

VARIAÇÕES BRUTALISTAS NA OBRA DE OSCAR NIEMEYER

Alexandre Augusto Martins
Arquiteto e Urbanista (Mestrando)
Universidade de São Paulo – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Rua Bertioga, nº 273 – CEP 04141.100, São Paulo / Capital, Brasil.
Fone: (11) 99145 2107; E-mail: martins-aa@uol.com.br

RESUMO

Palácio do Itamaraty (Brasília, 1962) e Palazzo Mondadori (Milão, 1968). Dois momentos marcantes na carreira de Oscar Niemeyer e decorrentes de dois períodos de profundas reflexões pessoais e projetuais. Em ambas as obras, pode-se investigar e discutir possíveis entrelaçamentos em relação à arquitetura brutalista.

Derivadas da primeira inflexão na carreira de Niemeyer, iniciado em 1954, ao arquiteto passam a interessar as criações compactas simplificadas e geométricas e as questões hierárquicas de caráter arquitetônico de unidade e de harmonia, expressas por suas próprias soluções estruturais (tidas como partes integrantes dos conceitos plásticos originais). Como resultado, a inflexão projetual daí derivada é exercitada formalmente por Niemeyer nos projetos dos edifícios brasilienses, sobretudo quanto à volumetria sintética, limpa e de acentuada presença plástica – como no Palácio do Itamaraty. Quem sabe inspirado tanto nas arquiteturas clássicas da Antiguidade ou nos ensaios volumétricos predominantemente cúbicos das *Maisons Citrohan* corbusianas, ou mesmo pelos volumes miesianos em forma de caixas envidraçadas, estruturadas em aço e confortavelmente inseridas em seus contextos paisagísticos e citadinos, o fato é que o prisma fechado, pousado no chão e volteado por um peristilo de ritmo constante permite plena integração do Palácio à Esplanada dos Ministérios (sítio urbano no qual se insere). Todavia, é possível afirmar que essa obra carregue consigo certa “falsidade” projetual e construtiva. A liberdade formal de Niemeyer para conferir mais leveza e plasticidade à área externa motiva interpretações equivocadas quanto à sustentação do edifício. Tanto é que os pórticos externos não se responsabilizam pela função portante do conjunto edificado. Assumem, pois, um papel limitado ao simbolismo e a questões de cunho estético.

O segundo ponto de mudança de pensamento de Niemeyer ocorre na segunda metade da década de 1960, oportunidade na qual assume um viés fortemente estruturalista e que alça a solução portante do edifício à parte integrante e de mesmo nível de relevância que os demais elementos arquitetônicos. Um exemplo desta nova fase é dado pelo Palazzo Mondadori, construído na planície lombarda milanesa. Esta obra que carrega consigo a “novidade” de imputar à colunata uma função não apenas contemplativa, mas de atribuição estrutural portante, é vista por muitos como uma evolução do vocabulário utilizado pelo arquiteto anteriormente, no Palácio do Itamaraty. Além disso, neste projeto a estrutura responsabiliza-se pela adequação arquitetônica e de organização de espaços, visando sempre alcançar os limites máximos tecnológicos e construtivos. Como resultado, obteve-se uma obra que adota grandes estruturas de maneira ousada, porém com resultado harmonioso e consciente, sem exageros e com uma expressividade estética singular. Essas características, quando analisadas em conjunto ou em partes, permite uma clara aproximação com o fazer projetal brutalista.

O objetivo deste artigo é, assim, propor uma investigação sobre duas obras notáveis do repertório arquitetônico de Oscar Niemeyer: o Palácio do Itamaraty e o Palazzo Mondadori, estabelecendo relações entre elas e a arquitetura brutalista. Para tanto, busca-se, primeiramente, analisar as obras propriamente ditas mais que aquilo que delas já foi publicado – o que pode conferir mais autonomia ao processo e limitar as influências externas. Concomitantemente e baseando-se em Bastos e Zein (2010), identificam-se características que as qualifiquem, aproximem ou distanciem do brutalismo: partido, composição, elevações, sistema construtivo, texturas, ambiência lumínica e características simbólico-conceituais.

Palavras-chave: Oscar Niemeyer. Brutalismo. Arquitetura Moderna.

ABSTRACT

Itamaraty Palace (Brasília, 1962) and Palazzo Mondadori (Milan, 1968). Two remarkable moments in Oscar Niemeyer's career are consequence of two periods of deep personal and professional reflections. In both works, it is possible to investigate and discuss possible intertwinings to brutalist architecture.

Derived from the first point of inflection in Niemeyer's career, started in 1954, the architect is then interested in simplified and compact geometric creations and hierarchical architectural character issues of unity and harmony, expressed by their own structural solutions (regarded as integral parts of the original plastic concepts). As result, the first reflection is formally exercised by Niemeyer in Brasília, especially in its projects of synthetic volume, clean and aesthetic lightness – as in the Itamaraty Palace. Perhaps inspired by the classic architecture of Antiquity or by the mostly volumetric experiments of Le Corbusier's *Citrohan Maisons* or by Mies van der Rohe's glass boxes, shaped steel structured cubic glass boxes, comfortably inserted into its landscape and city contexts, the fact is that the closed-down prism and rounded by a peristyle of steady rhythm allowed a seamless integration of the Palace to the urban site in the Esplanade of the Ministries (place in which it is located). However, it is possible to affirm that this building presents a kind of "falsehood" of its constructive design. The formal freedom of Niemeyer in giving more lightness and plasticity to its external area allows misinterpretations regarding the support of the building. So that the external frames are not responsible for supporting the function of set built. They assume, though, a role that is limited to the symbolism and to aesthetics considerations.

The second change in Niemeyer's perspective occurs in the second half of the 1960s, when he takes a structuralist choice that rises the structural solution of the building to the same level of importance than the other architectural elements. An example of this new phase is given by the Palazzo Mondadori, built in the Lombard plain in Milão. This work carries the "newness" of imputing to the colonnade not only a contemplative function, but also a structural supporting role, considered by many as an evolution of the vocabulary used by the architect earlier, in the Itamaraty Palace. In addition, it takes structural responsibility for architectural and organizational adequacy of spaces, in order to achieve technological and constructive objectives. As a result, a work of audacious large structures, with a conscious and harmonious language with no exaggeration and expressing interesting plastic expressiveness. These features, when analyzed together or in parts, allows a clear approach to brutalist design.

The purpose of this article is, therefore, to draw up an investigation into two notable architectural repertory works of Oscar Niemeyer: the Itamaraty Palace and the Palazzo Mondadori, establishing relations among them and the brutalist architecture. To do so, it first analyzes the works themselves more than what has been published about them, what can give more autonomy to the process and limit external influences. Concurrently, based on Bastos and Zein (2010), it identifies characteristics that qualify, approaching to or withdrawing themselves from brutalism: composition, elevations, construction systems, textures, light environment and symbolic-conceptual characteristics.

Keywords: Oscar Niemeyer. Brutalism. Modern Architecture.

VARIAÇÕES BRUTALISTAS NA OBRA DE OSCAR NIEMEYER

À guisa de Introdução, algumas pontuações sobre este estudo.

A arquitetura de Oscar Niemeyer está presente em diversos continentes e conforma mais de oito décadas de produção ativa nas quais, segundo Segre (2009), teve projetados/construídos mais de 500 edifícios – número superior aos atingidos por Le Corbusier e Frank Lloyd Wright. Qualquer tentativa de abordá-la a um só passo e em sua totalidade torna-se uma oportunidade de incorrer em simplificações ou superficialidades que tendem a não resultar em uma reflexão satisfatoriamente consistente. Em prol de um enfoque mais direcionado e quem sabe até mais modesto, é conveniente que se delineie aqui uma investigação por meio da seleção de um tema em específico, qual seja, a possibilidade de uma aproximação entre a obra niemeyeriana e a arquitetura brutalista.

Ao conduzir uma discussão permeada por dois momentos de importantes inflexões na carreira desse arquiteto, o recorte aqui proposto visa favorecer a compreensão perspectivada de parte de sua trajetória profissional, colocando em questão o seu fazer projetual em momentos distintos que ora escamoteiam as variáveis estruturais em favor de volumetrias mais leves e puras, ora valem-se justamente dos princípios estruturais para oferecer respostas arquitetônicas, organizacionais e espaciais mais claras e verdadeiras.

Tanto a historiografia quanto as leituras das obras de Niemeyer reforçam o fato de o concreto ter sido escolhido como o material básico e preferido de seu fazer arquitetônico. E o mesmo concreto é também o componente principal do sistema construtivo das obras brutalistas. Além dele, caixas portantes, plantas genéricas, relação entre cheios e vazios e superfícies em concreto aparente são também alguns dos elementos que se encontram em ambas as arquiteturas. É interesse deste estudo, portanto, colocar em pauta as possíveis afinidades entre Niemeyer e o Brutalismo, sem a pretensão, vale ressaltar, de esgotar as questões propostas, tampouco de exaurir o tema ou as edificações analisadas.

Como produto final, este material organiza-se da seguinte forma: inicialmente é desenhado um breve panorama da arquitetura de Niemeyer, ressaltando os momentos de meditação projetual por ele vividos e que refletiram em significativas transformações conceituais e arquitetônicas de seus trabalhos. A seguir, com base em Bastos e Zein (2010), apresenta-se um conjunto de características que contribuem para entender, reconhecer e destacar as obras brutalistas. A fim de esboçar uma interseção entre ambos os contextos, são colocadas em pauta duas obras de Niemeyer que bem representam a concretização das transformações projetuais pelas quais passou: o Palácio do Itamaraty e o Palazzo Mondadori.

Meditações Niemeyerianas

Oscar Niemeyer é tido como um dos mais importantes arquitetos não apenas em território nacional, mas, também, em escala mundial. Sua arquitetura está presente em diversos continentes e conforma mais de oito décadas de produção ativa. É reconhecido como um dos precursores da modernidade arquitetônica brasileira, especialmente ao lado de outros nomes de peso, como Lucio Costa, Jorge Moreira, Affonso Eduardo Reidy e os irmãos Marcelo, Milton e Maurício Roberto. O conjunto das obras desses profissionais é o responsável, no entender de Zein (2005), pelo surgimento de uma dita escola moderna brasileira (especialmente ao longo das décadas de 1930 a 1950) que conquista espaço no Brasil e fora dele, sobretudo em função, por um lado, do alto padrão dos projetos propostos e, por outro, da ampla capacidade de fornecer respostas de cunho legitimamente brasileiro a questões relativas aos ideais modernos.

O pavilhão do Brasil para a Exposição Universal de 1939 realizada em Nova York, cujo projeto é fruto da parceria de Oscar Niemeyer e Lucio Costa, contribui para o despertar do interesse estrangeiro pela produção arquitetônica brasileira – até então entendida pelas tramas historiográficas internacionais como marginal ou periférica, desinteressante de um modo geral e, portanto, não característica daquilo que se entende àquele tempo por universo arquitetônico moderno.

Quatro anos mais tarde (em 1943), no Museu de Arte Moderna de Nova York, tanto a mostra *Brazil Builds – Architecture New and Old 1652 – 1942*, quanto o livro/catálogo dela derivado e organizado por Philip Goodwin, representam a maior divulgação da arquitetura moderna brasileira até aquele momento. A partir de então, segundo Camargo (2011) periódicos especializados voltam seus olhos ao que ocorre no cenário arquitetônico brasileiro, como o que se verifica nas publicações monográficas em *L'Architecture d'aujourd'hui* (1947); *Architectural Review* (1944), *Architectural Forum* (1947) e *Casabella* (1954).

O papel de Niemeyer para a arquitetura moderna brasileira, com isso, é fundamental desde o início – dadas a qualidade das obras e a projeção nacional e internacional obtida logo nos primeiros projetos construídos. Comas (2009) assinala que esse arquiteto é o responsável pelo alargamento e pelo enriquecimento “do vocabulário e da sintaxe da arquitetura moderna”, alinhando seus feitos às realizações corbusianas ao revelar total apreensão de suas aspirações sistêmicas.

Partindo do princípio de que a raiz da arquitetura moderna reside, para o mesmo autor, na “*ossatura independente*”, é possível perceber uma evolução da linguagem de Le Corbusier a partir das propostas niemeyerianas. Entre a década de 1930 e a construção de Brasília, Oscar Niemeyer mostra-se um hábil arquiteto que prima pela constante releitura das influências que recebera do mestre suíço. Ele não apenas abraça a estratégia projetual do “Sistema Dom-ino” como também potencializa seu campo de aplicação ao incorporá-la ao seu fazer arquitetônico. A partir de mutações geométricas e de materialidades, desenvolve projetos de volumetrias distintas

das tradicionais prismáticas, adotando seções das mais variadas: escalonadas, trapezoidais ou piramidais, além de lajes curvilíneas e de coberturas parabolóides. Dá vida a soluções que remetem ao organicismo e ao naturalismo, gerando, como consequência, as formas livres que delimitam e configuram os mais variados cenários até hoje. Nesse período, destacam-se no currículo profissional do arquiteto, o Ministério da Educação e Saúde (Rio de Janeiro, 1943) e o conjunto arquitetônico de Pampulha (Belo Horizonte, 1945).

Todavia, a trajetória projetual niemeyeriana não evolui uniformemente. Passados mais de vinte anos de formado, com aproximadamente setenta projetos realizados (mas não necessariamente edificados), após fazer uma extensa viagem para fora do país, às vésperas da construção de Brasília e desfrutando de claro reconhecimento em terras nacionais e estrangeiras, Oscar Niemeyer atribui ao não concretizado Museu de Caracas – concebido em 1954 – o ponto inicial de uma densa revisão profissional.

Ao compor o texto “*Considerações sobre a Arquitetura Brasileira*”, veiculado inicialmente em 1957 na revista *Módulo* e republicado pouco depois sob o título “*Depoimento*” na *Acrópole*, Niemeyer enfatiza que a arquitetura – e aí incluídos os seus próprios trabalhos – deve buscar a unidade formal por meio de soluções plásticas mais simples e com equilíbrio ideal no que se refere às respostas aos problemas funcionais e construtivos. Dito de outra maneira, passam a interessar a ele, desse momento em diante, as criações compactas simplificadas e predominantemente geométricas, além das questões hierárquicas e de caráter arquitetônico de unidade e de harmonia, potencialmente expressas, sempre que possível, por suas próprias soluções estruturais (neste momento, tomadas como partes integrantes dos conceitos plásticos originais, porém não compreendidas, ainda, como elementos arquitetônicos fundamentais).

É possível afirmar que a profunda meditação feita por Niemeyer nessa época seja motivada não apenas pelas variáveis de cunho pessoal em relação à sua própria arquitetura ou a transformações formais e tecnológicas que passam a lhe interessar cada vez mais, mas, também, ela ocorre em função das duras críticas que recebe tanto das publicações nacionais (mais bem representadas, aqui, pela revista *Habitat*, fundada pelo casal Bardi em 1950) quanto pelas manifestações internacionais proferidas, por exemplo, pelo então diretor da Escola de Ulm (Alemanha), o suíço Max Bill.

A inflexão na carreira desse arquiteto iniciada em 1954, a partir da qual muda seu modo de conceber e de desenvolver novos projetos, faz com que busque atender mais fortemente os problemas fundamentais da arquitetura. Passa então a entender como coisa única forma e estrutura, resolvendo-as ambas concomitantemente (e não sequencialmente) à medida que um novo projeto é pensado. Potencializa, assim, o uso plástico do concreto e foca arquiteturas mais arrojadas, porém, representadas em volumetrias sintéticas, puras, limpas e de leveza estética.

Essa primeira reflexão, maturada por anos, é experimentada inicialmente no projeto para o Parque do Ibirapuera. É também posta em prática mais formalmente nos edifícios brasilienses e além

deles, até meados dos anos 1960, período no qual Niemeyer realiza importantes projetos nacionais e internacionais, como o Pampulha late Clube (Belo Horizonte, 1962), a Universidade de Haifa (Haifa – Israel, 1962) e a Sede do Partido Comunista Francês (Paris – França, 1965).

Percebe-se nova alteração em seu fazer projetual – desta vez sutilmente mais discreta – quando chega próximo o final da década de 1960. Os projetos concebidos a partir de então são tecnologicamente mais desafiadores ao apostar em soluções estruturais portantes de grandes proporções. Mas não é só isso. As estruturas assumem dali em diante o papel proeminente de determinar não apenas o partido arquitetônico, mas também o de se responsabilizar pela definição da forma dos edifícios. Nesta nova transição profissional, destacam-se os trabalhos para a primeira etapa da Universidade Houari Boumedienne (Constantine – Argélia, 1969) e o conjunto arquitetônico e urbanístico de Argel (Argel – Argélia, 1968), mas, principalmente, as propostas cariocas nunca edificadas para o Centro Musical da Barra (1968) e para o Museu Exposição Barra'72 – Pavilhão do Saber (1969).

De acordo com Bastos e Zein (2010), pode ser apontado mais um momento de passagem vivenciado por Oscar Niemeyer. A partir de meados da década de 1980, sua arquitetura torna-se tanto mais individualista quanto menos se relaciona ao entorno, sendo marcada por volumes lacônicos abstratos, escultóricos e representativos. É uma fase em que o arquiteto, em prol de simplificações volumétricas, passa a não mais valorizar adequadamente os problemas de cunho programático-funcionais. Interessa-lhe mais que nunca antes, aquilo que desperta surpresa e admiração – mesmo que para isso tenha que desafiar as leis do equilíbrio e da gravidade.

Como exemplos desta fase projetual tem-se o Museu de Arte Contemporânea de Niterói (Rio de Janeiro, 1996), que sublima uma metamorfose volumétrica e formal da pirâmide invertida, fazendo com que seja possível apreendê-lo como uma releitura do Museu de Arte Moderna Caracas de 1954. Além dele, pode-se apontar o Museu Oscar Niemeyer (Curitiba, 2002), que por sua forma livre, fluida e curva representa, por assim dizer, um momento em que Niemeyer encontra-se novamente com o seu fazer arquitetônico que lhe foi tão característico ao longo da carreira, ao voltar sua atenção, novamente, às questões de funcionalidade programática, como bem ressaltam Bastos e Zein (2010).

A vastidão do repertório niemeyeriano incentiva que sobre ele sejam dispostos vários olhares diferentes, cada um dos quais focando uma qualidade em especial ou um conjunto de propriedades que busca compreendê-la, sob diferentes panoramas isolados ou em conjunto. Ao sugerir perspectivas associadas ao Brutalismo, abraça-se uma investigação direcionada a enfatizar as contribuições multidirecionais estabelecidas entre ambos.

Sendo assim, sugere-se uma ligeira pausa na discussão elaborada até este momento para que se esbocem as bases conceituais que qualificam as arquiteturas brutalistas como mote para efetuar, logo a seguir, uma leitura unificada entre os trabalhos de Niemeyer e a arquitetura do Brutalismo.

Proposições Brutalistas

Em 2010, após um extenso e criterioso levantamento, Bastos e Zein identificam um conjunto de temas que conforma as características do Brutalismo. Admitem, contudo, que não se trata nem de um grupo de fatores estanque, nem que as obras brutalistas possam a partir dele ser reconhecidas e identificadas taxativamente, uma vez que os atributos ali contemplados podem, salientam as pesquisadoras, ser também reconhecidos em obras não partidárias ao Brutalismo, situadas em quaisquer locais e filiadas a quaisquer tendências: moderna, contemporânea ou afins.

Trata-se, logo, de uma etapa de um processo de investigação que, espera-se, continue avançando. Ainda assim, é interessante tomá-lo com um instrumento para a discussão da arquitetura brutalista – e é isso o que se pretende fazer a partir de agora.

Resumidamente, os temas sugeridos pelas autoras/pesquisadoras estão destacados no Quadro 1 a seguir. Note-se que em sua elaboração não houve preocupações de ordem hierárquica ou de prioridade, mas apenas sequencial.

QUADRO 1: CARACTERÍSTICAS DAS ARQUITETURAS BRUTALISTAS	
Tema	Característica
Partido	<ul style="list-style-type: none">• Preferencialmente em monobloco;• Hierarquia clara, em havendo mais de um edifício construído;• Relação com o entorno feita com base em contrastes;• Franqueza de acessos;• Volumes predominantemente horizontais.
Composição	<ul style="list-style-type: none">• Prioridade pela “caixa portante”;• Primazia pela “planta livre”;• Predileção pelo teto homogêneo em grelha uni ou bidirecional;• Uso de vazios verticais internos / jogos de níveis;• Organização flexível de espaços internos;• Destaque aos elementos de circulação;• Concentração das funções de serviço em núcleos compactos.
Elevações	<ul style="list-style-type: none">• Domínio dos cheios sobre os vazios nos paramentos;• Poucas aberturas, geralmente protegidas por extensões de lajes;• Opção por iluminação vertical zenital.
Sistema Construtivo	<ul style="list-style-type: none">• Uso quase exclusivo de estruturas de concreto armado ou protendido;• Adoção privilegiada de lajes nervuradas,

QUADRO 1: CARACTERÍSTICAS DAS ARQUITETURAS BRUTALISTAS

Tema	Característica
	<ul style="list-style-type: none">pórticos rígidos ou articulados;• Pilares comumente expressam as forças estáticas suportadas;• Eventuais fechamentos em alvenaria de tijolos e/ou blocos de concreto aparentes;• Vãos livres e balanços amplos;• Ocasionais volumes anexos geralmente executados em estrutura independente.
Texturas e Ambiência Lumínica	<ul style="list-style-type: none">• Superfícies em concreto, tijolos ou blocos de concreto aparente;• Valorização das texturas presentes nas faces dos elementos construídos;• Quando do uso de pintura, esta é aplicada pontual e discretamente sobre os materiais (sem camadas intermediárias de revestimento);• Sombreamentos laterais feitos a partir de <i>brises</i> ou de outros elementos para este fim;• Foco na cor natural do concreto;
Características Simbólico-conceituais *	<ul style="list-style-type: none">• Ênfase na austeridade e na homogeneidade da solução arquitetônica;• Destaque para a construtividade da obra, para o didatismo e para a clareza da solução estrutural;• Busca por soluções cabais e exemplares;• Pré-fabricação como método ideal para a construção;• Evidência dada ao caráter experimental de cada exercício arquitetônico, tanto construtiva quanto programaticamente.

* Tema encontrado com mais clareza, apenas, nos exemplares do brutalismo paulista, não contemplados neste estudo.

Quadro 1: Características das Arquiteturas Brutalistas
Fonte: BASTOS e ZEIN (2010), com adaptações

Arcadas Brutalistas em Brasília

É na construção de Brasília que Oscar Niemeyer consegue colocar em prática todo seu talento criativo, influenciado pelas aspirações e intenções político-ideológicas das equipes envolvidas em um projeto de tamanha dimensão e de tal importância. A nova Capital Federal configura-se como a primeira oportunidade real na qual ele, efetivamente, degusta o resultado de suas profundas meditações iniciadas com o projeto do Museu de Arte Moderna de Caracas (1954).

Qualquer arquiteto modernista, como é o seu caso, almeja poder um dia projetar uma cidade integralmente, livre de sujeições culturais ou de edificações e estruturas pré-existentes, concebendo-a e realizando-a *ex-nihilo*. Brasília, que no final da década de 1950 oferece essa chance, representa não só o sonho de materializar o imaginário de toda uma nação, mas também a consolidação dos ideais outrora previstos na Carta de Atenas.

Niemeyer opta por concentrar-se apenas nas demandas arquitetônicas, fazendo com que as urbanísticas fiquem a cargo de um grupo do qual Lucio Costa faz parte. Além dessas duas frentes, há também uma terceira, composta por artistas e concentrada na implantação de esculturas públicas. A reunião dessas três áreas de conhecimento compõe uma tríade de pensadores e de profissionais que persegue a fusão perfeita entre arquitetura, urbanismo e artes plásticas. Molda-se, com isso, a concretização de mais um dos grandes ideários do Movimento Moderno.

A construção da Capital Federal a partir de uma *tabula rasa* também representa uma ocasião única para expressar todo o potencial tecnológico que as estruturas de concreto podem proporcionar à construção civil – e os prédios lá erguidos são prova disso. Como efeito, obtêm-se com os projetos de Niemeyer, edificações plasticamente inovadoras, por vezes leves e puras, que resultam de grandes arrojados tecnológicos. Obras sintéticas porém simbólicas, frutos do trabalho conjunto entre arquitetura e engenharia. Peças-chave, portanto, de um período pleno de experimentações e de novas descobertas.

Do conjunto de edificações brasilienses, merece destaque a sede do Ministério das Relações Exteriores, também conhecida como Palácio do Itamaraty ou Palácio dos Arcos (de 1962), cujas propostas conceituais são representadas na Figura 1 por meio de uma pequena amostra dos croquis desenhados pelo próprio Niemeyer.



Figura 1: À esquerda, tomada parcial frontal do Palácio do Itamaraty. À direita, croquis feitos por Niemeyer para a obra: acima, perspectiva geral do palácio, ressaltando o volume quadrangular e acessos externos. No centro, relação entre o volume interno recuado e a arcada externa em concreto armado. Abaixo, corte que destaca a horizontalidade do volume total, o jogo de pisos e os diferentes níveis de circulação interna.

Fonte: Montagem derivada de acervo próprio e da Fundação Oscar Niemeyer (2012)

A escolha deste edifício para uma investigação mais detida justifica-se porque ele se contrapõe aos palácios inaugurais construídos em Brasília (da Alvorada, do Planalto e Supremo Tribunal Federal) que, no entender de Zein (2005), dificilmente poderiam ser associados diretamente ao brutalismo, quer considerando suas hipóteses formais, quer suas consequências plásticas ou escolhas materiais. Se escolhidos fossem, tratar-se-ia de uma elocução alicerçada mais em contrastes que em compatibilidades: cheios e vazios, aberturas e fechamentos, luzes e sombras – o que não é o interesse real deste estudo.

O Palácio dos Arcos compõe o segundo conjunto de edifícios oficiais concebidos por Niemeyer, do qual também faz parte o Ministério da Justiça (de 1962). Inaugurado em 1970, esta obra traz uma solução geral bastante sóbria e austera composta por um prisma recuado de vidro volteado por um peristilo de concreto aparente formado por arcadas simétricas de rigor cartesiano, cuja configuração edificada permite que seja estabelecida plena integração ao sítio urbano no qual se insere (a Esplanada dos Ministérios). Há um segundo bloco reservado às atividades administrativas, implantado na parte posterior do lote e que contrapõe a representatividade do edifício frontal por meio de sua neutralidade plástica. Ainda que abriguem atividades complementares, ambos os edifícios não são independentes apenas nas espacialidades, mas também nos quesitos estruturais e de organização interna.

Se é verdade que para este edifício houve inspiração na arquitetura clássica (seja pela volumetria quadrangular ou pela colunata constante das fachadas externas) ou mesmo nos ensaios volumétricos das caixas portantes das Maisons Citrohan corbusianas (estas, variações ritmadas do compasso sugerido pela estrutura independente do tipo Dom-ino), o fato é que há uma possibilidade de cognação mais presente e nítida com os pavilhões miesianos compostos por volumes únicos envidraçados, predominantemente estruturados em aço e harmonicamente contextualizados nas paisagens nas quais se inserem.

Mas não é só isso. Percebe-se no projeto de Niemeyer uma alusão às soluções encontradas por Mies van der Rohe para as obras do tipo pavilhão, porém, adotadas pelo arquiteto brasileiro de um modo propositadamente corrompido, como que para diferenciar-se/destacar-se. Para o caso do Palácio dos Arcos aqui analisado, pode-se citar que enquanto Mies trabalha com estruturas porticadas que suportam completamente a cobertura, o arquiteto carioca, por sua vez, faz desse mote algo apenas insinuado, mas não um sistema portante de fato.

Isso significa dizer que seja possível considerar que o Palácio do Itamaraty carregue consigo certa “falsidade” projetual e construtiva. A liberdade formal de Niemeyer para conferir mais leveza e plasticidade à área externa permite interpretações equivocadas quanto à sustentação do edifício. Tanto é que os pórticos parabólicos exteriores não se responsabilizam sozinhos pela função de suporte nem do conjunto edificado envidraçado e estruturado em concreto nem da vasta cobertura quadrada propriamente dita. Assumem, pois, um papel ligado ao simbolismo e a questões de cunho estético.

Ainda assim, ao optar por pousar no chão o volume em monobloco horizontalizado, Niemeyer enfatiza um suposto despregamento da caixa envidraçada em relação à parte de baixo da cobertura quadrangular, indicando que a arcada externa assuma a função estrutural de suportar toda a cobertura. O ligeiro alargamento das proporções dos pilares do peristilo junto às parábolas superiores (e decorrente das solicitações estáticas de resistência e de equilíbrio de todo o conjunto), contribui equivocadamente para conferir ainda mais responsabilidade estrutural ao exoesqueleto do que fato existe.

Na verdade, o fechamento superior é também apoiado em uma malha de pilares intencionalmente abrigada dos olhares externos e que igualmente sustenta as lajes da caixa portante recuada e protegida pelos vãos livres do contorno destacado. Todos esses fatores contribuem para que a clareza estrutural do Palácio do Itamaraty seja escamoteada em favor de perspectivas estéticas mais atraentes e audaciosas.

Ao último piso fica reservada uma extensa área de convívio, configurada por um terraço, cujo jardim recebe tratamento paisagístico de Burle Marx. Sobre este espaço, abre-se no teto um amplo rasgo zenital por entre as vigas unidirecionais de concreto, o que permite a entrada de luz natural sobre a vegetação, como percebido na Figura 2 a seguir.



Figura 2: A abertura zenital na laje, entre o vigeamento unidirecional, dá passagem à luz sobre o jardim de Burle Marx. Nota-se parte do conjunto de pilares (revestidos em madeira) que ajudam na sustentação da cobertura e da caixa portante. Ao fundo, as parábolas dos arcos do peristilo em concreto aparente tocam suavemente o perímetro da cobertura quadrangular.

Fonte: Acervo Próprio (2013)

A solução do projeto dá às arcadas externas o acabamento em concreto aparente outrora marcado pelas texturas das fôrmas de madeira, remetendo à sensibilidade estética do Brutalismo. As altas colunas insinuem um contraponto tanto entre a solidez de sua estrutura e a leveza plástica geral, quanto entre as superfícies externas largamente vazadas e banhadas de luz e os panos de vidro do monobloco a elas internamente desalinhados, mais escuros e neutros. A cadência externa é quebrada apenas virtualmente, pelas diferentes perspectivas do peristilo aos olhos dos visitantes, já que o deslocamento do ponto de vista do observador gera um movimento ilusório em relação aos cheios e vazios e aos volumes ora mais pesados, ora mais esbeltos.

De acordo com a planta do pavimento térreo (Figura 3), todas as elevações possuem generosos acessos ao edifício, sendo o principal deles marcado por uma passarela que corta o jardim aquático frontal, levando o visitante diretamente a um vestíbulo retangular de grandes dimensões. Aqui, uma laje superior livremente recortada valoriza as perspectivas visuais e contrapõe a ortogonalidade severa externa. A integração entre o mezanino e o nível térreo é creditada ao vazio vertical parcial e à emblemática escada helicoidal erguida em concreto armado. As atividades administrativas, de serviços e as circulações verticais secundárias são concentradas nas laterais, cuja organização quase simétrica obedece à modulação das arcadas exteriores.

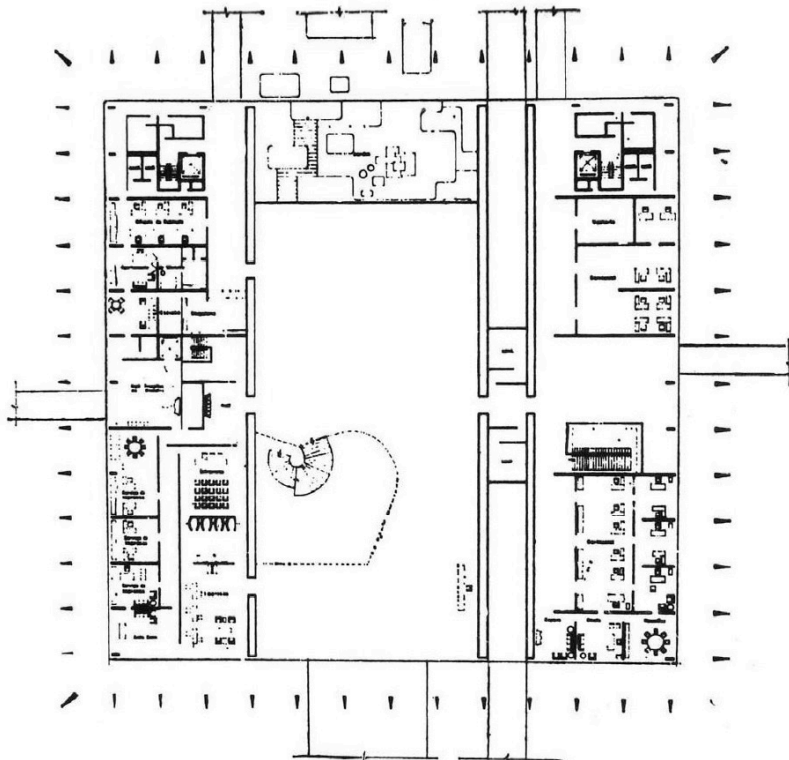


Figura 3: Pavimento térreo, a partir do qual o vestíbulo conecta-se ao mezanino de laje recortada por meio da escada helicoidal em concreto armado. Ao fundo, jardim de Burle Marx. As laterais comportam atividades administrativas e circulações verticais secundárias. Externamente, os acessos são feitos pelas quatro elevações. O posicionamento cadenciado do peristilo influencia parte da conformação interna – especialmente nas laterais da edificação.

Fonte: L'Architecture d'aujourd'hui (1974)

Internamente, o Palácio dos Arcos justifica seu objetivo: o foco nas relações protocolares e diplomáticas do Brasil para com o mundo. A configuração dos ambientes sociais é estabelecida em plantas livres e em recintos amplos que admitem diferentes arranjos espaciais a fim de atender eventos e solenidades de toda ordem. A combinação de possibilidades organizacionais permite desfrutar dos diferentes salões em conjunto (ou não) com o terraço superior.

A caixa de vidro, por si só, já consente o avanço da luz natural aos campos internos (especialmente aos vestíbulos do térreo e do mezanino, além do que se dá na área avarandada do último piso). Contudo, o recuo da caixa envidraçada faz com que a conseqüente projeção da cobertura desempenhe o papel de proteção, tornando os espaços mais acolhedores justamente por ser capaz de domar, ainda que parcialmente, a forte iluminação natural do cerrado brasiliense.

Brutalismo Brasileiro em Terras Italianas

Após a inauguração de Brasília, Niemeyer busca diversificar atividades e dar andamento à sua trajetória profissional, procurando com isso distanciar-se dos trabalhos anteriores. Aceita então vários convites para desenvolver projetos arquitetônicos e urbanísticos internacionais ao longo da década de 1960. Quando na Itália em 1968, concebe a nova sede da Editora Mondadori, na planície lombarda milanesa. A obra resultante – antecipada na pequena série de croquis trazidos pela Figura 4 a seguir – é vista por muitos como um desdobramento evolutivo do léxico utilizado pelo arquiteto no Palácio do Itamaraty. Todavia, ainda que ambos os edifícios guardem certas semelhanças estéticas em um primeiro momento, à medida que se investiga cada caso em particular, é possível detectar significativas diferenças conceituais e arquitetônicas entre eles.



Figura 4: À esquerda, vista parcial frontal da obra. À direita, croquis de Niemeyer para o Palazzo Mondadori. No superior, tomada da vista principal do edifício, com destaque para os arcos contíguos desiguais e para as áreas livres tanto externas quanto sob o volume suspenso. No croqui ao centro, esboço parcial da elevação frontal, com a relação dos pavimentos sobrepostos e as arcadas em concreto aparente texturizado. No inferior, corte esquemático que traz, já nos estudos feitos pelo arquiteto, a ousada solução portante: estrutura em pórticos monumentais que sustentam um prisma horizontal elevado do solo.

Fonte: Montagem derivada de acervo próprio e da Fundação Oscar Niemeyer (2012)

Como mencionado anteriormente, o segundo ponto de mudança de pensamento de Niemeyer ocorre às vésperas da década de 1970, oportunidade na qual seus projetos assumem um viés fortemente estruturalista e tecnológico, compreendendo a estrutura como parte integrante e de mesmo nível de importância que os elementos arquitetônicos. Porém, o sistema estrutural assume, desta inflexão em diante, o importante papel de enfatizar tanto o partido arquitetônico quanto a forma dos edifícios e a organização dos espaços internos. No entendimento de Oscar Niemeyer, a partir do momento em que a estrutura esteja concluída, também o está a arquitetura, dada a perfeita simbiose pretendida entre elas.

No caso da sede da editora Mondadori (vista como uma oportunidade de colocar em prática suas novas aspirações projetuais derivadas desse mais recente momento de ponderação), a resposta às questões construtivas e técnico-funcionais satisfaz igualmente às condições conceituais e normativas mais avançadas e exigentes à época. Esses fatores são dados por resolvidos no momento em que tanto a síntese da articulação quanto da distribuição do programa tornam-se, finalmente, estabelecidos.

Esta obra carrega consigo, no que concerne ao repertório niemeyeriano, a “novidade” de imputar à colunata externa uma função não conformada apenas pela estética, mas de pertinência estrutural portante. Além disso, atribui-se à estrutura o encargo pela adequação arquitetônica e de arranjo espacial, visando alcançar os limites máximos tecnológicos e construtivos.

Composta por áreas administrativas, espaços recreativos, núcleos de serviços complementares e por um generoso parque gráfico, a nova sede assume a responsabilidade de atender, em um único endereço, as crescentes demandas enfrentadas à época pela empresa italiana. Assim como ocorre com o Palácio do Itamaraty, o Palazzo Mondadori estabelece também uma relação dialética com o entorno, porém aqui ajustando-se à paisagem seja como complemento ou como contraponto, mas em função das dimensões de um e de outro, não há predominância de qualquer das partes.

A implantação geral da Editora Mondadori é exposta na Figura 5 a seguir. A partir dela compreende-se que restaurante, bar, butiques, setores especiais de apoio e de infraestrutura, produção, áreas destinadas a serviços diversos e um pátio semienterrado são distribuídos transversalmente ao prédio retangular (que abriga as funções administrativas do complexo), atravessando-o e formando perspectivas de formas livres sinuosas que claramente contrastam com a horizontalidade monumental e rigorosa do volume principal, não apenas no que se refere às suas diferentes formas, mas, também, à evidente hierarquia volumétrica, às soluções estruturais independentes e às materialidades adotadas em ambas as arquiteturas (vidro e concreto aparente).

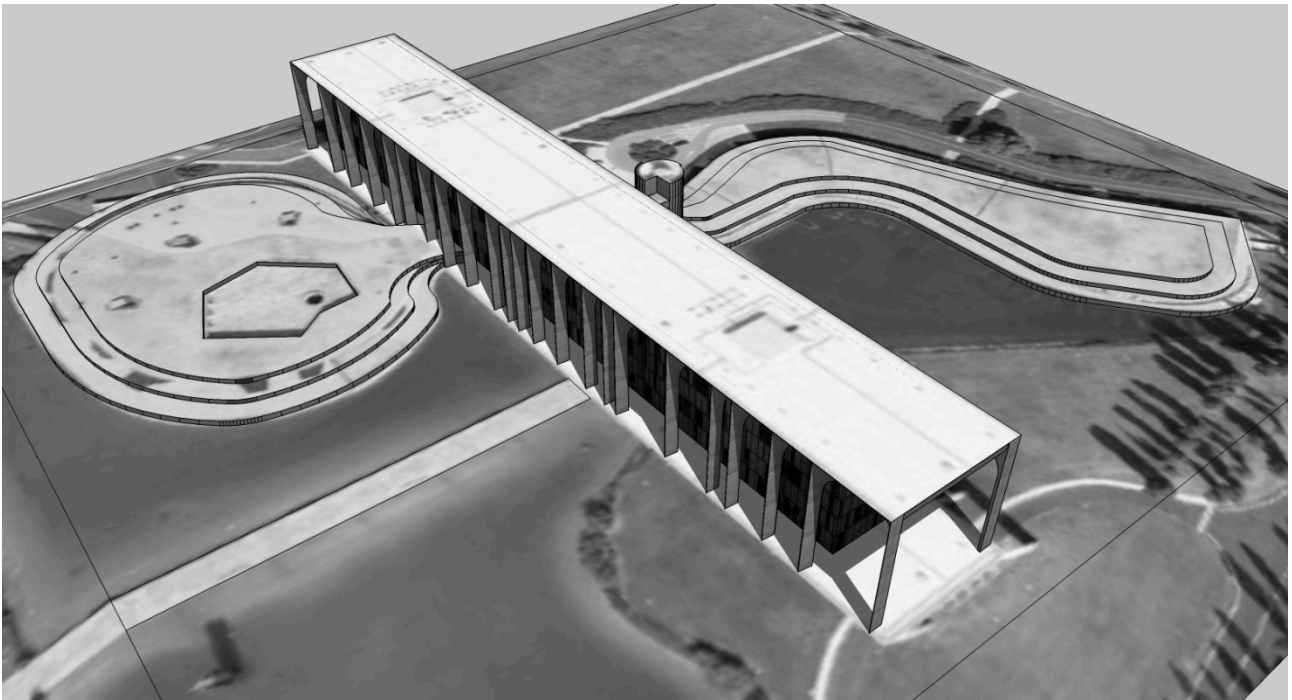


Figura 5: Perspectiva geral esquemática do novo complexo da Editora Mondadori. As formas ondulantes de concreto aparente configuram o edifício mais baixo, destinado a abrigar setores complementares, áreas de convívio e parque gráfico. O volume principal em monobloco horizontalizado de grandes dimensões conforma as áreas administrativas da empresa. Nota-se o volume envidraçado suspenso, protegido pelo ritmo de cadência variada das arcadas portantes originalmente revestidas em concreto aparente.
Fonte: Acervo Próprio (2013)

O edifício monumental em monobloco é orientado segundo uma rígida ordem de síntese. Compõe-se essencialmente de uma caixa recuada de vidro estruturada em aço e concreto de cinco pavimentos, envolta por uma arcada também de concreto, cujo compasso é ditado pelas diferentes aberturas dos vãos. Esse volume externo, compreendido como um exoesqueleto estrutural, ampara não apenas a cobertura retangular mas, também e por meio de tirantes, praticamente todo conjunto arquitetônico. Mantém suspensa, conseqüentemente, a lâmina interna prismática e horizontal. Tal solução faz com que ao nível do solo descortine-se um imenso vão, livre de quaisquer apoios e pronto para receber a circulação de pessoas.

A ousadia de direcionar ao fechamento superior o encargo por manter completamente pendurado o volume de vidro somente pôde ser alcançada (como demonstrado na Figura 6 a seguir), mediante a distribuição de vigas unidirecionais transversais ao exoesqueleto, estrategicamente posicionadas por debaixo da cobertura e limitadas nas extremidades pelos encontros dos portais externos. É esta a área que absorve a maior parte dos esforços solicitantes na parte superior da arcada – daí seu formato ter relativamente mais musculatura que o corpo restante das pilastras propriamente ditas. A parte inferior da laje de cobertura apresenta grandes desníveis em função do posicionamento das vigas transversais. São dois exemplos, portanto, de elementos estruturais que nitidamente expressam as forças estáticas por eles suportadas. Como decorrência, tem-se uma obra que adota grandes estruturas de maneira arrojada, porém com resultado harmonioso e consciente, sem exageros e com uma expressividade plástica interessante.



Figura 6: Nesta imagem de 1972, as arcadas portantes já estão erguidas e os pavimentos suspensos do volume interno ainda encontram-se em fase de construção e de montagem do cimbramento. Na parte inferior da laje de cobertura, o caminhamento das vigas transversais coincide com o encontro dos arcos dos pilares e com a saída dos elementos estruturais em aço (reforçando e mantendo estaticamente rígido e integrado todo o edifício).

Fonte: CASABELLA (2007)

O conjunto externo de arcos estruturais foi concebido para ser revestido em concreto aparente. Contudo, constata-se que hoje ele foi coberto com pintura aplicada diretamente sobre sua superfície, ou seja, sem revestimentos intermediários. Ao contrário do que se possa imaginar, isso não descaracteriza completamente a ideia inicial, uma vez que o foco na cor natural do concreto foi mantido por meio da tonalidade da tinta escolhida.

O acesso principal ao Palazzo Mondadori, por sua vez, é efetuado por uma passarela que flutua sobre a vasta lâmina d'água frontal. Internamente, os pavimentos são compostos por áreas praticamente livres, limitadas apenas em ambas as extremidades pela localização dos núcleos destinados à circulação vertical e de serviços e que são regidos, em parte, pela modulação das arcadas estruturais exteriores. Lateralmente, os pisos têm suas balizas definidas pelas faces envidraçadas recuadas em relação aos portais externos de concreto armado e, pontualmente, por jardins internos longitudinais, presentes apenas no quinto pavimento, como se vê na Figura 7. As cortinas de vidro propiciam ampla iluminação natural, mas sem excessos, visto que a cobertura estende-se além das paredes e serve de anteparo à luz direta do sol. Na parte posterior do prédio encontra-se, em destaque, nova circulação vertical, agora helicoidal, porém apartada do prisma de

vidro e a ele conectada por meio de passarelas suspensas que tocam suavemente todos os pavimentos do edifício.

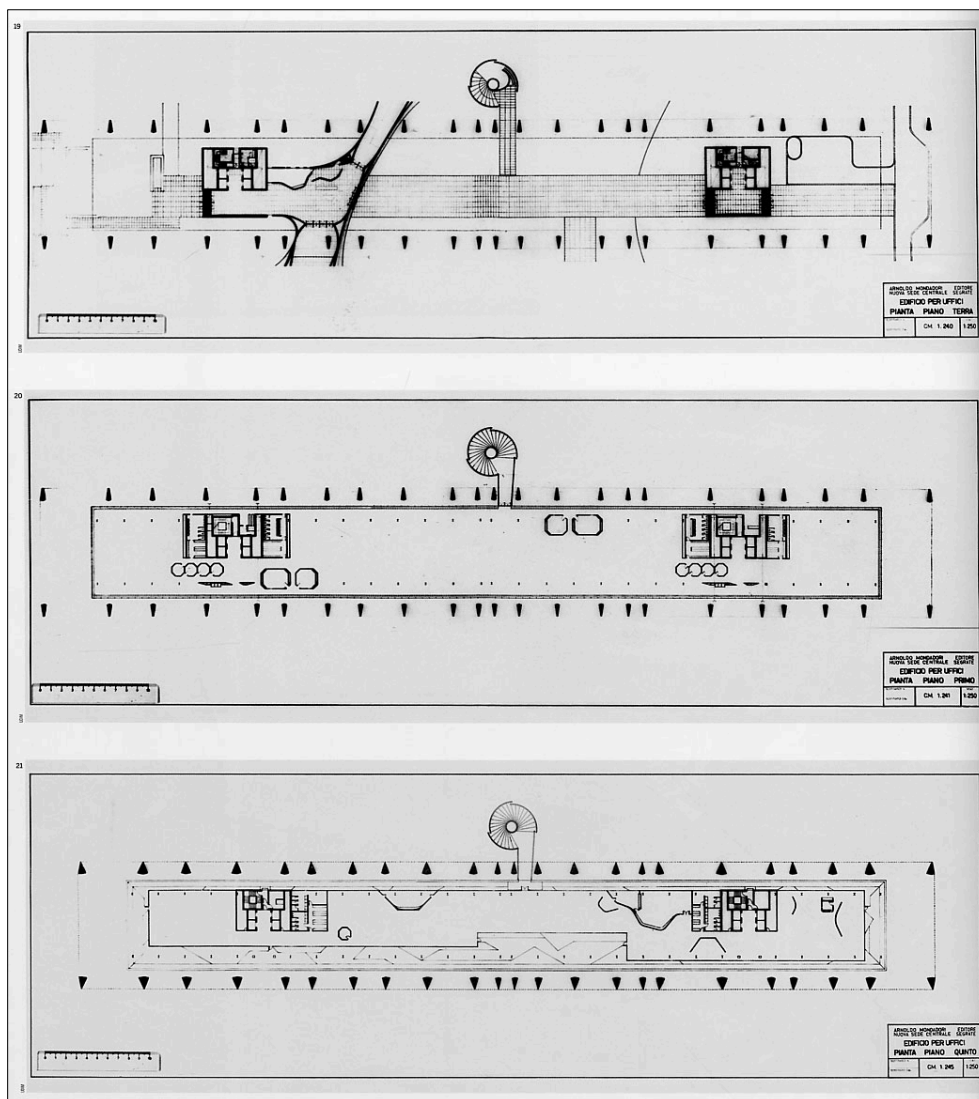


Figura 7: Grupo de plantas definitivas e originais de 1973. A superior mostra o pavimento térreo, com o grande vão livre obstruído somente pelas áreas simétricas de circulação vertical. À esquerda, na mesma planta, acesso ao volume sem forma definida que abriga áreas não administrativas. O desenho central mostra o pavimento tipo, com destaque para a espaçosa área livre e para os volumes hexagonais destinados a reuniões entre funcionários. A planta inferior traz o quinto pavimento, com jardim que percorre quase todo o perímetro. Externamente, apresentam-se em todos os cenários, a modulação cadenciada da arcada estrutural e a escada helicoidal, com rampas de acesso ao edifício.

Fonte: CASABELLA (2007)

A título de fechamento, algumas considerações finais sobre este estudo.

Dos edifícios de elementos ortogonais às construções de formas livres, Oscar Niemeyer vivenciou momentos de produção criativa constante em sua trajetória como arquiteto. Momentos esses que foram paulatinamente profissionalizando o talento inato desse carioca de vanguarda que quebrou fronteiras e conquistou o mundo. Ao conceber arquiteturas paradigmáticas, gerou mudanças radicais no Movimento Moderno e clamou pelo uso do concreto armado em toda sua plenitude, justamente em uma época em que a arquitetura era limitada por uma série de fatores lógicos rígidos, ortodoxos e fundamentados em um racionalismo exacerbado.

Unanimidade ou não, o fato é que Niemeyer sobreviveu às duras críticas que recebeu e incorporou os elogios proclamados pela crítica e pelo público dentro e fora do país. Ao longo de mais de oitenta anos de produção, buscou constantemente refletir sobre o seu trabalho, alinhando-o e propondo-o a novas situações e a novas tecnologias. Ao assumir um fazer projetual que primou por audácia estética, identidade própria e concepção de projetos autorais, estabeleceu novos vocabulários arquiteturais e construtivos, constantemente revisitados e reaproveitados em suas próprias obras.

A partir do momento em que a arquitetura é tecida entre dois valores e fazeres normalmente vistos como antagônicos (a estética e a técnica), confere-se a ela um interesse especial e uma oportunidade constante de fomentar a manifestação de tendências das mais diversas, a fim de obter respostas aos seus próprios e constantes questionamentos. Se se considerar que Oscar Niemeyer é referência arquitetônica mundial, é de acreditar que sua extensa obra motive leituras calcadas nessas mesmas tendências. Uma delas, que tem o concreto como fator constitutivo, é representada pelo Brutalismo.

Assim sendo, buscou-se nesta breve investigação refletir sobre o objeto arquitetônico projetado e construído, de suas variáveis estéticas e dos possíveis entrelaçamentos derivados de leituras calcadas nas características fundamentais da arquitetura brutalista. Como coadjuvante dessa discussão, elegeu-se a obra de Oscar Niemeyer, símbolo e representante mais significativa da arquitetura moderna brasileira, aqui materializada pelos exemplos dos palácios do Itamaraty e Mondadori. São esses, dois dos vários marcos arquitetônicos niemeyerianos que, além de guardarem nítidas referências plásticas e conceituais entre si, permitem variadas aproximações – cada um à sua maneira – à arquitetura brutalista.

Atributos como soluções estruturais, texturas, aberturas zenitais, horizontalidades, relações com o entorno, cheios e vazios, paramentos, generosos acessos, plantas livres e flexíveis, jogos de níveis, enfim, um conjunto de predicados que, quando combinados e presentes em quantidade significativa, como é o caso de ambas as obras aqui investigadas, podem indicar que se tratam de dois exemplos semelhantes, porém variantes, da arquitetura brutalista brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. **Brasil: Arquiteturas Após 1950**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CAMARGO, Mônica Junqueira de. **A Presença Brasileira na Historiografia da Arquitetura do Século XX**. In: *Desígnio – Revista de História da Arquitetura e do Urbanismo*, São Paulo. N. 11 / 12, pg. 73 – 88, mar.2011. Editora Anablume, 2011.

CASABELLA. **Edificio per Uffici Mondadori**. N. 753, 2007.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. **A Legitimidade de uma Diferença**. In: PORTZAMPARC, Christian de; SEGRE, Roberto (Orgs.). *Tributo a Niemeyer*. Rio de Janeiro: Viana & Mosley Editora, 2009.

GIMENEZ, Luis Espallargas. **Arquitetura Paulistana da Década de 1960: Técnica e Forma**. São Paulo, 2004. 250f. Tese (Doutoramento em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2004.

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI. **Oscar Niemeyer**. N.171, 1974.

MAHFUZ, Edson da Cunha. **Cinco Razões para Olhar com Atenção a Obra de Oscar Niemeyer**. In: *Revista Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, Ano 22, N.165, pg. 76 – 79, dez. 2007. Editora Pini, 2007.

NIEMEYER, Oscar. **Depoimento**. In: *Revista Módulo* N. 9. Rio de Janeiro: 1958.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil: 1900 – 1990**. São Paulo: EDUSP, 2010.

SEGRE, Roberto. **Oscar Niemeyer: Tipologias e Liberdade Plástica**. In: PORTZAMPARC, Christian de; _____ (Orgs.). *Tributo a Niemeyer*. Rio de Janeiro: Viana & Mosley Editora, 2009.

ZEIN, Ruth Verde. **A Arquitetura da Escola Paulista Brutalista: 1953 – 1973**. São Paulo e Porto Alegre, 2005. 358f. Tese (Doutoramento em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.