

O OÁSIS DE NIEMEYER: UMA VILA BRASILEIRA DOS ANOS 50

■ CARLOS EDUARDO DIAS COMAS

UM DESAFIO ARQUITETÔNICO

Oscar Niemeyer tinha 46 anos e já era internacionalmente famoso em 1953, quando projetou uma vila¹ para sua família nos arredores do Rio de Janeiro. O programa era convencional: três dormitórios, sala de estar, uma grande área social, cozinha, varanda e piscina. O sítio era extraordinário: uma encosta de morro arborizada, com uma

Situada numa encosta de morro arborizada nos arredores do Rio de Janeiro, a Vila Canoas ou Casa Canoas, como é mais conhecida – projetada por Oscar Niemeyer, em 1953, para sua família –, é uma jóia da arquitetura moderna brasileira, tendo como predecessor o Pavilhão Brasileiro de 1938, projetado por Niemeyer e Lúcio Costa, em que prevalece a dualidade sinuosidade/bloco reto.

A Vila não é como a Casa Fansworth de Mies van der Rohe, um prédio compacto cúbico que se destaca da natureza com superfícies lisas homogêneas claramente definidas, horizontal e abstrato tal qual o terreno alagadiço sobre o qual se assenta; muito menos como a Casa da Cascata de Frank Lloyd Wright, que enfatiza a continuidade entre construção e natureza, junção que cria a arquitetura, a natureza a servir-lhe de base.

Na vila, Niemeyer manifesta a necessidade de expressá-la através da arquitetura e da natureza, uma se contaminando pelas características da outra, arquitetura como uma paisagem artificial inscrita na natureza não perturbada. Destarte, uma pedra incorpora-se à construção, enquanto elementos arquitetônicos são sujeitos a uma estilização biomórfica.

vista magnífica do oceano abaixo e uma grande pedra de granito aflorando. Pedia uma abordagem singular, e foi exatamente essa a linha de ação adotada pelo arquiteto.²

UMA SÉRIE DE VISTAS

Vista primeiro de cima, a vila se assenta branca entre a vegetação, separada da estrada das Canoas por um talude em declive (Fig. 1). Uma laje de concreto – em forma de T mas com os bordos curvilíneos – flutua sobre as duas arestas de uma plataforma pavimentada e “aquadrada”: o braço menor do T enfrenta o talude, o braço maior se volta para o mar. Uma piscina em forma de lágrima perfura a extensão da plataforma descoberta; a superfície rebaixada de água parece um negativo da laje elevada. A horizontalidade da laje e da plataforma desafia a plasticidade da paisagem, suas bordas sinuosas suavizam a tensão entre o contexto natural e o objeto feito pelo homem.

Uma rampa curva liga a estrada à plataforma (Fig.2). A vegetação enquadra a vista desde o ponto médio da rampa, centrada na pedra protuberante, entre a piscina e a borda do braço frontal da laje. Pedra e piscina se encontram como a montanha e o mar na cidade. Pilares metálicos delgados e recuados de revestimento escuro sustentam a laje, cujo braço menor é aproximadamente paralelo ao conjunto da pedra e da piscina. A área entre o braço e o conjunto se conecta ao terraço no fundo por uma passagem entre dois recintos semicerrados. O da

■ Professor da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

esquerda se limita por uma parede opaca que se curva como um tambor; o da direita, por caixilharia reta e uma ponta arredondada de vidro, que são sombreados pelas paredes sólidas que estão por trás e fundidos opticamente com a rocha e a piscina. O fluxo espacial é canalizado, comprimido, mas não interrompido.

A interseção entre a rampa e a plataforma estabelece o eixo da chegada (Fig. 3). O partido de pavilhão se torna mais claro. O braço frontal é a casa propriamente dita, o braço menor é a ala da varanda, o conjunto da pedra e da piscina configura uma ala virtual, a área entre o braço menor e o conjunto é o pátio de entrada, a passagem é a entrada da casa e pode ser fechada por portas de correr transparentes que vão do piso ao teto. Um painel de tijolos vazados na varanda reforça o equilíbrio assimétrico entre ala real e ala virtual; a convergência do painel e da pedra reforça a definição do pátio de entrada. Quando as portas estão abertas, a casa se torna porosa, o vazio da entrada é flanqueado por solidez, e a solidez dissimulada pelo vidro. Quando as portas são fechadas, a transparência total substitui o vazio, mas mantém-se a divisão da elevação em três partes.

Os balanços da laje de cobertura abrigam um encaminhamento de acesso, protegem as vedações externas, eliminam a necessidade do uso de cortinas e se projetam sobre parte da pedra. As colunas que se erguem da pedra e a estátua ao lado da piscina amplificam o jogo entre o abstrato e o figurativo. Ambos integram uma seqüência alternada de elementos de estrutura e vedação, claramente indicados como tais por suas diferentes alturas: coluna–painel–parede opaca–pedra–coluna–estátua (Fig. 4).

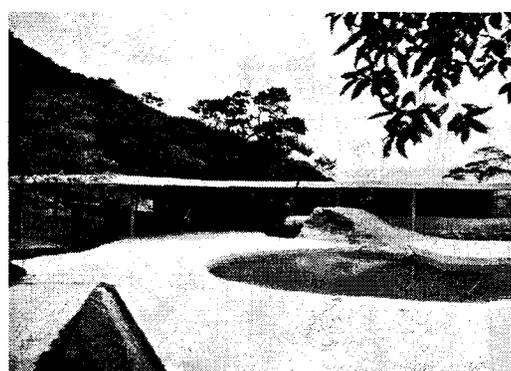
No interior, a parede opaca limita a área de conversação (Fig. 5). Na



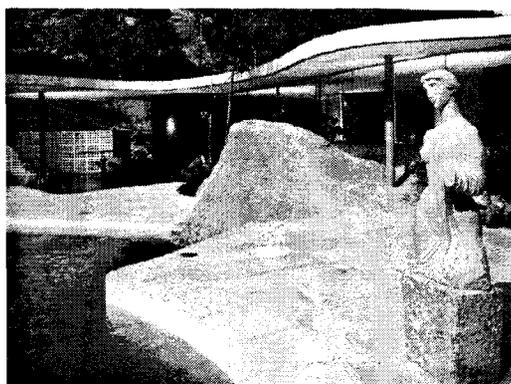
1.



2.



3.



4.

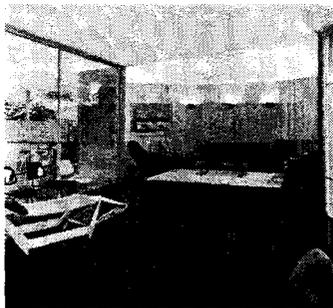
direção oposta, duas colunas soltas emolduram a vista, a rocha traspassa o vidro. A metade esquerda da cena mostra o desenvolvimento da laje do teto bloqueado por uma parede côncava de madeira e uma parede reta mais atrás (Fig. 6). A primeira constitui fundo adequado para uma mesa de jantar redonda, a outra esconde a cozinha. O corredor entre elas leva à cozinha e ao lavabo. Um recesso estreito e sólido conecta a parede côncava com a esquadria de vidro. A parede côncava e a coluna esquerda atuam juntas para diferenciar a área de jantar e o espaço intersticial que segue ao longo do vidro. Na metade direita da cena, uma outra coluna e a parede côncava enquadram o fluxo espacial em direção ao fundo, a rocha torna-se um parapeito entre o vidro e o patamar, que dá acesso ao serviço pela esquerda, a um nível inferior, pela direita.

Até então camuflado, esse nível contém os quartos, a escada de acesso correndo junto à parede da cozinha e à pedra. O contraste entre um setor social de planta livre e um setor íntimo planejado tradicionalmente remete à Casa Tugendhat de Mies. Desde fora, a sucessão de colunas expostas e veladas evidencia o mecanismo da planta livre; aberturas apresentando-se como buracos nas paredes denotam o plano tradicional. O acesso ao terraço sobre o setor íntimo se faz costeando outra varanda, definida pelo balanço da laje frente à área de jantar e porta contígua (Fig. 7). O terraço é realmente um balcão de borda reta orientado para o mar, a seção mais ampla do passeio externo da plataforma. O pavimento de placas pretas é usado em todas as áreas cobertas. Ela se esparrama na

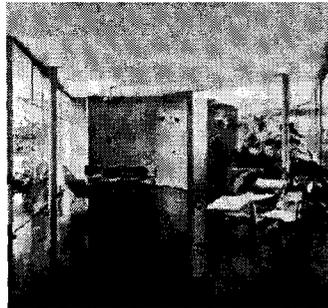
plataforma de pedra como um tapete cuja borda serrilhada parafraseia os contornos da laje de cobertura.

UMA RACIONALIDADE EMPÍRICA

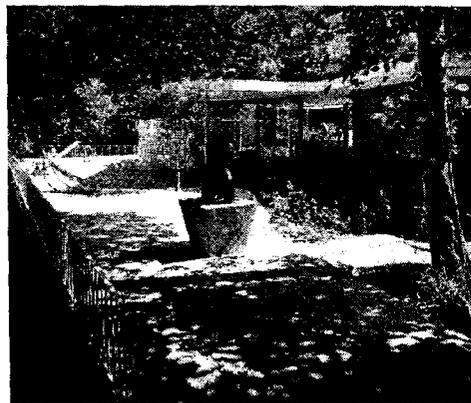
O sítio e o programa avalizam a inversão do zoneamento convencional. O setor íntimo ganha intimidade sem perder a vista do mar; o setor social se expande em nível graças a uma operação de corte e aterro e ao terraço-cobertura. Usar a pedra como um muro de arrimo transforma o que seria um problema numa oportunidade. Ligar a rocha e a piscina é um achado feliz que vai bem com a subdivisão binuclear do setor social fechado, a varanda lateral, a passagem central e dois eixos perpendiculares a essa passagem, que se focam em locais de atividade concentrada externos ou internos. As interseções entre passagem e eixos também servem como áreas de distribuição, pátio ou vestíbulo. O formato de ampulheta do setor social fechado reflete as larguras variáveis requeridas pelo ordenamento funcional e anunciam a periferização de interesse. As curvas da laje de cobertura se relacionam com a articulação da planta abaixo; as curvas da plataforma espelham os contornos do sítio. Independentemente estruturalmente, o nível de planta livre e o nível compartimentado tradicionalmente expressam as necessidades diversas dos domínios público e privado (Fig. 8).



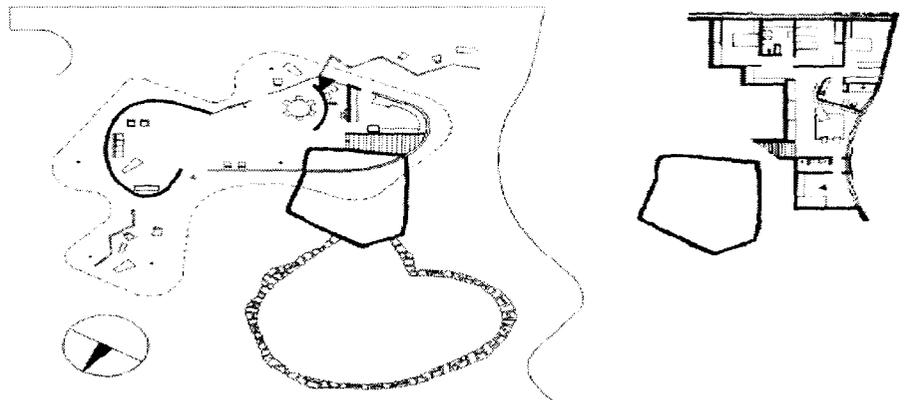
5.



6.



7.



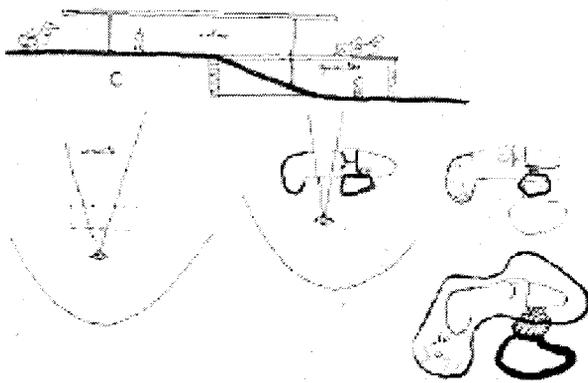
8.

Os rascunhos registram o nascimento do partido: um prisma cortando o sítio relacionando-se com a rocha e o mar, os eixos visual e processional estruturando o esquema binuclear, o conjunto da rocha e da piscina, a varanda como extensão da laje, a seqüência subentendida de pátio de entrada, corpo principal da casa, o terraço-jardim, o mar indomado (Fig. 9).

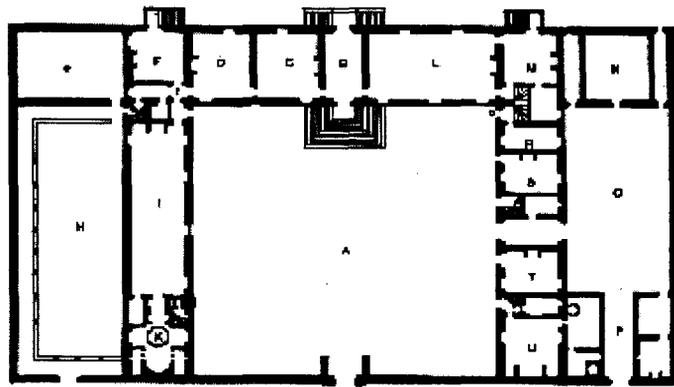
UM MANIFESTO COM PRECEDENTES

Entretanto, para além do pragmatismo, as decisões formais de Niemeyer veiculam um manifesto sobre a necessidade de dualidade: liberdade/construção, abstração/figuração, transparência/opacidade, plano/volume, extroversão/introversão, exuberância/restricção, exposição/disfarce, totalidade/fragmentação, geometria/topologia, arquitetura/natureza. Esses termos não são apresentados como opostos polares irreconciliáveis, mas como pontos extremos de igual valor dentro de uma gama de possibilidades. Eles podem assim ser graduados pela introdução de termos intermediários. Ou eles podem se contaminar pelas características uns dos outros – os elementos arquitetônicos sujeitos a uma estilização biomórfica, os objetos naturais ou de aspecto natural tratados de maneira arquitetônica.

O manifesto vem montado num enquadramento tipológico. Conscientemente ou não, Niemeyer relaciona sua vila a precedentes apropriados. O nível superior se assemelha a um hotel francês, retorcido por estratégias de composição e táticas de caracterização modernas: a alusão à fragmentação tipológica, a arquiteturização de elementos naturais, o pilotis poroso, o esquema binucleado, exuberância e condensamento volumétrico, contraste entre superfícies retas e curvilíneas (Fig. 10). Muitas delas haviam sido desenvolvidas nos projetos exemplares que Lúcio Costa e/ou Oscar Niemeyer construíram entre 1936 e 1945: o Ministério da Educação,³ o Pavilhão Brasileiro na Feira Mundial de Nova Iorque, os hotéis de Ouro Preto e Friburgo, o Complexo de Pampulha que tinham definido a arquitetura



9.

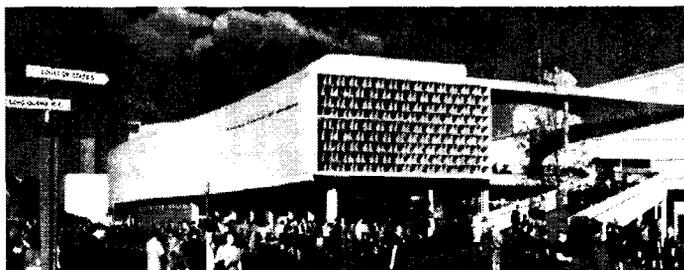


10.

moderna brasileira como uma mescla original e epicuriana da composição corbusiana e taticidade italiana ou miesiana, não desprovida de um toque barroco.⁴ Entretanto o mais óbvio predecessor da vila de 1953 é o Pavilhão Brasileiro que Costa e Niemeyer construíram e assinaram em 1938.⁵

O mote do Pavilhão Brasileiro é a linha curva, sugerida inicialmente pela rua sinuosa que é um dos limites do terreno. Nas palavras de Lúcio Costa, a elegância jônica substitui a severidade dórica.⁶ O partido rendado permite tanto a diferenciação quanto a integração do Pavilhão Francês no lote vizinho. O recuo frontal distancia da avenida a fachada principal do prédio e seu *piano nobile* poroso e elevado – onde a *loggia* central permite visualizar, em seqüência, um jardim de plantas aquáticas tropicais, o riacho que é limite do terreno e da Feira e o parque distante. A dualidade prevalece e se manifesta na aliança da sinuosidade da ala da rua com o bloco reto que encara a avenida, na superposição de um nível superior formal com um nível inferior arranjado de maneira livre, tanto como na transformação espetacular das elevações cegas e horizontalmente estratificadas para a rua curva e a avenida em fachadas de jardim transparentes e monumentais, que exibem uma interpretação moderna da ordem colossal (Figs. 11 e 12).

Os dois volumes fechados no *piano nobile* abrigam a galeria principal de frente para a rua e o auditório trapezoidal. Desde o jardim, esse último parece ser coberto por uma expansão da laje da galeria, cuja borda côncava contrasta com a borda reta da *loggia* abaixo – o mesmo motivo de expansão de laje trabalhada depois como uma marquise em balanço de bordas sinuosas na Casa de Baile do complexo de Pampulha em 1942.⁷ O térreo do Pavilhão abriga uma cafeteria, um restaurante, área de exposições e um posto de informações. Do lado da rua, as colunas periféricas recuadas são alternadamente expostas ou escondidas por paredes curvas – o primeiro exemplo duma



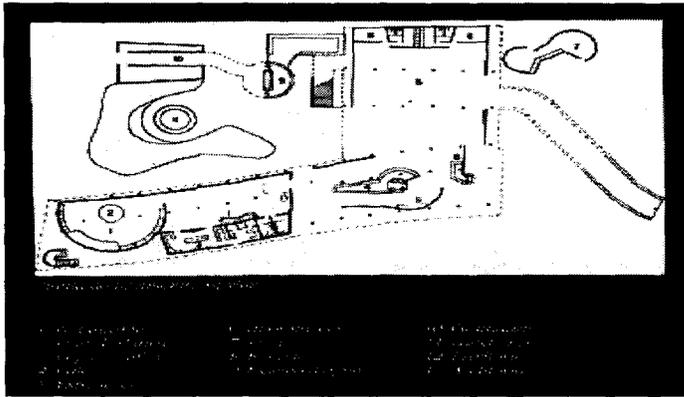
11.



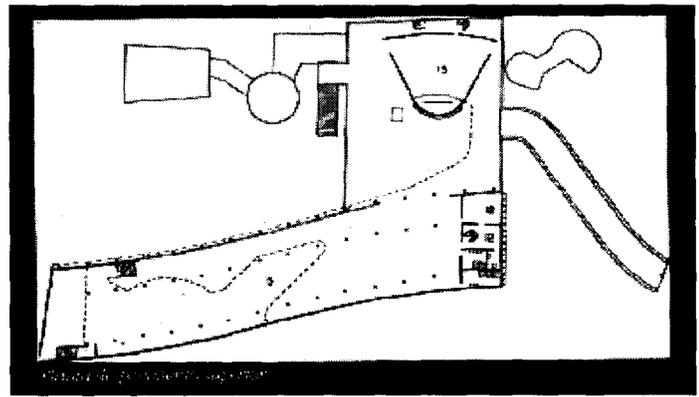
12.

franca revelação exterior do mecanismo da planta livre, seguramente não encontrada na obra de Corbusier, mas possivelmente o desenvolvimento de uma insinuação feita por Mies no Pavilhão de Barcelona, e posteriormente consagrada como marca característica da arquitetura moderna brasileira, sinal de exuberância e permeabilidade.

Edículas descobertas mostrando a flora e a fauna brasileira se sucedem ao longo da parede lateral branca do pavilhão vizinho – confirmando adicionalmente a conversão de um partido em L num esquema em U, equilibrando assimetricamente a ala da galeria e corroborando a predisposição para a composição aditiva. Apropriadamente, a teatralidade impera, ordem e circunstância têm igual peso, e o amor pelas coisas francesas se gratifica (Figs. 13 e 14).



13.



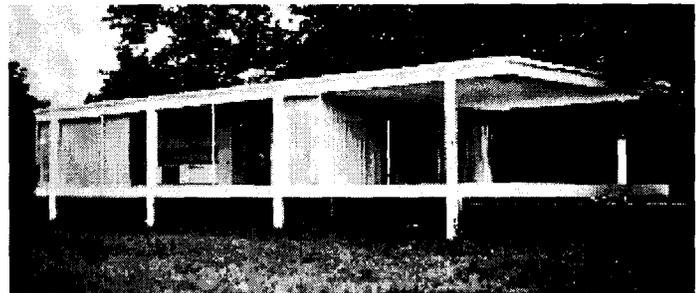
14.

UM CONTO DE TRÊS VILAS

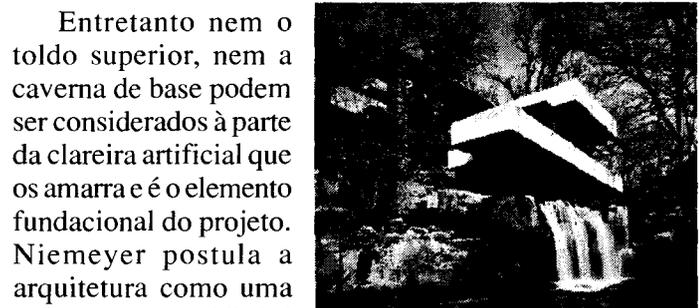
A conexão com o *hôtel* francês é significativa também desde outro ponto de vista, porque ela sugere distância de formulações básicas extremas do tipo vila. A vila de Niemeyer não é um prédio compacto cúbico destacando-se da natureza com superfícies lisas homogêneas claramente definidas, como a Casa Farnsworth de Mies (Fig. 15).⁸ Nem é o prédio aberto extenso que tenta emular ou fundir-se com os arredores através da irregularidade, assimetria, riqueza de texturas e contrastes de cor e claro e escuro, como a Casa da Cascata de Wright (Fig. 16).⁹

A Casa da Cascata é uma “casa da árvore” elaborada que evoca e estende a paisagem singular e praticamente intocada em que cresce. As massas verticais de alvenaria espelham as árvores, os volumes dos balcões ecoam o plano horizontal rochoso sobre o qual eles flutuam. A continuidade entre natureza e construção é enfatizada. A construção e a natureza se fundem para criar arquitetura, uma natureza mostrada literalmente como base da arquitetura. Mies concebe a sua vila como “quase nada”, uma versão *high-tech* de uma cabana primitiva. Uma gaiola de vidro sobre estacas, é tão horizontal e abstrata como o terreno alagadiço sobre o qual se assenta. Entretanto, como um navio no porto, ela não pertence especificamente ao sítio e contrasta com a massa de árvores ao fundo. Arquitetura é construção com um mínimo de pontos de contato com a natureza.

À primeira vista, a vila de Niemeyer pode parecer tão dependente do sítio como a Casa da Cascata, relaxada, expansiva, aerada e sensual, enquanto a casa Farnsworth é tensa, contida, monumental, cerebral, impessoal e genérica. Entretanto ela não compartilha a preocupação de Wright com massas em expansão. Parece também “quase nada”, se não uma cabana primitiva, um toldo petrificado sob o sol subtropical, o vidro transparente e os pilotis escuros indistintos na sombra da cobertura plana.



15.



16.

Entretanto nem o toldo superior, nem a caverna de base podem ser considerados à parte da clareira artificial que os amarra e é o elemento fundacional do projeto. Niemeyer postula a arquitetura como uma paisagem artificial inscrita na natureza não perturbada. Essa paisagem artificial repousa confortavelmente sobre o terreno que ela mascara, abraça a pedra existente, mas a transformação do caráter do sítio é radical. Arquitetura e natureza estão tão enfaticamente separadas como na casa de Mies, embora uma acomodação de bordas estabeleça uma correspondência empática entre ambas. A “vila” de Niemeyer tem sido assemelhada pertinentemente a um oásis, mas a própria plausibilidade da metáfora indica alienação da especificidade do meio natural e desconfiança no seu poder de nutrir o homem. Assim, a ambivalência se reafirma, num plano diferente.

ALGUMAS PALAVRAS FINAIS

As críticas contemporâneas do oásis de Niemeyer foram duras ou condescendentes.¹⁰ Walter Gropius, por exemplo,

queixou-se de que a casa era muito bonita, mas não era multiplicável: uma observação que só faz sentido dentro do contexto de uma certa idéia de produção em massa e de uma preferência correlata pela exibição de uma variedade de caráter universal,¹¹ junto com a supervalorização de um espaço universal. Niemeyer se recusa a idolatrar a tecnologia e condena a repetição que faz os edifícios perderem o caráter indispensável que seus propósitos e sua situação requerem.¹² Ele não defende uma nova arquitetura a cada segunda-feira, mas a velha equação acadêmica da boa arquitetura como composição correta e caráter apropriado – substituindo-se a composição correta nos moldes acadêmicos pela composição correta estipulada implicitamente no esquema Dom-ino.¹³ A originalidade da arquitetura moderna brasileira deve muito à compreensão da natureza qualificada dos atributos normativos de Dom-ino, a ausência de valor absoluto na horizontalidade, ortogonalidade e repetitividade.¹⁴ Como Lúcio Costa assinalava em 1936, a arquitetura moderna constituía uma proposição inclusiva, capaz de tornar-se tanto um cristal clássico quanto uma flor orgânica, mas também capaz de incluir o cristal clássico dentro da flor orgânica e vice-versa.¹⁵

A observação de Gropius soa insensata hoje, mas a reiteração feita por Niemeyer da arquitetura moderna como debate ainda comove. Mesmo em seus dias iniciais, a arquitetura moderna não podia deixar de ser uma textura de vários estilos, como Summerson observou em 1941.¹⁶ A arquitetura moderna que Niemeyer endossou e enriqueceu era uma arquitetura que tacitamente reconhecia a futilidade das tentativas de estabelecer uma fonte única e absoluta de autoridade disciplinar, fosse ela programa, função, tecnologia, material, clima, história ou contexto, uma arquitetura mais preocupada com a evolução que com a revolução, e cujo envolvimento com o *zeitgeist* era apenas um pretexto para redescobrir o velho dentro do novo: a arquitetura moderna entendida como estilo convencional, aberto a um desenvolvimento imaginativo e razoável. O estilo pode estar morto e esquecido, mas seu legado permanece estimulante.¹⁷

Notas

¹A vila é usualmente referida como Casa Canoas, o nome da estrada de acesso no bairro de São Conrado, na periferia do Rio de Janeiro. Vila é uma palavra que caiu em desuso entre os arquitetos nesse século, Le Corbusier sendo a exceção. Contudo, como desenvolvido por James Ackerman em *The villa: form and ideology of country houses*, Princeton: Princeton University Press, 1990, o conceito de vila é útil por causa de sua precisão. A vila não é uma casa qualquer, mas uma casa luxuosa retirada da cidade, da qual ela é

mais um satélite. Servindo para o lazer, é um tipo de construção ideológica e materialmente livre de restrições mundanas de utilidade e produtividade. Por isso, embora conservadora do ponto de vista social, a vila é um veículo ideal para as aspirações criativas do patrono e do arquiteto, e seu projeto tem geralmente esposado a modernidade na forma ao longo da história, embora sua fundamentação mítica tenha permanecido imutável por mais de dois mil anos desde que foi primeiramente fixada pelos patrícios da antiga Roma.

²A documentação do projeto é encontrada em *Arquitetura Contemporânea* n. 4, 1954, pp. 24-27; *Habitat* n. 18, sept. 1954, pp.12-16; *Architecture d'Aujourd'hui* n. 52, jan. 1954, pp.2-3; *Módulo* n. 70, may 1982. Ver também H. Mindlin, *Modern Architecture in Brasil*, Rio de Janeiro: Colibris, 1956; S. Papadaki, *Oscar Niemeyer: Works in progress*. New York: Reinhold, 1957 e *Masters of the world: Oscar Niemeyer*, New York: George Braziller, 1960; H. Pentead, *Oscar Niemeyer*, São Paulo: Almed, 1985.

³O grupo de projetistas do ministério tem Lúcio Costa como chefe de equipe e Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira e Emami de Vasconcellos, além de Burtel Marx, que fez o paisagismo. Corbusier veio para dar parecer sobre o primeiro projeto brasileiro na Esplanada do Castelo e propôs a troca do terreno para a Beira-Mar, fazendo um novo estudo. Tendo em vista eventual dificuldade de troca, o ministro pediu a Corbusier um esquema para o terreno original, feito poucos dias antes de sua partida. Obviamente problemático, o esquema foi deixado de lado pelos brasileiros, que chegaram a uma solução final em fins de 1936. A solução é bem semelhante ao espírito do primeiro projeto brasileiro, mas a configuração em forma de U se torna um T que é experienciado como um H, a simetria original substituída pelo equilíbrio assimétrico entre a ala que inclui o auditório e a galeria e uma banda de vegetação que separa a calçada pavimentada de mosaico da esplanada central pavimentada de granito. O pavimento de granito se estende sob a parte central do pilotis, que se apresenta como pórtico, propileu, sala hipóstila flanqueada por volumes fechados usados respectivamente como vestíbulos público e de serviço. A construção é extensivamente descrita e analisada no ensaio do autor, "Protótipo, Monumento, um Ministério, o Ministério", revista *Projeto* n. 102, ago. 1987, pp. 136-149, depois republicado como "Monumento y prototipo, el ministerio, un ministerio" na antologia organizada por Fernando Pérez Oyazun, *Le Corbusier y Sudamérica: viajes y proyectos*, Santiago: Ediciones Arq., 1991.

⁴Uma visão panorâmica da base teórica e ideológica da arquitetura moderna brasileira e seus projetos exemplares pode ser encontrada em dois ensaios do autor, "Uma Certa Arquitetura Moderna Brasileira", *Arquitetura Revista FAU-UFRJ* n. 5, 1987, pp.22-27 e "Teoria Acadêmica, Arquitectura Moderna, Corolário Brasileño", *Anales del Instituto de Arte Iberoamericano de la Universidad de Buenos Aires*, v. 26, 1988, pp. 85-96. Os ensaios enfatizam os conceitos acadêmicos de composição e caráter, tanto no texto de Lúcio Costa sobre Le Corbusier, quanto nos desenvolvimentos específicos de projeto de Costa e Niemeyer. Nascido em 1902, Costa é o líder político e intelectual da vanguarda brasileira dos anos 30. Seus textos encontraram e articularam a arquitetura moderna brasileira. Tanto Costa como Niemeyer tinham um sólido treinamento em belas-artes na Escola Nacional de Belas-Artes do Rio, fundada em 1817 pelo francês Grandjean de Montigny, Prêmio de Roma.

⁵O Pavilhão Brasileiro foi considerado um dos destaques da feira, mas estava esquecido até que Kenneth Frampton o mencionou brevemente em seu *Modern Architecture: a critical history*, London: Thames and Hudson, 1980. David Underwood segue a liderança de Frampton em seu *Oscar Niemeyer and the architecture of Brasil*, New York: Rizzolli, 1994. Para uma reavaliação rigorosa de seu papel dentro do desenvolvimento da

arquitetura moderna brasileira, ver C. E. Comas, “Arquitetura Moderna, Estilo Corbu, Pavilhão Brasileiro”, *AU – Arquitetura e Urbanismo* n. 26, out.-nov. 89. O ensaio é baseado em extensa documentação fotográfica dos arquivos de Lúcio Costa, que também apresentou o autor com um esclarecedor e quase desconhecido memorial sobre o projeto, publicado num álbum comemorativo de 1939.

⁶A comparação é devida a Lúcio Costa e pode ser encontrada no memorial acima mencionado, junto com a primeira sugestão de um parentesco entre o barroco brasileiro e a arquitetura moderna brasileira.

⁷A Casa de Baile é sempre mencionada como a origem da Vila Canoas, e a observação não é de todo irrelevante. Sua marquise em balanço sobre suportes aleatórios é o primeiro exemplo claro de estilização biomórfica no trabalho de Niemeyer, uma espécie de abstração de bosque ou formação nebulosa. Entretanto a superfície de forma livre de caráter abstrato aparece primeiro no Pavilhão, e o relacionamento entre o Pavilhão e a Vila é muito mais profundo, como proposto aqui.

⁸A escolha da Casa Farnsworth para comparação envolve mais que o reconhecimento de seu status de paradigma. O gosto dos arquitetos brasileiros quanto a materiais é mais próximo de Mies que de Corbusier. O Pavilhão de Barcelona era o precedente moderno a estudar quando Lúcio e Niemeyer projetaram o Pavilhão. Costa disse ao autor que as colunas de aço do Pavilhão Brasileiro eram uma paráfrase das colunas de Barcelona. Os detalhes dos painéis de vidro no térreo da galeria também eram inspirados em Barcelona. De fato, o Pavilhão Brasileiro é cheio de citações, incluindo as montagens de inspiração suprematista e uma paisagem de De Chirico usada como cenário para os minerais. O retrabalho do mecanismo de planta livre mencionado no texto é um instância mais profunda da simpatia brasileira por Mies. Como Mies, Costa e Niemeyer continuaram fiéis à leveza nos anos 50, enquanto Corbusier explorava a trilha brutalista. A Casa Farnsworth foi projetada em 46 e mostrada na Bienal de São Paulo em 1951 pouco tempo depois de sua conclusão, junto com os apartamentos de Lake Shore Drive e a Casa de Vidro de Philip Johnson. Niemeyer e Johnson se encontraram durante o evento, como é indicado pela gravação de uma conversa que eles tiveram nos *Writings* de Johnson, New York: Oxford University Press, 1979, p. 236. Niemeyer diz a Johnson que está entediado com os quebra-sóis e não vai mais usá-los de jeito algum. Isto indica um pouco de cansaço com uma arquitetura de planos e o começo de uma tendência em direção a uma arquitetura de massas ou de efeitos de massa. As casas de vidro de Mies e Johnson devem ter impressionado Niemeyer, tanto por causa de sua qualidade arquetípica quanto pela demonstração da capacidade do vidro de sugerir massa por reflexão, apesar de sua transparência. A Casa Canoas pode ser pensada como uma resposta a Mies, toldo e caverna correspondendo a tenda e caverna – que é como a Casa Farnsworth parece quando as cortinas estão fechadas. Contudo, tanto Quatremère de Quincy como Joseph Rykwert, teriam relacionado todas elas à casa original. As afinidades formais com a Casa Tungendhat e o Pavilhão de Barcelona – através da laje de cobertura plana balanceada, colunas de aço, planta livre – podem ser tomadas como uma defesa da fase germânica de Mies, oposta ao espaço interior universal sem colunas e ao volume único concentrado que Farnsworth intimava. Um ano mais tarde, Niemeyer vai brincar com a idéia de tenda na Casa Canelas. Os palácios de Brasília subsequentes podem ser apropriadamente chamados de caixas de vidro com peristilos.

⁹A comparação com a Casa da Cascata é inevitável não apenas porque ambas usam uma pedra existente como elemento-chave, mas também porque a arquitetura de Wright foi ativamente promovida como uma alternativa orgânica (presumivelmente americana) para o racionalismo europeu por Bruno Zevi durante a década. A polêmica organicista parece ter tido um certo impacto na Argentina, como mostra Francisco Liernur, e muitos

rotulam a arquitetura de Niemeyer como orgânica – ver Underwood (*op. cit.*). Pode haver coincidência nas posições de Niemeyer e Wright a respeito da expressão do caráter programático, como pode ser deduzido da observação de Wright escrita por Neil Levine, “Abstraction and Representation in Modern Architecture: The International Style of Frank Lloyd Wright”, *AA FILES II*, 1986. Entretanto, seguindo Costa, Niemeyer vê o organicismo e o racionalismo como tendências complementares. Ele não trabalha com a rusticidade e continua firmemente abstrato em seu biomorfismo, enquanto Wright continua fortemente representativo mesmo quando absorvendo o abstracionismo. Mais ainda, Niemeyer sempre insiste na artificialidade da arquitetura e não tenta dissimular a violência contra a natureza que é uma característica intrínseca de todas as artes, como Hannah Arendt argumenta em *The Human Condition*, Chicago: The University of Chicago Press, 1958.

¹⁰Walter Gropius chamou Niemeyer de “pássaro do paraíso tropical”, e o arquiteto suíço Max Bill declarou que a casa era arbitrária, puramente decorativa e não funcional. Ernesto Rogers apreciou a fusão perfeita com a natureza mas pensou que isso veiculasse uma confusão romântica. As três críticas foram apresentadas em *Architectural Review* n. 116, out. 1954, pp. 234-250. A crítica assinada por Max Bill foi publicada primeiro em *Habitat*. A de Rogers foi primeiramente publicada em *Casabella* 200, fev.-mar., 1954, pp. 1-3. Interpretações recentes da Casa Canoas são as de Yves Bruand em *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, São Paulo: Perspectiva, 1986, e David Underwood (*op. cit.*). Bruand diz que a casa é um oásis mas não segue todas as implicações da metáfora. Ele refuta as críticas européias, mas acaba dizendo que a vila é um beco sem saída, um capricho. Underwood faz um comentário interessante sobre a inversão do ideal de casa moderna sobre pilotis feita por Niemeyer e sugere que a vila exemplifica um classicismo orgânico, depois de compará-la a Casa da Cascata de Wright e a Casa de Vidro de Johnson. Não obstante ele compra o clichê da integração com a natureza sem muita reflexão, e o seu tratamento do projeto como expressão de uma antítese Brasil-Europa é fantasioso, para dizer o mínimo.

¹¹Mies expressa sua fidelidade à expressão de um caráter universal em uma discussão sobre o edifício Seagram: “*Minha idéia, ou melhor, a ‘direção’ que eu sigo, é uma estrutura e construção claras. Isso se aplica a todos os problemas arquitetônicos que eu abordo. Eu sou, de fato, completamente contrário à idéia que um edifício específico deva ter um caráter individual. Creio que o edifício deve expressar um caráter universal, determinado pelo problema total que a arquitetura deve lutar para resolver*”. A fonte é Peter Carter, “Mies van der Rohe, An Appreciation on the Occasion, This Month, of its 75th Birthday”, *Architectural Design* n. 31, mar. 1961, nota 29, como citado por David Spaeth no catálogo organizado por John Zukowsky, *Mies reconsidered*, Rizzoli, 1986, p. 30.

¹²Isso é uma paráfrase de afirmação de Niemeyer em “Forma e Função na Arquitetura”, *Módulo* n. 21, 1959, depois republicado em *Arte e Revista* n. 4, ago. 1980, pp. 57-60. Aí ele condena a repetição que “*fa-z prédios perderem o caráter indispensável que seus propósitos e conveniências programáticas deveriam sugerir. Deste modo, edifícios públicos, escolas, teatros, museus, casas, etc. são projetados para parecer como tais, desconsiderando a diversidade de seus programas*”. A preocupação com o caráter programático explicitado nesse texto bem como nas memórias escritas por Lúcio Costa sobre os projetos do Ministério, da Universidade do Brasil e do Pavilhão. Costa e Niemeyer seguem Guadet. No seu *Elements et Théorie de l’Architecture*, Tome I, Paris: Librairie de la Construction Moderne, p. 134, este diz que o programa é a fonte legítima da diversidade na arquitetura e que o terreno, local e clima mudam a expressão de um mesmo programa. Para uma comparação mais extensa entre Mies e Niemeyer no problemas de composição e caráter, ver o texto do autor, “O Jovem Niemeyer, a legitiimidade

da diferença”, *AU – Arquitetura e Urbanismo* n. 55, ago.-set. 1994, pp. 49-52.

¹³Costa proclamou que Corbusier era o Brunelleschi do século vinte num texto seminal de 1934, “Razões da Nova Arquitetura”. Como proposto por Corbusier, a arquitetura moderna era a “legítima herdeira” da melhor tradição acadêmica, um estilo cujo “segredo” era a estrutura independente – iconicamente gravado no esquema Dom-ino. O ensaio foi publicado na *Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal* 1, v. 3, jan. 1936, e reproduzido na antologia das notas de Costa *Sobre Arquitetura*, Porto Alegre: CEUA, 1962.

¹⁴O esquema Dom-ino pode ser entendido como uma declaração formal sobre o tipo de estrutura proposto como condição normativa arquitetônica: um sistema de lajes planas paralelas sustentadas sobre fileiras paralelas de suportes. Horizontalidade, regularidade e repetitividade são claramente os atributos fundamentais do sistema, mas sua hegemonia está qualificada pela introdução de um vazio vertical, um intercolúnio diferente para acomodar a escada e balanços de largura desigual em lados adjacentes das lajes. Esses acidentes são funcionalmente justificados, mas abrem múltiplas possibilidades de exploração formal, porque eles sugerem que a configuração independente das lajes paralelas em diferentes pavimentos é corolário da configuração independente da vedação permitida pela estrutura em esqueleto. A ênfase vertical pode ser introduzida furando, cortando ou recuando as lajes. A métrica das colunas não se sujeita imperativamente a um único ritmo repetitivo. Por outro lado, se não se proíbe a presença da singularidade e irregularidade na configuração das lajes e da grelha de suporte, a ausência de ortogonalidade também não está fora de questão. O esquema Dom-ino constitui uma afirmação de ordem que deixa margem para exceção. A sintaxe geométrico-construcional que postula está aberta para uma considerável variedade de possibilidades compositivas. Dialética é o nome do jogo, e Costa e Niemeyer estavam profundamente atentos ao fato.

¹⁵A oposição entre arquitetura orgânica e a racional foi esvaziada no Brasil muito antes de Bruno Zevi começar sua campanha a favor de Wright. Já em 1936, na memória do projeto da Universidade do Brasil, Costa argumentava que a arquitetura moderna permitia a integração de uma concepção espacial estática, fundamentalmente clássica, com o dinamismo de uma formulação gótico-oriental, uma privilegiando volumes ideais e o projeto de fora para dentro, a outra orgânica privilegiando o projeto que cresce funcionalmente de dentro para fora. A memória foi publicada como “Uma Questão de Oportunidade”, *Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal* II, v. IV, mar. 1937. As idéias são mais tarde desenvolvidas em “Considerações sobre o Ensino da Arquitetura”, *Revista de Arte da Escola Nacional de Belas-Artes* n. 3, set. 1945. Os dois textos foram republicados em *Sobre Arquitetura*, *op. cit.*

¹⁶Summerson, J. “The Mischievous Analogy”, in *Heavenly Manions*, Londres: The Norton Library, 1963. O trabalho foi lido antes na Architectural Association em 1941.

¹⁷Freqüentemente se lê que ambas as Américas importaram a arquitetura moderna como um estilo, entendendo-a mal. Summerson (*op. cit.*), astutamente, salienta a esquizofrenia que está por trás da negação do estilo. Mais sábio que a Europa ou livre das pressões de competição num mercado estabelecido, o Novo Mundo recusou dotar o *zeitgeist* de poderes demiúrgicos. Deliberação sólida antes que submissão a um imperativo inexorável comandaram as mudanças formais que suportavam e retratavam uma nova situação cultural. Estilo era a palavra certa para as mudanças formais porque elas eram não improvisações *ad hoc*, mas um sistema coerente de elementos de arquitetura, princípios e esquemas de composição. Isso deveria ser recomendado porque, tomadas juntas, suas capacidades pragmática, formal e simbólica superavam as de tendências antagônicas.

Essa era a fonte da sua autoridade para Costa. Dava meios de satisfazer tanto as novas demandas como as tradicionais, podia inflétir-se de acordo com o contexto. Como ele aponta em *Razões da Nova Arquitetura*, era sem sentido imaginar a arquitetura moderna – linhagem corbusiana – como uma ruptura radical com o passado. As formas têm que mudar a fim de que o mesmo espírito possa subsistir e que a arquitetura possa permanecer “*construção concebida com uma intensão plástica determinada em função de uma época determinada, um meio determinado, um material determinado, uma tecnologia determinada e um programa determinado*”, a definição que Costa desenvolveu em “Considerações sobre o Ensino da Arquitetura”, *op. cit.*

Referências Bibliográficas

- ACKEMAN, James. *The Villa: form and ideology of country houses*. Princeton, 1990.
- ARENDT, Hannah. *The Human Condition*. Chicago: The University of Chicago Press, 1958.
- ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA, n. 4, 1954, pp. 24-27.
- ARCHITECTURE D’AUJOURD’HUI 52, jan. 1954, pp. 2-3.
- BRAZILLER, George. *Masters of the world: Oscar Niemeyer*. New York, 1960.
- CARTER, Peter. Mies Van de Rohe, An Appreciation on the Occasion, This Month of its 75th Birthday. *Architectural Design* n. 31, mar. 1961.
- COMAS, C. E. *Arquitetura Moderna, Estilo Corbu, Pavilhão Brasileiro*. *AU – Arquitetura e Urbanismo* n. 26, out.-nov. 89.
- COSTA, Lúcio. *Razões da Nova Arquitetura*. *Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal* 1, v. 3, jan. 1936.
- . *Uma Questão de Oportunidade*. *Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal* II, v. IV, mar. 1937.
- FRAMPTON, Kenneth. *Modern Architecture: critical history*. London: Thames e Hudson, 1980.
- GUADET. *Elements et Théorie de L’Architecture*, Tome I. Paris: Librairie de la Construction Moderne, p. 134.
- . *O Jovem Niemeyer, a legitimidade da diferença*. *AU – Arquitetura e Urbanismo* 55, ago.-set. 1994, pp. 49-52.
- HABITAT, 18 set. 1954, pp. 12-16.
- HINDLEN, H. *Modern Architecture in Brasil*. Rio de Janeiro: Colibris, 1956.
- LEVINE, Neil. *Abstraction and Representation in Modern Architecture: The International Style of Frank Lloyd Wright*. *A.A. Files* II, 1986.
- MINDLIN, H. *Modern Architecture in Brasil*. Rio de Janeiro: Colibris, 1956.
- NIEMEYER, Oscar. *Forma e Função na Arquitetura*. *Módulo* n. 21, 1959.
- . *Arte e Revista* n. 4, ago. 1980, pp. 57-60.
- . *Protótipo, Monumento, um Ministério, o Ministério*. *Projeto* n. 102, ago. 87, pp. 136-149.
- OYAZUN, Fernando Pérez. *Le Corbusier y Sudamérica: viajes y proyectos*. Santiago: Ediciones Arq. 1991.
- PAPADAKI, S. *Oscar Niemeyer: Works in progress*. New York: Reinhold, 1957.
- PENTEADO, H. *Oscar Niemeyer*, São Paulo: Almed, 1985.
- SUMMERSON, J. *The Mischievous Analogy*. In: *Heavenly Manions*. Londres: The Norton Library, 1963.
- UNDERWOOD, David. *Oscar Niemeyer and the architecture of Brasil*. New York: Rizzolli, 1994.