claras. O filósofo, com o interior e o exterior, pensa o ser e o não-ser. A metafísica mais profunda está assim enraizada numa geometria implícita, numa geometria que – queiramos ou não – espacializa o pensamento [...] (BACHELARD: 2005, pp.215-216.).

A capela:

Não presente na primeira versão da residência do vice-presidente e, ainda ausente nas plantas e *croquis* apresentados pela *Fundação Oscar Niemeyer,* a capela do Palácio do Jaburu surgira em circunstâncias que ainda desconhecemos. Devotada a Nossa Senhora Aparecida, a singela construção encontra-se implantada à direita da residência; convidando-nos a conhecer seu interior através da perspectiva obtida pelo pátio interno e, também, por sua misteriosa volumetria de cegas alvenarias revestidas em mármore e a centralidade de sua porta, com robustas almofadas em madeira.

Do *Alvorada,* Niemeyer guardara a aproximação da tradição colonial entre a casa-grande e a capela (conforme já dito, vinculação esta tão bem observada por Lucio Costa, Paulo Santos e outros tantos pesquisadores) e, reutilizada pelo próprio arquiteto em outras oportunidades, a exemplo da já apontada (no tópico *Modernismo-neocolonial*), capela da Fazenda Pedregulho (1990), no interior paulista.






Imagens 242, 243 e 244 – respectivamente. [242]: Vista parcial do Palácio do Jaburu com a presença em primeiro plano da Capela de Nossa Senhora Aparecida. **Foto:** Leonardo Finotti. **Fonte:** http://www.leonardofinotti.com – Acesso: maio de 2017. **[243]:** Vista parcial interna Capela de Nossa Senhora Aparecida. **Foto:** Ilana de Brito. **Fonte:** http://www.casavogue.globo.com – Acesso: maio de 2017. **[244]:** Imagem de Nossa Senhora Aparecida presente na capela do Palácio Jaburu. **Fonte:** https://commons.wikimedia.org – Acesso: maio de 2017.

Recordando a já sublinhada classificação[394] do poeta Joaquim Cardoso em *"Um tipo de Casa Rural do Distrito Federal e Estado do Rio",* a presente capela (assim como a exemplificação por este apontada, através da flumiense casa de Viegas), encontra-se externa a residência, mas *"[...] ao seu lado em situação muito próxima, mantendo com ela uma comunicação ainda muito fácil e apresentando uma linha de fachada de grande simplicidade."* (CARDOSO: 1943. In: Arquitetura Civil II: 1975, p.21).

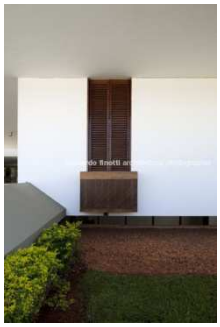
[394] Apontada quando abordado acerca da Fazenda Pedregulho (1990), no interior paulista.

Todavia, muito além da casa Viegas, a aproximação mais interessante diante da robustez do *palácio,* talvez esteja guardada nas remanescentes casas bandeiristas, a exemplo do Sítio de Santo Antônio, construção de 1610, com sua casa-grande e destacável telhado, além da capela, ainda que esta última seja mais distante e volumosa diante da singeleza capela presidencial.

Atravessando as grossas folhas de madeira presentes na porta da capela brasiliense, tem-se o interior iluminado por vitral em tons de branco e azul em obra realizada na década de 1980, por Marianne Peretti. Ao lado desta, uma imagem sem policromia de Nossa Senhora Aparecida, de fatura do escultor Valcides Mairinque Arvelos (1927-2008) e genuflexórios e mobiliários litúrgicos atribuídos a *designer* Anna Maria Niemeyer (1930-2012) em parceria com o próprio pai.

As superfícies da memória:

Muito embora Oscar Niemeyer tenha alcançado o *arrojo* desejado estruturalmente por meio, em especial, dos quatro pilares presentes em cada uma das extremidades da edificação e, sobre estes, a *placa protetora* – *"mostrando com seus enormes vãos livres o progresso de nossa técnica construtiva."* NIEMEYER: 1975. In: http://www.niemeyer.org.br – Acesso: maio de 2017), acabou, em contrapartida, repetindo para algumas das fachadas da residência, atitudes já observadas.


Imagens 245, 246 e 247: Pormenores de vãos presentes no Palácio do Jaburu. Destaque para as varandas em púlpito com treliça no peitoril e porta almofadada. **Foto:** Leonardo Finotti. **Fonte:** http://www.leonardofinotti.com – Acesso: maio de 2017.

Vêem-se assim, para alguns momentos das fachadas, o que o arquiteto comentara da seguinte forma: *"[...] os quartos sem grandes aberturas, providos de venezianas e vidro [...]"* (Ibid), através de sacadas em púlpito, contendo guarda corpos com treliças de madeira – tal e qual em diversas construções do Brasil colonial. Tal atitude vai em direção contrária do que Niemeyer apresenta no começo de sua defesa ao fomentar uma casa brasileira, *"[...] não pela adoção de elementos da nossa arquitetura colonial."* (Ibid); no entanto, apropriando-se destes com sutil transfiguração.

Após levantarmos as particularidades da leitura de uma arquitetura com viés de *Regionalismo Crítico* através dos brasilienses palácios Alvorada e Jaburu, vamos a seguir, de encontro a três outros projetos em

que a presente interpretação também se estabelecera: a Casa Federmann e a Casa Rothschild, ambas para Israel da década de 1960 e a Casa em Jeddah, na Arábia Saudita, no começo da década de 1970.

Embora não tão desconhecidos quantos os trabalhos realizados por Niemeyer para a Arábia Saudita, os projetos elaborados em Israel ainda são (especialmente para nós brasileiros) capítulos a serem escritos. Das informações conhecidas tem-se o material recolhido pela *Fundação Oscar Niemeyer,* as citações de alguns pesquisadores (destacando a não disponibilizada dissertação de mestrado *"Oscar Niemeyer e o começo do Urbanismo Especulativo em Israel após 1960"*[395] escrita pelo arquiteto israelense Zvi Elhyani[396]); além da principal fonte sobre o tema, publicada em 1968 pelo próprio Oscar Niemeyer e assim intitulada: *"Quase Memórias: Viagens. Tempos de entusiasmo e revolta – 1961-1966".*

Em *Quase Memórias,* o arquiteto nos diz que o *"programa inicial era ir primeiro a Gana, para atender a um convite da Universidade de Acra,*[397] *que desejava um projeto, e depois seguir para Israel [...]"* (NIEMEYER: 1968, p.30.). Prosseguindo, sabe-se que a chegada de Oscar Niemeyer em Israel fora marcada pela notícia (encontrada por este ainda na capital portuguesa), que o Golpe Militar no Brasil havia sido deflagrado em 1º de abril de 1964 – *"Revoltado, aflito por não estar presente e poder participar com os amigos das mesmas inquietações, minha estada em Israel foi marcada pela recusa sistemática a todos os convites, a todas as diversões que me ofereciam [...]"* (Ibid).

Àquela altura, já internacionalmente conhecido, especialmente pelos projetos da recém inaugurada capital brasileira, Niemeyer fora convidado pelo alemão de origem judia, o empresário hoteleiro Yekutiel Federmann[398] (1914-2002), mais conhecido como *Xiel* – e rememorado por Niemeyer como *X. Federmann* – a fim de elaborar uma série de projetos.[399]

Somando-se a outros contextos (que ainda desconhecemos), estes são os projetos rememorados por Niemeyer: *"[...] o conjunto Nordia, o conjunto Panorama, a cidade de Negev, o Hotel Scandinávia, a residência Federmann e as Universidades de Haifa e Gana."* (Ibid, p.32.).

Não obstante, tal lista é detalhada segundo as pesquisas empreendidas pelo já mencionado arquiteto Elhyani. Através do artigo *"Projetando Niemeyer",* disponível na revista editada pelo Centro da Cultura Judaica – Casa de Cultura de Israel (ano VIII, número 29, de dezembro de 2010), vemos o seguinte quantitativo:

---

395 Livremente traduzido de: "*Oscar Niemeyer and the Outset of Speculative Urbanism in Israel after 1960".*

396 Sabe-se que o mesmo é professor em instituições de design e arquitetura em Israel e, também, um dos idealizadores do *Israel Architetcture Arquive – Aa.* Tal pesquisador também é verificado em: ELHYANI, Zvi. *Horizontal Ideology, Vertical Vision: Oscar Niemeyer and Israel's Height Dilemma.* In: YACOBI, Haim (org.). *Constructing a Sense of Place: Architecture and the Zionist Discourse.* Hampshire: ASHGATE, 2004

397 Projeto este pouco conhecido através da *Fundação Oscar Niemeyer.*

398 Segundo a colunista do jornal *Haaretz*, Irit Rosenblum vemos: *"[...] Reconhecido como um empresário bem-sucedido, Federmann também foi um forte defensor do processo de paz no Oriente Médio e estava ativo nos esforços para promover a convivência entre israelenses e palestinos. [...] Nascido na Alemanha, Federman foi ativista no Movimento sionista e emigrou para Israel em 1940. Em 1945, ele comprou o Katte Dan Pension em Tel Aviv e transformou o hotel em um local de encontro internacional [...]"* (In: http://www.haaretz.com – Acesso: maio de 2017).

399 *"Durante seis meses morei no Dan Hotel de Telaviv* [sic] *como convidado de X. Federmann. Durante seis meses concentrei-me na sobreloja que me destinaram para trabalhar, nela permanecendo dia e noite como um demente."* (NIEMEYER: 1968, p.31.).

> um centro comercial-residencial e de lazer no espaço Nordia,[400] em Tel Aviv; um centro comercial-residencial e de lazer no espaço Panorama[401] em Haifa; um centro residência-comercial e de hotelaria na Praça Hamediná[402] em Tel Aviv; o campus da Universidade[403] de Haifa; um prédio residencial e central telefônica 'Tsviat Hachen', na esquina da Avenida Bem Tsvi e Rua King Georg, em Tel Aviv; um projeto conceitual de uma nova cidade no Negev;[404] o 'Hotel Escandinávia'[405] ao norte de Tel Aviv; **um anexo de alas para o 'Hotel Rei David',** [406] **em Jerusalém; um complexo residencial em Cesaréa;** [407] **palacetes**[408] **para a dinastia Rothschild em Cesaréa e para a família Federman [sic], em Herzliya, próximos ao Hotel Acádia, de propriedade deles.** (ELHYANI: 2010, p.36. In: Revista do Centro da Cultura Judaica). **(Grifos nossos).**

Acerca de tais projetos, Oscar Niemeyer sublinhara que os conjuntos Nordia e Panorama, além da Universidade de Haifa e Negev *"[...] são exemplos de coerência e convicção profissional, pois contrariam tudo que se faz* [se fez] *naquele país* [Israel], *baseando-se apenas em razões válidas de arquitetura e urbanismo."* (NIEMEYER: 1968, p.32.) e assim complementara*: "Pelo exame desses projetos [...] não me preocupou a opinião dos que me convidaram para elaborá-los, nem a dos técnicos locais, nem a aceitação ou não do que propunha. Preocupou-me somente manter meus pontos de vista pessoais e elaborar obra diferente, que me agradasse, justificando minha passagem pelo país.*[409] (Ibid, p.32.).

Muito embora a supramencionada postura do arquiteto tenha sido mantida – o que não gerou grandes alardes[410] – tal posicionamento dera-se mais brando diante dos projetos residenciais para Federmann e Rothschild.

Segundo Niemeyer, o empresário X.Federmann, com quem privara diariamente, era *"[...] um homem de negócios autêntico, mas com um lado humano que nos agradava, cheio de compreensão e nenhum egoísmo."*

---

400 Acerca deste projeto, vide: *Fundação Oscar Niemeyer* e CONJUNTO NORDIA. Módulo, Rio de Janeiro, v.10, nº39, pp.17-22, mar/abr. 1965.

401 Acerca deste projeto, vide: *Fundação Oscar Niemeyer* e CONJUNTO PANORAMA. Módulo, Rio de Janeiro, v.10, nº39, p.14, mar/abr. 1965.

402 Acerca deste projeto, vide o artigo *"Niemeyer em Israel",* de Vittorio Corinaldi – destacando: *"[...] projeto da "Praça da Nação" (Kikar Hamediná) de Tel Aviv. Neste, o círculo perfeito da praça seria marcado por um anel de edifícios de baixa altura, que delimitariam o espaço central, no qual se ergueriam três altas torres. Obstáculos jurídicos e de interesses imobiliários impedem até hoje a conclusão da obra, que foi executada somente na fase do anel de edifícios de baixo porte."* (In: http://www.vitruvius.com.br – Acesso: maio de 2017).

403 Acerca deste projeto, vide: *Fundação Oscar Niemeyer* e UNIVERSIDADE DE HAIFA. Módulo, Rio de Janeiro, v.10, nº39, p.28, mar/abr. 1965.

404 Acerca deste projeto, vide: *Fundação Oscar Niemeyer* e PLANO NEGEV. Módulo, Rio de Janeiro, v.10, nº39, pp.4-11, mar/abr. 1965.

405 Acerca deste projeto, vide: *Fundação Oscar Niemeyer.*

406 Muito embora caro objeto de pesquisa para esta Tese, não foram encontradas mais informações sobre tal projeto. Merecendo, portanto, continuado interesse. Sabe-se, entretanto, que tal hotel fora adquirido em 1958 pela família Federmann, integrando-o a cadeia *Dan Hotels.*

407 Acerca deste projeto, vide: *Fundação Oscar Niemeyer.*

408 Referindo-se as duas residências israelenses ora em destaque.

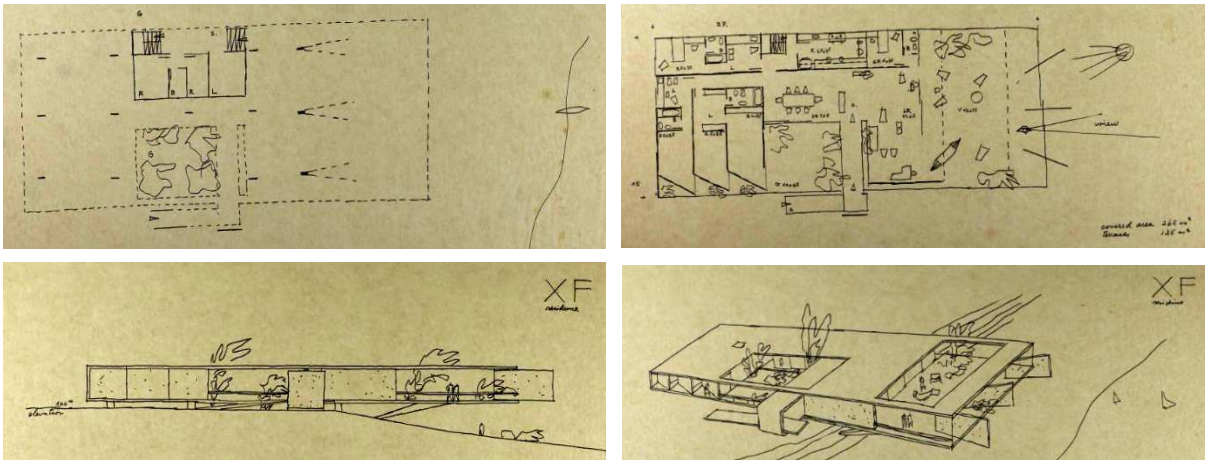
409 Em outro momento o arquiteto dissera em *"Quase memórias": "Com o mesmo espírito e a mesma determinação, elaboramos os outros projetos e saí de Israel com a consciência tranqüila. Não fizera concessões, não procurara agradar ninguém. Atendera honestamente aos que me convocaram, dando-lhes, para cada caso, a solução que me parecera mais apropriada."* (NIEMEYER: 1968, p.45.).

410 Ainda segundo Niemeyer, vemos: *"Seis meses após, realizamos, no mesmo hotel, uma exposição dos projetos elaborados, exposição que denominamos Seis Meses em Israel e que, deixou nos visitantes, diante de tanto trabalho, realizado em tão curto prazo, uma impressão de surpresa e respeito. Realmente, além dos projetos e maquetes, constavam dessa exposição textos explicativos e esquemas dos cálculos de concreto armado, o que evitou perguntas inúteis, comprovando as razões e a exeqüibilidade das obras apresentadas."* (NIEMEYER: 1968, p.32.).

(NIEMEYER: 1968, p.47.). Para tal empresário, Oscar projetara uma residência destinada às proximidades do Hotel Acádia, na jovem[411] cidade de Herzliya, à beira do Mar Mediterrâneo.

A Casa Federmann, conhecida através de alguns *croquis*,[412] desenhos técnicos e uma maquete – rememora brevemente o jogo de coberturas e terraços alcançados por Niemeyer em 1953 para o projeto da Casa Ermiro de Lima, no Rio de Janeiro e, segundo o arquiteto Peter Buchanan (1942), no artigo *"Formas flutuantes, espaços fluidos: a poética de Oscar Niemeyer"* tal morada *"[...] tem afinidade com as casas-pátio projetadas por Le Corbusier para a Argélia [...]"* (BUCHANAN: 2008, p.18.).

Formalmente diversa das residências até então realizadas, a casa exibe-se através de um único retângulo apoiado sobre *pilotis* e mãos-francesas que se direciona para o mar. No térreo, espaços livres; um jardim que se prolonga para o andar superior; áreas de serviço e apoio; além de escadaria coberta e rampa descoberta – ambas em direção ao primeiro pavimento. Neste último, o programa assim se estabelece: acessado pela rampa, uma generosa área social que se soma a uma varanda transversal direcionada para o mar; introspectivamente, a sala de jantar, rodeada por um jardim e, próximos a este, duas suítes com varanda coberta; já na margem oposta, nova suíte, contendo um escritório e, finalmente, separados pela escada que nasce no térreo, uma lâmina com a cozinha, apoios e um lavabo (este último, de encontro à sala de estar).



Imagens 248, 249, 250 e 251 – respectivamente. [248]: Planta do pilotis do projeto original da Casa Federmann. **[249]:** Planta do primeiro pavimento do projeto original da Casa Federmann. **[250]:** Fachada lateral esquerda do projeto original da Casa Federmann. **[251]:** Perspectiva do projeto original da Casa Federmann. **Fonte única:** http://www.nimeyer.org.br – Acesso: maio de 2017.

Algumas variações surgem entre os iniciais *croquis* e o projeto definitivo – destacando: uma piscina circular no entorno da morada; o desaparecimento do *pilotis*, mantendo-se apenas as mãos-francesas e o conjunto da sala-varanda em balanço; um subsolo com apoio e anexo estacionamento para três

411 Naquele momento, com apenas 40 anos. A cidade de Herzliya, pertencente ao distrito de Tel Aviv fora fundada em 1924 e assim batizada em homenagem a Thedor Herzi (1860-1904), fundador do sionismo moderno.
412 Datados de 28/7/1965.

automóveis; mudanças internas de *layout*; e por fim, a maior das adequações através de um terceiro pavimento com a presença de dormitórios e terraço que se abrem para a paisagem marítima.

Não erigida, o interesse desta morada e a interpretação da mesma através do *Regionalismo-crítico framptoniano* recai sobre algumas *atitudes* lançadas em *"História Crítica da Arquitetura Moderna"*. Assim, algumas *atitudes* listadas podem ser vistas neste moderno projeto brasileiro-israelense, destacando: a estrutura que se *"[...] amolda até o jogo variado da luz local que sobre ela incide."* (FRAMPTON: 2008, p.396.), opondo-se a tendência da *"[...] 'civilização universal' de privilegiar o uso do ar-condicionado [...]"* (Ibid), além da sensibilidade do arquiteto em perceber *"[...] as percepções complementares como níveis variáveis de iluminação, as sensações ambientais de calor, frio, umidade e deslocamento do ar [...]"* (Ibid, p. 397) e, por fim, *"[...] inserir elementos vernáculos reinterpretados como episódios disjuntivos dentro do todo."* (Ibid). Ainda Casa Federmann, o arquiteto apropria-se de pelo menos três intrínsecos elementos da arquitetura do Oriente Médio: o pátio interno, os terraços e os atenuadores solares.

Muito embora independente desde 14 de maio de 1948, a história do território de Israel vai de encontro ao Crescente Fértil e as próprias doze tribos que formaram o antigo Reino de Israel – confundindo-se, portanto, com a própria história do homem, da arquitetura e das cidades – não sendo exeqüível uma leitura profunda. Assim, se buscarmos características regionais e nacionais absolutas no momento vivenciado por Oscar Niemeyer, não atingiremos nenhum traço de homogeneidade.

Ver-se-á, portanto, que a cultura arquitetônica do sempre cambiado território israelense abrange desde lendárias edificações (a exemplo do Tabernáculo Mosaico, o Templo Salomônico e o Templo Herodiano) somadas às remanescentes construções antes de Cristo, logo alcançando também, romanas edificações; cruzadas fortificações; islâmicas *madrassas*;[413] bizantinas e ortodoxas igrejas até encontramos, já no século 19, as influências do *tempelgesellschaft* e suas construções protestantes e, no século seguinte, a reverberação de arquiteturas durante o Mandato Britânico da Palestina (entre 1920-1948) e, concomitantemente, as negações árabes através dos arquitetos judeus-europeus e suas *bausasianas* construções ou mesmo cidades inteiras – tal qual Tel Aviv, a cidade-branca.[414]

Conquanto, apesar da presente heterogeneidade arquitetônica de Israel, impossível não recordarmos da chamada *casa israelita* – também conhecida como *casa de quatro quartos* ou *casa com pilares*. Feita de pedra e de barro, esta típica morada originária da Idade do Ferro abrangera todo o *Levante*.

Sucintamente, tal casa é descrita (muito embora com variações tipológicas) através de uma planta bem definida, vendo: o acesso da morada a partir do térreo e por um pátio, donde as laterais protegidas reservavam-se para a domesticação de animais e o armazenamento dos grãos; quanto aos pisos superiores,

413 Datadas de 28/7/1965.
414 Considerada a maior concentração de edifícios *International Style* do mundo, tendo sido a cidade de Tel Aviv declarada em 2003 Patrimônio Mundial, pela UNESCO.

estes se destinavam à família; vendo ainda, constantes terraços e diminutas aberturas – permanecendo tal tipologia no imaginário aquela região.

Conhecida ou não no imaginário *niemeyeriano* a *casa israelita* ressurge de alguma maneira na Casa Federmann confundindo-se com a indissociável casa-pátio do mundo árabe, apropriada para os climas extremos e adequada às particularidades do povo que enfrenta o deserto. O arquiteto egípcio Hassan Faty (1900-1989) nos dá as seguintes notícias acerca desta natureza – merecendo aqui o seguinte destaque:

> O árabe vem do deserto. O deserto formou seus hábitos, sua maneira de encarar as coisas, e deu forma à sua cultura. [...] devido ao fato de sua experiência na natureza ser tão amarga, da superfície da terra, a paisagem serem para ele um inimigo cruel, calcinante, excessivamente luminoso e estéril, ele não deriva nenhum prazer em abrir, ao nível do chão, sua casa à natureza. Para ele o aspecto benigno é o céu: puro, limpo, promessa de frescor e de água – fonte de vida – nas nuvens brancas, e capaz de tornar até a amplidão da areia do deserto insignificante em comparação com o infinito estrelado do universo. Portanto, não é de se admirar que para o habitante do deserto o céu constitua a casa de Deus. [...] Como o céu é para o árabe, ao mesmo tempo a morada do Sagrado e o aspecto mais brando da natureza, ele naturalmente quer levá-lo para dentro de sua própria casa [...] e ao mesmo tempo impedir a entrada do deserto, com seus demônios inóspitos e areias que cegam e sufocam. Consegue-se isso através do pátio interno. A casa toma a forma de um cubo oco, com as paredes externas cegas e com todos os aposentos voltados para dentro, dando para o pátio interno, a partir do qual só se descortinava o céu. Esse pátio torna-se o pedacinho de céu[415] particular do dono na casa. (FATHY: 1982, p.75.).

Generalista, vemos o pátio na arquitetura doméstica dos países de herança árabe, identificado por diferentes funções. De acordo com a pesquisadora Mônica Campos Pereira em sua Dissertação de Mestrado intitulada *"O pátio interno como arquétipo"* apontam-se*: "[...] demarcação de limites de propriedade, definição de local privativo, unificação de espaços e elementos da casa, condicionamento de circulações, criação de jardim ou espaço de contemplação e promoção de ventilação."* (PEREIRA: 2010, p.41).

Assim, exibidos nas duas propostas da moderna casa praiana, todas as características supramencionadas são, de alguma maneira, reinterpretadas por Oscar Niemeyer através dos *pátios-jardins*, os *pátios-varandas* ou ainda os *pátios-terraços*, apresentados no presente caso, de maneira múltipla.[416]

Muito embora a Casa Federmann não fosse destinada as áreas de deserto israelense, mas sim, ao litoral de Hertzilia, com seu típico clima mediterrâneo,[417] o arquiteto estabelecera ao programa total introspecção, proporcionando fachadas quase cegas, cujos únicos protagonistas são as aberturas para as varandas privativas dos dormitórios, as aberturas do pátio-jardim, o pátio-varanda interligado ao setor social e, diferentemente para cada uma das propostas, um rico jogo de brises horizontais e verticais,

---

415 O que o escritor Jorge Luis Borges diria: *"Pátio, céu canalizado. O pátio é o declive pelo qual se derrama o céu da casa."* (BORGES: 2009, p.23.).

416 Frisa-se ainda que, o pátio e o terraço estão presentes na arquitetura de Niemeyer desde a residência de 1935, alcançando a Casa Henrique Xavier e o próprio Palácio do Jaburu, além de distantes e diferentes trabalhos – tal qual o pátio interno do Museu do Índio em Brasília – *"O Museu do Índio compreende uma construção circular com 70 mts [sic] de diâmetro, com as salas abrindo para um grande pátio interior. Solução que visa manter o clima de intimidade e respeito que um museu reclama."* (NIEMEYER: 1982, p.57. In: http://www.niemeyer.org.br – Acesso: maio de 2017.).

417 Com verão quente e seco, alcançando temperaturas de 30ºC, em média e inverno moderado.

permitindo a defesa do intenso sol, quando necessário e, ao mesmo tempo, a contemplação da paisagem balneária.

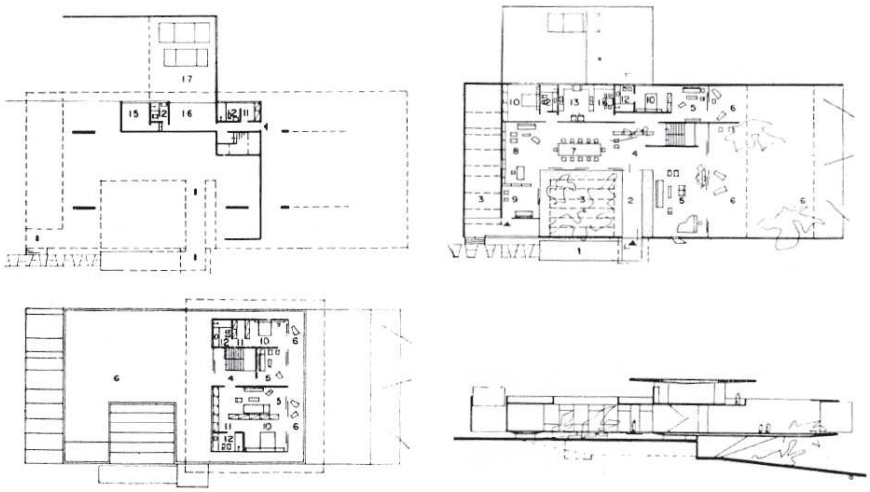
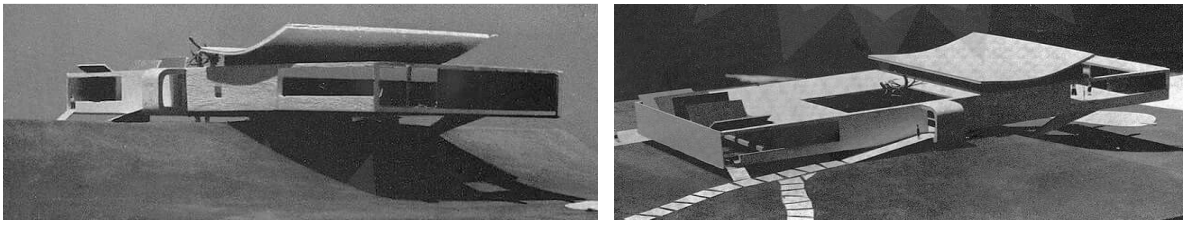


Imagem 252 (Conjunto): Plantas e Corte longitudinal da Casa Federmann. **Fonte única:** HECK: 2005, p. 440.



Imagens 253 e 254 – respectivamente: [253]: Vista frontal e lateral esquerda da Casa Federmann. **[254]:** Vista lateral esquerda e posterior da Casa Federmann. **Fonte única:** https://br.pinterest.com – Acesso: Maio de 2017.

Deixando Israel por volta de novembro de 1964 e logo retornando ao Brasil, Oscar Niemeyer se aproximara novamente com o Oriente Médio somente após seu regresso à Europa, em junho do ano seguinte. Já em Israel, relacionando-se com os desenhos da Universidade de Haifa, permanecera nesta cidade por quinze dias, *"[...] seguindo para Telaviv [sic], onde, convidado por El-Hanani*[418] *e Lothan, ajudei-os no projeto da Praça do Estado*[419] *[...]"* (NIEMEYER: 1968, p.53.), obrigando-o a permanecer um pouco mais no país. Não obstante, nova solicitação israelense surgira, mas desta vez, vinda do velho continente, através do magnata Edmond Adolphe Maurice Julles Jacques de Rothschild – mais conhecido como *Barão Edmond Rothschild* (1926-1997) que, desde a infância possuíra estreitas ligações com Israel.[420]

[418] Dito: Arieh Elhanani (1898-1985), ucraniano que se estabelecera em Israel a partir de 1922, tornando-se importante arquiteto.
[419] Possivelmente referindo-se ao centro residência-comercial e de hotelaria na Praça Hamediná, em Tel Aviv.
[420] Seu avô, o Barão Edmond James de Rothschild (1845-1934) comprara terras e ajudara na consolidação de assentamentos judaicos no então território da Palestina, desde 1880.

Acerca da aproximação *Niemeyer-Rothschild*, o próprio arquiteto nos dá notícias: *"Durante minha estada em Paris projetei um conjunto urbanístico para Edmond Rothschild, em Cesaréia, Israel. [...]"* (NIEMEYER: 1968, p.55.), destacando os seguintes encontros: *"primeiro, no seu escritório e o outro, em sua residência, em Genebra, onde almoçamos. Lembro-me quando, convidando-me para esse almoço, ele perguntou-me: 'Prefere ir de carro aberto ou fechado?"* (Ibid, pp.55-57.). E assim complementando: *"Senti que estava num mundo diferente, no mundo do dinheiro que detestamos e disso certifiquei-me chegando a sua casa, um verdadeiro museu, cercado de árvores seculares e um parque magnífico."* (Ibid, p.57.).

Conquanto, antes de abordarmos a Casa Rothschild é importante compreendermos que, diferentemente da jovem Herzliya, a cidade de Cesaréia, localizada no centro-norte de Israel, remete-nos a importantes ocupações e temporalidades, alcançando a cidade de Herodes – o *Grande – circa* 25-13 a.C. com as ruínas da cidade portuária de *Caesarea Maritima* (hoje, um Parque Arqueológico) e, logo atravessando as fortificações dos cruzados em 1101; a aldeia otomana de imigrantes bósnios no século 19 e, finalmente, no século seguinte o domínio inglês e a cidade judaica a partir de 1952.

Ainda que Cesaréia tenha uma importância histórico-arqueológica (e tal fato poderia nos ofertar uma leitura diferenciada para o presente objeto arquitetônico[421]), não se sabe, até o presente momento, de nenhuma interferência do remanescente passado urbano diante do projeto *niemeyeriano* – sabendo-se apenas (segundo informações da *Fundação Oscar Niemeyer*) que tal projeto destinava-se as proximidades da praia e do Centro Turístico, projetado por Oscar no mesmo contexto.

É importante ainda destacar que a cidade antiga convive a poucos metros da cidade contemporânea; sendo inclusive, a única localidade israelense administrada por uma organização privada – a *Caesarea Edmond Benjamin de Rothschild Development Corporation*[422]), possuindo modernas zonas residenciais denominadas *clusters,* ao redor do *Caesarea Golf Couse,* apresentando, portando, manifestações arquitetônicas independentes e diferenciadas do fausto passado.

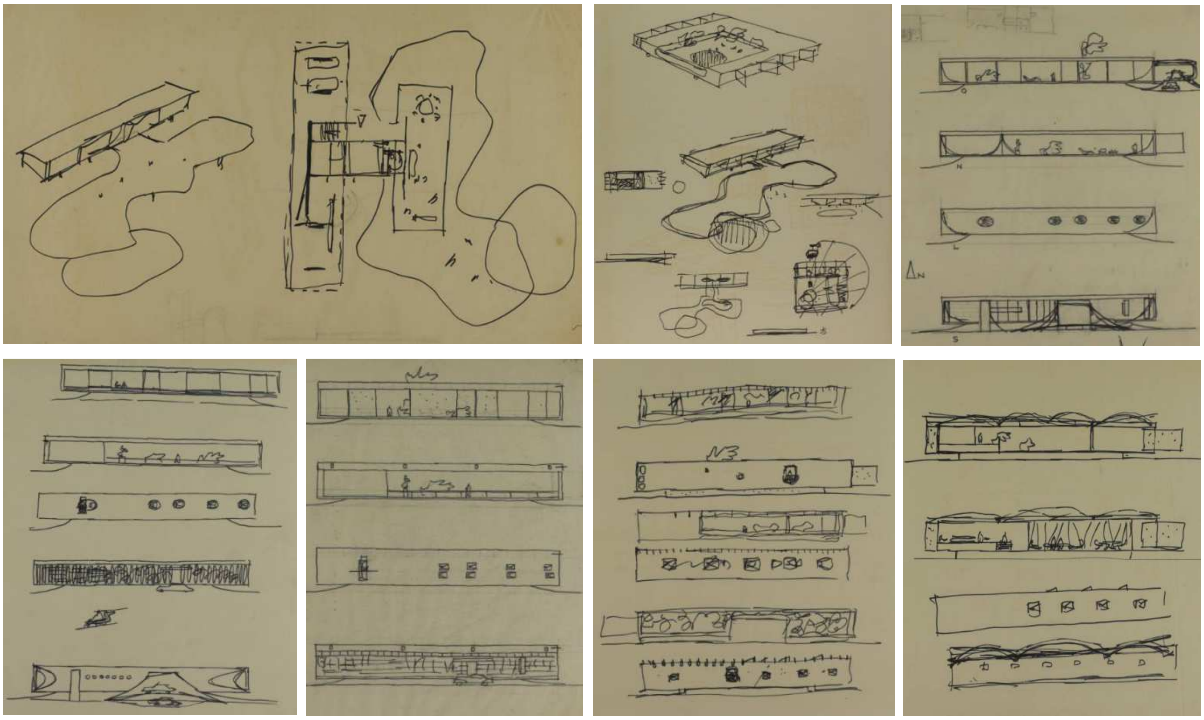
Novamente através da *Fundação,* encontramos quarenta e três pranchas contendo variáveis *croquis,* explicações necessárias e uma fotografia de maquete. Deste conjunto extraem-se alguns caminhos percorridos até o projeto definitivo.

Ainda que não se saiba a ordem de tais caminhos, vêem-se em uma das propostas, constâncias de um edifício paralelepípedo longitudinal que recebe um curvilíneo anexo (demonstrado em sua cobertura), voltado para uma piscina igualmente amórfica – reconhecendo tal solução no projeto da americana Casa Burton Tremaine, de 1947 e em projetos vindouros.[423] Em outra variante, Oscar apresenta-nos a morada Rothschild sendo um protótipo palaciano extraído das casas-pátios (geminadas, estreitas e compridas)

421 Os estudos de obras e projetos realizados por Oscar Niemeyer diante de sítios históricos serão abordados no Terceiro Capítulo desta Tese.
422 Associada a uma intricada rede da *Rothschild Foundation.*
423 Destacando a Casa Philippe Lambert em Bruxelas/Bélgica (1976); a Casa Adolf Bloch em Cabo Frio/RJ (1977) ou mesmo a Casa Marisa e Paulo, no Rio de Janeiro (1995).

verificadas no projeto de sua fatura para o Centro Turístico na mesma região; conquanto, tendo não apenas uma cobertura abobadada, mas sim, um conjunto com três a quatro seqüências de abóbadas, recordando a forma alcançada por Le Corbusier em 1949, no projeto *Roq et Roq* em *Roquebrune-Cap_Martin*, na França.

Por fim, dezenas de variações de um partido em planta quadrada contendo uma piscina em pátio interno podem ser verificadas. Através dos *croquis* existentes, vêem-se mutações de *layouts* e fachada que apresentam, por um lado, plantas em L (inseridas no quadrado original) com arranjos diversificados dos cômodos e, por outro lado, composições diversas do volume final através das quatro fachadas geradoras – sublinhando: ora através de topografias artificiais, nas quais se assenta a edificação; ora através da alternância do ritmo de cheios e vazios das fachadas; ora ainda, através dos tipos de vãos e atenuadores solares, vendo brises, óculos, seteiras, varandas entaladas, terraços-varandas e, até mesmo, janelas extraídas diretamente dos dormitórios da Casa das Canoas, no Rio de Janeiro ou mesmo, inusitados desenhos ao feitio das colunas do Palácio da Alvorada em Brasília.



Imagens 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261 - respectivamente. [255]: Uma das variações verificadas da Casa Rothschild. **[256]:** Estudos paralelos de duas variações da Casa Rothschild. **[257-261]:** Estudos de fachadas da Casa Rothschild. **Fonte única:** http://www.niemeyer.org.br - Acesso: maio de 2017.

Contudo, a versão definitiva da Casa Rothschild, conforme muito bem observou o arquiteto e pesquisador Rafael Barcellos Santos em *"A Casa Rothschild: teimosia e permanência imaginativa",* extraída da

Dissertação de Mestrado intitulada: *"O Projeto como patrimônio não construído: o Teatro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro"*[424] remete-se de fato, a uma variação (espécie de negativo) da carioca Casa das Canoas.

Assim, antes de voltarmos à Cesaréia, faz-se necessário falar do Rio de Janeiro através da casa projetada por Oscar na estrada das Canoas, na Gávea. Tal casa, segundo seu arquiteto, projetada *"[...] com inteira liberdade, adaptando-a aos desníveis do terreno, sem o modificar, fazendo-a em curvas, de forma a permitir que a vegetação nelas penetrasse, sem a separação ostensiva da linha reta"* (NIEMEYER: 1982, p.48.) tornando-se internacionalmente conhecida e, ao mesmo tempo, admirada e não compreendida. Por um lado, *"[...] marcado signo barroco."* (BOTEY: 2002, p.28), por outro lado, *"[...] bonita, mas não é multiplicável"* (GROPIUS apud NIEMEYER: 2005, p.25.).

Interessante também e, particular para esta análise, fora a posição de Ernesto Nathan Rogers (1909-1969) em *"Pretextos para uma crítica não formalista",* onde afirma não se esquecer do momento em que conhecera a casa do arquiteto, relembrando em cromática-poesia: *"[...] o sol prestes a se pôr nos havia deixado imersos em uma atmosfera densa, colorida de laranja e violeta, de verde escuro, de anil misterioso"* (ROGERS: 1954 apud XAVIER: 2003, p.168) e assim complementado:

> **A casa repetia em torno de nós os motivos daquela paisagem orgiástica** (incensos e cigarras) insinuando-se com o jogo do vasto harpejo que, da marquise em balanço, ecoava por todas as paredes, nos nichos dos diafragmas, na piscina onde a água, em vez de ir de encontro às barreiras da construção, se expande liquidamente nas formas da rocha. **Todo o corpo principal da casa é extrovertido, e não só porque o espaço da sala estende-se sem separações nem barreiras particulares pelo espaço externo, mas também porque esta tende a uma identificação, a uma romântica confusão com a natureza. Trata-se do oposto de uma casa de Pompéia ou dos pátios que encadeiam segredos entre as diversas habitações da Casbah, cada uma recolhida em si mesma com o próprio céu confinado** (Ibid). **(Grifos nossos).**

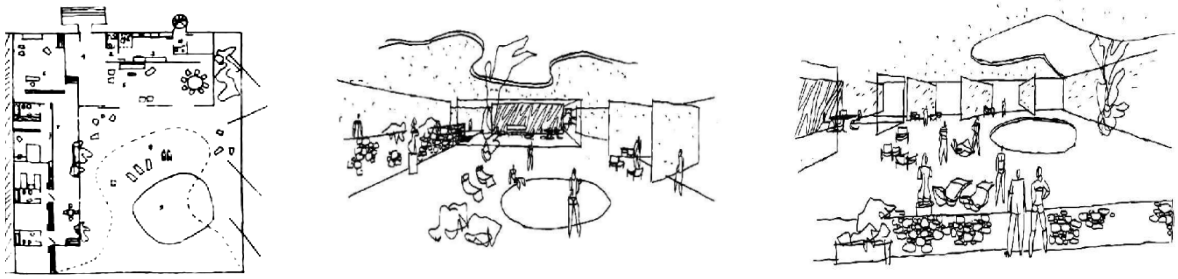
Da Mata Atlântica para áspera paisagem israelense; do Atlântico para o Mediterrâneo; do Rio de Janeiro para Cesaréia – a Casa Rothschild transplantara-se não como flor tropical (o que segundo Rogers teria dito Alvar Aalto ao visitar Canoas e perceber que tal particular residência jamais ocorreria na Finlândia), mas sim aclimatada e introspectiva – quase o oposto.

Nas palavras de seu arquiteto, *"[...] uma casa simples a acolhedora, quase toda fechada para o exterior, mas internamente, cheia de surpresas e movimento. Nossa idéia foi acentuar esse contraste: o exterior sóbrio e velado e, internamente, as salas, jardim e piscina se completando sob as curvas livres da cobertura."* (NIEMEYER apud PETIT. In: http://www.niemeyer.org.br – Acesso: maio de 2017.).

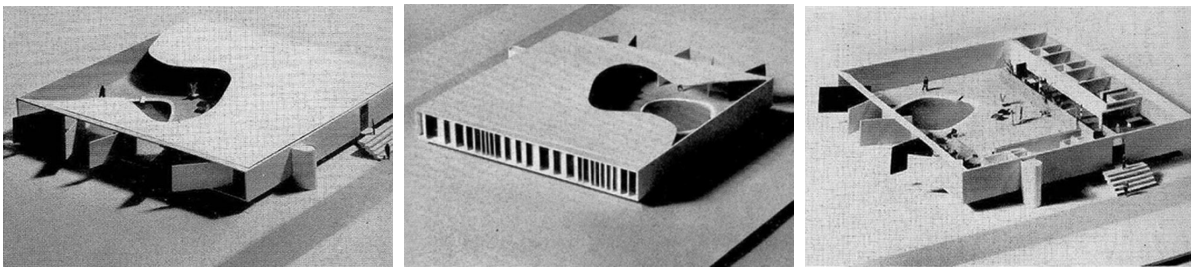
A casa, quadrangular envoltório, exibe-se em seu interior através de uma planta em L, donde, exibe-se de um lado, o salão de estar e jantar, acessado pelo hall e uma escadaria externa e, oposta e introspectivamente vêem-se o lavabo, a cozinha e apoios com acesso íntimo através de uma escadaria helicoidal. Na lateral perpendicular, elevado sobre uma plataforma e protegido por um muro de pedras (a

[424] Pela Universidade do Porto, 2009.

exemplo do que ocorreria na Residência Castelinho, em 1985), depara-se com a sala íntima e biblioteca e, seqüencialmente, através de generosa circulação, a distribuição dos dormitórios através de uma suíte e mais três quartos intercalados por instalações sanitárias.



Imagens 262, 263 e 264 – respectivamente: [262]: Planta da Casa da Rothschild. **Fonte:** http://www.archiveofaffinities.tumblr.com – Acesso: maio de 2017. **[263-264]:** Perspectivas do pátio interno da Casa Rothschild. **Fonte única:** http://www.niemeyer.org.br - Acesso: maio de 2017.



Imagens 265, 266 e 267: Vistas da maquete física da Casa Rothschild. **Fonte única:** http://vaumm.blogspot.com.br - Acesso: maio de 2017.

Esta configuração em L se abre para o pátio interno, donde insere-e uma amórfica piscina, agora, sem a pedra da Casa das Canoas, mas com semelhante cobertura serpenteando seu périplo. A casa, fruto absoluto do *Regionalismo Crítico* defende-se do tórrido clima à maneira de um oásis, protegendo-se ainda através do que o arquiteto denominou de *"placas protetoras"* (NIEMEYER. In: http://www.niemeyer.org.br – Acesso: maio de 2017.), reinventando com simplicidade a então maneira vernacular de proteger-se do sol através de diminutas aberturas, mas agora, através de modernas portas-brises – verificando interessantes dicotomias de escuro e claro; introspectivo e amplo; particular e universal.

Após analisarmos as residências para as famílias Federmann e Rothschild na Israel da década de 1960, vamos de encontro ao último estudo de caso residencial com a particularidade do *Regionalismo Crítico:* a Casa em Jeddah, da década de 1970.

Conforme destacado no começo deste tópico, os projetos realizados por Oscar Niemeyer para a Arábia Saudita são capítulos a serem escritos pela historiografia brasileira, havendo, portanto, raríssimos apontamentos sobre o assunto. O já levantado pesquisador Jean Petit em *"Niemeyer poeta da arquitetura"* nos dá breves linhas sobre o assunto, noticiando que em 1975, após realizar projetos para as cidades italianas

de Milão e Turim, o arquiteto executara *"[...] ainda, o projeto em Jidda, na Arábia Saudita"* (PETIT: 1995, p.42.).

Na destacada Jidda (também grafada Djedda, Gidá, Jedá ou Jeddah), urbe portuária da província de *Makkah*, voltada para o Mar Vermelho e entrada para as sagradas cidades de Meca e Medina, Oscar Niemeyer realizara em meados de 1975, pelo menos quatro conhecidos projetos: um Centro Administrativo (*Jeddah Lagoon*) em que na introdução deste tópico fora sublinhado o *croqui* da prefeitura; um edifício de escritórios; a sede para uma filial da *Toyota Motor Corporation* e, por fim, nosso interesse: um projeto residencial.

Acerca deste último, surge a hipótese (visto as palacianas dimensões e o programa além do caráter residencial) de se tratar do mesmo projeto para o *"Palazzo del Consiglieri del Re"*[425] (LAGANÀ. LONTRA: 2008, p.112.) assim apontado na já citada publicação *"Niemeyer 100"*.

Muito embora não saibamos os nomes dos envolvidos com o projeto em destaque, somando a dúvida da presença ou não do arquiteto naquele distante país, no entremeio de 1974-1975 – palpitando inclusive que o conjunto dos projetos mencionados fora realizado em seu escritório parisiense, ao contrário do que ocorrera para Israel – descortina-se, no entanto, algumas informações através da existente iconografia.

Através do material encontrado é interessante destacar que a publicação *"Oscar Niemeyer – Minha Arquitetura 1937-2004"* exibe-nos a fotografia da maquete da residência em análise sendo erroneamente sublinhada como Ministério da Justiça da Argélia. Todavia, tal erro é muito bem reparado através do material apresentado pela Fundação Oscar Niemeyer. Assim, diante dos desenhos existentes, logo se percebe que a raiz de tal projeto, talvez resida na israelense Casa Rothschild, de 1965. Não obstante, é através da segunda versão para a residência oficial do vice-presidente do Brasil – o *Palácio do Jaburu* – que, ainda mais notáveis semelhanças são verificadas, destacando: a volumetria de base quadrada; o pátio interno; a introspecção e austeridade além de uma anexa área para ócio e lazer.

Por outro lado, as diferenças entre ambas as residências, também se evidenciam: enquanto o palácio brasiliense apresenta-se em dois pavimentos (sendo um semi-enterrado), tendo destacadamente o estacionamento e parte do serviço no subsolo, restando às áreas sociais e íntimas o pavimento ao rés-do-chão –, a casa-palácio árabe surge em dois pavimentos acima do chão, sendo ainda conectada por um anexo social e estacionamento em pátio e longitudinal volumetria.

Ainda que não tenhamos as informações da localização imaginada, vemos a Casa em Jeddah implantada em um lote retangular, assim segmentado: 1/3 para as áreas de estacionamento, apoio e recepção; 1/3 para o corpo principal da residência e 1/3 reservado a área de lazer e paisagismo.

[425] Livremente traduzido como: *"Palácio dos Conselheiros do Rei"* (LAGANÀ. LONTRA: 2008, p.112.)

Através da planta térrea, vemos seqüencialmente: uma lâmina transversal localizada na extremidade do terreno, abrangendo a garagem, lavanderia, área de serviço e apoio aos funcionários; adiante, atravessando um pátio de manobra, vê-se uma área em "U", reservada a uma sala de espera e um pequeno apartamento; prosseguindo, depara-se com o derradeiro espaço residencial, cuja planta quadrada com pátio interno se envolve por duas áreas em "L" separadas por um hall – a primeira área exibe o acesso vertical para as áreas íntimas, área para ar condicionado, sala de refeições, cozinha e sanitários e apoios para as espaços externos; já a segunda área, reserva-se ao salão de estar e jantar, estes concomitantemente direcionados para o introspectivo pátio e, também, para a área externa. Esta última, por sua vez, define-se através de uma sinuosa piscina e sombreada área de permanência.

Já através do pavimento superior, vemos a mencionada área em "U", contendo um escritório e uma sala de conferências (cômodo este que evidencia o apontamento de Laganà e Lontra, através do título: *Palazzo del Consiglieri del Re*); atravessando por uma passarela coberta, acessa-se o restante da residência (também interligada por escada íntima), assim distribuído por um hall: de um lado, dois pares de dormitórios com instalações sanitárias em comuns; do outro lado, uma generosa suíte com apoio de despensa e sala de estar voltada para piscina e jardins.

Ainda que inventiva e monumental, a planta desta casa só nos apresenta interesse diante de uma única relevância: o pátio interno. Tal tipologia, já mencionada através das especificidades da casa do mundo árabe e encontrada na raiz israelense (muito embora com particularidades) diante das modernas residências Federmann e Rothschild, reinventa-se para a casa em destaque, espacial e esteticamente, contudo, mantendo a tradição.

Tal tradição nos é relembrada pela pesquisadora Monique Campos Pereira em sua já mencionada Dissertação de Mestrado, assim dizendo: *"Para o homem árabe era bastante claro que seu modelo de casa que coaduna um claustro quadrangular contendo em seu jardim uma fonte reproduz simbolicamente o Paraíso Celeste"*[426] (PEREIRA: 2010, p.128.) – argumentos estes que vão de encontro *"[...] ao pedacinho do céu particular do dono da casa [...]"* (FATY: 1982, p.75.) já destacado pelo arquiteto egípcio Hassan Faty.

Possível reverberação da *Casa de Muhammad*[427] *"[...] que constava de um pátio cercado por muros, com diversos aposentos ao redor."* (http://www.islam.org.br – Acesso: julho de 2017), a planta quadrangular com o pátio interno da casa árabe tornara-se um paradigma para esta cultura, sendo encontrada em edifícios religiosos, civis urbanos e rurais.

O pátio – *sahn*, em árabe – resguardava, em significativos casos, o *howz*, uma espécie de fonte ou chafariz, advindo da arquitetura persa; tal conjunto, por sua vez, era rodeado por um périplo de arcadas,

[426] Através da mesma autora, vemos: *"O jardim e a fonte de água são símbolos de purificação, e suas implantações em pátios internos reforçam a qualidade de espaço transcendental também por designarem mais forte ligação entre o mundo mais profundo (abaixo da terra onde pisamos) o espaço palpável, onde habitamos, e o céu aberto que complementa a paisagem do 'paraíso'."* (PEREIRA: 2010, p.128.).

[427] Abul Alcacim Maomé ibne Abdalá ibne Abdal Mutalibe ibne Haxim (*Abū al-Qāsim Muḥammad ibn ʿAbd Allāh ibn ʿAbd al-Muttalib ibn Hāshim)*, mais conhecido somente como Maomé (Meca, circa 25 de Abril de 571 — Medina, 8 de Junho de 632).

denominado *riwaqs*. Na presente casa em Jeddah, Oscar Niemeyer parece ter respeitado (por motivos que desconhecemos) esta tradição, fazendo moderno e transparente o pátio que se manifesta feito oásis através de um jardim (vendo-o em *croquis*, por meio de um espelho d´água de exuberância quase tropical[428]).

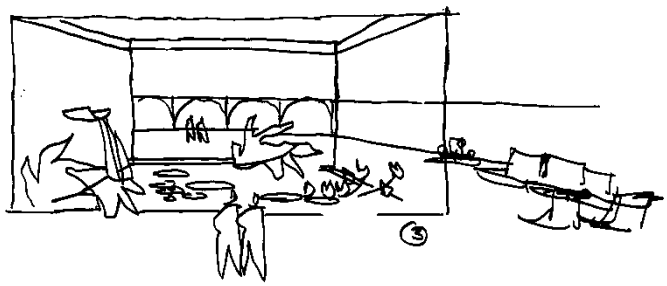
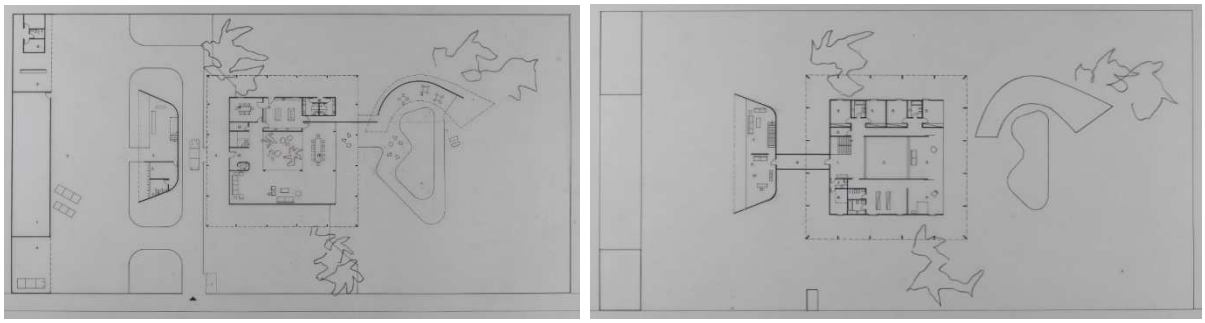
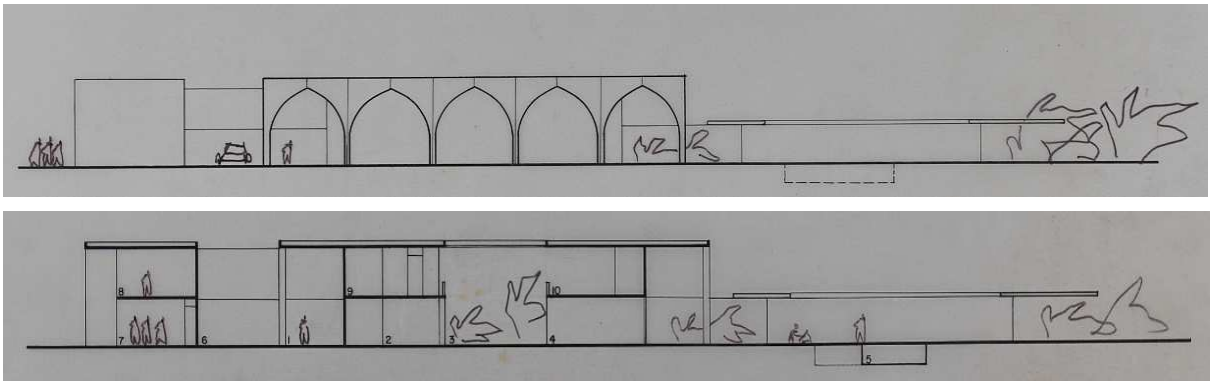


Imagem 268: *Croqui* apresentando o interior da Casa de Jeddah. **Fonte:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: agosto de 2017.



Imagens 269 e 270 – respectivamente. [269]: Planta do pavimento térreo da Casa de Jeddah **[270]:** Planta do pavimento superior da Casa de Jeddah **Fonte única:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: agosto de 2017.



Imagens 271 e 272 – respectivamente. [271]: Fachada lateral direita da Casa de Jeddah **[272]:** Corte longitudinal da Casa de Jeddah **Fonte única:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: agosto de 2017.

[428] Notando, inclusive, aproximadas representações de vitórias-régias sobre o espelho d´água.

Outro aspecto que aparentemente situa-se na casa árabe desenhada por Niemeyer é a presença do *majaz* (dito *maǧāz*), uma espécie de corredor angulado ou curvilíneo que interliga o pátio interno ao *majlis* (dito *maǧlis*). Na moderna residência, o arquiteto transubstancia a tradição através de uma galeria (um *link*) que interliga uma área exteriorizada à intimidade do lar, renova, portanto, o *majlis* através de um salão de recepção privativo, donde, nos costumes, não se vêem as mulheres da casa, podendo estas abdicar-se do *hijab* – o véu que separa o homem de Deus.

O possível *majlis* proposto pelo arquiteto situa-se no volume anexo, com planta em "U", que possui o salão de conferências, renovando assim para àquele momento, a herança arquitetônica árabe através de uma linguagem modernista. Outro aspecto definido pelas plantas é, talvez, a renovação do *harém* (dito *harãm*) presente nesta rica morada através de dormitórios protegidos no andar íntimo, envolvido pelo jardim do pátio interno e direcionados à suíte maior, com todos os seus confortos.

Ainda que a leitura da preservação dos costumes e reinterpretação destes através do arquiteto ocidental sejam instigantes, Niemeyer em suas explicações necessárias justificara o partido imaginado da casa com pátio interno através de uma especificidade muito direta: as condições climáticas do país – sublinhadas por Jean Petit através da seguinte fala do arquiteto: *"No caso de Jidda, o clima excessivamente quente se acrescenta a esses problemas* [acerca de questões urbanísticas], *mas não parece ter incomodado em nada os arquitetos."* (PETIT: 1995, p.42.).

Sabendo que a maior porção do território saudita é de clima árido quente (alcançando no verão temperaturas médias entre 45ºC a 54ºC), o arquiteto assim exibira sua explicação:

> Durante a minha visita à Arábia Saudita (Jeddah), fiquei surpreso ao ver que as áreas abertas - pátios e varandas - eram usadas. Somente salas de estar e quartos de dormir eram condicionados com a diferença de temperatura entre eles e o exterior extremamente alto. Conseqüentemente, a característica principal de qualquer residência [...] de integração das áreas de estar para espaços verdes estava lá embaixo. Sugerimos uma solução que resolvia o problema: uma casa construída em torno de um jardim interior, com ar condicionado através de abundante vegeteção e uma fonte. É a natureza dentro da casa; differente, mais humana e uma casa agradável. Esta despesa adicional com tal área não constitui um ponto de discussão na realização de uma casa de tais padrões: uma casa bonita, grande e confortável com piscina e jardins. **Este pátio será seu elemento mais importante e sua principal característica.** (NIEMEYER: 1975. In: http://www.niemeyer.org.br – Acesso: julho de 2017.).[429] **(Grifos nossos.).**

Através da casa-palácio de Jeddah, Niemeyer fora de encontro ao *Regionalismo-crítico framptoniano* ao valorizar, por exemplo as questões do lugar e do clima. Complementando, destaca-se também na presente arquitetura a busca de elementos estrangeiros, no caso específico, da cultura saudita, sem no entanto

[429] Livremente traduzido de *"During my visit to Saudi-Arabia (Jeddah), I was surprised to see that the open areas – patios and varandas – were seldow used. Only living-rooms and bed-rooms were air-condicioned temperatura difference between them and the exterior being extremenly high. Consequentely the main characteristic of any residence [...] integration of the living areas to green spaces was laching there.We suggest a solution that solves the problem: a house built around na interior air-conditioned garden with abundant vegetetion anda a fontain. It is the nature inside the house; a differente, more humain and a pleasent house. This additional expense with such an area do not constitute a point of argument in the realization of a house of such standards: a beautiful, large anda confortable house with swiming pool and a gardens. This patio will be its more important elemente and it´s main feature."* (NIEMEYER: 1975. In: http://www.niemeyer.org.br – Acesso: julho de 2017.).

tornar-se caricado diante uma possível *"[...] simulação sentimental do vernáculo local [...]"* (FRAMPTON: 2008, p,397.), detacando sim, *"[...] elementos vernáculos reinterpretados como episódios disjuntivos dentro do todo."* (Ibid).

Proeminentes neste estudo de caso, as citações do pesquisador Kenneyh Frampton exibem-se através das sequencias de arcos presentes nas fachadas que configuram o exoesqueleto estrutural da morada – semelhantemente ao que o arquiteto já experimentara desde a década de 1960 através dos palácios brasilienses.

Não obstante, a sequência de arcos (cinco para cada face da planta quadrangular, alcançando vinte unidades) presente na protagonista morada não se desenvolve através, por exemplo, dos tipos plenos encontrados no Palácio do Itamaraty, em Brasília (1962-1964) ou transfigurados no *Palazzo Mondadori*, na italiana Milão (1968-1975), mas sim, através de renovados arcos de ferradura do tipo apontada ou mesmo peraltada, tão comuns na cultura árabe e, novamente apropriados por Niemeyer – renovando uma linguagem regionalista já alcançada em projetos anteriores, seja através do erigido Pavilhão do Líbano (1962), seja nos raros projetos para o Ministério da Justiça e o Ministério das Relações Internacionais para a Argélia (1974).

2.6.
CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

Antevendo os *Níveis, Tipos e Abordagens de Intervenções* que serão estudados nos próximos capítulos, o capítulo aqui finalizado apresentou uma breve introdução acerca da arquitetura de Oscar Niemeyer em outras modernidades – ou seja, distanciada dos padrões do Estilo Internacional da primeira metade do século 20. *"Meu sósia e eu"* – título do arquiteto surgira assim desejando antecipar caminhos diferenciados percorridos por Niemeyer.

Dos possíveis caminhos, a *interpretação barroca* fora evidenciada diante da produção do arquiteto. Não o *barroco* de Heirich Wölfflin, lido como uma *categoria estilística*, ou *alegoria* através de Walter Benjamin ou mesmo o *neobarroco* de Omar Cabrese – mas sim, a *projeção do desejo* de German Bazin – rememorando frase nossa: esta *projeção do desejo* na particularidade do *barroco* em Niemeyer desenvolvera-se tanto nos questionamentos e contradições sociais, quanto no *desejo* de transcendência através de uma reinvenção estética do modernismo vigente.

Tais reinvenções foram encontradas no presente capítulo por meio de evidências arquitetônicas de cunho tradicionalista, logo alcançando três desdobramentos: o *Modernismo-Nativista*; o *Modernismo-Neocolonial* e o *Regionalismo Crítico*.

Ao primeiro, partirmos através do pesquisador Jorge Czajkowski e o artigo *"Breve notícia sobre pesquisa – O Nativismo Carioca: Uma Arquitetura entre Tradição e Modernidade"* – pesquisa esta, ainda com poucos desdobramentos e com rara aproximação com a produção de Oscar Niemeyer. Antecipando este último, realizamos uma *leitura internacional* – com possíveis exemplificações (através das particularidades residenciais) em que a arquitetura do Movimento Moderno dera-se menos ortodoxa, abrindo possibilidades para experimentações locais, em diversas partes do globo – desde a chilena *Casa Errazuriz* (1930) de Le Corbusier às minguadas influências após o falecimento deste arquiteto em 1965.

Ainda em *Modernismo-Nativista*, prosseguimos com uma ainda pouco aprofundada interpretação brasileira; relembrando casos excepcionais e já consagrados por pesquisadores – a exemplo da *Vila Monlevade* (1934) de Lucio Costa – atravessando influências *costianas* ao longo do século 20, diante de diversos nomes e exemplificações, até encontrarmos, já na altura do final do mesmo século, certo fôlego em uma arquitetura com estreitas leituras pós-modernistas, destacando nomes mais recentes, tais e quais José Zanine Caldas ou mesmo Luiz Eduardo Índio da Costa e suas produções nativistas.

No *Modernismo-Nativista* exclusivo a Oscar Niemeyer, abordamos (antes de encontrarmos as particularidades das comparações residenciais), casos em que a produção da nova arquitetura resguardava-se através do que chamamos de *superfícies de memória* – alçando assim, clássicas produções: os edifícios de Pampulha, ou mesmo, o projeto do Hotel para Nova Friburgo – estes na década de 1940 até mesmo destaques mais tardios, tais e quais o Restaurante do Pontão em Brasília (1986), com sua cobertura em

sapé, ou mesmo, o *"Memorial dos 500 anos",* na Ilha de Fernando de Noronha (1999), recordando um antigo forte.

Retomando aos casos residenciais (a exemplo do *Modernismo-Nativista* internacional e nacional), após verificarmos os possíveis casos de tipologias diversas, encontramos na extensa obra de Niemeyer, dois períodos distintos da particularidade desejada: 1) *Período de 1938-1949* e 2) *Período a partir da década de 1950*.

No primeiro período, através de pouco mais de dez exemplares – recordando: *Casa Oswald Andrade; Casa M. Passos; Casa Cavalcanti; Casa do arquiteto na Lagoa; Casa Inácio Peixoto; Casa Charles Ofaire; Casa João Lima Pádua; Casa Pedro Aleixo; Casa Juscelino Kubitschek; Casa Gustavo Capanema e a Casa do arquiteto em Mendes* – Oscar Niemeyer se aproximara das produções estrangeiras e, particularmente, brasileiras, apropriando-se de um vocabulário arquitetônico recorrente, utilizando como *superfícies de memória*: pedras nas mais variadas paginações e tratamentos; azulejaria de feição tradicional; treliças e atenuadores solares; telhados cerâmicos; além de uma variação cromática que dera o tom de proximidade entre o passado e a modernidade.

No segundo período, a arquitetura de Niemeyer exibira-se com avanços estruturais e plásticos, por um lado e, por outro lado (mais intensivamente a partir da década de 1960) com uma diminuição de elementos (interpretados aqui como *superfícies de memória*) de natureza tradicional. Não obstante, pedras; azulejos; treliças; atenuadores solares; etc. continuaram a ser encontrados nas residências projetadas pelo arquiteto – das quais avultamos: *Casa da Gávea; Casa Sérgio Buarque de Hollanda; Casa Alberto Dalva Simão e Casa Edmundo Cavanelas* – que se complementam com outros exemplares mais tardios: *Casa Castelinho; Casa Mondadori; Casa Frederico Gomes; Casa Salim; Casa Darcy Ribeiro; Casa Wilson Mirsa; Casa Marisa e Paulo; Casa do arquiteto em Cabo Frio; Casa Elba Sette-Câmara; Casa José Aparecido de Oliveira* e ainda, *Casa Fernando Faro.*

Após o desdobramento dos casos encontrados sobre o *Modernismo-Nativista* internacional, nacional e na particularidade de Niemeyer, fomos de encontro ao que denominamos de *Modernismo-Neocolonial.* Este último diferencia-se (conforme vimos) do primeiro, pelas implantações e volumetrias alcançadas nos projetos e obras que também se somam as *superfícies de memória*.

Restringindo o *neocolonial* aos casos brasileiros – antecipando a produção de Niemeyer – verificamos no recorte residencial, a Casa Thèrése Vilain Alves, realizada ainda na década de 1930 durante o começo de carreira de Jorge Machado Moreira. Conquanto, fora nas produções extraídas de Lucio Costa, Carlos Leão e Sylvio de Vasconcellos em que *Modernismo-Neocolonial* dera-se com mais esplendor.

Assim, amalgamando às *superfícies de memória*, didáticos atributos extraídos das experiências neocoloniais do começo do século 20 (e reverberados nas décadas seguintes), tais e quais portas almofadadas; lampiões de feição antiga; pinhas de louças esmaltadas, etc., somadas as implantações; jogo de cheios e vazios tradicionais, ou ainda, coberturas com feição colonial deram suporte estilístico ao *Modernismo-Neocolonial.*

Ainda que a arquitetura de Niemeyer não tenha encontrado em sua produção classificada como *Modernismo-Neocolonial* ecos das experimentações lançadas por Costa, Leão e Vasconcellos, ao menos interessantes estudos de casos foram prospectados – desde sua própria casa em Brasília, ainda na década de 1960, atravessando: *Casa Petrônio Portela; Casa Marco Antônio Rezende e a Casa Sebastião Camargo,* além de duas fazendas, a Pedregulho e a JK. Tais realizações apresentam em sua maioria, volumetrias longitudinais com aberturas ritmadas e próximas ao espírito colonial, além de paredes caiadas e coberturas em telhados cerâmicos.

Finalmente, o último desdobramento: *Regionalismo Critico.* Verificada a origem terminológica através do arquiteto Alexander Tzonis e da historiadora Liane Lefraive, logo alcançamos o significado empregado nesta Tese extraído de *"História Crítica da Arquitetura Moderna",* de Kenneth Frampton. Seqüencialmente, apontamos exemplificações desta natureza através de comparativos casos de arquitetura residencial observadas na publicação supracitada ou mesmo acrescidas por exemplos internacionais diversos.

Enfatizando a presença do Regionalismo Crítico no Brasil, dois nomes foram sublinhados (especialmente, a partir da leitura de *"Brasil: arquiteturas após 1950",* das arquitetas Ruth Verde Zein e Maria Alice Junqueira Bastos) – recordando assim, Lucio Costa e Severiano Mário Porto nas produções residenciais na Amazônia brasileira.

Alcançando Niemeyer e antecipando os casos estritamente residenciais, percorremos algumas interessantes produções arquitetônicas que obtiveram êxito nas influências do mundo árabe – destacando: a Feira Internacional Permanente em Trípoli, no Líbano; o Centro Turístico de Casaréia, em Israel; o Centro Cívico-Administrativo, a Mesquita de Argel; a Mesquita da Faculdade de Constantine, ou ainda, o Ministério da Justiça e das Relações Exteriores – estes na Argélia; destacando por fim, a icônica Ilha de Lazer em Abu-Dhabi, nos Emirados Árabes Unidos. Não muito diferentes, o arquiteto também conquistara uma qualidade regionalista em projetos para países europeus, recordando: o Plano de Pena Furada, em Portugal e o Centro Cultural Internacional dos padres dominicanos em *Sainte-Baume*, na França.

Não menos interessantes que as arquiteturas institucionais ou de maiores dimensões, os casos residenciais encontrados sob o viés do *Regionalismo Crítico* através de Oscar Niemeyer foram constatados em seis estudos de casos, sendo três palácios e três residências. Das primeiras, extraímos o Palácio da Alvorada remetendo a uma transfiguração da fazenda colonial com sua capela acoplada, além da versão inicial do Palácio do Vice Presidente e o Palácio do Jaburu – indo de encontro à arquitetura das antigas fortificações e da cultura do pátio interno. Deste último elemento destacam-se também a *Casa Federman* e a *Casa Rothschil*, ambas em Israel, além da *Casa Jeddah* na Arábia Saudita para as quais (muito embora não erigidas), o arquiteto reinventara a morada do homem em áridas geografias.

Nome do arquivo: 5_TESE
Diretório: C:\Users\Bruno Tropia\Documents
Modelo: C:\Users\Bruno Tropia\AppData\Roaming\Microsoft\Modelos\Normal.dotm
Título:
Assunto:
Autor: Tropia
Palavras-chave:
Comentários:
Data de criação: 23/08/2017 19:42:00
Número de alterações: 89
Última gravação: 26/02/2018 20:56:00
Salvo por: Bruno Tropia
Tempo total de edição: 1.325 Minutos
Última impressão: 26/02/2018 20:59:00
Como a última impressão
Número de páginas: 178
Número de palavras: 81.233 (aprox.)
Número de caracteres: 438.659 (aprox.)

3º CAPÍTULO

OS NÍVEIS E OS TIPOS DE INTERVENÇÕES ATRAVÉS DA ARQUITETURA DE OSCAR NIEMEYER

A boa arquitetura de um determinado período vai sempre bem com a arquitetura de qualquer período anterior – o que não combina com coisa alguma é a falta de arquitetura

Lucio Costa

3º CAPÍTULO
OS NÍVEIS E OS TIPOS DE INTERVENÇÕES ATRAVÉS DA ARQUITETURA DE OSCAR NIEMEYER

3.1. OS NÍVEIS E OS TIPOS ESTABELECIDOS

Embasados na leitura de "*Construir em lo Construido. La arquitectura como modificación"* (1992), de autoria do arquiteto e pesquisador espanhol Francisco de Gracia, verifica-se no terceiro capítulo do livro, particularidades que nos interessam: os **Níveis de Intervenção** e os **Padrões de Intervenção.**

Acerca dos *Níveis de Intervenção*, Gracia classifica-os em três, sendo: **Primeiro Nível:** *la modificación circunscrita* (a modificação circunscrita); **Segundo Nível:** *la modificación del locus* (a modificação do *locus*) e **Terceiro Nível:** *pauta de conformación urbana* (Pauta de conformação urbana) – sobre os mesmos, apontaremos a seguir breves considerações e exemplificações

1) Primeiro Nível – *modificación circunscrita* (a modificação circunscrita): segundo o autor, uma intervenção que *"[...] se explica e se resume enquanto é limitada ao edifício como realidade individual."*[430] (GRACIA: 1992. p.189.) – podendo observar *"[...] desde a restauração até a ampliação moderada, passando pela transformação da sua estrutura interna. Também podem considerar os casos de reconstrução mimética de edifícios incidentalmente destruídos."*[431] (Ibid. pp.189-190). **Exemplos:** *Museu de Castelvecchio* em Verona/Itália (1956-1967), através de Carlo Scarpa (1906-1978); o *Teatro Carlo Felice* em Gênova/Itália (1981-1982), através de Ignazio Gardella (1905-1999), Aldo Rossi (1931-1997) e Fabio Reinhart (1942); ou ainda o *Museu Alemão de Arquitetura* em Frankfurt/Alemanha (1979-1984); de Oswald Mathias Ungers (1926-2007).

2) Segundo Nível – *la modificación del locus* (a modificação do *locus*): de acordo com Gracia, trata-se das *"[...] intervenções que repercutem abertamente sobre os âmbitos urbanos construídos."*[432] (GRACIA: 1992. p.215.) – dizendo também: *"Devem-se considerar, em geral, os edifícios de nova*

[430] Livremente traduzido de: *"[...] se explica y se resume em cuanto limitada al edifício como realidade individual."* (GRACIA: 1992. p.189.)
[431] Livremente traduzido de: *"[...] desde la restauración de su estructura interna. También pueden considerarse aqui los casos de reconstrucción mimética de edifícios incidentalmente destruidos"* (GRACIA: 1992. p.189.)
[432] Livremente traduzido de: *"[...] intervenciones que repercuten manifiestamente sobre los âmbitos urbanos constituídos."* (GRACIA: 1992. p.215.)

planta que venham ocupar parte dos interstícios urbanos enquanto contribuem a reformular os espaços habitáveis da cidade."[433] (Ibid). **Exemplos:** *Galeria Clore do Museu Tate* em Londres/Inglaterra (1980-1987), através de James Stirling (1926-1992) e Michael Wilford (1938); o *Edifício de Escritórios na via Santa Radegonda* em Milão/Itália (1984), de Emilio Battisti (1938); ou ainda os Edifícios do Grupo The Economist em Londres/Inglaterra (1959-1964), através de Alison Smithson (1928-1993) e Peter Smithson (1923-2003).

3) Terceiro Nível – *pauta de conformación urbana* (Pauta de conformação urbana): para Gracia, onde se *"[...] situam aquelas operações que afetam diretamente o caráter morfológico de uma parte da cidade [...] trata-se de um grau de intervenção em que se sugere um peculiar modo de construir a cidade, ainda que a escala do projeto possa ser muito variável."*[434] (GRACIA: 1992. p.230.). **Exemplos:** *Palácio de Carlos V na Alhambra* em Granada/Espanha (1527-1568), de Pedro Machuca (1490-1550); o não concretizado *Plan Voisin* de Paris/França (1925), do já destacado Le Corbusier; ou ainda, o Centro Científico de Berlim/Alemanha (1979) realizado pelos já mencionados arquitetos James Stirling e Michael Wilford.

Reavaliando Gracia à luz de *"Metamorfose Arquitetônica: Intervenções projetuais contemporâneas sobre o patrimônio edificado"* (2006) dissertado pelo arquiteto e pesquisador Nivaldo Vieira de Andrade Junior, vemos que os *Níveis* assim podem ser reinterpretados e reclassificados: **1) Primeiro Nível:** *Modificação Interna de Edificações Preexistentes*; **2) Segundo Nível:** *Modificação Externa de Edificações Preexistentes* e **3) Terceiro Nível:** *Construção de Novas Edificações em Contextos Preexistentes* – explicando-os segundo Andrade:

1) **Primeiro Nível:** *Modificação Interna de Edificações Preexistentes: "[...] embora modifique em maior ou menor escala a espacialidade interna do edifício preexistente, preserva a sua configuração urbana."* (ANDRADE: 2006, p.41)

2) **Segundo Nível:** *Modificação Externa de Edificações Preexistentes: "[...] a configuração urbana do edifício é modificada, seja através de ampliação, complementação de partes faltantes (no caso de ruínas ou de edifícios parcialmente destruídos) ou mesmo de substituição de partes existentes."* (ANDRADE: 2006, p.42).

[433] Livremente traduzido de: *"[...] Deben considerarse, em geral, los edificios de nueva planta que vienen a ocupar parte de los intersticios urbanos em cuanto contribuyen a reformalizar los espacios habitables de la ciudad."* (GRACIA: 1992. p.215.)
[434] Livremente traduzido de: *"[...] sitúan aquellas operaciones que afectan directamente al carácter morfológico de uma parte de la ciudad [...] se trata de um grado de intervención donde se sugiere em peculiar modo de construir la ciudade, aunque la escala del proyecto pueda ser muy variable.* (GRACIA: 1992. p.230.)

3) **Terceiro Nível:** *Construção de Novas Edificações em Contextos Preexistentes: "[...] corresponde, de uma maneira geral, à nova unidade arquitetônica que surge diretamente vinculada – visual e/ou funcionalidade – a um edifício ou conjunto arquitetônico de valor cultural significativo."* (ANDRADE: 2006, p.42).

Prosseguindo com as reinterpretações e o raciocínio de Andrade logo se observa que para cada um dos três *Níveis* apresentados há um conjunto de *Tipos de intervenção.* Assim, de acordo com o autor, tais tipos serão primeiramente apresentados com algumas exemplificações e, seqüencialmente, reavaliados para nossas especificidades diante da produção de Oscar Niemeyer.

Nível 1. Modificação Interna de Edificações Preexistentes:

Atualização Funcional ou Renovação: *"Trata-se dos casos em que a função do edifício histórico é mantida, porém é necessário realizar algumas alterações visando atender a novas demandas"* (ANDRADE: 2006, p.44.) – destacando: *"[...] legislações mais atualizadas com respeito ao combate a incêndios, acessibilidade de deficientes, instalação de elevadores e de escadas de segurança ou que podem advir da necessidade de permitir que a utilização que o edifício já possui possa ser desempenhada com os padrões mais atuais."* (Ibid). **Exemplo Internacional:** *Fondazione Querine-Stampalia* em Veneza/Itália (1961-1963) através das intervenções realizadas no térreo e jardim através do arquiteto Carlo Scarpa (1906-1978). **Exemplo Nacional:** *Mercado Modelo* em Salvador/Bahia (1984-1985), restaurado após o incêndio de 1984 através de Paulo Ormindo de Azevedo (1937).

Adaptação a Novos Usos ou Reciclagem: ainda que auto-explicativo, Andrade destaca que muito embora *"[...] se confundam estas adaptações com restauro, nelas a questão do projeto arquitetônico ultrapassa em muito o problema da conservação ou da restauração de uma arquitetura preexistente."* (ANDRADE: 2006, p.50.). **Exemplo Internacional:** *Museo do Palazzo Bianco* em Gênova/Itália (1950-1951), através de um projeto modernista de autoria de Franco Albini (1905-1977). **Exemplo Nacional:** *Paço Imperial* no Rio de Janeiro/Rio de Janeiro (1982-1985), adaptado para museu através de Glauco Campello e equipe de arquitetos.

Ampliação Interna: segundo Andrade, este tipo *"[...] corresponde àquelas intervenções em que há aumento significativo da área útil coberta do edifício, sem que isto represente a construção de novos volumes anexos à edificação original."* (ANDRADE: 2006, p.94). **Exemplo Internacional:** *Museo del Tesoro di San Lorenzo* em Gênova/Itália (1952-1956), através das criptas projetadas pelo já

mencionado Franco Albini. **Exemplo Nacional:** *Pinacoteca do Estado* em São Paulo/São Paulo (1993-1998), por Paulo Mendes da Rocha (1928) e equipe.

Nível 2. Modificação Externa de Edificações Preexistentes:

Atualização Simbólica ou *Restyling:* acerca desta, Andrade nos diz: *"Corresponde àquelas intervenções realizadas sobre um edifício histórico que, dentro de um projeto maior de renovação ou adaptação do edifício, modificam de forma clara sua configuração externa"* (ANDRADE: 2006, p.102) – que melhor explica: *"O que é modificado – e de forma deliberada – são trechos de sua fachada, ou mesmo são acrescentados elementos que não chegam a caracterizar uma ampliação, mas sim um desejo voluntário do arquiteto de intervir na imagem urbana do edifício, modificando-a."* (Ibid.). **Exemplo Internacional:** *Reichstag* em Berlim/Alemanha (1992-1999), com sua cúpula de vidro projetada por Norman Foster (1935). **Exemplo Nacional:** *Edifício Luciano Costa* em Recife/Pernambuco (1959-1960), modernizado pelos cobogós inseridos nas fachadas através do projeto de Delfim Fernandes Amorim (1917-1872).

Ampliação Externa: segundo Andrade, *"A ampliação externa corresponde àquela ampliação da área construída de um edifício existente que é claramente perceptível desde o espaço urbano.* (ANDRADE: 2006, p.115), diferenciando ainda de anexos. **Exemplo Internacional:** *Prefeitura* em Goteburgo/Suécia (1913-1937), através de Erik Gunnar Asplund (1985-1940). **Exemplo Nacional:** *Edifício Arco do Teles*, no Rio de Janeiro/Rio de Janeiro (1947-1961), através de verticalização sobre o remanescente colonial Arco do Teles, seguindo o projeto do arquiteto Francisco Bolonha (1923-2006) e risco original de Lucio Costa.

Utilização de Ruínas: para Andrade, *"[...] visando restabelecer seu uso original, adaptá-los a novos usos ou mesmo viabilizar a sua fruição enquanto ruína."* (ANDRADE: 2006, p.129.). **Exemplo Internacional:** *Teatro Romano* em Sagunto/Espanha (1983-1993) e a adaptação do mesmo através dos arquitetos Giorgio Grassi (1935) e Manuel Portaceli (1942). **Exemplo Nacional:** *Museu das Missões* em São Miguel das Missões/Rio Grande do Sul (1937-1940), através de Lucio Costa.

Nível 3. Construção de Novas Edificações em Contextos Preexistentes:

Anexo: de acordo com Andrade, *"Corresponde à nova edificação diretamente vinculada a um edifício preexistente. Esta relação é quase sempre se ordem funcional, de forma a ampliar a superfície do edifício, e o anexo geralmente é construído no mesmo lote urbano ou em um lote vizinho ao do anexo a que se vincula.*

(ANDRADE: 2006. p.143) – assim prosseguindo: *"O anexo se diferencia da ampliação externa pela descontinuidade espacial entre a preexistência e o novo edifício [...]"* (Ibid). **Exemplo Internacional:** *Anexo da Prefeitura* em Murcia/Espanha (1991-1998), por Rafael Moneo (1937). **Exemplo Nacional:** *Museu Rodin* em Salvador/Bahia (2002-2006), através dos arquitetos Marcelo Ferraz (1955) e Francisco Fanucci (1952).

Edifício em Contexto Preexistente: segundo Andrade *"Corresponde à nova edificação construída em terrenos vazios de sítios históricos ou na vizinhança imediata de monumentos históricos significativos."* (ANDRADE: 2006. p.143). **Exemplo internacional:** *Centro Georges Pompidou*, em Paris/França (1971-1977) através de Renzo Piano (1937) e Richard Rogers (1933). **Exemplo Nacional:** Prefeitura – Palácio Thomé de Souza em Salvador/Bahia (1986), através de João Filgueiras Lima – o *Lelé* (1931-2014).



Observadas as classificações apontadas por Gracia e a releitura de Andrade, prosseguiremos agora com as particularidades observadas na arquitetura de Oscar Niemeyer em casos análogos ou variações.

3.2.
NÍVEL 1
MODIFICAÇÃO INTERNA DE EDIFICAÇÕES PREEXISTENTES

Compartilhando com Andrade tais questões e classificações destacadas e já comentadas, logo se identificam alguns ***Tipos***[435] de intervenção, aqui também apropriados e reavaliados (ou mesmo adicionados à outros), quando necessário. Assim, expõem-se os seguintes ***Tipos*** acerca de ***Modificação Interna de Edificações Preexistentes:***

- ***Atualização Funcional ou Renovação;***
- ***Adaptação a Novos Usos ou Reciclagem e***
- ***Ampliação Interna.***

3.2.1.
TIPO 1
ATUALIZAÇÃO FUNCIONAL OU RENOVAÇÃO

Consoante às verificações acerca do ***Tipo Atualização Funcional ou Renovação*** ocorre quando a função dos edifícios preexistentes mantém-se, havendo no entanto, alterações provenientes a suprir especialmente necessidades legislativas (combate à incêndios; acessibilidades universal; segurança, etc.); podendo ainda, variar desde uma modificação específica alcançando questões outras, mais abrangentes, envolvendo todo o interior do edifício.

Diante dos projetos e obras realizados por Oscar Niemeyer, observam-se casos do ***Tipo*** em evidência, apontando, por exemplo, a histórica reforma do Palácio do Planalto, em Brasília/DF, durante o período de março a maio de 2009, no segundo mandado do então Presidente Luis Inácio Lula da Silva (1945) – abrangendo[436] a restauração do edifício assim também, a substituição das redes eletrohidráulicas e ampliação dos elevadores.

Dentre muitos possíveis projetos de ***Atualização Funcional ou Renovação*** em edifícios advindos do escritório de Niemeyer, o presente ***Tipo*** em edificações outras, foi bastante raro. Um dos casos encontrados requer a ampliação de pesquisas, conhecendo apenas a imagem de uma maquete realizada pelo arquiteto e colaborador Gilberto Antunes para a reforma de um *pilotis* de um edifício no bairro do Leblon/RJ – todavia, sem a informação de endereço, data ou qualquer outra marcação que pudesse conquistar pistas. Sendo assim o ***Tipo*** em questão está fora do escopo de nosso trabalho.

---

[435] Conforme bem alerta Andrade *"[...] uma determinada intervenção pode corresponder a diversos tipos."* (ANDRADE JÚNIOR: 2006, p.44.).
[436] Destacando também a construção de um estacionamento subterrâneo para certa de 500 automóveis.

3.2.2.
TIPO 2
ADAPTAÇÃO A NOVOS USOS OU RECICLAGEM

Diante do segundo ***Tipo – Modificação Interna de Edificações Preexistentes,*** encontramos em Andrade, a ***Adaptação a Novos Usos ou Reciclagem***. Este, igualmente compreendido, também integra nosso critério classificatório. Através da arquitetura conferida a Oscar Niemeyer, logo se observam casos de bem-aventuradas adaptações. Citando dois clássicos exemplos, vemos: o *primeiro*, diante da transformação do original Cassino de Pampulha (1940), em Belo Horizonte/MG para a função de museu, através do MAP – Museu de Arte da Pampulha em 1953, após a proibição[437] dos jogos de azar no país, através do então Presidente[438] General Eurico Gaspar Dutra (1883-1974); o *segundo,* diante do antigo Instituto de Educação do Paraná (1967), projetado para a capital Curitiba e, anos mais tarde, adaptado (e ampliado, no caso[439]), para o Museu Oscar Niemeyer (2002).

Conquanto, não foram descobertos casos do ***Tipo*** em evidência diante projetos e obras de arquitetos outros, permanecendo então fora de nosso escopo de trabalho.

3.2.3.
TIPO 3
AMPLIAÇÃO INTERNA

O último ***Tipo*** destacado em ***Modificação Interna de Edificações Preexistentes*** (apresentado no Capítulo Primeiro) é assim relembrado por Andrade:

> A **ampliação interna** de um edifício pré-existente corresponde àquelas intervenções em que há aumento significativo da área útil coberta do edifício, **sem que isto represente a construção de novos volumes anexos à edificação original. Esta modificação pode ocorrer basicamente de duas formas: através da construção de pavimentos subterrâneos ou através do fechamento superior de pátios e poços internos**. (ANDRADE JÚNIOR: 2009, p.94.).

Assim, buscando exemplificações através de obras na trajetória *niemeyeriana,* acreditamos que ao longo do tempo, muitos de seus edifícios construídos tenham sofrido este tipo de ampliação sem maiores complicações formais; através de subterrâneos, pátios e poços – aqui, impossíveis de serem mensurados. Não obstante, descobriu-se um interessante caso diante preexistência de autoria diversificada, evidenciado um projeto realizado para o Museu do Louvre em Paris/França, através de uma Sala de Espetáculos – conforme veremos a seguir.

---

[437] Após três anos da inauguração do Cassino da Pampulha, os jogos de azar foram proibidos no Brasil através do Decreto-lei 9215, de 30 de abril de 1946.
[438] Período de 1946-1951.
[439] Destacando, portanto, um também caso de Ampliação Externa em preexistência da própria autoria do arquiteto. Classificação esta, igualmente fora do escopo deste trabalho.

SALA DE ESPETÁCULOS PARA O LOUVRE

Local: Paris/França.
Ano:1975.
Situação: não construído.

A) Ambiência-histórica preexistente



Imagens 273, 274 e 275 – respectivamente: [273]: Vista parcial aérea do Museu do Louvre, Paris/França. Destaque para o pátio *Cour Carré.* **Fonte:** Google Earth **[274]:** Vista parcial do pátio *Cour Carré.* Ano: 1970. Autor: Robert Doisneau (1912-1994). **Fonte:** http://www.robert-doisneau.com – Acesso: fevereiro de 2016. **[275]:** Vista parcial do pátio *Cour Carré* – s/d. Autor desconhecido. **Fonte:** http://www.revistaplot.com – Acesso: fevereiro de 2016.

À margem direita do Rio Sena, situado na primeira *arrondissement*[440] da capital francesa, entre o extremo oeste da Igreja de *Saint-Germain l'Auxerrois* e aproximações da *Île de la Cité,* tendo, opostamente os limites perspectivados do *Jardin des Tuileries e da Place de la Concorde,* implanta-se o Palácio do Louvre[441] – um dos mais antigos, maiores e conhecidos museus do ocidente.

Louvre – lugar fortificado[442] segundo o historiador francês Henri Sauval (1623-1676) – confunde-se com a própria história parisiense. Sua primitiva arquitetura originou-se ainda no século 12, através de Filipe II (1165-1223) quando, erguera ali, uma fortaleza para defender o oeste de Paris. Seqüencialmente, durante o reinado de Carlos V (1338-1380) a então fortaleza adquiriu aspectos palacianos: transmutando-se desde então e sendo reconstruída após a Guerra dos Cem Anos (1337-1453) no decurso dos reinados de Francisco I (1494-1547) e Henrique II (1519-1559).

Na transcursão[443] de mais de nove séculos através de demolições, reconstruções e ampliações, o conjunto arquitetônico metamorfoseou-se adquirindo as configurações atuais – amalgamadas, em especial, pelos arquitetos: Pierre Lescot (1515-1578) e Jean Goujon (1510 – c.1566) responsáveis pela matriz volumétrica e estética do que ainda hoje se apresenta; Claude Perrault (1613-1688), dirigente das ampliações de configuração barrocas; Charles Percier (1764-1838) e Pierre François Léonard Fontaine (1762-1853), destacados por remodelações diversas, além

[440] Sendo uma das áreas mais antigas de Paris.
[441] As atividades de museu iniciaram-se em 10 de agosto de 1793.
[442] Originalmente *leovar* ou *leower* que significa torre de guarda.
[443] Percurso este, atravessando vários governantes e respectivos períodos, destacando: Francisco I (1515-1517); Catarina de Medici (c. 1560-1589); Henrique IV (1589-1610); Luís VIII (1610-1643); Luís XIV (1643-1715); Napoleão I (1804-1815); Napoleão II (1852-1870); François Mitterrad (1981-1995).

da construção do *Arc de Triomphe du Carrousel* e, já no século 20, a icônica presença da Pirâmide de Vidro, projetada no final da década de oitenta, por Ieoh Ming Pei (1917).

Buscando uma sucinta descrição do Museu do Louvre, com destaque para os pátios e áreas descobertas, vemos: partindo de um eixo longitudinal em direção ao frontispício, as iniciais presenças dos *Jardins du Carrousel,* demarcada pelo *Arc de Triomphe* e uma grande praça[444], ladeados pelo *Pavillon de Marson*, à esquerda e o *Pavillon de Flore*, à direita. Adiante, o *Cour Napoleón*[445]*,* apresentando ao norte a Ala *Richelieu*[446] e ao sul, a Ala *Denon*[447] – estas, demarcadas por uma desejosa simetria. Finalmente, a *Ala Sully* – sendo a própria origem arquitetônica e do próprio museu, vendo ao centro (atualmente demarcada por uma fonte),[448] o *Cour Carrée*.

Sobrepujando o território da antiga fortaleza erigida no século 12, descoberta por escavações arqueológicas,[449] o *Cour Carrée* (livremente traduzido para Praça do Tribunal), perímetro de tipologias arquitetônicas dos séculos 17 e 18, em especial, tem sido utilizado (ao que se sabe), desde a segunda metade do século 20, para apresentações de espetáculos[450] alcançando as contemporâneas instalações efêmeras.[451]

Neste contexto arquitetônico, através de um pátio e, sobre o vazio – recorte do Museu do Louvre – Oscar Niemeyer realizara, em dezembro de 1975, sua proposta de intervenção para a instalação de uma Sala de Espetáculos.

B) A proposta arquitetônica

A aproximação de Oscar Niemeyer com a Europa, especialmente com a França, intensificou-se após o Golpe Militar no Brasil, em 1964; em suas memórias, Oscar destaca o momento vivido: *"[...] estava na Europa quando ocorreu o golpe de Estado. Meu escritório e a revista Módulo foram invadidos e vasculhados pelas forças policiais. [...]"* (NIEMEYER: 1998, p.121.)

No ano seguinte, no Brasil, Niemeyer desligava-se da Universidade de Brasília,[452] enquanto na França, era homenageado no Museu de Arte Decorativa do *Louvre* através da exposição: *"Oscar Niemeyer, l´architecte de Brasília",* organizada por Jean Petit[453] e Guy Dupuis, contando com a presença do ex-Presidente Juscelino Kubitschek (1902-1976).

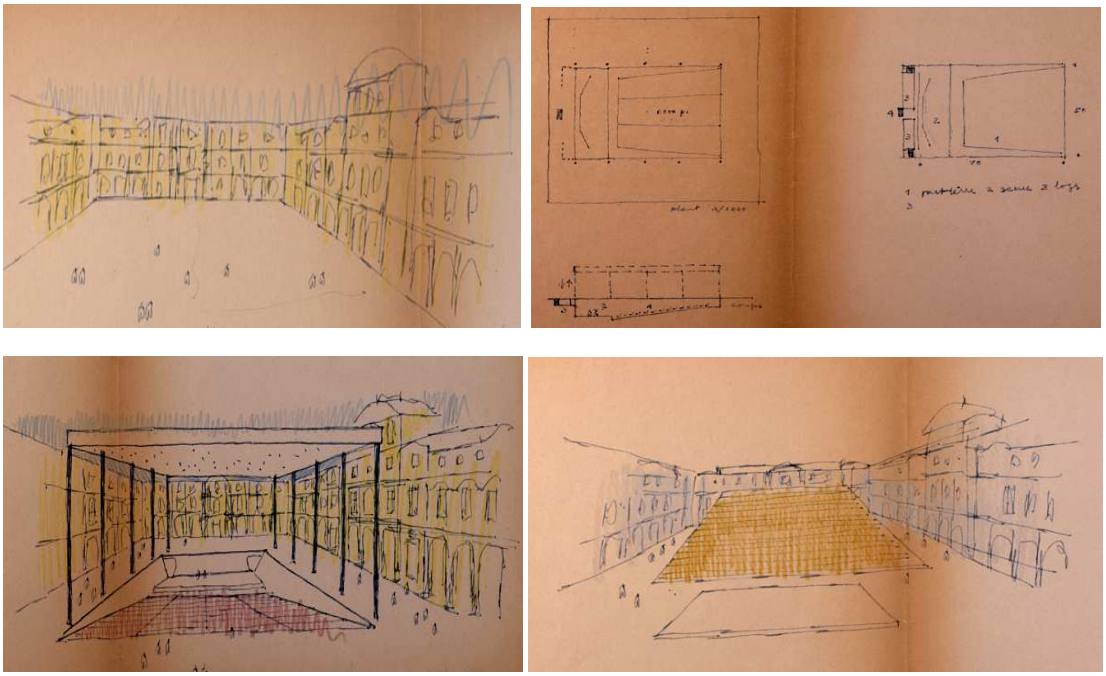
444 Onde hoje se insere a Pirâmide Invertida (1993) de autoria do arquiteto Ieoh Ming Pei (1917).
445 Onde ao centro vê-se a Pirâmide de Vidro (1988), também do Pei.
446 Tendo os pátios internos: *Cour Marly* e *Cour Puget* – hoje, cobertos uma clarabóia.
447 Tendo os pátios internos: *Cour Lefuel* e *Cour Visconti* – ainda descobertos.
448 Através de pesquisas fotográficas, verificou-se que a mesma fora construída somente após as prospecções arqueológicas ocorridas neste pátio ao longo da década de 1980. Todavia, não foi descoberto o exato ano e o autor do projeto da fonte; merecendo maiores pesquisas.
449 As escavações foram realizadas por Michel Fleury (1923-2002) e Kruta Wenceslas (1939) entre os anos de 1984-1986.
450 Exemplificando através do espetáculo de Ballet ocorrido no *Festival du Louvre* de 1976.
451 Especialmente voltadas para a indústria da moda.
452 Onde fora nomeado Coordenador da Escola de Arquitetura em 1962.
453 Autor do livro: "*Oscar Niemeyer: poète d'architecture"* (1995).

Em 1967, já impedido de trabalhar no Brasil, o arquiteto recebera do então Presidente Charles de Gaulle[454] (1890-1970) a autorização[455] para exercer legalmente a profissão na França; abrindo, em 1972, seu escritório em *Champs Elysées*, no centro de Paris.

Já reestabelecido, e desenvolvendo importantes projetos (inclusive para outros países da Eufrásia[456]), Niemeyer fora solicitado à projetar uma Sala de Espetáculos para o Museu do Louvre, após o convite surgido de um encontro com Michel Guy (1927-1990), então Secretário de Estado da Cultura no primeiro governo de Jacques Chirac[457] (1932).

A resposta viera em um sucinto[458] conjunto de seis páginas com *croquis* e textos explicativos – apresentado, em 1º de dezembro de 1975, uma proposta *"[...] tão lógica, simples e atual [...]."*[459] (NIEMEYER: 1975 apud http://www.niemeyer.org.br – Acesso: fevereiro de 2016).

Através dos *croquis* existentes e, sabendo (conforme já destacado) que um dos pátios do Museu era (e ainda é) utilizado para atividades efêmeras[460], supõe-se que a área reservada à implantação do projeto para a Sala de Espetáculos deu-se em um dos mais antigos espaços do *Louvre:* o *Cour Carrée.*



Imagens 276, 277, 278 e 279 – respectivamente: [276]: Croqui apresentando o *vazio a* praça seca presente em um dos pátios do Louvre. **[277]:** Implantação, planta e corte longitudinal da proposta da Sala de Espetáculos. **[278]:** Proposta da Sala de Espetáculos subterrânea com cobertura móvel. **[279]:** Alternativa para a Sala de Espetáculos para o Museu do Louvre. **Fonte única:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: fevereiro de 2016

454 Charles de Gaulle foi o 18º Presidente da França, entre 1959-1969
455 *"Aconselhado por André Malraux [...]"* (CAVALCANTI apud SEGRE: 2009, p. 151).
456 De fato, durante o auto-exílio de Oscar Niemeyer, este realizara projetos para países europeus, asiáticos e africanos.
457 Jacques René Chirac foi o 22º Presidente da França, entre 1995 a 2007.
458 Apresentado pela Fundação Oscar Niemeyer.
459 Tradução nossa do original em francês: *"Mais je le sens si logique, si simple et actualement [...]"*
460 Vide citações 11 e 12.

Para o arquiteto, as costumeiras instalações que ocorriam neste pátio, com efêmeros *"[...] elementos estranhos e lamentáveis [...]"*[461] (Ibidem) poderiam ser corrigidas através de uma intervenção definitiva, explicando:

> Os espetáculos realizados **dentro do pátio do Louvre** já fazem parte da vida parisiense. Estes são espetáculos diferentes e característicos que constituem umas das atrações importantes da cidade. Com a solução adotada até hoje, estes espetáculos se realizam de forma provisória, subordinada a uma série de problemas, tais como o tempo, a chuva, etc. Por outro lado, a realização exige uma programação antecipada, não menor que a instalação de uma arquibancada que requer 20 dias. **A meu ver, o problema requer uma solução radical, uma solução que permite realizar um espetáculo de um dia para outro**. Isso tornaria a solução certamente mais cara, mas se nós somarmos o custo de todas as realizações de caráter provisório feito e a fazer, **nós tiramos a conclusão que a solução mais radical que eu proponho é menos onerosa e mais lógica, pois uma vez realizada permanece definitiva.** [462] (Ibid). **(Grifos nossos).**

Muito embora Niemeyer tenha destacado uma *"[...] solução mais radical [...]"*[463] (ibid) esta é facilmente compreendida através dos poucos traços e comentários acompanhados. A implantação dá-se através de um retângulo (o objeto arquitetônico de intervenção), inscrito em um quadrado (o pátio); sendo tal retângulo identificado através da seguinte legenda, observada: *1) parterré* (platéia – para 6.000 pessoas)*; 2) scene* (cena); *3) longs* (longos) e *4)* (sem identificação de uso).

Conforme vê-se, poucos são os elementos imaginados; estes também demonstrados por duas perspectivas dominantes: a primeira, apresentando o vazio do pátio e, a segunda, por meio do elemento de intervenção arquitetônica, assim explicados:

> **A solução que eu proponho é de construir a sala de espetáculos no subsolo, criando uma cobertura metálica que pode se elevar mecanicamente, deixando a sala protegida sem esconder a arquitetura da praça. Exteriormente, com a sala de espetáculos fechada, a praça permanece a mesma como se nada de novo tivesse sido feito, pois, no revestimento da cobertura da sala de espetáculos será utilizado pavimentos existentes**. Tecnicamente, todos os problemas são fáceis de ajustar; de água, eletricidade, iluminação, etc. Mesmo a proteção contra a chuva será resolvida. A construção móvel permite encontrar a altura favorável. [464] (ibid – **griffos e tradução nossa**).

---

461 Tradução nossa do original em francês: *"[...] elements etranges et lamentables [...]".*

462 Tradução nossa do original em francês: *"[...] Les spectacles realisés dans la cour du Louvre font deja partie de la vie parisiense. Ce sont des spectacles diferentes et caractéristiques qui constituent une desattractions importantes de la ville. Jusque'a de jours la solutions adoptèe a tout contrarie et ces spetacles se realisent de faços provisoire, subordonnés à une serie de problemes, tel le temps, la pluie, etc. D'une autre cote leurs réalisation exige une programmation anticipée, rien quel' installation d'une tribune demande 20 jours. A mon avis le probleme demande une solution radicale, une solution qui permet de realizer un spectacle d'une jour à l'autre. Cele rendrait la solution certainement plus cher, mais si nous additionner la coût de touts les realisations de caractere provisoire faites et à faire, nous tiros la conclusion que la solutions plus radicale que je propose est moins onéreuse et plus logique car une fois realisée elle reste definitive. […]".*

463 Tradução nossa do original em francês: *"[...]solutions plus radicale […]".*

464 Tradução nossa do original em francês: *"[...] La solution que je propose est de contruire le salon des spectacles en sous-sol creant une couverture metalique que peu s'elever mecaniquement, laissant le salon abritè sans cacher l'architecture de la place. Extérieurement, avec la sale des spectacles fermeè, la place rester a la même comme si rien de nouveau n'avaitetè fait, car pour le revêtement de la coverture du salon des spectacle on utiliser des pavês existentes. Techniquement touts les problems sont faciles à regler; d'eau, eletricitè, eclairerage, etc. Meme le protection contre la pluir sera resolue. La couverture mobile permet de chercher la hauteur favorables. […]".*

Conquanto saibamos que na trajetória *niemeyeriana* muitas instalações (e especialmente anexos) – além de garagens e estacionamentos – tenham ocorrido de forma subterrânea,[465] a solução projetual encontrada para a Sala de Espetáculos em análise é totalmente inédita, visto o aparato mecânico[466] para seu funcionamento.

Outro fato igualmente interessante na atitude do arquiteto para este projeto foi a utilização do efeito mimético ao destacar *"[...] pavimentos existentes."* (ibid), não prejudicando assim, a leitura espacial do pátio original quando ocultada a Sala de Espetáculos.

Revisando a interpretação proposta por Nivaldo Andrade Júnior, apontado no Capítulo 1, logo se observa que o *Nível* de intervenção arquitetônica presente neste projeto é um caso de **Modificação Interna de Edificações Preexistentes**, uma vez que ocorre nas dependências do antigo palácio. Quanto ao *Tipo* vemos um caso de **Ampliação Interna**, visto que há *"[...] aumento significativo da área útil coberta do edifício [...]"* (ANDRADE JÚNIOR: 2006, p.94), ocorrendo simultaneamente através de um pavimento subterrâneo e (quando mecanicamente aberto), por meio de um fechamento superior, modificando assim, através de uma nova cobertura para o pátio, a própria *Taxa de Ocupação* do edifício.

A Sala de Espetáculos para o Museu do Louvre, realizada[467] por Oscar Niemeyer, muito embora não tenha sido considerada para construção (por desconhecidos motivos), explicita uma compreensão do arquiteto diante da importância da salvaguarda da praça seca presente na íntima origem desta preexistência arquitetônica, emoldurada por diversas tipologias estilísticas, mas ainda assim, homogênea em suas texturas e cores.

[465] Exemplificando: o Espaço Lucio Costa, em Brasília/DF (1989), erigido totalmente abaixo do nível do solo.
[466] Não explicado pelo arquiteto com maior aprofundamento.
[467] De acordo com o Memorial Justificativo feito por Niemeyer, a solução deveria agradar os nomes: Trieste e Soria. Diante das pesquisas efetuadas, encontrou-se George Soria (1914-1991), historiador, jornalista e ator francês. Todavia, o nome Trieste não foi desvendado; merecendo-o.

3.3.
NÍVEL 2
MODIFICAÇÃO EXTERNA DE EDIFICAÇÕES PREEXISTENTES

Compreendido o ***Nível 1 – Modificação Interna de Edificações Preexistentes***, e esclarecidos os ***Tipos*** correspondentes, passamos para o ***Nível 2*** que se refere a: ***Modificação Externa de Edificações Preexistentes.***

Nesta nova abrangência, correspondente segundo Gracia à *la modificación del locus* (a modificação do *locus*), identificamos, conforme já apontado no Capítulo Primeiro, os momentos em que há modificação da preexistência perceptível a partir do meio urbano, através dos seguintes ***Tipos***, reinterpretados por Andrade:

- ***Atualização Simbólica ou Restyling;***
- ***Ampliação Externa e***
- ***Utilização de Ruínas.***

3.3.1.
TIPO 1
ATUALIZAÇÃO SIMBÓLICA OU RESTYLING

Ainda neste Capítulo verificamos conforme destacado por Andrade, que o presente ***Tipo – Atualização Simbólica ou Restyling*** corresponde às intervenções em que:

> [...] se restringem àquelas em que o edifício não é modificado do ponto de vista da sua volumetria mais geral. O que é modificado – e de forma deliberada – são trechos de sua fachada, ou mesmo são acrescentados elementos que não chegam a caracterizar uma ampliação, mas sim um desejo voluntário do arquiteto de intervir na imagem urbana do edifício, modificando-a. (ANDRADE: 2006, p. 102.).

Recorrendo ainda as informações já apontadas no Capítulo Primeiro, logo se recorda também que este ***Tipo*** é internacionalmente conhecido pelo termo inglês ***Restyling*** – traduzido literalmente por **reestilização**. Remetendo à arquiteta italiana Laura Iermano em Restyling – *Il progetto di architettura sulla preesistenza* (2003) verifica-se que *"o restyling reprojeta imagens arquitetônicas preexistentes."* (Ibid. p. 102.)

Com base em explanações já apresentadas, destacamos através de Iermano, duas características: **a primeira** dá-se de maneira radical, transfigurando a imagem preexistente, excluindo qualquer possibilidade de identificar o objeto original; **a segunda** dá-se a partir da

manutenção da preexistência, geralmente, do invólucro por *empacotamento* ou *envelopamento* do edifício original aos modos das instalações temporárias realizadas pelo casal de artistas
Christo Vladimirov Javacheff e Jeanne-Claude.[468]

Nesta abordagem, verificamos exemplificações internacionais e nacionais – esta última em especial através do Ed. Luciano Costa, em Recife/PE, onde se vê o remanescente eclético agora *empacotado* ou *envelopado* por novas fachadas em cobogós, diante da arquitetura modernista de Delfim Fernandes Amorim (1917-1972), em 1959-1960. Não obstante, na arquitetura de Oscar Niemeyer não fora encontrado nenhum estudo de caso possível. Permanecendo este ***Tipo***, portanto, fora do escopo do presente trabalho.

3.3.2.
TIPO 2
AMPLIAÇÃO EXTERNA

Diferentemente do ***Tipo – Atualização Simbólica ou Restyling*** não encontrado em projetos ou obras de fatura *niemeyeriana*, o ***Tipo – Ampliação Externa*** vêem-se alguns casos didáticos, em particular, em algumas obras.[469] Este ***Tipo*** pode ser, por exemplo, identificado através de dois estudos de casos: o primeiro, de 1994, para as ampliações da Passarela do Samba do Rio de Janeiro/RJ;[470] o segundo, de 1995, para as ampliações e anexos do Grande Hotel de Ouro Preto/MG.[471]

De maneira sucinta, o primeiro caso, também conhecido popularmente como *Sambódromo*[472] – *"[...] 'solução arquitetônica permanente' para a realização do espetáculo e para o espectador."* (UNDERWOOD: 2010, p.122.) com obra realizada em tempo recorde, em apenas 120 dias – da concepção em 1983 à inauguração, em 2 de março do ano seguinte. Já entre 1993-1995, Niemeyer projetara sua primeira ampliação. [473]

Visto a particular natureza do *Sambódromo,* a ***Ampliação Externa*** idealizada pelo arquiteto, deu-se não somente de maneira horizontal ou vertical, mas através de novos blocos – *"Nossa primeira preocupação foi manter os novos blocos de camarotes a mesma inclinação das arquibancadas, dando-lhes a escala que o conjunto recomenda."* (NIEMEYER: s/d apud http://www.niemeyer.org.br – Acesso: maio de 2016). Entretanto, estes *novos blocos* estão longe de serem configurados como ***Anexos***, uma vez

[468] Curiosamente, ambos nascidos em 13 de junho de 1935, sendo *Christo*, búlgaro e *Jeanne-Claude*, americana – esta, falecida em 2009.
[469] O tipo Ampliação Externa diante projetos realizados pelo próprio Oscar Niemeyer, muitas vezes beiram à singeleza, defendendo, quase sempre a pureza e plasticidade do volume original.
[470] Portanto, onze anos após a concepção deste, em 1983.
[471] Portanto, cinqüenta e sete anos após a concepção deste, em 1938.
[472] União do nome *samba* com o sufixo *"dromo",* que em grego significa corrida, lugar para correr. Para maior conhecimento, vide: FIGUEIREDO: 2003 e FIGUEIREDO: 2009
[473] Outra conhecida modificação ocorrida no *Sambódromo* e adjacências deu-se em 2012, após a demolição do Setor 2 (longitudinal edifício original à época da construção) e a antiga Fábrica da Brahma.

que a preexistência e a ampliação são vistas em unidade – tanto através do observador externo, quanto daquele que participa de seus espaços.

O segundo caso, destacado aqui também de maneira sucinta apenas para exemplificação, ocorrera no já clássico estudo de intervenção arquitetônica em sítio histórico brasileiro: o Grande Hotel de Ouro Preto, projetado em 1938-1939 e construído no começo da década seguinte (ainda antes de Pampulha e Cataguases) apresentando tipologia com característica contextualista – caso este, que será analisado no Capítulo Quinto.

Conquanto, para esta apresentação do ***Tipo Ampliação Externa***, o Grande Hotel ressurgira na pauta do arquiteto, no começo da década de 1990, quando este retornara a Ouro Preto providenciado para o cinqüentenário edifício dezenas de alterações: desde reformas puramente estéticas;[474] ***Atualização Funcional ou Renovação;***[475] ***Ampliação Interna;***[476] ***Anexos***[477] e, para o destaque aqui levantado, um protótipo experimental com a substituição das tradicionais treliças azuis da suíte nº37 por uma janela octogonal – exemplificando uma ***Ampliação Externa,*** com alteração parcial da fachada principal, mas sem acréscimo de área, visto que as varandas já estavam cobertas por telhas-vãs desde o começo da década de 1990.

No entanto, embora existam alguns casos de ***Ampliação Externa*** na obra de Oscar Niemeyer, esta tarefa quantitativa e qualitativa não se aproxima do escopo desde trabalho. Reserva-nos, portanto, levantar e analisar os casos em que o arquiteto fora o autor destas ampliações em edifícios outros.

Destacando então estudos de casos para o ***Tipo*** em destaque, serão apresentados a seguir, os seguintes projetos: a intervenção na cobertura do ***Edifício Ypiraga, em Copacabana, no Rio de Janeiro (circa de 1950-1980***); além de dois outros exemplos cariocas, as ampliações do ***Jockey Clube (1973)*** e do ***Hotel Copacabana Palace (2001)*** e, por fim, o ***Restaurante na Fábrica Kirow Ardert GMBH, em Leipzig, Alemanha (2012).***

---

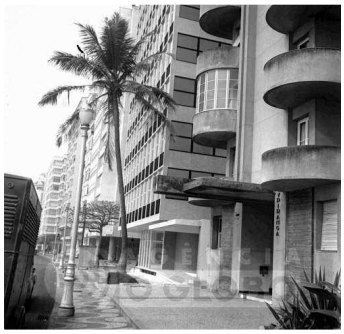
474 Com destaque para a substituição de acabamentos, layout e mobiliário das áreas sociais e dos apartamentos.
475 Com destaque para as reformas ocorridas nas instalações sanitárias.
476 Com destaque para a liberação do original *pilotis* – obstruído e vilipendiado em reformas ocorridas na década de 1960, ainda sob a administração da Hidrominas – Águas Minerais de Minas Gerais S.A.
477 *Tipo* de *Construção de Nova Edificação em Contextos Preexistentes* (*Nível 3*), que será apresentado adiante, ainda neste Capítulo. Para a exemplificação do Grande Hotel de Ouro Preto, Niemeyer projetara novos apartamentos (através de um volume anexo ao original), auditório, sauna e estacionamento coberto – todos, no entanto, ainda não erigidos.

COBERTURA DO EDIFÍCIO YPIRANGA

Local: Rio de Janeiro/RJ – Brasil.
Circa 1950 – 1980 (atual configuração).
Situação: construído.

A) Ambiência-histórica preexistente





Imagens 280 e 281 – respectivamente: [280]: Vista aérea parcial de Ipanema, Arpoador e Copacabana (posto 6), com destaque para o Ed. Ypiranga. Acervo: Museu Aeroespacial. **Fonte:** http://oglobo.globo.com – Acesso: Março de 2016. **[281]:** Vista parcial do Edifício Ypiranga, em Copacabana – Rio de Janeiro. Década de 1940. **Fonte:** http://rioquepassou.com.br – Acesso: março de 2016

Situado no bairro de Copacabana, no Rio de Janeiro, o Edifício Ypiranga (objeto arquitetônico em análise), soma-se a um dos mais expressivos conjuntos[478] de arquitetura *art déco* carioca. Implanta-se na Av. Atlântica, nº3940 – mais especificamente, no quadrilátero adicionado pelas ruas: Júlio de Castilho, Francisco Sá e Av. Nossa Senhora de Copacabana.

O Ed. Ypiranga possui traço original de Mário Freire, autor dos famosos edifícios *Mayapan* (também denominado "*Bolo de Noiva"*) e *Rio de Janeiro,* ambos localizados no centro da cidade; o engenheiro destaca-se também, pela residência de Joseph Bloch, na Rua Cinco de Julho, em Copacabana – aproximando todas estas edificações, encontramos o estilo *art déco:* demarcadamente artístico e decorativo*,* mas sobretudo *(lato sensu)* moderno, internacional e cosmopolita.

Projetado em 1935, os originais nove pavimentos do edifício em destaque foram anunciados pela Companhia Construtora Freire & Sodré que estendeu a obra até a década de 1940, singrando um período de consolidação e apogeu – concomitantemente com outras experimentações do estilo *art decó* em outras capitais brasileiras, coesas com o pensamento norte americano e europeu.

A tipologia da torre, desenhada através do *edifício alto*[479] tornou-se uma constante em Copacabana a partir da década de 1930 com o Plano Agache[480] à década de 1950 (em especial),

[478] A maior concentração da arquitetura *art déco* de Copacabana (somando o bairro do Leme) concentra-se na Praça do Lido, mais especificamente nas ruas Duvivier, Ronald de Carvalho e Viveiro de Castro.
[479] Vide: GUIMARAENS: 2002.

refletida pela expansão litorânea e as pressões do mercado imobiliário – neste contexto, o Ed. Ypiranga, marcou o processo de substituição das então edificações unifamiliares de casas de veraneio por arquiteturas multifamiliares e, notadamente, verticais – anunciadas com grande alvoroço de: *"Paraíso a beira-mar"*[481] (VELHO: 1989 p.24).

De propriedade original da família Joppert[482], o edifício, logo que concluído ficou conhecido através dos apelidos *"Piano de Cauda"; "Fechecler"* e, em especial, *"Mae West"* – aludindo às voluptuosas formas da atriz norte-americana Mae West (1893-1980) – fato que se decorreu diante da sinuosidade do estilo *streamline modern:* valorizando, no particular caso, as curvaturas das varandas em balanço (quase náuticas) e os tons pastéis – por outro lado, antagonismos como a assimetria demarcada pelas saliências verticais[483] em concreto.

O Ed. Ypiranga com sua testada estreita, apresentava originalmente, curvas varandas sem fechamento vertical de janelas,[484] salientando assim, o traço aerodinâmico das estruturas em balanço, conferindo elegância ao conjunto e maior movimento na exígua fachada, inicialmente com a presença de cheios sobre os vazios, típico da época.

Supõe-se que a cobertura original apresentava-se recuada, ou mesmo não existia em sua configuração de 10º andar; finalizando então o edifício, em nove pavimentos. Este espaço, ao menos desde a década de 1950 fora tomado pelo escritório de Oscar Niemeyer e sofrera modificações exponenciais, embora harmônicas – conforme veremos a seguir.

B) A proposta arquitetônica

Copacabana sempre estivera no imaginário de Oscar Niemeyer – *"Sempre gostei da praia. Quando eu era menino, meu pai alugava no verão uma casa aqui em Copacabana. [...] Essa praia foi sempre muito importante para mim."* (NIEMEYER apud CORRÊA: 1996, pp. 13-14). Em suas memórias cariocas, Oscar apresenta-nos uma Copacabana do começo do século 20, presente em *Rio. De província a metrópole*:

> Morei numa casa na Av. Atlântica. De manhã o sol refletia o movimento das águas na parede do meu quarto e a maresia e o barulho das ondas entravam pela casa adentro como a nos anunciar que ele estava ali à nossa espera. E a areia branca e o mar a 10mts [sic] da casa e não havia barulho dos carros nem o cheiro de gasolina. Às vezes, muito cedo, íamos ver o arrastão. Que beleza! O sol

480 Por Donat Alfred Agache (1875-1959). *"O Plano Agache foi a primeira proposta de intervenção urbanística na cidade do Rio de Janeiro com preocupações genuinamente modernas [...] Pensando d maneira orgânica e global o espaço, a arquitetura essencialmente cosmopolita do Art Déco deu o tom para a estrutura urbana proposta"*. Fonte: http://planourbano.rio.rj.gov.br – Acesso: março de 2016.

481 Através de VELHO, Gilberto. *A Utopia Urbana: Um Estudo de Antropologia.* Rio de Janeiro: Zahar, Ed. 5ª, 1989 – Destacam-se também as chamadas dos jornais dominicais: *"Seja feliz em Copacabana"; "More com gente de bem – em Copacabana", "Não negue a sua família o direito de morar em Copacabana"*.

482 Destacando os nomes de Damiana Pedroza Joppert e Gustavo Joppert.

483 Geralmente, no *streamline modern* as linhas horizontais era enfatizadas.

484 Ao longo dos anos, as varandas foram fechadas com esquadrias de alumínio e vidro, propiciando o aumento da área útil e também aparente segurança – em conflito com a estética inicial.

incendiava o horizonte destacando os barcos de pesca que em leque recolhiam as redes cheias de peixe. (NIEMEYER: 2008, pp.27-28).





Imagens 282, 283 e 284 – respectivamente: [282 e 283]: *"Vista da janela do Escritório do arquiteto Oscar Niemeyer".* (Interno e Externo). Autor: Carlos Alberto Cerqueira Lemos. Ano: c. 1955 **Fonte:** http://www.arquigrafia.org.br – Acesso: março de 2016. **[284]:** Oscar Niemeyer em uma das varandas de seu escritório. Autor: Rogério Reis. Ano: 1987. **Fonte:** http://www.tyba.com.br– Acesso: marco de 2016.

Dos veraneios e lembranças de uma Copacabana da juventude, Niemeyer reviveria o bairro, através do ofício de arquiteto – de segunda à segunda – transparecendo seu prazer: *"Sábados e domingos são os dias em que mais trabalho no meu escritório da Avenida Atlântica, a folhear alguns livros, escrever um texto qualquer, desenhar, pensar na vida ou simplesmente olhar o belo mar de Copacabana."* (NIEMEYER: 2000, p.11). Após diplomar-se engenheiro arquiteto em dezembro de 1934, Niemeyer, recém formado, trabalhou *"[...] gratuitamente, no escritório de Lucio Costa [...]",*[485] no centro da cidade;[486] posteriormente, acompanhado pelos arquitetos Jorge Machado Moreira (1904-1992), Affonso Eduardo Reidy (1909-1964) e Hélio Uchôa (1913-1971) instalaram-se na Av. Nilo Peçanha e, em seguida, transferiram o escritório para a rua Araújo Porto Alegre,[487] defronte a construção em andamento do Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP), futuro Palácio Gustavo Capanema. *"Em 1944 mudamos* [os arquitetos em destaque] *novamente de escritório. Do Passeio Público*[488] *para uma casa que herdei* [Niemeyer] *da minha prima Milota, na Rua Conde Lages, 25."* (NIEMEYER: 2000, p. 65) – porém, de pouca duração, uma vez que Oscar "*[...] o cedeu em 1945 ao Partido Comunista Brasileiro, para só reaver quarenta anos mais tarde."* (CORRÊA: 1996, p.83).

Depois de ingressar-se ao Partido Comunista Brasileiro, cedendo a este, o próprio local de trabalho, Niemeyer instalara-se em outro endereço (que merece ser descoberto), alcançando, já na década de 1950, sua Copacabana preferida – local em que permaneceu ativo até o seu desaparecimento.

[485] Aproximadamente entre 1935 – 1936.
[486] Segundo os dados pesquisados, os escritórios de Lucio Costa instalaram-se nos edifícios *A Noite* e *Portella,* além da antiga sede da Companhia das Docas. "*A avenida Central – símbolo da transformação da cidade do Rio de Janeiro – foi, portanto, o cenário das fases iniciais de sua* [do Lucio Costa] *vida profissional."* (GUIMARAENS: 1996, p.36).
[487] No Edifício Porto Alegre.
[488] Destacando o escritório instalado no Ed. Mesbla (de 1934).



Imagens 285, 286, 287 e 288 – respectivamente: [285 e 286]: Vista parcial da cobertura do Ed. Ypiranga. Autor: Lucas Caracik. Ano: 2015. **Fonte:** https://www.flickr.com **[287]:** Vista parcial interna do escritório de Oscar Niemeyer. Ano: 2013. Foto: Filippo Bamberghi. **Fonte:** http://www.casavogue.globo.com – Acesso: março de 2016. **[288]:** Niemeyer diante de Copacabana. s/d. Autor desconhecido. **Fonte:** http://www.copacabana.com.br – Acesso: março de 2016.

Segundo Carlos Henrique Joppert, ex-síndico do Ed. Ypiranga e neto de Gustavo Joppert (um dos construtores[489]), Oscar Niemeyer *"[...] freqüentava o escritório do Sodré, que era primo dele, e se encantou ao ver o projeto* [do Ed. Ypiranga]." (JOPPERT apud http://noticias.terra.com.br – Acesso: março de 2016). Após a morte de Jopper em 1951 os filhos herdaram algumas unidades do já concluído edifício e, uma das filhas, através do próprio neto do construtor, intermediara na mesma década, a venda para Niemeyer.

Proprietário da cobertura 1001 do Ed. Ypiranga, desde a década de 1950, Niemeyer percorreu mais de meio século de atividade profissional com vista para o bairro de suas lembranças juvenis. Sobre seu novo endereço, comentara: *"Agora é na avenida Atlântica que nos instalamos, com a paisagem da baía a nos entrar pelas salas adentro, e a praia e o mar a nos convidarem para junto deles passear um pouco."* (NIEMEYER apud CORRÊA: 1996, p. 45).

Conforme destacado na *Ambiência-histórica preexistente* desconhecem-se registros fotográficos significativos que comprovem a originalidade da cobertura adquirida por Niemeyer em relação ao projeto *art déco* da década de 1930. Através das parcas imagens conseguidas, (especialmente através do virtual Acervo da Biblioteca da FAU/USP) nota-se um pavimento com revestimento simples (aparentemente pedra ou cerâmica), paredes caiadas (e, por vezes, na própria argamassa), tendo ainda, uma cobertura com telhado de estrutura leve.

Por intermédio de imagens aéreas[490] e sem nenhum auxílio iconográfico (plantas, croquis, etc) acerca da cobertura do edifício em análise, vê-se que este pavimento apresenta duas áreas distintas: a primeira, através de um telhado em duas águas e, a segunda (esta, ocupando a parte frontal do prédio), através de uma laje plana impermeabilizada.

Embora não seja possível afirmar que a primeira área em destaque seja totalmente original, sabe-se que, em meados da década de 1950 até os anos 1980 (conforme atesta em fotografias encontradas com a presença do próprio arquiteto), a varanda, que assinala o *streamline* da fachada frontal através de curvas e retas encontrava-se descoberta – apresentando em recuo, o fechamento

[489] Gustavo Jopper – conforme destacado em *Ambiência-histórica preexistente.*
[490] Destacando o *Google Earth* e o *Panorâmio.*

vertical da cobertura, através de esbeltos perfis (madeira ou metal?), das portas de correr – possuindo, pois, uma área coberta e outra descoberta.

Tal coroamento alterou-se somente no final[491] do século 20, quando Oscar Niemeyer reformara a cobertura, adquirindo as feições tão destacadas nas últimas décadas:

> Abre-se a porta do escritório e dois passos adiante – paft! – um clarão queima o ambiente. À primeira vista, é como se o escritório nem existisse. Ou pelo menos como se a sala branca, sem divisórias, com poucos móveis, varanda de ponta a ponta pela luz do mar que entra pelos vidros sem filtro de cortinas e persianas, existisse apenas como moldura da janela. O escritório é a janela. [...] Aquilo não é só uma janela, mesmo uma janela de 17 metros. É um mural luminoso, um painel em que o Rio de Janeiro estampa diariamente, várias vezes por dia, a cada movimento do sol, em toda mudança de nuvem [...] 'A gente se sente num navio'. [...] (CORRÊA: 1996, p. 13).

O pavimento que sobrepõe, ou melhor, que coroa o edifício original, é um exemplo de **Modificação Externa de Edificações Preexistentes** através de uma **Ampliação Externa Vertical ou em Altura.** A proposta *niemeyereana* do final do século 20 percorre o caminho delimitado pela preexistência anterior à arquitetura modernista: através do fechamento vertical, por esbeltas molduras de alumínio na cor preta, com os vidros que tangeciam o périplo pre-determinado. Sobreposto a este a cobertura na proporção dos avarandados situados abaixo.

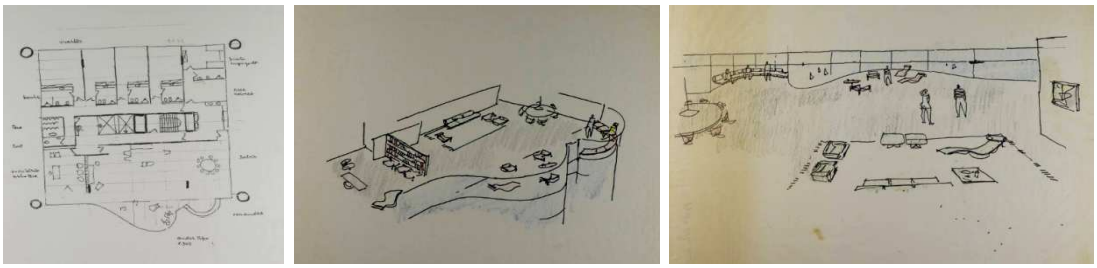
Internamente, conforme destacado por Marcos Sá Corrêa, um clarão: o teto branco, com alguns rebaixamentos circulares em verde-água; as originais colunas, também brancas, igualmente às paredes e ao piso cerâmico, marcando uma perspectiva para o mar. Os demais espaços de apoio, seguindo a mesma simplicidade dos materiais, sem rodapés, sem detalhes – à maneira de Oscar em seus trabalhos finais, vendo seu próprio estúdio, uma alcova[492]: *"Niemeyer tem* [tinha] *seu gabinete de trabalho num quarto dos fundos. Sem janela."* (Idem, ibidem, p.18).

Embora não se possa afirmar acerca das intervenções ocorridas na cobertura original ao longo dos anos 1950 até os limites do século 20, sabe-se que as modificações estético-estruturais ocasionadas no edifício *art déco,* foram singelas, coadunando-se com a preexistência, quase flertando com o pastiche e o falso histórico, acaso não conhecesse o seu interior.

---

491 Conforme já sublinhado, em meados da década de 1980.

492 Sobre seu estúdio, Oscar Niemeyer destaca: *"Muita gente pergunta porque não fico na parte da frente, mais clara, defronte do mar. Mas é nesse lugar tranqüilo e discreto que me sinto melhor. Tenho uma sápida independente e me acostumei à penumbra, com a luz do abajur a iluminar o que desenho ou escrevo. Parece que assim estou mais ligado ao meu trabalho nesta pequena e escura sala, onde há mais de trinta anos passo os dias inteiros."* (NIEMEYER apud CORRÊA: 1996, p. 45).



Imagens 289, 290 e 291 – respectivamente: [289]: Planta do pavimento tipo do edifício residencial para Punta del Este, no Uruguai. **[290]:** Perspectiva do pavimento tipo. **[291]:** Vista interna do pavimento tipo. **Fonte única:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: março de 2016.

Das memórias de Copacabana por Niemeyer, donde *"De manhã o sol refletia o movimento das águas na parede do meu quarto e a maresia e o barulho entravam pela casa adentro como a nos anunciar que ele estava ali à nossa espera."* (NIEMEYER: 2008, pp.27-28), ao escritório-cobertura do Ed. Ypiranga, a aproximação do ambiente náutico contribuída pelo uso do *pan de verre* foi novamente utilizado através de incríveis semelhanças (estéticas e sensoriais), quando o arquiteto projetara em 1993, um edifício de apartamentos (não edificado) para Punta del Este, no Uruguai – reforçando a ideia da influência do *streamline art déco* reinterpretada nas curvas de sua pessoal arquitetura.

AMPLIAÇÃO DO JOCKEY CLUBE BRASILEIRO

Local: Rio de Janeiro/RJ - Brasil
Ano: 1973
Situação: não construído.

A) Ambiência-histórica preexistente





Imagens 292 e 293 – respectivamente: [292]: Vista parcial Jockey Club Brasileiro (década de 1926) Acervo NPD-UFRJ apud ALENCAR: 2010. **[293]:** Vista aérea do Jockey Clube Brasileiro. Disponível em: http://oglobo.globo.com – Acesso: março de 2016. Destaque para a área de intervenção arquitetônica em cores.

"É o futuro ancorado no passado" (WRIGHT apud SANTOS: 1981) destacara Frank Lloyd Wright (1867-1959) diante do Jockey Club Brasileiro, quando aqui[493] estivera em 1931 o famoso arquiteto norte-americano.

A Sede Social do Hipódromo[494] do Jockey Club Brasileiro[495] na Gávea, na cidade do Rio de Janeiro foi construída sobre áreas aterradas da Lagoa Rodrigo de Freitas, no começo da década de 1920, através do projeto realizado pelo cearense Archimedes Memória[496] (1893-1960) formado e estabelecido arquiteto na capital federal em parceria com o arquiteto franco-suíço Francisque Couchet,[497] ambos trabalhando no *"Escriptorio Technico Heitor de Mello – A. Memória & F. Couchet, architectos"*[498] (ALENCAR: 2010), entre os anos 1920-1929.

---

493 "*A passagem de Frank Lloyd Wright pelo Brasil em 1931 permanece até nossos dias um episódio pouco investigado na historiografia da Arquitetura."* (NEDELYKOV; MOREIRA: 2001. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br – Acesso: Março de 2016). É importante destacar que há algumas divergências de autores que ora destacam o ano de 1931, ora 1932.

494 Conhecido como Hipódromo Brasileiro ou Hipódromo da Gávea.

495 O Jockey Club Brasileiro formou-se através da união de dois clubes: o Jockey Club (de 1868), que promovia corridas em um Prado do bairro Engenho Novo e o Derby Club (de 1885), que promovia corridas em um Prado nas proximidades de onde se construiria o Estádio do Maracanã. A união dos dois clubes ocorreu em 1932.

496 Autor de marcantes edifícios cariocas entre as décadas de 1920-1930. "*Archimedes Memória protagoniza um dos episódios centrais da disputa entre os arquitetos acadêmicos e modernos pelo domínio da cena arquitetônica nos anos 1930 no Brasil: o concurso nacional de anteprojetos para a sede do Ministério da Educação e Saúde - MES. Arquiteto de prestígio, dono de um dos maiores escritórios de arquitetura e construção do Rio de Janeiro, Memória transita entre diferentes estilos, valendo-se da justaposição de elementos escolhidos em épocas e lugares diversos para compor seus edifícios."* (Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br – Acesso: março de 2016).

497 Apesar de sempre citado em parceria com o arquiteto Archimedes Memória, não foram encontrados os locais e datas de nascimento e falecimento.

498 Escritório este, nascido com o nome e prestígio do arquiteto Heitor de Mello (1875-1920) que, segundo Yves Bruand: *"É certo que o ateliê de Heitor de Mello foi a primeira organização do gênero no Brasil e logo atingiu grande envergadura"*. (BRUAND: 1999, p.36). Os projetos mais destacáveis desta parceria, além da Sede *do Jockey Club Brasileiro,* foram: *o Palácio Tiradentes (1921);* o *Palácio das Grandes Indústrias (1922), a* sede do Botafogo Futebol e Regatas (1926/1928) – todos na cidade do Rio de Janeiro.

Destacando-se entre os raros edifícios de relevância eclética nas mediações da Gávea e Jardim Botânico,[499] o complexo aqui em estudo, é composto por cinco edificações, com maiores relevâncias para as quatro tribunas originais: a popular, a social, de honra (esta, em especial, apresentando-nos uma das fachadas com similitudes ao francês *Grand Trianon* de Versailhes) e dos profissionais – todas, sob inspiração neoclássica da escola francesa Luiz XVI: sobressaindo-se pelas rígidas simetrias em plantas e fachadas além de *"[...] fachada principal de corpo central destacado e ladeado por dois corpos maciços ressaltados por torreões e esculturas."* (ALENCAR: 2010, p.54) – este último aspecto utilizado pelos mesmos arquitetos, anos antes, no Palácio Pedro Ernesto (1922-1923) e Palácio Tiradentes (1922-1926).

Afrancesados, os edifícios que conformam o Jockey Club Brasileiro apresentam-se com características marcantes do ecletismo carioca do começo do século 20: simetria, composição, proporção, ornamentação e ainda, a *architecture parlante*. Por outro lado, notabiliza-se também, sua engenharia, especialmente através da técnica do concreto armado: utilizando marquises com mais de 20m de extensão, tendo estas, sido reconhecidas na América Latina, os maiores balanços[500] em estrutura de concreto até então erigidas – admiradas, conforme vimos, pelo próprio arquiteto das *prairie houses* e seus expressivos beirais.

B) A proposta arquitetônica

Três anos antes de projetar uma Sede Social[501] para o Jockey Clube Brasileiro em 1976, desejando *"[...] um clube diferente, mais tranqüilo, de vida interior [...]"* (NIEMEYER: 1976 apud http://www.niemeyer.org.br – Acesso: março de 2016), Oscar Niemeyer propusera a ampliação de algumas das tribunas[502] remanescentes da década de 1920, projetadas pelos arquitetos Memória e Couchet.

Diante do desafio da intervenção solicitada pelos administradores da mais tradicional casa de turfe brasileira, o arquiteto defendera o que chamou de idéia *"[...] lógica, simples e radical [...]"* (NIEMEYER: 1973 apud http://www.niemeyer.org.br – Acesso: março de 2016). Através do conjunto de quinze croquis disponibilizados pela Fundação Oscar Niemeyer, aliados ao Memorial Justificativo, vemos que, Niemeyer negara a hipótese de um acréscimo horizontal – *"Não se trata, a nosso ver, de criar novas salas na parte posterior das arquibancadas – o importante é a vista para as pistas [...]"* (Ibid); desta maneira, Oscar apresenta-nos um croqui, com acréscimos de três pavimentos posteriores as arquibancadas, declinando-se com os costumeiros "X" e sublinhando:

[499] Apontando aqui os melhores exemplares arquitetônicos em estilo eclético presentes no entorno imediato: as Escolas Municipais Júlio de Castilhos e Manuel Cícero (1925), de autoria atribuida à Palmyro Serra Puncherio e o Parque Lage (1927), de Mário Vodred.
[500] Ainda hoje, admiráveis.
[501] Projeto este, não edificado.
[502] Conforme destacado em Ambiência-histórica preexistente: *popular, social, de honra e dos profissionais.*

> [...] o importante é a vista para as pistas – nem ainda querer transformar o que existe numa arquitetura mais atualizada – moderna, como se diz – pois [sic] o resultado será sempre um compromisso sem interesse e oneroso: uma contradição entre o exterior e o interior impossível de modificar. (Ibid).

Plantas, cortes e fachadas são apresentados nos croquis seqüenciais, defendendo a salvaguarda do conjunto arquitetônico remanescente – o que surpreende, ao se tratar da aproximação de um arquiteto moderno e brasileiro (e, sobretudo o Oscar Niemeyer), diante de edifícios do ecletismo das primeiras décadas do século 20.

Em diversos outros momentos, Oscar manteve-se fiel ao pensamento dos arquitetos brasileiros modernistas da primeira geração que buscava eclipsar[503] a produção *"[...] de fundo acadêmico [...]"* – citando Lucio Costa (COSTA apud PUPPI: 1998, p.9); em que também se vê, acerca do estilo arquitetônico eclético: *"Desqualificado de antemão, desde o princípio, como uma arquitetura de origem estrangeira [...] sua fortuna crítica é a menos feliz de toda a arquitetura brasileira."* (ibid., p. 9).

Buscando valorizar as estruturas remanescentes – "*Afinal, a velha arquitetura do Jockey Club já faz parte daquele recanto da cidade."* (NIEMEYER, op.cit., loc. cit.), Niemeyer apresenta sua proposição, através de duas soluções conhecidas.

Inicialmente, através do que ele chamou de *"Solução A"* (assim demarcada em uma das pranchas), o arquiteto propusera uma intervenção destacando dois pavimentos: o primeiro, com um pé direito de 2,40m estendendo-se transversalmente, de um jardim (com abertura zenital) à uma pequena arquibancada, protegida por uma fachada de vidro voltada para o hipódromo; já o segundo pavimento, um mezanino afastado em ambas extremidades, tendo a laje de 30cm e o pé direito de 2,80m. As vigas (inferior e superior) que sustentariam este pavimento possuiriam 1,20m de altura e a variação da largura[504] de 30m para 35m.

Nesta mesma solução, o próprio Niemeyer apontara os seguintes problemas para serem estudados: *"1 - reduzir a altura do salão; 2 – verificar se 30mts [sic] é melhor que 35; 3 – posição dos apoios. Verificar (?) de visibilidade; 4 – piso intermediário. Verificar se deve ou não ser mantido."* (NIEMEYER: 1973 apud http://www.niemeyer.org.br – Acesso: março de 2016).

---

503 Vide: *"Muita construção, alguma arquitetura e um milagre"* (COSTA: 1951 apud XAVIER: 2003, pp.78-97) e *"Por uma História Não Moderna da Arquitetura Brasileira"* (PUPPI: 1998).

504 Destacados através de dois cortes transversais.

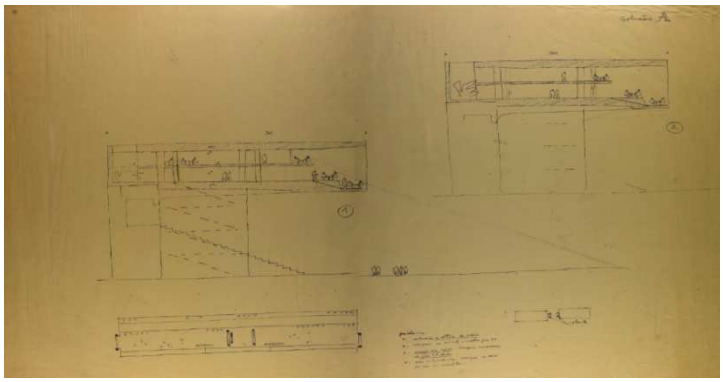
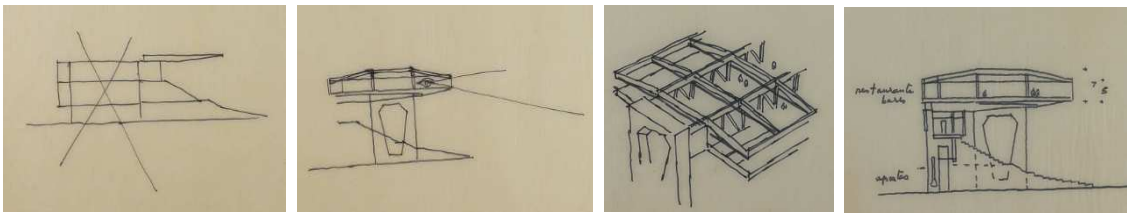


Imagem 294: *"Solução A",* destacando dois cortes transversais – sendo *"1"* com 35m de largura e o *"2",* com 30m de largura. Destaque para a planta longitudinal e os apontamentos dos problemas – observados na margem inferior da imagem. **Fonte:** http://www.niemeyer.org – Acesso: março de 2016.



Imagens 295, 296, 297 e 298 – respectivamente: [295]: Etapas da intervenção no Jockey Clube Brasileiro, através de croquis feitos por Oscar Niemeyer. **Fonte:** http://www.niemeyer.org – Acesso: março de 2016. Destaque para o acréscimo vertical e horizontal junto da fachada frontal do edifício remanescente. **[296]:** Corte transversal apresentando uma segunda proposta, de um único pavimento. **[297]** Perspectiva da intervenção, destacando seus aspectos estruturais – o monumental pilar de concreto e as vigas metálicas. **[298]:** Corte transversal apresentando a solução do partido arquitetônico. **Fonte única:** http://www.niemeyer.org – Acesso: março de 2016.

Abandonando a *"Solução A"*, o arquiteto apresenta-nos a proposta definitiva:

> **A solução que propomos não toca na arquitetura**. E [sic] um acréscimo, numa grande área útil – localizada onde se impõe – que se incorpora no conjunto de forma independente e adequada. [...]. A solução estrutural já foi revista pelo escritório técnico ´Projectum' que a aprova como coisa fácil de realizar. E [sic] claro que se trata de um grande vão livre, de uma estrutura importante, mas o problema estrutural que representa é tão simples e definido que se reduz a dimensionamentos. **São apoios verticais de concreto nas extremidades das arquibancadas e vigas metálicas**: as longitudinais com 7 mts [sic] de altura e as transversais com 1,20 mts [sic]." (NIEMEYER, op.cit., loc. cit.). **(Grifos nossos).**

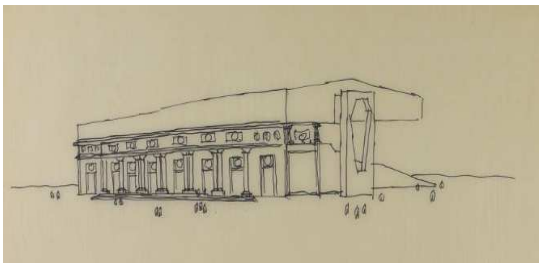
Inicialmente, observa-se a contradição quando Niemeyer diz que *"A solução que propomos não toca na arquitetura"* (ibid); todavia, vê-se que o projeto apresentado defende a demolição parcial do coroamento original dos edifícios, substituindo os ecléticos torreões por uma estrutura mista.

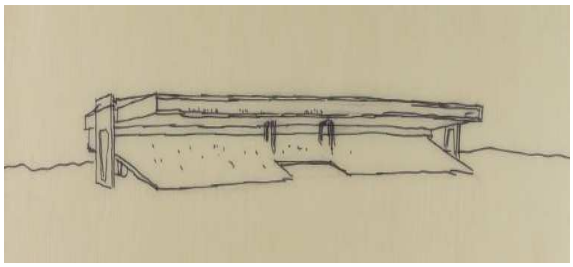
Tal estrutura é formada através de quatro pilares – tipo *Vierendeel* – que surgem robustos, nas extremidades e, também, afastamento central das tribunas. Sobrepondo-os, vêem-se as vigas que percorrem (aproximadamente) 75m de ponta a ponta sobre cada tribuna original. Apoiando

sobre os vãos monumentais, vêem-se as lajes perfiladas por treliças – tipo *Warren* – que finalizam a arquitetura proposta: engenhosa e estrutural.

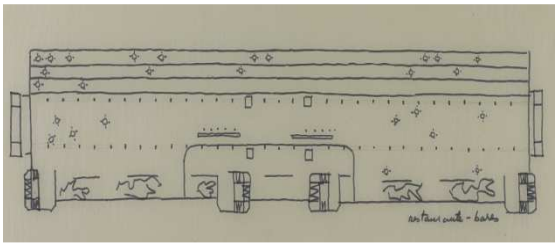


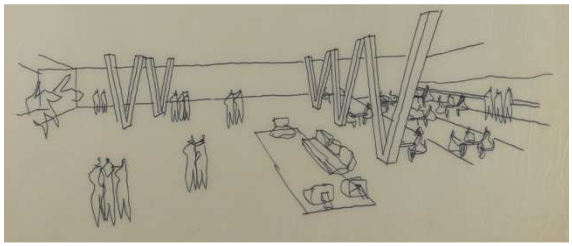
Imagem 299: Croqui apresentando a fachada frontal das arquibancadas do Jockey Clube Brasileiro com a sobreposição da intervenção de Oscar Niemeyer. **Fonte:** http://www.niemeyer.org – Acesso: março de 2016.





Imagens 300 e 301 – respectivamente [300]: Perspectiva frontal. **[301]:** Perspectiva posterior da arquibancada do Jockey Clube Brasileiro com a proposta de Oscar Niemeyer. **Fonte única:** http://www.niemeyer.org – Acesso: março de 2016.





Imagens 302 e 303 – respectivamente [302]: Planta do Pavimento dos Restaurantes e Bares. **[303]:** Perspectiva do interior do pavimento do pavilhão sobreposto às estruturas remanescentes do Jockey Club. **Fonte única:** http://www.niemeyer.org – Acesso: março de 2016.

Agora, destaca-se apenas um único pavimento que, transversalmente inicia-se em uma extremidade com presença de um jardim e, na margem oposta (voltada para o hipódromo), a continuação das arquibancadas de três níveis; destacando também, a inserção do restaurante e bares. O pé direito é de 3m enquanto a altura total do pavimento (da base da laje à cobertura) alcança 7m, com desenho trapezoidal no coroamento.

Muito embora não aproveitadas, as soluções encontradas por Oscar Niemeyer para o antigo *Jockey* dão-se através de **Ampliação Externa Vertical,** sobrepondo uma estrutura que defende uma engenharia sofisticada e, ainda mais audaciosa que as marquises originais das tribunas: inserindo assim uma nova laje de 30-35m (e acima o pavimento de intervenção e cobertura), que se

justapõe a original marquise de 20m, por uma intervenção que, para Oscar Niemeyer, não poderia apresentar-se tímida diante da remanescente audácia estrutural da década de 1920, pelos velhos arquitetos do ecletismo.

AMPLIAÇÃO DO HOTEL COPACABANA PALACE

Local: Rio de Janeiro/RJ - Brasil
Ano: 2001
Situação: não construído.

A) Ambiência-histórica preexistente





Imagens 304, 305 e 306 – respectivamente: [304]: Vista parcial do Hotel Copacabana Palace. **Fonte:** http://www.ahoradosim.com.br – Acesso: Março de 2016. **[305]:** Vista parcial aérea do Hotel Copacabana Palace. Destaque para área posterior (voltada área a Av. de N.S. de Copacababa). Foto: Augusto Malta. Década de 1920. **Fonte:** http://www2.dbd.puc-rio.br – Acesso: março de 2016. **[306]:** Vista aérea do Hotel Copacabana Palace **Fonte:** http://www.temporadalivre.com – Acesso: março de 2016.

Com o pseudônimo de Jacinto de Thormes,[505] o colunista Maneco Müller (1923-2005) introduz o livro *"Copacabana Palace – um hotel e sua história"* escrito pelo jornalista Ricardo Boechat (1952), em comemoração (então) aos 85 anos[506] do famoso hotel carioca, dizendo: *"[...] foi o hotel que inaugurou a praia, e não a praia que inaugurou o hotel."* (MÜLLER apud BOECHAT: 2009, p.9) – apontando aí, a contribuição da família Guinle[507] para *"[...] o estilo de vida do Rio de Janeiro."* (Ibid), passando então, de uma cidade portuária e mesmo uma desejosa Paris (ainda que Tropical) à uma cidade balneária.

Dispensável apresentação histórica e cultural, Copacabana – *"Copa Caguna"*[508] – é um dos mais lendários bairros sul-americanos – *lugar* absoluto do imaginário brasileiro do século 20 – confunde-se, portanto, com a própria história da praia e do estilo de vida do carioca desde a inauguração do Túnel Velho em 6 de julho de 1892, atravessando o Morro de Vila Rica, através de um empreendimento da Companhia Ferro-Carril do Jardim Botânico, finalmente integrando a inóspita paisagem à cidade.

[505] Pseudônimo advindo do protagonista do romance *"A cidade e as serras"*, de Eça de Queiroz (1845-1900).
[506] O Hotel Copacabana Palace foi construído entre 1917-1923.
[507] Tradicional família carioca, responsável pela construção do Hotel Copacabana Palace, através do empresário Octávio Guinle (1886-1968), filho do bilionário gaúcho Eduardo Palassin Guinle (1846-1912). Os Guinle destacam-se no cenário econômico e cultural do Brasil (especialmente do Rio de Janeiro), desde a segunda metade do século 20.
[508] Na língua indígena quéchua (ou quíchua) – ao lado do espanhol, oficial no Equador, Bolívia e Peru – significa: "lugar luminoso", também sendo variação de *"Copac Cahuana"* que traduz ser *"mirante do azul"*.

Já na segunda década do século 20, através do então presidente[509] Epitácio Lindolfo da Silva Pessoa (1865-1942), a capital federal buscara evidências além de seus limites geográficos, organizando então, a Feira Internacional ocorrida durante as comemorações, em 1922, do Primeiro Centenário da Independência do Brasil – vendo-se, no plano urbano-arquitetônico: de um lado, o *"[...] 'estilo colonial brasileiro' – a ser obrigatoriamente adotado na maioria dos pavilhões brasileiros –"* (PINHEIRO: 2011, p.101), implantados na área conquistada ao mar, após o desmonte do Morro do Castelo – e, por outro lado, na longínqua Copacabana, a *"[...] busca de aliados com condições de erguer na mais bela praia da capital da república hotel sem similar na América do Sul, capaz de sagrar-se pela sofisticação dos serviços e pelo esplendor da localização."* (BOECHAT, op. cit., p. 30); empreitada alcançada através de solicitação presidencial direcionada ao empresário da mais rica família brasileira: Octávio Guinle (já então, dono do Hotel Palace, no Rio de Janeiro e arredantário do Hotel Esplanada, em São Paulo).

Embora estivesse previsto para ser inaugurado durante as comemorações de 1922, o *hotel,* cujo projeto é de autoria do arquiteto francês Joseph Gire[510] (1872-1933) e execução do engenheiro César Melo e Cunha,[511] foi entregue somente no ano seguinte, em 13 de agosto: *"[...] um prédio majestoso, com fachada inspirada nas do Negresco e do Carlton, consagrados concorrentes da Côte d´Azur"* (Ibid) – sendo um pioneiro edifício hoteleiro à beira-mar, destacado sua alvura diante do Atlântico, através de uma eclética arquitetura com aproximação estilística à la Luiz XVI, com luxuosa decoração de mármores de Carrara e cristais da Boêmia, além de *"[...] lustres checos [sic], mobiliário sueco, tapetes ingleses, cristais Baccarat e porcelanas de Limoges."* (Ibid).

Restringindo-nos aos aspectos arquitetônicos, o *hotel* apresentava em seu traço original uma superposição de plantas próximo ao quadrado (que foi mantida), além de uma composição de fachadas que demonstrava características marcantes da expressão eclética: *"[...] dramaticidade, conforto, expressividade, luxo, emoção, exuberância."* (ROCHA-PEIXOTO apud CZAJKOWSKI: 2000, p.7). O edifício erigido, embora mais simplificado em seus ornatos preestabelecidos, guarda internamente seus principais aspectos iniciais: pavimento principal (destacadamente social), com seus salões, restaurantes, espaços de espetáculos e o original cassino[512] e, na seqüência vertical, os apartamentos e seus apoios em diferentes categorias.

Não obstante, ainda que possamos esmiuçar as propriedades construtivas e requintes da escola *beaux-arts* presentes no *hotel,* interessa-nos aqui, as transformações (ou ânsia destas) para ajustes financeiros através de melhorias físicas.

---

[509] Período de 1919-1922.
[510] O arquiteto destacou-se também pela autoria do *Hotel Glória* (1922), o Edifício *A Noite* (1927-1930), ambos na cidade do Rio de Janeiro e, dentre outros importantes projetos, alguns também construídos (entre 1909-1916), na Argentina. Sabe-se ainda que, paralelamente ao projeto de Gire, o arquiteto Morales de los Rios executou um projeto para o Hotel Copacabana Palace, na década de 1920; merecendo maior aprofundamento sobre o episódio.
[511] Acerca da participação deste, assim para seus próprios dados biográficos, merece maior pesquisa.
[512] Sabe-se que Octávio Guinle *"[...] exigiu autorização para incluir no novo hotel um cassino, como forma de viabilizá-lo financeiramente."* (BOECHAT: 2009, p.31).

Sucintamente, o *hotel* apresenta-se em sua fachada frontal, uma expressiva altimetria (especialmente destacada através de fotografias do começo do século 20) e, à medida que atravessamos a Rua Rodolfo Dantas em direção à Av. Nossa Senhora de Copacabana (diante da fachada posterior), notamos uma ruptura: o volume do remanescente cassino e a não sobreposição de apartamentos – configurando assim, um certo perfil em *"L",* cujo vazio posterior sempre fomentou acréscimos verticais.

Quando inaugurado – "*[...] com poucos hóspedes (seis apartamentos ocupados levaram Octávio Guinle a brindar com champagne) [...]"* (BOECHAT: 2009, p.40), o *hotel* disponibilizava de 230 apartamentos (segundo Ricardo Boechat) e 223 apartamentos (segundo Philip Carruthers[513]) – evidenciando, através de outras fontes[514] de (atuais) 226 apartamentos e suítes[515]. Todavia, ao longo dos anos – pouco mais de duas décadas após a inauguração do *hotel* cada vez mais procurado *"[...] se via obrigado a recusar reservas por falta de acomodações."* (BOECHAT,op.cit., p.94), restando ao proprietário ampliá-lo.

Desobstruindo pequeníssima parte do morrote denominado Pedra do Inhangá (que existia junto da fachada lateral esquerda do *hotel*) foi projetada[516] em 1934, a piscina – sendo esta, ampliada em 1949. Porém, anos antes, com generoso afastamento frontal e com parte das instalações voltadas para a Av. Nossa Senhora de Copacabana, erguera-se o Anexo[517] do *hotel*:

> [...] construindo um anexo de onze andares no terreno ocupado pelas quadras de tênis. As obras iniciaram em 1946. Inaugurado dois anos depois, o Anexo se caracterizava por oferecer exclusivamente apartamentos com quartos e salas separados. **Para frustração dos preservacionistas, o projeto não copiou a arquitetura neoclássica do hotel. Ao contrário: modificou-lhe as linhas externas para apropriá-las do estilo contemporâneo que surgia.** A opção pelo novo, mais que estética ou funcional, era motivada pelo desejo de atualidade, conforme exigia a fervilhante Copacabana do pós-guerra. (Ibid.p.94). **(Grifos meus).**

Atribuído ao belenense Wladimir Alves de Souza (1908-1994), arquiteto formado em 1930 na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro – cidade que adotou e *"[...] mantinha um escritório particular muito procurado pela alta sociedade carioca."* (CAVALCANTI: 2001, p.359), o anexo do *hotel* foi projetado e construído no final da década de 1940; apresentando em sua arquitetura, uma composição estilística *"déco-modernista",* expondo, conforme destacado, uma intervenção própria ao

513 Ex-diretor-superintendente do Hotel Copacabana Palace (1989-2012, quando se aposentou).
514 https://pt.wikipedia.org – Acesso: 5 de junho de 2016.
515 Sendo, 148 no edifício principal e 78 no anexo.
516 Pelo mesmo engenheiro responsável pela construção do *hotel*: César Melo e Cunha.
517 São desconhecidos os motivos da família Guinle não ter empreitado o desmonte da Pedra do Inhangá para em novo terreno (e defronte à praia) erguer o anexo necessário. Sabe-se, no entanto, que entre 1951-1957, neste mesmo terreno do remanescente morrote, foram erguidos os edifícios: *Chopin, Prelúdio, Balada e Barcarola* – projetados por Jacques Pilon Arquitetura e Construção. Impossibilitando de vez, por parte dos proprietários do *hotel*, qualquer anexo naquelas proximidades.

estilo *"[...] contemporâneo que surgia."* (BOECHAT,op.cit., p.94), acarretando inclusive, em *"[...] um ambiente de hábitos próprios, menos formais."* (Ibid).

Já na segunda metade do século 20, em especial, após a transferência da capital para Brasília, o *hotel* resistia em uma Copacabana cada vez mais consumida pelas transformações arquitetônicas – *"[...] a euforia dos anos JK (1956-1961) se materializava na inserção definitiva do bairro na rota do lazer noturno da cidade [...] bem como o boom imobiliário*[518] *[...]"* (O`DONNEL: 2013, p.230), surgindo também novos empreendimentos hoteleiros além de grupos financeiros que, diante da localização privilegiada do *hotel* ofereceram *"[...] sucessivas tentativas de comprá-lo, para erguer nos 12 mil metros quadrados por ele ocupados todo o tipo de empreendimento imobiliário."*[519] (BOECHAT: 2009, p.147).

Por iniciativa de Luiz Eduardo e José Eduardo, filhos da herdeira do *hotel,* Maria Isabel Guinle – *dona Mariazinha* – surgiram, a partir da década de 1970, algumas propostas que almejavam driblar as concorrências hoteleiras que estamparam nas últimas décadas, através de soluções que pudessem reinventar economicamente o Hotel Copacabana Palace. Para isto, em tempos distintos, três arquitetos destacaram-se nesta tarefa: Theor Loher,[520] Paulo Casé (1931) e Edison Musa (1934).

Em 1973, através do projeto realizado por Loher, idealizou-se a demolição do Hotel Copacabana Palace e a construção de três edifícios comerciais, *"[...] o maior com 32 andares [...]"* (Ibid), gerando enorme reboliço social, conforme aponta Boechat:

> A iniciativa, logo aprovada pelo Conselho Estadual de Planejamento Urbano, levou às ruas a discussão sobre a demolição do hotel, dividindo opiniões de políticos, historiadores, jornalistas e populares em geral. Diante das proporções que o debate assumiu, o presidente Geisel determinou ao governo do Rio, Chagas Freitas[521], **que encontrasse meios de 'evitar o desaparecimento do hotel, ao qual se pode atribuir autêntico valor histórico'** (Ibid). **(Grifos nossos).**

Abandonado o projeto de Loher (sem conhecimento das causas), o *hotel,* ainda sem a merecida salvaguarda e reiteradamente compadecido por seus limites físicos, ganhara novo impulso (à essa altura, já na década de 1980), quando a família Guinle contratou o arquiteto Paulo Casé que apresentou *"[...] um novo projeto, mais ousado que o de Theor Londer, para substituir o Copacabana Palace por um complexo de cinco prédios, o mais alto com 150 metros [...]"* (BOECHAT: 2009, p.148).

Segundo Casé – por meio de uma reportagem de jornal da época – através de sua proposta, a família Guinle estaria movida *"pelo mesmo espírito que criou o velho Copa"*. (CASÉ: s/d. apud

---

518 Segundo a mesma autora*: "Entre 1956 e 1960, a população do Rio de Janeiro cresceu 34% (passando de 2.332.931 habitantes para 3.139.858), enquanto Copacabana observou um acréscimo de 42%, indo de 129.249 habitantes para 138.846. Às vésperas da década de 1970 esse montante subia para nada menos que 250 mil moradores, dos quais 98,8% viviam em apartamentos."* (O`DONNEL: 2013, p.230).

519 *"As ofertas variavam muito, mas sempre envolviam cifras mais atraentes que o faturamento do hotel, limitado pelo pequeno número de quartos e prejudicado pela queda encessante nos valores das diárias."* (BOECHAT: 2009, p.147),

520 Acerca deste arquiteto não foram encontradas nenhuma referência além das apontadas por Richardo Boechat.

521 Antônio de Pádua Chagas Freitas (1914-1991) foi Governador do antigo Estado da Guanabara (1970-1975) e Governador do Estado do Rio de Janeiro (1979-1983).

http://www.skyscrapercity.com – Acesso: junho de 2016). Ainda de acordo com a mesma fonte, seriam três os argumentos básicos do projeto:

> 1 – criar um equipamento integrado de serviços à comunidade de Copacabana que estimule suas atividades sociais e de constitua numa área de lazer dentro de um ambiente vivo e dinâmico em que o usuário se sinta 'participando de uma grande festa; 2 – atender, de acordo com as exigências da moderna técnica hoteleira, às carências de hospedagem de uma cidade que tem no turismo uma de suas principais atividades; 3 – tentar revitalizar Copacabana, gerando automaticamente um desejável surto de renovação. (Ibid).

Tais argumentos distribuir-se-iam no programa arquitetônico que abarcava: *"[...] dois hotéis, um polo empresarial, lojas, centro cultural com teatros, cinemas, seis restaurantes e área de lazer aberta à comunidade."* (BOECHAT: 2009, p. 149). Todavia, não erigido, o projeto logo fora tomado por nova ação popular, alcançando uma escala que atingiu o governador Leonel de Moura Brizola[522] (1922-2004) que sugerira *"[...] que o projeto de Casé fosse modificado, de forma a preservar o prédio principal do hotel, um cartão-postal do Rio"* (Ibid), autorizando a contrapartida da demolição do Anexo, do antigo Cassino, do Golden Room e do teatro; possibilitando assim, espaço às novas edificações. Finalmente, em 1986, o Hotel Copacabana Palace fora tombado[523] em sua maior instância.

"Velha, decadente, mas digna..." (VIDAL apud BOECHAT: 2009, p. 154), assim reagira o escritor estadunidense Gore Vidal (1925-2012) em 1987 durante sua estadia no Hotel Copacabana Palace. De fato, o final de década de 1980 para o *hotel* foi através da família Guinle, de constantes entraves econômicos e, agora, patrimoniais.

Um dos últimos episódios deu-se através da Câmara Municipal do Rio de Janeiro que, *"[...] em meio a agressões físicas entre vereadores, aprovou o 'destombamento parcial' do Copacabana Palace para permitir a construção, aos fundos de seu prédio principal, de dois edifícios de 27 andares cada um."* (Ibid).

Tal projeto, de autoria do arquiteto Edison Musa,[524] sucintamente analisado, destaca-se pela preservação da parte frontal do *hotel* e a inserção (onde se encontra o cassino), de duas monumentais torres, sobre uma única plataforma – apresentando assim, uma intervenção arquitetônica também observada a partir da praia: vendo-se lâminas verticais com revestimento de escuro vidros, rompendo a eclética-brancura remanescente – idéia que *"[...] numa ironia do passado sobre o presente [...]"* (Ibid), jamais encontrou capital necessário, levando o hotel à seu *"[...] inexorável*

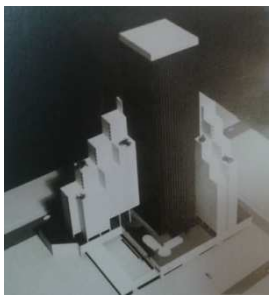
---

522 Governador do Estado do Rio de Janeiro por dois mandatos: 1983-1987 e 1991-1994. Também foi governador do Rio Grande do Sul (1959-1963).

523 Segundo Boechat, a reação da matriarca Mariazinha Guinle acerca da salvaguarda do hotel foi de *"[...] 'presente de grego' e afirmando que o Copacabana Palace não passava de 'um prédio simpático e agradável, mas sem valor histórico' [...]".*(BOECHAT: 2009, p. 149). Tombamento Federal através do Iphan (14/08/1986); tombamento estadual pelo Inepac (Lei.793/85 e Lei3.531/03 de 24/03/1986 – Número do Processo: E-03/16/560/83); tombamento federal pelo Iphan (Resolução 17 de 19/03/1986 e D.O. Estado de 14/03/1986 – Livro Histórico, Vol. I. Inscrição 506 e Livro Belas-Artes, Vol. II, Inscrição 583); e por fim, o tombamento municipal (Tombamentos Provisórios: 12/12/1985 e 07/04/2003 – além do Tombamento Definitivo D.O.M. de 30/10/2008).

524 Autor do icônico carioca Edifício Rio Branco 1, na avenida de mesmo nome, no centro da cidade.

rota da falência." (Ibid). Sendo, entretanto, finalmente vendido[525] em 1989 ao empresário anglo-americano James Blair Sherwood (1933).


Imagens 307, 308 e 309 – respectivamente: [307]: Projeto de intervenção para o Hotel Copacabana Palace. Autor não identificado. **[308]:** Vista parcial da maquete do projeto de intervenção realizado pelo arquiteto Paulo Casé (década de 1970). **[309]:** Vista parcial da maquete do projeto de intervenção realizado pelo arquiteto Edison Musa (década de 1980). **Fonte única:** BOECHAT: 2009, p.182.

Segundo Philip Carruthers, ex-diretor-superintendente,[526] após a venda do *Hotel* no final de década de 1980, Sherwood *"[...] estava ciente do tombamento, e da necessidade de manter a fachada inalterada, mas achava que mesmo assim poderia ampliar o numero de apartamentos construindo novos apartamentos em diversos espaços ociosos*[527] *dentro do hotel.* (CARRUTHERS: 2013, s/p. Disponível em: http://philip-gooddaysunshine.blogspot.com.br – Acesso: Março de 2016) – utilizando assim, desde espaços próximos à piscina e sua famosa pérgula à áreas do *[...] antigo casino* [sic], *com apartamentos voltados tanto para a quadra de tênis como para a Avenida N.S. de Copacabana.* (Ibid).

Seguidamente de projetos de reformas e ampliações para o *Hotel* (ainda desconhecidos em sua natureza) diversas foram as manobras arquitetônicas rejeitadas pelo Iphan após os tombamentos ocorridos nos anos 1980. Já na década seguinte, através do apoio do arquiteto e, então prefeito do Rio de Janeiro, Luíz Paulo Conde[528] (1934-2015), nova intervenção fora apresentada para a tão desejada ampliação econômica e arquitetônica do *Hotel* – conforme aponta Carruthers:

> O Conde, além de Prefeito, era também arquiteto, e antes de ser eleito Prefeito havia sido o Secretário de Obras da cidade. Um dos dilemas que o hotel enfrentava era o que fazer com os antigos salões do casino [sic] voltados para a Avenida Nossa Senhora de Copacabana, e há muito tempo abandonados. **Seria um prédio de 16 andares e teria um total de 162 novos**

[525] *"A decisão de comprar o hotel se baseou na constatação de que o projeto desenhado por Joseph Gire no início do século guardava características únicas, irreproduzíveis nos tempos atuais."* (BOECHAT: 2009, p. 149). A transação Guinle-Sherewood foi marcada por negociações novelescas entre o empresário e família Guinle, em especial pela viúva Mariazinha, que fez questão de viver no *hotel* até sua morte, em 1996.

[526] Entre 1989 e 2012, quando se aposentou.

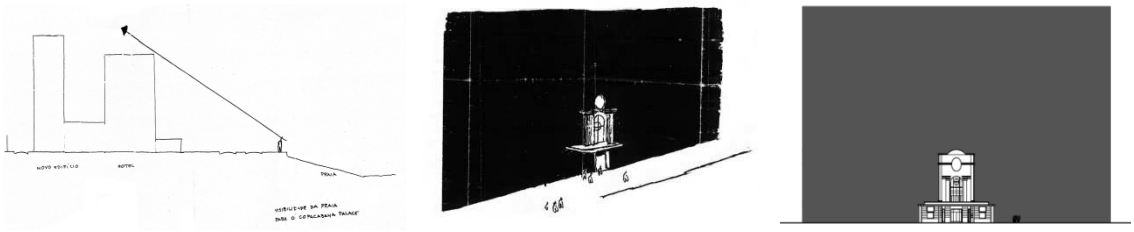
[527] "*Uma das ideias do Sherwood era de construir apartamentos em volta da piscina. Para isso, ele queria que o muro divisório com o prédio vizinho do Chopin recuasse quatro metros dentro da servidão, ou que, além de ser impossível de aprovar, ainda teve como conseqüência acirrar os ânimos dos nossos ilustres vizinhos, que levou um bom tempo para serenar."* (CARRUTHERS: 2013, s/p. Disponível em: http://philip-gooddaysunshine.blogspot.com.br – Acesso: março de 2016).

[528] Prefeito do Rio de Janeiro de 1997 à 2001.

> **apartamentos**. O novo prédio seria integrado ao prédio existente através de uma conexão situada na atual quadra de tênis, de modo que a entrada única do hotel continuaria a ser pela a Avenida Atlântica. [...] O Prefeito Conde se tornou um grande aliado, pois achava que a nova construção iria revitalizar uma área degradada nos fundos do hotel e com a sua ajuda, o projeto foi aprovado tanto na Prefeitura como nos órgãos de Patrimônio Histórico, tanto na esfera municipal, como na esfera estadual. **Porém, quando o projeto chegou ao escritório regional da Iphan no Rio de Janeiro, já na esfera federal, encontrou obstáculos na aprovação que nem o Prefeito Conde foi capaz de superar.** (Ibid). **(Grifos nossos).**

Aprovado então, nas esferas municipais e estaduais, a ampliação do Hotel Copacabana Palace (segundo o mesmo relato do ex-diretor-superintendente), tivera que percorrer um *lobby* através de *"[...] embaixadores, ministros e outras autoridades brasileiras [...]"* (Ibid), almejando a tão desejada aprovação para intervenção. Após algum tempo, a resposta viera através do próprio Presidente do Iphan,[529] que nominalmente destacara o caminho:[530] Oscar Niemeyer.

B) A proposta arquitetônica



Imagens 310 e 311 – respectivamente: [310]: Corte transversal e fachada posterior do Hotel Copacabana Palace com a intervenção proposta por Oscar Niemeyer. **[311]:** Fachada posterior do Hotel Copacabana Palace com a intervenção proposta por Oscar Niemeyer. **Fonte única:** Escritório Oscar Niemeyer, através do arquiteto Jair Valera. Ano: 2013

Rara e ainda não divulgada pela Fundação Oscar Niemeyer, a proposta de intervenção arquitetônica realizada por Niemeyer em 2001 para as incitadas transformações físicas do Hotel Copacabana Palace – exponencialmente promovidas pela Rede Orient Express[531] – são verificadas em poucas fontes, destacando: o próprio arquivo do Escritório Oscar Niemeyer;[532] as crônicas do jornalista Ricardo Boechart (1952) apresentadas em dois títulos acerca do octogésimo quinto aniversário do *Hotel;* a crônica intitulada *"Niemeyer e o Segundo Anexo",*[533] escrita por Philip Carruthers, ex-diretor-superintendente do Hotel Copacabana Palace; uma breve citação do episódio

[529] Aproximando os fatos e datas, supõe-se durante a gestão (1999-2002) do arquiteto Carlos Henrique Heck (1937).
[530] *"A sugestão do Presidente da Iphan era que devíamos substituir o projeto em aprovação por outro projeto, de autoria do Oscar Niemeyer. Segundo a ótica do Presidente da Iphan, seria muito pouco provável que um projeto do Niemeyer não fosse aprovado. Nós [sic] disse ainda que ele já havia conversado com Niemeyer sobre este assunto e que Niemeyer concordaria em fazer o projeto, caso fosse convidado. Levamos então o assunto para Londres, e não demorou muito para vir à resposta, Sherwood concordou em substituir o projeto por outro de autoria do Niemeyer". (Ibid).* (CARRUTHERS: 2013, s/p. Disponível em: http://philip-gooddaysunshine.blogspot.com.br – Acesso: março de 2016)
[531] Conforme vimos em *Ambiência-histórica preexistente*, as transformações físicas do Hotel Copacabana Palace iniciaram após a aquisição do Hotel em 1989, pelo empresário britânico James Blair Sherwood (1933).
[532] Para esta específica pesquisa, através de material iconográfico disponibilizado pelo arquiteto Jair Valera.
[533] Disponível no *Blog* (http://philip-gooddaysunshine.blogspot.com.br – Acesso: março de 2016) do ex-diretor-superintendente do Hotel Copcabana Palace.

através do atual proprietário, o empresário inglês James Blair Sherwood (1933), além de parcas notícias.

É de se espantar que um dos símbolos máximos das transformações urbano-arquitetônicas de Copacabana: o *Hotel* em destaque seja mais jovem que o próprio Oscar Niemeyer – dado pelo término da construção em 1923, ou mesmo, pelo traço original de 1917, através de Joseph Gire (conforme apontado em *Ambiência-histórica preexistente*).

Solicitado no começo do século 21, o projeto de ampliação das dependências físicas, (especialmente através da multiplicação dos originais 223/230 apartamentos) galgava-se desde a transição Guinle-Sherwood;[534] remontando aos períodos em que os antigos proprietários do *hotel* sugeriram, conforme vimos, diversas propostas para o ícone de Copacabana: de readaptações e acréscimos à total demolição – além de sugestões de venda; fato ocorrido.

Através do próprio Sherwood vemos em livro de sua autoria, intitulado: *"Orient-Express – A personal journey",* um breve relato:

> Eu pensei que seria uma grande oportunidade de criar um edifício moderno, alto, e quem melhor para fazê-lo do que Oscar Niemeyer, o arquiteto que assinou todos os edifícios de Brasília. [...] Niemeyer fez questão de assumir a tarefa e fez alguns croquis. Eu gostava deles, mas meus colegas não estavam tão interessados e, de qualquer caso, as autoridades acharam a proposta muito moderna e fora de sintonia com a fachada *art déco* [sic] do hotel. Talvez ela fosse, mas teria dado uma nova dimensão para a parta posterior do hotel. [535] (SHERWOOD: 2012, s/p.)

Finamente convidado para a realização do projeto de intervenção e ampliação das instalações do Hotel Copacabana Palace, *"[...] Os subsequentes contatos com Niemeyer foram, no mínimo, folclóricos [...]"* (Philip Carruthers, Op.cit., loc.cit), conforme destaca:

> Nesta altura o Niemeyer já estava com 95 anos de idade. Não obstante isso se mantinha totalmente lúcido e se locomovia bem, embora lentamente. Na sua primeira visita ao hotel, olhou longamente para a fachada com um olhar contemplativo, e depois de algum tempo se virou para mim e disse **'Este prédio é uma m****, jamais devia ter sido tombado!'** [...]" (Ibid).

---

[534] De acordo com Philip Carruthers, ex-diretor-superintendente vê-se: *"Uma das conseqüências da melhoria na taxa de ocupação a partir de 1997 foi a renovação da determinação do James Sherwood em ampliar o numero de apartamentos existentes no hotel. Desde o advento dos grandes hotéis na orla de Copacabana durante a década de 70, havia se firmado um consenso* [sic] *que a única maneira de tornar o Copacabana Palace competitivo era de ampliar o numero de apartamentos existentes nos dois prédios que formam o conjunto do Copacabana Palace. Isto porque, apesar de sua grande amplitude, os dois prédios consistiam de apenas 223 apartamentos na sua totalidade, e isto contrastava negativamente em comparação com os 530 apartamentos do Meridien, os 560 do Rio Othon, os 415 do Rio Palace, e assim por diante."* (CARRUTHERS: 2013, s/p. Disponível em: http://philip-gooddaysunshine.blogspot.com.br – Acesso: março de 2016).

[535] Tradução livre de: *"I thought there as a great opportunity to create a modern, high-rise building, and who better to do in than Oscar Niemeyer, the acchitect of all the signature buildigns in Brasilia. […] Niemeyer was keen to take on the job and did some sketches. I liked them but my colleagues were not so keen and in any case the authorites thought they were too modern and out of tune with the art deco front of the hotel. Perhaps they were, but they woud have given the rear of the hotel a new dimension […]"* (SHERWOOD: 2012, s/p.)

Carruthers, em seu relato, destaca que o projeto anterior (que merece pesquisas paralelas) *"[...] contemplava uma fachada com características que harmonizava com o prédio existente. O projeto de Niemeyer, em contraste, era totalmente o oposto."* (Ibid).

Tal contraste é reinterpretado nas palavras do engenheiro calculista José Carlos Sussekind[536] (1947) sendo o desejo do arquiteto de *"[...] criar coisas discretas, neutras, completamente neutras [...]"* (SUSSEKIND: 2013, s/p) – que ainda nos revela:

> [...] coisa de muita sutileza, ele queria que fosse uma coisa toda preta de vidro, preta; ou seja, que fosse absolutamente negro, de modo que isso não brigasse muito com aquilo [o antigo edifício]; **ele queria criar um contraste**, digamos, com estes rococós [ornamentações existentes na fachada posterior do hotel] [...] (Ibid). **(Grifos nossos).**

Originalmente entrada do Cassino[537] pela Av. de Nossa Senhora de Copacabana, a fachada posterior do *Hotel* volta-se para o noroeste[538] sendo portanto fortemente incidida pelos raios solares. Diante deste fato, a proposição de Niemeyer em cobrir tal fachada de vidros fumês, deixando apenas a marquise e parte do frontispício do antigo cassino em evidência, vai de encontro apenas à questões estéticas.

Sobre o uso de vidros em sua arquitetura, Niemeyer certa vez destacara em *"Conversa de Arquiteto"*, dizendo: "*É evidente que me agrada o uso de fachadas de vidro, principalmente quando bem orientadas, aproveitando melhor uma paisagem magnífica, ou criando contraste com as superfícies cegas dos conjuntos urbanos que projetamos."* (NIEMEYER: 1999, p.48).

Ora, para o caso em análise, vemos uma indesejável orientação, além de uma implantação urbana que há muito traduz uma repressiva verticalidade em Copacabana, sendo a Praça do Lido (próxima ao *Hotel*) conhecida *Babilônia de arranha-céus*, desde a década de 1930 e – *"Desde então, até os anos 1960, o bairro cresceu vertiginosamente. Todas as quadras disponíveis foram ocupadas por prédios de 12 andares, e Copacabana atingiu uma das maiores densidades urbanas do mundo."* (SEGRE apud CZAJOWSKI: 2000, p.14); não sendo, portanto, nenhuma paisagem magnífica o entorno imediato (especialmente o posterior) do Hotel Copacabana Palace.

Optou então Niemeyer pelo contraste da nova fachada inteiramente de vidros fumês diante das superfícies ecletizantes do edifício remanescente. Através do artigo intitulado *"O vidro na*

---

536 José Carlos Sussekind (Rio de Janeiro, 1947) é engenheiro calculista; tendo sido assíduo colaborador de Oscar Niemeyer, da década de 1970 até o falecimento do arquiteto. A entrevista com Sussekind foi realizada no primeiro semestre de 2013 especialmente para a fatura da Dissertação "Velho Tejuco Moderno – A presença da arquitetura de Oscar Niemeyer em Diamantina – MG", defendida em 2014 através do Mestrado do PROARQ/FAU/UFRJ.

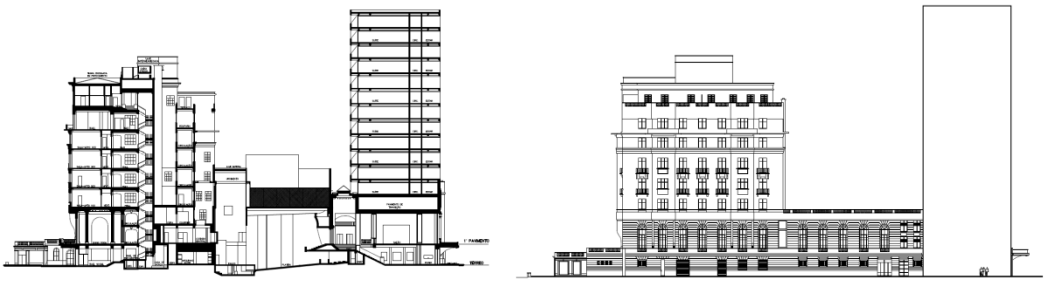
537 O Cassino do Copacabana Palace funcionou de 1923 ao ano de 1946 - momento em que o então Marechal Eurico Gaspar Dutra (1883-1974) aprovou o Decreto-Lei nº.9.215 de 30 de Abril de 1946, proibindo a prática ou exploração de jogos de azar em todo o território nacional. Além do Cassino do *Hotel,* Copacabana possuía também o Cassino Atlântico, no Posto 6.

538 Recordando que as fachadas que se voltam para o Noroeste, a incidência solar ocorre desde o nascente até o poente no solstício de verão (22 de dezembro) e por volta das 11h:30min durante o solstício de inverno (22 de junho).

linguagem de Oscar Niemeyer", de autoria dos arquitetos Benamy Turkienicz[539] e Rosirene Mayer, vemos que: *"O vidro na linguagem de Niemeyer não é apenas um elemento de fechamento das aberturas necessárias (programáticas), antes é uma superfície que potencializa a forma ou gera o volume"* (TURKIENICZ; MAYER: s/d. p.5 In: http://www.simmlab.ufrgs.br – Acesso: Janeiro de 2017).

Tais autores destacam que *"[...] a transparência, como elemento semântico intrínseco, assume múltiplos objetivos relacionados à percepção e à relação funcional ou formal com o contexto"* (Ibid) – assim destacando: *a) na liberação da estrutura seja como função estrutural ou como forma plástica; b) na percepção de leveza; c) na unidade/continuidade entre interior/exterior; d) no contraste claro/escuro; e) na visualização da paisagem; f) na tectônica do vidro* e, finalmente, *g) na proporção.*

Através do caso em análise, extrai-se destes pesquisadores, a exploração plástica da *tectônica do vidro* em que *"O uso de vidros escuros potencializa a percepção de continuidade e abstração da superfície"* (TURKIENICZ; MAYER: op. cit., p.18) – sublinhando neste caso, o objetivo do desaparecimento dos montantes das esquadrias, *"[...]" configurando planos escuros puros, abstratos [...]".* (Ibid).



Imagens 312 e 313 – respectivamente: [312]: Corte transversal da proposta de Oscar Niemeyer para o Hotel Copacabana Palace. **[313]:** Fachada lateral esquerda da proposta de Oscar Niemeyer para o Hotel Copacabana Palace. **Fonte única:** Escritório Oscar Niemeyer, através do arquiteto Jair Valera. Ano: 2013

É interessante notar que a utilização do vidro negro nas obras *niemeyerianas* acontece (pelo menos) desde o final da década de 1960, especialmente, através da Universidade de Constantine, na Argélia (1969); alcançando, nas décadas seguintes, uma constante: desde os edifícios que compõem o Memorial da América Latina em São Paulo (1986) atingindo projetos mais recentes, com expressivas superfícies com fechamentos verticais em vidros escurecidos, tal qual nos edifícios belorizontinos da Cidade Administrativa Presidente Tancredo Neves e seu expressivo número *"[...] de mais de 70 mil metros quadrados de vidro [...]"* (Disponível em: http://arcoweb.com.br – Acesso: março de 2016).

[539] Benamy Turkienicz Doutor, Professor Titular, PROPAR, Faculdade de Arquitetura, UFRGS.

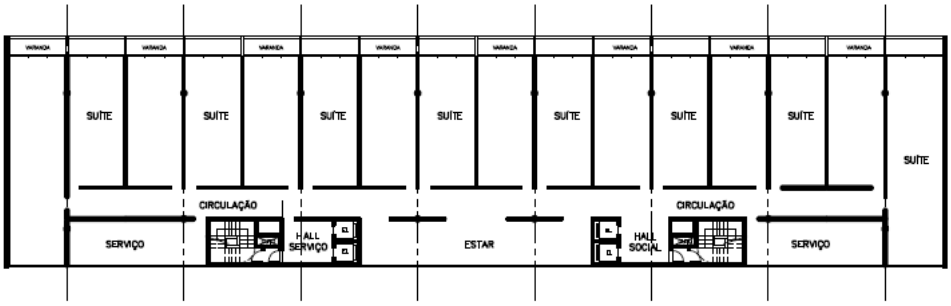


Imagem 314: Planta do pavimento tipo da proposta de Oscar Niemeyer para o Hotel Copacabana Palace. **Fonte:** Escritório Oscar Niemeyer, através do arquiteto Jair Valera. Ano: 2013

A intervenção de vidro proposta por Niemeyer para o edifício que se volta para o interior do bairro de Copacabana permitira a salvaguarda do corpo central da simétrica fachada, destacando (através do contraste – almejado desde o começo), a grande portada eclética: com marquise apoiada por quatro mãos-francesas; a grande janela de arco pleno, ladeada por colunas estilizadas e o coroamento com medalhão sem ornamentação e platibanda. Nas laterais e acima, apenas o vidro fumê.

A atitude – surpreendente e inédita (ainda mais diante de um edifício eclético), observada por Niemeyer, remete-nos a outros casos onde o arquiteto utilizou o recurso do destaque de massas salientes sobre as superfícies de vidro; expondo em sua arquitetura, a marquise ondulante em concreto pintado de branco metaforicamente flutuando sobre o fundo enegrecido, presente no edifício do Parlamento do Memorial da América Latina em São Paulo (1989).

O artifício utilizado por Niemeyer na fachada posterior do *hotel* aproxima-o de arquitetos pós-modernos em famosas intervenções (e contemporâneas) diante preexistências históricas através de acréscimos verticais; à exemplo[540] do arquiteto Cristián Boza (1943) e o Edifício Ex-Tribunales (1998-2001), em Santiago do Chile, em que, diante dos antigos tribunais *"[...] decidiu preservar a estrutura remanescente, com altura variável entre dois e quatro pavimentos, e construir, sobre e por detrás dela, um imenso prisma de vidro espelhado, de forma a atingir o vasto programa pré-estabelecido e perfazendo um total de oito pavimentos."* (ANDRADE: 2006, p. 125).

Os demais aspectos da intervenção arquitetônica são extraídos do corte transversal (vista da Rua Rodolfo Dantas) de onde se percebe que os quatro últimos pavimentos da torre almejada, sobressairiam a altura da fachada principal voltada para a Av. Atlântica, e ainda, seria vista ainda que em alto mar; outro aspecto interessante é perceber que os 12 pavimentos imaginados surgem sobre a cobertura do antigo cassino, através de um vão de transição; para cada pavimento tipo, Niemeyer sugeriu voltar (respectivamente) circulação, serviços e áreas de estar para a Avenida Nossa Senhora de Copacabana e, para o centro do Hotel, os apartamentos com varandas.

[540] Destacando apenas um dentre muitos casos similares.

Sabendo que esta **Ampliação Externa Vertical** não fora aprovada pelo Iphan[541] – *"Depois de muitas discussões, o Sherwood aprovou o novo plano e com isso a ideia de construir um novo prédio foi definitivamente sepultada."* (CARRUTHERS: 2013, s/p. Disponível em: http://philip-gooddaysunshine.blogspot.com.br – Acesso: março de 2016); sendo abandonada o programa de ampliação dos apartamentos, preferindo apenas remodelar (através do arquiteto de interiores francês Michael Jouannet) os antigos salões do cassino para espaços de eventos – sem margem para a escola modernista.

[541] De acordo com o relato Philip Carruthers vê-se: *"[...] Sherwood gostou do projeto e Niemeyer, invertendo o caminho normal das aprovações, nos disse, "Em 30 dias, eu aprovo este projeto na Iphan em Brasília, depois vocês tratam de obter as aprovações nos níveis estadual e municipal, pois com essa gente, eu não trato". Apesar do otimismo do Niemeyer, a resposta da Iphan não vinha. O tempo foi passando, e nada de aprovações."* (CARRUTHERS: 2013, s/p. Disponível em: http://philip-gooddaysunshine.blogspot.com.br – Acesso: Março de 2016)

RESTAURANTE NA FÁBRICA KIROW ARDERT GMBH

Local: Leipzig/ Alemanha
Ano: 2012
Situação: construído

A) Ambiência-histórica preexistente





Imagens 315, 316 e 317 – respectivamente: [315]: Vista superior da Fábrica Kirow Ardet GmbH, destaque para o posicionamento da *Kirow-Kantine* – local de intervenção do arquiteto Oscar Niemeyer e equipe. **Fonte:** http://www.panoramio.com – Acesso: outubro de 2017. **[316]:** Vista parcial da Fábrica Kirow Ardet GmbH. **Fonte:** https://commons.wikimedia.org – Acesso: outubro de 2017. **[317]:** Vista parcial da Kirow-Kantine, presente na Fábrica Kirow Ardet GmbH. **Fonte:** http://www.kirow-kantine.de

Em Lípsia – *Leipzig* – maior cidade do estado alemão da Saxônia, vemos ao oeste da malha urbanizada, a região conhecida como *Neulindenau.*[542] Tal território é marcado pelo *Karl-Heine-Kanal*, canal artificial que interliga o Porto de *Lindenau* ao afluente do *Weißen Elster;*[543] pela expressiva malha ferroviária; pelo Parque-cemitério *Plagwitz* e, também, por remanescentes edificações industriais da segunda metade do século 19, destacando a *Leipzinger Baumwollspinnerei* – datada de 1884 e conhecida originalmente como a maior fábrica de algodão da Europa continental, sendo hoje, um importante centro de produção e exposição de arte e cultura da Alemanha.

Há poucos metros do contexto mencionado, na mesma face de quadra da rua conhecida como *Spinnereistraße* (rua da Fiação) resiste também, desde o século 19, as estruturas de uma antiga fábrica de elevadores manuais e guindastes, o *Technisches Bureau und Maschinenbauanstalt* (Gabinete Técnico e Engenharia Mecânica). Fundada em 1880 pelo engenheiro Karl Richard Liebig a fábrica em destaque fora alterada nominalmente para *Unruh & Liebig AG*, a partir de 1887, quando o fundador original associara-se a Gustav Unruh, especialista em transporte contínuo. Dois anos depois, a mesma fábrica encontrara-se envolvida com a *Peniger Maschinenfabrik e Eisengießerei*, alcançando o século seguinte, com o nome *Peniger Maschinenfabrik e Unruh & Liebig AG.*[544]

[542] Ao sudoeste das regiões de *Lindenau* e *Altlindenau* e nas proximidades da região de *Plagwitz* cuja ocupação remonta ao século 15 e a incorporação ao município de Leipzig deu-se somente em meados de 1891, naquele momento com expressivo caráter industrial.
[543] Cuja nascente se dá na República Tcheca, ainda com o nome de *Bílý Halštrov.*
[544] Em 6 de dezembro de 1937.

No término da Segunda Grande Guerra Mundial, tal fábrica fora expropriada e nacionalizada, passando, já em 1º de agosto de 1946, a se chamar *Maschinenfabrik Unruh & Liebig*, vendo-a sob domínio da então União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) até o ano de 1954, quando fora apropriada pelo governo da República Democrática Alemã (RDA), tornando-se a empresa estatal *VEB Schwermaschinenbau S.M. Kirow Leipzig*.

Na década de 1990, após a re-unificação da Alemanha tal fábrica fora privatizada e batizada *Kirow Leipzig AG,* alcançando o século 21 sob o nome *Kirow Ardelt GmbH* e, comandada pela *Kranunion* – associação global de fabricantes de guindastes *Kirow,*[545] *Kocks*[546] *e Asdelt*[547] especializados em unidades para transportes em estaleiros, ferrovias, portos e usinas siderúrgicas.

Ao lado das breves questões históricas levantadas e, muito embora pouco se conheça acerca do autor do original edifício fabril em destaque, é interessante relembrar que a revolução industrial alemã (diferentemente da revolução industrial inglesa, cujo início remonta a meados de 1780) eclodiu somente após a unificação dos estados germânicos em 1871. Destaca-se ainda que, além das reverberações tecnológicas ocorridas pela revolução industrial da Grã-Bretanha, incluindo aí, a Europa continental e demais países (a exemplo dos Estados Unidos), surgira também uma influência de uma nova estética – a *fabril*.

Assim, da estética fabril, podemos extrair, a (re)difusão do tijolo aparente,[548] o chamado *tijolo burro* e sua vasta gama de aparelhos. Através do artigo *"Ornato e despojamento no mundo fabril",* da arquiteta e professora Telma de Barros Correia vê-se que tal tecnologia tornara-se *"[...] um dos elementos característicos do conceito de funcionalidade que baliza esta nova paisagem industrial e sua forte expressão arquitetônica própria."* (CORREIA: 2011. In: http://www.scielo.br – Acesso: outubro de 2017). E ainda destaca:

> Nos países onde a indústria moderna avançou, o uso do tijolo aparente difundiu-se[549] amplamente ao longo do século XIX, quando foi empregado, de início, em fábricas, pavilhões, galpões, estações de trem e em outros prédios associados às novas formas de produção, comércio e transporte. Das fábricas, o material foi rapidamente empregado em grupos de moradias operárias construídas em

[545] Fabricante de guindastes ferroviários e transportadores de pirais.
[546] Fabricante de guindastes de navios.
[547] Fabricante de guindastes de nível duplo.
[548] A Revolução Industrial possibilitou a produção de tijolos em larga escala, substituindo assim, as pequenas oficinas por grandes fábricas. O uso do tijolo se tornou generalizado, logo alcançando toda e Europa e demais países em industrialização, expandindo-se principalmente seu uso através das fábricas, uma vez que a produção havia se tornado mais rápida e barata.
[549] *"Tal difusão encontrou apoio na noção de "verdade na construção", defendida por Pugin e por outros arquitetos ingleses ligados ao revival gótico vitoriano, bem como por teóricos como John Ruskin e por integrantes do Movimento Arts and Crafts, como William Morris e Philip Webb. Em moradias burguesas, o material surgia vinculado a formas inspiradas em estilos do passado ou na arquitetura vernacular. Assim, no estilo Queen Anne, o tijolo vermelho era usado numa arquitetura que recorria a motivos clássicos. A Red House, projetada no final da década de 1850 por Philip Webb para William Morris, empregava tijolo aparente de forma refinada, em um vocabulário simples com alguns motivos medievais. O ideal de emprego de materiais e de elementos da tradição arquitetônica local nas construções, postulado pela maioria dos integrantes do Arts and Crafts, orientou construções erguidas com tijolo aparente. Na década de 1880, juntar-se-iam a essas noções as de unidade com a natureza e de simplicidade, criando as bases do revival da arquitetura doméstica inglesa do final do século XIX, com amplo emprego do tijolo aparente."* (CORREIA: 2011. In: http://www.scielo.br – Acesso: outubro de 2017).

> suas imediações. O uso do tijolo aparente em outras construções - inclusive moradias de alto padrão, igrejas etc. - difundiu-se na segunda metade do século XIX, a partir, sobretudo, da Inglaterra. (Ibid).

Desta maneira, não é de se estranhar que o uso do tijolo aparente associado à tecnologia da estrutura metálica tenha ocorrido também na industrial Leipzig do final do século 19 e começo do seguinte, assinalando um caráter inovador nas edificações fabris. Exemplo do uso deste recorrente material estético e tectônico vê-se justamente nas fábricas da região de *Plagwitz* e *Lindenau* – tal como atesta a representação iconográfica de 1909 através do gigantismo da *Leipzinger Baumwollspinnerei* ou ainda, do panorama[550] obtido pela *Fotoatelier Hermann Walter* entre 1918-1935.

Desta maneira, o edifício em destaque, exibe-se (sem surpresas) com aproximações tecnológicas e plásticas em relação às demais arquiteturas fabris do entorno e do mesmo período. Em sua particularidade, vê-se ainda hoje um edifício demarcado por um volume central, composto por uma entrada de alto pé direito (originalmente para o acesso ferroviário), sobreposta por seis janelas de madeira e vidro, tendo ainda um coroamento de telhas cerâmicas com cumeeira paralela à rua. Já as laterais, notam-se assimétricas composições de (três pavimentos) que possivelmente revelam acréscimos horizontais e verticais ao longo do tempo – unificados pela proporção do ritmo de cheios e vazios, pela amalgamada platibanda de desenho único além do revestimento em *tijolo burro* tipo aparelho francês.

Na extrema direita desta longitudinal edificação (de aproximadamente 80m x 15m no corpo principal) encontra-se atualmente a *Kirow-Kantine* – cantina guarnecida por uma volumetria que, muito embora dê continuidade ao edifício supradescrito, exibe-se também em assimetria. Para esta, a composição das esquadrias dá-se no ritmo 2-3-1, apresentando no térreo de alto pé direito, janelas verticalizadas de ferro e vidro e, acima, em altura tradicional, janelas de madeira e vidro.

Sobre este volume descrito, Oscar Niemeyer e colaboradores receberam em 2012 a solicitação de um acréscimo para a cantina existente, conforme veremos a seguir.





Imagens 318 e 319 – respectivamente: [318]: Gravura destacando a Leipziger Baumwollspinnerei. Ano: 1909. Arquivo: Spinnerei archiv. **Fonte:** https://www.leipzig.de – Acesso: outubro de 2017. **[319]:** Vista parcial do bairro de Plagwitz, em Leipzig. Ano: circa 1918-1935. Autoria; Fotoatelier Hermann Walter. **Fonte:** https://commons.wikimedia.org – Acesso: outubro de 2017.

[550] Tal panorama se dá a partir das ruas *Gießerstraße, Markranstädter Straße e Zschocherschen Straße,* presentes nas imediações da atual *Kirow Ardelt GmbH*, fábrica em análise.

B) A proposta arquitetônica

Em diversas ocasiões, Oscar Niemeyer relembrara em suas memórias: *"[...] meu nome deveria ser Oscar Ribeiro de Almeida Niemeyer Soares. Ribeiro e Soares nomes portugueses, Almeida árabe e Niemeyer alemão."* (NIEMEYER: 2012, p.7.). Muito embora saibamos do envolvimento profissional através de projetos realizados por Niemeyer em Portugal e, também, nos países árabes (conforme já destacado) a aproximação do arquiteto com a Alemanha de seus antepassados fora pontual e, quantitativamente, tardia.

Do primeiro projeto realizado no país em destaque, recorda-se do Edifício Residencial[551] e seu pilotis em "V" – uma das *"flores exóticas",* segundo o arquiteto e pesquisador Jonathan Glancey (1954)[552] – erigido entre 1955-1957 na *Altonaerstraße* do berlinense bairro de Hansa. Já os demais conhecidos projetos realizados, datam todos do século 21 – sendo: o Parque Aquático[553] (2005) e uma capela[554] (2009) – ambos em Potsdam, além da Sede da Krannunion[555](2012) em Ulm e ampliação do restaurante da Fábrica *Kirow Ardert GmbH*, aqui em destaque.

O projeto para Leipzig surgira no período que engloba as solicitações próximas ou após o centenário de Oscar Niemeyer que, segundo o próprio (entre 1999-2009), *"[...] trabalhei mais que toda minha vida profissional"* (NIEMEYER: 2009, p.8.) – ou, conforme já destacado na Tese, no hall dos pedidos que fomentam *"[...] não importa para quê e nem para onde, a grife do arquiteto."* (GUIMARAENS: 2007, p.67. In: revista Arquitetura e Urbanismo ano 22, nº165).

Um dos últimos projetos realizados para o exterior, com o risco inicial de Oscar Niemeyer, surgira então através de solicitação do industrial alemão Ludwig Koehne (1967) diretor da fábrica, cujo inusitado motivo nos é revelado através da seção de cultura do site da *Mitteldeutscher Rundfunk*. Em 2011, Koehne escrevera a Niemeyer uma carta dizendo-lhe que um *"[...] excelente chef que dirige a cantina da fábrica de Kirow está procurando um novo desafio e o desejo de um restaurante que pudesse, provavelmente, ser construído na cobertura do edifício industrial [...]"*[556] (HÖLL: 2017. In: http://www.mdr.de – Acesso: outubro de 2017.).

---

551 Para a exposição Internacional de Arquitetura Interbau de 1957. *"Os 35 novos prédios que surgiram aqui [no bairro em destaque] a partir da metade dos ano 50, com design de 53 escolas de arquitetura provenientes do mundo inteiro, inclusive aquelas de Alvar Aalto, Walter Gropius, Arne Jacobsen e Max Taut, foram feitos para serem uma reação radical ao design cívico, monumental e neoclássico de Albert Speer nos anos 30 e de Karl Friedrich Schinkel um século antes."* (GLACEY: 2007, p.51. In: Revista Arquitetura e Urbanismo, Ano 22, nº165 / Dezembro de 2007.)

552 Vide: GLACEY: 2007, pp.50-55. In: Revista Arquitetura e Urbanismo, Ano 22, nº165 / Dezembro de 2007.

553 Acerca deste vide: NIEMEYER:2005, p. 334. NIEMEYER: 2014, p.22.

554 Acerca desta, raras são as informações além das contidas pelo Escritório Oscar Niemeyer.

555 Acerca deste vide: NIEMEYER: 2014, pp. 16-21. Vê-se ainda que a mesma se relaciona com o pedido da ampliação do restaurante da Fábrica *Kirow Ardert GmbH,* em *Leipzig.*

556 Livremente traduzido de: *"[...] exzellenten Koch, der die Kantine im Kirow-Werk betreibe und eine neue Herausforderung suche, und von dem Wunsch nach einem Restaurant, das möglicherweise auf dem Dach eines Industriegebäudes aus der Gründerzeit errichtet werden könne."* (HÖLL: 2017. In: http://www.mdr.de – Acesso: outubro de 2017.).

Prosseguindo o relato de industrial, Niemeyer, o *"[...] idoso arquiteto-estrela respondeu prontamente e Koehne foi autorizado a visitá-lo no Rio de Janeiro; três semanas depois, havia um rascunho."* [557] (Ibid). Diante do frescor do projeto além da recente divulgação midiática, têm-se maiores informações acerca do mesmo através do próprio material recolhido pelo Escritório Oscar Niemeyer. [558]

O acréscimo imaginado por Niemeyer e equipe, dá-se diante do remanescente edifício do século 19 através do volume ocupado pela *Kirow-Kantine*.[559] Ainda ao rés-do-chão do edifício existente (próximo a um antigo acesso para cargas, somando a um edifício mais novo conectado ao original através de uma passarela aérea), situa-se o acesso principal para a nova cantina.

No espaço supramencionado, através de uma parede de concreto – cega e branca – vê-se um vão com interessante desenho no coroamento que, além de demarcar o novo acesso para a cantina, identifica também a presença contrastante da arquitetura de intervenção, distanciada da original exibida em tijolos aparentes. Neste acréscimo de intervenção que se dá a 15cm do chão, vê-se uma área retangular (de 2,10m x 9,34m) onde se situam um hall e elevador. No mesmo nível, agora direcionando ao antigo edifício, encontram-se seqüencialmente, a cantina, a cozinha e demais dependências funcionais.

Acesso alternativo à cantina dá-se através do antigo vão central do edifício fabril. Percorrendo então os remanescentes trilhos (preservados na proposta do Escritório Oscar Niemeyer) acessa-se um pátio de 237m² – demarcado agora por uma escultura vermelha[560] apresentando ainda, uma escadaria de caprichoso desenho curvilíneo que vai de encontro ao mezanino de 94m², de contínuo traço livre. Tal conjunto direciona-se para uma alternativa circulação vertical que se dá através de um elevador com portas opostas conectado ao edifício antigo por um piso em chapa de vidro.

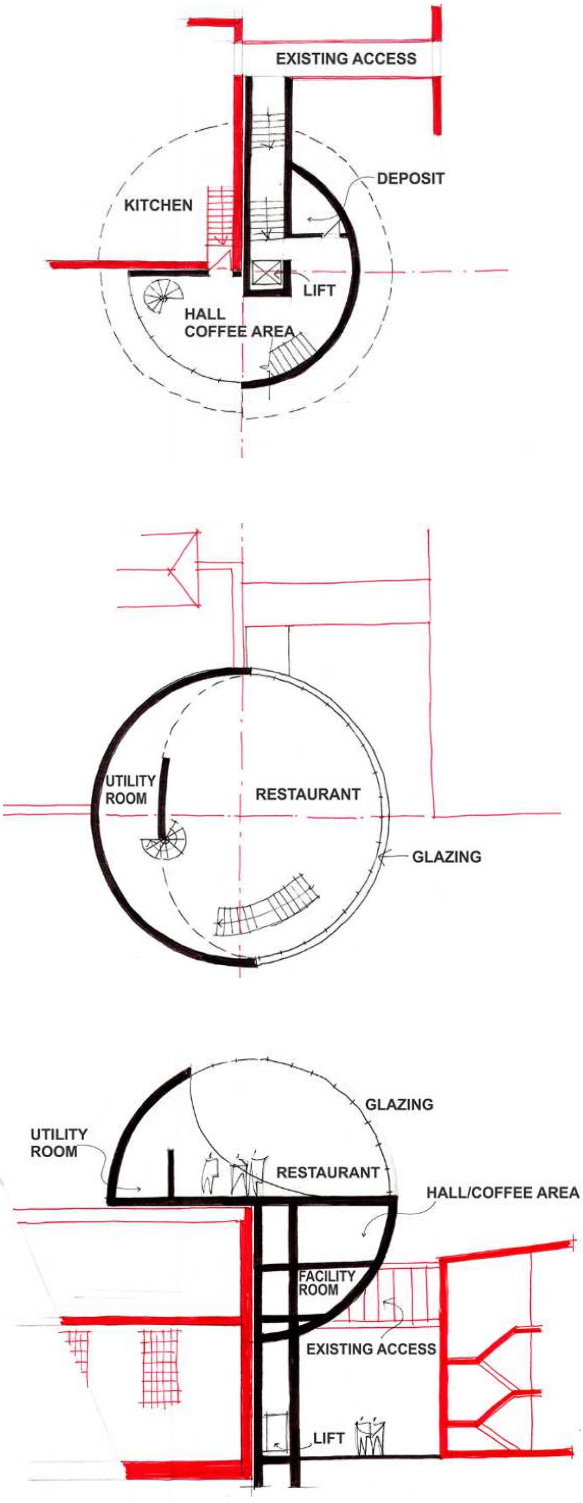
Através de um terceiro acesso (desta vez de natureza interna) tais caminhos anteriormente mencionados são interligados a uma passarela preexistente que aproxima edifícios paralelos. Nesta altura, surge de fato, a intervenção (visível pela cidade) idealizada por Niemeyer e colaboradores. Nas palavras de Koehne, o contratante: *"Uma esfera elegante para Leipzig"* [561] (Ibid).

Tal *"esfera"* muito embora não tangencie o solo, remete-nos a casos outros realizados pelo arquiteto[562] ou mesmo à longínquas inspirações que tangenciam na historiografia da arquitetura as neoclássicas formas do Cenotáfio Issac Newton, de Étienne-Louis Boullée (1728-1799) ou ainda o

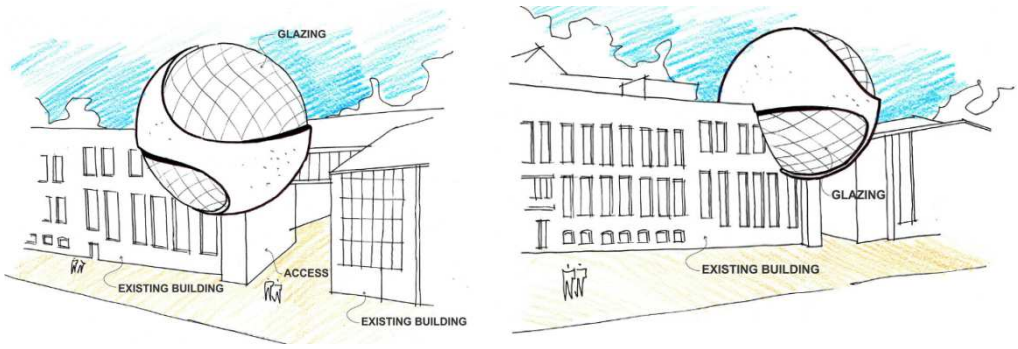
---

[557] Livremente traduzido de: *"Der betagte Stararchitekt antwortete prompt, Koehne durfte ihn in Rio de Janeiro besuchen, und drei Wochen später gab es einen Entwurf."* (HÖLL: 2017. In: http://www.mdr.de – Acesso: outubro de 2017.).
[558] Gentilmente disponibilizado através do arquiteto Jair Valera.
[559] Descrita anteriormente.
[560] Semelhante às esculturas realizadas pelo arquiteto em 1999 e exibidas no Rio de Janeiro.
[561] Livremente traduzido de: *"Eine elegante Kugel für Leipzig"* (HÖLL: 2017. In: http://www.mdr.de – Acesso: outubro de 2017.).
[562] Projetos estes que serão destacados quando abordado a proposta para o Anexo do Museu Pelé, realizado em 2010 em Santos/SP.

projeto residencial de Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806). Conquanto, de alguma maneira, a maior lembrança se dá através do bar existente (há quase 170m) em uma das semi-esferas presentes na Torre Digital de Brasília – a *"flor do cerrado"* (ARRUDA apud NIEMEYER: 2008, p.7.), inaugurada em 21 de abril de 2012.



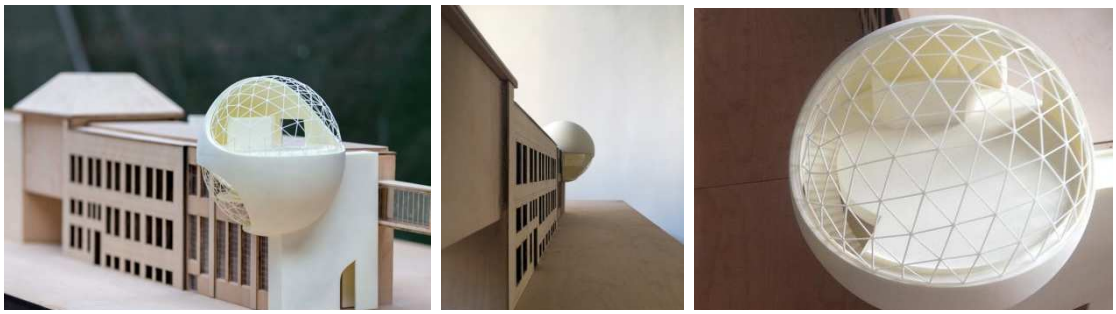
Imagens 320, 321 e 322 – respectivamente. [320]: Planta esquemática do pavimento intermediário do Restaurante. **[321]:** Planta esquemática do pavimento principal do Restaurante. **[322]:** Corte esquemático longitudinal do Restaurante Proposto. **Fonte única:** Escritório Oscar Niemeyer.



Imagens 323-324 [conjunto]: Perspectivas externas da intervenção arquitetônica proposta diante da Fábrica *Kirow Ardert GmbH*. **Fonte única:** Escritório Oscar Niemeyer.

Da *"flor do cerrado"* para o satélite *niemeyeriano* em antiga área industrial alemã, vemos a esfera proposta com 12m de diâmetro e dividida em três pavimentos. O primeiro e menor dos pavimentos (com 3m²) destina-se a Sala de Instalações e seu acesso é restrito pela cozinha e dependências internas do edifício preexistente. Acima, o pavimento intermediário, encontra-se o café (com 38m²), cujos acessos dão-se tanto internamente (através de uma escada pela cozinha), quanto externamente (pelo elevador e escadaria que desenvolvem o restante do programa). Finalmente, o último pavimento (com 91m²), cujo acesso se dá por uma curva escadaria que tangencia a esfera, logo encontrando o derradeiro programa arquitetônico do restaurante: *lounge*; apoio e terraço descoberto (que acrescenta 131m2) sobre o edifício antigo, protegido por guarda-corpo de vidro.

O interior da modernidade tardia presente na platônica esfera de Niemeyer guardara ainda um *"[...] espírito de Bossa Nova e Copacabana [...]"*[563] (Ibid), desejando em seu interior, quando finalizado: um carpete na cor da azul do mar, além de uma parede de azulejos com um desenho do arquiteto carioca.



Imagens 325-326 [conjunto]: Vistas parciais externas-internas da intervenção arquitetônica proposta diante da Fábrica *Kirow Ardert GmbH*. **Fonte única:** Escritório Oscar Niemeyer.

[563] Livremente traduzido de: *"[...] Geiste von Bossa Nova und Copacabana [...]"* (HÖLL: 2017. In: http://www.mdr.de – Acesso: outubro de 2017.).

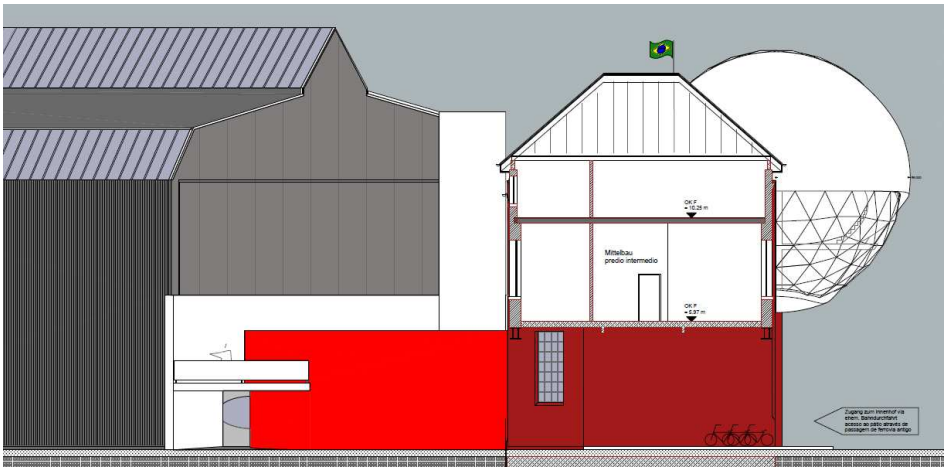


Imagem 327: Corte esquemático transversal da Fábrica *Kirow Ardert GmbH* com a intervenção proposta por Oscar Niemeyer. Destaque para o acesso secundário presente internamente através do pátio e mezanino. **Fonte única:** Escritório Oscar Niemeyer.

É curioso destacar que, anos antes do projeto realizado por Niemeyer e equipe, o artista plástico alemão Stefan Eberstadt desenvolvera a *Rucksack House* (Casa Mochila) – acréscimo externo de área através de um cubo preto atirantado em fachadas. Um dos modelos realizados pelo artista fora apoiado e financiado pela Fundação *Federkiel* / Halle 14 e permanecera entre 2004-2005 em uma das fachadas da antiga *Leipziger Baumwollspinnerei,* há poucos metros da Fábrica *Kirow Ardert GmbH.*

Embora interessante e contemporânea, a solução alcançada por Eberstadt exibe-se esquemática, asséptica e multiplicável para acessos que, em sua maioria, se dão desconfortavelmente através de janelas. Ao contrário, a aparente ingenuidade da esfera de concreto e vidro obtida por Niemeyer, apenas reforça o desejo de simplificar os mais improváveis programas arquitetônicos sem muito malabarismo projetual – a exemplo das outras soluções (erigidas ou não) alcançadas por ele, para intervenções do *tipo* **Ampliação Externa.**



Imagem 328: Fotomontagem com vista parcial externa do conjunto remanescente e a proposta obtida do Restaurante **Fonte única:** Escritório Oscar Niemeyer.

3.3.3.
TIPO 3
UTILIZAÇÃO DE RUÍNAS

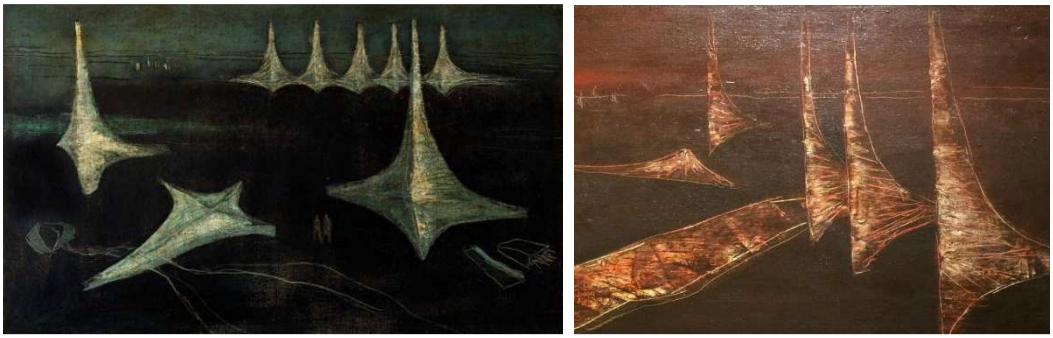


Imagem 329 (conjunto): *"Ruínas de Brasília"* (1964), óleo sobre tela. Autor: Oscar Niemeyer. Acervo de Marcus Lontra. **Fonte:** https://www.pinterest.com – Acessado em fevereiro de 2016.

Oscar Niemeyer – publicação de 1978, escrita pelo pesquisador Nelson Werneck Sodré (1911-1999) apresenta em suas páginas finais *"[...] uma longa, informal, descosida, mas sempre autentica conversa [...]"* (SODRÉ: 1978, p.101), entre o arquiteto em foco e os amigos Darcy Ribeiro (1922-1997), Ferreira Gullar (1930) e Sabino Machado Barroso (1927).

Estendendo a conversa sobre arquitetura e o país, em dado momento, Ribeiro comenta que, no futuro, as superquadras de Brasília seriam desfeitas, entretanto – *"Os seus palácios* [realizados por Niemeyer], *vão existir no ano 3000 [...]"*. (RIBEIRO apud SODRÉ, p.112) – o que rende a seguinte resposta: *"Você está tão generoso, que me lembra o Malraux, que não sendo otimista como você, dizia, em 64, para Le Corbusier, em Paris: 'Dizem que Brasília vai ser abandonada. É uma pena, mas que belas ruínas nos daria' [...]"*. (NIEMEYER apud SODRÉ, p.112).

Datadas de 1964, as raras pinturas a óleo *"Brasília em Ruínas",* realizadas por Oscar Niemeyer, expõem dilaceradas as colunas do Palácio da Alvorada e as colunas do Palácio do Planalto – sem a alvura do moderno edifício da residência presidencial – transmutando arquitetura em coisa outra – tal qual *carretéis* de Iberê Camargo[564] (1914-1994); muito diferentemente da vivacidade do relato do próprio André Malraux[565] (1901-1976) quando, em 1959 conheceu Brasília em visita oficial, afirmando que *"as colunas do Palácio da Alvorada eram as mais bonitas que ele tinha visto, depois das colunas gregas"*. (NIEMEYER: 2008, p.104).

As aproximações da arquitetura *niemeyeriana* com estruturas arqueológicas vão, no entanto, muito além da pintura supramencionada. No conjunto de sua própria obra, logo se verificam as ruínas modernas – *"[...] escombros despoetizantes e informes [...]"* (SANTOS. ZEIN: 2011, s/p).

[564] Iberê Bassani de Camargo (1914-1994), pintor e gravurista brasileiro.
[565] André Malraux (1901-1976), escritor; foi Ministro da Cultura da França entre 1958-1969 durante o governo do general Charles André Joseph Marie de Gaulle (1890-1970).

Longe da tarefa de elencar todos os projetos erigidos deste arquiteto e que se avizinham a um estado de abandono, semi-ruínas (ou mesmo ruínas e demolições), podem-se exemplificar os palpitantes casos: a Sede Social do Clube[566] de Diamantina/MG (1950); a Residência Francisco Pignatari[567] em São Paulo/SP (1953); o Touring Club do Brasil[568] em Brasília/DF; a Feira Internacional Rashid Karami[569] em Trípoli/Líbano (1962); o Hotel Nacional[570] no Rio de Janeiro/RJ (1968); o Conjunto do Edifício Athaydeville[571] no Rio de Janeiro/RJ (1975); o Memorial da Cabanagem[572] em Belém/Pará (1984) e, precocemente, o Presépio[573] de Natal/RN (2006).

Ainda menos presentes na historiografia que narra a obra do arquiteto, são os projetos que se relacionam com estruturas arruinadas (indo então, além de sua própria coleção de ruínas), verificando, no entanto, exemplares desde a década de 1990.

No decorrer do levantamento dos projetos existentes foram constatados quatro momentos expressivos – listados aqui, cronologicamente**: *a Fundação Luso-Brasileira para o Desenvolvimento do Mundo de Língua Portuguesa em Lisboa/Portugal (1991); o Monumento da Coluna Prestes em Santa Helena/PR (1996); a Pousada na Ilha de Fernando de Noronha/PE (1999); o Centro Cultural em Valparaiso/Chile (2007); e o Memorial Tiradentes em Ritápolis/MG (2009).***

Tais projetos destacados (construídos ou não) serão comparados a seguir, enquanto *ambiência-histórica preexistente* e, seqüencialmente, reinterpretados a partir dos objetos arquitetônicos propostos[574] por Oscar Niemeyer.

---

566 A Sede Social do Clube encontrava-se parcialmente desativada desde meados da década de 1980 ainda que alvo de constantes esforços pela população diamantinense em restaurá-la. Atualmente vê-se semi-arruinada.

567 A residência projetada em 1953 por Oscar Niemeyer e com jardins de Roberto Burle Marx para terreno situado no bairro do Morumbi, em São Paulo, era de propriedade de Francisco Matarazzo Pignatari (*playboy* conhecido como *Baby Pignatari*; 1917-1977) e de sua esposa Nelita Alves Lima – casal este divorciado em 1957, levando o próprio abandono da obra, demolida na década de 1990, cedendo espaço para o Parque Burle Marx e o *Palácio Tangará Hotel e Spa*, de arquitetura neoclássica.

568 Na presente data o Touring Club do Brasil encontra-se embargado (e parcialmente arruinado), diante das obras iniciadas sem autorização do governo ou do Iphan.

569 Complexo nunca finalizado em sua original concepção. Ainda hoje apresenta-se em sua ossatura estrutural – pouco conhecida e estudada.

570 Desativado desde 1995 e, em total abandono e semi-ruínas até o começo do século 21, a construção (que possui jardins assinados por Roberto Burle Marx e a escultura *"Sereia",* de Alfredo Ceschiatti) foi leiloada pelo Ministério da Fazenda através da Superintendência de Seguros Privados (Susep) em 2009. Atualmente possui projeto de revitalização de autoria de João Niemeyer (1954), sobrinho de Oscar.

571 Originalmente denominado *Centro Barra,* o conjunto possuía em sua concepção 4 torres; destas, 3 foram completadas e 2 construídas, verificando: [1] Torre Abraham Lincon (Torre H) – Construção iniciada em 1970 e paralisada em 1984 sem conclusão e sem habite-se. [2] Torre Ernest Hermingway – Inaugurada em 1994. [3] Torre Charles de Gaulle (Torre A) – Construída entre 1974 e 1990. O Conjunto encontra-se em estado de semi-ruínas.

572 O Memorial da Cabanagem encontra-se abandonado, em estado de semi-ruínas e entrincheirado pelo projeto do BRT (*Bus Rapid Transit*), que tem como objetivo diminuir os congestionamentos na capital paraense.

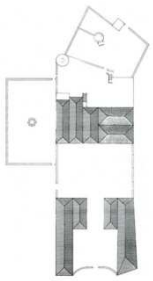
573 Recente projeto, em surpreendente 1 ano após a inauguração foi abandonado pelos governos locais (municipal e estadual), encontrando-se em acelerado estado de arruinamento.

574 Observando em alguns casos, mais de uma proposta.

FUNDAÇÃO LUSO-BRASILEIRA
Local: Lisboa / Portugal.
Ano: 1991.
Situação: não construído.

A) Ambiência-histórica preexistente






Imagens 330, 331, 332 e 333 – respectivamente: [330]: Quinta dos Alfinetes. Levantamento da Planta de Lisboa (1904-1911) [detalhe] realizado por Júlio Antônio Vieira da Silva Pinto (1860 - ?). **Fonte**: Arquivo Municipal de Lisboa / Núcleo Arco do Cego. **[331]:** Vista parcial a Quinta dos Alfinetes e seu terreno. **Fonte:** http://www.panoramio.com – Acesso: fevereiro de 2016. **[332]:** Planta de Cobertura do conjunto arquitetônico da Quinta dos Alfinetes. **Fonte:** MARQUES (2011). **[333]:** Planta esquemática das ruínas da Quinta dos Alfinetes. Leitura de acordo com a legenda: *1.: Pórtico de Armas; 2.: Pátio de Entrada; 3.: Cavalariças; 4.: Pátio de Honra; 5.: Casa Nobre (ou Casa Senhorial); 6.: Jardim Formal/Horto do Recreio; 7.: Pátio de Serviço; 8.: Pombal; 9.: Dependências agrícolas; 10.: Cozinha; 11.: Poço e 12.: Torreão.* **Fonte:** GRAÇA (2014).

O terreno reservado ao edifício-sede (ainda não construído) da Fundação Luso-Brasileira para o Desenvolvimento do Mundo de Língua Portuguesa[575] (FLB), ou simplesmente *Fundação Portugal-Brasil,* conforme se vê através de um conjunto de seis croquis de posse da Fundação Oscar Niemeyer, destina sua implantação à freguesia de Marvila,[576] na Zona Oriental de Lisboa – Portugal.

De acordo com o levantamento realizado[577] a respeito desta freguesia, sabe-se que, apesar das atuais deformações urbanas e da duvidosa qualidade das novas tipologias arquitetônicas ali inseridas, tal região ainda guarda um notável conjunto patrimonial, destacando chafarizes, casarões, vilas e palácios; além de edifícios fabris e ferroviários e, sobretudo: as *quintas*[578].

[575] A Fundação Luso-Brasileira para o Desenvolvimento do Mundo de Língua Portuguesa tem em seu principal objetivo a promoção das relações dos países de língua portuguesa através de iniciativas de verve cultural, educativa, empresarial e assistencial. Com sede em Lisboa (rua São Marçal nº77) possui três frentes de metas: cultura, conhecimento e reconhecimento.
[576] A freguesia Marvila *"A Vila do Mar"* apesar de ter sido criada pelo Dec.-Lei 42.142 de 7 de Fevereiro de 1959, remonta sua ocupação (de acordo com informações obtidas no site da Junta de Freguesia Marvila), há tempos antiqüíssimos. Seu território caracteriza-se pela presença de remanescentes Quintas (anteriores ao século 19) e, já no século 20, a marcante presença de atividades portuárias e industriais. Atualmente a região é uma significativa periferia da Lisboa em crescimento.
[577] Ver as Dissertações para obtenção de título de Mestre pela Universidade Técnica de Lisboa: Filipe Henrique Bicha Marques (2011); Hugo Manuel Cardoso Oliveira (2012) e Ana Luisa Gomes dos Santos Graça (2014) – Além da site da Junta de Freguesia Marvila.
[578] Totalizando à princípio 22 casos: *Quinta do Alfernin; Quinta das Amendoeiras; Quinta das Fontes; Quinta Chacão; Quinta Airolas ou das Conchinhas; Quinta Levy ou Intendente; Quinta da Penha; Quinta da Bela Vista; Quinta das Cadetas ou das Flores; Quinta das Conchas; Quinta do Desterro; Quinta da Fidalga; Quinta do Guilherme; Quinta da Lebre ou do Vale Fundão; Quinta das Marapinhas ou dos Malapinhos; Quinta do Marquês de Abrantes ou dos Condes de Figueiró; Quinta da Matinha ou de Braço de Prata;*

Uma destas, a *Quinta dos Alfinetes* – assim comumente denominada – fora erigida pelo Duque de Lafões[579] ainda no século 18 (anterior ao grande terremoto de 1º de novembro de 1755). No século seguinte, a partir de 1840, instalou-se ali uma trefilaria de nome *Fábrica Estrela* (e daí o topônimo *Alfinetes*), assim prevalecendo até 1910, quando então a desativaram e adaptaram-na à instalação dos escritórios das Companhias Reunidas de Gás e Eletricidade, em funcionamento até o ano de 1935, momento em que fora adquirida pela Caixa Geral de Depósitos até ser minimizada, já na segunda metade do século 20, em uma oficina de automóveis – culminando sua desgraça com um incêndio ocorrido em 1964 e arruinando-se desde então.

As estruturas já em ruínas do antigo palácio somam-se ao terreno fracionado[580] da *Quinta* – escolhidos no começo da década de 1990 pela nascente Fundação Luso-Brasileira, para a elevação de sua sede.

De acordo com o fundador e primeiro presidente (1993-2004), o advogado Pedro Rebelo de Souza (1960) a preferência do sítio histórico-arqueológico em questão deu-se por dois motivos: primeiramente, a aproximação[581] do então evento da Exposição Mundial de 1998 – estimulando assim, uma requalificação urbana através de *"[...] uma infra-estruturação de comunicações de todo o lado oriental da cidade."* (MARQUES: 2011, p.40); em segundo lugar, o fato deste terreno ser o único possível (em valores e dimensões), quando envolvidos os patrocinadores e curadores.

O remanescente conjunto está situado em um declive que se afasta a menos de 1Km do Rio Tejo. Implanta-se *"[...] estrategicamente no sentido de permitir um melhor controlo* [sic] *das folhas de cultura nas encostas, mas também para tirar partido das silhuetas e panoramas sobre a cidade [...]"* (GRAÇA: 2014, p.61) – esta configuração, de acordo com as pesquisas realizadas era comum entre as *Quintas* que, por sua vez, delimitavam e interligavam-se pelas azinhagas[582] – campestres trilhas de acesso estreito, margeadas por muros, paredes, valas ou mesmo oliveiras.

Antecipando a interpretação do projeto elaborado por Oscar Niemeyer, faz-se necessário compreendermos a estrutura original do *Palácio da Quinta dos Alfinetes.*

Através da iconografia conhecida, além da própria leitura morfológica das ruínas, vê-se que as estruturas do edifício desenvolvem-se em uma seqüência de áreas entrecortadas através de pátios – configurando os vazios.

Quinta do Perdigão; Quinta do Pombeiro ou de Nossa Senhora da Conceição; Quinta das Salgadas; Quinta de São Pedro dos Peixes; Quinta das Teresinhas e o sítio arqueológico em destaque, a *Quinta dos Alfinetes.*

[579] O título de Duque de Lafões surgiu através do decreto de 17 de fevereiro de 1718 e confirmado por carta de 5 de setembro do mesmo ano, pelo rei D. João V de Portugal – favorecendo seu primo D. Pedro Henrique de Bragança, filho do infante D. Miguel de Bragança, um filho ilegítimo que seu pai Pedro II de Portugal tivera de uma senhora francesa de nome Ana Armanda de Vergé.

[580] Diante das mudanças urbanas ocorridas no entorno imediato da *Quinta dos Alfinetes* desde a segunda metade do século 20. Tal terreno limita-se entre as vias urbanas: Azinhaga dos Alfinetes, a norte; Rua Mário Botas, a sul e Rua Dinah Silveira de Queiroz e Largo Luis Dourdil, a leste.

[581] Aproximação temporal, uma vez que o terreno em questão dista de 3Km da Estação do Oriente, local da Exposição Mundial de 1998.

[582] No presente caso, a Azinhaga dos Alfinetes.

Voltando-nos ao frontispício do palácio, encontramos a denominada *Porta de Armas* – acesso principal *"[...] que representa a transição entre a natureza orgânica e um espaço ordenado pelo homem. Aqui a relação interior-exterior torna claro o acto de habitar."* (GRAÇA: 2014); atravessando esta e, dando continuidade ao percurso axial, vê-se o *Pátio de Entrada* – que antecede o conjunto revelando *"[...] uma ordem geométrica e racional."* (GIL E PIRES apud GRAÇA: 2014), margeado por *Cavalariças e apoios* que prenunciam o *Pátio de Honra,* generoso vazio de desenho retangular, emoldurado simetricamente por muros (um voltado para a Azinhaga dos Alfinetes, enquanto o outro, para as áreas livres da *Quinta*), pelos espaços anteriores e, a norte, pela volumetria marcante da *Casa Nobre ou Casa Senhorial.*





Imagens 334, 335 e 336 – respectivamente: [334]: Vista parcial da *"Porta de Armas"* do Palácio **[335]***:* Vista parcial do *"Pátio de Honra"* que antecedem a fachada principal do edifício. Fonte: http://ruinarte.blogspot.com.br – Acesso: março de 2016. **[336]:** Vista parcial da do Palácio. **Fonte:** http://www.jf-marvila.pt – Acesso: março de 2016.

O edifício principal da *Quinta* – a própria casa – ainda apresenta (denunciando-se em ruínas) o ritmo de cheios e vazios diante de uma composição semelhante; ao rés-do-chão, vê-se o acesso principal ladeado simetricamente por um conjunto de portas e janelas. Já acima, no primeiro pavimento, nota-se o coroamento da porta principal e, em idêntica eurritmia, a presença de dois pares com quatro sacadas.

Internamente, através de análises disponíveis pela Universidade Técnica de Lisboa, descreve-se: o térreo com a Sala principal (denominada *Casa de fora)* e escadaria centralizada, distribuindo em similitude as áreas próximas a uma geometria quadrada; já o pavimento superior reservava-se aos espaços mais nobres, sociais e íntimos da propriedade.

Segregados através do *Pátio de Serviço* vêem-se as demais áreas da edificação; todas, de caráter cotidiano: *pombal, dependências agrícolas, cozinha, poço e torreão.* Analisando o conjunto por meio dos espaços periféricos, logo se nota que, o *Palácio "[...] apesar de ser o centro da propriedade, não o era planimetricamente, colocando a maioria da propriedade lateralmente à casa."* (MARQUES: 2011, p.22).

Tais espaços laterais eram categoricamente descobertos, classificados através do *jardim formal, hortas, pomares, área de produção agrícola e matas* – estes envolvidos diretamente com o destinado terreno da sede da Fundação Luso-brasileira.

De traço retangular, o *Jardim Formal* instala-se na fachada poente (lateral esquerda), circundado por um muro baixo contemplativo com a presença central de um círculo – originalmente terra ou água – aproximando-se das *Villas italianas* ou mesmo, de acordo com os pesquisadores Clemens Steenbergen e Wouter Reh em *"Arquitetura y paisaje"* do jardim arquétipo do paraíso *"[...] segundo as escrituras, num quadrado com uma árvore ou fonte no centro, donde partem quatro rios em direção aos pontos cardeais".* (STEENBERGEN. REH. 2001, p.45).

As *hortas* e os *pomares* costumeiramente organizados *"[...] mediante um circuito fechado de sebes ou muros que os desligam do espaço do Jardim Formal."* (GRAÇA: 2014, p.74.), apresentavam-se ali a plantação delineada em caminhos ortogonais, árvores frutíferas, etc.

À medida que distanciamos da residência da *Quinta,* hipoteticamente[583] nos deparamos com a *área de produção agrícola* e uma porção de *mata*; entretanto, comprova-se atualmente o terreno já arrasado com planificação e fundações para o projeto aqui em análise; conforme destaca o arquiteto João Vieira Caldas em *"A casa rural dos arredores de Lisboa no séc. XVIII"* vemos: *"Excluídos os vários recintos murados, junto à casa, toda a organização agrícola da propriedade desapareceu [...]"* (CALDAS: 1999, p.343.) – não apresentando resquício algum ao século 21.

B) A proposta arquitetônica

O programa delineado pela Fundação Luso-Brasileira abrangia em sua origem as seguintes frentes: o espaço da sede, uma área expositiva e um teatro – todos estes destinados ao vasto terreno antes envolvido pelas cotas livres de reserva natural e plantio e, agora cedido pela Câmara Municipal de Lisboa; por outro lado, a própria restauração[584] do *Palácio;* apropriando-o para o Instituto de Pós-Graduação em Direito Comunitário e de Ensino da Língua Portuguesa.

Com exceção da parte do programa destinado a restauração do *Palácio,* as demais ficaram confiadas a Oscar Niemeyer. Tratava-se, portanto do quarto projeto (dentre cinco) do arquiteto em território português.[585]

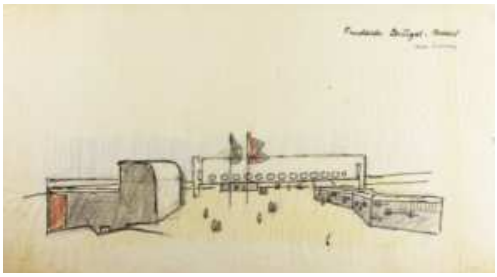
O primeiro projeto fora realizado em 1965, para a região do Algarve – no sul do país; trata-se do Conjunto urbanístico de Pena Furada, mantendo *"[...] o espírito da velha arquitetura portuguesa que nos sugere simples e construtivas, mas também, as fantasias barrocas que o concreto armado hoje, generosamente, nos oferece."* (NIEMEYER: 1966, sem página, apud http://www.niemeyer.org.br -

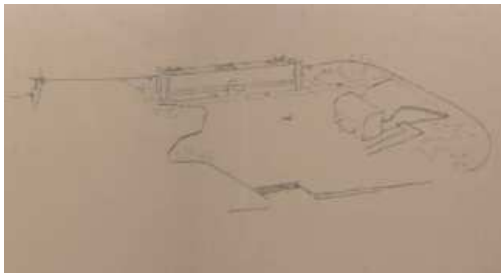
583 Através das leituras dos trabalhos realizados pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Técnica de Lisboa.
584 Confiada ao arquiteto Eduardo Armando de Matos Capinha Lopes (1963).
585 Sendo três em Portugal continental e dois insulares.

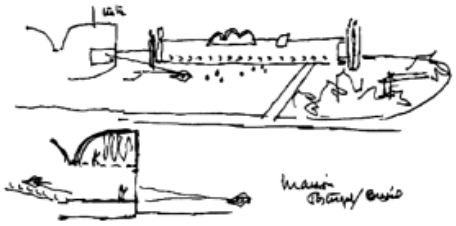
Acesso: março de 2016.). Já no ano seguinte, um projeto para um Hotel, Cassino e Centro de Convenções[586] na Ilha da Madeira, em colaboração com o arquiteto português Alfredo Evangelista Viana de Lima (1913-1991) – sendo este, a única obra até o momento edificada.

Em 1983, um ambicioso projeto[587] para Algés, vila de Oeiras, ao longo de um terreno ribeirinho com mais de 1Km de extensão, possuindo um *"[...] teatro, hotel, comércio, restaurantes, bares, etc, singelos, com pequenas aberturas, todos caiados de branco lembrando a velha e boa arquitetura portuguesa."* (NIEMEYER: 1993, s.pp. apud http://www.niemeyer.org.br – Acesso: março de 2016.).

Na década seguinte, em 1991, Niemeyer elaborou o projeto aqui em análise e, já no século 21, para Ponta Delgada, na Ilha de São Miguel – região autônoma dos Açores – projetara em 2009 a primeira[588] versão do Museu de Arte Contemporânea a situar-se as margens da rua das Maricas, circundando um interessante conjunto de edificações vernaculares, direcionados para o Atlântico Norte.









Imagens 337, 338, 339 e 340 – respectivamente: [337]: Perspectiva da **primeira versão** do projeto, através de 3 volumes principais: o teatro à esquerda; o edifício principal, na perspectiva e área da apoio à direita. **[338]:** Croqui da **segunda versão** do projeto, através de 3 volumes principais: o teatro, o edifício principal e uma pequena edificação com cobertura em laje plana que se encontra com o perfil natural do terreno. **[339]:** Croqui da **terceira versão** do projeto, através de dois volumes: o edifício principal e o teatro. Fonte: Escritório Oscar Niemeyer. **[340]:** Maquete física da **quarta versão** do projeto, destacando nova volumetria do teatro e a redefinição estrutural e de acabamentos do edifício sede. Destaque também para o conjunto remanescente, integrado visualmente com o conjunto.

[586] O Hotel, Cassino e Centro de Convenções da Ilha da Madeira foram encomendados em 1966 pela Sociedade de Investimentos Turísticos da Ilha da Madeira, propriedade da família António Xavier Barreto. Sua inauguração ocorreu em 3 de outubro de 1976. Já em 1985 o complexo fora adquirido pelo Grupo Pestana, logo sendo rebatizado de Pestana Carlton Park e, recentemente de Pestana Cassino Park.

[587] Em parceria com os arquitetos José Guedes Cruz, José Luiz França de Pinho, Glauco Campello, João Duarte Ferreira e José Manuel Lopes da Silva

[588] Sabe-se que após um ano, Niemeyer e equipe de escritório elaborou mais uma versão para o MAC - Ponta Delgada. Tal projeto será analisado no Capítulo 5 desta Tese.

Diante do material iconográfico disponível pela Fundação Oscar Niemeyer, além de montante bibliográfico e do próprio acervo do escritório do arquiteto[589] são conhecidas quatro versões (com algumas variações em cada qual) definidoras do projeto da Fundação Luso-Brasileira para o terreno em destaque.

Primeira versão:

Sabe-se que a inicial proposta datada de 1991 apresenta em seu partido arquitetônico três edifícios – todos, voltados para uma grande praça central demarcada com as bandeiras de Portugal e do Brasil. O edifício encontrado à direita confronta-se com a fachada lateral do remanescente *Palácio;* descreve-se sendo um volume de pavimento único, com planta ziguezagueada, apresentando fechamento vertical envidraçado em sua fachada principal e cobertura em laje plana; em seu interior: *"[...] lojas, cantina, salão de exposições, de eventos, de biblioteca, etc."* (NIEMEYER: 1991,s/p.) – tal edifício avança-se protegido pelo volume da sede.

Defronte, com sua cega arquitetura, o teatro imaginado por Niemeyer explicita-se através de poucas informações; porém, denuncia externamente a área técnica do palco, com evidenciada altura quando comparada ao restante do partido. Por fim, em perspectiva, o basilar edifício sede, exposto sobre um grande vão, com fechamento vertical com aberturas circulares e diminutas em um ritmo cujos cheios predominam-se sobre os vazios – tudo isto, sustentado por quatro robustos pilares que ocultam em sua parte posterior, o estacionamento necessário.

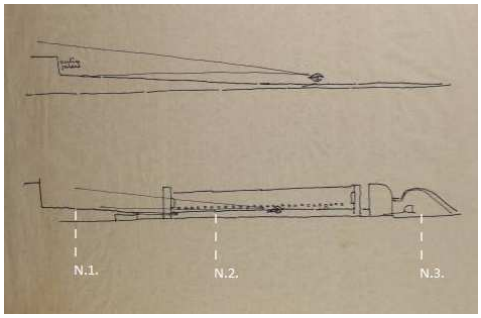
Segunda versão:

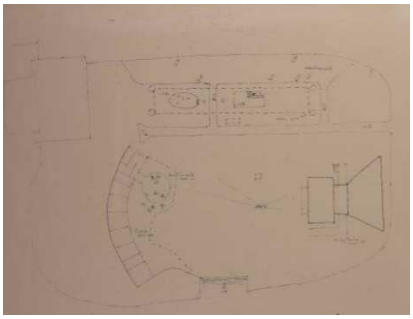
Através da leitura da segunda proposta compreendem-se melhor o conceito e o partido defendido por Niemeyer, prosseguido nas demais ramificações de projeto.

Tal proposta diferencia-se da inicial diante da percepção e integração do sítio arqueológico da *Quinta dos Alfinetes*. De acordo com três, dos seis croquis apresentados pela Fundação Oscar Niemeyer vê-se que o arquiteto preocupou-se (imaginando-se no centro do terreno), com a não interrupção visual das ruínas do *palácio* – fato apresentando pelos dois cortes apontados, demonstrando então, os três níveis sugeridos.

O primeiro nível é a própria continuidade do terreno natural que, em um determinado momento, transforma-se em laje gramada, tendo abaixo e protegidos, os espaços de lojas, restaurantes e apoios. O segundo nível mostra-nos a praça seca (esta, presente desde a primeira idéia), avançando-se até a fachada do teatro que se tangencia lateralmente por taludes, prosseguindo o restante do terreno a um terceiro nível.

[589] Através do arquiteto Jair Valera.





Imagens 341 e 342 – respectivamente: [341]: Corte do terreno natural, com presença do observador central voltado para o *jardim antigo* e Corte com as interferências propostas, expondo os três níveis (apontados na cor branca): *N.1., N.2., e N.3.* **[342]:** Implantação e perspectiva do conjunto. Fonte: Fundação Oscar Niemeyer.

Compreendidas a solução obtida com os cortes do terreno – antes *hortas, pomares, área de produção agrícola e matas* que se perderam em sucessivas ações do homem diante do entorno imediato – vemos, através do traço *niemeyeriano*, três objetos arquitetônicos diferenciados: o edifício-sede, o teatro e, por fim, um espaço de apoios.

Para a interpretação do edifício chamariz, isto é, a sede da FLB, é necessário breve parêntese. Concentrando-nos no partido obtido, diante do edifício-sede logo se percebe a clara aproximação estrutural com o *Salão de Atos* e a *Biblioteca* presentes no Memorial da América Latina em São Paulo/SP, projetados por Niemeyer, anos antes[590].

Para estes dois edifícios[591] ressaltados – recortes de um conjunto em que, segundo o pesquisador David Underwood em *"Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil" "[...] marca o ponto alto da complexidade da forma livre e do biomorfismo surrealista"* (UNDERWOOD: 2010, p.125) – as estruturas vistas, concebidas pelo calculista José Carlos Sussekind (1947), surgem com a idéia de explorar maximamente a técnica do concreto através de uma viga de 60m comprimento com 5m de altura, para o *Salão de Atos* – esta, comparada *[...] estrutura e colunas evocam o santuário e a torre dos sinos de uma catedral."* (UNDERWOOD. op.cit.,p.127) – e, perpendicularmente à este, a *Biblioteca,* com seus 90m de comprimento por 8m de altura. Ambas defendidas por Niemeyer em uma *"[...] arquitetura baseada na técnica mais apurada. Vigas e placas curvas de concreto pré-fabricado. "Solução simples,*

590 O Memorial da América Latina localizado em São Paulo/SP data de 1987, com obras concluídas em 1992. A concepção institucional remete a André Franco Montoro (1916-1999), ex-governador de São Paulo. Já a construção efetiva, ocorreu durante o mandado do governador Orestes Quércia (1938-2010) que pretendia erguer na capital paulista *"o mais importante centro cultural do continente latino-americano"* (NOSSA AMÉRICA, 2007, pp. 30), convidando assim Oscar Niemeyer que, por sua vez, convidou o antropólogo Darcy Ribeiro (1922-1997) para definição do programa e projeto cultural.

591 Ao todo, o Memorial da América Latina, possui 10 edifícios, sendo, originalmente: o Salão de Atos, a Biblioteca, o Centro Brasileiro de Estudos da América Latina, o Pavilhão da Criatividade, o Parlamento, a Aula Magna, além de dois sanitários públicos, restaurante e local para informações e controle – divididos e interligados por uma expressiva passarela sobre a Av. Auro Soares de Moura Andrade.

rápida de construir, capaz de dar ao conjunto a importância e a monumentalidade que merece". (NIEMEYER: 1987, s/p. apud http://www.niemeyer.org.br – Acesso: março de 2016).

Diante deste projeto, Oscar ainda confessara: *"[...] agrada-me ainda o aspecto variado dessa arquitetura, as grandes superfícies curvas e brancas a prevalecerem sobre as vidraçarias que tanto caracterizam a arquitetura contemporânea"* (NIEMEYER: s.d. apud PETIT: 1995) – aproximando-se também ao contemporâneo (1990) projeto da empresa I.DE.A. (assim abreviada pela Fundação Oscar Niemeyer), para a sede em Turim, Itália – em que o arquiteto defendia: *"A estrutura apesar de ter grandes vãos obedece a um esquema simples e definido. As vigas de 80 metros terão três apoios e as transversais com altura de 1.50 metros se destinam a deixar completamente livre o grande salão."* (NIEMEYER: 1991, s.p. apud http://www.niemeyer.org.br – Acesso: março de 2016).

Através do projeto português, as possíveis influências originadas pelo próprio arquiteto, vão de encontro a casos outros – presentes em sua trajetória em que, estavam evidentes: generosos vãos (portando, a própria concepção estrutural), acompanhados dos ritmos de cheios sobre os vazios através de pequenas aberturas.

Exemplificando, vemos, portanto: o Edifício de Classes da Universidade de Constantine em Alger/Argélia (1969-1970); as elevações do Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB) na sede de Brasília/DF (1970) e, também notório (ainda que esteticamente), no raro projeto da Faculdade de Odontologia de Diamantina/MG[592] (1953), através de aberturas diminutas presentes em sua fachada lateral direita.

Voltando-nos ao caso lisboeta, a sede da Fundação Luso-Brasileira surge então, suspensa em generoso vão através de quatro robustos pilares (com o mesmo perfil daqueles existentes no *Salão de Atos* e *Biblioteca* do Memorial da América Latina, em São Paulo) deixando, ainda mais livres os pilotis, sobre os quais, se erguem dois pavimentos; sendo, o primeiro, com planta articulada com a seqüência de aberturas que se estendem paralelamente e, o segundo, emoldurado por grandes vigas impossíveis de serem fracionadas e substituídas por um terraço com pátios internos.

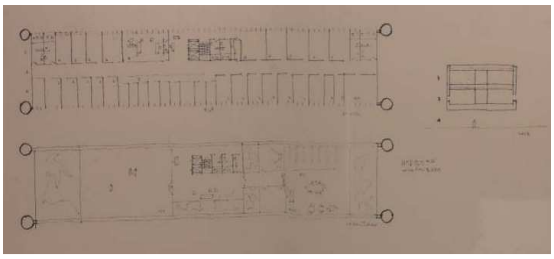
Comparativamente à primeira versão, o edifício do teatro modificara-se em dois aspectos definidores. O primeiro através de sua própria cobertura – agora, além da altura em destaque na caixa-técnica, uma expressiva cobertura em casca nasce anteriormente à platéia, elevando-se em seguida e, por fim, terminando suave ao nível do solo.

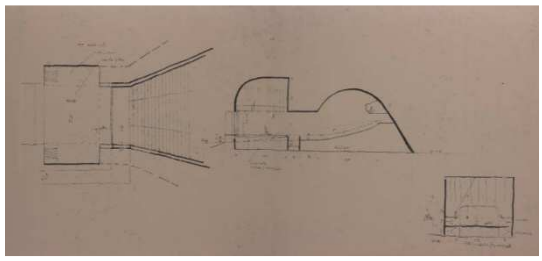
O segundo aspecto definidor existente é a abertura encontrada detrás do palco, permitindo assim, dupla platéia – uma delas, na praça pública – configuração esta replicada[593] pelo arquiteto em

[592] A Faculdade de Odontologia de Diamantina será estuda no Capítulo 5 desta Tese.
[593] Não sendo possível precisar a primeira vez utilizada, destacam-se os exemplos erigidos: um dos mais antigos casos, o Teatro Municipal de Uberlândia (1989 – finalizado, no entanto, tardiamente em 20 de dezembro de 2012, isto é, após o falecimento de Oscar Niemeyer) e o Centro Cultural Raul Cortez, em Duque de Caxias/RJ (2002), devido à similitude da cobertura, além da presença do palco com visada duplicada.

outros teatros ao ponto de dizer: *"Solução que me espanta não ter sido adotada há mais tempo, garantindo ao teatro outra importância".* (NIEMEYER: 2008, p.10).

Finalmente, o terceiro edifício com apoios e restaurantes, guarda certo ineditismo em sua composição com laje gramada, na continuidade da própria topografia; desconhecendo através do autor semelhante solução.





Imagens 343 e 344 – respectivamente: [343]: Planta do primeiro e segundo pavimento do edifício-sede. Destaque para o vão livre (vide corte transversal) sustentados por quadro robustos pilares e vigas. **[344]:** Planta, Corte Transversal e Corte Longitudinal do Teatro. Destaque para a abertura do palco em direção a praça. Fonte: Fundação Oscar Niemeyer.

Terceira versão:

Em ulterior versão – esta, prevalecida aparentemente diante da divulgação no período exposto (destacada em um livreto de fevereiro de 1993) Oscar Niemeyer aponta seu conceito, vendo: *"Nossa preocupação maior foi preservar as inclinações do terreno e a vista para o antigo palácio."* (NIEMEYER: 93, p.3.)

Esclarecidas as questões topográficas, Niemeyer procura *"[...] uma arquitectura que lembrasse características da velha arquitectura portuguesa como os espaços cheios e caiados de branco das fachadas"* (ibiden). Destacando o edifício principal, Oscar complementa:

> Daí evitarmos uma solução na qual predominassem grandes áreas envidraçadas preferindo pequenas aberturas que, mantidas sucessivamente dentro da modulação de 1,25, dariam iluminação adequada aos interiores. Para acentuar essas características e permitir o vão de 90m projetctado, mantivemos o terraço com pátios internos o que daria aos interiores um aspecto mais agradável e acolhedor. O conjunto é moderno e o vão de 90m nele previsto demonstra uma arquitetura baseada na técnica mais avançada. (ibid).

Através de um croqui e imagens extraídas de uma maquete, ao lado do texto arrolado, a versão nova apresentada imprimi pequenas modificações, frisando: a subtração de três para dois volumes; observando agora, sobre a grande praça seca, o teatro, à esquerda e o edifício sede, à direita. Neste partido, notam-se também uma via local (delimitando assim praça e *palácio*) e, abaixo do desnível propiciado pela terraplanagem, um *"[...] pequeno shopping-center"* (ibid) – acessado por escadaria disposta na praça.

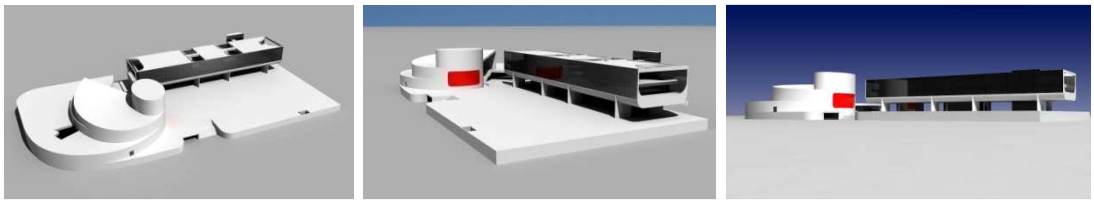
O edifício-sede, ainda que guardando a idéia anterior, expõem em sua cobertura, curvilíneos volumes em casca de concreto e fechamento envidraçado que, marcadamente, ora avançam sobre a fachada cega, ora se voltam para generosos terraços ou pátios.

Quanto ao teatro, embora este mantenha a básica idéia antecedente, remete-nos ao contemporâneo[594] Teatro Estadual de Araras, no interior de São Paulo, que apresenta *"[...] cobertura que corresponde às exigências da acústica, garante à obra aspecto diferente e original como desejávamos."* (NIEMEYER: 1991 apud http://www.niemeyer.org.br – Acesso: março de 2016), expondo-nos ainda, movimentada silhueta[595] que, ao longo de outros exercícios projetuais, se repetiria e desdobrar-se-ia em diferentes aspectos.

Acerca deste anteprojeto destacado em 1993, o arquiteto realizara novas modificações,[596] através de ramificações desta versão (em maio de 1996), onde se vêem: a inserção de um anexo (exposições, cinema e restaurante) ao corpo do teatro; a transformação do espaço subterrâneo em estacionamento; os novos desenhos do perfil da cobertura do teatro e, também, das aberturas circulares presentes na fachada da sede, agora um conjunto de hexágonos de seis lados.

Quarta versão:

O novo partido arquitetônico;[597] ainda que originado do mesmo conceito, apresenta algumas sutilezas de desenho. A primeira e substancial modificação é a adaptação dos níveis topográficos (defendidos por Niemeyer no começo da década de 1990), vendo-se agora, uma plataforma que insere um estacionamento coberto (abaixo do nível da praça).



Imagens 345, 346 e 347 – respectivamente: [345] Vista superior da Maquete eletrônica do conjunto arquitetônico da fundação Luso-Brasileira. **[346 e 347]** Perspectivas do conjunto arquitetônico da última versão conhecida (de julho de 1998). **Fonte única:** Escritório Oscar Niemeyer.

Quanto ao edifício-sede, mantém os pátios do terraço, porém, substitui a então audácia estrutural e as pequenas aberturas por um edifício com pilotis e *pans de verre* – surpreendendo

[594] Datado de 1990/1991
[595] Bastante próxima à cobertura da Chiesa di Santa Maria Assunta em Riola/Itália (1975-1980), um dos últimos projetos do arquiteto finlandês Alvar Aalto (1898-1976).
[596] Conforme aponta a seqüência projetual apontada por material fornecido pelo Escritório Oscar Niemeyer através do arquiteto Jair Valera.
[597] Exposto através de uma maquete e, com singelas alterações, em outra versão através de uma maquete eletrônica, assinada pelo escritório de apoio ao Niemeyer, através de Ana Elisa Niemeyer e Jair Valera.

através de uma clássica versão tardo-moderna. Já o teatro, ganha maior dimensionamento, acrescentando novas áreas em composição cega contrastando-se com o edifício principal.

Esta proposta última demonstrada através de maquete e, com ajustes outros por meio de representação eletrônica (em tempo mais recente) mostra-nos que a solução projetual modificara-se[598] em sua tectônica e acabamentos ao longo da década de 1990 – substituindo, por exemplo, o arrojo estrutural por conhecidos pilotis, além da poesia das superfícies cegas (tão caras à arquitetura portuguesa), por fenestrações em vidro, conflitantes com todo o discurso original.

A generosidade primeira do arquiteto ao defender a visibilidade do antigo *palácio* (seja estrutura arqueológica, seja edifício restaurado por outrem) desenrolou-se continuamente diante todas as propostas apresentadas; evidenciando seu pessoal diálogo entre tradição e modernidade (passado e presente), almejado desde o ato inicial do projeto.

Entretanto, ainda sobre este aspecto último, Niemeyer, ao ignorar pouco à pouco a linha do terreno natural (saltando de três níveis inicialmente propostos para uma grande plataforma), minimizou a visualização da implantação do *palácio*, destituindo assim seu caráter simbólico em uma nula hierarquia – trazendo maior visibilidade às interferências do novo programa em relação à preexistência arquitetônica.

Pecou de sobremaneira, também, ao não destacar paisagisticamente, os espaços livres (com exceção do *Jardim Formal* – este preservado), outrora definidos: *hortas, pomares, área de produção agrícola e matas* – desaparecendo assim, os antigos patamares; substituindo estes, por sua costumeira (ainda que compreensível), praça seca – não dando chance às pequenas estruturas arqueológicas.

Diante das ruínas do *Palácio da Quinta dos Alfinetes*, Oscar Niemeyer defendeu o sítio arqueológico partícipe do conceito e partido da interferência proposta, ainda que em um papel secundário, não mais protagonista do entorno imediato.

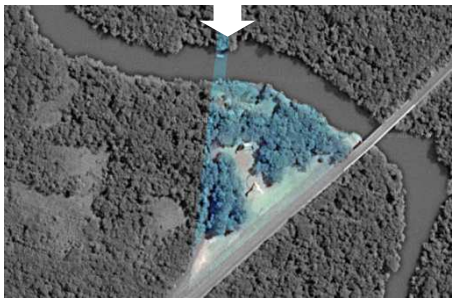
No ano de 1998, o projeto desenrolado em quatro principais versões demonstrara seus últimos ajustes e, no ano seguinte, as obras da *fundação* cessaram-se por ausência de capital; tendo sido o terreno da antiga *Quinta* devolvido à Câmara Municipal de Lisboa em 2004 – vendo-se ainda hoje as ruínas originais em contraste com as ruínas modernas.

As quatro versões aqui apresentadas de **Modificação Externa de Edificações Preexistentes** (sem concretização em nenhum dos casos) destacam a **Utilização de Ruínas** levado adiante apenas visualmente em propostas de implantações, expondo o novo conjunto através de uma grande praça – o vazio – donde as relações entre o antigo e o novo podem ser estabelecidas, conquanto, menosprezando qualquer meio de contato físico.

[598] Resumidamente, podem-se destacar (para esta última versão do projeto) as seguintes modificações / datações, ao longo da década de 1990: alterações dos desenhos das fachadas laterais e aberturas da cobertura do edifício-sede (em outubro de 1996); inclusão de escada externa no edifício-sede (em março de 1997); nova alteração da forma do teatro (em maio de 1997) e última versão emitida (em julho de 1998).

MONUMENTO COLUNA PRESTES
Local: Santa Helena/PR – Brasil.
Ano: 1996.
Situação: construído.

A) Ambiência-histórica preexistente

Imagens 348 e 349 – respectivamente: [348]: Vista parcial das "Ruínas da Ponte Queimada" sobre o Rio Falso São Francisco – Santa Helena/PR. Fotografia: José Augusto Colodel. **[349]:** Vista parcial a das *"Ruínas da Ponte Queimada"* e seu entorno imediato. **Fonte:** http://www.panoramio.com – Acessado em fevereiro de 2016.

Através da pesquisa realizada, o terreno destinado ao Memorial da Coluna Prestes e o Centro de Cultura de Santa Helena, no oeste do Paraná, insere-se no Corredor Iguaçu-Paraná,[599] na planície de inundação do Rio São Francisco Falso (Braço Sul), às margens da Rodovia Coluna Prestes[600] (PR-488) a 14 Km do centro do município.

Apesar da recente municipalidade[601] a ocupação da região remete ao século 19 quando ali foram iniciadas as explorações de madeira e erva-mate por intermédio dos *peões* ou *mensus* (mensalistas) argentinos e paraguaios que trabalhavam em regime semi-escravo nas *obrages* (propriedades). Já o século seguinte, demarca a pioneira leva de imigrantes colonos,[602] vindos do Rio Grande do Sul e Santa Catarina.

Quanto ao terreno em análise, o mesmo destaca-se historicamente diante do episódio ocorrido entre 1924-1925 quando ali passou a Coluna Prestes – em marcha épica[603] iniciada no

[599] A cidade de Santa Helena é uma dentre os 26 municípios que englobam o Corredor Iguaçu-Paraná, na região Sudoeste e Oeste do Estado do Paraná.
[600] No trecho que interliga o distrito de Esquina Céu Azul, em Santa Helena, ao município de Diamante do Oeste.
[601] "*Em 20 de junho de 1962, através da Lei nº. 26, foi criado o Distrito Administrativo de Santa Helena, com território pertencente ao município de Medianeira. Alguns anos depois, através da Lei Estadual nº. 5.497, de 02 de fevereiro de 1967, foi criado o município de Santa Helena, com território desmembrado, parte de Medianeira e, parte de Marechal Cândido Rondon. A instalação ocorreu no dia 22 de dezembro de 1968."* Fonte: http://www.santahelena.pr.gov.br – Acesso: fevereiro de 2016.
[602] Por intermédio da Colonizadora Alegretti e Colonizadora Meyer, Annes & Cia.
[603] De 25 mil quilômetros, atravessando os estados do Paraná, Mato Grosso, Goiás, Minas Gerais, Bahia, Maranhão, Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba e Pernambuco em dois anos e meio.

município gaúcho de Santo Ângelo através do grupo político-militar[604] liderado pelo porto-alegrense Luís Carlos Prestes[605] (1898-1990), contrário à República Velha (1889-1930).

De acordo com o historiador e pesquisador José Augusto Colodel,[606] quando a comitiva de Prestes alcançou Santa Helena Velha,[607] nesta altura já perseguida pelo general Cândido Mariano da Silva Rondon (1865-1958), os mesmos, em uma tática defensiva e de tempo atearam fogo em uma ponte de madeira (com base de pedras), dificultando assim, a travessia das tropas legalistas sobre o Rio São Francisco Falso.

As remanescentes estruturas denominadas: *ruínas da Ponte Queimada* foram tombadas pela Prefeitura de Santa Helena através[608] do decreto nº1007 de 1º de julho de 1995; três anos antes da solicitação do projeto de Oscar Niemeyer, no primeiro mandato (1997-2000) do então prefeito Silom Schimidt, conforme veremos a seguir.

B) A proposta arquitetônica

À memória de Luiz Carlos Prestes falecido aos 92 anos em 7 de março de 1990, surgira no mesmo ano através de solicitação da prefeitura de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, para a construção de um memorial com o traço íntimo[609] de Niemeyer.

Através da Fundação Oscar Niemeyer sabe-se que o projeto exposto não fora construído; podendo, no entanto, ser sucintamente descrito através de fotografia disponível sobre maquete então confeccionada. Trata-se de uma *promenade architecturale* que se inicia em uma rampa que tangencia longa passarela que se perde em branca e cega volumetria. Antes desta, servindo de apoio estrutural e escultura, surge, em expressiva altura, uma silhueta de concreto, com pedestal[610] para a estátua do homenageado e, continuamente, se perde pontiaguda – feita uma lâmina (ou foice comunista) – suspensa ao céu.

---

604 Relacionado ao Tenentismo (os movimentos tenentistas foram: a Revolta dos 18 do Forte de Copacabana em 1922, a Revolução de 1924 a Comuna de Manaus de 1924 e a Coluna Prestes de 1924).
605 Denominado de *"Cavaleiro da Esperança",* Luiz Carlos Pretes, militar e político comunista. Oscar Niemeyer conheceu-o em 1945, cedendo à causa comunista, seu próprio escritório, alegando *"O seu trabalho é mais importante do que o meu"*. (SODRÉ: 1978, p.41).
606 Denominação ao pioneiro povoado e porto da região fundado em 1859 pelo franco-argentino Domingos Barthe às margens do Rio Paraná.
607 Acerca do histórico do município paranaense de Santa Helena, ver: http://www.santahelena.pr.gov.br – Acesso: fevereiro de 2016.
608 Durante o segundo governo (1993-1996), do prefeito Júlio Morandi.
609 Visto a amizade entre o arquiteto e o revolucionário.
610 Idêntico artifício fora utilizado em outros projetos de Memoriais realizados por Oscar Niemeyer, destacando: o Memorial Juscelino Kubitschek em Brasília/DF (versões 1976 e 1980); Memorial Teotônio Vilela em Alagoas/Maceió (1984) e Memorial Zumbi dos Palmares em União dos Palmares, também em Alagoas (1986). Vide o artigo: TROPIA CALDAS, Bruno. *"Metáforas de concreto e flor. Novas leituras para os memoriais projetados por Oscar Niemeyer"* in GUIMARAENS, Cêça (org.) 2014.



Imagens 350, 351, 352, 353 e 354 – respectivamente: [350]: Maquete do Memorial Luiz Carlos Prestes para a capital gaúcha Porto Alegre. Ano: 1990. **Fonte:** Fundação Oscar Niemeyer. **[351]:** Vista parcial do Monumento Luiz Carlos Prestes erguido em Santo Ângelo/RS. Fonte: http://www.jornaldasmissoes.com.br – Acessado em fevereiro de 2016. **[352]:** Vista parcial do Memorial à Coluna Prestes em Santa Helena/PR. **Fonte:** http://www.focosh.com.br – Acessado em fevereiro de 2016. **[353]:** Vista parcial do Monumento à Coluna Prestes, localizado na divisa dos estados de Goiás e Tocantins – na BR-010. **Fonte:** http://doisnabike.com.br – Acessado em fevereiro de 2016. **[354]:** Vista parcial do Monumento à Coluna Prestes erguido em Cratéus/CE. **Fonte:** http://onghistoriaviva.blogspot.com.br – Acesso: fevereiro de 2016.

Embora tal versão[611] do projeto não tenha sido erigida na capital gaúcha, o perfil escultural transmutou-se para o monumento pleiteado pelo município de Santo Ângelo, no mesmo Estado e desenvolvido por Niemeyer cinco anos depois.

Segundo o ex-prefeito (1993-1996) de Santo Ângelo, Adroaldo Mousquer Loureiro (1948) vemos o relato:

> Naquela época, por intermédio do amigo de Oscar Niemeyer, Luis Carlos prestes Filho, fomos ao Rio de Janeiro pedir que ele [Oscar Niemeyer] fizesse um projeto de um memorial à Coluna [Prestes] em Santo Ângelo [...] **Ele havia feito um projeto de um monumento à Coluna Prestes para Porto Alegre, que não foi efetivado, e desenhou um projeto mais simples para Santo Ângelo, para colocarmos em prática.** Assim, ele homenageou seu amigo Luis Carlos Prestes (ADROALDO apud GOLDSCHMIDT: 2012. In: http://www.jornaldasmissoes.com.br – Acesso: janeiro de 2017). **(Grifos nossos).**

O Monumento proposto fora então inaugurado em 1996 em Santo Ângelo sobre o canteiro central da movimentada Av. Ipiranga (RS-218) perdendo-se na perspectiva de árvores e no suburbano entorno imediato.

No mesmo ano, agora no terreno santa-helenense, com semelhante perfil, porém, com base maior e notável esbelteza, próximo as destacadas *ruínas da Ponte Queimada* (bem arqueológico tombado pelo município), o segundo monumento escultórico relacionado à Coluna Prestes fora estabelecido em área de parque: numa cota mais baixa à rodovia, implantado sobre uma clareira gramada rodeada de árvores e distante da intensidade do tráfego observado em sua congênere gaúcha.

[611] Através desta pesquisa verificou-se que, o Memorial Luiz Carlos Prestes, apresente uma segunda versão (1990), com volumetria circular – e, também, a obra que ainda segue sem data de inauguração. Com pedra fundamental lançada em 1998; aprovação do projeto em 31 de agosto de 2011; início das obras em 11 de abril de 2012 e acompanhamento do arquiteto Paulo Niemeyer (1970), bisneto do arquiteto.

Surpreendentemente, dois outros monumentos de idêntico traço e aproximado perfil foram construídos posteriormente: um destes[612] às margens da BR-010, entre a goiana Campos Belos e a tocantinense[613] Arraias – na divisa dos estados. Por fim, já em 2006, sobre um espelho d´água, próximo a espaços de recreação e sombreamento; entre canteiros, pérgulas e mobiliários urbanos diversos, a última réplica que se tem notícia, do monumento, encontra-se à Praça Gentil Cardoso, nas proximidades do Riacho do Meio na cidade de Cratéus, interior do Ceará.

A existência de esculturas símiles presentes em quatro diferentes estados brasileiros, longe de criar uma singularidade de marco urbano talvez desejada inicialmente, a exemplo de outros casos experimentados pelo arquiteto, alcançara, no presente estudo à memória de Luiz Carlos Prestes, uma conotação de *totem* – tal qual os que marcam os 1.630 quilômetros da Estrada Real,[614] ou ainda, os suportes[615] em concreto, de fatura niemeyeriana, para apoio dos relógios da marca suíça Hublot, espalhados nas capitais-sede da 20ª Copa do Mundo, ocorrida no Brasil em 2014. Portanto, sem nenhuma significação maior.

Assim, a presente **Modificação Externa de Edificações Preexistentes** através de **Utilização de Ruínas**, acontece em Santa Helena por meio de Oscar Niemeyer somente de maneira demarcatória, feito um totem, escultura ou marco arquitetônico para um espaço de memória, contemplativo e recreativo. No terreno aberto, o objeto assinado por Niemeyer, volta-se livre para o céu, enquanto as estruturas da *Ponte Queimada* permanecem à mercê das cheias do Rio São Francisco Falso.

612 Para o monumento inaugurado em junho de 1995, destaca-se o baixo-relevo em vermelho, presente na escultura – diferenciando-a neste aspecto em relação as demais.
613 Embora se saiba que o Estado do Tocantins tenha sido criado somente em 5 de outubro de 1988 (sendo antigo território do norte de Goiás) e instalado oficialmente em 1º de janeiro de 1989, o seu território foi atravessado pela Coluna Prestes, entre 1925-1927.
614 Desenvolvidos pelo Instituto Estrada Real, criada em 1999 e que demarcam caminhos pelos estados de Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo.
615 Projetado por Oscar Niemeyer em 2012, o equipamento fora inaugurado no Rio de Janeiro em 12 de junho de 2013.

POUSADA NA ILHA DE FERNANDO DE NORONHA

Local: Ilha de Fernando de Noronha, Pernambuco/Brasil
Ano: 1999
Situação: não construído.

A) Ambiência-histórica preexistente



Imagens 355, 356 e 357 – respectivamente: [355]: Fotografia aérea com a indicação da localização do Reduto de São Pedro da Praia do Boldró, em Fernando de Noronha. Destaque também para a localização (logo acima) da Praia do Americano, área destinada ao hotel de turismo solicitado a Oscar Niemeyer em 1999. **Fonte:** Google Earth. **[356]:** Vista parcial das ruínas do Reduto de São Pedro da Praia do Boldró. Ao fundo, Praia do Americano e as Ilhas dos Dois Irmãos. **[357]:** Vista parcial das ruínas do Reduto de São Pedro da Praia do Boldro voltadas para o Mar de Dentro. **Fonte das duas últimas imagens:** http://www.flickr.com – Acesso: setembro de 2017

O arquipélago Fernando de Noronha[616] – *Esmeralda do Atlântico* – localiza-se a 545 quilômetros da capital pernambucana, da qual possui dependência e ligação histórica[617] desde a Carta Régia de 24 de setembro de 1700, sendo ainda, desde 1988, um distrito do mesmo estado. Formado por 21 ilhas, ilhotas e rochedos de origem vulcânica, nosso interesse recai sobre as reminiscentes estruturas arqueológicas, presentes (em maior quantidade), na ilha principal e de maior dimensão, também denominada Fernando de Noronha.

Nesta ilha, vêem-se ainda hoje, pelo menos uma dezena de estruturas em ruínas que abrangem fortes,[618] fortins[619] e redutos[620] de expressivo interesse histórico-arqueológico. A

[616] As 21 ilhas que formam o arquipélago de Fernando de Noronha foram descobertas em meados do dia 10 de agosto de 1503 pelo navegador Américo Vespúcio (1454-1512); desde então as mesmas passaram a ser disputadas por ingleses, franceses, holandeses e portugueses, logo sendo a Primeira Capitania Hereditária do Brasil quando o então rei D. Manuel I de Portugal (1469-1521) emitira a carta de concessão da então chamada Ilha de São João para administração de Fernão de Loronha (1470-1540).

[617] Sabe-se que em 1736 a Ilha de Fernando de Noronha fora invadida pela Companhia Francesa das Índias Orientais, logo sendo renomeada como *Isle Dauphine,* porém, recuperada pelos portugueses em 1737. No século 20, o arquipélago, passou a ser reconhecido pela sigla *FN*, tornando-se um território federal no período que se estende desde a Segunda Grande Guerra Mundial até o ano de 1988, quando voltou a ser administrada pelo Estado de Pernambuco, pouco depois em que fora criado o Parque Nacional Marinho de Fernando de Noronha (abrangendo, também Caravelas, na Bahia), através do Decreto Nº 94.780 de 14 de agosto de 1987.

[618] A exemplo do Forte de Nossa Senhora dos Remédios, cuja construção remete ao ano de 1737. *"Tombada pelo Iphan em 1961, é a maior fortificação de todo o sistema defensivo do século XVIII implantado pelos portugueses. Localizada sobre uma colina, entre o porto de Santo Antônio e a Praia do Cachorro, foi implantada a partir de uma ponte sobre o riacho Mulungu e uma estrada, que segue por todo o flanco da colina até suas muralhas. No local, havia um primitivo reduto holandês, erguido em 1629. Funcionou como presídio comum e político, e abrigou soldados durante a 2ª Guerra Mundial."* In: http://portal.iphan.gov.br – Acesso: setembro de 2017).

[619] A exemplo do Fortim da Praia do Atalaia, anterior ao século 18.

[620] A exemplo do Reduto de Nossa Senhora da Conceição (c.1737) *"[...] com planta quadrada, defendia a enseada da Praia do Meio e da Conceição. No final do século XIX, sobre as ruínas da fortificação, foi erguido um hospital."* (In: http://portal.iphan.gov.br – Acesso: setembro de 2017); Reduto de Santa Cruz do Morro do Pico de Fernando de Noronha (c.1737); Reduto de Sant´Ana (Reduto do Armazém – c.1757) *"Fortificação construída em meados do século XVIII, foi desativada no final do mesmo século*

particularidade desta ambiência-histórica destaca o Reduto[621] de São Pedro da Praia do Boldró, também conhecido como Reduto do Boldró ou Fortim[622] Boldró.

Localizado em um promontório e voltado para o Mar de Dentro (entre as praias de Boldró, a nordeste e Americano, a sudoeste), o Reduto de São Pedro encontra-se também, visualmente intercedido pelo Morro dos Dois Irmãos e o Morro do Pico. Segundo informações apontadas pelo site oficial do Iphan, acerca da arquitetura remanescente, *"Não se conhece o ano exato em que foi erguido [...]" (In: http://portal.iphan.gov.br – Acesso: setembro de 2017),* conquanto, através do site *fortalezas.org* sabe-se que, muito embora o Reduto de São Pedro não conste no mapa da Ilha de Fernando de Noronha, de fatura inglesa de 1793 (baseado em dados franceses de 1760), presume-se que tal fortim tenha sido erigido *circa* de 1757, visto a aproximação tipológica com a vizinha ruína do Reduto de São João Batista.[623]

Através da placa informativa[624] existente nas proximidades do sitio histórico-arqueológico do Reduto de São Pedro, vê-se uma possível planta original, cuja atribuição é apontada ao português José Fernandes,[625] com data de 1798 (o que causa ainda maior embaraço acerca das datações). Não obstante, tal planta revela-nos uma forma trapezoidal com acesso principal em uma das extremidades, vendo o interior, dividido em dois trapézios menores, sendo o primeiro marcado por uma circulação central e dois pares de alcovas assimétricas e, o segundo, por uma única e ampla plataforma, contendo seis aberturas uniformemente distribuídas à maneira de couraças[626]

---

para se transformar em Quartel da Marinha. Uma rampa, descendo até a Praia do Cachorro, permitia que ela fosse utilizada como porto." (In: http://portal.iphan.gov.br – Acesso: setembro de 2017); Reduto de Santo Antônio (c.1737) *"Construção iniciada em 1737, em forma de quadrilátero irregular. De acordo com a planta original, contava com 10 peças de artilharia para defesa da enseada de Santo Antônio, ancoradouro natural."* (In: http://portal.iphan.gov.br – Acesso: setembro de 2017); Reduto de São João Batista (Reduto de São João ou Reduto Dois Irmãos – c.1754) *"Fortificação erguida em meados do século XVIII, na forma de um trapézio, com artilharia para seis peças."* (In: http://portal.iphan.gov.br – Acesso: setembro de 2017); Reduto de São Joaquim (Reduto do Sudeste – c.1739) e Reduto de Bom Jesus (Reduto do Leão – c.1778). Outra estrutura de destaque é o Reduto de São José (c.1758-1761), localizado na Ilha São José.

621 Segundo o *"Dicionário da Arquitetura Brasileira",* dos arquitetos Corona & Lemos, reduto é: *"Pequena fortificação avançada dependente de um sistema defensivo maior".* (CORONA. LEMOS.: 1972, p.404.). Complementando aspectos desta arquitetura militar, vemos também significar uma construção diminuta, com planta geralmente quadrangular sobre um baluarte ou revelim.

622 Segundo o *"Dicionário da Arquitetura Brasileira",* dos arquitetos Corona & Lemos, fortim pode ser compreendido simplesmente sendo um *"pequeno forte"* (CORONA. LEMOS.: 1972, p.226.).

623 "*O Reduto de São João localizava-se sobre a praia da Quixaba, na altura da Ilha dos Dois Irmãos, na Ilha de Fernando de Noronha, no arquipélago de mesmo nome, no Estado de Pernambuco.Também conhecido como Fortim de São João ou Reduto Dois Irmãos, foi levantado em posição dominante sobre uma colina, integrando a defesa do setor noroeste da Ilha de Fernando de Noronha. Cruzava fogos com o Reduto de São Pedro da Praia do Boldró, na defesa da praia da Quixaba. Segundo Garrido (1940), foi erguido a partir de 1757, recebeu a forma de um polígono trapezoidal com três baterias, sendo guarnecido por um 1º Sargento e treze praças, e artilhado com seis peças de ferro. Esta estrutura consta do mapa inglês da Ilha de Fernando de Noronha (Londres, 1793), com o nome de Forte de São Joaquim, tradicionalmente localizado pelos autores brasileiros, no lado oposto da ilha, onde o mesmo mapa exibe um forte com o nome de Forte Sul (vide Reduto do Bom Jesus).Barretto (1958) reporta que, à época, o Reduto Dois Irmãos encontrava-se em ruínas."* (In: http://www.fortalezas.org – Acesso: setembro de 2017).

624 Placa de informações turísticas (disponível na internet através de fotografias), patrocinada em maior instância pelo Governo do Estado de Pernambuco.

625 Acerca deste não foram encontradas muitas informações.

626 *"[...] uma muralha que, partindo do recinto fortificado, permite o acesso protegido a um ponto não muito distante normalmente para procurar aguada, apresentando um adarve de duplo parapeito"* (MORA-FIGUEROA: 1996, p.85.).

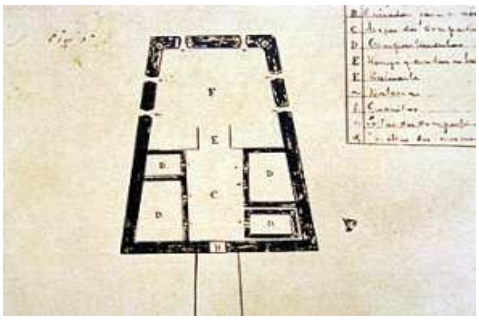


Imagem 358: Planta do Reduto de São Pedro da Praia do Boldró. **Autor:** José Fernandes. **Foto:** Marco Ramerini **Fonte:** https://www.colonialvoyage.com – Acesso: setembro de 2017.

Informações complementares acerca do *reduto* vêem-se através da publicação *"Fortificações do Brasil"* (1940) do militar e professor Carlos Miguez Garrido ao dizer: *"[...] foi erguido com planta em formato de polígono trapezoidal com três baterias, acessado por um revelim com ponte elevadiça"* (GARRIDO: 1940, p.57.). Sabe-se ainda que no século 19, tais estruturas foram no contexto da *Questão Chistie*[627] (1862-1865), reconstruídas e reartilhadas em meados de 1864, entretanto, novamente segundo Garrido, encontrado em ruínas por volta de 1900 – idêntico estado também relatado em 1957 pelo pesquisador Anníbal Barreto[628] através da publicação *"Fortificações do Brasil: Resumo Histórico"*.

Entre os anos de 1957-1965, nas proximidades do Mirante do Boldró (abrangendo, portanto, as áreas do *reduto*) fora instalada por militares norte-americanos[629] um POT (Posto de Observação de Teleguiados) em local que logo ficara apelidado de *Broadway.*[630] Segundo a Coordenadora do Programa de Resgate Documental sobre Fernando de Noronha, a historiadora Marieta Borges Lins e Silva,[631] as estruturas remanescentes do *Reduto* foram relegadas à sorte no decorrer do século 20, sendo, reencontradas na altura da década de 1990.

Em 1999, as ruínas do Reduto de São Pedro da Praia do Boldró foram inventariadas através de levantamento histórico, arquitetônico-arqueológico conjuntamente com as demais estruturas de mesma natureza presentes na ilha, e reunidas no *Atlas Arqueológico de Fernando de Noronha,* tendo a presença da arquiteta Virgínia Cavalcanti e a arqueóloga Míriam Gazzetta. No

627 Questão diplomática ocorrida entre o Brasil e o Reino Unido entre 1862-1865, acarretando o rompimento das relações diplomáticas por iniciativa do Brasil em 1863. Somente em 1865, depois do pedido de desculpas por parte do governo britânico ao Imperador D. Pedro II, que as relações diplomáticas entre ambas as nações foram reatadas.
628 Acerca deste não foram encontradas muitas informações.
629 Sabe-se que entre 1942-1945, no contexto da Segunda Grande Guerra Mundial, os militares americanos instalaram na Ilha de Fernando de Noronha, uma base de observação de submarinos alemães.
630 Acerca deste período, vide a Dissertação de Mestrado intitulada *"Fernando de Noronha e os ventos da Guerra Fria – A relação entre o Brasil e os Estados Unidos nos anos de JK",* defendida em 2009, por Grazielle Rodrigues do Nascimento pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Recife.
631 *"Muito danificados, pelo abandono daqueles que administraram o arquipélago, como Presídio, como base da II Guerra Mundial e como Território Federal Militar, esses exemplares fortificados chegaram aos dias atuais profundamente desestruturados, somente sendo reconhecidos pelos que aí vivem a partir de* ***1992****, como resultado de um trabalho de Educação Patrimonial feito em parceria com alunos da Escola Arquipélago."* (LINS E SILVA In: relato obtido através de entrevista realizada em outubro de 2017).
História da Universidade Federal do Recife.

mesmo ano, o arquiteto Oscar Niemeyer recebera a encomenda para projetar um hotel de turismo há poucos metros das ruínas destacadas.

B) A proposta arquitetônica

No Segundo Capítulo desta Tese, verificamos no tópico *"Modernismo-nativista: através de Oscar Niemeyer",* uma breve abordagem acerca do projeto (não erigido) realizado em 1999, pelo mesmo arquiteto, para o *"Monumento dos 500 Anos"* destinado às comemorações dos quinhentos anos do descobrimento da Ilha de Fernando de Noronha ocorridos no já passado ano de 2003.

Neste contexto, surgira também a solicitação de um projeto para uma Pousada de Turismo que, conforme apontamos no tópico anterior – Ambiência-histórica preexistente – deveria ser construído na ilha fernandina, na Praia do Americano e proximidades do Reduto de São Pedro da Praia do Boldró.

Muito embora não apresentado pela Fundação Oscar Niemeyer, tal projeto é rememorado sob a voz da ouvidora e arquiteta Vera Araújo, por meio dos arquivos recolhidos pela Ouvidoria de Fernando de Noronha do Palácio São Miguel.

Diante dos documentos encontrados na Ouvidoria, revelam-se: a costumeira *Explicação Necessária*, assinada por Oscar Niemeyer além de um conjunto de croquis e desenhos técnicos datados de agosto de 1999 e assinados pelos arquitetos João Niemeyer e Sabino Machado Barroso, além do autor em destaque.

Analisando os desenhos, logo se vê na planta de situação a localização de quatro edifícios independentes, voltados para uma amórfica piscina diante da Praia do Americano. Tais edifícios, com suas respectivas áreas, são assim denominados: recepção (485,85m^2); bloco 1 (1607,01m^2); bloco 2 (1825,15m^2) e restaurante (558,08m^2). Os mesmos ainda encontram-se distribuídos em um aclive que se estende ainda na praia, no sopé da montanha, na cota 5.00 até o cume, na cota 50.00, cuja implantação reforça-se através do corte transversal. Tais edifícios sugeridos pelos arquitetos incluem a inserção do Reduto de São Pedro da Praia do Boldró – simplesmente apontado por *Forte* através de seu desenho trapezoidal em planta ou pelo perfil das couraças no coroamento do promontório.

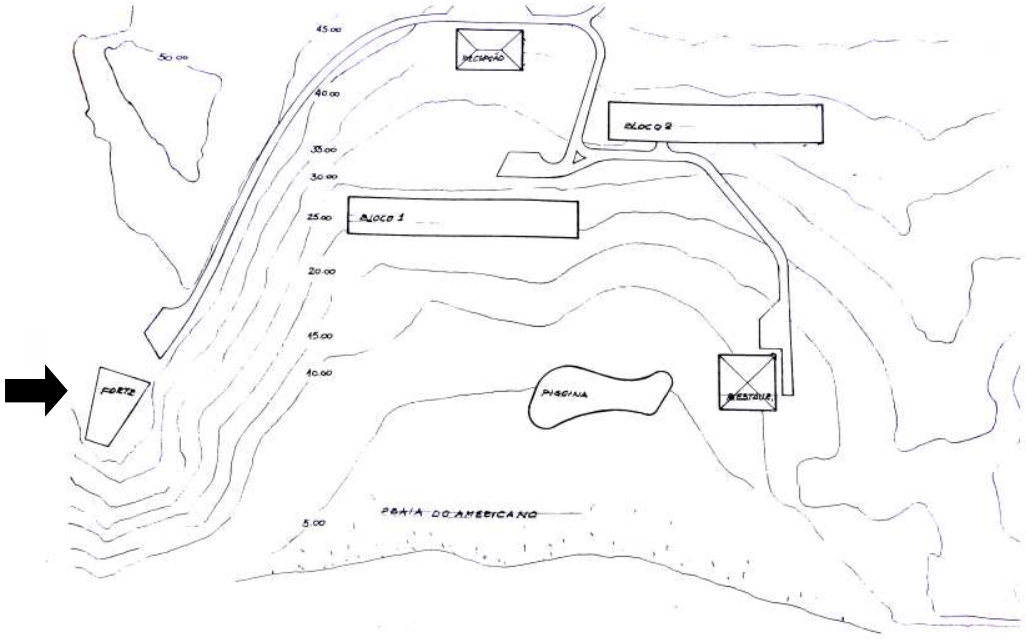


Imagem 359: Planta de Situação da Pousada de Turismo destinada a Praia do Americano, em Fernando de Noronha/PE. Destaque para a localização do Forte – Reduto de São Jorge da Praia do Boldró – observado na cota 45.00, em indicação com seta. Autores: Oscar Niemeyer, João Niemeyer e Sabino Machado Barroso. **Fonte:** Ouvidoria de Fernando de Noronha – Palácio São Miguel. Data: Agosto de 1999.

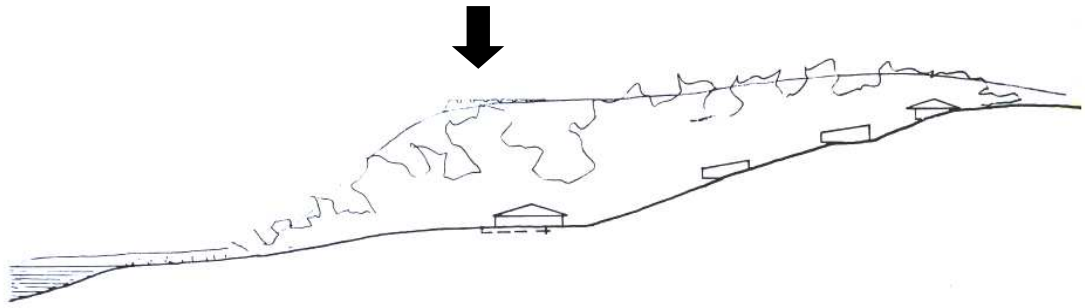


Imagem 360: Planta de Situação da Pousada de Turismo destinada a Praia do Americano, em Fernando de Noronha/PE. Destaque para a localização do Forte – Reduto de São Jorge da Praia do Boldró – observado através da indicação em seta. **Autores:** Oscar Niemeyer, João Niemeyer e Sabino Machado Barroso. **Fonte:** Ouvidoria de Fernando de Noronha – Palácio São Miguel. Data: Agosto de 1999.



Imagem 361 (conjunto): Comparações entre a analogia do corte de um dos apartamentos do Grande Hotel de Ouro Preto em Minas Gerais (1938) e o estudo alcançado de um dos blocos de apartamentos para a pousada da Ilha de Fernando de Noronha. **Fonte:** Ouvidoria de Fernando de Noronha – Palácio São Miguel. Data: Agosto de 1999.

Acerca da planta de situação é interessante também sublinhar a interligação dos edifícios sugeridos através de caminhos (desconhecendo a natureza destes), intercalados por estacionamentos, acessos e, finalmente, um direcionamento na curva de nível entre a recepção do conjunto (nas proximidades do Mirante do Boldró) e as ruínas preexistentes.

Prosseguindo com o material iconográfico disponível, os edifícios imaginados por Oscar Niemeyer e equipe se revelam. Para um dos estudos imaginados para o bloco (não discriminado se 1 ou 2) de apartamentos, os autores, para nossa surpresa, fizeram interessante analogia com a solução alcançada por Niemeyer, anos antes – originalmente em 1938 através do Grande Hotel de Ouro Preto – sublinhando, abaixo de um corte transversal de um módulo de apartamento (com pé direito de 5m, mezanino e escada helicoidal) o nome *Ouro Preto*.

Ao lado, o corte da inicial proposta imaginada para um dos blocos: edifício elevado sobre embasamento de pedras junto da fachada frontal e pilotis junto da fachada posterior; internamente, um desnível de 1,5m com presença de mezanino e cobertura inclinada de meia água que se estende de ponta a ponta. Tal conjunto teria 100m através de um partido longitudinal, anexado a um apoio central (retangular e paralelo), presente na fachada posterior e, não muito longe e próximo à praia, um restaurante com planta octogonal.

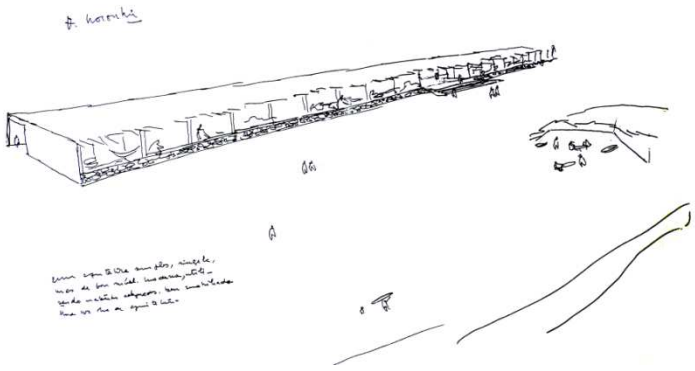


Imagem 362: Perspectiva de um dos blocos de apartamentos da Pousada projetada por Oscar Niemeyer e equipe para a Ilha de Fernando de Noronha. Destaque para o partido longitudinal, com embasamento de pedras e cobertura em sapé. **Fonte:** Ouvidoria de Fernando de Noronha – Palácio São Miguel. Data: Agosto de 1999.

Através de um *croqui* realizado pelo próprio Oscar Niemeyer, vê-se o bloco hoteleiro que mantém a solução longitudinal com apartamentos que avançam sobre privativas varandas sobre embasamento de pedras (ao modo *niemeyeriano*), tendo ainda, uma cobertura em sapé – tal qual fizera na proposta[632] do Restaurante do Pontão, em Brasília, em 1986. Nas proximidades do edifício

[632] Mencionada no Segundo Capítulo através do tópico *"O Modernismo-nativista: através de Oscar Niemeyer."*

imaginado, a permanência do restaurante envolvido com o mar logo adiante, assim resumido pelo autor principal: *"Uma arquitetura simples, singela, mas de bom nível, moderna, utilizando materiais adequados, bem mobiliada, uma boa (?) arquitetura"* (NIEMEYER: 1999, In: Conjunto de croquis e desenhos arquitetônicos. Arquivo da Ouvidoria da Ilha de Fernando de Noronha – Palácio São Miguel.).

Seqüencialmente, através dos desenhos técnicos, vemos as soluções pormenorizadas nos quatro edifícios do conjunto, acompanhados pela seguinte explicação necessária:

> **Nossa preocupação, ao estudar este projeto, foi evitar que o hotel programado se apresentasse como uma obra espetacular, minimizando o impacto extraordinário que a beleza daquela ilha oferece aos visitantes**. E isso aplica a arquitetura adotada – simples, acolhedora, integrada ao ambiente local. **E, para nela manter um pouco as características da arquitetura antiga de Brasil e Portugal, repetiríamos no exterior do hotel as paredes caiadas de branco, os telhados a descerem suavemente sobre as varandas, protegidas com o sistema de treliças de madeira, tão usados naquela época.** Internamente o hotel seria moderno, modernissimo, usufruindo tudo o que mais de novo existe nas construções atuais. Com isso criamos um constaste entre o exterior e o interior, a surpresa desejada. (NIEMEYER: 1999, In: Explicação Necessária. Arquivo da Ouvidoria da Ilha de Fernando de Noronha – Palácio São Miguel.). **(Grifos nossos).**

Através dos desenhos arquitetônicos encontrados, podemos descrever os edifícios propostos por meio da seguinte seqüência: *Recepção, Bloco 1; Bloco 2; Restaurante* – vendo-os:

Recepção: de planta retangular (15m x 26,80m) acessada por rampa ao encontro de uma varanda descoberta, logo se vê um perímetro protegido pelo avanço da cobertura guarnecida por quatro pilares nas exterminadas. Internamente, foyer central e administração e apoios à direita e instalações sanitárias e bar à esquerda. O corte e a cobertura revelam uma das fachadas, de natureza simplificada, com painéis de vidro e paredes caiadas, além de cobertura em quatro águas com cumeeira paralela – indo de encontro ao relato do arquiteto.

Bloco 1: de planta retangular (13,75m x 80,15m) apresenta o térreo elevado frontalmente por embasamento de pedras e, posteriormente, através de pilotis. De maneira longitudinal, distribui 20 apartamentos através de unidades *duplex* que se comunicam em pares – contendo, sala e varanda interligadas em um nível e suíte em nível superior. A fachada principal revela-nos um uma composição constante com o ritmo das esquadrias, enquanto o corte exibe a solução da cobertura em uma água, direcionada para a fachada principal – a exemplo da analogia utilizada do Grande Hotel de Ouro Preto.

Bloco 2: de planta retangular (14,60m x 77,15m), apresenta o térreo com acesso através de uma escadaria (localizada assimetricamente no conjunto), direcionada para um pequeno

hall. A direita deste vêem-se seis dormitórios suítes e, a esquerda, quatorze outros dormitórios suítes. No pavimento superior tem-se a mesma distribuição com vinte dormitórios suítes, distribuídos frontalmente e, na porção posterior, vêem-se (sem interrupção), uma seqüência de 20 dormitórios suítes, interligadas por uma circulação central. A fachada principal revela-nos uma solução modesta e pouco inventiva, assim mantida pelo corte transversal que não nos revela nenhuma expressividade arquitetônica, seguindo a mesma lógica da cobertura de uma água.

Restaurante: de planta quadrada (20m x 20m) distribui-se em dois pavimentos: no térreo, de menor área (metade do quadrado), tem-se a cozinha industrial em centralidade, ladeada por áreas de apoio, serviço e uma circulação vertical, dando acesso ao pavimento superior. Tal pavimento pode ser interpretado através de quatro áreas distintas: varanda; restaurante (salão principal); bar e apoios de instalações sanitárias e copa. Através do corte transversal e da fachada principal do restaurante, vê-se a preservação da linguagem arquitetônica da recepção, contendo generosas aberturas de vidro e cobertura em telhado com cumeeira central.

Através dos desenhos descritos, vê-se que o discurso dos arquitetos vai de encontro das *explicações necessárias,* prevalecendo uma arquitetura *"[...] simples, acolhedora, integrada ao ambiente local."* (Ibid). Da mesma maneira que as exemplificações até então alcançadas de **Modificação Externa de Edificações Preexistentes**, através da **Utilização de Ruínas**, a excepcionalidade do projeto proposto para a ilha fernandina, não intervirá diretamente nas ruínas preexistentes, tendo apenas contato visual (através dos quatros volumes imaginados) e, não menos importante, por meio do caminho que interliga o mar, a arquitetura de Niemeyer (através de um modernismo-nativista, ou mesmo *tropicalizado*) e as estruturas remanescentes do Reduto de São Pedro da Praia do Boldró em coroamento.

CENTRO CULTURAL OSCAR NIEMEYER

Local: Valparaíso/Chile
Ano: 2007
Situação: não construído.

A) Ambiência-histórica preexistente



Imagens 363, 334 e 365 – respectivamente: [363]: Vista parcial do aspecto do Cárcel de Valparaiso – *circa* 1863. Fotógrafo: Rafael Castro y Ordóñez. **Fonte:** https://www.flickr.com – Acesso: fevereiro de 2016. **[364]:** Vista parcial do aspecto do Cárcel de Valparaiso – Segunda metade do século 20. **Fonte:** http:// parquecultural.cl – Acesso: fevereiro de 2016. **[365]:** Vista aérea do *ex-cárcel.* O círculo branco demarca o conjunto arqueológico do *polvorín.* **Fonte:** http://www.panoramio.com – Acesso: fevereiro de 2016.

Caracterizada pelos *cerros* (morros), a cidade chilena de Valparaíso[633] defronta-se íngreme e escamosa à baía de mesmo nome, voltada para o Oceano Pacífico. O terreno que ora se analisa está localizado no *Bárrio de San Juan de Dios,* cuja ocupação remota a primeira metade do século 18 com a chegada de religiosos dominicanos.

Neste bairro, vêem-se (de acordo com o *Guía de Arquitectura de Valparaiso*) pelo menos, cinco *cerros* principais;[634] dentre eles, a leste, o *Cerro Cárcel* – nomenclatura esta, proveniente do antigo *Cárcel de Valparaiso* que funcionara ali de meados de 1846 (consolidado pelo Ministério da Justiça na segunda metade do século 19) até a sua desativação em 11 de abril de 1999.

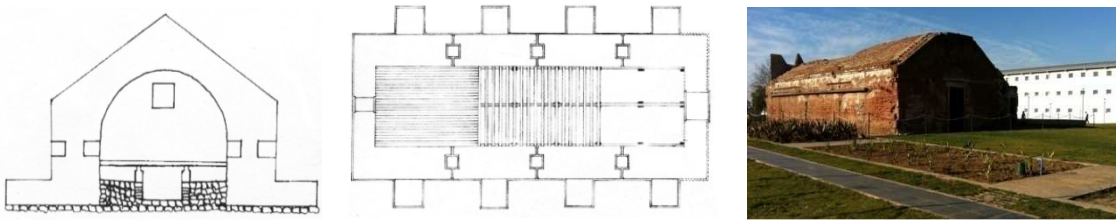
Tal região amplia-se em declive, especialmente, com o *Cerro Panteón* (local onde se encontram os cemitérios) e o *Viejo Valparaíso* (o chamado *barrio puerto*) que, em conjunto, constituem uma área periférica, reconhecendo *"el lugar de los muertos vivos y los muertos muertos."* [635] (ANDUEZA apud LEVERONE: 2005, p.25).

Detentos e mortos – *reos y difuntos* – determinaram a este território urbano, um isolamento *"principalmente pela carga emocional produzida pela aproximação e presença de um cemitério e o cárcel."*[636] (LEVERONE: 2005, p.25).

Tendo em vista que a tipologia carcerária oitocentista fora arrasada pelo terremoto[637] de 1906 (levando a reconstrução do presídio entre 1918 e 1921) e, considerando também, as mutações

[633] Valparaiso localiza-se na Comuna da Província de Valparaíso e região de mesmo nome.
[634] Destacando também os *cerros*: *La Loma; Yungay; Bellavista e Panteón.* Estima-se que Valparaíso possua 42 *cerros.*
[635] Livremente traduzido: *"o lugar dos mortos-vivos e dos mortos-mortos".*
[636] Livremente traduzido de *"principalmente por la carga emocional que produce la cercanía y presencia de un cementerio y una cárcel."*
[637] O terremoto precisamente ocorreu em 16 de agosto de 1906 as 19h:55min. Outros famosos terremotos ocorridos em Valparaíso, anteriores ao século 20, foram em: 1647; 1730; 1822

ocorridas posteriormente: *"No começo do século 20 se construíram duas grandes galerias de prisioneiros, uma das quais seria demolida décadas mais tarde"*[638] (GUÍA DE ARQUITECTURA: 2005, p.175), a leitura que se pretende aqui, aproxima o projeto de Oscar Niemeyer à uma estrutura ainda mais antiga, que resistiu a terremotos, neste mesmo sítio: o *Almacén de Pólvora de la Quebrada Eliás* – comumente denominado: *el polvorín.*



Imagens 366, 367 e 368 – respectivamente: [366 e 367]: Elevação e Planta do projeto original do *polvorín.* **Fonte:** http://arpa.ucv.cl – Acesso: fevereiro de 2016. **[368]:** Vista parcial das estruturas remanescentes do *polvorin* (em primeiro plano) e, ao fundo, edifício do ex-cárcel. Começo do século 21. Fotografia: Autor desconhecido. **Fonte:** http://www.biobiochile.cl – Acesso: fevereiro de 2016.

A construção deste *polvorín* fora tencionada muito antes do próprio *cárcel*, datando a mesma de 1805, quando os governantes de Valparaiso retomaram a antiga necessidade de atualizar suas defesas *"[...] até então preocupados com os corsários e piratas que assolaram as costas americanas, desta vez, a oportunidade vinha do temor da marinha britânica [...]"*[639] (ZAMORA In: https://pt.scribd.com. Acesso em: janeiro de 2017.).

No mesmo ano, temor e precaução são acesos através do *Gobernador-Intendente de Valparaíso, don Joaquín de Alos y Bru* (1747-1827), quando este, direcionou uma carta ao *Gobernador Luis Muñoz de Guzmán* (1735-1808) solicitando questões de defesa à Valparaíso.

O desdobramento desta solicitação dera-se, em especial, através do Plano Geral de Defesa de 1805, obra do *Capitán del Real Cuerpo de Artilleros don Bernardo Montuel* e o projeto do *Almacén de Pólvora* elaborado pelo *Capitán de Ingenieros don José Miguel María de Ateros* cujo término ocorreu em 1809 – um ano antes da Proclamação da Independência[640] do Chile – sendo, portanto, uma das últimas construções coloniais erguidas na cidade em destaque.

O *Cárcel:* que contava com *"teatro, carpintaria, escola, edifícios administrativos, lugar para descanso dos oficiais e sub-oficiais, e um grande edifício central de três pavimentos que distribuía 237 celas"*[641]

638 Traduzido livremente a partir de: *"A comienzos del siglo XX se construyeron dos largas galerias de prisioneros, uma de las cuales sería demolida décadas más tarde"*

639 Traduzido livremente a partir de: *"Desde 1805 en adelante, Valparaíso comenzó a retomar la vieja necesidad de actualizar sus defensas. Antaño preocupados de los corsarios y piratas que asolaban las costas americanas, en esta oportunidad era el temor a la armada inglesa [...]"*

640 A Independência do Chile ocorreu em 18 de setembro de 1810, muito embora, tenha sido declarada em 12 de fevereiro de 1818.

641 Traduzido livremente a partir de: *"contaba con teatro, talleres de carpintería,escuela, los edificios administrativos, lugar para el descanso de oficiales y suboficiales, y un granedificio con un espacio central de triple altura quedistribuía 237 celdas"*. De acordo com a pesquisa, cada célula possuía 2,4m x 4 metros.

(LEVERONE, op., cit. p.26) fora deturpado e modificado ao longo do século 20, até a transferência dos 1300 detentos à uma prisão-modelo, distante da cidade; guardando assim, em sua arquitetura, elementos[642] da reconstrução pós-terremoto e tipologias que se relacionam com a memória do lugar.

O Polvorín: remanescente do Chile colonial alcançara (miraculosamente conservado) o século 21, *"[...] a edificação mais antiga do terreno e das mais antigas da cidade (1906), feita em alvenaria de pedra, mede 19,5 m de largura e 8,10 m de altura, conformando um espaço abobadado em sua extensão, com acessos em suas extremidades [...]"*[643] (LEVERONE, op., cit. p.36), de onde ainda se complementa: *"Este é um elemento de grande importância por sua antiguidade, solução construtiva e por ser um vestígio da Valparaíso colonial"*[644] (Ibid).

Tais edifícios, inscritos em um semi-plano terreno de 2,2 hectares intramuros,[645] representavam após o encerramento das atividades prisionais (já nas iniciais elucubrações), grande potencial de requalificação urbana, tateando o perímetro da Valparaíso declarada em 2003 pela UNESCO, Patrimônio Cultural da Humanidade.

B) A proposta arquitetônica

Após a desativação das atividades prisionais no sítio em análise, o terreno, de topografia suave diante dos íngremes *cerros* que o cercam transformou-se em ponto central na pauta das especulações econômicas e urbanas; conforme atesta o tradicional Jornal *El Mercurio de Valparaiso*[646] de 18 de outubro de 2001: *"O ano 2000 serviu para colocar o antigo cárcel público à disposição do povo, isto é, abrira e estabelecia uma transição do que uma vez fora um recinto penal e o que deve ser hoje: um centro cultural assumindo toda sua história."* [647] (EL MERCURIO DE VALPARAISO: 2001, disponível em: http://www.mercuriovalpo.cl – Acesso: fevereiro de 2016).

Neste contexto surgira a *Comisíon ex-cárcel,* empenhada em trabalhar *"[...] no desenvolvimento de estudos de zoneamento, uso e valor do terreno do antigo presídio [...]"* (idem, ibid), desejando com isto, obter

642 Especialmente os muros circundantes e a entrada principal – este, voltada para as ruas *Aquiles Reed* e *Cárcel.*
643 Traduzido livremente a partir de: *"[...] la edificación más antigua del espacio y de las más antiguas de toda la ciudad (1806), hecha en albañilería de ladrillo, mide 19.5 mt. de largo y 8.10 mt. de ancho, conformando un espacio abovedado en su extensión, con accesos por sus dos extremos"*
644 Traduzido livremente a partir de: "*Este es un elemento de gran importancia histórica tanto por su antigüedad, solución constructiva y por ser vestigio del Valparaíso colonial."*
645 *"Los muros, hechos en una primera etapa en el siglo XIX y reparados tras el terremoto de comienzo del siglo XX, conforman el elemento constante en todo el espacio".* Livremente traduzido: *"Os muros, feitos em uma primeira etapa no éculo 19 e reparados após o terremoto do começo do século 20, conformam o elemento constante em todo o espaço."*
646 O Jornal *El Mercurio de Valparaíso*, publicado a partir de 12 de setembro de 1827, é o periódico em circulação mais antigo do Chile e do mundo de língua espanhola.
647 Traduzido livremente a partir de: "*El año 2000 sirvió para poner a la ex cárcel pública a disposición de la gente, es decir, abrirla y establecer una transición de lo que fue alguna vez un recinto penal y lo que debe ser hoy: un centro cultural asumiendo toda su historia."*

recursos para as desejosas obras, inserindo Valparaíso no centro das comemorações do Bicentenário da República[648].

Paralelamente, a *Secretaria Ministerial Regional do Património Nacional,* ainda no começo do século 21, desenvolveu o programa *"Cárcel, um cerro para la cultura"* fomentando para os espaços uma imediata transmutação cultural.

O mesmo jornal supracitado apontara em 2002 opostas vertentes para o destino do terreno de valor memorialístico, patrimonial e, sobretudo, econômico:

> [...] um setor, liderado pelo secretário-executivo do Comitê Presidencial de Infra-estrutura, Arturo Navarro, propõe um empreendimento aberto e espaço de alta rentabilidade. Em outra frente, personificada pelo Secretário Regional (SEREMI) da Propriedade Nacional, Edmundo Bustos, rejeita um projeto que marginalize a comunidade local e, portanto, se inclina a desenvolver iniciativas com a participação local. [649] (EL MERCURIO DE VALPARAISO: 2002, disponível em: http://www.mercuriovalpo.cl – Acesso: fevereiro de 2016).

Sabe-se que Arturo Navarro, acima destacado, defendia o *Campus Cultural* – projeto originado pelo governo que contratara uma empresa imobiliária que *"[...] propunha em dividir o lugar* [terreno] *em dois, consagrando uma das metades a um complexo habitacional, hoteleiro e universitário, capaz de sustentar a infra-estrutura cultural da outra metade."*[650] (DIEST: 2013, p.11). Na margem oposta, via-se Edmundo Bustos que objetivava um centro cultural, mas ponderava: *"Mas nós não estamos falando de algo como a Estação Mapocho em Santiago, porque ele não se encaixa a nossa realidade."*[651] (EL MERCURIO DE VALPARAISO, op.,cit.).

Intitulada *"Capital Cultural"* pelo governo chileno em 2003, o então prefeito (2004-2008) de Valparaíso Aldo Cornejo (1955) declarara para o Jornal *The Santiago Times*[652]: *"[...] como é que podemos chamar Valparaíso uma capital cultural, se não tem qualquer lugar para fazer atividades culturais?"* [653] (CORNEJO apud SANTIAGO TIMES: 2008).

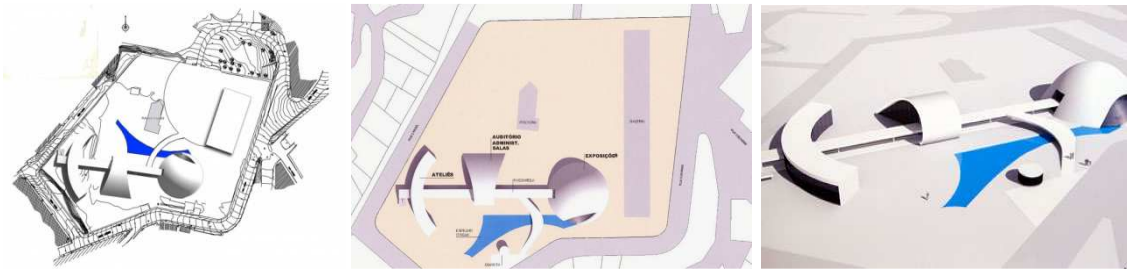
Na edição de 26 de novembro de 2007, *El Mercurio de Valparaiso* atualizava as questões do futuro *ex-cárcel* através de entrevista realizada com o arquiteto Jair Valera (1948) conhecido colaborador de Oscar Niemeyer nas últimas décadas. Valera apontava que o envolvimento do arquiteto (às vésperas de seu centenário) com a cidade de Valparaíso fora providenciado por convite do próprio governo chileno, sem mais informações adicionais.

---

[648] Ocorrido em 18 de setembro de 2010.
[649] Traduzido livremente a partir de: *"[...] un sector, liderado por el secretario ejecutivo de la Comisión Presidencial de Infraestructura, Arturo Navarro, propone un espacio abierto a iniciativas empresariales y con alta rentabilidad económica. El otro frente, personificado por el secretario regional ministerial (SEREMI) de Bienes Nacionales, Edmundo Bustos, rechaza un proyecto que margine a la comunidad local y, por tanto, se inclina por desarrollar iniciativas con participación vecinal."*
[650] Traduzido livremente a partir de: *"[...] se proponía dividir el lugar en dos, consagrando una de las mitades a un complejo habitacional, hotelero y universitario, capaz de sustentar la infraestructura cultural de la otra mitad"*
[651] Traduzido livremente a partir de: *"Pero, no estamos hablando de algo parecido a la Estación Mapocho de Santiago, porque eso no se ajusta a nuestra realidad"*. Destaca-se ainda que o Centro Cultural Estação Mapoch, localizado em Santiago de Chile, ocupa, desde 1990, o edifício da antiga Estação Mapocho da Empresa dos Ferrocarriles do Estado do Chile.
[652] *The Santiago Times* é um jornal de língua inglesa publicado em Santiago do Chile, desde 1990.
[653] Traduzido livremente a partir de: *"How can we call Valparaíso a cultural capital if we don't have anywhere to do cultural activities?"*

A resposta viera através da doação de uma proposta de criação – de acordo com o próprio Niemeyer, reconhecimento devido à amizade com o ex-presidente Salvador Allende (1908-1973) e o poeta Pablo Neruda (1904-1973). Tal proposta de criação é destacada, em especial, através dos jornais e sites chilenos que dão suporte à pesquisa iconográfica acerca da primeira versão do projeto de Oscar Niemeyer e equipe, elaborada em 2007.

Diante do conjunto arquitetônico remanescente do *ex-cárcel*, destacando aqui, o edifício pavilhonar, portada principal e o périplo de muradas, juntamente com as estruturas arqueológicas muito bem conservadas do *polvorín* (destaque desta análise), a primeira proposta avultada pelo escritório Niemeyer margeia-se ao sul nas proximidades da Rua Cumming, dividindo o vasto terreno (aproximadamente 1/3), através de um espelho d´água.



Imagens 369, 370 e 371 – respectivamente: [369]: Implantação do Centro Cultural no terreno do *ex-cárcel*. Destaque para os três principais edifícios acessados ao *polvorín* e *ex-cárcel* através de uma passarela sobre um espelho d´água. **Fonte:** http://www.plataformaurbana.cl – Acesso: fevereiro de 2016. **[370]:** Implantação modificada. Destaque para a rotação da passarela de acesso ao Centro Cultural. **Fonte:** http://brasilene.wordpress.com – Acesso: fevereiro de 2016. **[371]**: Perspectiva do conjunto arquitetônico do Centro Cultural. **Fonte:** http://latercera.com – Acesso: fevereiro de 2016.

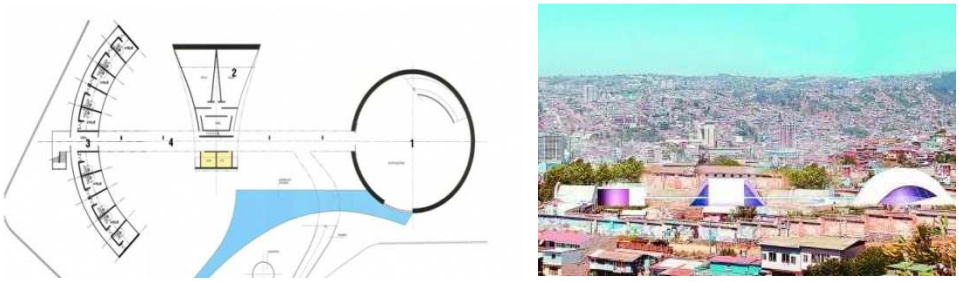
O presente espelho d´água (existente em incontáveis projetos do arquiteto) surge nesta versão, separando as intervenções *niemeyerinas* das estruturas preexistentes – conectadas através de uma passarela, isto é: o novo e o antigo, respectivamente.

Por um lado, uma ampla plataforma onde se assentam em praça seca (sem mais informações), o *ex-cárcel e o polvorín* – ao mesmo tempo, contemplativos e contempladores diante das intervenções. Na extremidade do terreno, possivelmente pela posição central das estruturas arqueológicas, vêem-se três novos volumes transpassados por uma marquise-passarela.

Hierarquicamente, vemos ainda, da direita para a esquerda: uma cúpula destinada as exposições, com presença de rampa interna que conecta o pavimento térreo a um mezanino através de uma curva rampa; no centro, em um edifício em seção parabólica, reservado aos espaços multiusos, instalações sanitárias e apoios e, por fim, na extrema esquerda, um volume em meia-lua, com dois pavimentos, destinados aos *ateliers* com pé direito duplo e mezanino.

Rompendo todo o conjunto vê-se uma marquise-passarela que avança em perspectiva até alcançar uma escadaria. A solução de concatenar volumes diferentes nos remete desde um Niemeyer estreante com a tímida marquise que aproxima orquidário e aquário no projeto do

Pavilhão do Brasil presente na Feira Internacional de Nova Iorque/EUA (1939), alcançando prestígio internacional com a marquise serpenteante da Casa do Baile em Pampulha/Belo Horizonte (1942) até projetos mais recentes tais: a sede brasileira da Itaipu Binacional (2004) e a Universidade Latino-Americana (2008), ambos com marquise em linha reta, presentes em projetos para Foz do Iguaçu.



Imagens 372 e 373 – respectivamente: [372] Planta térrea do Centro Cultural. **Fonte:** http://www.plataformaurbana.cl – Acesso: fevereiro de 2016 **[373]:** Fotoinserção do projeto do Centro Cultural. **Fonte:** http://mercuriovalpo.cl – Acesso: fevereiro de 2016

Em um segundo momento, surge uma variação desta proposta, espelhada ao sul do terreno; levando consigo, inclusive o espelho d´água que, agora, ganhara uma praça triangular e uma guarita em tronco com base circular.

Muito embora a generosidade destinada à plataforma para o *ex-cárcel* e *polvorín* tenham permanecido, por outro lado, os novos volumes minimizam qualquer tentativa de diálogo além da presença do terreno não desmembrado. Não havendo maiores explicações além das legendas *"pólvora"* sobre a área arqueológica e *"galeria"* sobre a área do longitudinal pavilhão.

Manifestada a *proposta de criação* pelo Escritório de Oscar Niemeyer, a *Ilustre Municipalidade de Valparaíso* e *Dirección de Architetctura do Ministério de Obras Públicas* além dos autores culturais: Consejo Asesor de Cultura de la Ciudad de Valparaíso, *Organizaciones ocupantes del Ex Cárcel, Artistas y gestores culturales de Valparaiso e Directores de los Museos y Centros Culturales a nível nacional* elaboraram por fim, o programa de usos.

O calendário estimado apresentava o desenvolvimento do projeto de maio-dezembro de 2008, o início das obras para o 1º Semestre de 2009 e o término das obras para agosto de 2010; cumprindo assim, o prazo demarcado pelas comemorações do Bicentenário no mês de setembro.

Radicalmente modificado diante do programa prestabelecido, Oscar Niemeyer expusera a solução alcançada, demonstrando, porém, certa dificuldade[654] enfrentada diante das estruturas remanescentes:

---

654 Acerca do processo de criação de Oscar Niemeyer, certa vez o amigo e calculista José Carlos Sussekind dissera: *"Ele criava com uma rapidez assombrosa. Fazia depressa e sem sofrimento. E com ausência de dúvidas. O desenho era pronto e editado."* (VENTURA 2012, s.p. – http://www.oglobo.globo.com – Acesso: fevereiro de 2016).

> **O único obstáculo que eu encontrava para a realização deste projeto era um monumento muito antigo e importante na história do Chile que devia ser preservado**. Sua localização era praticamente no centro do terreno, dificultando muito – tornando quase impossível – uma boa solução para o plano geral do conjunto. **Tentei várias soluções. Até escondê-lo embaixo do edifício do museu me ocorreu.** (NIEMEYER: 2009, p. 24) **(Grifos meus).**

A solução plástica sobre o programa que determinava (dentre outros espaços) um museu e um teatro *"[...] polivalente que costumo projetar, quando o fundo do palco abre para fora, permitindo que os espetáculos sejam vistos por mais de 20.000 pessoas"* (Idem, ibidem), surgiu com satisfação para o arquiteto e equipe:

> Já desanimado de prosseguir este trabalho, surgiu-me a idéia de criar um grande museu horizontal, no qual como as outras obras de arte eu incluiria o referido monumento. **Poucas vezes sinto igual satisfação, vendo que o problema estava resolvido, que aquele monumento tão importante para o povo chileno não ficaria escondido, mas ao contrário exibido no museu de arte**. Um museu que, pelas suas características e dimensões, vai, a meu ver, contar na história da arquitetura. (ibid) (grifos meus).

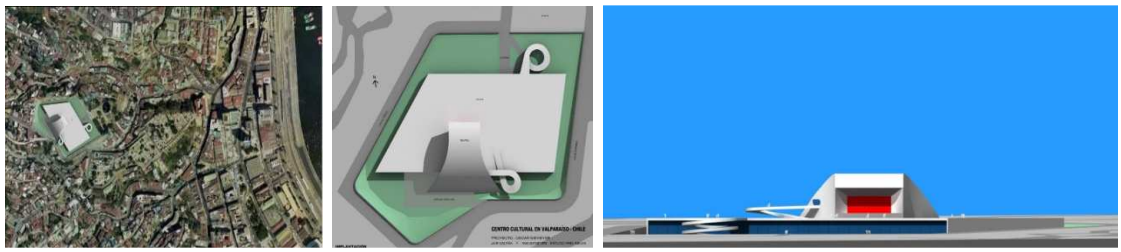
Em seu novo traço, Niemeyer substituíra os três ou quatro volumes iniciais, por um *"grande museu horizontal"* (ibid). De fato, uma plataforma monumental (com os afastamentos necessários), mas, certamente, aproveitando ao máximo sua *Taxa de Ocupação* – espantando-se com a próprio partido alcançado: *"Às vezes, um espaço térreo existente é usado para um museu, mas o comum é o arquiteto buscar uma solução em dois ou três pavimentos pelo menos, como se numa solução horizontal o museu passasse despercebido."* (ibid).

Dados os afastamentos do terreno, a implantação surgira trapezoidal e centralizada; possuíndo ao norte (pela rua Aquiles Reed) uma rampa helicoidal, esta, defronte ao frontispício horizontal de vidro, refletindo a cidade e a baía; alcançando acima, a grande praça seca. Sobre esta, o teatro debruçado, *mordiscando* a grande caixa, na margem oposta, acessada por uma passarela em laço.

Ao rés-do-chão, o museu trapezoidal em suas dimensões monumentais: pé-direito duplo, com áreas de apoio e mezanino em uma das laterais e, próximo ao centro, exposto como peça museográfica – sob o branco clarão – as estruturas arqueológicas do *polvorín* – relíquia e artefato. Guardadas as proporções históricas, tal e qual *o Altar de Zeus de Pérgamo* no *Pergamonmuseum* na capital alemã.

Acima, o teatro aberto sobre a plataforma. Em seu subsolo, espalos com pé direito mais baixo, apresentando: depósitos, apoios, camarins, instalações sanitárias, etc. No nível da praça (com

acesso pela Rua Cumming) o foyer e instações adjacentes; um pouco acima do chão, o palco aberto para o aclive da platéia e o horizonte, sobre o mar de Valparaiso.



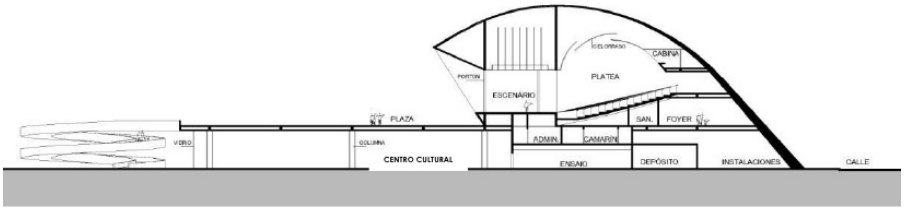
Imagens 374, 375 e 376 – respectivamente: [374] Planta de Situação do Centro Cultural **[375]:** Implantação do Centro Cultural **[376]:** Vista frontal do Centro Cultural – **Fonte única:** Escritório Oscar Niemeyer.

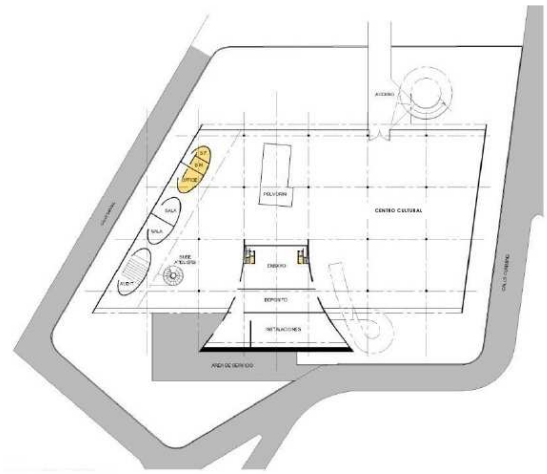
Em 13 agosto de 2008, mesmo ano da apresentação da proposta descrita, aconteceu em Valparaíso o Fórum Debate *"Oscar Niemeyer – Centro Cultural Valparaíso (Ex-Cárcel)"* – primeiro debate público (contra ou a favor) acerca do projeto, organizado pela *Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad Diego Portales* e com a participação chilena, através dos arquitetos Verónica Serrano e Mathias Klotz; do historiador José de Nordenflycht e a contrapartida brasileira, da arquiteta e pesquisadora Ruth Verde Zein, todos estes, moderados pelo diretor da referida universidade, o também arquiteto, Ricardo Abuauad.

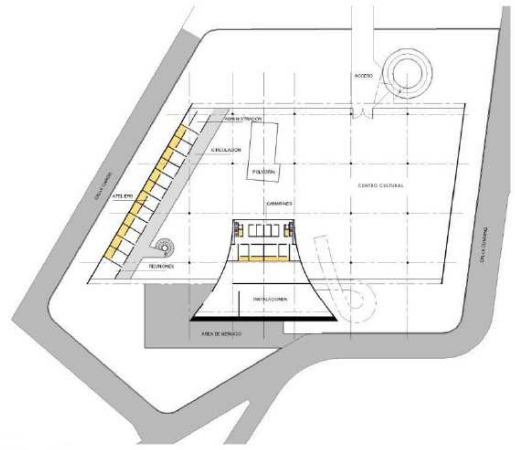
O participante e então presidente do ICOMOS – Chile *(International Council of Monuments and Sites),* José de Nordenflycht tivera voz ativa em seu posicionamento crítico diante do projeto elaborado por Oscar Niemeyer e equipe.

Nordenflycht, ainda em abril de 2008, publicou a *"Carta abierta a Oscar Niemeyer"* direcionando ao arquiteto brasileiro uma *"[...] saudação que surge daqueles que buscam abrigo da sombra naquilo que reconhecem como uma grande árvore [...]"*[655] (NORDENFLYCHT: 2008, s.p. apud http://icomoschile.blogspot.com.br – Acesso: fevereiro de 2016). O autor, sublinhando a cidade de Valparaiso (na verdade, seu bairro histórico) sendo Patrimônio Mundial pela UNESCO (2003), aproxima-a de Brasília *"[...] porém, por razões muito diferentes [...]"*[656] (idem, ibidem), presente na mesma categoria elogia o Hotel de Ouro Preto, realizado por Oscar Niemeyer na década de 1930 *"[...] onde a relação entre a preexistência cultural e natural providenciaram sua vigorosa decisão formal, uma obra contemporânea."*[657] (ibid).

655 Traduzido livremente a partir de: *"[...] este saludo viene desde quien busca el cobijo de la sombra en lo que reconoce como un gran árbol [...]".*
656 Traduzido livremente a partir de: *"[...] pero por razones muy distintas. [...]".*
657 Traduzido livremente a partir de: *"[...] donde la delicada relación entre la preexistencia cultural y natural hacen de su vigorosa decisión formal, una obra contemporánea [...]".*







Imagens 377, 378 e 379 – respectivamente: [377] Corte transversal do Centro Cultural **[378]:** Planta do Pavimento Térreo do Centro Cultural **[379]:** Planta do Primeiro Pavimento do Centro Cultural – **Fonte única:** Escritório Oscar Niemeyer.

Em desfecho, o mesmo historiador aponta sua posição diante da aproximação Valparaíso e Oscar Niemeyer:

> **Claramente seu desenho projetado para os terrenos do Cerro Cárcel, não possuem nenhuma relação com a preexistência cultural e natural de Valparaíso**, por isso não bastará uma vigorosa decisão formal, a que apenas temos conhecimento midiático a partir da promoção dos interesses unilaterais dos administradores do território a nivel municipal e nacional. É por isso que diante dos contudentes fatos consumados deste unilaterismo, só podemos apelar para você, para que não negue a Valparaíso o que tem dado generosamente seu país em tantos projetos, que não negue esta mesma solidariedade a partir de seu trabalho. Valparaíso merece um futuro possível, onde possa construir seu destino à medida do cuidado com que seus concidadãos de hoje possuem de sua utopia preexistente.[658] (ibid). **(Grifos nossos).**

O mesmo autor da "*Carta abierta"* escrevera em agosto do mesmo ano, um texto base apresentado no *Fórum Debate*, destacado anteriormente. Neste trabalho o historiador discorre comparações sobre o centenário (1910) e o bicentenário (2010) chileno, através do *"El argumento conmemorativo" comparando* o projeto do Museu Nacional de Belas Artes de Santiago e o episódio do Centro Cultural de Valparaíso. Em seguida, expõe *"El argumento político"* (não sendo foco desta discussão sobre arquitetura), passando, mais adiante ao terceiro e quarto argumentos – respectivamente: *"El argumento desarrollista: 'El efecto Guggenheim'[...]"* e também, *"El argumento del regalo: saudade de Valparaíso"* – destacando o seguinte aspecto: *"Hoje em dia, por estas latitudes, apesar dos contextualismos e regionalismos, se impõe projetos de arquitetura de fora, como modelo de negócio, ou seja, de rentabilidade especulativa social e privada."* (NORDENFLYCHT: 2008, s.p. apud http://icomoschile.blogspot.com.br – Acesso: fevereiro de 2016).

Apesar dos declarados esforços de diálogo[659] para com as diversas classes interessadas no projeto presenteado por Niemeyer para Valparaíso, somando as constantes solicitações de alteração do partido diante da evolução do programa conforme atesta Jair Valera: *"As autoridades chilenas concluíram que o cárcel não era tão importante e que poderia ser demolido, e agora mudaram de ideia"* (VALERA apud CÁCERES: 2011 em http://www.elmostrador.cl – Acesso: fevereiro de 2016), findaram-se as negociações em novembro de 2008.

Em seqüência, a Ministra de Cultura Paulina Marcela Urrutia Fernández (1969) declarou o fomento de *"construir um projeto que atenda às demandas dos cidadãos para o consumo cultural na região, que também levassem ao encontro social e o fortalecimento dos laços comunitários"*[660] (idem, ibidem). Desta maneira,

---

[658] Traduzido livremente a partir de: *"Claramente su diseño proyectado para los terrenos del Cerro Cárcel, no tiene ninguna relación con la preexistencia cultural y natural de Valparaíso, por lo que no bastará la vigorosa decisión formal, la que apenas hemos conocido por los medios a partir de la promoción de los intereses unilaterales de los administradores del territorio a nivel local y nacional.Es por eso que frente a los contundentes hechos consumados desde esa unilateralidad, solo nos queda apelar a usted para que no le niegue a Valparaíso lo que le ha dado generosamente a su país en tantos proyectos, que no le niegue esa misma solidaridad que usted ha demostrado tantas veces construyendo el futuro a partir de su trabajo. Valparaíso merece un futuro posible, donde pueda construir su destino a la medida del cuidado que los ciudadanos de hoy tengan de su utopía preexistente."*

[659] Questionado pela entrevistadora Márcia Fraque, do Jornal *"El Mercurio de Valparaíso",* acerca da possibilidade da população ser escutada diante do projeto do Escritório Oscar Niemeyer, o arquiteto Jair Valera dissera estar preparado. Fonte: http://www.mercuriovalpo.cl – Acessado em fevereiro de 2016.

[660] Traduzido livremente a partir de: *"[...] construir un proyecto que satisfaga las demandas ciudadanas para el consumo cultural de la región que además propenda al encuentro social y fortalezca los lazos comunitarios".*

o *ex-cárcel*, o *polvorín* além do pórtico principal e muros perimetrais deveriam estar contidos em uma nova proposta.

Após todo este *imbróglio* a Direção de Arquitetura do Ministério de Obras Públicas do Chile promoveu em 2009, um concurso internacional; saindo então vitoriosos os arquitetos Jonathan Holmes, Martin Labbé, Carolina Portugueis e Osvaldo Spichiger, do Escritório Estúdio América, com sede em São Paulo e filial chilena, através de uma arquitetura-de-concurso, aceita pelos jurados e apropriada pela comunidade.

Conclui-se que a **Utilização de Ruínas** fora propostas por Niemeyer através de **Modificação Externa de Edificações Preexistentes** através de três maneiras: as duas primeiras (com pequenas variações de espelhamento), respeitando a preexistência, sem, no entanto, englobá-la no programa arquitetônico. Deixando-a, portanto, independente, ainda que participante visualmente, através de visadas ao nível do solo ou sobre passarelas. Por fim, a proposta final, em que o *polvorín* deixa de ser objeto da cidade, passando ser, objeto – artefato – museográfico: dicotomicamente preservando-o e ocultando-o.

MEMORIAL TIRADENTES

Local: Ritápolis /MG – Brasil.
Ano: 2009.
Situação: não construído.

A) Ambiência-histórica preexistente





Imagens 380, 381 e 382 – respectivamente: [380] Vista aérea da Fazenda do Pombal diante o Rio das Velhas. **Fonte:** http://www.panoramio.com – Acesso: fevereiro de 2016. **[381]:** Vista aérea das ruínas do conjunto da casa onde nasceu do Alferes Joaquim José da Silva Xavier – o *Tiradentes*. Fotografia: Autoria desconhecida. **Fonte:** Arquivo Público Mineiro. Disponível em: http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br – Acesso: fevereiro de 2016. **[382]:** Vista parcial das ruínas da Fazenda do Pombal diante o Rio das Velhas. **Fonte:** http://www.panoramio.com – Acesso: fevereiro de 2016.

Envolvido por uma aura patriótica e, em alguns casos, por eloqüentes discursos de espaço sacralizado – *berço da pátria* –, o terreno mineiro destinado ao Memorial Tiradentes (projetado em 2009 por Oscar Niemeyer e escritório) é o local onde ainda hoje se vêem as estruturas arqueológicas da casa senhoril e casa de engenho da outrora Fazenda do Pombal, local de nascimento e batismo do mártir da Inconfidência Mineira, o Alferes Joaquim José da Silva Xavier, dito *Tiradentes*[661] (1746-1792).

Às margens do Rio das Mortes (de tantos *ecos*[662]), e também do Rio Santo Antônio, que serpenteiam a antiga comarca de mesmo nome,[663] as ruínas (antes pertencentes a São João del-Rei), são envolvidas por uma área de 89,50 hectares da Floresta Nacional do Município de Ritápolis;[664] todavia, no começo do século 18, a histórica fazenda possuía ainda mais vultosas dimensões.

---

[661] Joaquim José da Silva Xavier, filho dos portugueses Domingos da Silva Xavier e Maria Paula da Encarnação Xavier – foi batizado em 12 de novembro de 1746 na Fazenda do Pombal (tendo nela vivido com seus pais e mais seis irmãos, por onze anos); morreu enforcado em 21 de abril de 1742, a mando da Coroa Portuguesa. *Tiradentes* é clamado mártir da Inconfidência Mineira; Patrono Cívico do Brasil; Patrono das Polícias Militares dos Estados e Herói Nacional.

[662] Em 1953, Cecília Benevides de Carvalho Meireles (1901-1964), escreveu *Romanceiro da Inconfidência,* onde se vê em alguns momentos, versos sobre o Rio das Mortes, especialmente no *Romance LXXVII ou da música de Maria Ifigênia.* O Rio das Mortes ficara famoso também por ter sido o território da Guerra dos Emboabas entre bandeirantes paulistas e portugueses durante os anos de 1707-1709.

[663] A Comarca do Rio das Mortes fora instituída em 1714, a partir da divisão da Capitania de São Paulo e Minas de Ouro; tendo sua sede a vila de São João del-Rei – resistiu até 8 de abril de 1892, quando reorganizada pelo Sistema Judiciário brasileiro após a Proclamação da República, sendo substituída pela Comarca de São João del-Rei.

[664] O território da Fazenda do Pombal sempre fora disputado entre as vilas de São João del-Rei e São José del-Rei (atual Tiradentes). No ano de 1963, com a emancipação do então distrito são-joanense de Ritápolis (fundada em 1854), tal território fora incorporado aos limites do novo município – levando discórdias até hoje acerca da guardiã do berço de *Tiradentes.*

De acordo com o *Plano de Manejo – Diagnóstico – Floresta Nacional de Ritápolis,* organizado pelo IBAMA (Instituto Brasileiro de Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis) e o MMA (Ministério do Meio Ambiente) com pesquisas compiladas pelo Engenheiro Agrônomo Adherbal Malta[665] sabe-se que: *"[...] no ano de 1719 a Coroa Portuguesa concedeu ao Capitão-mor Francisco Viegas Barbosa, uma área medindo uma quadra de sesmaria ou 'huma légua de terras em quadras', correspondente a 4.356 hectares ou 43,56 km² em medidas atuais."* (MALTA apud PLANO DE MANEJO – DIAGNÓSTICO – FLORESTA NACIONAL DE RITÁPOLIS: 2004 p.21).

Nesta vasta propriedade, se avultavam *"[...] casas, paiol, etc. e uma capela dedicada a Nossa Senhora da Ajuda [...]"* (XAVIER: 1756 apud http://www.familiaridade.com.br – Acesso: fevereiro de 2016), conforme os *"bens de raiz"* apontados no Testamento de 1756 da matriarca Antônia da Encarnação Xavier; descrição assim complementada:

> A casa principal era composta por dois andares, sendo que o pavimento superior era a morada da família e os cômodos de baixo eram utilizados como depósitos de ferramentas, a oficina de ferreiro para apontar instrumentos de trabalho, inclusive para ajustar rodas dos carros de bois. Recortando de fora a fora da casa, havia uma varanda que saía da parte da frente para as margens do rio. A uns quarenta passos, encontravam-se as senzalas e a cozinha coletiva. (MALTA op. cit., loc. cit.).

Esta propriedade alcançara o século 19 (segundo estudos apontados), ainda edificada,[666] no entanto, já em 1884, fora desmantelada[667] a sede, a capela e anexos; tudo a mando do Coronel Emídio de Mendonça; vendo-se inclusive o desmembramento da propriedade em três novas fazendas assim denominadas: Ouro Fino, Magnólia e Roça Grande.

O sítio arqueológico formado desde então é constituído pelas ruínas da casa da família Xavier (pouco mais de uma parede de pedras) e, com maior reminiscência, através dos vestígios do antigo engenho (que delimitam um retângulo em antiga base de pedras).

Da capela, pouco se sabe além poético olhar de Cecília Meireles em *Romance XII ou de Nossa Senhora da Ajuda*: *"Havia várias imagens na capela do Pombal: e portada de cortinas e sanefa de damasco e, no altar, o seu frontal."* (MEIRELES: 1953 apud http://www.rosanycosta.com.br/arquivos – Acesso: fevereiro de 2016) – e das peças salvaguardadas, agora, museográficas.[668]

Ascendendo o século 20, as estruturas arqueológicas foram tombadas pelo Iphan através processo n° 832-70, de 21 de setembro de 1971, número de Inscrição 433, 30.11.1937, pelo

---

[665] Membro do Instituto Histórico e Geográfico de São João del-Rei e Belo Horizonte. Suas principais fontes foram: *"Tiradentes, a Áspera Estrada para a Liberdade"*, de Luis Wanderley Torres-Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo. *"Inconfidência Mineira"*, de Augusto de Lima Júnior. *"Notícias de São João DelRei"*, de Augusto das Chagas Viegas.

[666] Diferentemente de outras propriedades de Joaquim José da Silva Xavier (a exemplo de sua casa em Vila Rica), a Fazenda do Pombal, não fora salgada – permanecendo assim fértil o solo.

[667] De acordo com pesquisa avultada, sabe-se que parte do material construtivo do então conjunto arquitetônico da Fazenda do Pombal fora aproveitado na construção da Fazenda de Ouro Fino – há três quilômetros. Quanto às peças sacras – inclusive a imagem de Nossa Senhora da Ajuda, esta se encontra atualmente no Museu de Arte Sacra de São João del-Rei.

[668] O acervo de bens móveis que pertenciam à Capela de Nossa Senhora da Ajuda da Fazenda do Pombal encontram-se na classificação *"instrução"*, do processo nº 1270-88 do Iphan.

decreto-lei de n° 25 – tal fato, no entanto, não impediu ainda na mesma década, construções diversas (com duvidosa qualidade arquitetônica) e benfeitorias abrangendo: sede administrativa (com biblioteca e laboratório), casa de hóspedes e mais algumas edificações importantes – todas estas dependências[669] da Floresta Nacional de Ritápolis – Unidade de Conservação da Mata Atlântica do Instituto Chico Mendes (ICMBio).

A) A proposta arquitetônica

Conforme destacado, as primeiras intervenções arquitetônicas surgidas nas áreas próximas às estruturas remanescentes da Fazenda do Pombal ocorreram a partir da década de 1970, dando suporte físico e técnico para a conservação da Floresta Nacional de Ritápolis.

Sabe-se também que, durante toda a metade do século 20 e as primeiras décadas do corrente, o traço cívico-comemorativo estivera sempre presente, especialmente em novembro, data de batismo do herói nacional que ali vivera a primeira infância. Dezenas de placas são observadas sobre um paredão de pedras que é coroado com um *pináculo* ou *pequeno obelisco,* que renovam a presença do alferes nas novas gerações através do *valor de memória com o culto dos monumentos*[670]. Por outro lado, tais manifestações (ingênuas do ponto de vista da arquitetura) tangenciam a tradição funerária.

Através da leitura do artigo *"Berço da Pátria"* de José Antônio de Ávila Sacramento, o nome de Adalberto Guimarães Menezes,[671] mineiro da cidade de Luz e tetraneto[672] de *Tiradentes* surge em marcha pela criação do *"Parque Histórico Nacional Tiradentes",* desde meados da década de 1990 – possuindo inclusive, um *croqui*[673] onde avulta o patriótico sonho por meio dos seguintes espaços: panóplia monumental, monumento figurativo do alferes, anfiteatro com concha acústica, edifício-sede, além de apoios para os estados, pátio, circulações, bosque e estacionamento.

Conquanto, a idéia primeira, não fora colocada em prática e, de acordo com o relato de Menezes o desejo de *"[...] erigir uma monumental construção dedicada àquele que ocupa o lugar de honra no ideário cívico nacional, onde todos nós poderíamos haurir forças para manter eternas a soberania e as tradições do Brasil, que ele e nossos antepassados nos legaram."* (MENEZES: 2010, p.1 apud

669 Direta ou indiretamente, também se relacionam com a FLONA de Ritápolis: "*o Instituto Brasileiro de Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (IBAMA), o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), a 34ª Superintendência Regional de Ensino, a prefeitura de Ritápolis e ainda as seguintes organizações sediadas em São João del-Rei: Prefeitura Municipal, Universidade Federal (UFSJ), Associação Comercial e Industrial (ACI del-Rei), Instituto Histórico e Geográfico (IHG), Conselho Municipal de Conservação, Desenvolvimento e Defesa do Meio Ambiente (CODEMA), Instituto de Ensino Superior Presidente Tancredo de Almeida Neves (IPTAN), Associação Sanjoanense de Pesca Amadora (ASPA) e Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Cultural (CMPPC)."* Fonte: http://www.ufsj.edu.br – Acesso: fevereiro de 2016.

670 Para maior aprofundamento dos conceitos de *valor* e *culto dos monumentos* vide: RIEGL: 2013.

671 Adalberto Guimarães Menezes é Tenente-Coronel da Reserva do Exército Brasileiro e titular da Cadeira nº 72 no Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais (que tem a figura de Joaquim José da Silva Xavier sendo o patrono)

672 Fato este ainda não comprovado para alguns historiadores.

673 Adalberto Guimarães Menezes é autor do livro: *"Parque Histórico Nacional Tiradentes: Berço da Pátria",* lançado em 2011 pela Editora Del Rey – de onde se vê o referido croqui datada do 1994 e de autoria desconhecida.

http://www.patriamineira.com.br – Acesso: fevereiro de 2016), retornara com novo frescor, somente em 2009, consoante ao seguinte relato:

> No princípio do corrente ano (2009) o Dr. Wainer de Carvalho Ávila [advogado, político e Presidente da Academia de Letras de São João del-Rei] disse-me que conhecera um parente próximo de Oscar Niemeyer, que se ofereceu para levá-lo ao encontro do famoso arquiteto, e me convidou para aceitarmos o oferecimento, quando então pediríamos para fazer, gratuitamente, um projeto de memorial para ser construído na Fazenda do Pombal. [...]. Passaram-se alguns meses e em setembro fiquei sabendo que o Dr. Wainer e alguns amigos tinham registrado os Estatutos de uma entidade cuja finalidade era a construção de um memorial a Tiradentes na Fazenda do Pombal e que Niemeyer mandara o projeto que prometera. (Ibid).

Em 28 de agosto do mesmo ano, o anteprojeto do Memorial Tiradentes assinado por Oscar Niemeyer e desenvolvido pelos seus colaboradores foi entregue pelo representante do escritório, o arquiteto Jair Valera em encontro com o arquiteto Celso Godinho da Silva Leão (1923-2012), o juiz de direito Auro Aparecido Maia Andrade, o político Wainer Ávila (1940), além do artista plástico Oscar Araipe (1941), este último propagador do *Memorial* através de sua Fundação, de onde se vêem dezenas de artigos a favor do projeto niemeyeriano – conforme atesta a seguinte citação:

> O monumento, de singela grandiosa beleza, com as cores verde e amarela, foi criado para homenagear o grande herói brasileiro no lugar onde nasceu e foi batizado e terá além de um auditório, galeria de exposições e outras dependências, e uma frase do Alferes será inscrita no mural que encima a bela rampa da entrada. Com a construção do monumento, o Brasil estará saldando uma grande dívida para com o mártir, pois o solo cívico onde nasceu passará a ser cultuado com a nossa arte, cultura e história. (http://www.oafundacao.org.br – Acesso: Fevereiro de 2016).

O *memorial* oferecido por Oscar Niemeyer à Fazenda do Pombal, não fora a primeira oportunidade de aproximação do arquiteto com o tema da Inconfidência Mineira. Sabe-se, de acordo com o arquiteto José de Souza Reis[674] (1909-1986) que, em meados da década de 1940, Niemeyer (anos antes de Pampulha) ainda envolvido com a construção do Grande Hotel de Ouro Preto/MG fora solicitado por Rodrigo Melo Franco de Andrade (1898-1969) a projetar um mausoléu para ocupar um dos salões do recém criado Museu da Inconfidência;[675] de acordo com Reis, o arquiteto *"[...] não mostrou maior interesse pelo mesmo e apenas esboçou um 'croquis' indicando uma espécie de columbário para abrigar as urnas mortuárias o que evidentemente, não correspondia à magnitude daquele evento histórico nacional"* (REIS: 1984 apud ROCHA: 2007, p.5.).

Substituído em Ouro Preto pelo Panteão dos Inconfidentes projetado por Reis *"[...] com um mínimo de meios e extrema sensibilidade e apuro [...]"* (COSTA: 1986 apud ROCHA: 2007, p.12), o mesmo fora inaugurado em 21 de abril de 1942.

[674] José de Souza Reis (1909-1986) foi arquiteto e funcionário do Iphan. Também é notória a aproximação de amizade com Oscar Niemeyer.
[675] Inaugurado em 1944.

Nova oportunidade surgira na década de 1980, agora em Brasília, através da solicitação do Museu Tiradentes a situar-se à Praça dos Três Poderes. Neste projeto, não construído e, logo, substituído pelo Panteão da Pátria e da Liberdade Tancredo Neves,[676] Oscar Niemeyer concebera uma espécie de monocasco em túnel de concreto, antecedendo-o com uma escultura da cabeça do herói,[677] estudada por Alfredo Ceschiatti (1918-1989) e, já no interior do edifício o imaginado painel[678] *"Tiradentes"* de Cândido Portinari (1903-1962) ou ainda, uma nova obra de João Câmara Filho (1944).

Alcançando quase setenta anos após o estudo realizado em Ouro Preto, o arquiteto, já consagrado por outras dezenas de memoriais, a exemplo do Memorial Juscelino Kubitscheck (1976/1980) e o Memorial da América Latina (1987), realizara finalmente, o anteprojeto do memorial para Ritápolis.

Por meio de iconografia existente[679] vê-se que a implantação do edifício proposto deu-se em uma espécie de braço de terra, nas proximidades da confluência do Rio das Mortes com o Rio Santo Antônio (quando comparada com a fotografia aérea da região) – afastando-se em aproximados 130 metros das estruturas arqueológicas e menos de 50 metros das edificações ali construídas na segunda metade do século 20.

O partido arquitetônico exposto apresenta-se ainda em planta através de um grande arco curvado em meia lua[680] (com envergadura de 70m por 30m de largura), voltando-se o centro do raio em direção oposta aos rios – fato que propiciaria interessante perspectiva somada ao pano de fundo da mata ciliar existente em ambas as margens.

Quando aproximado, o edifício imaginado no final de um caminho linear defronta-se com um largo ou praça seca, onde se vê o branco paredão curvo, com generosa altura, tangenciando dois amórficos volumes nas patrióticas cores verde-e-amarelo. Ao centro, embora não verificando nenhuma simetria, surge uma monumental escultura de *Tiradentes* (sem referência de autoria), vendo-se ainda, detrás do mesmo, sobre a curva parede branca, a indicação de alguns dizeres.[681]

---

676 Inaugurado em 7 de setembro de 1986.

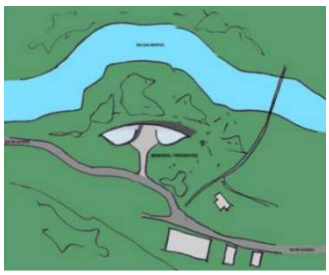
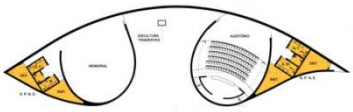
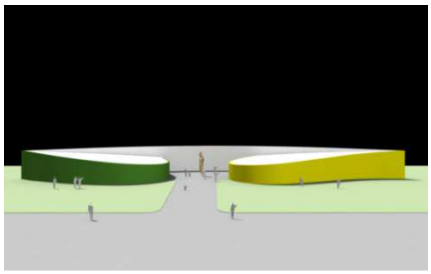
677 Tendo próximo a sentença que o condenou: *"enforcado, decapitado e esquartejado; a cabeça exibida em Vila Rica no alto de um poste, e os quatro quartos pregados em postes, pelo caminho de Minas Gerais, que ele tantas vezes percorrera; seus bens confiscados, as casa em que morava arrazadas e salgadas, para que nunca mais naquele chão se edificasse; e sua memória declarada infame"*.

678 De acordo com Oscar Niemeyer o painel de Cândido Portinari seria transferido de São Paulo para Brasília em uma atitude *"[...] plenamente justificável [...]"* (NIEMEYER apud http://www.niemeyer.org.br – Acesso: fevereiro de 2016).

679 Não apresentada pela Fundação Oscar Niemeyer, porém, divulgada pelo Escritório Oscar Niemeyer.

680 Aproximando tal partido arquitetônico a outros projetos próximos, destacando: Memorial Carlos Drummond de Andrade em Itabira/MG (1998); Memorial Maria Aragão em São Luis/MA (1998); Memorial Oswald de Andrade em Alegrete/RS (2007) e o edifício do Memorial dos Presidentes (na Praça da Soberania) em Brasília/DF (2008/2009).

681 Observação notada em um dos croquis deste projeto realizado pelo Escritório Oscar Niemeyer,

Imagens 383, 384 e 385 – respectivamente: [383]: Implantação do Memorial Tiradentes na Fazenda do Pombal. Destaque para aproximação do Rio das Mortes. **Fonte:** Escritório Oscar Niemeyer **[384]:** Planta térrea do Memorial Tiradentes. **Fonte:** Escritório Oscar Niemeyer **[385]:** Vista parcial em perspectiva eletrônica do Memorial Tiradentes. **Fonte:** Escritório Oscar Niemeyer

À direita da escultura do alferes, reservam-se as áreas destinadas a um auditório, com presença de sanitários, apoios e um depósito com acesso externo e independente. Já à esquerda, um amplo espaço expositivo, com a duplicação de sanitários e apoios.

Ainda não construído, as intervenções propostas por Oscar Niemeyer e escritório deverão tramitar[682] sua aprovação através do Iphan visto o tombamento das estruturas arqueológicas e, também, pelo ICMBio visto que a área, desde 1999 é uma Unidade de Conservação da União.

O objeto arquitetônico proposto por Niemeyer através de **Modificação Externa de Edificações Preexistentes,** por meio de **Utilização de Ruínas**, implanta-se em um braço de terra do Rio das Mortes deixando à vista, sua fachada posterior. Voltando-se para o terreno, vê-se a composição arquitetônica com evidente caráter cenográfico, diante ao fundo, da paisagem ciliar do entorno. Quanto às ruínas, estas, à pouca distância, não interagem neste novo contexto, evidenciando apenas três momentos arquitetônicos: as estruturas preexistentes, chamariz histórico; as estruturas da segunda metade do século 20, com funções de pesquisa e apoio e, por fim, a intervenção contemporânea de Niemeyer, adicional ao contexto histórico, de pesquisa e apoio, mas sobretudo, independente em seu posicionamento imagético de releitura patriótica do berço-herói-nacional.

[682] Segundo o Procurador da República, Antônio Arthur Mendes vemos: *"A prematura divulgação da construção de um monumento sem que isso seja do conhecimento do IPHAN e do ICMBio é preocupante, já que leva a uma errônea compreensão sobre o verdadeiro estágio do assunto e pode frustrar as expectativas da população quanto à concretização do anunciado memorial, ainda mais por se tratar de um projeto concebido por arquiteto de renome internacional"*. (MENDES: 2011 apud http://www.prmg.mpf.mp.br – Acessado em fevereiro de 2016).

3.4.
NÍVEL 3
CONSTRUÇÃO DE NOVA EDIFICAÇÃO EM CONTEXTOS PREEXISTENTES

O ***Nível 3 – Construção de Nova Edificação em Contextos Preexistentes*** é apresentado por Andrade (conforme já destacado) *"[...] à nova unidade arquitetônica que surge diretamente vinculada – visual e/ou funcionalmente – a um edifício ou conjunto arquitetônico de valor cultural significativo."* (ANDRADE: 2006, p.42.); verificando ainda a correspondência com Gracia através do **Terceiro Nível:** *pauta de conformación urbana* (Pauta de conformação urbana).

Na classificação de Andrade, foram inseridos apenas dois ***Tipos –*** os quais serão mantidos, sendo: ***Anexo*** e ***Edifício em Contextos Preexistentes.*** Contudo, diante os estudos de casos encontrados na trajetória de Niemeyer, serão ampliados mais dois ***Tipos***: ***Arquitetura Efêmera*** e ***Demolição seguida por Substituição***. Desta maneira, serão destacados os seguintes ***Tipos***:

- ***Arquitetura Efêmera;***
- ***Anexos;***
- ***Demolição seguida por Substituição e***
- ***Edifício em Contexto Preexistente.***

3.4.1.
TIPO 1
ARQUITETURA EFÊMERA

Buscando ampliar a classificação estabelecida por Andrade no ***Nível 3 - Construção de Nova Edificação em Contextos Preexistentes***, tornou-se necessária a inserção do ***Tipo – Arquitetura Efêmera,*** almejando assim, a colocação de uma prática temporária diante preexistências, em especial, as que possuem representatividade patrimonial. Sabemos, no entanto que, embora exista uma abrangente literatura[683] sobre construções efêmeras (incluindo aí publicações acerca das Exposições Mundiais), raro é o enfoque sobre a presença temporária da nova arquitetura e o objeto preexistente. Destacando aqui, publicações estrangeiras sobre o tema:

[683] Destacando as publicações estrangeiras: *Arquitectura Efémera Textil* (2004), por Alejandro Bahamon; *Temporary Architecture Now!* (2012), por Philip Jodidio; The Temporary City (2012), por Peter Bishop e Lesley Williams; *Temporary Architecture* (2014), por Lisa Baker; e também nacionais: *Exposições Universais, Espetáculos da Modernidade do século XIX* (1997), por Sandra Jatahy Pesavento e *Entre Palácios e Pavilhões, a Arquitetura Efêmera da Exposição Nacional de 1908* (2008), por Ruth Levy.

"A tradição das fogueiras faz frente à das pirâmides" (CHATWIN: 1996) – de acordo com a abordagem classificada efêmera,[684] apontada no Capítulo 1, recorda-se que tal adjetivo relaciona-se com o transitório, momentâneo, temporário, que tem pouca duração; por fim: que é breve.

Longe de ocuparmos sobre o mito do abrigo primitivo (saltando-nos das cavernas para as efêmeras ou frágeis ocas, tendas, cabanas, iglus, etc.), além do próprio anseio gráfico de sua representação, especialmente através[685] de *Vitrúvio, Filarete, Caramuel, Blondel, Milizia, Viollet-lec-Duc,* e mesmo, Oscar Niemeyer;[686] faz-se necessário compreendermos a durabilidade do objeto arquitetônico.

Segundo o arquiteto e pesquisador Daniel Juracy Mellado Paz em seu texto *"Arquitetura efêmera ou transitória. Esboços de uma caracterização"* sublinham-se: *"O critério definidor da arquitetura efêmera não é a durabilidade potencial do objeto construído, mas sua durabilidade real."* (PAZ: 2008 em: http://www.vitruvius.com.br – Acesso: fevereiro de 2016) – exemplificando:

> Um assentamento rural pode ser precário, mas pretender permanência, e assim sê-lo por conta de contínuas manutenções. Ao contrário, edificações sólidas podem ser demolidas por esgotar-se, em curto intervalo de tempo, sua finalidade. Eis o primeiro paradoxo do tema: uma arquitetura só se torna efêmera de fato quando se desfaz de um dado lugar. Conceitualmente, existe apenas quando cumprida sua efemeridade. Tudo o mais é incerteza. O segundo paradoxo é a conseqüência deste: não há relação direta entre tecnologia construtiva e a efemeridade real da construção. (Idem).

Dadas as questões supracitadas e considerando o raciocínio de *durabilidade potencial* e *durabilidade real*, observa-se, na extensa carreira de Oscar Niemeyer ao menos uma dezena de projetos construídos já classificados ruínas modernas (destacadas neste mesmo Capítulo).
No entanto, para esta primeira abordagem acerca das efêmeras (ou assim inicialmente imaginadas) arquiteturas projetadas por Oscar Niemeyer, verificam-se casos em: *preexistências arquitetônicas, preexistências naturais e contextos diversos.*

Objetivando aqui, a análise de *arquiteturas efêmeras em preexistências arquitetônicas,* destacar-se-ão dois projetos reconhecidos: o ***Altar Papal (1991),*** diante do Cristo Redentor no Rio de Janeiro/RJ e o ***Pavilhão Oscar Niemeyer (2002)****,* diante da Serpentine Gallery em Londres/Inglaterra.

Antecedendo tais análises (preexistência x intervenção) é de bom-tom, atravessamos os demais casos conhecidos de arquitetura efêmera em *contextos diversos* realizados por Niemeyer. Por

---

[684] Etm. do grego: *ephémeros.*
[685] Marcus Vitruvius Pollio (viveu no século I. a.C.); Antonio di Pietro Averlino – dito Filarete (1400-1469); Juan Caramuel Lobkowitz (1606-1682); Jacques-François Blondel (1705-1774); Francesco Milizia (1725-1798); Eugène Emannuel Viollet-le-Duc (1814- 1879) e Oscar Ribeiro de Almeida Niemeyer Soares Filho (1907-2012).
[686] Conhece-se um croqui realizado por Oscar Niemeyer referente ao abrigo primitivo.

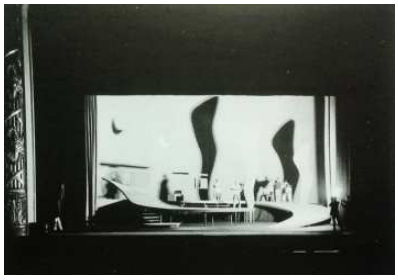
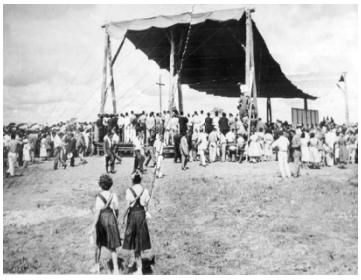
fim, a exemplificação em preexistência natural que será discutida em tópico exclusivo desta Tese, através do projeto para o Palco Flutuante para a Lagoa Rodrigo de Freitas, no Rio de Janeiro/RJ.

De acordo com as naturezas das intervenções apontadas, podem-se classificar as arquiteturas efêmeras sendo de ***Durabilidade Potencial e Real*** (conforme já legendado) acrescentando um terceiro e quarto tipos, de encontro ao contexto em análise, que podemos chamar, respectivamente de ***Durabilidade Programada e Durabilidade Adaptada.*** Conforme se vêem na tabela a seguir, através das exemplificações:

ARQUITETURAS EFÊMERAS			
	PREEXISTÊNCIA ARQUITETÔNICA	**PREEXISTÊNCIA NATURAL**	**CONTEXTOS DIVERSOS**
DURABILIDADE PROGRAMADA	**Palco para o Cristo Redentor** Rio de Janeiro/BR (1991) **Pavilhão Serpentine Gallery** Londres/Inglaterra (2002)		**Pavilhão do Brasil** Nova Iorque/EUA(1939-1940) **Palco para peça teatral** Rio de Janeiro/BR (1956) **Altar para 1ª Missa** Brasília/BR (1957)
DURABILIDADE POTENCIAL		**Palco Flutuante na Lagoa Rodrigo de Freitas** Rio de Janeiro/BR(1992)*	**Catetinho** Brasília/BR (1956) **Hospital Juscelino Kubitschek de Oliveira** Brasília/BR (1957)
DURABILIDADE REAL			**Monumento IV Centenário** São Paulo/BR (1954) **Escola Júlia Kubitschek** Brasília/BR (c.1957) **Catetão** Brasília/BR (1957)
DURABILIDADE ADAPTADA	**Altar Papal / Catedral Militar Rainha da Paz** Brasília/BR (1991)		**Altar Papal / Catedral Militar Rainha da Paz** Brasília/BR (1991)

Tabela 2: [T2]: Quadro *"Arquiteturas Efêmeras"* – comparações entre Durabilidades / Preexistências e Contextos Diversos. Autor: Bruno Tropia. *Fora do escopo da Tese.

A) Durabilidade Programada *(em Contextos Diversos):*

Imagens 386, 387 e 388 – respectivamente. [386] Vista parcial externa do Pavilhão do Brasil em Nova Iorque. **Fonte:** http://www.archdaily.com.br – Acesso: fevereiro de 2016. **[387]:** Vista parcial do cenário em destaque. **Fonte:** BOTEY: 2002, p.210. **[388]:** Vista parcial do Altar da Primeira Missa de Brasília. **Fonte:** http://www.a12.com – Acesso: fevereiro de 2016.

Através de *Contextos Diversos,* verificam-se os seguintes projetos: o Pavilhão do Brasil, para Feira Mundial de Nova Iorque/EUA (*New York Word´s Fair*) ocorrida entre 30 de abril de 1939 a 31 de outubro de 1940; a cenografia para a peça teatral *"Orfeu da Conceição",* ocorrida entre 25 a 30 de setembro de 1956 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e, por fim, o Altar para a Primeira Missa no Plano Piloto ocorrida em 3 de maio de 1957.

- ***Pavilhão do Brasil – Feira Mundial de Nova Iorque/EUA (1939):***

Com o lema *"o mundo de amanhã"* (*Dawn of a New Day*) a Feira Mundial de 1939-1940 organizada pelo empresário e político Grover Aloysius Whalen (1886-1962) instalara-se no Distrito de *Queens,* em uma área de 486 hectares (então depósito de lixo que se converteria no *Flushing Meadows-Corona Park*), na cidade de Nova Iorque/EUA – destacando a participação[687] dos principais países industrializados além de nações latino-americanas[688] avultadas pela Política de Boa Vizinhança diante do prelúdio da Segunda Grande Guerra Mundial (1939-1945), dentre elas, o Brasil, representado pela nascente arquitetura moderna de Lucio Costa[689] e Oscar Niemeyer.

Através dos estudos do arquiteto e pesquisador Eduardo Comas[690] acerca desde importante episódio da historiografia da arquitetura moderna (com ênfase para a repercussão crítica[691]), sabe-se

[687] Sabe-se que 60 nações e organizações internacionais aceitaram o convite do governo de Franklin Delano Roosevelt (1882-1945).
[688] Argentina, Brasil, Chile, Cuba, México, Nicarágua e Venezuela.
[689] Organizado pelo Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio em 1937-1938, e tendo em seu júri ministros e os arquitetos Eduardo Souza Aguiar, Ângelo Bruhns e Rubens Porto do IAB (Instituto dos Arquitetos do Brasil), Lucio Costa fora o vencedor do Concurso para representar o Brasil na Feira Mundial em Nova Iorque/EUA. Oscar Niemeyer ficara em segundo lugar; segundo relato deste vemos: *"[...] Quando Lucio soube que fora classificado em primeiro lugar e eu em segundo, abalou-se serra abaixo – estava em Petrópolis – para ver os projetos e achando o meu trabalho muito bom, peocurou [sic] o ministro João Carlos Vital, dele conseguindo que viajássemos para os Estados Unidos e juntos elaborássemos o projeto definitivo. [...]"* (NIEMEYER s/d – apud FUNDAÇÃO OSCAR NIEMEYER – disponível em: http://www.niemeyer.org.br – Acesso: fevereiro de 2016).
[690] Talvez, a mais abrangente análise sobre tal projeto e construção arquitetônica, através de: COMAS, Carlos Eduardo. Arquitetura Moderna, Estilo Corbu, Pavilhão Brasileiro in AU 26, 1989; além de COMAS, Carlos Eduardo. Précisions

que o Brasil, respeitou a expressa norma tipológica, *"Coerente com o tema, a Comissão de Arquitetura da Feira proibiu a construção de réplicas e estruturas de estilo tradicional [...] Formas simplificadas e fluidas eram a ordem do dia [...]".* (COMAS: 2010, p.57) – fato este, inovador para a então propaganda[692] internacional da arquitetura brasileira.

O pavilhão efêmero de Costa e Niemeyer recorrera à estrutura metálica (material este que se impôs diante de seu caráter provisório), todavia, segundo o pesquisador Yves Bruand *"[...] Lucio Costa e Niemeyer asseguraram a toda construção uma extraordinária flexibilidade, baseada no jogo de curvas [...] meio elegante de romper a ortogonalidade e o rigor do estilo internacional, conservado [...]"* (BRUAND: 1999, p. 106). Tal opção tectônica associara-se ao paisagismo[693] de Thomas Price (1901-1989) e a expografia de Paul Lester Wiener (1895-1967) conferindo ao conjunto um edifício moderno e diferenciado – *"A fluidez, a flexibilidade e a graça do pavilhão resultaram do esforço dos arquitetos em adaptar o edifício a um curvo terreno de esquina, adjacente ao do imponente pavilhão francês"* (UNDERWOOD: 2010, p.53.).

Longe de rendermos interpretações minuciosas através de leitura iconográfica acerca do objeto arquitetônico construído e desmontado (e, infelizmente, sem referências de reuso), destaca-se a Memória Justificativa do projeto, apontando especialmente as questões de preexistência (ainda que igualmente transitória), e certa brasilidade presentes nas parcerias capitaneadas pelos dois arquitetos então iniciantes no movimento modernista.

> **No caso do Pavilhão deve-se de levar em conta inicialmente a preexistência da construção vizinha [o Pavilhão Francês].** Daí o afastamento até o extremo limite do terreno e o partido adotado leve e aberto, como que rendado, a fim de sobressair pelo contraste em vez de se deixar dominar pela massa compacta, pesada, mais alta e muito maior do pavilhão francês. O aproveitamento da curva bonita do terreno comandou então todo o traçado. É o motivo básico que em grau mais ou menos acentuado se repete na marquise, no auditório, na rampa, nas paredes soltas do pavimento térreo, etc. dando ao conjunto graça e leveza e fazendo assim com que corresponda, em linguagem acadêmica, à ordem jônica e não à dórica, ao contrário do que sucede o mais das vezes na arquitetura contemporânea. Essa quebra da rigidez, **esse movimento ordenado que percorre de um extremo a outro toda a composição tem mesmo qualquer coisa de barroco – no bom sentido da palavra – o que é muito importante para nós, pois representa de certo modo uma ligação com o espírito tradicional da arquitetura luso-brasileira.** (COSTA: 1995, p. 191-193). **(Grifos nossos).**

---

brésiliennes, 1936-1945. Paris: Université de Paris, 2002. Traduzido como Precisões: arquitetura moderna brasileira, 1936-45. Porto Alegre: PROPAR, 2002

691 De acordo com Carlos Eduardo Comas, destaca-se: *"Segundo o número dedicado à Feira de The Architectural Review, 'a novidade mais pitoresca é a valiosa apresentação dos países sul-americanos, com a bela largueza do Pavilhão Brasileiro realçada pela sua situação ao lado do desajeitado Pavilhão Francês.' A utilização paisagística que o Brasil faz do rio Flushing 'demonstra o que outras nações poderiam ter conseguido se tivessem tentado.' Nas reportagens especiais, o país figura com a Suécia, a Suíça, a Holanda, a Dinamarca e a Finlândia. O Brasil tem cinco fotos na edição, o mesmo número do Pavilhão Sueco de Sven Markelius e os interiores de Alvar Aalto para a Finlândia no Hall das Nações."* (COMAS: 2010, p. 78).

692 A participação do Brasil nas Feiras Universais é bastante expressiva, todavia, apenas em 1939, o país conseguira uma *"maior apresentação"* (COMAS: 2010). Vale recordar alguns destaques anteriores: Londres (1862), a primeira participação brasileira; Paris (1889), talvez a mais importante do século 19, apresentando um Brasil através de um lago artificial com vitórias-régias; Saint Louis (1904), com a construção do Palácio Monroe, reconstruído em solo nacional; Rio de Janeiro (1922), com a presença dominante do estilo neocolonial; Filadélfia (1926), onde, segundo Yves Bruand *"[...] somente o estilo neocolonial fora admitido, bem como a permanência da constante nacionalista, que continuava como uma aspiração profunda."* (BRUAND: 1999, p. 105).

693 Erroneamente, através de vários autores, atribuído a Roberto Burle Marx (1909-1994).

- ***Cenografia para a Peça Teatral "Orfeu da Conceição" – Teatro Municipal de Rio de Janeiro (1954):***

A segunda exemplificação de durabilidade programada em contextos diversos surge através da cenografia para a peça teatral *"Orfeu da Conceição",* escrita em 1954 pelo poeta e cantor Vinícius de Moraes (1913-1980) e em cartaz no Teatro Municipal do Rio de Janeiro de 25 a 31 de setembro[694] de 1956.

Baseada no mitológico drama grego entre o médico, poeta e músico[695] Orfeu e a ninfa Eurídice a história conta a epopéia deste amor diante as profundezas do mundo inferior e dos mortos – adaptada por Moraes tendo como cenário a favela no carnaval carioca.

Oscar Niemeyer, convidado para confeccionar a cenografia, utilizando especialmente a madeira e outros materiais de qualidade transitória, vendo-se, nas palavras do arquiteto e pesquisador catalão Josep Maria Botey *"Um espaço único, com a mobilidade horizontal e vertical exigida para o trabalho, é resolvido pelo uso de uma grande rampa, fragmentada e continuada como um símbolo da eterna luta entre os dois mundos: o espiritual e o mundano"*[696]. (BOTEY: 2002, p.210.).

- ***Altar para a Primeira Missa – Plano Piloto de Brasília (1957):***

À 1172m acima do nível do mar ergueu-se, em 5 de fevereiro de 1955, no ponto mais alto do vasto planalto escolhido pela Comissão de Localização da Nova Capital, um cruzeiro – de tosca cruz, sobre uma base caiada.

Em 3 de maio de 1957, marcando os 457 anos do Descobrimento e da Primeira Missa no Brasil, o então presidente Juscelino Kubitscheck (1902-1976), gesticulava simbolicamente a capital em construção através da Primeira Missa no Plano Piloto, *"[...] que no seu entendimento marcaria o redescobrimento da nação, o encontro com seu centro gravitacional"* (KIM; WESELY: 2010, p.65).

Para onde hoje se situa o Cruzeiro, em Brasília, Oscar Niemeyer elaborara um projeto com um programa enxuto e de natureza efêmera: um altar, com uma parede à meia altura de madeira, protegendo o sol e os ventos; uma espécie de coro (presente somente na maquete), além de áreas para bancos e genuflexórios – tudo isto envolvido por uma cobertura catenária, feita de lona tencionada por longitudinais cabos de aço e transversais peças de madeira; apoiados ainda, em cada uma das extremidades, por um conjunto de três cavaletes.

694 Datas estas comprovadas através dos cartazes para a peça realizados por Carlos Scliar (1920-2001) Djanira da Motta e Silva (1914-1979) e Zuenir Ventura (1931).

695 Orfeu tocava *Lira.* Segundo a lenda, diante sua música, os pássaros e animais selvagens perdiam o medo e paravam para ouvi-lo, assim também as árvores que se curvavam para aproximarem dos sons ao vento.

696 Traduzido livremente de: "*Un espacio único, con la mobilidad horizontal y vertical que requeria a obra, queda solucionado por El uso de uma gran rampa, fragmentada, y reanudada, como símbolo de la eterna lucha entre los dos mundos: el espiritual y mundano."*

Ainda que efêmera, a estrutura em destaque assemelha-se formalmente com a residência Edmundo Cavanelas, projeto de 1954, erigido em Pedro do Rio, distrito de Petrópolis/RJ. Enquanto a tenda brasiliana – moderna e abstrata – contrastava-se com a horizontalidade do Planalto Central, o pavilhão[697] de veraneio, com sua cobertura de treliças metálicas apoiadas em quatro robustos pilares de concreto (revestidos por pedras em canjicado), marca, ainda hoje uma nova planimetria, conferindo *"[...] um vale artificial que repete a topografia do vale natural cercado de montanhas."* (SANVITTO: 2013, p. 8. Disponível em: http://www.docomomo.org.br – Acesso: fevereiro de 2016).

B) Durabilidade Potencial *(em Contextos Diversos):*




Imagens 389 e 390 – respectivamente: [389]: Vista parcial do Palácio das Tábuas – Catetinho. **Fonte:** http://guiadasemana.com.br – Acesso: fevereiro de 2016. **[390]:** Vista parcial do Museu Vivo da Memória Candanga (antigo Hospital Juscelino Kubitschek de Oliveira – HJKO). Foto: José Varella. **Fonte:** http://www.correiobraziliense.com.br – Acesso: fevereiro de 2016.

Dando prosseguimento aos projetos e edificações de inicial natureza efêmera analisados aqui em *Contextos Diversos*, destacam-se: o Catetinho, também denominado *"Palácio de Tábuas",* construído do dia 22 ao dia 31 do mês de novembro de 1956 e o antigo Hospital Juscelino Kubitschek de Oliveira (HJKO), construído entre dezembro de 1956 e janeiro de 1957 – ambos, porém, não demolidos, ainda presentes e com usos museológicos.

- ***Catetinho ou "Palácio de Tábuas" (RP-1) – Plano Piloto de Brasília (1956):***

Primeira edificação erigida no sítio da nova capital brasileira, o *Catetinho*, nome que aproxima o *"Palácio de Tábuas"* ao Palácio do Catete, na então capital Rio de Janeiro, surgira em uma

[697] Segundo a arquiteta e pesquisadora Suyene Riether Arakaki em sua Dissertação de Mestrado: *"Igreja Católica de Superquadra. Origens da concepção arquitetônica"* (2012), a estrutura da Primeira Missa da futura capital brasileira também de assemelha-se a Residência Edmundo Cavanelas (1954), além de outros projetos de Oscar Niemeyer, tal qual a Igreja de Nossa Senhora de Fátima, em Brasília (1958) e o Pavilhão Oscar Niemeyer da *Serpentine Gallery* em Londres/Reino Unido (2003) – esta última, destacada ainda neste capítulo.

conversa de bar,[698] envolvendo, além de Oscar Niemeyer, o compositor Dilermando Reis, o jornalista (e também compositor) Emydio Rocha e o técnico em aeronaves, Vivaldo Lyrio.

Do inicial croqui[699] do arquiteto, ao projeto definitivo, concluído em menos de vinte e quatro horas e apresentado no dia 13 de outubro de 1956, a arquitetura de natureza efêmera, fora edificada[700] em dez dias e inaugurada em 10 de novembro do mesmo ano, com a presença do Presidente Juscelino Kubitschek e os companheiros envolvidos na pioneira empreitada.

Elevado sobre pilotis, a construção em madeira (em sua maioria extraída do próprio entorno imediato) apresentava no térreo, os apoios necessários para o funcionamento da casa (cozinha, lavanderia, depósitos, etc.) e, no primeiro pavimento, ao longo de um avarandado, as principais instalações íntimas (quartos e sanitários), além de uma improvisada sala para despachos da presidência.

De inicial natureza efêmera, o *Catetinho* adquiriu o *status* de *Durabilidade Potencial*, através do tombamento[701] pelo Iphan, de 22 de julho de 1959 – solicitação esta do próprio Presidente Juscelino Kubitschek.

- **Hospital Juscelino Kubitschek de Oliveira (HJKO) – *Plano Piloto de Brasília (1956/1957):***

Muito embora não se possa atribuir o projeto arquitetônico do então Hospital Juscelino Kubitschek de Oliveira (HJKO) exclusivamente a Oscar Niemeyer (mesmo sabendo da proximidade de datas com o Catetinho – risco deste arquiteto), sabe-se que a concepção deste terceiro[702] mais antigo edifício de Brasília vincula-se a chamada Equipe da Novacap (Companhia Urbanizadora da Nova Capital)[703] que possuía duas Divisões: a de Arquitetura (DA), chefiada pelo arquiteto Nauro Esteves[704] (1923-2007), em Brasília; e a de Urbanismo (DU), chefiada pelo engenheiro Augusto Guimarães Filho (1918-2011), no Rio de Janeiro – Divisões estas, avultadas por Oscar Niemeyer e Lucio Costa, respectivamente.

---

698 Sua idealização carioca *"[...] nasceu no Juca´s Bar, local em que o arquiteto [Oscar Niemeyer] e um grupo de amigos perceberam que o presidente deveria ter uma casa, com o mínimo de conforto, onde pudesse despachar protegidamente, em meio ao descampado céu da futura capital brasileira."* (TROPIA CALDAS: 2010. Disponível em: http://www.unb.br – Acesso: fevereiro de 2016).

699 Infelizmente, não há registro deste.

700 Além de Oscar Niemeyer, participaram da idealização e construção do Catetinho: *João Milton Prates, César Prates, José Ferreira de C. Chaves, Roberto Pena, Dilermando Reis, Emydio Rocha, Vivaldo Lírio, Osório Reis e Agostinho Montandon.*

701 Sob o número 329, Folha 55, no Livro do Tombo Histórico do Iphan.

702 De acordo com Cléo Alves Pinto de Oliveira no parecer do *"Tombamento dos Remanescentes do Complexo do Hospital Juscelino Kubitschek de Oliveira (HJKO)",* para o Iphan (Brasília, 5 de Março de 2015).

703 Através da leitura de *"Guia de Obras de Oscar Niemeyer – Brasília 50 anos"* (FICHER; SCHLEE; FRANÇA: 2010), sabe-se*: "A DA dispunha de aproximadamente trinta pessoas atuando em Brasília, enquanto a DU só contava com duas. Assim, muitos dos projetos de urbanismo foram também realizados pela DA. Em 1960, a equipe da DUA estava formada por 120 profissionais, entre eles Anna Maria Niemeyer, Athos Bulcão, Augusto Guimarães Filho, Carlos Magalhães, Gauss Estelita, Gladson da Rocha, Glauco Campello, Ítalo Campofiorito, Jaime Zettel, Joaquim Cardozo, José de Souza Reis, Ma - ria de Lourdes Esteves, Maria Eliza Costa, Nauro Esteves, Paulo de Mello e Silva, Roberto Lacombe, Sabino Barroso)."*

704 Sobre este arquiteto ver: "*Construindo Brasília: A trajetória profissional de Nauro Esteves*." (GARCIA: 2005).

Localizado a 12Km do centro do Plano Piloto e próximo da então Cidade Livre, a remanescente construção, ou melhor, conjunto de edifícios que formavam o complexo hospitalar, fora inaugurado em 6 de julho de 1957 e, de acordo com o levantamento realizado pelo Iphan e o GDF (Governo do Distrito Federal), assim se apresentava em 1984: 8 Casas da Alamenda;[705] 6 Alojamentos;[706] necrotério/IML e Capela;[707] Caixa D´Água;[708] Depósito;[709] Oficina;[710] Clube de Médicos e Enfermeiros,[711] além de obras e edificações não originais.[712]

O conjunto arquitetônico *"[...] edificado provisoriamente para dar suporte à construção de Brasília com a intenção de ser desativado à medida que a rede hospitalar da capital fosse estabelecida."* (OLIVEIRA: 2015, p.10) sofrera, conforme sabemos, acréscimos, demolições e desmoronamentos.

Após a restauração e o processo de Tombamento[713] (diante da eminente demolição), iniciados na década de 1980, a natureza efêmera alcançou uma *Durabilidade Potencial*.

O antigo *Hospital* fora desativado em 1966 (isto é, seis anos após a inauguração de Brasília), logo se transformando em Posto de Saúde; alcançando função residencial em 1974 e transfigurado no Museu Vivo da Memória Candanga[714] na década de 1990, ainda apresenta nos oito edifícios históricos, muitas das características originais: as alvenarias de madeira; as coberturas metálicas; os pisos em cimento queimado; os forros paulistas; as esquadrias com venezianas e vidros além das fortes cores que identificam as volumetrias.

C) Durabilidade Real *(em Contextos Diversos):*





Imagens 391, 392 e 393 – respectivamente: [391]: Inauguração do Monumento *Aspiral*, no Parque do Ibirapuera – **Fonte:** http://www.vitruvius.com.br – Acesso: fevereiro de 2016. **[392]:** Vista parcial da Escola Júlia Kubitscheck **Fonte:** http://doc.brazilia.jor.br – Acesso: fevereiro de 2016**. [393]:** Vista parcial do Segundo Catetinho – *Catetão.* **Fonte:** http://doc.brazilia.jor.br – Acesso: fevereiro de 2016.

[705] Oito casas da alameda, sendo: Casa 1 (antigo posto do IAPI - Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Industriários - desmoronado após 2003); Casa 2 (antiga agência do IAPI); Casa 3 – 8 (uso residencial).
[706] Seis alojamentos, sendo: 4 restaurados; 1 incendiado em 1984 e 1 desmoronado após 2003.
[707] Conjunto desmoronado após 2003.
[708] Ainda presente.
[709] Desmoronado após 2003.
[710] Demolido.
[711] Demolido.
[712] Demolidas.
[713] O antigo *Hospital Juscelino Kubitschek de Oliveira (HJKO)* foi tombado em 1985 pelo então Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico do Distrito Federal (DePHA), hoje Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico, da Secretaria de Cultura do Distrito Federal. Encontra-se atualmente em processo de tombamento pelo Iphan.
[714] Inaugurado em 26 de abril de 1990.

Finalmente, após exemplificarmos os casos de arquitetura efêmera categorizados em *Durabilidade Programada* e *Durabilidade Potencial*, aborda-se aqui, a *Durabilidade Real;* destacada através de três projetos construídos e que já não mais existem; apontando motivos acidentais, conforme veremos com o Monumento do IV Centenário de São Paulo, erigido em 1954 no Parque do Ibirapuera na capital paulista e desmoronado meses depois visto a fragilidade construtiva. Assim também, através da Escola Júlia Kubitschek, construída em 1957, antes mesmo da inauguração de Brasília e destruída por um incêndio na década de 1980. Alcançando por fim, agora por motivos funcionais, através da exemplificação do denominado *Catetão*, construção anexa ao *Catetinho*, erguida em 1957 e desmontada em 1958.

- **Monumento do IV Centenário de São Paulo – *Parque do Ibirapuera (1954):***

Um exemplo de *durabilidade real* envolvendo a carreira de Niemeyer pode ser destacado ao rememorarmos as comemorações dos 400 anos de São Paulo.

Embora comumente negada atribuição pelo próprio arquiteto, o Monumento do IV Centenário de São Paulo (1554-1954) denominado *Aspiral,* apresentando originalmente complexa forma com haste e espiral em ângulo de 45º, destinava sua instalação entre o Palácio das Artes (atual OCA) e o terreno do futuro auditório[715] na entrada do Parque do Ibirapuera (construído entre 1951-1958); demarcando comemorações e a nova arquitetura modernista da maior cidade do país.

Tal monumento escultórico, símbolo maior do quarto centenário paulista fora também o centro de uma das maiores peripécias que envolveram Francisco Matarazzo Sobrinho – o *Ciccillo* (1898-1977) e o então prefeito de São Paulo, Jânio Quadros[716] (1917-1992). De acordo com Mauris Ilia Klabin Warchavchik[717] em data próxima às comemorações programadas para aquele ano de 1954, *Ciccilo* procurou o arquiteto Gregori Warchavchik (1896-1972) dizendo: *"Estou desesperado! Não consigo construir o monumento-símbolo do IV Centenário!"* (KLABIN WARCHAVCHIK apud SOLNIK: 2008 em: http://brasil.estadao.com.br – Acesso em fevereiro de 2016).

A exasperação dera-se diante da não ereção do monumento, aparentemente infactível visto os dois meses faltantes para as comemorações. Warchavchik, tentando apaziguar o descontrole então instalado, direcionou a tarefa para seu sócio, o engenheiro Walter Neuman[718] (? – 1958), que sugeriu a adaptação da estrutura, dizendo: *"Vamos colocar a haste a 60 graus sem contar pro Niemeyer. Ele não vai perceber."* (Idem. Ibidem).

[715] Fonte de diferentes conhecidas versões (1951, 1989, 1995 e 2002 – esta última, construída e finalmente inaugurada em 2005).
[716] Declarado inimigo de Francisco Matarazzo Sobrinho.
[717] Mauris Ilia Klabin Warchavchik é filho da paisagista Mina Klabin Warchavchik (1896-1969) e do arquiteto Gregori Ilych Warchavchik (1896-1972).
[718] Walter Neuman tcheco, naturalizado brasileiro, foi engenheiro chefe da Sociedade Comercial e Construtora S. A.

Dois dias antes da grande festa, o pânico retornara diante do desmoronamento da estrutura que havia sido erguida com 4cm de espessura de concreto ao invés dos 2cm especificados. A nova saída para evitar o vexame nacional envolvendo a elite paulistana e dois dos maiores nomes da arquitetura brasileira fora a construção do monumento usando juta e gesso. Seis meses depois do sucesso da inauguração (comprovado por material fotográfico da época) a frágil estrutura viera abaixo após fortes chuvas – que derretera todo o gesso.

- **Escola Júlia Kubitschek – *Plano Piloto de Brasília (1957-1989):***

Igualmente pioneira ao Catetinho e o Hospital Juscelino Kubitschek de Oliveira (HJKO), a Escola Júlia Kubitschek,[719] oficialmente denominada Grupo Escolar 1 – GE1 e logo apelidada *"Catetinho da Educação"* fora construída *"[...] em 21 dias, com 80% da estrutura em madeira e 20% em alvenaria"* (QUARESMA apud ALVES: 2011. Disponível em: http://www.unb.br – Acesso: fevereiro de 2016), e inaugurada[720] no sítio do futuro município de Candangolândia[721] em 15 de outubro de 1957.

De fato, bastante semelhante no conceito e partido das primeiras construções oficiais, de sentido efêmero das arquiteturas pré-Brasília, a Escola Júlia Kubitschek apresentava-se suspensa por pilotis, tendo ao rés-do-chão, os apoios necessários ao ensino e recreação (iniciação musical, artes plásticas, trabalhos manuais, hortas e jardins, além de atividades de caráter social) e, acima, no primeiro pavimento, acessado por uma rampa (que nos remete a similar em concreto vista no Grande Hotel de Ouro Preto[722]) os espaços destinados as salas de aula e áreas administrativas, estas, alternadas por dez módulos – ora abertos e avarandados, ora fechados e treliçados. Para a fachada posterior, vãos de madeira e vidro em *maxim-ar*.

As atividades escolares ocorreram até 1989, momento em que o já avançado mau estado de conservação do edifício, apontou sua demolição; sendo então, o terreno de 600m² substituído por um campo de futebol. Anos depois, em 2009, novo edifício escolar surgira, o Centro de Ensino Médio 01 – Júlia Kubitschek, com duvidosa qualidade arquitetônica.

Em 2011 a Professora Emérita da Universidade Nacional de Brasília, Eva Waisros Pereira, autora do livro *"Nas Asas de Brasília – Memórias de uma utopia educativa [1956-1964]"* idealizou a proposta da reconstrução[723] (em outro terreno), da primeira escola brasiliana – fato este, ainda não concluído.

[719] Mãe do então Presidente Juscelino Kubitschek.
[720] *"[...] substituindo as aulas entre as árvores ou no próprio gabinete do diretor da Novacap, Bernardo Sayão."* (TROPIA CALDAS: 2010. Disponível em: http://www.unb.br – Acesso: fevereiro de 2016).
[721] Fundado em 27 de janeiro de 1994.
[722] Projeto este que será analisado no Capítulo 4.
[723] Fato não realizado até a presente data.

- ***Catetão (RP-2) – Plano Piloto de Brasília (1957-1958):***

Implantado no mesmo terreno do *"Palácio de Tábuas",* o edifício construído em 1957 para ser oficialmente a Residência Presidencial nº2, por ser vizinho do *Catetinho*, e visto suas maiores dimensões volumétricas, logo adquiriu a alcunha de *Catetão.*

Solicitado pelo próprio Presidente Juscelino Kubitschek (que utilizara o *palácio* anexo por aproximadamente três meses), o novo edifício, ainda que surgido no mesmo espírito construtivo de efemeridade, possuía, entretanto, maior conforto para a família presidencial, sua comitiva e dirigentes da Novacap – acolhendo também *"[...] além de Juscelino, dona Sara e as filhas, se hospedavam também os ministros do presidente e os arquitetos Lucio Costa e Oscar Niemeyer."* (BEZERRA apud JORNAL ÚLTIMA HORA: 1984, p.10).

O *Catetão* quando comparado a edificação vizinha, apresentava menor rusticidade – *"[...] construído com madeira nobre e peroba, possui varandas decoradas com grades de madeira [treliças] e as paredes interiores são envernizadas."* (idem, ibid).

De acordo com material fotográfico disponível, especialmente em *"Arquivo Brasília"* (2010), de Lina Kim e Michael Wesely, vemos que, de fato, o novo *palácio* apresentava maior robustez à unidade residencial contigua, destacando as estruturas reforçadas nos *pilotis*, além do expressivo dimensionamento longitunidal, dividido em 12 módulos. Quanto aos acabamentos, as cores originais branco e marrom,[724] observadas no *Catetinho,* foram adaptadas pelo amarelo das treliças de madeira e faixas horizontais em azul escuro, além de acabamentos em branco.

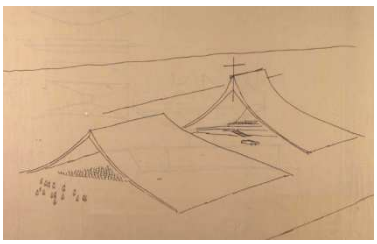
Utilizado apenas entre os anos de 1957-1958, após a transferência do presidente para o Palácio da Alvorada,[725] o *Catetão* fora desmontado e vendido para o empresário[726] Sebastião Ferraz de Camargo Penteado (1909-1994). As estruturas remanescentes foram reconstruídas em 1959 no setor de Mansões do Park Way e, até a década de 1980, ali foram relatadas com grande abandono, conforme se lê: *"[...] as tábuas de peroba, por falta de aplicação de impermeabilizantes, estão apodrecendo."* (Idem. Ibidem). Desconhecendo seu destino recente.

D) Durabilidade Adaptada *(em Contextos Diversos):*

Finalmente, após exemplificarmos os casos de arquitetura efêmera categorizados em *Durabilidade Programada* e *Durabilidade Potencial* e *Durabilidade Real;* destaca-se aqui, um dos raros exemplos aplicados à esta análise, intitulado de *Durabilidade Adaptada*, exemplificada pelo Altar Papal, construído em 1991 na Esplanada dos Ministérios em Brasília, durante a visita ao Brasil do

[724] Após a restauração do Catetinho (2011-2012), as cores originais foram devolvidas: branco e marrom natural da madeira, substituindo assim os tons de branco e azul claro até então presentes.
[725] Iniciada construção em 3 de abril de 1957 e inaugurado em 30 de julho de 1958.
[726] Fundador da Construtora Camargo Correa.

então Papa João Paulo II e, seqüencialmente, adaptado ao projeto da Catedral Militar Rainha da Paz.





Imagens 394, 395 e 396 – respectivamente: [394]: *Croqui* do Altar Papal realizado por Oscar Niemeyer. **Fonte:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: agosto de 2017. **[395]:** Vista parcial do Altar Papal na Esplanada dos Ministérios. Foto: Orlando Brito. **Fonte:** *Revista Veja* – outubro de 1991. **[396]:** Catedral Militar Rainha da Paz. Foto**:** Leonardo Finotti. **Fonte:** http://www.leonardofinotti.com – Acesso: agosto de 2017.

- ***Altar Papal – Esplanada dos Ministérios em Brasília (outubro de 1991):***

O polonês Karol Józef Wojtyla (1920-2005) enquanto Papa (1978-2005) esteve no Brasil em quatro oportunidades:[727] em 1980, percorrendo treze cidades em 12 dias; em 1982 em escala para a Argentina; em 1991, entre 12 a 21 de outubro e, por fim, em 1997, ao longo dos dias 2 a 6 de outubro. Destas datas, interessa-nos o dia 15 de outubro de 1991, quando pela segunda vez em Brasília, celebrou missa campal na Esplanada dos Ministérios.

Através da *Fundação Oscar Niemeyer* sabe-se da existência de um *croqui* que nos apresenta duas estruturas piramidais levemente curvadas, sendo a maior delas destinada ao altar papal; já a menor, para proteção dos fiéis – no entanto, ambas as estruturas com desejosa monumentalidade, assim identificadas pelo arquiteto através da multidão e de um automóvel (alusão ao *papamóvel*?) inseridos.

Da proposta original sabe-se, no entanto, que apenas o pavilhão destinado à proteção do pontífice e sua comitiva eclesiástica, fora realizado – permanecendo os fiéis à sorte do clima brasiliense. Quanto à tectônica utilizada, o arquiteto encontrara na estrutura metálica[728] (com a permanência dos curvos perfis, defendido pelo risco inicial) maiores possibilidades[729] para a natureza inicialmente efêmera do pavilhão, cujo desenho assim fora destacado pela revista *Veja: "[...] uma estrutura desenbaixada que lembra um chalé alpino aculturado [...]"* (In: revista Veja, outubro de 1991, p.21.).

Findadas as celebrações religiosas durante a visita do papa ao Brasil, o então Arcebispo[730] Ordinário Militar do Brasil Dom Geraldo do Espírito Santo Ávila (1929-2005), por ação direta

[727] Sendo três oficiais.
[728] Destacada pelo *"Guia de Obras de Oscar Niemeyer – Brasília 50 anos"* editado pela Câmara dos Deputados em 2010.
[729] De acordo com a revista *Veja* de 16 de outubro de 1991, tal construção durou três meses.
[730] Até 31 de outubro de 1990, o mesmo encontrava-se Bispo Auxiliar de Brasília, tendo sido nomeado para a nova função em 12 de dezembro de 1990 através de Decreto Papal.

deste, aproveitara a estrutura desmontada para doá-la e reaproveitá-la na construção da futura Catedral Militar de Brasília.

Assim, a inicial arquitetura efêmera de *Durabilidade Programada* tornou-se de *Durabilidade Adaptada* ao ser re-trabalhada em 1992 pelo próprio Oscar Niemeyer para um terreno localizado entre as vias N1 e S1 do Eixo Monumental de Brasília (nas proximidades do Setor Militar) – rebaixando-o a 1,50m e inserindo fachadas então inexistentes vendo, de um lado o acesso por rampa demarcado por uma marquise e cruz de concreto e, opostamente, três ríspidos e chanfrados vitrais transparentes. A Catedral Militar Rainha da Paz, reinterpretada feito tenda militar, fora inaugurada em 12 de setembro de 1994.



No contexto das arquiteturas efêmeras projetadas por Oscar Niemeyer é relevante destacar o ***Palco Flutuante***[731] para a Lagoa Rodrigo de Freitas, no Rio de Janeiro/RJ. Contudo, tal proposta, diferentemente da *Estrela do Mar* realizada por Tomie Ohtake (1913-2015) – presente na mesma lagoa ao longo de 1985-1990 – não fora erigida. Destaca-se ainda que a mesma não será analisada, visto a natureza da intervenção em preexistências naturais – assunto este, fora do escopo da Tese.

A seguir, serão analisados os únicos dois casos de arquitetura efêmera em contextos histórico-patrimoniais encontrados na produção de Oscar Niemeyer: o ***Palco para o Cristo Redentor, no Rio de Janeiro/RJ, em 1991 e o Pavilhão Oscar Niemeyer para a Serpentine Gallery, em Londres/Inglaterra, em 2003.***

[731] A *Fundação Oscar Niemeyer* destaca este projeto através de cinco *croquis*.

PALCO NO CRISTO REDENTOR
Local: Rio de Janeiro / RJ – Brasil.
Ano: 1991.
Situação: não construído.

A) Ambiência-histórica preexistente




Imagens 397 e 398 – respectivamente: [397]: Vista aérea do Morro do Corcovado com a inserção do Mirante *"Chapéu do Sol"* **Fonte:** http://brasilianafotografica.bn.br – Acesso: fevereiro de 2016 **[398]***:* Vista aérea do Morro do Corcovado com a inserção do Cristo Redentor. **Fonte:** http://inspirationseek.com – Acesso: fevereiro de 2016. Destaque em ambas as imagens para o conjunto de mirantes e escadarias presentes no alto do Morro do Corcovado, desde o final do século 19.

Apresentações dispensadas, a Estátua do Cristo Redentor situada no alto do Morro do Corcovado na cidade do Rio de Janeiro é o mais (re)conhecido marco urbano nacional – *"A estátua é um geo-símbolo que identifica a cidade, tornando-se presente no seu cotidiano."* (GRINBERG:1999, p.71); o país aos próprios olhos e aos olhos do mundo – complementando: *"A visão do Cristo como cruz qualifica (...) o território da cidade (ou do país, por extensão, porque símbolo do país) como um território católico."* (Idem).

Já notável no século 16, o então *Pico da Tentação,*[732] assim cunhado pelos portugueses, fora rebatizado no século seguinte (visto sua forma corcunda) para *Corcovado* – geologicamente interpretado sendo um afloramento de gnaisses sobre a Floresta da Tijuca.

A oficial ocupação deste território sobre a paisagem carioca deu-se inicialmente através do Imperador Dom Pedro I (1798-1834) em famosa expedição[733] ao seu topo. Anos mais tarde, já na década de 1850, o padre Pedro Maria Boss[734] (? – 1916), missionário lazarista e capelão do Colégio Imaculada Conceição,[735] no Botafogo, sugerira a Princesa Isabel Cristina (1846-1921) a construção de um monumento católico, assim exaltando o sonho: *"Ó Corcovado!... Lá se ergue o gigante de pedra, alcantilado, altaneiro e triste, como interrogando o horizonte imenso – Quando virá? Há tanto séculos espero! Sim,*

[732] Aludindo a uma montanha bíblica.
[733] Em 1824. Sabe-se que nesta ocasião, fora construído no Morro do Corcovado um telégrafo e o primeiro belvedere e acampamento para as excursões que desde então se deram constantes.
[734] Este chegou ao Rio de Janeiro em 1859.
[735] De onde o padre avistava o Corcovado.

aqui está o Pedestal único no mundo." (BOSS, s/d apud https://www.gloria.tv – Acesso: fevereiro de 2016).

Já em 1882 intensificava-se a ocupação do território, destacando a construção da linha férrea[736] que interligara o bairro do Cosme Velho às Paineiras em 1884 e, já no ano seguinte, o alto do Morro do Corcovado, caminho aberto aos cidadãos e visitantes, inaugurado pela Família Imperial.

Coroando tal empreendimento de engenharia, construíra-se também o denominado *"Chapéu do sol"* – romântica arquitetura em estrutura metálica, sobre uma base octogonal implantada no alto do morro, desbravado longitudinalmente por mirantes e escadarias.

Com a proclamação da República em 1889 e diante da separação do Estado e da Igreja, a aspiração de um monumento católico no alto do *Corcovado,* retornara somente em 1918, já na Primeira República, antevendo as comemorações do Centenário da Independência em 1922.

Entre os anos 1920 e 1921, o Circuito Católico do Rio de Janeiro realizara uma assembléia cuja pauta era a construção de um monumento à Cristo – concorrendo os destacáveis cumes dos morros do Pão de Açúcar, Santo Antônio e Corcovado, tendo sido vitorioso o último *"[...] pelo seu grande pedestal e pela ótima localização, sendo possível a sua visualização de várias zonas da cidade."* (http://www.cristo80anos.com – Acesso: fevereiro de 2016).

Neste mesmo período o então Presidente Epitácio Pessoa (1865-1942) transferira o domínio do Morro do Corcovado à Arquidiocese do Rio de Janeiro que se comprometera em erigir o sonhado monumento católico e fomentar melhoramentos para o acesso e permanência ao sítio já ocupado.

Lançado somente em 1923, após o Centenário da Independência, o Concurso para o projeto da estátua do Cristo no alto do Corcovado tivera três destacados concorrentes: José Agostinho dos Reis (1883-1951), Adolfo Morales de los Ríos (1858-1928) e Heitor da Silva Costa (1873-1947), tendo este último, o vencedor.

Sabe-se que originalmente, o Cristo projetado por Silva Costa apresentava em suas mãos um globo e uma cruz, sendo posteriormente adaptado pelo pintor e desenhista Carlos Oswald (1882-1971) – *"É dele, aliás, a idéia do Cristo de braços abertos, dando a impressão, ao ser visto de longe, de uma cruz plantada no granito."* (http://www.oswald.com.br – Acesso: fevereiro de 2016).

Acrescidos ao arquiteto, Silva Costa e ao pintor Oswald, surgem em 1924, os apoios definidores da obra monumental através dos escultores: o francês Paul Landowski[737] (1875-1961) e o romeno Gheorghe Leonida[738] (1892-1842) que, objetivando a apreciação do monumento a curta, média e longa distância utilizaram a estética *art déco "[...] que se adequa perfeitamente a essa intenção, ao se*

[736] Pelo sistema *Riggebach* realizado pelos engenheiros: João Teixeira Soares (1848-1927) e Francisco Pereira Passos (1836-1913).
[737] Quando esculpiu as *Mãos* do Cristo, inspirou-se nas mãos da atriz Margarida Lopes de Almeida.
[738] Famoso por ter sido o responsável pela escultura da *Cabeça* do Cristo.

concentrar na definição dos grandes volumes e planos, simplificando e reduzindo os detalhes a sua expressão mais simples".(CZAJKOWSKI: 2000, p.27).

A *"estátua arquitetural"* (idem) foi construída[739] ao longo de cinco anos, utilizando a técnica do concreto armado[740] e revestimentos em pedra-sabão e, implantando-se nas proximidades do mirante *"Chapéu do sol",* demolido[741] somente em 1942. Sua inauguração, reforçando a religiosa aura, ocorreu em de outubro de 1931, dia de Nossa Senhora Aparecida, padroeira do Brasil. Desde então, serviu para palco-carioca (e nacional), para as mais diversas manifestações culturais, dentre elas, uma em que Oscar Niemeyer fora convocado para criar o suporte necessário.

B) A proposta arquitetônica

De acordo com a *Fundação Oscar Niemeyer* e algumas poucas publicações[742] (destacando a cronologia de projetos e obras), sabe-se que em 1991 Niemeyer idealizara uma estrutura efêmera de palco e platéia a apropriar-se da base de granito preto do Cristo Redentor e dos espaços adjacentes do mirante voltado para a paisagem carioca.

Ainda são desconhecidos os fatos que envolvem a solicitação deste projeto ao arquiteto. Todavia, sabe-se que naquele mesmo ano foram comemorados os 60 anos da construção do Cristo Redentor[743] e realizada a segunda[744] visita oficial do Papa João Paulo II ao Brasil – conforme se destaca neste Capítulo, através do palco de efêmera arquitetura erguido na Esplanada dos Ministérios, em Brasília.

O projeto não realizado tampouco apresenta críticas especializadas, bibliografia acadêmica ou mesmo considerações da mídia na década de 1990 – o que merece maior pesquisa.

Através da *Fundação* são conhecidos dois conjuntos de croquis: o primeiro apresenta uma implantação e dois cortes (sendo um transversal e o outro longitudinal). Através destes desenhos vemos uma estrutura metálica que se inicia atirantada ao pedestal do *Cristo,* avançando-se sobre os mirantes e sobre o próprio penhasco do corcovado. Neste audacioso partido, vêem-se ao rés-do-chão o *foyer* e escadarias de acesso, além de espaço para camarins e áreas não classificadas. Sobrepondo, destacam-se a platéia e o palco.

---

739 Além dos nomes já destacados, a construção do monumento teve o apoio dos engenheiros Albert Caquot e Pedro Fernandes Vianna da Silva além do arquiteto Heitor Levy.

740 Trata-se da segunda maior escultura de *Cristo* – encontra-se a 710m acima do nível do mar; apresenta: 8m de base; 30m de altura; 28m de envergadura e 1.145 toneladas.

741 Ao longo dos anos 1930 e 1940 deram-se as principais intervenções paisagísticas que ainda permanecem, tais auaís as presentes balaustradas ao longo dos mirantes e escadarias.

742 Destacando: LAGANA; LONTRA: *Niemeyer 100.* Torino: Ed. Electa, 2008.

743 De acordo com a Revista Veja de 23 de outubro de 1991: "No Rio de Janeiro, à noite, um espetáculo pirotécnico esfuziante saudou os sessenta anos da estátua do Cristo Redentor". (REZENDE apud REVISTA VEJA: 1991, p.53).

744 A primeira visita ocorreu em 1980, momento em que o Papa fizera 51 pronunciamentos, atravessando 13 capitais e a cidade de Aparecida, no interior de São Paulo. Em 1991, durante a segunda visita, o Papa fizera 31 pronunciamentos, percorrendo 11 capitais (não indo, porém, ao Rio de Janeiro, fato ocorrido novamente apenas em 1997, durante o *Encontro Mundial com as Famílias,* no Estádio do Maracanã). De acordo com a Revista Veja de 23 de outubro de 1991, no mesmo dia da chegada do Papa ao Brasil, em 12 de outubro de 1991, acontecera no Rio de Janeiro um culto da Igreja Universal do Reino de Deus, com a presença de 120.000 pessoas no Maracanã.

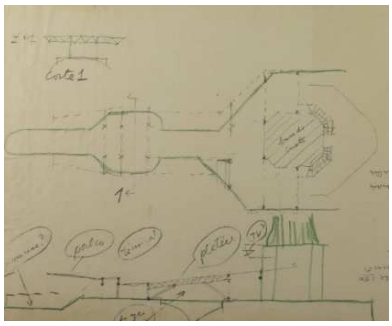


Imagem 399: Proposta apresentada do palco temporário para fixar-se junto da estátua do Cristo Redentor. Fonte: http://www.niemeyer.org.br – Acesso: fevereiro de 2016.



Imagens 400, 401 e 402 – respectivamente: [400]: Implantação do Palco e Platéia **[401]***:* Corte longitudinal apresentando Palco e Platéia. **[402]:** Perspectiva do Palco e Platéia associados aos mirantes e escadarias preexistentes. **Fonte única:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: fevereiro de 2016

Simplificando o partido arquitetônico (e consequentemente o programa de necessidades) o segundo conjunto de croquis indica a implantação, um corte longitudinal e uma perspectiva. Nesta segunda proposta, vêem-se apenas dois elementos: de um lado, anexo ao pedestal[745] do *Cristo,* uma arquibancada longitudinal, com pequena marquise (sem nenhuma referência estrutural), além de uma abertura central, possibilitando passagem e uso do protegido espaço residual voltado para a fachada posterior do monumento. Opostamente vê-se um palco de pouca altura, de configuração longitudinal, ocupando quase a totalidade da área existente em um dos mirantes guarnecidos pelos balaústres.

Não erigida, a intervenção arquitetônica diante da *art déco* escultura do Cristo Redentor demonstrara-se técnica e pouco inovadora – submissa as limitações de implantação e da própria preexistência.

O *nível* **Construção de Nova Edificação em Contextos Preexistentes** diante a escultura-arquitetura do Cristo Redentor, deu-se através de Niemeyer por meio de uma proposta **Efêmera.** Em seu partido, então desconhecido e sem nenhuma análise anterior, a intervenção abriu dois caminhos imaginados: o primeiro, complexo e destacável diante do pedestal, caminhos, mirantes e escadarias preexistentes. O segundo, discreto e pacífico, como se fosse possível

[745] Cuja altura total é de 8m.

inclusive, torná-lo permanente, sem grandes desdobramentos negativos da interferência na paisagem simbólica.

PAVILHÃO OSCAR NIEMEYER NA SERPENTINE GALLERY

Local: Londres / Inglaterra.
Ano: 2003.
Situação: construído.

A) Ambiência-histórica preexistente



Imagens 403, 404 e 405 – respectivamente: [403]: Vista aérea do *Hyde Park* e *Kensington Gardens* **Fonte:** http://www.surfbirds.com **[404]***:* Vista aérea da Serpentine Gallery e implantação do Pavilhão de Oscar Niemeyer. **Fonte:** http://www.panoramio.com – Acesso: fevereiro de 2016. **[405]:** Vista parcial da *Serpentine Gallery*. **Fonte:** http://www.planetware.com – Acesso: fevereiro de 2016

Ao norte do Rio Tâmisa, no centro de Londres, um mancha verde configura os jardins do Palácio de Buckingham (residência oficial da monarquia inglesa) que se dilata em dois dos mais famosos parques reais: o *Hyde Park* e o *Kensington Gardens,*[746] estes, separados pelo sinuoso *Lago Serpentine* e a alameda conhecida como *The Ring.*

Em *Kensington Gardens,* além da proximidade do palácio que carrega o mesmo nome, situa-se, entre o Albert Memorial[747] e a Fonte Memorial de Diana, Princesa de Gales,[748] uma pequena edificação construída entre 1933-1934, originalmente um pavilhão de chá, cujo projeto é do britânico então arquiteto-chefe do Gabinete de Obras, Sir James Grey West (1881-1951) – esta mesma edificação, desde 1970 abriga a *Serpentine Gallery*:[749] *"Trata-se de uma das galerias mais populares do Reino Unido [...] apresentando desde então exposições pioneiras de arte moderna e contemporânea."* (PEREIRA: 2013 apud http://ubibliorum.ubi.pt – Acesso: fevereiro de 2016).

Tal edifício, feito de pedra, tijolo, ferro, vidro e neoclássica arquitetura inglesa dos anos 1930 tornou-se independente[750] em 1987 e sofreu expressiva reforma em 1997, ganhando mais flexibilidade para as atividades expográficas.

---

[746] Seu nome vem da proximidade do Palácio de Kesington (século XVII). Sabe-se que *Kensington Gardens* adquiriu sua atual configuração por volta de 1728, durante o reinado da Rainha Carolina de Ansbach (1683-1737), incluindo a criação dos lagos Serpentine e Long Water.
[747] Construído em 1872 em homenagem do Príncipe Albert de Saxe-Coburgo-Gota (1819-1861).
[748] Construído entre 2013-2014 em homenagem a Diana, Princesa de Gales (1961-1997).
[749] Nome proveniente do *Lago Serpentine.*
[750] Coordenada por um conselho, presidido por Lord Peter Garth Palumbo (1935) – este, também presidente do juri do prémio Priztker de Arquitetura – possuía como patrona, Diana, princesa de Gales.

Neste contexto, na renovação deste empreendimento artístico, Zaha Hadid (1950-2016) àquela altura já evidenciada arquiteta, fora convidada para projetar uma efêmera estrutura para um jantar de gala, que marcaria a reinauguração da galeria, com a presença de sua patrona, Diana, a Princesa de Gales (1961-1997).

Todavia, diante do falecimento da princesa naquele mesmo ano, somente em 2000, data do 30º aniversário da galeria, a arquitetura de Hadid fora edificada, iniciando assim a tradição[751] dos pavilhões de verão.

Desde então, a cada ano o Núcleo Diretor da *Serpentine Gallery* escolhe (sem nenhum concurso), um arquiteto ou equipe de arquitetos que, geralmente, não possua nenhuma obra construída no Reino Unido.

Tendo um prazo de montagem de aproximadamente seis meses e a permanência da arquitetura efêmera geralmente por três meses, os pavilhões surgidos após a estrutura inaugural de Zaha Hadid foram: do arquiteto polonês Daniel Libeskind (1946) com seu *Eighteen Turns* – inspirado em origamis, sendo, segundo suas próprias palavras: *"um lugar especial de descoberta, intimidade e encontro. O espaço é visto como parte de um horizonte infinitamente acessível entre a galeria e a paisagem."* (LIBESKIND apud JODIDIO: 2011, p.II.06) – e, seqüencialmente a este, através do arquiteto sul-coreano Toyo Ito (1941) que objetivava em seu pavilhão *"[...] dar nova visibilidade aos sistemas que tornam possíveis as condições mais básicas da arquitectura mas que estavam a ser ofuscados por um racionalismo obcecado com a uniformidade."* (ITO apud JODIDIO: 2011, p.III.06).

Do ano 2000 até a presente data, muitos arquitetos e grupos de arquitetos (majoritariamente estrangeiros) apresentaram uma efêmera estrutura de verão diante do singelo edifício neoclássico. Dentre eles, Oscar Niemeyer.

A) A proposta arquitetônica

Após as presenças de Zaha Hadid, Daniel Libeskind e Toyo Ito diante da *Serpentine Gallery,* o convite realizado em 2003 direcionou-se ao arquiteto Oscar Niemeyer – àquela altura prestes a completar 96 anos.

Inicialmente, a própria Hadid escreveu uma carta de apresentação ao Niemeyer, todavia sem resposta imediata; o retorno do arquiteto dera-se somente com a presença de Julia Peyton-Jones (1952), Co-diretora da *Serpentine Gallery* em visita ao escritório carioca. O próprio Niemeyer resumiu tal convite: *"Queremos qualquer coisa que exprima a sua arquitetura"* (PEYTON-JONES apud NIEMEYER: 2004, p.304).

[751] Até a presente data.

Uma recusa inicial gerara um desconforto, uma vez que Niemeyer afirmara que *"[...] apenas construía edifícios de betão"* (DANTAS s/d apud http://www.artecapital.net – Acesso: Fevereiro de 2016). Em seqüência, mudara de idéia *"[...] convencendo-se da utilidade do pavilhão, mau* [sic] *grado o seu caráter efêmero [...]"* (Idem).

A proposta tectônica viera através do uso de estruturas metálicas – *"[...] a única* [sic] *obra metálica por mim desenhada [...]".*[752] (NIEMEYER: 2009, p.16), almejando, conforme o próprio arquiteto dissera em sua *explicação necessária, "[...] um trabalho tão simples e de tão reduzidas proporções, exprimir o que caracteriza a minha arquitetura."* (Idem).

Através da iconografia existente e das próprias palavras do arquiteto, nota-se que o pavilhão *niemeyeriano* fora implantado em anexo à fachada lateral direita da galeria (conforme geralmente há ocorrido com as arquiteturas temporárias ali apropriadas), partindo do centro do pavilhão, distanciava-se aproximadamente 30m do edifício remanescente e 35m da alameda *The Flower Walk,* paralela à uma via *West Carriage Drive* que logo se configura em uma ponte sobre o Lago Serpentine, indo de encontro a *Serpentine Sackler Gallery.*

Portanto, a implantação do edifício de intervenção encontra-se diante de um espaço privado (a galeria) e um espaço público (a rua), deixando-se circundar com as áreas vazias do parque – semelhante à boa parte dos edifícios ali encontrados.

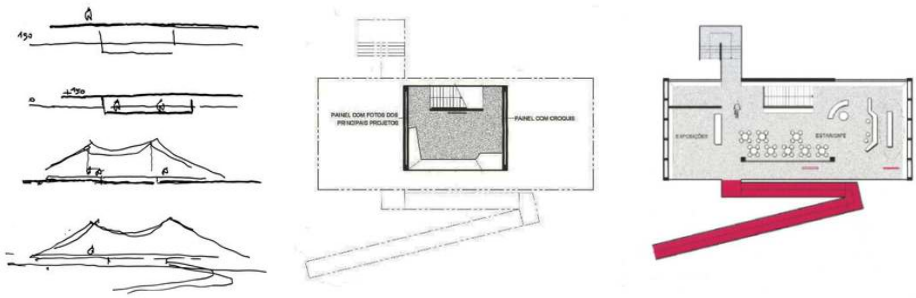
O edifício desejado por Niemeyer apresentava-se suspenso[753] do nível do solo – *"[...] procurando com isso mostrar a leveza arquitetural [...]"* (NIEMEYER, op.cit.,loc.cit); leveza esta que pode ser observada na sucinta descrição do edifício conferida através do subtópico *"Os últimos dez anos",* presente no texto *"Oscar Niemeyer: a trajetória de uma revolução"* do arquiteto e pesquisador Lauro Cavalcanti – conforme vemos:

> O arquiteto desenhou uma rampa que propiciava um passeio arquitetônico e conduzia ao prédio em estrutura metálica branca, suspenso um metro do solo para obter mais leveza. A cobertura, a um só tempo simples e engenhosa, cobria e definia os espaços, com uma liberdade plástica que assinala a sua marca inconfundível. O espaço interno no nível da chegada, generoso em altura, continha um bar [com mobiliário assinado pelo arquiteto] e local para projeções e conferências. No andar abaixo, semienterrado, uma caixa de concreto e vidro destinava-se a exposições e visão das imagens em telas de plasma. (CAVALCANTI apud SEGRE: 2009, p. 157).

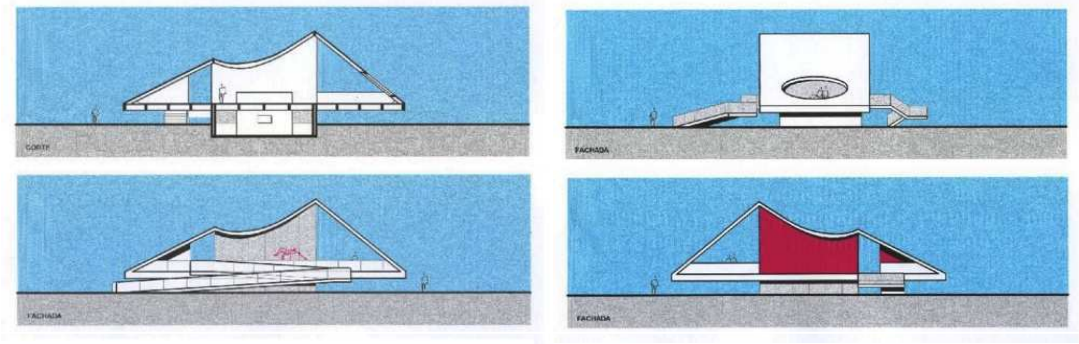
A leveza arquitetural presente neste trabalho sintético feito por Niemeyer, comprovado em especial através de quatro croquis seqüenciais, assemelhando-se a um passo a passo demonstra o quão correta apresenta-se a frase[754] do historiador e crítico de arquitetura Sigfried Giedion (1888-1968) ao dizer: *"A maior parte dos arquitetos brasileiros parece ser capaz de resolver os diversos problemas de um*

[752] Nesta declaração, Oscar Niemeyer se esquece dos diversos momentos em que apropriara-se do sistema construtivo em estruturas metálicas.
[753] O valor exato da elevação sobre o nível do solo assim varia em diversas fontes: 1m; 1,30m e 1,50m.
[754] Quase 50 anos antes deste projeto em análise.

programa com uma planta simples e concisa e cortes claros e inteligentes." (GIEDION: 1956 apud MINDLIN: 1999, p.17).



Imagens 406, 407 e 408 – respectivamente: [406]: Seqüencia de croquis apresentando as etapas de criação do Pavilhão Oscar Niemeyer em Londres/Inglaterra **[407]***:* Planta do Térreo **[408]:** Planta do Primeiro Pavimento. **Fonte única:** http://www.planetware.com – Acesso: fevereiro de 2016



Imagens em conjunto 409: Corte Longitudinal e Fachadas: lateral direita, frontal e posterior do Pavilhão Niemeyer. **Fonte:** http://www.planetware.com – Acesso: fevereiro de 2016

De fato, ao encontrarmos com os croquis iniciais desde pavilhão, vemos que através de estudos de duas linhas horizontais paralelas e (também apenas), duas linhas verticais, o partido arquitetônico semi-enterrado corrobora-se com a simplicidade almejada.

Tal solução remete-nos à Casa de Chá para a Praça dos Três Poderes em Brasília/DF, projetada[755] na década de 1960 de maneira semi-enterrada; desejando Niemeyer *"[...] a fim de não contar com um novo edifício na praça."* (NIEMEYER: 1968, p.59).

Entretanto, diferentemente do brasiliano pavilhão, permanente na mais importante praça republicana, o pavilhão londrino envolveu-se por uma cobertura (de igual estrutura metálica), alcançando um novo pavimento, conforme já destacado, um pouco acima do chão – parecendo flutuar.

Abaixo, discreta e desejosamente transparente. Acima, presente em balanços simétricos e coberta por uma aparente tenda – *"A estrutura metálica branca contrastando com a rampa curva [sic] e com o*

[755] Entre outubro de 1965 e junho de 1966 – momento em que, em plena Ditadura Militar, Oscar Niemeyer estivera no Brasil. Este projeto será novamente destacado no Capítulo 5.

verde dos gramados teve uma recepção entusiástica".[756] A origem do sobreposto perfil – a catenária – pode ser encontrado em outros projetos de Niemeyer, exemplificando alguns anteriores ao presente caso: a cobertura da Residência Edmundo Cavanelas, em Petrópolis/RJ (1957); a cobertura para o Altar da Primeira Missa no Plano Piloto (1957); a cobertura da Capela de Nossa Senhora de Fátima, em Brasília/DF (1958); a cobertura do Altar da Missa Papal (1992), ocorrido em Brasília/DF e, reutilizada[757] na Catedral Militar do Brasil, em Brasília/DF (1992).





Imagens 410, 411 e 412 – respectivamente: [410]: Destaque para a estrutura metálica do pavilhão – montagem de execução. **Fonte:** http://www.0III.com – Acesso: fevereiro de 2016. **[411]***:* Vista posterior do Pavilhão. **Fonte:** http://cdn.readtapestry.com – Acesso: fevereiro de 2016. **[412]:** Perspectiva do Pavilhão a partir da rampa de acesso. **Fonte:** http://floresemnottinghill.com – Acesso: fevereiro de 2016.

Conforme se vê, o íntimo partido arquitetônico fora transfigurado para o pavilhão de Londres – *"As aberturas inusitadas, as paredes brancas e a rampa em cor vermelha foram os detalhes fundamentais nos quais Niemeyer depositou sua aposta, configurada com excertos das obras de sempre"* (GUIMARAENS apud REVISTA ARQUITETURA E URBANISMO 2007, p.67.).

Niemeyer interveio diante da preexistência neoclássica, centralizando a estrutura pavilhonar no jardim disponível e inserindo à oeste (com o típico pensamento de arquiteto tropical), uma parede em vermelho, protegendo sua arquitetura do ameno sol de fim de tarde londrino. Opostamente, abusando de transparências e uma rampa (também em vermelho), o partido ressaltou o *promenade arquitetural* voltado para o jardim inglês.

O Pavilhão Oscar Niemeyer, de **Efêmera** arquitetura, reflete a **Construção de Nova Edificação em Contextos Preexistentes.** Diferentemente do Pavilhão do Brasil em Nova Iorque, em 1939 (já mencionado neste capítulo), a nova estrutura londrina deu-se apenas diante uma única edificação preexistente e não em um contexto de feira, com várias arquiteturas temporárias. De programa enxuto e arquitetura moderna reavaliada, o pavilhão volta-se contra o edifício próximo, protegendo-se contra o sol e abrindo-se para o parque em nova existência.

---

[756] *"Sir Norman Foster, principal arquiteto inglês contemporâneo, na palestra de abertura do pavilhão declarou que, nos tempos de estudante em Manchester, toda vez que se encontrava desanimado com a profissão futura, folheava o livro Brazil Builds, detendo-se nos projetos de Oscar Niemeyer, a quem deve portanto, o seu entusiasmo inicial com a carreira. Não foi menor a repercussão na imprensa londrina que, entre numerosos elogios à singela construção Serpentine, saudou seu autor como o 'Picasso da arquitetura'"* (CAVALCANTI apud SEGRE: 2009).

[757] Conforme já destacado no presente capítulo.

3.4.2.
TIPO 2
ANEXOS

Destacado no Capítulo Primeiro, o ***Tipo Anexo***, relacionado ao ***Nível 3 – Construção de Nova Edificação em Contexto Preexistente***, talvez seja um dos casos mais interessantes para análise acerca de intervenções arquitetônicas, uma vez que a nova construção pode relacionar-se a uma preexistência edificada e, amplamente também, à um contexto urbano.

Relembrando Andrade, vimos que o ***Anexo*** *"[...] corresponde à nova edificação diretamente vinculada a um edifício preexistente. Esta relação é quase sempre de ordem funcional, de forma a ampliar a superfície do edifício [...]".* (ANDRADE: 2006, p.143). Geralmente o ***Anexo*** é construído com bastante proximidade ao contexto original, seja no mesmo lote ou áreas circunvizinhas. Andrade nos atenta ainda que: *"O anexo se diferencia da ampliação externa pela descontinuidade espacial entre a preexistência e o novo edifício."* (Ibid, p.143).

Ao aproximarmos o ***Tipo Anexo*** dos projetos e obras vinculados à Niemeyer logo constataremos que existem dezenas de casos para exemplificação, incluindo ainda para certas evidências, dois ou mais estudos. A Fundação Oscar Niemeyer, diante sua categorização aponta onze casos (incluindo aí estudos outros para a mesma preexistência). Destes, sete são apontados em Brasília – demonstrando, portanto, a falibilidade de projetos com pouco menos de cinco décadas, que muitas vezes não alteraram seus usos iniciais, mas ainda sim, precisaram de ampliações internas, externas e destacadamente, os anexos.

Para o ***Tipo Anexo,*** alguns casos internacionais e nacionais foram demonstrados no Capítulo Primeiro. Para Niemeyer, ressaltam os projetos (e construções) de anexos para o Congresso Nacional, Ministérios, Supremo Tribunal e muitos outros palácios, destacando ainda edificações não somente governamentais, mas também particulares – a exemplo do já destacado Grande Hotel de Ouro Preto e os anexos projetados na década de 1990.

Alguns destes edifícios apresentam desde sua concepção, a também idealização de um corpo anexo – exemplo disso é o Ed. da Fundação Getúlio Vargas (FGV), no Rio de Janeiro/RJ, projetado em 1955, em que *"O projeto original previa dois blocos, onde se abrigariam as atividades da Fundação, o direito, destinado a salas para comercialização e um corpo de ligação entre eles onde estavam salões para exposições, cinema e auditório."* (XAVIER; BRITO; NOBRE: 1991, p. 37. Apud http://www.niemeyer.org.br – Acesso: junho de 2016). Mais de três décadas depois da construção da FGV, novo projeto fora elaborado em 1991 apresentando um prédio anexo com 18 pavimentos e um auditório entre este e o edifício-matriz. Todavia, somente em 2012, isto é, quase sessenta anos após a concepção do edifício principal, o projeto definitivo fora realizado, com sua inauguração ocorrida em 16 de dezembro de 2013 – um ano após o desaparecimento do arquiteto.

Ainda que existam muitos casos intrigantes de anexos projetados e construídos relacionados à Niemeyer, o ***Tipo Anexo*** aqui evidenciado será percorrido diante edificações outras, através dos seguintes casos: ***Anexo do Teatro Municipal, no Rio de Janeiro/RJ (1976 e 1980); Altar Externo do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos em Conceição do Mato Dentro/MG (1985); Praça de Oxum no Terreiro da Casa Branca em Salvador/BA (1989); Capela da Fazenda Santa Cecília em Miguel Pereira/RJ (1989); Anexo do Museu Pelé em Santos/SP (2010); Atelier-Casa de Florio Puenter em Saint-Moritz, Suíça (2006-2012) e a Torre Sineira do Santuário de Nossa Senhora Aparecida em Aparecida/SP (2012).***

ANEXO DO TEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO

Local: Rio de Janeiro/RJ – Brasil.
Ano: 1976 e 1980.
Situação: não construído.

A) Ambiência-histórica preexistente





Imagens 413, 414 e 415 – respectivamente: [413]: Vista parcial do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. **Fonte:** http://meulindorio.blogspot.com.br – Acesso: Julho de 2016. **[414]:** Destaque do Teatro Municipal do Rio de Janeiro diante do entorno verticalizado. **Fonte:** http://www.panoramio.com – Acesso: julho de 2016. **[415]:** Vista parcial do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Destaque para a Rua Manuel de Carvalho e edifícios circundantes junto da fachada posterior. **Fonte:** https://br.pinterest.com – Acesso: julho de 2016.

O Largo da Mãe do Bispo (atual Praça Floriano), antigo *território* do Conselho Municipal do Rio de Janeiro e confluência das ruas dos Barbonos,[758] Velha Guarda,[759] Seminário[760] e Ajuda[761] alcançara o século 20, com a tradicional configuração urbana pré-república: com seus lotes estreitos e casarões geminados, de feição portuguesa. Somente entre 1902 a 1906, período de gestão do então prefeito Francisco Franco Pereira Passos (1836-1913) tal região transfiguraria sua *ambiência.*

Sob a égide do progresso, o então prefeito *"[...] qual salvador / mostrou os traços / do seu valor / Virou kiosques / cobrou a taxa / salvou os bosques / ou vai ou racha! [...]."* [762] (O PAIZ: 1903 apud DEL BRENNA: 1985 p.35), deflagrou inúmeras transformações nas regiões central e portuária da então capital do Brasil, logo destacando a *Avenida* – marco de sua administração pública através da construção da Avenida Central (atual Rio Branco) rasgando-a sobre a malha colonial – para muitos autores, tal qual Georges-Eugène Haussmann (1809-1891) na Paris da segunda metade do século 19.

Para a *Avenida*, com novas construções provenientes dos concursos de fachadistas arquiteturas, faltava-lhe, entretanto, um equipamento urbano para sua consagração – surgindo assim, o Teatro Municipal que, *"[...] ficará situado entre a mesma Avenida Central e a Treze de Maio, tendo a frente para o largo da Mãe do Bispo e aos fundos para a travessa de Manuel de Carvalho, que será alargada."*

[758] Atual Rua Evaristo da Veiga.
[759] Atual Rua Treze de Maio.
[760] Atual Rua Araújo Porto Alegre.
[761] Atual Avenida Rio Branco.
[762] Marcha do Carnaval Carioca, 1903.

(AVENIDA CENTRAL: 1904 apud DEL BRENNA: 1985 p.158), fato este evidenciado em concurso público concluído em 15 de setembro de 1904, com a participação dos concorrentes através dos pseudônimos: *Isadora; Áquila; Une étolile d´or; Néo;*[763]*;Quo Vadis? As artes nobilitam os costumes e Carlos Arnaud* – tendo sido premiados conjuntamente *Áquila* (do engenheiro Francisco de Oliveira Passos,[764] 1878-1958) e *Isadora* (do arquiteto francês Albert Guilbert, 1866-1949) – ambos de feição ecletizante.

Iniciada a construção em 1905, o novo *teatro* carioca logo substituiria as tradicionais casas de espetáculo da cidade, destacando o Teatro Constitucional (antigo Imperial Teatro São Pedro de Alcântara), na Praça Tiradentes e o Teatro Lyrico Fluminense, na Rua da Velha Guarda. Sua arquitetura *"[...] mescla elementos dos dois vencedores com evidente referência ao Ópera de Paris, projetado por Charles Garnier*[765] *no estilo chamado de Napoleão III."* (CZAJKOWSKI:2000, p.31) – assim exaltado:

> Nada no conjunto do ecletismo carioca é mais dramático do que o jogo das três cúpulas arrematadas com os globos iluminados de vidro e a grande águia de asas abertas. Nada é mais cheio de fausto que a escadaria monumental com suas diversas qualidades de mármores multicoloridos, cariátides douradas, tapetes, brilhos, luzes e cores. Há nos interiores bronzes de Bernardelli, uma alegoria da *Verdade* em carrara esculpida por Injalbert, interessantes painéis de azulejos e mosaicos e, sobretudo, a pintura no teto de Eliseo Visconti. [...] a planta é rigorosamente simétrica nos foyers e a sala de espetáculos. A estrutura mista de alvenaria, granito e aço se apóia sobre fundações de pedra e estacas de madeira. Sobre o palco há grandes tesouras de telhado com 32m de vão livre. A boca de cena de 32 x 22m é uma das maiores do mundo. (Ibid, p.31.)

Além dos artistas supracitados: os irmãos Bernadelli – José Maria Oscar Rodolpho Bernadelli y Thierry (1852-1931), Henrique Bernadelli (1858-1936) e Félix Atiliano Bernadelli (1866-1908) – somados a Jean Antoine Injalbert (1845-1933) e Eliseo d´Angelo Visconti (1866-1944), a fatura dos elementos integrados que compuseram a arquitetura do teatro, contaram também com as pinturas de Rodolfo Amoedo (1857-1941), configurando assim, um Rio-parisiense, através da miscigenação de estilos ecléticos ao *teatro* inaugurado em 14 de julho de 1909, pelo então Presidente da República, Nilo Procópio Peçanha (1867-1924), durante a administração do prefeito sucessor de Passos, Inocêncio Serzedelo Correia (1858-1932).

Sintetizada as principais questões acerca de sua arquitetura e elementos decorativos, o *teatro,* ao longo de sua existência, fora alvo de interessantes intervenções – a saber:

1934: modificação do *layout* da Platéia; substituição por cadeiras no espaço antes reservado as frisas centrais do Balcão Nobre – fato que acarretou a alteração da capacidade de 1.739 lugares

763 Sabe-se que o projeto de título *Néo,* de feição *Art Nouveau* fora projetado pelo arquiteto Victor Dubugras (1868-1933) e ficara em terceiro lugar.
764 Filho do então prefeito municipal.
765 Charles Garnier (1825-1898), arquiteto responsável pelo projeto do Palais Garnier (ou Ópera de Paris) – (1862-1875), que, além do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, inspirou também os seguintes teatros sul americanos: Teatro Colón (1892), em Buenos Aires, Argentina; Teatro de Santiago do Chile (1910), além dos brasileiros, Teatro de Manaus (1896) e o Teatro Municipal de São Paulo (1911).

para 2.205 lugares;[766] ampliação da Boca de Cena; alteração de escadas secundárias por elevadores e algumas modificações da cobertura.

1977-1979 (também destacado entre 1975-1978): neste período (após o tombamento pelo INEPAC[767] em 4 de janeiro de 1972 e, também pelo Iphan,[768] em 24 de maio de 1973) fora constatado a necessidade de obras através da Comissão Técnica Estadual; alcançando então as seguintes frentes de manutenção: cobertura e drenagem pluvial, uso incompatível com as dependências do *teatro* além da restauração de bens integrados. Neste mesmo período, surgira também, a idealização de um anexo para que este suprimisse as necessidades que, há essa altura, já extrapolavam os limites físicos do edifício septuagenário. O direcionamento inicial para tal solução fora através do arquiteto Oscar Niemeyer, conforme veremos em *A Proposta Arquitetônica* – sendo substituído em seqüência, por outra autoria.

1987-1989: muito embora se tenha realizado importantes obras, uma década antes, o mau estado de conservação do *teatro* ainda permanecia, abrangendo o sistema de drenagem pluvial e fatores decorrentes deste. Nesta oportunidade, o arquiteto francês Jean-Loup Paul Ètienne Roubert (1934), responsável pelo acompanhamento da restauração da cobertura da Ópera de Paris, juntamente com os técnicos da *Compagnons du Devoir,* realizaram o diagnóstico e o orçamento para as os projetos e execuções necessárias. Todavia, dificuldades orçamentárias do Estado, interromperam a conclusão das etapas. Neste mesmo período, através do arquiteto Glauco Campello (1934), surgira também a proposta definitiva para a construção do anexo, conforme veremos adiante.

É interessante notar que embora seja mencionada a construção de um *anexo* para o Teatro Municipal, o mesmo já possuía uma edificação vizinha, remanescente à época da Av. Central (atual Rio Branco), que cumpriu por longo período o papel de apoio ao teatro. Sabe-se, através do Centro de Documentação da Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro (CEDOC-FTMRJ), a existência de um vasto acervo fotográfico que, dentre seus registros, apresenta um edifício eclético (possivelmente do começo do século 20, conjuntamente ao antigo teatro), em que tal edifício, apresentava-se interligado por meio de uma passarela metálica ao teatro. Conforme atestam algumas fotografias destacadas.

[766] Hoje, 2.361 lugares.
[767] Inscrição do bem nº 03/0408/71 Portaria "E" nº 02.
[768] Livro do Tombo das Belas Artes – Volume 1, inscrição nº: 503, folha 92. Processo nº: 860-T-72. Acervo: Arquivo Noronha Santos/IPHAN.





Imagens 416, 417 e 418 – respectivamente: [416]: Vista parcial da Rua Manuel de Carvalho, destaque para a fachada posterior do Teatro Municipal (à esquerda), com a então existente passarela metálica sem cobertura indo de encontro ao anexo edifício de três pavimentos. *Circa* de 1970. Fotógrafo desconhecido. **Fonte:** CEDOC-FTMRJ. **[417]:** Vista parcial da demolição do anexo do Teatro. *Circa* de 1975. Fotógrafo desconhecido. **Fonte:** CEDOC-FTMRJ. **[418]:** Vista parcial do terreno adquirido pós demolição do edifício eclético anexo ao Teatro. *Circa* de 1975. Fotógrafo desconhecido. **Fonte:** CEDOC-FTMRJ.

Através das mesmas fotografias e da memória coletiva dos funcionários do Teatro Municipal, sabe-se que o remanescente edifício de eclética arquitetura, anexo à casa de espetáculos, fora demolido na primeira metade da década de 1970, funcionando por um tempo, no mesmo terreno, um pequeno estacionamento descoberto e assim permanecendo até as bordas da década de 1990, quando finalmente, outro edifício aparecera configurando o novo anexo.

Ultrapassando o período relacionado às intervenções para um anexo (ao longo das últimas três décadas do século 20), a antiga casa de espetáculos fora inteiramente restaurada[769] entre 2007-2010 (no vulto de seu centenário), sendo reinaugurada em 27 de maio desde ano último, sob as mãos do então Presidente Luiz Inácio Lula da Silva (1945) e grande comitiva política.

B) A proposta arquitetônica

Mais de meio século após a inauguração do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Oscar Niemeyer fora convidado para projetar um anexo que providenciasse salas de apoio ao eclético edifício de Passos e Guilbert.

O exíguo terreno disponível apresentava-se na Rua Manoel de Carvalho (junto da fachada posterior do *teatro*), esquina com a Rua Vieira Fazenda (antigo Beco do Cayru). À esquerda deste, avizinhava-se com o então Edifício Colombo,[770] projetado em 1938, pelo arquiteto Paulo Santos (1904-1988); contando ainda, com um apêndice-corredor direcionado à Avenida Almirante Barroso – estreitado entre o Clube Naval, de autoria de Tommaso Gaudenzio Bezzi (1844-1915) e o Edifício Octávio Noval, suspenso sobre pilotis e indiferente em suas qualidades estéticas.

769 Com substanciosas críticas acerca de sua nova cobertura, sem a pátina que a caracterizava.
770 O Edifício Colombo, de 10 pavimentos, anexo a uma construção de 4 pavimentos e o Edifício Liberdade, com 20 pavimentos, desabaram em 25 de janeiro de 2012.

As características de implantação assemelham-se, ao não tão distante Anexo[771] da Câmara dos Vereadores entre as ruas Alcindo Guanabara e Evaristo da Veiga, projeto de escola modernista, realizado pelos arquitetos Geraldo Magella Brito Raposo da Câmara (?) e Pedro Samuel Theophilo Albano de Aratanha (1917-?) em concurso promovido em 1949.

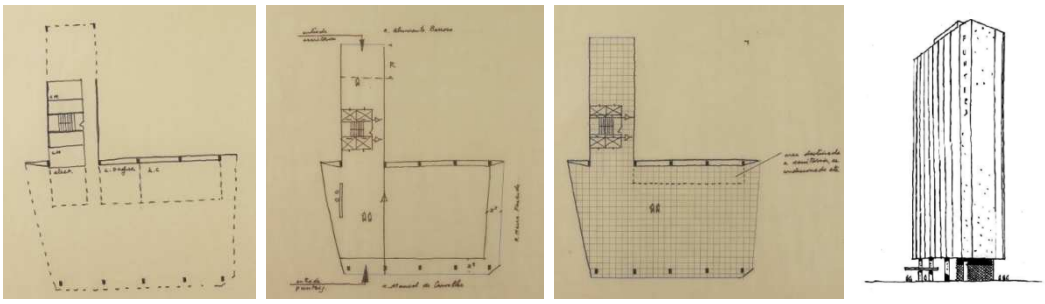
Àquela altura, em 1976, Niemeyer possuía em seu currículo de projetos arquitetônicos raros espaços para espetáculos,[772] destacando: o Teatro Municipal de Belo Horizonte/MG[773] (1941), não finalizado em sua concepção original; o Teatro Nacional Cláudio Santoro, em Brasília/DF[774] (1958-1981), além da já analisada, Sala de Espetáculos para o Museu do Louvre, em Paris (1975) – todos os expressivos projetos desta natureza surgiriam a partir da década de 1980.

O projeto carioca aqui destacado é conhecido em duas versões: a primeira, de 1976, de clássico partido modernista e a segunda, de 1980, de maior inventividade plástica.

Primeira Proposta

O convite a Oscar Niemeyer para elaboração do anexo do Teatro Municipal do Rio de Janeiro surgira através de seu amigo e, então diretor da Fundação Estadual dos Teatros do Rio de Janeiro (FUNTERJ) [775], o húngaro-brasileiro Adolf Bloch[776] (1908-1995).

Através do memorial da proposta inicial, datada de 9 de março de 1976 somado a um conjunto de 13 croquis,[777] o arquiteto expõe seu estudo preliminar originado por um programa alinhado à implantação e questões tectônicas.



Imagens 419, 420, 421 e 422 – respectivamente: [419]: Planta do Subsolo. **[420]:** Planta do Térreo; destaque para o triplo acesso, através das ruas Manuel de Carvalho, Vieira Fazenda e a Avenida Almirante Barroso. **[421]:** Planta do pavimento-tipo com 600m². **[422]:** Perspectiva do edifício de 20 pavimentos proposto por Oscar Niemeyer para anexo do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Destaque para o *pilotis;* a composição das fachadas e a cobertura. **Fonte única:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: junho de 2016.

771 *"[...] destaca-se pelo aproveitamento racional do estreito terreno disponível e pelo partido arquitetônico, que respeita o prédio histórico [a Câmara Municipal do Rio de Janeiro] [...]"* (CZAIKOWSKI: 2000, p.33.).
772 Não quantificando, portando, projetos de auditórios.
773 Este fora adaptado e finalizado pelo arquiteto Hélio Ferreira Pinto.
774 Embora elaborado em 1958 (de acordo com Fundação Oscar Niemeyer), o teatro teve várias interrupções em sua conclusão; sendo totalmente finalizado e inaugurado em 21 de abril de 1981.
775 Posteriormente, em 10 de dezembro de 1979, FUNARJ – Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro (após a fusão da FUNTERJ e FEMURJ – Fundação Estadual dos Museus do Rio de Janeiro).
776 Bloch e Niemeyer possuíram várias parcerias ao longo da vida, destacando importantes projetos arquitetônicos: a sede da TV Manchete, no Rio de Janeiro/RJ (1966); a Escola Ginda Bloch em Teresópolis/RJ (1966); o projeto da Residência Bloch em Cabo Frio/RJ (1977) e o projeto da nova sede da TV Manchete, no Rio de Janeiro/RJ (1981).
777 Disponibilizados pela Fundação Oscar Niemeyer.

Ao rés-do-chão, Oscar revela o *pilotis* (tão costumeiros em seus projetos para edifícios altos), reservando-o a um grande hall, vendo-se ainda, em uma das extremidades, um balcão de informações e, na área mais estreita – peninsular (interligando as duas vias paralelas), a inserção dos elevadores e caixa de escada. De acordo com o arquiteto, vemos que tal *"[...] solução coincide com as conveniências do programa, permitindo entradas e acessos verticais independentes, tanto para os escritórios quanto para a 'FUNTERJ' que utilizarão as ruas Almirante Barroso e Manoel de Carvalho respectivamente."* (NIEMEYER: 1976, s/p. apud http://www.niemeyer.org.br – Acesso: julho de 2016).

Os 20 pavimentos que conformam a intervenção arquitetônica possuem uma estrutura *"[...] constituída de duas linhas de apoios, uma na parte posterior do edifício e outra junto as* [sic] *esquadrias."* (Ibid). Vistas suas orientações: sul para a Rua Manuel de Carvalho e leste para a Rua Vieira Fazenda, o arquiteto reservara (pela boa orientação) painéis de vidro para o fechamento vertical. Quanto à fachada voltada para a avenida posterior, são desconhecidas as informações.

Através da implantação preferida e da localização das estruturas, o edifício surge com pavimentos tipos possuindo cerca de 600m² cada; disponíveis para qualquer *layout* – solução alegórica da arquitetura modernista, vivenciada por Oscar desde o Ministério da Educação e Saúde Pública.

Ainda de acordo com os croquis disponíveis, nota-se que os sete primeiros pavimentos são destinados a funções diversas não especificadas – *"[...] as divisões internas solicitadas no programa serão fixadas posteriormente, em contato com a direção da 'FUNTERJ', o que será facilitado pelas paredes removíveis que aconselhamos."* (Ibid). Todavia, para estes espaços verificam-se áreas com platéia inclinada e pé direito duplo; sala de *ballet*; áreas de ensaios; sanitários, apoios e demais dependências.

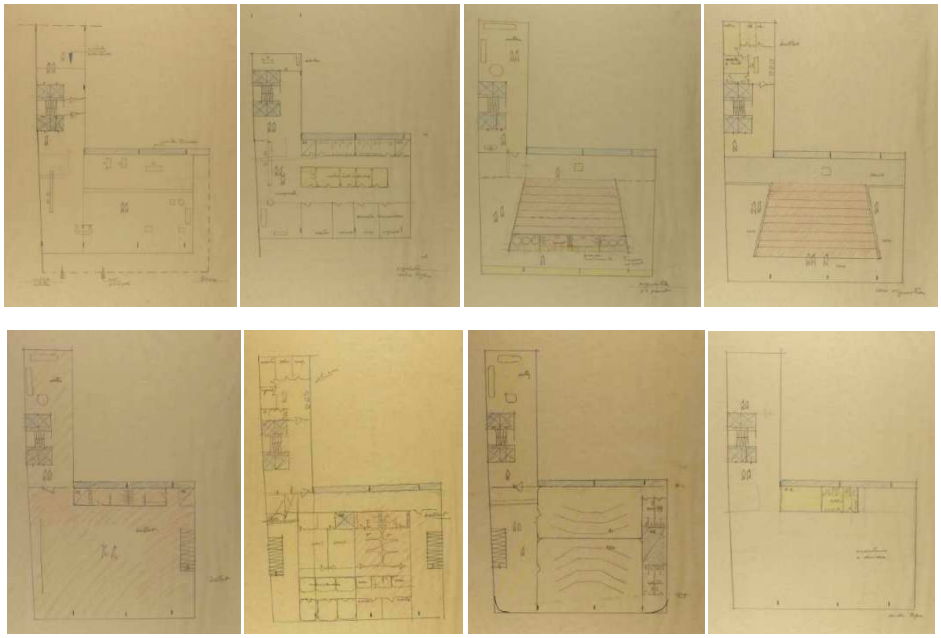
Quanto aos últimos onze pavimentos, não há nenhuma especificação além do objetivo inicial, de *"[...] criar espaços livres que o homem ocupa e utiliza como desejar"*. (Ibid). Atingindo o 20º andar, vê-se a cobertura destinada ao convívio e aberta para a paisagem – atravessando o corpo do edifício remanescente e a águia que o coroa, alcançando, logo em perspectiva (sobre as copas das árvores), toda a Praça Floriano e, sem bloqueio, o Aterro do Flamengo, a Baía da Guanabara e, ao longe, o próprio Pão de Açúcar.

O edifício *niemeyeriano*, anexa-se ao antigo *teatro* no terreno disponível, maximizando o Coeficiente de Aproveitamento em sua proposta de intervenção arquitetônica, sem nenhuma contaminação de dúvidas ou explicação patrimonial, indo de encontro a tantos outros arranha-céus circundantes, indiferentes a qualquer contexto de preexistências – tais quais nas adaptações da escala nova-iorquina em solo carioca.

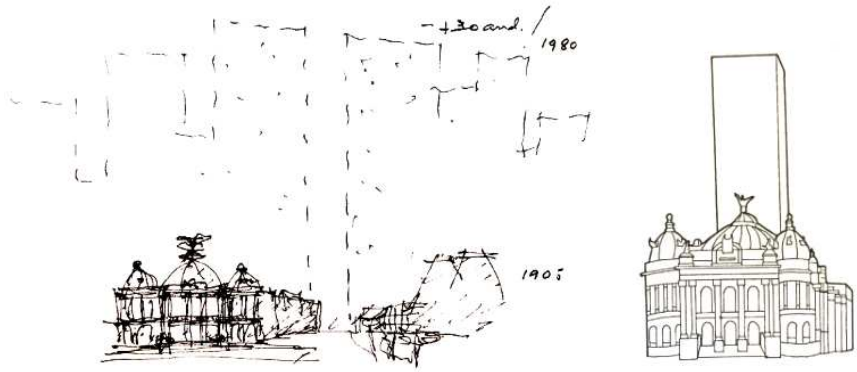
Surgidos entre as décadas de 1960-1970, marcada de intensa experimentação arquitetônica e *"[...] também, o testemunho do nascimento do drama da pluralidade das tendências arquitetônicas, em busca do entendimento da condição pós-moderna."* (PEREIRA: 1997, p.110.) – coincidindo inclusive, com o

Milagre Econômico (1969-1973), diversos foram os edifícios verticais que apontaram nas proximidades do *teatro*.

O *boom* da verticalização no centro da cidade deflagrou-se, em especial, devido ao Decreto "E" nº3.800 de 20 de abril de 1970 (abrangendo regulamentos referentes ao Zoneamento, Parcelamento da Terra e de Construções e Edificações), em que as questões dos gabaritos, por exemplo, *"[...] ficaram liberados de limite de altura os prédios encostados nas divisas que recuassem 2 metros para cada pavimento excedente acima do quinto pavimento."* (CARDEMAN; GOLDFELD CARDEMAN: 2006, s/p apud http://www.vitruvius.com.br – Acesso: julho de 2016). Seis anos depois, através da substituição do Decreto nº 322 de 3 de março de 1976 (ainda em vigor), os limites se alteraram para 5 pavimentos, quando encostados nas divisas e 18 pavimentos, quando afastados.



Imagens 423-430: Plantas dos oito pavimentos principais do edifício proposto por Oscar Niemeyer. Destaque para as diferenciações de layout para os pavimentos. **Fonte única:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: junho de 2016.



Imagens 431 e 432 - respectivamente: [431] Teatro Municipal do Rio de Janeiro e entorno imediato com a projeção de verticalização entre 1905-1980. Croqui de Oscar Niemeyer. **Fonte:** NIEMEYER: 2008, p.33. **[432]** Representação esquemática do Anexo do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e a sobreposição do gabarito. Desenho: Nara Iwata. **Fonte:** GUIMARAENS, C.: 2002, p.111.

As arquiteturas verticalizadas nas áreas circunvizinhas ao *teatro* (ocorridas no período em destaque) podem ser avultadas nos próprios limites da Praça Floriano – perspectiva cenográfica ao tempo do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, moldurada por edifícios ecléticos, entrecortados por cinco emblemáticas torres: o Ed. Bokel; o Ed. da Justiça Eleitoral; o Ed. Paulino Ribeiro Campos; o Ed. Empresarial Rio Branco e, mais ao longe, talvez o mais expressivo deles, o Ed. Linneo de Paula Machado,[778] cujo embasamento tenta (mas não consegue), um diálogo com o vizinho Museu Nacional de Belas Artes.[779]

Permitida pela grande altura, assegurada pelas leis nascidas do então Estado da Guanabara e em um contexto econômico de grandes edifícios-monumento, a proposta de Niemeyer surge sem constrangimentos diante do eclético *teatro* tombado durante *"[...] súbita onda ecletizante que marcou o Iphan."* (GUIMARAENS: 2002, p.211.).

Acerca desta cidade vertical e contemporânea que já se formava, pode-se extrair de *"Paradoxos entrelaçados: as torres para o futuro e a tradição nacional",* escrito pela arquiteta e pesquisadora Cêça Guimaraens, o seguinte trecho originário de Lucio Costa, ao dizer:

> O sentido da cidade contemporânea plena de edifícios, com flechas apontando para os céus, constrói-se sob a luz que faz as torres brilharem e sob a forma de pilotis, a *curtain wall* ou o *mur-rideau* aderiu às estruturas de terrenos artificiais os '...painéis de aço ou bronze...', '...as lisas chapas de vidro plano, transformando-se assim, nesse passe de mágica, a densa malha edificada num imponderável prisma cristalino a refletir as nuvens e o céu...' [...]" (COSTA: 1995, p.238 apud GUIMARAENS: 2002, p.109.).

Segunda Proposta

Não edificado e desconhecendo as motivações, o projeto de 1976 reaparecera em 1980 com a mesma implantação, número de pavimentos e semelhante programa arquitetônico, conquanto, docemente modificado e inovador.

Novamente, através do material apresentado pela Fundação Oscar Niemeyer e, não registrando[780] em qualquer outra bibliografia acerca do arquiteto, a segunda proposta logo destaca os mesmos recursos utilizados anteriormente, ao valorizar-se de dois acessos: à FUNTERJ, pela estreita Rua Manoel de Carvalho e aos escritórios que possuem *"[...] como objetivo tomar, com a venda dos mesmos, a construção mais exeqüível."* (NIEMEYER: 1980 s/p. apud http://www.niemeyer.org.br – Acesso: julho de 2016), pela movimentada Avenida Almirante Barroso.

[778] Projetado em 1972 por Arthur Lício Pontual, Dalvino Pontual, Paulo de Souza Pires, Sergio Porto e Flávio de Ferreira.
[779] Projetado em 1906, pelo arquiteto Adolfo Morales de los Rios (1858-1928).
[780] Além de citações.

Os permanecidos 20 pavimentos, exibem-se nos setores relacionados aos anexos propriamente ditos e em espaços outros, assim divididos: o acesso para a FUNTERJ e escritórios, de encontro no térreo; a réplica do palco, no primeiro pavimento; o apoio da orquestra, no segundo pavimento; o ensaio para orquestra, no terceiro pavimento; o coro, no quarto pavimento; o apoio para o coro e *ballet*, no quinto pavimento; o *ballet,* no sexto pavimento; os escritórios do teatro no sétimo e oitavo pavimentos e a reserva técnica no nono pavimento. Prosseguindo, escritórios particulares, do décimo ao décimo nono pavimento e, por fim, os serviços técnicos no subsolo e o *"terraço, cercada* [sic] *de jardins, ficará a cafeteria."* (Ibid), situado na cobertura, com aproximada ambientação da primeira proposta.

As semelhanças com o anterior partido arquitetônico finalizam-se, principalmente, quando verificamos as soluções estruturais e o tratamento das fachadas, assim revelados pelo arquiteto:

> Para evitar colunas internas, dificultando a boa divisão dos espaços, as paredes externas do edifício foram utilizadas como os elementos principais da estrutura. Nos primeiros andares, destinados à Funterj, o prédio só terá aberturas laterais (ar condicionado central, iluminação artificial). Mas a partir do 10º andar surgem aberturas verticais, compondo e protegendo o painel de vidro dos escritórios. [...] A arquitetura do edifício decorre da própria utilização interna: vedada nos andares da Funterj e envidraçada nos escritórios. (Ibid).

A súbita mudança para as questões tectônicas (antes tradicionais ao partido modernista, utilizando estruturas independentes das fachadas e fechamentos verticais envidraçados) são vistas, conforme relatado, em soluções distintas. Acredita-se que tal imposição seja objeto decorrente do programa de necessidades *"[...] organizado em contato com os técnicos da Funterj [...]."* (Ibid) – possivelmente, por questões de acústica (ou, quem sabe, privacidade) – o fato é que não há maiores explicações sobre tais diferenças, visto a boa orientação solar.

Cambiadas as soluções inerentes à estrutura, as questões estéticas igualmente se alteraram nos acabamentos das fachadas. Mais uma vez, desconhecem-se tais tratamentos para a fachada voltada à avenida; no entanto, para as fachadas de esquina, Oscar reservara um *pilotis* com revelador fechamento envidraçado, serpenteando os limites de implantação, abrindo-o generosamente ao espaço público – fato impossível de não remetermos à ondulada parede de tijolos de vidros que *"[...] fornece uma esplêndida luz e cria um ambiente mágico [...]"* (CAVALCANTI: 2001, p.272), presente no térreo do Edifício do Banco Boavista, projetado por Niemeyer em 1946, no mesmo centro urbano, ou ainda, em arquiteturas outras, destacando (embora com bastante sutileza), a curva parede revestida de mármore presente no térreo do Edifício da Associação Brasileira de Imprensa, realizado por Marcelo e Milton Roberto, entre 1936-1938, nos pioneiros anos do modernismo brasileiro.

Acerca da composição do imaginativo edifício, o arquiteto que antes apresentara uma intervenção através de um clássico prisma modernista, agora, exibe uma torre abaulada em suas

extremidades, levando-nos na historiografia da arquitetura a lembrarmos da *Einsteinturm* (1919-1921) com seu *"[...] volume escultural fluido [...]"* (COHEN: 2013, p.114.), em que Erich Mendelsohn (1887-1953) tentara com tijolos e estuque, o que anos depois, o concreto banalizaria.

Tal efeito produzido nos cantos do edifício de Niemeyer confere (com graça), aproximação ao lindeiro edifício do Clube Naval, com suas esquinas chanfradas e arredondas – extrapolando também, nas *"[...] aberturas curvas [...] nos arcos do andar térreo e o vitral circular [...]"* (NIEMEYER: 1980 s/p. apud http://www.niemeyer.org.br – Acesso: julho de 2016). Nesta citação, o arquiteto revela-nos uma variante do térreo, sem a presença dos *pilotis,* mas sim, com três aberturas frontais e uma lateral, todas estas compostas por portadas de arcos plenos (acompanhando a lógica dos desenhos das esquadrias superiores) e, também, um circular e centralizado vitral que, através de seu colorido vermelho e azul, prever-se-ia a predileção de autoria à Marianne Perretti.[781]

Finalmente, o derradeiro elemento da segunda proposta: a passarela. O conector, *enlace* ou *link* – as duas últimas nas palavras de Brent C. Brolin em *"La arquitectura de Integración – Arminización entre edificios antiguos y modernos"* – remete-nos a tantos outros passadiços históricos da arquitetura, desde a veneziana *Ponte dei Sospiri* (1600-1603), projetada pelo arquiteto suíço-italiano Antonio Contin (1566-1600), interligando o *Palazzo Ducale* às *Prigioni Nove* ao famoso exemplo nacional em Diamantina/MG, através do Passadiço da Glória (*circa* 1867), projetado pelo inglês John Rose,[782] interligando uma antiga residência de intendentes de diamantes (de 1780) ao novo orfanato (1850).

Em sua nova proposta, Oscar Niemeyer aproximara o palco do *teatro,* edifício-matriz, ao anexo vertical, por meio de um passadiço. Inserindo, na margem oposta, uma réplica do palco principal. Tal conexão, com aproximados 6m de comprimento sobre a Rua Manuel de Carvalho, expõe-se em projeto, aparentemente por superfícies cegas, acompanhando os primeiros pavimentos do anexo.

Muito embora o arquiteto tenha utilizado a tática do passadiço aéreo em momentos anteriores,[783] tal qual no clássico exemplo da comunicação horizontal, através de uma translúcida passarela em três níveis aproximando as torres gêmeas do Congresso Nacional em Brasília/DF (1958), o fato jamais ocorrera entre uma obra de sua autoria e um edifício remanescente.

---

781 Somente no ano de 1980 (ano do projeto em análise), Marianne Perretti realizara parceria com Oscar Niemeyer, entregando-lhe 2 obras em vitrais: "*Pasifaé",* na Câmara dos Deputados; a *"Alma de JK",* no Memorial JK – ambas em Brasília. Conquanto, a mais aproximada forma com a imagem destacada pode ser apontada em obra posterior a este projeto, já em 1982, na Sede da Cartiere Burgo, em Turim, na Itália. Outro projeto, embora sem comprovação da parceria com Perretti, surge em Fortaleza/CE, através do outrora Edifício da TV Manchete, localizado na Avenida Antônio Sales, no Bairro Dionísio Torres; em tal edifício, vê-se um vitral circular, bastante semelhante ao destacado por Niemeyer no projeto exposto.

782 Para mais informações conferir: *"Diamantina e sua arquitetura nos contextos da formação do arraial e consolidação da vila: registros e manifestos de modernidade na paisagem cultural entre os séculos XVIII e XIX.",* através da Professora Doutora Celina Borges de Medeiros.

783 O mesmo se repetiria em outros momentos futuros, destacando: a interligação de anexos a alguns palácios de Brasília, na segunda metade do século 20, até projetos últimos, como por exemplo, o Edifício Oscar Niemeyer Monumental, em Niteroi/RJ (2011), através de suas duas torres interligadas por um terraço-passarela.

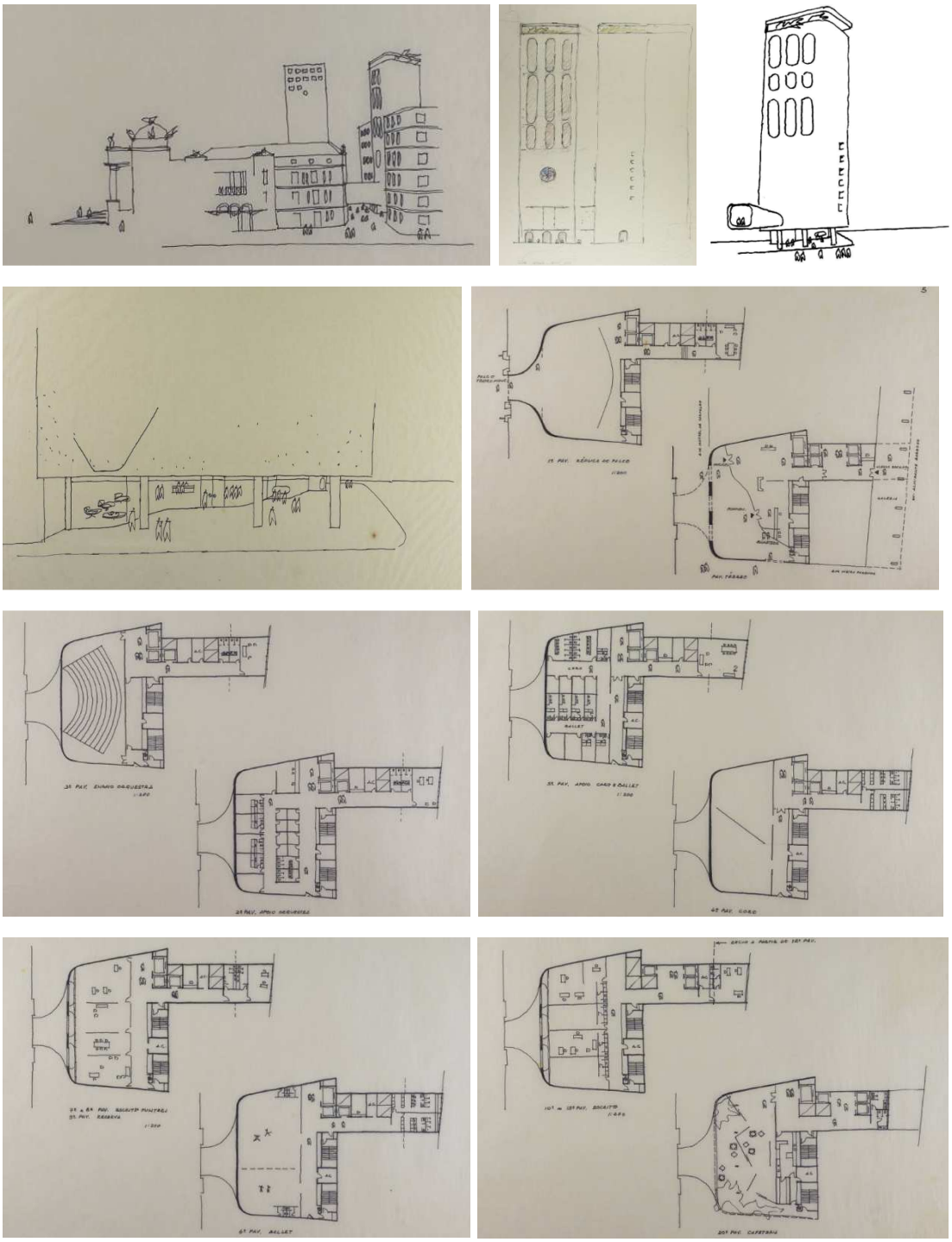
O passadiço imaginado por Niemeyer conectando o antigo *teatro* ao novo anexo, não configura uma inventividade exclusiva deste arquiteto na historiografia da arquitetura contemporânea; vendo, para o período próximo, interessantes casos, destacando: a passarela entre a remanescente Villa Metzler ao *Museum für angewadte kunst* (Museu de Artes Decorativas), projetado por Richard Meier (1934) para Frankfurt, Alemanha (1974-1984) ou mesmo o projeto espanhol da Prefeitura de Murcia (1991-1998) aproximada com sua antiga sede, através do projeto de Rafael Moneo (1937).

Por outro lado, não se pode descartar o conhecimento do arquiteto acerca da antiga passarela metálica que interligava o teatro ao anexo eclético, demolido no começo da década de 1970. Fato, no entanto, que não desmerece a inventividade formal alcançada por Niemeyer.

Assim apresentados, exemplificando o tipo **Construção de Nova Edificação em Contexto Preexistente** por meio de **Anexos**, Niemeyer propõe em confronto à arquitetura remanescente, duas alternativas: a primeira, através de um típico edifício modernista, com *pilotis,* pavimentos-tipo e cobertura, além das estruturas independentes e o expressivo uso das fachadas de vidro abrindo-se acima do *teatro;* já a segunda opção mostra-se mais inventiva, com fachada principal diferenciada em suas aberturas, além do uso de um elo arquitetônico entre o antigo e o novo através de um *link*-arquitetônico renovando a tradição dos passadiços.

Entretanto, ambos os projetos ficaram apenas nos planos. A segunda versão fora substituída em 1987 através da proposta idealizada pelo arquiteto Glauco Campello (com o próprio aval de Niemeyer[784]), através de uma adaptação do programa arquitetônico, condicionado à nova Diretoria do Teatro, tendo à frente, José Carlos Barbosa.

[784] Segundo informações através da Chefe de Serviço de Arquitetura e Conservação do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Marisa dos Santos Assumpção e também do próprio Glauco Campello (em Carta ao Governo do Estado).



Imagens 433-441: Segunda proposta de Oscar Niemeyer para o Anexo do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Destaque para a fachada lateral esquerda com a inserção da passarela entre o anexo e o edifício remanescente. Destaque também para as modificações da fachada principal e os pavimentos principais, seguindo aproximação com a primeira proposta. **Fonte única:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: junho de 2016.

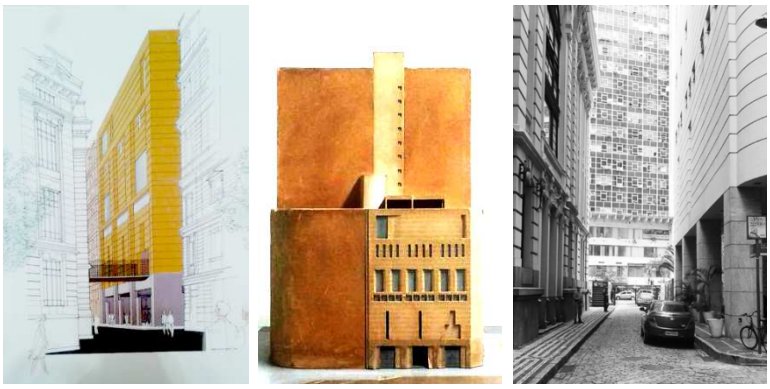


Imagens 442-444: Vistas da Maquete (respectivamente: frontal, a partir da Rua Manuel de Carvalho; posterior, a partir da Avenida Almirante Barroso e lateral esquerda, a partir da Rua Vieira Fazenda) apresentada por Niemeyer na segunda proposta (1980) do anexo ao Teatro. Percebe-se uma forma ainda transitória, visto que o *pilotis* não existia em sua configuração final. Autoria: Gilberto Antunes. **Fonte:** CEDOC-FTMRJ.

Assim, em um novo panorama, o projeto de Campello respeitou a vigente Lei Complementar nº29 de 13 de janeiro de 1997 em que, entre outras questões, apontava no artigo segundo:

> Art. 2º - A edificação a ser construída no terreno da Rua Manuel de Carvalho, como anexo do Teatro Municipal, não poderá exceder a altura de trinta e cinco metros, incluídos todos os seus elementos construtivos, nem modificar a visão da silhueta do Teatro Municipal oferecida a quem se coloca de frente para esse bem arquitetônico. § 1º - A edificação deverá harmonizar-se com o conjunto arquitetônico formado pelo Teatro Municipal e pelo Clube Naval no que concerne a materiais construtivos, cor da pintura e outros aspectos relevantes para o fim colimado neste parágrafo. § 2º - Fica permitida, em caráter excepcional, a construção de passarela sobre a Rua Manuel de Carvalho, ao nível do segundo pavimento, ligando o Teatro Municipal ao anexo a ser construído. § 3º - No projeto da passarela e nos materiais empregados em sua construção será observada a harmonia referida no § 1º. (LEI COMPLEMENTAR Nº 29, DE 13 DE JANEIRO DE 1997 apud http://mail.camara.rj.gov.br – Acesso: Maio de 2016).

Esta Lei Complementar, assinada pelo então prefeito municipal, o arquiteto e urbanista Luiz Paulo Fernandez Conde (1934-2015), muito embora não admitisse a extrapolação de gabarito (isto é, a sobreposição da altura definida pelo *teatro*), e extensivamente aos então materiais de acabamentos imaginados na década de 1970, acatara a idéia da passarela, oriunda do projeto *niemeyeriano* e apropriada por Campello.



Imagens 445, 446 e 447 – respectivamente. [445]: Vista da fachada principal do novo anexo do teatro voltado para a Rua Manuel Carvalho. Croqui: arquiteto Carlos Meliande. **Fonte:** CEDOC-FTMRJ. **[446]:** Maquete da proposta iniciada pelo arquiteto Glauco Campello. **Fonte:** CEDOC-FTMRJ. **[447]:** Vista parcial atual da Rua Manuel de Carvalho apresentando o edifício-matriz e o anexo, sem a presença da passarela metálica, retirada na última reforma de 2007-2010. Foto: Bruno Tropia. Ano: 2016. **Fonte:** Acervo pessoal.

Durante a elaboração do Projeto Executivo e a construção do novo anexo, o arquiteto Glauco Campello se afastara entre os anos de 1994-1999, momento em que fora Presidente do Iphan – tornando incompatível esta nova função com o prosseguimento dos trabalhos referentes ao teatro, nomeando assim, o arquiteto José Luiz França de Pinho[785] (que participara desde o começo da concepção), para dar continuidade ao projeto e obra. Este, por sua vez, adaptara o projeto diante novas exigências, simplificando o desenho[786] das aberturas das fachadas padronizando assim o pavimento tipo.

O projeto edificado além de respeitar a nova altura estabelecida apresenta-se em sua composição externa, com discreta modenatura em relação aos cheios e vazios, através de esbeltas aberturas que relembram as sugeridas por Niemeyer, propiciando uma fachada mais cega, além do próprio uso da passarela, esta, de estrutura metálica e com fechamento vertical em vidro. As novidades externas da volumetria, ficam à cargo do uso do rusticado horizontal com cantos arredondados que acompanham os originais da eclética arquitetura do Clube Naval e, extensivamente, da fachada posterior do Teatro Municipal

[785] Colaborador de Campello em outros projetos, tais quais o Terminal Rodoviário Severino Camelo em João Pessoa/PB (1977-1982) e o Terminal Rodoviário Argemiro de Figueiredo em Campina Grande/PB (1985).
[786] Estas destacadas em perspectivas elaboradas pelo arquiteto Carlos Meliande.

ALTAR EXTERNO DO SANTUÁRIO DE BOM JESUS DE MATOSINHOS

Local: Conceição do Mato Dentro/MG – Brasil.
Ano: 1986/1987.
Situação: construído.

A) Ambiência-histórica preexistente



Imagens 448, 449 e 450 – respectivamente: [448]: Vista parcial do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos. Década de 1930. **Fonte:** *"Jubileu – do Senhor Bom Jesus de Matosinhos"* **[449]:** Vista parcial do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos. Década de 1930. **Fonte:** http://cmd.mg.gov.br – Acesso: maio de 2016. **[450]:** Vista parcial do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos. Década de 1940. **Fonte:** http://cmd.mg.gov.br – Acesso: maio de 2016.

Tendo ao fundo a Serra da Ferrugem, o Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, implanta-se desde a segunda metade do século 18, na colina de mesmo nome – sítio este, originalmente afastado dos arruamentos principais de Conceição do Mato Dentro,[787] na região central de Minas Gerais.

Através do levantamento fotográfico disponibilizado pela prefeitura da cidade em destaque, verifica-se, para a *paisagem* da Colina do Santuário, a presença de uma capela que fora erigida e modificada em três períodos distintos: primeiramente, entre o final da década de 1740 até 1750 com a construção da primitiva capela concluída em 25 de maio; entre 1750-1773 através de reformas e acréscimos da capela original e, finalmente, já no século 20, a demolição das estruturas remanescentes em 1934 e a conclusão, já às bordas dos anos 1940, da atual tipologia religiosa.

Segundo as informações encontradas na publicação[788] *"Jubileu – do Senhor Bom Jesus de Matosinhos"* organizada pelo Padre Eduardo Ribeiro vê-se breve explanação sobre os dois primeiros períodos:

> Certo dia de 1734, o negro escravo Antônio Angola, pertencente ao senhor Manuel Santiago, saiu à procura de lenha para os serviços da senzala. Muito mais do que lenha, Antônio Angola encontrou uma imagem de madeira de Jesus crucificado. O vigário Pe. Manuel de Amorim Coelho benzeu a imagem e a colocou na matriz. Um habitante da cidade, o português Jsoé Corrêa Porto, doente de 'zamparina' – uma espécie de gripe muito forte que atacava o sistema nervoso e as articulações, comprometendo os movimentos de braços e pernas –, fez uma promessa: se ficasse curado, construiria, no alto do morro, uma capela para abrigar a imagem encontrada por Antônio Angola. José Corrêa Porto se curou **e construiu a primitiva igreja**. Dizem, foi o milagre do Senhor Bom Jesus na cidade. (RIBEIRO: 2014, p.25). **(Grifos nossos).**

[787] Durante o século 18, as terras do atual município de Conceição do Mato Dentro pertenceram à antiga Comarca de Sabará e, posteriormente, à Comarca do Serro Frio.
[788] Importante catálogo acerca da restauração dos Elementos Integrados e Imóveis do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos.



Imagens 451, 452 e 453 – respectivamente: [451]: Vista parcial da cidade de Conceição do Mato Dentro, vendo-se ao fundo, o Santuário de Bom Jesus de Matosinhos. **Fonte:** http://cmd.mg.gov.br – Acesso: maio de 2016. **[452]:** Vista parcial do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos. Século 21. **Fonte:** http://www.panoramio.com – Acesso: maio de 2016. **[453]:** Vista aérea do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos. **Fonte:** Google Earth.

Assim prosseguindo, comenta o segundo período:

> Certa vez, uma terrível seca tomou conta da região [da cidade]. Depois de muitos dias sem água, alguém se lembrou de fazer um pedido ao Senhor Bom Jesus e realizar uma procissão com a imagem. Na volta, quando subiram a Rua Direita, em direção à igreja, caiu uma forte chuva. Conta-se que ela durou 15 dias. O povo molhado rendia graças aos céus, agradecendo ao santo aquele segundo milagre. Em 16 de junho de 1743, o bispo do Rio de Janeiro, Dom Frei João da Cruz, em visita pastoral a Conceição do Mato Dentro, recomendou ao vigário da freguesia Pe. Miguel de Carvalho Almeida Matos, **que construísse uma capela nova para a milagrosa imagem. Em 1750, foi fundada a irmandade do Bom Jesus de Matosinhos, que decidiu, em 1759, construir uma nova igreja, com aproveitamento da primitiva capela, que passaria a servir de capela-mor.** Em 1787, o papa Pio VI concedeu indulgência plenária a todos os devotos que participassem piedosamente do Jubileu do Senhor Bom Jesus de matosinhos. A contar desta data, são mais de 200 anos de celebração do Santo Jubileu. (Ibid, p.26). **(Grifos nossos).**

O edifício religioso construído e renovado através de sua feição colonial alcançara o século 20, todavia, *"[...] encontrava-se em péssimo estado de conservação. Assim, foi totalmente demolida e substituída por uma outra construção moderna."* (Disponível em: http://cmd.mg.gov.br – Acesso: maio de 2016).

A *"moderna"* edificação sucedeu a igreja demolida em 1934, vendo-se então, desde meados da década de 1940 (o terceiro período das mutações deste edifício), uma eclética arquitetura[789] em alvenaria de tijolos, próxima[790] ao estilo neo-românico: com sua falsa estereotomia; seus arcos-plenos conjugados; sua única torre sineira; seus telhados ocultos por platibandas além dos tons pastéis em suas fachadas.

Muito embora os aspectos arquitetônicos listados anteriormente se sobressaiam no espaço urbano conceicionense (apresentando-nos uma típica paisagem mineira) – é a fé através das

[789] *"[...] projeto de Mario Moreira, direção de Eurico Catenacci e do construtor Vitor Vitarelli"* – fatos estes não comprovados e que merecem maiores pesquisas – (Disponível em: http://www.portalcmd.com.br – Acesso: maio de 2016).
[790] Diz-se *próxima,* pois, a edificação apresenta-se com informações arquitetônicas de estilos diversos; vendo-se altares originais; arcos plenos (românicos), próximos a arcos ogivais (góticos), dentre outras peculiaridades.

peregrinações e romarias[791] que acompanham esta região desde o século 18 que avultam questões que extrapolam os limites físicos da octagenária edificação.

Durante o período de 13 a 24 de junho, o chamado Jubileu de Bom Jesus de Matosinhos é a maior festa da cidade (e uma das mais expressivas do Estado) desde 1787 – *"Nessa época, a cidade se transforma com a vinda de milhares de romeiros e com intensa movimentação de fiéis e de comerciantes que se instalam na colina do Santuário durante a festa, para agradecer ou implorar graças ao Bom Jesus."* (Disponível em: http://cmd.mg.gov.br – Acesso: maio de 2016).

Com intensa movimentação nos dias do Jubileu e apesar dos mais de 500m² de planta[792] coberta do espaço religioso, a área externa, já então utilizada para a acolhida religiosa através das missas campais, fora convocada, já no final do século 20, para ampliar os limites originais.

A solução surgira com a aproximação do Bicentenário do Santuário em 1987, momento em que, finalmente, o sagrado antes limitado à arquitetura, extrapolou-se através de uma intervenção arquitetônica conferida a Oscar Niemeyer – conforme veremos a seguir.

B) A proposta arquitetônica

Durante a década de 1980, a aproximação de Oscar Niemeyer com o mineiro de São Sebastião do Rio Preto,[793] José Aparecido de Oliveira (1929-2007) foi expressiva. Dentre 1985-1988, Oliveira fora Governador do Distrito Federal, nomeado pela presidência – *"Após a ditadura militar, a gestão do governador José Aparecido de Oliveira se caracterizou pela diretriz: restabelecer as condições de proteção ao acervo arquitetônico da cidade."* (KATINSKY: 1991, p.17).

Niemeyer, em seu conjunto de crônicas relembra o amigo durante Brasília ao dizer: *"Vou governar com os olhos do Oscar"* (OLIVEIRA apud NIEMEYER: 2008, p.85). De fato, durante o governo do Distrito Federal, a aproximação[794] entre ambos foi imensa: *"E me vem à memória a sala que para mim destinou, ligada a seu gabinete"* (NIEMEYER: 2008, p.85).

O retorno em Brasília proporcionou a Oscar Niemeyer finalizar alguns projetos (destacando a finalização da Catedral Metropolitana de Nossa Senhora Aparecida, com os vitrais de Marianne Peretti), além de ampliar sua arquitetura na capital, através do Panteão Tancredo Neves; Espaço Lucio Costa; Casa dos Catadores; Fundação Oscar Niemeyer; Restaurante Popular; Museu de Arte Contemporânea (atual Museu do Índio); Relógio do Sol; Mercado das Flores e uma nova proposta para o Setor Cultural do Eixo Monumental – dentre outros projetos construídos ou não.

---

791 *"O número de fiéis é tão grande que, no ano de 1844, o padre Bento Godim pediu ao Bispo de Mariana autorização para que todo sacerdote que aparecesse em Conceição do Mato Dentro, por ocasião do Jubileu, pudesse receber confissões e pregar."* (Disponível em: http://cmd.mg.gov.br – Acesso: maio de 2016).

792 Dimensões aproximadas através de medidas observadas no Google Earth.

793 À época, então distrito da cidade de Conceição do Mato Dentro/MG.

794 *"[...] durante todo o seu governo, mantive, de manhã à noite, o prazer de conhecer melhor aquele velho e querido companheiro. Lembro-me que até meu medo de avião consegui controlar bastante – nele viajando de 15 em 15 dias para com Aparecido colaborar um pouco."* (NIEMEYER: 2008, p.85).



Imagens 454, 455 e 456 – respectivamente: [454]: Vista parcial do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos em Conceição do Mato Dentro. Destaque para a inserção do Altar Externo de autoria de Oscar Niemeyer. **[455 e 456]:** Pormenores da implantação e perfil do Altar Externo. Autor de todas as imagens: Leonardo Finotti. **Fonte única:** http://www.leonardofinotti.com – Acesso: maio de 2016.

Particularmente à Oliveira, Oscar projetou a Capela de Santa Cecília[795] (1989) para a fazenda em Miguel Pereira/RJ e, anos antes, a residência[796] da família em Conceição do Mato Dentro/MG (1986). Neste interin, surgiu o ainda desconhecido projeto (e sem referências através da Fundação Oscar Niemeyer) do Altar Externo do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, na mesma cidade mineira.

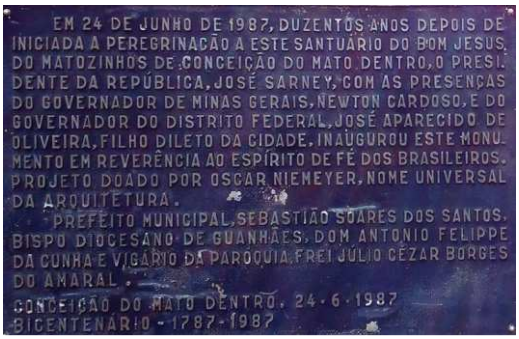
Projetado (à que tudo indica) entre 1986/1987, o Altar Externo elaborado por Niemeyer fora inaugurado em 24 de junho de 1987, ou seja, 53 anos após a substituição da igreja colonial para o edifício eclético e no ano das comemorações do Bicentenário do Jubileu. O objeto arquitetônico assemelha-se à uma composição escultórica – conforme vê-se em diversas ocasiões em sua obra.

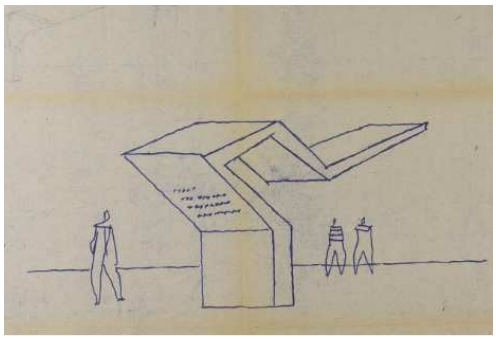
O *altar* situa-se à pouco mais de 20 metros do frontispício da igreja e encontra-se elevado ao rés-do-chão através de uma plataforma (com uso térreo) envolvido por uma edificação que se prolonga até encontrar as fachadas (lateral esquerda e posterior) do templo –
através de uma larga praça seca.

O desenho do altar apresenta-se através de um apoio de mesa (que é a própria ara), protegido por uma cobertura – esta faceia a plataforma de desnível e, quando encontra o piso acima se dobra seqüencialmente em novos três ângulos em ascensão através de uma estrutura de concreto, polida e sem nenhum acabamento ornamental; vendo-se, apenas, um ponto de luz embutido em sua inclinação maior.

A singeleza desta **Construção de Nova Edificação em Contexto Preexistente** dá-se através do artifício do **Anexo**, reconhecendo, pois, a distinção entre as partes – isto é, o objeto arquitetônico remanescente e a arquitetura-escultura do final da década de 1980.

[795] Projeto este que será analisando neste mesmo Capítulo.
[796] Destacada no Capítulo 2.





Imagens 457 e 458 – respectivamente: [457]: Detalhe da Placa de Inauguração do Altar Externo do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos. Texto: *"Em 24 de Junho de 1987, duzentos anos depois de iniciada a peregrinação a este Santuário do Bem Jesus do Matosinhos de Conceição do Mato Dentro, o Presidente da República, José Sarney, com as presenças do Governador de Minas Gerais, Newton Cardoso, e do Governador do Distrito Federal, José Aparecido de Oliveira, filho dileto desta cidade, inaugurou este monumento em reverência ao espírito de fé dos brasileiros. Projeto doado por Oscar Niemeyer, nome universal da arquitetura. Prefeito municipal, Sebastião Soares dos Santos. Bispo Diocesano de Guanhães, Dom Antônio Felippe da Cunha e Vigário da Paróquia, Frei Júlio Cézar Borges do Amaral. Conceição do Mato Dentro, 24.6.1987 – Bicentenário – 1787-1987."* Data: Junho de 2016. Autor: Luiz Rezende. **[458]:** Perspectiva do Monumento Osmar de Aquino para a cidade de Guarabira/PB. **Fonte:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: maio de 2016.

Tal altar-arquitetura ou altar-escultura assemelha-se à outros elementos projetados por Niemeyer no mesmo período (destacadamente pedestais de monumentos) – tais: o Memorial Teotônio Vilela[797] (1984), para Maceió/AL e o Monumento Zumbi dos Palmares (1986), para União dos Palmares/AL. Todavia, a maior semelhança, dá-se através Monumento Osmar de Aquino[798] (1985), ainda que não construído, projetado para a cidade paraibana de Guarabira.

De fato, a raridade do *altar* encontra-se diante suas próprias dimensões e, também, pelo mesmo inserir-se sem maiores constrastes ou certo estranhamento no sítio arquitetônico – ficando evidenciada ao gosto dos especialistas.

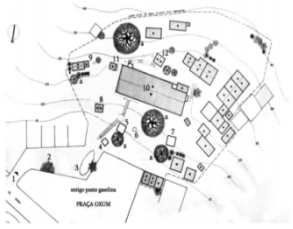
[797] Teotônio Brandão Vilela (Viçosa, 28 de maio de 1917 – Maceió, 27 de novembro de 1983), empresário e político, foi governador do Estado de Alagoas de 1961-1966.
[798] Osmar de Aquino Araújo (Guarabira, 11 de dezembro de 1916 – 8 de maio de 1980), foi prefeito de Guarabira/PB.

PRAÇA DE OXUM NO TERREIRO DA CASA BRANCA

Local: Salvador/BA – Brasil.
Ano: 1989.
Situação: construído.

A) Ambiência-histórica preexistente



Imagens 459, 460, 461 e 462 – respectivamente: [459]: Vista parcial do Terreiro da Casa Branca. Primeira metade do século 20. Autor desconhecido. **Fonte:** http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br – Acesso: junho de 2016. **[460]:** Vista parcial do Terreiro da Casa Branca. Segunda metade do século 20. Autor desconhecido. **Fonte:** http://atarde.uol.com.br – Acesso: junho de 2016. **[461]**: Altar do Terreiro da Casa Branca. **Fonte:** Arquivo *"A Tarde"* - mundoafro.atarde.uol.com.br – Acesso: Junho de 2016. **[462]:** Implantação do Terreiro da Casa Branca. Autor: Equipe do Projeto MAMNBA em 1981. **Fonte:** IPHAN. Processo n° 1. 067-T-82, p. 78. Apud Dourado: 2011, p. 13.

Nas palavras do poeta araxaense Francisco Soares Alvim Neto (1938), o Terreiro[799] da Casa Branca ou *Ilê Axé Iyá Nassô Oká* (na língua iorubá) é *"[...] a mãe de todas as casas."* (ALVIM NETO apud SERRA: 2008, p.6) – corroborado nas palavras do antropólogo, professor e pesquisador Ordep José Trindade Serra (1943), o terreiro em destaque *"[...] é um dos mais antigos*[800] *e respeitados santuários da religião dos Orixás. Deu origem a centenas de outros terreiros, por todo o país."* (SERRA, s/d apud http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br – Acesso: junho de 2016).

Atualmente localizado na Avenida Vasco da Gama, no bairro do Engenho Velho em Salvador, o Terreiro da Casa Branca, surgira em sua primitiva configuração (ainda no século 19), na região denominada Barroquinha, no Centro Histórico, de onde, em um período de expansão urbana, transferiram-no para uma área mais periférica.

Destacando sua implantação, ambiência e particularidades arquitetônicas para esta análise de preexistência,[801] a entrada principal do *terreiro* dá-se paralelamente à face de quadra da avenida localizada em fundo de vale (que, em alguns trechos, possui seis pistas), sendo, desde 2002, protegido (e, portanto, segregado do espaço público[802]), por meio de gradil – uma monumental

799 *"Um terreiro vem a ser um centro religioso e uma forma tradicional de assentamento que sedia um grupo eclesial estruturado segundo as normas de um rito afro-brasileiro."* (SERRA: 2008, p.6).
800 *"Segundo tradição oral e documentação existentes, o templo afro-brasileiro mais antigo de Salvador — e talvez o mais antigo do País em funcionamento — tem sua fundação na década de 1830."* (SERRA: 2008, p. 1). *"[...] os cálculos baseados na etnohistória e nos documentos disponíveis fazem-na remontar, no mínimo, à década de 1830 (COSTA LIMA, 1977; VERGER, 1992. BASTIDE, 1986), ou mesmo a inícios do século XIX, senão um pouco antes (SILVEIRA, 2006)."* (SERRA: 2008, p.1).
801 Não buscando, portanto, uma leitura etnológica, antropológica, social ou mesmo religiosa.
802 A entrada mais usual para o Terreiro é realizado através da Baixa da Casa Branca, situado à extrema esquerda do terreno.

obra *"[...] lavrada com motivos da mítica do candomblé"* (Ibid, p.4), realizada pelo artista plástico soteropolitano, Alberto José Costa Borba, dito, Bel Borba (1957).

Já no espaço semi-público, vêem-se áreas[803] gramadas e vegetação de médio e grande porte (bambuzal, palmeiras, etc); o *Barco de Oxum, Okoiluaiê* conjunto à *Praça Oxum* (objeto de intervenção aqui destacado) além da edificação principal do complexo, denominada *Ilê Axé* – a própria Casa Branca, origem do *terreiro*; esta, situada na encosta,[804] após íngreme escadaria, ainda apresentando:

> [...] salão de festas públicas, a clausura, a cozinha sagrada e alguns dos principais sacrários, além de celas residenciais, uma sala-refeitório onde são comungadas as oferendas alimentares, nas grandes festas públicas, um vestuário onde os iniciados em transe se paramentam e outros anexos. Este edifício é geralmente designado como *barracão* e compreende tanto dependências dedicadas a usos prático-domésticos como a usos religiosos. Além dos sacrários e nichos incluídos no interior do *barracão*, há outros que constituem pequenos prédios independentes, chamados (também) de *ilê orixá*. (SERRA: 2008, p. 10).

Entretanto, sabe-se que as características do terreno e, consequentemente do *terreiro* extrapolam todas as possíveis questões físicas, tendo sido o último, desde o século 19, objeto de estudo através de importantes nomes, destacando: o médico e africanista Raimundo Nina Rodrigues (1862-1906); o sociólogo Roger Bastide (1898-1974); o fotógrafo Pierre Verger (1902-1996); além dos etnólogos Edison Carneiro (1912-1972), autor[805] de *"A sabedoria popular",* de 1957 e Vivaldo da Costa Lima (1925-2010), autor de *"A Família de Santo nos Candomblés Jeje-Nagôs da Bahia",* de 1977 – dentre outros.

Tal interesse diante do *terreiro*, não impediu no entanto, que o mesmo fosse ameaçado. No começo da década de 1980, reflexo da especulação imobiliária e da expansão das áreas próximas a avenida de implantação, o então proprietário do terreno, cogitou sua venda *"[...] o que poderia resultar na expulsão dos moradores e no fim dos serviços."* (MORIM: 2014 apud http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar. Acesso: junho de 2016).

Desde então, iniciou-se uma mobilização para a preservação do *terreiro,* abrangendo grupos afros, personalidades[806] e instituições[807] – vendo o amadurecimento surgir em caráter político, culminando no reconhecimento do *Terreiro da Casa Branca do Engenho Velho,* Patrimônio Cultural da Cidade de Salvador, através da prefeitura municipal que, primeiramente o tombou e, logo em seguida, tornou-o Área de Preservação Cultural e Paisagística.[808]

---

[803] Também consideradas sagradas.
[804] O terreno situa-se *"[...] numa encosta que se estende até uma cota de 30.00m com declividade de 30%, [...].Ocupa uma área de 6.800m²."* (VELHO: 2006 apud http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br – Acesso: Junho de 2016).
[805] Além das publicações correlacionadas: *Religiões Negras*, 1936; *Negros Bantos*, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1937; *O Quilombo dos Palmares*, Editora Brasiliense, São Paulo, 1947; *Candomblés da Bahia*, 1948; *Antologia do Negro Brasileiro*, 1950; *A Cidade do Salvador*, 1954 – dentre outros.
[806] Destacando: Hector Julio Páride Bernabó, conhecido *Carybé* (1911-1997); Dorival Caymmi (1914-2008); Jorge Amado (1912-2001); Maria Escolástica da Conceição Nazaré , conhecida *Mãe Menininha do Gantois* (1894-1986).
[807] Destacando: Universidade Federal da Bahia e Associação Brasileira de Antropologia.
[808] Através do Decreto Municipal 6.634 de 04.08.82, publicado em 08/08/82; Lei Municipal número 3.591, de 16/12/85.

Pouco depois do reconhecimento municipal em 1982, surgira o pedido de tombamento de *Ilê Axé Iyá Nassô Oká, "[...] assinado pelo Venerável Ogan Elemaxó Antônio Agnelo Pereira, então Presidente da Sociedade São Jorge do Engenho Velho."* (SERRA: 2008, p.11). Neste episódio histórico, nas palavras de Gilberto Velho (que fora membro do Conselho do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e, também relator (já em 1984) do Processo de Tombamento do *terreiro*), vemos acerca do presente caso:

> [...] apresentava uma tradição de mais de 150 anos e, com certeza, desempenhava um importante papel na simbologia e no imaginário dos grupos ligados ao mundo do candomblé e aos cultos afro-brasileiros em geral. Do ponto de vista dessas pessoas o que importava era a *sacralidade* do terreno, o seu "axé". Em termos de cultura material, encontrava-se um barco, importante nos rituais, um modesto casario, além da presença de arvoredo e pedras associados ao culto dos orixás. Não era nada que pudesse se assemelhar à Igreja de São Francisco em Ouro Preto, aos profetas de Aleijadinho em Congonhas, em Minas Gerais, ao Mosteiro de São Bento, ao Paço Imperial da Quinta da Boa Vista ou à Fortaleza de Santa Cruz, no Rio de Janeiro. Tratava-se, sem dúvida, de uma situação inédita e desafiante. (VELHO: 2006, s/p apud http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br – Acesso: junho de 2016).

O ineditismo não impediu o tombamento[809] do primeiro Monumento Negro e templo religioso não católico, considerado patrimônio histórico do Brasil e, extensivamente, o *"[...] primeiro templo de um culto de origem africana a ter tal reconhecimento nas Américas."* (SERRA: 2008, p.13).

Seqüencialmente, em 1985 o terreno fora desapropriado[810] pela Prefeitura Municipal de Salvador para doação à associação civil responsável pela representação da comunidade religiosa em destaque, e também, já em 1987, para o mesmo efeito, através de um posto de gasolina que desde 1970 ocupava irregularmente a Praça de Oxum, dando espaço para sua requalificação – objeto central desta análise.






Imagens 463, 464, 465 e 466 – respectivamente: [463]: Vista aérea do Terreiro da Casa Branca. Destaque para a Praça Oxum. Fonte: **Fonte:** http://www.panoramio.com – Acesso: junho de 2016. **[464]:** Vista parcial do gradil de fatura de Bel Borba. Foto: Arquivo pessoal de Odete Dourado. **Fonte:** http://www.iau.usp.br – Acesso: Junho de 2016 **[465]:** Vista parcial do *Barco de Oxum*. Fonte: www.cronologiadourbanismo.ufba.br – Acesso: junho de 2016. **[466]:** Imagem de Oxum. **Fonte:** http://www.terreiros.ceao.ufba.br – Acesso: junho de 2016.

[809] *"(Processo número 1.067-T-82, Inscrição número 93, Livro Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, fls. 43, e Inscrição número 504, Livro Histórico, fls. 92. Data: 14. VIII. 1986). Este tombamento foi decidido em maio de 1984, em reunião do Conselho do IPHAN, e foi homologado em 27 de junho de 1986 pelo então Ministro da Cultura, Celso Monteiro Furtado, nos termos da Lei de número 6292, de 15 de dezembro de 1975, e para os efeitos do Decreto-Lei número 25, de 30 de novembro de 1937."* (SERRA: 2008 apud http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br – Acesso: Junho de 2016)

[810] Decreto Municipal 6.634 de 04.08.82, publicado em 08/08/82; Lei Municipal número 3.591, de 16/12/85.

B) A proposta arquitetônica

Tratando-se de Brasil, certamente há um hiato na carreira de Oscar Niemeyer quando se refere à cidade Salvador. Ainda que o arquiteto tenha realizado projetos importantes para a Região Nordeste[811] e destes, destacadas obras concluídas, a exemplo: a Residência de Herbert Johnson, em Fortaleza/CE, rara (e descaracterizada) arquitetura de 1942; até manifestações últimas em sua trajetória, através do Museu de Arte Popular da Paraíba (apelidado de Museu dos Três Pandeiros), inaugurado em 2012, dias antes do falecimento do supercentenário, em Salvador, poucos foram seus projetos e obras. De fato, Oscar não possui nenhuma obra vultosa[812] na capital baiana; ressalvando a singela lápide mortuária de Carlos Marighella[813] (1911-1969), quando em *"[...] dezembro de 1979, ainda sob as nuvens da ditadura, os restos mortais de Marighella foram transferidos para Salvador."* (STINGUEL: 2013 apud http://jornalggn.com.br – Acesso: junho de 2016), além do projeto aqui em análise, no *Terreiro da Casa Branca*.

Conforme verificado em Ambiência-histórica preexistente, o *Terreiro da Casa Branca do Engenho Velho* fora considerado Patrimônio Histórico do Brasil desde 31 de maio de 1984 e efetivado tombamento em 14 de agosto de 1986. Todavia, faltava um entrave que ia a desencontro com sua ambiência: a existência de um posto de gasolina, no mesmo terreno.

Assim, em 8 de setembro de 1987, o Governador do Estado da Bahia (1987-1989), Waldir Pires (1926) *"[...] declarou de utilidade pública para fins de desapropriação o posto de gasolina de numeração 459 da Avenida Vasco da Gama, com uma área de terreno de 1.316 metros quadrados [...]"* (SERRA:2008, s/p. apud http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br – Acesso: junho de 2016) – especificando:

> [...] Parágrafo único do Artigo Primeiro desse decreto, que a expropriação da área aí descrita visava 'à preservação e conservação do sítio de valor histórico e etnográfico do Ilê Axé Iyá Nassô Oká — Terreiro da Casa Branca do Engenho Velho, bem como a devolução da área historicamente ocupada pelo Terreiro'. Efetuada a desapropriação, o posto de gasolina que aí fora edificado em 1970 foi demolido em 1989, em obra dirigida pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural, autarquia do Governo do Estado da Bahia. (Ibid).

---

811 Muitas, ainda que conhecidas, sem a fortuna crítica necessária.

812 Erroneamente atribui-se a Oscar Niemeyer, três outros projetos em Salvador: Ed. Antônio Ferreira; Ed. Barão do Rio Branco e a Residência Newton Falcão – dúvida esta, explicada pelo arquiteto Nivaldo Andrade: *"De Gauss Estelita, por sua vez, são os projetos de alguns edifícios construídos na Bahia nos anos 1950 e que muitas vezes são equivocadamente atribuídos ao mestre Niemeyer, como o Edifício Barão do Rio Branco, no Relógio de São Pedro, em Salvador, ou a Residência de Newton Falcão, na Avenida Senhor dos Passos, em Feira."* (ANDRADE: 2012 apud http://vitruvius.com.br – Acesso: junho de 2016). Dentre as obras erigidas e as equivocadamente atribuídas, destaca-se também o projeto não construído (entre as décadas de 1980-1990) do Memorial Zumbi dos Palmares para a capital Salvador além do Aquário projetado (durante o mandato do Governador Jaques Wagne) para situar-se no terreno do antigo Clube Português, após sua demolição em 2001.

813 Carlos Marighella (Salvador, 5 de dezembro de 1911 – São Paulo, 4 de novembro de 1969) foi político, guerrilheiro e escritor brasileiro. Durante a Ditadura Militar chegou a ser considerado o inimigo nº1. Em sua lápide mortuária, há um desenho em baixo relevo representando-o com um dos braços erguidos e o punho fechado, vendo-se ainda a inscrição *"Não tive tempo para ter medo"*

Após a desapropriação autorizada pelo então prefeito[814] Manoel Figueiredo Castro (1942) e demolição do antigo posto de gasolina, a remanescente área fora *"[...] novamente incorporada ao Ilê Axé Iyá Nassô Oká, reintegrando-se à Praça de Oxum."* (Ibid).

Neste momento, por intermédio do então Secretário de Cultura do Estado da Bahia (1987-1989) José Carlos Capinam (1941), o nome de Oscar Niemeyer logo surgira para a requalificação da área.

Através da Fundação Oscar Niemeyer, a raridade desde projeto é comprovada por meio de dois croquis, destacando: a planta com o título *"Praça de Oxum na Casa Branca",* expondo um quadrante de 25m x 25m (625 m²) subdividido em módulos de 2,25m x 2,25m com juntas de grama. Tal quadrante apresenta o acesso principal em sua parte inferior (voltada para o nordeste) e, na extremidade oposta (voltada para o sudoeste), o caminho que vai de encontro das demais dependências do *terreiro,* morro acima.

Limitando-nos ao quadrante estabelecido, Niemeyer trabalhou sua paginação distribuindo o programa – muito embora, transcendental, de enorme simplicidade arquitetônica. Vêem-se então: cinco bancos de concreto (medindo 70 cm de largura, 2,50m de comprimento e 40cm de altura); além da escultura de Oxum, localizada com certa centralidade, na direção do caminho (das dependências morro acima).

Sabe-se ainda que a escultura em destaque ficara reservada ao artista plástico Hector Julio Páride Bernabó (1911-1997) dito, Carybé; todavia, visto o falecimento desde ao longo da implantação do projeto arquitetônico, a imagem de Oxum fora substituída por uma peça de fatura do Pai Air José de Sousa (1940), este, babalorixá[815] fundador do Terreiro Pilão de Prata.

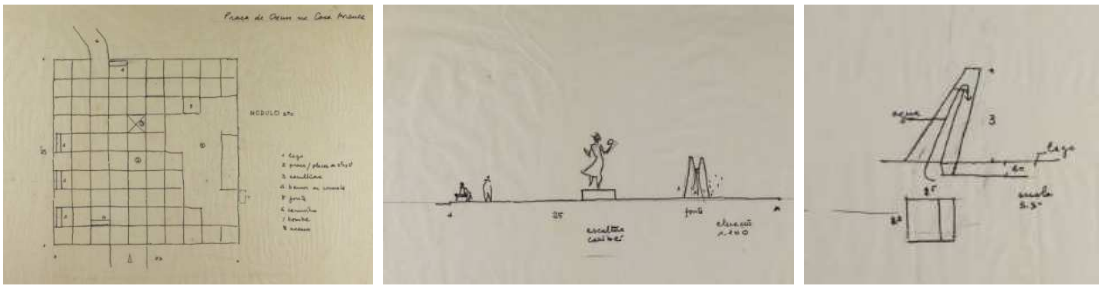
Próximo ao noroeste da *praça* vê-se (ainda em croqui) através da subtração de 18 módulos (2,5m x 2,5m) o original espelho d´água, com uma implantação totalmente racional, deixando em uma de suas extremidade, uma plataforma sem paginação (de aproximadamente 2,5m x 7,5m – onde, por sinal, o arquiteto localizou a bomba d´água); esta ultima, alimentando uma pequena fonte de sua autoria, apresentando um tronco de pirâmide situado a aproximadamente 5m do limite noroeste, no périplo no espelho d´água.

Nestas circunstâncias, de acordo com o historiador Jaime Santana Sodré Pereira (1947), *"O projeto deixa ver a casa e a praça. Não é uma obra monumental. Era para preservar o bambuzal, destacar o*

[814] Manoel Figueiredo Castro foi o último prefeito de Salvador através de nomeação direta, através de Antônio Carlos Magalhães, para o período de 1983-1986.

[815] "*Nascido em 20/09/1940, no bairro de Brotas (Salvador/BA), Air José Souza de Jesus é filho carnal de Pedro Antônio de Jesus e de Tertuliana Souza de Jesus, da linhagem sanguínea direta de Rodolpho Martins de Andrade, Bamboxê Obitikô. Da Oxum de Iyá Caetana, Pai Air recebeu o nome de Bisilola, que significa 'nascido para a riqueza', cultivando até hoje grande adoração pelo orixá das águas doces. Costuma lembrar que foi feito por três filhas de Oxum, uma vez que participaram de sua feitura Tia Massi, então iyalorixá da Casa Branca do Engenho Velho, e Sinhá Margarida (Oxum Gadê), sua mãe pequena."* (Fonte: http://www.pilaodeprata.com.br – Acesso: junho de 2016).

navio[816] *que é uma construção sagrada. O posto cobria [...]"* (SODRÉ: 2008 apud http://www.skyscrapercity.com – Acesso: junho de 2016), complementando: *"[...] O antropólogo Ordep Serra disse que quem orientou como deveria ser a praça foi a própria Oxum"* (Ibid).



Imagens 467, 468 e 469 – respectivamente: [467]: Planta da Praça de Oxum. Destaque para a malha quadrangular de 25m x 25m além do desenho original do espelho d´água. **[468]:** Vista parcial do conjunto, apresentando um dos cinco bancos previstos, a figura de Oxum e a bomba d´água. **[469]:** Detalhe da bomba d´água imaginada em tronco de pirâmide. **Fonte única:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: julho de 2016.

A Praça de Oxum desenhada por Oscar Niemeyer e destinada a uma apropriação semi-pública, talvez seja a mais exígua praça projetada pelo arquiteto ao longo de sua carreira. Vista em planta, tal praça é uma malha hipodâmica, subtraída de maneira abstrata em seu espelho d´água, através de uma linguagem moderna.

Modificada – a proposta de intervenção através da praça seca original é uma reverberação de muitas outras praças idealizadas pelo arquiteto; evidenciando em absoluto, o desejo da plataforma moderna, por vezes, *tabula rasa*. Quanto ao espelho d´água, este fora redesenhado, através de retas, curvas e contracurvas em nova geometria com acabamento cerâmico na cor verde escuro, definindo assim, a mancha horizontal (inúmeras vezes trabalhada pelo arquiteto), somando-se a escultura de *Oxum* (que sobrepõem-se a bomba d´água), demarcando a verticalidade.



Imagens 470, 471 e 472 – respectivamente: [470]: Espelho d´água sem revestimento cerâmico e com a escultura de Oxum, sobre a bomba d´água. **Fonte:** http://www.terreiros.ceao.ufba.br – Acesso: junho de 2016. **[471]:** Espelho d´água em pleno funcionamento, tendo seu revestimento cerâmico na cor verde escuro e, ao fundo, o conjunto da bomba d´água mais a escultura de Oxum. **Fonte:** http://atarde.uol.com.br – Acesso: julho de 2016. **[472]:** Vista parcial do espelho d´água desativado, e servindo de limite físico para um estacionamento – desperdiçando a função original do conjunto. **Fonte:** http://atarde.uol.com.br – Acesso: julho de 2016.

[816] O navio – espécie de embarcação feita em concreto representa, através do sagrado, a imagem simbólica da chegada das tias africanas de santo chegadas na Bahia.

A singela *praça* destaca-se em **Anexo** ao espaço tombado de grande relevância física e espiritual, através da classificação **Construção de Nova Edificação em Contexto Preexistente**. A mesma, imaginada como um espaço de transição entre a movimentada Avenida Vasco da Gama e as dependências do terreiro em aclive, não cumpriu seu desenho original, afastando-se também do uso imaginado por seu arquiteto.

Limitada por um gradil frontal (embora com interessante desenho já mencionado), a *praça* – tabuleiro urbano e transcendental – não abrange o espaço público e, ainda, é eventualmente apropriada por um civil estacionamento: conferindo assim, uma transmutação em suas dimensões físicas que não podem ser questionadas em seu valor espiritual.

CAPELA SANTA CECÍLIA

Local: Fazenda Santa Cecília (antiga Fazenda de Nossa Senhora da Piedade), Distrito de Vera Cruz, Miguel Pereira/RJ – Brasil.
Ano: 1989.
Situação: construído.

A) Ambiência-histórica preexistente





Imagens 473, 474 e 475 – respectivamente: [473]: Vista parcial superior da Fazenda Santa Cecília. Destaque para o local de implantação da Capela Santa Cecília. **Fonte:** http://www.panoramio.com – Acesso: maio de 2016. **[474]:** Vista parcial da então denominada Fazenda Nossa Senhora da Piedade. Ano: 1976. Acervo: INEPAC. **Fonte:** Inventário das Fazendas do Vale do Paraíba Fluminense. **[475]:** Vista frontal da Fazenda Santa Cecília. Ano: 2010. Foto: Fábio Cabral Durso. **Fonte:** http://fabiocabraldurso.blogspot.com.br – Acesso: maio de 2016.

Conforme verificado neste mesmo Capítulo, Oscar Niemeyer tivera profissional e amigável aproximação com o mineiro José Aparecido de Oliveira; originando, deste encontro, diversos projetos arquitetônicos. Destes, sublinham-se novamente, àqueles realizados em Brasília, durante a gestão do ex-governador, além de trabalhos outros (mais próximos ao ambiente caseiro de Oliveira) – tais quais, os projetos observados em Conceição do Mato Dentro.[817] Todavia, a mais íntima aproximação entre o arquiteto e o político, deu-se através de uma singela construção, destacada em tópico a seguir.

Atualmente denominada Fazenda Santa Cecília, nome este, em homenagem a Maria Cecília, filha do casal Oliveira,[818] o conjunto paisagístico-arquitetônico em análise, localizado às margens do Rio Sant´Ana, no Distrito de Vera Cruz em Miguel Pereira/RJ[819] era comumente reconhecido pelo topônimo de Fazenda de Nossa Senhora da Piedade – indo de encontro ao século 18.

Apoiando-nos em um específico sub-capítulo acerca do Vale do Paraíba,[820] intitulado *"Fazenda Nossa Senhora da Piedade de Vera Cruz: Origens, Glória e Decadência na Serra do Tinguá"* escrito pelo professor Sebastião Deister membro do Instituto de História e Geografia do Vale do Paraíba (IHGV), somado ao artigo *"A Fazenda do Barão de Paty do Alferes (Fazenda da Piedade)",* por Francisco

[817] Destacando a Residência da Família Oliveira (mencionada no Capítulo 2) e o Altar Externo do Santuário de Bom Jesus de Matozinhos, analisando neste mesmo Capítulo.
[818] José Aparecido de Oliveira e Maria Leonor Gonçalves tiveram dois filhos: Maria Cecília e Fernando Aparecido de Oliveira.
[819] Naquele momento tal região pertencia à Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Serra Acima da Roça do Paty do Alferes.
[820] Através de: FERNANDES, Neusa. GOMES P. COELHO, Olivio. *História e Geografia do Vale do Paraíba.* CREA-RJ. Prefeitura de Vassouras: 2013.

de Paula e Azevedo Pondé[821] além do Inventário das Fazendas do Vale do Paraíba Fluminense, realizado para o Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (INEPAC) em maio de 2008, verifica-se, um pouco da ambiência e história deste bem imóvel.

Aproximando-nos às questões arquitetônicas, a então Fazenda de Nossa Senhora da Piedade fora erguida próximo ao ano de 1770 através do sesmeiro português Manoel de Azevedo Mattos[822] (1701- c.1788) que, antes de fixar-se no Vale do Paraíba, emigrara de Nossa Senhora da Piedade da Ilha do Pico em Açores para as Minas Gerais, à busca de ouro. Uma vez restabelecido no Rio de Janeiro, *"[...] iniciou então a construção da sua primeira moradia num dos flancos mais acessíveis do chamado Morro da Viúva [...]"* (DEISTER apud FERNANDES. GOMES P. COELHO: 2013, p.240).

Tal primitiva edificação prevalecera até o ano de 1777 quando Azevedo Mattos e sua família decidiram *"[...] mudar-se para outro ponto superior na margem esquerda do rio."* (Ibid) – surgindo assim, através dos esforços de Azevedo Mattos,[823] a segunda morada, tão bem caracterizada por Pondé, ao dizer:

> A segunda moradia contrastou em tudo com a primeira, principalmente em função de sua inédita beleza e de suas notáveis dimensões. Todo o telhado foi assentado através do uso de quatro águas, sustentadas por vigorosos esteios de maçaranduba, tendo os cunhais uma cantaria aparente cuja base se viu engrossada por um resistente emboço. Sua fachada ganhou portais e esquadrias de madeira de lei, complementadas em seus vazios com portas de madeira em caixa contendo duas folhas e postigos de janelas confeccionados com o que havia de melhor em questão de madeira na área serrana (PONDÉ, 1980, p. 89).

Após o falecimento do patriarca Azevedo Mattos e mudanças familiares (que merecem capítulos paralelos – não sendo, portanto, objetivo desta tese), a *fazenda* passara por nova transformação: a terceira moradia, iniciada pela descendente da quarta geração, Francisco Peixoto de Azevedo Werneck (1795-1861), 2º Barão de Paty do Alferes e, posteriormente, finalizada pelo seu genro, o médico português Joaquim Teixeira de Castro (1825-1891), Visconde de Arcozelo.

A terceira casa apresentava *"[...] nada mais era do que a segunda* [moradia], *ampliada e restaurada."* (DEISTER, op.cit.,pp.245), ao gosto do neoclássico dominante do Segundo Reinado (1840-1889).

Já no século 20, a *fazenda* cambiara-se de proprietários e, cada vez mais transmutada estruturalmente, adquirira o *status* de hotel (embora de curta duração), passando a ser denominada de Guaíra – gerenciada por uma francesa chamada Charlotte Dublinau,[824] que *"[...] promoveu algumas reformas consideradas "modernizantes"* (Ibid, p.246).

---

821 General de divisão, patrono de cadeira na Academia de História Militar Terrestre do Brasil.
822 Segundo as fontes pesquisada, naquela altura, já viúvo e com dois filhos: Anna de Jesus e Ignácio de Souza Werneck (acompanhado de sua esposa, Francisca).
823 Nesta altura, com sete netos.
824 Informações desconhecidas sobre a mesma.

Seqüencialmente, já na segunda metade do século 20, a remanescente fazenda fora adquirida pelo industrial Cecil Davis,[825] que logo, providenciara algumas reformas na fazenda *"[...] conferindo à Piedade o aspecto elegante que atualmente ostenta"* (Ibid); sendo vendida, posteriormente, para a família Aparecido de Oliveira que, rebatizou-a e conservou-a com o uso residencial até o começo do século 21. Após o falecimento de Oliveira, sua filha Cecília, diante da vultosa herança com mais de 20 quartos (frutos das constantes ampliações e modificações), abriu o imóvel para visitações e, posteriormente, transformou-o em Hotel Fazenda – assim prevalecendo na atualidade.

Através do Inventário das Fazendas do Vale do Paraíba Fluminense e material fotográfico recente, verifica-se que a sede principal da Santa Cecília conservou-se sua aparência neoclássica: com frontão central protegendo o alpendre; o conjunto simétrico no ritmo de cheios e vazios; composições de telhados cerâmicos em quatro ou mais águas; alpendre da fachada posterior com seqüência de arcos plenos, prolongando as áreas sociais e interligando os volumes de maior afastamento; além de cimalhas, capitéis, cunhais em tons claros, contrastando com as esquadrias em azul e alvenarias no típico rosa imperial.

Externamente, os anexos (de diversas datações), que se somam ao vasto jardim gramado que se prolonga até um pequeno lago com mata circundante; ainda destacando no percurso: a piscina, em primeiro plano; a fileira de palmeiras imperiais (paralelas à sede) e, situada à esquerda da fachada frontal, a capela de fatura *niemeyeriana* – analisada a seguir.

B) A proposta arquitetônica

Em 17 de outubro de 1990 estava prevista a celebração de aniversário da então debutante Maria Cecília Aparecido de Oliveira (1975), na Fazenda Santa Cecília. Para tal comemoração, Oscar Niemeyer fora convidado para projetar uma pequena capela para a filha de seu amigo e então Ministro da Cultura do Brasil (1988-1990), José Aparecido de Oliveira.

A capela original da fazenda setecentista fora destruída ao longo das reformas, demolições e ampliações do imóvel, conforme ilustra material destacado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (INEPAC): *"No interior da casa, ainda para abrigar o hotel* [Guaíra]*, as salas foram subdivididas em quartos, a capela foi eliminada, assim como as alcovas existentes, resultando na formação de dois corredores transversais partindo da sala central da casa."* (INVENTÁRIO DAS FAZENDAS DO VALE DO PARAÍBA FLUMINENSE: 2007, p.344).

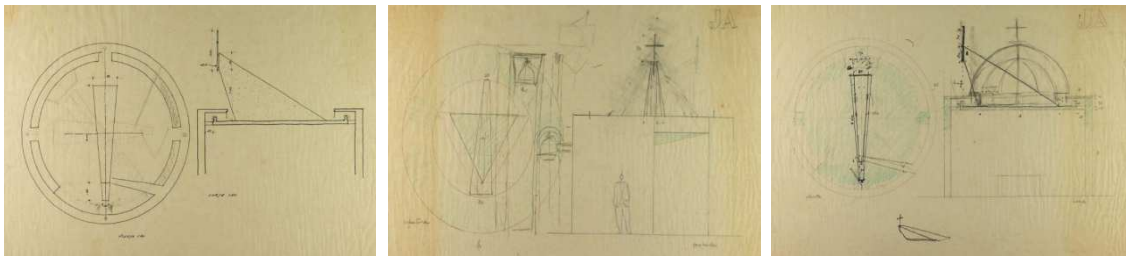
Em suas memórias, Oscar relembrara o episódio quase sempre desmerecido pelos pesquisadores ao dizer:

> Talvez vocês [leitores] se espantem, mas, ao desenhar aquela capelinha [analisada] [...], **o fiz com o mesmo cuidado com que elaborei os grandes projetos que me chegaram às mãos.**

[825] Informações desconhecidas sobre a mesmo.

> Preocupou-me sua boa integração com os jardins, com a velha residência existente, a pintura cor-de-rosa de suas paredes. Até desenhos de santos eu fiz no seu interior. Tudo isso contou com na forma simples dessa capelinha. (NIEMEYER: 2012, p. 61).**(Grifos nossos).**

Observando os onze croquis disponibilizados pela Fundação Oscar Niemeyer, verificam-se três fases projetuais (sem datação), expondo diferenças, especialmente, quanto à cobertura do pequeno objeto arquitetônico.



Imagens 476, 477 e 478 – respectivamente: [476]: Planta e detalhe da cobertura da capela, apresentando uma das variações de projeto. Destaca-se o tronco piramidal presente com sua cruz latina no topo, iluminada por um rasgo circular. **[477]:** Planta de cobertura e vista frontal da capela. Destaque para a triangulação do tronco inicial, os fachos de luz destacando a cruz latina e a existência de um pequeno sino na parede externa. **[478]:** Intercessão das propostas iniciais com a nova cobertura imaginada. **Fonte única:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: junho de 2016.

Um primeiro conjunto de desenhos aponta uma arquitetura de planta circular,[826] de corpo cilíndrico, com única abertura de acesso e sem grandes informações acerca de seu interior; priorizando a estética da cobertura – demonstrada, através de triangulações e variações de troncos piramidais que se elevam obliquamente indo de encontro a uma cruz latina. Acerca desta, percebe-se ainda, em planta e corte, uma singela fresta (ou rasgo) cujo objetivo seria embutir um sistema de iluminação – confirmado pelo arquiteto ao dizer: "*E foi na cobertura que me detive."* (Ibid, p. 61).

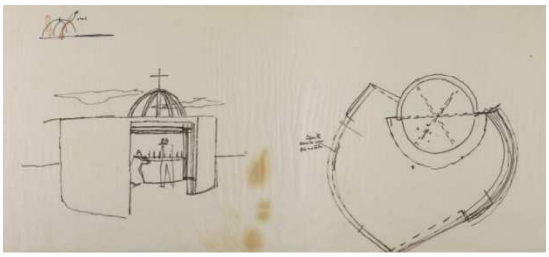
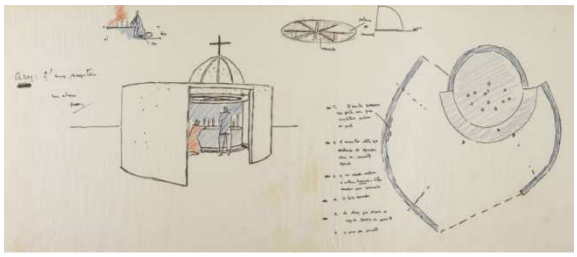
Passando para as duas outras fases do ato projetual, notam-se mudanças. A primeira, em relação à planta da capela, não mais circular e sim, amórfica,[827] assemelhando-se ao raciocínio já utilizado em projetos anteriores, tais: Capela do Palácio da Alvorada em Brasília/DF (1957); Capela Santa Júlia em Luziânia/DF (1970) e a Capela do Anexo IV da Câmara dos Deputados em Brasília/DF (1978).

A segunda mudança deu-se na cobertura, sendo esta, novamente inventiva. De um lado, uma plasticidade em que o arquiteto utilizou um conjunto de arcos (vazados) em associação radial, tendo no ponto de encontro uma cruz latina. Opostamente, o desdobramento deste artifício,

[826] Edificações religiosas com plantas circulares estão presentes em diversos projetos realizados pelo arquiteto, a saber: Catedral de Nossa Senhora Aparecida, em Brasília/DF (1959-1970); Igreja de São Daniel na Favela de Manguinhos/RJ (1960); Capela do Centro Espiritual Saint Baume/França (1967); Mesquita de Argel/Argélia (1968); Igreja Ortodoxa em Brasília/DF (1986); Catedral Católica do Caminho Niemeyer em Niterói/RJ (1997); Catedral Cristo Rei em Belo Horizonte/MG (2006) e a Capela Dom Bosco em Brasília/DF (2009)

[827] Edificações religiosas com plantas amórficas estão presentes em diversos projetos realizados pelo arquiteto, a saber: Capela do Palácio da Alvorada em Brasília/DF (1957); Igreja do Instituto de Teologia (1962); Capela Santa Júlia em Luziânia/DF (1970); Capela do Palácio Jaburu em Brasília/DF (1973) e a Capela do Anexo IV da Câmara dos Deputados em Brasília/DF (1994).

utilizando a mesma técnica, porém, com laterais preenchidas (análogas aos gomos de uma carambola), vendo ainda, a utilização de uma iluminação zenital sobre o altar.

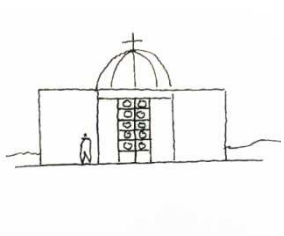
Imagens 479 e 480 – respectivamente: [479]: Perspectiva e planta da capela. Destaque para a cobertura com arcos vazados, em associação radial. **[480]:** Perspectiva e planta da capela. Destaque para a cobertura com arcos preenchidos, em associação radial. **Fonte única:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: junho de 2016.

Por fim, a intercessão dos projetos: uma planta circular com única abertura em tons cor-de-rosa, idênticos àquele existente nas paredes externas da antiga sede; um apoio para um pequeno sino (observado em todos os croquis) posicionado externamente e, internamente, os elementos integrados de fatura do próprio arquiteto – *"[...] para agradá-lo, eu mesmo fiz o altar e o desenho da santa escolhida."* (NIEMEYER: 2008, pp. 86, 87).

Novamente à cobertura, o capricho projetual já destacado, utilizando a preferência dos arcos em associação radial, assim memorizada: *"Não sei por que, estudei a iluminação da capelinha de forma que a noite apenas a cruz aparecia sozinha a flutuar entre as árvores dos jardins. E isso dava muito prazer ao Aparecido – a levar os amigos, exaltando a beleza da capelinha, simples demais para tanto elogio."* (Ibid, p.87).

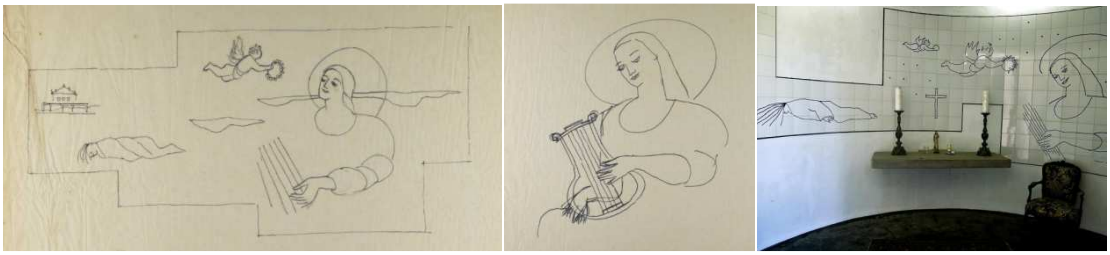
A plasticidade obtida na cobertura desta capela fora reutilizada (com singelas variações) em outras circunstâncias em que o arquiteto achou oportuno, destacando aqui dois fortuitos momentos arquitetônicos: primeiro, a cobertura da Capela Ecumênica situada em uma das extremidades do terraço jardim do Anexo IV da Câmara dos Deputados em Brasília/DF – inaugurada em 1993, mais de uma década após o edifício destacado. Outro exemplar, mais recente, é a cobertura da Capela de São José Operário situada no Instituto Ação Social Frei Gaspar, no bairro de Vargem Grande, no Rio de Janeiro/RJ e inaugurada em 2008, com semelhante traço de uma capela projetada por Niemeyer, ainda em 1991, para ser construída na mesma cidade, na Ilha da Gigóia, Barra da Tijuca.



Imagens 481, 482, 483 e 484 – respectivamente: [481]: Vista parcial da Capela de Santa Cecília. Foto: Isabela Kassow. **Fonte:** https://www.flickr.com – Acesso: maio de 2016. **[482]:** Vista parcial da Capela Ecumênica presente no terraço jardim do Anexo IV da Câmara dos Deputados em Brasília/DF (1993). **Fonte :**http://noticias.r7.com – Acesso: maio de 2016. **[483 e 484]:** Maquete eletrônica e croqui da Capela de São José Operário para o Instituto Ação Social Frei Gaspar, no bairro de Vargem Grande, no Rio de Janeiro/RJ (inaugurada em 2008). **Fonte:** NIEMEYER. Oscar. *As igrejas de Oscar Niemeyer*. 2011, pp. 32 e 33.

Retornando a Capela em Vera Cruz, quanto ao interior desta, Niemeyer guardara rara[828] oportunidade para a inserção de elementos integrados de sua própria autoria – utilizando seu característico traço para ilustrar a iconografia da santa escolhida por Aparecido.



Imagens 485, 486 e 487– respectivamente: [485 e 486]: Croquis feitos por Niemeyer para o interior da Capela de Santa Cecília. Destaque para a iconografia comentada ao longo do texto. **Fonte única:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso em Junho de 2016. **[487]:** Vista parcial do interior da Capela de Santa Cecília. Destaque para os elementos integrados de azulejaria, de fatura *niemeyeriana*. Foto: autor desconhecido. **Fonte:** http://mapadecultura.rj.gov.br – Acesso: maio de 2016

Atentando-nos aos croquis, verificam-se composições que apresentam Santa Cecília[829] de maneira muito simplificada: ora olhando para os céus, ora para sua harpa (característica em sua iconologia a partir do século 15), envolvida por um anjo e, em uma das extremidades, a fachada de uma edificação (possivelmente a representação da *Basilica di Santa Cecilia in Trastevere* – Roma/Itália), além da figura de seu corpo deitado – a qual Niemeyer (à que tudo indica), buscou referências na famosa escultura de Stefano Maderno (1576-1636), que apresenta o corpo incorrupto de Santa Cecília, exposto no mesmo edifício religioso romano supracitado.

Os croquis anteriores, agora transformados em azulejaria, mostram-nos por meio de um traço azul e moderno à la Julio Pomar (1926), uma composição muito próxima a idealizada, acrescentando mais uma figura angelical em céu estrelado e uma cruz latina próximo a ara.

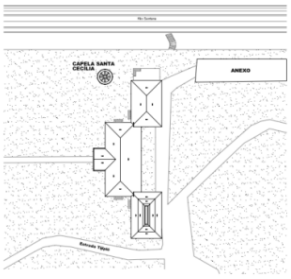
Conquanto, ainda que seja relevante a composição volumétrica da capela, assim também seus elementos internos, a implantação escolhida por Niemeyer revela-nos maiores conseqüências.

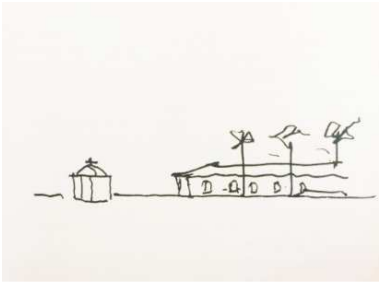
Situada a noroeste da remanescente casa-grande, a Capela Santa Cecília, além de substituir a não mais existente e original capela (interna ao imóvel e subtraída durante a apropriação do Hotel Guaíra) conferiu, através de uma intervenção contemporânea, uma releitura à memória das tradicionais fazendas coloniais brasileiras.

---

828 No campo da arquitetura religiosa, sabe-se que, além dos elementos integrados observados na Capela de Santa Cecília, Oscar Niemeyer utilizara de mesmo artifício para o altar da Capela da Fazenda do Pedregulho, no interior de São Paulo, cujo projeto foi solicitado pelo ex-governador Orestes Quércia (1938-2010) – destacado no Capítulo 2 desta Tese.

829 Através da publicação: *"Iconografia Religiosa – Dicionário Prático de Identificação"* verifica-se: *"Cecília de Roma (s.d.) Virgem e mártir romana, do século IX, ao tempo do papa Urbano. Filha de família nobre, era noiva de um pagão chamado Valeriano. Como havia consagrado sua virgindade a Deus, conseguiu que ele respeitasse o seu voto e fosse batizado. Valeriano e seu irmão Tibúrcio foram mortos por serem cristãos obstinados. Pouco depois, Cecília foi levada à presença do prefeito e, por recusar-se a praticar atos de idolatria, foi suplicada e, depois decapitada na sua própria casa, hoje transformada em basílica. Encontra-se sepultada no cemitério de S. Calixto. [...]"* (LORÊDO, Wanda Martins: 2002, p.251).






Imagens 488, 489 e 490 – respectivamente: [488]: Implantação da Fazenda Santa Cecília. **Fonte:** Inventário das Fazendas do Vale do Paraíba Fluminense. **[489 e 490]:** Vista parcial da Fazenda Santa Cecília e a presença da Capela de mesmo nome. Fotos: Isabela Kassow. **Fonte:** https://www.flickr.com – Acesso: junho de 2016

Embora, não esteja explícito nas memórias escritas acerca deste projeto, em especial – sabe-se (conforme muito bem apontou o arquiteto e teórico Paulo Ferreira Santos[830]) que, Oscar Niemeyer era *"[...] um conhecedor da nossa arquitetura do tempo da Colônia [...]"* (SANTOS: 1977 apud SANCHES: 2005 p.341); tendo sua arquitetura, aproximada inúmeras vezes com a tradição luso-brasileira; sublinhando, novamente, casos analisados no Capítulo 2 – especialmente: a Capela do Palácio da Alvorada[831] em Brasília/DF (1957) – *"[...] Casa-grande, com varanda corrida e capela anexa [...]"* (COSTA: 1960 apud ABRAHAM: 1989, p.36); a Capela do Palácio do Jaburu em Brasília/DF (1973), também contigua à casa feito uma capela de casa bandeirista separada do volume principal; e, por fim, a Capela da Fazenda Pedregulho (1990), em perspectiva ao longo corredor de feitio colonial.

Na Fazenda Santa Cecília, modificada ao longo de três séculos; vendo-se vilipendiada a própria capela original – Niemeyer propusera a **Construção de Nova Edificação em Contexto Preexistente**, através de um **Anexo** que remete a antiga tradição das fazendas coloniais brasileiras, tão bem interpretadas pelo poeta e calculista Joaquim Cardoso (1897-1978) na particularidade do Rio de Janeiro em seu artigo *"Um tipo de Casa Rural do Distrito Federal",* ao atribuir genericamente *"[...] três maneiras diferentes de associar a capela à Casa-grande [...]"* (CARDOSO: 1943 apud ARQUITETURA CIVIL II: 1975, p.33), destacando: *"[...] ocupando uma parte da varanda [...] a capela localizada mais internamente ao edifício [...] aquele em que ela [a capela] atinge o máximo de sua independência, funcionando quase como uma pequena igreja do povoado."* (Ibid., pp.33-35).

No caso da Fazenda Santa Cecília, Oscar não reanima a *capela* no interior do edifício e, muito menos, se apodera do artifício do *"enlace"* ou link entre o novo e o antigo – citando o arquiteto e pesquisador Brent Brolin em *"La Arquitectura de Integración. Armonización entre edifícios*

[830] Paulo Ferreira Santos (1904-1988), arquiteto e teórico. Autor de *"Quatro Séculos de Arquitetura",* dentre outras publicações igualmente clássicas na historiografia da arquitetura brasileira.
[831] Tal capela fora aproximada das capelas tradicionais das fazendas coloniais (leia-se: casa-grande) do Brasil, em especial a Fazenda Columbandê em São Gonçalo/RJ, através dos apontamentos de Lucio Costa (1902-1998), Paulo Santos (1904-1988), Roland Corbisier (1914-2005), além do próprio Oscar Niemeyer.

antiguos y modernos". Na antiga casa do vale de Sant´Ana, o arquiteto de José Aparecido de Oliveira inseriu sua capela absolutamente independente, muito embora, com proporção adequada; com o bom senso de suas tonalidades e o uso de azulejaria azul e branca – intervindo assim, com explícito diálogo com a tradição nacional.

ANEXO DO MUSEU PELÉ
Local: Santos/SP – Brasil.
Ano: 2010.
Situação: não construído.

A) Ambiência-histórica preexistente



Imagens 491, 492 e 493 – respectivamente: [491]: Vista parcial do Santuário de Santo Antônio. Foto: Berenice Kauffmann. **Fonte:** https://br.pinterest.com – Acesso: julho de 2016. **[492]:** Vista parcial da Estação Ferroviária do Valongo. Foto: sem autoria. **Fonte:** http://www.diariodolitoral.com.br – Acesso: julho de 2016. **[493]:** Vista aérea do Porto de Santos, região do Bairro do Valongo. Destaque para a área indicativa. **Fonte:** http://www.panoramio.com – Acesso: julho de 2016.

Oscar Niemeyer abeira-se com a cidade de Santos, no litoral de São Paulo, através dos limites do Bairro do Valongo – uma corruptela de *vae ao longo*[832] – no extremo oeste da área central e portuária de um remanescente espaço urbano da economia cafeeira, cuja configuração morfológica através da modificação dos primitivos limites físicos ocorreu, especialmente, a partir da modernização da região do porto,[833] artificializando-o com aterros *"[...] com a construção dos primeiros 260m de cais em 1892 [...]"* (MACEDO FILHO: 2008, p.34), alcançando, já no final do século 19 e começo do seguinte, expressiva centralidade.

Um dos *territórios* dessa centralidade dava-se, principalmente, nas proximidades do Largo Marques de Monte Alegre que, no século 19, transformara-se na porta de entrada da cidade, traduzindo-se através de novas arquiteturas (a exemplo da Estação Ferroviária,[834] dos Casarões do Valongo[835] e armazéns) consonantes com a arquitetura do passado, através do Mosteiro de São Bento[836] e o Santuário Santo Antônio.[837]

---

832 Através da Dissertação de Mestrado *"Santos – zona de fronteira. Mutações do Largo Marquês de Monte Alegre",* escrito pelo arquiteto José Maria de Macedo Filho, vemos a seguinte citação: *"Segundo Francisco Martins dos Santos, esta denominação teria surgido das palavras vae ao longo, usadas pelos portugueses quando se referiam ao caminho que servia à antiga vila, ao longo das águas do estuário. Com o correr do tempo, o termo virou simplesmente Vallongo (depois, Valongo) e passou a designar o 'canto da cidade para os lados da estrada de ferro Inglesa'. O mesmo autor apresenta outra hipótese: desde os tempos da colonização, os genoveses João Adorno e Francisco Adorno usariam a expressão 'la estrada que va al lungo de mare' para designar a viela que servia os primeiros sítios coloniais, 'pelo lado de fora' (junto ao estuário). E como José Adorno morou por aqueles lados, muitos defendem a ideia da transformação de 'va al lungo' em Vallongo e depois, Valongo."* SANTOS: 1937 apud MACEDO FILHO, J.M.: 2008, p.31).

833 O Porto de Santos data de 2 de fevereiro de 1892 e ao longo do século 20, tornou-se o maior da América Latina (muito disso causado pela aproximação de 70Km de São Paulo).

834 "*A São Paulo Railway - SPR ou popularmente "Ingleza"* [sic] *- foi a primeira estrada de ferro construída em solo paulista. Construída entre 1862 e 1867 por investidores ingleses, tinha inicialmente como um de seus maiores acionistas o Barão de Mauá."* (www.estacoesferroviarias.com.br – Acesso: julho de 2016).

835 Construídos no século 19.

836 Desde 1981, Museu de Arte Sacra de Santos.

Apesar do fausto econômico com próspera manifestação bancária e comercial (destacadamente relacionado ao café), ao longo do século 20, o largo sofrera uma entropia local, através de uma desconstrução da *paisagem,* por meio das seguintes dissonâncias (verificadas por Macedo Filho): 1) o declínio dos espaços religiosos *"[...] observando como as autoridades públicas não perceberam ou não valorizaram o edifício religioso como elemento indutor de atividades ou pólo atrativo de indivíduos ou fluxos urbanos."* (MACEDO FILHO: 2008, p.98); 2) o declínio do sistema ferroviário, destacadamente na segunda metade do século 20, com o chamado rodoviarismo;[838] 3) as mutações portuárias onde o *"processo de ruptura entre cidade e porto se inicia no final do século XX, onde este deixa de ser um elemento de transição entre a cidade e a água, transformando-se em 'elemento-barreira' [...]"* (Ibid, p.107); e por fim, 4) determinando a perda da centralidade, por meio do arruinamento dos Casarões do Valongo – objeto arquitetônico aqui destacado.

Situados entre o porto, a estação e o largo, os Casarões do Valogo, ainda nas palavras de Macedo Filho *'[...] talvez constituam o elemento mais emblemático do lugar [...]"* (Ibid, p. 75). Através de uma tipologia arquitetônica dos dois últimos quartéis do século 19, formados por dois volumes semelhantes e unidos por um pavimento térreo, os *casarões* possuíam ainda: *"[...] feições neoclássicas, platibandas azulejadas, bandeiras das paredes e portas em arco pleno (romano), vidraças e balcões ornamentados em ferro fundido. Conserva, ainda, alguns traços da arquitetura portuguesa."* (ibid, p.75).

A trajetória cronológica desde conjunto arquitetônico revela-se bastante movimentada em seus usos (sede comercial em 1872; clube recreativo em 1873; câmara municipal em 1894, faculdade de odontologia de Santos entre 1828-1931). Alcançara em 1939 o abandono pela prefeitura e o processo de lenta desvalorização do entorno imediato ao longo do século 20 (já apontadas nas dissonâncias), encontrando ainda, já na década de 1980, suas dependências alugadas e subalugadas, vendo *"[...] um hotel de alta rotatividade no térreo, dois bares, entrada para mais hotéis e um estacionamento para motocicletas."* (Ibid, p.116), além de uma borracharia, armazéns de sacarias de café e uma barbearia.

Somado ao empobrecimento de suas funções primeiras, os *casarões* foram atingidos por dois vultosos incêndios: o primeiro, em 5 de agosto de 1985; já o segundo, em 15 de julho de 1992; destacando-se ainda, neste ínterim, o tombamento[839] pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Cultural de Santos (CONDEPASA), em 1990, do casarão e das ruínas do primeiro incêndio.

---

837 Fundado em 25 de janeiro de 1640.

838 *"Durante o governo de Juscelino Kubtscheck, o sistema ferroviário foi relegado ao abandono [...] O decreto Federal nº58.341, de 03 de maio de 1966, disciplinava a erradicação de ferrovias e ramais considerados 'antieconômicos', determinando que fossem substituídos por rodovias"* (MARX: 1980 apud MACEDO FILHO: 2008, p.102).

839 Tombamento através do CONDEPASA, Livro Tombo 01, inscrição 11, folha 3, Proc. 16731, Resolução SC 01/90.



Imagens 494, 495 e 496 – respectivamente: [494]: Vista parcial dos Casarões do Valongo. Foto: José Marques Pereira. Começo do século 20. **Fonte:** http://www.novomilenio.inf.br – Acesso: Julho de 2016. **[495]:** Vista parcial dos Casarões do Valongo em semi-ruínas. Foto: José Dias Ferreira. Segunda metade do século 20. **Fonte:** http://www.novomilenio.inf.br – Acesso: julho de 2016. **[496]** Vista parcial do Museu do Pelé. Ano: 2014. Foto: Nelson Kon. **Fonte:** http://www.vitruvius.com.br – Acesso: julho de 2016.

Após dois incêndios em sete anos, grupos civis e a militância de arquitetos santistas, destacando, os *"irmãos Gino e Ney Caldatto*[840] *e o diretor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Santos, Fábio Serrano [...]"* (JORNAL A TRIBUNA DE SANTOS: 1992 apud MACEDO FILHO: 2008, p.118.), formavam voz para a salvaguarda das semi-ruínas, assim também sua reapropriação.

Entretanto, somente no século 21, novos caminhos se avultaram: primeiramente, através do então Governador[841] de São Paulo Cláudio Salvador Lembo (1934), ao autorizar, durante as comemorações da Semana da Pátria, a reconstrução dos *casarões* e a instalação de um Museu em homenagem ao *Patriarca da Independência*, José Bonifácio de Andrada e Silva (1763-1838). No entanto, a idealização do espaço museográfico logo fora substituído por outro homenageado, vendo-se, em idéia seqüencial o surgimento do Museu Pelé.

Sabe-se, através do arquiteto Claudiney Caldatto Barbosa – responsável pelo Museu Pelé,[842] – que, *"[...] a intenção de levar a revitalização ao bairro do Valongo fazia parte de um dos projetos-âncora do programa de revitalização do Centro Histórico, atraindo investimentos para transformar o quadro atual de abandono de deterioração da paisagem urbana."* (CALDATTO: 2014 apud http://www.vitruvius.com.br – Acesso: julho de 2016).

Assim, a apropriação do Museu Pelé nos *casarões "[...] foi entendido como momento oportuno de recuperação de um valioso bem cultural e de seu entorno, em acentuada deterioração decorrente do avanço das atividades portuárias na área urbana"* (Ibid).

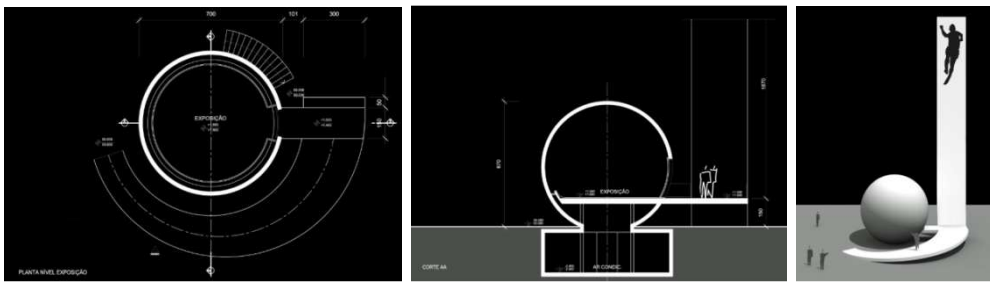
O conjunto arquitetônico então fora externamente reconstruído, graças ao material histórico-visual disponível e a própria composição do edifício remanescente, *"[...] refazendo envasaduras, volumetria e acabamentos, respeitando o entorno e a integridade da paisagem urbana e do lugar"* (Ibid.) – decisões estas, alinhadas ao CONDEPHAAT (Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico de Santos) e o CONDEPASA (Conselho de Defesa

840 O arquiteto Claudiney Caldatto Barbosa, será (conforme veremos), destacado na consolidação do Museu Pelé.
841 Durante o período de 31 de março de 2006 a 1º de janeiro de 2007.
842 Inicialmente na Plataforma do Emissário Submarino, na mesma cidade.

do Patrimônio Cultural de Santos). Já internamente, nos 4.135m², valorizou-se o diálogo com o novo, especialmente nos aspectos museográficos, através de 2.545 peças sobre o *Rei do futebol.*

Neste quadro de revalorização do antigo *Valongo*, expressivamente nas áreas limítrofes das bordas artificiais da ilha e proximidades desde novo equipamento urbano, surgira em 2010, o contato com o arquiteto Oscar Niemeyer, solicitando-o um prolongamento do *Museu,* através de um objeto arquitetônico referencial.

B) A proposta arquitetônica



Imagens 497, 498 e 499 – respectivamente: [497]: Planta do Memorial Pelé. **[498]:** Corte do Memorial Pelé. **[499]** Maquete eletrônica do Memorial Pelé. **Fonte única:** Escritório Oscar Niemeyer. Imagens cedidas pelo arquiteto Jair Valera.

Através da revista esportiva *Placar,* de julho de 1983, sabe-se que a Prefeitura Municipal de Três Corações/MG[843] – cidade natal de Edson Arantes do Nascimento – o *Pelé* (1940) objetivava em construir o *"Museu Pelé da Imagem e do Som"* (REVISTA PLACAR: 1983, p.38), através de convite realizado pelo prefeito desta cidade a Oscar Niemeyer, todavia, não se concretizando.

Novamente, no ano de 2005, novo apontamento deste projeto para a mesma cidade mineira destaca-se na listagem de obras através da publicação *"Niemeyer 100",* de Guido Laganà e Marcus Lontra; entretanto, sem maiores informações. Somente em 2010, nova proposição surgira através de Niemeyer e seus colaboradores, apresentando o Memorial Pelé.

Ainda não construído, o *memorial* reserva-se à uma longitudinal área, estreitada pela Rua Antônio Prado, nas proximidades do Largo de Marques de Monte Alegre,[844] donde, desde junho de 2014, instalou-se o Museu Pelé – revitalizando (conforme vimos), o antigo casarão do Valongo, em Santos.

O projeto deste edifício-monumento, caso venha ser construído, viria a ser a terceira[845] obra do arquiteto na baixada santista. Através das imagens expostas, fornecidas pelo Escritório

[843] Na cidade natal de Pelé, vêem-se duas casas dedicadas ao ex-jogador: a Casa Pelé e o Museu Terra do Rei
[844] No mesmo espaço urbano onde se encontra a Estação Ferroviária do Valongo, a primeira do Estado de São Paulo, inaugurada em 1867.
[845] Na vizinha cidade de São Vicente, encontra-se na Ilha Porchat, o Mirante Niemeyer – oficialmente *"Memorial dos 500 Anos de Descobrimento",* projetado em 1999 e inaugurado em 2002. Em 2005, a Prefeitura Municipal de Santos, contratara o arquiteto para a elaboração de um projeto de um teatro a implantar-se na Plataforma do Emissário Submarino. Neste

Oscar Niemeyer vêem-se: uma planta, um corte e uma maquete eletrônica, desconhecendo um croqui realizado pelo arquiteto e o reconhecimento desde projeto através da Fundação Oscar Niemeyer.

A proposta do arquiteto, cujas *"[...] inspirações foram o futebol e a bola [...]"* (NIEMEYER: 2010 apud www.catolenews.com.br – Acesso: Julho de 2016), assim destacada na época pelos veículos informativos, aproxima o objeto arquitetônico a um objeto escultórico.

Trata-se de uma esfera de concreto (de 7m de diâmetro e 6,70m de altura) que tangencia o solo, reservando o espaço subterrâneo (situado a 2,45m abaixo e acessado por uma escadaria externa) para acomodação do ar condicionado. Acima do rés-do-chão, a 1,50m, uma curva rampa encontra uma plataforma que permite o acesso ao interior do memorial: um grande vazio de uma semi-esfera, destinada exclusivamente a exposições.

Externamente, na margem da esfera, um totem de concreto, evoluiu até atingir 20m de altura, sendo coroado de maneira *stricto sensu* através do gesto de comemoração de gol do *Pelé*, com o soco no ar – eternizado[846] em 2 de agosto de 1959 pelas lentes do fotógrafo Lemyr Martins.

Analisando tal projeto diante do repertório *niemeyeriano*, logo se recordam de diversos casos em que as cúpulas foram protagonistas. Conquanto, formas esféricas tangenciando o solo, não foram tão corriqueiras; destacando os momentos mais expressivos: o cinema 180º projetado em 1999 para o Setor Cultural Norte, em Brasília/DF, além de dois planetários – o primeiro, idealizado em 2008, integrando o Museu Interativo do Pantanal, em Campo Grande/MS e, o outro, somando-se ao Memorial Grande Sertão, projetado em 2010 para o norte de Minas Gerais. Todos estes, invariavelmente estruturas modernas, de uma "*monumentalidade flutuante"* [847] que nos remetem as formas neoclássicas do Cenotáfio Isaac Newton, projetado por Étienne-Louis Boullée (1728-1799) ou mesmo o projeto residencial de Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806).

Quanto ao totem figurativo, Niemeyer já experimentara semelhante configuração, em 1991, através do projeto para o Memorial da Ilha de Gorée, em Senegal, apresentando o contorno de um homem negro. Outro caso, este por sua vez, construído, através do Monumento MST, erigido em 2001 no quilômetro 108 da BR-227, entre as cidades paranaenses de Curitiba e Campo Largo, expondo um homem e uma foice – símbolo da revolução do Movimento dos Trabalhadores Rurais sem terra.

---

mesmo local, desejou-se construir em 1996, um Parque Temático da empresa Beto Carreiro e, já em 2003, o Museu Pelé (projeto de Claudiney Caldato Barbosa). Atualmente, instala-se no local, o Parque Roberto Mário Santini, de autoria do arquiteto Ruy Othake (1938) em parceria de Tomie Othake (1913-2005).

[846] Durante o jogo: Juventus x Santos.

[847] Vide: PONTES. A.P.G.: 2004. *Diálogos silenciosos: arquitetura moderna brasileira e tradição clássica.*




Imagens 500 e 501 – respectivamente: [500]: Memorial da Ilha de Gorée. **Fonte:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: Julho de 2016. **[501]:** Memorial MST. **Fonte:** Arquivo MST – SP. http://www.postcolonialweb.org – Acesso: junho de 2016.

O monumento imaginado por Niemeyer, não interfere no Casarão do Valongo – o **Anexo** integra-se de maneira independente como **Construção de Nova Edificação em Contexto Preexistente,** servindo-se, porém, de marco urbano – tal qual um obelisco – para todos que hipoteticamente o avistassem em perspectiva da Rua Antônio Prado, ou porventura lateralmente, através do interior da ilha e das constantes embarcações sobre o Rio Pedreira, no estuário da cidade.

ATELIER-CASA DE FLORIO PUENTER

Local: Saint-Moritz/ Suíça
Ano: 2006-2012
Situação: construído

A) Ambiência-histórica preexistente



Imagens 502, 503 e 504 – respectivamente: [502]: Vista parcial de Saint-Moritz com a indicação da localização do terreno do projeto ora em análise, defronte ao Lago *St. Moritzersee.* **Fonte:** http://www.flicker.com.br **[503]:** Imagem aérea da exata localização do terreno do projeto ora em análise, ao lado dos chalés da família Puenter. **[504]:** Vista parcial dos chalés da família Puenter, na *Via Dimlej* em Saint-Moritz. **Fonte:** http://www.archiv-des-ortes.ch – Acesso: Setembro de 2017.

Inscrita entre os últimos projetos internacionais de tipologia residencial elaborado por Oscar Niemeyer e equipe, a casa-atelier do fotógrafo suíço Florio Puenter[848] (1964), situa-se em um terreno atípico para qualquer arquiteto tropical: às margens do Lago *St. Moritzersee*,[849] com vistas entre as brancas montanhas *Piz Rosatsch* (da Cordilheira Bernina) e *Piz Nair* (nos Alpes Albula), com grande domínio da paisagem da cidade de Saint-Moritz,[850] no Cantão Grisões, na Suíça.

Localizado nas proximidades de espaçadas edificações, cujos destaques dão-se a 84m do volumoso Hotel *Waldhaus am See*[851] e a 369m da pitoresca casa-museu *Mili Weber-Stiffung,*[852] o terreno (livre de muros, cercas ou qualquer outro artifício delimitador) destinado ao projeto *niemeyeriano* é de propriedade da família Puenter desde o século 19, estando ainda presentes, dois chalés construídos no final do século 20, cujo único acesso se dá pela *Via Dimlej.*

Das edificações preexistentes, uma implanta-se longitudinalmente paralela ao lago, enquanto a outra se exibe no sentido transversal, indo em direção a via em *cul-del-sac.* Acerca destes chalés, muito embora com feitio tradicional e tectônica de madeira, sabe-se que os mesmos foram

[848] Nascido no ano de 1964 em *Edgadin Valley,* Suíça, o fotógrafo Florio Puenter alterna residência entre a também suiça Saint-Moritz, e Nova Iorque, nos EUA. Puenter recria paisagens anteriormente fotografadas, resultando em panoramas onde a ocupação humana geralmente é excluída, ou pelo menos, ocultada. O nome Puenter é uma latinização do nome *Pünter,* originário da língua romanche.
[849] Em alemão: *St. Moritzersee*; em romanche: *Lej da San Murezzan.*
[850]São Maurício. Em francês: *Saint-Moritz*, em alemão: *Sankt-Moritz*, em italiano: *San Maurizio*, em romanche: *San Murezzan.*
[851] Originário de 1885 com o nome *Waldschlössli vom Rocca*, posteriormente alterado em 1983 para *Waldhaus am See.*
[852] Casa onde morou a artista plástica Mili Weber (1891-1978).

projetados entre 1982-1983 (sendo erigidos em 1984) pelo arquiteto Patric Pedretti,[853] através de solicitação do engenheiro Jürg Puenter (1935-2011).[854]

Sucintamente, é interessante destacar que a arquitetura vernacular suíça é marcada por casas de pedras, observadas desde o noroeste do país, na região do Jura ao sudeste, na região de Ticino. Não obstante, são as construções em madeira (tais como as aqui destacadas) que, derradeiramente exprimem o imaginário arquitetônico do país, abrangendo com peculiares diferenciações as moradas das povoações de *Walser*, as casas de campo em *Appenzeller*, os chalés de *Berna* ou mesmo as edificações de *Engandina*[855] – todos estes, muito embora conhecidos na Suíça de estilo *Riegelhaus*, são provenientes diretamente da *Fachwerkhäuser* (casas em estilo enxaimel), de origem alemã, conforme defende o arquiteto e pesquisador suíço Daniel Stockhammer em sua Tese *"Construção de madeira suíça: a construção de Ernst Gladbach*[856] *de um estilo rural nacional"*[857]

Os chalés Puenter alcançaram o começo do século 21, com as configurações originais – apresentando os mesmos, dois pavimentos, revestimentos externos em madeira, composições assimétricas das fenestrações e coberturas com cumeeira ora paralela ao lago, ora perpendicular. Diante destas composições, fora solicitado um **Anexo** através do projeto defendido por Niemeyer e equipe liderada pelo já mencionado Jair Valera em companhia de Ana Elisa Niemeyer, conforme veremos a solução construída a seguir.

B) A proposta arquitetônica

Prospectando informações acerca do projeto em destaque para *Saint-Moritz,* obtivemos dados através de três agentes: Jair Valera,[858] arquiteto responsável pelo desenvolvimento da proposta idealizada por Niemeyer; Florio Puenter, solicitante do projeto e proprietário da morada suíça e, por fim, o fotógrafo paulistano Fausto Ribeiro Chermont (1961), intermediador entre Punter e Niemeyer.

De acordo com informações recolhidas em entrevista direcionada a Chermont[859] descobriu-se que o interesse pelo projeto da presente casa-atelier iniciou-se em 2001 – momento em que Puenter, desejoso de um acréscimo das edificações preexistentes de sua família inclinou-se

[853] Acerca deste não foram encontradas mais informações além do nome apontado por Florio Puenter. Sabe-se, no entanto, através de informações indiretas obtidas por Puenter através da viúva do arquiteto, que o mesmo realizara outros projetos nas redondezas, especialmente na década de 1980, a exemplo de algumas casas na vizinha cidade de Samedan.
[854] Pai de Florio Puenter. Acerca deste, conseguiu-se poucas informações. Sabe-se, entretanto, que o mesmo fora casado com Luisa Famos (1930-1974), importante poetisa da língua romanche.
[855] Na qual encontra-se Saint-Moritz.
[856] Ernst Georg Gladbach (1812-1896), arquiteto alemão-suíço foi um dos pioneiros do estudo sobre o *"estilo suíço"*.
[857] Livremente traduzido de: *"Schweizer Holzbautradition: Ernst Gladbachs Konstruktion eines ländlichen Nationalstils"* – Tese defendida em 2015 através da ETH Zürich.
[858] Em equipe administrada pela também arquiteta Ana Elisa Niemeyer. O projeto contou ainda com a colaboração do *lighting designer* germano-brasileiro, Peter Gasper (1941-2014).
[859] Amigo de Puenter desde 1986.

em contratar o arquiteto brasileiro. Assim, as negociações entre o escritório de Niemeyer e Puenter, foram estendidas, segundo Chermont entre 2001-2005 até que, em meados de abril de 2006, Valera retornou aos demais envolvidos informando a data da primeira reunião.[860]

Em 6 de junho de 2006, Puenter fora apresentado ao projeto, tendo, logo em seguida iniciado a aprovação através dos órgãos suíços que arrastaram a aceitação do mesmo por quase meia década, diante questões burocráticas e a defesa da paisagem *Engandina,* incluindo polêmicas midiáticas. Segundo Chermont, o desenrolar dos trâmites legais para a construção do projeto envolvera indiretamente até o arquiteto inglês Norman Foster (1935) que, para mesma cidade realizara entre 2000-2004 a polêmica *Chesa Futura.*[861]

Acerca do terreno estabelecido contendo as edificações preexistentes – terreno este, diminuto e com declividade de 20% – vemos os seguintes apontamentos complementares através da explicação necessária disponível na revista *Nosso Caminho*, nº8 de novembro/dezembro de 2010:

> O local da implantação foi determinado após criterioso estudo sobre documentos técnicos tais como as curvas de nível, planta dos limites do terreno e sua vizinhança imediata onde aparecem arruamento, edificações existentes e lago, complementados por fotos recentes tiradas de diferentes ângulos e distâncias. Como resultado, obtivemos um acesso pouco visível de veículos e pedestres, inexistência de cortes de árvores, excelentes linhas visuais para o lago e reduzido movimento de terra preservando as características primordiais do terreno. (NIEMEYER: 2010, p.32.).

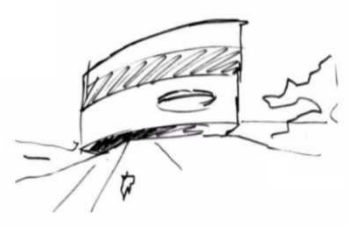
Diante dos desenhos disponibilizados pelo Escritório Oscar Niemeyer, vemos que a proposta original de implantação incluía ao menos três espaços distintos que tangenciavam pontos do limite do terreno e envolviam os chalés preexistentes com acessos em escadarias – vendo: uma generosa garagem;[862] galeria de circulação com quatro laboratórios de fotografia e, por fim, o espaço principal da edificação (em planta com formato de olho), contendo no térreo, uma sala, um dormitório com sanitário e o acesso com circulação vertical através de uma escada helicoidal.

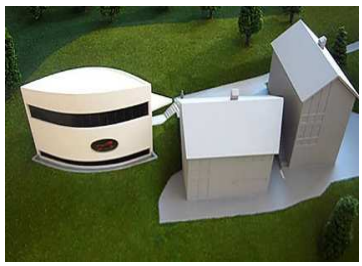
---

[860] Segundo informação obtida em Setembro de 2017 através de Jair Valera vemos *"Ele* [Florio Puenter] *nos procurou quando leu uma reportagem sobre os projetos que Oscar ainda estava fazendo no exterior. Veio ao Brasil e me procurou para ter acesso ao Oscar. A princípio Oscar não quis fazer, mas ele foi muito insistente."* (VALERA: 2017. Entrevista realizada em Setembro de 2017).

[861] Através do site oficial do arquiteto Norman Foster, vemos que a *Chesa Futura* (casa do futuro em romanche), com seus 4.650m² pode *"[...] ser considerada um mini-manifesto para a arquitetura, não apenas na Engadin, mas também em outras partes do mundo. Contrariamente ao padrão de expansão que desfigura os limites de tantas comunidades em expansão, mostra como novos edifícios podem ser inseridos no grão existente em densidades aumentadas, ao mesmo tempo em que mantêm técnicas de construção indígenas e preservam o meio ambiente natural."* (In: https://www.fosterandpartners.com – Acesso: outubro de 2017). Livremente traduzido de: *"[...] regarded as a mini manifesto for architecture, not just in Engadin but in other parts of the world too. Contrary to the pattern of sprawl that disfigures the edges of so many expanding communities, it shows how new buildings can be inserted into the existing grain at increased densities, while sustaining indigenous building techniques and preserving the natural environment."* (In: https://www.fosterandpartners.com – Acesso: outubro de 2017).

[862] Com 82,90m².





Imagens 505, 506 e 507 – respectivamente. [505] Croqui da casa-atelier. Autor: Jair Valera. **Fonte:** Escritório Oscar Niemeyer. **[506 e 507]:** Vistas parciais externas e frontais da maquete representando a intervenção realizada por Oscar Niemeyer e equipe diante dos chalés da Família Puenter. **Maquetes, Fotografias e Fonte:** Gilberto Antunes

Uma segunda solução para o térreo subtraía os anexos (garagem, galeria e laboratórios), permanecendo apenas a planta assemelhada a um olho – possuindo apenas um apêndice, servindo para depósito com pias e armários voltados para um laboratório fotográfico.

Sabe-se através de registro fotográfico que as áreas destinadas à garagem, foram realizadas. Todavia, as demais áreas subterrâneas foram ligeiramente modificadas[863] ao longo da execução do projeto.

No pavimento superior, acessando através de uma escada helicoidal encontra-se o mezanino destinado as exposições, contendo em apêndice, sanitário e copa, além do acesso e interligação aos chalés através de uma passarela protegida por uma marquise. Finalmente, o último pavimento, interligado pela mesma circulação vertical, exibe uma ampla área inteiramente destinada à suíte do fotógrafo, visualmente conectada com os pavimentos anteriores através do mezanino.

Ainda que reveladoras, as plantas são complementadas por um corte transversal e a fachada principal que, em conjunto, revelam-nos maiores informações acerca da intervenção arquitetônica.

Através do corte destacado, vemos que pela alta declividade do terreno, dois dos três pavimentos encontram-se enterrados ou semi-enterrados (comparando a fachada frontal com a posterior), estando relativamente livre das ações de nevasca, apenas o último pavimento. Assim, vê-se uma esbelta edificação, cujo programa arquitetônico distribui-se verticalmente – logo nos recordando soluções semelhantes realizadas por Niemeyer para residências implantadas em terrenos de generosa inclinação topográfica.[864] A cobertura revela-se inclinada para a face posterior, devolvendo o possível acúmulo de neve para uma fachada inteiramente cega.

[863] Segundo informações de Valera e Chermont.
[864] Tal qual a Casa Carlos Miranda (1983), no Rio de Janeiro/RJ.

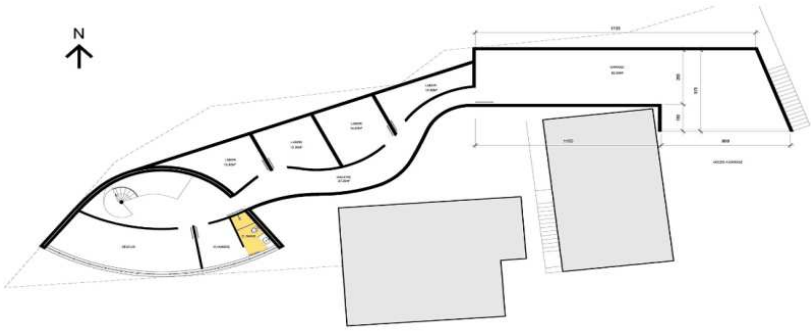
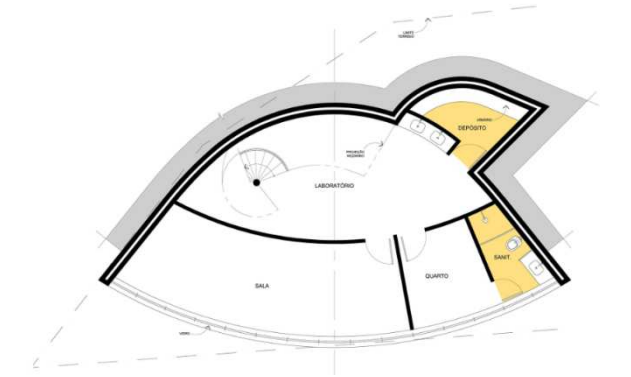
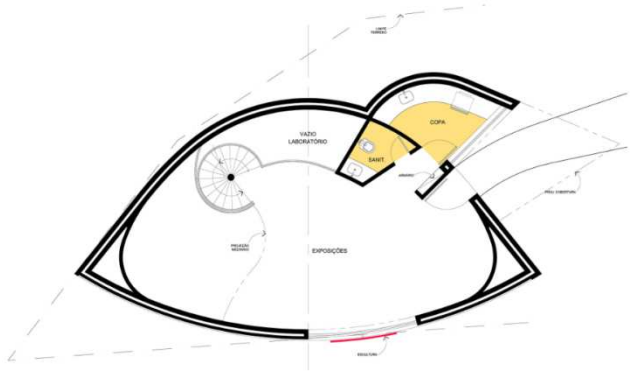
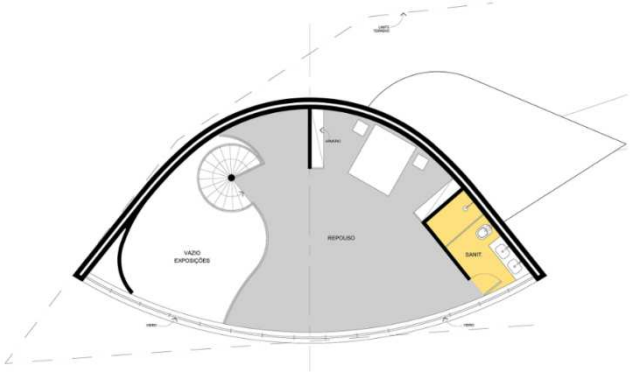


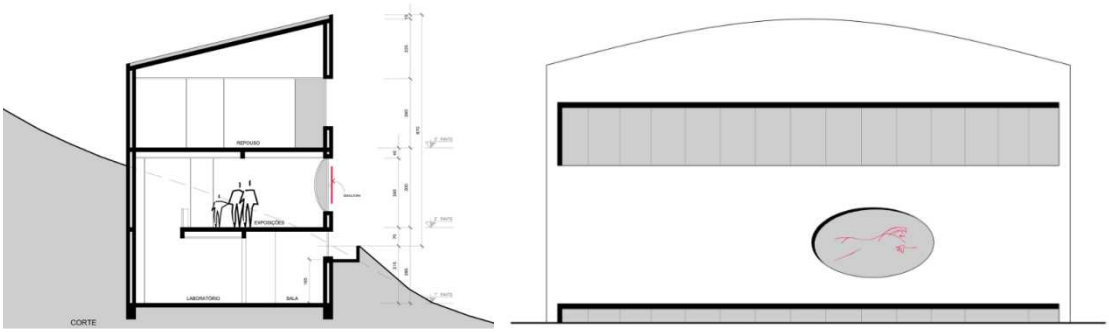
Imagem 508: Planta do pavimento térreo da proposta original de ampliação dos chalés da família Puenter. Destaque para os três espaços principais: garagem; galeria e laboratórios e acesso a residência. **Fonte:** Escritório Oscar Niemeyer.







Imagens 509, 510 e 511 – respectivamente. [509] Planta do pavimento térreo (laboratório) **[510]:** Planta do primeiro pavimento (galeria). **[511]:** Planta do segundo pavimento (íntimo). **Fonte única:** Escritório Oscar Niemeyer.



Imagens 512 e 513 – respectivamente: [512] Corte transversal da casa-atelier. **[513]** Fachada principal da casa-atelier. **Fonte única:** Escritório Oscar Niemeyer.

Diferentemente da funcionalidade da fachada posterior (servindo de arrimo), a oposta e principal, revela-se mais inventiva, logo sendo justificada por Niemeyer através da leve curvatura que tangencia os limites do terreno, e também sendo sintética explicação da intervenção proposta – assim dizendo: *A forma curva da edificação naturalmente apareceu e enfatizou nossos objetivos. Pela sua simplicidade, minimizamos interferências visuais com as construções existentes no local, criando um bom diálogo com todo o seu entorno e correta adequação ao terreno.* (Ibid, p. 32.).

Amalgamado com o corte explicitado, vê-se para esta fachada os elementos compositivos através das fenestrações. No pavimento térreo, uma curvilínea *fenêtre em longueur* situada a 1,65m do piso, sendo parcialmente obstruída pelo talude que nasce a 70cm do limite da abertura. Acima, no pavimento da galeria, Niemeyer e equipe priorizaram não a espetacular vista para o lago, mas sim, uma diminuta (revelando-nos afinidade para com o interior expositivo) e assimétrica abertura elíptica que destaca ainda em seu frontispício, uma vermelha escultura de mulher. Ao encontro do último pavimento, na área de repouso, nova *fenêtre em longueur* avulta-se para o Lago *St. Moritzersee,* mas agora em generosa abertura.

Acerca das demais fachadas (lateral esquerda e lateral direita) sabe-se que a primeira não apresenta nenhuma abertura. Já a segunda, vê-se no pavimento intermediário, uma janela presente na copa, além da porta de acesso e caminho de interligação com os chalés preexistentes.

Através desta **Construção de Nova Edificação em Contexto Preexistente**, por meio de um **Anexo**, é interessante recordar que, para a mesma região do *Cantão Grisões*, o premiado arquiteto suíço Peter Zumthor (1943), enfrentara na década de 1990, semelhante desafio na cidade de *Versam*, através de um chalé remanescente ainda mais antigo, a Casa Gugalun, de 1709. Para esta morada, também em madeira e em estilo *strickbau* (uma espécie de *tricot* de feixes de madeira), Zumthor simplesmente realizara um anexo através de um acréscimo horizontal (com prolongamento da cobertura) confrontando o novo e o antigo apenas por meio de uma diferenciada tonalidade e natureza da madeira escolhida, aliada a contemporaneidade da linguagem para os vãos estabelecidos.

Diferentemente da analogia do objeto intervindo supramencionado, Oscar Niemeyer e equipe diante dos chalés preexistentes, não realizaram uma arquitetura com tecnologia em madeira, mas, como era de se esperar, em concreto armado, logo demarcando interessantes antagonismos.

Por um lado, a arquitetura encontrada alcança um contraste com as edificações em madeira, através da alvura do branco sobre o concreto (especialmente nos meses de primavera e verão) evidenciando assim técnicas construtivas diferenciadas; tempos arquitetônicos e estética díspares. Por outro lado, uma camuflagem (intencional?) através da neve que cobre o conjunto arquitetônico nos meses mais frios – conquistando o que fora destacado nas explicações necessárias, através de uma minimização das *"[...] interferências visuais com as construções existentes [...]"* (Ibid, p.32) ou alcançando (sem saber?) a particular natureza do proprietário que através de seu trabalho fotográfico *"[...] mergulhando em um espírito de tempo nostalgicamente transfigurado por meio de métodos de desfocalização em negativos [...]"*[865] (GAILLARD: 2015. In: http://www.kunstbulletin.ch – Acesso: setembro de 2017), alcançando quase sempre paisagens helvéticas valorizadas pelo *"[...] silêncio e o vazio humano."*[866] (Ibid).



Imagens 514, 515 e 516 – respectivamente: [514] Vista parcial dos chalés da família Puenter e a casa-atelier em construção. **Fonte:** http://www.flicker.com – Acesso: setembro de 2017. **[515]:** Vista parcial da casa-atelier idealizada por Niemeyer e equipe. Destaque para a aproximação da coloração branca da edificação com a presente neve. **[516]:** Vista parcial dos chalés remanescentes e a casa-atelier de Florio Puenter. Destaque para a quase total camuflagem da obra de Niemeyer diante densa neve. **Fonte:** https://www.fewo-direkt.de - Acesso: setembro de 2017.



Imagem 517: Vista parcial externa e posterior do conjunto arquitetônico pertencente a família Puenter. **Fonte:** Florio Puenter.

[865] Livremente traduzido de: *"Möglichkeiten durchkonjugiert oder mittels Negativ-Verfahren und Unschärfen in einen nostalgisch verklärten Zeitgeist taucht."* (GAILLARD:2015. In: http://www.kunstbulletin.ch – Acesso: setembro de 2017).
[866] Livremente traduzido de: *"Stille und Menschenleere übereinstimmen"* (GAILLARD:2015. In: http://www.kunstbulletin.ch – Acesso: setembro de 2017).

A casa-atelier (finalizada entre agosto e setembro de 2012), com suas aberturas em *fenêtre em longueur* relevada por Niemeyer diante do lago em Saint-Moritz talvez seja uma homenagem[867] ao clássico projeto de Le Corbusier através do simples e branco parelelepípedo, de pavimento único, com uma única janela (de onze metros!) que *"[...] 'liga e ilumina', e 'faz entrar na casa a grandeza de um local magnífico' [...]"* (COHEN: 2007, p.26) construído entre 1923-1925 defronte ao também suíço Lago Léman, em Corseaux no Cantão de *Vaud*. Segundo Puenter, a longa e curva janela presente em sua morada remete (de alguma maneira) a *streamline art déco* do escritório de Oscar Niemeyer, voltada não para o lago alpino, mas para o mar de Copacabana.

[867] Nas explicações necessárias, Niemeyer sublinhara: "*É o primeiro projeto do Escritório Oscar Niemeyer no país cuja participação nos orgulhamos muito."* (NIEMEYER: 2010, p.32.).

TORRE SINEIRA DO SANTUÁRIO DE N.S. DA CONCEIÇÃO APARECIDA

Local: Aparecida/SP.
Ano: 2011.
Situação: construído

A) Ambiência-histórica preexistente





Imagens 518, 519 e 520 – respectivamente: [518]: Vista parcial da *"Basílica Velha"* – Igreja de Nossa Senhora da Conceição Aparecida. **Fonte:** http://www.devocaomariana.com.br – Acesso: julho de 2016. **[519]:** Vista parcial da *"Basílica Nova"* – Santuário de Nossa Senhora da Conceição Aparecida. **Fonte:** http://duesartblog.com.br – Acesso: julho de 2016. **[520]:** Vista parcial aérea do de Nossa Senhora da Conceição Aparecida – destaque para a indicação da implantação da intervenção arquitetônica. **Fonte:** http://www.panoramio.com – Acesso: junho de 2016.

A análise que se inicia abordará um dos últimos[868] projetos realizados por Oscar Niemeyer – especialmente, no âmbito de intervenções arquitetônicas. Trata-se do campanário, (já em construção) para a Basílica de Nossa Senhora Aparecida, localizada na cidade de Aparecida, no interior de São Paulo.

O complexo arquitetônico que hoje se vê através do Santuário Nacional de Nossa Senhora da Conceição Aparecida possui sua origem ainda no século 18, momento em que a imagem mariana[869] fora encontrada (conforme relato oral) durante uma pescaria no Rio Paraíba.

Inicialmente, a imagem ficara na casa de um dos pescadores que a encontrara, alcançando, já em 1745, uma própria capela para sua adoração, erigida no alto do Morro dos Coqueiros. Pouco a pouco, avultava-se um reconhecimento além do meio religioso, destacando aqui, a passagem dos naturalistas Johann Baptist von Spix (1781-1826) e Carl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868), ao expor: *"[...] a imagem milagrosa de Nossa Senhora atrai muitos peregrinos de toda a província e de Minas Gerais"* (SPIX; MARTIUS apud MORENO: 2009, p.39) e, também, de Auguste de Saint-Hilaire

[868] Dividindo atenção (dentre outros), com o projeto do Memorial João Goulart, previsto para o Eixo Monumental em Brasília/DF e o conjunto hoteleiro, comercial e corporativo através de duas monumentais torres defronte ao Caminho Niemeyer, em Niterói/RJ – ambos, até a presente data, não concluídos.

[869] De acordo com a Tese intitulada *"A ação do Santuário de Nossa Senhora Aparecida e o fomento do turismo religioso"*, apresentada para a Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, pelo Dr. Júlio César Moreno, vemos o seguinte trecho acerca da devoção a Nossa Senhora Aparecida: *"O início da devoção a Nossa Senhora Aparecida está ligada ao encontro da imagem nas águas do rio Paraíba em 1717. Tal acontecimento [...] está vinculado à passagem do Conde de Assumar, oriundo de São Paulo, e a caminho de Minas, para assumir o governo da capitania de São Paulo e Minas. Para o bom atendimento e abastecimento da comitiva do conde, a câmara de Guaratinguetá ordenou aos pescadores locais que providenciassem a maior quantidade de peixes possível para a ocasião da passagem do Governador. No cumprimento da ordem estabelecida, os três pescadores, João Alves, Domingos Martins Garcia e Felipe Pedroso, descem o rio a partir do porto de José Corrêa Leite [...], e, até a altura do porto do Itaguaçu não obtém nenhum resultado. Nessa região, João Alves, lançou a rede e captura o corpo da imagem de Nossa Senhora da Conceição. Admirado com o acontecido, deposita a imagem no fundo do barco e lança a rede novamente, para surpresa sua, desta vez resgata a cabeça da imagem. A partir desse momento, a pesca é farta e rapidamente os barcos ficam sobrecarregados de peixes."* (MORENO: 2009, p. 29).

(1779-1853) que nos dá pistas da feição arquitetônica do primitivo templo: *"Tem duas torres que fazem de campanário, mas seu interior nada apresenta de notável."* (Ibid). Destacando também: *"A imagem que ali se adora, passa por milagrosa e goza de grande reputação, não só na região, como nas partes mais longínquas do Brasil."* (ibid).

Entre 1844 a 24 de julho de 1888, nova capela surgira em substituição à primeira. Esta, nas palavras do escritor português, naturalizado brasileiro, Augusto Emílio Zaluar (1826-1882), com grandes elogios: *"Entre todos estes templos que temos visto no interior do país, nenhum achamos tão bem colocado, tão poético, e mesmo, permita-se-nos [sic] a expressão, tão artisticamente pitoresco, com a solitária capelinha da milagrosa Senhora aparecida [...]"*. (ZALUAR apud MORENO: 2009, p.40).

No novo século, já em 1913, a idealização de um novo templo surgira, visto o crescente movimento[870] e limitação física do antigo edifício religioso. Tal objetivo intensificou-se através dos missionários da Congregação do Santíssimo Redentor (ditos redentoristas), escolhendo então, (a esta altura, na década de 1940) o sítio natural do Morro das Pitas para a implantação de um projeto ambicioso, de fatura do arquiteto Benedito Calixto de Jesus Neto.[871]

Entre 1946 a 1951, o projeto de Calixto Jesus Neto é desenvolvido até sua definitiva aprovação; iniciando então, as obras de terraplanagem e ereção do edifício religioso que se estendera até 4 de julho de 1980, sintetizando-se, para a Maria abrasileirada, no maior templo católico do país,[872] através de uma tipologia neo-românica que, nas palavras do redentorista Júlio João Brustoloni, tratava-se enquanto projeto, de uma *"[...] cópia adaptada do Santuário da Imaculada Conceição de Washington*."[873] (BRUSTOLONI: 1982, p. 18-25 apud http://www.jornalolince.com.br – Acesso: Julho de 2016).

Ainda em construção, através de seus detalhes de ornamentação e bens integrados (além de adaptações, reformas e ampliações), o Santuário de Nossa Senhora Aparecida, completa em 2017, os trezentos anos do aparecimento da imagem cultuada. Para tal, o Cardeal Dom Raymundo Assis (1937) e o então reitor do Santuário Nacional, Darci José Nicioli (1959) encomendaram, ainda em 2011, um projeto de um novo campanário, através de Oscar Niemeyer – contemporizando e nacionalizando por meio desde arquiteto, uma intervenção diante do tardio templo neo-românico.

[870] Intensificado pelas romarias a partir de 1900; a Coroação de Nossa Senhora Aparecida, em 1904 e sua proclamação, de Padroeira do Brasil, em 1931.
[871] Neto do pintor Benedito Calixto (1853-1927), conhecido entre um dos quatro grandes pintores paulistas (ao lado de Almeida Júnior, Pedro Alexandrino e Oscar Pereira Silva), do final do século 19 e começo do seguinte. O arquiteto fora também o responsável pelo projeto do Santuário Diocesano de São Sebastião, em Porto Ferreira/SP.
[872] Sendo ainda o segundo maior templo católico do mundo, detrás apenas da Basílica de São Pedro, no Vaticano.
[873] Trata-se do segundo maior templo católico do mundo, sendo apenas menor que a Basílica de São Pedro, no Vaticano – Roma/Itália. O Santuário de Nossa Senhora Aparecida possui uma área construída de 23.300m² ; área coberta de 18.000m² e uma lotação máxima de 75.000.

B) A proposta arquitetônica



Imagens 521, 522 e 523 – respectivamente: [521]: Croquis da Torre sineira idealizada por Oscar Niemeyer e desenhada por seu bisneto, Carlos Henrique Niemeyer. **[522]:** Vista parcial da perspectiva eletrônica da Torre Sineira. **[523]** Vista parcial da maquete eletrônica da implantação da Torre Sineira à esquerda da Basílica de Nossa Senhora Aparecida. **Acervo e fonte única:** Carlos Henrique Niemeyer.

Amplamente divulgado pela mídia sendo o último projeto realizado por Oscar Niemeyer (no ano de seu desaparecimento), o *campanário*[874] – objeto arquitetônico de intervenção à Basílica de Nossa Senhora Aparecida, está previsto para ser inaugurado em 2016, na abertura do ano do Jubileu dos 300 anos do encontro da imagem de devoção, que se comemora no ano seguinte.

Através de um dos bisnetos de Niemeyer, Carlos Henrique – dito *Caique Medeiros,* sabe-se da existência de três croquis relacionados ao projeto aqui em destaque – no entanto, ainda não reconhecidos[875] pela Fundação Oscar Niemeyer e que apresentam: uma vista superior, uma vista frontal e outra lateral.

Dos croquis às obras (já em andamento) não existe nenhuma fortuna crítica acerca do projeto; nenhuma análise nos meios acadêmicos e, raros comentários de especialistas – vendo-os apenas à deriva, no meio religioso e nos discursos midiáticos.

Conquanto, o gesto arquitetônico de sua concepção transmitido através do desenho arquitetônico (ignorando as polêmicas envolvidas) é expressão suficiente para analisarmos como objeto arquitetônico – citando aqui: *"Às coisas mesmas: conversas com o objeto"* (ROCHA-PEIXOTO; BRONSTEIN; OLIVEIRA; LASSANCE: 2011, p.21), vemos:

---

874 De acordo com o "Dicionário de Arquitetura Brasileira", de Eduardo Corona e Carlos Lemos, Campanário significa: *"Tôrre [sic] onde se encontram os sinos, formando parte da construção ou separada dela. Nome raras vezes aplicado à janela pequena da 'torre da igreja' em cujas partes laterais é afixado o eixo que sustenta o sino. [...]"* (CORONA. LEMOS: 1972, p.101).

875 O campanário, em polêmica disputa de autenticidade de fatura de Oscar Niemeyer é disputado por dois bisnetos do arquiteto. Por um lado, Paulo Niemeyer ao dizer: *"O desenho e o projeto não são de Niemeyer. Se fossem, estariam sendo tocados pelo escritório dele. O Santuário pode ter comprado gato por lebre"* (PAULO NIEMEYER: 2016 apud http://www.ovale.com.br – Acesso: Junho de 2016). Por outro lado, a defesa de Carlos Henrique Niemeyer: *"Ele não fazia mais desenhos, mas a concepção do campanário é dele, que se inspirou em mãos rezando para conceber o projeto"* (CARLOS HENRIQUE NIEMEYER: 2016 apud http://www.ovale.com.br – Acesso: Junho de 2016). Por fim, o posicionamento da própria Igreja: *"Dom Darci José Nicioli, bispo auxiliar de Aparecida, admitiu que há disputas familiares sobre o que é ou não de Niemeyer, mas confirmou que o projeto foi apresentado pessoalmente ao arquiteto. Ele e dom Raymundo Damasceno Assis, cardeal-arcebispo de Aparecida e presidente da CNBB (Conferência Nacional dos Bispos do Brasil), estiveram com Niemeyer no escritório do arquiteto, no Rio de Janeiro, no início de 2011. Os religiosos conversaram com Niemeyer, que teria concordado em conceber o projeto. 'Ele se encantou com a obra e disse que ficaria orgulhoso em colaborar' [...]"* (ALVES: 2016 apud http://www.ovale.com.br – Acesso: Junho de 2016).

> [...] a compreensão do objeto não esgota as relações desse jogo complexo ["o arquiteto é um jogador em campo: contra ele lança-se (ob-jeto) um mundo de referências que ele lança para a frente (pro-jeto)]. Ela envolve sempre um projetar, pois se faz a partir de determinadas expectativas. (Ibid, p.24.).

Antes de analisarmos o *campanário* em destaque é de bom-tom relembrar as maneiras em que esta tipologia (que nos remete a Paulino di Nola, 354d.C-431d.C) apresenta-se na arquitetura religiosa cristã,[876] através de um sucinto panorama entre a tradição[877] portuguesa, presente em nosso passado colonial e imperial – paralelamente aos exemplares republicanos, especialmente, da vanguarda modernista e seu posicionamento contemporâneo na arquitetura brasileira.

Desta maneira, os principais tipos de integração das torres sineiras e campanários com o edifício religioso principal, assim podem ser exemplificados na arquitetura pré-republicana brasileira:

TIPOLOGIAS DE TORRES SINEIRAS / CAMPANÁRIOS (POSIÇÃO EM RELAÇÃO AO EDIFÍCIO RELIGIOSO)		
TIPO 1 (sem torre sineira ou campanário)	**TIPO 2** (campanário livre)	**TIPO 3** (torre sineira em prolongamento)
		
TIPO 4 (torre sineira vazada e incorporada)	**TIPO 5** (sino no frontispício)	**TIPO 6** (torre sineira única e endossada)
		
TIPO 7 (torre sineira única e centralizada)	**TIPO 8** (par de torres sineiras)	**TIPO 9** (torre sineira junto à fachada posterior)
		

Tabela 3: [T3]: Comparação de tipologias de torres sineiras / campanários em relação a posição diante do edifício religioso). **Autor:** Bruno Tropia. **Imagens:** Eduardo Vederame. **Fonte:** https://everderame.wordpress.com – Acesso:julho de 2016.

[876] Evidenciando aqui, a religião católica.
[877] Não incluindo, portanto, os casos em que as torres sineiras e campanários são verificados na arquitetura civil.

A Tabela 3, anteriormente apresentada, expõe nove exemplificações tipológicas costumeiramente[878] observadas na arquitetura religiosa de cunho católico, no Brasil pré-republicano. Destacadamente, observam-se: igrejas com ausência de torre sineira ou campanário (tipo 1);[879] igrejas com torre sineira ou campanário livre (tipo 2);[880] igrejas com torre sineira incorporada ao edifício, com prolongamento das águas do telhado (tipo 3);[881] igrejas com torre sineira do tipo vazada e incorporada ao edifício (tipo 4);[882] igrejas com torre sineira incorporada ao frontispício (tipo 5);[883] igrejas com torre sineira única e endossada em uma das extremidades (tipo 6);[884] igrejas com torre sineira única e endossada centralizadamente – (tipo 7);[885] igrejas com par de torres sineiras (tipo 8)[886] e, por fim, igrejas com torre sineira localizada na parte posterior (tipo 9) [887].

Muito embora saibamos que a explanação destacada seja limitada e reducionista (podendo haver casos outros[888] e desconhecidos), tais tipologias, reinterpretadas em sua tectônica e linguagem plástica, são verificadas também, em alguns momentos[889] na arquitetura modernista e contemporânea do Brasil, demonstrando: exemplar com ausência de torre sineira ou campanário (tipo 1), através da Capela de São Pedro em Campos do Jordão/SP (1987-1989), projetada por Paulo Mendes da Rocha (1928); exemplar de torre sineira ou campanário livre (tipo 2), através da Catedral Metropolitana de São Sebastião, no Rio de Janeiro/RJ (1976), projetada por Edgar de Oliveira da Fonseca (data de nascimento - ?); exemplar de torre sineira do tipo vazada e sobreposta ao telhado (tipo 4), através Capela Sant´Ana do Pé do Morro em Ouro Branco/MG (1980), projetada por Éolo Maia (1942-2002); exemplar de torre sineira ou campanário endossado em uma das extremidades (tipo 6), através Matriz de Santa Rita de Cássia em Cataguases/MG (1944-1968), projetada por Edgar Guimarães do Valle (1911-1968); exemplar de torre sineira ou campanário endossado centralizadamente (tipo 7), através do estudo para Igreja em Monlevade/MG (1934), projetada por Lucio Costa (1902-1998) e, por fim, torre sineira ou campanário junto da fachada

[878] Com exceção para o tipologia em que a torre sineira / campanário é situado na parte posterior do edifício religioso. Aqui destacado pela Igreja de Nossa Senhora do Carmo, em Diamantina/MG.
[879] Exemplificada através da: *Capela de Bom Jesus dos Passos - São Brás do Suaçuí/MG.*
[880] Exemplificada através da: *Capela de Bom Jesus dos Passos - Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Brancos (Capela do Padre Faria, da primeira metade do século 18), em Ouro Preto/MG.*
[881] Exemplificada através da: *Igreja de São Francisco de Paula – Tiradentes/MG.*
[882] Exemplificada através da: *Capela do Senhor de Bom Jesus das Flores do Taquaral – Ouro Preto/MG.*
[883] Exemplificada através da: *Igreja de Sant´Ana – São Pedro do Paraopeba/MG.*
[884] Exemplificada através da: *Igreja de São Domingos – Rio de Janeiro/RJ.*
[885] Exemplificada através da: *Capela Imperial de Nossa Senhora do Amparo – Diamantina/MG.*
[886] Exemplificada através da: *Igreja Matriz de Santiago do Iguapé – Cachoeira/BA.*
[887] Exemplificada através da: *Igreja de Nossa Senhora do Carmo – Diamantina/MG*
[888] Há casos, por exemplo, em que se vê, a inserção da torre sineira ou campanário de maneira afastada, embora frontal a fachada principal do edifício religioso que não foram encontrados na arquitetura religiosa pré-republicana ou mesmo de cunho modernista ou contemporâneo. Uma exemplificação modernista internacional deste caso é a Abadia de Saint John, em Minnesota/EUA (1961), projetada pelo arquiteto Marcel Breuer (1902-1981).
[889] Não foram encontradas exemplificação modernistas ou contemporâneas para os tipos: 3, 5 e 8.

posterior (tipo 9), exemplificada pela Igreja do Espírito Santo do Cerrado em Uberlândia/MG (1976-1982), projetada por Lina Bo Bardi (1914-1992).

Retomando a análise da intervenção imaginada por Oscar Niemeyer e desenvolvida por seu bisneto, logo se verificam os principais casos análogos ou mesmo estratégias diferenciadas utilizadas pelo arquiteto de acordo com os exemplares tipológicos destacados anteriormente.

Reservando-nos as religiões cristãs vê-se que Oscar Niemeyer projetara um expressivo quantitativo de capelas e igrejas com a ausência de torre sineira ou campanário (tipo 1), logo recordando – templos erigidos: a Capela de Nossa Senhora de Fátima, em Brasília/DF (1958); a Capela Santa Júlia na Fazenda JK, em Luziânia/GO (1972); a Capela do Palácio Jaburu, em Brasilia/DF (1973); a Capela do Anexo IV da Câmara dos Deputados, em Brasília/DF (1978); a Capela da Fazenda Orestes Quércia, em Pedregulho/SP (1990); a Catedral Santa Maria dos Militares – Rainha da Paz, em Brasília/DF (1992); a Capela de Dom Bosco, em Brasília/DF (2004); a Capela Santa Clara, em Poços de Caldas/MG (2008) e a Capela São José Operário, no Rio de Janeiro/RJ (2008).

Tais exemplares acima destacados somam-se aos casos não erigidos: Templo Memória à Bíblia, em Brasília/DF (1997); a Capela na Ilha da Gigóia, no Rio de Janeiro/RJ (1991); a Igreja Universal do Reino de Deus, no Rio de Janeiro/RJ (1991); a Capela Ecumênica Darcy Ribeiro, em Montes Claros/MG (1998); a Catedral Católica, Catedral Batista e uma capela sobre a água – todas no Caminho Niemeyer, em Niterói/RJ (1997-2013); uma capela para Postdam/Alemanha (2009); uma igreja em Itaipava, em Petrópolis/RJ (2010); a Capela Cesgranrio no Rio de Janeiro/RJ (2012); a Igreja Adventista do Sétimo Dia, em Belém/PA (2012); a Igreja Adventista do Sétimo Dia, em Brasília/DF (2012); a Capela em Sobradinho em Brasília/DF (2012); a Capela Rio,[890] na Praça Quinze de Novembro, no Rio de Janeiro/RJ (2012); além de uma pequena igreja (sem data), para Niterói/RJ.

Para os edifícios religiosos em que a torre sineira ou campanário encontra-se livre ou anexa (tipo 2), vemos o seguintes casos: a Catedral Metropolitana de Nossa Senhora Aparecida, em Brasília/DF (1958-1977); a Igreja São Daniel da Praia Pequena (1960), no Rio de Janeiro/RJ e a Catedral Cristo Rei, em Belo Horizonte/MG (2006) – estes, serão verificados adiante, conjuntamente com o objeto de análise em destaque.

Não encontrando nenhum exemplar de igrejas com torre sineira incorporada ao edifício, com prolongamento das águas do telhado (tipo 3), vemos, na obra de Niemeyer, dois casos de torre sineira do tipo vazada e incorporada ao edifício (tipo 4), assim presente: na Capela do Palácio da Alvorada,[891] em Brasília/DF (1958) e, na já analisada (separadamente), Capela Santa Cecília, na fazenda Santa Cecília, no Distrito de Vera Cruz, em Miguel Pereira/RJ (1989).

Para o tipo 5, isto é, igrejas com torre sineira incorporada ao frontispício, não foram encontradas exemplificações na arquitetura *niemeyeriana.*

[890] Que será destacada no Capítulo 4.

[891] Através dos croquis iniciais da Capela do Palácio da Alvorada, verifica-se, logo no acesso do objeto religioso, um pequeno recorte na alvenaria (um nicho), disponível para a inserção de um sino – tal qual tradicionalmente verifica-se nos mais singelos templos brasileiros de arquitetura tradicional. Todavia, desconhece-se o motivo da não atual existência deste instrumento de percussão.

Alcançando o tipo 6 – igrejas com torre sineira única e endossada em uma das extremidades, destacam-se três casos: a Igreja de São Francisco de Assis, na Pampulha, Belo Horizonte/MG (1942); a Igreja Ortodoxa São Jorge em Brasília/DF (1986) e o projeto da Igreja em Petrópolis/RJ (1986).



Imagens 524, 525, 526, 527, 528, 529 – respectivamente: [524]: Croqui da Capela do Palácio da Alvorada – destaque para o nicho com o sino. Autor: Oscar Niemeyer. **Fonte:** http://www.niemeyer.org – Acesso: julho de 2016. **[525]:** Vista parcial da Capela do Palácio da Alvorada. Foto: Marcel Gautherot. Ano: 1962. Acervo: http://blogs.estadao.com.br – Acesso: julho de 2016. **[526]:** Vista parcial da Capela Santa Cecília, na fazenda de mesmo nome em Miguel Pereira /RJ. Destaque para o sino incorporado à edificação. **Fonte:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: julho de 2016. **[527]:** Vista parcial da Igreja de São Francisco de Assis, na Pampulha – Belo Horizonte/MG. Desataque para a torre sineira endossada à igreja. **Fonte:** https://br.pinterest.com – Acesso: Julho de 2016. **[528]:** Vista parcial da Igreja Ortodoxa São Jorge. Destaque para a torre sineira endossada à igreja. Fonte: http://www.igrejaortodoxasaojorge.com – Acesso: julho de 2016. **[529]:** Croqui da Igreja de Petrópolis – destaque para a torre-elevador. Autor: Oscar Niemeyer. **Fonte:** http://www.niemeyer.org – Acesso: julho de 2016.

Acerca do tipo 6, mencionado anteriormente, é importante sublinhar os seguintes aspectos: para a Igreja de São Francisco de Assis, Oscar Niemeyer *"[...] lançou-se a pesquisas que lembram preocupações barrocas."* (BRUAND: 1999, p.113), em diversos aspectos explícitos: o jogo de luz; curvas e linhas obliquas; etc. Mas, também, conforme observado pelo arquiteto e pesquisador Danilo Matoso, na própria torre sineira que *"[...] traz alguma semelhança com as composições vernaculares luso-brasileiras, e liga-se por uma leve marquise inclinada à entrada, revestida do mesmo granito das demais obras [em Pampulha]."* (MACEDO: 2006 apud https://mdc.arq.br – Acesso: Junho de 2016).

Tais aspectos históricos e estéticos, observados em Pampulha, reapareceram, anos depois, na Igreja Ortodoxa São Jorge, em Brasília; onde se vê (muito embora, sem a mesma sutileza do caso anterior) uma viga que tangencia o templo de planta circular, indo de encontro com a torre sineira.

Por fim, o terceiro caso, através do projeto para uma igreja em Petrópolis; neste exemplar,[892] observam-se dois programas: uma igreja e um convento; o primeiro, inserido no sopé de uma montanha e, o segundo, no alto desta última – unificados por uma torre-sineira-elevador. Nas palavras do arquiteto: *"[...] Funcionalmente, embora separados, os dois prédios se ligam com escada e elevador, lògicamente [sic] localizados"* (NIEMEYER apud http://www.niemeyer.org.br – Acesso: Junho de 2016). De fato, o *"logicamente"* é a própria torre sineira, agora reinventada e em dupla função.

Para os demais tipos, ou seja: tipo 7 – igrejas com torre sineira única e endossada centralizadamente; tipo 8 – igrejas com par de torres sineiras e, finalmente, tipo 9 – igrejas com

[892] Apresentado pela Fundação Oscar Niemeyer através de 12 croquis.

torre sineira localizada na parte posterior, não foram encontrados exemplares na arquitetura de Oscar Niemeyer.



Imagens 530, 531 e 532 – respectivamente: [530]: Vista parcial da Catedral de Nossa Senhora Aparecida, em Brasília/DF – destaque para a torre sineira. Acervo pessoal. **[531]:** Inauguração da Capela São Daniel da Praia Pequena, em Manguinhos, Rio de Janeiro/RJ – destaque para o a simplória torre sineira. **Fonte:** http://www.conhecendomanguinhos.fiocruz.br – Acesso: julho de 2016. **[532]:** Maquete eletrônica da Catedral Cristo Rei, em Belo Horizonte/MG – destaque para o campanário. **Fonte:** http://www.catedralcristoreibh.com.br – Acesso: julho de 2016

Reavaliando nosso objeto de estudo – intervenção anexada à Basílica de Nossa Senhora Aparecida – muito embora, idealizado no anoitecer da vida do arquiteto, verificam-se analogias extraídas do *musée imagerie,* nas palavras de André Mauraux (1901-1976), em que Oscar Niemeyer guardara seu repertório de idéias.

Assim, a lógica de um campanário livre, anexado ao edifício religioso remete-nos (conforme já destacado) à Catedral Metropolitana de Nossa Senhora Aparecida; a Igreja São Daniel e a Catedral Cristo Rei.

Muito embora o projeto da Catedral Metropolitana de Nossa Senhora Aparecida, para a capital federal seja de 1958, com estrutura concluída dois anos após o lançamento da pedra fundamental, a mesma fora inaugurada anos depois, em 12 de setembro de 1970 – concluindo também, neste período, o espelho d´água, o batistério e o campanário; estes últimos, assim destacados pelo arquiteto: *"[...] e retornei ao batistério e ao campanário, localizados fora da Catedral, harmonizando-os com as linhas de sua silhueta [sic]."* (NIEMEYER: 1970 apud SCOTTÁ: 2010, p.88). Todavia, muitos de seus outros elementos integrados,[893] foram incorporados ainda na última década do século 20.

O campanário, cujas linhas harmonizam com a preexistente catedral, apresenta-se através de um elemento vertical que alcança 20 metros, através de quatro pilares em aproximados perfis hiperbólicos que apóiam o centro de uma horizontal estrutura com generosos balanços donde

[893] Destacam-se: os quatro Evangelistas (situadas no acesso da Catedral), idealizados em 1968, pelo escultor Alfredo Ceschiatti (1918-1989) e auxiliada por Dante Croce (1937) – ambos, autores também, dos três anos presentes na nave e inseridos em 1970; o batistério, com painel realizado por Athos Bulcão (1918-2008) e 15 painéis de autoria de Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque e Melo – dito Di Cavalcanti (1897-1976), concluídos na década de 1970;
os vitrais, antes incolores, receberam o atual acabamento em 1987, através de Marianne Peretti (1927) – esta, também foi responsável pelos vitrais compostos por 16 peças em fibra de vidro, finalizados em 1990.

coroam quatro sinos[894] de bronze – reinventando assim, o campanário livre através do particular moderno brasileiro.

Para o segundo caso, o campanário (embora não demonstrado no único croqui disponibilizado pela Fundação Oscar Niemeyer), apresenta-se em sua forma original, através de uma rara fotografia da década de 1960, quando a Igreja de São Daniel da Praia Pequena, no bairro carioca de manguinhos fora inaugurada[895] – vendo-se, pois, uma rudimentar torre sineira (possivelmente em madeira, com aproximadamente 4m de altura), anexa à edificação religiosa.

Sabe-se, através do texto *"A arte de Niemeyer escondida em Manguinhos",* publicado no Jornal O Globo, de 1994, de autoria do poeta e crítico de arte Ferreira Gullar (1930) que a *"[...] pequena e original Igreja [...]"* (GULLAR: 1994, p. 12 apud http://www.niemeyer.org.br – Acesso: julho de 2016), possuía ainda, uma *"[...] obra de Guignard, a Via Sacra, e uma reprodução do Profeta Daniel, de autoria do Aleijadinho, [...] Heitor Coutinho desenhou os bancos e o altar, e Paulo Athaíde projetou os jardins externos."* (Ibid, 1994).

Desta maneira, diante tantos elementos integrados de expressiva dimensão, é de se estranhar que a mencionada torre sineira, seja tão simplória – entretanto, não há motivos para desmerecê-la (seja ou não fatura de Niemeyer), destacando-a assim, na tradição das capelas diminutas e suas toscas torres sineiras, feitas, muitas vezes, de idêntica maneira: duas hastes verticais e uma trave horizontal, por onde se insere o sino.

O último exemplar de campanário (denominado Santa Maria) encontra-se anexo a Catedral Cristo Rei,[896] em Belo Horizonte/MG que, de acordo com o próprio arquiteto, fora projetada *"[...] com o mesmo entusiasmo com que projetei a* [catedral] *de Brasília"* (NIEMEYER: 2009, p. 70).

Especificamente acerca do campanário proposto, vê-se, em reportagem realizada pelo jornalista Rodrigo de Castro, da Rede Alterosa o depoimento do Diretor de Infra-estrutura da Arquidiocese de Belo Horizonte, Rômulo Albertini Rigueira ao dizer: *"[...] nos solicitamos para que fosse feito um campanário para ter sete sinos e, depois [...] ele criou um campanário simples e que não atrapalhasse a grandeza da catedral e isto foi feito com um traço único [...]"* (RIGUEIRA: 2013 apud vídeo do programa televisivo *Minas Monumenta* – Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=RBVG0vZJxu0 – Acesso: julho de 2016).

O *"traço único"* (ibid) reverbera no projeto para um campanário, em que se vê, expressiva verticalidade,[897] através de um tronco de base circular, seccionado em duas partes distintas, donde, do centro ao topo, apresentam-se sete sinos dispostos um sobreposto ao outro.

[894] Os sinos, cujos nomes são: Santa Maria, Pinta, Nina (estes três, remetendo as caravelas de Cristovão Colombo) e Pilarica (em homenagem a Nossa Senhora do Pilar), foram doados pelo Governo da Espanha.
[895] A Igreja de São Daniel tivera a iniciativa da Sra. Elba Sette Câmara, esposa do advogado e diplomata José Sette Câmara Filho (1920-2002). Fora inaugurada pelo próprio presidente da república Juscelino Kubitschek (1902-1976).
[896] Projetada em 2006, iniciada as obras em 2013 e, ainda em fase de construção, sua previsão de término é em 2020.
[897] Sabe-se que a altura total da catedral é de 100m, formada pelos pórticos "justiça" e "verdade".

A tradição da torre sineira livre, de raiz européia e alcançada no Brasil através de diversas exemplificações ao longo de sua histórica arquitetônica, encontrou em Niemeyer os três casos acima observados. Estes, por sua vez, somam-se a intervenção última, por meio de uma torre sineira para a Basílica de Nossa Senhora Aparecida.

Implantada nas proximidades da Passarela da Fé e a Capela das Velas da igreja neo-românica, a torre sineira encontra-se oposta ao campanário original, chamado de Torre Brasília – que, na afirmação de Dom Darci Nicioli: *"A grande torre que temos atualmente não é um campanário, é eletrônica [...]"* (CORRÁ: 2014 apud http://g1.globo.com – Acesso: Junho de 2016).

Não havendo um memorial realizado por Niemeyer, as características da torre são disseminadas através da mídia ou revistas (especializadas ou não) sempre destacando o impressionante quantitativo: *"O projeto é formado por duas torres, sendo a mais alta de 37,5 metros de altura, apoiadas numa base, também de concreto, de 9 metros por 20 metros. Com 13 sinos,*[898] *o conjunto deve pesar cerca de 285 toneladas."* (CORTÉS: 2016 apud http://au.pini.com.br – Acesso: Julho de 2016) – complementando: *"[...] O primeiro sino ficará a 8 metros da base e pesará 2.500 kg, enquanto o último, a 30 metros do chão, pesará 162 kg."* (Ibid).

Tais números são expressos através de uma concepção arquitetônica que aproxima a própria plasticidade do campanário destacado em Brasília, somado a forma da Catedral Cristo Rei e a verticalidade da torre sineira desta última – tratando-se, portanto, de uma releitura do próprio repertório de Oscar Niemeyer.

O **Anexo**, através do campanário livre, é a único elemento integrado do tipo **Construção de Nova Edificação em Contexto Preexistente** realizado pelo arquiteto para uma edificação religiosa.

[898] Assim destacados: *"Os sinos serão dedicados a cada um dos 12 apóstolos e um outro será dedicado a Maria e José. Eles também receberão os nomes de bispos e papas que tiveram relação com o Santuário e da família dos devotos* (CORRÁ: 2014 apud http://g1.globo.com – Acesso: Junho de 2016).

3.4.3.
TIPO 3
DEMOLIÇÃO E SUBSTITUIÇÃO

No ***Nível 3 – Construção de Nova Edificação em Contextos Preexistentes***, através de Andrade, não se vê, ao menos de maneira classificatória, estudos de casos em que a preexistência cultural fora alvo de demolição e seqüencialmente substituída por uma intervenção urbano-arquitetônica. Desta maneira, acreditando ser este nível o que melhor acolheria estudos desta particularidade, tornou-se necessário – assim também observado no ***Tipo Arquitetura Efêmera***, por nós inserido – a ampliação de mais um ***Tipo***, através da nominação: ***Demolição seguida por Substituição.***

Sabemos que incontáveis são os momentos da historiografia mundial da arquitetura em que se verificam demolições acompanhadas por substituições – fato este, impossível de ser listado sem que novos casos surjam. Equitativamente incontáveis são as exemplificações em que tipologias passadas foram demolidas e substituídas no recorte do pensamento moderno.

Certamente, avultam-se os casos mais emblemáticos (e por vezes utópicos) de substituição do antigo[899] pelo novo, conforme destacado no Capítulo Primeiro, através, por exemplo, do *Plan Voisin* que *"[...] nega radicalmente a tipologia arquitetônica e urbana preexistente, contrapondo uma ordem estruturante euclidiana, numa das manifestações mais claras de ruptura com a cidade tradicional e sua base figurativa [...]"* (ORTEGOSA: 2009 apud http://www.vitruvius.com.br – Acesso: junho de 2016).

No Brasil do século 20, podem ser apontadas desde as demolições e substituições ecletizantes do Prefeito Pereira Passos entre 1902-1906 na então capital da República até destaques urbanos outros, em todo o território nacional. Interessantes também são os casos pontuais e, muitas das vezes, ainda mais emblemáticos e traumáticos.[900] Ótimo estudo, também já mencionado no Capítulo Primeiro, fora a tentativa de demolição do eclético Palácio Monroe prevista desde 1955 diante de um concurso para a construção do edifício-sede do Senado Federal (avultando modernas arquiteturas, acentuadas por dois projetos: Sergio Bernardes, através de um tronco piramidal e Henrique Mindlin, através de um didático prisma modernista), ocorrendo de fato, anos mais tarde, já em março de 1976 – vendo a antiga arquitetura substituída pelo vazio da Praça Mahatma Gandhi e um estacionamento subterrâneo.

Voltando-nos a Oscar Niemeyer, logo deparamo-nos com a dificultosa tarefa de averiguar os casos em que a demolição de preexistências tenha surgido de sua vontade. Permanecendo alguns

[899] Aqui, apontado independentemente da natureza tipológica ou cronológica.
[900] Não escapando o próprio Oscar Niemeyer através de arquiteturas já perdidas, exemplificando: a Fábrica Duchen (e Fábrica Peix), em São Paulo/SP – construída em 1950 e demolida em 1980; a Fundação Mineira de Arte (FUMA), em Belo Horizonte/MG – construída entre 1950-1960 e demolida em 1979 ou mesmo a Residência Pedro Aleixo, em Belo Horizonte – cujas datas de construção e demolição são desconhecidas, merecendo pesquisa.

casos após ações do próprio poder público[901] ou iniciativas privadas.[902] Outras exemplificações ainda, são impossíveis de serem qualificadas sobre as dimensões e natureza das preexistências.

No entanto, dois casos de projetos são emblemáticos, ambos cariocas: a ***Reurbanização da Praça Quinze de Novembro (1991)***, que será destacada no Capítulo Quarto; e a ***Reurbanização da orla de Copacabana (1986-1987),*** apresentada a seguir. Destaca-se também que a escolha de tais projetos deu-se na certeza de que, o próprio arquiteto cogitara a demolição. Sendo, portanto, excluídos casos diversos em que tal condição viera de terceiros.[903]

[901] Destacando aqui a demolição do Chalé Meyer em 1951, na cidade de Diamantina/MG, para a construção, no mesmo ano, da Escola Júlia Kubitscheck. Projeto este que será observado no Capítulo Quinto.
[902] Especialmente em preexistências residenciais que foram substituídas por projetos de fatura *niemeyeriana*. Casos estes que carecem de pesquisa e não englobam o escopo deste trabalho.
[903] Exemplificando através da demolição (em 5/6/2011) da antiga Fábrica da Brahma, no bairro Cidade Nova, no Rio de Janeiro/RJ, sendo substituída por um vultoso edifício comercial, com 19 pavimentos.

QUARTEIRÃO DA AVENIDA ATLÂNTICA (E ORLA DE COPACABANA)

Local: Rio de Janeiro/RJ- Brasil
Ano: 1986/1987
Situação: não construído.

A) Ambiência-histórica preexistente



Imagens 533 e 534 – respectivamente: [533]: Vista aérea de Copacabana, com destaque para o quarteirão formado pelas avenidas Atlântica e Nossa Senhora de Copacabana com as ruas Francisco Sá e Souza Lima. Fonte: http://www.panoramio.com.br - Acesso: agosto de 2016. **[534]:** Vista parcial de Copacabana com destaque para a área estuda por Oscar Niemeyer entre as avenidas N.S. de Copacabana e Atlântica. Fonte: http://ayrton.com/360 - Acesso: agosto de 2016.

Destacado em dois momentos deste presente Capítulo, referenciamos o bairro de Copacabana através da preexistência do Hotel Copacabana Palace e do Edifício Ypiranga – objetos arquitetônicos em que Oscar Niemeyer interveio na segunda metade do século 20 com projeto e obra, respectivamente. Agora, Copacabana ressurge inteira sendo, portanto, uma preexistência urbana.

O escritor Rubem Braga (1913-1990) apresenta em famosa crônica *"Ai de ti, Copacabana!"* um novo-velho bairro carioca já consumido em sua morfologia urbana, vendo-o amuralhado diante do mar – assim alarmando:

> Grandes são teus edifícios de cimento, e eles se postam diante do mar qual alta muralha desafiando o mar; mas eles se abaterão. E os escuros peixes nadarão nas tuas ruas e a vasa fétida das marés cobrirá tua face; e o setentrião lançará as ondas sobre ti num referver de espumas qual um bando de carneiros em pânico, até morder a aba de teus morros; e todas as muralhas ruirão. (BRAGA: 1960 apud http://contobrasileiro.com.br – Acesso em janeiro de 2016).

A "Alta muralha desafiando o mar" (Ibid), constante na paisagem copacabanense ressurge com cientificismo em *"Os mundos de Copacabana"* através da publicação organizada pelo antropólogo Gilberto Cardoso Alves Velho (1945-2012) intitulada *"Antropologia Urbana: Cultura e Sociedade no Brasil e em Portugal",* cujo olhar nos alcança à 1892 na origem de Copacabana após abertura do chamado Túnel Velho *"[...] ligando-a a Botafogo nos albores da República."* (VELHO: 2012, p.11.) através da seguinte atmosfera:

> Anteriormente, sua ocupação era rarefeita, com população de pescadores, algumas chácaras, casario esparso, uns poucos caminhos e ruas precárias. Seu desenvolvimento foi, no entanto, rápido com a expansão da capital republicana**.** Novas ruas, obras públicas, ampliação das linhas de bonde estimularam o crescimento demográfico com a multiplicação de áreas residenciais e de estabelecimentos comerciais. (Ibid).

Este rápido desenvolvimento atrelado a expansão urbana da então capital expusera-se vertiginosamente na primeira metade do século 20, consoante a Velho:

> Já na década de 20, diversos edifícios foram erguidos ao lado do casario [...]. Mas foi o surto imobiliário, ocorrido no Rio de Janeiro a partir dos anos 40, que alterou drasticamente o panorama local. Copacabana passou a ser um bairro de prédios, com o quase total desaparecimento de outros tipos de habitação. Já em 1969, 98,8% das moradias eram apartamentos (Ibid, p.12.)

Conforme se vê, os dados numéricos do antropólogo encontram a cidade amuralhada do cronista numa pessimista realidade. Dando enfoque nas transformações demográficas e urbano-arquitetônicas ocorridas no bairro, as casas de pescadores, *"[...] algumas chácaras, casario esparso [...]"* (Ibid, p.11) do final dos oitocentos deram lugar aos palacetes e casas de veraneio do começo do século 20, guarnecidas pelo lendário Hotel Copacabana Palace.

Já nas décadas de 1930 e 1940, logo então miscigenando o perfil social dos moradores de Copacabana (dos empregados domésticos e pescadores aos profissionais liberais, funcionários públicos, comerciantes e empresários) surge para cumprir a tarefa demográfica, o edifício alto e, consequentemente, o chamado edifício de apartamentos, acentuando-os, em especial, através da arquitetura *art déco* – esta, ainda hoje, preservada em mais de uma dúzia de exemplares: da Praça do Lido aos sobreviventes da Avenida Atlântica.

O período seguinte, *"[...] que vai do término da Segunda Grande Guerra até o final dos anos 60 é de grande crescimento demográfico, acompanhando o desenvolvimento físico-espacial"* (Ibid, p.13.) – assim acrescentado por Velho:

> Sua população[904] [do bairro] salta de meros 18 mil em 1920 para mais de 160 mil em 1960, chegando perto de 250 mil em 1970. No governo Juscelino Kubitschek (1956-61), período de acelerado crescimento e desenvolvimento econômico nacionais, aparecem, em maior número, prédios com pequenas unidades habitacionais. São apartamentos de sala e quarto separados ou conjugados com áreas variando entre cerca de 30 a 60 metros quadrados. Assim, temos um novo perfil de edifício de apartamentos, com muitas dezenas e mesmo mais de uma centena de residências, contrastando de modo vigoroso com a antiga ocupação de casas e mesmo prédios com seis, oito ou dez unidades. Aumentam, progressivamente, a altura e o número de apartamentos nas construções. (Ibid. p.13).

Desta maneira, já na segunda metade do século 20, Copacabana além do expressivo contingente humano, exibia também um interessante acervo arquitetônico; exemplificado por um lado, através dos edifícios protomodernos oriundos, em sua maioria, através da especulação imobiliária e, por outro lado, através de já clássicos destaques do construir e habitar moderno –

[904] Segundo Gilberto Velho, *"[...] a população desce cerca de 250 mil habitantes em 1970 para 214 mil em 1980 e 170 mil em 1991, com projeção de 160 mil para 2000."* (VELHO: 2009, p.15.). Segundo o Censo 2010, Copacabana alcançara 146.392 mil habitantes.

corroborando com o ensaio de Lucio Costa para o jornal Correio da Manhã de 1951, intitulado: *"Muita construção, alguma arquitetura e um milagre"*.

Dentre anônimas construções apontaram também representantes do modernismo carioca guarnecidos desde a década de 1970 pelo *super-graphics* de autoria de Roberto Burle Marx (1909-1994) através do seu *Mar largo* de pedras portuguesas – destacando: Álvaro Vital Brazil (1909-1997); Firmino Saldanha (1906-1985); Francisco Bolonha (1923-2006); Jacques Pilon (1905-1962); MMM Roberto;[905] Paulo Casé (1931); Sérgio Bernardes (1919-2002) e, dentre outros, Oscar Niemeyer (1907-2012).

Neste cenário, resumo do Brasil, a figuração de Niemeyer confundira-se com mutações da própria Copacabana, para o arquiteto, companheira desde os veraneios da infância.

B) A proposta arquitetônica

Através do livro Crônicas editado pela *Editora Revan* em 2008 – portanto, ainda no espírito das comemorações do centenário de Oscar Niemeyer, o arquiteto apresenta "Rio de Janeiro", dividindo conosco um sonho que tivera sobre (e em) Copacabana:

> Hoje tive um sonho inesperado, tão lógico e fiel arquitetonicamente que só um arquiteto poderia sonhar assim. Sonhei que o Rio se transformara por completo: não era mais a Avenida Atlântica com seus prédios de apartamentos a separar, como uma muralha, a cidade do mar. Ao contrário, diante de mim, uma grande área arborizada a se prolongar até a praia**.** Um ambiente fantástico como aquele que os portugueses encontraram quando chegaram ao Brasil pela primeira vez. Ainda em sonho, resolvi descer à rua para ver o que se passava. (NIEMEYER: 2008, p.71.).

No começo deste sonho, o arquiteto parece situar-nos na geografia carioca quando diz *"resolvi descer à rua"* (Ibid) remetendo-nos, talvez, a cobertura nº.1001 do Edifício Ypiranga situada na Avenida Atlântica, local em que trabalhou desde meados da década de 1950 até seu desaparecimento. Assim, Oscar nos insere em seu imaginário através de uma janela-vitrine sobre as curvas e contracurvas do *streamline modern* da década de 1930. E assim prossegue seu conto a partir desde possível ponto de vista, agora ao rés-do-chão:

> Por um dos caminhos de saibro penetrei nesse ambiente extraordinário que me levaria até o mar. E entre árvores frondosas e altas palmeiras, cercadas de uma vegetação exuberante, fui caminhando devagar. Já não ouvia o barulho dos carros que antes nos incomodava, substituído agora pelo canto dos pássaros, que à minha volta voavam tranquilamente. Às vezes, era entre palmeiras imperiais[906] que eu andava; outras, protegido pelas enormes áreas de sombra que as árvores maiores espalhavam

[905] Com variações na formação dos projetos, através dos irmãos cariocas: Marcelo (1908 - 1964), Milton (1914-1953) e Maurício Roberto (1921-1996).

[906] Neste momento, Oscar Niemeyer comete um deslize histórico, visto que a espécie de Palmeira Imperial (*Roystonea oleracea – Palmae* – ou *Oreodoxa oleracea*), também chamada Palmeira-real é natural das Antilhas; tendo sido implantada no Brasil em 1809, com o primeiro exemplar, no Jardim Botânico do Rio de Janeiro.

> pelo terreno. E foi a parar de vez em quando diante de tanta beleza que cheguei à praia afinal. E de longe fiquei a olhar a cidade agora tão diferente: as grandes áreas de apartamentos que, urbanisticamente desorganizadas, escondiam parte das montanhas do Rio, não mais se avistavam. Agora eram extensos blocos, tão leves e bonitos que nas encostas pareciam pousar docemente. Mas o sonho terminara. (Ibid.).

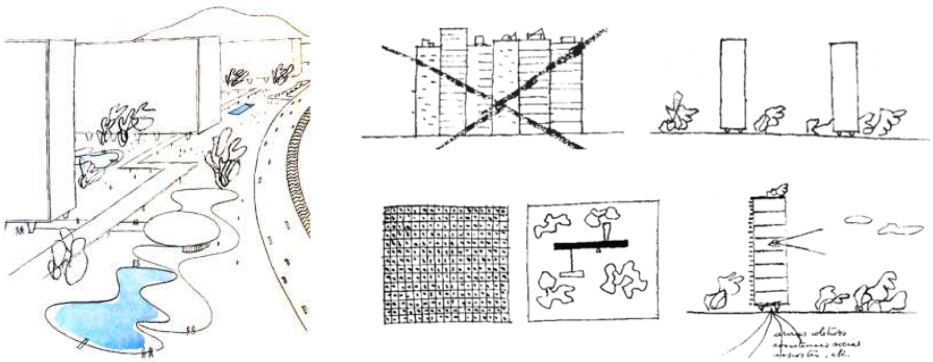
De volta à realidade, Oscar reocupara seu habitual ponto de vista nos explicando seu também olhar de urbanista:

> Curioso, fui até a janela, e senti que a realidade impunha mais uma vez. Eram os altos edifícios de Copacabana, a rua cheia de carros, e esse ambiente hostil e desumano das grandes cidades modernas. É evidente que o Rio de Janeiro tão bonito, com suas montanhas a marcarem o céu com as curvas mais inesperadas, ainda resiste a esse crescimento urbano que ocorreu sem um plano geral definido, a se estender pelas praias, a atingir as encostas, em outra preocupação que não a da especulação imobiliária, que o regime capitalista favorece. Quando vejo uma foto do Rio antigo, agrada-me sentir que, na simplicidade da sua arquitetura, ainda havia uma boa relação entre os volumes e espaços vazios. Mas depois, com a construção de novos prédios mais altos, aquele equilíbrio desapareceu – o espaço entre os prédios perdeu a antiga escala e o novo urbanismo se desmereceu. É claro que não pretendo cair no pessimismo, que desagrada aos cariocas e a mim próprio, orgulhosos desta cidade magnífica, para nós a mais bela do mundo. (Ibid.).

A partir do sonho-oscárico[907] logo nos transportamos ao arquiteto através de uma reportagem de 1953 publicada pela *Revista Manchete* intitulada: *"Niemeyer destrói e reconstrói o Rio". Nesta edição, Oscar apontara soluções para o Rio de Janeiro que, segundo ele vinha "[...] sendo mutilado sistematicamente pela nossa triste e consistente imprevidência."* (NIEMEYER apud MENDES: 1953, p.31.) – prosseguindo: *"Esta cidade de extremos, onde sobra gente e falta tudo, poderia ser uma terra incomparavelmente acolhedora, mais bela e mais confortável [...]*" (ibid) logo expondo soluções ao lado de croquis: *"Suas praias [...] não ficariam confinadas entre o mar e uma dura muralha de concreto. Ao contrário, elas se prolongariam em parques e jardins, cuja beleza os grandes blocos de habitação coletiva acentuariam com contraste geométrico de sua linha."* (Ibid.).

Compreendendo a totalidade urbana, Oscar também enfatizara seu bairro dizendo *"[...] não é exagero afirmar, hoje em dia, por exemplo, que Copacabana está praticamente inabitável, por sua falta de conforto e por seu excesso de população"* (NIEMEYER op.cit. p.33.), explicitando sua solução por meio de um croqui de uma possível reinvenção de Copacabana, vendo-se então isolados edifícios sobre pilotis agora envolvidos por espaços de apoio e lazer ao longo da orla

907 Muitas vezes utilizada *oscárica* – *"Esta expressão é de Darcy Ribeiro. Parecia uma brincadeira, mas depois descobri* [Ítalo Campofiorito] *que ica é um sufixo tupi, e quando Darcy usa oscárico no lugar de oscariano, por exemplo, ele está querendo usar a língua do índio brasileiro."* (CAMPOFIORITO: 2012, p.27).



Imagens 535 e 536 – respectivamente. [535]: Perspectiva de conjunto de edifícios à beira mar. **Fonte**: (NIEMEYER apud MENDES:1953 pp-30.). **[536]:** Conjunto de croquis apresentando o antes e o depois das propostas de Oscar Niemeyer para o Rio de Janeiro. **Fonte:** (NIEMEYER apud MENDES:1953 p.34.).

Anos depois, através de ensaio escrito pelo arquiteto Alberto Costa Lopes vê-se em *"Maravilhas urbanísticas para uma cidade maravilhosa"* um croqui apresentando torres cilíndricas monumentais sobre a areia e ilhas artificiais com a legenda referindo-se a Oscar Niemeyer: *"Eis a Copacabana que imagino."* (LOPES: 1989, p.180.). Conquanto, tal bibliografia perdera-se, ficando apenas o utópico desenho para a esperança dos pesquisadores.

Dos desenhos recolhidos, tem-se em um deles, a legenda apresentada pelo arquiteto: *"Não seria preciso aumentar a av. Atlântica. Apenas fazer o estacionamento, o passeio de pedestres, ampliar a praia e construir os hotéis"* (NIEMEYER. s.d. Arquivo: Carlos Eduardo Niemeyer – *Kadu Niemeyer*.) – acreditando-se com este discurso, ser a proposta entre 1969-1971, momento em que a Orla de Copacabana fora modificada, durante a gestão de Francisco Negrão de Lima (1901-1981), enquanto governador (1965-1971) do Estado da Guanabara, tendo destaque, a monumental presença de Roberto Burle Marx.

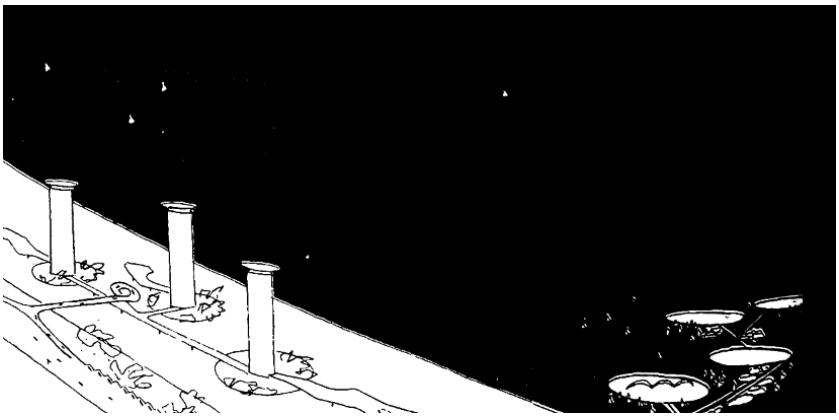


Imagem 537: *"Conjuntos de turismo e lazer para a praia de Copacabana"*. **Fonte:** (NIEMEYER apud LOPES: 1989, p.178).

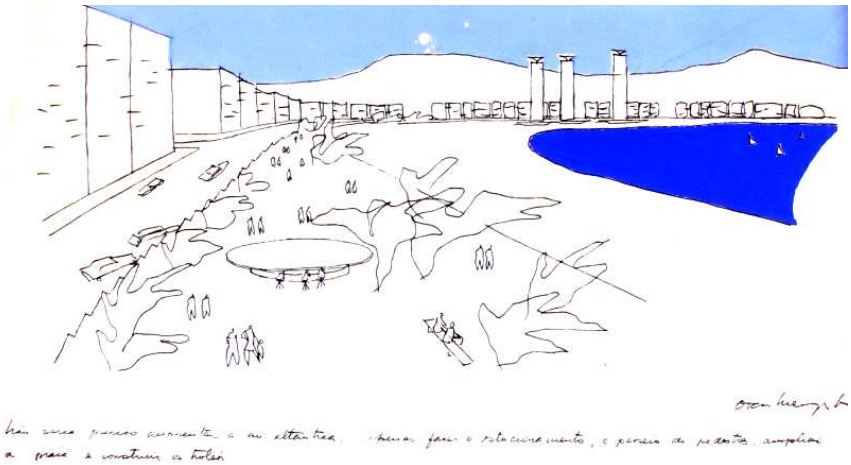


Imagem 538: Proposta de intervenção para Copacabana. Destaque para as três torres ao fundo, apresentadas em imagem anterior. **Fonte:** acervo Carlos Eduardo Niemeyer – *Kadu Niemeyer*. Na legenda se lê: *"Não seria preciso aumentar a av. Atlântica. Apenas fazer o estacionamento, o passeio de pedestres, ampliar a praia e construir os hotéis."*

Não obstante, na mesma Copacabana, o mesmo arquiteto realizara diversos projetos[908] e obras[909] – encontrando-se seguro inclusive, em uma arquitetura da década de 1930, de onde dizia: *"A gente se sente num navio"* (NIEMEYER apud CORRÊA: 1996, p.13.). Entretanto, nenhum apego (individual ou coletivo) impediu-lhe de providenciar na segunda metade do século 20, uma nova reinterpretação das propostas já avultadas nos anos anteriores.

Através de *"Rio. Textos e croquis"* escrito por Niemeyer em Paris, em agosto de 1980, logo se vê na apresentação chamada "Esperança", feita pelo poeta Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), assim dizendo: *"Oscar, recapitula a cidade de sua infância"* (DRUMMOND apud NIEMEYER: 2008, p.5.) enquanto o arquiteto *"[...] aponta caminhos, traz soluções, olhar fugaz e alerta no futuro. [...]."* (Ibid) em um *"[...] Rio novo-antigo de amanhã."* (ibid.).

Dentre muitos conflitos de sua cidade natal, o arquiteto dedicara-se novamente a Copacabana. Através do quadrilátero formado pela Av. Atlântica, a leste; Av. Nossa Senhora de Copacabana, a oeste; além da Rua Francisco Sá, ao sul e Rua Souza Lima, ao norte, Oscar Niemeyer elucidara seu plano urbano:

> Como a praia de Copacabana seria diferente! Minha idéia – que tive o cuidado de testar com a colaboração de alguns estudantes de arquitetura, o que exigiria execução parcial, quadra por quadra sucessivamente. Para [?] escolhemos a quadra situada entre as ruas Francisco Sá e Souza Lima. Uma quadra como todas as outras, com blocos de apartamentos na periferia, construídos junto às calçadas com pátios de serviço interno e, como muitas, sem garagem. (NIEMEYER: 2008, pp.67, 70).

[908] À exemplo da ampliação imaginada para o Hotel Copacabana Palace (2001), ou mesmo, o não concretizado hospital para o bairro (1966).
[909] À exemplo da Unidade de Serviço do Comércio em Copacabana – SESC (1982)

Na proposta de uma nova Copacabana, o urbanista Niemeyer expusera-se radical, mas, sobretudo modernista – especialmente, quando vinculamo-lo aos preceitos estético-urbanos da Carta de Atenas de 1933, traduzidos em especial, por meio dos edifícios altos erigidos em grandes distâncias uns dos outros e, sobretudo, livres e acima de superfícies verdes.

Fiel a este pensamento moderno, Niemeyer em diversos momentos de evidente papel de planejador urbano, demonstrara (embora sem a aparente substituição de preexistências) estudos igualmente audaciosos através dos seguintes projetos: cidade de Negev, em Israel (1964); cidade de Argel, na Argélia (1968) e o Centro de Ócio e Congressos em Abu-Dhabi, nos Emirados Árabes Unidos (1981). Já no Brasil, o destaque para o Parque Tietê em São Paulo capital (1986).

Retomando o caso carioca, Oscar deparara-se com o *horror vacui* de Copacabana, logo providenciando uma homeopática transformação urbanística que se iniciaria na quadra desta e, seqüencialmente, expandindo-se por toda a orla, assim dizendo:

> Na solução que imaginei, essa quadra se transformaria num grande jardim; no subsolo, garagem para 1000 carros; no térreo, 5 torres com 18 andares de apartamentos. Dessas torres, 3 compreendereriam os 35.000m² correspondentes aos apartamentos atuais, ficando as 2 torres restantes, algumas lojas, clube, etc, para facilitar o empreendimento. Da av. Copacabana, passando entre as torres e os jardins, a vista se estenderia até a av. Atlântica, como o calçadão ampliado, uma vez que as vias mestras permitiriam transformar as pistas existentes numa rua de passeio. O tráfego, que hoje separa Copacabana da praia, passaria para as vias mestras, junto aos novos morros, e o bairro de Copacabana estaria reintegrado na praia, livre dos acidentes e da poluição. Construída a primeira quadra, a solução prosseguiria por toda a praia, com suas torres elegantes, seus jardins tropicais, clubes, restaurantes, etc. (NIEMEYER: 2008, pp.69-72).

De fato, apoiando-nos nos poucos croquis existentes vemos que, para o quadrilátero inicial, o *ex-nihilo* e a *tabula rasa* substituíram a morfologia tradicional.

Se buscarmos na historiografia urbana da Era Moderna semelhantes casos de substituições de morfologia urbana, logo nos recordaremos das exemplificações parisienses aplicadas pelo Barão Haussmann entre 1853-1870 até a proposta modernista de Le Corbusier através do Plan Voisin entre 1922-1925. No Brasil, sobretudo no Rio de Janeiro, nos relembraremos das transfigurações agenciadas pelo então prefeito Pereira Passos no curto intervalo de 1902-1906, logo alcançando a *"[...] bela fantasia [...]"* (NIEMEYER: 2008, p.24) à bordo de avião, diante do projeto realizado por Le Corbusier em 1929 através de *"[...] uma imensa auto-estrada que ligaria, a meia-altura, os dedos dos promontórios abertos sobre o mar [...]"* (LE CORBUSIER: 2004, p.235.).

No corolário de Oscar, Copacabana, anos após do edifício-estrada do mestre suíço, ganharia vias mestras acolhidas nos morros da cidade – reverberando Le Corbusier na *"[...] já prevista idéia de que o sistema viário deveria ficar junto aos morros, não cortando a ligação da cidade com o mar."* (NIEMEYER. op.cit.) e ainda, não tão distante da proposta do arquiteto Sérgio Bernardes (1919-

2002) intitulada *Anéis de Equilíbrio* por meio da famosa cota 100 para a história do urbanismo carioca.

Na paisagem desejada por Niemeyer, do Forte de Copacabana ao Forte do Leme, toda uma trajetória de especulação imobiliária vivida na Avenida Atlântica e entremeios do bairro, vanesceria. Inicialmente na quadra experimental, desapareceriam icônicos edifícios: do então remanescente Consulado da Áustria ao luxuoso Ed. Costa Martins e a lendária Galeria Alaska.

Continuamente, no périplo da Av. Atlântica, importantes testemunhos arquitetônicos também desapareceriam: algumas pioneiras e ainda insistentes casas;[910] os últimos destaques ecléticos;[911] os exemplares *art déco*;[912] logo atingindo os protomodernos;[913] modernos[914] – incluindo aqui o *"[...] Hotel Othon – quebrando a linha horizontal dos edifícios. Um crime urbanístico tão grande que a meu ver justifica implosão imediata."* (NIEMEYER: 2008, pp. 42-45); somados aos edifícios pós-modernos e, finalmente, projetos de sua autoria acaso tivessem sido erigidos até a presente proposta.[915]

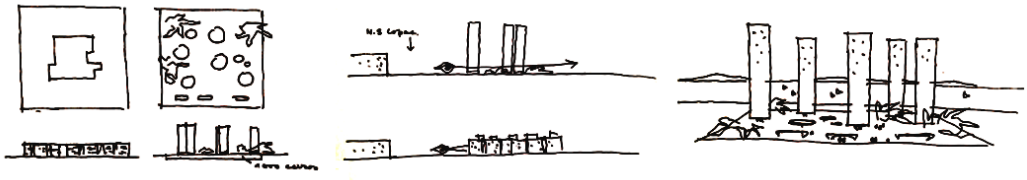


Imagem 539-541 - conjunto: Antes e depois: plantas, perfis e *skyline* da quadra estudada por Oscar Niemeyer e perspectiva do conjunto final. **Fonte:** (NIEMEYER: 2008, pp.68-69).

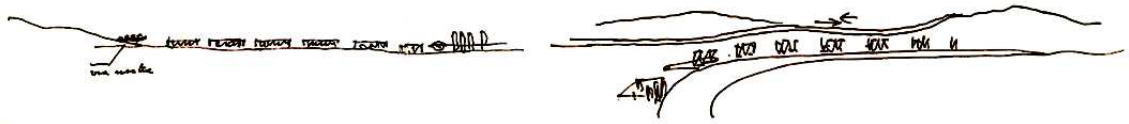


Imagem 542 - conjunto: Transformações a partir da rua mestra e os novos quarteirões ao longo da Avenida Atlântica em Copacabana. **Fonte:** (NIEMEYER: 2008, pp.68-69).

910 Além do já destacado Consulado da Áustria, aponta-se também a *Casa de Pedra* (demolida em 2013 para ser substituída por um projeto assinado pela arquiteta Zaha Hadid – 1950-2016).
911 Destacando o icônico Hotel Copacabana Palace, de 1917-1923, através do arquiteto Joseph Gire (1872-1933).
912 Destacando os edifícios *art déco* fronteiriços a Av. Atlântica, através: do Ed. Imperator, de 1938, na esquina da Rua Joaquim Nabuco; o Ed. Ypiranga (local do escritório do próprio Oscar Niemeyer); o Ed. Embaixador, de 1935; o Ed. Lamberti, de 1935; o conjunto formado pelos edifícios Amazonas, de 1934; Brasil, de 1936; Labourdette, de 1937; Irapuan, de 1940; estendendo-se (dentre outros no interior do bairro), aos edifícios, Leme, de 1935; Manguaba, de 1936 e Acapulco, de 1940 – estes últimos, no bairro do Leme.
913 Através do expressivo quantitativo de edifícios de boa ou má arquitetura, fruto da especulação imobiliária de Copacabana em menos de meio século.
914 Todos os edifícios destacados em *Ambiência-histórica preexistente,* abarcando importantes nomes da arquitetura moderna da Escola Carioca.
915 A Unidade de Serviço do Comércio – SESC-Copacabana – situado na Rua Domingos Ferreira (trecho correspondente entre as avenidas Atlântica e Nossa Senhora de Copacabana), fora elaborado somente em 1892, pouco depois da proposta de Niemeyer para o bairro em destaque.

Único caso de **Demolição com Substituição** alcançado com expressividade e complexidade na trajetória niemeyeriana para **Construção de Nova Edificação em Contexto Preexistente**, o presente estudo iniciado em uma quadra experimental se alargaria por toda a extensão[916] de 4,15 quilômetros do panorama de uma das mais famosas praias do planeta, o que certamente amalgamaria ainda mais o pequeno passado da cultura arquitetônica brasileira (de demolições e substituições) através de Niemeyer.

[916] Abrangendo aproximadamente 46 quarteirões. Copacabana possui 101 quarteirões, 79 ruas, seis avenidas, sete travessas, quatro ladeiras e duas favelas (Pavão-Pavãozinho, Cabritos/Tabajaras) em uma área de 7,84Km².

3.4.4.
TIPO 4
EDIFICAÇÕES EM CONTEXTOS PREEXISTENTES

Neste último ***Tipo***, desdobrado pelo ***Nível 3 – Construção de Nova Edificação em Contextos Preexistentes*** apresentaremos os casos em análises individuais através dos ***Sítios Históricos***.

3.5.
CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

Destacando os *Níveis* e os *Tipos* de Intervenções realizados por Oscar Niemeyer através de sua particular arquitetura chega-se a diferentes conclusões para cada uma das classificações estabelecidas.

Para o *Nível 1 – Modificação Interna de Edificações Preexistentes*, verificamos diante do *Tipo 1 – Atualização Funcional ou Renovação* que o arquiteto realizara variados projetos e obras desta natureza, desde conhecidos exemplos (destacando o caso da histórica reforma em 2009 do Palácio do Planalto, em Brasília), a casos mais raros (exemplificado pela reforma do *pilotis* de um – ainda desconhecido – edifício no bairro do Leblon, no Rio de Janeiro). Não obstante, muito embora interessante pesquisa, tal classificação ficara excluída dos objetivos da Tese.

Igualmente ao *tipo* supramencionado, o *Tipo 2 – Adaptação a Novos Usos ou Reciclagem*, também fora pouco estudado no meio acadêmico, conhecendo alguns excepcionais casos, a exemplo do antigo Cassino de Pampulha (1940) revertido na década de 1950 (diante da proibição dos jogos de azar no Brasil) para o MAP – Museu de Arte da Pampulha de Belo Horizonte em Minas Gerais; ou ainda, o então Instituto de Educação do Paraná (1967) que ganhara novo uso, já em 2002, através do Museu Oscar Niemeyer em Curitiba.

Alcançando o *Tipo 3 – Ampliação Interna* – encontramos um único estudo de caso. Interessante, tal estudo poderia ser classificado sendo o *Tipo 2 – Ampliação Externa* do *Nível 2 – Modificação Externa de Edificações Preexistentes;* todavia, estabeleceu-se a primeira classificação, visto a natureza do projeto realizado: a Sala de Espetáculos para o Louvre em Paris (1975). Destinada ao *Cour Carré,* o objeto arquitetônico imaginado por Niemeyer, muito embora com piso/cobertura móvel, ampliaria o subsolo do museu francês, sendo uma intervenção que poderíamos ainda classificá-la de mimética.

Para o *Nível 2 – Modificação Externa de Edificações Preexistentes* – constatou-se para o *Tipo 1 – Atualização Simbólica ou Restyling (Reestilização)* nenhum estudo de caso (entre projetos e obras) de fatura *niemeyeriana.* Não obstante, para o *Tipo 2 – Ampliação Externa* – encontramos cinco interessantes estudos de casos e, para nossa surpresa, diante do *Tipo 3 – Utilização de Ruínas* – deparamos com mais outras cinco intervenções.

Acerca do *Tipo 2* agora em destaque, excluímos as modificações externas realizadas nos próprios edifícios assinados pelo arquiteto – priorizando então, somente os casos encontrados através das remanescentes arquiteturas de outrem. Destas arquiteturas, constatamos cinco edifícios históricos, sendo quatro de tipologia eclética e um em estilo *art déco.* Para todos estes edifícios Niemeyer priorizara intervenções de coroamento, ou seja, sobrepondo à volumetria original um novo objeto arquitetônico.

Antecipando as classificações que utilizaremos para *sítios históricos* (no Quarto Capítulo), poderíamos dizer que a intervenção realizada (entre 1950-1980) no Ed. Ypiranga, icônico *art déco* de Copacabana, Rio de Janeiro, poderia situar-se entre Continuidade Contextual (através de uma arquitetura Mimética ou mesmo Contextualista) ou Uniformidade Contextual (por meio de uma Arquitetura Critico-histórica – ou Renovação histórico-tipológica). Já as demais intervenções não construídas (relembrando os casos cariocas do Jockey Clube (1973) e Hotel Copacabana Palace (2001), além da Fábrica Kirow Ardet GMBH em Leipzig, Alemanha), poderiam ser lidas através de uma Justaposição Contextual, por meio de Arquiteturas de Contraste Radical – identificando assim, a postura do arquiteto moderno frente às edificações ecléticas.

Frente ao *Tipo 3* – através das ruínas coloniais sul-americanas ou do barroco português, Niemeyer optara por uma postura ora contextualista, ora radical.

Nas proximidades das ruínas da Ponte Queimada em Santa Helena, no Rio Grande do Sul, a vertical intervenção construída em 1996 (muito embora replicada em outras localidades do país), dera-se contextual, marcando o território histórico através de um totem comemorativo; já a Pousada na Ilha de Fernando de Noronha, em 1999, o arquiteto alcançara em seu projeto um conjunto de edificações de caráter evidentemente *Moderno-Nativista* que, pouco interferiria (acaso construído) no Reduto de São Pedro da Praia do Boldró (localizado ligeiramente distante e ao alto), contextualizando-se com o esperado ambiente litorâneo-tropical.

Diferentemente, para outros dois projetos não construídos, Niemeyer fora radical em suas intervenções: seja em 2007 diante do *polvorin* chileno de Valparaíso; seja em 2009 diante das ruínas da Fazenda do Pombal, na mineira Ritápolis – alcançando em ambas, expressividade volumétrica que minimizariam os destaques originais. Por fim, os quatro estudos realizados (e não construídos) para a Fundação Luso-Brasileira na capital portuguesa, onde, diante da Quinta dos Alfinetes, Niemeyer contextualizara afastando sua arquitetura da barroca ruína e, ao mesmo tempo, radicalizara com as implantações imaginadas, terraplanando onde antes se viam hortas, pomares, área de produção agrícola, matas e todo um potencial arqueológico.

Para o *Nível 3 – Construção de Nova Arquitetura em Contextos Preexistentes* acrescentamos à classificação originária da já conhecida dissertação realizada pelo arquiteto Nivaldo Andrade, dois novos *tipos* – totalizando assim os seguintes: *Arquitetura Efêmera; Anexos; Demolição seguida por Substituição e Edifício em Contexto Preexistente.*

Ao *Tipo 1 – Arquitetura Efêmera* após classificá-lo em *Durabilidade Programada; Durabilidade Potencial; Durabilidade Real* ou *Durabilidade Adaptada* – fomos de encontro aos dois únicos estudos de casos para nosso particular interesse: o Palco no Cristo Redentor, no Rio de Janeiro (1991) e o inglês Pavilhão Oscar Niemeyer na Serpentine Gallery, em Londres (2003). Diante do primeiro – estátua cristã em estilo *art déco* – a proposta não concretizada poderia ser classificada sendo

contextualista. Já diante do segundo caso – edificação neoclássica – a efêmera arquitetura erigida dera-se (muito embora singela em sua volumetria) de maneira radical.

Ao *Tipo 2 – Anexos* encontramos através da arquitetura de Niemeyer sete estudos de casos delineados por construções em estilo neoclássico; neorromânico; eclético e, até mesmo, eixaimel-contemporâneo. Diante dos neoclássicos Teatro Municipal, no Rio de Janeiro e Fazenda Santa Cecília, em São Miguel, no interior do estado, o arquiteto interveio com construções anexas de classificações diferenciadas: ao primeiro (não construído) utilizou-se da contrastante verticalidade para cumprir o programa em exíguo terreno; já ao segundo (este, construído) criara uma capela anexa à fazenda, imprimindo em sua intervenção atributos históricos e tipológicos transfigurados por uma tradição brasileira há tempos conhecida.

Através de dois edifícios neorromânicos, o primeiro, o mineiro Santuário de Bom Jesus de Matosinhos em Conceição do Mato Dentro e o segundo, o paulista Santuário de Nossa Senhora Aparecida em Aparecida, o arquiteto atendera aos programas preestabelecidos resultando respectivas arquiteturas-escultóricas: um altar externo (1985) e uma torre sineira (2012) – ambas contextualizando com os ambientes originais.

Por fim, três outros anexos realizados pelo arquiteto através de programas singulares e preexistências ainda mais diferenciadas – cronologicamente: a Praça de Oxum no Terreiro da Casa Branca em Salvador, na Bahia (1989) por meio de uma intervenção quase mimética; o monumento e galeria do Museu Pelé em Santos, São Paulo (2010), através de radical e vertical intervenção e, por fim, a Casa-atelier em *Saint-Moritz* (2006) extremamente radical diante das edificações em madeira (renovando a tradição enxaimel) no Cantão Grisões, interior da Suíça.

Alcançando o *Tipo 3 – Demolição com Substituição* estudamos através de um único caso o Quarteirão da Avenida Atlântica (e Orla de Copacabana), no Rio de Janeiro. Para tal projeto, (modificado ao menos em dois momentos ao longo da segunda metade do século 20) Niemeyer se mostrara afinado com os arquitetos modernistas ao exibir um projeto urbano radical: minimizando a *tabula rasa* o mais conhecido bairro carioca, logo inserindo vertiginosas torres espaçadas por jardins e áreas de rápida circulação veicular. Por fim, o *Tipo 4 – Edificações em Contextos Preexistentes* que serão estudados exclusivamente no Capítulo 4º.

4º CAPÍTULO

AS ABORDAGENS DA ARQUITETURA DE OSCAR NIEMEYER DIANTE SÍTIOS HISTÓRICOS E TRÊS ESTUDOS DE CASOS

Voltar ao passado, insistir naquela arquitetura fora do tempo,
Constituiria para um arquiteto prova de timidez lamentável.

Oscar Niemeyer.

4.0.

AS ABORDAGENS DA ARQUITETURA DE OSCAR NIEMEYER DIANTE SÍTIOS HISTÓRICOS E TRÊS ESTUDOS DE CASOS

4.1.

AS ABORDAGENS ESTABELECIDAS

Neste capítulo apresentaremos o que denominamos de **Abordagens de Intervenções frente ao Contexto** através da particular produção de Oscar Niemeyer. Contudo, para alcançarmos os estudos de casos elencados e as comparações estabelecidas retoma-se ao título *"Construir em lo Construido. La arquitetctura como modificación"* do arquiteto e pesquisador Francisco de Gracia. Complementando as interpretações de Gracia, somam-se as considerações obtidas na já mencionada Dissertação de Mestrado *"Metamorfose Arquitetônica: intervenções projetuais contemporâneas sobre o patrimônio edificado.",* do arquiteto Nivaldo Vieira de Andrade Junior.

O primeiro autor destacara no quadro final de sua obra, *"las actitudes frente al contexto"* – as *atitudes* frente o contexto – enunciando sete classificações. Não obstante, antes de listá-las, apontara interessantes considerações acerca da arquitetura moderna diante do histórico – assim dizendo: *"[...] não é mais necessário enfatizar a persistência do significado atribuído à palavra moderno como oposição ao histórico, identificando o último termo com um passado mais ou menos remoto e tentando preservar o contemporâneo de sua própria imanência histórica."*[917] (GRACIA: 1992, p.287.)

Para Gracia, as posições ante o problema assim podem ser resumidas: 1) *"Aqueles que defenderam uma arquitetura moderna orgulham-se de sua condição de tal que, através da descontextualização, possa confirmar o confronto do histórico com o moderno".*[918] (Ibid). 2) *"Aqueles que defendiam uma arquitetura manifestamente historicista, embora pudessem ser considerados anacrônicos, recorridos, totalmente ou parcialmente, a significados nostálgicos através de significantes miméticos"*[919] (Ibid, p.288.); e, por fim, 3) *"O daqueles que*

[917] Livremente traduzido de: *"[...] no viene de más recalcar el tedencioso significado atribuído a la palabra moderno como oposición a lo histórico, identificando este último término com pasado más o menos remoto y tratando de preservar a lo contemporâneo de su propia inmanencia histórica."* (GRACIA: 1992, p.287.).
[918] Livremente traduzido de: *"La de quienes defendían uma arquitetcura moderna orgulhosa de su condición de tal que debía, mediante la descontextualización, ser capaz de confirmar la confrontación de lo histórico com lo moderno."* (GRACIA: 1992, p.287.).
[919] Livremente traduzido de: *"La de quienes propugnaban uma arquitetcura manifestamente historicista, aunque pudiera ser tachada de anacrônica, que recurriera, toral o parcialmente, a significados nostálgicos mediante significantes miméticos."* (GRACIA: 1992, p.288.).

pareciam notar a possibilidade de uma arquitetura que, como um projeto mais intencional, superaria a suposta impossibilidade original de se integrar aos centros históricos sem renunciar ao seu status moderno."[920]

Diante de Gracia, a dissertação de Andrade sintetiza os discursos apresentados evocando outras vozes. Assim, através dos urbanistas e pesquisadores Steven Tiesdell; Taner Oc e Tim Heath presentes no livro *"Revitalizing Historic Urban Quarters"* (Revitalização de Quarteirões Urbanos Históricos) de 1996 – publicação esta que, igualmente a Andrade, não tivemos acesso – vemos que as posições supramencionadas podem respectivamente ser lidas assim: **1) Justaposição Contextual**;[921] **2) Uniformidade Contextual**[922] e **3) Continuidade Contextual**.[923]

Embora apresente as três categorias supracitadas, Gracia percebera que tal divisão (e Andrade reforça a questão) *"[...] teria que ampliar-se necessariamente, à medida que a relação entre modernidade e história se fazia mais complexa e apresentava outros matizes".*[924] (Ibid, p.288) – prosseguindo assim, com a exposição de sete atitudes frente ao contexto: *1) Arquitetura Descontextualizada; 2) Arquitetura de Contraste; 3) Arquitetura Historicista; 4) Arquitetura Folclórica; 5) Arquitetura de Base Tipológica; 6) Arquitetura do Fragmento e 7) Arquitetura Contextual.*

Não desejando aprofundarmos nas idéias de Gracia, destacaremos a seguir (embasando em sínteses alcançadas por Andrade) breve explicação acerca de cada atitude.

1) **Arquitetura Descontextualizada:** *"[...] é aquela que se 'desenvolve à margem de qualquer indagação em torno dos problemas da forma e cujo interesse fica reduzido, no melhor dos casos, em oferecer um produto comercial."* (ANDRADE: 2006, p.178). **Exemplo:** *Hotel Bauer em Campo Moise*, Veneza/Itália (1952), através da arquiteta Egle Renata Trincanato (1879-1969)**.**

2) **Arquitetura de Contraste:** *"[...] corresponde àqueles edifícios que 'se implantam ativamente no meio reafirmando sua individualidade através da expressão de uma formatividade alternativa ou como exceção ao consenso operante"* (Ibid. pp.178-179). **Exemplo:** *Café de Unie* em Roterdã/Holanda (1924), através do arquiteto Jacobus Johannes Pieter Oud (1890-1963).

[920] Livremente traduzido de: *"La de quienes parecían advertir la posibilidade de uma arquitectura que, com um plus intencional de diseño, llegara a superar la supuesta imposibilidade original para integrarse em los centros históricos sin renunciar a su condición de moderna."* (GRACIA: 1992, p.288.).
[921] Justaposição Contextual (*Contextual Juxtaposition*): *"[...] é revolta e libertária: busca romper com a tradição, criando um mosaico de prédios que competem entre si e evocam diferentes épocas."* (ARAÚJO: 2003 apud ANDRADE: 2006, p.176).
[922] Uniformidade Contextual (*Contextual Uniformity*): *"[...] é nostálgica e voltada para o passado; envolve a recriação do imóvel perdido igual ao que ele era antes de desaparecer ou o projeto de um novo imóvel imitando o estilo do lugar."* (ARAÚJO: 2003 apud ANDRADE: 2006, p.176).
[923] Continuidade Contextual (*Contextual Continuity*): *"[...] é conciliadora, moderada; evita tanto a cópia fiel quanto a ruptura."* (ARAÚJO: 2003 apud ANDRADE: 2006, p.176).
[924] Livremente traduzido de: *"[...] tenía que ampliarse necesariamente a medida que la relación entre modernidad e historia se hacía más compleja y presentaba matices añadidos."* (GRACIA: 1992, p.288.).

3) **Arquitetura Historicista:** *"[...] entendida como aquela caracterizada pela 'adoção de uma renovada consciência da continuidade expressada na persistência de traços figurativos dentro da cultura material do lugar [...] definidas pelas noções de reprodução/mimese e reinterpretação/analogia."* (Ibid. p.180). **Exemplo:** *Ampliação do National Gallery* em Londres/Inglaterra (1982), através dos arquitetos Alan Harold Colquhoun (1921-2012).

4) **Arquitetura Folclórica:** *"[...] possui três acepções. A primeira corresponde a uma 'sensibilidade favorável à reprodução de configurações antropológicas [...] muito divulgada nos ambientes institucionais e administrativos encarregados de velar pela arquitetura tradicional."* (Ibid. p.181). Prosseguindo: *"A segunda acepção [...] está vinculada à 'falsificação antropológica cruzada com a cultura pop'* (Ibid, pp.181-182). Finalmente, a terceira: *"[...] prática projetual capaz de estabelecer uma relação autêntica que opera com a especificidade cultural de uma comunidade regional através da adoção de seu gosto dominante"* (Ibid, p.182). **Exemplo:** Projeto para as *oficinas municipais* em Terni/Itália (1964-1981), através de Mario Ridolfi (1904-1984).

5) **Arquitetura de Base Tipológica:** *"[...] corresponde àquela 'capaz de aludir a referências estruturais consolidadas em experiência precedentes, sem que por isto resulte em mimetismo figurativo' [...]"* (Ibid. p.183.). **Exemplo:** *Edifício Goldman und Salatsch – Looshaus* em Viena/Áustria (1909), através de Adolf Loos (1870-1933).

6) **Arquitetura do Fragmento:** *"[...] estaria baseada no princípio da multiplicidade. [...] 'Este modo de intervenção não prolonga nem acentua a ordem existente, tampouco parece ocupar-se em criar outro novo, mas sim alude à ordem aleatória da colagem e neste sentido não representa o ecletismo."* (Ibid. p. 184.). **Exemplo:** *Centro Museológico* em Tiergartenviertel – Berlim/Alemanha (1964), por Oswald Mathias Ungers (1926-2007).

7) **Arquitetura Contextual:** *"[...] 'Entendemos por arquitetura contextual aquele que, sem utilizar os recursos da mimese sem a analogia direta, estabelece uma rara simbiose com o contexto; prolongando-o ou revalorizando-o através de um esforço de indagação formal orientado desde o próprio contexto' [...]" ."* (Ibid. p. 187.). **Exemplo:** *Museu Wallraf-Richart* em Colonia/Alemanha (1975), por James Stirling (1926-1992).

Seqüencialmente, de acordo com a releitura de Andrade sobre Gracia, encontramos na Dissertação do primeiro, sete *Abordagens de Intervenção* através de didáticas exemplificações nacionais e internacionais que, por fim, são sintetizadas em um quadro comparativo. Assim, desejando alcançar nossas próprias classificações de *Abordagens,* sublinharemos a seguir, os principais pontos e

exemplos definidos por Andrade, antecipando nosso discurso através dos estudos de caso extraídos da arquitetura de Oscar Niemeyer.

No texto de Andrade, vê-se a distribuição de sete *Abordagens* (refletidas por Gracia) variadas na escala de *Continuidade Contextual / Uniformidade Contextual / Justaposição Contextual* – assim destacando: *1) Arquitetura de Contraste Radical; 2) Arquitetura de Contraste pela Densidade; 3) Arquitetura de Contraste no Tratamento das Superfícies; 4) Arquitetura Contextualista; 5) Arquitetura de Esquematização; 6) Arquitetura Historicista* e, por fim, *7) Arquitetura de Pastiche.* Tais abordagens assim são sintetizadas pelo autor, das quais somamos as melhores exemplificações observadas.

1) **Arquitetura de Contraste Radical:** *"Corresponde àquelas intervenções em que a nova arquitetura se contrapõe, deliberada e totalmente, às preexistências do entorno, não buscando nestas qualquer tipo de referência."* (ANDRADE: 2006, p. 323.). **Exemplo internacional:** *Centro Georges Pompidou*, em Paris/França (1971-1977) através de Renzo Piano (1937) e Richard Rogers (1933). **Exemplo nacional:** *Caixa d´água* em Olinda/Pernambuco (1934-1937) através de Luiz Nunes (1909-1937).

2) **Arquitetura de Contraste pela Densidade:** *"Trata-se das intervenções que buscam referências na arquitetura do entorno no que diz respeito à escala, volumetria, alinhamentos e outros aspectos. Entretanto, são contrastantes no que diz respeito aos materiais utilizados [...]"* (ANDRADE: 2006, p. 323.) – destacando o uso do vidro. **Exemplo internacional:** *Edifício per Il Chase Manhattan Bank* em Milão/Itália (1958-1969) através do Studio BPR.[925] **Exemplo nacional:** Prefeitura – Palácio Thomé de Souza em Salvador/Bahia (1986), através de João Filgueiras Lima – o *Lelé* (1931-2014).

3) **Arquitetura de Contraste no Tratamento das Superfícies:** *"Trata-se das intervenções que mimetizam na nova arquitetura a maior parte das características preexistentes, como alinhamento, escala, morfologia e, em alguns casos, até mesmo o ritmo das fenestrações [...]".* (ANDRADE: 2006, p. 323.). **Exemplo internacional:** *Edifício de apartamentos da rue des Suisses* em Paris/França (1996-2000), através de Jacques Herzog (1950) e Pierre De Meuron (1950). **Exemplo nacional:** Embora contemporâneo, o *Memorial da Imigração Japonesa* em Registro/São Paulo (1999-2000), através de Marcelo Ferraz (1955) e Francisco Fanucci (1952).

4) **Arquitetura Contextualista:** *"Corresponde à reinterpretação criativa dos principais aspectos da arquitetura preexistente."* (ANDRADE: 2006, p. 323.). **Exemplo internacional:** o não

[925] Arquitetos: Lodovico Barbiano di Belgiojoso (1909-2004); Enrico Peressutti (1908-1976) e Ernesto Nathan Rogers (1909-1969).

construído *Masieri Memorial*, em Veneza/Itália (1951-1954), através de Frank Lloyd Wright (1867-1959). **Exemplo nacional:** Edifício Ipê em Salvador/Bahia (1968), por Paulo Ormindo de Azevedo (1937).

5) **Arquitetura de Esquematização:** *"É a realização de uma nova arquitetura que repete totalmente aquela preexistente, porém realizada de maneira quase esquemática, através da eliminação de todos os detalhes arquitetônicos."* (ANDRADE: 2006, p. 323.). **Exemplo internacional:** *Edifício Goldman und Salatsch – Looshaus* em Viena/Áustria (1909), através de Adolf Loos (1870-1933). **Exemplo nacional:** não apresentado pelo autor.

6) **Arquitetura Historicista:** *"Trata-se de intervenções em que a intenção de realizar uma arquitetura em consonância com a preexistência é realizada de maneira imitativa, produzindo edifícios claramente subordinados ao entorno em que se inserem. [....] distingue-se da arquitetura do pastiche [...]"* (ANDRADE: 2006, p. 323.). **Exemplo internacional:** *Casa Cicogna na Fondamenta delle Zattere* em Veneza/Itália (1954-1957), através de Ignazio Gardella (1905-1999). **Exemplo nacional:** muito embora pós-moderno, *Residência do Acerbispo* em Mariana/Minas Gerais (1982-1987), através de Éolo Maia (1942-2002); Maria Josefina de Vasconcellos – *Jô Vasconcellos* (1947) e Sylvio de Podestá (1952).

7) **Arquitetura de Pastiche:** *"Trata-se da* [sic] *intervenções cuja arquitetura repete literalmente todas as características do entorno, sendo facilmente confundível com esta e dificilmente reconhecível como uma arquitetura contemporânea."* (ANDRADE: 2006, p. 323.). **Exemplo internacional:** muito embora de arquitetura pós-modernista, *os edifícios projetados* por Ricardo Boffil (1939); John Outram (1934); Michal Graves (1934-2015) e Cesar Pelli (1926) para o Campus da Rice University em Houston/EUA na segunda metade do século 20. **Exemplo internacional:** *Casa Valter e Lenita* em Ouro Preto/MG (1979-1985), novamente por Maia; Vasconcellos e Podestá.

Expostas as *Atitudes* definidas por Gracia e as *Abordagens* exemplificadas por Andrade propõem-se para esta Tese a continuidade da escala (grau) de intervenções extraídas de Steven Tiesdell; Taner Oc e Tim Heath (através de *"Revitalizing Historic Urban Quarters"*) e, também

apropriadas por Andrade. Entretanto, para o particular estudo adaptar-se-á novas Abordagens e seus significados.

Assim, conforme já avultado na Tabela 1 exposta na Introdução da Tese extraem-se pares de Abordagens para cada respectivo Grau de Intervenção. Vendo, portanto: **1) Continuidade Contextual:** *a) Arquitetura Mimética* e *b) Arquitetura Contextualista*; **2) Uniformidade Contextual:** *a) Arquitetura Crítico-histórica (ou Renovação histórico-tipológica)* e *b) Arquitetura Acrítico-histórica (ou Depauperação histórico-tipológica)* e, finalmente, **3) Justaposição Contextual:** *a) Arquitetura de Contraste Radical* e *b) Arquitetura de Contraste Moderado.* Antecipando as *Abordagens através da Arquitetura de Oscar Niemeyer*, explica-se a seguir, sucintamente, cada uma das mesmas, através de uma exemplificação (desejosamente) de tipologia modernista.

1) Continuidade Contextual.

a) Arquitetura Mimética: através da arquitetura modernista que, de alguma maneira, camufla-se (sem gerar *pastiche* ou falso histórico) diante da paisagem histórica salvaguardada. **Exemplos:** *Igreja-abrigo e restaurante na Serra da Piedade*, Caeté/Minas Gerais (1956-1976) ou ainda, a *Residência Sylvia de Mello Franco* – ambas através do já mencionado Alcides da Rocha Miranda.

b) Arquitetura Contextualista: através da arquitetura modernista que se insere na paisagem histórica salvaguardada, respeitando-a morfologicamente e defendendo sua postura tipológica sem uniformizar-se ou justapor-se à ela. **Exemplo:** *Igreja Metotista* em Ouro Preto/Minas Gerais (1946), através do já mencionado José de Souza Reis (1909-1986).

2) Uniformidade Contextual.

a) Arquitetura Crítico-histórica (ou Renovação histórico-tipológica): através da arquitetura modernista que se insere na paisagem histórica salvaguardada por meio de uma postura projetual crítica, extraindo elementos do entorno imediato, sem, no entanto, copiá-lo literalmente, apenas renovando-o ou transfigurando. **Exemplo:** Casa do Professor em Ouro Preto/Minas Gerais (*circa* 1945), através do já mencionado Alcides da Rocha Miranda.

b) Arquitetura Acrítico-histórica (ou Depauperação histórico-tipológica): através da arquitetura modernista que se insere na paisagem histórica salvaguardada utilizando-se de artifícios de adequação estética, porém, acriticamente em sua tipologia-histórica. **Exemplo:** Museu das Missões em São Miguel das Missões/Rio Grande do Sul (1937-1940), através de Lucio Costa.

3) Justaposição Contextual.

a) Arquitetura de Contraste Radical: através da arquitetura modernista que se insere na paisagem histórica salvaguardada desconsiderando qualquer atenção morfológica, tipológica ou histórica do entorno imediato. **Exemplos:** *Caixa d´água* em Olinda/Pernambuco (1934-1937) através

do já destacado Luiz Nunes ou ainda, a *Prefeitura* de Salvador/Bahia (1986), através do já mencionado João Filgueiras Lima.

b) Arquitetura de Contraste Moderado: através da arquitetura modernista que se insere na paisagem histórica salvaguardada contrastando com a mesma, no entanto, de maneira mais branda do que radical. **Exemplo:** *Grupo Escolar,* no Serro/Minas Gerais (*circa* 1945), através do já mencionado Alcides da Rocha Miranda.



4.2.

AS ABORDAGENS ATRAVÉS DA ARQUITETURA DE OSCAR NIEMEYER

Compreendidas as *Atitudes* de intervenções extraídas em Gracia e as *Abordagens* observadas em Andrade, fixou-se para este trabalho, um quadro comparativo (exposto na apresentação da Tese) do **Grau de Intervenção** que se ramifica em três vertentes: Continuidade Contextual; Uniformidade Contextual e Justaposição Contextual – e que, por sua vez, abarcam pares classificatórios.

Assim, tencionam-se neste capítulo final, possíveis comparações dos *Graus de Intervenções* por meio de estudos de casos extraídos através de projetos e obras realizados por Niemeyer em três praças brasileiras – a saber: *Praça Quinze de Novembro, no Rio de Janeiro; Praça da Liberdade, em Belo Horizonte e Praça dos Três Poderes, em Brasília.* Não obstante, antecipando tais comparações em diferenciadas morfologias que apresentam a *platea,* isto é, o próprio espaço público sendo o protagonista das intervenções realizadas, percorreremos a seguir, breve (mas necessária) apresentação.

A apresentação estabelecida abordará intervenções realizadas por Niemeyer em contextos diversos. Para melhor gerenciamento do texto, tais contextos serão apresentados através das seguintes classificações: **1) Sítios Históricos Europeus** e **2) Sítios Históricos Brasileiros.** Para cada uma das classificações observaremos as intervenções por meio de suas situações, assim distinguidas: bordas e centralidades – sendo ainda possível extrair para cada uma, intervenções construídas ou não.

4.2.1.

SÍTIOS HISTÓRICOS EUROPEUS

"Conheci muita terra e muita gente" (NIEMEYER: 1998, p.172.) dissera o arquiteto em suas memórias. De suas estadias e viagens, logo se avultam as diferentes temporadas em cidades européias, muitas delas com um rico passado arquitetônico – cidades para as quais Niemeyer tivera a oportunidade (quase excepcional para um profissional brasileiro) de produzir sua particular arquitetura.

Das cidades encontradas por Oscar Niemeyer, destacam-se aqui os sítios históricos em que pudera intervir – em bordas ou centralidades – logo sublinhando os seguintes casos: **1) Intervenções não construídas em bordas urbanas:** *Grasse*, na França; *Vicenza*, na Itália; *Brington*, na Inglaterra e *Ponta Delgada*, em Portugal. **2) Intervenções não construídas em centralidades urbanas:** *Pádua* e *Veneza* – ambas italianas. **3) Intervenções construídas em bordas urbanas:** *Avilés*, na Espanha – sendo único estudo de caso encontrado e, por fim, **4) Intervenções construídas em centralidades urbanas:** destacando *Paris; Le Havre e Saint-Denis* na França, além de *Ravello*, na Itália.

Intervenções não construídas em bordas urbanas

O primeiro projeto realizado por Oscar Niemeyer estabelecido aqui através da classificação de Intervenções não construídas em bordas urbanas presentes em Sítios Históricos Europeus, fora o conjunto urbanístico para a cidade francesa de *Grasse*, localizada na região de *Provence-Alpes-Côte d´Azur*, do Departamento de *Alpes Maritimes*. Tal conjunto surgira em 1967 nas circunstâncias para a implantação de uma *Zone à Urbaniser em Priorité* (ZUP)[926] para a cidade em destaque.

Reminiscência feudal *Grasse* guarda em seu íngreme território edificações do século 17 de expressiva unidade que pontuam torres de pedras entre telhados cerâmicos, oliveiras e campos de flores.[927] Para tal contexto, a proposta idealizada fora direcionada para o comumente denominado *Plateau Napoléon* – a 500m de altitude e uma área de 53 hectares – debruçado à borda da cidade e com vista para o mar não tão distante. O terreno escolhido é assim recordado pelo arquiteto através da revista Módulo nº53 de maio/abril de 1979 – dizendo: *"A natureza em Grasse é tão extraordinária que diante dela tudo se faz pequeno e complementar. E o local que conta, a montanha magnífica, a vista a se perder*

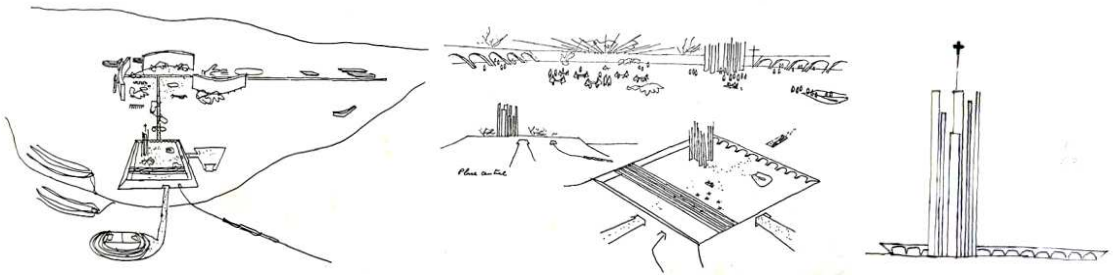
[926] Livremente traduzido para: Zona a ser Urbanizada em Prioridade. O ZUP deve-se pelo Decreto nº.58-1464 de 31 de dezembro de 1958 em que priorizara a criação de novos bairros (com habitações, comércio, equipamentos, etc.) para áreas de crescimento populacional na França no período de 1959-1967. É interessante destacar que anos depois, Oscar Niemeyer participara de programas semelhantes, mas agora para as *ZACs* (Zone d'Aménagement Concerté), livremente traduzido para Zona de Desenvolvimento de Concerto – esta fora criada através da Loi d´Orientation Foncière (Lei de Orientação Terrestre) nº. 67-1253 de 30 de dezembro de 1967 em substituição da ZUP e, desde então diversas vezes modificada. Para a ZAC, dois planos urbanos realizados por Oscar Niemeyer são conhecidos: o Conjunto Urbanístico para *Dieppe* (em 1972) e o Conjunto Urbanístico de *Villejuif* (em 1978) – ambos franceses e não construídos.

[927] Grasse é um importante centro de perfumes.

pelo vale afora, até o Mediterrâneo." (NIEMEYER 1979. In: http://www.niemeyer.org.br – Acesso: janeiro de 2018).

Diante da paisagem elogiada pelo arquiteto, o projeto realizado (ainda que complexo),[928] pode ser apresentado de maneira sintética, sublinhando: uma praça central antecipando o conjunto em primeiro plano (mais próximo à antiga cidade), contando com infra-estruturas em seu interior além de espaços residenciais unifamiliares; áreas comerciais, de serviços, recreação e contemplação presentes no entorno imediato. Mais ao longe (na cota mais alta do terreno), destacam-se três curvilíneas torres residenciais multifamiliares, onipresentes na proposta. Tal solução urbanística-arquitetônica de intervenção diante do centro histórico próximo, assim fora explicada por Niemeyer:

> [...] na praça Central, onde descemos – uma praça cercada de lojas, abrigada como um grande salão – encontramos a escala habitual de nossos centro urbanos e a arquitetura com suas formas atualizadas, seu comércio, cafés, bares e restaurantes. Os homens a conversarem animadamente ou pela praça circulando, dando-lhes escala e movimento. Depois, pelo caminho de pedestres, seguimos para a unidade habitacional e de novo a natureza cresceu à nossa frente, como um cenário gigantesco. Que lugar belíssimo! Olhamos em torno: os três blocos de apartamentos, as escolas, os clubes e os campos de esporte, imaginando seus moradores, atraídos como nós pelo espetáculo privilegiado. O projeto estava certo. Certíssimo. Como pensar em solução diferente? Reduzindo tudo aquilo a pequenos lotes, entre prédios, como se a natureza não merecesse um pouco de respeito e carinho? (Ibid.).



Imagens 543, 544 e 545 – respectivamente. [543]: Perspectiva do Conjunto Urbanístico de *Grasse* imaginado por Oscar Niemeyer. Destaque para a praça em primeiro plano e as altas torres em segundo. **[544]:** Vistas parciais da praça do Conjunto Urbanístico de *Grasse*. Destaque para a morfologia alcançada e a presença da catedral vertical. **[545]:** Croqui da catedral vertical em primeiro plano e arcadas (serviços e comércios) em segundo. **Fonte única:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: janeiro de 2018.

Do projeto brevemente apresentado é interessante destacar sua *praça central*. Esta seria alcançada à pé, de automóvel, ônibus ou trem – recolhendo todos num volume de três pavimentos que abrigaria múltiplo programa. Em seu desenho de aproximado quadrado avultar-se-iam comércios e serviços presentes no périplo, protegidos por arcadas (antecipando um ano antes semelhante solução para a italiana praça do *Palazzo Mondadori*); deslocado do centro, de um lado,

[928] A Fundação Oscar Niemeyer apresenta-nos 41 pranchas de desenhos.

uma longitudinal pérgula; de outro lado, uma catedral verticalizada por esbeltas lâminas coroadas por uma cruz.

Tal praça – caprichoso exercício de Regionalismo Crítico com a cultura mediterrânica – se exibiria com um Grau de Intervenção de **Continuidade Contextual** por meio de uma **Arquitetura Contextualista**. Dialogaria assim, com semelhantes praças secas da região, além das presentes verticalidades dos antigos poderes. Não obstante, o restante do programa (especialmente as curvilíneas torres de apartamentos) se apresentaria através de uma **Justaposição Contextual**, por meio de uma **Arquitetura de Contraste Radical** – facilmente criticável ao coroar (mesmo ao longe), tão frágil centro histórico.

Acerca de seu projeto, Niemeyer dissera em outra oportunidade: *"Gostaria de ver o conjunto construído. Mas os homens do poder imobiliário pensavam diferente: preferiam os pequenos blocos mais fáceis de construir e vender, o que não podia aceitar."* (NIEMEYER: 2004, p.203) – finalizando: *"E a urbanização de Grasse, que com tanto carinho imaginara, ficou no papel."* (Ibid.).

Uma década após a proposta urbanística para *Grasse*, Niemeyer tivera nova oportunidade em intervir à borda de um sítio histórico. Desta vez, integrando os projetos para a Itália, o arquiteto fora solicitado[929] (rememorando um desejo local desde 1969)[930] a projetar um parque e centro cívico para vêneta cidade de *Vicenza.*

O terreno escolhido para a implantação do empreendimento localiza-se entre a *Stazione Vicenza* (estação ferroviária[931] projetada pelo arquiteto Roberto Narducci (1887-1979) na década de 1940) e os limites do centro histórico através do vazio do *Parco Campo Marzio,*[932] cuja presença data do século 10. Segundo Lionello Puppi em *"A Arquitetura de Oscar Niemeyer"* após nove anos das empreitadas para o projeto ainda na década de 1960, a *"[...] Prefeitura se ocupou em solicitar de grupos econômicos locais propostas adequadas, definindo a área antes ocupada pelo Teatro Verde* [Verdi], *à beira do Campo Marzio, e transformada num estacionamento, como o lugar adequado [...]"* (PUPPI: 1988, p.148).

Através de Federico Motterle (1936), colaborador de Niemeyer nos projetos de Argel, o projeto fora direcionado ao arquiteto carioca que, de acordo com Puppi, deveria submeter-se a duas questões: *"[...] evitar oprimir a próxima e composta forma histórica da cidade, subvertendo o seu equilíbrio com o peso de um destemido aglomerado edificado, e salvaguardar o máximo espaço aberto e verde"* (Ibid) –

---

929 *"Quando me convidaram para elaborar este projeto na Itália, aceitei o oferecimento satisfeito. Era mais uma prova de que minha arquitetura encontra naquele país a receptividade desejada."* (NIEMEYER: 1958, pp-59-61. In: www.niemeyer.org.br – Acesso: janeiro de 2018).

930 Lionello Puppi em *"A Arquitetura de Oscar Niemeyer"* noticia as circunstâncias iniciais, dizendo: *"Em 1969, a administração de Vicência decidiu enfrentar o problema da falta de um teatro (destruídos pela guerra o Verde* [Verdi] *e o Eretenios, só restando, delicadíssimo e particularíssimo engenho, o paladiano Olímpico), de modo a absorver totalmente e com eficácia as próprias funções. Sabemos que foram interpelados arquitetos da importância de Albini, Gardella, Scarpa, os quais sugerem hipóteses sem dúvida relevantes e sugestivas: mas não se materializaram."* (PUPPI: 1988, p.148).

931 Que substituíra a original, projetada pelo arquiteto Giovanni Battista Meduna (1800-1880) em 1844 e bombardeada durante a Segunda Grande Guerra Mundial.

932 Também dito *Marzo.*

complementando – *"ao mesmo tempo em que as funções requeridas, fossem realizadas solenemente e com o conforto de polivalência de uso, além do que serviços adequados."* (Ibid).

Expostas as condições projetuais, Niemeyer logo compreendera o desafio, assinalado aqui em fala extraída da revista *Módulo* nº. 51 de outubro-novembro de 1978:

> [...] o projeto se destinava a Vicenza, uma velha cidade italiana, a cidade de Palladio, um dos seus mestres preferidos. E procurei compreendê-la em seus múltiplos aspectos: do local escolhido, cheio de vegetação e beleza ao cenário que o circunda, austero e colorido. **E a idéia de preservar a cidade ao máximo, o parque inclusive, comandou nossos estudos, certos de que, num caso como Vicenza, é a cidade que conta, dela devendo decorrer qualquer opção urbanística. Assim, o problema básico foi preservar Vicenza e o parque magnífico**, que um programa com 7000m² de comércio ameaçava. (NIEMEYER: 1978. In: http://www.niemeyer.org.br – Acesso: janeiro de 2017). **(Grifos nossos).**

Antes ainda de verificarmos a proposta para o desafio lançado, o arquiteto através de suas explicações necessárias, revela-nos as atitudes guiadas – mostrando-nos uma possível leitura de transfiguração *palladiana*.

> Cautelosamente, voltamos ao material enviado, às fotos de Vicenza, **ao velho casario, à arquitetura de Palladio, cheia de vida, de claro-escuro e imaginação. E nos detivemos na Basílica por ele projetada, com suas colunas separadas em grupos, imaginando o que se diria hoje de um arquiteto que ousasse solução parecida, tão ostensivamente contrária à 'pureza' funcionalista.** Trata-se de uma simples opção entre um apoio robusto e um grupo de apoios mais leves, ricamente elaborados. E a idéia que há muito tempo me persegue voltou à tona: projetar um prédio, desprezando tudo que o funcionalismo defende: um prédio feito de poesia, de graça e imaginação. **Mas ao desenhar as fachadas do teatro e do hotel, ao ver seus cilindros tão bem integrados na praça e na velha arquitetura de Vicenza, mudei de opinião. E os deixei simples como nasceram, criando a cobertura acústica do teatro, o elemento de contraste e inovação que faltava.** (Ibid.). **(Grifos nossos).**





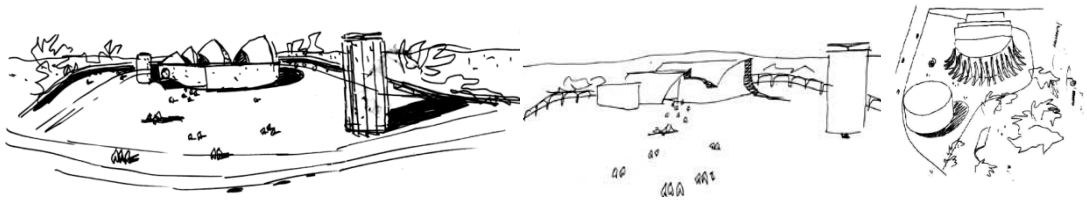
Imagens 546 e 547 – respectivamente. [546]: Vista aérea de Vicenza. Destaque para o terreno escolhido para o projeto. Entre a *Stazione Vicenza* e o centro histórico. **Fonte:** Google Earth. **[547]:** Vista parcial de Vicenza. Destaque para a *Basilica Palladiana* **Fonte:** https://www.flickr.com – Acesso: janeiro de 2018.

A revelação de Palladio no discurso de Niemeyer demonstra que o arquiteto brasileiro detivera análise ao famoso edifício da *Basilica Palladiana*[933] encontrando inspiração (sem, no entanto, revelá-la) através da cobertura em forma de invertido casco de navio encontrada no edifício renascentista, pairando na antiga cidade.

Por meio de oito pranchas de desenhos apresentadas pela Fundação Oscar Niemeyer somadas aos arquivos direcionados à mim pelo próprio Motterle (por intermédio do também italiano arquiteto Luca Biancoviso) vê-se que, apesar de uma dezena de *croquis,* as variações projetuais se resumem a uma praça rebaixada com comércio protegido em arcadas, o teatro e o hotel – assim recordados pelo arquiteto: *"[...] nossa primeira preocupação foi criar uma praça rebaixada – 3m – e nela, sob o parque, situar a área destinada ao comércio. Não queríamos cortar a vista do parque com uma construção tão grande."* (NIEMEYER. In: http//www.niemeyer.org.br – Acesso: janeiro de 2018) – que complementa: *"E projetamos o teatro*[934] *simples e moderno, capaz de se integrar sem contrastes negativos na velha arquitetura de Vicenza, fugindo inclusive à forma tradicional que não exprime o teatro de vanguarda desejado."* (Ibid).

Para Niemeyer, o projeto encontrado diante da antiga cidade, seria *"[...] uma forma quase abstrata toda de mármore branco como o local e sua finalidade justificam"* (NIEMEYER: 1978. In: http://www.niemeyer.org.br – Acesso: janeiro de 2017) – assim resumindo-o: *"O projeto estava pronto [...]. Adaptava-se bem à arquitetura local, lembrando coisas passadas; duas esculturas de mármore branco ou reminiscências guardadas ainda mais antigas."* (Ibid).

Tal projeto revisto em 1979 por motivos de custos fora recusado por *Vicenza* – guardando sua arquitetura experimentações pretéritas (tal e qual o Cassino português da Ilha da Madeira, de 1966) e antecipando arquiteturas futuras (tal e qual o paulistano Teatro de Araras, da década de 1990).



Imagens 548-550 (conjunto): Variações de croquis para o conjunto arquitetônico de *Vicenza* proposto por Oscar Niemeyer. Destaque para a praça rebaixada e a presença de dois volumes principais. **Fonte única:** Acervo Carlos Eduardo Niemeyer – *Kadu Niemeyer.*

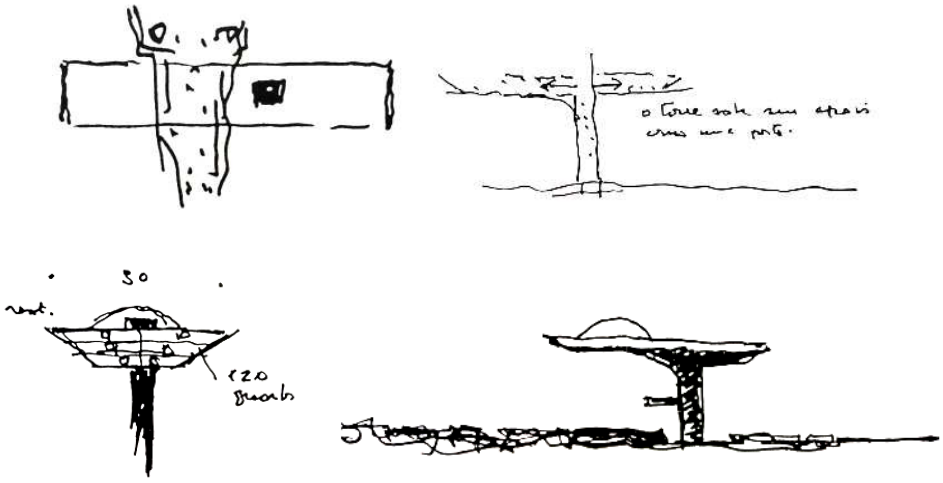
933 Localizada na *Piazza dei Signori,* a *Basilica Palladiana* fora uma intervenção realizada entre 1546-1549 pelo arquiteto Andrea Palladio (1508-1580) através do antigo *Palazzo della Ragione*, de autoria de Domenico da Venezia.

934 Acerca deste, Oscar Niemeyer ainda descrevera: *"Preocupados com a pureza do projeto, utilizamos o cálculo acústico como a principal característica de sua arquitetura, que surgiu sóbria, variada, exprimindo honestamente seus espaços interiores. [...] Com igual cuidado prosseguimos no projeto, criando entradas independentes para o teatro, as salas de reunião – convenções – e o serviço, prevendo o acesso principal fora do bloco, garantindo assim, ao teatro a flexibilidade hoje reclamada. No térreo ficarão as salas de reunião, diretamente ligadas à sala de espetáculos; no 1º piso, o foyer e os serviços de palco; no 2º piso a sala de espetáculos. Próximo ao teatro, ficará o bloco do hotel com 100 quartos e 6 pavimentos e em baixo do parque o comércio com lojas, cafés, bares, discotecas, livraria, restaurante, bancos, etc."* (NIEMEYER: 1978. In: http://www.niemeyer.org.br – Acesso: janeiro de 2017)

Muito embora Niemeyer defendera uma proposta *"[...]capaz de se integrar sem contrastes negativos na velha arquitetura de Vicenza [...]"* (Ibid) – remetendo-se inclusive ao edifício *palladiano* onipresente na velha cidade – lê-se aqui um Grau de Intervenção de **Justaposição Contextual** através de uma **Arquitetura de Contraste Radical**, ainda que com suas arcadas e todo seu mármore em um silêncio arquitetônico à la Chirico.

Distante de *Grasse* e *Vicenza*, já na costa leste da Inglaterra, banhada pelo Canal da Mancha, surge no Condado de *Sussex*, a cidade de *Bringhton* – que remete ao antigo povoado de *Brighelston*, ainda do século 11, mas que alcançara notoriedade a partir do século 18, emergindo como uma elegante estância balneária de privilegiada localização. A propagação[935] desta cidade deu-se, em especial, durante a Era vitoriana (1837-1901), sendo a partir daí, forte destino turístico.

A presença desta cidade através de Oscar Niemeyer ocorrera segundo o já mencionado pesquisador Jean Petit[936] em 1998. Para *Bringhton*, o arquiteto realizara o estudo de um hotel e restaurante em torre com expressiva conotação de marco urbano. Não apresentado pela Fundação Oscar Niemeyer, tal projeto exibe-se com raridade, sendo destacado em poucas publicações – das quais, além de *Petit* tivemos acesso às breves linhas presentes em *"Oscar Niemeyer: uma lição de arquitetura"* do arquiteto e pesquisador Eduardo Corona (1921).



Imagens 551-554 (conjunto): Estudos de implantação, elevação e corte da torre imaginada por Niemeyer para *Bringhton*. **Fonte única:** CORONA: 2001, pp. 108-109.

Ao ponto que nos é particular, sublinha-se que o terreno reservado ao projeto do arquiteto brasileiro, situa-se na estreita faixa que divide o litoral e a *Kings Road*; entre o mar e a *Regency Square* –

935 Acerca desta cidade, destaca-se no campo da arquitetura o *Royal Pavilion*, do século 19, em estilo indo-sarraceno.
936 Através de *"Niemeyer, porta da arquitetura"* (1995). Não obstante, desconhece-se as circunstâncias em que tal projeto fora direcionado a Oscar Niemeyer.

comemorado espaço urbano de *Bringhton.* Acerca desta praça, marcada por uma arquitetura do século 19, destacam-se os chamados *listed building´s*; edifícios projetados, em sua maioria pelos arquitetos (pai-e-filho) Amon Wids (1762-1833) e Amon Herry Wids (1784-1857). O resultado que se vê, desde 1904, antecipado pela estátua de um trompetista[937] é de uma interessante unidade arquitetônica, sendo área de preservação[938] do município desde 1973.

À este sítio, Niemeyer projetara um estudo preliminar com solução *"[...] decididamente monumental [...]"* (CORONA: 2001, p.108). Nas palavras do arquiteto, vemos o breve relato: *"O programa desejava qualquer coisa espetacular que contrastasse com a antiga arquitetura existente. Prevaleceu a idéia de um torre alta, (com 40 metros de altura onde ficariam os acessos."* (NIEMEYER. In: PETIT: 1995, p.189) – assim prosseguindo: *"No alto, nos elementos horizontais com balanças de 45 e 25 metros estaria o hotel com 120 quartos e na cobertura um grande restaurante envidraçado."* (Ibid).

Embora não construída, a *niemeyeriana* torre hoteleira fora uma das raras oportunidades do arquiteto no Reino Unido, exibindo-se através de um Grau de Intervenção de **Justaposição Contextual** por meio de uma **Arquitetura de Contraste Radical.** A natureza do projeto imaginado nada se aproxima da cidade inglesa, tendo sido observada em desdobramentos posteriores na carreira do arquiteto, a exemplo (especialmente, dentre outras torres realizadas) através da Torre Digital de Brasília (2008).





Imagens 555, 556 e 557 – respectivamente. [555]: Vista parcial da *Regency Square* em perspectiva ao mar. **Fonte:** http://mapio.net – Acesso: janeiro de 2018. **[556]:** Vista parcial da proposta de Oscar Niemeyer para a *Regency Square.* **Fonte:** PETIT: 1995, p.188. **[557]:** Vista parcial da *Regency Square* com a marcante presença da *British Airways i360.* **Fonte:** http://www.designcurial.com – Acesso: janeiro de 2018.

Destaca-se ainda que, para o mesmo local fora construída entre 2014-2016 a chamada *British Airways i360*, torre de observação de 160m projetada pelos arquitetos David Marks (1952-2017) e Julia Barfield (1952). Com 120m a mais que a torre de Niemeyer (que equilibrava-se com a as alturas arquitetônicas do local), a torre agora encontrada é ainda mais contrastante – sendo prontamente criticada[939] por diversos arquitetos.

---

[937] Trata-se de um memorial (comemorativo aos 152 membros da *Royal Sussex Regiment*, que lutaram na Segunda Guerra dos Boers, na África do Sul entre 1899-1902) projetado pelo arquiteto Sir John William Simpson (1858-1933) e o escultor Charles Leonard Hartwell (1973-1951).

[938] Organizada pelo Regency Society, grupo de conservação de Brighton, formado em 1945.

[939] Denominado de *píer vertical,* o i360 sofrera algumas críticas, da qual sublinhamos: *"Selma Montford da Brighton Society, que visa conservar e melhorar as comodidades da cidade, descreveu o i360 como uma 'coisa horrível no céu', o que prejudicaria a Regency Square."* (In: https://www.revolvy.com – Acesso: janeiro de 2018.).

Distanciando-nos das intervenções realizadas por Niemeyer na França, Itália e Inglaterra, ainda no século 20, verificadas anteriormente, sublinha-se agora a última intervenção localizada à borda de um Sítio Histórico Europeu, projetada já no atual século e ainda não construída: o Museu de Arte Contemporânea de Ponta Delgada (MAC - Ponta Delgada).

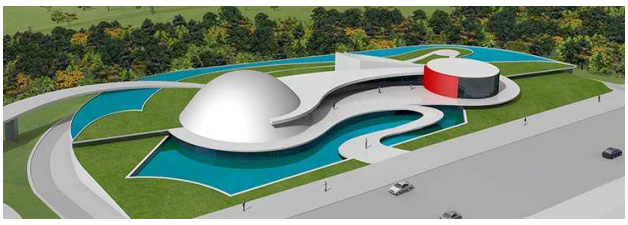
Integrante de Portugal Insular, Ponta Delgada localiza-se na Ilha de São Miguel (inclusa à Região Autônoma dos Açores), cuja origem remota ao século 15. Para esta pequena cidade banhada pelo Atlântico, evidencia-se o projeto idealizado por Niemeyer (na altura de seus 101 anos) e desenvolvido por seu escritório.

Solicitado pela presidente (2005-2012) da Câmara de Ponta Delgada, a economista Berta Maria Correia de Almeida Cabral (1952), o projeto do escritório Niemeyer apresenta três conhecidas versões.[940]

A primeira versão destinava sua implantação ao Parque[941] Urbano de Ponta Delgada – envolvida por arborização, ao norte do núcleo histórico da cidade e afastada do litoral, já às margens da avenida das Comunidades Açorianas.

Mais complexa e monumental diante das demais versões (a serem exibidas), a proposta apresenta uma plataforma elevada donde se encontram as áreas de apoio, serviços e estacionamento; sobre a mesma, rodeada por jardins (contando com um jardim de esculturas) e espelhos d´água, alcança-se uma passarela aérea que sobrepõe-se à avenida circundante.

Nesta mesma plataforma, o programa assim se desenvolve: de um lado, as áreas expositivas (com mezanino e apoios diretos); do outro lado, áreas para bar, lojas e convivência. As conexões entre tais áreas dão-se através de marquises, passarelas cobertas e um amplo terraço, donde se vê a cega cúpula da área expositiva e a transparência (protegida por negros vidros) das áreas de convivência. Não obstante, tal proposta (pouco divulgada), exibe-se rara e com pouca abrangência em nossa particularidade.




Imagens 558 e 559 – respectivamente. [558]: Primeira versão do Museu de Arte Contemporânea de Ponta Delgada. Destinada a Av. das Comunidades Açorianas. **[559]:** Segunda versão do Museu de Arte Contemporânea de Ponta Delgada. Destinada a Av. Beira Mar. **Fonte única:** Escritório Oscar Niemeyer.

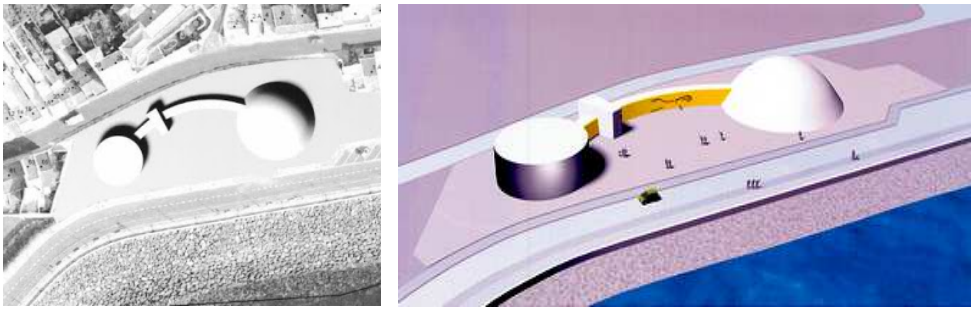
[940] Segundo informações recolhidas através do arquiteto e colaborador do Escritório Niemeyer, Jair Valera.
[941] Uma área de 18 hectares na base do Pico do Funcho – sendo a maior área verde do município.

Já acerca da segunda versão, sabe-se que o objeto arquitetônico destinava sua implantação entre a avenida Beira Mar e a rua Belém de Baixo – caracterizadas por edificações, em sua maioria, unifamiliares e com lotes estreitos e fachadas rentes à face de quadra, apresentando-se ainda, entre 1 a dois pavimentos.

Mais compacta que a versão inicial, tal proposta fora tão somente um rearranjo volumétrico e programático, guardando evidentes semelhanças entre os casos, alcançando, no entanto, maior aproximação com a escala local. Acerca desta, Oscar Niemeyer revela as explicações necessárias, presentes na revista *Nosso Caminho* nº.8 de novembro-dezembro de 2010:

> O terreno apresentado é belíssimo, e o projeto será implantado em uma praça situada de frente para o mar, correspondendo a área total de edificação de 4000m². Ele consiste em dois edifícios, um museu e um escritório, ligados por uma grande e elegante marquise. Os prédios previstos tem dois pisos: um semienterrado, que compreende um amplo salão de exposições, as áreas destinadas a restauro e reserva técnica, enfim, toda a infraestrutura indispensável ao funcionamento do museu; e um pico térreo elevado a 1,5m do solo, o qual irá abrigar salas de exposição, administrativas, auditório e restaurante. Em suma, trata-se de um trabalho que deverá marcar a presença de nossa arquitetura num país amigo como Portugal. (NIEMEYER: 2010, p.27.).

Finalmente, a última versão conhecida. Tal proposta, para o mesmo terreno da segunda, é uma variante ainda mais simplificada. Descreve-se através de dois volumes ao rés-do-chão. Visto do mar, observa-se do lado direito, a área expositiva e apoios, com presença de mezanino e volumetria em cúpula. Do lado esquerdo, uma volumetria em cone de base circular, toda envolvida por vidros escurecidos (à moda do arquiteto), contando ainda no primeiro piso com um auditório e apoios e, no segundo, um conjunto de ateliers. A conexão entre tais volumes dá-se por uma marquise reminiscente das versões anteriores, somada a circulação vertical – mostrando-se ainda, mais compacta e fechada, tendo em seu frontispício, um característico nu feminino de fatura do arquiteto sobre fundo amarelo – tal e qual verificado no congênere de *Avilés*, na Espanha.



Imagens 560 e 561 – respectivamente. [560]: Implantação do Museu de Arte Contemporânea de Ponta Delgada na avenida Beira Mar. **[561]:** Perspectiva eletrônica da terceira versão do Museu de Arte Contemporânea de Ponta Delgada. **Fonte única:** Escritório Oscar Niemeyer.

Acerca das três propostas, brevemente aqui observadas, verifica-se que as arquiteturas alcançadas, vão de encontro a projetos outros realizados pelo arquiteto e equipe de natureza cultural

– dando um viés de evidente maneirismo – aproximando-se de versões programáticas, muito embora de naturezas diferenciadas, bastante aproximativas; a exemplo do pernambucano Parque Dona Lindu, na Praia de Boa Viagem, em Recife.

As arquiteturas *niemeyerianas* propostas para a ilha portuguesa dão-se – muito embora modificadas em busca de uma síntese econômica e arquitetônica – por um Grau de Intervenção de **Justaposição Contextual** através de (versões) de uma **Arquitetura de Contraste Radical**, nada se relacionando com a escala do local desejado, além das cegas paredes das cúpulas exercitadas que se aproximam das paredes caiadas da arquitetura vernacular lusitana.

Intervenções não construídas em centralidades urbanas

Após a proposta arquitetônica realizada para *Vicenza,* Oscar Niemeyer recebera em 1984,[942] novo convite para intervir em uma cidade histórica do Vêneto, desta vez, não mais à borda, mas na centralidade: trata-se do *teatro e centro de convenções* para Pádua. Nesta cidade, o empreendimento deveria localizar-se na *Piazza Issac Rabin*, a poucos metros o comemorado *Prato della Valle*[943] – *praça* projetada por *Domenico Cerato* (1715-1792), envolvida por edificações de interesse patrimonial, tais quais a Basílica beneditina de *Santa Giustina* e a *Loggia Amulea.*

Na *Piazza Issac Rabin* (retângulo formado por vias adjacentes com edificações em média de três pavimentos e proximidade de áreas esportivas), encontram-se ainda as reminiscências do *Foro Boario,*[944] destacando uma neoclássica arquitetura tripartida em pórticos e com centralidade monumental em arco pleno, projetada por Alessandro Peretti (1862-1919) no começo do século 20.



Imagens 562, 563 e 564 – respectivamente. [562]: Vista parcial aérea de Pádua. Destaque para o terreno proposto para a intervenção nas proximidades do *Prato della Valle*. **Fonte:** https://www.flickr.com – Acesso: janeiro de 2018. **[563]:** Vista parcial aérea de Pádua. Destaque para o terreno proposto para a intervenção nas proximidades do *Prato della Valle.* **Fonte:** Google Earth. **[564]:** Vista aérea do Teatro e Centro de Convenções proposto por Oscar Niemeyer em implantação eletrônica. **Fonte:** www.studiovlp.com – Acesso: janeiro de 2018.

[942] Algumas fontes apontam para o ano de 1988.
[943] Trata-se de uma praça de forma elíptica de 90 mil metros quadrados, rodeada por dois anéis contendo 88 estátuas que circundam um canal e a *Isola Memmia.*
[944] Isto é, um Mercado de Gado. Diferentemente de *Foro Olitorio* (mercado de ervas, frutas e vegetais).

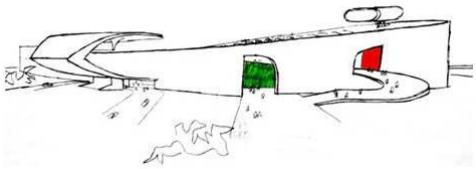
Através do material iconográfico apresentado pela Fundação Oscar Niemeyer, que se soma ao arquivo já mencionado do arquiteto italiano Luca Biancoviso, extraem-se informações acerca da intervenção desejada – apontadas aqui, sucintamente.

Substituindo a área donde ainda se vê um estacionamento, o arquiteto propusera uma esplanada gramada com simétrico desenho para os acessos. Usando-se de uma centralidade quase renascentista, Niemeyer inserira seu objeto arquitetônico através de um auditório em planta circular acessado por uma elegante rampa, cujo programa principal nele estaria contido. Nas proximidades, apenas um pequeno e retangular bloco de apoio seria previsto, deixando todo o entorno imediato, livre – integrando o programa arquitetônico de lazer e ócio com a praça de esportes e o *Prato della Valle*.

Através das explicações necessárias subtraídas da fala do arquiteto, o destaque recaíra sobre o auditório – de notável solução estética e programática – assim defendendo-o: *"Não é uma invenção, mas uma opção interessante que no caso nos parece justa. Um auditório circular cuja cobertura constitui outro auditório, ao ar livre, com capacidade para 3.000 pessoas."* (NIEMEYER. In: http://www.niemeyer.org.br – Acesso: janeiro de 2018) – prosseguindo: *"A solução prevê as condições de conforto e apuro técnico indispensáveis e sua forma plástica se adapta harmoniosamente ao local oferecido."* (Ibid).

Para o arquiteto, os previstos auditórios, de funcionamento simples e articulado,[945] se adaptariam *"[...] harmoniosamente ao local oferecido."* (Ibid). De fato, observando sua implantação central; as articulações com o entorno; cores nacionais presentes em uma das fachadas; além da possibilidade da reinvenção de um teatro ao ar livre, presente na cobertura – da qual poderíamos imaginar agradáveis espetáculos durante o verão italiano – tais arranjos ocultam uma intervenção que não se colocaria mimética ou, ao menos, contextualista em sua volumetria, mas através de um Grau de Intervenção de **Justaposição Contextual**, por meio de uma **Arquitetura de Contraste Radical.** Não concretizado o projeto de Niemeyer, a praça *padovana* ainda se encontra inabalada, sendo utilizada para atividades de caráter efêmero e constantes especulações projetuais.

[945] Do qual ainda se destaca: *"A entrada principal coberta pela marquise. Uma forma de concreto inusual - quase uma escultura que protege o palco do auditório ao ar livre. Do hall o público atinge o foyer e daí a sala de espetáculos. O foyer é o local de descanso necessário com bar, salão de exposições, etc. A sala de espetáculos com capacidade pra 2.000 pessoas tem os problemas de visibilidade e acústica atendidos e o palco com a boca de 35 mts e profundidade de 20 mts prestasse a qualquer tipo de espetáculos, podendo inclusive, levar a casa para o exterior onde um pátio está previsto. Para acesso ao auditório superior, suaves rampas foram estudadas e para o seu bom funcionamento a placa acústica da marquise a placa vertical do [camarim] e a cabine de projeção.* (NIEMEYER. In: http://www.niemeyer.org.br – Acesso: janeiro de 2018)





Imagens 565 e 566 – respectivamente. [565]: *Croqui* da proposta do Teatro e Centro de Convenções de Pádua. **Fonte:** arquivo Luca Biancoviso. **[566]:** Maquete da proposta do Teatro e Centro de Convenções de Pádua. **Maquete e Fonte:** Gilberto Antunes.

Para o arquiteto, os previstos auditórios, de funcionamento simples e articulado,[946] se adaptariam *"[...] harmoniosamente ao local oferecido."* (Ibid). De fato, observando sua implantação central; as articulações com o entorno; cores nacionais presentes em uma das fachadas; além da possibilidade da reinvenção de um teatro ao ar livre, presente na cobertura – da qual poderíamos imaginar agradáveis espetáculos durante o verão italiano – tais arranjos ocultam uma intervenção que não se colocaria mimética ou, ao menos, contextualista em sua volumetria, mas através de um Grau de Intervenção de **Justaposição Contextual**, por meio de uma **Arquitetura de Contraste Radical.** Não concretizado o projeto de Niemeyer, a praça *padovana* ainda se encontra inabalada, sendo utilizada para atividades de caráter efêmero e constantes especulações projetuais.

Muito embora não erigidos, os projetos realizados para *Vicenza* e *Padova* se integraram as lembranças do arquiteto nos períodos em que na Itália estivera, conforme vemos em suas memórias: *"Como é bela a Itália e como são bons e alegres nossos irmãos italianos! Como me agradava circular por Roma, Florença e Veneza! Conhecer seus encantos, as obras de Palladio, de Brunelleschi, e o Palácio dos Doges,*[947] *de Calendário."* (NIEMEYER: 1998, p.174).

Da cidade última mencionada – certamente a mais recordada do *Belpaese* pelo arquiteto em diversas publicações – Niemeyer tivera a oportunidade de realizar entre março-abril de 1985 um projeto a pedido do Comitê Científico da exposição *"Le Venezie possibili: da Palladio a Le Corbusier"* (As Venezas possíveis: de Palladio a Le Corbusier), que ocorrera no *Museo Correr.*

946 Do qual ainda se destaca: *"A entrada principal coberta pela marquise. Uma forma de concreto inusual - quase uma escultura que protege o palco do auditório ao ar livre. Do hall o público atinge o foyer e daí a sala de espetáculos. O foyer é o local de descanso necessário com bar, salão de exposições, etc. A sala de espetáculos com capacidade pra 2.000 pessoas tem os problemas de visibilidade e acústica atendidos e o palco com a boca de 35 mts e profundidade de 20 mts prestasse a qualquer tipo de espetáculos, podendo inclusive, levar a casa para o exterior onde um pátio está previsto. Para acesso ao auditório superior, suaves rampas foram estudadas e para o seu bom funcionamento a placa acústica da marquise a placa vertical do [camarim] e a cabine de projeção.* (NIEMEYER. In: http://www.niemeyer.org.br – Acesso: janeiro de 2018)

947 Acerca deste – dito também *Palazzo Ducale* – sempre relembrado por Niemeyer, conforme destacara Eduardo Corona em *"Oscar Niemeyer: uma lição de arquitetura"*, o arquiteto assim dissera em um diálogo socrático presente em *"A forma na arquitetura"*: *"[...] você tem que aceitar que quando uma forma cria beleza ela tem uma função e das mais importantes na arquitetura".* (NIEMEYER: 2005,p. 54).

A intervenção proposta destinava-se a uma área central de Veneza através da substituição da *Ponte dell´accademia*[948] – estrutura em madeira projetada pelo arquiteto italiano Eugenio Miozzi (1889-1979) na década de 1930 atravessando o *Grand Canale.* Para tal desafio, a pouco metros da *Gallerie dell´Accademia,* interligando ainda o *Campo di Sant´Agnese* e o *Campo Santo Stefano,* o arquiteto propusera duas versões: *"[...] a primeira solução, com estrutura descoberta, possuindo dupla rampa tendendo a um plano horizontal e a segunda – que foi a escolhida – coberta e em curva, cujas paredes laterais em concreto possuem três janelas ovais."* (NIEMEYER. In:http://www.niemeyer.org.br – Acesso: janeiro de 2018).





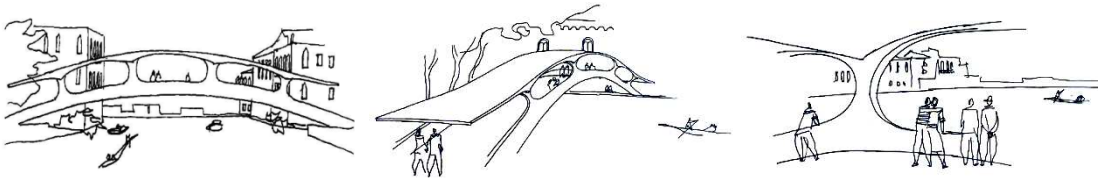
Imagens 567, 568 e 569 – respectivamente. [567]: Vista parcial da *Ponte di Rialto.* **[568]:** Vista parcial da concomitante presença das versões da *Ponte dell´accademia* em ferro e a outra, em madeira. **[569]:** Vista parcial da *Ponte dell´accademia* reconstruída em 1985. **Fonte única:** https://www.flickr.com – Acesso: janeiro de 2018.

Através do material iconográfico conhecido, encontra-se apenas com a segunda versão apresentada pela Fundação Oscar Niemeyer e alcançada pelos arquivos do já avultado arquiteto Luca Biancoviso. Através dos *croquis* e fotografias da maquete realizada, vê-se que o estudo detivera-se na própria estrutura e cobertura, aproximando-se através de um Regionalismo Crítico por meio de uma transfiguração da *Ponte di Rialto,* localizada no mesmo canal e realizada[949] entre 1588-1591 por Antônio da Ponte (1512-1595), exibida por seus arcos plenos e coberturas.

Segundo o já mencionado pesquisador Lionello Puppi, *"Se a ponte é uma função enquanto elemento edificante de união prática entre dois pontos distantes separados pela água, em Veneza, deve ser algo mais; e absorver o objetivo de fruição visual da incomparável paisagem urbana descortinada da ponte."* – fato de certo, encontrado na não construída ponte de Niemeyer que surge rara através de um Grau de Intervenção de **Uniformidade Contextual** através de uma **Arquitetura Crítico-histórica (ou Renovação histórico-tipológica).**

Não edificada, encontra-se tal projeto armazenado no *Palazzo Ca´ Pesaro – Galleria Internazionale d´Arte Moderna,* enquanto a ponte então debatida fora substituída ainda em 1985, por idêntico desenho, permanecendo ainda hoje, alvo de especulações projetuais.

[948] Originalmente, tal ponte fora construída em ferro através do projeto do engenheiro austríaco Alfred Neville, sendo inaugurada em 20 de novembro de 1854. Seqüencialmente, fora demolida e substituída por uma ponte de madeira projetada por Eugenio Miozzi (1889-1979) e reinaugurada em 15 de janeiro de 1933, sendo esta, alvo de reformas e substituições materiais ao longo do século 20.
[949] Cuja autoria é atribuída também ao arquiteto Vincenzo Scamozzi (1548-1616).



Imagens 570, 571 e 572 (conjunto): *Croquis* da segunda versão da *Ponte dell´accademia* elaborados por Oscar Niemeyer. **Fonte:** arquivo Luca Biancoviso.

Intervenções construídas em bordas urbanas

Das intervenções realizadas por Oscar Niemeyer, o centro cultural que leva o seu nome presente na cidade espanhola de *Avilés*, é o único estudo de caso que se tem notícia que fora construído em bordas urbanas. Localizada no *Principado de Asturias,* no norte da Península Ibérica, a história desta cidade remete ao século 10.

Cortada pelo Rio Avilés que logo deságua no Golfo de Biscaia, a morfologia desta cidade pode ser interpretada por dois polos distintos: de um lado, ruas estreitas e irregulares que revelam uma arquitetura civil remanescente com típicas moradas espanholas através de geminados sobrados de três a quatro pavimentos, entrecortadas por largos e praças secas que acomodam as edificações mais importantes – a exemplo da *Iglesia de los Padres Franciscanos*, na *Plaza Carlos Lobo*; o *Ayntamiento* (prefeitura) de Avilés, na *Plaza España* ou mesmo, o *Palacio de Camposagrado*, na praça de mesmo nome. Do outro lado, um conjunto[950] portuário, ferroviário e fabril que se estende para o *Barrio de La Barbera.*

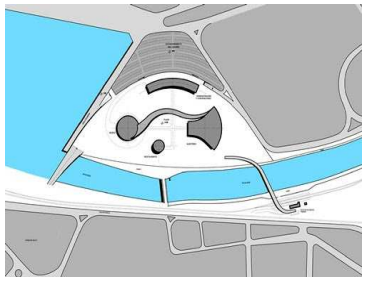
No território à margem da cidade antiga, isto é, nas áreas que poderíamos denominar de trauma-urbano (muito embora, com vantagens econômicas) temos interessantes notícias das transformações ali ocorridas no final do século 20 através do texto de Roberto Alonso Martinez e Manuel Gutiérrez Torralba (ambos envolvidos com a execução do projeto de Niemeyer) – que dizem:

> teve [tal área] que escalar nos anos setenta e oitenta, para o trem de 'reconversão' ou diversificação industrial, em direção a uma diminuição das taxas de poluição do ar que haviam sido registradas e uma incipiente transformação de sua terra industrial , libertando espaços que se tornariam mais urbanos, dotados de atraentes instalações para seus habitantes e visitantes.[951] (CENTRO NIEMEYER. DISEÑO Y PROCESO CONSTRUCTIVO: 2012, p.16.).

[950] Através da publicação: *"Niemeyer. Complejo Cultural Internacional – Consructive Process"* vemos em texto de Roberto Alonso Martinez, arquiteto-diretor e Manuel Gutiérrez Torralba, diretor de execução o seguinte parágrafo acerca do sítio onde se implantou o Centro Cultural Oscar Niemeyer: *"Avilés, villa de tradición cultural y marinera que experimentó um fuerte proceso de industrialización hasta la mitad del pasado siglo, acompanãdo del consecuente proceso de expansión económica, social y urbanística, y donde se asentaron, entre otras, la gran acería de Ensidesa, Cristalería Española, la Empresa Nacional de Aluminio, y también, em el entorno próximo de Castrillón, Asturiana de Cinc y la Real Compañía Asturiana de Minas, em Arnao; todas ellas aprovechando para el flujo de salida de sus producciones el ampliado puerto de Avilés [...]"* (CENTRO NIEMEYER. DISEÑO Y PROCESO CONSTRUCTIVO: 2012, p.16.).

[951] Livremente traduzido de: *"[...] tuvo obligatoriamente que subirse em las décadas de los setenta y los ochenta, al tren de la 'reconversión' o diversificación industrial, encaminándose hacia uma disminución de las tasas de contaminación atmosférica que se habían llegado a registrar, e*

Tal qual ocorrido em outras cidades européias – a exemplo (mais próximo) de *Bilbao*, através do Museu Guggenheim, projetado por Frank Gehry (1929) nos anos 1990 – o governo de *Avilés* fomentara também revitalizar seu antigo parque industrial.


Imagens 573, 574 e 575 – respectivamente: [573]: Vista parcial da maquete com a proposta para o Centro Internacional Oscar Niemeyer. **[574]:** Implantação do Centro Internacional Oscar Niemeyer diante do Rio Avilés. **[575]:** Perspectiva eletrônica do Centro Internacional Oscar Niemeyer com a cidade antiga ao fundo. **Fonte:** Escritório Oscar Niemeyer.

Inicialmente o programa denominado de *"Nueva Centralidade"* lançado em dezembro de 2008 pelo governo local com diversas parcerias[952] ganhara o nome de *"Avilés, Isla de la Innovación"* desejando audacioso projeto: a recuperação urbanística de ambas as margens do Rio Avilés (especialmente a área industrial com 575.000m²).

Somado a uma escola superior de artes e de expressiva área para um parque tecnológico, o programa estabelecido reservara para nobre terreno, um centro cultural. Tal terreno, localizado defronte ao Canal de Pedro Menéndez (donde atravessa o Rio Avilés), margeia em sua porção posterior com linhas férreas e as remanescentes áreas industriais; frontalmente, direciona-se a antiga urbe, através da avenida *Conde de Guadalhorse* e por meio da multicolor *Puente San Sebastian* que atravessando o rio em destaque e a linha férrea, alcança a *Plaza Santiago López* rua *Ruiz Gomez* em pleno sítio histórico.

Para este importante ponto de transição entre o antigo e o novo (e futuro), à borda da cidade, Oscar Niemeyer, oferecera[953] uma monumental proposta arquitetônica em agradecimento ao Prêmio Príncipe de Astúrias na categoria Artes, da Fundação Principado de Astúrias, recebido em 1989. Tal proposta pode ser sintetizada em sua implantação sobre uma praça seca (que não guardara nenhum resquício da antiga ocupação) sobre a qual se estabelece o programa arquitetônico, assim descrito pelo arquiteto: *"[...] antes mesmo de começar a desenhar, olhando a planta do*

inciándose uma transformación de su suelo industrial, liberando espacios que pasarían a ser más urbanos, dotados com equipamientos atractivos para sus habitantes y visitantes." (CENTRO NIEMEYER. DISEÑO Y PROCESO CONSTRUCTIVO: 2012, p.16.).

[952] Através do Governo do Principado de Asturias, a Prefeitura de Avilés e a Autoridade Portuária, além da Sociedade Estadual *Infoinvest.*

[953] Dentro das circunstâncias da celebração em 2006 do 25º aniversário dos vencedores do Prêmio Príncipe de Astúrias oferecido pela Fundação Principado de Astúrias.

terreno escolhido, a solução a adotar já parecia diante de mim como coisa realizada: uma praça ladeada pelo auditório e pelo museu, tendo ao fundo como a discipliná-los, o extenso bloco da administração." (NIEMEYER: 2008, p.4) somados a estes três volumes, uma marquise de 150m interligando o museu e o teatro e, coroando, um restaurante panorâmico 24m acima do chão.



Imagem 576: Panorama com a presença do Centro Internacional Oscar Niemeyer, à direita, o Rio Avilés e a linha férrea ao centro e a área antiga de Avilés, à esquerda. **Fonte:** https://www.flickr.com – Acesso: janeiro de 2018.

Acerca dos volumes estabelecidos no projeto, o arquiteto se refere dizendo aos três principais: *"No auditório, com capacidade para 2.000 pessoas, resolvi adotar uma solução já utilizada no Brasil com o maior sucesso, o palco aberto para a praça, levando ao povo nela reunido espetáculos de dança, música, etc."* (NIEMEYER: 2008, p.4); prosseguindo com o museu *"[...] com a simplicidade da cúpula [...]"* (Ibid) e, por fim, o *"[...] prédio da administração, um bloco todo envidraçado sobre pilotis, foram a simplicidade e a flexibilidade interna eu procurei atender em primeiro lugar"* (Ibid) que se complementa a marquise, ao restaurante panorâmico e a praça – segundo ele: *"uma praça aberta para o mar para todos os homens e mulheres do mundo; um lugar para a convivência, a educação, a cultura e a paz."* (NIEMEYER: 2010, p.20.).

Da intervenção imaginada e construída não se tem notícias de imbróglios patrimoniais para sua aprovação (tal e qual veremos adiante através do *Auditorium Oscar Niemeyer*, na italiana *Ravello*). Inaugurado em 2011, o *Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer*, muito embora com crítica ainda recente apresenta-se feito uma arquitetura do espetáculo para uma tencionada cidade espetáculo.

A arquitetura de Niemeyer para a "*Isla de la Innovación",* transfigurara uma área antes degradada e marginalizada, para um espaço urbano de ações contemporâneas (notando no novo território, a busca por uma estetização; monumentalização; midialização; festivalização e, quiçá, patrimonialização). Na alvura perspectiva implantada pelo arquiteto – seja vista do rio ou da urbe – vê-se um Grau de Intervenção de **Justaposição Contextual** através de uma **Arquitetura de Contraste Radical**, exibindo o desejo dos envolvidos da clara tentativa de alcançar o chamado

"Bilbao Effetc"[954] – termo cunhado pelo arquiteto e crítico americano Charles Jencks (1939) em *"Iconic Building – The power of enigma*" (2005) – para não rebatizá-lo de *Efeito Niemeyer.*[955]

Intervenções construídas em centralidades urbanas

Através das pesquisas realizadas foram encontradas quatro possíveis estudos de casos de Intervenções construídas em centralidades urbanas que abarcam os seguintes sítios históricos europeus: as cidades francesas de Paris, *Le Havre* e *Saint-Denis*, além da italiana *Ravello.*

Iniciando pela primeira tarefa francesa, vamos de encontro a *Place du Colonel-Fabien* – área que remete ao século 18 (denominada anteriormente a 1945 de *Place du Combat*), localizada entre o 10º e 19º *arrondissement* de Paris. A morfologia da praça dá-se pela interseção do *Boulevard de la Villette*; as avenidas *Mathurin-Moreau* e *Claude-Vellefaux* além das ruas *Louis-Blanc*, *Albert Camus* e *rue de la Ganje aux Belles* formando um típico urbanismo *haussmaniano.*

Inscrita no *Boulevard périphérique,* tal praça é rodeada por edificações cuja média é de 6 a 8 pavimentos, guardando a tão característica uniformidade parisiense, ainda que presentes no entorno edificações remanescentes confrontadas por arquiteturas da segunda metade do século 20. Para este território, Niemeyer fora solicitado pelo Partido[956] Comunista Francês a projetar sua sede. A encomenda fora realizada pelo político George Gosnat (1914-1982) após aprovação do *Partido* em assembléia ocorrida em outubro de 1966.

Objetivando compreender as qualidades volumétricas do edifício, especialmente em sua inserção urbana, o arquiteto revela em suas explicações necessárias: *"Integrado no programa, nas condições locais e possibilidades construtivas, iniciei os estudos do Partido Comunista Francês, tendo como preocupação primeira, esconder a parede alta do prédio vizinho*[957] *[...]"* (NIEMEYER. In: http://www.niemeyer.org.br – Acesso: janeiro de 2017), tratando-se de um edifício remanescente revestido de tijolos – *"[...] que a meu ver não deveria contar no ambiente arquitetural."* (Ibid), complementara o arquiteto.

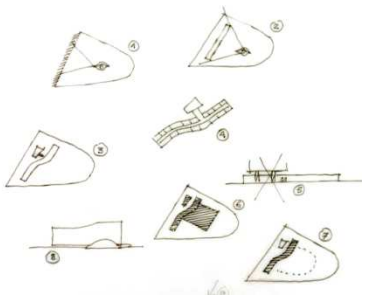
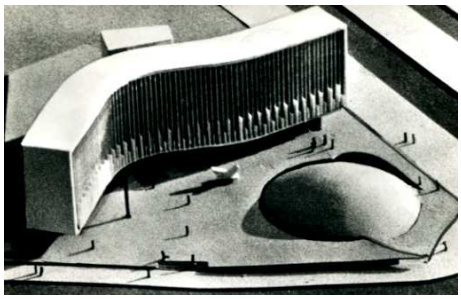
---

954 O *Efeito Bilbao* também fora popularizado como *Efeito Guggenheim.*

955 *"Nas padarias, a tradicional oferta de doces agora inclui uma invenção: bolinhos em forma de domo conhecidos como 'niemerinos', 'niemeyitas' e 'avimeyers'. Um 'efeito Niemeyer', uma escala menor, mas análoga, ao 'efeito Guggenheim', já ocorre na cidade."* (RICHARDSON: 2011. In: http://www1.folha.uol.com.br – Acesso: janeiro de 2018.). Destaca-se tal efeito para o MAC de Niteroi.

956 Em suas memórias, dissera Oscar Niemeyer: *"Meu contato com o Partido Comunista Francês foi e continua a ser de compreensão e amizade. De Marchais, Leroy, Gosnat e Tricot, por exemplo, só tenho recebido atenção e apreço. E isso me permitiu realizar com liberdade a sede do Partido, na praça Colonnel Fabien [sic] , com a colaboração de Jean Prouvé, Jean de Roche e Chemetov."* (NIEMEYER: 1998, p.159.). Lionello Puppi ainda revela: *"O primeiro convite formal para projetar a sede central do PCF – cujos departamentos estavam até então descentralizados em várias áreas do tecido urbano parisiense – remonta à segunda estada de Niemeyer na França, em junho de 1965, e lhe é feito pelo Executivo do Partido. Um ano depois, por ocasião de sua terceira viagem à Europa, o arquiteto entra em contato com Georges Gosnat, do Comitê Central, encarregado de ultimar as negociações a respeito."* (PUPPI: 1988, p.113.).

957 Localizado na avenida *Mathurin-Moreau* .


Imagens 577, 578 e 579 – respectivamente. [577]: Estudos para implantação do Partido Comunista Francês. **Fonte:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: janeiro de 2018. **[578]:** Maquete da Sede do PCF. **Fonte:** https://www.flickr.com – Acesso: janeiro de 2018. **[579]:** Vista área da *Place du Colonel-Fabien* com a presença do PCF. Destaque para a implantação diferenciada do entorno imediato, abrindo-se para a esquina.

De fato, aos observarmos o material iconográfico conhecido, especialmente disponibilizado pela Fundação Oscar Niemeyer, verifica-se que o arquiteto não indicara um simples edifício paralelo ao vizinho de indesejável arquitetura, logo propondo uma curvilínea implantação (aos moldes do paulistano Copan, de 1951 ou mesmo da belorizontina Biblioteca Pública do Estado de Minas Gerais, de 1955). Segundo o arquiteto tal solução *"[...] explica a localização do bloco principal e as curvas da fachada descaindo entre ele e o prédio anexo o espaço necessário aos acessos verticais, solução que, internamente, garante a flexibilidade desejada."* (Ibid). Ainda nos revelando:

> Fixado o bloco e os acessos, passei a estudar o térreo e os subsolos. Não queria um edifício em 'pilotis',[958] nem o hall no térreo ocupando demasiadamente o terreno, preferia um hall mais discreto, semi-enterrado, e externamente, volumes e espaços livres se correspondendo como convém. E criei o hall semi-enterrado – o foyer da classe operária – com salas de espera, exposições, livraria, etc, **e o grande auditório que localizado nesse piso, surge nos jardins como um dos elementos essenciais da composição.** Para dar aos que chegam uma impressão de mais amplitude, projetei a escada externa bem estreita o que permitirá, pelo contraste, o efeito desejado. E procurei em todo o prédio a mesma liberdade plástica e a curva livre e lógica que o concreto armado sugere. É o que vocês encontrarão, com unidade, nas curvas da fachada, no corredor sinuoso, nas formas variadas, quase barrocas, do hall e da cobertura que atendem razões de circulação, utilização e visibilidade. (Ibid). **(Grifos nossos).**

O projeto encontrado por Niemeyer revela-nos ainda a preocupação de ocupar o lado oposto da curva lâmina, inserindo em direção à praça, o auditório em cúpula semi-enterrada. Esta solução, somada as demais atitudes de implantação e arranjo plástico do edifício, releva para o pesquisador já avultado, Gilbert Luigi questões importantes de serem sublinhadas: 1) *"Primeiro o prazer, sem dúvida que Niemeyer se entrega ao projeto no ambiente."*[959] (LUIGI: 1987, p.99); 2) *"[...] neste terreno grosso triangular, que termina em um ponto – na direção da encosta – na praça Colonel Fabien, [...] é um inteligente partido para se retirar do volume principal em relação ao lugar para voltar o volume principal em relação*

[958] *"A natureza do terreno, com pouca sedimentação leva o arquiteto a fixar apenas cinco apoios [...] subindo a planta da construção em 1,50m em relação ao nível do solo mas vinculando-a a ele, sem recorrer a pilotis, graças a 'planos inclinados que se desenvolvem no andar térreo e tornam possível o acesso ao hall semi enterrado' [...]"* (PUPPI: 1998, p.113.).
[959] Livremente traduzido de: *"D´abord le plaisir, sans doute que Niemeyer se donne à la concevoir ambient."* (LUIGI: 1987, p.99).

ao terreno"[960] (Ibid) – complementando: *"[...]curvando-o para criar um [...] anfiteatro, animando em seu centro pela cúpula."*[961] (Ibid) e 3) *"Em terceiro lugar, um acordo de opostos é inegavelmente estabelecido entre essa concavidade e a convexidade do imóvel vizinho do outro lado da avenida Mathurin-Moreau [...]"*[962] (Ibid).

A natureza da implantação alcançada pelo arquiteto é *"[...] monumental e simbólica por destino [...]"*[963] (Ibid), completa-nos Luigi – não desprezando as alturas legais do entorno imediato. Conquanto, recusa-se acomodar com as inserções *haussmanianas* vizinhas, isto é, para nossa particular leitura, direcionar a volumetria do edifício moderno até a esquina. Ao contrário, Niemeyer explorara o vazio (ou melhor, a subtração da presente unidade), através a onírica inserção do auditório e sua cúpula.



Imagens 580, 581 e 582 – respectivamente: [580]: Vista parcial da Sede do PCF. Destaque para a recuada implantação junto da *Place du Colonel-Fabien*. **Fonte:** https://www.flickr.com – Acesso: janeiro de 2018. **[581]:** Vista parcial da Sede do PCF. **Fonte:** http://www.leonardofinotti.com – Acesso: janeiro de 2018. **[582]:** Contraste entre a cúpula do auditório da Sede do PCF e um remanescente edifício *haussmaniano*.**Fonte:** https://www.flickr.com – Acesso: janeiro de 2018.

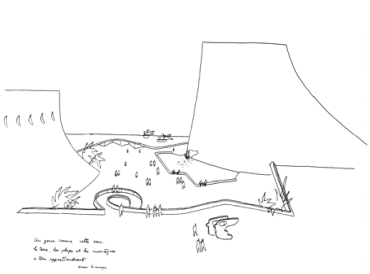
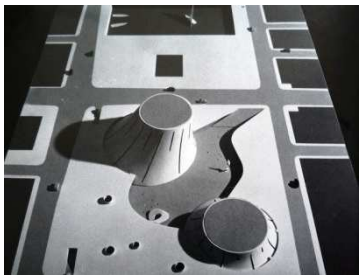
A sede do Partido Comunista Francês apresenta ao espaço urbano original do século 19, um Grau de Intervenção de **Justaposição Contextual** através de uma **Arquitetura de Contraste Moderado.** Recordando-nos da Dissertação de Mestrado de Nivaldo Andrade faríamos uma leitura de Intervenção de Justaposição Contextual por meio de uma Arquitetura de Contraste pela Densidade. É interessante destacar que semelhante implantação fora utilizada pelo arquiteto anos depois, em outro projeto francês, através da Sede da Bolsa de Trabalho de Bobigny (em 1972), conquanto, sem a mesma contextualização urbana de Paris.

Na década seguinte, já em 1972, mas ainda na França, Oscar Niemeyer tivera a chance de intervir em um sítio histórico de conotação diferenciada: a cidade de *Le Havre*. Localizada na região administrativa da Alta Normandia, no departamento de *Seine-Maritime*, tal cidade portuária após bombardeios ocorridos na Segunda Guerra Mundial, fora reconstruída sob moderno traçado da lavra do arquiteto belgo-francês Auguste Perret (1874-1954) – sendo caracterizada por edificações

[960] Livremente traduzido de: *"[...] sur ce terrain grossièrement triangulaire, aboutissant en pointe - dans le sens de la pente - sur da face du Colonel Fabien [...] c´est un parti judicieux de reculer de volume principal par rapport à la place* (LUIGI: 1987, p.99).
[961] Livremente traduzido de: *"et de l´incurver afin de créer une troisième d´amphithéâtre, animé en son centre par le coupole."* (LUIGI: 1987, p.99).
[962] Livremente traduzido de: *"En troisième lieu, un accord de contraires s´établit indéniablement entre cette concavité et la convexité de l´immeuble voisin de l´autre côte de l´avenue Mathurin Moreau."* (LUIGI: 1987, p.99).
[963] Livremente traduzido de: *"[...] monumental et symbolique par destination [...]"* (LUIGI: 1987, p.99).

homogêneas em concreto, cuja média de sete pavimentos é rompida por poucos edifícios diferenciados, a exemplo dos 110m da *Égleise Saint-Joseph*.

O surgimento do projeto remonta ao já avultado Andre Mauraux, enquanto primeiro Ministro da Cultura francês (entre 1959-1961), desejoso de criar para aquela cidade, uma casa de cultura realizara a solicitação a Oscar Niemeyer. Tal projeto, transcorrido anos mais tarde (1972-1983), seria implantado em um excepcional terreno: defronte a *Bassin du Commerce* e atual *Place General de Gaulle,* estando ainda emoldurado por uma plataforma formada pelas ruas *Louis Brindeau; Paris; Racine* e *Voltaire* – à poucos metros da prefeitura, isto é, na área central da cidade.


Imagens 583, 584 e 585 – respectivamente. [583]: *Croqui* apresentando a proposta de intervenção elaborada por Oscar Niemeyer para *Le Havre*. **Fonte:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: janeiro de 2018. **[584]:** Maquete da intervenção proposta por Oscar Niemeyer. **Fonte:** https://www.pinterest.com – Acesso: janeiro de 2018. **[585]:** Vista parcial de Le Havre com a *Place General de Gaulle* ainda vazia. **Fonte:** https://www.pinterest.com – Acesso: janeiro de 2018.

Recortando uma análise formal e de implantação diante da área herdada por Perret, vemos no discurso de Niemeyer sua percepção diante do sítio escolhido, assim dizendo: *"O Espaço Oscar Niemeyer no Havre corresponde a uma grande praça aberta para o mar. À volta, a arquitetura severa de Perret."* (NIEMEYER: 2004, p.201.). Para esta *"[...] arquitetura severa [...]"* presente à toda parte naquela cidade, Niemeyer tencionara não *"[...] criar um constaste violento com aquela arquitetura [...]"*. (Ibid).

Tal desejo de negar um *"[...] contraste violento [...]"* (Ibid) é melhor explicado na fala do arquiteto presente na revista *Módulo* nº.74 de 1983, ao dizer: *"Quando estudei este projeto, minha principal preocupação era integrá-lo corretamente na arquitetura da cidade. Não pretendia, é claro, seguir o mesmo tipo de arquitetura, que representa uma época distante e as imposições conhecidas de tempo e economia."* (NIEMEYER: 1983. In: http://www.niemeyer.org.br – Acesso: janeiro de 2018); prosseguindo*: "Queria que a minha arquitetura revelasse uma nova etapa no campo do concreto armado e fosse tão simples e abstrata que, sem ser competitiva, acentuasse o impacto arquitetural que imaginava".* (Ibid). Para alcançar sua preferida arquitetura, Niemeyer compreendera o programa arquitetônico do centro cultural, o extrapolado urbanisticamente, em citação que merece atenção:

> Quando iniciei o projeto do Havre, pensava que a arquitetura estava ligada a um conjunto, ao clima, e não queria uma praça onde as pessoas olhassem para os elementos sob um único ponto de vista. Ali sempre venta e queria encontrar uma solução que protegesse a praça desse vento. Situando-a num nível inferior, ela poderia ser vista também de cima, dessa forma, dava outras dimensões à sua vida e ao seu espaço arquitetônico. (NIEMEYER. In: PETIT: 1995, p.43.).

Daí, explica-se o presente rebaixamento da praça a quatro[964] metros (permitindo que a mesma fosse vista em diversas angulações), inserindo nela, diante da natureza programática, *"[...] prédios de poucas aberturas, [...] quase cegos, como grandes esculturas abstratas. Todas em função das conveniências interiores."* (NIEMEYER: 2004, p.201.), envolvendo[965] assim (segundo o levantamento iconográfico realizado), através de duas formas cônicas seccionadas e diferenciadas espaços dos auditórios, áreas de exposição, restaurantes, etc.





Imagens 586, 587 e 588 – (conjunto): A presença do Centro Cultural Oscar Niemeyer na *Place General de Gaulle*, centro de *Le Havre*. **Fonte única:** https://www.pinterest.com – Acesso: janeiro de 2018.

A praça e o centro cultural, elogiados pelo arquiteto e crítico italiano Bruno Zevi (1918-2000) *"[...] entre as 10 melhores obras de arquitetura contemporânea."* (NIEMEYER: 1998, p.275), não obstante, contrasta *"[...] marcadamente com os edifícios horizontais que o rodeiam."* (COHEN: 2012, p.81.) fugindo assim do discurso inicial de Niemeyer. Acerca deste contraste, Gilbert Luigi, novamente em *"Oscar Niemeyer: une esthétique de la fluidité"* explica com maior propriedade – destacando:

> a composição arquitetônica, elaborada por Niemeyer para **a Casa da Cultura, literalmente viola a ordem tão estritamente estabelecida, neste lugar, na perspectiva da antiga bacia comercial.** Os dois edifícios [...] a orientação geral da composição assimétrica nas diagonais da praça, em detrimento dos lados, a criação de uma esplanada de dois níveis com rampas para pedestres, finalmente os cortes curvilíneos assimétricos praticados no nível da rua para abrir o espaço nível inferior animado com lojas, todas essas características **induzem uma elaborada plasticidade arquitetônica contra o quadro urbano. Sim, contra; porque, mesmo que no nível mais baixo, no vôo das saliências, as redundâncias cruciformes são esquecidas – como querem os arquitetos – a coabitação de duas concepções espaciais completamente antagônicas só pode ser um desafio.** Essa cenografia, dinâmica para redundância, gera um espaço quase escultural que incentiva o caminho, a descoberta de lugares conformes e iluminados sem repetição. **E essa renúncia à repetição como princípio de composição evita o risco de um defeito de unidade somente pelo engenho em um ritmo monumental.**[966] (LUIGI: 1987, p.104.). **(Grifos nossos).**

[964] Outras fontes, tal e qual Puppi, apontam três metros.

[965] *"Niemeyer predispõe as funções reservadas a uma moderna máquina arquitetônica da cultura em dois ambientes distintos [...] A casa de cultura verdadeira e propriamente dita se localiza no edifício mais baixo e reúne, no centro, uma sala polivalente, espaços para exposições, escritórios, estúdios audiovisuais, arquivos; a maior área é, ao contrário, toda reservada ao teatro que, na idéia do arquiteto – depois, completamente recusada pela Municipalidade, propensa ao modelo habitual de um palco fixo com a platéia distanciada: que será definitiva (a conclusão dos trabalhos é de 1983) – devia gravitar sobre um 'palco móvel, de modo a permitir a integração do público com o espetáculo, cercando e confundindo-se com ele [...] segundo solução imaginada desde os estudos para o Teatro de Comédia em Brasília.* (PUPPI: 1987, p.126.).

[966] Livremente traduzido de: *"[...] a composition architecturale, imaginée par Niemeyer pour la Maison de la culture viole littéralement l´ordre si strictement établi, en ce lieu, dans la perspective de l´ancien bassin du commerce. Les deux bâtiments l´orientation générale de la composition asymétrique sur les diagonales du carré, au détriment des côtés, ka création d´une esplanade à double niveau avec ramps piétonnes,*

Assim, diante do objeto arquitetônico construído em *Le Havre* – cuja poética de Niemeyer intervindo em Perret se complementa pelo par de esculturas *"os pássaros"* de Marianne Peretti e a pesada mão *corbusieriana*[967] jorrando uma cascata sobre um espelho d´água – alcançara, ainda que em celebrada arquitetura, um Grau de Intervenção de **Justaposição Contextual** por meio de uma **Arquitetura de Contraste Redical**, evidenciando ainda que concreto sobre concreto, o novo sobre o antigo.

Na seqüência narrativa através de propostas construídas em sítios históricos europeus, com o recorte de centralidades urbanas francesas, encontramos em *Saint-Denis* – localizada no departamento de *Seine-Saint-Denis*, na região de *Île-de-France* – a Sede do Jornal *L´Humanité*, projetada pelo arquiteto em 1987.

Dois anos antes, o jornalista Roland Leroy (1926), então diretor do *Jornal L´Humanité,* desejando novas instalações para a sede (até então, situada à rua *du Faubourg Poissonnière*, em Paris) consultara o engenheiro Jacques Tricot afim de encontrar o melhor terreno – sendo o mesmo escolhido em *Saint-Denis*, por diversas facilidades.

O terreno optado na presente comuna para a construção da sede do *jornal* encontra-se no centro urbano local, contando em suas proximidades reminiscências arquitetônicas de maior ordem – destacando: a *Cathédrale royale de Saint-Denis* (do século 7); a *Maison d´éducation de la Légion d´honner* (fundada em 1805, mas ocupando vultosa edificação do século anterior), além do edifício da prefeitura, jardins e cemitérios que conferem interesse patrimonial no entorno imediato. Precisamente, o terreno encontra-se na esquina das ruas *Jeane Jaurès* e *Strasbourg,* voltando sua face sul para o parque da supracitada catedral.

De acordo com reportagem encontrada no site do *Conseils d´Architetcture, D´Urbanisme et de L´Environnement* (CAUE) descobre-se que desde 1972 a comuna em destaque tem sido alvo de uma operação[968] urbanística através da *Zone d'Aménagement Concertée* (Zona de Desenvolvimento de Concerto – ZAC), que almejara novas áreas para habitações sociais com a particularidade de encontro com o perímetro de proteção da catedral. Para tal particularidade, qualquer projeto arquitetônico ali encontrado, deveria ser aprovado pela Comissão Superior de Monumentos Históricos.

---

enfin les échanrcrures curvilignes asymétriques pratiquées dans le niveau-rue pour ouvrir le niveau inférieur animé de boutiques toutes ces caractéristiques induisent une plastique architecturale élaborée contre le cadre urbain. Oui, contre; parce que, même si au niveau inférieur, dans l´envolée des surplombs virevoltants,les redondances cruciformes s´oublient - comme le veut l´architect - la cohabitation de deux conceptions spatiales totalement antagonistes ne peut qu´entretenir un défi. Cette scénographie,dynamique jusqu´à la redondance, engendre un espace quasi-sculptural incitant au parcours, à la découverte de lieux conformpes et éclairés sans redite. Et ce renoncement à la répetition como principe de composition n´évite le risque d´un défaut d´unité que par l´englobement dans une rythmique monumentale.[...]" (LUIGI: 1987, p.104.).

967 Que inevitavelmente nos remete à Chandigarh e a escultura à sorte do vento, realizada pelo mestre franco-suíço. Ao lado da mão de Niemeyer em Le Havre, vêem-se os dizeres: *"Un jour comme cette eau la terra les plages et les montagnes a tous appartiendront"*

968 Tal operação envolvera a coordenação do arquiteto Guy Naizot além dos colaboradores: Jacques Bardet; Jean e Maria Derouche; Renée Gailhoustet e Roland Simounet.

Solicitado por Roland Leroy o projeto da nova sede do *jornal* a Niemeyer, breve notícia se vê através da reportagem destacada – sublinhando: *"[...] O arquiteto responde favoravelmente em fevereiro de 1987, enviando um primeiro esboço. É facilmente unânime e evita os atrasos de uma competição. Jacques Tricot enviou-lhe um filme para descobrir o ambiente imediato da trama triangular onde a sede [...] deve ser alojada."*[969]

Além das informações repassadas por Tricot sobre o local e o crivo da Comissão Superior de Monumentos Históricos a qual o projeto se submeteria, Oscar Niemeyer estava sujeito a conformar uma das fachadas de sua proposta com a solução encontrada pelos colegas franceses Jacques Bardet e Jacques Soucheyre que, àquela altura, desenvolviam um conjunto[970] arquitetônico que obrigatoriamente deveria se harmonizar (de alguma maneira) com os estilemas góticos da catedral limítrofe – logo ganhando esta operação o nome de *Front Basilique.*[971]

Ainda que aprovado por unanimidade, a proposta de Niemeyer fora ligeiramente modificada até sua conclusão. Através da Fundação Oscar Niemeyer, temos notícias de duas etapas projetuais, cujas sínteses, destacaremos a seguir.

Segundo o arquiteto, a *"[...] Sede do Jornal L'Humanité foi desenhada a correr em poucos dias. A idéia era procurar uma solução que aproveitasse bem o terreno e fosse estruturalmente simples, econômica, pré-fabricada."* (NIEMEYER: s.d. In: http://www.niemeyer.org.br – Acesso: janeiro de 2018). Assim, através de alguns *croquis* existentes vemos a busca do arquiteto por módulos estruturais de concreto, dispostos nas fachadas ora com um arranjo vertical, ora horizontal.

Tal partido fora negado[972] pelo solicitante e arquitetos envolvidos ao perceberem enorme semelhança com a arquitetura dos Centros Integrados de Educação Pública (Cieps), desenvolvidos[973] no Estado do Rio de Janeiro, desde 1984.

---

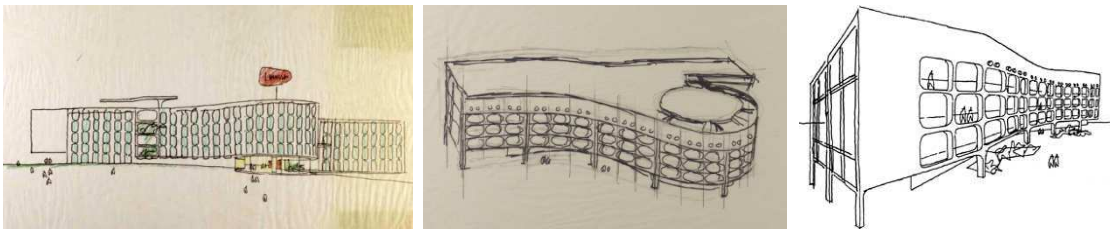
969 Livremente traduzido de: *"L'architecte répond favorablement en février 1987 en envoyant une première esquisse. Il fait aisé- ment l'unanimité et permet d'éviter les délais d'un concours. Jacques Tricot lui a envoyé un film pour qu'il découvre l'environnement immé- diat de la parcelle triangulaire où doit se loger le siège."* (LE POINTS DE RÈPERES DU 93: 2005. In: http://www.fncaue.com – Acesso: janeiro de 2018).

970 Através de três edifícios principais, igualmente direcionados à catedral.

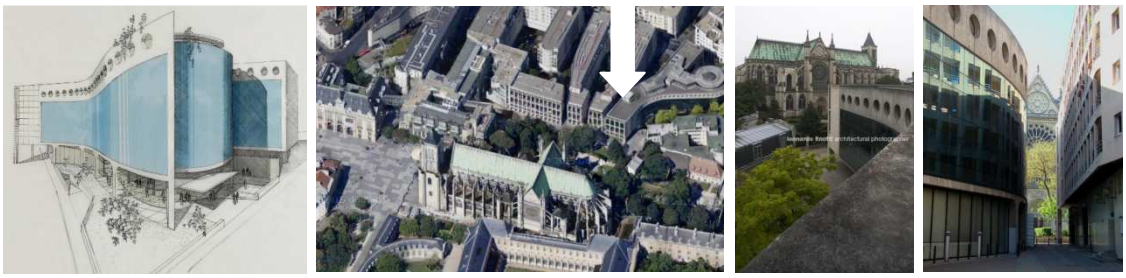
971 Nome dado pelo escritório de arquitetura PPS – ARCHI – EU.

972 *"Este modelo é debatido porque a fachada está relacionada a um colégio pré-fabricado chamado "CIEPS", projetado por Niemeyer para o Brasil e já foram feitas 150 cópias. Irritada por esta crítica, Roland Leroy, Jacques Tricot e o prefeito de Saint-Denis, Marcelino Berthelot, fazem a viagem ao Brasil em dezembro de 1987 para comemorar o 80º aniversário de Oscar Niemeyer, enquanto esperam obter uma modificação de seu projeto. Enquanto o local de construção começará, depois de uma rápida descoberta arqueológica do enredo, Oscar Niemeyer põe fim a essa controvérsia."* (LE POINTS DE RÈPERES DU 93: 2005. In: http://www.fncaue.com – Acesso: janeiro de 2018). Traduzido livremente de: *"Cette maquette fait débat puisque la façade présente des parentés avec un collège préfabriqué dit « CIEPS », conçu par Niemeyer pour le Brésil et dont 150 exem- plaires sont déjà réalisés. Gênés par cette criti- que, Roland Leroy, Jacques Tricot et le maire de Saint-Denis, Marcellin Berthelot, font le déplacement au Brésil en décembre 1987, pour fêter les 80 ans d'Oscar Niemeyer tout en espé- rant obtenir une modification de son projet. Alors que le chantier va commencer, après une rapide fouille archéologique de la parcelle, Oscar Niemeyer met fin à cette controverse."* (LE POINTS DE RÈPERES DU 93: 2005. In: http://www.fncaue.com – Acesso: janeiro de 2018).

973 Até 1994, foram construídas mais de 500 unidades em todo o estado.



Imagens 589, 590 e 591 – (conjunto): Variações das propostas para a Sede do *Jornal L´Humanité*. **Fonte:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: janeiro de 2018.



Imagens 592, 593, 594 e 595 – respectivamente. [592]: Perspectiva da Sede do *Jornal l´Humanité*. *Croqui* do arquiteto Jean-Maur Lyonnet. **Fonte:** https://www.centrepompidou.fr – Acesso: janeiro de 2018. **[593]:** Vista aérea parcial da Sede do *Jornal l´Humanité* nas proximidades da *Cathédrale royale de Saint-Denis*. Destaque para a composição da fachada aproximando-se dos edifícios vizinhos – operação *Front Basilique*. **[594]:** Vista parcial da Sede do *Jornal l´Humanité* em perspectiva à *Cathédrale royale de Saint-Denis*. **Foto:** Leonardo Finotti. **Fonte:** http://www.leonardofinotti.com – Acesso: janeiro de 2018. **[595]:** Vista parcial da Sede do *Jornal l´Humanité* em perspectiva à *Cathédrale royale de Saint-Denis*. **Fonte:** https://br.pinterest.com – Acesso: janeiro de 2018.

Renovando a proposta, o arquiteto apresentara uma segunda versão, dizendo: *"Depois, a idéia evoluiu, surgindo como opção os grandes painéis de vidro e com isso o contraste desejado com os prédios vizinhos destinados à habitação social."* (Ibid). Assim, a fachada mais expressiva do projeto, anteriormente pré-fabricada, recebera um *pan de verre* semi-reflexivo em três, dos cinco pavimentos. Acerca da derradeira solução, o arquiteto destacara em outra oportunidade: *"Apesar dos inconvenientes, foram essas mudanças de um sistema por outro que fizeram com que o prédio do l´Humanité tenha surgido, mais importante, mais radical, com suas curvas mais brilhantes, de cores vivas. Com o mesmo entusiasmo."* (NIEMEYER. In: PETIT: 1995, p.48.).

Inaugurada em 27 de abril de 1989, a sede do *Jornal L´Humanité* em *Saint-Denis* demonstra-nos um Grau de Intervenção de **Justaposição Contextual** através de uma **Arquitetura de Constraste Moderado**, respeitando a altura dos edifícios circundantes, a modenatura de uma de suas fachadas além de um coroamento junto do terraço com interessantes aberturas circulares que vão de encontro aos óculos presentes no coroamento da catedral.

Analisadas as intervenções arquitetônicas edificadas em centralidades urbanas francesas ao longo da segunda metade do século 20, direciona-se agora para o único e relevante estudo de caso extraído do novo século: o *Auditorium Oscar Niemeyer*.

Destinado a cidade de *Ravello,* presente na província de *Salerno* (em *Campagnia*, região sul da Itália) a solicitação desta edificação fora realizada em meados do ano 2000, através do sociólogo e escritor Domenico De Masi[974] (1938).

Representando a municipalidade, De Masi àquela altura presidente da *Fondazione Ravello* explicara em entrevista que o fomento por um teatro na antiga cidade remete ao século 19, momento em que *"[...] a comunidade já pensava em fazer uma homenagem a Wagner, que viveu e compôs aqui. A cidade vive da música desde 1953, quando criamos nosso festival de verão, com duração de 90 dias, e os músicos se apresentam a céu aberto nos jardins de vilas históricas."* (DE MASI: 2010. In: https://www.revistaplaneta.com.br - Acesso: janeiro de 2018). Motivo que se somara ao antigo sonho dos cidadãos fora o impulso econômico desejado para os meses de outono e inverno, durante os quais a cidade esvanecia-se, acarretando dificuldades.

Originária do século quinto, *Ravello* guarda em seu abrupto território voltado para o Mar Tirreno, edificações remanescentes dos séculos 11 e 12. Nesta ambiência, o terreno escolhido reservara uma importante centralidade urbana – triangular, exíguo e evidenciado em esquina (na via *della Repubblica*), localiza-se ainda nas proximidades da *Chiesa de San Giovanni del Toro* e do *Duomo Ravello* (ambas edificações religiosas do século 11), ao lado ainda de diversas tipologias e jardins históricos que se escalonam em terraços cuja morfologia se apresenta escamosa e vertiginosa.[975]

Para local de natureza particularíssima, que integra a *Costa Amalfinana* inscrita na lista de bens culturais da UNESCO desde 1997, o arquiteto, à distancia no Rio de Janeiro, mas representado por auxiliares mais próximos (destacando neste caso, a presença de José Carlos Sussekind), assim defendera sua proposta de intervenção: *"Dentre os projetos que elaborei nesses dez anos* [entre 2000-2010], *o Teatro de Ravello foi um dos que mais me interessaram, por se tratar de um projeto para o exterior, numa das cidades mais lindas da Itália, Ravello, num terreno debruçado sobre o mar."* (NIEMEYER:2010, p.28).

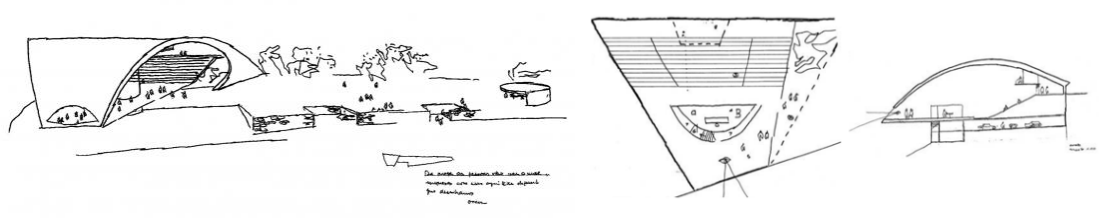
Tal citação, extraída da revista *Nosso Caminho*, nº.8, de outubro-dezembro de 2010 complementa-se com parcas informações (um *croqui*, uma perspectiva e breves dizeres do arquiteto) através da Fundação Oscar Niemeyer, além de publicações especializadas. Destas, destacam-se a revista francesa *Archistorm* nº. 31 e a italiana *Domus* nº.919 – ambas com texto da jornalista Laura Falcone.

Através da primeira, a jornalista revela interessante fala do arquiteto, explicando o processo projetual para o auditório – logo dizendo: *"Quando eu comecei a desenhar o projeto [...] eu não pensei em um trabalho caro que teria envolvido taludes e escavações não necessárias e, portanto, estabeleci como ponto de partida a*

[974] Domenico de Mais conheceu Oscar Niemeyer em 1999, através da Editora José Olympio.
[975] O terreno localiza-se a 365 metros de altura.

decisão de localizar a platéia exatamente de acordo com o inclinação dada."[976] (NIEMEYER: s.d. In. Revista Archistorm, nº 31, ano 2008, p.35.). Que assim prossegue:

> E o projeto começou a aumentar. A entrada ao auditório, uma grande sala aberta na paisagem, uma parede curva e baixa que delimita o palco, a platéia, o mezanino e a cabine de projeção. Uma parede dupla servirá de acesso, através de uma escada, a instalações sanitárias e, no nível inferior, à sala de máquinas para o ar condicionado. [...] Com esta solução eu preservei o volume projetado, de modo a evitar partições altas que pudessem comprometê-lo. Voltei ao modelo e descobri que a entrada do auditório precisava ser mais protegida, expandindo dramaticamente sua cobertura, o que deu ao projeto uma nova aparência, capaz de criar a surpresa desejada. Então, analisando o todo, verifiquei que a posição do prédio em relação às ruas não permitia aos transeuntes ter uma visão completa da arquitetura. Eu então puxei a praça, estreita, que, na minha opinião, enriquecida por essa visão magnífica, poderia constituir, independentemente do auditório, um espaço público particularmente interessante. Abaixo, construiremos o parque de estacionamento, contendo 100 carros [...] (Ibid).[977]



Imagens 596, 597 e 598 (conjunto): Perspectiva, planta principal e corte transversal do *Auditorium Oscar Niemeyer.*
Fonte: Escritório Oscar Niemeyer.

Em um segundo momento, agora na revista *Domus,* a própria jornalista nos revela o processo de uma década para a conclusão da imaginada arquitetura. Solicitado em 2000, disputas legais fizeram com que o projeto fosse iniciado somente em 2006, tendo a obra findada em 2010. Segundo Falcone a *"[...] inserção da arquitetura contemporânea em um contexto tão particular havia assustado muitos."* (FALCONE: s.d. In. https://www.domusweb.it – Acesso: janeiro de 2017). Tal fato também o fora evidenciado por De Masi, dizendo: *"[...] 70 dias bastaram para esse gênio* [Oscar Niemeyer] *projetar uma obra-prima, mas enfrentamos dez anos de luta com a burocracia*[978] *italiana para finalizá-lo... [...]"* (DE MASI: 2010. In: https://www.revistaplaneta.com.br - Acesso: janeiro de 2018).

---

976 Livremente traduzido de: *"En commençant à dessiner le projet [...] je ne pensais point à une oeuvre coûteuse qui aurait impliqué remblais et déblais pas nécessaires et j'ai, par conséquent, fixé comme point de départ la décision de situer le parterre exactement selon l'inclinaison donnée."* (NIEMEYER: s.d. In. Revista Archistorm, nº 31, ano 2008, p.35.).

977 Livremente traduzido de: *"Et le projet commença à se dresser. L'entrée de l'auditorium, un grand salon ouvert sur le paysage, un mur courbe et bas qui délimite la scène, le parterre, la mezzanine et la cabine de projection.Un double mur servira d'accès, à travers un escalier, aux sanitaires et, au niveau inférieur, à la salle des machines pour la climatisation. [...]Avec cette solution j'ai préservé le volume projeté, de sorte à éviter des cloisons hautes qui auraient pu le compromettre. Je suis revenu à la maquette et j'ai constaté que l'entrée de l'auditorium devait être plus protégée, en élargissant sa couverture en manière spectaculaire, ce qui a donné au projet une allure nouvelle, capable de crée la surprise cherchée.En suite, en analysant l'ensemble, j'ai vérifié que la position du bâtiment par rapport aux rues ne permettait pas aux passants d'avoir une vision complète de l'architecture; j'ai alors dessiné la place, étroite, qui, à mon sens, enrichie par cette vue magnifique, pourrait constituer, indépendamment de l'auditorium, un espace public particulièrement intéressant. Au dessous on construira le parking, contenant 100 voitures [...]".* (NIEMEYER: s.d. In. Revista Archistorm, nº 31, ano 2008, p.35.).

978 *"[...] surgiram problemas com grupos ecologistas. Na Itália, temos cinco grupos importantes que lutam pelo meio ambiente. Três foram favoráveis, um foi indiferente e o outro foi completamente contrário ao projeto. No passado, esse grupo impediu a aprovação de dois projetos em Veneza: um de Le Corbusier e outro de Frank Lloyd Wright. Eles recorreram para bloquear o projeto de Niemeyer, fizeram o impossível para impedir, retardando sua realização."* (DE MASI: 2010. In: https://www.revistaplaneta.com.br – Acesso: janeiro de 2018).

O auditório encontrado por Niemeyer, à altura de seus então 92 anos pode ser complementado à suas *explicações necessárias*, através de uma breve descrição que destaca (diante de uma área de 3.000m²) três elementos definidores: o auditório; a praça e o anexo. O primeiro debruça-se em suave curvatura sobre o talude e a cidade, com enorme balanço donde salta um olho de vidro (onipresente na cidade) que prolonga a platéia para o mar. O segundo espaço – urbano – restaura no projeto modernista, as praças secas e mirantes tão característicos da região; abre-se então, tradicional terraço para o Tirreno. Por fim, o terceiro, mas definidor espaço: o anexo, com um bar e livraria, inseridos na esquina[979] que convida os transeuntes a pararem e descansarem um pouco. Os demais espaços técnicos (estacionamentos, camarins, depósitos, imprensa e ar condicionado) encontram-se no subsolo.



Imagens 599, 600 e 601 (conjunto): Presença do *Auditorium Oscar Niemeyer* na cidade de Ravello. Destaque para a praça seca que se aproxima dos jardins e terraços escalonados e o edifício debruçado sobre a paisagem. **Fonte:** https://br.pinterest.com – Acesso: janeiro de 2018.

A volumetria, à princípio, intrusa a cidade Patrimônio da Humanidade, apresenta, segundo Laura Falcone, algumas particularidades regionais – assim defendendo-o: *"[...] embora a figura de arquitetura de Oscar Niemeyer esteja presente nos primeiros esboços, o projeto é claramente o produto do local para o qual é concebido."*[980] – evidenciando – *"Aqui, então, o branco absoluto recorrente na arquitetura mediterrânea e os assentos para os espectadores que seguem o declive natural do terreno. Certamente não é uma coincidência, então, que o auditório foi concebido em conjunto com a praça."*[981] (FALCONE: s.d. In. https://www.domusweb.it – Acesso: janeiro de 2017).

A intervenção *niemeyeriana* proposta e construída para *Ravello*, ainda que tenha levado uma década para sua aprovação, remete-nos, de alguma maneira, à iconicidade encontrada no MAC de

[979] *"Isso explica ter eu previsto o acesso no fim do terreno, permitindo aos visitantes por ele caminharem em direção ao teatro, vendo e penetrando na arquitetura. A grande placa de concreto ondulada caracteriza o teatro."* (NIEMEYER: 2010, p.28).
[980] Livremente traduzido de: *"[...] sebbene la cifra dell'architettura di Oscar Niemeyer sia presente sin dai primi schizzi, il progetto è chiaramente il prodotto del luogo per il quale viene concepito [...]"*. (FALCONE: s.d. In. https://www.domusweb.it – Acesso: janeiro de 2017).
[981] Livremente traduzido de: *"Ecco allora il bianco assoluto ricorrente nell'architettura mediterranea e le sedute per gli spettatori che seguono il declivio naturale del terreno. Non è certo un caso, poi, che l'auditorium sia stato concepito assieme ad una piazza."* (FALCONE: s.d. In. https://www.domusweb.it – Acesso: janeiro de 2017).

Niteroi, Rio de Janeiro, da década de 1990 – ambos sobre um promontório, entre o azul do céu e o azul do mar, casca branca de concreto e uma esplanada para *fare niente*.

Especificamente acerca do caso italiano, vê-se o *Auditorium Oscar Niemeyer* através de um Grau de Intervenção de maneira dúbia: por um lado, uma **Justaposição Contextual**, por meio de uma **Arquitetura de Contraste Radical** – com suas curvilíneas volumetrias em contraste com os irregulares prismas das encostas. Por outro lado, o mesmo edifício apresenta-se em um Grau de Intervenção de **Uniformidade Contextual**, através de uma **Arquitetura Crítico-histórica (ou Renovação histórico-tipológica)**, revelando-se através dos costumeiros terraços e as brancas construções penduradas sobre a topografia acidentada.



4.2.2.

SÍTIOS HISTÓRICOS BRASILEIROS

Muito antes das cidades européias despertarem em Oscar Niemeyer uma sensibilidade patrimonial, sua breve permanência no então Sphan, além de anos de convivência com Rodrigo M. F. de Andrade fizeram permitira ao arquiteto carioca o contato, em especial, com cidades de herança colonial portuguesa – assim recordando: *"[...] muitas vezes viajávamos juntos pelas velhas cidades de Minas Gerais"* (NIEMEYER: 1998, p.58;).

Tal contato propiciara, além da encomenda de seu primeiro projeto mineiro (através do Grande Hotel de Ouro Preto), uma tocante preocupação – muito embora distante do conhecimento de Lucio Costa – para com o não tão espesso passado brasileiro. Dissera Niemeyer em uma oportunidade:

> Sempre imaginei Ouro Preto sem automóveis, contidos estes na periferia, em estacionamentos especiais. Sabia, é claro, dos problemas que ocorreriam, da dificuldade que alguns encontrariam para nela transitar confortavelmente, mas, se assim fosse, pensava, todos com certeza se sentiriam melhor. E lembro Rodrigo a falar de tudo isso, do Aleijadinho, das casas que podiam desabar, dos projetos que ameaçavam seu tombamento. Preocupação que o acompanhou toda a vida, fazendo seus os problemas do Patrimônio, problemas que não se limitavam a Ouro Preto, mas ao Brasil inteiro. **Como me foi útil aquele velho e querido amigo!** (Ibid.). **(Grifos nossos).**

Tal breve citação demonstra-nos um Niemeyer que, não tão raro, preocupou-se com a arquitetura do Brasil antigo, divagando sobre meios de preservá-la Assim, das cidades brasileiras de cunho patrimonial encontradas pelo arquiteto, destacaremos a seguir os seguintes casos: **1) Intervenções não construídas em bordas urbanas:** *Diamantina*, em Minas Gerais **2) Intervenções não construídas em centralidades urbanas:** casos não encontrados. **3)**

Intervenções construídas em bordas urbanas: novamente na mineira *Diamantina*, somada a *São Luis*, no Maranhão. **4) Intervenções construídas em centralidades urbanas:** destacando outra vez, Diamantina e, também, Ouro Preto.



Intervenções construídas em bordas urbanas:

Localizada no norte maranhense, São Luis conquistara de Oscar Niemeyer, projetos[982] de maior vulto, somente na defluência do século 20 para o 21. Momento em que o arquiteto é relembrado por projetos, tais e quais a Passarela do Samba (1983), no Rio de Janeiro; o Panteão da Liberdade e Democracia Tancredo Neves (1985), em Brasília e, já na década seguinte (1993), o Museu de Arte Contemporânea (MAC), em Niterói/RJ.

Especialmente midiatizado pelo primeiro, de uma série de edifícios em Niterói, a lista das novas solicitações de projetos, aumentara proporcionalmente à longevidade do arquiteto, conforme fato já destacado na fala do arquiteto – *"[...] o que mais me surpreende quando passo os olhos em meus trabalhos de arquiteto é verificar que nos últimos dez anos [...] trabalhei mais do que em toda minha vida profissional."* (NIEMEYER, 2009, p:8) e, verificado também (conforme já avultado), por diversos pesquisadores – a exemplo:*"A lista parece um emaranhado interminável de programas e formas arquitetônicas diferentes porque, todos – amigos, políticos, empresários no Brasil e no exterior – parecem desejar, não importa para quê e nem para onde, a grife do arquiteto".* (GUIMARAENS, 2007, p:67).

Neste contexto, em 1998, o então prefeito de São Luis, Jackson Lago (1934-2011), solicitara ao nonagenário arquiteto, a elaboração de uma praça e memorial em homenagem à ludovicense Maria Aragão[983] (1910-1991).

O projeto encomendado, diferentemente do que poderia ter ocorrido em uma São Luis já extrapolado do antigo centro, fora destinado para um terreno situado às margens do Rio Anil e da salvaguardada[984] Praça Gonçalves Dias (presente no encontro das ruas Nossa Senhora dos Remédios; Barão de Itapari; Coelho Neto e avenida Beira Mar) em pleno sítio histórico.[985]

---

982 Sabe-se que há em São Luis uma residência situada à Av. Getúlio Vargas (externamente ao Perímetro de Tombamento), cuja autoria é atribuída a Oscar Niemeyer; *"[...] hoje, totalmente descaracterizada [...]"* (SÃO LUIS DO MARANHÃO E ALCÂNTARA: GUIA DE ARQUITETURA E PAISAGEM: 2008; p.93).

983 José Camargo Aragão (São Luis, 10 de fevereiro de 1910 – São Luis, 23 de junho de 1991), foi médica e professora; defensora de idéias libertárias de seu estado e uma das mais importantes líderes do Partido Comunista do Brasil.

984 A Praça Gonçalves Dias, conhecida também como Largo dos Amores e Largo dos Remédios é tombada pelo processo nº.454-T-57, inscrição nº.432 do Livro do Tombo das Belas Artes, de 23 de dezembro de 1955 (com área ampliada com outros bairros históricos de São Luis, em 13 de março de 1974, incluindo 978 edificações). A área também é integrante do Conjunto Histórico, Arquitetônico e Paisagístico do Centro de São Luis, tombado pelo Governo Estadual do Maranhão, através do Decreto Estadual nº.10.098 de 06 de março de 1986.

985 Inscrita no limite de proteção patrimonial do Estado do Maranhão.

Esta praça, assim referenciada por Oscar Niemeyer: *"[...] uma praça como outra qualquer [...]"* (NIEMEYER, 2004, p:272), insere-se em declive; moldurada acima, pelo ecletismo das edificações, cujo destaque é a Igreja de Nossa Senhora dos Remédios (1719) em tipologia neogótica e, abaixo (escalonando o terreno), por galpões de madeira e ferro, de um lado e, do outro, pela desimpedida paisagem para o Rio Anil – onde, até a década de 1990 via-se o seguinte cenário:

> Era [a área] utilizada como pátio de manobras da antiga Estrada de Ferro São Luís-Teresina, mas ficou sem utilização após a desativação da estação, servindo apenas como área para instalação esporádica de circos e parques de diversão. Em 1991, passa por uma intervenção na qual recebe o status de praça pública. [...]. (GUIA DE ARQUITETURA E PAISAGEM: 2008, p.297).

Através de pouca iconografia, sabe-se que Oscar Niemeyer elaborara para este terreno, duas propostas.

A primeira estabelecida apresentava-se através da implantação de dois edifícios que configuravam a praça. De um lado (paralelo ao talude e, ignorando a Igreja de Nossa Senhora dos Remédios), se fixava a *Concha Acústica*; com volumetria monumental, face côncava na cor vermelha e rampa frontal de acesso. Opostamente, protegido por uma curvilínea cobertura em forma de pássaro, o *Memorial* contendo uma sala de exposição permanente, um pequeno auditório e apoios.

Este partido arquitetônico embora condizente com as escritas arquitetônicas de um Niemeyer reconhecido e internacionalizado, através de *"[...] metáforas de olho, pássaro, flor, mão, oca e avião, que nomeiam a geografia e a metafísica de formas construídas em, pelo menos sete décadas"* (GUIMARAENS, 2007, p:65), não fora aprovado pelo Iphan; tendo o mesmo exigido ao arquiteto, substanciosas modificações.

As modificações surgiram através de desdobramento da primeira proposta; em que Niemeyer realocou a concha acústica e desmembrou os demais espaços contíguos, através de um novo edifício, o situado à margem oposta do terreno. Apesar de criar um terceiro edifício, o mesmo apresenta simplificada volumetria: um prisma retangular (uma espécie de pórtico), originalmente[i] com a presença de um bar e sanitários – conferindo à praça, um pitoresco caráter de estar.

Não obstante a derradeira aceitação do projeto surgira somente após o *Memorial* ter sua altura inicial de 10,80m reduzida para 8,00m e da largura da face superior de 8,00m para 6,00. Ao fim, estas solicitações, próximas ao preciosismo, foram justificadas de modo a salvaguardar a desimpedida visão do observador que, em cota mais baixa (detrás do edifício do *Memorial*), pudesse ver o conjunto arquitetônico e paisagístico da Praça Gonçalves Dias.

É evidente admitir que Oscar Niemeyer tivera liberdade de criação e que, sua proposta fora erigida após poucas concessões provenientes do Iphan; porém, estas, bastante significativas quanto à urbanidade proposta.

A alternativa dos dois iniciais volumes, para os três, de fato erguidos, substituiu o então paralelismo entre a *Concha Acústica* e o *Memorial*, para uma configuração de visível triangulação *Concha Acústica, Memorial e Apoio*. Modificando também, a inicial independência das praças (Gonçalves Dias e Maria Aragão), para uma continuidade espacial de evidente generosidade urbana – muito embora, separadas temporalmente, nominalmente e por finalidades.



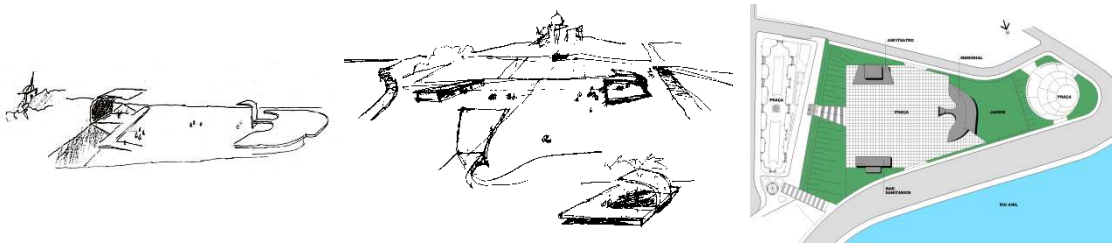
Imagens 602, 603 e 604 – respectivamente. [602]: Vista aérea da Praça Gonçalves Dias (no platô mais elevado) e adjacências em direção ao Rio Anil com destaque para o local onde seria implantada a Praça e Memorial Maria Aragão. **Fonte:** http://ronalddealmeidasilva.com.br – Acesso: janeiro de 2018. **[603 e 604]:** Vista parcial da Praça Gonçalves Dias com casarões remanescentes do século 19 e vista frontal da Igreja de Nossa Senhora dos Remédios em estilo neogótico. **Fonte única:** http://www.alamy.com – Acesso: janeiro de 2018.

Nota-se que, enquanto a Praça Gonçalves Dias corresponde ao característico ideário dos espaços urbanos do século 19, através de seu jardim francês; a Praça Maria Aragão é uma praça seca, destinada à natureza de grandes aglomerações e, evidentemente, ao próprio destaque dos edifícios circundantes, conforme tão bem defende o arquiteto para outros espaços genéricos – dizendo: *"[...] Imagine você a praça de Veneza, a praça de São Marcos cheia de árvores? É que nessas praças o importante é ressaltar o edifício. A função delas é dar mais importância, e você poder ver dois edifícios ao mesmo tempo, sentir se há harmonia na praça. [...]"* (NIEMEYER: 1997, sem página).

Quanto às características arquitetônicas, vê-se que, a cobertura do *Memorial* possui origem na, já distante, Casa do Baile (1940-1942), de Pampulha; na sinuosa marquise do Parque Ibirapuera (1951), em São Paulo ou ainda na Casa das Canoas (1952), no Rio de Janeiro; atravessando outros tantos projetos, inclusive recentes *"[...] da sua etapa do crepúsculo maneirista, em que se reiteram os estilemas inventados nas primeiras décadas de sua vida profissional, que são reproduzidos nas diferentes obras construídas no Brasil e no exterior"* (SEGRE, 2009, p: 113).

A *Concha Acústica* (além das áreas de apoio, subterrâneas) é um simples palco com cobertura em túnel em fina casca de concreto; também, largamente utilizada por Niemeyer. Este artifício, conforme se comprova através de diversos projetos, não fora esquecido ao longo da carreira do arquiteto: desde as semelhantes estruturas presentes nos projetos do Clube de Diamantina (1950) e, em seguida, no Clube Libanês (1951), em Belo Horizonte; até na sutil Concha Acústica de Brasília

(1963) ou mais recentemente, para o projeto, ainda em construção, do Altar externo da Catedral Cristo Rei (2006), na capital mineira.



Imagens 605, 606 e 607 – respectivamente. [605 e 606]: Primeira e segunda proposta para a Praça Maria Aragão. Destaque para os estudos envolvendo a Igreja de Nossa Senhora dos Remédios. **Fonte:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: janeiro de 2018. **[607]:** Implantação da proposta final para a Praça Maria Aragão. **Fonte:** Escritório Oscar Niemeyer.



Imagens 608, 609 e 610 (conjunto): Vistas parciais da Praça e Memorial Maria Aragão nas proximidades da Praça Gonçalves Dias. **Fotos:** Bruno Tropia Caldas. **Ano:** Setembro de 2013.

Por fim, o terceiro e mais simples volume apresentado é um puro e simples prisma retangular – não muito distante da (embora subterrânea), Casa de Chá (1966) existente na Praça dos Três Poderes, na capital Federal – discreto *"[...] local para encontros e descanso indispensável"*. (NIEMEYER: 1968, p.59); conforme verificaremos mais adiante.

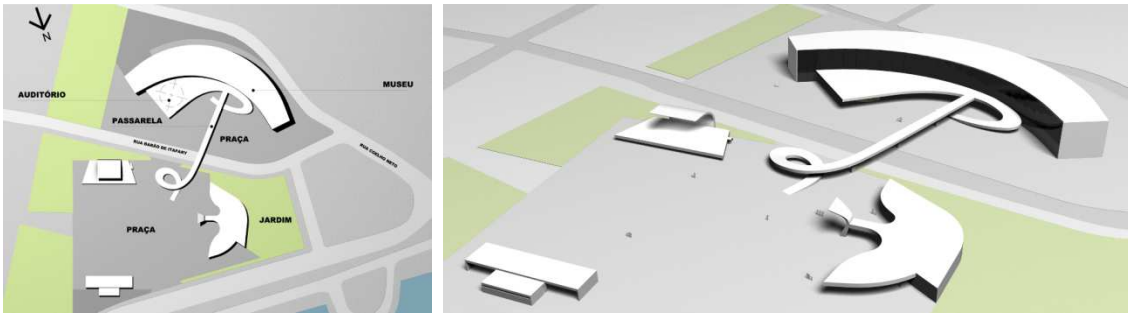
Muito embora Niemeyer tenha modificado a proposta que negava a integração da *praça* e *memorial* com a Praça Gonçalves Dias para a idéia definitiva, interligada por escadaria e aproximando o conjunto em desnível, percebe-se que o Grau de Intervenção realizado fora de **Justaposição Contextual** através de uma **Arquitetura de Contraste Radical.**

As convicções urbano-arquitetônicas alcançadas na Praça e Memorial Maria Aragão foram reconfirmadas em 2008, quando, novamente através de Jackson Lago (a esta altura, governador[986] do Estado), convocara Oscar Niemeyer para novo projeto: o Museu de Arte Contemporânea de São Luis[987] (MAC-MA). Tal projeto, ainda não construído *"[...] permitiu duplicar a Praça Maria Aragão*

[986] Entre 2007-2009.

[987] *"Este projeto localizado na cidade de São Luiz situa-se ao lado de uma praça que projetei uns dez anos atrás, com pequenas edificações e um amplo espaço para a população. Desenhei então, uma passarela, ligando-a ao museu, o que permitiu duplicar a Praça Maria Aragão. O museu se destaca por sua forma curva, compreendendo dois pavimentos sobre pilotis. Eis um projeto que me agrada em especial – um museu moderno, capaz de cumprir as suas relevantes funções cultural e educativa, atendendo plenamente ao programa apresentado."* (NIEMEYER: 2009, p.86).

[...]" (NIEMEYER: 2009, p. 86), através de uma elegante passarela sobreposta à avenida, que acessa a marquise do Museu – esta, contracenando com as demais curvas presentes no conjunto. Antecipa-se que, tal proposta muito embora se distancie dos objetivos da Tese (sendo uma intervenção do arquiteto em sua própria obra), caso seja erigida, tal e qual conforme imaginada, apresentar-se-á através de um Grau de Intervenção de **Justaposição Contextual**, por meio de uma (ainda mais) **Arquitetura de Contraste Radical** diante da paisagem ludovicense, em especial, a Praça Gonçalves Dias.



Imagens 611 e 612 (conjunto): Implantação e perspectiva do Museu de Arte Contemporânea de São Luis (MAC - São Luis) aproximando-se urbanisticamente com a Praça e Memorial Maria Aragão. **Fonte:** Escritório Oscar Niemeyer.

Intervenções construídas em centralidades urbanas:

Reconhecida Monumento Nacional[988] desde 1933 e, pioneiramente[989] tombada pelo Iphan (então Sphan) em 1938, a mineira Ouro Preto é a mais celebrada cidade de herança colonial do país. Suas titulações devem-se muito pela preservação do fausto arquitetônico e artístico, provenientes pela própria crise aurífera, ainda no século 18 que, se prolongou até a transferência da capital para Belo Horizonte em 12 de dezembro de 1897.

O século 20 iniciara para Ouro Preto (ainda sombreada por glórias e vultos[990] do passado), com extrema ânsia de equiparar-se ao tempo vivido e, concomitantemente, àquela altura, de preservar-se. Um dos primeiros impulsos desta aparente dicotomia surgira através do inesperado convite, realizado entre no final da década de 1930, pelo então prefeito Washington de Araújo Dias ao Presidente Getúlio Vargas (1882-1954), solicitando ao último, que construíssem um hotel de turismo na cidade. A resposta viera pelo recém criado Sphan, que indicara do seu próprio corpo técnico, um, dos sete[991] arquitetos disponíveis; direcionando inicialmente, a difícil tarefa, ao já mencionado na Tese, Carlos Leão.

988 Através do Decreto Federal nº.22.928.
989 Conjuntamente com outras cidades mineiras.
990 Especialmente pelos nomes de Antônio Francisco Lisboa – o *Aleijadinho* e Joaquim da Silva Xavier – o *Tiradentes*.
991 Lucio Costa, Carlos Leão, José de Souza Reis, Paulo Thedim Barreto, Renato Soeiro, Alcides da Rocha Miranda e Oscar Niemeyer.

Entre 1937 e 1938, Leão apresentou sua proposta para um terreno originalmente vazio, situado à Rua das Flores (Rua Senador Rocha Lagoa), em pleno Centro Histórico; nas proximidades do antigo Palácio dos Governadores e da Casa dos Contos; tendo o arquiteto, a preocupação de *"[...] seguir as linhas tipológicas básicas da arquitetura local, de modo a obter o mínimo de contraste e o máximo de integração [...]"* (CAVALCANTI: 2006, p.110).

Tal proposta, com *"[...] cobertura inclinada em telhas-canal, pátio interno, janelas e portas em arco, fachadas revestidas em pedra no térreo e caiadas de branco no resto de sua extensão [...]"* (Ibid.), direcionou-se, a dois desconfortáveis aspectos: a pesada volumetria – incompatível com a singeleza das edificações civis – e, mais gravemente, *"[...] a redenção à corrente neocolonial [...]"* (Ibid), explicitamente criticada pelo grupo modernista.

Diante do impasse criado e do assombro de retrocederem a uma arquitetura de fingimentos, o já conhecido, Rodrigo Melo Franco de Andrade encaminhou a Lucio Costa[992] através de correspondência, o projeto de Carlos Leão, a fim de obter do mesmo, um parecer – uma vez que o prefeito de Ouro Preto, àquela altura, já inclinara empolgação ao governador de Minas Gerais, Benedito Valladares (1892-1973).

O apreensivo posicionamento de Costa desdobrara-se ao diretor Rodrigo M.F. de Andrade por meio de duas possíveis soluções; primeiramente, a adaptação e ampliação de edifícios localizados na esquina das ruas Tiradentes (atual Largo do Cinema) e Paraná; e, alternativamente, a elaboração de uma segunda proposta para o terreno já estudado.

A ideia de utilizar dois casarões preexistentes fora confiada ao arquiteto Renato Soeiro (1911-1974) – solução esta, desprezada pelo prefeito Araújo Dias – conforme aponta carta do diretor do SPHAN ao Ministro Gustavo Capanema (1900 – 1985), em 30 de setembro de 1939 *"[...] apesar de preferir a solução neocolonial, nada lhe desagrada mais do que as hipóteses aventadas pelo SPHAN do reaproveitamento de fachadas antigas ou, ainda, da construção de um projeto com características modernas fora dos limites da cidade."* (CAVALCANTI: 2006, p.113).

O outro caminho ficou a cargo do jovem arquiteto Oscar Niemeyer – naquele momento, destacado pela participação da equipe do Ministério da Educação e Saúde (1936) e pela Obra do Berço, também no Rio de Janeiro (1937), seu primeiro projeto construído; além do sucesso, ao lado de Lucio Costa, do Pavilhão Brasileiro (1939) em Nova Iorque; somados a alguns projetos residenciais e participações em concursos.

A proposta de Niemeyer para o terreno definido implantava-se seguindo o direcionamento das curvas de níveis (semelhantemente à solução adotada por Leão); entretanto, através de um partido arquitetônico de evidente vocabulário *corbusieriano* com volumetria purista sobre pilotis,

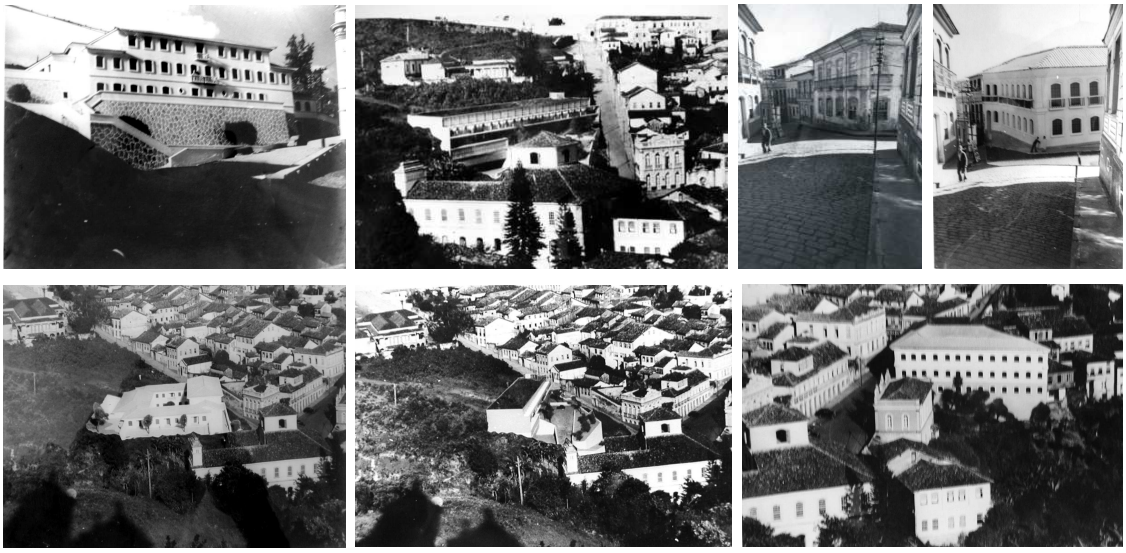
[992] Naquele momento em Nova Iorque, na companhia de Oscar Niemeyer para a elaboração do Pavilhão Brasileiro da Feira Internacional (1939-1940).

coroado por uma laje gramada – e que, nas palavras do próprio autor *"[...] uma obra moderna, que marcasse o contraste entre a nova e a velha arquitetura."* (NIEMEYER: 2012, p.23).

De acordo com Yves Bruand em *"Arquitetura Contemporânea no Brasil",* Oscar Niemeyer *"[...] não era igualmente* [a Lucio Costa] *sensível às artes do passado, apesar de apreciá-las, e julgava que a arquitetura moderna não deveria a elas se subordinar, e que ambas podiam manter uma coexistência com independência recíproca."* (BRUAND: 1999, p.107). Entretanto, Niemeyer, em diversos momentos, reconheceu a importância da antiga arquitetura:

> Lembro a primeira viagem que fizemos a Ouro Preto e Rodrigo [M.F. de Andrade], junto da igreja de São Francisco [de Paula], a olhar o local onde seria construído o novo hotel. Ouro Preto não vale apenas pelas igrejas que possui. Para mim o mais importante é o ambiente antigo que ainda preserva [...]. São as ruas íngremes, cortadas nas encostas, calçadas com pé-de-moleque; as casas se completando, caiadas de branco; as janelas quase iguais, guarnecidas com pedra ou pintadas de azul; os telhados se derramando com seu galeio característico; as igrejas localizadas nos pontos mais proeminentes, belas e barrocas como suas irmãs portuguesas [...] (NIEMEYER:2010, p.23).

Radical frente à já abandonada proposta de Leão, o projeto de Niemeyer não fora homogeneamente aceito no Sphan, o que gerou a divisão de duas correntes: a primeira, formada por Paulo Thedim Barreto (1908-1973), que apoiava a proposta de Renato Soeiro e sua intervenção neocolonial em edificações preexistentes e, o segundo grupo, composto pelos demais arquitetos da repartição, na defesa da arquitetura modernista em Ouro Preto.



Imagens 613, 614, 615, 616, 617, 618 e 619 – respectivamente. [613]: Fotoinserção da proposta neocolonial do Hotel através do projeto de Carlos Leão. **[614]:** Fotoinserção da proposta modernista do Hotel através do projeto de Oscar Niemeyer. **[615]:** Vista parcial da rua Conde de Bobadela (rua Direita) com destaque para o sobrado de esquina. **[616]:** Fotoinserção da proposta neocolonial do Hotel através do projeto de ampliação de Renato Soeiro. **[617]:** Fotoinserção da proposta neocolonial do Hotel através do projeto de Carlos Leão. **[618]:** Fotoinserção da proposta modernista do Hotel através do projeto de Oscar Niemeyer. **[619]:** Fotoinserção da proposta neocolonial do Hotel através do projeto ampliação de Renato Soeiro. **Fotografias:** Eric Hess. **Fonte única:** Iphan/DID/Arquivo Noronha Santos.





Imagens 620, 621 e 622 – respectivamente. [620]: Primeira proposta do hotel através de Oscar Niemeyer. Destaque para o terraço gramado. **[621]:** Primeira proposta do hotel através de Oscar Niemeyer. Destaque para a cobertura em duas águas com cumeeira assimétrica. **[622]:** Vista parcial do Grande Hotel de Ouro Preto já construído. Destaque para a solução definida através da cobertura de uma única água. **Fotografias:** Eric Hess. **Fonte única:** Iphan/DID/Arquivo Noronha Santos.

De acordo com um dos defensores da proposta de Niemeyer, o arquiteto José de Souza Reis (1909 – 1986), em depoimento futuro, menciona que Costa correspondera-se a Rodrigo M.F. de Andrade:

> [...] apesar de não desejar interferir no assunto, por razões particulares, reprovava, a solução do terraço-jardim e recomendava, expressamente, a adoção da cobertura de telhas que deveria, a seu ver, atingir a área dos pequenos terraços dos apartamentos, com treliças de madeira na fachada. (Depoimento de José de Souza Reis, Arquivo Iphan, s/d apud CAVALCANTI, 2006, p:112)

Atendendo às solicitações de Costa, Niemeyer, em oportunidade muito posterior ao fato destacara: *"[...] Elaborei o projeto, e pela primeira vez em nosso país foram construídos conjuntos duplex: de sala com quarto em sobreloja, e, como reminiscência dos velhos tempos, treliças nas varandas e o prédio caiado de branco na boa tradição portuguesa"* (NIEMEYER: 2012, p.23).

O impasse de uma nova construção em Ouro Preto fora, por um lado solucionado, através do não desejo político de ver o edifício, construído distante dos limites tradicionais da cidade ou ainda pela opção híbrida e de questionável repercussão.

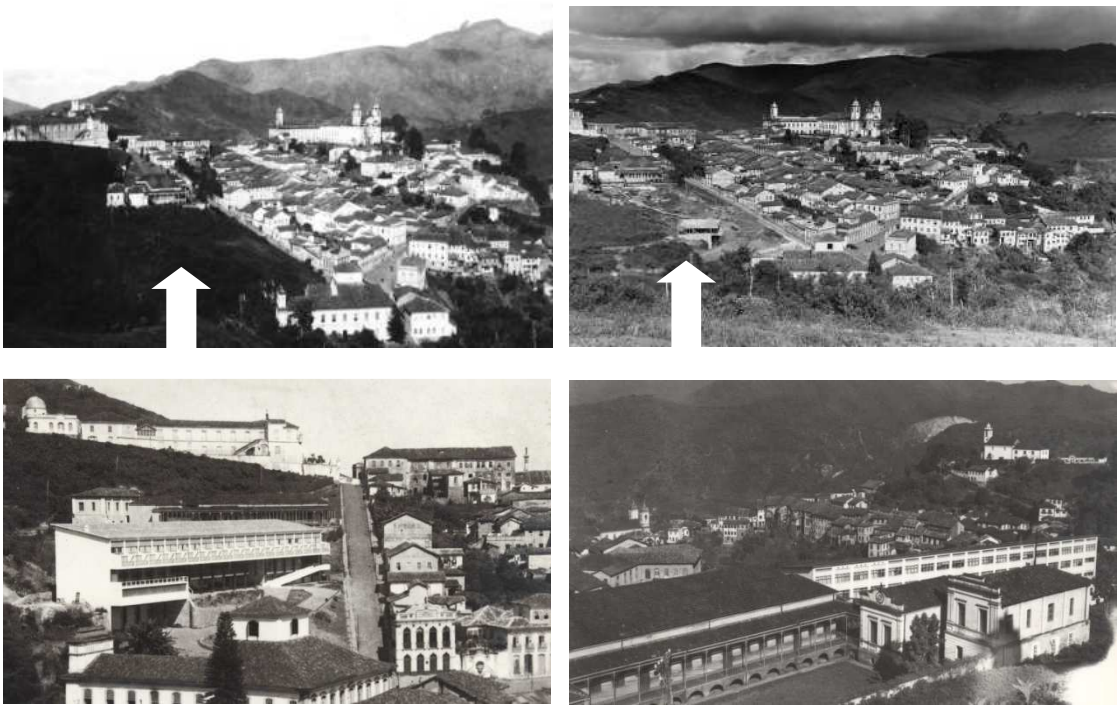
Por outro lado, através do derradeiro posicionamento de Costa, na *"[...] qualidade de arquiteto incumbido pelos Ciam* [Congresso Internacional de Arquitetura Moderna] *de organizar o grupo do Rio e na de técnico especialista encarregado pelo Sphan de estudar a nossa arquitetura antiga [...]"* (COSTA In: MACEDO: 2008, p.125) e sua defesa apresentada ao Diretor Rodrigo M.F. de Andrade endereçada ao Ministro Gustavo Capanema:

> Da mesma forma que um bom ventilador e telefone sobre uma mesa seiscentista ou do século XVIII não podem constituir motivo de constrangimento para os que gostam verdadeiramente de coisas antigas [...] a construção de um hotel moderno, de boa arquitetura, em nada prejudicará Ouro Preto, nem mesmo sob o aspecto turístico-sentimental, porque, ao lado de uma estrutura como essa tão leve e nítida, tão moça, se é que posso dizer assim, os telhados velhos se despencando uns sobre os outros, os rendilhados belíssimos das portadas de São Francisco do Carmo, a casa dos Contos, pesadona, com cunhais de pedra do Itacolomy, tudo isto que faz parte desse pequeno passado para

> nós já tão espesso, como você [Rodrigo M. F.] falou, parecerá muito mais distante, ganhará mais um século, pelo menos, em vetustez. [...] E não constituirá um precedente perigoso – possível de ser imitado depois com má arquitetura –, porquanto Ouro Preto é uma cidade já pronta e as suas construções novas, que uma ou outra vez, lá se fizerem, serão obrigatoriamente controladas pelo SPHAN que terá mesmo de qualquer forma, mais cedo ou mais tarde, de proibir em Ouro Preto os fingimentos 'coloniais'. (COSTA. In. MOTTA:1987, p,108).

Estava aceito então, o Grande Hotel de Ouro Preto *"[...] êxito inquestionável enquanto resposta ao problema da integração urbana da arquitetura moderna a um contexto urbanístico antigo"* (BRUAND: 1999, p: 109), respondido através de uma lamina arquitetônica de cânones modernistas e, tão cara, interferência de Costa – *"longe de ser um pastiche"* (Ibid); envolvida pelo generoso jardim de Burle Marx (1909-1994) datado de 1942, afastado da face de quadra (rompendo a própria tradição de assentamento colonial), reforçando a proposta do novo diante do antigo.

A intervenção de Oscar Niemeyer representando o Iphan em Ouro Preto, exibe-se através de um Modernismo-nativista sob um Grau de Intervenção de **Uniformidade Contextual** através de uma **Arquitetura Crítico-histórica (ou Renovação Histórico-tipológica)**, que considerara o sítio histórico apropriando-se de elementos ditos tracionais e transfigurando-os na nova arquitetura: treliças nos avarandados; paredes caiadas (e, originalmente, colunas em tons amarronzados); uso de azulejos (com desenho remetendo ao costume luso-brasileiro), paralelepípedos e quartzitos nos caminhos internos; além do uso de telhado cerâmico na cobertura antes polemizada.

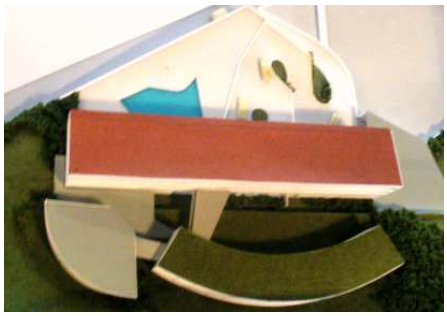


Imagens 623, 624, 625 e 626 – respectivamente. [623]: Vista parcial de Ouro Preto. Destaque para o terreno onde fora inserido o hotel. **Foto:** Luiz Fontana. **Ano:** década de 1930. **Fonte:** Acervo pessoal. **[624]:** Vista parcial de Ouro Preto com o hotel em construção. **Foto:** Genevive Naylor. **Ano:** década de 1940. **Fonte:** http://www.albertodesampaio.com.br – Acesso: janeiro de 2018. **[625 e 626]:** Vistas parciais (frontal e posterior) do Grande Hotel de Ouro Preto. **Foto:** Luiz Fontana. **Ano:** década de 1930. **Fonte:** Acervo pessoal.

Em tempo, avultam-se as intervenções realizadas por Oscar Niemeyer no Grande Hotel de Ouro Preto na década de 1990. Muito embora não seja o objetivo da Tese analisar modificações em sua própria arquitetura, é interessante destacar que após o hotel ter sido leiloado[993] pelo Governo de Minas Gerais, deixando assim de ser propriedade[994] da empresa Águas Minerais de Minas Gerais S.A. (Hidrominas) e passando a ser de gerência privada,[995] o arquiteto fizera modificações parcialmente realizadas – destacando três *níveis* já apontados na Tese: *1) Modificação Interna; 2) Modificação Externa e 3) Construção de Nova Edificação em Contextos Preexistentes.*

[993] Em 1989.
[994] A primeira propriedade do Grande Hotel de Ouro Preto fora da empresa de Alberto Quatrini Bianchi.
[995] Empresário Jarbas Avellar.





Imagens 627, 628 e 629 – respectivamente. [627]: Vista parcial do Grande Hotel de Ouro Preto com a presença do protótipo da janela octogonal que substituíra todas as varandas. **Foto:** Eduardo Tropia. **Ano:** Década de 2010. **[628]:** Vista parcial da piscina do Grande Hotel de Ouro Preto. **Foto:** Acervo do GHOP. **Ano:** Década de 2010. **[629]:** Vista parcial superior da maquete com as intervenções desejadas por Oscar Niemeyer na década de 1990 e parcialmente realizadas. **Foto:** Acervo do GHOP. **Ano:** Década de 2010.

Para o *primeiro nível* o arquiteto realizara o *tipo Ampliação Interna* (abrangendo reformas dos apartamentos; modificação dos *pilotis*, etc.). Para o *segundo nível*, verificam-se o *tipo Ampliação Externa* (através da piscina construída em substituição de área parcial originalmente dos jardins de Burle Marx; além de um protótipo de nova abertura para a fachada frontal). Das avultadas reformas externas, destacam-se ainda: uma sauna e bar nas proximidades da piscina – estas, não concretizadas.

Finalmente, a presença do *terceiro nível,* por meio de Anexos – originando três volumes: um anexo para estacionamento coberto; um longitudinal edifício para novos apartamentos (em duas conhecidas versões); além de um auditório para convenções. Tal grupo tencionado para remodelação do hotel, parcialmente realziado, apresenta um Grau de Intervenção de **Justaposição Contextual** por meio de uma **Arquitetura de Contraste Radical**, identificando naquele momento, outra fase projetual de Oscar Niemeyer – há tempos distante das produções do começo de sua carreira.

Somando as arquiteturas precedentemente observadas acerca das intervenções realizadas para as cidades de Ouro Preto e São Luis, passa-se agora às ocorridas particularidades na mineira Diamantina – inserida na mesorregião do Jequitinhonha, no norte de Minas Gerais. Para esta cidade observaremos a seguir, cinco estudos de casos extraídos da Dissertação de Mestrado *"Velho Tejuco Moderno. A presença da Arquitetura de Oscar Niemeyer em Diamantina – MG",* de minha fatura.

Injustamente pouco evidenciada quando comparada aos demais sítios históricos do país, Diamantina, incrustada no Vale do Jequitinhonha, no nordeste mineiro, é a cidade brasileira – de preservado conjunto urbano de herança portuguesa – que mais possui edifícios projetados por Oscar Niemeyer.

O velho Tejuco alcançara o século XX com fomento de reinvenção socioeconômica e cultural; o que se refletia em sua estrutura física, apontando "ligeiras adaptações criadas pelo século XIX, como grades de ferro, calhas externas, cimalhas de massa e guilhotina de vidro" (VASCONCELLOS, 1961 apud GONÇALVES, 2010, p:90); associadas aos prolongamentos viários; remodelando, demolindo e construindo novos signos arquitetônicos.

A encruzilhada entre o passado e o desejo do progresso continuara sua marcha nas décadas seguintes e, embora substancialmente alterada desde o final dos oitocentos, Diamantina, em 16 de maio de 1938, fora tombada pelo Iphan, legitimando sua importância para o país.

Desta data até a década de cinqüenta, a cidade intensificou os debates entre preservação de seu patrimônio e as exigências da vida moderna. Debates estes, que evidenciavam os edifícios remanescentes do período colonial, além das arquiteturas de tipologias diversas, inseridas no Perímetro de Tombamento[996] (demarcado somente em 1949), ou mesmo, fora deste.

Na década de 1950, durante o mandato do então governador Juscelino Kubitschek, Diamantina recebera investimentos, tencionando *"[...] dinamizar sua cidade natal e construir uma mentalidade modernista para o país [...]"* (BRANDÃO apud MIRANDA: 2002, p.69), conforme aponta Carlos Antônio Leite Brandão, no artigo *"A política na arquitetura de Niemeyer em Diamantina e Brasília"*.

Esta vontade em devolver Diamantina ao cenário nacional deu-se nas mãos do arquiteto de Pampulha, através de cinco projetos encomendados: um clube, um hotel, uma escola, uma faculdade e um aeroporto – utilizando assim, aparente estratégia[997] política, visto o ocorrido sucesso, durante o mandado do prefeito Kubitschek na capital mineira.

Os estudos de casos *niemeyerianos* encontram-se da seguinte maneira de acordo com a classificação preestabelecida: **1) Intervenções não construídas em bordas urbanas:** *o aeroporto;* **2) Intervenções construídas em bordas urbanas:** *o clube;* **3) Intervenções não construídas em centralidades urbanas:** *não há* e, por fim, **4) Intervenções construídas em centralidades urbanas:** *o hotel, a escola e a faculdade.*

996 Através da Lei Municipal nº.69 de 31/10/1949; logo, sendo adotada pela Superintendência, uma área de 66 hectares.
997 O aparente conjunto difere-se, no entanto, dos edifícios projetados no périplo da Lagoa da Pampulha, em Belo Horizonte, na década anterior – *"como é sabido, este centro regional (se assim podemos chamar) foi erigido às margens de um lago artificial, tendo as águas como o elemento comum e o ritmo que uniu todos os componentes. [...]"* (FRAMPTON: 1987 apud SEGRE: 2009) – uma vez que em Diamantina, não havendo o fator das águas, mas sim, uma cidade inteira – diferentemente de uma *tabula rasa*.

Intervenções não construídas em bordas urbanas

Iniciando pelo último projeto realizado por Niemeyer para Diamantina, o Aeroporto fora desejado pela sociedade local desde a década de 1940, especialmente, através das construções do 1º e 2º Campo de Aviação da cidade; este último, inaugurado em 1944, pelo paraninfo da cerimônia, Juscelino Kubitscheck.

Na década seguinte, novo lampejo surgiu através do projeto realizado pelo arquiteto Sylvio de Vasconcellos (1916-1979), representando a Secretaria de Estado de Transportes e Obras Públicas (SETOP), com a participação do engenheiro Alberto Giesbrecht Sobrinho. Não edificada, a proposta de Vasconcellos fora substituída pela de Oscar Niemeyer a convite do governador Kubitschek, entre 1953-1954.

De todos os projetos a serem analisados para Diamantina, este, pela sua própria natureza, é aquele de maior afastamento de implantação, fator colaborador à liberdade plástica adotada por Niemeyer, que se apresenta estruturalmente como uma casca de concreto que surge ao rés-do-chão em ambas às extremidades; tornando-se assimétrico pela presença de outra hipérbole; uma espécie de dossel que demarca o acesso principal do edifício, arrematado por uma bandeira Com planta enxuta, o aeroporto desenvolve-se em um pavimento com foyer, balcões, sanitários, diretoria e apoios; vendo-se ainda, a transparência desejada entre o acesso e a pista das aeronaves.



Imagens 630 e 631 (conjunto): Perspectivas para o aeroporto de Diamantina. **Fonte:** http://www.nimeyer.org.br – Acesso: janeiro de 2018.

Diante da particular natureza do objeto arquitetônico e, certamente pelo seu provável afastamento urbano, vê-se um Grau de Intervenção de **Justaposição Contextual** através de uma **Arquitetura de Contraste Radical** não se relacionando em nenhum aspecto sequer com a cidade mineira. Fato que comprova tal afirmação são as possíveis leituras de desdobramentos. Formais – destacando: o Monumento Rui Barbosa (1967), para o Rio de Janeiro e o Memorial Tiradentes (1980), para Brasília – fatos que demonstram a irrelevância da localização destas estruturas.

Intervenções construídas em bordas urbanas

Proveniente da crescente sociedade esportiva diamantinense, a Sede Social do Diamantina Tênis Clube – denominado aqui, simplesmente de Clube – fora encomendada no começo da década de 1950; logo então, servindo de apoio à piscina, quadras e arquibancadas já existentes, em um

terreno situado no alto da rua São Francisco; externamente ao Perímetro de Tombamento, em uma área de ocupação do final dos oitocentos.

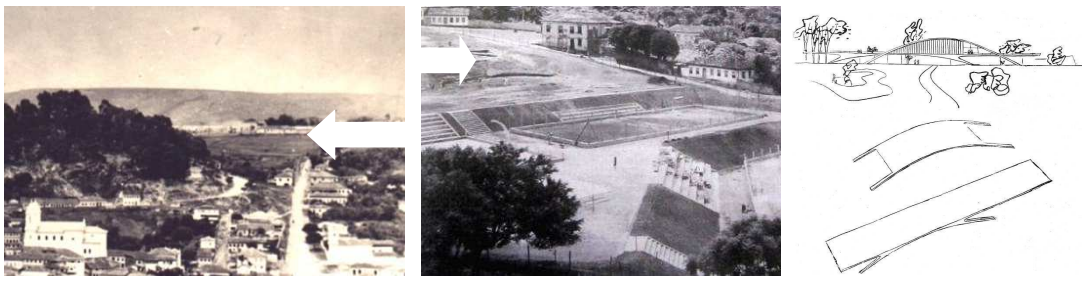
Uma das primeiras oportunidades do arquiteto em projetar um edifício de clara inclinação para lazer e ócio; sua solução formal, tão bem sintetizada pelo pesquisador Danilo Matoso, assim é conferida:

> [...] uma laje apoiada sobre um arco e a partir dele avançando em balanço para ambos os lados; uma abóboda curva em concreto apoiada sobre um par de arcos perimetrais que chegam independentes até o solo sobrepondo-se ao primeiro elemento e cobrindo parte do terraço acima; e um pequeno prisma trapezoidal anexo, ligado por um corredor ao outro conjunto [...]. (MACEDO: 2008,p.241).

A laje e o arco, conforme sublinhou Yves Bruand, possui, provavelmente, sua origem nas pontes de Maillart. Fato este, corroborado pelo próprio Oscar Niemeyer, ao falar, em outras circunstâncias, sobre a *"Leveza Arquitetural",* quando destaca, além de Robert Maillart (1872-1940), o engenheiro Eugène Freyssinet (1879-1962):

> Basta abrir um livro de arquitetura e ver as velhas pontes de Maillart para sentir como nelas a preocupação da leveza estrutural está presente. [...] Era o apuro da técnica e a procura da beleza. Apenas isso. Lembro-me de uma ponte projetada por Freyssinet, cujas ligações eram tão finas, tão delicadas, que, só à noite, sem dilatação diurna, puderam ser concluídas. (NIEMEYER: 1999, p.33)

A liberdade formal e o arrojo estrutural presentes no clube de Diamantina, não foram minimizados, em nenhum momento, por fatores patrimoniais; e tais soluções romperam os limites da velha cidade, ainda na mesma década, para as duas conhecidas propostas (não construídas) do Clube Libanês em Belo Horizonte; sendo a primeira delas, idêntica à de Diamantina e, a segunda, com apropriação de um espaço semi-enterrado e a duplicação da parábola curva cônica.



Imagens 632, 633 e 634 – respectivamente. [632]: Vista parcial de Diamantina. Destaque para o terreno do futuro clube. **Foto:** Assis Horta. **Ano:** Década de 1940. **Fonte:** Secretaria de Cultura, Turismo e Patrimônio de Diamantina. **[633]:** Vista parcial da *"Praça de Esportes Minas Gerais"* sem a presença da Sede Social do Clube. Foto: autor desconhecido. **Ano:** Década de 1940. **Fonte:** Secretaria de Cultura, Turismo e Patrimônio de Diamantina. **[634]:** Croquis do clube. **Fonte:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: janeiro de 2018.





Imagens 635 e 636 – respectivamente. [635]: Maquete do Clube de Diamantina. **Fonte:** PAPADAKI: 1960, s.p. **[636]:** Vista parcial da Sede Social da *"Praça de Esportes Minas Gerais"*. **Foto:** Assis Horta. **Ano:** década de 1950. **Fonte:** Museu do Diamante, em Diamantina/MG.

Àquela altura, à borda da cidade e fora do Perímetro de Tombamento e da área tombada pelo Iphan, o referido clube apresenta um Grau de Intervenção de **Justaposição Contextual** através de uma **Arquitetura de Contraste Radical**. Comprovando tal afirmação, apontam-se os desdobramentos formais ocorridos em outras particularidades histórico-urbanas: basta lembrarmos os anexos dos Colégios Estaduais de Corumbá e Campo Grande, ambos propostos em 1953 para o estado de Mato Grosso; ou também (embora sem o mesmo brilho arquitetônico), o Posto de Puericultura Jaime Gomes e o Lactário David Rabelo, encomendadas por Kubitscheck ainda na década de 1950, para Belo Horizonte; somados a outros tantos outros edifícios influenciados pelo clube.

Intervenções não construídas em centralidades urbanas

Especificamente para o conjunto urbano de Diamantina, desconhecem-se estudos desta natureza.

Intervenções construídas em centralidades urbanas

Concomitantemente projetados, o Hotel Tijuco e a Escola Júlia Kubitscheck se afastam da imparcial liberdade volumétrica do Clube, apresentando, certa unidade arquitetônica e qualidades intrínsecas aos dois partidos.

O primeiro surgiu diante da necessidade de hospedar os visitantes e atletas participantes das competições influenciadas pela Praça de Esportes e, também, através das reivindicações da Associação Comercial e Industrial de Diamantina. Já o segundo edifício, fora uma maneira, do então Governador Kubitscheck de substituir as caseiras instalações escolares, por meio de um digno edifício para este fim.



Imagens 637, 638 e 639 – respectivamente. [637]: Vista aérea de Diamantina com destaque para o terreno onde fora construído o Hotel Tijuco. **[638]:** Vista aérea de Diamantina com destaque para o terreno onde fora construída a Escola Júlia Kubitschek. **[639]:** Vista aérea de Diamantina com destaque para o terreno onde fora construída a Faculdade de Odontologia. **Fotos:** Assis Horta. **Ano:** 1948. Fonte: www.siaapm.cultura.mg.gov.br – Acesso: janeiro de 2018.

Ambas as arquiteturas se inserem circunscritas ao Perímetro de Tombamento e são implantadas[998] em aclives, envolvidas pela paisagem preservada. As mesmas, possuem ainda, partido longitudinal e mútua experiência formal, ao apresentarem fachadas de inclinação ascendente e o uso de materiais e reinterpretações de elementos da arquitetura tradicional (muxarabiês, uso de pedras, cores características, etc.), por meio de uma leitura nativista – tal qual observado no Hotel de Ouro Preto.

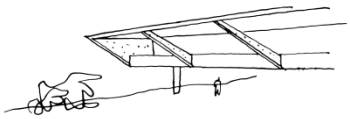
Ao mesmo tempo que tais edifícios integram à paisagem preservada, de maneira menos agressiva (diante das demais possibilidades plásticas experimentadas por Niemeyer); por outro lado, estes avançaram e influenciam pesquisas formais para um caminho maisde maior maturidade; conforme bem aponta Bruand*: "[...] a comparação das duas obras faz com que a primeira pareça um pouco imatura, embora tecnicamente sua importância tenha sido maior em razão da influência que tiveram seus pilotis".* (BRUAND, 1999, p:168).

Para ambos os edifícios, vê-se um Grau de Intervenção de **Justaposição Contextual** através de uma **Arquitetura de Contraste Moderado** – reforçadas, especialmente, por meio das inclinações encontradas nas presentes coberturas; no ritmo de cheios e vazios e nas cores presentes que se confundem com a paisagem dominante.

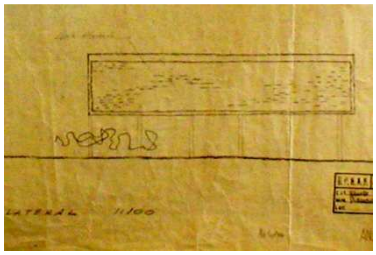
De fato, a criatividade das fachadas inclinadas e a inventividade dos pilares em "V", transcenderam em diversos outros projetos de sua autoria e, também, entre outros colegas; destacando a Escola Brasil-Paraguai (1952), em Assunção e o Museu de Arte Moderna (1954), no Rio de Janeiro, ambos concebidos pelo arquiteto Affonso Eduardo Reidy (1909 – 1964); cujas origens, segundo Bruand e outros autores, estão nestes edifícios de Diamantina.

[998] Sabe-se que o Hotel, fora implantado em original terreno vazio, localizado entre as ruas Macau de Cima e Macau do Meio; já a Escola Júlia Kubitscheck, em terreno onde antes se encontrava o Chalé Meyer, demolido em 1951.

Por fim, a Faculdade de Odontologia, desconhecido objeto arquitetônico da vasta produção de Oscar Niemeyer, possui embaraçosa trajetória; tendo sido inicialmente concebida para ser o Conservatório de Música de Diamantina (estratégia política, evitando pedidos semelhantes em outros municípios mineiros), elaborado pelo 2º Tenente arquiteto Raimundo Nonato Veloso da Polícia Federal de Minas Gerais.







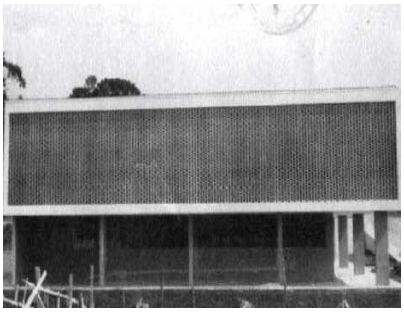
Imagens 640, 641 e 642 – respectivamente. [640 e 641]: *Croquis* da Escola e do Hotel. **Fonte:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: janeiro de 2018. **[642]:** Fachada principal da Faculdade de Odontologia de Diamantina. Fonte: Arquivo Noronha Santos/Iphan-RJ.

O projeto de Nonato Veloso para o vazio terreno da pertencente à Santa Casa de Caridade de Diamantina possuía clara filiação modernista – destacando formalmente, o auditório; este, bastante próximo à piscina coberta idealizada pelo arquiteto Ícaro de Castro (1913-1986) na década de 1950 em São Paulo ou mesmo nos distantes hangares de Orly, na França do começo do século XX.

Através de escassa iconografia, vê-se que, a proposta de Nonato, fora modificada, ainda em dezembro de 1953, por meio de sutis subtrações em planta e evidente limpeza volumétrica; destacando o sobreposto partido de Niemeyer com características mais puristas – remetendo, a elegância de alguns projetos seus: tais como uma das tipologias do Centro Técnico da Aeronáutica – CTA – em São José dos Campos/SP em 1947 e, observando projetos de outros colegas, reconhecendo, por exemplo, a fachada (quase cega) do Instituto de Puericultura, elaborado para a Cidade Universitária, por Jorge Machado Moreira (1904-1992), em 1953, no Rio de Janeiro.

Embora descaracterizada atualmente, a Faculdade de Odontologia de Diamantina, apresenta similitudes (especialmente quanto aos acabamentos), aos demais edifícios elaborados por Niemeyer para a cidade. Reforçando seu raciocínio projetual, limitado pelo Perímetro de Tombamento através de um Grau de Intervenção de **Justaposição Contextual** por meio de uma **Arquitetura de Contraste Moderado.**





Imagens 643, 644 e 645 – respectivamente. [643]: Vista parcial da Escola Julia Kubitschek. **Foto:** Marcel Gautherot. **Ano:** década de 1950. **Fonte:** http://www.ims.com .br – Acesso: janeiro de 2018. **[644]:** Vista parcial do Hotel Tijuco. **Ano:** Década de 1950. **Fonte:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: janeiro de 2018 **[645]:** Vista da fachada principal da Faculdade de Odontologia de Diamantina. **Ano:** Década de 1950. **Fonte:** (FERNANDES; CONCEIÇÃO: 2005, p.151).

4.3.

INTERVENÇÕES SOBRE PREVALÊNCIAS COLONIAIS: NIEMEYER DIANTE DA PRAÇA QUINZE DE NOVEMBRO, NO RIO DE JANEIRO, RJ

Octogenário, mas então, em plena atividade profissional,[999] o arquiteto Oscar Niemeyer demonstrara-se, em companhia dos amigos José Fernandes Guitton Balbi[1000] e João Niemeyer Soares,[1001] *"[...] surpreso com o descaso que surgia por toda parte [...]"* (NIEMEYER: 1991. In: http://www.niemeyer.org.br – Acesso em outubro de 2017) durante um passeio pelas ruas do centro histórico do Rio de Janeiro, no começo da década de 1990.

Caminhando entre as vias[1002] que desembocam na Praça Quinze de Novembro; alcançando em seguida, a Estação das Barcas e o Torreão – remanescente do Mercado Municipal – Niemeyer relatara:

> [...] Contornei os antigos prédios ali existentes: Lojas, bares e restaurantes servidos por um pátio sujo e abandonado e segui até a estação das barcas de Niterói, uma construção de aspecto provisório que lamentavelmente se adapta naquele ambiente degradado. Decepcionado, penetrei num dos embarcadouros, curioso para ver a paisagem escondida. E lá estava a nossa bela Baía de Guanabara, a Ilha Fiscal[1003] e as barcas e veleiros que lhe dão movimento e alegria. (Ibid).

[999] Ainda no ano de 1991, Oscar Niemeyer projetara o icônico MAC – Museu de Arte Contemporânea de Niterói. Inaugurado em 1996, com expressivo aparato crítico.
[1000] José Fernandes Guitton Balbi, amigo de Oscar Niemeyer, engenheiro e então conselheiro da Fundação Oscar Niemeyer.
[1001] João Niemeyer Soares é arquiteto e sobrinho de Oscar Niemeyer; colaborador em diversos projetos de seu tio.
[1002] Sobretudo as ruas: Sete de Setembro e Primeiro de Março.
[1003] Segundo informações do *"Guia da Arquitetura Eclética no Rio de Janeiro"*, vemos: *"A Ilha Fiscal é uma das muitas aflorações rochosas existentes na Baia de Guanabara que, após aterros sucessivos, acabou assumindo a forma retangular de hoje, ligada por uma doca ao cais. No castelinho oblongo, a mais importante manifestação do neogótico no Rio de Janeiro [...]"* (CZAJKOWSKI: 2000, p.45.).

O olhar de arquiteto e, sobretudo, carioca, logo se voltara à Praça Quinze de Novembro, a qual *"desejava conhecê-la melhor"* (Ibid) refletindo: *"A minha frente estava o viaduto e o chafariz de Valentim que nos velhos tempos tinha mais destaque com a praça menor e mais próxima do mar"* (Ibid) e assim complementando:

> [...] **Há muito tempo procuro guardar para mim a revolta que a história urbanística do Rio** provoca e que naquele momento me envolvia outra vez diante dos aterros sucessivos ali cometidos; **do desprezo com que os novos prédios foram pouco a pouco desfigurando aquela área como se o Paço Imperial não fosse um monumento importante na história do nosso país.** Sabia com que carinho esse prédio foi restaurado, com que interesse meu velho amigo José de Souza Reis dele cuidou, mas isso não impediu que a Praça XV fosse mal conservada e desmerecida. (Ibid). **(Grifos nossos).**

Além dos sucessivos aterros, destacados por Niemeyer, a escala do entorno dominante ao antigo Paço encontrava-se desmerecida – *"Até a parte paisagística [...] com as grandes árvores existentes, que não seria o bom caminho a seguir. [...]"*. (NIEMEYER apud UCHÔA: 1995). Assim, desejoso da recuperação da *praça*, o arquiteto tentou compreendê-la, *"[...] sentir como ela se enquadrava, como seriam esses prédios nela construídos [...]"* (NIEMEYER: 1991. In: http://www.niemeyer.org.br – Acesso em outubro de 2017) apresentando-nos seu percurso:

> [...] dirigindo-me ao prédio da Bolsa de Valores que marca o correr de construções que desse lado a compõem. Mais irritado fiquei. **Apenas o edifício que compõe o Arco do Teles se ajustava à arquitetura do Paço Imperial. O resto, até a rua 1º de Março, era um amontoado de prédios vulgares** [neste momento, Niemeyer refere-se aos edifícios lindeiros e sobrepostos ao Arco do Teles], de construção relativamente recente que dos edifícios vizinhos e o Paço Imperial, os que construíram nunca se ocuparam. Estava na rua 1º de Março defronte à rua 7 de Setembro. Numa das esquinas via-se o antigo Convento do Carmo, sóbrio, pintado de branco; da outra, a Catedral Metropolitana[1004] [sic], escura, pesada, sem nenhum interesse para mim. E fiquei a considerar porque não a pintavam de branco ligando-se pela cor ao Convento e ao Paço. Branca foi sempre a cor de todas as construções do período colonial. **Como aquela Praça foi desmerecida! Como poderia ser recuperada? Como transformá-la numa praça de verdade, simples, ressaltando o Paço Imperial. Mas o problema que me apresentavam não se limitava à Praça mas a toda aquela área compreendida entre o Albamar e o velho prédio da Bolsa de Valçores [sic]. Era o plano de conjunto que deveria apresentar.** (Ibid). **(Grifos nossos).**

A *praça* carioca encontrada por Niemeyer em 1991 diferenciava-se ligeiramente da atual *praça*, remodelada pela prefeitura municipal do Rio de Janeiro – especialmente no término dos mandatos (2009-2017) do então prefeito Eduardo da Costa Paes (1969). Desta maneira, para a compreensão do estado urbano-arquitetônico da Praça Quinze de Novembro encontrada pelo

[1004] Oscar Niemeyer refere-se, na verdade, a Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo (antiga Catedral) ladeada por outra igreja de mesmo nome; implantadas no quadrante formado pelas ruas: Sete de Setembro; Primeiro de Março; Carmo e o Beco dos Barbeiros.

arquiteto, será apresentado a seguir, um breve panorama histórico-morfológico de seu território e particularidades de suas arquiteturas.

A) Breve apresentação histórico-morfológica da Praça Quinze de Novembro:

Afastando-nos da difícil tarefa de demarcar a evolução histórico-morfológica do *lugar* Praça Quinze de Novembro – cujo destaque se dá através de Oscar Niemeyer no começo da década de 1990 – prosseguiremos adiante com alguns importantes apontamentos acerca das principais transformações urbanas ocorridas, logo apoiando-nos em alguns autores e material iconográfico relevante.

Anteriormente denominada de Várzea[1005] de Nossa Senhora do Ó; logo em seguida, Várzea do Rio de Janeiro; Várzea do Terreiro da Polé; Largo do Carmo; Praça do Carmo; Praça do Palácio; Praça Dom Pedro II e, após a Proclamação da República (rebatizada, precisamente em 21 de fevereiro de 1890): Praça Quinze de Novembro. Tal *praça,* muito embora não origem da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, logo se tornara importante centralidade diante da Baía de Guanabara – descendo as colinas em direção à praia – conforme nos aponta a arquiteta Dora Alcântara (1930) em seu interessante texto *"Praça XV e Imediações. Estudo de uma área histórica no Rio de Janeiro."* extraído da *"Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional"*, nº20 de 1984; assim dizendo:

> A difícil tarefa de estabelecer o traçado regular, próprio a uma 'cidade real', na baixada pantanosa, foi sendo executada a partir da restinga arenosa, conhecida como Praia de Manuel de Brito, 'linha arqueada que serviu de base ao traçado das ruas' e que ligava o morro do Castelo ao de São Bento, duas das quatro colinas que balizavam a cidade, em seu núcleo inicial. (ALCÂNTARA: 1984, p.114.).

Através da mesma pesquisadora, temos notícia da evolução deste importante[1006] espaço da urbe carioca, assim verificando:

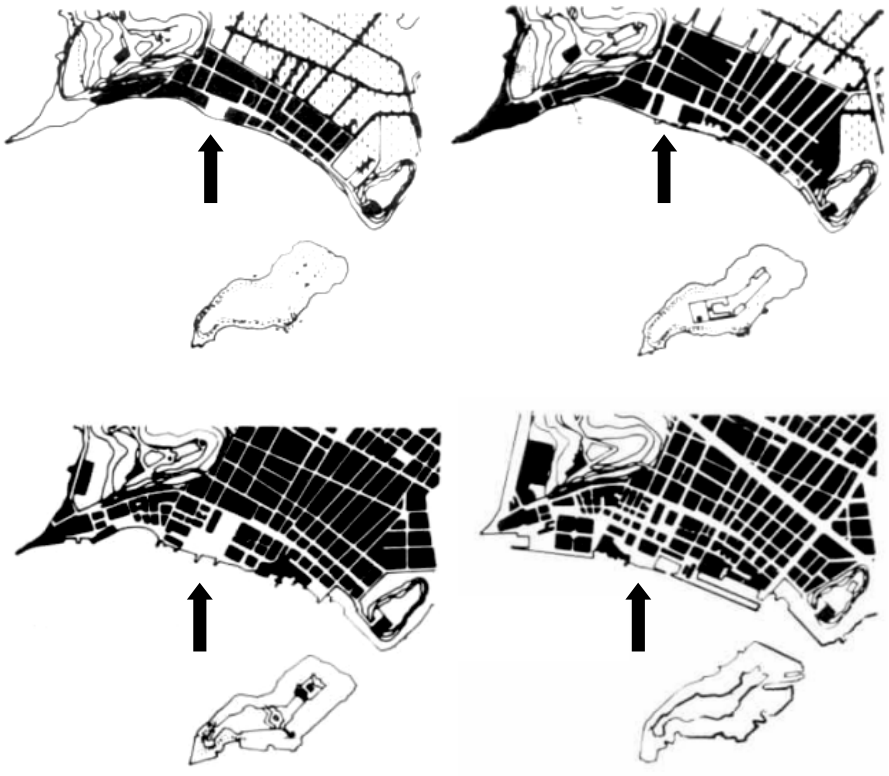
> A difícil do século XVIII, a cidade cujo crescimento por diversos motivos fora lento, inclusive devido às dificuldades do sítio, iria expandir-se. De desenho retilíneo e alongado, as quadras que se desenvolveram para o interior, na direção do Campo de Santana, pareciam comprimir-se entre os morros de Santo Antônio e Conceição, ao serem pressionadas pelas atividades que, concentradas nas proximidades do porto, forçavam essa expansão. A partir da referida restinga. Também para o lado do mar, a cartografia vai revelando um aterro progressivo. As ruas que se vão delineando resultam particularmente estreitas e menos regulares [...] (Ibid).

1005 *"A principal via do Rio colonial era formada pelas ruas da Misericórdia e Direita, atual Primeiro de Março, ao longo da qual ainda permanecem importantes exemplares da arquitetura do período. Essa via ligava o morro do Castelo ao morro de São Bento, sendo que entre esses dois extremos formou-se a primeira praça na várzea – o Terreiro do Carmo – assim denominado por ser fronteiro ao convento do Carmo, atual praça XV de Novembro."* (CZAJKOWSKI: 2000, p.13.).

E assim prossegue:

> A frente das construções carmelitas, a **vista para o mar permaneceu desobstruída** e, mesmo com a cessão parcial da área, para a construção da Casa dos Contos, local depois aproveitado para a Casa dos Governadores, mais tarde usada como Paço, aí **ficou vazio o do Terreiro da Polé, futuro Largo do Paço, nessas terras conquistadas ao mar.** (Ibid). **(Grifos nossos).**

Somando-se a Alcântara, constata-se a centralidade da *praça,* seu vazio respeitado, assim também, os sucessivos aterros ocorridos na região e observados através de alguns dados cartográficos levantados, cujo destaque, da-se através do material encontrado por meio do arquiteto e pesquisador (já mencionado na Tese) Paulo Santos em sua publicação: *"Formação de cidades no Brasil Colonial"*. Em tal livro, vêem-se interessantes plantas,[1007] mas, ainda que empolgantes para análises, tais cartografias nos são sintetizadas em diagramas apresentados no texto de Alcântara, cujo didadismo da figura-fundo merece destaque.



Imagens 646 (conjunto): Seqüência de imagens do centro do Rio de Janeiro, destacando com a seta preta a implantação da Praça Quinze de Novembro e suas mudanças ao longo dos séculos 17. 18, 19 e 20 (respectivamente de cima para baixo, da esquerda para a direita). **Fonte:** (ALCÂNTARA: 1984. In: Revista do Patrimônio Histórico, nº20, p.116. Ano: 1984.).

[1007] Exemplificando: planta de 1713, do brigadeiro João Massé; planta de 1750, do capitão André Vaz Figueira; planta de 1767 (de autoria desconhecida); planta de 1769, do sargento-mor engenheiro Francisco João Roscio; também de 1769, através de planta atribuída ao coronel José Custódio de Sá e Faria ou, ainda, a planta de (*circa*) 1817 (de autoria desconhecida) a mando do Príncipe Regente.

Tal seqüencia de mapas apresenta-nos os principais aterros ocorridos diante da região em destaque e adjacências, além de transformações morfológicas em períodos distintos cujo recorte temporal atravessa do século 17 ao século 20. Não obstante, para maior compreensão, é necessário evidenciarmos algumas iconografias, evidenciando assim as pinturas exponenciais e mesmo fotografias a partir do século 19, logo alcançando o espaço verificado por Oscar Niemeyer.

Brevemente, sabe-se que o território em destaque fora inicialmente ocupado por volta de 1580 quando, à beira-mar, erguera-se uma pequena edificação religiosa. Ainda em meados da segunda metade do século 16, construções prevalentemente térreas foram acrescidas à costa e, em conformidade (perpendicularmente) com a igreja existente dera-se a formação de um largo sobre a então várzea, através da qual desenvolver-se-ia o principal espaço público carioca.

Muito embora primitivo, tal largo, apresentara crescente relevância (especialmente) a partir de 1619 quando ali erigira-se o Convento do Carmo. Notícias de tal conformação nos são dadas através da primeira vista panorâmica do Rio de Janeiro (conforme atesta-se no texto de Alcântara), por meio de *"Rio Genero"* – gravura de 1624, realizada pelo holandês Nicolas von Geelkerken.

Não obstante, é somente no século 18 que as principais edificações que deram origem à clássica imagem formada da *praça* começaram a aparecer, moldando assim, uma paisagem de poderio econômico – conforme muito bem sublinhara Dora Alcântara, ao destacar, por exemplo, o escoamento do ouro vindo dos sertões das Geraes através da Baía de Guanabara.

Neste quadro, já se avultavam: os *Armazéns del Rey* e, logo, a Casa da Moeda (ainda anteriores a 1743); as construções carmelitas da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo (1755); a Igreja de Nossa Senhora do Monte do Carmo (1761) e mesmo, a Casa da Família Telles (portentosa edificação defronte a antiga Casa da Moeda, datada da segunda metade do século 18), além de outras construções menores – alcançando uma configuração espacial e arquitetônica muito próxima à perspectiva realizada pelo português Luiz dos Santos Vilhena (1744-1814), em 1775 ou ainda, na pintura de fatura de Leandro Joaquim (1738-1798), de 1789.

Já finalizado, verifica-se a partir de 1789 a marcante centralidade[1008] do Chafariz do Carmo (substituíndo um primitivo então existente chafariz), além de novos aterros e uma maior organização e geometrização do espaço público, com novo cais e escadarias, conforme atesta-nos, por exemplo, uma anônima água-tinta (também apontada por Alcântara) posterior a chegada da família Real.

Após o incêndio na madrugada de 20 de julho de 1790, do casarão da família Telles alguns arranjos construtivos e estéticos surgiram no espaço urbano em análise, especialmente após a

[1008] Tanto urbana quanto social.

apropriação da família Real com a outrora Casa dos Vice-Reis ou Paço dos Vice-Reis,[1009] logo sendo re-batizada de Paço Real (a partir de 1808) e Paço Imperial (a partir de 1822) – contando esta edificação, já no século 19, com melhorias e acréscimos diversos, a exemplo dos passadiços que o interligava as edificações religiosas.







Imagens 647, 648 e 649 – respectivamente. [647]: Detalhe do então Largo do Carmo através da perspectiva de Luís dos Santos Vilhena, de 1775. **Fonte:** http://historiasemonumentos.blogspot.com.br – Acesso: novembro de 2017. **[648]:** Largo do Carmo através de aquarela de Richard Bate, de 1808. **Fonte:** http://www.rmgouvealeiloes.com.br – Acesso: novembro de 2017. **[649]:** Largo do Carmo através de pintura de Jean-Baptiste Debret, de 1825. **Fonte:** http://literaturaeriodejaneiro.blogspot.com.br – Acesso: novembro de 2017.

O presente período pode ser observado por iconografias diversas, sublinhando pinturas das seguintes datas e autores: de 1808, por Richard Bate (1775-1856); de 1817, por Thomas Ender (1793-1875); de 1818, por Karl Wilhelm von Theremin (1784-1852) e, já em 1825, destacadamente através da excepcional gravura realizada por Jean-Baptiste Debret (1768-1848).

Também do século 19, demarcam presença algumas novas edificações; ressaltando: o *Hotel de France,* já presente em meados de 1840, ou mesmo, o original edifício do Mercado, então lindeiro ao conjunto Telles. Apontam-se também para o entremeio deste período ao final do século, a ocorrência de novos aterros onde antes, o mar avançava nas escadarias do Chafariz do Carmo.

[1009] A partir de 1763. Anteriormente, Casa dos Governadores das Capitanias do Rio de Janeiro e Minas Gerais (a partir de 1743) e, ainda, em tempos mais remotos, conforme se verificou, *Armazéns del Rey* e Casa da Moeda.

Nesta altura, não mais a técnica pictórica registrara o lugar, mas sim (e crescentemente), os primeiros fotógrafos: desde o pioneiro registro brasileiro, através do então Paço Imperial captado em 1840 pelo francês Louis Compte (1798-1868); logo alcançando a *praça* em meados de 1865, através do suíço Georges Leuzinger (1813-1892), ou ainda, em 1895, pelo franco-brasileiro Marc Ferrez (1843-1923).









Imagens 650, 651, 652 e 653 – respectivamente. [650]: Vista parcial da então Praça de Dom Pedro II a partir do Chafariz do Carmo através de fotografia de Georges Leuzinger, de 1865. **Fonte:** http://brasilianafotografica.bn.br – Acesso: novembro de 2017. **[651]:** Vista parcial da Praça Quinze de Novembro no começo do século 20, através de fotografia de Augusto Malta, *circa* de 1906. Destaque para a intervenção paisagística na então praça seca. **Fonte:** http://ims.com.br – Acesso: novembro de 2017. **[652]:** Vista parcial aérea da Praça Quinze de Novembro através de fotografia de Pedro Lobo. Destaque para a presença da Via Elevada da Perimetral. Ano: 1984. **Fonte:** Revista do Patrimônio, nº20, p.124. Ano: 1984. **[653]:** Vista parcial da Praça Quinze de Novembro. Destaque para a presente verticalidade na moldura remanescente, através de fotografia de Ricardo Siqueira. Década de 1990. **Fonte:** (COHEN. FRIDMAN.:1998, s.p.).

Do século 19 ao começo do seguinte, outras e aceleradas modificações são notadas. Destas, sublinham-se, por exemplo: novas ampliações e reformas nas igrejas carmelitas; a construção do Ministério da Agricultura, Comércio e Obras Públicas (de 1871); as intervenções do antigo *Paço* através da Agência Central dos Correios e Telégrafos (a partir de 1889); a remodelação classicista no então largo, vendo-o já em 16 de julho de 1902 *"[...] simetricamente ajardinado com os canteiros ridentes de flores."* (Jornal *O Commentario*: 1903. In: DEL BRENNA: 1985, p.103.), envolvendo a estátua eqüestre de General Osório, o Chafariz do Carmo, um novo coreto e demais elementos de *"[...]*

asseio e aformoseamento do Caes Pharoux e praça Quinze." (Ibid); e, não menos importante, a remodelação da Estação das Barcas (de 1906-1911) e a construção em estrutura metálica do novo Mercado Municipal (de 1908) – transcendendo a então arquitetura colonial através de estilizações ecléticas e neoclássicas.

No novo século, a *praça,* muito embora modificada urbana e paisagisticamente, apresentava-se preservada em sua unidade arquitetural tal e qual nos apresenta Augusto Malta (1864-1957) em registro fotográfico de 1920 – conquanto, àquela altura, muito mais burguesa em sua paisagem, com jardins, fontes, estátuas e iluminação a gás.

Todavia, antes mesmo da segunda metade do século 20, surgiram na *praça* os primeiros edifícios verticais, estes ainda, de natureza *art déco* ou mesmo protomodernos. Dos remanescentes, destacam-se àqueles exibidos ao redor do Arco do Teles, apontando: o edifício da atual sede do Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (IBAMA) e o Edifício Cardoso.

Tal conjunto encontra-se nas proximidades da Bolsa de Valores do Rio de Janeiro, igualmente verticalizada quando ali instalada e modificada. De semelhante origem, destacam-se, também, o Ministério da Viação e Obras Públicas (do final da década de 1930) e o Tribunal de Justiça (de 1941) – ambos em estilo *art déco*.

A partir da segunda metade do século 20 (mas ainda, anos antes dos apontamentos críticos de Oscar Niemeyer) novas edificações surgiram no quadrilátero original da *praça* e suas adjacências. Destas, sublinha-se o polêmico Edifício Arco do Teles (1955-1961) sobreposto ao trecho sobrevivente da antiga residência da família Telles e, opostamente, o chamado Palácio 23 de Julho (de meados de 1976) sendo este, anexo da Assembléia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro, tendo ocupado o antigo Ministério de Viação e Obras Públicas, através de um *retrofit* pós-modernista.

Conquanto, a maior transformação do espaço urbano encontrado dera-se através da construção da Elevada Via da Perimetral na década de 1950 e, consequentemente, as demolições de diversos edifícios remanescentes (a exemplo do *Hotel Pharoux* e do antigo Mercado Municipal, do qual restara-nos apenas um de seus cinco torreões), ou ainda, obstruídos pela engenharia urbana (a exemplo dos atuais: Museu Naval e Museu da Justiça, além da Procuradoria Geral do Estado).

Diante do cambiante e vilipendiado território urbano e arquitetônico da Praça Quinze de Novembro ao longo de seus quatro séculos, quando encontrado por Niemeyer, destaca-se ainda a presença da estátua eqüestre de Dom João VI (de 1965) além de constantes remodelações: desde mudanças pontuais e aparentemente singelas de estetizações (pavimentações, jardins, iluminação, etc.) a significativas mutações decorrentes do empobrecimento urbano tão característico do final do século 20.



Imagem 654: Vista parcial aérea da Praça Quinze de Novembro e adjacências. Década de 1990. **Fonte:** Google Earth.

O espaço urbano da então Praça Quinze de Novembro e adjacências re-descoberto na década de 1990 por Niemeyer e companhia, distanciava-se há séculos do imaginário da Várzea de Nossa Senhora do Ó ou mesmo, por exemplo, do Largo do Carmo e as clássicas representações através de Leandro Joaquim e mais tarde por Jean-Baptiste Debret. Mesmo através do acervo fotográfico, a mesma (e já outra) *praça* e seu entorno, afastavam-se há pelo menos 151 da pioneira fotografia captada por Louis Compte – tratava-se, portando, de outra *cidade* e, sobretudo, de outra *praça*.

Uma década antes de Niemeyer propor soluções para a Praça Quinze de Novembro e imediações, o arquiteto registrara na primeira edição de *"Rio, de província à metrópole"* o seguinte apontamento: *"Vejam as gravuras antigas, o largo do Rio e do Palácio: como eram agradáveis! Como faziam uma pausa generosa entre as áreas construídas."* (NIEMEYER: 2008, pp. 15-16). Todavia, o pequeno trecho da urbe carioca exibia-se humilhada – tal qual nos registra também (seis anos antes do passeio *niemeyeriano*), em uma visão de não arquiteto, através do jornalista João Antônio Ferreira Filho (1937-1996) no artigo *"Praça XV, ai!"* presente em edição da Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, substancialmente dedicada a *praça* e ao antigo Paço Imperial – trazendo-nos assim, o seguinte cenário:

> Hoje, a Praça XV, a minha, a que um dia foi minha, é apenas interior. Esta aí, de hoje, suja e dolorosa, não chega a sequer uma contrafação da outra, humana e boa, a que nós, rapazes suburbanos, chamávamos ardorosamente de um programa. A de agora é o decadentoso arremedo, alguma coisa triste e má, encardida, esmoleira, meio pedinte e meio bandida, toda abandonada, farroupa e muita arvorezinha desgalhada que não vai sobreviver ao descaso e aos maus tratos – que se planta por ali defronte às barcaças chegando ou seguindo para Niterói. **É ali que se planta**

sofrida a atual Praça XV humilhada por absurdos, de engenharia urbana e geografia física; e patética, constrangedora geografia humana. (FERREIRA FILHO: 1984. In: Revista do Patrimônio, nº20, p.123.). **(Grifos nossos).**

Da evolução urbana brevemente aqui verificada através de representações iconográficas, aporta-se agora as construções e arquiteturas encontradas por Oscar Niemeyer – suscintamente comentadas através de um suporte histórico-descritivo que abrangerá edificações presentes em dois trechos distintos:



Imagens 655 e 656 – respectivamente: [655]: Vista aérea parcial da Praça Quinze de Novembro e adjacências. Destaque para os limites entre a Via Elevada da Perimetral (em primeiro plano) e os altos edifícios circundantes. **[656]:** Vista aérea parcial da Praça Quinze de Novembro e adjacências. Destaque para a praça em primeiro plano e o aterro com o remanescente Torreão. **Fonte única:** http://cidade3d.blogspot.com.br – Acesso: novembro de 2017.

a) **A Praça Quinze de Novembro** (inicialmente, através dos edifícios remanescentes verificados por Niemeyer, destacando: o Paço Imperial; o Convento do Carmo; a Igreja de Nossa Senhora do Monte do Carmo – *antiga catedral*; a Igreja de Nossa Senhora do Monte do Carmo e o Arco do Teles; estes, somados aos elementos integrados à *praça* e, sequencialmente, através do *"amontoado de prédios vulgares"* (NIEMEYER: 1991. In: http://www.niemeyer.org.br – Acesso em outubro de 2017) sublinhando: Edifício do

Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (IBAMA); Edifício Cardoso; Edifício Arco do Teles e, por fim, a Bolsa de Valores.

b) **Da Estação das Barcas ao Torreão Albamar** (priorizando os edifícios não ocultados pela então Via do Elevado da Perimetral, ressaltando assim: o Tribunal de Justiça; a Estação das Barcas e o então Torreão Albamar).

A Praça Quinze de Novembro:

Paço Imperial

Ressaltado por Oscar Niemeyer em diversos momentos de seu relato durante o passeio à Praça Quinze de Novembro, o Paço Imperial é assim recordado pelo arquiteto:

> No Rio, sempre me revoltou o descaso com que a Praça XV vai de defigurando, sem levar em conta **o palácio do Paço Imperial nela construído, importante para nós, histórica e arquiteturalmente. Gosto desse palácio.** Lembro meu velho amigo José de Souza Reis, que nele trabalhou, revendo plantas e documentos, descobrindo, inclusive, um acréscimo esquecido no tempo, o que deu maior movimento e beleza à sua arquitetura. (NIEMEYER apud UCHÔA:1995). **(Grifos nossos).**

Em semelhante tom, o remanescente palácio é assim enunciado pelo *"Guia da Arquitetura Colonial, Neoclássica e Romântica no Rio de Janeiro",* sublinhando: *"O monumento é um dos mais notáveis exemplos da arquitetura civil colonial brasileira."* (CZAJKOWSKI: 2000, p.62.). Não obstante, sabe-se que a trajetória deste edifício não fora homogênea na preservação de suas características físicas e formais diante das apropriações diversas, destacando: *Armazéns del Rey* e Casa da Moeda (entre o século 17 e o começo do século 18); Casa dos Governadores das Capitanias do Rio de Janeiro e Minas Gerais (inaugurada em 1743); Casa dos Vice-Reis ou Paço dos Vice-Reis (a partir de 1763); Paço Real (a partir de 1808); Paço Imperial (após a Independência do Brasil, em 1822); Agência Central dos Correios e Telégrafos (após a Proclamação da República, em 1889) e, finalmente, Centro Cultural (a partir de 1982).

O edifício encontrado por Oscar Niemeyer na década de 1990, embora tombado pelo Iphan em 1938, fora restaurado na década de 1980 sob a coordenação do arquiteto Glauco Campello e equipe[1010] e cujos principais apontamentos históricos, arqueológicos, arquitetônicos e de restauração podem ser verificados na *"Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional"* nº20, de 1984 – e que se destaca à voz de Glauco Campello (1934) de priorizar a *"[...] decisão de restabelecer a*

[1010] Consultoria de Cyro Corrêa Lyra e José de Souza Reis e com a participação das arqueólogas Regina Pinheiro da Silva, Edna Morley e Catarina Ferreira da Silva – cujos discursos, defesas e apontamentos históricos são acompanhados de textos dos arquitetos Augusto Ivan de Freitas Pinheiro (1944) e Dora Alcântara (1932); além do jornalista (já mencionado) João Antônio Ferreira Filho, presentes na Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional nº20 de 1984.

imagem barroca que por tanto tempo caracterizara o edifício [...]" (CAMPELLO: 1984, p.144.) – fato elogiado por Niemeyer, conforme vimos ao mencionar José de Souza Reis.

Desta maneira, em termos gerais, o antigo *paço* redescoberto por Niemeyer pode assim ser descrito: *"A construção, marcada por cunhais de cantaria, pelas seqüencias de janelas de púlpito com bacias e pelo telhado composto por três corpos justapostos, desenvolve-se internamente ao redor de dois pátios."* (CZAJKOWSKI: 2010, p.62) – que também acrescenta: *"As fachadas voltadas para o mar e para a praça correspondem às alas mais nobres da edificação. A fachada principal é formada por três corpos, sendo um central com três pavimentos. Os corpos têm a mesma composição, destacando-se as portadas, em especial a central, de excelente fatura.* (Ibid).

Tais composições emolduram paralelamente a *praça* e, perpendicularmente, a baía, sendo, ainda hoje a edificação de maior destaque; quando observada por Niemeyer, a origem das intervenções propostas.

A importância deste edifício para o cenário cultural brasileiro evidencia-se pelo tombamento[1011] do bem ocorrido em 6 de abril de 1938.

Convento do Carmo:

Localizado na esquina da ruas Sete de Setembro[1012] e Primeiro de Março,[1013] o Convento do Carmo fora construído em 1619 pela Ordem Terceira dos Frades do Carmo sobre o terreno adquirido oito anos antes, contigo à capela de mesma ordem – cuja história remete-nos ao Frei Pedro Viana e sua vinda ao Rio de Janeiro após a fundação do Convento do Carmo de Santos, no atual estado de São Paulo.

Reformado em diveras ocasiões, destacando os anos de 1697; 1702; 1808 (momento em que o mesmo fora requisitado pela Corte[1014] recém chegada ao Brasil); 1906 (marcada pela ecletização do edifício, com substanciosas descaracterizações) e 1960 (época em que o edifício fora restaurado[1015] e tombado pelo Iphan em 1964) – somando ainda, ao acréscimo ocorrido entre 1976-1982 através do *"[...] prisma negro [...]"* (GUIMARAENS: 2002, p.220.) com o polêmico[1016] projeto do arquiteto Harry James Cole (1930-1990) – o conjunto observado por Niemeyer guardava ainda

1011 Em 6/4/1938 através do Livro Histórico, vol.1, inscrição 9 e o Livro de Belas Artes, vol.1., inscrição 23.
1012 Sabe-se que após a abertura em 1857 da rua Sete de Setembro (antiga rua do Cano), entre o convento em destaque e a Igreja de Nossa Senhora do Monte do Carmo, parte da fachada lateral do convento fora destruída.
1013 Antiga rua Direita.
1014 *"Em 1808 o convento foi requisitado para abrigar a Corte. Nessa época foi construído um passadiço que o ligava ao Paço e provavelmente erigidos os contrafortes posteriores ainda existentes."* (CZAJKOWSKI: 2000, p.60.). Sabe-se ainda que, após servir de moradia para integrantes da Corte e a Rainha Maria I de Portugal (1734-1816), o edifício serviu de abrigo para a Real Biblioteca em 1810 e entre 1840-1896 o convento abrigou o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.
1015 *"Por volta de 1960, quando esteve ameaçado de demolição, foi tombado e restaurado recuperando o aspecto colonial."* (CZAJKOWSKI: 2000, p.60.).
1016 *"Projetado em 1977 pelo arquiteto Harry Cole, o Centro Candido Mendes centrou polêmicas praticamente insondáveis nas hostes iphanianas. Entre 1976 e 1982, as equipes do Ipahn trabalharam na defesa do antigo convento, visando colaborar nas 'obras de acréscimo coladas à fachada interna e construção de um edifício de grande porte – o futuro Centro Candido Mendes – em sua área adjacente' (Iphan, 1976c). Além disso, o Serviço se comprometeu com a recuperação do caráter histórico das estruturas remanescentes, e as sucessivas equipes estavam de acordo em que 'não haverá desfiguração alguma. Pelo contrário, o prédio tombado pelo Iphan, depois de alijado dos acréscimos e deposto nas suas linhas originais, voltará a ter o aspecto nobre que existia antigamente' (ibid)."* (GUIMARAENS: 2002, p.220.).

na década de 1990, a volumetria prismática original e, segundo o *"Guia da Arquitetura Colonial, Neoclássica e Romântica do Rio de Janeiro"*, uma fachada principal com uma *"[...] grande superfície de paramento e a presença de poucas aberturas [...]"* (CZAJKOWSKI: 2000, p.60.) que denotam a antiguidade do edifício.

Tal antiguidade é verificada nos três principais pavimentos do convento através do ritmo de cheios e vazios; vãos com molduramentos em pedra e sobrevergas, ora retas, ora abatidas, tendo ainda, sacadas de grades de ferro forjado com seus grossos varões guarnecidos de ruelas e cones – além, é claro, das grossas paredes caiadas e a cobertura revestida de telhas cerâmicas e cumeeeira paralela à rua.

A edificação em destaque fora destacada e mantida por Oscar Niemeyer em sua proposta, conforme veremos adiante. Ressalta ainda ser um bem tombado a nível federal,[1017] desde 1964.

Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo

Também conhecida como Igreja da Venerável e Arquiepiscopal Ordem de Nossa Senhora do Monte do Carmo, tal edifício religioso se origina através da Ordem terceira do Carmo e sua presença no Rio de Janeiro desde o século 17, com o *convento* já verificado.

Implantada ao lado da antiga catedral carioca, a construção desta igreja remete ao ano de 1752, com traço atribuído ao já mencionado entalhador e arquiteto português Manuel Alves Setúbal[1018] e com planta modificada pelo Frei Xavier Vaz de Carvalho (? - ?). A obra desta edificação religiosa deu-se em especial entre 1755-1770, estendendo-se, contudo, até o século 19 – momento em que, as presentes torres com cúpulas bulbosas cobertas de azulejos e sustentadas por bases octagonais foram idealizadas pelo desenhista, pintor e professor[1019] da Academia Imperial de Belas Artes, Manuel Joaquim de Melo Corte Real (?-1848).

Apresentando planta tradicional, o exterior da *igreja* – observado por Niemeyer – é, segundo o *"Guia da arquitetura colonial, neoclássica e romântica do Rio de Janeiro"*, a única igreja carioca remanescente do período colonial *"[...] cuja frontaria é totalmente revestida em pedra, característica pombalina de influência italiana [...]"* [1020] (Ibid. p.59.) – complementando com as seguintes informações:

> Sua composição [da igreja] com grande predomínio do cheio sobre os vazios, é precursora no uso de painéis, que vão aparece mais tarde [...]. O Corpo central é arrematado por frontão contracurvado, constituído por segmentos de curvas com terminação em ápice, de origem borromínica, outra influência da Lisboa de Pombal. Ordem dupla de pilastras colossais com capitel invertido e um

[1017] Através do Iphan em 31/7/1964 no Livro Histórico, vol.1, inscrição 375.
[1018] Cuja ligação se envolve com a Igreja de Nossa Senhora do Monte do Carmo.
[1019] Tendo sido um dos primeiros alunos de Jean-Batiste Debret
[1020] Ainda de acordo com o *"Guia da arquitetura colonial, neoclássica e romântica do Rio de Janeiro"*, tais característica não se popularizaram no território carioca.

pesado entablamento definem sua bela proporção. **Destaca-se ainda a elaborada portada**[1021] **em lioz, melhor obra do gênero na cidade.** (Ibid). **(Grifos nossos).**

As principais restaurações e reformas (a exemplo da cúpula sobre a capela-mor) aconteceram com influências internas, tendo ocorridas, especialmente, entre 1808-1810 (com a chegada da família real portuguesa) e, também, nos anos de 1873-1877. Tal edificação fora tombada[1022] a nível federal, em 1938.

Igreja de Nossa Senhora do Monte do Carmo – antiga Catedral:

Vizinha ao antigo Convento do Carmo de origem setecentista, o então edifício religioso encontrado por Oscar Niemeyer nos anos 1990 era, àquela altura, denominado de antiga Sé.[1023] A origem do edifício remonta à primitiva Ermida de Nossa Senhora do Ó, tendo sido a mesma substituída por uma igreja maior construída entre a partir de 1761, através do risco[1024] do arquiteto e entalhador português Manuel Alves Setúbal (c.1720-?), sendo inaugurada com solene procissão em 22 de julho de 1770.

Embora se saiba da qualidade e unidade formal de seu interior rococó –*"[...] um dos melhores exemplos da segunda metade do século XVIII [...]"* (Ibid. p.58.), tem-se conhecimento que tanto interna quanto externamente, o edifício religioso fora modificado (reformado e restaurado) em diversas ocasiões.

Ainda no século 19, sabe-se de reformas em 1808, decorrentes da vinda da família real portuguesa; mudanças entre c.1825-1826 pelo arquiteto Pedro Alexandre Cavroé[1025] (1776-1844), que completara a fachada da igreja através de um frontão de pedra;[1026] alterações em 1850 e 1889 e, já em 1900, modificações no frontispício através do engenheiro Adolfo José Del Vecchio e o pintor, restaurador e arquiteto Tomás Georg Driendl (1849-1916) – restanto apenas o primeiro pavimento com os três portais em estilo pombalino ainda original.

No século 20, entre 1905-1913 as principais reformas ficaram à cargo do arquiteto italiano Rafael Rebecchi, com a reconstrução da torre, encimada pela estátua em bronze de Nossa Senhora da Conceição. Sabe-se ainda que em 1922, no Centenário de Independência do Brasil, novas modificações ocorrreram na histórica igreja.

[1021] Portada esta que apresenta em coroamento um medalhão de 1761, originário de Portugal, que representa São Simão Stock recebendo o escapulário das mãos da Virgem do Carmo que, ao seu colo, carrega o Menino Jesus.
[1022] Em 20/4/1938 através do Livro Histórico, vol. 1, inscrição 13 e no Livro de Belas Artes, vol.1, inscrição 28.
[1023] E não mais, Capela Real Portuguesa (a partir de 1808), ou mesmo Capela Imperial. Tal igreja mesma fora substituída pela nova Catedral Metropolitana do Rio de Janeiro, com traço modernista de autoria do arquiteto Edgar de Oliveira da Fonseca.
[1024] Internamente, a talha fora realizada a partir de 1785 pelo arquiteto e entalhador Inácio Ferreira Pinto (1759-1828).
[1025] Vindo para o Brasil em 1824, Pedro Alexandre Cravoé fora nomeado arquiteto da Câmara Municipal e da Casa Imperial, tendo sido exonerado em 1930 ao cargo de arquiteto da Casa Imperial, por motivo de furto.
[1026] Demolido em 1922.

Preservada e tombada[1027] pelo Iphan, ainda em 1938, esta igreja alcançara a presença de Oscar Niemeyer através de singelas propostas de intervenções, conforme veremos ao longo do texto.

Arco do Teles

A partir da construção da antiga Casa dos Governadores (1738-1743) – futuramente Paço Real, logo, Paço Imperial – o intorno imediato, isto é, o Largo do Paço ganhara expressiva valorização já nas bordas do século 18. Neste cenário, o então juiz português Antônio Telles[1028] Barreto de Menezes adquirira expressiva faixa de terreno (voltada para o *largo* e *Paço*) afim de ali erigir um vultoso casario destinado às classes mais altas do Rio de Janeiro.

O projeto para tal empreendimento ficara a cargo do engenheiro militar José Fernandes Pinto Alpoim (1700-1765) – este, responsável pela Casa dos Governadores, além de diversos projetos de renome localizados no Rio de Janeiro, Minas Gerais e Rio Grande do Sul.

Tal objeto arquitetônico tornara-se original graças à um problema inicial: a passagem da Travessa do Mercardo do Peixe (atual Travessa do Comércio) e o desejo de sua não obstrução. Para solucionar a questão, Alpoim idealizara um arco abatido de três centros com ombreiras e verga em cantaria semelhante ao encontrado no pátio do Paço Imperial, preservando assim, o percursso abaixo.

Em seu estado primitivo, o edifício mostrava-se expressivamente longitudinal, tendo no térreo, um ritmo de cheios e vazios através de portadas de vergas retas e, acima, respectivamente nos dois últimos pavimentos, varandas de arco reto e de arco rebaixado. Coroando, viam-se ainda, um conjunto de águas furtadas diante do telhado cerâmico com cumeeeira paralela ao largo. O edifício burguês, feito de pedra, cal e telhas de barro, compunham o quadrilátero do *largo* em conjunto com os edifícios do poder.

Tal conjunto alcançara o século 20, mofificado (ainda que tombado pelo Iphan desde 1938).[1029] Inicialmente, ladeado por edificações de tradicional feitio; posteriormente, através das primeiras verticalizações – destacando a sobreposição de um edifício, conforme veremos adiante.

Chafariz do Carmo e estátuas eqüestres

Presente na *praça,* Oscar Niemeyer dissera: *"A minha frente estava o viaduto e o chafariz de Valentim que nos velhos tempos tinha mais destaque com a praça menor e mais próxima do mar."* (NIEMEYER: 1991. In: http://www.niemeyer.org.br – Acesso em outubro de 2017).

O *chafariz* encontrado pelo arquiteto é reconhecido também pela alcunha de Chafariz de Mestre Valentim ou Chafariz da Pirâmide. Substituído pelo então chafariz projetado pelo

[1027] Em 20/4/1938 através do Livro Histórico, vol. 1, inscrição 13 e no Livro de Belas Artes, vol.1, inscrição 28.
[1028] Ora grifado com duplo "L", ora não.
[1029] Em 16/1/1942 – no Livro Histórico, vol.1, inscrição 186 e no Livro de Belas Artes, vol.1, inscrição 253-a

engenheiro militar húngaro Carlos Mardel[1030] (1695-1763) que, já na segunda metade do século 18, não mais atendia às demandas do porto carioca, o novo chafariz fora reformulado (apropriando-se do mármore e da cantaria) pelo mineiro Valentim da Fonseca e Silva – *Mestre Valentim* (1745-1813), escultor e entalhador.

De acordo com o *"Guia da Arquitetura Colonial, Neoclássica e Romântica no Rio de Janeiro",* tal *chafariz* é *"[...] o único marco urbano do período colonial cujos apuro formal e características compositivas conferem-lhe o caráter de monumento."* (CZAJKOWSKI: 2000, p.61.) – que também também: *"Construído em gnaisse carioca, apresenta a conjugação da forma prismática com superfícies onduladas e cunhais salientes de seção circular, integrados por entablamento que acompanha o movimento de curvas e contracurvas."* (Ibid.).

A iconicidade formal deste *chafariz* é expressada, em especial, através do robusto prisma cujo coroamento dá-se por um périplo de balaustradas pontuadas nas extremidades por pináculos-fogaréus, tendo ao centro, uma pirâmide de granito arrematada pela Esfera Armilar. Acrescentam-se ainda, por mestre Valentim,[1031] brasões e peças de homenagem à corte portuguesa. Visto a sua importância, o *chafariz* fora um dos iniciais bens tombados[1032] pelo Iphan, ainda em 1938.

Não menos importantes que o *chafariz,* marcam presença no espaço urbano remanescente e transformador, duas estátuas eqüestres: a primeira, identificada por Niemeyer em *croqui* (de análise e de proposta arquitetônica), a estátua do General Osório; a segunda, muito embora não apresentada pelo arquiteto em texto ou desenho, a estátua de D. João VI, implantada na praça desde a década desde a década de 1960.

A estátua eqüestre do General Osório homenageia Manuel Luís Osório[1033] (1808-1879) – o *Marquês de Herval*, general, político e monarquista brasileiro. Fundida[1034] em 1884 pelo escultor mexicano José Maria Oscar Rodolpho Bernardelli y Thierry (1852-1931), encontra-se protegida por um gradil e um ornamentado pedestal donde se lê na dianteira: *"A Osório o Povo 1884"*.

Não menos emblemática, muito embora não destacada por Niemeyer em seu relato, vê-se na mesma *praça* a estátua eqüestre de Dom João VI. Fundida pelo escultor angolano Salvador Carvão da Silva d´Eça Barata Feyo (1899-1990), o monumento presenteado pelo governo português e inaugurado em 10 de junho de 1965 implanta-se[1035] no local onde se dera a entrada do então Rei de Portugal ao Brasil, em 1808. Encimado o cavalo, Dom João VI leva à sua mão direita, o globo terrestre encimado pela Cruz de Cristo.

1030 Cujo verdadeiro nome era Martell (Mardell) Károly, engenheiro militar húngaro, com formação inglesa e francesa e atuações especialmente em Portugal, onde veio a falecer.
1031 Além do Chafariz do Carmo, mestre Valentim realziara mais dois reconhecidos chafarizes cariocas: o Chafariz das Saracuras, de 1795 e o Chafariz das Marrecas, de 1789.
1032 Através do Livro Histórico, vol.1, inscrição 25 e Livro de Belas Artes, vol.1, inscrição 58.
1033 Patrono da Arma de Cavalaria do Exército brasileiro desde 1962.
1034 Com o bronze dos canhões da Campanha da Tríplice Aliança – a Guerra do Paraguai (1864-1870).
1035 Uma réplica desta estátua pode ser verificada na rotunda do Forte de São Francisco Xavier do Queijo, na Praça de Gonçalves Zarco, no Porto, Portugal.

Das edificações remanescentes da Praça Quinze de Novembro observadas em 1991 por Oscar Niemeyer verificamos: o Paço Imperial, o Convento do Carmo, a Igreja de Nossa Senhora do Monte do Carmo, a Igreja de Nossa Senhora do Monte do Carmo e o Arco do Teles. Destes, acrescentamos a presença do Chafariz do Mestre Valentim, além das estátuas eqüestres de Dom João VI e do General Osório.

Somados a estes, destacaremos a seguir, importantes objetos arquitetônicos também verificados por Niemeyer e criticados por ele, sendo: o Edifício da Superintendência do Ibama no Rio de Janeiro; o Edifício Cardoso; o Edifício Arco do Teles; o Edifício da Bolsa de Valores além do anexo da Assembléia Legislativa do Rio de Janeiro – destacados pelo arquiteto, conforme já dito, sendo um *"amontoado de prédios vulgares"* (NIEMEYER: 1991. In: http://www.niemeyer.org.br – Acesso em outubro de 2017).

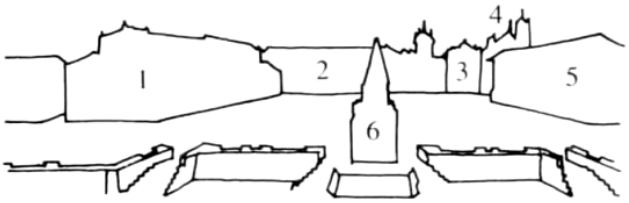
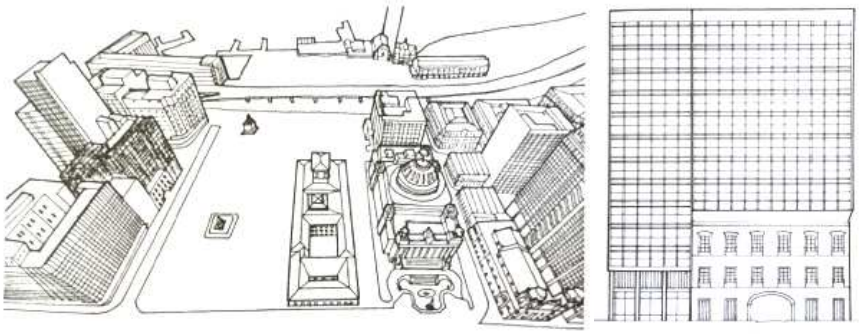


Imagem 657: Perfil da Praça Quinze de Novembro sobre desenho de 1825 de Debret. **Legenda:** 1: Paço Imperial; 2: Convento do Carmo; 3: Igreja de Nossa Senhora do Carmo (antiga catedral); 4: Igreja de Nossa Senhora do Monte do Carmo; 5: Casarão da família Telles; 6: Chafariz do Carmo. **Fonte:** Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional nº20. Ano: 1984, p.114.



Imagens 658 e 659 - respectivamente: [658]: Praça Quinze de Novembro a partir do Edifício Cândido Mendes. Ano: 1984. **[659]:** Edifício Arco do Teles sobrepondo e ladeando o Arco do Teles. **Desenhos:** Nara Iwata sobre fotografia de Cêça Guimaraens. **Fonte:** GUIMARAENS: 2002, p.130.

Edifícios ao redor e sobrepostos ao Arco do Teles

Sabe-se, através de fotografia de autoria de *"S.H. Holland"*[1036] que já em meados da década de 1930, a Bolsa de Valores do Rio de Janeiro era (ainda que com pouco menos de 10 pavimentos), único edifício destoante em sua verticalidade, presente na remanescente *praça.* Conquanto, tal cenário fora pouco a pouco modificado antes do término da mesma década.

Na esquina da rua Primeiro de Março e a *praça* em análise, vê-se um edifício em ligeiro estilo *art déco* em transição para um protomodernismo. Implanta-se o mesmo no local onde a partir da primeira metade do século 19 se encontrava o *Hotel de France,*[1037] de configuração ainda colonial. Todavia, no momento de nosso recorte, que Oscar Niemeyer presenciara, já se exibia (e ainda exibe) a atual sede do Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (IBAMA) – criado anos antes, em 1989, e ali possivelmente já instalado – apropriando assim, um simétrico edifício de doze pavimentos, acenuando, já na segunda matade da década de 1930 o processo de verticalização do centro histórico carioca.

Semelhante acontecimento dera-se entre o antigo *Hotel de France* e o conjunto Teles, quando ocorrera a demolição do então sobrado com feitio colonial de três pavimentos e sótão habitável para a substituição (também na segunda metade da década de 1930) através do chamado Edifício Cardoso[1038] – com seus oito pavimentos e estilo *art déco* de simplória estética marajoara, apresentando ainda, simetria com saliência central e reentrâncias nas extremidades.

Não obstante, apesar da absurda existência dos dois edifícios supramencionados, certamente a presença mais incabulada é o chamado Edifício Arco do Teles (e seus mais de dez pavimentos) erigido entre 1955-1961 através de projeto assinado pelo arquiteto paraense Francisco de Paula Lemos Bolonha (1923-2006). Visto a polêmica[1039] existência (verificada anos depois pelo próprio Niemeyer) é *"[...] resultado da solução encaminhada por Lúcio* [sic] *Costa, na pretensão de preservar o sobrado* [do Arco do Teles] *[...]"* (GUIMARAENS: 2002, p.123.) – ladeando e sobrepondo o remanescente conjunto da família Telles Barreto de Menezes, projetado (conforme vimos) ainda na primeira metade do século 18 pelo mais importante engenheiro militar brasileiro, José Fernandes Pinto Alpoim e, já em 1938, tombado[1040] pelo Iphan.

1036 Disponibilizada através da Brasiliana Fotográfica (http://brasilianafotografica.bn.br).
1037 Através de iconografias diversas, nota-se a presença do *Hotel de France* entre meados de 1840 até o desaparecimento do mesmo por volta da terceira década do século 20.
1038 No térreo deste edifício encontra-se a tradicional Tabacaria Africana, fundada em 1846 e, no endereço em destaque, readaptada.
1039 Acerca deste assunto vide o Capítulo 5 – *"O Iphan no Arco do Teles",* presente no livro *"Paradoxos Entrelaçados – as torres para o futuro e a tradição nacional",* de Cêça Guimaraens.
1040 Através do Processo de número 99 e inscrito em julho de 1938 nos livros do tombo Histórico e o de Belas Artes.

Bolsa de Valores do Rio de Janeiro

Cinco anos antes da primeira etapa[1041] para a implantação do novo edifício da Bolsa de Valores do Rio de Janeiro (projetado pelo arquiteto Márcio Roberto[1042] (1945) e seu pai, Maurício Roberto (1921-1996) e reinaugurada somente em 2002) Oscar Niemeyer deparara-se com a antiga sede de feições protomodernas de meados de 1934.

O edifício então existente – ausente na historiografia arquitetônica carioca – encontrava-se delimitado pela *praça* em destaque, além das ruas do Comércio, do Ouvidor, pela avenida Alfred Agache e a então existente Via Elevada da Perimetral.

Tal construção, muito embora importante em seu uso, nascera e findara em completo anonimato; sendo rememorada apenas pelo material iconográfico existente, a exemplo de fotografia encontrada[1043] apresentando-nos um edifício de nove pavimentos, ligeiramente assimétrico em sua fachada principal e com uma insossa seqüência de janelas *tipo Copacabana.*

Ambos os edifícios – o atual e o da década de 1930 – minimizam-se em suas qualidades arquitetônicas diante das outras sedes cariocas da Bolsa de Valores que se instalaram respectivamente na Praça do Comércio (atual Casa França-Brasil[1044]) à rua Visconde de Itaboraí; na Praça do Comércio (atual Centro Cultural da Justiça Eleitoral[1045]) e na Praça do Comércio (atual Centro Cultural Banco do Brasil[1046]) essas últimas na rua Primeiro de Março.

Anexo da ALERJ – Palácio 23 de Julho

O denominado Anexo da Assembléia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (ou Palácio 23 de Julho), delimitado pelas ruas Dom Manuel e São José além da avenida Alfred Agache, expande a Praça Quinze de Novembro feito um apêndice em direção ao Palácio Tiradentes – edifício eclético[1047] do começo do século 20, erigido onde antes se encontrava a Cadeia da Redenção[1048] (Cadeia Velha).

O edifício certamente observado por Oscar Niemeyer na década de 1990 possui um envoltório originado de meados de 1976, quando o departamento de arquitetura e engenharia da

[1041] Segundo o engenheiro civil Décio Ferreira, do Centro de Convenções Bolsa do Rio, o atual edifício onde se instalou a Bolsa de Valores do Rio de Janeiro fora construída em duas etapas: a primeira, em 1996; já a segunda, em 2002 – tendo ainda ocorrido a demolição do então edifício existente em 1998.
A sede da nova Bolsa de Valores do Rio de Janeiro foi construída em duas etapas, segundo o engenheiro civil Décio Ferreira:

[1042] Márcio Roberto (1945) é filho de Maurício Roberto (1921-1996) e sobrinho de Marcelo Roberto (1908-1964) e Milton Roberto (1941-1953) integrantes do escritório MMM Roberto. Atualmente, tal escritório leva o nome de M Roberto. Segundo o jornal *O Globo* de 10/8/2014, vemos acerca da aproximação do arquiteto Márcio Roberto e o edifício da Bolsa de Valores do Rio de Janeiro: *"Um dos últimos trabalhos da dupla foi a sede da Bolsa de Valores, na Praça Quinze. A obra demorou uma década para ser concluída e, por exigência do cliente, ganhou fachada espelhada que Márcio detesta."* (CANDIDA:2014. In. http://www.oglobo.globo.com).

[1043] Através do site: http://brasilianafotografica.bn.br – Acessado em outubro de 2017.

[1044] Projetada por Grandjean de Montigny (1776-1850) em 1819 e construída em 1820.

[1045] Projetada por Luís Schreiner (1838-1892) em 1892.

[1046] Projetada por Francisco Joaquim Bethencourt da Silva (1831-1911) entre 1880-1906.

[1047] Projetada por Archimedes Memória (1893-1960) e Francisque Cuchet entre 1922-1926.

[1048] Construída em meados de 1636 e demolida em 1914.

Alerj realizara uma espécie de *retorfit* sobre o antigo edifício do então Ministério da Viação e Obras Públicas.

Através de escasso material iconográfico, vê-se que, o original edifício,[1049] de ligeira arquitetura entre o estilo *art déco* e o protomodernismo do final dos anos 1930, exibia-se com oito à nove pavimentos, tendo seu maior destaque, a fachada frontal marcada com linhas verticais e o escalonamento em seu coroamento. Já *novo* edifício mantivera a escala e volumetria do original (inclusive seu escalonamento) conquanto, apropriando-se de revestimentos com expressa linguagem pós-modernista por meio de duvidoso e reluzente luxo através do mármore e vidro refletido – fruto do trabalho (segundo o Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro de 14 de julho de 1976) da firma vencedora na licitação de projetos *"Croquis, Projeto e Construções Ltda"*.



O conjunto urbano-arquitetônico em destaque verificado por Niemeyer apresentava-se seccionado (entre a Praça Quinze de Novembro ao aterro que prolonga o Tribunal de Justiça ao Torreão) através da Via Elevada da Perimetral (comumente também denominada de Elevado da Perimetral).

Idealizada na década de 1950, tal via, de concreto e vigas de aço, promovia quatro faixas de tráfego que atravessavam os bairros do Caju, Gamboa, Santo Cristo, São Cristóvão e Saúde – interligando as áreas adjacentes do porto, rodoviária, centro da cidade além da Ponte Rio-Niterói.

Polêmica através da demolição[1050] de importantes testemunhos histórico-arquitetônicas da paisagem carioca, tal obra de engenharia urbana fora inaugurada nos anos 1960, e resistira até meados de abril de 2014 quando, finalmente, demoliram-na.

Do Tribunal de Justiça ao Torreão Albamar.

Tribunal de Justiça – Centro Administrativo

Localizado nas bordas da Praça Quinze de Novembro, nas proximidades da Capitania dos Portos do Rio de Janeiro, a antiga Companhia Nacional de Abastecimento (CONAB) e, originalmente Entreposto Federal de Pesca ancora-se feito um navio às margens da Baía de

[1049] Sabe-se que, anteriormente ao edifício da primeira metade do século 20, no mesmo local existira o Ministério da Agricultura, Comércio e Obras Públicas (originalmente destinado aos Correios), cujo projeto fora realziado pelos construtores italianos Bosinio e Ballarini entre 1871-1875, apresentando em um partido "H", uma eclética arquitetura, demolido por volta dos anos 1930, quando fora substituído pela edificação em estilo *art déco*.
[1050] A exemplo do *Hotel Pharoux* e do Mercado Municipal.

Guanabara. A origem deste edifício reside na criação do Conselho Nacional de Pesca, criado em 1938 através do Ministério da Agricultura que visava proteger a produção pesqueira no Brasil.[1051]

Inaugurado em 3 de outubro de 1941 – fruto da gestão (1937-1941) do então ministro Fernando de Souza Costa (1886-1946) – o edifício em "L" e estilo *art déco* ia de encontro a maioria dos novos ministérios *varguistas* (com exceção do Ministério da Educação e Saúde – o MES).

Projetado pelo engenheiro Humberto Nabuco dos Santos, da pasta do Ministério da Agricultura e com cálculo estrutural do engenheiro Leopoldo Schimmelpfeng, apresenta-nos um programa arquitetônico distribuído em dois blocos distintos.[1052]

O interesse desta arquitetura ressalta, porém, nos elementos integrados presentes no frontispíscio da edificação: o decorativismo com motivos da pesca artesanal brasileira, realizado pelo escultor Armando Sócrates Schnoor (1913-1988) que, àquela altura, com apenas 25 anos, aproximava-se da estética do artista plástico mexicano, Diego Riviera (1886-1957).

Embora importante, tal edifício fora ignorado por Oscar Niemeyer – tanto em texto, quanto por desenhos. Em 1998 tal edifício fora tombado pelo Inepac.

Estação das Barcas

Também localizada do lado oposto da então existente Via Elevada da Perimetral, a Estação das Barcas da Praça Quinze de Novembro encontrada (e mencionada em texto) por Niemeyer na década de 1990, fora idealizada em 1904, ainda no governo[1053] do então prefeito Pereira Passos (1836-1913) e erigida[1054] em governos seguintes, entre 1906-1911.

O terreno ocupado pela presente edificação remete a uma das primeiras configurações formais de cais na cidade do Rio de Janeiro, ainda no século 18, tendo a mesma sido substituída já no século 19 pelo Cais Pharoux[1055] e a chamada Estação da Companhia Ferry,[1056] alcançando o novo século pela edificação que lá se encontra cuja autoria é atribuída ao engenheiro Adolfo José Del Vecchio.

1051 Nos dizeres do então Presidente Getúlio Vargas: *"[...] amparo aos setores mais desprotegidos da população [...]"* (VARGAS. In: REIS: 2015, p.68.).

1052 O primeiro bloco *"[...] menor, mais baixo e hermético (perpendicular à baia), os setores de frigorificação e o maquinário para a fabrticação de gelo."* (REIS: 2015, p.70.). Já o segundo bloco *"[...] concentrava no térreo as vendas a varejo e por atacado, e na sobreloja, os serviços de fiscalização sanitária e estatística da Diretoria de Caça e Pesca. No primeiro andar, encontravam-se instalados os serviços de embalagem e o primeiro grupo de câmaras frigoríficas, enquanto no segundo, o Museu de Caça e Pesca, bem como a Policlínica Geral dos Pescadores. O terceiro andar acomodava ainda o restante da Diretoria, mais as seções industriais e de pesquisas e o salão de conferências, enquanto o quarto, o serviço de meteorologia, que passava a ser de responsabilidade da pasta da agricultura. No quinto e último andar, encontrava-se o restaurante, em que os vários aquários para conservação do pescado vivo contribuíam para a ornamentação do ambiente [...]"* (Ibid).

1053 Entre 1902-1906.

1054 Atravessando, portanto, mais três mandatos, sendo: 1) Francisco Marcelino de Souza Aguiar (entre 1906-1909); 2) Serzedelo Correia (entre 1909-1910) e, por fim, 3) Benito Ribeiro (entre 1910-1914).

1055 Possui tal nome em homenagem ao francês de nome Pharoux que, no século 19 instalara nas proximidades da atual Praça Quinze de Novembro o lendário *Hotel Pharoux* – inaugurado em 1816 e demolido por volta de 1950 diante da construção da Via Elevada da Perimetral.

1056 De neoclássica arquitetura eclética encimada por uma pequena torre com relógio. Tal edificação fora demolida em meados de 1906.

De eclética arquitetura, a remanescente *estação* exibe-se através de três pavilhões[1057] que, segundo o *"Guia da Arquitetura Eclética no Rio de Janeiro",* aproxima-se do estilo dos *"[...] grandes palácios de exposições."* (CZAJKOWSKI: 2000, p.45.) – que também acrescenta:

> É encimado por um estupendo coroamento com relevos bem profundos que mesclam motivos arquitetônicos e navais. Os arcos abrigam ondas e âncoras, cordames e uma quilha de navio sobre o relógio [...] Sobre o coroamento repousa uma das mais bonitas cúpulas do ecletismo carioca. Bulbosa, composta de gomos, tem estrutura interna de ferro. (Ibid, p. 45.).

Ainda que importante, a antiga *estação* fora, conforme veremos, tencionada por Niemeyer através de sua demolição e substituição.

Torreão Albamar (Ancoramar)

Anteriormente denominado restaurante *Albamar*,[1058] o atual *Ancoramar*[1059] instala-se em um dos cinco torreões remanescentes[1060] do antigo Mercado Municipal[1061] do Rio de Janeiro, projetado pelo engenheiro Alfredo Azevedo Marques e exibido no então Largo do Moura, entre 1908 a década de 1950, quando ali erguera-se a Via do Elevado da Perimetral.

Tombado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (Inepac)[1062] em 1983, o *torreão* de quatro pavimentos, possui base octogonal e, segundo o *"Guia da Arquitetura Eclética no Rio de Janeiro",* apresenta-se em estrutura metálica de origem belga e inglesa, sendo uma singular expressão da chamada *"[...] arquitetura dos engenheiros."* (Ibid, p.46.), destacando ainda, através dos elementos industrializados *"[...] ornamentos com capitéis, flora estilizada, rendilhados, cúpulas escamadas e esquadrias de madeira com veneziana."* (Ibid).

Este edifício, muito embora de natureza eclética (tal qual a destacada Estação das Barcas), fora, conforme apontaremos, preservado por Oscar Niemeyer em sua proposta de intervenção arquitetônica na *praça* em análise. Sua salvaguarda avulta-se pelo tombamento estadual ocorrido em 26/1/1983.



[1057] Sendo o da esquerda, de 1906, o da direita, de 1907 e o do centro, possivelmente findado em 1911.
[1058] Inaugurado em 12 de novembro de 1933.
[1059] Assim nomeado em homenagem ao Marechal Aires Antônio de Morais Âncora (1831-1890), militar do exército brasileiro do período imperial.
[1060] O antigo Mercado Municipal contava com quatro torreões nas extremidades e um central, com a presença de uma torre-relógio.
[1061] Construído pela Companhia Edificadora entre 1903-1907; inaugurado em 1908.
[1062] Em 26/1/1983 processo e-03/038.234/78.

B) Breve apresentação histórico-projetual das Intervenções de Oscar Niemeyer

Muito embora não comentados por Oscar Niemeyer em seu percurso pela Praça Quinze de Novembro e imediações, alguns objetos arquitetônicos merecem ser mencionados – visto que os mesmos, ainda que em sua maioria ocultados pela Via Elevada da Perimetral, seriam uma moldura das intervenções urbanas e arquitetônicas propostas.

Portanto, caminhando a partir do já destacado edifício pós-modernista Palácio 23 de Julho em direção ao Torreão do então restaurante *Albamar*, vêem-se (pelo menos) sete edifícios proeminentes. Os primeiros três edifícios que se avultam encontram-se em um retângulo limitado pelas ruas Dom Manuel e Alfred Agache, abarcando assim: o Museu Naval;[1063] a Procuradoria Geral do Estado (Escola de Magistratura do Estado do Rio de Janeiro)[1064] e o Museu da Justiça – *Centro Cultural do Poder Judiciário.*[1065] Todos estes, idealizados ou construídos no entremeio dos séculos 19 e 20, ao tom do estilo eclético.

Ainda na perspectiva da rua Dom Manuel e limitado pela antiga Via Elevada da Perimetral, depara-se com um conjunto de edifícios e anexos do Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro cujas arquiteturas remetem desde uma pós-modernidade do final do século 20 à intervenções contemporâneas – sendo estas, muito próximas do duvidoso gosto estético da ALERJ.

Por fim, muito embora não comentadas por Niemeyer, outras três edificações enquadram o espaço urbano observado e trabalhado pelo arquiteto, limitando-se agora entre outras duas praças: Marechal Âncora e Rui Barbosa. Da primeira, destaca-se o eclético Serviço de Saúde dos Portos[1066] e o Museu Histórico Nacional,[1067] com sua arquitetura neocolonial e, da segunda, o Museu da Imagem e do Som[1068] – todos estes, herdados da Exposição Internacional de 1922.

1063 Edifício de eclética arquitetura, construído em 1868 para sediar o Clube Naval, sendo ainda desde 1972, o Museu da Marinha. Tombado pelo Iphan em 7/11/1982.

1064 Segundo o *"Guia da Arquitetura Colonial, Neoclássica e Romântica no Rio de Janeiro",* sabe-se que tal edifício fora erigido no século 19 para ser a Sede da Caixa Econômica, apresentando ainda *"[...] partido palladiano, proporções primorosas e uma discreta valorização do centro enobrecido ppro frontao decorativo no segundo piso e pórtico toscano no térreo."* (CZAJKOWSKY: 2000, p.63.). Tal edifício fora tombado a nível estadual somente em 2/8/2006.

1065 Volumoso, trata-se de um edifício de neoclássica arquitetura construído em 1926 para sediar a Corte de Apelação da então capital federal. Desde 2010 instala-se o Centro Cultural do Poder Judiciário.

1066 Segundo o *"Guia da Arquitetura Eclética no Rio de Janeiro",* vemos: *"Foi o Pavilhão da Estatística na Exposição Internacional de 1922 [...]. A construção em estilo Luís XVI tinha originalmente uma cúpula ao centro. Além do desapareciemnto da cúpula e do acréscimo grosseiro acima da cornija, o prédio recebeu marquise metálica desproporcional a meia altura das colunas da entrada."* (CZAJKOWSKY: 2000, p.47.).

1067 Segundo o *"Guia da Arquitetura Eclética no Rio de Janeiro",* vemos: *"Sobre a Fortaleza de Santiago de 1603 e o Calabouço de 1693 construiu-se o mais antigo remanescente do atual Museu Histórico Nacional: a Casa do trem, instalação militar colonial iniciada em 1762. O arsenal Real foi construído em 1822 e depois, em 1835, foi inaugurado um quartel. Esse conjunto sofreu reformas para abrigar o Palácio das Indústrias, o maior pavilhão na Exposição de 1922. Foi então 'aformoseado' em estilo neocolonial por Memória e Cuchet. [...]"* (CZAJKOWSKY: 2000, p.47.).

1068 Segundo o *"Guia da Arquitetura Eclética no Rio de Janeiro",* vemos: *"O edifício do Museu da Imagem e do Som é um dos mais bem compostos pavilhões da Exposição de 1922: foi construído para abrigar o Pavilhão da Administração e do Distrito Federal. A austeridade acadêmica da composição Luis XVI é quebrada com a interessante movimentação das coberturas curvas e com o tom festivo acrescido pela dezena de mastros para bandeirolas sobre o telhado."* (CZAJKOWSKY: 2000, p.47.).

Embora não solicitado, o arquiteto já em regresso ao seu escritório mantivera a severidade das críticas, logo, encontrando em seu ofício, a continuidade do raciocínio, por meio de croquis e textos explicativos. Através de sua proposta de natureza urbanística e arquitetônica, Oscar Niemeyer almejara defender a cidade e *"[...] criar para ela grandes espaços livres onde diante do mar o povo se encontrasse num ambiente de cultura e lazer"*. (NIEMEYER: 1991. In: http://www.niemeyer.org.br – Acesso: novembro de 2017). Acrescentando também: *"Não seria um plano de caráter imobiliário como tantos foram construídos entre nós, mas um exemplo de como deveria e deve ser tratada essa faixa litorânea que caracteriza o Rio como cidade a beira-mar"*. (Ibid.).

Traduzida nos croquis recolhidos posteriormente pela *Fundação Oscar Niemeyer*, vê-se, que a proposta do projeto urbano-arquitetônico para a área da Praça Quinze de Novembro e adjacências que alcançam a Baía de Guanabara, concatena-se através de três estágios:

- **Primeiro:** através de intervenções paisagísticas da *praça,* além da substituição dos *"prédios vulgares"* (Ibid.) e demais elementos construídos, almejando uma maior unidade arquitetural.
- **Segundo:** através da barreira física ocasionada pela então existente Via Elevada da Perimetral, estabelecendo ali, uma área de maior permanência (e não somente de ligação à Estação das Barcas); propondo ainda, novos edifícios e a inserção de uma grande massa arbórea.
- **Terceiro:** sobre a própria Baía de Guanabara – o clímax criativo de sua pessoal linguagem arquitetônica – *"[...] o texto niemeyreano* [sic] *também se configura em metáforas de olho, pássaro, flor, mão, oca e avião, que nomeiam a geografia e a metafísica de formas construídas [...]"*. (GUIMARAENS: 2007, pp.64-68.).

Os três estágios em destaque são apresentados aqui, respeitando a ordem descrita no memorial justificativo original e, analogamente, aos momentos presentes no vocabulário musical,[1069] tentando, por meio desta aproximação, construir uma seqüência hierárquica presente na interpretação do arquiteto em relação ao recorte urbano estabelecido e suas justificativas de intervenção patrimonial.

[1069] A ***Abertura*** – que antecede uma ópera; o ***Adágio*** – o andamento musical vagaroso; o ***Allegro*** – que indica um movimento rápido; o ***Andante*** – andamento não muito lento, fluente e moderado; o ***Scherzo*** – brincadeira, de caráter vivo e alegre; e o por fim, o ***Grand Finale*** – a apoteose.



Imagens 660 e 661: Aspectos gerais da Praça Quinze de Novembro observados em 1991 e traduzidos através de croquis elaborados por Oscar Niemeyer. Fonte: http://www.niemeyer.org.br – Acesso: novembro de 2017.

Abertura e Adagio: **do Paço ao Arco do Teles.**

A proposta de Niemeyer – a *Abertura* – inicia-se no quadrante original da Praça Quinze de Novembro; espaço urbano remanescente da formação da cidade do Rio de Janeiro, e que, encontrava-se (conforme vimos) em seu estado clássico, composto pelos seguintes edifícios: Paço Imperial; Convento do Carmo; Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo; Igreja de Nossa Senhora do Carmo – *antiga Sé*; Residência da Família Teles e, arrematando frontalmente à Baía de Guanabara, o Chafariz do Mestre Valentim.

Todavia, diante dos dados já avultados, o sítio histórico observado por Niemeyer, era diferente à clássica imagem da *praça* anteriormente descrita (isto é, apoiando-nos no material iconográfico dos séculos 18 e 19);[1070] tendo o mesmo trabalhado com o espaço deturpado e antagônico. Desta maneira, o arquiteto diante o sítio modificado, tencionara: *"Na praça, para lhe dar a unidade arquitetônica indispensável e um ambiente mais vivo e atraente, começaria escondendo os prédios existentes*[1071] *[...]".* (NIEMEYER: 1991. In: http://www.niemeyer.org.br – Acesso em outubro de 2017).

Recorda-se que, durante o século 20, o antigo conjunto arquitetônico do Arco do Teles, com suas lacunas permitidas após o incêndio[1072] ocorrido em 1790 e construções e demolições posteriores, fora envolvido por edificações de duvidoso caráter arquitetônico e expressivo gabarito, re-destacando: o proto-moderno edifício da Superintendência do IBAMA; o vizinho Edifício Cardoso, de ligeiro *art déco;* além do moderno Edifício Arco do Teles. Diante deste paradoxal conjunto arquitetônico, Oscar Niemeyer apontara uma única e audaciosa solução projetual:

1070 Especialmente através das obras de Leandro Joaquim (1738-1798) e Jean Baptist Depret (1768-1848).
1071 Isto é, lindeiros e sobrepostos ao Arco do Teles.
1072 *"[...] que sendo na madrugada de vinte de julho, pelas duas horas, fora inteiramente incendiada e reduzida a cinza, a casa do dr. Juiz de órphãos, Francisco Barreto Telles de Menezes, a qual servia de Paço do Conselho, pelo fogo rapidamente ateado na loja [...]"* (LISBOA. In. Praça XV: 1580-1998. IPLANRIO: 1998.).

> [...] construindo **diante deles** [dos edifícios remanescentes] **dois blocos de apartamentos**, com cinco pavimentos e lojas no pavimento térreo, **prevendo entre eles**, o espaço necessário para que o Arco do Teles ficasse visível e de bom acesso. (Ibid). **(grifos nossos).**

Assim, evitando a demolição do conjunto que cinge a volumetria original do século 18, Niemeyer, propusera um afastamento frontal (através de um paralelismo de via), com a inserção de novos edifícios – tentando, desta maneira, devolver a escala do entorno dominante através de táticas de similitude – o que ele denominou de *"espírito arquitetônico"*, conforme vemos em sua defesa:

> Os dois blocos **seguiriam o espírito arquitetônico do prédio construído para abrigar o Arco de Teles: simples, com pequenas aberturas, pintado de branco**, dando às lojas destino definido: música, livrarias, bares e restaurantes.[1073] (Ibid). **(grifos nossos).**

Ora, através do discurso (desenho e texto) de Niemeyer, observa-se (com espanto[1074]), a proposta do arquiteto de inserir no quadrante principal da Praça Quinze de Novembro, edifícios que beiram o pastiche ou o falso histórico, classificadas aqui em um grau de intervenção de **Uniformidade Contextual** através de uma **Arquitetura Acrítico-histórica (ou Depauperação histórico-tipológica).**

Acerca da solução preferida por Niemeyer, é importante recordar que, o Arco do Teles é objeto arquitetônico tombado[1075] pelo Iphan desde 30 de junho de 1938 e que, ao longo de sua trajetória, fora alvo de antagônicos conflitos de salvaguarda. Dado o tombamento, estabeleceu-se *"[...] o parecer que se deve impedir qualquer construção sobre os prédios"* (PESSOA: 1998, p.66) alcançando, já na década de cinqüenta, novo parecer de Lucio Costa (então Diretor da Divisão de Estudos e Tombamento) ao defender um novo posicionamento do Instituto, permitindo a construção de um edifício moderno com 12 pavimentos, sobre a antiga edificação – conforme vemos:

> Embora reconhecendo que o ideal seria a restauração do prédio sem a construção do edifício nos fundos, o Professor Rodrigo Melo Franco [1898-1969] julga que a solução encontrada atende perfeitamente aos interesses do Patrimônio, uma vez que o Arco do Teles encontra-se em precário estado de conservação ameaçando ruir caso não fossem feitas as obras urgentes de reparo. (Ibid).

Retornando as intervenções que envolveram o Arco do Teles, sugeridas por Niemeyer, estas, deram-se negando a solução erigida que envolve Costa e Bolonha, alcançando o próprio nome de Rodrigo Melo Franco de Andrade e o Iphan. Sem propor demolições para a área em

[1073] Percebemos neste momento uma tentativa do arquiteto de definir o uso pretendido através de uma esfera cultural – que, também pode ser interpretada (diante da arquitetura de pastiche ou falso histórico imaginada) sendo uma estetização, cenograficalização ou mesmo, disneyficação da Praça Quinze de Novembro.
[1074] Caso raro em toda a carreira do arquiteto.
[1075] Inscrito no Livro de Tombo: Belas Artes/Histórico, no Grupo Arquitetura Urbana.

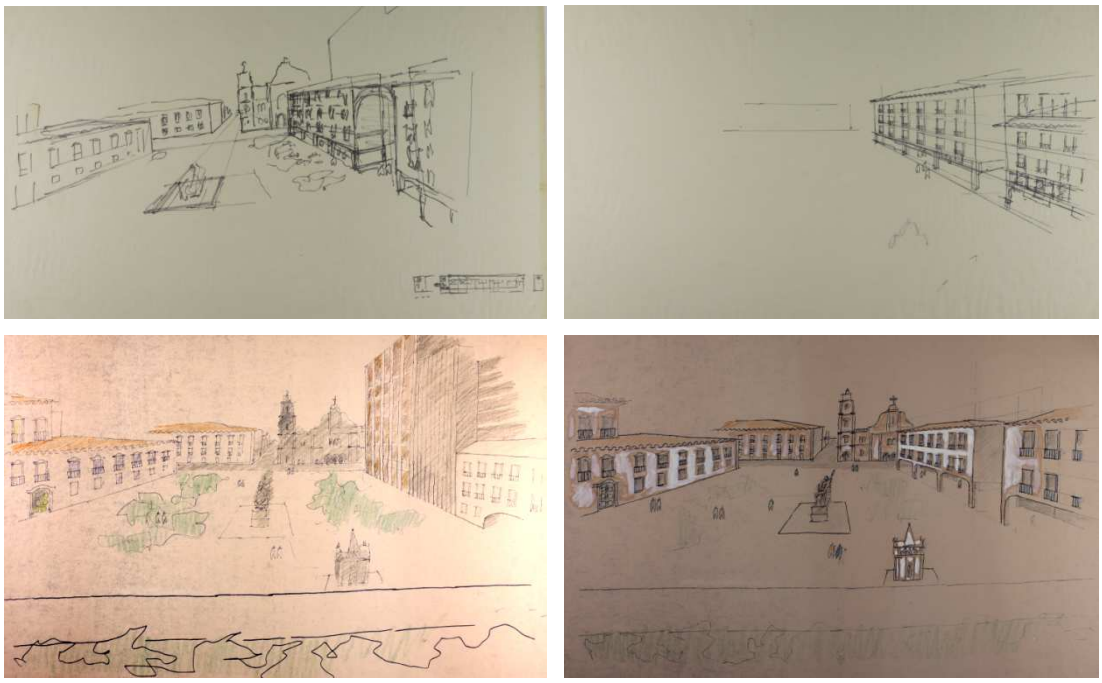
estudo, Niemeyer respeitara os edifícios intervencionistas (do século 20); redesenhando, à bel-prazer, novos limites da Praça Quinze de Novembro – *"[...] para completá-la e esconder os prédios que a cercam [...]"*. (Op.Cit. Loc., Cit). Os novos edifícios desenhados por Oscar seguiriam (conforme destacado), o *"espírito arquitetônico"* (Ibid) do Arco do Teles: *"[...] simples, com pequenas aberturas, pintado de branco."*(Ibid).

Tais novos edifícios se apresentam com três ou cinco pavimentos,[1076] sobre pilotis que sustentam arcos longínquos e abatidos (vencendo generosos vãos), sobrepostos por paralelepípedos com aberturas em sacadas entaladas e guarda-corpos metálicos de simplificado desenho que, em outro contetxo, o arquiteto elogiara *"[...] Vejam as pequenas casas do fim do século* [19] *com suas varandas de estrutura metálica, [sic] tão bonitas! [...]"* (NIEMEYER: 1999, p.25.) – tendo ainda, o coroamento em telhas cerâmicas.

Nota-se ainda que, as soluções alcançadas de volumetria e acabamentos, iam de encontro da arquitetura pretérita recortada[1077] – especialmente a colonial – inúmeras vezes, elogiada por Niemeyer; a exemplo: *"Sempre tive especial apreço pela velha arquitetura portuguesa que surgiu entre nós, no período colonial. [...]"* (NIEMEYER apud UCHÔA: 1995.) Destaca-se também, acerca da proposta em debate que, a mesma distancia-se da costumeira internacionalização do arquiteto (através de projetos de maior vulto), geralmente comemorado por Pampulha e Brasília.

Esta rara manifestação arquitetônica que apresenta-nos um Niemeyer pouco desvendado pode, entretanto, ser observada, em diversos outros gestos projetuais – atingindo, o que vimos em páginas anteriores, especialmente por meio do **modernismo-nativista** e do **modernismo-neocolonial**: através de construções com volumetria retangular, fenestrações tradicionais diante de um ritmo de cheios e vazios, uso de varandas entaladas e acabamento em ferro, acabamento em cal e arremate em telhado cerâmico.[1078]

[1076] Variando de acordo com os croquis e textos analisados.
[1077] Tentando aproximar-se do espírito das imagens herdadas de Leandro Joaquim ou mesmo por Jean-Baptiste Debret.
[1078] Geralmente, quando Oscar Niemeyer apropriava-se das coberturas em telhados cerâmicos, este, restringia-se a um telhado simples e recusava-se na utilização do galbo do contrafeito e mesmo o beiral.



Imagens 662, 663, 664 e 665 – respectivamente: [662 e 663]: Estudos iniciais para os propostos edifícios ao Arco do Teles. Destaque para a idealização (não considerada) da inserção de um novo arco, porém, de maior monumentalidade. **[664]:** Estudos para o conjunto arquitetônico idealizado defronte ao Arco do Teles e edifícios do entorno imediato e Croqui da Praça Quinze de Novembro antes das intervenções propostas. **[665]:** Croqui final das propostas urbano-arquitetônicas da Praça Quinze de Novembro. Destaque para a uniformidade almejada das estruturas arquitetônicas através da caiação das alvenarias, incluindo o Chafariz do Carmo. **Fonte:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: novembro de 2017.

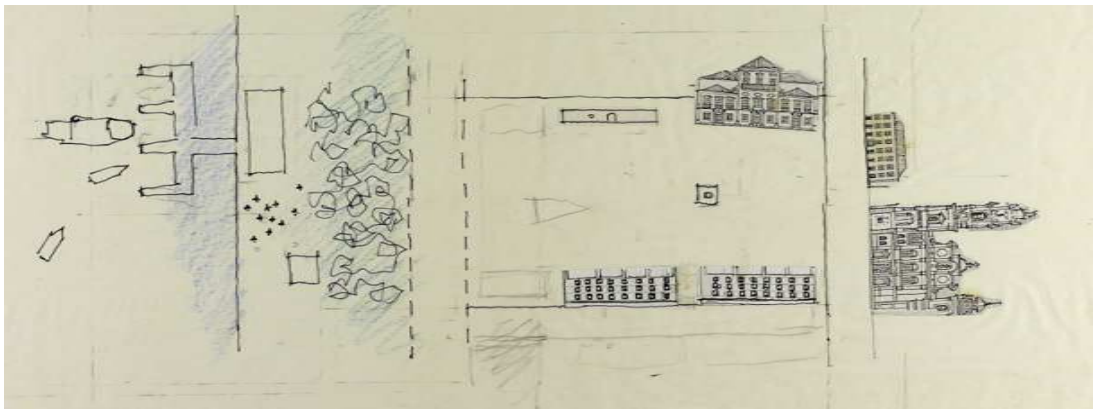


Imagem 666: Aspectos gerais da proposta de reurbanização da Praça Quinze de Novembro. Destaque para a praça seca ao redor da estátua eqüestre de General Osório e a praça arborizada nas proximidades da Via Elevada da Perimetral. **Fonte:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: novembro de 2017.

Voltando-nos para o espaço urbano da praça em análise – o *Adágio* – ratifica-se o desejo (embora ingênuo) do arquiteto, ao propor que a Catedral (na verdade, referindo-se a antiga Sé: a Igreja de Nossa Senhora do Carmo), fosse pintada de branco – conforme imaginara no passeio antes realizado[1079].

[1079] Solução esta que certamente se polemizaria entre os mais ortodoxos arquitetos e restauradores.

Polêmica não tão distante estava presente diante da solução intencionada por Oscar acerca da arborização existente; quando mencionara sobre a dimensão da praça:

> [...] continuava extensa demais e como eu gostaria de vê-la numa escala mais justa, despida de vegetação, ressaltando o Paço Imperial, **transferir as árvores nela existentes para a área entre o viaduto e o mar**, pareceu-me a solução mais justa, fazendo-a menor, mais sóbria e este setor mais acolhedor, todo arborizado, com bares e mesas ao ar livre. (Ibid). **(grifos nossos).**

Sobre este aspecto, Niemeyer, criticado em diversos momentos pela constante ausência de arborização em seus projetos, defendera-se em uma oportunidade de entrevista,[1080] afirmando:

> [...] É gente pouco inteligente, pouco sensível e que nunca viajou, porque senão tinha visto na Europa as praças livres. Imagine você a praça de Veneza[1081], a praça de São Marcos cheia de árvores? **É que nessas praças o importante é ressaltar o edifício.** A função delas é dar mais importância, e você poder ver dois edifícios ao mesmo tempo, sentir se há harmonia na praça.[...]. (NIEMEYER: 1997. In: http://www.rodaviva.fapesp.br – Disponível em novembro de 2017). **(Grifos nossos).**

Através dos argumentos exibidos, Oscar Niemeyer apresentava sua pessoal solução para reurbanização da Praça Quinze de Novembro – centralidade carioca absoluta; devolvendo (a seu ver), a apropriada escala das edificações; a unidade, através de novos edifícios que se aproximariam dos preexistentes; além do desejoso vazio da praça, agora seca, demarcada[1082] apenas pela estátua eqüestre de General Osório, de 1894.

Allegro e Andante: da Estação das Barcas ao Torreão Albamar

As intervenções definidas por Niemeyer prosseguiram em *Allegro* e *Andante* diante da extensa área artificial que avança sobre a Baía de Guanabara – entre a Estação das Barcas e o Torreão Albamar. É importante frisar nesta demarcação (dita pelo próprio arquiteto) que o edifício *art déco* do Tribunal de Justiça – Centro Administrativo, fora por ele, completamente ignorado, tanto textualmente, quanto por desenhos. Ao contrário, criticara o edifício da Estação das Barcas, propondo, inclusive, sua substituição e, por outro lado, salvaguardara o único torreão remanescente do antigo Mercado Municipal.

A *tabula rasa* conquistada pelo arquiteto não é exclusiva deste projeto – tendo sido por ele apropriada com grande desenvoltura, em toda sua atividade profissional. De acordo com o

[1080] Programa *Roda Viva* de 12/7/1997.
[1081] Oscar Niemeyer sempre citara André Malraux (1901-1976) e sua célebre frase *"Guardo dentro de mim um museu de tudo que vi e amei na vida"* assim justificando muito de seus projetos arquitetônicos.
[1082] A exemplo da Praça do Comércio (o Terreiro do Paço) em Lisboa, com a absoluta centralidade e destaque da estátua eqüestre de D. José I – envolvido por uma árida praça seca e edificações de grande unidade.

intelectual e professor Eduardo Subirats[1083] (1947), em sua publicação *"Vanguarda, mídia, metrópoles",* vemos o seguinte comentário acerca da *tabula rasa*[1084] – constante *niemeyeriano*:

> Sem dúvida: a ação de desmatamento da natureza ou de devastação urbana para conseguir o território puro da tabula rasa destinada à nova arquitetura constituiu um ritual arquitetônico. Um ritual que antes pertenceu aos colonos e hoje continua pertencendo aos garimpeiros, antes de converter-se numa espécie de **distintivo de Niemeyer.**. (SUBIRATIS:1993, p.97.) **(grifos nossos).**

Neste território, anexo à Praça Quinze de Novembro – plataforma em sutil meia lua, circunscrito pela então agressão da Via Elevada da Perimetral e pelo constante movimento das águas, no vai-e-vem das embarcações – o arquiteto imaginara quase uma dezena de edificações; dando continuidade ao projeto, agora, com mais liberdade: *"Restava estudar a área compreendida entre o Albamar e a estação das barcas e a vontade de criar espaços livres que esta cidade reclama, nela fixei um hotel, um shopping e um bloco com três cinemas".* (NIEMEYER: 1991. In: http://www.niemeyer.org.br – Acesso: novembro de 2017). E o arquiteto definiu seu estudo: *"[...] projetando, nessa área, um grande shopping, que sabemos, por experiência, ser o melhor meio de atrair o povo, com suas lojas, seus restaurantes, bares, etc.[...]".* (Ibid.).

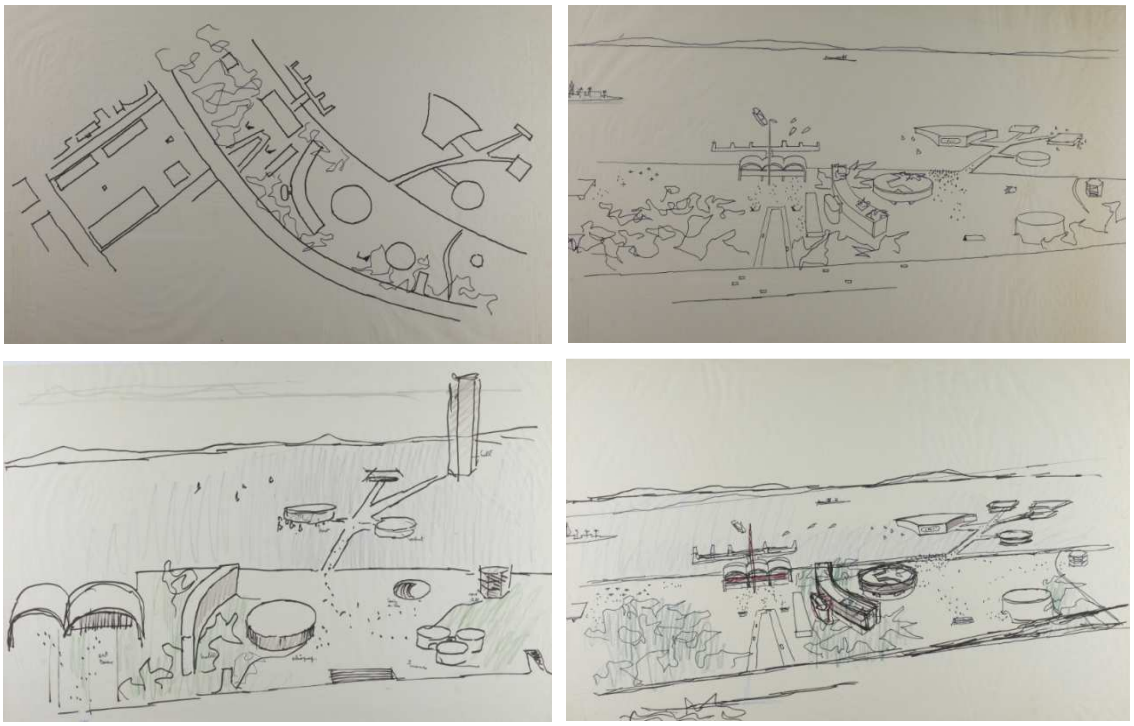
Através da interpretação do material iconográfico disponível, notamos que, além do hotel, do shopping e do bloco com os cinemas, Oscar inseriu alguns volumes não legendados, mas que, podem ser identificados anexos aos edifícios principais ou mesmo apoios – todos, entretanto, variando a cada croqui, num estudo contínuo.

Ao observarmos uma fotografia de maquete, disponível na publicação *Oscar Niemeyer – minha arquitetura. 1937-2004,* somando a um croqui (com pequenas alterações dos demais), disponível em *Oscar Niemeyer – Trajetória e Produção Contemporânea. 1936-2008* constata-se que, para esta mesma área em destaque, fora sugerido (em algum momento), pelo próprio Niemeyer, os seguintes objetos arquitetônicos: uma generosa marquise à la Ibirapuera, com a função de Shopping Center (margeando a Via Elevada da Perimetral); uma cobertura em casca de concreto (voltada opostamente ao *torreão* remanescente); a nova Estação das Barcas e um conjunto de cúpulas translúcidas sobre o avanço para a baía.

[1083] Eduardo Subirats é um intelectual espanhol, professor de filosofia, arquitetura, literatura e teoria da arte e da cultura em diversas cidades; autor de mais de 20 publicações.
[1084]Eduardo Subirats aplica o conceito da *tabula rasa* ao mencionar o projeto do Memorial da América Latina (1989 – São Paulo/SP), de Oscar Niemeyer.



Imagens 667-670: Estudos diversos realizados por Oscar Niemeyer na plataforma encontrada entre a antiga Estação das Barcas ao então Torreão Albamar. Destaque para os diferenciados arranjos formais e a conquista da Baía de Guanabara através de edificações sobre a água. **Fonte:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: novembro de 2017.



Imagens 671-674: Estudos diversos realizados por Oscar Niemeyer na plataforma encontrada entre a antiga Estação das Barcas ao então Torreão Albamar. Destaque para os diferenciados arranjos formais e a conquista da Baía de Guanabara através de edificações sobre a água. **Fonte:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: novembro de 2017.

O conjunto proposto na livre plataforma marcaria inclusive diversas outras oportunidades de trabalho de semelhante linguagem arquitetônica; principalmente nas últimas duas décadas profissionais do arquiteto, especialmente preconizadas pelo Caminho Niemeyer,[1085] do outro lado da Baía de Guanabara, na cidade de Niterói.

No projeto supracitado – incompleto e desmerecido pelas autoridades políticas vigentes na cidade do MAC (Museu de Arte Contemporânea) – Oscar Niemeyer previra uma *promenade architecturale "[...] uma grande praça junto ao mar, um teatro, um centro de convenções, um memorial, o prédio que abrigará a sede da Fundação Oscar Niemeyer, uma catedral católica e um templo evangélico. [...]"* (CAVALCANTI: 2009, p.156); além da Praça JK; o Museu do Cinema Brasileiro e a Estação Charitas – todos estes, do final da década de 1990 e começo do novo século. O conjunto de tais edifícios, cambiantes ao longo dos últimos anos, se *"[...] impõe na trama urbana pela grande unidade, alvura, leveza e radicalidade de suas estruturas [...]"* (Ibid) – estes ainda (uns com maior aproximação visual) margeando a baía.

Estas intenções foram antecipadas pela implantação dos edifícios imaginados na plataforma adjacente à Praça Quinze de Novembro, alguns anos antes do Caminho Niemeyer – que as refletem e são reverberadas em diversos outros projetos que todos *"[...] amigos, políticos, empresários do Brasil e no exterior – parecem desejar, não importa para quê e nem para onde, a grife do arquiteto."* (GUIMARAENS: 1999, p.25.)

Os mais relevantes projetos que se aproximam[1086] em implantação e soluções formais ao grupo de edificações imaginadas por Niemeyer para os terrenos simétricos à Baía de Guanabara são: o Centro de Convenções da Barra da Tijuca (no Rio de Janeiro em 1997); o Centro Cultural Oscar Niemeyer às margens do Rio Avilés (Avilés, na Espanha em 2007); o Porto da Música às margens do Rio Paraná (Rosário, na Argentina em 2008) e o Parque Dona Lindu, às margens do Oceano Atlântico (Recife, em Pernambuco em 2008).

Arrematando a plataforma carioca, entre o antigo Largo do Paço, a baía e a cidade em perspectiva na margem oposta, Niemeyer optara (conforme já destacado), pela demolição da antiga Estação das Barcas, inserido em seu local uma nova edificação. A arquitetura da nova Estação das Barcas apresenta-se volumetricamente formada por cascas de concreto – ora com dois arcos assimétricos; ora, num conjunto de três arcos simétricos – tática estrutural utilizada desde a Igreja de São Francisco de Assis, na orla da Lagoa da Pampulha (Belo Horizonte/MG em 1940), até a vultosa cobertura do Terminal Multimodal João Goulart – previsto para substituir (através de

[1085] O Caminho Niemeyer encontra-se parcialmente concluído.
[1086] Aproximação também no sentido temporal.

demolição) o Terminal Rodoviário João Goulart[1087] projetado por Sérgio Magalhães e construído em 1994 em Niterói, às margens da Baía de Guanabara.

Assim, nesta oportunidade urbanística, ao contrário do raciocínio ocorrido do quadrante da Praça Quinze de Novembro, Oscar Niemeyer intervira com grande liberdade, não mais através de uma *uniformidade*, mas sim, uma **Justaposição Contextual**, por meio de arquiteturas de **Contraste Radical** diante dos edifícios ecléticos e neoclássicos obstruídos ou não pela Via Elevada da Perimetral.

Scherzo e Grand Finale: sobre a Baía de Guanabara

Somando-se às intervenções almejadas no antigo Largo do Paço Imperial e a não contida reurbanização ao longo da plataforma que interliga a cidade à baía, Oscar Niemeyer reservara fôlego para o *Scherzo* – brincadeira, de caráter vivo e alegre, somando-se ao *Gran Finale*, avançando sobre as águas, seu espetáculo arquitetural.

Imaginando não ocupar demasiadamente a plataforma beira-mar, Niemeyer ficara desejoso em preservá-la, ainda que, para prosseguir seu raciocínio projetual, necessário fosse alcançar à fantasia. Assim, a terceira parte do projeto reservara-se a Baía de Guanabara, onde o arquiteto implantara quatro edifícios: um teatro; um restaurante; um local para música popular e um último volume não identificado.

> A solução me agradava. **Seria qualquer coisa diferente de tudo que, junto ao mar, entre nós, foi sugerido.** E considerei que um grande estacionamento poderia ser previsto com vários acessos, inclusive com a estação das barcas. É possível que alguém se espante com esse avanço inesperado pelo mar a dentro [sic], mas se conversarem com o Bruno Contarini[1088] [1933], um dos técnicos de concreto armado mais experiente que temos entre nós, ele responderá tranquilamente: 'É coisa simples. Nada de Especial'. (NIEMEYER: 1991. In: http://www.niemeyer.org.br – Acesso: novembro de 2017). **(Grifos nossos).**

O conjunto arquitetônico previsto sobre as águas[1089] interligava-se ao continente através de uma passarela levemente curvada, e que, logo, se ramificava em quatro acessos específicos para os edifícios imaginados – apresentando volumetrias que se alteram nos croquis existentes.

1087 Este terminal fora alvo de tentativa de tombamento em 2006, pelo vereador Felipe Peixoto, do PDT. Já em 2011, o prefeito Jorge Roberto Silveira, também do PDT, propõe a demolição do mesmo.

1088 Bruno Contarini (1933) em mais de meio século de carreira, realizou diversos projetos estruturais relacionados à arquitetura de Oscar Niemeyer; destacando alguns edifícios de Brasília e o MAC de Niterói. Através do texto *"O futuro do passado",* presente no jornal O Globo, de 7 de julho de 1995, Oscar Niemeyer relatara ao jornalista Cláudio Uchôa: *"Como nos velhos tempos, quando Gide convidava um amigo para ler um capítulo de um novo livro, conversei com meus colegas, inclusive com José Carlos Sussekind, um engenheiro de maior categoria, que pontificou: 'Construir no mar não representa problema técnico. Na Europa construíram um estacionamento dentro dele e no Japão vão construir uma cidade.' [...]".* (NIEMEYER apud UCHÔA: 1995.).

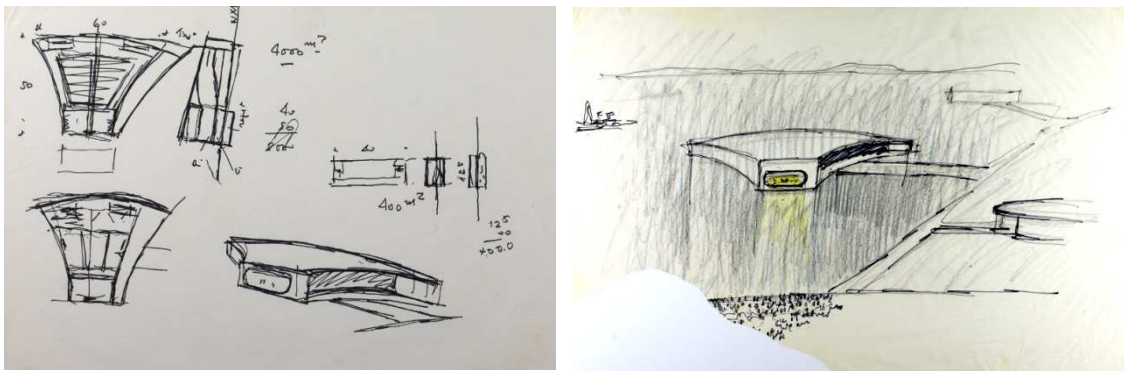
1089 Oscar Niemeyer destaca também ter procurado opinião do calculista José Carlos Sussekind (1947), que logo dissera: *"Construir no mar não representa problema técnico. Na Europa construíram um estacionamento dentro dele e no Japão vão construir uma cidade".*

Por vezes, tais volumes se formatam com bases circulares, quadradas, retangulares; outras vezes, através de massas alongadas ou mesmo verticalizadas (sem grandes explicações de estudo); todavia, sempre desejando uma expressividade ao teatro popular. Em sua busca, o arquiteto defende-se:

> E prossegui com meus croquis. Ora, eram os bares, as mesas ao ar livre, um mundo de gente a passar pelo cais; ora à noite, o povo reunindo defronte do teatro a assistir aos espetáculos programados (o palco abriria também para o lado da praça). **Seria uma coisa diferente a surgir nesta cidade. Espetacular e inovadora, como às vezes deve ser a arquitetura.** (NIEMEYER apud UCHÔA: 1995). **(grifos nossos).**

Interessa-nos destacar que, a solução encontrada com o teatro e seu palco aberto para o espaço urbano, tornou-se uma constante ao longo dos projetos realizados por Niemeyer no final do século 20 e nas primeiras décadas do posterior – destacando, especialmente (pela semelhança de programa) o Teatro Popular (Niterói/RJ em 1999), cuja solução permitiria: *"Além da platéia prevista para 500 indivíduos, a parede de fundo do palco pode abrir-se inteiramente, permitindo que o espetáculo possa ser visto, do exterior, por mais de 10.000 pessoas."*. (NIEMEYER: 2009, p. 38.).

Quanto ao artifício de construir sobre as águas (desconsiderando os espelhos d´água), o arquiteto já experimentara esta abordagem em outros projetos, sublinhando[1090]: a Mesquita de Argel (Argélia em 1968), *"[...] sobre o mar, para surpresa de todos, e ligada à costa por um pontão que a circunda e protege dos inconvenientes das ondas."* (NIEMEYER: 1977, p.285.); o projeto do Centro de Convenções e Monumento à Juscelino Kubitschek sobre as águas da Lagoa da Pampulha (Belo Horizonte/MG em 1989) e, também, projetos vindouros.[1091]

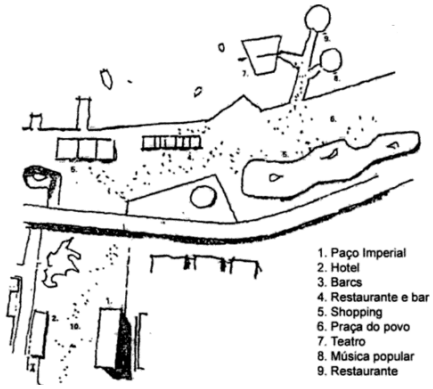


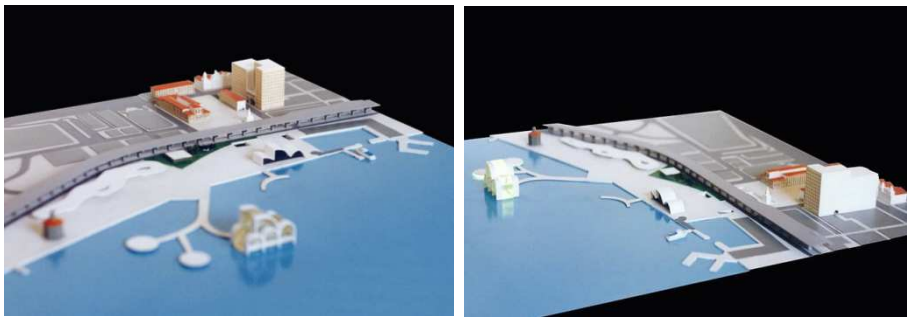
Imagens 675 e 676: Estudos do Teatro sobre as águas da Baía de Guanabara. Destaque para o palco múltiplo voltado para a praça e refletido sobre o espelho d´água. **Fonte:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: novembro de 2017.

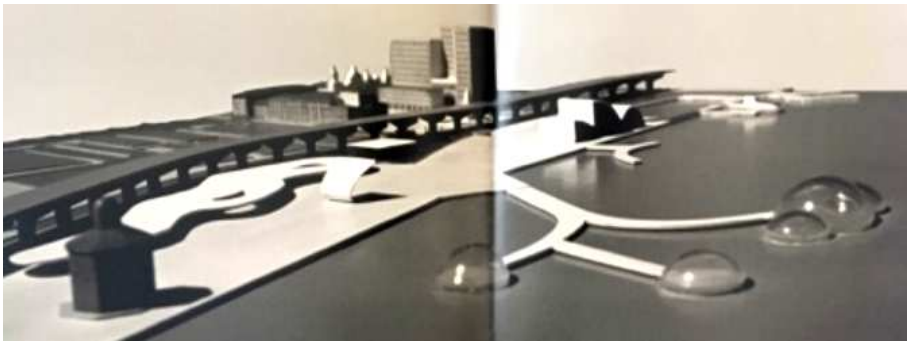
[1090] Todos os projetos sobre as águas destacados, não foram erigidos.
[1091] A exemplo de um pequeno auditório do projeto Centro de Convenções da Barra da Tijuca (Rio de Janeiro/RJ – 1997); do Museu do Mar (Fortaleza/CE – 2003) *"[...] um diamante pousado no mar do Ceará [...] a ser construído na Praia de Iracema."* (NIEMEYER: 2012, p.310.), ou ainda o Museu de Arte da Pampulha, emergindo sobre as águas defronte à península do antigo cassino (Belo Horizonte/2004). Destaca-se, também, um projeto de data desconhecida para uma Igreja sobre as águas, em Niteroi/RJ.



Imagens 677 e 678: Perspectivas do conjunto alcançado pelas proposta de Oscar Niemeyer para a Praça Quinze de Novembro a adjacências. **Fonte:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: novembro de 2017.







Imagens 679, 680, 681 e 682 - respectivamente: [679]: Croqui de uma das variações da reurbanização da Praça Quinze de Novembro. Destaque para a marquise nas proximidades do antigo Torreão Albamar. **Fonte:** COLCHETE FILHO: 2008, p.86 **[680-681]:** Vistas parciais da maquete com uma das variações da proposta de reurbanização da Praça Quinze de Novembro. **Confecção e fonte:** Gilberto Antunes. **[682]:** Panorama da maquete com uma das variações da proposta de reurbanização da Praça Quinze de Novembro. **Confecção:** Gilberto Antunes. Fonte: NIEMEYER: 2004, pp.266-267.

Sobre o encontro da arquitetura e das águas,[1092] Niemeyer sentiu, ao observar os croquis *"[...] que a solução era correta, que, com o plano realizado, aqueles edifícios se encheriam de gente a olhar, como, num sonho, o teatro, o restaurante e a cave de música popular a flutuarem nas águas da baía."* (NIEMEYER apud UCHÔA: 1995). Arrematando, dissera: *"Revi o projeto. Pensei muito sobre o que propunha e senti que o Rio, tão massacrado, poderia um dia ser ainda mais bonito."*. (Ibid.).

Com poucas esperanças diante da precária situação urbana em que a região da Praça Quinze de Novembro e arredores se encontrava naquele ano de 1991, após passeio acompanhado por amigos ao antigo centro do Rio de Janeiro, Oscar Niemeyer se concentrara no problema que o convocara: *"Um estudo que fiz nas horas vagas, entre um trabalho e outro, sem nenhuma preocupação de que fosse aproveitado [...]"*. (Ibid). Envolvido com uma área que extrapolava os limites do sítio histórico do remanescente Largo do Paço Imperial – alcançando a Estação das Barcas e o Torreão Albamar – conjunto defronte à Baía de Guanabara, as propostas intervencionistas de grande vulto, deram-se por partes.

Primeiro, a velha praça – matriz carioca; cambiante com as suas *"Torres para o Futuro"*[1093], envolvendo (ou massacrando) sem escrúpulos os edifícios do passado. Neste espaço antagônico, Oscar defendeu, por um lado, o retorno de uma escala mais humana e, por outro lado, polêmicas soluções no campo patrimonial, beirando o falso histórico tão criticado pelo arquiteto. Definindo novos limites urbanos; releitura de acabamentos e retorno de uma configuração do vazio, (ainda mais vazio) e, porque não dizer – modernista.

Em seguida prosseguiu entre a ainda existente Elevada Via da Perimetral, a Estação das Barcas e o Torreão Albamar. Mantendo o primeiro – talvez, consciente na dificultosa tarefa de removê-lo, defendendo-se – *"[...] não me detive nos problemas do tráfego."*. (Ibid).

Prosseguindo, a demolição da eclética Estação das Barcas, do começo do século 20 e, por fim, preservando o Torreão; integrando-o, inclusive, ao seu projeto: um conjunto arquitetônico de sua pessoal linguagem, sobre uma *tabula rasa*, voltada para a Baía de Guanabara – reinventando uma nova borda sobre a história da cidade e sua relação com as águas.

Finalmente, atirando-se ao mar, toda a criação arquitetural e as possibilidades técnico-construtivas – já distantes das moderadas propostas para a Praça Quinze de Novembro.

Através de quatro metafísicos volumes – como uma pintura de Giorgio Chirico (1888-1978), Oscar Niemeyer antevira o caminho que atravessaria nas próximas décadas. Um exercício projetual, segundo o próprio mencionara: *"Um passatempo que vou esquecer e que me fez muito bem"* (Ibid),

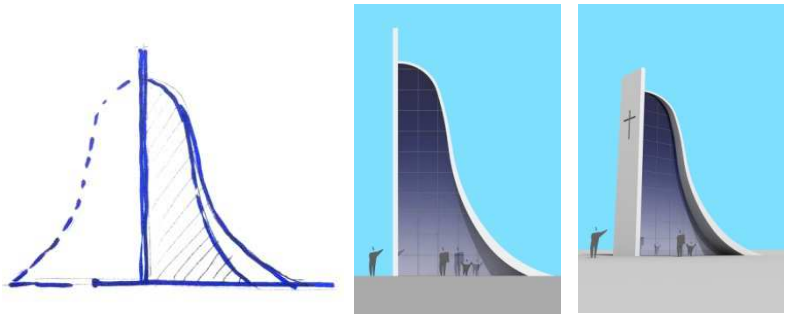
[1092] Pode-se dizer ainda que, a implantação sobre as águas, fora alcançada apenas (e sutilmente) através do construído Museu de Arte Popular da Paraíba (MAPP) – Museu dos Três Pandeiros – em Campina Grande/PB, sobre às margens do Açude Velho; onde, apenas um, dos três volumes existentes, paira sobre o ar e as águas – em uma expressiva conquista de engenharia estrutural

[1093] Cêça, GUIMARAENS. *Paradoxos Entrelaçados. As torres para o futuro e a tradição nacional*. Ed. UFRJ, Rio de Janeiro, 2002, pp. 123 e 124.

que o levaria, pouco tempo depois, à margem oposta de Guanabara, ao conceber todo um périplo arquitetônico, ainda inacabado.

Os anseios de Oscar para com sua cidade natal, a devolução de um trecho de mar aos cariocas e a constante inventividade e conciliação com sua arquitetura, ocorreu, entretanto, em outras praias.[1094]

Em 2012, em renovada oportunidade, Oscar Niemeyer realizara a proposta para uma singela intervenção na Praça Quinze de Novembro: uma pequena capela[1095] (de aproximados 300m²) cujo perfil definido em companhia com o arquiteto Jair Valera, apresenta-nos uma seção de um sino. Não obstante, tal projeto, do qual se guarda apenas uma perspectiva, pouco se sabe – incluindo aí, sua precisa implantação – restando-nos apenas a especulação de uma também arquitetura de **Justaposição Contextual** através de uma **Arquitetura de Contraste Radical.**



Imagens 683, 684 e 685 – respectivamente. [683]: Croqui apresentando o perfil da Capela para a Praça Quinze de Novembro. **Autor:** Jair Valera. **Fonte:** Escritório Oscar Niemeyer. **[684 e 685]:** Perspectivas eletrônicas do projeto da Capela da Praça Quinze de Novembro. **Autoria:** Oscar Niemeyer e equipe. **Fonte:** Escritório Oscar Niemeyer.

1094 É importante destacar que ainda na década de 1990, Oscar Niemeyer realizara dois projetos com o espírito projetual bastante semelhante as intervenções propostas para a Praça Quinze de Novembro – destacando: o primeiro, para o Centro de Convenções na Barra da Tijuca, também no Rio de Janeiro, em 1997; já o segundo (com inúmeras modificações), através do Caminho Niemeyer, em Niterói (entre 1999 até o desaparecimento do arquiteto).

1095 Tal projeto aproxima-se de uma das propostas realizadas pelo arquiteto para a catedral presente no Caminho Niemeyer, em Niterói, RJ – conforme se verifica em: PETIT: 1995, p.192.

4.4.

INTERVENÇÕES SOBRE PREVALÊNCIAS NEOCLÁSSICAS: NIEMEYER DIANTE DA PRAÇA DA LIBERDADE, EM BELO HORIZONTE, MG

A) Breve apresentação histórico-morfológica da Praça da Liberdade

Quem se faz senhor de uma cidade por tradição livre e não a destrói, por ela se verá destruído. Estas cidades trazem sempre por bandeira, nas revoltas, a liberdade e suas antigas leis, que jamais esquecem, nem com o passar do tempo, nem com a influência dos benefícios recebidos. (MAQUIAVEL: 1987, pp.21-22). Muito embora tal frase extraída da obra-prima "*Il Principe"* tenha sido escrita no século 16 pelo renascentista Nicolau Maquiavel (1469-1527), ela poderia muito bem ilustrar o desejo da recém instaurada República em abandonar a Cidade Imperial de Ouro Preto através da transferência e construção de uma nova capital para Minas Gerais.

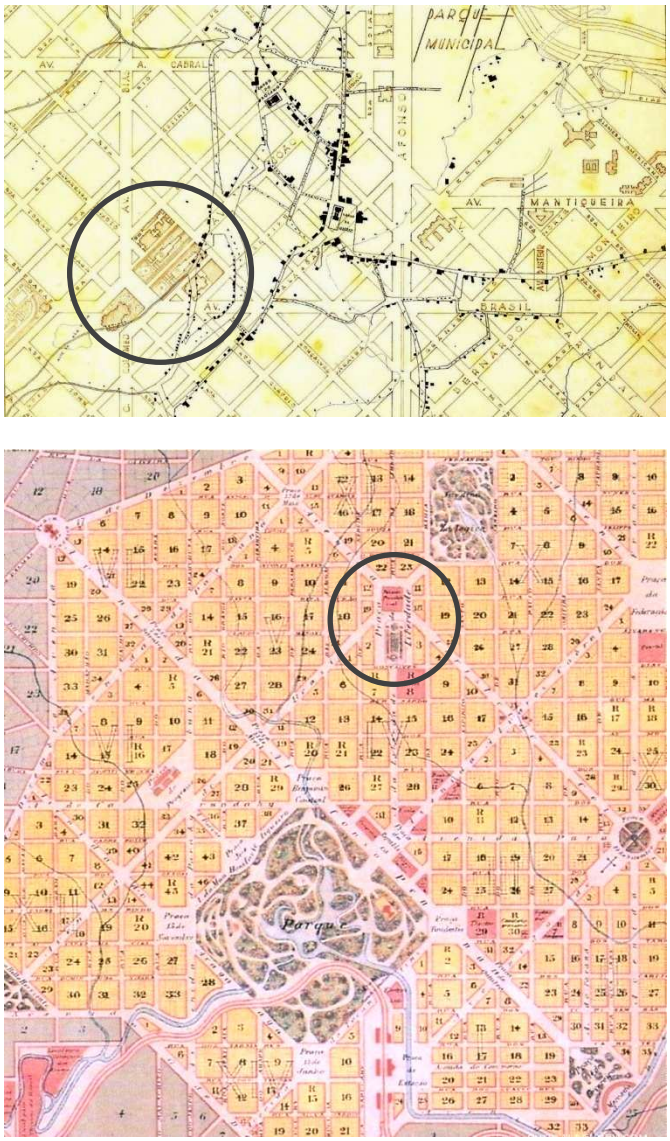
Não sendo nosso objetivo tecer as questões que envolveram a desaceleração do poderio aurífero de Ouro Preto logo alcançando a assegurada eminência da Nova Capital mineira – além da escolha da Cidade de Minas[1096] – sublinha-se, entretanto que, as transformações ocorridas, além dos motivos econômicos deram-se pelo desejo de novos dias políticos; administrativos e culturais que àquela altura, a antiga Vila Rica não mais proporcionava, vendo-a retrógrada, decadente e estagnada, esbarrando em inúmeros obstáculos; um deles, sua própria topografia.[1097]

Através do engenheiro e urbanista paraense Aarão Leal de Carvalho Reis (1853-1936), encarregado para o levantamento do local destinado à *cidade* e, logo nomeado chefe da Comissão Construtora da Nova Capital (CCNC) vemos que a proposta urbanística, marcada por um tabuleiro de ruas entrecortado por vias diagonais,[1098] pontuava algumas praças em áreas estratégicas. Partindo então da praça de maior dimensão imaginada para a capital, vamos de encontro ao Parque Municipal e, defronte a este, na avenida Afonso Pena, implantar-se-ia a Praça da República (não realizada), e através desta, uma *patte d´oie* distribuíndo três avenidas para outros nós urbanos: Praça da Federação; Praça 14 de Setembro e Praça da Liberdade – tudo isto onde antes percorria sinuosamente, o antigo arraial Curral del Rey.

Nosso destaque recai à Praça da Liberdade. Esta, muito embora modificada em aspectos diversos entre a Planta Cadastral original e a cidade construída, destinava-se em perspectiva ao Palácio Presidencial. Uma das mais importantes modificações acerca da mesma fora empreendida

1096 Sendo Belo Horizonte a partir de 1901.
1097 Por mais esforços empreendidos pela Comissão de Melhoramentos da Câmara Municipal, as condições físicas atreladas à morfologia da antiga cidade, impediam o avanço dos nascentes desejos higienistas, urbanísticos e arquitetônicos: amplas avenidas e praças ajardinadas; córregos canalizados e *boulevares* iluminados; elegantes edificações e novas tipologias; além de planos inclinados, bondes e comodidades para o transporte público.
1098 Impossível não compararmos com os planos de outras duas importantes cidades da América: Washignton, nos EUA e La Plata, na Argentina.

pelo engenheiro Francisco de Paula Bicalho (1847-1919), que transferira em 1896 as Secretarias de Estado (inicialmente localizadas na Praça do Progresso) para ladearem o *palácio*.



Imagens 686 e 687 – respectivamente. [686]: Planta Cadastral de Belo Horizonte sobrepondo a planta do antigo arraial de Curral del-Rey. Destaque para o posicionamento da Praça da Liberdade. **[687]:** Planta Cadastral de Belo Horizonte inscrita na avenida do Contorno. Destaque para o Parque Municipal (próximo a um quadrado) e a Praça da Liberdade mais acima. **Fonte única:** Museu Histórico Abílio Barreto.

Erigida sobre um terreno aplainado, a Praça da Liberdade logo se tornara um espaço proeminente na capital – ironicamente, tal e qual a Praça Tiradentes no Morro de Santa Quitéria, em Ouro Preto, onde se encontrava o antigo Palácio dos Governadores.

Alcançada, principalmente, pelas avenidas João Pinheiro (antiga av. Liberdade); Bias Fortes; Brasil e Cristóvão Colombo, além de algumas outras vias, a praça-tempo a qual desejamos trabalhar fora pela primeira vez intervinda por Oscar Niemeyer pouco mais de cinqüenta anos após a sua inauguração.[1099]



Imagens 688, 689, 690 e 691 – respectivamente. [688 e 689]: Vistas parciais da Praça da Liberdade com a presença do paisagismo à inglesa. **[690 e 691]:** Vistas parciais da Praça da Liberdade com a presença do paisagismo à francesa. Destaque também para a alameda de palmeiras imperiais. **Fonte única:** www.siaapm.cultura.mg.gov.br – Acesso: Janeiro de 2017.

A *praça,* inicialmente marcada em projeto apenas pelo palácio e o jardim defronte, fora construída com o acréscimo das secretarias, tendo ao centro do espaço político, bucólicos jardins ingleses realizados pelo francês Paul Villon (1841-1905), exibindo em sua organicidade, canteiros e pequenos lagos entrecortados pela estética da época, além de um coreto assinado em 1904 por Edgar Nascentes Coelho e modificado em 1909 por Francisco Izidoro Monteiro.

Já ao encontro de Niemeyer, a mesma *praça* se exibia afrancesada, com canteiros modificados (trinta anos antes) pelo paisagista Reynaldo Dierberger,[1100] apresentando-se então por um retângulo de aproximadamente 120m x 190m, seccionado por uma alameda central, flanqueada por palmeiras imperiais; contando ainda com ornamentações diversas e a preservação do coreto

[1099] A inauguração da Praça da Liberdade, em conjunto com a própria cidade ocorreu em 12 de dezembro de 1897.
[1100] Tal reforma acontecera na década de 1920 em ocasião a visita a cidade de Belo Horizonte por Alberto I (1875-1934) e Elizabeth Gabriele Valérie Marie Herzogin in Bayem (1876-1965), reis da Bélgica.

original. Na voz[1101] do poeta Carlos Drummond de Andrade: *"Versailles entre bondes / Na moldura das Secretarias compenetradas / a graça inteligente da relva / compõe o sonho dos verdes."* (ANDRADE: 2011, s.p.).

Desta *praça* – entre jardins, edifícios do poder e construções remanescentes – extrai-se para Oscar Niemeyer, três tempos: 1954; 1955 e 1966. As intervenções propostas pelo arquiteto (na década de 1950, através do governador Juscelino Kubitschek e na década de 1960, através do governador Israel Pinheiro) foram realizadas em uma praça que, por um lado, guardara edificações de sua origem (destacadas pelo palácio; secretarias e alguns palacetes) e por outro lado, já exibia intervenções de colegas arquitetos através de verticais modernidades (destacadas através de edifícios institucionais e multifamiliares) – conforme veremos a seguir em seus principais aspectos.

O Palácio da Liberdade

O Palácio dos Governadores – dito Palácio da Liberdade – surgira concomitantemente à *praça* homônima, sendo objeto arquitetônico de expressivo destaque paisagístico e, desde sempre, signo absoluto do poder em Minas Gerais.

Com risco original o engenheiro Aarão Leal de Carvalho Reis (1853-1936), chefe da Comissão Construtora da Nova Capital, o projeto fora desenvolvido e modificado pelo engenheiro José de Magalhães, então chefe da Seção de Arquitetura da Comissão. Acerca das mudanças ocorridas entre Reis e Magalhães, o Guia dos Bens Tombados do Iepha/MG revela-nos através[1102] da professora Heliana Angotti-Salgueiro que *"[...] Apesar de manter as linhas gerais do projeto inicial, José de Magalhães desenha novamente a edificação, enriquecendo a fachada com ornamentos, alterando a sua proporção e criando um jogo de volumes, característicos da arquitetura eclética francesa da segunda metade do século XIX."*

O edifício encontrado na presença de Oscar Niemeyer encontrava-se em sua estética geral, praticamente inalterado da concepção original, cujo destaque revela-se através de seu frontispício. A fachada principal do palácio demarca total simetria através de uma volumetria de dois pavimentos (sendo três na porção posterior da edificação) que ainda revela: *"[...] em cantaria apresenta corpo central avançado com arcadas no pavimento térreo e loggias com aberturas em serlianas no pavimento superior, ladeadas por vãos com moldura de tabernáculo e balcão sacado."* (IEPHA: 2014, p.2) – complementada em ambas laterais, por torreões coroados por cúpulas ornamentadas.[1103]

É interessante destacar ainda que através da planta percebe-se uma característica polaridade: *"[...] na parte frontal a parte pública do palácio, com todos os atributos típicos de ostentação e teatrais da arquitetura próprias do século XIX, e na parte posterior, a parte privada com os dormitórios da família do*

[1101] Poema escrito em 1926, dedicado a Gustavo Capanema.
[1102] Em: *"O ecletismo em Minas Gerais: Belo Horizonte 1894-1930."* In: FABRIS, Annateresa (Org.). Ecletismo na arquitetura brasileira. São Paulo: Nobel, 1987. P. 05-145
[1103] Tal fachada ainda apresenta ainda cantaria marcada por *"[...] bossagem, cornija entre os pavimentos e entablamento superior. Ressaltam ainda na ornamentação pilastras com capitel coríntio no andar superior e mísulas no térreo, colunas jônicas e cartelas com estrelas republicanas de cinco pontas. Os balaústres em pedra dos balcões se repetem ladeando as rampas das entradas laterais dos torreões e no ático interrompido ao centro por frontão com busto que alegoriza a Liberdade."* (IEPHA: 2014, p.2)

governador." (FERNÁNDEZ: 2014, p.15.). Internamente,[1104] revela-se expressiva opulência advinda de peças européias.

Com pedra fundamental lançada em 7 de setembro de 1895, o palácio fora inaugurado em 12 de dezembro de 1897, *"[...] embora com obras em andamento, que se referiram, sobretudo, a serviços ornamentais [...]"* (IEPHA, p.4.) – estendendo modificações ao longo de todo o século 20 – tal e qual a solicitada pelo então governador Israel Pinheiro à Oscar Niemeyer, na década de 1960, conforme veremos.

O Palácio Arquiepiscopal Cristo Rei

No terreno margeado pelas ruas Santa Rita; Sergipe e a avenida Brasil, encontrava-se anteriormente a década de 1930, demarcado por uma vultosa arquitetura eclética. Todavia, desde a década de 1950, no momento em que Oscar Niemeyer realizara a primeira intervenção na Praça da Liberdade, vê-se no mesmo local, o Palácio Arquiepiscopal Cristo Rei, projetado[1105] em meados de 1937 por Raffaello Berti (1900-1972), arquiteto[1106] e professor[1107] italiano radicado em Belo Horizonte.

Austero, tal edifício caracteriza-se por sua densa volumetria que ocupa quatro pavimentos cujas paredes são revestidas de pó-de-pedra (ou pó de pedreira), isto é, *"[...] paredes lisas revestidas com argamassa de cimento branco, cal, arei, grãos de mármore, granito, quartzo e mica [...]"* (SEGAWA: 1999. In: NASCIMENTO. CARVALHO JÚNIOR. GUMIERI: 2011, p.17.). Tal acabamento estético instaurara o único edifício completamente *art déco* da Praça da Liberdade, tendo sido uma das primeiras intervenções na dominante paisagem neoclássica e eclética.

As Secretarias

Através do *"Guia de bens tombados IEPHA/MG/Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais"* tem-se notícia de que os edifícios das Secretarias de Estado não foram inicialmente cogitados para circunvizinhar o Palácio da Liberdade, devendo os mesmos terem sido erigidos em outro sítio.

Não obstante, quatro *secretarias* foram projetadas para a *praça*, na perspectiva do Palácio da Liberdade, para cada uma das faces dos jardins – destacando: à direita da alameda, a Secretaria do Estado da Educação (antiga Secretaria do Interior) e a Secretaria do Estado da Fazenda; à esquerda

---

1104 *"A ornamentação interna ficou sob responsabilidade do Sr. Frederico Antônio Steckel e sua equipe. Os jardins ficaram a cargo do arquiteto paisagista Paul Villon, que concebeu um jardim de estilo inglês, de forma livre, mais próximo ao natural"* (IEPHA: 2014, p.4)

1105 Conquanto, assinado por Luiz Signorelli.

1106 Dentre outros edifícios, autor da Santa Casa de Misericórdia; o Minas Tênis Club; o Cine-Teatro Metrópole; Hospital Felício Rocha; Hospital Odilon Behrens; Hospital Vera Cruz; Colégio Nossa Denhora de Sion; Colégio Marconi; Colégio Batista Mineiro, Colégio Arnaldo; Instituto Metodista Izabela Hendrix e a Feira Permanente de Amostras

1107 Um dos fundadores da Escola de Arquitetura da UFMG.

da alameda, a Secretaria do Estado de Transportes e Obras Públicas (antiga Secretaria da Agricultura) e a Secretaria do Estado de Defesa Social (ou Justiça).

Sob a lavra do arquiteto José de Magalhães e empreendidas pela Comissão Construtora da Nova Capital foram realizadas as secretarias da Educação; Transporte e Obras Públicas e da Fazenda entre os anos 1895-1897. Tais secretarias, segundo o mencionado *guia*[1108] do Iepha, apresentam *"[...] estilo eclético, mesclando elementos da arquitetura francesa e, [sic] neobarroca e renascentista italiana [...]"* (IEPHA: 2014, p.54.). Particularmente, sublinham-se também através do Guia Arquitetônico de Belo Horizonte, os seguintes aspectos:

- **Secretaria do Estado da Educação:** *"A fachada principal voltada para a praça, está composta por três partes alternadamente avançadas com superfícies murais intercaladas por pilares e vãos simetricamente superpostos."* (FERNÁNDEZ: 2014, p.58) – que complementa: *"Destaca-se, na parte central, no topo, uma meia cúpula de ferro revestida de estuque de traço esférico, protegendo um busto da esfinge da República."* (Ibid.).

- **Secretaria do Estado da Fazenda:** *"[...] apresenta na fachada uma composição em estilo mais neoclássico: horizontalmente, aparecem três ordens, sendo a inferior a mais pesada, com marcados rasgos horizontais, lembrando alvenaria de pedra."* (Ibid) – que complementa: *"Verticalmente, também, aparece organizado em três partes: os corpos laterais arrematados com um telhado afrancesado, e no corpo central, três arcos que dão acesso ao edifício."* (Ibid).

- **Secretaria do Estado de Transporte e Obras Públicas:** *"[...] desde a parte externa, parece estar organizada horizontalmente em duas partes: a primeira parte inferior dos dois andares aparece com linhas de baixos-relevos horizontais bem marcados – imitando blocos de pedra."* (Ibid) – que complementa: *"[...] e, na parte superior, os dois andares apresentam também baixos-relevos horizontais, porém, menos marcantes, conferindo-lhes leveza. Uma acentuada cornija que integra com os frontões rotos reforça a imagem de duas partes horizontais."* (Ibid).

Excepcionalmente, a última secretaria em destaque – Secretaria do Estado de Defesa Social – fora projetada pelo já mencionado arquiteto Luiz Signorelli, tendo sido ainda erigida pela

[1108] Que levanta também a fala de Heliana Angotti-Salgueiro, em *"O ecletismo em Minas Gerais: Belo Horizonte 1894-1930"*, ao destacar acerca das iniciais três secretarias, em especial: *"As secretarias apresentam simplicidade de linhas compositivas e sóbria ornamentação, características da arquitetura dos edifícios públicos. As fachadas são compostas de três corpos alternadamente avançados, as superfícies murais intercaladas por pilastras e vãos simetricamente superpostos. São características as paredes em bossagem contínua, as cornijas em ressalto e as balaustradas interrompidas por frontões alegóricos ou escudos comemorativos no ático. Observa-se a presença de cartelas nas sobreportas e de guarda corpos curvos sob consoles, adaptações do modelo neobarroco, além de repetidas janelas retangulares coroadas por frontões curvilíneos ou triangulares, típica reminiscência clássica. Em todas as Secretarias destaca-se o corpo central seja na concentração de ornatos, seja na imponência do coroamento. (...) Internamente as Secretarias apresentam menos requinte que o Palácio, simplicidade imposta pela sua hierarquia, embora os elementos decorativos se inscrevam no mesmo gênero: pinturas alegóricas nos tetos dos vestíbulos das escadarias de ferro importadas – nas quais se lê a inscrição system joly brevette, Belgique, Société des Acieries de Bruges –, com degraus em mármore ou madeira, vitrais neoclássicos e detalhes ornamentais em estuque"* (In: IEPHA: 2014, p.54.).

Construtora Carneiro Rezende no entremeio dos anos 1920-1930. Segundo o guia do Iepha, tal arquitetura apresenta-se com influências neoclássicas amalgamadas com um ligeiro *art déco* (especialmente em acabamentos).

Muito embora os edifícios não sejam contemporâneos e do mesmo arquiteto, vê-se na geral contextualização uma forte presença de unidade arquitetura, ainda que de ecletismo e neoclassicismo particulares.

Palacetes e casarões e outras importantes edificações

Observadas informações e fotografias que abrangem o período da construção e inauguração da nova capital mineira (em especial, o recorte da Praça da Liberdade), logo alcançando as primeiras décadas do século 20, percebe-se que, nas proximidades do poder, isto é, do Palácio dos Governadores e Secretarias, a valorização dos lotes ocupados evidenciara-se através de burgueses palacetes e casarões de arquitetura preferencialmente neoclássica e eclética, envolvidos por jardins e quintais.

As vias adjacentes ao terraplano onde se assenta a *praça* e seus palácios republicanos – especialmente, a rua Gonçalves Dias e a avenida João Pinheiro – eram os locais onde se viam tais tipologias. Estas edificações refletiam a *"[...] ordem, disciplina, contenção, equilíbrio, razão, nobreza."* (CZAJKOWSKI: 2000, p.7.) da produção neoclássica, além de *"[...] dramaticidade, conforto, expressividade, luxo, emoção, exuberância."* (Ibid.) por meio do ecletismo.

Muito embora existentes à época em que Oscar Niemeyer realizara a primeira das três intervenções imaginadas para a Praça da Liberdade, a maior parte das edificações unifamiliares foi em breve intervalo de tempo, consumida pela especulação imobiliária, destacadamente a partir da década de 1950. Portanto, raros são os exemplares sobreviventes nas adjacências da *praça.*

Das moradas remanescentes, destacam-se, por exemplo, o casarão conhecido como Salão Villacqua e o Palacete Falci. O primeiro, em estilo eclético de 1909, localizado na rua Gonçalves Dias esquina com rua Sergipe fora projetado pelo arquiteto Edgard Nascentes Coelho (1853-1971) e guarda o espírito das primeiras edificações desta natureza na cidade. Já o segundo, localizado na avenida Bias Fortes (que alcança a *praça*) fora projetado em 1920 por Luiz Signorelli (1896-1964) e apresenta eclética arquitetura em luxuoso exemplar.

Outros dois edifícios são recordados: o Solar Narbona e o Palacete Dantas – ambos ainda sobreviventes das primeiras décadas da Praça da Liberdade nas proximidades da avenida Cristovão Colombo. O primeiro fora construído pelo espanhol Francisco Narbona em 1911 e apresenta uma austera linguagem eclética. Já o segundo, fora projetado pelo arquiteto Luiz Olivieri e construído por José Dantas, exibindo um ecletismo mais elaborado, contendo ainda, uma cúpula em sua esquina.

Retornando à *praça*, sublinha-se o Palacete Dolabella, de eclética arquitetura da década de 1910. Tal edificação (conforme veremos) fora substituída pelo Edifício Niemeyer quarenta anos após ser erigida; não obstante, quando existente, exibia movimentada fachada com escadarias bipartidas; ornatos; platibandas e, em sua cobertura, interessante mirante.

Por fim, muito embora de natureza não residencial, destaca-se a não mais existente filial do Instituto Soroterápico Federal (de 1907), mais tarde, anexado ao Serpentário (de 1919). Acerca desta construção, substituída na década de 1950 (conforme destacaremos) pela Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais temos informações através do artigo *"A Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz) em Minas Gerais. Reflexões sobre a nova sede",* escrita pelo arquiteto Benedito Tadeu de Oliveira.

Oswaldo Gonçalves Cruz (1872-1917), cientista, médico, bacteriologista, epistemiologista e sanitarista paulista no objetivo de promover as atividades do então Instituto Soroterápico Federal (atual Fiocruz) fora de encontro ao desejo do governo mineiro de estabelecer em Belo Horizonte uma filial[1109] da conceituada casa carioca. Acerca de sua síntese histórica, a pesquisa de Oliveira exibe interessantes dados, dos quais destacamos:

> O edifício destinado à filial foi erigido pela Comissão Construtora da Nova Capital, para abrigar a Intendência da Força Pública de Minas Gerais - ocupava uma quadra trapezoidal, delimitada pelas ruas da Bahia e Alvarenga Peixoto, pela Avenida Bias Fortes e a Praça da Liberdade. Implantado no centro do terreno, o edifício existente adotava os padrões construtivos e o vocabulário eclético das construções da época: volume prismático em pavimento ligeiramente elevado do solo, erguido com paredes portantes de tijolos cerâmicos, esquadrias, forros e estrutura do telhado de madeira, bem como cobertura em quatro águas de telhas cerâmicas francesas. A fachada principal, voltada para a Rua da Bahia, tinha tratamento bastante movimentado e apurado, com detalhes e ornamentos em argamassa e platibanda escondendo o telhado. As demais fachadas possuíam acabamento simplificado, constituído por revestimento e pintura lisos, sendo a fachada posterior voltada para o Palácio do Governo. O muro circundante era baixo, com embasamento cego e porção superior vazada em balaustradas e colunetas. As obras de ampliação e adaptação foram executadas sob projeto e orientação do engenheiro e arquiteto português Luiz Moraes Júnior, responsável também pelo projeto do conjunto arquitetônico de Manguinhos no Rio de Janeiro. (OLIVEIRA: 2014. In: http://www.vitruvius.com.br – Acesso: dezembro de 2017).

Inaugurado em 3 de agosto de 1907, o *instituto* implantado em nobre terreno tornara-se incompatível com o uso do entorno imediatamente após a construção do Colégio Izabela Hendrix (década de 1930) e da Sede Social do Minas Tênis Clube (década de 1940) – ambos projetados pelo já mencionado italiano Raffaello Berti. *"A partir de 1935, levantaram-se vozes na imprensa contra a*

1109 "*Concretizando as negociações, iniciadas após uma visita de Oswaldo Cruz à nova capital, em março de 1901, para pesquisar a ocorrência de bócio na população do interior de Minas, a solenidade contou com a presença dos cientistas Carlos Chagas e Figueiredo de Vasconcellos, do governador do Estado, João Pinheiro da Silva, e de políticos e médicos da cidade.O diretor da filial designado por Oswaldo Cruz, seu concunhado e discípulo Ezequiel Caetano Dias, não pôde comparecer ao evento por estar acamado. Farmacêutico e médico, Ezequiel Dias ingressara ainda muito jovem no Instituto de Manguinhos. Por determinação do diretor, seguiu em 1905 para São Luís, onde criou e dirigiu por alguns meses a Higiene Pública e o Laboratório Bacteriológico do Maranhão. Com o agravamento de seu estado de saúde – sofria de tuberculose –, foi transferido em caráter definitivo para Belo Horizonte, cidade que oferecia melhores condições de salubridade, devido a sua altitude, ventilação e baixa umidade relativa do ar."* (OLIVEIRA: 2014. In: http://www.vitruvius.com.br – Acesso: dezembro de 2017).

permanência do Instituto naquele local, pelo risco de intoxicar as meninas do colégio, em virtude do mau cheiro exalado pelos animais e pela proximidade com o Palácio do Governo." (Ibid.) – realizando-se assim, uma nova sede, agora distanciada[1110] do centro da capital. Já na década de 1950, o edifício fora demolido para erguerem no local, a nova biblioteca do estado – conforme veremos mais adiante.

Segundo já apontado, Oscar Niemeyer realizaria na praça descrita três projetos: o Edifício Niemeyer (1954); a Biblioteca Pública (1955) e, por fim, um novo Palácio dos Governadores (1966) – sendo os dois primeiros construídos, conforme veremos no próximo tópico.



Imagem 692: Vista parcial aérea da Praça da Liberdade na primeira metade do século 20. Destaque para a presença dos edifícios (áreas) intervindas: *1) Palacete Dolabella; 2) Instituto Soraterápico Federal (filial de Belo Horizonte); 3) Palácio dos Governadores*. **Fonte:** http://www.iepha.mg.gov.br – Acesso: janeiro de 2018.

1110 *"No governo de Benedito Valadares como interventor do Estado, o Instituto Ezequiel Dias passou a ser administrado por Minas Gerais, deixando de ser uma filial de Manguinhos. A antiga ideia da transformação vinha sendo contestada pelo sucessor de Oswaldo Cruz - Carlos Chagas, mas após a sua morte ela se concretizou. Em 1936 a transferência administrativa foi efetivada e tiveram início as obras do novo conjunto na Gameleira. No dia 13/05/1940, visitaram as obras o presidente Getúlio Vargas, o interventor Benedito Valadares e o prefeito Juscelino Kubitschek. Em 24/07/1941, foram entregues as chaves do Instituto no novo endereço ao governador Cristiano Machado por Octávio de Magalhães."* (OLIVEIRA: 2014. In: http://www.vitruvius.com.br – Acesso: dezembro de 2017).





Imagens 693, 694 e 695 – respectivamente. [693]: Recorte de fotografia com o destaque para o Palacete Dolabella. **Ano:** primeira metade do século 20. **Fonte:** http://www.skyscrapercity.com – Acesso: janeiro de 2017. **[694]:** Vista parcial do Instituto Soraterápico Federal (filial de Belo Horizonte) a partir da rua da Bahia. **Ano:** primeira metade do século 20. **Acervo:** Acervo do Centro de Informação Científica, Histórica e Cultural da Fundação Ezequiel Dias. **Fonte:** http://www.vitruvius.com.br – Acesso: janeiro de 2018. **[695]:** Vista frontal do Palácio da Liberdade**. Ano:** primeira metade do século 20. **Fonte:** http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br – Acesso: Janeiro de 2017.

B) Breve apresentação histórico-projetuais das Intervenções de Oscar Niemeyer

É extensa a aproximação de Oscar Niemeyer com Minas Gerais: Ouro Preto; Cataguases; Belo Horizonte, etc. Desta última, o arquiteto rememora em *"As curvas do tempo"*, dizendo com nostalgia: *"Belo Horizonte! Como era diferente essa cidade! Ainda hospitaleira, com sua avenida principal coberta de vegetação, sem os problemas de tráfego que hoje a comprometem. [...]"* (NIEMEYER: 1998, p.87.).

Nesta mesma cidade, ao menos uma década após as solicitações do então prefeito Juscelino Kubitschek para o distante bairro da Pampulha, Niemeyer recebera três encomendas (em tempos distintos) para o mais importante sítio da capital: a Praça da Liberdade.

Na década de 1950, dois pedidos se avultam: o primeiro, de natureza particular, um edifício residencial multifamiliar (em 1954); o segundo, de natureza governamental, a Biblioteca Pública do Estado (em 1955). Já na década seguinte, outro pedido do governo, desta vez, o próprio palácio (em 1965). Tais divisões serão observadas através das implantações na *praça:* em seus vértices e ao centro.

Sinuosidades aos vértices:
um palácio residencial e um palácio cultural.

Destacado em *"Breve apresentação histórico-morfológica da Praça da Liberdade"*, o exíguo terreno antes ocupado pelo Palacete Dolabella – de eclética arquitetura da primeira década da capital mineira – fora, sob o incentivo da escritora Lucia Machado de Almeida[1111] (1910-2005), substituído

[1111] Irmã de Cristiano Machado (1893-1953), ex-prefeito (1926-1929) de Belo Horizonte e do também escritor Aníbal Monteiro Machado (1894-1964). Lucia Machado de Almeida destacara-se como autora de livros infanto-juvenis durante a década de 1980.

na década de 1950 por um dos primeiros edifícios de apartamentos de moderna arquitetura presentes na Praça da Liberdade e imediações.

De natureza particular, a indicação de Oscar Niemeyer para ser o autor do edifício refletira a participação e o sucesso do mesmo diante dos projetos de governo realizados sob a liderança de Juscelino Kubitschek (enquanto prefeito e governador), somando-se, em especial, através da internacionalização da cidade, do político e do arquiteto, após Pampulha.

Sobre o lote de triangular desenho, em alto declive e de conformação insular entre a rua Cláudio Manuel, à esquerda; à avenida Brasil, à direita e a Praça da Liberdade à frente, o endereço completava suas excepcionais qualidades ao se confrontar com importantes edifícios do poder: a Secretaria de Estado da Segurança Pública; o Palácio Arquiepiscopal Cristo Rei, além do Palácio da Liberdade, à poucos metros. Segundo o pesquisador Danilo Macedo em *"Da matéria à invenção. As obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais (1938-1955)"* a empreendedora visava *"[...] o aproveitamento máximo permitido pela legislação do lote de que dispunha sua família."* (MACEDO: 2008, p.251.).

Através da iconografia prospectada por Macedo, tem-se acesso aos desenhos realizados e apresentados em sua publicação que, complementa, a quase ausência de informações acerca deste edifício, através da Fundação Oscar Niemeyer. Acerca do mesmo, apresentamos a seguir, as principais características arquitetônicas.

Voltado para a avenida Brasil, o subsolo do edifício não antecipa as suas particularidades estético-volumétricas. Trata-se de uma planta em polígono irregular que margeia a entrada de veículos, de um lado e, a garagem coberta, de outro – incluindo em sua área útil: o *hall* de serviço; incinerador; dependências do zelador; elevadores e escada helicoidal. Acima, no pavimento térreo, o programa se resume ao *pilotis* e, no núcleo central, interessante arranjo em planta para os segregados acessos social e de serviço, entre dois elevadores.

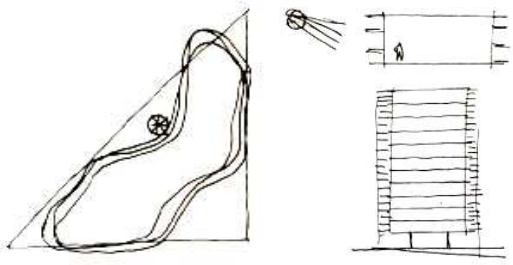
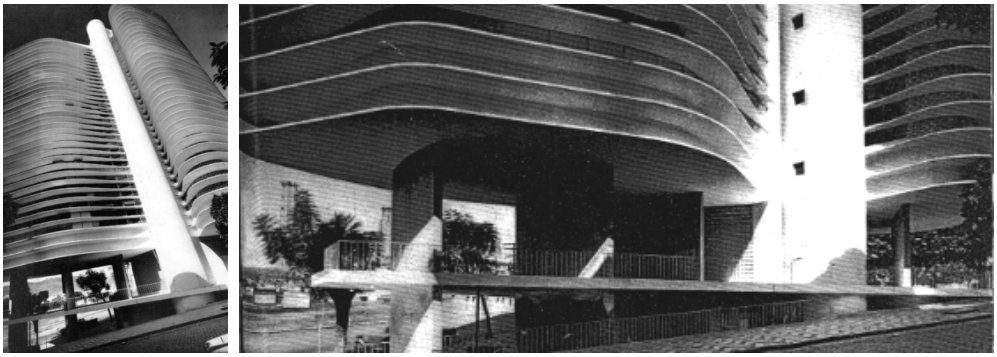


Imagem 696 e 697 (Conjunto): Croquis de implantação, corte transversal e detalhe de um apartamento do Ed. Niemeyer. **Fonte:** CAVALCANTI: 2001, p.298.

Acerca do piso térreo, uma particularidade se instaura. Segundo o arquiteto e pesquisador Marcos Vinícius Teles Guimarães no artigo *"A paisagem através da arquitetura. O edifício Niemeyer em Belo Horizonte.",* o *pilotis* desta arquitetura apresenta uma configuração que *"[...] conecta visual e*

espacialmente duas referências fundamentais da paisagem urbana da cidade: a Praça da Liberdade (acrópole simbólica) com a Serra do Curral (obstáculo e marco natural).” (GUIMARÃES: 2013. In: http://www.vitruvius.com.br – Acesso: dezembro de 2017).



Imagens 698 e 699 – Conjunto: Vistas parciais do Ed. Niemeyer. ano: 1963. **Fotos:** Lucien Hervé. **Fonte:** L´Architetcure D´Aujourdhui, v.33, nº.104, 1963, pp.82-83. **Arquivo:** Marcos Vinícius Teles Guimarães. Destaque para a presença da paisagem através dos pilotis, especialmente a Serra do Curral e a Praça da Liberdade.

Prosseguindo acerca das plantas, vê-se o pavimento tipo que se repete 11 vezes. Para este, Niemeyer ignorara a configuração geométrica do terreno, utilizando-se de curvas e contracurvas – linhas côncavas e convexas – através de completa liberdade plástica que, formalmente, se aproxima de um “Y”.

Para cada um dos pavimentos, vêem-se dois apartamentos de luxo que se encontram ao centro através dos *halls* de elevadores (cada qual voltado para uma direção, privativamente, sendo ainda o de serviço, integrado à escada helicoidal).

O apartamento voltado à esquerda da fachada principal (da *praça*) apresenta-se da seguinte maneira: acessos privativos e diferenciados para a cozinha e o vestíbulo; o primeiro integra-se às áreas de serviço e suas dependências; já o segundo, direciona-se a sala de estar. Uma longa parede longitudinal separa as áreas de serviço e as áreas privativas, estas últimas, contendo três quartos com as instalações sanitárias em paralelo. Tal apartamento, apensar de toda a sinuosidade de suas fachadas, apresenta-se praticamente ortogonal, sendo apenas lembrado de sua planta diferenciada, quando encontradas as paredes das bordas. Acerca deste, destaca-se também que as áreas sociais e privadas voltam-se para a avenida Brasil (e, originalmente, para a Serra do Curral), enquanto as áreas de serviços e apoios se direcionam para a *praça.*

Diferentemente, o apartamento à direita, desenvolve-se com maior área e expressividade, indo de encontro da curvilínea arquitetura. Tal como o vizinho, os acessos social e de serviço dão-se de maneira segregada. Através do vestíbulo, encontra-se a sala de estar e jantar, que se voltam (em expressiva curvatura) para a Praça da Liberdade; por meio do vestíbulo destacado e, paralelamente às sinuosas linhas do edifício, encontram-se quatro amplos quartos que também se

dirigem para a *praça*. Do outro lado da circulação, voltados para a avenida Brasil, distribuem-se duas instalações sanitárias e um closet.

Tais plantas se repetem até alcançarem o terraço. Neste, depara-se com um desenho de paredes retas e curvas que, ao redor da circulação vertical e a casa de máquinas, abrigam dois escritórios com lavabos – enlaçados por uma cobertura de desenho livre. O restante da área abre-se amplo panorama com uma vista de 360º

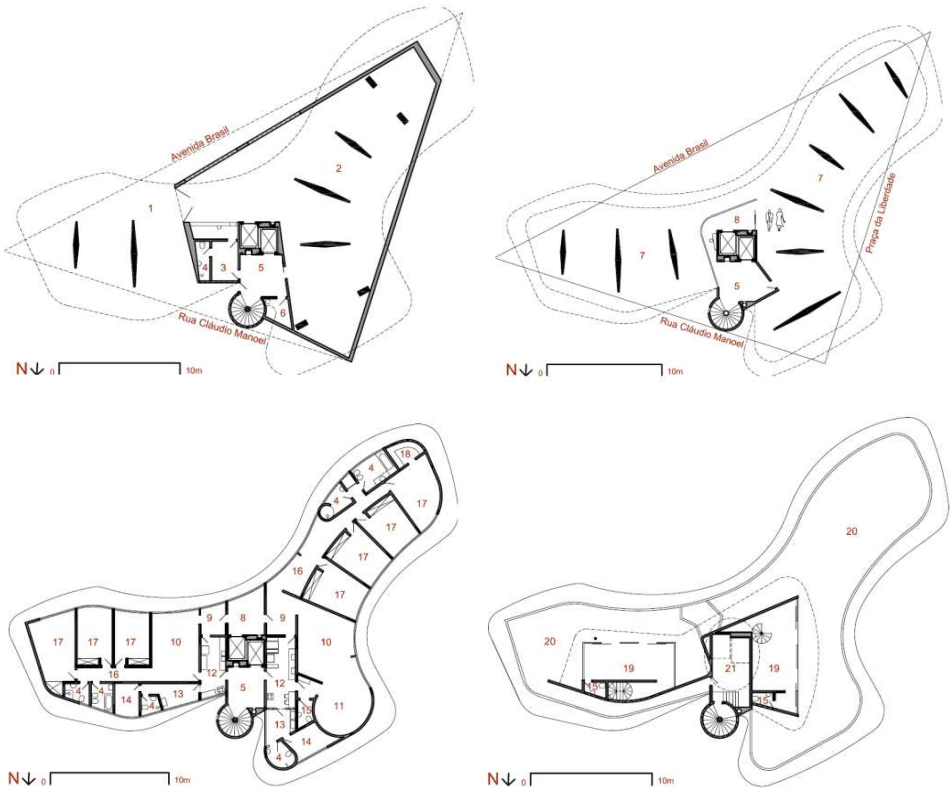
Ainda que revelador em suas plantas, o destaque do edifício proposto por Niemeyer, confere-se em suas fachadas. Segundo Yves Bruand, o arquiteto *"[...] aproveitou para dar rédea solta a sua imaginação [...] Terá Niemeyer se inspirado no velho projeto de arranha-céu de aço e vidro elaborado por Mies van der Rohe em 1920-1921?"* (BRUAND: 1999, p.161.). Tal questionamento fora anos mais tarde, levantado por Lauro Cavalcanti[1112] (em 2001) e por Danilo Macedo (em 2008). Não obstante, Bruand prosseguira respondendo:

> **É muito provável, pois certas semelhanças são notáveis**, mas a adoção de uma planta similar não implica, de modo algum, um tratamento para o mesmo espírito. O alemão jogava com uma transparência absoluta, que dissolvia a massa e atenuava o aspecto estranho dos volumes; tratava-se de uma demonstração técnica que não escapava à rigidez inerente aos materiais propostos. Por outro lado, o edifício de Niemeyer é extremamente dinâmico, com seus jogos de cheios e vazios reforçados pela animação dos *brise-soleil*, sua flexibilidade perfeita que sublinha as audácias plásticas permitidas pelo concreto armado, a orgulhosa segurança de sua beleza, fruto de um contorno que certamente inesperado, mas cuidadosamente ordenado numa figura regular que não ignora a simetria. (Ibid.). **(Grifos nossos).**

Através das comparações Niemeyer-Mies é interessante sublinhar que o projeto em destaque do arquiteto alemão fora uma segunda[1113] versão apresentada para um arranha-céu berlinense. Tal projeto, segundo Jean-Louis Cohen *em "O futuro da arquitetura desde 1889",* identificava em suas angulações nas fachadas *"[...] um contorno mais fluido e sinuoso, elogiada pelos críticos por sua 'força gótica' [...]"* (COHEN: 2013, p.148.).

1112 Acerca desta comparação, Lauro Cavalcanti sublinhara: *"Ocorre que a forma e natureza aqui são bastante diversas. Em primeiro lugar, a torre de Mies tinha uma dominância vertical absoluta, o que não é o caso desse prédio de Niemeyer que nele explora, justamente, a tensão entre uma grande massa irregular horizontal e a sua repetição vertical. Por outro lado, se Mies lidava com o desejo de transparência e imaterialidade onírica do vidro, com uma quase imaterial estrutura de aço, Niemeyer utiliza a linguagem do concreto armado, tirando partido do seu peso e irregularidade, ao explorar o 'drama' de sua construção vertical."* (CAVALCANTI: 2001, pp297-299.).

1113 Acerca da primeira versão do mesmo projeto em destaque, o arquiteto diria: *"E meu projeto para um arranha-céu na Estação Friedrichstrasse em Berlim, usei uma forma prismática que me pareceu ajustar-se melhor ao terreno triangular onde o edifício seria construído. Coloquei paredes de vidro separadas por um ligeiro ângulo para evitar a monotonia das superfícies de vidro de grandes dimensões [...]"* (In: FRAMPTON: 2008, pp.194-195.).

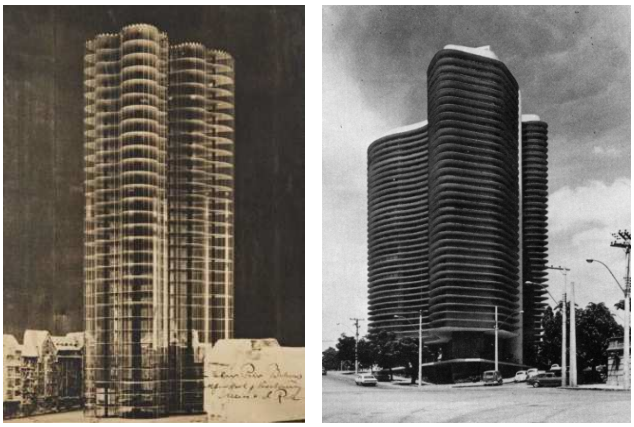


Imagens 700, 701, 702 e 703 – respectivamente. [700]: Planta do Subsolo. **[701]:** Planta do Térreo / Pilotis. **[702]:** Planta do pavimento-tipo. **[703]:** Planta do terraço. Todas as imagens se referem ao Ed. Niemeyer. **Fonte:** MACEDO: 2008, pp. 478-479. **Legenda geral:** 1. Entrada de veículos; 2. Garagem; 3. Zelador; 4. Banho; 5. Hall de serviço; 6. Incinerador; 7. Pilotis; 8. Hall social; 9. Vestíbulo; 10. Estar; 11. Jantar; 12. Cozinha; 13. Serviço; 14. Quarto de serviço; 15. Lavabo; 16. Circulação; 17. Quarto; 18. Closet; 19. Escritório; 20. Terraço; 21. Casa de máquinas.

Não erigido, a torre de cristal pretendida por Mies van der Rohe, na altura de seus mais de vinte pavimentos, contrastava-se com o entorno dominante exibido pela *Friedrichstraβe* – importante rua comercial do centro da capital alemã que, na década de 1920 mostrava-se através de eclética e neoclássica arquitetura. Para este projeto, o próprio arquiteto se justificava dizendo acerca da forma encontrada: *"À primeira vista, o traçado curvo do projeto parece arbitrário. Essas curvas, porém, foram determinadas por três fatores: iluminação suficiente do interior, massa do edifício a partir da rua e, por último, o jogo dos reflexos."* (In: FRAMPTON: 2008, p.195.).

De Berlim para Belo Horizonte, retorna-se ao projeto de Niemeyer. Segundo Bruand, novamente, este *"[...] sem dúvida alguma, ali que Niemeyer levou mais longe suas tentativas de liberdade formal no que diz respeito aos edifícios de vários pavimentos."* (BRUAND: 1999, p.161). Todavia, é interessante notar que este *"[...] amorfismo intencional"* (MACEDO: 2008, p.252.) já fora experimentado em projetos contemporâneos, cujo maior destaque é, indubitavelmente, o "S" do Edifício Copan, em São Paulo.

O edifício paulista (de 1954-1966), ainda que de maior vulto e alcance nacional, ressalta também a inventividade de uma de suas fachadas através do uso de *brise-soleil* – elementos escultóricos e de proteção contra a excessiva insolação – estes, também são observados em outros dois edifícios contextuais (ainda que não residenciais), destacando: o Edifício Montreal (de 1951-1954), em São Paulo e o Banco Mineiro da Produção (de 1953-1956), no epicentro financeiro de Belo Horizonte.



Imagens 704 e 705 – respectivamente. [704]: Arranha-céu de 1922 para a *Friedrichstraße* em Berlim/Alemanha. Projeto: Ludwig Mies van der Rohe. **Fonte:** http://www.tcecharenelhouse.org – Acesso: dezembro de 2017. **[705]:** Vista parcial do Ed. Niemeyer. Década de 1960. **Fonte:** https://br.pinterest.com – Acesso: dezembro de 2017.



Imagens 706, 707 e 708 – respectivamente. [706]: Vista parcial do Ed. Copan na década de 1950 – São Paulo/SP. **Fonte:** http://www.ims.com.br – Acesso: dezembro de 2017. **[707]:** Vista parcial do Ed. Montreal em 1957 – São Paulo/SP. **Fonte:** http://www.saopaoloemfoco.com.br – Acesso: dezembro de 2017. **[708]:** Vista parcial do Banco Mineiro da Produção na década de 1960 – Belo Horizonte/MG. **Fonte:** http://mapio.net – Acesso: dezembro de 2017. Para todas as imagens, destaque para a presença dos brises horizontais em concreto.

A presente sinuosidade das fachadas não altera, conforme vimos na descrição das plantas, a ordenação dos interiores dos apartamentos. Tal fato, observado por Macedo, é também comemorado por Gilbert Luigi em *"Oscar Niemeyer: une esthétique de la fluidité"* – dizendo:

> Aos contornos sinuosos do prédio na Praça da Liberdade, em Belo Horizonte, corresponde uma distribuição interna feita num corte tão ortogonal quanto o de um edifício de planta retangular. Deduz-se então que esta distribuição corresponde a um princípio figurativo segundo o qual a eficácia das plantas de apartamentos passa pela geometria mais elementar, o que é, consequentemente, um sinal de racionalidade. No exterior, portanto, cultiva-se a diferenciação; no interior a ausência – ou recusa – da complexidade, das articulações não estereotipadas. (LUIGI: 1987, p.132.).[1114]

Entre os brises presentes no Edifício Niemeyer é de se destacar a composição abstrata de azulejos realizados por Athos Bulcão. O artista carioca colaborara pela primeira vez com Niemeyer em 1955, no momento em que o mesmo realizara a azulejaria externa presente no Hospital Sul América (atual Hospital da Lagoa), na então capital federal.

Para o projeto belorizontino de 1954, Bulcão colaborara com um único módulo: um azulejo[1115] 15xm x 15cm donde se vê um quadrado preto, menor, que tangencia uma das arestas de um quadrado branco, maior. Através de uma paginação que não permite o encontro dos quadrados menores, o artista alcançara um jogo dinâmico, nas então cegas paredes entre os brises horizontais.

A construção do edifício que se arrastou até o final da década de 1950, com cálculo estrutural realizado pelo engenheiro Sérgio Marques de Souza e a execução gerenciada pela Construtora Waldemar Polizzi, alcançara a década de 1960 sendo uma das primeiras empreitadas de verticalização da *praça* antes dominada pelo gabarito das Secretarias de Estado (cuja média é de cinco pavimentos) – mudando assim, o eixo de grandes edifícios do centro comercial da cidade para o centro político.

[1114] Livremente traduzido de: *"Or, aux contours sinueus de l´mmeuble de la place de la Liberdade, à Belo Horizonte, répond um découpage interne aussi sèchement orthogonal que Dan les immeubles sur plans rectangulaires. On peut em déduire que CE découpage correspond à um parti pris figuratif suivant lequel l´efficacité des plnas d´appartements passe par la géométrie la plus élémentaire qui deviente, par conséquent, um signe de rationalité. A l´extérieur, donc, on cultive la distinction; à l´intérieur, absence – peut-être refus – de la complexité, des articulations non stéréotypées."* (LUIGI: 1987, p.132.).

[1115] Destaca-se que o mesmo não guarda nenhum sinal de regionalismo – tal qual observados nas azulejarias presentes nos edifícios da Pampulha, donde às evocações da tradição luso-brasileira são latentes.



Imagem 709: Vista parcial da Praça da Liberdade em Belo Horizonte na década de 1960. Destaque para a presença do Ed. Niemeyer e a ainda possível vista para a Serra do Curral, ao fundo. **Fonte:** https://medium.com – Acesso: dezembro de 2017.

O cenário supracitado fora acompanhado, conforme já destacado, pelos edifícios MAPE (1950-1959); Campos Elysios (1960-1969) e IPSEMG (1960-1969). Acerca do processo de verticalização do entorno da Praça da Liberdade, é necessário compreender dois aspectos: 1) a não valorização da arquitetura eclética e neoclássica pelos arquitetos modernos; 2) o acelerado processo de crescimento demográfico e, consequentemente, a aceitação tipológica dos edifícios altos – *"[...] veriticalidade em tempos de modernismo"* (GUIMARAENS: 2002, p.44.).

Acerca destas reflexões, Macedo recorda-nos interessantes questões apontadas por dois *Sylvios* – arquitetos de gerações diferenciadas. Através de Sylvio de Vasconcellos, então diretor regional do Iphan, vemos em destaque (e refletido pelo espelho d´água da praça), o Ed. MAPE, por ele projetado. Já através de Sylvio de Podestá, sublinha-se:

> Ali, uma praça do início da construção de Belo Horizonte, com o Palácio do Governo, suas Secretarias em estilo eclético, um conjunto aparentemente harmônico e antigo mas que, com uma leitura mais atenta, consegue perceber [sic] várias construções e de várias épocas [...] Todas as décadas, menos a de 70, de alguma forma, estavam ali representadas. (PODESTÁ: 1996 apud MACEDO: 2001, p.263.).

Ainda assim, para nosso recorte temporal e urbano, o objeto construído alcançado por Niemeyer se expressa em um evidente Grau de Intervenção de **Justaposição Contextual** através de uma Arquitetura de **Contraste Radical** – ainda que muito bem intencionado originalmente (conforme apontado em artigo de Marcos Vinicius Teles Guimarães) em não obstruir a paisagem da Serra do Curral e a vista da Praça da Liberdade para quem sobe avenida Brasil.

O eclético edifício da filial do Instituto Soroterápico Federal (de 1907) em consonância com o Serpentário (de 1919) fora, conforme vimos em *"Breve apresentação histórico-morfológica da Praça da Liberdade",* demolido no começo do mandato (1951-1955) do então governador Juscelino Kubitschek, dando lugar à nova Biblioteca Pública do Estado de Minas Gerais.

Acerca da presença da biblioteca no referido terreno é necessário destacar que a criação de uma instituição pública desta natureza no estado, remete-nos ao século 18 e aos acervos dos inconfidentes – que, segundo o historiador e pesquisador Amilcar Vianna Martins Filho *"[...] nem mesmo a censura e o formidável aparato policial da Coroa Portuguesa conseguiram impedir a entrada de livros que atentavam contra a moral, os bons costumes e a ordem pública."* (MARTINS FILHO: 2014, p.24. In: Suplemento nº. 1354) – alcançando as primeiras bibliotecas particulares.[1116] Já no século 19, algumas bibliotecas públicas foram criadas,[1117] a exemplo da pioneira e sobrevivente, a Biblioteca Batista Caetano, fundada no ano de 1827 em São João del Rei.

Pouco antes da fundação de Belo Horizonte, em 1897, alguns membros da Comissão Construtora da capital incentivaram a criação da primeira biblioteca da nova cidade, tendo funcionado no antigo Conselho Deliberativo,[1118] nas esquinas da rua da Bahia e avenida Augusto de Lima. Já no século 20 a Biblioteca Municipal de Belo Horizonte fora transferida para as proximidades do Parque Municipal, conquanto, não sobrevivendo.

Finalmente, já na segunda metade do século 20, novo empreendimento surgira. Através da Lei nº.1087 de 2 de junho de 1954, a Assembléia Legislativa criou a Biblioteca Pública do Estado, tendo funcionado provisoriamente[1119] em um edifício *art déco* localizado na rua Saturnino de Brito. Para sua transferência, Juscelino Kubitschek solicitara[1120] a Oscar Niemeyer um moderno edifício – nas palavras do governador: *"[...] um espaço de guarda e preservação do patrimônio bibliográfico de Minas."* (Ibid, p.25.).

Situada no terreno trapezoidal limitado pelas ruas Thomaz Antônio Gonzaga, Bahia, além da Avenida Bias Fortes e o nobre direcionamento à Praça da Liberdade – vizinho ao palácio – o edifício imaginado por Niemeyer rompe a tradição de implantação dos edifícios ecléticos e

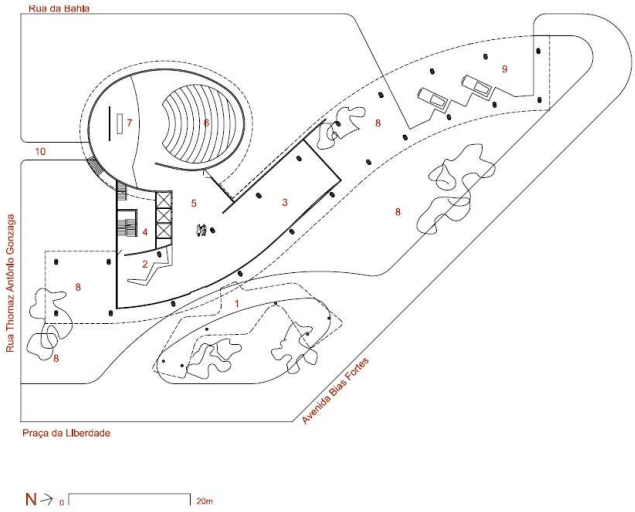
1116 Dando destaque ao padre Carlos Correia de Toledo e Melo (1731-1803); a Cláudio Luiz Vieira; ao advogado e poeta Cláudio Manuel da Costa (1729-1789); ao advogado e poeta Inácio José de Alvarenga Peixoto (1742-1792); ao padre Carlos Correia de Toledo e Melo (1731-1803) e ao capitão José de Resende Costa (1730-1798).
1117 Avultando: a primeira biblioteca de Ouro Preto, de 1831 (que não sobrevivera); a Biblioteca Laminense, fundada por Napoleão Reys em Lamim (1867 - ?), no distrito de Queluz (atual Conselheiro Lafayette), de 1897.
1118 Atual Centro Cultural de Belo Horizonte.
1119 Contendo: a Sala de Empréstimo Domiciliar, o Setor de Referência e a Divisão de Processamento Técnico.
1120 É interessante frisar que para aquele mesmo período em que Juscelino Kubitschek estivera governador, outros projetos à Oscar Niemeyer foram solicitados; destacando: o Hotel Tijuco, a Escola Júlia Kubitschek, o Aeroporto, a Faculdade de Odontologia e o Clube Social – todos estes em Diamantina; e, em Belo Horizonte, o Colégio Estadual Central. Acerca destes, vide: TROPIA CALDAS: 2014.

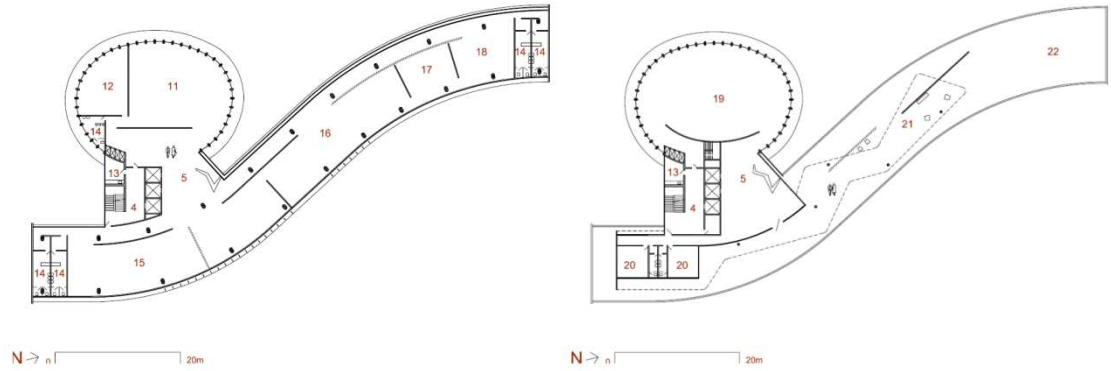
neoclássicos existentes no entorno imediato, cujo posicionamento geralmente se dava em paralelo à face de quadra.

Diferentemente do que poderia se esperar, isto é, um edifício transversal no desnível presente entre a *praça* defronte e a rua detrás, a biblioteca sugerida pelo arquiteto, desenvolveu-se desde a concepção original, em expressivo "S". A forma encontrada, além de prosseguir com as pesquisas em desenho livre empreendidas por Niemeyer, apresentara também, segundo o pesquisador Danilo Macedo em *"Da matéria à invenção. As obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais (1938-1955)"* os seguintes benefícios: *"[...] cria uma ampla praça verde complementar à praça propriamente dita e abre espaço para a implantação de um bloco* [o auditório] *elíptico coberto por brises horizontais na face voltada para a Rua da Bahia."* (MACEDO: 2008, p255.).

Através dos dois raros desenhos encontrados em *"Oscar Niemeyer by Stamo Papadaki",* de 1960, somados as prospecções levantadas por Macedo por meio de nove pranchas de 1954 armazenadas pela Biblioteca Estadual de Minas Gerais e logo transformadas em desenhos digitalizados pelo pesquisador, compreende-se melhor o projeto original.

No térreo que se confunde com a implantação do edifício, nota-se a sugestão do arquiteto para a existência de um *porte cochère* no encontro da avenida e da *praça,* dando maior dimensão urbana ao edifício imaginado. Adentrando o terreno, envolvido por jardins atribuídos à Roberto Burle Marx, depara-se com o *pilotis*, abrindo a vista para a paisagem circundante (tal e qual fizera o arquiteto no edifício residencial à poucos metros dali – deixando livre, portanto, a vista da praça para o transeunte da rua da Bahia), abrigando ainda, espaços cobertos sobre os jardins e o estacionamento cujo acesso se dá pela rua em desnível. Ainda no térreo, o programa se distribui da seguinte maneira: de um lado, portaria e serviços; do outro, uma ampla sala de exposições e, ao centro, um hall para acesso a um anexo de planta elíptica donde se assenta o auditório.





Imagens 710, 711 e 712 – respectivamente. [710]: Planta original do térreo da Biblioteca Pública Estadual. Destaque para a implantação em "S" do edifício sobre o terreno trapezoidal e a presença dos jardins que envolvem e atravessam o *pilotis*. **[711]:** Planta do primeiro pavimento. **[712]:** Planta do terraço. Destaque para a sinuosa marquise avançando sobre o piso. **Legenda geral:** 1. Marquise de entrada; 2.Portaria; 3.Exposições; 4.Serviço; 5.Hall; 6. Auditório; 7. Palco; 8. Jardim; 9. Estacionamento; 10. Entrada de serviço; 11. Almoxarifado; 12. Zeladoria; 13. Copa; 14. Sanitário; 15. Belas Artes; 16. Obras raras; 17. Discoteca; 18. Filmoteca; 19. Biblioteca infantil. 20; Aula; 21. Leitura ao ar livre. 22. **Fonte:** MACEDO: 2008, pp-498-199.

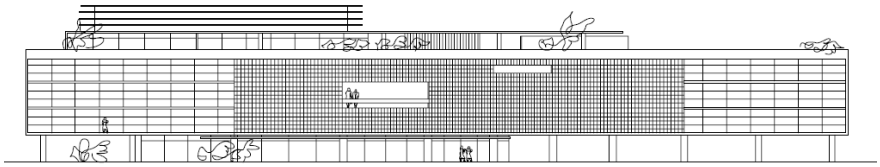


Imagem 713: Fachada principal original da Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais. Destaque para a presença do pilotis, os três pavimentos tipo com vedações em panos de vidro e cobogós; o terraço acima e o volume elíptico ao fundo com os brises. **Fonte:** MACEDO: 2008, p.500

O segundo, terceiro e quarto pavimentos originais são alcançados pelos elevadores e escadaria dispostos no encontro do volume elíptico com o edifício em "S". Nestes pavimentos vêem-se ao centro do longínquo desenho, divididos por painéis,[1121] as áreas destinadas às belas artes; obras raras; discoteca e filmoteca – estando nas extremidades do pavimento, os sanitários. Alcançando a elíptica planta, vêem-se as áreas do almoxarifado; zeladoria e apoios.

Para a mesma planta supracitada, Papadaki apresenta-nos uma versão diferenciada. Nela, nota-se o corpo longitudinal destinado aos periódicos; recortes e documentação mineira; tendo no anexo de desenho diferenciado, o depósito para livros.

Finalmente, no terraço inicialmente idealizado, acessado pelos mesmos elevadores e escadas do térreo, encontra-se o *hall* que distribui o restante do programa. De um lado, a biblioteca infantil no salão elíptico; de outro lado, áreas ainda cobertas com salas de aula e um prolongamento semi-descoberto através de uma lírica e sinuosa marquise que acolhe os espaços de leitura ao ar livre, além das áreas para ócio e contemplação voltadas para a cidade.

Através de Papadaki, revela-se ainda, a maquete original. Por meio dela, vemos o edifício sobre pilotis, com três pavimentos intermediários e terraço-jardim semi-coberto – totalizando, portanto cinco pavimentos. A fachada frontal é marcada por uma sinuosa marquise que aponta o acesso principal envolvido pelo *pilotis*. Acima, nos seguintes três pavimentos, vê-se que o projeto original preocupara-se com a insolação indesejada: *"[...] estava prevista a colocação parcial de cobogós, que permitiam a proteção do sol direto do norte, e, nas partes da* [sic] *"S", orientadas ao oeste, pano de vidro."* (FERNÁNDEZ: 2014, p.62.). Para esta fachada, complementava-se ainda *"[...] previsto no projeto original a abertura de algumas varandas interrompendo fachada dos cobogós: um interessante espaço de contato visual com a praça."* (Ibid.). Diferentemente, a fachada posterior é inteiramente marcada por brises horizontais – à exemplo daqueles observados no Edifício Niemeyer.




Imagens 714 e 715 – respectivamente: [714]: Vista parcial da maquete da Biblioteca Pública Estadual. **Fonte:** PAPADAKI: 1960, s.p. **[715]:** Vista parcial aérea da Biblioteca construída. Destaque para a ausência de muitos elementos originais, especialmente o terraço e os acabamentos da fachada principal. **Fonte:** http://www.universodosleitores.com

1121 *"É de se destacar ainda a solução das divisões internas, feitas em planos e curvas soltas, com topos aparentes, e balcões em zigue-zague. A ausência de vínculos das paredes lembra as composições de Mies van der Rohe no Pavilhão de Barcelona (1929) ou nas Casas com Pátio (1931), evoluindo com o uso de curvas, formas livres e outros elementos menos presos à ortogonalidade das obras do mestre alemão."* (MACEDO: 2008, p. 255.).

Não erigida conforme o projeto original sabe-se que a Biblioteca Pública Estadual fora executada com poucos recursos, sendo inclusive utilizada mão-de-obra dos detentos da Casa de Correção[1122] de Ribeirão das Neves. Sobre este aspecto, a professora Maria Augusta da Nóbrega Cesarino, nos dá notícia em seu texto *"Uma trajetória Cultural"* dizendo acerca do edifício em destaque: *"Por falta de recursos financeiros, o projeto sofreu várias alterações [...] Depois de três anos de abandono, o Governador José Francisco Bias Fortes*[1123] *conseguiu verba junto à Diretoria de Esportes, aceitou o corte drástico no projeto [...]* (Ibid) e prosseguindo *"[...] deu a obra por terminada. Em 1961, para não ceder às inúmeras pressões de diversos setores do Governo que cobiçavam o novo prédio [...] ordenou a mudança da Biblioteca Pública para a Praça da Liberdade. 'Mudar militarmente' foram suas palavras [...]"* (Ibid).

Assim, em 17 de maço de 1961, a biblioteca recebera o nome do professor Antônio Luiz de Bessa[1124] (1894-1968) diante de um edifício diferenciado do projeto original, do qual extraímos os seguintes comentários através de Macedo:

> o edifício nunca chegou a ser concluído.[1125] Foram executados o pilotis e mais dois pavimentos, sem a marquise de entrada, sem os elementos de proteção solar na fachada e, é claro, sem o terraço-jardim previsto. O fechamento dos pavimentos na face voltada para a Rua da Bahia foi protegido da insolação noroeste com cobogós de concreto, em lugar dos brises previstos. Mais uma vez Oscar, desgostoso do resultado final, eximiu-se de publicar o edifício e dele falar em suas memórias[1126] (MACEDO: 2008, p.261.).

Ainda que diferenciada da concepção inicial *niemeyeriana*, o edifício da biblioteca surge para nós através de uma intervenção arquitetônica diante do contexto urbano de prevalência neoclássica. O Grau de Intervenção apresentado é de **Justaposição Contextual** através de uma **Arquitetura de Contraste Moderado**.

Tal classificação dá-se pelo edifício não romper o gabarito original da *praça* (tal e qual o edifício multifamiliar projetado pelo arquiteto no ano anterior), portanto, não sendo radical neste aspecto. Destaca-se ainda que, uma vez existente o Ed. Niemeyer, a biblioteca dialoga com os traços sinuosos de formas livres (incluindo aí, de alguma maneira, o volume elíptico deste último, com seus característicos *brise-soleil*).

1122 Atual Penitenciaria de Ribeirão das Neves.

1123 José Francisco Bias Fortes (1891-1971) foi governador de Minas Gerais entre 1956-1961.

1124 Desde 2017 a instituição passou a ser chamada de Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais. Conquanto, o nome do edifício permanecera em homenagem ao professor português. Já o anexo, homenageia o professor Francisco Iglésias (1923-1999.

1125 *"Entre o tempo de sua criação e os dias de hoje [texto de 2008], diversas novas concepções sobre a preservação do conjunto urbano da Praça da Liberdade surgiram, e mesmo a imagem pública do edifício sedimentou-se do modo como se apresenta, gerando acalorados debates sobre a pertinência atual de uma possível conclusão do prédio de acordo com sua concepção original. Mesmo sem a conclusão do projeto original e após diversas reformas, o edifício encontra-se relativamente bem conservado. Foram implantados brises de alumínio em lugar de cobogós e, a não ser pela pintura uniforme feita sobre as pastilhas e por uma película plástica revestindo os panos de vidro, a Biblioteca possui a sobriedade e simplicidade típicas de seu autor. Simplicidade, aliás, presente também na adição de um painel de Amílcar de Castro na empena cega voltada para a Rua da Bahia, feita nos anos 80."* (MACEDO: 2008, p.261.).

1126 *Tal projeto é apresentado pela Fundação Oscar Niemeyer através de uma única fotografia e nenhum texto.*

Acerca da implantação defendida pelo arquiteto, sublinha-se também que a postura diante de um entorno eclético reapareceria anos depois (em 1967), na *Place du Colonel Fabien*, em Paris, ao inserir um edifício também em "S" com um anexo defronte (um auditório em cúpula) rompendo a tradição de levar à esquina, o edifício; proporcionando assim, a presença do vazio diante da maciça e uniforme arquitetura parisiense.

Na versão original da biblioteca, a prevalência dos cobogós (em sua textura e cor) presentes na fachada principal certamente causariam menor impacto com o ritmo de cheios e vazios da arquitetura circundante – diferentemente do que se realizara, através dos panos de vidro, a tempos ainda, com uma película azul servindo de atenuante solar em duvidosa qualidade estética.

Após as intervenções modernistas realizadas por Niemeyer na década de 1950, especialmente através do edifício vertical que leva o nome do arquiteto, o périplo da Praça da Liberdade sofrera algumas transformações de semelhante natureza, ou seja, através da arquitetura modernista com o tipologia do edifício alto.

Somente no trecho correspondente a rua Gonçalves Dias (limitada entre as ruas Bahia e Sergipe, tendo ainda ao centro a avenida João Pinheiro), onde antes se via até as bordas da década de 1950, um conjunto de palacetes e casas de eclética arquitetura, vertiginosas mudanças ocorreram em pouco mais de dez anos.

Demolidas as edificações e modificados os terrenos, logo surgiram três exemplares do modernismo mineiro: o Edifício MAPE (1958); o Edifício Campos Elysios (1962) e o Edifício IPSEMG (1964) – que, diante suas quailidades arquitetônicas, ainda compoem a Praça da Liberdade.

Fruto da reverberação do processo de verticalidade na região em destaque (advindo do anterior, Edifício Niemeyer) é o projeto realizado pelo arquiteto Sylvio de Vasconcellos (já mencionado na Tese, quando comentado sobre o Modernismo Nativista) e implantado na esquina da rua Gonçalves Dias com a avenida João Pinheiro. Acerca de suas excepcionalidades etéticas e volumétricas, tem-se notícia por meio da publicação *"Edifícios de apartamentos. Belo Horizonte, 1939-1976: formações e transformações tipológicas na arquitetura da cidade.",* escrita pelo arquiteto, professor e pesquisador Luiz Mauro do Carmo Passos.

Diante do Edifício MAPE, nos diz o pesquizador: *"Imbuído dos princípios modernistas originados do Neoplasticismo, o arquiteto montou planos puros e abstratos que se cruzam ou se tocam, a partir de modulações geométricas e cromáticas sugeridas pelas divisões internas do edifício e pela intenção plástica de se obter variações e assimetria na composição.* (PASSOS: 1998, pp.91-92.). Tal citação, origina-se através das descrições das

fachadas que se exibem em quatro[1127] arranjos geométrico-cromáticos – compostas por diferenças de altura, materiais e arranjos diversos que proporcionaram uma volumetria mais *adocicada,* indubitavelmente mais dinâmica e diversificada do que seria através de um único prisma. Sobreponto um pilotis em "Y", o edifício é dotado de uma surpreendente iconicidade em relação à *praça* – ainda que racionalista.

O segundo prédio avultado, muito embora não tão comemorado pela literatura especializada quanto a vizinha arquitetura de Vasconcellos, é o Edifício Campos Elysios. Projetado em 1962 pelos arquitetos Luciano Alfredo Santiago e Raul Cirne (1928) – autores de importantes edifícios da capital mineira.[1128]

Apresentando 10 pavimentos sobre pilotis, o edifício (muito embora sem a criatividade do Ed. MAPE), exibe sua fachada principal através de uma composição geométrica-cromática da qual destacam-se as linhas verticais em um ritmo de verde e amarelo, com entremeios em branco. Tais cores, de alguma maneira ou de outra, fazem alusão aos respectivos tons presentes nas antigas Secretaria de Obras Pública e Secretaria de Interior e Justiça.

Por fim, o terceiro edifício modernista destacado da rua Gonçalves Dias e segunda esquina com a avenida Joçao Pinheiro, é o antigo edifício do Instituto de Previdência dos Servidores do Estado de Minas Gerais – Ed. IPSEMG.

Realizado o projeto em 1964 por Raphael Hardy Filho (1917-2005), arquiteto formado na primeira turma da UFMG, o presente edifício exibe-se sob o mesmo espírito arquitetônico do vizinho projetado por Vasconcellos, através de volumes em alturas diferenciadas. Conquanto, com limitada expressão cromática, vendo-se apenas as esquadrias de alumínio, envolvidas por alvenarias revestidas por pastilhas brancas intercaladas por tons mais escuros.

O presente edifício caracteriza-se pelo racionalismo de seu elegante e longitudinal partido que, destaca também, a presença dos vazios sobre os cheios que avultam a expressiva qualidade estética para a fachada direcionada à praça.

Muito embora não localizado em conjunto às arquiteturas supramencionadas, surge ainda como reverberação da presença modernista na Praça da Liberdade, observada aqui após a construção do Ed. Niemeyer, o então existente anexo da Secretaria de Educação do Estado de Minas Gerais. Ainda que diminuto e com apenas quatro pavimentos, o edifício projetado em

---

1127 Acerca de tais composições, o autor destaca: *"1. no volume menor da fachada da Avenida, um plano contínuo, revestido de pastilha branca, delimita uma região marcada por planos verticais de vidro e de alvenaria revestida de pastilha rosa, planos estes interceptados pelas linhas horizontais das lajes; 2. no volume maior, na fachada da Avenida, o mesmo recurso do plano contínuo, porém com outra proporção, delimita uma área onde os vãos entre as lajes são vedados, num trecho por panos de alvenaria revestida de pastilha azul, espaçados da respectiva laje superior por uma estreita faixa de vidro, que se prolonga, de laje a laje, na vedação de todo trecho restante; 3. no mesmo volume, na fachada da Praça, as paredes e as lajes internas de prolongam além da parede externa, configurando uma quadrícula vedada pelas faixas dos parapeitos, janelas e vigas em três trechos, e por panos internos de vidro no trecho limítrofe ao bloco menor; 4. neste último tem-se o mesmo arranjo de panos de vidro entre as lajes, ao lado de um pano de alvenaria revestido de pastilha rosa, vazada por uma janela larga."* (PASSOS: 1998, p.91)

1128 Tais e quais o Edifício Banco Nacional (1952) e o monumental Edifício Conjunto das Bandeiras (1962).

meados de 1960 pelo arquiteto Galileu Reis, apresentava-se sob os signos da nova arquitetura na área antes remanescente da fundação da nova capital: pavimentos livres (sem paredes divisórias), exibindo externamente fachadas de uma discreta composição racionalista – discreta também fora a permanência original deste edifício, mudando-se de uso em 1993 (logo servindo-se para a reitoria da Universidade Estadual de Minas Gerais – UEMG) e, já no século 21, minimizado à sua estrutura para a intervenção[1129] contemporânea da arquiteta Maria Josefina Vasconcellos – *Jô Vasconcellos* através do Museu Espalo do Conhecimento.

Assim, após o Ed. Niemeyer e após as manifestações de arquitetos outros no entorno da praça até então eclética e neoclássica, a mais audaciosa intervenção vertical e modernista ainda estava por vir: o novo Palácio dos Governadores, de 1965.

Rigidez e verticalidade ao centro:
um palácio do poder

Quase quarenta anos antes[1130] de projetar para a capital mineira, a Cidade Administrativa Presidente Tancredo Neves[1131] – envolvida de monumentalidade e polêmica – Oscar Niemeyer realizara uma proposta de intervenção urbano-arquitetônica de grande envergadura no mais nobre terreno da Praça da Liberdade, ocupado pelo *palácio* homônimo, representação do poder executivo.

Em um primeiro momento, a análise do projeto que se anuncia seria observada no terceiro capítulo desta Tese, quando explanado sobre o **Nível 3 – Construção de Nova Edificação em Contextos Preexistentes** através de **Demolição seguida por Substituição** – tal fato, decorreria diante da má interpretação ou mesmo dúvida originada através dos dados iconográficos e textuais prospectados na Fundação Oscar Niemeyer.

Através do texto de Niemeyer acerca do projeto em questão, chegara-se a pensar que o mesmo sugerira a demolição do neoclássico edifício do Palácio da Liberdade. Não obstante, tal dúvida desaparece ao observarmos através dos desenhos realizados que o edifício de intervenção proposto destinava-se fronteiriço à fachada principal remanescente – feito anexo e de maiores dimensões.

1129 Obra inaugurada em 2010.

1130 *"Em 2003, no início do seu primeiro mandato como governador de Minas Gerais, Aécio Neves encomendou ao arquiteto Oscar Niemeyer o projeto de uma nova sede do governo estadual."* (In: PROJETO DESIGN: 2010, nº.363, p.60.).

1131 *"A Cidade Administrativa Presidente Tancredo Neves localiza-se à beira da Linha Verde, na região norte de Belo Horizonte. A construção do complexo de 265 mil m2 de área construída visou unificar a administração do Estado de Minas e ao mesmo tempo induzir a expansão da cidade em direção ao norte. Mas o empreendimento tem também fortes motivações políticas, é claro. É uma obra indissociável da política carismática de Aécio Neves e de sua ambição política. Não deve surpreender a ninguém, então, que o neto de Tancredo Neves tenha buscado o arquiteto que definiu simultaneamente a imagem de modernidade de Belo Horizonte e de Juscelino Kubitschek com o conjunto da Pampulha e outras obras que marcam a paisagem urbana da capital mineira. E ainda tenha feito questão de inaugurar a obra no mesmo dia em que o ex-presidente Tancredo Neves completaria 100 anos."* (NOBRE: 2012. In: http://www.vitruvius.com.br – Acesso: novembro de 2017.).

Por outro lado, diante da última evidência supramencionada, a então arquitetura através de *demolição* e *substituição*, passaria integrar a categoria (ainda contida no Nível 3), do **Tipo Anexo**. Conquanto, visto a particular natureza da proposta realizada, ladeada por dois outros edifícios de fatura *niemeyeriana* (a torre multifamiliar e a biblioteca – já vistos) além da inserção (realizada ou idealizada) dos três edifícios em uma *praça* de expressão paisagística e arquitetonicamente neoclássica, optou-se, portanto, por analisar tal projeto não individualmente, mas em conjunto as intervenções lindeiras.

Antevisto o *palácio* de 1897 ao discorremos a apresentação histórico-morfológica da Praça da Liberdade, prossegue-se agora com a idéia de intervenção arquitetônica apresentada por Niemeyer.

Israel Pinheiro (1896-1973) que nascera apenas um ano antes da inauguração de Belo Horizonte e do próprio *palácio* em questão, solicitara ao arquiteto Oscar Niemeyer (a quem conhecera[1132] ainda nos primeiros anos de Brasília), uma nova sede do poder em meados de 1966 – período em que estivera governador (1966-1971) de Minas Gerais.

Através de *"Quase memórias: viagens. Tempos de entusiasmo e revolta (1961-1966)",* Oscar Niemeyer relembra: *"Durante os últimos meses, permaneci no Rio, elaborando diversos projetos. Entre esses o novo palácio do governo de Minas Gerais que Israel Pinheiro me encomendou, sugerindo preservar o palácio existente como residência do governador, localizando o novo edifício – o Palácio dos Despachos – na rua lateral."* (NIEMEYER: 1968, p.66.).

A rua lateral apontada por Niemeyer é na verdade uma via em diagonal que tangencia o terreno do *palácio.* Tal via, limita-se entre a Praça José Mendes Júnior e a rua Professor Francisco Brant; tendo sido a mesma, totalmente ignorada pelo arquiteto que antes de apresentar seu texto explicativo, antecipara: *"Fiz tudo diferente e projetei o Palácio vertical, como o Denominei [...]"* (Ibid.).

Na defesa do projeto, Niemeyer logo criticara o edifício do Palácio da Liberdade, dizendo: *"O atual palácio do governo de Minas Gerais apresenta tais deficiências que nos surpreende não ter sido até hoje substituído. São deficiências de toda ordem: nas áreas úteis, na circulação mal distribuída, nos ambientes inadequados para as funções nele exercidas, etc." (Ibid.)* – complementando: *"Na verdade, esse prédio não constitui um verdadeiro palácio, mas uma casa burguesa, sem maior importância."* (Ibid.).

Ainda que saibamos que os arquitetos modernos possuíam conhecida aversão a arquitetura neoclássica e eclética, em especial – a exemplo das reconhecidas e controversas posturas de Lucio Costa – é interessante notar que o posicionamento de Niemeyer frente ao Palácio da Liberdade era, àquela altura, bastante natural – isto é, sem grandes espantos para com a defesa de um edifício de pouco mais de sessenta e nove anos.

1132 *"E fico a lembrar aquele homem admirável, que nos velhos tempos de Brasilia nos deu exemplo diário de trabalho e determinação."* (NIEMEYER: 2000, p.191.).

Ora, se percebermos que o então Palácio do Catete,[1133] no Rio de Janeiro, fora a sede do poder executivo brasileiro entre 1897 a 1960 (portanto, na mesma data inicial do edifício belorizontino), sendo apenas uma adaptação da então residência do cafeicultor luso-brasileiro António Clemente Pinto (1795-1869), não é de se estranhar que, após oito anos da construção do moderno Palácio do Planalto, em Brasília, o arquiteto pudesse identificar no palácio da Praça da Liberdade uma arquitetura de pouca força simbólica e representacional para a sede do governo de Minas Gerais.

Avançando, o arquiteto concluíra que reformar a arquitetura existente, ou transmutá-lo em residência oficial do governador, *"[...] seria solução criticável e protelatória principalmente."* (Ibid.). Neste momento, é interessante ressalvar que se encontra, no bairro Mangabeiras, rodeado por jardins de Roberto Burle Marx, o Palácio Mangabeiras – residência oficial[1134] do governador de Minas Gerais, construído durante o mandato (1951-1955) de Juscelino Kubitschek, quando governador do Estado. Acerca deste palácio atribui-se a autoria do projeto a Oscar Niemeyer, conquanto, até o momento não há comprovação ou mesmo indicação por meio da Fundação Oscar Niemeyer.

Prosseguindo com sua defesa, o arquiteto logo aponta a solução preferida: *"No local em que o atual edifício está construído – que é a praça principal da cidade – deve ficar o palácio do governo, o Palácio dos Despachos, onde o Governador recebe e atende o povo que o elegeu."* (Ibid) – complementando: *"A solução, a nosso ver, é construir um novo palácio, o palácio-monumento que o local sugere: vertical, lógico e imponente. Capaz de marcar o governo que o construir."* (Ibid.).

Muito embora o discurso de Niemeyer apresente as expressões: *"substituído"* e *"no local em que o atual edifício está construído"* – de acordo com o levantamento de desenhos realizado, a demolição efetiva do edifício neoclássico, não aconteceria. Tal comprovação é explicitada na própria planta de situação na escala 1:500 que, de maneira muito simples e didática exibe três aspectos relevantes: os limites dos canteiros da Praça da Liberdade, com a alameda de palmeiras; a intervenção proposta e, por fim, ainda que discreto, a linha inicial do palácio remanescente, rodeado por jardins.

Evidenciada a planta de situação (talvez o mais importante desenho de todo o projeto em questão), logo se constatam interferências urbanísticas refletidas em dimensões: inicialmente, a distância entre o antigo palácio e os jardins da *praça* exibia-se em 79m. Ora, sabendo que a dimensão real é em torno de 70m, logo se vê que o arquiteto propusera (mas sem fazê-lo

---

1133 A então sede do Poder Executivo do Brasil era o Palácio do Itamaraty, sendo, posteriormente (em 24 de fevereiro de 1897), transferido para o Palácio do Catete, e lá permanecendo até 1960. Tal edifício apresenta-se, segundo o *"Guia da Arquitetura Eclética no Rio de Janeiro"*, da seguinte maneira: *"Edifício, originalmente neo-renascimento italiano, foi projetado por Gustav Waeneldt para os barões de Nova Friburgo. O futuro autor do plano urbanístico de Belo Horizonte, Aarão Reis, chefiou a reforma eclética que o adaptou, em 1896, para residência do presidente da república."* (CZAJKOWSKI: 2000, p.94.).

1134 Em artigo assinado pelo jornalista Daniel Camargos para a revista *Encontro*, o ex-governador (2010-2014) Antônio Anastasia (1961) recorda que *"[...] foi Israel Pinheiro [...] quem fez a mudança definitiva deixando o Palácio da Liberdade e indo morar no Palácio das Mangabeiras."* (CAMARGOS: 2014. In: https://www.revistaencontro.com.br – Acesso: novembro de 2017).

textualmente) a subtração de cerca de 9m dos limites dos canteiros da *praça*. Tal fato, caso tivesse sido realizado, acarretaria no corte de (ao menos) duas palmeiras, além é claro, da remodelação fronteiriça de todo um percurso paisagístico.

Através da mudança imaginada, as então vias presentes entre a *praça* e o antigo palácio (que apresentam por volta de 36m de distância) seriam reduzidas para 20m, vendo-se em seqüência o novo palácio, que ocuparia os 16m restantes (então destinados ao sistema viário) mais os 40m de comprimento presentes nos jardins internos ao frontispício do palácio. Desta maneira, teríamos ao fim: 20m entre a praça remodelada em seus limites e o novo palácio; 53m para a implantação do novo edifício e, finalmente, 6m de afastamento entre os palácios (novo e antigo) – alcançando os 79m totais.

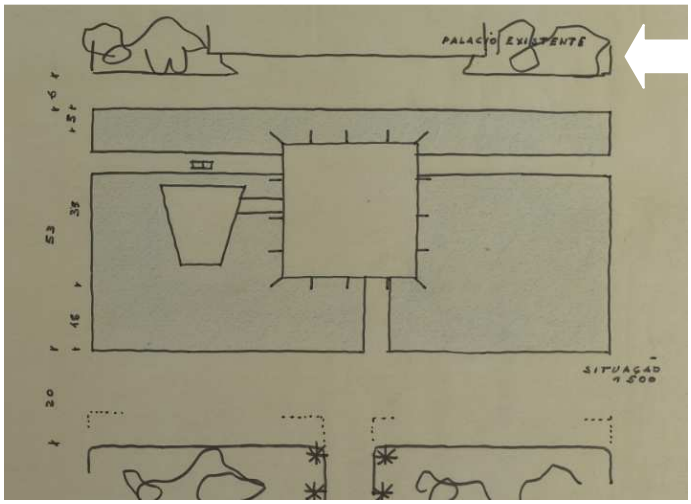


Imagem 716: Planta de Situação do Palácio dos Despachos (ou Palácio Vertical). Destaque para a inserção entre os jardins (subtraídos) da Praça da Liberdade e o antigo palácio dos governadores. **Fonte:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: novembro de 2017.

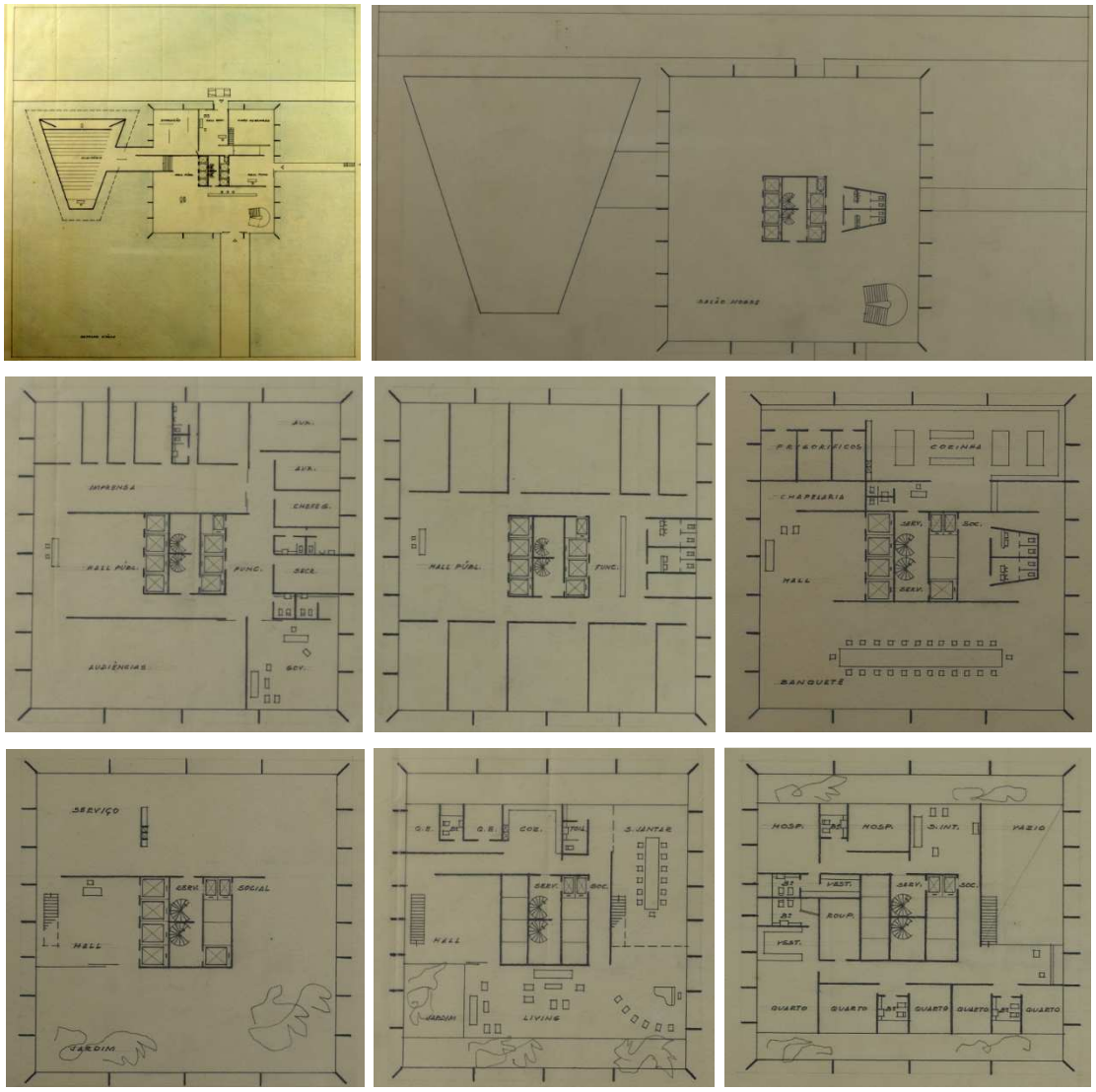
A implantação do novo palácio – o Palácio Vertical ou Palácio dos Despachos – revela ainda o edifício ilhado por um espelho d´água. Tal fato reforçaria a implantação modernista, livre no terreno, integrada ao entorno dominante – sem a preocupação de fechamentos de gradis e muros[1135] e, indiferente à segurança, como poderia se esperar de programas arquitetônicos semelhantes.

Em uma área de aproximadamente de 6.254m² (ou seja, 53m do comprimento da intervenção x 118m da largura da praça defronte), o edifício imaginado se assentaria assimetricamente ao terreno, ou seja, ligeiramente deslocado do grande eixo de palmeiras

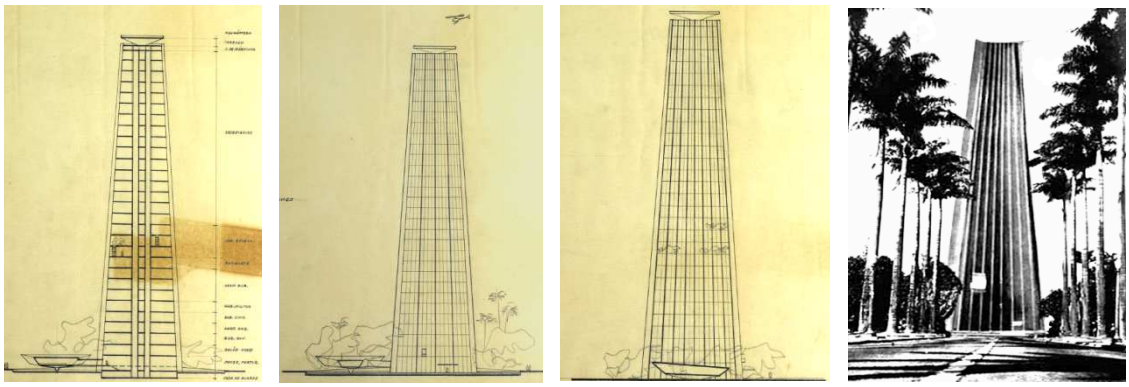
[1135] É interessante destacar que o atual gradil que circunda a fachada principal do palácio fora inserida somente em 1968, mas ainda no governo de Israel Pinheiro.

enfileiradas da Alameda Travessia (de aproximadamente 9m de largura por 195m de comprimento) que se expande para a avenida João Pinheiro, em perspectiva. Tal assimetria reforçaria o caráter modernista da intervenção, indo de encontro ao edifício principal, de base quadrada; ao redor deste, um auditório de planta trapezoidal e caminhos margeados a três lâminas d´água.

Os desenhos técnicos que seguem revelam: oito plantas; um corte transversal, além da fachada frontal e lateral esquerda. Através destes, o próprio Niemeyer destacara: *"Em área, esse palácio vertical corresponderia a um edifício de 9 pavimentos, com 80 mts* [sic] *de comprimento e 15 de profundidade, ou para ficar mais claro, seria igual a um dos ministérios de Brasília."* (Ibid.). Continuamente, revela-nos: *"O prédio em apreço, terá 20 ou 25 pavimentos e compreenderá: 1. Gabinete do Governador (salão nobre, auditório, salão de audiências, salas do gabinete, secretarias ou serviços diretamente ligados ao Governador)."* (Ibid.) e assim prosseguindo: *"2. Residência do Governador (com acessos completamente independentes, como se a residência fosse construída em outro edifício. 3. Terraço e pouco de helicóptero."* (Ibid.).



Imagens 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723 e 724 – respectivamente. [717]: Planta do pavimento térreo do palácio. Destaque para a implantação ilhada e a presença dos volumes da torre (de base quadrada) e o auditório (de base trapezoidal). **[718]:** Planta do terceiro pavimento, local do Gabinete do Governador. **[719 e 720]:** Plantas do quarto e quinto pavimento – Serviços de Gabinete. **[721]:** Planta do décimo pavimento – Salão de Banquetes. **[722]:** Planta do décimo primeiro pavimento – área de recreação e lazer da Casa do Governador. **[723]:** Planta do décimo segundo pavimento – área social da Casa do Governador. **[724]:** Planta do décimo terceiro pavimento – área íntima da Casa do Governador. **Fonte única:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: novembro de 2017.



Imagens 725, 726, 727 e 728 – respectivamente. [725]: Corte transversal do palácio. **[726 e 727]:** Fachada frontal e fachada lateral esquerda do palácio. **Fonte única:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: novembro de 2017. **[728]:** Fotoinserção do palácio imaginado através da alameda de palmeiras da Praça da Liberdade. **Fonte:** http://www.mdc.com.br – Acesso: novembro de 2017.

Na planta do térreo, vemos: o acesso monumental sobre o espelho d´água, indo de encontro a fachada principal e o *foyer* com duplo pé-direito, tendo ainda uma escultural escadaria; um acesso de serviço junto da fachada lateral direita, com presença de escadaria para subsolo (não discriminado) e encontro com o hall de funcionários e, opostamente a este, o hall público com acesso ao auditório em volume independente. Ao centro, espaço para elevadores e escadas e, junto da fachada posterior, uma área de exposição (que se integra ao auditório), a esquerda; finalmente, o hall do governador com acesso privativo, ao centro e, a casa de guarda, à direita, com acesso acréscimo subterrâneo. Tudo isto resolvido por uma planta bem articulada e com estrutura em exoesqueleto independente.

Alcançando o segundo pavimento pela escadaria escultórica, ou bateria de elevadores e escadarias secundárias, encontra-se o Salão Nobre – inteiramente em planta livre em 360º, tendo como único apoio, os sanitários. Acima, no terceiro pavimento, vê-se a Sala do Governador e Salão de Audiências voltadas para a *praça* (já na altura das copas das árvores) e rodeando a torre central de circulação vertical, o *hall* público, a área da imprensa e departamentos dos funcionários do palácio (secretaria, chefe de gabinete, auxiliares). Acima, o quarto pavimento nos revela o *hall* público e área para funcionários, além de uma quantidade de divisórias para os Serviços de Gabinete.

Muito embora não se apresente nas plantas, o corte revela ser o quinto pavimento para o Gabinete Civil; o sexto pavimento para o Gabinete Militar e os três demais sucessivos, as Secretarias de Gabinete. Logo se alcança, portanto, o décimo pavimento, por sua vez, apresentado em planta, em que se vê o Salão de Banquetes – margeando longitudinalmente a fachada frontal da edificação, inteiramente direcionada à *praça* – e, ao redor deste, os apoios necessários: acesso social e de serviços; *hall* com chapelaria; e uma cozinha industrial com frigoríficos.

Os pavimentos seguintes – 11, 12 e 13 – são destinados a Casa do Governador. Trata-se de um luxuoso *triplex,* cujo programa se desenvolve ao redor da circulação vertical. No primeiro piso, vêem-se um amplo jardim voltado para a *praça*; um *hall* com acesso ao segundo pavimento; uma

área social e outra de serviço – todos, sem maiores apontamentos – acreditando ser um pavimento de ócio e recreação.

No pavimento intermediário vê-se o acesso privativo de serviços e social, além de uma escadaria para o *hall* do piso anterior; ainda neste pavimento, vêem-se uma ampla sala de estar e visitas voltadas para a *praça;* Sala de Jantar com pé-direito duplo; lavabo; área de cozinha, dependências e área dos empregados.

Por fim, o último pavimento residencial com contínuo acesso de serviço e independente; na parte frontal, dois pares de quartos com suítes e jardins, além da suíte do governador, esta com vestiário, banheiro e rouparia; junto da fachada posterior, vêem-se dois quartos de hospedes e banheiro em comum, além de uma sala privativa; tal pavimento se complementa com o mezanino voltado para a Sala de Jantar do pavimento intermediário.

As informações do programa arquitetônico se complementam com os demais pavimentos (do 14º ao 28º piso) donde se encontram as demais Secretarias, tendo ainda no coroamento, a casa de máquinas, o terraço e, por fim, um heliponto.

A esbelta torre proposta por Niemeyer – tronco de pirâmide de base quadrada – se afunila, formando uma geometria até então inédita no discurso formal do arquiteto. Sua proposta aproxima-se ligeiramente da nova sede do Senado Federal,[1136] apresentada em 1955 por Sérgio Bernardes em concurso que fora vencedor e, antevê o edifício da FIESP-CIESP-SESI construído entre 1969-1979 na capital paulista, sob o risco do escritório de Rino Levi[1137] Arquitetos Associados com a intenção de um *landmark*.

A intervenção proposta não concretizada na segunda metade da década de 1960 seria ao lado dos edifícios MAPE (1958); Campos Elysios (1962) e IPSEMG (1964) presentes no entorno, um prenúncio de uma acelerada verticalização da Praça da Liberdade através de um Grau de Intervenção de **Justaposição Contextual** por meio de uma **Arquitetura de Contraste Radical** – minimizando o neoclassicismo e ecletismo dominantes, caso não tivesse sido salvaguardados ainda no século 20.

Realizado o projeto, Oscar Niemeyer dissera a Israel Pinheiro *"[...] nada desejar receber pelo trabalho, calculado em 80 milhões de cruzeiros, pedindo-lhe utilizar essa importância na reforma do hotel de Ouro Preto."* (Ibid, p.66). Situação assim recebida pelo governador: *"Israel, a quem o projeto agradou plenamente, agradeceu dizendo-me a rir: 'Não estamos tão pobres como você pensa.' [...]"* (Ibid, pp.66-67).

Um ano após o projeto defendido por Niemeyer, nova proposta para o Palácio dos Despachos fora realizado, desta vez, para o terreno originalmente pensado e através do arquiteto Luciano Amedée Peret que projetara uma lâmina horizontal modernista, revestida de brises

[1136] Antecipando a demolição do Palácio Monroe. Acerca do projeto realizado por Sérgio Bernardes, vide: GUIMARAES: 2002.
[1137] Rino Levi falecera anos antes, no entanto – (1901-1965).

verticais. Em 24 de outubro de 1967, após ser construído pelo engenheiro Alberto Bouchardet Filho, surgia assim, o desejado palácio – ainda sobre o governo de Israel Pinheiro, tendo no interior do edifício, o célebre painel *"Civilização Mineira",*[1138] de Cândido Portinari.

Em menos de uma década após o polêmico projeto de Niemeyer, o Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (Iepha/MG) tombara em 27 de janeiro de 1975, através do Decreto Estadual nº. 16.956 o edifício sede do Governo do Estado de Minas Gerais – o Palácio da Liberdade[1139] – sendo inscrito no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico (Livro I), Livro do Tombo de Belas Artes (Livro II) e Livro do Tombo Histórico (Livro III) – subtraindo assim, qualquer possibilidade de retomada ao projeto do arquiteto carioca.

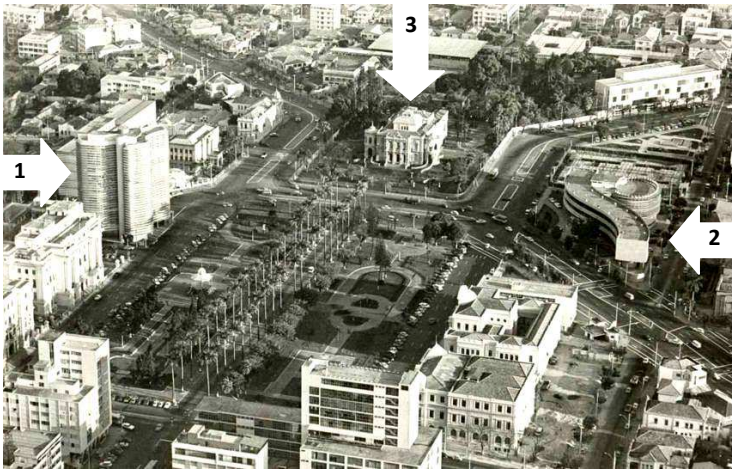


Imagem 729. Vista aérea parcial da Praça da Liberdade. Década de 1960. Destaque para as seguintes indicações: *1) Edifício Niemeyer (1954); 2) Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais e 3) Local onde não fora construído o Palácio Vertical, defronte ao Palácio dos Governadores.* Fonte: www.siaapm.cultura.mg.gov.br – Acesso: janeiro de 2018.

Acerca das intervenções realizadas por Niemeyer, as obras finalizadas às bordas da década de 1960, se inserem ao tombamento do Conjunto[1140] Arquitetônico e Paisagístico da Praça da Liberdade, realizado pelo Iepha por meio do Decreto nº, 18.531 de 2 de junho de 1977, através do

1138 Painel de 1959 que apresenta uma alegoria à mudança da capital mineira de Ouro Preto para Belo Horizonte.

1139 Em 1994, o Palácio da Liberdade em conjunto com a Praça da Liberdade e adjacências fora tombado pelo Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural do Município de Belo Horizonte.

1140 *"[...] que compreende seus jardins, alamedas, lagos, hermas, fontes e monumentos , bem como os prédios das Secretarias de Estado da Fazenda, Obras Públicas (antiga Sec. da Agricultura), Educação (antiga Sec. do Interior), Segurança Pública e Interior e Justiça, pelo seu aspecto externo, incluindo as fachadas e seu interior, com decorações, escadarias monumentais, pinturas de tetos, painéis, vitrais e os prédios dos Palácios da Liberdade e dos Despachos."* (GUIA DE BENS TOMBADOS IEPHA/MG / INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE MINAS GERAIS: 2014, p.51). Que também integra: *"Inclusos no traçado do perímetro de tombamento encontram-se, o alinhamento do prédio de nº. 263 da rua lateral leste da própria Praça da Liberdade conhecido como Palácio Cristo Rei, o Solar Narbona, o Palacete Dantas, o SERVAS, a residência nº. 2.287 da rua da Bahia, a Praça José Mendes Júnior defronte ao Palácio dos Despachos, o antigo anexo da Secretaria de Educação e o prédio do setor de empréstimo da Biblioteca Pública Luiz de Bessa. Grande parte deste conjunto recebe também tombamento municipal desde o ano de 1994 integrando o Conjunto Urbano da Praça da Liberdade, Av. João Pinheiro e Adjacências."*(Ibid).

Livro de Tombo nº. I, do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico; no Livro de Tombo nº. II, do Tombo de Belas Artes e no Livro de Tombo nº. III, do Tombo Histórico, das obras de Arte Históricas e dos Documentos Paleográficos ou Bibliográficos.



4.5.

INTERVENÇÕES SOBRE PREVALÊNCIAS MODERNISTAS: NIEMEYER DIANTE DA PRAÇA DOS TRÊS PODERES, EM BRASÍLIA, DF

A) Breve apresentação histórico-morfológica da Praça dos Três Poderes.

Muito além de um recorte acadêmico, a cidade de Brasília não precisa de apresentações. Epopéia política, urbana e arquitetônica da década de 1950, a capital do Brasil é considerada em *"O futuro da arquitetura desde 1889. Uma história mundial"* de autoria do já mencionado arquiteto francês Jean-Louis Cohen, o *"[...] maior empreendimento a incorporar muitas das idéias de Le Corbusier [...]"* (COHEN: 2012, p.334.).

Para o autor do projeto urbano, Lucio Costa – vencedor do polêmico concurso em história há muito conhecida – a nova capital do país apresentava alguns *"ingredientes"* (COSTA: 2001, p.93.) que envolveram a *"[...] criação original, nativa, brasileira [...]"* (Ibid.), apontando:

> [...] sua *ordonnance* – é de filiação intelectual francesa [...] a lembrança amorosa de Paris [...] os imensos gramados ingleses, os *lawns* da minha meninice [...] a pureza da distante Diamantina dos anos 20 [...] das fabulosas fotografias da China de começo do século [...] – terreplanos, arrimos, pavilhões com desenhos de implantação [...] de Nova York e de poder então percorrer de 'Greyhound' as auto-estradas e os belos viadutos-padrão de travessia nos arredores da cidade [...] estar desarmado de preconceitos e tabus urbanísticos e imbuído da dignidade implícita do programa: inventar a capital definitiva do país. (Ibid.).

Tais ingredientes somam-se, segundo o arquiteto e professor José Barki em *"A invenção de Brasília: o 'risco' de Lúcio* [sic] *Costa"* a inclusão de *"[...] influências ou referências não declaradas*[1141] *[...]"* (BARKI: 2005, p.8) – do velho mundo aos experimentos na América, incluindo aí, projetos anteriores da própria lavra do arquiteto. De algumas destas influências, outros autores destacaram também sendo Brasília *"[...] uma versão distorcida da Ville Radieuse [...]"* (COHEN: 2012, p.334.) – nota também encontrada em *"História Crítica da Arquitetura Moderna",* de Kenneth Frampton.

Fatos indiscutíveis, porém, são os princípios da Carta de Atenas de 1933 – de uma cidade distribuída em setores – através dos quais, Costa explicitara as quatro escalas de Brasília – estas, destacadas, por exemplo, quando o arquiteto fora entrevistado pelo jornalista Claudius Ceccon,[1142] assim evidenciando as envidenciando: 1) *residencial ou cotidiana – "[...] nas áreas de vizinhança constituídas de superquadras [...] permitindo às pessoas encontrar-se, conversar, conviver, compreender-se."* (COSTA apud NOBRE: 2010, p.48.); 2) *gregária – "[...] contíguas à Plataforma, onde se cruzam os eixos da cidade. As vias*

[1141] Destacando: *"[...] as visões ideais de cidade na renascença, o "Mall" de Washington, o conjunto de Versailles, as intenções de projeto das cidadesjardim inglesas, o "Plan Voisin" de Le Corbusier, o projeto de Saint-Die, também de Le Corbusier, além de seus próprios projetos da Cidade Universitária,Monlevade, Parque Guinle e Ministério da Educação e Saúde Pública.* (BARKI: 2005, pp.8-9).
[1142] Publicada originalmente no *Jornal do Brasil,* em 8 de outubro de 1961.

são estreitas, com pequenas lojas, galerias e praças privativas dos pedestre; os cafés, restaurantes, cinemas e teatros serão quadrados por cinco pisos de escritórios para o comércio e as profissões liberais." (Ibid.); 3) *bucólica – "[...] das áreas cobertas destinadas a fins de semana lacustres ou campestres."* (Ibid, p.50). Por fim (originalmente, a segunda em hierarquia): 4) a *escala monumental – "[...] em que o homem adquire dimensão coletiva; a expressão urbanística desse novo conceito de nobreza – que não se opõe ao individual, mas o acrescenta e enriquece – traduz-se no jogo mais livre do espaço e numa comodulação arquitetônica maior."* (Ibid, p.48.).

Tais escalas distribuem-se em uma *"[...] figura de base que lembra um pássaro. As suas asas consistem e um Eixo Residencial de 13 quilômetros de extensão, cortado por um Eixo Monumental de 6 quilômetros que conduz a 'cabeça' da ave em forma de triângulo eqüilátero [...]"* (COHEN: 2012, p.334.). Tal cabeça triangular é uma *"[...] paráfrase direta de Chandigarh"* (FRAMPTON: 2008, p.313.), acomodando os poderes Executivo, Legislativo e Judiciário – *"[...] igualando-se em conteúdo, quando não em forma, ao Secretariado, ao Tribunal Superior e ao Edifício da Assembléia"* (Ibid.) na *corbusieriana* cidade-moderna da Índia.



O relatório apresentado por Lucio Costa ao Concurso Nacional do Plano Piloto da Nova Capital do Brasil ocorrido 1956-1957 demonstra uma *"[...] solução possível, que não foi procurada, mas surgiu, por assim dizer, já pronta."* (COSTA. In: BRAGA: 2010, p.164.) – complementando: *"[...] não apenas como urbs, mas como civitas, possuidora dos atributos inerentes a uma capital."* (Ibid.).

O texto do arquiteto prossegue *"[...] não como técnico devidamente aparelhado [...] mas como simples maquis do urbanismo [...]"* (Ibid.) refletindo a generosidade de seu autor através de uma sugestão, longe de uma competição. Acompanhado de *croquis* explicativos, a cidade de Lucio, nascida *"[...] do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse [...]"* (Ibid, p.165), fora apresentada através de 23 tópicos de expressiva síntese modernista (aos moldes de Le Corbusier), mas longe das expressões panfletárias, sendo polido e cândido em seu discurso.

Explicando as questões de topografia; circulação de veículos e pedestres; distribuição dos zoneamentos, etc., Costa logo alcançara, já no tópico 9, o nosso interesse aqui observado: a Praça dos Três Poderes.

Compreendendo de início que todo projeto é suscetível a mudanças e que a escala urbana está muito mais propícia a mutações quando defrontada a um diminuto objeto arquitetônico, por vezes, mais fácil de resolver, notam-se no relatório de Costa, apenas três croquis principais acerca da *praça* em estudo: uma planta e duas perspectivas. Certamente, vencido o certame, acrescido de estudos mais detalhados.

Tais desenhos, ainda que acompanhados de outros riscos – raros em sua natureza – que por vezes surgem em pesquisas diversas, demonstram que, ainda que Oscar Niemeyer tenha sido influenciado pelo amigo arquiteto, o recorte dado da *praça* imaginada, não é o mesmo da *praça* construída. Estudos acerca destas comparações podem ser vistas através, por exemplo, do artigo *"A invenção de Brasília*" (2006), de José Barki; do artigo *"A Praça do maquis"* (2007), de Andrey Rosenthal Schlee; ou mesmo, por meio da Dissertação de Mestrado[1143] *"Brasília: a Praça dos Três Poderes",* (2008) de Francisco de Assis Lauande Júnior.

Assim, subtraindo a própria nomenclatura utilizada por Lauande, verificaremos a seguir, de maneira sucinta (visto não ser o objetivo da Tese), alguns aspectos relevantes acerca da *praça imaginada* e da *praça construída*, logo alcançando as intervenções realizadas por Oscar Niemeyer.

A Praça Imaginada.

Através então do *relatório* apresentado ao Concurso Nacional do Plano Piloto da Nova Capital do Brasil, o urbanista Lucio Costa explicara a *praça* do poder destinada ao Planalto Central – cuja importância se avulta:

> Destacam-se no conjunto os edifícios destinados aos poderes fundamentais que, sendo em número de três e autônomos, encontram-se no triângulo eqüilátero, vinculado à arquitetura da mais remota antiguidade, a forma elementar apropriada para contê-los. **Criou-se então um terrapleno triangular, com arrimo de pedra à vista, sobrelevado na campina circunvizinha [...] cada ângulo dessa praça – Praça dos Três Poderes, poderia chamar-se – localizou-se uma das casas, ficando as do Governo e do Supremo Tribunal na base e a do Congresso no vértice**, com frente igualmente para uma ampla esplanada disposta num segundo terrapleno, de forma retangular e nível mais alto, de acordo com a topografia local, igualmente arrimado de pedras em todo seu perímetro. [...] (COSTA apud BRAGA: 2010, pp.167-168.). **(Grifos nossos).**

Do próprio autor, em texto de 1967 – intitulado *"O urbanista defende sua capital"* – extraí-se interessante comentário acerca da *praça* – ao dizer: *"[...] o terrapleno triangular onde se assentam os três poderes autônomos da democracia, espaço tratado com largueza e o apuro de uma 'Versailhes do povo' [...]"* (COSTA: 1995, pp.301-303). Tal comentário soma-se às observações feitas (muitos anos depois) através de Yves Bruand em *"Arquitetura Contemporânea no Brasil",* do qual sublinhamos:

> Sob esse ponto de vista tríplice – estético, simbólico e utilitário – o termo final assumia um significado de lugar privilegiado por excelência; a instalação dos três poderes reunidos numa única praça erguida em honra deles, versão modernizada da praça real francesa dos séculos XVII e XVIII, derivava portanto da mais estrita lógica e coroava[1144] como uma apoteose o espetáculo pirotécnico cuidadosamente dosado pela perícia de Lúcio [sic] Costa. (BRUAND: 1999, p.362.).

1143 Defendida em 2008, na Universidade de Brasília.

1144 Através da publicação *"Lucio Costa: um certo arquiteto em incerto e secular roteiro",* destaca-se: *"Desde o sonho dos Inconfidentes da fase colonial, incluindo o sonho do Patriarca do Império, ao sonho do presidente Kubitschek, longe do mar, longe do Rio de Janeiro, o Brasil se interioriza para tornar-se diferente aos olhos do resto do mundo. Trinfo da forma e pirotecnia da técnica aliam-se harmonicamente à simplicidade. Dessa maneira, a tradição de apropriar-se da natureza é, mais uma vez, a glória e a razão inventadas do urbanista Lucio Costa."* (GUIMARAENS: 1996, p.82.).

Em dado momento, Costa apresentara o texto *"Considerações em torno do Plano-Piloto de Brasília."* do qual relacionara a implantação da *praça* na cidade – fato observado pelo arquiteto e pesquisador Andrey Rosenthal Schlee através do artigo *"A praça do maquis"* e, pelo qual, sublinhamos a fala de Costa:

> O normal seria o centro envolvido pela área urbana.[1145] Mas na concepção de Brasília, ele foi levado ao extremo da composição urbanística da cidade. **De modo que a Praça dos Três Poderes – como eu a chamei, no Plano Piloto, ficou e ficará para sempre essa Praça, onde os Três Poderes da democracia são oferecidos ao povo na extremidade, como que na palma da mão de um braço estendido que é a Esplanada dos Ministérios.** É idéia simbólica, algo romântico talvez, mas representa um dos elementos próprios do Plano de Brasília. No meu espírito, **quando tive essa intenção de marcar a posição da Praça era, em parte, com o objetivo de acentuar o contraste da parte civilizada, de comando do País, com a natureza agreste do cerrado… O cerrado representaria o povo, a massa de gente sofrida, que estaria ali junto ao poder da democracia que lhe é oferecido.** (COSTA: 1975, p.23. In: https://mdc.arq.br – Acesso: novembro de 2017.).

A *praça* feito *"palma da mão"* (Ibid), geometria triangular sobre (e diante) da árida geografia *"[...] não é simples obra de terraplanagem ou simples construção, é antes de tudo arquitetura."* (SCHLEE: 2007. In: http://mdc.arq.br – Acesso: novembro de 2017.). Conquanto, na manhã de 21 de abril de 1960, tal arquitetura ainda se encontrara incompleta: *"[...] a Praça ainda não estava completamente calçada, o que não impediu que fosse invadida pelos candangos que queriam ver JK discursar de seu parlatório. Quando o 'tapete retangular' de pedras portuguesas que liga o Planalto ao Supremo ficou pronto, o presidente já era outro [...]"* (Ibid).

Observando algumas iconografias dos estudos originais realizados por Lucio Costa para Brasília – estudos estes, disponibilizados pelo Instituto Tom Jobim – constata-se que a Praça dos Três Poderes, sempre que a escala permitira, fora destacada em conjunto à cidade ou ainda, separadamente.

Por meio do artigo *"A Praça do maquis",* Schlee noticia que José Barki tentara ordenar uma cronologia através dos croquis encontrados. Não sendo nossa tarefa, apenas destaca-se que o triângulo eqüilátero sempre estivera presente formatando a praça em análise; surgindo dele *"[...] círculos em seus vértices (os três poderes) que apenas tangencia o retângulo correspondente ao futuro setor ministerial."* (SCHLEE: 2007. In: https://mdc.arq.br – Acesso: novembro de 2017) – prosseguindo alguns comentários de destaque:

1145 Os motivos e modos da implantação da Praça dos Três Poderes, através de Lucio Costa, fora interessantemente observada por Danilo Matoso, ao dizer: *"Se nossas instituições foram transplantadas de Portugal, cruzando o oceano, a praça da democracia se faz como porto, com cais elevado cinco metros acima do cerrado e mil metros acima do mar. Se Brasília é a nova capital do país, sua praça tem pedigree, e segue a mesma linhagem de suas precedentes histórica: a Praça do Comércio de Lisboa, aberta para o rio Tejo; a Praça do Governador de Salvador, aberta para baía de Todos os Santos; e a Praça XV do Rio de Janeiro, aberta para a baía da Guanabara. Mas ao contrário das antigas capitais, Brasília está no centro do país e sua praça está aberta para o sertão! [...]"* (MATOSO: 2009. In: http://mdc.arq.br – Acesso: novembro de 2017.)

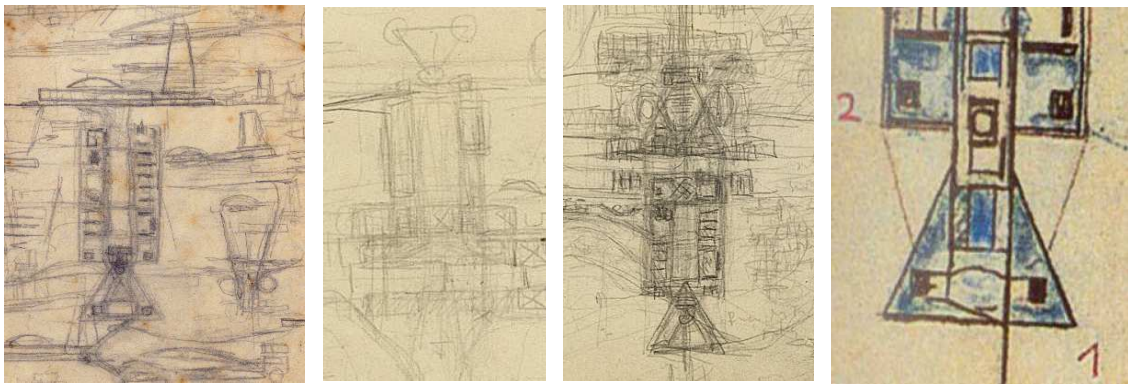
> [...] Logo o desenho foi invertido, a cidade assumiu o partido cruciforme, um eixo de simetria axial (leste-oeste) foi definido e o vértice superior da Praça engastou no retângulo da Esplanada (agora com os ministérios já perfilados). Na seqüência de *estudos* e *riscos*, os setores ao longo do eixo monumental aparecem mais desenvolvidos. Mas, tudo indica, foi nas perspectivas 'a vôo de pássaro' que, de fato, o projeto ganhou volume. A Praça foi elevada e cortada por uma via (a 'rampa da auto-estrada' que leva ao Alvorada) e os diferentes terraplenos definidos (inclusive aparece o muro de arrimo da Praça – o 'crib-wall' – e o fórum de palmeiras imperiais que configuram o atual Espaço Le Corbusier.

Complementando liricamente:

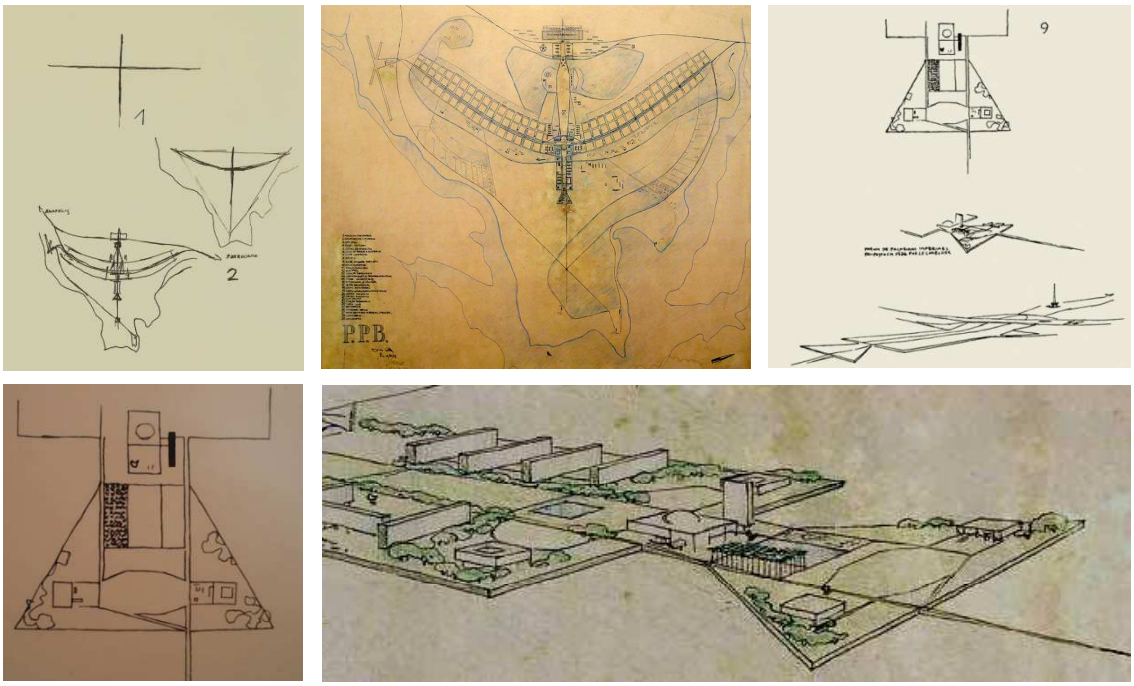
> **Nas perspectivas é possível visualizar os diferentes partidos ou gabaritos das edificações a serem projetadas por Oscar Niemeyer, como os ministérios, o congresso e os palácios.** 'Ali, o urbanismo e a arquitetura efetivamente criaram a paisagem, com a força de uma segunda natureza – é como se a Praça do Três Poderes fosse o 'Pão de Açúcar' de Brasília, de tal maneira sua presença se incorporou ao horizonte do Planalto.' (Ibid). **(Grifos nossos).**

De fato, ao observarmos a praça imaginada, encontramos em Lucio o nascedouro da praça de Niemeyer. Explicitamente ou não, as arquiteturas dos três palácios são observadas nos conjuntos de desenhos: cubos; prismas horizontais e verticais; palmeiras *corbusierianas*; massas arbóreas; lâminas d´água e um octógono cívico em forma de praça seca, inscrito em um retângulo que, por sua vez, retoma o triângulo que a tudo dera origem.

Nos riscos, nas plantas e nas perspectivas do urbanismo de Costa, os três poderes representados através de sólidos platônicos pulsaram a arquitetura de Niemeyer – por vezes, espantando-nos não terem surgidas de uma só vez. Certamente, aponta-se que a *praça* construída, alcançara novas interpretações – diversos estudos – até fixar-se leve e oniricamente no Planalto Central.



Imagens 730, 731, 732 e 733 – respectivamente. [730, 731 e 732]: Primeiros estudos Praça dos Três Poderes e Esplanada dos Ministérios. **Ano:** 1956. **Fonte:** http://www.jobim.org – Acesso: novembro de 2017. **[733]:** Estudo para o Plano Piloto. **Ano:** 1956. **Fonte:** https://mdc.arq.br – Acesso: novembro de 2017.



Imagens 734, 735, 736, 737 e 738 – respectivamente. **[734 e 735]:** Estudos para o Plano Piloto. **Ano:** 1956. **Fonte:** http://www.jobim.org – Acesso: novembro de 2017. **[736, 737 e 738]:** Estudos para a Praça dos Três Poderes. Destaque para a configuração em planta e a indicação das três principais volumetrias (palácios) presente à praça. **Ano:** 1956. **Fonte:** http://www.jobim.org – Acesso: novembro de 2017.

A Praça Construída:

De acordo com a Dissertação de Mestrado de Lauande Júnior, vemos acerca da Praça dos Três Poderes construída (e inaugurada): *"[...] resultado da interpretação da idéia de um arquiteto por outro – uma obra de urbanismo e arquitetura. As medidas determinadas na idéia imaginada para o triângulo eqüilátero, foram respeitadas, assim como, os aspectos fundamentais relacionados à morfologia."* (LAUANDE: 2008, p.97.) que assim complementa: *"Niemeyer apropriou-se ainda de algumas intenções de Lucio Costa relativas à volumetria dos palácios."* (Ibid).[1146]

Embora saibamos das transformações ocorridas entre os primeiros croquis e o projeto implantado na *praça,* nosso destaque através do retângulo[1147] de pedras portuguesas inscrito no triângulo eqüilátero, dá-se diante dos palácios circundantes – especialmente, através da fala de seu arquiteto, que nos diz: *"Depois do*

1146 *"Com efeito, tanto a imagem da Praça dos Três Poderes quanto a imagem do contraste entre os eixos,"construída" por Lucio Costa, são tão intensas e coerentes que podem ter influenciado a concepção do edifício do Congresso por Oscar Niemeyer. Contudo, a imagem elaborada por Niemeyer, ao alterar a posição e as dimensões previstas para o edifício, irá modificar o ambiente idealizado por Lucio Costa tanto para a praça quanto para o gramado central."* (BARKI: 2005, p.21.).

1147 *"A Praça dos Três Poderes é praticamente triangular, como o modelo ideal proposto por Le Corbusier em 1936* [na Universidade do Brasil]; *as essa forma só aparece na planta; na realidade, o espectador apreende mais a sucessão de retângulos que a subdividem e, principalmente, o da área entre o Palácio do Planalto e o Supremo Tribunal, cujo pavimento uniforme acentua a unidade; esse verdadeiro pátio tende mesmo, aos olhos de quem o vê, a identificar-se com a própria praça, que é muito mais vasta e mais complexa. Essa disposição tem a vantagem de evitar o mal-estar que provocaria a percepção dos ângulos agudos, mantendo ao mesmo tempo, graças à repartição de três pólos de interesse, que são as sedes dos poderes Executivo, Legislativo e Judiciário, a figura original da praça. Está-se, portanto, perante uma praça trapezoidal, cujas oblíquas não são perceptíveis, mas que, apesar de tudo, está nitidamente orientada em direção à base menor, ocupada pelo Palácio do Congresso; a esse lado fechado, valorizado pela massa dessa obra imponente, opõe-se o aspecto aberto da base maior, enquanto a transição é feita através dos lados do trapézio, que garantem o equilíbrio necessário do todo."* (BRUAND: 1999, pp.204-205.).

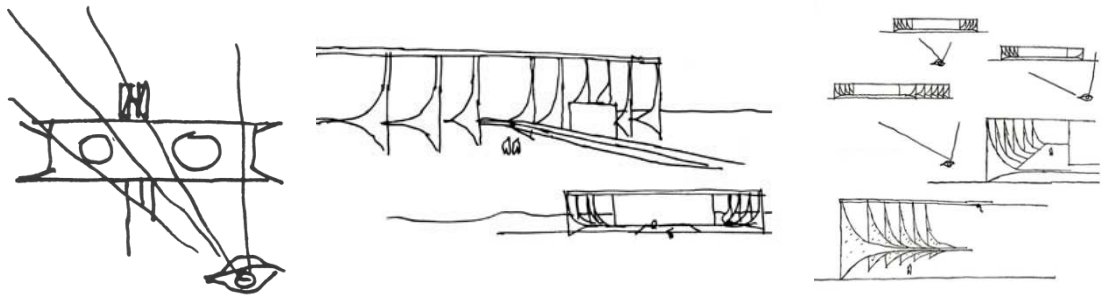
Alvorada, começamos a estudar o Eixo Monumental e pela Praça dos Três Poderes iniciamos nosso projeto." (NIEMEYER: 2000, p.39) – assim prosseguindo:

> Dela [da Praça] faziam parte, como fixava o Plano Piloto, o Palácio do Planalto, o do Supremo e o Congresso, este último localizado mais afastado da mesma. Um afastamento que espelhos d´água e renques de palmeiras justificavam. **Mas a ideia de que o Congresso deveria integrar na Praça me preocupava, o que explica ter mantido a cobertura desse palácio no nível das avenidas, permitindo aos que se aproximassem ver, por cima dela, entre cúpulas projetadas, a Praça dos Três Poderes da qual este fazia parte**. E com essa solução as cúpulas do Senado e da Câmara se fizeram mais imponentes, monumentais, exaltando a importância hierárquica que no conjunto representam. (Ibid. pp.39-41). **(Grifos nossos).**

E acerca dos palácios, explicita:

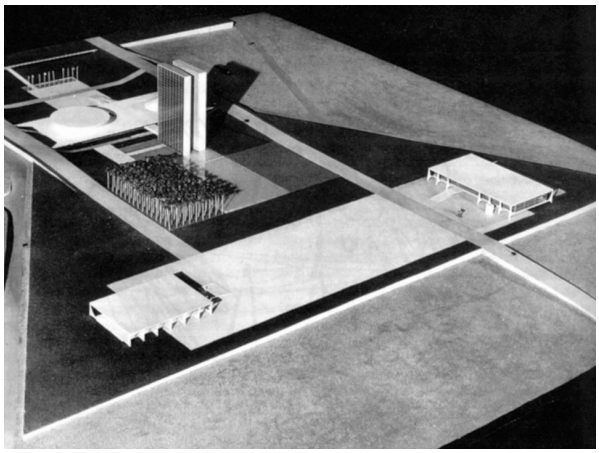
> Ao desenhar os Palácios do Planalto e do Supremo, **deliberei mantê-los dentro de formas regulares, tendo como elemento de unidade plástica o mesmo tipo de apoio**, o que explica o desenho mais livre que para as colunas[1148] desses dois edifícios adotei. E os palácio como que apenas tocando o chão. (Ibid, p.41). **(Grifos nossos).**

Em outro momento, através da publicação *"Minha experiência em Brasília",* de 1961, o arquiteto destacara: *"Agrada-me sentir que essas formas garantiriam aos Palácios, por modestas que sejam, características próprias e inéditas e – o que é importante para mim – uma ligação com a velha arquitetura do Brasil colonial."* (NIEMEYER: 1961, p.52) – complementando: *"Não com a utilização simplista de elementos daquela época, mas exprimindo a mesma intenção plástica, o mesmo amor pela curva e pelas formas ricas e apuradas que tão bem a caracterizam."* (Ibid.).



Imagens 739, 740 e 741 – respectivamente. [739]: Croqui do palácio do Congresso Nacional e o desejo de Niemeyer da visibilidade e diálogo do mesmo com a Praça dos Três Poderes. **[740]:** Croquis do Palácio do Planalto e do Palácio do Supremo Tribunal. **[741]:** Estudos das colunas dos palácios do Planalto e do Supremo. Destaque para a unidade plástica desejada e comentada pelo arquiteto. **Fonte única:** acervo Carlos Eduardo Niemeyer – *Kadu Niemeyer.*

[1148] Em outro momento, dizendo, o arquiteto: *"[...] nos Palácios do Planalto, do Supremo [...] limitei-me a especular sobre a forma dos suportes ou das colunas propriamente ditas. Não desejava adotar as seções usuais, colunas cilíndricas ou retangulares – muito mais simples e econômicas – mas procurar outras formas que, mesmo contrariando certas exigências funcionalistas, caracterizassem os edifícios, dando-lhes maior leveza, situando-os como que soltos ou apenas suavemente pousados no solo. Isso justifica as formas adotadas e as extremidades em vértice, formas que dão aos visitantes aspetos novos e inesperados; ora numa seqüência de curvas harmoniosas, ora, quando ele se situa no centro da Praça dos Três Poderes – como comentou Jean-Paul Sartre – como que o envolvendo em leque com seu jogo plástico; ora se modificando assumindo aspetos diferentes, como se não fosse uma coisa inerte e estática."* (NIEMEYER: 1961, pp.51-52.).





Imagens 742 e 743 – respectivamente. [742]: Vista parcial da Maquete original da Praça dos Três Poderes. Autores: Marcel e Guy Dimanche. Destaque para a presença dos três palácios imaginados: do Congresso; do Planalto e do Supremo. **Fonte:** https://mdc.arq.br – Acesso: novembro de 2017. **[743]:** Vista aérea da Praça dos Três Poderes. Destaque para a presença da primeira intervenção (o Museu Histórico de Brasília) em relação ao projeto inicial e maquete apresentada. **Foto:** Marcel Gautherout. **Fonte:** http://internacional.estadao.com.br – Acesso: novembro de 2017.

Na mesma oportunidade, o arquiteto prosseguira dizendo estar-se preocupado com a atmosfera que tais palácios dariam à Praça dos Três Poderes – logo dizendo:

> Não a pretendia fria e técnica, com a pureza clássica, dura, já esperada das linhas retas. Desejava vê-la ao contrário, pela de formas, sonho e poesia, como as misteriosas pinturas de Carzou [Jean Carzou 1907-2000]. Formas que não pesassem no chão, como uma imposição da técnica, mas que mantivesse os Palácios como que suspensos, leves e brancos, nas noites sem fim do Planalto. (Ibid).

Através de *"Arquitetura Contemporânea no Brasil",* Yves Bruand resume uma possível interpretação do arquiteto Oscar Niemeyer diante do traçado de Lucio Costa, dizendo:

> Ao mesmo tempo que seguia de muito perto o esquema, retomado por Lúcio [sic] Costa vinte anos depois de criado [a praça da Universidade do Brasil] e incorporado ao seu projeto de plano piloto, Niemeyer não vacilou em relatar conscientemente com uma tradição mais antiga, a das grandes praças européias, cuja nobreza e sobriedade tinham causado nele tão profunda impressão quando se sua viagem pela Europa em 1955; embora, naturalmente, não fosse o caso de copiá-las, a sua preocupação, como ele mesmo admite, consistiu em reencontrar as qualidades fundamentais dessas praças, a fim de transcrevê-las numa linguagem contemporânea, cuja simplicidade asseguraria sua grandeza, tornando-se o cuidado de evitar o mesmo tempo a secura inerente ao primeiro racionalismo. (BRUAND: 1999, p.204.).

A seguir, restringindo-nos aos palácios originais da Praça dos Três Poderes, apresentaremos breves apontamentos histórico-descritivos acerca dos mesmos, dando destaque, sempre que possível, através da fala do próprio arquiteto.

Palácio do Congresso Nacional

Chamariz da perspectiva do Eixo Monumental, o Palácio do Congresso Nacional implanta-se no vértice do triângulo eqüilátero que conforma a Praça dos Três Poderes, ocupando a arquitetura de maior relevância da capital, sendo o elemento que articula a praça com a Esplanada dos Ministérios.[1149]

Composto por uma base semienterrada e longitudinal que pousa em quatro pontos sobre taludes dispostos simetricamente entre avenidas paralelas, surge (acessada por uma passarela em elegante *promenade*) uma praça seca concomitantemente voltada para o Eixo Monumental e a Praça dos Três Poderes. Sobre ela, assentam-se duas semiesfereas de perfil côncavo e convexo – respectivamente os plenários da Câmara dos Deputados e do Senado Federal.

Através e atrás deste conjunto, agigantam-se vinte e oito andares que abrigam os escritórios do Congresso por meio de duas torres gêmeas que se conectam por passadiços envidraçados. Acerca deste projeto,[1150] o arquiteto revela em *"Minha experiência em Brasília"* interessantes considerações projetuais:

> No Palácio do Congresso, por exemplo, a composição se formulou em função desse critério [de que a arquitetura não constitui uma simples questão de engenharia, mas uma manifestação do espírito, da imaginação e da poesia], das conveniências da arquitetura e do urbanismo, dos volumes, dos espaços livres, da profundidade visual e das perspectivas e, especialmente, **da intenção de se lhe dar um caráter de alta monumentalidade, com a simplificação de seus elementos e a adoção de formas puras e geométricas.** (NIEMEYER: 1961, p.50.). **(Grifos nossos).**

Prosseguindo:

> Daí decorreu todo o projeto do Palácio e o aproveitamento da conformação local, de maneira a criar no nível das avenidas que o ladeiam uma esplanada monumental e sobre ela fixar as cúpulas que deviam hierarquicamente caracterizá-lo. Tivesse estudado o Palácio com espírito acadêmico, ou me tivesse preocupado com as críticas, teríamos uma construção em altura, cortando a visão, ao invés dessa esplanada que muitos surpreende pela imponência com a vista que hoje se estende em profundidade, além do edifício, acima da esplanada, entre as cúpulas, abrangendo a Praça dos Três Poderes e os demais elementos arquitetônicos que a compõem, somando-os plasticamente e tornando assim, a perspectiva do conjunto muito mais rica e variada. (Ibid.).

1149 *"Onze edifícios, dispostos em quincunce dos dois lados da grande esplanada por eles definidas, são todos paralelepípedos retângulos de estrutura metálica, panos de vidro e alumínio, paredes laterais revestidas de quadrados de cerâmica cinza-azulado. Sua austeridade foi acentuada em relação ao primeiro projeto, que previa prédios sobre pilotis em forma de losango, sustentando uma plataforma de concreto cujo recorte em linha quebrada teria completado o efeito dos suportes."* (BRUAND: 1999, pp.206-207.).

1150 *"A estética do Palácio do Congresso baseia-se inteiramente num equilíbrio perfeito na distribuição das massas, associado a uma mistura muito correta de simplicidade clássica com a originalidade barroca, de solidez com leveza, de estabilidade com dinamismo."* (BRUAND: 1999, p.202.).

Iniciado durante a implantação do plano piloto, o Palácio do Congresso Nacional apresentara ao longo de sua execução significativas dificuldades[1151] técnico-construtivas, especialmente através das cúpulas[1152] imaginadas pelo arquiteto, mas logo resolvidas[1153] pelo engenheiro e calculista pernambucano Joaquim Maria Moreira Cardoso (1897-1978). Não obstante, todas as dificuldades desaparecem ao destacarmos o arquiteto justificando: *"Lembro Le Corbusier, dizendo a Ítalo Campofiorito, a subirem a rampa do Congresso: 'Aqui há invenção'*[1154] *Eram as enormes cúpulas daquele palácio que o surpreendiam, pela ousadia inventiva que revelavam."* (NIEMEYER: 2000, p.41.).



Somam-se ao Palácio do Congresso Nacional, o Palácio do Planalto e o Palácio do Supremo Tribunal – ambos também realizados entre 1958-1960. Muito embora verificados a seguir, separadamente, tais palácios são dialogados em sua unidade, podendo inclusive, serem lidos de maneira uníssona, sendo os mesmos ainda, *"[...] variantes do partido adotado do Palácio da Alvorada."* (CAVALCANTI: 2001, p.432.) – fato confirmado pelo próprio arquiteto ao dizer: *"[...] nos Palácios do Planalto, do Supremo e da Alvorada, limitei-me a especular sobre a forma dos suportes ou das colunas propriamente ditas [...]"* (NIEMEYER: 1961, p.51.).

Muito embora interessante quando analisados em conjunto, prosseguiremos a seguir através das particularidades dos referidos *palácios*.

Palácio do Planalto

Implantado ao norte da Praça dos Três Poderes, o Palácio do Planalto (inicialmente denominado Palácio Presidencial ou Palácio dos Despachos) – sede do Governo Executivo –

1151 *Destacando, por exemplo, o uso de estrutura metálica e a logística de seu transporte "[...] ainda antes que as primeiras estardas e linhas ferroviárias estivesse disponíveis."* (KIM. WESELY.: 2010, p.213.).

1152 *"[...] ao adotar a cúpula – a a bóbada circular que os egípcios usavam e os romanos multiplicavam – no edifício do Congresso Nacional. E nela intervim plasticamente, modificando-a, invertendo-a, procurando fazê-la mais leve, como é fácil explicar. Na cúpula do Senado, desprezando as características auto-portante que oferece o empuxo que criaria, inclinei em retas na linha circular de apoio, tornando-a mais leve como preferia. Na da Câmara, depois de invertê-la, a estendi horizontalmente como a visibilidade interna exigia, procurando uma forma que a situasse como que simplesmente pousada na laje da cobertura."* (NIEMEYER: s.d.. In: http://www.niemeyer.org.br – Acesso: novembro de 2017.).

1153 Assim recordado por Niemeyer: *"Consegui a tangente que vai deixar a cúpula da Câmara solta sobre a laje, como você preferia"* (NIEMEYER, 1980, p. 96)

1154 *"A arquitetura de Brasília está assim enraizada em um projeto profundamente surrealista: a tentativa de pôr em questão os objetos e as convenções do cotidiano e do lugar-comum por meio da deliberada justaposição desses objetos e convenções ao extraordinário e o maravilhoso. O complexo futurista do Congresso Nacional, com suas fantásticas inversões formais de figuras côncavas e convexas e retilíneas, extrai desse modo seu significado simbólico da comparação inevitável de suas ousadas formas com as lajes mundanas do Estilo Internacional dos prédios dos ministérios que se alinham ao longo do Eixo Monumental."* (UNDERWOOD: 2010, pp.93-94.).

compõem-se com o Palácio do Supremo Tribunal Federal, através de uma acentuada horizontalidade e leveza quando comparado às verticais torres do Congresso Nacional.

Através da revista Módulo nº.10 de agosto de 1958, o arquiteto exibe seu projeto: *"Primeiramente separei as colunas do edifício e imaginei-me a caminhar entre elas. E senti que as devia fazer diferente, criando novos pontos de vista. As regras limitadoras de pureza estrutural não me preocupavam. A liberdade plástica me possuía e as fiz com as pontas finas e os palácios como apenas tocando o chão."* (NIEMEYER: 1958, p.8. In: http://www.niemeyer.org.br – Acesso: novembro de 2017.).

A descrição do resultado pode ser lida de maneira sucinta através da publicação *"Quando o Brasil era moderno. Guia de Arquitetura 1928-1960",* de Lauro Cavalcanti – do qual sublinhamos:

> O Palácio do Planalto [...] possui 4 pavimentos, e subsolo. A unidade passou a ser metade da coluna do Alvorada, seccionada no seu eixo vertical e disposta ortogonalmente dos lados longitudinais da caixa de vidro. A altura de seu eixo horizontal foi elevada até o piso do primeiro pavimento e aumentada a distância que separa a linha externa das colunas da superfície da fachada de vidro. As colunas atuam no Planalto em pares que funcionam como quadros de sustentação das lajes do piso e da cobertura. Nas partes leste e oeste, o prédio se encontra recuado, formando um balanço e uma esplanada elevada no nível do eixo horizontal das colunas. [...] À semelhança da composição do Alvorada, a colunata é interrompida para criar um acesso monumental, através de rampa que liga o nível da calçada ao primeiro andar. Púlpito de mármore, com planta oval e altura de cerca de oito metros, é ligado por passarela ao primeiro andar [...] As lajes estão marcadas na cortina de vidro, assim como uma esquadria metálica com basculantes destinados à ventilação, dispostos alternadamente, próximo ao piso e teto de cada andar. (CAVALCANTI: 2001, pp.432-434.).

Tal palácio, segundo Josep Maria Botey em *"Oscar Niemeyer. Obras y proyectos" exibe-se* convertido *"[...] em outra modalidade de 'casa-grande' com fechamentos de vidro, em oposição aos palácios-fortalezas que tradicionalmente abrigam o poder."*[1155] (BOTEY: 2002, p.127.), mostrando-se transparente através de um núcleo envidraçado à la Mies van der Rohe, rodeado por uma releitura tropical do peristilo da clássica arquitetura grega, agora, através finíssimos suportes.

Para Niemeyer, plasticamente *"[...] o projeto se subordina às conveniências da Praça dos Três Poderes requer, procurando manter o sentido de pureza e criação predominante em todas as construções de Brasília."* (NIEMEYER: 1958, p.8. In: http://www.niemeyer.org.br – Acesso: novembro de 2017.).

Palácio do Supremo Tribunal

Paralelo ao Palácio do Planalto e afastado pelo extenso tapete de pedras portuguesas da Praça dos Três Poderes, o Palácio do Supremo Tribunal – edifício-sede do Poder Judiciário – implanta-se no limite sul da referida *praça.*

Muito embora se aproxime do palácio defronte através de componentes plásticos – tal como a caixa centra envidraçada; o peristilo; as finas colunas de mármore e a presente

[1155] Livremente traduzido de: *"[...] em outra modalidade de 'casa-grande' com cerramientos de vidrio, como contraposición a los palácios-fortaleza que tradicionalmente abrigan el poder."* (BOTEY: 2002, p.127.).

horizontalidade – o *palácio* em destaque apresenta suas arcadas dispostas nas laterais, exibindo livres os avarandados (ou melhor, alpendres brasileiros) nas fachadas frontal e posterior. Sendo uma terceira variante dos Palácios da Alvorada e do Planalto, conforme bem recorda o pesquisador Lauro Cavalcanti, tal *palácio* apresenta também uma colunata que não é *"[...] interrompida no sentido longitudinal e a entrada solene se dá através de suave rampa que atinge a fachada leste do prédio."* (Ibid, p.434.).

Acerca desde palácio, Niemeyer revela-o na revista Módulo, nº.10 de 1958 – dizendo: *"[...] a singeleza do projeto e as proporções relativamente reduzidas deste edifício não impediram que o partido adotado lhe conferisse as características de dignidade e nobreza reclamadas, características essas que as galerias externas acentuam convenientemente."* (NIEMEYER: 1958, p.8. In: http://www.niemeyer.org.br – Acesso: novembro de 2017.).

Nos palácios exibidos no retângulo da Praça dos Três Poderes, Oscar Niemeyer alcançara uma plasticidade de expressiva unidade através, em especial, do *"[...] mesmo tipo de apoio, o que explica o desenho mais livre que para as colunas desses dois edifícios* [Planalto e Supremo] *adotei. E os palácios como que apenas tocando o chão."* (NIEMEYER: 2000, p.41) – que, ainda segundo o arquiteto, um dia Joaquim Cardozo desejara: *"Um dia vou fazê-las mais finas ainda, de ferro maciço."* (Ibid.).





Imagens 744, 745 e 746 – respectivamente. [744]: Vista parcial do terraplano da futura Praça dos Três Poderes. **Arquivo:** Gabriel Gondim. **Fonte:** KIM. WESELY: 2010, p.599. **[745]:** Protótipo da coluna do Palácio do Planalto. **Arquivo:** Arquivo Público de Brasília. **Fonte:** KIM. WESELY: 2010, p.236. **[746]:** Praça dos Três Poderes em construção. **Arquivo:** Arquivo Público de Brasília. **Fonte:** KIM. WESELY: 2010, p.206.



Imagens 747-755 (conjunto). Pormenores dos palácios do Congresso, Planalto e Supremo na Praça dos Três Poderes. Destaque para a absoluta unidade arquitetônica. **Fotos:** Marcel Gautherout. **Fonte única:** http://ims.com.br – Acesso: novembro de 2017.

B) Breve apresentação histórico-projetuais das Intervenções de Oscar Niemeyer

Conforme anteriormente destacado, na Praça dos Três Poderes – triângulo eqüilátero – defendida por Lucio Costa em seu relatório para o plano piloto da nova capital brasileira, *"[...] localizou-se uma das casas, ficando as do Governo e do Supremo Tribunal na base e a do Congresso no vértice, com rente igualmente para uma esplanada disposta num segundo terrapleno [...]"* (COSTA apud BRAGA: 2010, p.168.). Tal praça, segundo o pesquisador já mencionado Rodrigo Cristiano Queiróz[1156] nascera com grande similitude aos estudos realizados anos antes (em 1936) para a praça da Universidade do

[1156] Através da Tese de Doutorado: *"Oscar Niemeyer e Le Corbusier: encontros"*.

Brasil, no Rio de Janeiro, cujo destaque é, também, o espaço *vazio*. Acerca deste *vazio* necessário, Queiróz nos diz:

> A configuração do espaço em Oscar Niemeyer pode ser entendida como uma síntese das concepções de espaço em Lucio Costa. Ao mesmo tempo em que Niemeyer incorpora a noção de conjunto arquitetônico e 'unidade arquitetural' presente em Lucio Costa, o arquiteto estabelece uma clara relação hierárquica entre os objetos integrantes de seus conjuntos arquitetônicos, aos moldes da concepção de Le Corbusier. Porém, assim como para Lucio Costa, **para Niemeyer o vazio será um componente fundamental dessas formas no espaço.** (QUEIRÓZ: 2007, p.99.). (Grifos nossos).

Não obstante, o *vazio* presente entre os três poderes da praça *costaniana,* visível desde o relatório do plano piloto de março de 1957 e, ainda existente por meio das primeiras maquetes[1157] da Capital Federal – realizadas pelos já avultados franceses Marcel e Guy Dimanche – fora, pouco a pouco, antes mesmo da inauguração de Brasília, acrescido de novos elementos arquitetônicos.

Através do paulistano Júlio Roberto Kantinsky (1932), tem-se um breve panorama acerca das arquiteturas surgidas sobre a fatura de Niemeyer ao longo dos anos. Apoiados na publicação *"Brasília em três tempos. As arquitetura de Oscar Niemeyer na Capital"* destaca-se os seguintes períodos políticos: 1º) *"1956-1964. Tempos de Juscelino Kubitschek";* 2º) *"1964-1985. Tempos de Ditadura"* e 3º) *"1985-1991. Tempos de José Aparecido de Oliveira".* Destes, acrescentamos: *outros tempos* (abrangendo projetos realizados em datas desconhecidas e posteriores), através do recorte urbano da Praça dos Três Poderes.

1956-1964.

Tempos de Juscelino Kubitschek

Em *"[...] tempos de esperança."* (KATINSKY: 1991, p.7.), o arquiteto e professor Júlio Katinsky destaca a clássica imagem de Brasília produzida e inaugurada por Juscelino Kubitschek, observando: eixos monumentais; esplanadas e praças; palácios e monumentos. Não obstante, tal imagem, agora concreta, diferenciava-se sutilmente da praça antes pensada por Lucio Costa ou mesmo apresentada em *croquis* e maquetes.

Inaugurada em 21 de abril de 1960 – ainda incompleta e envolta pela vermelha poeira – Brasília exibia sua praça principal, também não finalizada: *"Apenas metade do piso-tapete de pedra portuguesa fora executado."* (GUIA DAS OBRAS DE OSCAR NIEMEYER: BRASÍLIA 50 ANOS: 2010, p.70.). Sem embargo, um museu (futuro do pretérito e futuro do presente) já se avultava –

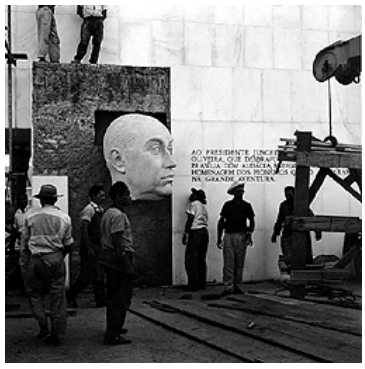
1157 *"A Praça dos Três Poderes [...] foram inicialmente conhecidas como maquetes. E como maquetes sedimentaram o imaginário da cidade, com suas grandes articulações espaciais e amplas perspectivas, que tanto seduziram os modernos."* (KIM. WESElY.: 2010, p.28.).

feito obelisco ou arco triunfal – intervindo na paisagem planejada: o *Museu da Cidade*, também conhecido como *Museu Histórico de Brasília.*

Ainda que concomitante a inauguração da capital brasileira, tal museu é por nos aqui considerado, a primeira arquitetura intrusa (por assim dizer), ao desenho original e primeiras propostas da Praça dos Três Poderes.

Implantado na borda (mas não à margem) do mais importante centro cívico brasileiro, vê-se o edifício-monumento – *"[...] um museu-viga de 35 x 5m, apenas apoiado em uma base-parelelepípedo de 6 x 6.6m."* (Ibid). Tal museu é assim apresentando (ainda em construção) por seu arquiteto na revista *Módulo* nº12 de fevereiro de 1959: "*O Museu de Brasília, em construção na Praça dos Três Poderes, se destina a preservar os trabalhos referentes à construção da nova Capital – ou, melhor, tudo que se refira ao empreendimento da transferência do Governo federal para o centro do país."* (NIEMEYER: 1959, p.36.) – e que assim prossegue com as explicações de sua concepção arquitetônica:

> O programa exigia, portanto, um local apropriado para a exibição desse material, dentro, naturalmente, das conveniências arquitetônicas de um monumento – condição inseparável daquele tipo de construção. A solução adotada compreende um salão com 170m², contido entre duas vigas de 35 metros de comprimento, apoiadas em duas colunas-parede de concreto armado, entre as quais se situa a escada de acesso. No interior, onde uma abertura no teto garante a iluminação adequada à exposição, serão apresentados painéis, fotos, desenhos, maquetes, manuscritos – abrangendo desde o concurso para o Plano Piloto, a construção de estradas, edifícios, os problemas materiais e econômicos que vão surgindo durante a construção da Nova Capital. A forma plástica desse monumento, exprimeindo [sic] por seu arrojo, as possibilidades do concreto armado, atende, também às características procuradas de sobriedade e beleza. (Ibid).


Imagens 756, 757 e 758 – respectivamente. [756 e 757]: Museu Histórico de Brasília em construção. **Fotos:** Marcel Gautherot. **Ano:** 1960. **Fonte:** https://theurbanearth.wordpress.com – Acesso: novembro de 2017. **[758]:** Vista parcial do Museu Histórico de Brasília a partir do Eixo Monumental. **Foto:** Marcel Gautherot. **Ano:** 1960. **Fonte:** https://ims.com.br – Acesso: novembro de 2017.

Austero-monolito revestido de mármore, a arquitetura do *museu* (moderna-monumentalidade em diminuta escala) complementa-se sobre um espelho d´água, feito discurso através dos dizeres[1158] grafados com capitais romanas e a herma de Kubitschek, esculpido em

[1158] Dos quais se destaca: *"Deste Planalto Central, desta solidão que em breve se transformará em cérebro das altas decisões nacionais, lanço os olhos mais uma vez sobre o amanhã do meu país e antevejo esta alvorada, com fé inquebrantável e uma confiança sem limites no seu grande destino",* dito pelo então presidente Juscelino Kubitschek em 02 de outubro de 1956.

pedra-sabão por José Alves Pedrosa (19015-2002) – e que, remete-nos ao monumento imaginado anos antes[1159] por Le Corbusier para o escritor francês Paul Vaillant-Couturier (1892-1937).

Sua arquitetura quase tumular exibe-se de maneira dúbia em sua intervenção. Por um lado, uma **Continuidade Contextual** diante da austeridade volumétrica de linhas sóbrias, através de uma **Arquitetura Contextualista** com o entorno, especialmente, em sintonia com as cegas lâminas verticais do Congresso Nacional; por outro lado, uma **Justaposição Contextual**, através de uma **Arquitetura de Contraste Moderado** diante das transparências do Palácio do Planalto e do Palácio do Supremo. Por vezes ainda, *mimesis* sobre o tabuleiro de pedras portuguesas.

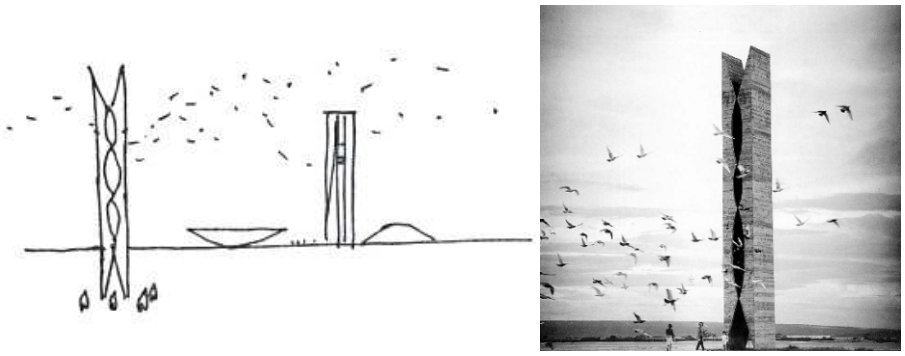
Ainda acerca desta intervenção, vemos Bruand mencionar o arquiteto e ensaísta ítalo-brasileiro Jorge Wilheim (1928-2014) dizendo que o *museu "[...] apresenta vantagens e inconvenientes: embora corte parcialmente a vista do Palácio do Congresso para quem está situado no centro da praça, por outro lado ele preenche de maneira eficaz o espaço compreendido entre os palácios para quem tem uma vista diagonal."* (BRUAND: 1999, p.205.).

Na mesma seqüência do texto, o arquiteto e professor francês antecipa que os projetos vindouros na Praça dos Três Poderes *"[...] poderiam constituir um perigo"* (Ibid.), conquanto, prossegue Bruand, *"[...] mas seu caráter limitado e o fato de que os projetos continuarem a ser confiados a Niemeyer, permitiram evitar um fracasso, levando até mesmo a uma indiscutível valorização."* (Ibid.).

Findado o governo JK, o ano de 1961 fora marcado pela vertiginosa (entre janeiro a agosto) presença do presidente Jânio da Silva Quadros (1917-1992), que deixara Brasília ao renunciar alegando *"forças ocultas"*. Acerca dele e de seu período, Niemeyer escrevera em *"Quase Memórias: Viagens. Tempos de entusiasmo e revolta (1961-1966)"* a seguinte passagem: *"Durante o governo de Jânio Quadros nada se realizou em Brasília, mas nada foi feito com o intuito de deturpá-la [...] sua passagem pelo Planalto Central tenha se limitado à construção do pombal na Praça dos Três Poderes."* (NIEMEYER: 1968, p.16.).

O *pombal* implantado no limite sudeste da Praça dos Três Poderes fora solicitado pela então primeira-dama Eloá Quadros (1923-1990) – *"[...] por entender que toda a praça deveria ter pombos [...]"* (LAUANDE: 2010. In: http://www.vitruvius.com.br – Acesso: novembro de 2017).

[1159] O monumento projetado em 1937 deveria ser construído na cidade francesa de *Villejuif*.



Imagens 759 e 760 – respectivamente. [759]: Croqui do Pombal com a perspectiva do Congresso Nacional. **Autor:** Oscar Niemeyer. **Fonte:** NIEMEYER: 1968, p.15. **Foto:** Marcel Gautherot. **Ano:** 1960. **Fonte:** https://br.pinterest.com – Acesso: novembro de 2017. **[760]:** Vista parcial do Pombal a partir do Museu Histórico de Brasília. **Ano:** 1970. **Fonte:** http://www.gettyimages.com – Acesso: novembro de 2017.

Alcançando mais de vinte metros de altura, a estrutura vertical apresenta-se (diferentemente das demais que compõe o entorno imediato), sem revestimentos, em concreto aparente; descreve-se ainda, sobre uma base (2,20m x 2,30m); simétrica e com inventivo desenho central que dialoga com as colunas dos palácios brasilienses – assemelhando-se, no imaginário popular a um *pregador de roupas*.[1160]

Para Yves Bruand, *"[...] a vertical fina e leve colocada no lado aberto da praça* [isto é, voltada para a campina circundante] *não desfigura esse aspecto e faz um contraponto à escultura central de Bruno Giorgi"* (BRUAND: 1999, pp.205-206) – a escultura intitulada *"os Guerreiros",* mas, popularmente chamada de *"os Candangos"* seria colocada, segundo Bruand, sobre o pórtico do Palácio do Planalto (entre a rampa e a tribuna), conquanto, Oscar Niemeyer a transferiu para a praça, logo se tornando motivo central de evidente representatividade social.

Capricho político e escultórico, o *pombal niemeyeriano* é tão raro quanto o coreto por ele projetado na década de 1980 para a mineira Caratinga – tratando-se, pois, de um objeto arquitetônico com poucas comparações, mesmo em seus pares modernistas. O Grau de Intervenção proposto é **de Continuidade Contextual** através de uma **Arquitetura Contextualista** – sendo, ao mesmo tempo, diria talvez, o artista plástico russo Wassily Kandisnky (1866-1944), *"Ponto e Linha sobre Plano".*

[1160] É interessante notar que o desenho destacado aproxima-se também do perfil encontrado na Ponte Monumental (Ponte Costa e Silva), projetada por Oscar Niemeyer em 1967 para atravessar o Lago Paranoá, em Brasília.

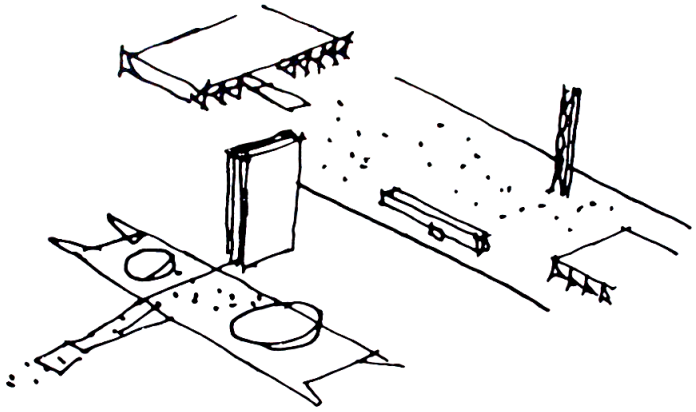


Imagem 761: Croqui da Praça dos Três Poderes com a presença dos palácios, o museu e o pombal. **Fonte:** Acervo de Carlos Eduardo Niemeyer – *Kaique Niemeyer.*

1964-1985.

Tempos de Ditadura

Katinsky destaca Niemeyer em *"Tempos de Ditadura"* através de um recorte de mais de duas décadas. Neste período, de acordo com o autor, o arquiteto realizara importantes projetos para a capital: novos palácios, ministérios; aeroporto e um memorial para o fundador, Juscelino Kubitschek – entretanto, envolvendo-se em desafios e polêmicas – conforme um dia destacara: *"Os militares... como foi difícil nossa tarefa!"* (NIEMEYER apud KATINSKY: 1991, p.48.).

Na Praça dos Três Poderes, Oscar Niemeyer realizara no período evidenciado (até onde se sabe) um único projeto: a Casa de Chá. Acerca desta, poucas linhas são dedicadas pelo arquiteto, que assim o recorda:

> Foi em outubro de 1965 que, pela terceira vez, retornei ao Brasil. Mais pessimista, mais desesperançado, sentido que a ditadura se firmara, caminhando progressivamente para a violência. Minha estada estendeu-se de outubro de 1965 até junho de 1966, demorando-me primeiro em Brasília, **onde elaborei o projeto do restaurante da Praça dos Três Poderes [...]. O restaurante seria um prédio semi-enterrado, a fim de não contar com um novo edifício na praça. Constituiria o elemento que faltava, o local para encontros e descanso indispensável.** (NIEMEYER:1968, p.59.). **(Grifos nossos).**

Tencionando *"[...] não contar com um novo edifício na praça"* (Ibid), o volume de aproximadamente 16m x 35m encontra-se a 1,5m acima do chão, estando, conforme destacara o próprio arquiteto, semi-enterrado. Tal solução (que seria utilizada em outras oportunidades[1161]), exibe uma cobertura em fina laje de concreto que avança em balanço por todos os lados, causando

[1161] A exemplo do pavimento semi-enterrado do Pavilhão para a *Serpentine Gallery*, em Londres, no ano de 2003.

a impressão (para quem caminha ao redor) que a cobertura da Casa de Chá é uma continuidade do piso de calçadas portuguesas da *praça* – e vice-versa. O acesso dá-se por uma escada e uma rampa que alcançam uma pequena plataforma de semelhante paginação da praça ao redor.

Através da já apontada Dissertação de Mestrado de Francisco de Assis Luande Júnior vê-se o seguinte comentário: *"Apesar da pequena distância entre a cobertura e o piso da praça, cerca de um metro e meio, é possível ver o espaço, cujo perímetro, recuado dos limites da cobertura, é revestido por uma pele de vidro, dando a percepção de que ela 'flutua'."* (LUANDE JÚNIOR: 2008, p.114.) – complementando*: "Este efeito somado à sua forma em planta baixa dá ao apreciador a leitura de que o volume é uma subtração do plano da praça."* (Ibid).



Imagem 762: Vista parcial da Casa de Chá, na Praça dos Três Poderes, em Brasília. Destaque para a horizontalidade da intervenção e sua mimética presença. **Foto:** Francisco Luande. **Ano:** 2008. **Fonte:** LUANDE JÚNIOR: 2008, p.125.

Nota-se, portanto, que o Grau de Intervenção da Casa de Chá na Praça dos Três Poderes dá-se em **Continuidade Contextual**, através de uma **Arquitetura Mimética** – sendo, talvez este caso o melhor exemplar realizado pelo arquiteto. Tal arquitetura se complementa ainda mais mimética, visto a presença de seus espaços transparentes, além da absoluta coloração branca (incluindo o piso de mármore, presente no interior) conferindo unidade urbana e arquitetônica. Trata-se, de fato, de uma intervenção na moderna preexistência cujo respeito do arquiteto diante de uma obra de sua co-autoria, dera-se singular.

Diferentemente, muito próximo a Casa de Chá *niemeyeriana*, implanta-se o Mastro Especial da Praça dos Três Poderes,[1162] projetado pelo arquiteto carioca Sérgio Bernardes (1919-2002) e, ali

[1162] Pavilhão Nacional do Brasil, Mastro Nacional do Brasil e/ou Mastro Nacional de Brasília.

inserida em 1972 – verticalizada através de 24 hastes[1163] metálicas negras – feito um estampido daqueles duros tempos.

1985-1991.

Tempos de José Aparecido de Oliveira

Conforme verificado em capítulos anteriores, a aproximação do político José Aparecido de Oliveira com o arquiteto Oscar Niemeyer aumentara a partir da década de 1980 através de solicitações diversas: desde a própria casa, projetada em 1986 para a mineira Conceição do Mato Dentro e, no mesmo ano e para a mesma cidade, o altar externo do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos; até a pequena capela projetada em 1989, anexa à Fazenda Santa Cecília, no Rio de Janeiro.

Além dos projetos de conotação particular, ou mesmo, relacionados à cidade de maior afeição da família de Oliveira, Oscar Niemeyer participara ativamente de novas propostas para a capital do país, no momento em que o político fora governador do Distrito Federal (entre 1985-1988); ministro da cultura (entre 1988-1990) e embaixador do Brasil em Portugal (a partir de 1991, no governo do então presidente Itamar Franco).

Acerca deste período, Katinsky nos diz: *"Após a ditadura militar, a gestão do governador José Aparecido se caracterizou pela diretriz:*[1164] *restabelecer as condições de proteção ao acervo arquitetônico da cidade."* (KATINSKY: 1991, p.17.). Tal momento é assim dito pelo próprio arquiteto, especialmente quando Oliveira fora governador: *"E lembrava Aparecido a declarar, quando tomou posse no governo de Brasília: 'Vou governar com os olhos do Oscar'.* [1165]*[...]".* (NIEMEYER: 2008, p.85.).

Dos projetos avultados por Kantinsky destacam-se: a finalização da Catedral através dos vitrais realizados por Marianne Perreti; o Restaurante Popular do Pontão;[1166] o Museu de Arte Contemporânea (posteriormente Museu do Índio) e o Setor Cultural do Eixo Monumental. A estes, conforme bem observou o autor, Niemeyer *"[...] não se recusa a projetar obras que poderiam ser consideradas 'menores', como o pequeno mercado de flores ou a 'Casa do Cantador' [...]"* (Op.cit.,loc.cit.) somando-se à lista: um teatro de arena para Ceilândia; os centros de saúde; um protótipo para abrigo para pedestres e para táxi,[1167] além de um curioso relógio de sol, presente no Parque da Cidade. Trata-se, após o período de Kubitshek, o melhor momento de Brasília e Niemeyer.

[1163] Representando os então 24 estados do Brasil.

[1164] *"A inserção de Brasília na lista de obras consideradas 'patrimônio da humanidade', pela Unesco simboliza essa diretriz. Outra diretriz foi, com ausência quase completa de recursos oficiais, dotar a cidade dos equipamentos de que ela ainda carece."* (KATINSKY: 1991, p.17.).

[1165] *"E me em à memória a sala que para mim destinou, ligada a seu gabinete, as pessoas que o procuravam e que, atencioso, levava para me conhecer. E assim, durante todo o seu governo, mantive, de manhã à noite, o prazer de conhecer melhor aquele velho amigo e querido companheiro. Lembro-me que até meu medo de avião consegui controlar bastante – nele viajando de 15 em 15 dias para com Aparecido colaborar um pouco."* (NIEMEYER: 2008, p.85.).

[1166] Destacado nesta Tese quando abordado sobre o "*Modernismo-nativista: uma leitura nacional."*

[1167] Por solicitação do Sindicato dos Motoristas de Táxi de Brasília.

Somente no recorte retangular da Praça dos Três Poderes, o arquiteto chegou a realizar meia dúzia de projetos (singelos e monumentais; construídos ou não) – sendo sublinhados com suas respectivas datas: Museu Tiradentes (1980); Panteão (1983); Monumento comemorativo ao tombamento de Brasília (1988); Espaço Lucio Costa (1989); Espelho d´água do Palácio do Planalto e Herma de Israel Pinheiro (ambos em 1991).

Quase trinta anos antes de projetar o Memorial Tiradentes[1168] para a cidade mineira de Ritápolis, Oscar Niemeyer realizara em 1980, por solicitação de Oliveira, um estudo de idêntico tema[1169] destinado à Praça dos Três Poderes. Esta temática também nos remete (conforme verificado no Capítulo 3 desta Tese) ao projeto da década de 1940, não construído para o Panteão dos Inconfidentes em Ouro Preto, substituído pelo que lá se encontra no Museu da Inconfidência, de fatura de José de Souza Reis.

Restringindo-nos ao projeto brasiliense, constata-se através da Fundação Oscar Niemeyer, o enorme interesse pelo tema, dizendo: *"A idéia de criar um Museu Tiradentes na Praça dos Três Poderes me parece magnífica. Enriquece a praça, cria um novo ponto de atração, homenageando Tiradentes e os que lutaram pela nossa independência."* (NIEMEYER: s.d., In: http://www.niemeyer.org.br – Acesso: novembro de 2017).

Através das explicações necessárias o arquiteto aponta sua intervenção proposta: *"O projeto que apresento se adapta plasticamente à arquitetura de Brasília. E* [sic] *constituído por um grande salão envidraçado, tendo no fundo um painel sobre Tiradentes e no subsolo, os autos e a biblioteca da inconfidência.* (Ibid). E assim o complementa em fala presente na revista *Módulo* nº 59 de 1980: *"Como o momento projetado tem apenas 28 metros de extensão, acreditamos que nela* [a Praça dos Três Poderes] *não vai interferir plasticamente podendo, ao contrário, enriquecê-la como um novo ponto de atração e turismo."* (NIEMEYER: 1980, pp.72-75. In: http://www.niemeyer.org.br – Acesso: novembro de 2017).

Através do material iconográfico disponível, vê-se que o edifício destinava sua implantação na perspectiva para o Bosque dos Constituintes – entre o Palácio do Planalto e a escultura de Bruno Giorgi. O acesso, por meio de uma passarela iria de encontro a um alongado (oblongo) volume de cilindro elíptico deitado, cuja forma é apresentada em duas versões: a primeira, com a face elíptica paralela à *praça*; já a segunda, com a face elíptica perpendicular à *praça* – ambas as versões, feito um

---

1168 Conforme visto no Capítulo 3 desta Tese.

1169 *"Recorrente programa na trajetória profissional de Oscar Niemeyer, a arquitetura para memoriais fez-se presente com maior vulto (somados aos monumentos, museus e panteões), a partir da década de 1980, quando se deu o regresso do arquiteto ao Brasil e sua impressionante requisição. No entanto, a primeira oportunidade em que o arquiteto fora solicitado para elaborar um estudo desta natureza é concomitantemente aos projetos mineiros de Pampulha e, a própria conclusão do Grande Hotel de Ouro Preto, ainda no começo da década de 1940. Neste período – sob o comando do então diretor do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), Rodrigo Melo Franco de Andrade (1898-1969) – surgira a tarefa de transfigurar a antiga Casa de Câmara e Cadeia de Ouro Preto em um museu para a memória dos inconfidentes, reservando no interior, em um dos seus salões, a instalação de um panteão. Por meio do relato de José de Souza reis (1909-1986), arquiteto, técnico da repartição encarregado pelo agenciamento do Panteão dos Inconfidentes, a solicitação para tal ficara inicialmente depositada ao jovem Niemeyer que, segundo Reis, se encontrava empenhado nos assuntos da arquitetura moderna e '[...] não mostrou maior interesse pelo mesmo e apenas esboçou um 'croquis' indicando uma espécie de columbário para abrigar as urnas mortuárias o que, evidentemente, não correspondia à magnitude daquele evento histórico nacional [...]' [...]"* (TROPIA CALDAS: 2014. In: GUIMARAENS: 2014, pp.56-57).

relicário, cuja interpretação poderia se extrair através da leitura de *"Arquitetura Contemporânea. Uma história concisa",* da arquiteta e professora americana Diane Ghirardo (1950).

A proposta inicial exibe-se em dois pavimentos (sendo o nível de acesso, maior em área que o pavimento situado abaixo da *praça* – cuja interligação se dá através de uma escada helicoidal). Sobre os desenhos à caneta, o arquiteto realizara uma variação à lápis apresentando na fachada, contornos de uma possível estrutura que dialogasse com as colunas dos palácios circundantes – no entanto, sem definir maiores explicações.

Já a segunda alternativa projetual, nota-se ainda uma volumetria de dois pavimentos. Porém, ao contrário da primeira, com a fachada envidraçada, esta se apresenta completamente cega em suas vistas frontal e posterior (tendo aberturas apenas nas laterais, voltadas para jardins). Tal proposta diferencia-se ainda por criar um acesso não tão direto ao interior do edifício, surgindo assim, uma espécie apêndice ao volume inicial. Acrescenta-se também que tal volume é sutilmente elevado em sua cobertura, proporcionando uma iluminação zenital ao interior.

Não obstante para ambas as propostas imaginadas, dois elementos estavam presentes: uma escultura no exterior e um painel para o interior. Ao primeiro, Niemeyer tencionara a escultura da cabeça de Tiradentes *"[...] estudada por Alfredo Ceschiatti [...]"* (Ibid), tendo ao lado, uma placa de mármore com a sentença[1170] que condenara o Alferes; já o segundo elemento, origem[1171] propriamente dita do monumento, Niemeyer diria: *"Para o painel sugeria* [que] *fosse usado o grande mural de Portinari – sua obra mais importante com 16 mts* [sic] *por 4 mts* [sic] – *comprado*[1172] *pelo governo de S. Paulo e cuja transferência para Brasília seria plenamente justificável e, por isso mesmo, fácil de promover."* NIEMEYER: s.d., In: http://www.niemeyer.org.br – Acesso: novembro de 2017).

Acerca da segunda versão do *memorial*, o arquiteto destaca o painel de Portinari, explicando suas razões: *"Isso explica o projeto: o mezanino, do qual os visitantes poderão, em posição privilegiada, apreciar o mural e o sistema de luz zenital adotado que, mantendo o ambiente em penumbra, dará ao painel o desejado relevo.*

1170 Destacada pelo próprio Oscar Niemeyer em sua explicação necessária: *"[...] enforcado, decapitado e esquartejado; a cabeça exibida em Vila Rica no alto de um poste, e os quatro quartos pregados em postes, pelo caminho de Minas Gerais, que ele tantas vezes percorrera; seus bens confiscados, as casa em que morava arrazadas e salgadas, para que nunca mais naquele chão se edificasse; e sua memória declarada infame [...]"* (NIEMEYER: s.d., In: http://www.niemeyer.org.br – Acesso: novembro de 2017).

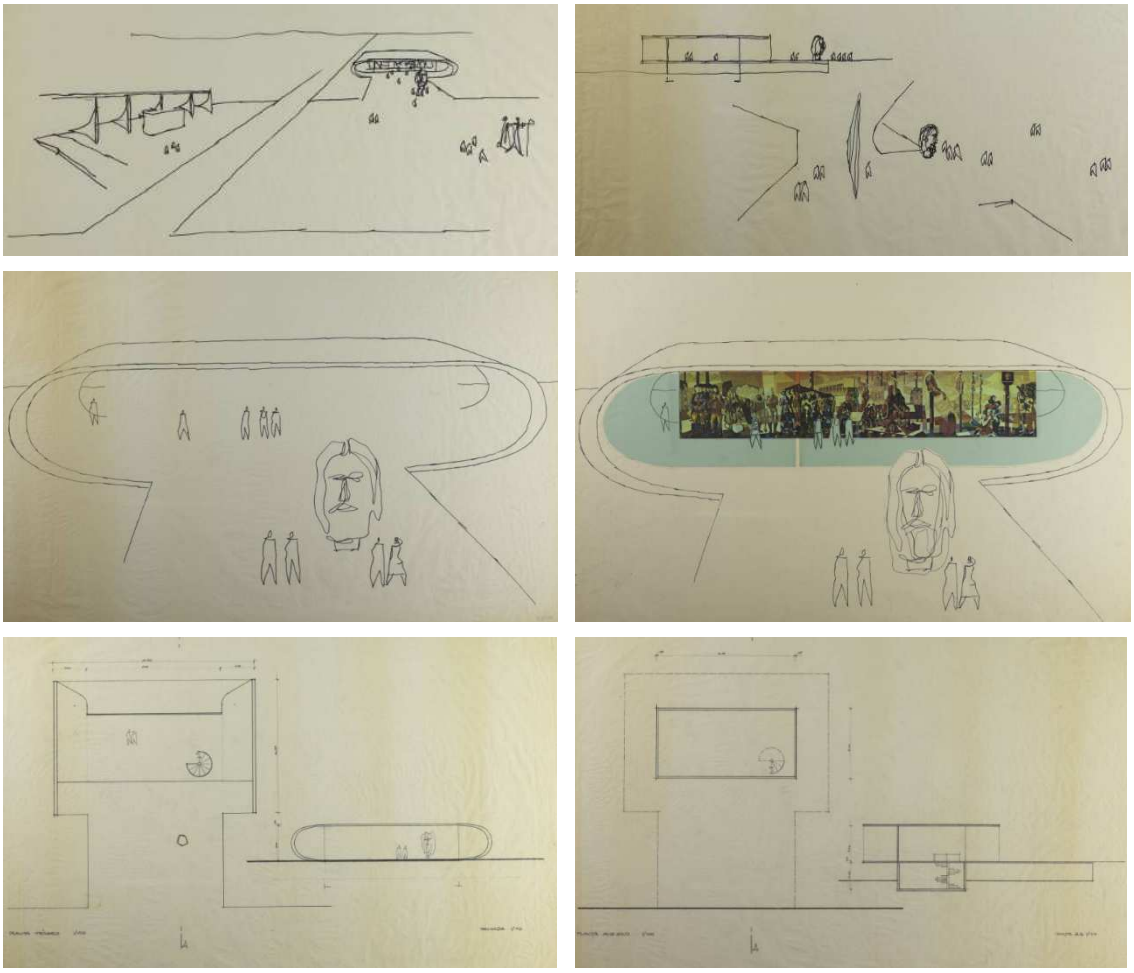
1171 *"O projeto surgiu com a idéia de levar para Brasília o painel 'Tiradentes', de Cândido Portinari. A obra mais importante do nosso pintor, bela e dramática como a vida do grande mártir da Independência"* (NIEMEYER: 1980, pp.72-75. In: http://www.niemeyer.org.br – Acesso: novembro de 2017).

1172 *"O Painel Tiradentes é uma pintura a têmpera (tinta artesanal) composta por três telas justapostas, com dimensão total de 17,70 x 3,09m. A obra, concluída em 1949, uma das mais importantes de Candido Portinari, está exposta permanentemente no Salão de Atos Tiradentes* [no Memorial da América Latina, em São Paulo]. *Ela foi comprada pelo Governo do Estado em 1975 e permaneceu no Salão Nobre do Palácio dos Bandeirantes até 1989, quando foi transferida para o Memorial, em sua inauguração. Nos anos 40, por sugestão de Oscar Niemeyer, o industrial e literato Francisco Inácio Peixoto encomendou a Candido Portinari um quadro para ocupar uma enorme parede no saguão de entrada do Colégio de Cataguases, em Minas Gerais, que havia sido projetado por Niemeyer. O tema era livre. Após a encomenda, Portinari, um dos principais nomes do Modernismo no país, mergulhou neste episódio brasileiro repleto de ideal, sonhos, patriotismo e traição, que é a Inconfidência Mineira. Consultou livros e documentos da época até tornar-se praticamente um especialista no assunto. O painel começou a ser pintado em 1948. Portinari teve que construir um ateliê especial, nos fundos da sua casa, para caber a tela. O pintor deu as últimas pinceladas com o painel já instalado no colégio. Nele, de maneira magistral, são representados os principais episódios e os protagonistas da Inconfidência Mineira ."* (In: http://www.memorial.org.br – Acesso: novembro de 2017).

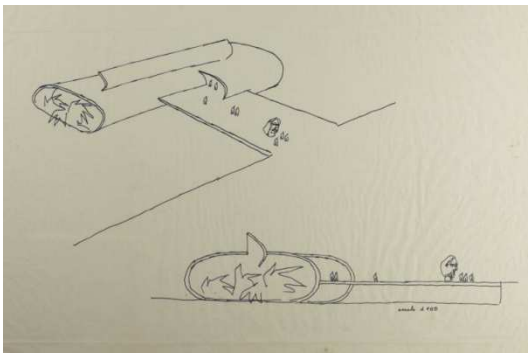
(op.cit.,loc.cit.) – e ainda sintetizando: *"O resto, é a passarela ligando o monumento à praça; a cabeça de Tiradentes estudada por Alfredo Ceschiatti e o monumento propriamente dito, com suas formas livres, feitas de curvas e retas, como a arquitetura da Nova Capital."* (Ibid.).

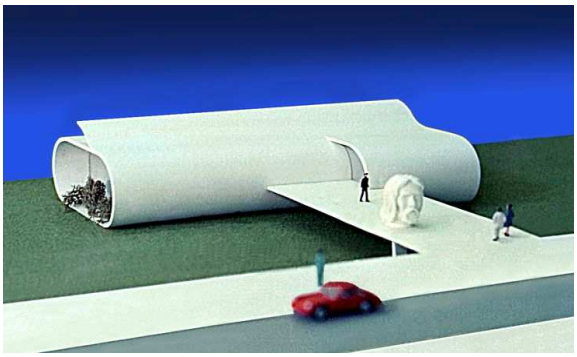
Por fim Niemeyer apresentara duas ressalvas para a segunda versão projetual: a primeira, acerca da localização, que deveria ser *"[...] submetida a Lucio Costa [...]"* (Ibid); a segunda, que se não houvesse a possibilidade de adquirirem o mural de Portinari, nova obra poderia ser realizada – sugerindo Niemeyer o paraibano João Câmara Filho (1944), *"[...] pintor de minha preferência."* (Ibid.).

Não erigido o Memorial Tiradentes por motivos que desconhecemos, o mural de Portinari encontra-se exposto em no Memorial da América Latina, em São Paulo, no Salão de Atos Tiradentes – realizado em 1985 e de fatura *niemeyeriana*. Destaca-se ainda que o *memorial* para Brasília, talvez tenha sido a origem do Panteão da Pátria e da Liberdade Tancredo Neves, elaborado cinco anos depois para a mesma *praça*.



Imagens 763, 764, 765, 766, 767 e 768 – respectivamente: [763]: Perspectiva da 1ª versão do Memorial Tiradentes a partir da Praça dos Três Poderes (entre o Palácio do Planalto e a escultura "os Candangos", de Bruno Giorgi). **[764]:** Corte transversal e perspectiva da 1ª versão do Memorial Tiradentes. **[765 e 766]:** Perspectivas da fachada principal da 1ª versão do Memorial Tiradentes. Destaque para o painel de Cândido Portinari e a escultura do alferes. **[767]:** Planta do térreo e fachada principal da 1ª versão do Memorial Tiradentes. **[768]:** Planta do subsolo e corte transversal da 1ª versão do Memorial Tiradentes. **Fonte única:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: novembro de 2017.



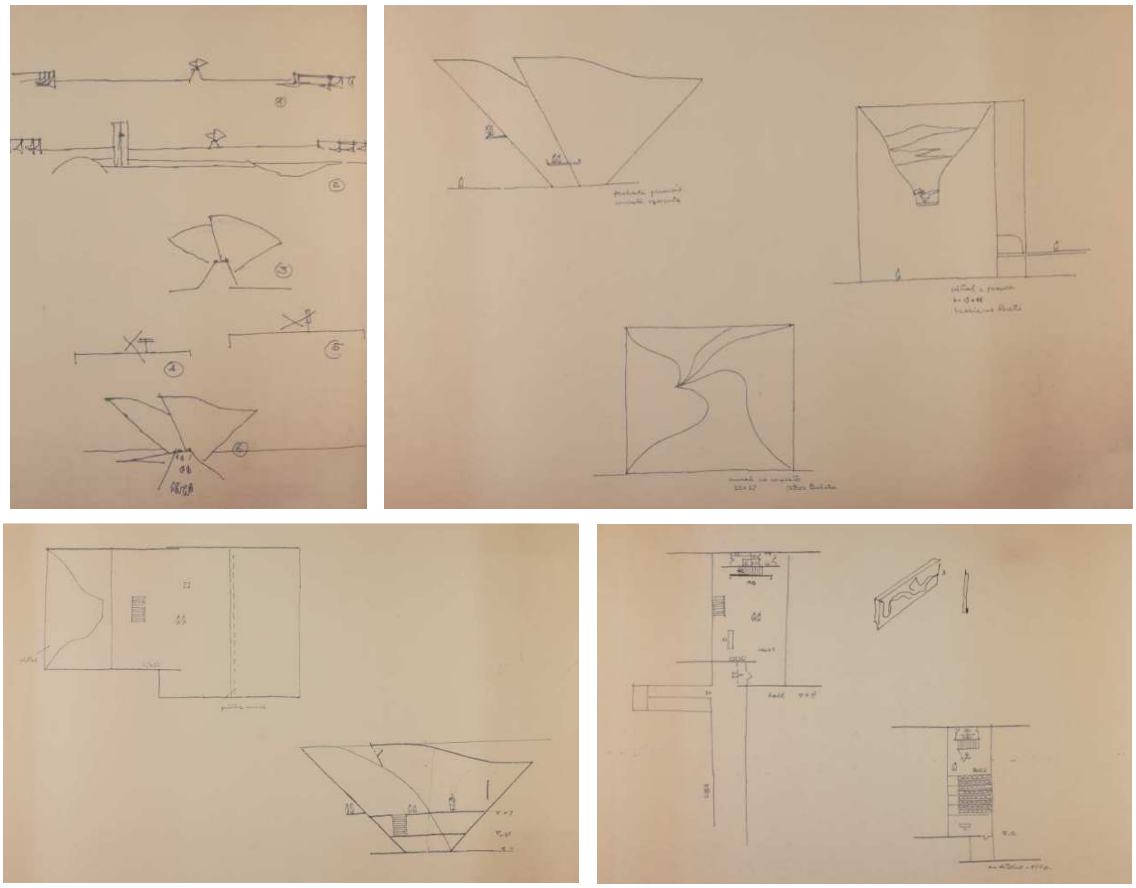


Imagens 769 e 770 - respectivamente: [769]: Perspectiva e fachada lateral esquerda da 2ª versão do Memorial Tiradentes. **[770]:** Maquete da 2ª versão do Memorial Tiradentes. **Maquete:** Gilberto Antunes. **Fonte única:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: novembro de 2017.

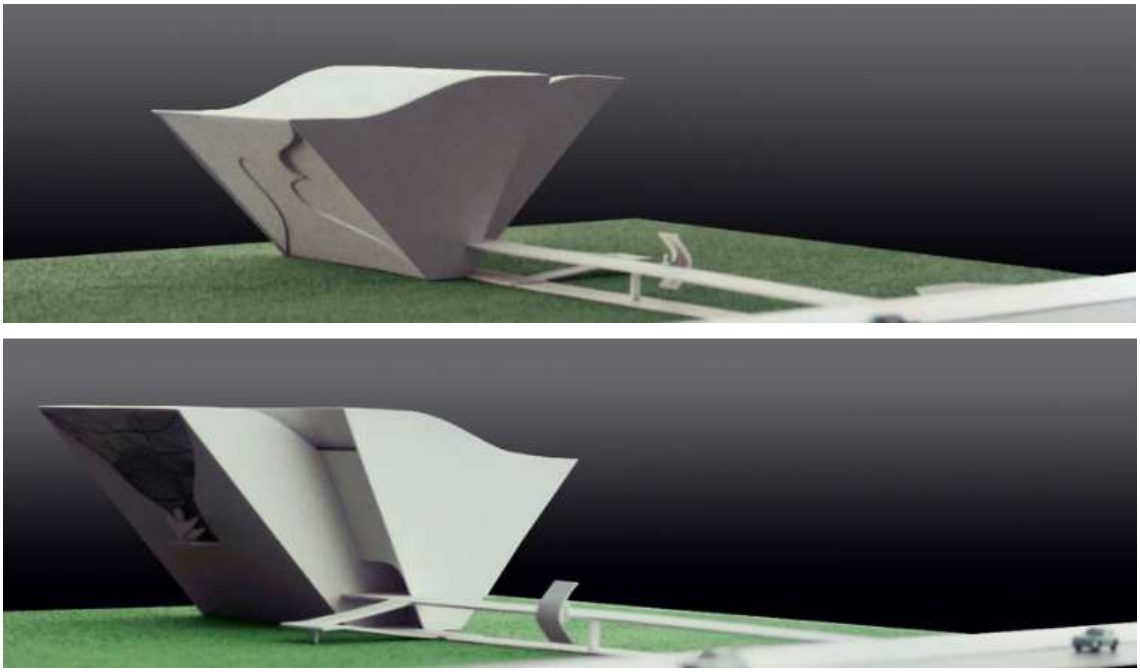
Embora Oscar Niemeyer tenha destacado em suas explicações necessárias que o Memorial Tiradentes não fosse *"[...] interferir plasticamente [...]"* (NIEMEYER: 1980, pp.72-75. In: http://www.niemeyer.org.br – Acesso: novembro de 2017) a Praça dos Três Poderes, percebe-se através do material disponível que a primeira versão exibida apresentaria um Grau de Intervenção de **Justaposição Contextual** através de uma **Arquitetura de Contraste Moderado**, exibindo em longínquo pano de vidro, o painel do artista de Brodowski.

Não obstante, para a segunda versão idealizada, percebe-se o oposto, as cegas paredes do memorial imaginado proporcionariam um Grau de Intervenção de **Continuidade Contextual** através de uma **Arquitetura Mimética**, sendo praticamente uma extensão do piso da *praça* (feito tapete que se desenrola) em direção ao céu de Brasília.

Entre as propostas para o Memorial Tiradentes em 1980 e o falecimento do são-joanense Tancredo de Almeida Neves (1910-1985) – primeiro presidente eleito (embora indiretamente) no Brasil após vinte e um anos de ditadura militar – Oscar Niemeyer elaborara um novo projeto para aproximado tema e terreno: o Panteão da Pátria e da Liberdade Tancredo Neves.



Imagens 771, 772, 773 e 774 - respectivamente: [771]: Estudos iniciais do Panteão observado a partir da Praça dos Três Poderes. **[772]:** Fachadas: frontal, lateral esquerda (com vitral) e lateral direita (com alto relevo). **[773]:** Planta do terceiro pavimento (principal) e corte longitudinal. Destaque para os três pavimentos. **[774]:** Pavimento térreo (com auditório) e pavimento de acesso (com hall). **Fonte única:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: novembro de 2017.



Imagens 775 e 776 – respectivamente. [775]: Vista lateral direita e posterior da maquete do Panteão. **[776]:** Vista lateral esquerda e frontal do Panteão**. Maquete:** Gilberto Antunes. **Fonte única:** Acervo de Gilberto Antunes.

A idealização de tal arquitetura surgira diante da comoção nacional causada pela repentina morte do político mineiro – fato observado por Niemeyer em suas explicações necessárias: *"O Panteão vai homenagear de forma impessoal e simbólica os que neste país lutaram pela liberdade e pela Democracia e, num sentido indefinido a figura de Tancredo Neves."* (NIEMEYER: 1985. In: http://www.niemeyer.org.br – Acesso: novembro de 2017).

Diferentemente das propostas anteriores para o Memorial Tiradentes (ora paralelo, ora perpendicular à *praça*), o imaginado Panteão da Pátria surgira através de uma forma diferenciada e, segundo o arquiteto, mais compacta e leve – destacando sua própria fala:

> Situado diante da Praça dos Três Poderes, num local onde estava previsto o Museu Tiradentes que vai substituir, ele deveria se integrar plasticamente nos [sic] palácios que a compõem. **Daí a minha preocupação de estudá-lo dentro desse critério, imaginando-o como se da Praça o estivesse olhando ou vendo-o de longe cercado pelos palácios do Congresso, do Planalto e do Supremo.** E logo nos primeiros croquis, ensaiei uma forma compacta e leve, qualquer coisa que se entrelaçasse como uma flor, E elaborei muitos croquis; tentando as soluções mais variadas. Não queria o Panteão retangular, por ex, [sic] acompanhando paralelamente a Praça dos Três Poderes, nem que a contrariasse perpendicularmente. E a idéia da forma compacta – mais apurada – acabou prevalecendo. (Ibid.). **(Grifos nossos).**

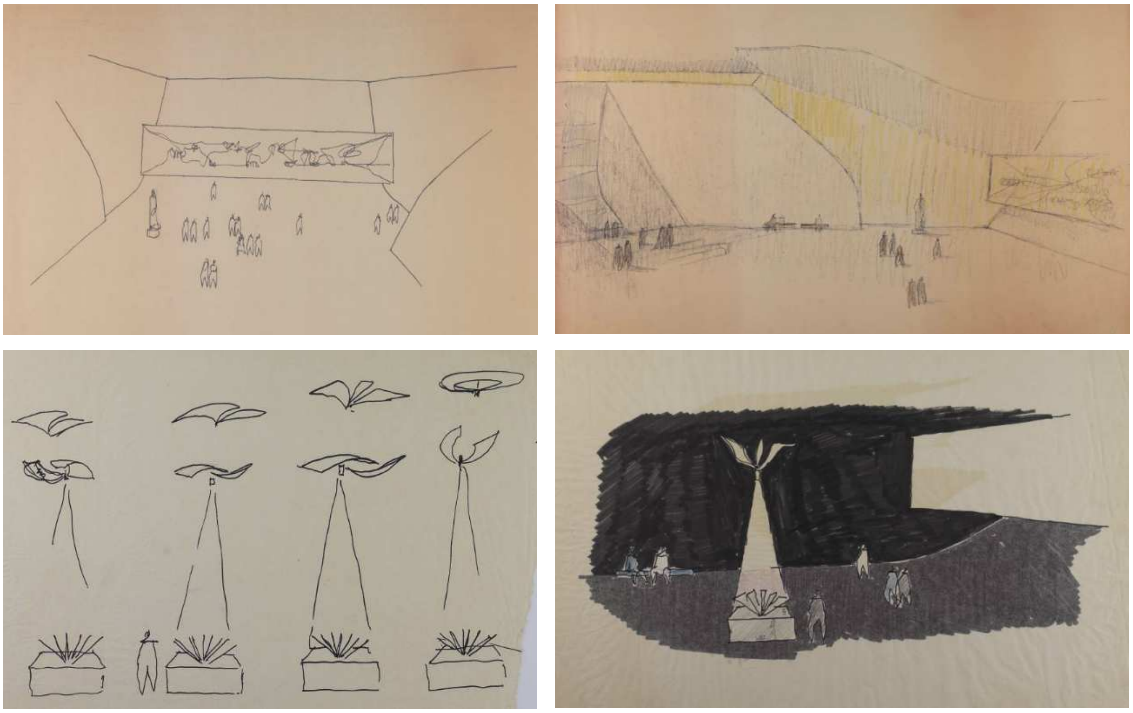
Dando prosseguimento, o arquiteto sintetiza a solução alcançada: *"Será uma construção praticamente fechada – toda de concreto aparente* [posteriormente alterado com revestimento em mármore] *– uma escultura que nasce e se expande para os céus de Brasília."* (Ibid). O movimento ascendente divide o programa arquitetônico em três pavimentos de forma crescente, sendo: o nível abaixo da praça, um auditório para cem pessoas, tendo ainda, dois pequenos sanitários; o nível intermediário (acesso ao *panteão*), um hall com apoios e sanitários e, finalmente, o terceiro pavimento – o principal – *"[...] o grande salão que o programa*[1173] *estabelece, alto de 15 metros, enriquecido por uma pintura mural de 2x4 e um vitral, mais ou menos, 22x15."* (Ibid).

No grande salão em destaque, constava no programa memorialístico e arquitetônico o *livro de aço*[1174] (ora dito *livro de ouro*) para o qual, Niemeyer rememorava as preocupações de José Aparecido de Oliveira ao dizer: *"Oscar, é preciso dar ênfase ao livro de ouro onde vamos registrar os nomes dos escolhidos. Talvez a sala mais sombria, com um facho de luz a marcar esse livro."* (NIEMEYER: 2008, p.86.) e o arquiteto alcançando, por fim: *"[...] o grande salão terá um ambiente escuro, quase cósmico, onde apenas o livro de aço* [livro de ouro], *o mural e o vitral serão destacados com brancos fachos de luz."* (O PANTEÃO: 1986, p.33. In: http://www.niemeyer.org.br – Acesso: novembro de 2017.).

[1173] Em outra oportunidade, o arquiteto apresenta-nos dimensões modificadas: *"[...] o grande salão, alto de 10 metros, enriquecido por uma pintura mural contando a tragédia da Inconfidência; um grande vitral de 20 x 15 metros e o livro de aço com os nomes dos homenageados."* (O PANTEÃO: 1986, p.33. In: http://www.niemeyer.org.br – Acesso: novembro de 2017.).
[1174] No Livro de Aço, dito também Livro dos Heróis e Heroínas da Pátria.

O mural supramencionado fora destinado (já segunda opção desde o Memorial Tiradentes) ao artista João Câmara Filho, que realizara o painel *"Inconfidência Mineira"*[1175] – obra de 21m de comprimento por 4m de altura realizada entre 1985-1986, em acrílico sobre tela em preto e branco.

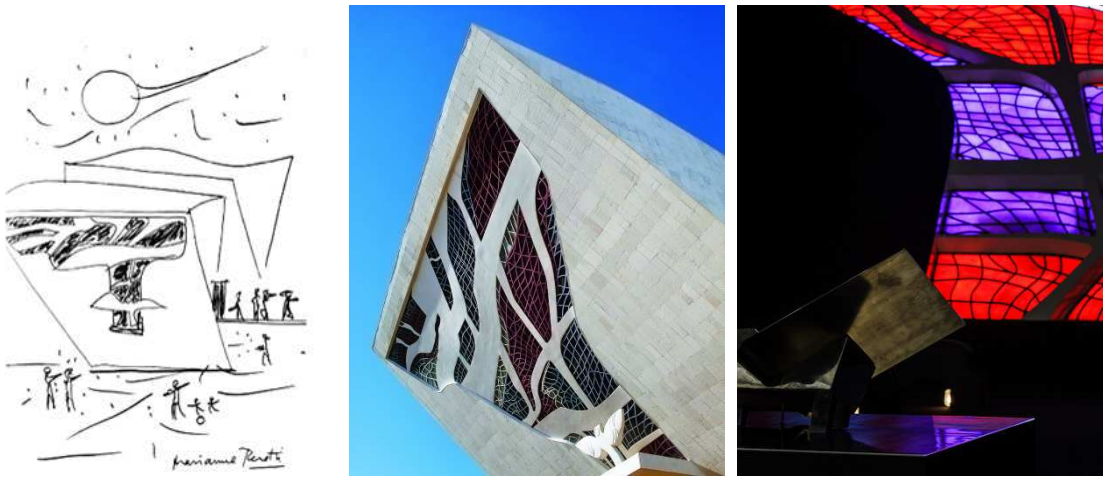
Já o destacado vitral é de autoria de Marianne Peretti – àquela altura, participante de outras obras em parceria com Oscar Niemeyer. Acerca da obra, sem título, presente em parede lateral de concreto e escultura de ferro em primeiro plano, com 340m², a artista revela-nos: *"Oscar chegou na minha casa com o projeto da fachada e pediu para desenhar o vitral para o espaço definido. Na mesma hora, desenhei o primeiro esboço. O vitral foi executado em vidros nas cores vermelha, que é a cor da paixão, e roxa, da meditação."* (PERETTI: 2015, p.51.) complementado com a escultura do pássaro da liberdade junto da face externa da fachada.



[1175] Acerca deste é interessante avultar que, segundo os pesquisadores Renato Palumbo Dória e Maria Madalena Gomes da Silva em *"A história na arte: um exame crítico da sobrevivência do gênero histórico na arte moderna e contemporânea"* – vemos: *"Painel e conjunto arquitetônico; constituído de outras obras artísticas; que, encomendados durante o primeiro governo civil brasileiro após o ciclo militar das décadas de 1960 e 1970, podem ser lidos, primeiramente, como monumento em homenagem à própria redemocratização do país ocorrida na década de 1980. Esta leitura, porém, é insuficiente para compreenderem-se outras intencionalidades existentes na concepção e materialização dos objetos em questão, sendo o próprio convite feito ao pintor João Câmara Filho para a realização do painel um dado significativo, na medida em que o artista já vinha desenvolvendo anteriormente, com certo sucesso, uma serie de pinturas narrativas nas quais o drama político contemporâneo era explicitado através da construção de imagens emblemáticas, sobretudo da tortura, presentes, por exemplo, na série Cenas da Vida Brasileira, 1930-1954, exposta em 1976, ou em obras como Friendly persuasion, de 1970, ou Uma confissão, de 1971. Se, sob este viés, a ligação entre o painel Inconfidência Mineira e o conjunto da produção imediatamente anterior do artista é bastante evidente - em uma operação artística e simbólica na qual os inconfidentes não se encontram no passado, mas sim vivificados e irmanados pelo sangue e pela dor dos novos mártires contemporâneos - é para as intencionalidades políticas dos usos de tal operação que devemos estar atentos, sendo necessário compreendermos, também, como ainda na década de 1980 a poética de João Câmara Filho será uma das poucas, no país, a servir a este gênero de discurso.[...]"* (DÓRIA; SILVA.: 2007, p.219.).



Imagens 777, 778, 779, 780 e 781 – respectivamente. [777 e 778]: Croquis do salão principal do Panteão. Destaque para a presença do painel do artista João Câmara Filho e escultura do Alferes Tiradentes. **[779 e 780]:** Estudos para o Livro de Aço e sua iluminação. **Fonte única:** http://www.niemeyer.gov.br – Acesso: novembro de 2017. **[781]:** Painel *Inconfidência Mineira*, de João Câmara Filho. **Fonte:** http://www.flickr.com – Acesso: novembro de 2017.



Imagens 782, 783 e 784 – respectivamente. [782]: Croqui do painel de vidro do Panteão. Autora: Marianne Peretti. **Fonte:** PERETTI: 2015, p. 50. **[783]:** Vista parcial externa do Panteão. Destaque para o vitral e a escultura realizadas por Marianne Peretti. **Fonte:** http://casavogue.globo.com – Acesso: novembro de 2017. **[784]:** Vista parcial interna do Panteão. Destaque para o Livro de Aço (em primeiro plano) e o vitral (em segundo plano). **Fonte:** http://www.incomunidade.com – Acesso: novembro de 2017.

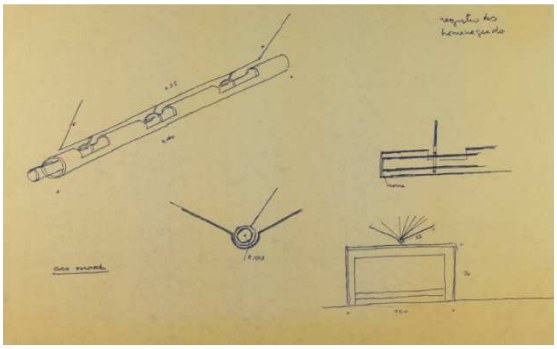
A arquitetura do *panteão* é acrescida pela Pira da Pátria (ou Fogo Simbólico), inicialmente sobre um volume baixo (de 6m de altura), tendo ainda um primeiro nível de apoio ao sentinela – com mesa, armário e sanitário. Seqüencialmente, tal volume fora substituído nos estudos por uma torre inclinada de 12m de altura com um apoio (um pouco mais confortável que a primeira versão) ao sentinela, cujo acesso se dá por uma pequena e estreita porta em arco pleno. No alto, a *"chama eterna"* protegida por um arco metálico, desenhado também pelo arquiteto.

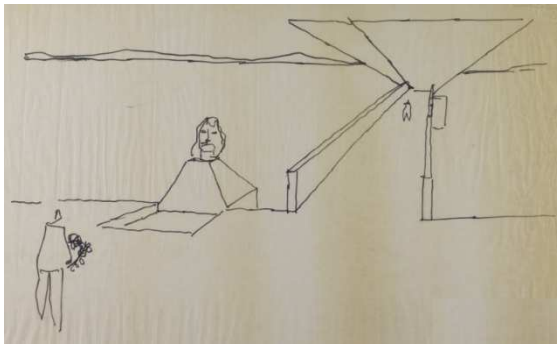
Somam-se ainda ao conjunto, três curvas paredes revestidas de mármore (representando o Exército, a Marinha e a Aeronáutica – muito embora o arquiteto não tenha explicitado tal informação);[1176] além destas, vê-se o busto[1177] de Tiradentes, esculpido por Bruno Giorgi (não mais Alfredo Ceschiatti,[1178] conforme anteriormente tencionado no Memorial Tiradentes).

[1176] Segundo o *"Guia de Obras de Oscar Niemeyer. Brasília 50 anos."*
[1177] Sendo a origem deste proveniente do Memorial Tiradentes, não erigido.
[1178] Durante a construção do Panteão, Alfredo Ceschiatti faleceria três anos após.

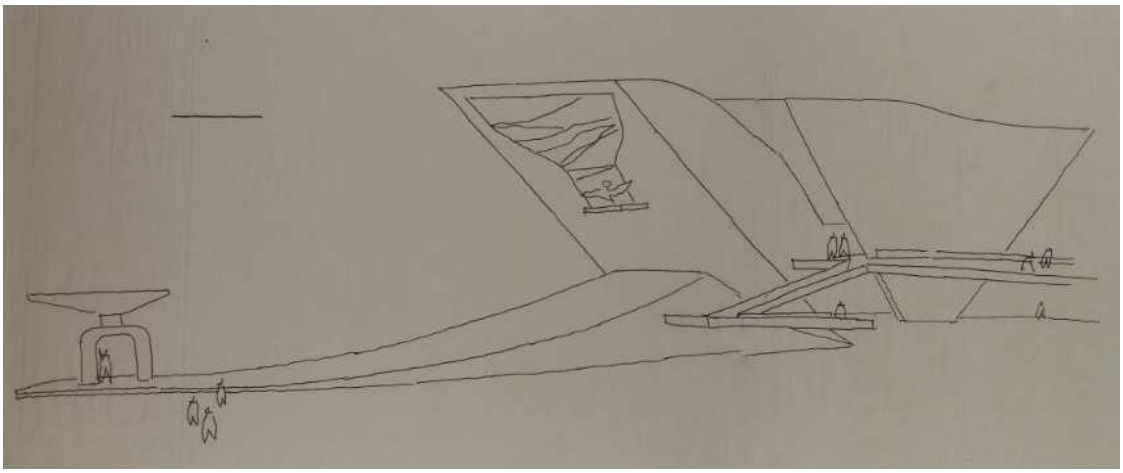
Sabe-se ainda, através dos *croquis* de Niemeyer que a fachada lateral direita do *panteão* estivera reservada à Athos Bulcão e um painel em alto relevo; conquanto, o mesmo não fora realizado. A presença do artista carioca encontra-se, todavia, no interior do monumento, através de *"Liberdade",* rubro mural em madeira laqueada.

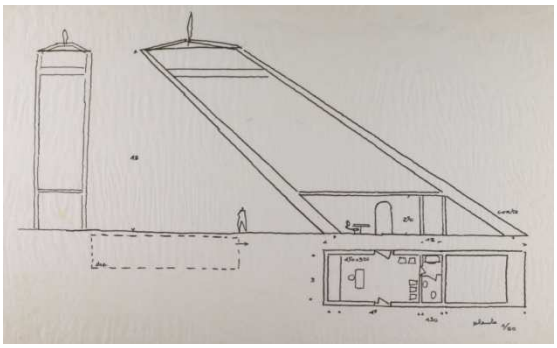
O arquiteto, no fim de suas explicações necessárias, aponta: *"Releio o texto, examino cuidadoso as maquetes e sinto que a solução é correta, que o interior do Panteão é bonito, que o Panteão se insere harmoniosamente nos palácios da Praça e que ela se enriquecerá e terá mais vida como se impõe."* (NIEMEYER: 1985. In: http://www.niemeyer.org.br – Acesso: novembro de 2017) e, em outro momento, complementara acerca de sua intervenção e a relação da arquitetura com a *praça*: *"O Panteão não é tão grande que desmereça a escala da Praça dos Três Poderes, nem tão pequeno que fuja à escala de um Panteão."* (O PANTEÃO: 1986, p.33. In: http://www.niemeyer.org.br – Acesso: novembro de 2017).

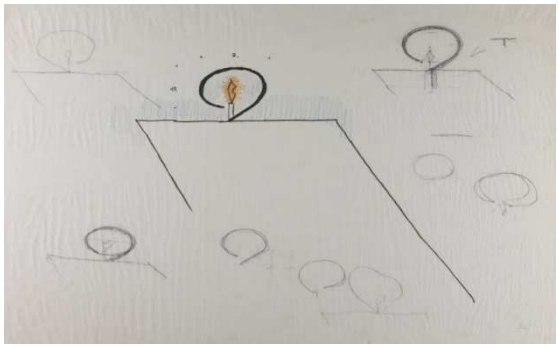




Imagens 785 e 786 – respectivamente. [785]: Estudo de Niemeyer para o Livro de Aço. **[786]:** Perspectiva externa do Panteão com destaque para o busto de Tiradentes. **Fonte única:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: novembro de 2017.







Imagens 787, 788 e 789 – respectivamente. [787]: Primeira alternativa da Pira da Pátria. **[788 e 789]:** Estudos para a segunda alternativa (escolhida) da Pira da Pátria. **Fonte única:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: novembro de 2017.





Imagens 790 e 791 – respectivamente. [790]: Painel *Liberdade*, por Athos Bulcão – relevo em madeira laqueada presente no hall do Panteão. **Fonte:** http://opusic.com.br – Acesso: novembro de 2017. **[791]:** Vista parcial do Panteão. **Fonte:** http://gpsbrasilia.com.br – Acesso: novembro de 2017.

Muito embora o *panteão* tenha sua origem (especialmente na segunda versão) do Memorial Tiradentes, o mesmo não se insere em Continuidade Contextual, ainda que seu revestimento seja em mármore – tal e qual as demais edificações ao redor. O Panteão da Pátria e da Liberdade Tancredo Neves apresenta um Grau de Intervenção de **Justaposição Contextual**, por meio de uma Arquitetura de **Contraste Moderado**.

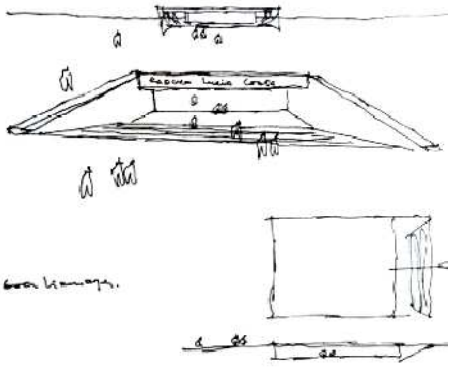
A arquitetura alcançada, cuja pedra fundamental fora lançada pelo então presidente francês, François Mitterrand (1916-1996), em 15 de outubro de 1985 e inaugurada no ano posterior – no dia da Pátria – distancia-se dos signos clássicos-palacianos e dos sólidos platônicos tencionados à *praça,* alcançando metaforicamente, pomba ou chama, sobre uma pira maior, sobressaindo-se na cúpula invertida do Palácio do Congresso Nacional.

Já Ministro da Cultura do então governo Sarney, José aparecido de Oliveira incumbira-se de propor o local onde deveria ser instalada a maquete de Brasília – idealizada pela equipe do arquiteto Antônio José Pereira de Oliveira. A resposta para a localização fora dada pelo próprio Niemeyer, dizendo: *"Quando você* [José Aparecido de Oliveira] *me perguntou onde deveria ser localizada a maquete de Brasília, eu logo propus na Praça dos Três Poderes, num espaço dedicado ao Lúcio* [sic] *Costa."* (NIEMEYER: 1989. In: http://www.niemeyer.org.br – Acesso: novembro de 2017).

Diante da iconografia existente, sabe-se que o Espaço Lucio Costa destinava-se, originalmente, a implantar-se na perspectiva do Palácio do Supremo Tribunal (e não como lá se encontra voltado para o Palácio do Congresso Nacional), tendo ainda seu acesso, por meio de uma ampla escadaria a um espaço subterrâneo. Tal solução é assim descrita pelo próprio arquiteto, em sugestão de outubro de 1989:

> Seria um grande salão, com a maquete no centro, tendo à volta uma galeria de 6 metros de largura, na qual seriam expostos, devidamente ampliados, os textos e croquis por ele apresentados no projeto. Com essa solução você daria ao autor do projeto do plano de Brasília a homenagem que esta cidade lhe deve. **Para fixar a idéia comecei a pensar no projeto, sentindo que na Praça referida seria inconveniente uma nova construção. A meu ver nada ali deveria ser acrescentado.** Mas como o assunto me atraía, continuei a estudar o problema surgido a possibilidade de fazer o salão subterrâneo, marcado na Praça por uma larga escadaria. (Ibid.). **(Grifos nossos).**

A esta altura, é interessante observar que após tantas novas inserções na Praça dos Três Poderes, das quais destacamos *o Museu; o Pombal; a Casa de Chá e o Panteão* – além de projetos outros não erigidos – Oscar Niemeyer percebera (ao menos naquele momento) que novas construções na superfície antes imaculada da *praça,* não deveria receber novos volumes; sendo *"[...] inconveniente uma nova construção. A meu ver nada ali deveria ser acrescentado."* (Ibid).



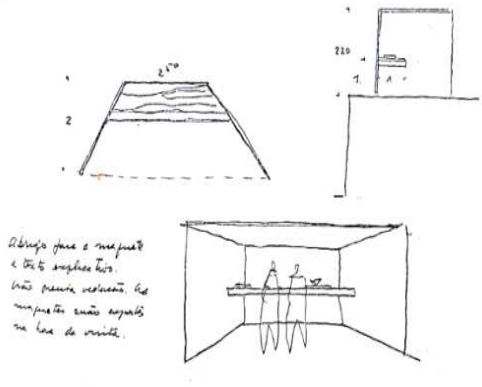


Imagem 792 e 793 – respectivamente. [792]: Croquis da proposta inicial do Espaço Lucio Costa. Destaque para a inserção subterrânea do objeto arquitetônico. **Fonte:** KATINSKY: 1991, p.69. **[793]:** Pormenores do espaço Lucio Costa. **Fonte:** http://www.niemeyer.org.br – acesso: novembro de 2017.

Assim sendo, em uma área de aproximado quadrado (30m x 30m) Niemeyer traçara seu plano com o espaço em subsolo, tendo ainda o teto (visto do interior) um conjunto de abóbadas em concreto aparente, envolto por um programa arquitetônico que, muito embora detalhado em seus tributos museográficos, de extrema simplicidade. Já na superfície, o arquiteto defendera: *"E com o vazio da escada deveria ser protegido, imaginei que isso seria feito com triângulos de concreto, evitando peitoril, marcando horizontalmente a presença do espaço projetado."* (Ibid).

A arquitetura alcançada apresenta, portanto, um Grau de Intervenção de **Continuidade Contextual** através de uma desejosa **Arquitetura Mimética** – prevalecendo, de fato, o homenageado e a maquete exposta.

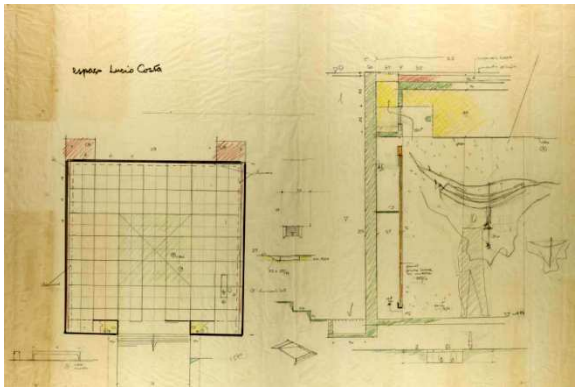


Imagem 794: Pormenores do espaço Lucio Costa. **Fonte:** http://www.niemeyer.org.br – acesso: novembro de 2017.





Imagens 795 e 796 – respectivamente. [795]: Vista parcial do acesso do Espaço Lucio Costa. Pormenores do espaço Lucio Costa. **Fonte:** http://brasiliatour.com.br – acesso: novembro de 2017. **[796]:** Vista parcial interna do Espaço Lucio Costa. Destaque para a laje em abóbadas. **Fonte:** http://www.ovodecodorna.com – acesso: novembro de 2017.

Na mesma oportunidade, o arquiteto destacara outro ponto importante, envolvendo o recente reconhecimento de Brasília sendo Patrimônio Cultural da Humanidade, pela Unesco em 1987 – assim prosseguindo sobre o Espaço Lucio Costa: *"Mas senti que alguma coisa faltava, alguma coisa que assinalasse melhor. E ocorreu-me então localizar a entrada junto da placa comemorativa de 'Brasília Monumento da Humanidade'.* (Ibid).

Tal placa tornara-se uma escultura abstrata de linhas retas e curvilíneas (com base de 27cm x 50xm) que, apesar de certa altura (aproximadamente 3,80m) exibe-se (muito pela seção da peça) quase imperceptível no entorno imediato – ora camuflando-se na paisagem, ora comemorada com a sombra que dança em seu eixo. Não inserida nas proximidades do Espaço Lucio Costa, o marco urbano, isolado em si mesmo possui um Grau de Intervenção de **Continuidade Contextual** por meio de uma **Arquitetura Mimética.**



Imagem 797: Vista parcial do Monumento em comemoração ao reconhecimento pela Unesco de Brasília como Patrimônio da Humanidade. **Fonte:** PETIT: 1995, p. 368.

Outra intervenção de destaque, muito embora solicitada no governo (1985-1990) do então presidente José Sarney de Araújo Costa (1930) fora a construção de um espelho d´água defronte ao Palácio do Planalto, realizada entretanto somente no governo (1990-1992) do presidente Fernando Afonso Collor de Mello (1949).

Sabe-se que em 30 de maio de 1989, um trabalhador pernambucano de nome João Antônio Gomes invadira com um ônibus[1179] o *pilotis* do Palácio do Planalto, logo causando sérios danos e levantando alerta de segurança quanto aos funcionários e a própria figura do presidente da república. Almejando solucionar tal questão, um espelho d´água fora proposto e construído através de lavra *niemeyeriana.*

Longitudinal e recortado com linhas sóbrias e angulosas, o espelho que contem águas que acolhem carpas exibe-se, segundo o próprio site do *palácio "[...] com uma área de aproximadamente de 1.635 metros quadrados, comportanto 1.900 metros cúbicos de água. A profundidade é de 1,1 metros e a largura varia de 5 a 20 metros."* (In: http://www4.planalto.gov.br - Acesso: novembro de 2017) – margeando toda a fachada frontal[1180] e lateral direita do edifício.




Imagens 798 e 799 – respectivamente. [798]: Vista parcial aérea da Praça dos Três Poderes com destaque para o Palácio do Planalto. Destaque pela então ausência do espelho d´água. Ano: década de 1960. **Fonte:** http://www4.planalto.gov.br – Acesso: novembro de 2017. **[799]:** Vista parcial do Palácio do Planalto refletido pelo espelho d´água. **Foto:** Francisco Aragão. **Fonte:** https://www.flickr.com – Acesso: novembro de 2017.

De acordo com nossas categorias, tal projeto, horizontal e ao rés-do-chão possui um Grau de Intervenção de **Continuidade Contextual** através de uma **Arquitetura Contextualista** – narcisista; quase *mimesis.*

Por fim, mas não menos interessante, atribui-se a Oscar Niemeyer a implantação da herma de Israel Pinheiro, esculpida em bronze pelo fluminense Honório Peçanha (1907-1992) e

[1179] Para mais informações vide: revista *Veja,* de 7 de junho de 1989.
[1180] Semelhante solução, ainda que mais orgânica, fora realizado por Oscar Niemeyer para o Palácio do Congresso Nacional. Segundo a Tese de Élcio Gomes da Silva *"[...] a pedido do então presidente do Congresso Nacional, o Senador Antônio Carlos Magalhães, com o fito de conter as manifestações populares em frente ao palácio."* (GOMES: 2012, p.473.)

moldurada em mármore com inscrição comemorativa. Vertical, localiza-se nas proximidades do Museu Histórico de Brasília, não obstante, menor e oposta a herma de JK.

Ainda que não-arquitetura, de acordo com nossas classificações, o objeto verificado possui um Grau de Intervenção de **Continuidade Contextual** através de uma **Arquitetura Mimética** – como se às vezes, a cabeça do mineiro Israel Pinheiro flutuasse diante do pedestal desaparecido com a pavimentação da *praça.*



Imagens 800: Herma de Israel Pinheiro. **Fonte:** http://www.sc.df.gov.br – Acesso: novembro de 2017.

Outros Tempos

Após o período Oliveira-Niemeyer, o arquiteto realizara duas raras propostas (ambas não apresentadas pela Fundação Oscar Niemeyer) com estreitas ligações com a Praça dos Três Poderes para ampliação do Congresso Nacional. Somam-se a estas, pelo menos duas intervenções inscritas à *praça.*

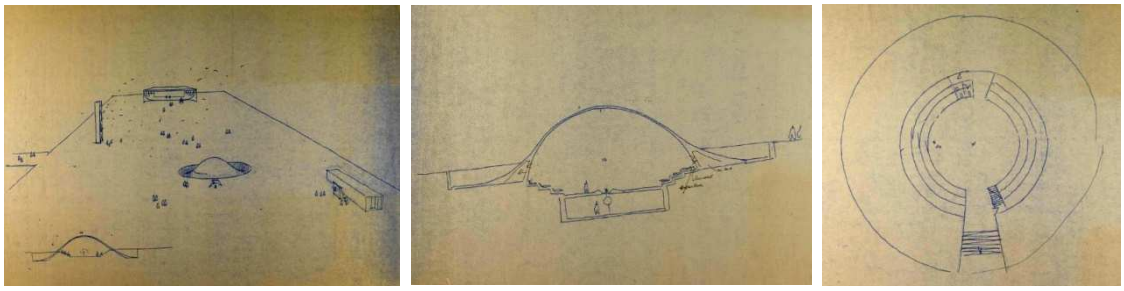
Visto as datas desconhecidas, inicia-se pelas últimas citações – ambas com a mesma natureza e, uma delas, de fato, erigida. Através da Fundação Oscar Niemeyer, depara-se com um arquivo de três pranchas: sem texto, sem data; tendo apenas a indicação de ser um projeto para a capital federal.

A primeira prancha mostra-nos um *croqui* da Praça dos Três Poderes, já com o Pombal, mas com a ausência da Casa de Chá (levando a crer[1181] ser um projeto realizado entre 1961-1966). No centro do desenho, nas proximidades do Museu Histórico de Brasília, surge uma cúpula ilhada, cujo acesso dá-se subterraneamente, tal e qual o da Catedral não muito distante. Através da segunda

[1181] Entretanto, sem comprovação.

prancha, vê-se um corte que apresenta 4 níveis principais: a *praça*; a profundidade do espelho d´água; o espaço central do auditório e um subsolo sem identificação de uso. Finalmente, a terceira e última prancha, exibe a planta do auditório, vendo-a central e orbitada por três plataformas para a platéia; tendo ainda em uma das extremidades (muito embora esquemático) possíveis representações de sanitários.

Não erigida, a proposta desejada (da qual pouco se extrai além das informações de desenhos) apresenta um Grau de Intervenção de **Justaposição Contextual** através de uma arquitetura de **Contraste Moderado.** Diz-se ser *moderado,* visto que tal intervenção dialoga com as cúpulas do Senado e da Câmara dos Deputados; conquanto, as possíveis aproximações estético-volumétricas, não diminuem sua natureza de questionável qualidade arquitetônica.



Imagens 801, 802 e 803 – respectivamente. [801]: Vista parcial da Praça dos Três Poderes com a presença de um auditório em cúpula. **[802]:** Corte da intervenção proposta para o auditório. **[803]:** Planta do auditório proposto. **Fonte única:** http://www.niemeyer.org.br – Acesso: novembro de 2017.



Imagem 804: Palanque – coreto-modernista – presente na Praça dos Três Poderes. **Fonte:** Google Earth.

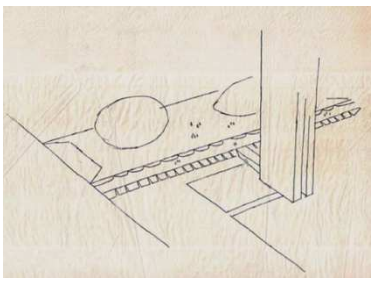
De aproximado uso e, de fato, construído, vê-se uma espécie de palanque – para o qual preferimos chamá-lo de coreto-modernista. Acerca deste, nenhuma informação é obtida através da *Fundação.* Entretanto, é através novamente de Lauande que se consegue a seguinte citação: *"Ainda nesta parte da praça, entre o pombal e a Casa de Chá, está localizado um piso com uma forma retangular,*

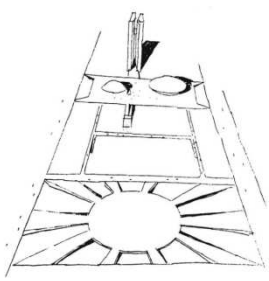
medindo, 6m por 12,50 metros que está elevado 60 centímetros. É uma construção em concreto aparente, caracterizado pela extrema simplicidade das formas, cuja função é a de servir como palanque. (LAUANDE: 2008, p.128.). Segundo Lauande (com informação prospectada através do próprio Niemeyer) tal intervenção fora provavelmente realizada no mesmo período do *Pombal*.

Diante do coreto de concreto, vêem-se ainda duas pequenas escadas de acesso à plataforma; ambas recortadas do próprio retângulo original. Trata-se, talvez, da mais simplória obra realizada pelo arquiteto, àquela altura, mundialmente conhecido. Tal construção apresenta um Grau de Intervenção de **Continuidade Contextual**, por meio de uma evidente **Arquitetura Mimética** – ainda que a pavimentação não acompanhe a calçada portuguesa do entorno imediato.

Na década de 1990, dois são os projetos de destaque que, caso fossem construídos, afetariam diretamente a Praça dos Três Poderes, sendo ainda, ambos relacionados com o Palácio do Congresso Nacional.

Concebido entre 1958-1960, o Palácio do Congresso Nacional sofrera alterações ao longo de sua existência. Não sendo, conforme já dito, objetivo desta Tese a análise de intervenções na própria obra de Oscar Niemeyer, torna-se necessário, entretanto, ao menos destacar as principais interferências ocorridas neste edifício, destacando: remodelações de *layout*; modificações de ambientes (tais quais os plenários dos deputados e dos senadores); inserção de elementos integrados (através de artistas diversos); projeto de ampliação do edifício principal, em 1968 (não executado); ampliação da plataforma horizontal (em meados da década de 1970); projeto para um novo plenário, em 1972 (não executado) – além da construção do Anexo II do Senado (sendo o blocos: A, em 1970; B em 1977 e C em 1979) e os Anexos II, III e IV da Câmara (respectivamente em 1965; 1973 e 1977) que se somam ao Edifício das Lideranças Partidárias.





Imagens 805, 806 e 807 – respectivamente. [805]: Croqui apresentando a proposta de ampliação do edifício térreo do Palácio do Congresso Nacional. **Acervo:** Câmara dos Deputados. **[806]:** Vista lateral direita do Palácio do Congresso Nacional. Destaque para a ampliação horizontal indicada por seta. **[807]:** Perspectiva com a implantação no novo plenário do Palácio do Congresso Nacional. **Fonte única:** GOMES: 2012, pp.494-497.

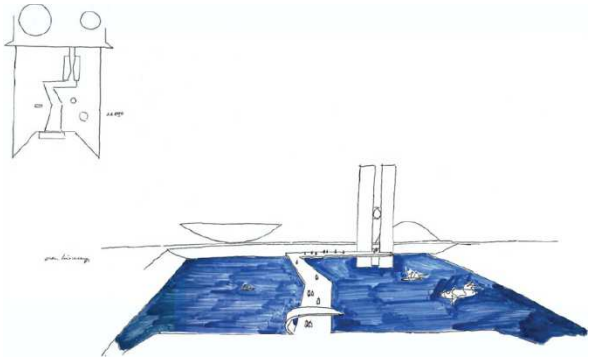
Sem embargo, duas outras intervenções propostas foram além dos limites da arquitetura do Palácio do Congresso Nacional, alcançando nosso interesse através da Praça dos Três Poderes. A primeira proposta surgira em 1995, por meio de um anexo; já a segunda proposta, fora divulgada

em 1998, por meio de uma passarela – ambos os projetos não divulgados pela Fundação Oscar Niemeyer.

Muita rara de informações, a proposta de 1995 exibe um edifício anexo onde antes plenamente se via o renque de palmeiras refletidas sobre a lâmina d´água – presentes desde as iniciais maquetes dos anos cinqüenta. Tal novo edifício abrigaria um complexo de gabinetes das presidências da Câmara e do Senado através de uma lâmina longitudinal donde se assentariam quatro curvilíneas coberturas de concreto, apoiadas em uma das extremidades por colunas sob o mesmo signo das colunas dos palácios adjacentes.

A imaginada intervenção arquitetônica, aproximando o *palácio* à *praça,* apresenta Grau de Intervenção de **Justaposição Contextual** através de uma arquitetura que, muito embora pudesse ser considerada de radical, dialoga com os demais edifícios. Tal diálogo dá-se, especialmente, através das colunas encontradas e das coberturas curvilíneas que, caso tivesse sido realizadas, aproximaria tal anexo à solução adotada anos antes no Panteão da Pátria e da Liberdade Tancredo Neves – sendo, portanto, uma **Arquitetura de Contraste Moderado.**





Imagens 808 e 809 – respectivamente. [808]: Maquete do anexo do Congresso Nacional e Praça dos Três Poderes. **Maquete:** Gilberto Antunes. **Foto:** Élcio Gomes. **[809]:** Planta e perspectiva da passarela de interligação entre o Palácio do Congresso Nacional e a Praça dos Três Poderes. **Fonte única:** GOMES: 2012, p.596.

Após três anos, o arquiteto (também por circunstâncias desconhecidas) fora convocado a projetar uma passarela que interligasse o Palácio do Congresso Nacional a Praça dos Três Poderes. A proposta, embora muito singela, ampliaria o espelho d´água, eliminando, inclusive, os estacionamentos adjacentes e o renque de palmeiras, destacando apenas uma passarela de desenho livre, com a presença de jardins sobre as águas (tal e qual do Palácio do Itamaraty) e uma espécie de guarita, junto da *praça.*

Tal proposta – última que se tem notícia nos limites da Praça dos Três Poderes – exibe-se através de um Grau de Intervenção de **Continuidade Contextual,** por meio **Arquitetura Contextualista**, muito embora, distante da qualidade encontrada em semelhantes casos do Palácio do Congresso Nacional e do Palácio do Planalto e suas respectivas lâminas d´água.

4.6.
CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

Compreendidas as *Atitudes* de Gracia, as releituras através das *Abordagens* de Andrade, além das particularidades situadas para o discurso extraído da arquitetura de Oscar Niemeyer, o presente capítulo dedicou-se a um novo conjunto de *Abordagens*. Estas, entretanto, não se deram a partir de exemplificações extraídas delas mesmas – tal e qual realizado no capítulo anterior através dos *Níveis* e *Tipos* – mas sim, por meio de contextos morfológicos diferenciados.

Consoante a esta metodologia, ficaram estabelecidas comparações finais entre *praças históricas brasileiras* a partir de particularidades tipológicas e morfológicas – logo somadas as intervenções arquitetônicas realizadas por Oscar Niemeyer. Não obstante, antecipando tais comparações, buscou-se ilustrar outros significativos casos de intervenções realizadas pelo arquiteto através de classificações preestabelecidas.

Deste modo, percorrendo inicialmente os casos gerais observados, dois grupos foram definidos: *Sítios Históricos Europeus* e *Sítios Históricos Brasileiros*. Para cada um destes, encontramos as seguintes classificações: *1) Intervenções não construídas em bordas urbanas; 2) Intervenções não construídas em centralidades urbanas; 3) Intervenções construídas em bordas urbanas e 4) Intervenções construídas em centralidades urbanas* – percorrendo ao todo, onze cidades para o primeiro grupo e três cidades para o segundo grupo, alcançamos ainda dezoito (principais) estudos de casos distribuídos nos contextos preestabelecidos.

Ao ponto que nos interessa através da narração obtida para cada um dos grupos e classificações supramencionadas, encontramos nas *Abordagens*, resultados que serão destacados a seguir – inicialmente para os casos internacionais e, seqüencialmente, para os casos nacionais.

Diante dos *Sítios Históricos Europeus*, Oscar Niemeyer interveio em seis (dos onze casos estudados), através do que denominamos aqui de Grau de Intervenção de **Justaposição Contextual** por meio de uma **Arquitetura de Contraste Radical.** Construídos ou não, verificamos as seguintes exemplificações: o Centro Cultural Oscar Niemeyer em Le Havre/França (1972); o Parque e o Centro Cívico em Vicenza (1979) e o Teatro e Centro de Convenções em Pádua (1984) – ambos na Itália; além do Hotel e Restaurante panorâmico em Bringhton/Inglaterra (1988); o Centro Cultural Oscar Niemeyer em Avilés/Espanha (2006) e, por fim, o Museu de Arte Contemporânea em Ponta Delgada/Portugal (2010) – estando tais projetos e obras presentes independentemente de suas particularidades programáticas ou arquitetônicas em bordas e centralidades urbanas.

Conquanto, ainda na Europa, para dois outros sítios históricos, as intervenções se deram através de nossa classificação de **Justaposição Contextual** por meio de uma **Arquitetura de Contraste Moderado**; sublinhando os casos franceses: o primeiro através da Sede do Partido

Comunista (1965) implantada na capital em um terreno de típica configuração *haussmaniana* – rompendo-lhe a tradição morfológica, mas, no entanto, mantendo a altimetria do entorno; já o segundo, através da Sede do *Jornal L´Humanité* (1987) em Saint-Denis, apresentando uma arquitetura que, muito embora se apresente inovadora (curvilínea e espelhada), acabara por respeitar a altura dos edifícios do entorno imediato além de uma das fachadas trabalhadas voltada para a *Cathédrale royale de Saint-Denis* – através da operação logo conhecida por *Front-basilique*, respeitando, conforme vimos, as diretrizes da *Zone d'Aménagement Concertée* (Zona de Desenvolvimento de Concerto – ZAC).

Prosseguindo, o único caso europeu em que Niemeyer interveio (ao que constatamos), de maneira um pouco mais branda fora através da *Ponte dell´Accademia* sobre o *Grand Canale*, em Veneza/Itália (1985) – para a qual apresentou um Grau de Intervenção de *Uniformidade Contextual* através de uma **Arquitetura Crítico-histórica (ou Renovação histórico-tipológica)** reverberando na proposta alcançada características da renascentista *Ponte di Rialto*.

Finalmente, duas outras intervenções que se deram, entretanto, de maneira dúbia: o Conjunto Urbanístico de Grasse, na França (1967) e o *Auditorium Oscar Niemeyer* em Ravello, na Itália (2000).

Ao primeiro, verificou-se concomitantemente um Grau de Intervenção de **Justaposição Contextual**, por meio de uma **Arquitetura de Contraste Radical** diante das torres e implantação modernista e, por outro lado, um Grau de Intervenção de **Continuidade Contextual** por meio de uma **Arquitetura Contextualista**, renovando a tradição européia das praças secas e, ainda, a particularidade francesa através de uma catedral neogótica transfigurada em modernidade.

Ao segundo caso – cuja proposta fora somente construída após uma década de negociações – Niemeyer alcançara um Grau de Intervenção de **Justaposição Contextual** por meio de uma **Arquitetura de Contraste Radical**, não obstante, ao mesmo tempo, renovara a tradição local da *Costa Amalfitana* das praças-terraços debruçadas sobre as encostas através de um Grau de Intervenção de **Uniformidade Contextual** através de uma **Arquitetura Crítico-histórica (ou Renovação histórico-tipológica).**

Diante dos *Sítios Históricos Brasileiros,* Oscar Niemeyer apresenta-nos nas arquiteturas propostas e construídas, variações do Grau de Intervenções entre **Uniformidade Contextual** e **Justaposição Contextual.**

Para a primeira – **Uniformidade Contextual** – verificou-se a exceção do *Grande Hotel* – projeto de 1938 para a mineira Ouro Preto. Nesta cidade, tombada pelo Iphan na mesma década, a arquitetura, conforme se notou, surgira após estudos paralelos entre o modernismo e o neocolonial, optando por um moderno edifício que, muito embora desta natureza, inseriu-se na paisagem através de uma **Arquitetura Crítico-Histórica (ou Renovação histórico-tipológica)**, agregando valores tradicionais da arquitetura colonial portuguesa.

Já para a segunda – **Justaposição Contextual** – destacamos através da mineira Diamantina, dois estudos de casos de **Arquitetura de Contraste Radical** da década de 1950: o *aeroporto*, embora não construído, por sua implantação distante do sítio histórico e o *clube,* por implantar-se externamente ao Perímetro de Tombamento.

Em situação semelhante, a *Praça e o Memorial Maria Aragão* – projetados em 1998 – muito embora presentes à borda da cidade foram construídos na área de proteção patrimonial pelo Estado do Maranhão.

Por fim, três outros projetos novamente avultados em Diamantina: o *hotel,* a *escola* e a *faculdade* – todos inseridos no Perímetro de Tombamento e construídos através do que identificamos de **Arquitetura de Contraste Moderado.**

Após verificarmos os pontos obtidos por meio das comparações entre *sítios históricos europeus* e *sítios históricos brasileiros* observamos que as intervenções realizadas em suas particularidades, variaram entre os três Graus de Intervenção – de *continuidade, uniformidade e justaposição.* Tal postura, não definida pelo arquiteto, permanecera nos estudos de casos específicos sobre as comparações das *praças* escolhidas.

Diante da primeira *praça* estudada – a *Praça Quinze de Novembro*, no Rio de Janeiro – cuja predominância de remanescentes edifícios do Período Colonial é latente, Oscar Niemeyer compreendeu o espaço urbano em três fases projetuais trabalhadas por dois Graus de Intervenção.

Na primeira fase do projeto – na qual denominamos de *Abertura-Adagio* – o arquiteto influenciado pelo entorno dominante, trabalhara através de uma **Uniformidade Contextual** por meio de uma **Arquitetura Acrítico-histórica (ou Depapeuração histórico-tipológica)** renovando tipologias conhecidas que margeiam um falso histórico.

Na segunda e terceira fases do projeto – respectivamente *Allegro-Andante* e *Scherzo-Grand Finale* – o arquiteto, vendo-se desimpedido de interferências históricas, ainda que tenha mantido em sua proposta o remanescente exemplar eclético do então Torreão Albamar, logo estabelecera uma postura de **Justaposição Contextual** por meio de uma **Arquitetura de Contraste Radical** – exibindo arquiteturas em *tabula rasa* e, até sobre as águas – que nada dialogavam com o restante da praça-símbolo carioca.

Alcançando a segunda praça estudada – a *Praça da Liberdade* na capital mineira – de predominância de arquiteturas ecléticas e neoclássicas, Niemeyer em três tempos distintos interveio no sítio histórico pelos dois vieses de **Justaposição Contextual**: ora através de uma **Arquitetura de Contraste Radical**, conforme observado com o erigido Edifício Niemeyer ou ainda o não construído Palácio Vertical; ora ainda, através de uma **Arquitetura de Contraste Moderado**, por um único exemplar através da Biblioteca Pública Estadual que, muito embora de implantação diferenciada, mantivera a contumaz altimetria do entorno imediato.

Finalmente, a última praça estudada – a *Praça dos Três Poderes*, em Brasília – de predominância histórico-tipológica moderna. Em tal praça, Niemeyer, íntimo do original projeto *costiano,* interveio ao menos em doze oportunidades que variaram entre dois Graus de Intervenção: **Continuidade Contextual** e **Justaposição Contextual.**

Ao primeiro grau, verificamos uma **Arquitetura Mimética** através de cinco projetos – demonstrando um claro desejo de não agredir a preexistência urbana – destacando: a Casa de Chá; o Espaço Lucio Costa; o Monumento do Tombamento de Brasília; o Monumento Israel Pinheiro e, por fim, o Palco. Concomitantemente, no mesmo grau de **Continuidade Contextual,** Niemeyer exibira projetos e obras de uma **Arquitetura Contextualista**, extraído: o Pombal; o Espelho d´Água do Palácio do Planalto e a Passarela entre o Congresso Nacional e a *praça* em destaque.

Por fim, dois projetos dúbios em suas intervenções: o Museu da Cidade – mostrando-se ora em um **Grau de Continuidade Contextual** por meio de uma **Arquitetura Contextualista**, ora em **Justaposição Contextual** por meio de uma **Arquitetura de Contraste Moderado.** O outro projeto dera-se através do não construído Museu Tiradentes, cuja primeira versão exibira uma Justaposição Contextual por meio de uma **Arquitetura de Contraste Moderado** e uma segunda versão através de **Continuidade Contextual** por meio de uma **Arquitetura Mimética.**

5.0.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Alcançando possíveis conclusões após a exposição da Tese *"Hoje, o Passado de Amanhã. Arquitetura em Oscar Niemeyer",* logo nos recordamos das hipóteses lançadas na introdução deste trabalho: apesar de reinventar-se em uma particular arquitetura modernista, Oscar Niemeyer, sempre que instigado, apropriou-se de influências pretéritas, transfigurando-as em seus projetos. E mais: quando confrontado com vetores patrimoniais diversos ou preexistências urbano-arquitetônicas, Niemeyer ressignificara o contexto original, acentuando, sempre que possível, um novo presente histórico.

Para a tessitura da pesquisa, quatro foram os percursos desenvolvidos a fim de aproximar-nos das hipóteses avultadas. Tais percursos, exibidos aqui em capítulos, assim foram intitulados: 1) *Entre lacunas acadêmicas e uma nova arquitetura;* 2) *Modernidade e Tradição na Arquitetura de Oscar Niemeyer;* 3) *Os Níveis e os Tipos de Intervenções através da Arquitetura de Oscar Niemeyer* e, por fim, 4) *As abordagens da Arquitetura de Oscar Niemeyer diante Sítios Históricos.*

Antecipando as hipóteses propriamente ditas, tornou-se necessário – imediato à Tese – revelarmos considerações acerca do período acadêmico e, também, do começo profissional de Niemeyer. Neste sentido, muito embora diante de um (quase sempre) repetitivo discurso historiográfico, buscou-se extrair aspectos inovadores acerca do ambiente vivenciado pelo então estudante da Escola Nacional de Belas Artes e logo, jovem arquiteto.

Nas prospecções realizadas comprovamos que, de fato, os mestres e as posturas acadêmicas ditas por estes eram, *grosso modo*, reverberações do ambiente herdado do século 19. Professores à altura de Adolpho Morales de los Rios Filho; Archimedes Memória; Gastão da Cunha Bahiana; Raul Lessa Saldanha da Gama, dentre outros medalhões desenvolviam para as ruas e praças do país antigas práticas (programáticas, construtivas e estéticas) de projeto – exibindo ao fim, majoritariamente, arquiteturas de estilo, de um lado, ou superficiais inovações que variavam desde experimentações marajoaras e neocoloniais à produções *art nouveau* ou *art déco* de relativo fôlego.

Dos anos passados entre os salões e corredores da Enba, verificamos que Niemeyer não tinha *"[...] vocação para os estudos teóricos, matérias técnicas ou desenhos decorativos, pouco assistia às aulas dos professores tradicionais e foi aprovado nesses cursos com notas mínimas."* (BARKI; SEGRE: 2008, p.92.) e que, mesmo no período em que Lucio Costa fora diretor, Niemeyer *"[...] não teve contato com o ensino proposto pelo grupo de professores de vanguarda no período de 1930/31 [...]"* (Ibid). – restando-lhe lacunas no aprendizado.

As observadas *lacunas* acadêmicas só começaram a ser preenchidas, conforme verificamos, quando o jovem arquiteto se envolvera gratuitamente com o estúdio de Lucio Costa, que direta ou

indiretamente contava com as participações (ainda que inconstantes) de Gregori Warchavchik e Carlos Leão.

Do período de embrionária formação acadêmico-profissional, verificamos também que Oscar Niemeyer consultava nas horas livres as disponíveis publicações de Le Corbusier – logo refletindo influências de um modernismo purista (especialmente da década de 1920) inicialmente através dos projetos realizados por Lucio Costa – das *casas sem dono* e *projetos esquecidos* – aos primeiros estudos de Niemeyer.

Tais estudos foram apresentados na Tese diante do intervalo 1935-1939 – abarcando desde o projeto do clube esportivo, de 1935; logo percorrendo o divisor de águas através do Ministério da Educação e Saúde, de 1936 até alcançarmos o Pavilhão do Brasil em Nova Iorque, de 1939 – identificando uma crescente influência de Le Corbusier, tanto nos aspectos de um modernismo europeu, quanto nas particularidades (paralelamente desenvolvidas com maior força por Lucio Costa) da invenção de um modernismo, tipicamente brasileiro, herdado pelo edifício do *Ministério.*

Alcançando a primeira hipótese, dedicamos o segundo capítulo tencionando estudos de casos que pudessem comprovar o não afastamento de elementos pretéritos e tradicionais diante da arquitetura *niemeyeriana.* Desejando comprovar tal afirmação, recortamos a produção do arquiteto que fora direcionada, sempre que possível, às manifestações *barrocas* – interpretadas aqui por meio da *projeção do desejo*, defendida por German Bazin. Assim, destas manifestações logo encontramos três direcionamentos de antropofagias culturais na arquitetura de Oscar Niemeyer, assim classificados: *Modernismo-Nativista*; *Modernismo-Neocolonial* e *Regionalismo Crítico.*

Do *Modernismo-Nativista* extraímos, inicialmente, estudos de casos internacionais – logo encontrando em expoentes do movimento modernista uma produção um pouco marginalizada que considerara os ditos elementos *pretéritos e tradicionais* por meio de signos arquitetônicos, tecnologias e materiais, dos quais dos últimos, denominamos de *superfícies da memória*, ocorridos, em especial, em tipologias residenciais ou de menor escala. Exemplo pioneiro deste tipo de arquitetura fora a *Casa Errazuriz* (1930) projetada por Le Corbusier para o Chile e, muito embora não erigida, identificada em semelhantes produções ou desdobramentos de outros arquitetos.

A narrativa analítica verificada nos casos estrangeiros do *Modernismo-Nativista* deu suporte e comparação aos estudos encontrados no Brasil; para estes é importante refrescar que a descoberta das iniciais pesquisas gerenciadas pelo arquiteto Jorge Czaijowski; especialmente diante de seu artigo *"Breve notícia sobre pesquisa – O Nativismo Carioca: Uma Arquitetura entre Tradição e Modernidade"*, alavancou uma importante coletânea de profissionais, projetos e obras que seguiram o caminho que ansiara uma arquitetura moderna brasileira, ou melhor, uma brasileira arquitetura moderna. Para esta Tese e em muitos outros autores, tal diferenciação fora pioneira em Lucio Costa através do projeto da *Vila Monlevade* (1934).

Redirecionando aos objetivos da Tese, o *Modernismo-Nativista* na particularidade de Oscar Niemeyer fora apresentado num primeiro momento, diante dos expressivos casos não-residenciais, encontrando-o em alguns edifícios da Pampulha, a exemplo da Igreja de São Francisco de Assis (1942); nos projetos para o Hotel em Nova Friburgo (década de 1950); no Restaurante do Pontão (1986), em Brasília e ainda o *"Monumento dos 500 Anos*" (2003) em Fernando de Noronha, elementos que de maneira formal ou através dos revestimentos escolhidos (pedra, sapé, madeira, etc.) deram o tom de uma modernidade diferenciada, indo de encontro aos costumeiros elementos nativos.

Tais exemplificações, ampliadas pelo recorte das *casas* realizadas por Niemeyer permitiram interessantes comparações temporais, qualitativas e ainda, com possibilidades quantitativas das ocorrências de um adoçamento de um modernismo inicialmente estrangeiro e indiferente para um modernismo nacional e enraizado – desde a Casa Oswald Andrade (1939) a Casa José Aparecido de Oliveira (1986), além de casos outros, não datados.

Do *Modernismo-Neocolonial,* restringimo-nos a produção nacional, por motivos de maior afinidade, aproximação e particularidade com a arquitetura encontrada em Oscar Niemeyer. Embasados em pesquisas já iniciadas por Paulo Santos (através do texto *"Pontos de Contato entre as duas correntes: a Neo-colonial e a Moderna"*) e Carlos Kessel (através da publicação *"Arquitetura Neocolonial no Brasil: entre o pastiche e a modernidade"*) prosseguimos com algumas exemplificações da excepcionalidade nacional, avultadas especialmente, por produções exclusivamente residenciais exibidas em Lucio Costa, Carlos Leão e Sylvio de Vasconcellos.

Através de Lucio Costa recordamos, por exemplo, costumeiros estudos de casos, tais e quais: Casa Hungria Machado; Casa Roberto Marinho; Casa Saavedra (estas, de 1942) e Casa Paes de Carvalho (1944) – donde verificamos um conjunto de *superfícies da memória* que diferenciam da produção do *Modernismo-Nativista* por meio das implantações escolhidas, disposições das plantas e arranjos formais e volumétricos – encontrando nestas moradas, ações projetuais de evidente nostalgia colonial, ainda que modernas.

Além de Costa, encontramos em Carlos Leão, didatismo ainda mais explícito do desejo de aproximar a arquitetura moderna ao estilo neocolonial – muitas das vezes, não sabendo diferenciar quando inicia a primeira e começa o segundo – a exemplo da Fazenda Vargas (1957) ou mesmo a Fazenda Sertãozinho (1975). Já através de Sylvio de Vasconcellos, encontramos, por exemplo, na casa à rua Caldas (década de 1940), em Belo Horizonte, a arquitetura colonial mineira através do modernismo, recordando suas próprias palavras: *"Eis a nossa arquitetura tradicional doméstica. Funcionalmente caracterizada pela boa distribuição das composições claras e limpas, definidas, bem molduradas e rítmicas"* (VASCONCELLOS: 1960 apud BICALHO; ARAÚJO: 2015, p.75.).

O *Modernismo-Neocolonial* em Oscar Niemeyer, muito embora com ausência de pinhas; telhas em brancas e azuis louças; conversadeiras e forros de saia-e-camisa; etc – tão costumeiras em produções dos colegas arquitetos – aproximou a modernidade às heranças do Brasil Colônia

especialmente por meio de projetos e obras em que a volumetria dera-se mais robusta; com ritmo de cheios e vazios e esparramados telhados, por exemplo – em arquiteturas que se aproximam do espírito das casas-grande, casas-senhoril ou casas bandeiristas

Ainda mais evidente que nos casos apresentados do *Modernismo-Nativista*, a arquitetura de Oscar Niemeyer através do *Modernismo-Neocolonial* confirma a primeira hipótese levantada diante dos projetos realizados e obras erigidas encontradas – recordando: sua própria casa em Brasília (1960), contando com a Casa Petrônio Portela (1978); Casa Marco Antônio Rezende (1985) e a Casa Sebastião Camargo (1985-1986), além de duas fazendas, JK (1974) e Pedregulho (1990) – que, somadas ou individualmente, evidenciam um claro desejo do arquiteto de conciliar o modernismo brasileiro com as raízes coloniais, ainda que marcada por anexos ou interferências que não propiciem dúvidas temporais.

Os diferentes matizes de apropriação das influências pretéritas transfiguradas em projetos de cunho *nativista* ou *neocolonial* de um modernismo diferenciado foram percebidos também através de um *Regionalismo Crítico framptoniano* presente no arquiteto em estudo.

Antevendo as particularidades em Oscar Niemeyer, percorremos uma *leitura internacional* do *Regionalismo Crítico* exemplificadas, em sua maioria, por casos europeus – especialmente das bordas ou extremos do continente – alcançando também excepcionais casos de geografias diversas, tal qual o Japão. Aproximando-nos de uma *leitura nacional* do Regionalismo Critico, somamos aos estudos avultados, algumas considerações foram extraídas de *"Brasil: arquiteturas após 1950",* das arquitetas Ruth Verde Zein e Maria Alice Junqueira Bastos – recortando produções nacionais realizadas, em sua maioria, por Lucio Costa e Severiano Mário Porto.

Destes últimos, evidenciamos em Costa, ao lado do clássico estudo do Park Hotel de Nova Friburgo (1944), os projetos residenciais realizados por para a Amazônia brasileira (na década de 1970). Prosseguindo com o mesmo recorte territorial (para facilidade didática), destacamos em Porto, por exemplo, a Casa Shuster-Alencar (1981) apresentando um *regionalismo eco-eficiente.*

Encontrando Niemeyer, verificamos o *Regionalismo Crítico* por ele realizado em áreas semi-desérticas; territórios franceses e portugueses; ou mesmo, no Planalto Central brasileiro – sublinhando constantes releituras tipológicas (pátios; arcadas; terraços; varandas; etc.), que não podem ser lidas sob o viés *nativista,* uma vez que as *superfícies da memória* tornaram-se secundárias frente as transfigurações programáticas e estéticas.

Particularmente os capítulos três e quatro foram reservados às narrativas que buscaram extrair argumentos para a segunda hipótese destacada – ou seja, através de preexistências urbano-arquitetônicas, analisamos um conjunto de projetos e obras realizadas por Oscar Niemeyer com explícita intenção intervencionista. Desta maneira, almejando organizar os estudos de casos levantados, e mais, as possíveis classificações para os mesmos, duas diretrizes foram encontradas em preexistências: os objetos arquitetônicos e os sítios históricos.

Para analisarmos os casos de preexistências arquitetônicas, percorremos antecipadamente a leitura de *"Construir em lo construido. La arquitetcura como modificación"* do espanhol Francisco de Gracia, logo compreendendo através deste, os *Níveis de Intervenção* e os *Padrões de Atuação*, em especial. Seqüencialmente, por meio de reinterpretações obtidas após a leitura da Dissertação de Mestrado *"Metamorfose Arquitetônica. Intervenções projetuais contemporâneas sobre o patrimônio edificado"*, do arquiteto Nivaldo Andrade, encontramos novas classificações (por muito, baseadas no autor espanhol), destacando os três *Níveis de Intervenção* e um conjunto de *Tipos de Intervenção* para cada um dos primeiros. Por fim, através dos autores supramencionados, encontramos nossas próprias classificações.

Recordando, assim estabelecemos: **Nível 1 (Modificação Interna de Edificações Preexistentes)**, distribuídas em *Tipo 1 – Atualização Funcional ou Renovação, Tipo 2 – Adaptação a Novos Usos ou Reciclagens, Tipo 3 – Ampliação Interna*; **Nível 2 (Modificação Externa de Edificações Preexistentes),** distribuídas no *Tipo 1 – Atualização Simbólica ou Restyling, Tipo 2 – Ampliação Externa e Tipo 3 – Utilização de Ruína;* **Nível 3 (Construção de Nova Edificação em Contextos Preexistentes)**, distribuídas em *Tipo 1 – Arquitetura Efêmera, Tipo 2 – Anexo, Tipo 3 – Demolição seguida por Substituição e Tipo 4 – Edifício em Contexto Preexistente.*

Compreendidos os *Níveis* e os *Tipos* sugeridos por Andrade por meio da leitura de Gracia, e reclassificados por nós, de acordo com os objetivos desta Tese, prosseguimos com as particularidades através da arquitetura de Oscar Niemeyer – fomentando, diante da segunda hipótese, encontrar as ressignificações frente ao contexto original por meio de uma nova arquitetura.

Para o **Nível 1 – Modificação Interna de Edificações Preexistentes** constatamos que o *Tipo 1 – Atualização Funcional ou Renovação* e o *Tipo 2 – Adaptação a Novos Usos ou Reciclagem,* ultrapassariam os objetivos da Tese. Assim, restringimo-nos ao *Tipo 3 – Ampliação Interna,* logo observando por um único estudo de caso encontrado (a Sala de Espetáculos para o Louvre em Paris, projeto de 1975) uma intervenção de caráter mimético.

Para o **Nível 2 – Modificação Externa de Edificações Preexistentes**, muito embora não encontradas manifestações para o *Tipo 1 – Atualização Simbólica ou Restyling (Reestilização),* verificamos para o *Tipo 2 – Ampliação Externa*, cinco estudos de casos distribuídos em quatro preexistências de arquitetura eclética e uma em estilo *art déco;* para estas – um edifício de apartamentos, um jockey, um hotel e uma fábrica – Oscar Niemeyer interveio com sobreposições em coroamento, evidenciando a nova arquitetura sobre a antiga, ora de maneira contextual, ora radical. Por fim, alcançando o *Tipo 3 – Utilização de Ruína,* o arquiteto, frente a cinco ruínas tipologicamente diferenciadas, prosseguira também com posturas ora contextual (por vezes, indiferente) ora radical, mas sempre defendendo seu tempo e sua arquitetura.

Para o **Nível 3 – Construção de Nova Arquitetura em Contextos Preexistentes**, encontramos no *Tipo 1 – Arquitetura Efêmera,* o arquiteto vacilara também entre uma atitude contextualista e radical. Para o *Tipo 2 – Anexos,* as arquiteturas intervindas além do caráter contextual ou radical, o arquiteto também se identificara por uma postura mimética – recordando o exemplo da Praça de Oxum no Terreiro da Casa Branca em Salvador, na Bahia (1989), donde a praça seca e o espelho d´água desapareceram na apropriação dos usuários. Encontrando, o *Tipo 3 – Demolição com Substituição,* verificamos um único estudo de caso –a orla de Copacabana, Rio de Janeiro – para o qual o arquiteto prosseguira com as clássicas atitudes dos arquitetos modernos, sugerindo a demolição de quadra por quadra frente à avenida Atlântica, ignorando às preexistências. Por fim, o Tipo 4 – *Edificações em Contextos Preexistentes*, estudado no capítulo final e discutido a seguir.

Prosseguindo com a pesquisa a fim de encontrarmos argumentos para a segunda hipótese, desta vez, não mais diante preexistências arquitetônicas, mas sim, através de preexistências urbanas, reservamos o capítulo final para discorremos acerca das intervenções do arquiteto em sítios históricos (europeus e brasileiros) e finalmente, através de três estudos de casos com destaque para as tipologias morfológicas de *praças.*

Prospectadas as presenças da arquitetura de Oscar Niemeyer em sítios históricos europeus e brasileiros, logo classificamos as naturezas destas intervenções em *bordas* e *centralidades*, diferenciando-as ainda (para cada uma delas) em *construídas ou não*.

Realizadas tais divisões, caminhamos para as classificações das intervenções analisadas. Para tal, compreendemos as *Atitudes* de Gracia e as *Abordagens* de Andrade (explicadas no quarto capítulo), reclassificando-as em um quadro-síntese que exibe o Grau de Intervenção variando entre *Continuidade Contextual – Uniformidade Contextual – Justaposição Contextual,* tendo ainda, para cada uma destes os respectivos pares de *Abordagens* – recordando: *Arquitetura Mimética* e *Arquitetura Contextualista; Arquitetura Crítico-histórica (ou de Renovação histórico-tipológica)* e *Arquitetura Acrítico-histórica (ou Depauperação histórico-tipológica)* e, por fim, *Arquitetura de Contraste Radical e Arquitetura de Contraste Moderado.*

Para os sítios históricos europeus, após analisarmos 11 estudos de casos de diferentes países, alcançamos os seguintes dados quantitativos e qualitativos: 8 intervenções através de Justaposição Contextual, sendo 6 por meio de Arquitetura de Contraste Radical e 2 por meio de Arquitetura de Contraste Moderado; 1 intervenção através de Uniformidade Contextual, por meio de Arquitetura Crítico-histórica (ou Renovação histórico-tipológica) e, por fim, 2 intervenções de classificação mista. Desta última, a primeira delas de Justaposição Contextual por meio de Arquitetura de Contraste Radical e, concomitantemente, de Continuidade Contextual por meio de uma Arquitetura Contextualista; já a segunda, de Justaposição Contextual por meio de Arquitetura

de Contraste Radical e, ao mesmo tempo, de Uniformidade Contextual, por meio de Arquitetura Crítico-histórica (ou Renovação histórico-tipológica).

Para os sítios históricos brasileiros, após analisarmos 7 estudos de casos de três estados diferentes, alcançamos os seguintes dados quantitativos e qualitativos: 1 intervenção através de Uniformidade Contextual por meio de uma Arquitetura Crítico-histórica (ou Renovação Histórico-Tipológica); 3 intervenções através de Justaposição Contextual por meio de Arquitetura de Contraste Radical e, por fim, 3 intervenções por meio de Arquitetura de Contraste Moderado.

Após dedicarmos comparações dos casos estabelecidos para sítios históricos europeus e brasileiros, prosseguimos a Tese para as últimas narrativas comparativas, trabalhando com os estudos de casos de *três praças brasileiras* considerando suas respectivas prevalências morfológicas e arquitetônicas: a Praça Quinze de Novembro, no Rio de Janeiro – com suas preexistências coloniais; a Praça da Liberdade, em Belo Horizonte – com suas preexistências neoclássicas e, finalmente, a Praça dos Três Poderes, em Brasília – com suas preexistências modernas.

Para a primeira *praça* – carioca, encontramos em estágios diferenciados: de um lado, uma Uniformidade Contextual por meio de uma Arquitetura Acrítico-histórica (ou Depapeuração histórico-tipológica) e, por outro lado, intervenções de Justaposição Contextual por meio de uma Arquitetura de Contraste Radical. **Para a segunda *praça* – belorizontina**, encontramos intervenções pelos dois vieses de Justaposição Contextual: ora através de uma Arquitetura de Contraste Radical, ora ainda, através de uma Arquitetura de Contraste Moderado. Por fim, **para a terceira *praça* – brasiliense**, encontramos mais variações, observando intervenções entre Continuidade Contextual (através de Arquitetura Mimética e Arquitetura Contextualista) e Justaposição Contextual (através de Arquitetura de Contraste Moderado).

Verificamos, portanto, que independentemente do Grau de Intervenção desenhado por Oscar Niemeyer diante das preexistências urbanas (e consequentemente das *praças* destacadas) – *continuidade, uniformidade e justaposição* – variaram através das particularidades que exibiram um arquiteto, muito embora constante em si, por outro lado, explorador de narrativas temporais diversificadas – assemelhando-se ao trecho escrito no século 4, por Santo Agostinho em *"Confissões"* – do qual extraímos: *"[...] há três tempos: o presente, o presente do presente e o presente do futuro [...] O presente do passado é a memória; o presente do presente é a intuição direta; o presente do futuro é a esperança."* (AGOSTINHO: 1999, p.69).



6.0.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

6.1.

PUBLICAÇÕES

AGACHE, Alfred. *A Cidade do Rio de Janeiro: Extensão – Remodelação – Embellezamento*. Paris: Foyer Brésilien, 1930, 319 p.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Confissões de Minas. São Paulo: Cosac Naify, 2011

ALONSO, Paulo Henrique (cood.). *Guia da arquitetura modernista de Cataguases*. Cataguases / MG: Instituto Cidade de Cataguases, 2012, 140 p.

AQUINO, Flávio. *Três fases do Movimento Moderno*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação. Ministério da Educação e Saúde, 1952, 57 p.

ARTIGAS, Vilanova. Arquitetura e Comunicação. In: Caminhos da Arquitetura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, 237 p.

BACHELARD, Gaston. *A poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, 242 p.

BASTOS, Maria Alice Junqueira. ZEIN, Ruth Verde. *Brasil: Arquiteturas após 1950*. São Paulo: Perspectiva, 2010, 432 p.

BOECHAT, Ricardo. *Copacabana Palace, 85 anos: um hotel e sua história*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2009, 204 p.

BOTEY, Josep Ma. *Oscar Niemeyer. Obras y proyectos. Works and Projects*. Barcelona: Gustavo Gili: 1996, 255 p.

BRAGA, Milton. *O concurso de Brasília: sete projetos para uma capital*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010, 292 p.

BROLIN, Brent C. *La Arquitetcura de Integración. Armotización entre edifícios antiguos y modernos*. Barcelona: Ediciones CEAC S.A., 1984, 144 p.

BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999, 399 p.
CALDAS, João Vieira. *A Casa Rural dos Arredores de Lisboa no Século XVIII. Porto:* FAUP - Faculdade de Arquitectura da Universidade Porto

CAMPELLO, Glauco. *O brilho da simplicidade: dois estudos sobre arquitetura religiosa no Brasil colonial*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001, 160 p.

CARDOSO, Joaquim. *Um tipo de Casa Rural do Distrito Federal*. In: Arquitetura Civil II. São Paulo, FAUUSP; MEC-IPHAN, 1975, p 1-46

CASTRO, Adler Homero Fonseca de. Forte. In: GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Orgs.). *Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural.* 2ª ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2016

CAVALCANTI, Lauro et al. *Roberto Burle Marx: a permanência do instável, 100 anos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009, 248 p.

CAVALCANTI, Lauro. *Arquitetura moderna carioca (1937-1969).* Rio de Janeiro: Edições Fabel, 2013, 208 p.

_____. *As preocupações do belo.* Rio de Janeiro. Taurus Editora, 1995, 222 p.

_____. *Oscar Niemeyer: 10/100 produção contemporânea 1996-2006*. Rio de Janeiro: Eventual, 2007, 304 p.

_____. *Oscar Niemeyer: clássicos e inéditos*. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Paço Imperial, 2014, 186 p.

_____. *Oscar Niemeyer: trajetória e produção contemporânea.* Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2008, 304 p.

_____. *Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60).* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, 247 p.

_____. *Modernistas na repartição.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ: Minc – IPHAN, 2000, 210 p.

_____. *Quando o Brasil era moderno: guia de Arquitetura 1928-1960*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001, 468 p.

CERÁVOLO, Ana Lúcia. *Interpretações do patrimônio: arquitetura e urbanismo moderno na construção de uma constituição de uma cultura de intervenção no Brasil, 1930-1960*. São Paulo: EdUFSCar, 2013, 228 p.

CHING, Francis D.K. *Arquitetura: forma, espaço e ordem*. São Paulo: Martins Fontes, 2008, 400 p.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio.* São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2006, 288 p.

_____. *O Patrimônio em questão. Antologia para um combate*. Belo Horizonte, MG: Fino Traço, 2011, 184 p.

CHUVA, Márcia Regina Romeiro. *Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940).* Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009, 480 p.

COHEN, Jean-Louis. *Le Corbusier*. Lisboa: Paisagem Distribuidora de Livros Ltda., 2007, 96 p.

_____. O futuro da arquitetura desde 1989: Uma história mundial. São Paulo: Cosac & Naify, 2013, 528 p.

CORRÊA, Marcos Sá. *Oscar Niemeyer: Ribeiro de Almeida Soares.* Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996, 175 p.

CORONA, Eduardo. LEMOS, Carlos A.C. *Dicionário da Arquitetura Brasileira.* São Paulo: EDART – São Paulo Livraria Editora Ltda., 1972, p. 479 p.

CORONA, Eduardo. *Oscar Niemeyer: uma lição de arquitetura (apontamentos de uma aula que perdura há 60 anos)*. São Paulo: FUPAM, 2001, 132 p.

COSTA, Lucio. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, 607 p.

COSTA, Maria Elis (org.). *Com a palavra, Lucio Costa.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001, 167 p.

CURTIS, William J.R. *Arquitetura moderna desde 1900*. Porto Alegre: Bookman, 2008, 736 p.

CZAJKOWSKI, Jorge et al. *Carlos Leão: Arquitetura.* Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2016, 232 p.

_____. (org.). *Guia da arquitetura arte déco no Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo, 2000, 164 p.

_____. (org.) *Guia da arquitetura colonial, neoclássica e romântica no Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo, 2000, 220 p.

_____. (org.) *Guia da arquitetura eclética no Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo, 2000, 216 p.

_____. (org.) *Guia da arquitetura moderna no Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo, 2000, 210 p.

DEL BRENNA, Giovanna Rosso (org.) *O Rio de Janeiro de Pereira Passos: uma cidade em questão.* Rio de Janeiro: Index, 1985, 624 p.

ESTEBAN MALUENDA, Ana Maria (org.) La arquitetura moderna em Latinoamérica: antologia de autores, obras y textos. Barcelona: Etitorial Reverté, 2016, 376 p.

FATHY, Hassan. *Construindo com o povo – Arquitetura para os pobres.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982, 233 p.

FERNANDES, Antônio Carlos. Caminhos do Desenvolvimento, SPintese Histórica da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, 1953-2005. Diamantina: UFVJM, 2005, 176 p.

FERNANDEZ, Alejandro Pérez-Duarte (coord.) Guia Arquitetônico de Belo Horizonte. Belo Horizonte: C/Arte, 2014, 152 p.

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna.* São Paulo: Martins Fontes, 2008, 529 p.

FROTA, Lélia Coelho. *Alcides Rocha Miranda: caminho de um arquiteto.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993, 232 p.

GARRIDO, Carlos Miguez. *Fortificações do Brasil.* Separata do Vol. III dos Subsídios para a História Marítima do Brasil. Rio de Janeiro: Imprensa Naval, 1940.

GUIMARAENS, Cêça. *Lucio Costa: um certo arquiteto em incerto e secular roteiro.* Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996, 116p.

_____. *Paradoxos entrelaçados: as torres para o futuro e a tradição nacional.* Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2002, 304 p.

GHIRARDO, Diane Yvonne. *Arquitetura contemporânea: uma história concisa.* São Paulo: Martins Fontes, 2002, 304 p.

GOMBRICH, Ernest H. A história da Arte. Rio de Janeiro: Editora LTC, 1999, 688 p.

GOODWIN. Philip L. *Brazil Builds: architecture new and old, 1652-1942*. New York: Museum of Modern Art, 1943, 198 p.

GRACIA, Francisco de. *Construir em lo Construido. La arquitetcura como modificación*. Madrid: Editorial NEREA, S.A., 1992, 323 p.

GRINBERG, Lúcia. *República católica – Cristo Redentor*. In: KNAUSS, Paulo. (Org.). Cidade vaidosa – Imagens urbanas do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro :, Sette Letras, p. 57-72, 1999

GUEDES, Tarcila. *O lado doutor o gavião de penacho: movimento modernista e patrimônio cultural no Brasil: o Serviço do patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN)*. São Paulo: Annablume, 2000, 104 p.

GUIA DE ARQUITETURA. *Valparaiso. Um Intinerario de Descubrimientos*. Valparaíso. Sevilha: 2005, 339 p.

GUIA DE OBRAS DE OSCAR NIEMEYER : BRASÍLIA 50 ANOS. – Brasília: Instituto dos Arquitetos do Brasil: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2010. 263 p.

GULLAR, Ferreira. *Toda poesia (1950-1999)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010, 513 p.

HARRIS, Elizabeth Davis. *Le Corbusier: Riscos Brasileiros*. São Paulo: Nobel, 1987, 219 p.

HELIODORO, Afonso. *JK: Exemplo e Desafio*. Brasília: Thesaurus Editora, 2005, 216 p.

HESS, Alan. WEINTRAUB, Alan. *Oscar Niemeyer Houses*. New York: Rizzoli, 2010, 232 p.

JARDIM, Eduardo. OSÓRIO, Luiz Camillo. LEONÍDIO, Otávio. *Ítalo Campofiorito: olhares sobre o Moderno – arquitetura, patrimônio e cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012, 160 p.

JODIDIO, Philip. *Niemeyer*. Lisboa: Taschen, 2012, 96 p.

_____. *Serpentine Gallery Pavilions*. Colónia. Taschen, 2011, 206 p.

KANDINSK, Wassily. *Ponto e linha sobre plano*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, 206 p.

KATINSKY, Julio Roberto. *Brasília em três tempos*. Rio de Janeiro: Revan, 1991, 80 p.

KESSEL, Carlos. *Arquitetura Neocolonial no Brasil: entre o pastiche e a modernidade*. Rio de Janeiro: Jauá Editora, 2008, 272 p.

KUBITSCHEK, Juscelino. *Por que construí Brasília*. Brasília: Senado Federal, 2000, 477 p.

LACROIX, Maria de Lourdes Lauande. *São Luis do Maranhão: corpo e alma*. São Luís; Maria de Lourdes Lauande, 2012, 578 p.

LAGANÀ, Guido. LONTRA, Marcus. *Niemeyer 100*. Torino: Electa, 2008, 158 p.

LIRA, José. *Warchavchik: Fraturas da Vanguarda.* São Paulo: Cosac Naify, 2011, 552 p.

LOPES, José Antônio Viana (org.) *São Luis Ilha do Maranhão: guia de arquitetura e paisagem.* Sevilha: Consejeria de Obras Públicas y Transportes, Dirección Gerenal de Arquitectura y Vivienda, 2008, 448 p.

LE CORBUSIER. A viagem do Oriente. São Paulo: Cosac & Naify, 2007, 216 p.

_____. *Por uma arquitetura.* São Paulo: Perspectiva, 2009, 214 p.

_____. *Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo.* São Paulo: Cosac & Naify, 2004, 295 p.

LEONÍDIO, Otávio. *Carradas de razões. Lucio Costa e a arquitetura moderna brasileira (1924-1951).* Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2007, 346 p.

LUIGI, Gilbert. *Oscar Niemeyer: une esthétique de la fluidité.* Marseille: Parenthèses, 1987, 158 p.

MACHADO FILHO, Aires da Mata. *Arraial do Tijuco, cidade Diamantina.* Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980, 309 p.

MELLO, Joana. Ricardo Severo: da arqueologia portuguesa à arquitetura brasileira. São Paulo: Annablume. Fapesp, 2007, 264 p.

MIRANDA, Wander Melo. *Anos JK: margens da modernidade.* São Paulo: Imprensa Oficial do Estado. Rio de Janeiro, 2002, 170 p.

MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil.* Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1999, 288 p.

MACEDO, Danilo Matoso. *Da matéria à invenção: as obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais, 1938-1955.* Brasília: Câmara dos Deputados, Coordenação de Publicações, 2008, 528 p.

MAQUIAVEL, Nicolau. *O príncipe e escritos políticos.* São Paulo: Nova Cultural, 1987.

MONTANER, Josep Maria. *Depois do movimento moderno. Arquitetura da segunda do século XX.* Gustavo Gili: Barcelona, 2001, 271 p.

_____. *Sistemas arquitetônicos contemporâneos.* Gustavo Gili: Barcelona, 2009, 224 p.

MOREIRA, Fernando Diniz (org.). *Arquitetura moderna no Norte e Nordeste do Brasil: universalidade e diversidade.* Recife: FASA, 2007, 392 p.

MORA-FIGUEROA, L. *Transformaciones Artilleras en la Fortificacion Tardomedieval Española.* In: Mil Anos de Fortificações na Península Ibérica e no Magreb (500-1500): Actas do Simpósio Internacional sobre Castelos. Edições Colibri / Câmara Municipal de Palmela, Lisboa, 2001, 652 p.

NESBIT, Kate (org.). *Uma nova agenda para arquitetura: antologia teórica (1965-1995).* São Paulo: Cosac & Naify, 2013, 672 p.

NIEMEYER, Oscar. *As curvas do tempo: memórias.* Rio de Janeiro: Revan, 1998, 294 p.

_____. *A forma na arquitetura.* Rio de Janeiro: Revan, 2005, 58 p.

_____. *Casas onde morei.* Rio de Janeiro: Revan, 2005, 72 p.

_____. *Conversa de amigos: correspondência entre Oscar Niemeyer e José Carlos Sussekind.* Rio de Janeiro: Revan, 2002, 256 p.

_____. *Conversa de arquiteto.* Rio de Janeiro: Revan e Editora da UFRJ, 1993, 54 p.

_____. *Crônicas.* Rio de Janeiro: Revan, 2008, 116 p.

_____. *Igrejas.* Rio de Janeiro: Editora Nosso Caminho Ltda, 2011, 54 p.

_____. *Meu sósia e eu.* Rio de Janeiro: Revan, 1999, 140 p.

_____. *Minha Arquitetura.* Rio de Janeiro: Revan, 2000, 112 p.

_____. *Minha experiência em Brasília.* Rio de Janeiro: Vitória, 1961, 87 p.

_____. Oscar Niemeyer: 1999-2009. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, 94 p.

_____. *Parque do Tietê. Plano de Reurbanização da Margem do Rio Tietê.* São Paulo: ALMED, 1986

_____. *Quase memórias – tempos de entusiasmo e revolta – 1961-1966*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, 102 p.

NOBRE, Ana Luiza. KAMITA, João Masao. LEONÍDIO, Otávio. CONDURU, Roberto (orgs.). *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea.* São Paulo: Cosac & Naify, 2004, 336 p.

NOBRE, Ana Luiza (org.). *Lucio Costa. Encontros.* Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010, 259 p.

O´DONNELL, Júlia. *A invenção de Copacabana. Culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro (1890-1940).* Rio de Janeiro: Zahar, 2013, 255 p.

OLIVEIRA, Olívia de. *Lina Bo Bardi: obra construída.* São Paulo: Gustavo Gili, 2014, 256 p.

OLIVEIRA, Carla Mary da Silva. *O Barroco na Paraíba: arte, religião e conquista.* João Pessoa: Editora Universitária / IESP – Instituto Superior de Educação, 2003, 128 p.

PAPADAKI, Stamo. *Oscar Niemeyer.* New York: George Brasiller, 1960, 127 p.

_____. *Oscar Niemeyer: works in progress.* New York: Reinhold, 1956, 192 p.

_____. *The work of Oscar Niemeyer.* New York: Reinhold, 1950, 228 p.

PASSOS, Luiz Mauro do Carmo. *Edifícios de apartamentos Belo Horizonte, 1939-1998*. Belo Horizonte: AP Cultural, 1998, 170 p.

PLANO DE MANEJO – DIAGNÓSTICO – FLORESTA NACIONAL DE RITÁPOLIS. MMA – Ministério do Meio Ambiente. s/d, 226 p.

PEREIRA, Miguel Alves. *Arquitetura, texto e contexto: o discurso de Oscar Niemeyer.* Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997, 199 p.

PERETTI, Marianne. *L´Audace de l´Invention. A Ousadia da Invenção.* Recife: B52 Desenvolvimento Cultural; São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015, 348 p.

PESSÔA, José (org.). *Lucio Costa: documentos de trabalho.* Rio de Janeiro: IPHAN, 1999, 328 p.

PETIT, Jean. *Niemeyer: poeta da arquitetura.* Lugano: Fidia Edizioni D´Arte Lugano, 1995, 446 p.

PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. *Neocolonial, Modernismo e Preservação do Patrimônio no Debate Cultural dos Anos 1920 no Brasil.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2011, 312 p.

PLAUTO, Anfitrião. *Introdução, tradução do latim e notas de Carlos Alberto Louro Fonseca.* Lisboa: Edições 70, 1983

PUPPI, Marcelo. *Por uma história não moderna da arquitetura brasileira: questões de historiografia.* Campinas, SP: Pontes: Associação dos Amigos da História da Arte: CPHA:IFCH: Unicamp, 1998, 190 p.

PUPPI, Lionello. *A arquitetura de Oscar Niemeyer.* Rio de Janeiro: Revan, 1998, 171 p.

REIS FILHO, Nestor Goulart. *Quadro da Arquitetura no Brasil.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1970, 214 p.

RIBEIRO, Pe. Eduardo (org.). *Jubileu.* Conceição do Mato Dentro: Capitular Editora, 2014, 72 p.

ROCHA, Ricardo. *José de Souza Reis da Inconfidência à Gloria.* In: O Moderno já passado, O Passado já moderno – reciclagem, requalificação, rearquitetura. Anais do 7º Seminário do Docomomo Brasil. Porto Alegre, outubro de 2007.

ROCHA-PEIXOTO, Gustavo. BRONSTEIN, Laís. OLIVEIRA, Beatriz Santos. LASSANCE, Guilherme. *Às coisas mesmas: conversas com o objeto.* In: ROCHA-PEIXOTO, Gustavo et al. *Leituras em Teoria da Arquitetura 3: objetos.* Rio de Janeiro: Rio Books, 2011 p. 21-32.

RODRIGUES, José Wasth. *Documentário arquitetônico. Relativo à antiga construção civil no Brasil.* Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1979, 323 p.

SANTOS, Cecília Rodrigues et al. *Le Corbusier e o Brasil.* São Paulo: Tessela: Projeto Editora, 1987, 321 p.

SANTOS, Paulo Ferreira. *Quatro séculos de Arquitetura.* Rio de Janeiro: IAB, 1981, 124 p.

_____. *Formação de cidades no Brasil Colonial.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001, 180 p.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010, 229 p.

SEGRE, Roberto. *Ministério da Educação e Saúde: ícone urbano da modernidade brasileira (1935-1945).* Romano Guerra Editora, 2013, 544 p.

_____. (org). *Tributo a Oscar Niemeyer.* Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2009, 176 p.

SHERWOOD, James. *Orient-Express: A Personal Journey*. London: Robson Press, 2012, 388 p.

SILVA FILHO, Olavo Pereira de. *Carnaúba, pedra e barro na Capitania de São José do Piauhy*. Belo Horizonte. Ed. do Autor, 2007.

SINTESIS ARQUITECTURA. *Centro Niemeyer. Diseño y Proceso Constructivo. Niemeyer Center. Design and Constructive Process.* Oviedo: Sintesis Arquitectura, 2012, 72 p.

STEENBERGEN, Clemens. REH, Wouter. *Arquitetctura y Paisaje.* Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2001, 381 p.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Oscar Niemeyer.* Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978, 114 p.

SPADE, Rupert. *Oscar Niemeyer.* London: Thames and Hudson, 1971, 136 p.

SUBIRATIS, Eduardo. *Vanguarda e Mídia, Metrópolis*. Studio Nobel, São Paulo, 1993, 88 p.

TROPIA CALDAS, Bruno. *Copacabana reinventada por Oscar Niemeyer: outras modernidades.* In: TRIGUEIROS, Conceição. CARSALADE, Flávio (orgs.). *Desafios à Cidade. Facetas de uma Urbanização em Ritmo Acelerado. A Língua que Habitamos.* Academia de Escolas de Arquitetcura e Urbanismo de Língua Portuguesa AEAULP, 2017, 566 p.

_____. *De Hypolito Lavenue aos zangões-fotógrafos: formação e banalização da imagem de Ouro Preto, Minas Gerais.* In: GUIMARAENS, Cêça (org.). Museografia e Arquitetura de Museus. Fotografia e Memória. Rio de Janeiro: Rio Books, 2016, 335 p.

_____. *Intervenções Cariocas: O Paço e a Baía redesenhados por Oscar Niemeyer.* In: JANEIRO, Pedro António. GUIMARAENS, Cêça (orgs.). *Desenho [...] Cidade [...] Moderna. Arquiteturas-Imaginadas. Representação Gráfica Arquitetónica e Outras-Imagens.* Casal de Cambra: Caledoscópio – Edição e Artes Gráficas, AS, 2016, 455 p.

_____. *Reis e heróis. José de Souza Reis e o Panteão dos Inconfidentes.* In: GAZZANEO, Luiz Manoel (org.). *Representações da cidade no mundo lusófono e hispânico.* Rio de Janeiro: Coleção PROARQ UFRJ-FAU, 2013, 335 p.

_____. *Metáforas de concreto e flor. Novas leituras para os memoriais projetados por Oscar Niemeyer.* In: GUIMARAENS, Cêça (org.). Museografia e Arquitetura de Museus. Museologia e Patrimônio. Rio de Janeiro: Rio Books, 2014, 295 p.

_____. *Passado Moderno. A presença da arquitetura de Oscar Niemeyer em Sítios Históricos Brasileiros.* In: GAZZANEO, Luiz Manoel (org.). *Artes & Território no mundo lusófono e hispânico.* Rio de Janeiro: Rio Books, 2014, 415 p.

UNDERWOOD, David. *Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil.* São Paulo: Cosac Naify, 2010, 160 p.

VASCONCELLOS, Sylvio. *Arquitetura no Brasil: Sistemas construtivos.* Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1979, 186 p.

_____. *Vila Rica.* São Paulo: Perspectiva, 2011, 213 p.

VAUTHIER, Louis Léger. *Casas de residência no Brasil.* In. Arquitetura Civil I. São Paulo: MEC / IPHAN / FAU-USP, 1981, p. 1-94

VELHO, Gilberto. *A Utopia Urbana: Um Estudo de Antropologia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989

XAVIER, Alberto et al. *Arquitetura moderna paulistana.* São Paulo: Romano Guerra, 2017, 296 p.

_____. *Arquitetura moderna no Rio de Janeiro*. São Paulo: Pini: Fundação Vilanova Artigas; Rio de Janeiro: RIOARTE, 1991, 315 p.

_____. *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, 408 p.

WAISMAN, Marina. *La estructura histórica de entorno*. Buenos Aires, 1977, 287 p.

WERKEMA, Mauro Guimarães. *História, arte e sonho na formação de Minas*. Belo Horizonte: DUO Editorial, 2010, 504 p.

WESELY, Michael. KIM, Lina. *Arquivo Brasília*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010, 528 p.

WISNIK, Guilherme. *Lucio Costa*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, 128 p.

6.2.

REVISTAS

CZAJKOWSKI, Jorge. *Revista Gávea*, nº6, p. 141, 1988

ELHYANI. Projetando Niemeyer. *Revista do Centro da Cultura Judaica*, nº29, p. 36, 2010

GUIMARAENS, Cêça. Sobre o novo em Niemeyer. *Revista aU – Arquitetura & Urbanismo*, São Paulo, nº 165, p. 64-68, 2007

LOPES, Alberto Costa. Maravilhas arquitetônicas para uma cidade maravilhosa. *Revista Projeto & Design*, São Paulo, n.122, p-167-180, jun. 1989

MACEDO, Danilo Matoso. Um nativismo esquecido. *Revista aU – Arquitetura & Urbanismo*, São Paulo, nº 165, p. 20-27, 2007

MENDES, José Guilherme. Niemeyer destrói e reconstrói o Rio. *Revista Manchete*, nº54, s.p, 1953

NIEMEYER, Oscar. Centro Cultural do Principado de Astúrias em Avilés – Espanha. Revista Nosso Caminho, v.1, n.3, p.4-9, 2008

_____. Auditório Ravello – Portugal. Revista Nosso Caminho, v.1, n.8, p.28-29, 2010

_____. Ateliê Saint-Moritz – Suíça. Revista Nosso Caminho, v.1, n.8, p.32-33, 2010

_____. Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer – Espanha – Principado de Astúrias. Revista Nosso Caminho, v.1, n.8, p.8-19, 2010

_____. Museu de Arte Contemporânea de Ponta Delgada Açores – Portugal. Revista Nosso Caminho, v.1, n.8, p.26-27, 2010

NIEMEYER. Oscar. In: *Revista da Diretoria de Engenharia*, Rio de Janeiro: 1937, p. 188-189

SEGRE, Roberto. O sonho americano de Oscar Niemeyer. *Revista aU – Arquitetura & Urbanismo*, São Paulo, nº 165, p. 42-49, 2007

SEGRE, Roberto. BARKI, José. Niemeyer jovem: o amor à linha reta. *Revista Projeto Design*, São Paulo, nº 345, p. 90-97, 2008

SERAPIÃO, Fernando. Um truque para enganar a morte. *Revista Projeto Design*, São Paulo, nº 334, p. 110-114, 2007

SOUZA, Lydio de. Brasil: potência arquitetônica. *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, nº33, p. 18-25, 1952

6.3.

MONOGRAFIAS, DISSERTAÇÕES E TESES

ALENCAR, Aurélia Tâmisa Silvestre de. *Archimedes Memória. 'O futuro ancorado no passado'.* 2010. Dissertação (Mestrado em Ciências em Arquitetura). Programa de Pós Graduação em Arquitetura da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

ALMEIDA, Marcos Leite. *As casas de Oscar Niemeyer (1935-1955).* 2005. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

ANDRADE JÚNIOR, Nivaldo Vieira de. *Metamorfose Arquitetônica: Intervenções projetuais contemporâneas sobre o patrimônio edificado.* 2006. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia.

BAREL FILHO, Ezequiel. *Lucio Costa em Ouro Preto. A invenção de uma 'Cidade Barroca'.* 2013. Dissertação (Mestrado em História da Arte, Patrimônio e Turismo Cultural). Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

BRASILEIRO, Vanessa Borges. A Casa é uma Máquina de Morar (?): análise das residências modernistas de Sylvio de Vasconcellos.*Caderno de Arquitetura.* Belo Horizonte, Ed. PUC Minas. No prelo.

CABRAL, Gilberto Flores. *Paradoxos de uma modernidade longínqua. Le Corbusier e o imaginário corbusiano – uma análise de suas interações com o Brasil.* 2002. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

COMAS, Carlos Eduardo. Arquitetura Moderna, Estilo Corbu, Pavilhão Brasileiro in AU 26, 1989; além de COMAS, Carlos Eduardo. Précisions brésiliennes, 1936-1945. Paris: Université de Paris, 2002. Traduzido como Precisões: arquitetura moderna brasileira, 1936-45. Porto Alegre: PROPAR, 2002

CARLUCCI, Marcelo. *As casas de Lucio Costa.* 2005. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo.

CARVALHO, Édis Evandro Teixeira de. *A Arquitetura Neocolonial: A arquitetura como afirmação de nacionalidade.* 2002. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo com Ênfase em

Conservação e Restauro). Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia.

CORDEIRO, Caio Nogueira Hosannah. *A Reforma Lucio Costa e o Ensino da Arquitetura e Urbanismo: da Escola Nacional de Belas Artes à Faculdade Nacional de Arquitetura (1931-1945).* 2015. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

FAVILLA, Daniela. *O Regionalismo Crítico e a Arquitetura Brasileira Contemporânea: o caso de Severiano Porto.* 2003. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes da Universidade Federal de Campinas – Unicamp.

FIGUEIREDO, Guilherme Araújo de. *A Morfologia dos Espaços Públicos de Carnaval do Rio de Janeiro*, 2003. Dissertação (Mestrado em Ciências em Arquitetura). Programa de Pós Graduação em Arquitetura da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

FIGUEIREDO, Guilherme Araújo de. *Os desfiles da forma carnavalesca na rua reformada da arquitetura.* 2009. Tese (Doutorado em Ciências em Arquitetura). Programa de Pós Graduação em Arquitetura da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

GONÇALVES. Cristiane Souza. *Experimentações em Diamantina. Um estudo sobre a atuação do SPHAN no conjunto urbano tombado 1938-1967.* São Paulo. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – FAUUSP, 2010.

GRAÇA, Ana Luisa Gomes dos Santos. *Projectar com o Lugar: Sustentabilidade Patrimonial Projecto de Reabilitação para a Quinta dos Alfinetes.* 2014. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetctura. Universidade de Lisboa.

GUERRA NETO, Abílio. Lucio Costa, modernidade e tradição. *Montagem discursiva da arquitetura moderna brasileira.* 2002. Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual de Campinas – Unicamp.

HECK, Márcia. *Casas Modernas cariocas (1930-1965).* 2005. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e urbanismo). Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

LAUANDE JÚNIOR, Francisco de Assis. *Brasília: a Praça dos Três Poderes.* 2008. Dissertação (Mestrado em Teoria e História e Crítica da Arquitetura). Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília.

LEVERONE, Rodrigo Caimanque. *Parque Cultural Ex Cárcel de Valparaíso,* 2005. Monografia (Graduação em Arquitetura e Urbanismo) Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad de Chile.

MACEDO FILHO, José Maria de. *Santos: zona de fronteira. Mutações do Largo Marques de Monte Alegre.* 2008. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

MORENO, Júlio César. *A ação do Santuário Nacional de Nossa Senhora Aparecida e o fomento do Turismo Religioso.* 2009. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

MOURA FILHO, Cláudio Humberto. *Relação campo-cidade no Distrito Federal Brasileiro: o caso do Park Way*. Monografia (Bacharelado em Geografia). Departamento de Geografia da Universidade de Brasília da Universidade de Brasília.

PEREIRA, Maíra Teixeira. *As casas de Lina Bo Bardi e os sentidos de habitat*. 2014. Tese (Doutorado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo). Programa de Pesquisa e Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília.

PEREIRA, Monise Campos. *O pátio interno como arquétipo*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Programa de Pesquisa e Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília.

PINELO, António Manuel Seabra. *Frank Lloyd Wright. Usonian Houses. Uma abordagem sintática ao estudo do espaço doméstico*. 2008. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Instituto Superior Técnico da Universidade Técnica de Lisboa.

QUEIROZ, Rodrigo Cristiano. *Oscar Niemeyer e Le Corbusier: Encontros*. 2007. Tese (Doutorado em Arquitetura). Programa de Pós Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

SANCHES, Maria Ligia. *Construções de Paulo Ferreira Santos: a fundação de uma historiografia da arquitetura e do urbanismo no Brasil*. 2005. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura da PUC-Rio.

SCOTTÁ, Luciane. *Arquitetura religiosa de Oscar Niemeyer em Brasília,* 2010. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Programa de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília.

SILVA, Élcio Gomes da. *Os Palácios originais de Brasília*. 2012. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Curso de Doutorado da Universidade Federal de Brasília.

TROPIA CALDAS, Bruno. *Velho Tejuco Moderno. A presença da arquitetura de Oscar Niemeyer em Diamantina, MG*. 2014. Dissertação (Mestrado em Ciências em Arquitetura). Programa de Pós Graduação em Arquitetura da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

ZEIN, Ruth. *Arquitetura Brasileira, Escola Paulista e as Casas de Paulo Mendes da Rocha,* 2000. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Propar-UFRGS

6.4.

SITES

http://www1.folha.uol.com.br

http://www.a12.com

http://www.academia.org.br

http://www.arcoweb.com.br

http://www.arqbh.com.br

http://www.artecapital.net

http://www.au.pini.com.br

http://www.basilio.fundaj.gov.br

http://www.biobiochile.cl

http://www.casadeluciocosta.org

http://www.catolenews.com.br

http://www.cmd.mg.gov.br

http://www.chicobuarque.com.br

http://www.colonialvoyage.com

http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br

http://www.doc.brazilia.jor.br

http://www.docomomo.org.br

https://www.domusweb.it

http://www.elmostrador.cl

http://www.greekarchitects.gr

http://www.familiaridade.com.br

http://www.fncaue.com

http://www.fondationlecorbusier.fr

http://www.fortalezas.org

https://www.fosterandpartners.com

http://www.fundathos.org.br

http://www.jobim.org

http://www.jornalggn.com.br

http://www.heliorodriguesribeiro.zip.net

http://www.icomoschile.blogspot.com.br

http://www.ims.com.br

http://www.islam.org.br

http://www.kirow-kantine.de

http://www.kunstbulletin.ch

http://www.latercera.com

https://www.leipzig.de

http://www.leonardofinotti.com

http://mail.camara.rj.gov.br

http://www.mdr.de

http://www.mercuriovalpo.cl

http://www.niemeyer.org.br

http://www.noticias.terra.com.br

http://www.oafundacao.org.br

http://www.oglobo.globo.com

http://www.oswald.com.br

http://www.panoramio.com

http://www.patriamineira.com.br

http://philip-gooddaysunshine.blogspot.com.br

http://www.plataformaurbana.cl

http://www.prmg.mpf.mp.br

http://www.provence7.com

http://rioquepassou.com.br

https://www.revistaplaneta.com.br

http://www.rosanycosta.com.br

http://www.scielo.br

http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br

http://www.skyscrapercity.com

http://www.turismo.df.gov.br

http://www.terreiros.ceao.ufba.br

http://www.ubibliorum.ubi.pt

http://www.unb.br

http://www.vitruvius.com.br

6.5.

ARTIGOS DE SITES

CALDATTO, Nery. *Museu Pelé.* Homenagem, São Paulo, ano 14, n165.02, Vitruvius, set,2014. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br. Acesso em: fevereiro de 2017.

CARDERMAN, David, CADERMAN, Rogério Goldfeld. *O Rio de Janeiro nas aulturas: a verticalização da cidade.* Arquitextos*,* São Paulo, ano 07, n. 078.02, Vitruvius, nov.2006. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br. Acesso em: fevereiro de 2017.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. *Arquitetura moderna, estilo campestre. Hotel, Parque São Clemente.* Arquitextos*,* São Paulo, ano 11, n. 123.00, Vitruvius, ago.2010. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br. Acesso em: janeiro de 2017.

DIEST, Camila van. *Relatos y dilemas de la memoria en Chile. Apuntes desde el caso de la Ex Cárcel de Valparaíso.* Disponível em: http://cabodostrabalhos.ces.uc.pt. Acesso em: janeiro de 2017.

GROSS, Ingrid (s/d): *"O duplo em Anfitrião, de Plauto e Um deus dormiu lá em casa, de Guillherme de Figueiredo"* Cadernos do CNLF, vol. XIV, nº2, t.2, pp 1272-1288. Disponível em http://www.filologia.org.br Acesso em: janeiro de 2017.

HOLLANDA, Marina de. *Clássicos da Arquitetura: Casa Experimental Muuratsalo / Alvar Aalto*. Disponível em https://www.archdaily.com.br. Acesso em: janeiro de 2017.

NASCIMENTO, Gizela Barlosa do. CARVALHO JÚNIOR, Antônio Neves. GUMIERI, Adriana Guerra. *Caracterização de argamassas de Pó-de-Pedra para Restauração de Fachadas no Estilo art déco*. Disponível em http://www.fumec.br/revistas Acesso: janeiro de 2018.

OLIVEIRA, Benedito Tadeu de. *A Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz) em Minas Gerais. Reflexões sobre a nova sede*. Arquitextos, São Paulo, ano 14, n.165,01, Vitruvius, fev. 2014. Disponível em http://www.vitruvius.com.br

PAZ, Daniel. *Arquitetura efêmera ou transitória. Esboços de uma caracterização*. Arquitextos, São Paulo, ano 09, n. 102.06, Vitruvius, nov. 2008. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br. Acesso em: janeiro de 2017.

ZAMORA, Marcelo. *Polvorín central de Valparaíso 1807-1809. Loma de Elías /Cerro Cárcel*. Disponível em: https://pt.scribd.com. Acesso em: janeiro de 2017.

6.6.
OUTRAS FONTES

Oscar Niemeyer, A vida é um sopro. Roteiro e direção: Fabiano Maciel. Produção Executiva: Sacha. Produção: Santa Clara. Documentário, 90 minutos. Brasil, 2007.

APÊNDICES

ANO DO CURSO	DISCIPLINAS REGULAMENTO ENBA (1º de janeiro de 1924)	DISCIPLINAS REFORMA DE LUCIO COSTA (11 de abril de 1931)
1º ANO	Desenho Figurado; Desenho de Elementos de Arquitetura; Geometria Descritiva e noções de Sombra e Perspectiva.	Matemática Superior: Geometria Analítica / Diferencial / Integral; Geometria Descritiva, Aplicação às Sombras, Perspectiva, Estereotomia; Elementos de Construção, Tecnologia, Materiais e Orçamento; Arquitetura Analítica (1ª Parte) Desenho (1ª Parte) Modelagem (1ª Parte)
2º ANO	Geometria Analítica e Cálculo; Desenho de Modelo Vivo; Composição de Elementos de Arquitetura; Perspectivas e Sombras; Modelagem Ornamental; Mecânica, Gráfico-estatística e Resistência dos Materiais.	Resistência dos Materiais. Grafo-estática. Estabilidade. Construção (1ª Parte); Sistemas e Detalhes de Construção (1ª Parte); Materiais de Construção – Terrenos; Arquitetura Analítica (2ª Parte); Desenho (2ª Parte) Modelagem (2ª Parte)
3º ANO	História da Arte e Estética; Composição Decorativa; Estereotomia; Modelagem Ornamental; Estabilidade das Construções; Materiais de Construções - Processos de Construção, Higiene e Edifícios.	Resistência dos Materiais. Grafo-estática. Estabilidade. Construção (2ª Parte); Sistemas e Detalhes de Construção (2ª Parte); História das Belas Artes; Artes Aplicadas – Tecnologia e Composição; Arte Decorativa (1ª Parte); Teoria da Arquitetura (1ª Parte); Composição em Arquitetura (Grau Mínimo).
4º ANO	História da Arte e Estética; Composição de Arquitetura; Modelagem Ornamental; Legislação das Construções; Topografia; História e Teoria da Arquitetura.	Física aplicada às construções – Higiene da Habitação; Estilo; Artes aplicadas; Teoria da Arquitetura (1ª Parte). Composição em Arquitetura (Grau Médio).
5º ANO	Composição de Arquitetura.	Urbanismo. Topografia – Arquitetura Paisagística; Legislação. Contratos e Administração, Economia Política; Composição de Arquitetura (Grau Máximo).
6º ANO	Composição de Arquitetura	

Tabela 4 [T4]: Quadro comparativo acerca das Disciplinas da Enba em 1924 e 1931. Adaptações através do original de Caio Nogueira Hossanah Cordeiro em sua Tese intitulada "A Reforma Lucio Costa e o ensino da arquitetura e do urbanismo: da Escola Nacional de Belas Artes à Faculdade de Arquitetura (1931-1945).

Nome do arquivo: 6_TESE
Diretório: C:\Users\Bruno Tropia\Documents
Modelo: C:\Users\Bruno Tropia\AppData\Roaming\Microsoft\Modelos\Normal.dotm
Título:
Assunto:
Autor: Tropia
Palavras-chave:
Comentários:
Data de criação: 24/08/2017 10:21:00
Número de alterações: 201
Última gravação: 26/02/2018 21:37:00
Salvo por: Bruno Tropia
Tempo total de edição: 7.349 Minutos
Última impressão: 26/02/2018 21:37:00
Como a última impressão
Número de páginas: 378
Número de palavras: 153.054 (aprox.)
Número de caracteres: 826.493 (aprox.)