

A METODOLOGIA DE PROJETO DE OSCAR NIEMEYER:

O exemplo do Congresso Nacional de Brasília

QUEIROZ, Rodrigo Cristiano (1); IMBRONITO, Maria Isabel (2)

(1):Arquiteto (Mackenzie), Mestre (ECA-USP), Doutorando. (FAU-USP), Professor de Projeto de Arquitetura da FAU-USP, UNIB e FIAMFAAM , (rz1@uol.com.br)

(2): Arquiteta, Mestre e Doutoranda (FAU-USP), Professora de Projeto de Arquitetura do FIAMFAAM, (mii@ig.com.br)

Resumo

Esse trabalho consiste em uma proposta de leitura sobre o processo do desenvolvimento dos projetos do arquiteto Oscar Niemeyer, tendo como referência os estudos elaborados para o projeto do edifício do Congresso Nacional de Brasília.

O texto aponta, no desenho de Niemeyer, a direção de uma metodologia de projeto baseada na manipulação de um restrito vocabulário formal.

Os estudos para o Congresso ilustram com clareza o percurso de uma arquitetura focada na exploração da diversidade formal, que migra para uma linguagem que preza pela simplicidade e concisão da forma.

Abstract

This work consists on a reading propose on Oscar Niemeyer's projects developing process, taking as reference the sketches elaborated on a drawing for the National Congress in Brasília.

The text points to a project methodology, in Niemeyer's drawings, based on the manipulation of a short formal vocabulary.

The sketches for The National Congress clearly illustrate the trajectory of an architecture focussed on the exploration of a formal diversity, which migrates to a language that esteems the simplicity and conciseness shape.

O processo de desenvolvimento de projeto de Oscar Niemeyer pode ser considerado um tema ainda em suspensão, por vezes ofuscado pela magnitude da obra construída ou pelo seu próprio desenho.

O produto e o veículo desse desenvolvimento projetual é o desenho, não aquele constituído de um vigoroso e contínuo traço de pincel atômico sobre o papel manteiga A1, geralmente executado para ilustrar projetos já concebidos, e sim, o investigativo, o intermediário, situado entre o primeiro desejo de concepção arquitetônica e a solução final que aglutina programa, forma e condicionantes externos. Os desenhos analisados nesse trabalho encontram-se nesse último grupo.

Os estudos feitos pelo arquiteto para o projeto do Congresso Nacional demonstram com extrema clareza como Niemeyer “migra” do universo da diversidade formal para as soluções mais simplificadas, compostas por objetos de geometria mais purista.

As alterações efetuadas de um estudo para o outro nos mostram que a preocupação do arquiteto com a concisão da forma não se origina apenas da consciência da necessidade de uma nova proposta metodológica para a concepção de seus novos projetos, mas da verificação de um processo de trabalho que, ilustrado por esses estudos, esclarece os critérios adotados pelo arquiteto para se desvincular de uma série de soluções utilizadas em projetos anteriores.

Os estudos para o Congresso Nacional não foram datados e nem sequer numerados pelo arquiteto, sendo difícil precisar sua exata ordem, do mais preliminar ao mais próximo do projeto definitivo. Nesse trabalho convencionou-se a divisão desses estudos em grupos que possuem características parecidas, tais como: a utilização de volumes trapezoidais; sólidos derivados de formas esféricas; o rebaixamento da cota do terreno, entre outros.

A ordem adotada para a análise desses grupos tem início nos estudos que se utilizam de um número maior de volumes, típicos do vocabulário formal de Niemeyer, indo até aqueles que se caracterizam pela economia de formas, culminando no projeto definitivo para o Congresso Nacional.

Com a análise sistemática desses estudos podemos identificar algo ainda pouco esclarecido na obra de Niemeyer: o processo.

A intenção do trabalho não é mostrar esses estudos de forma estanque e isolada, mas construir um todo que indique um percurso e, principalmente, defina o processo de projeto adotado pelo arquiteto em um período tão importante de sua carreira. Niemeyer havia acabado de projetar o Museu de Arte de Caracas (1955), projeto que contém traços evidentes de uma depuração formal e espacial, e recebera a incumbência de projetar o centro cívico da nova capital do país; nestes podemos ver na escala do monumental e do urbano alguns dos conceitos gestados no projeto do Museu de Arte de Caracas.

A absoluta diferença entre os projetos, seja pelo programa, seja pela escala, faz com que Niemeyer não consiga conceber o projeto do Congresso, assim como os projetos dos demais palácios, como algo que, formalmente, seja uma consequência natural do projeto de Caracas.

Do ponto de vista da economia das formas e dos volumes, os primeiros estudos para o Congresso Nacional podem ser encarados como um suposto retrocesso, se comparados com o projeto para o Museu de Caracas. Porém devemos compreender que, enquanto o projeto de Caracas se resolve num único volume puro (pirâmide invertida), os estudos para o Congresso mostram um arquiteto preocupado com uma unidade arquitetural baseada na equilibrada relação entre os volumes, porém traído pelo programa, pela escala e pelas novas possibilidades estéticas que o partido estrutural poderia assumir; que no caso dos estudos para o Congresso foram representadas pelo desenho da “coluna do Alvorada” que se repete várias vezes.

A evolução dos estudos identifica um processo de refinamento das formas e dos volumes e mostra a capacidade de Niemeyer de condensar em poucos traços o mesmo programa, que, nos primeiros estudos, era definido pela composição e o arranjo de diversos volumes.

O processo de simplificação das formas arquitetônicas nos projetos para Brasília não se inicia com os estudos para o Congresso, tendo suas primeiras manifestações nos projetos para os edifícios que compunham o conjunto localizado em um terreno hipotético, à margem do lago Paranoá.

O projeto desse conjunto foi concebido por Niemeyer antes mesmo do concurso para o Plano Piloto. O conjunto é composto pelo Palácio Governamental, Residência Presidencial, Igreja e Hotel, e possui uma linguagem que ainda se relaciona com alguns de seus projetos do início dos anos 1950, principalmente com o conjunto do Parque Ibirapuera (1951), que se caracteriza pelo uso dos grandes paralelepípedos de proporção longilínea, suspensos por pilotis e com acessos abrigados por marquise sinuosa. Essas características são encontradas tanto no projeto do Hotel como no da Residência Presidencial.

Esse primeiro conjunto de projetos, assim como todos os projetos definitivos que se concretizaram em Brasília sintetizam a experiência de Niemeyer através de sua relação com as linguagens do plano e do volume, do bidimensional e do tridimensional, tendo como referência as obras de Mies van der Rohe e Le Corbusier, respectivamente.

O Palácio da Alvorada, assim como o Palácio do Planalto e o Supremo Tribunal Federal, apresentam uma leitura que agrega qualidades de dois dos principais projetos de Mies van der Rohe: O Pavilhão da Alemanha na Feira Internacional de Barcelona (1929) e a residência Farnsworth (1946).

Nos palácios de Brasília, a solução da caixa de vidro recuada no interior de uma esbelta laje de cobertura e a consequente constituição dos gigantescos beirais nos mostra um arquiteto preocupado com a solução espacial baseada na justaposição ortogonal de planos cegos horizontais e paralelos e planos verticais transparentes. Esse tipo de solução possui seu “grau-zero” no projeto do pavilhão de Mies van der Rohe, assim como a idéia de suspensão dos

palácios , dada pela laje de piso elevada , idêntica à laje de cobertura, é uma característica marcante da casa Farnsworth.

Quando Niemeyer projeta para além dos limites dos fechamentos verticais, tanto na laje de piso como na laje de cobertura são enfatizadas as qualidades de leitura do espaço pela composição de planos autônomos, o que não ocorre na residência de Mies van der Rohe, que se configura como uma caixa de vidro suspensa com a existência do beiral em apenas um de seus lados, caracterizando um partido formal mais contido que o do Pavilhão de Barcelona.

Com essas comparações percebemos que Niemeyer não executa apenas uma leitura criteriosa da obra de Mies van der Rohe nos projetos de alguns dos palácios de Brasília, mas revigora e potencializa as qualidades da espacialidade miesiana como imaterialidade, multidirecionalidade espacial e um rigor estético que retrata apenas o essencial, caracterizado pelo mínimo de utilidade num máximo de espaço.

Se Mies articula o vazio com o plano, Le Corbusier concebe volumes com aberturas contidas em suas faces, suspensos parcialmente ou em sua totalidade por pilotis.

Vários de seus projetos, como a Maison Savoye (1929) e o Pavilhão Suíço da Cidade Universitária de Paris (1930) possuem essa tônica, que caracterizou também inúmeros projetos de Niemeyer, entre eles os projetos preliminares para a Residência Presidencial e para o Hotel de Brasília.

Como síntese desse processo criativo que engloba tanto a referência miesiana quanto a corbuseana, apontamos o projeto para o Congresso Nacional.

O embasamento das cúpulas é dado por uma imensa laje que abriga sob seu beiral a caixilharia que contém os salões de acesso aos plenários. Nelas Niemeyer utiliza o mesmo jogo de planos do Palácio da Alvorada, criando uma relação de extrema dualidade entre as enormes superfícies brancas dos plenários e os salões do pavimento inferior.

O prolongamento da laje de cobertura do bloco horizontal mantém a caixilharia na penumbra, valorizando apenas a linha horizontal decorrente da esbeltez da espessura da própria laje, enquanto os volumes dos plenários assumem comportamentos diferentes sob o efeito da luz natural. A cúpula do Senado define-se quase como um desvio curvilíneo da horizontalidade da laje da praça suspensa e a calota da Câmara dos Deputados se destaca por apenas tangenciar o plano da praça, criando sombras densas.

Nesse projeto, Niemeyer lida com a dramaticidade do contraste entre a sombra e a luz e materializa em desenho um desejo que carrega em si mesmo todo um memorial de intenções baseado nas relações entre o estático e o dinâmico, a horizontal e a vertical, o estável das linhas côncavas e o instável dos segmentos convexos

Em sua trajetória, de Pampulha a Brasília o arquiteto passa pelo universo da diversidade das formas livres como contraposição ao Estilo Internacional, e culmina em uma leitura do espaço baseada nos volumes puros de geometria simples, dispostos em gigantescas esplanadas que destacam a autonomia plástica de cada volume ao mesmo tempo que nos permitem reconhecer o equilíbrio e a unidade entre os objetos.

Algumas obras desse período ilustram o processo de síntese dos projetos de Niemeyer, tais como: a residência do arquiteto em Canoas no Rio de Janeiro (1953), o conjunto do Parque Ibirapuera em São Paulo (1951) e o já citado Museu de Arte de Caracas (1955).

Mas, como procuraremos demonstrar a seguir, o único projeto do arquiteto que, por si só, desvenda todas as etapas que constituem a transição da diversidade à concisão da forma, entre sua fase de reconhecimento profissional e sua fase mais amadurecida, é o projeto do Congresso Nacional de Brasília.

Em seus estudos para esse edifício, não tomamos contato apenas com esboços que culminam em um projeto definitivo, mas com um conjunto de desenhos que sintetizam a trajetória de toda uma obra, em que o arquiteto articula soluções aplicadas em projetos anteriores e se desvencilha das mesmas. Niemeyer percebe que o novo caminho a ser trilhado deve caracterizar-se pelas soluções mais simples e que a beleza não é produto da multiplicação de formas novas e

inusitadas, mas deve ser decorrente da relação harmoniosa de poucos objetos, resultante do adensamento de todo um programa em um único volume de contornos plenos, fruto de um traço que vislumbra o simples e o essencial.

A capacidade de Niemeyer de criar soluções inovadoras para seus projetos é indiscutível, porém, nesse contato com os estudos elaborados para o Congresso Nacional, podemos notar algumas características que nos fazem traçar um diagnóstico sobre seu procedimento projetual.

A linguagem simples, quase mínima, dos desenhos do arquiteto que ilustram suas obras, baseados em uma linha única e contínua sobre o papel, contrasta com a linguagem dos estudos para o Congresso (figs. 1, 2 e 3). Nesses desenhos o traço encontra-se fragmentado, às vezes sobreposto por outros traços, sintetizando o momento de elaboração e de uma atitude consciente com relação ao projeto, distante da aparente displicência expressa na maioria de seus desenhos publicados.

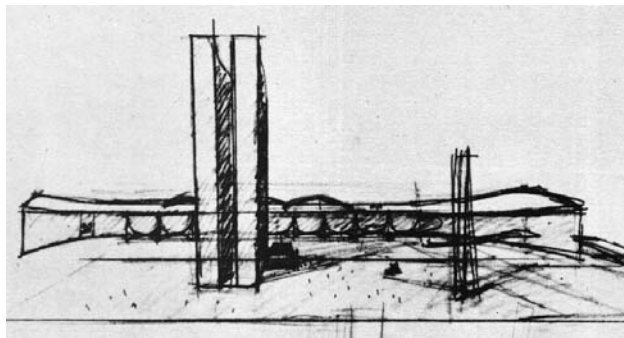


Fig. 1: Estudo 1 - Plenários trapezoidais

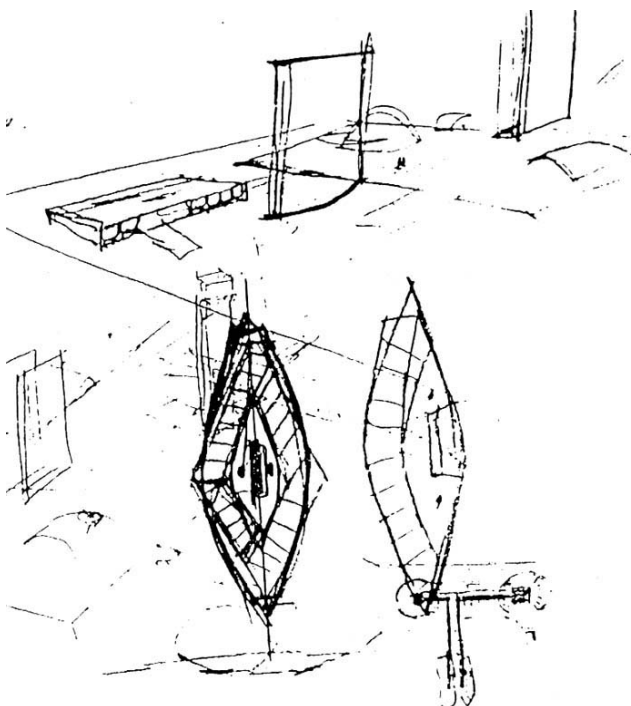


Fig. 02: Estudo 02: Plano vertical encurvado

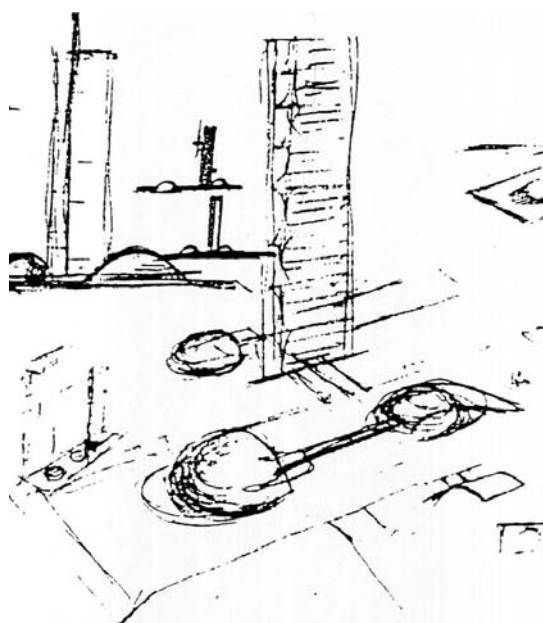


Fig. 03: Estudo 03 - Colunas do Alvorada na vertical

Os estudos para o Congresso Nacional demonstram que, para Niemeyer, o ato de criação, em nenhum momento passa pela solução genial dada por um traço grandioso que agrega em si toda uma problemática projetual. Nesses estudos, as formas e os espaços articulam-se como em um jogo, são peças manipuladas, multiplicadas e lapidadas pelo arquiteto através de desenhos densos que, por vezes, representam sua própria dúvida, seja em manter as cúpulas dos plenários sobre a plataforma horizontal ou sobre o jardim, ou em locar o bloco vertical defronte à Esplanada dos Ministérios ou à praça dos Três Poderes.

A seqüência dos estudos está disposta em uma ordem que indica o percurso rumo ao projeto definitivo, partindo de soluções que utilizam formas das mais diversas, passando por outras que possuem elementos utilizados no projeto final (cúpulas, calotas, bloco horizontal rebaixado), indo até aquelas que já indicam em suas configurações a proposta definitiva.

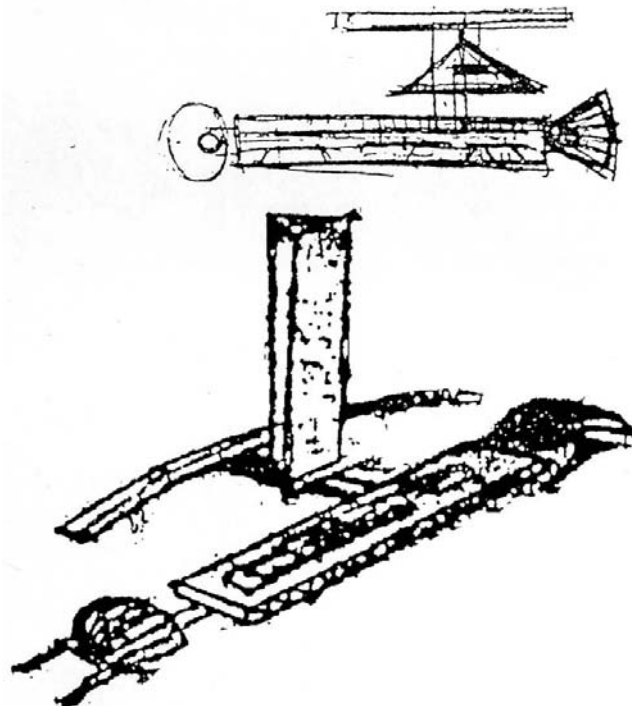


Fig.04: Plenários dispostos no solo

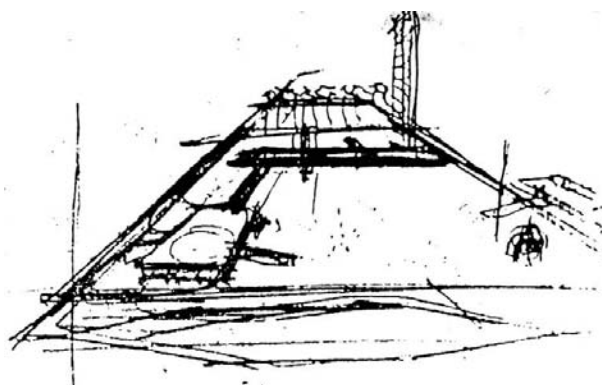


Fig. 05: Bloco vertical paralelo ao Palácio do Planalto

O percurso rumo a soluções mais elementares, baseadas em formas de volumetria simplificada, é evidente na leitura desses estudos.

O processo de alterações que os projetos de Niemeyer sofrem no período compreendido entre Pampulha e Brasília caminham para uma concisão formal e uma metódica e consciente busca pelo simples, pela solução que agrega todo o programa do projeto em poucos volumes e, às vezes, em um só.

De Pampulha (1943) ao Conjunto do Ibirapuera (1951), já se nota uma clara alteração na linguagem na obra de Niemeyer, no sentido de uma maior pureza formal. Enquanto em Pampulha os objetos são resolvidos através da manipulação da diversidade da forma (abóbada – igreja; cilindro e marquise sinuosa – Casa de Baile; cubo recortado e colunas em “V” – Cassino; telhado invertido – late Clube), no projeto para o Parque Ibirapuera o arquiteto resolve todo o programa através da utilização de barras horizontais suspensas, interligadas por marquise de contorno mais distendido que aquela da Casa de Baile, utilizando-se de apenas dois objetos de volumetria mais complexa: uma cúpula construída através da sobreposição de uma calota esférica a um tronco de cone raso e um prisma invertido.

Quando analisamos os primeiros projetos de Niemeyer para os Palácios de Brasília, nota-se a clara semelhança com o projeto do Conjunto do Ibirapuera, dada pela solução dos edifícios baseados em barras horizontais suspensas, mas a marquise curva já está ausente. As únicas marquises existentes não conectam os volumes, apenas funcionam como abrigo ao acesso, ou encontram-se sobre a laje de cobertura e o contorno sinuoso dá lugar a um perfil recortado e anguloso.

Essas comparações servem para demonstrar o processo de simplificação da forma a partir do projeto do Conjunto da Pampulha, culminando no projeto dos palácios de Brasília que, juntamente com o projeto do Museu de Arte de Caracas, inauguram uma nova fase na obra de Oscar Niemeyer, baseada na utilização de formas de volumetria simplificada, explorando a estreita relação entre os partidos estrutural e formal.

É exatamente esse percurso, do plural para o simples, que Niemeyer executa em seus estudos para o Congresso Nacional. Esses estudos são a comprovação de um processo de amadurecimento estético e profissional, pois sintetizam a paulatina alteração de uma concepção de arquitetura em latente processo de simplificação.

O método, o percurso e as escolhas feitas pelo arquiteto no período posterior a Pampulha, encontram-se concentrados nesses estudos que, não apenas ilustram as alterações conceituais de um período de sua obra, como representam o processo de modificação de um ideário arquitetural que perdura com todo vigor até os dias atuais.

Nesses estudos, Niemeyer executa uma severa revisão de seus procedimentos projetuais. Passam por eles referências de diversos projetos anteriores a Brasília: Pampulha, Conjunto do Parque Ibirapuera, MESP, Sede da ONU, Hospital Sul América, Hotel de Diamantina, entre outros.

A articulação de formas pertencentes a projetos anteriores a Brasília, dentro de uma concepção mais purista, faz com que Niemeyer descarte soluções baseadas no arranjo de diferentes tipologias formais (cúpula, marquise, trapézio e piloti) em uma mesma proposta.

O exercício de revisão de um repertório inspirado em um vocabulário formal baseado no Conjunto da Pampulha faz com que o arquiteto redesenhe esse mesmo vocabulário formal, agora com um tratamento mais elementar e sintético.

O produto desse “redesenho” contém o grau primitivo de obras posteriores ao projeto do centro cívico de Brasília, como o Memorial JK, o Ministério do Exército e a Universidade de Constantine, mesmo que a gênese formal que inspira tanto os estudos para o Congresso como os projetos posteriores, possua como característica seminal o repertório gestado em Pampulha (abóbada, bloco em curva, marquise, piloti, cilindro raso e telhado invertido).

O processo de desenvolvimento de um projeto, para Niemeyer, está longe de ser um ato meramente ocasional ou displicente, ao contrário, apresenta-se como uma ação consciente e racional, baseada na articulação entre o plano, o volume e o vazio, onde o que deve ser considerado não é apenas a mera invenção, mas o aperfeiçoamento de um sistema de formas e princípios organizativos baseados em uma condição indissolúvel: a beleza.

Referências Bibliográficas:

Livros:

GOROVITZ, M. *Brasília, Uma questão de escala*. São Paulo: Pró-Editores, 1985.

_____. *Os riscos do projeto: Contribuição à análise do juízo estético na arquitetura*. São Paulo – Brasília: Studio Nobel, Editora UnB, 1993.

LISSOVSKY, Maurício e MORAES DE SÁ, Paulo Sérgio. *Colunas da Educação: A construção do Ministério da Educação e Saúde*. Rio de Janeiro: MINC/ IPHAN; Fundação Getúlio Vargas / CPDOC, 1996.

NIEMEYER, Oscar. *A Forma na Arquitetura*, Rio de Janeiro: AVENIR, 1980.

_____. *Minha Experiência em Brasília*. Rio de Janeiro: Avenir, 1961.

_____. *Conversa de arquiteto*. Rio de Janeiro: REVAN, 1993.

Inéditos:

CABRAL, Fernando Frank. *À Procura da Beleza: Aprendendo com Oscar Niemeyer*. São Paulo, 2003. Dissertação de Mestrado. FAU-USP.

KATINSKI, Júlio Roberto. “*Leituras de Arquitetura, Viagens, Projetos*”. Tese de Livre-Docência, FAU-USP. São Paulo, 1990.

TELLES, Sophia Silva. *Arquitetura Moderna no Brasil: O Desenho da Superfície*. São Paulo, 1988. Dissertação de Mestrado. FFLCH-USP.

VALLE, Marco Antônio Alves. *Desenvolvimento da Forma e procedimentos de projeto na arquitetura de Oscar Niemeyer*. São Paulo, 2000. Tese de Doutorado. FAU-USP.