

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

SIMONE NEIVA LOURES GONÇALVES

Museus projetados por Oscar Niemeyer de 1951 a 2006:  
o programa como coadjuvante

São Paulo  
2010

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.



SIMONE NEIVA LOURES GONÇALVES

**Museus projetados por Oscar Niemeyer de 1951 a 2006:  
o programa como coadjuvante**

Tese de doutorado apresentada à  
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da  
Universidade de São Paulo como parte dos requisitos  
necessários à obtenção do Título de Doutor.

Área de concentração: Projeto de Arquitetura

Orientador: Prof. Dr. Rafael Antônio da Cunha Perrone



São Paulo  
2010

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde de que citada a fonte.  
e-mail: simoneiva@hotmail.com

Catálogo da Publicação  
Serviço de Documentação  
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

G635m                      Gonçalves, Simone Neiva Loures  
                                    Museus projetados por Oscar Niemeyer de 1951 a 2006:  
                                    o programa como coadjuvante / Simone Neiva Loures  
                                    Gonçalves. – São Paulo, 2010.  
                                    323 p. : il.

                                    Tese (Doutorado - Área de Concentração: Projeto de  
                                    Arquitetura ) - FAUUSP.

                                    Orientador: Rafael Antônio da Cunha Perrone

                                    1. Arquitetura moderna – Brasil 2. Museus (Arquitetura) –  
                                    Brasil 3. Projeto de arquitetura 4. Niemeyer, Oscar, 1907

I. Título

CDU    043:72.036

GONÇALVES, Simone Neiva Loures

**Museus projetados por Oscar Niemeyer de 1951 a 2006: o programa como coadjuvante.**

Tese de doutorado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos necessários à obtenção do Título de Doutor.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

## DEDICATÓRIA

Aos meus pais Idelson e Marieta e aos meus irmãos Marlon e Leandro, pelo amor e incentivo a todos os meu sonhos.

A Tom Boechat, meu marido, pelo amor e incansável apoio ao longo do período de elaboração deste trabalho.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos aqueles que contribuíram para a realização deste trabalho:

À Universidade de São Paulo;  
À FAPESP - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo;  
À Fundação Oscar Niemeyer;  
Aos professores da FAUUSP e FAUMackenzie;  
Aos funcionários das bibliotecas da FAUUSP e da FAUMackenzie.

Um agradecimento especial ao meu orientador, professor Rafael Antônio da Cunha Perrone.

Aos professores Dr. Roberto Righi e Dra. Ruth Verde Zein, pelas valiosas contribuições durante a banca de Qualificação.

Aos amigos Vicente del Rio, Humberto Capai, Mara Mendes, Janayna Araújo, Elton Pinheiro, Herbert Farias, família Papp e família Boechat.

A todas as outras pessoas que de algum modo, generosamente, contribuíram para a produção deste trabalho:

Ao Arq. Marcelo Ferraz, diretor do escritório Brasil Arquitetura;  
Ao Sr. Lamartine José Mansur, diretor administrativo do Museu Nacional de Brasília;  
Ao Sr. Marcos Terena, diretor do Memorial dos Povos Indígenas;  
Ao Sr. Luiz Guilherme Vergara, ex-diretor do Museu de Arte Contemporânea de Niterói;  
Ao Arq. Bruno Schmidt, assessor técnico do Museu Oscar Niemeyer;  
Ao Arq. Sandro Silveira, arquiteto do Museu de Arte Contemporânea de Niterói;  
Aos arquitetos e historiadores da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico do Distrito Federal – DePHA;  
À Sra. Érica Hopfgartner, administradora do Parque Ibirapuera;  
À Sra. Célia Giosa, Prefeitura da Cidade de São Paulo;  
À Sra. Ângela Vasconcellos, coordenadora da Fundação Oscar Niemeyer;  
À Usina de Imagem, agência de fotografia;  
À Dra. Juliana Stirling, neurologista;  
À Dra. Khenia Arede, reumatologista;  
Ao Sr. Daniel Grechi, fisioterapeuta;  
Ao Sr. Wellington Pereira da Silva, preparador físico.



“Niemeyer sempre afirmou que cabe ao arquiteto a total definição do programa”<sup>1</sup>

Ricardo Ohtake

---

<sup>1</sup> OHTAKE, Ricardo. **Oscar Niemeyer**. São Paulo: Folha Explica, 2007, p.92.

## RESUMO

Este trabalho consiste em uma investigação aprofundada da arquitetura dos museus projetados por Oscar Niemeyer de 1951 a 2006. O período estudado abrange praticamente todas as fases da carreira do arquiteto. Os limites temporais são definidos pelo Palácio das Artes, o primeiro museu criado, e pelo Museu Nacional de Brasília, o último museu construído. Nosso objetivo foi compreender o papel do programa como coadjuvante dentro da metodologia projetual de Niemeyer, a partir da hipótese de que, nos projetos de museus, sua preferência pela definição formal e o desejo de evidenciar os desafios da técnica levaram-no a elaborar parte do programa que criou, justificando assim a volumetria projetada e construída. A investigação possibilitou afirmar que Niemeyer utilizou, durante décadas, nos museus que projetou, um programa arquitetônico simples, e que nos museus de maior escala, que efetivamente construiu – Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1991-1996), Museu Oscar Niemeyer (2000-2002) e Museu Nacional de Brasília (1999-2006) – acrescentou a esse programa simples atividades que nasceram, fundamentalmente, em razão de questões formais e estruturais.

Palavras-chave: Oscar Niemeyer, museu, programa, forma e estrutura.

## ABSTRACT

This work consists of an in-depth investigation of the architecture of museums designed by Oscar Niemeyer from 1951 to 2006. The period studied covers essentially all phases in the architect's career. The time limits are defined by the Palácio das Artes, the first museum designed by the architect, and by the Museu Nacional de Brasília, the last museum built until this date. Our goal is to understand the role of architectural program as a supporting one inside Niemeyer's project methodology, from the hypothesis that, in the museums projects, his preference towards formal definition and the desire to highlight technical challenges led him to develop part of the program created, thus justifying the volumetry designed and built. The investigation made possible for us to state that Niemeyer used, for decades, in the museums he designed, a simple architectural program, and that in the museums of larger scales which he actually built – the *Museu de Arte Contemporânea de Niterói* (1991-1996), the *Museu Oscar Niemeyer* (2000-2002) and the *Museu Nacional de Brasília* (1999-2006) – he added, to that same simple program, activities that were born, fundamentally, out of formal and structural issues.

Keywords: Oscar Niemeyer, museum, program, form and structure.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Museu Oscar Niemeyer – escala monumental do balanço de 30 metros do Edifício “Olho”.	–
Figura 2. Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro (1936-1942). Croquis de Oscar Niemeyer a partir dos croquis de Le Corbusier.	38
Figura 3. Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro (1936-1942). Térreo.	39
Figura 4. Ministério de Educação e Saúde, Rio de Janeiro (1936-1942). Caixa do elevador e acréscimo do corpo do salão de exposições no térreo.	39
Figura 5. Pavilhão do Brasil na Feira de Nova York, Oscar Niemeyer e Lúcio Costa (1938). Fachada principal.	41
Figura 6. Pavilhão do Brasil na Feira de Nova York, Oscar Niemeyer e Lúcio Costa (1938). Térreo.	42
Figura 7. Pavilhão do Brasil na Feira de Nova York, Oscar Niemeyer e Lúcio Costa (1938). Espelho d’água e pavilhão ao fundo (à esquerda) e interior com mezanino de linhas curvas (à direita).	43
Figura 8. Pavilhão do Brasil na Feira de Nova York, Lúcio Costa (1938). Proposta individual. Planta baixa e perspectiva com espelho d’água (sem escala).	44
Figura 9. Brazil Builds. Philip Goodwin (1943). Capa dura e sobrecapa.	47
Figura 10. Cassino da Pampulha, Oscar Niemeyer (1940). Salão de baile.	49
Figura 11. Cassino da Pampulha, Oscar Niemeyer (1940). Térreo.	51
Figura 12. Vila Savoye, Le Corbusier (1929).	51
Figura 13. Iate Clube da Pampulha, Oscar Niemeyer (1940). Pavimento superior.	52
Figura 14. Casa Citrohan, Le Corbusier (1920). Maquete.	53
Figura 15. Hangar para dirigíveis, Eugene Freyssinet e Limousin, França (1916).	54
Figura 16. Igreja de São Francisco de Assis, Oscar Niemeyer (1943). Fachada principal.	54
Figura 17. Igreja de São Francisco de Assis, Oscar Niemeyer (1943). Perspectiva.	54
Figura 18. Casa de Baile, Oscar Niemeyer (1940). Térreo.	55
Figura 19. Casa de Baile, Oscar Niemeyer (1940).	57

Figura 20. Casa de Canoas, Oscar Niemeyer (1952).	60
Figura 21. Edifício Copan, São Paulo, Oscar Niemeyer (1950).	60
Figura 22. Sede das Nações Unidas, Oscar Niemeyer (1947). Croqui apresentado à comissão julgadora.	61
Figura 23. Sede das Nações Unidas, Oscar Niemeyer e Le Corbusier (1947). Projeto construído, versão 23-32.	61
Figura 24. Conjunto do Parque Ibirapuera, Oscar Niemeyer e equipe (1951). Maquete.	63
Figura 25. Palácio das Artes, Oscar Niemeyer e equipe (1951). Térreo.	65
Figura 26. Palácio das Artes, Oscar Niemeyer e equipe (1951). Fachada.	65
Figura 27. Palácio das Artes, Oscar Niemeyer e equipe (1951). Interior.	66
Figura 28. Museu de Arte Moderna de Caracas, Oscar Niemeyer (1954). Maquete.	68
Figura 29. Museu de Arte Moderna de Caracas, Oscar Niemeyer (1954). Anteprojeto do mezanino.	69
Figura 30. Plano Piloto de Brasília, Lúcio Costa (1957).	71
Figura 31. Palácio da Alvorada, Oscar Niemeyer (1957).	72
Figura 32. Croquis de estudos preliminares para o Congresso Nacional, Oscar Niemeyer (1957).	73
Figura 33. Congresso Nacional, Oscar Niemeyer (1960).	74
Figura 34. Museu da Fundação de Brasília, Oscar Niemeyer (1958).	75
Figura 35. Sede da Editora Mondadori, Oscar Niemeyer, Itália (1968).	77
Figura 36. Centro Cultural La Havre, Oscar Niemeyer, França (1972-1983).	78
Figura 37. Universidade de Constantine, Oscar Niemeyer, Argélia (1969).	78
Figura 38. Universidade de Constantine, Oscar Niemeyer, Argélia (1969). Vista aérea (sem escala).	79
Figura 39. Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Oscar Niemeyer (1991-1996).	84
Figura 40. Museu Oscar Niemeyer, Oscar Niemeyer, Curitiba (2000-2002).	84
Figura 41. Museu Nacional, Oscar Niemeyer, Brasília (1999-2006).	84

Figura 42. Parque Ibirapuera (1951) – 1ª versão da implantação – maquete.	87
Figura 43. Parque Ibirapuera – vista aérea atual da versão construída.	88
Figura 44. Planetário e auditório (1951) – 1ª versão – elevação.	89
Figura 45. Planetário (1951) – 1ª versão – corte.	89
Figura 46. Planetário (1951) – 1ª versão – térreo.	90
Figura 47. Planetário (1951) – 1ª versão – 2º pavimento.	91
Figura 48. Palácio das Artes – fachada com aberturas.	92
Figura 49. Palácio das Artes e auditório (1951) – 2ª versão – elevação.	92
Figura 50. Palácio das Artes – vista interior das aberturas.	92
Figura 51. Arena de Ginástica do Estádio Nacional (1941) (sem escala).	93
Figura 52. Palácio das Artes (1951) – versão construída – corte eixo de acesso.	95
Figura 53. Palácio das Artes – estrutura arbórea independente.	95
Figura 54. Palácio das Artes (1951) – versão construída – 2º pavimento.	96
Figura 55. Palácio das Artes (1951) – versão construída – 3º pavimento.	96
Figura 56. Palácio das Artes (1951) – versão construída – térreo.	97
Figura 57. Palácio das Artes (1951) – versão construída – subsolo.	97
Figura 58. Palácio das Artes – rampas em forma de ferradura incorporadas às lajes.	98
Figura 59. Planetário – versão dos arquitetos Eduardo Corona, Roberto Tibau e Antonio Carlos Pitombo, reformada por Paulo Faccio e Pedro Dias em 2002 (sem escala).	99
Figura 60. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – maquete.	102
Figura 61. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – maquete.	103
Figura 62. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – fachada sudeste.	103
Figura 63. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – fachada sudoeste.	103
Figura 64. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – fachada noroeste.	104

Figura 65. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – fachada nordeste.	104
Figura 66. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – cobertura.	104
Figura 67. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – 2º pavimento com aberturas.	105
Figura 68. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – 2º pavimento sem aberturas.	106
Figura 69. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – mezanino antropomórfico.	106
Figura 70. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – mezanino abstrato.	107
Figura 71. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – corte – laje com função estrutural.	108
Figura 72. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – implantação com Escola de Arte à direita.	109
Figura 73. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – 1º pavimento – auditório.	109
Figura 74. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – 2º pavimento – administração.	110
Figura 75. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – 3º pavimento – exposição.	110
Figura 76. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – mezanino.	111
Figura 77. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – croqui – permeabilidade visual entre pisos.	112
Figura 78. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – croqui com ideias de partidos.	112
Figura 79. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – croqui – vista para a pirâmide a partir da escola.	114
Figura 80. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – croqui – vista para a pirâmide a partir da escola.	114
Figura 81. Museu da Fundação de Brasília (1958) – croqui – Praça dos Três Poderes.	117
Figura 82. Museu da Fundação de Brasília – contexto – vista a partir do Palácio do Planalto.	118
Figura 83. Museu da Fundação de Brasília (1958) – volumetria composta por duas grandes vigas-parede.	118
Figura 84. Museu da Fundação de Brasília (1958) – térreo – acesso.	118

Figura 85. Museu da Fundação de Brasília – fachada com escultura da cabeça de JK.	119
Figura 86. Museu da Fundação de Brasília (1958) – apoio excêntrico.	120
Figura 87. Museu da Fundação de Brasília (1958) – superior – salão.	120
Figura 88. Museu da Fundação de Brasília – interior – painéis gravados nas paredes.	120
Figura 89. Museu da Fundação de Brasília (1958) – perspectiva interior – abertura.	121
Figura 90. Praça dos Três Poderes (1957) – croqui.	121
Figura 91. Praça dos Três Poderes (1957) – porções geometricamente divididas por Lúcio Costa (sem escala).	122
Figura 92. Maquete original da Praça dos Três Poderes sem o Museu da Fundação.	122
Figura 93. Museu da Civilização (1962) – Praça Maior da Universidade de Brasília – maquete.	125
Figura 94. Museu da Civilização (1962) – implantação – croqui.	125
Figura 95. Museu da Civilização (1962) – elevação – croqui.	126
Figura 96. Museu da Civilização (1962) – 1º pavimento – croqui.	126
Figura 97. Museu da Civilização (1962) – croqui – térreo.	127
Figura 98. Museu da Civilização (1962) – 2º pavimento – croqui.	128
Figura 99. Museu da Civilização (1962) – corte – croqui.	128
Figura 100. Museu da Civilização (1962) – interiores e volumetria – croquis.	128
Figura 101. Museu Expo Barra 72 (1969) – perspectiva – croqui.	131
Figura 102. Museu Expo Barra 72 (1969) – sugestão de implantação para a Exposição da Barra da Tijuca com museu ao centro – croqui (sem escala) (legenda abreviada conforme croqui).	131
Figura 103. Museu Expo Barra 72 (1969) – pavimentos – planta baixa.	133
Figura 104. Museu Expo Barra 72 (1969) – elevação.	134
Figura 105. Museu Expo Barra (1969) – corte.	134
Figura 106. Museu Expo Barra 72 (1969) – tirantes metálicos em intervalos regulares – croqui (sem escala).	134



Figura 107. Museu Expo Barra 72 (1969) – croqui da variação n°2 (sem escala).	136
Figura 108. Museu Expo Barra 72 (1969) – núcleo escadas, rampa e sanitários – croqui (sem escala).	137
Figura 109. Museu da Terra do Mar e do Ar (1974) – implantação.	138
Figura 110. Museu da Terra do Mar e do Ar (1974) – perspectiva.	139
Figura 111. Museu da Terra (1974) – pavimentos – planta baixa.	140
Figura 112. Museu da Terra, do Mar e do Ar (1974) – corte esquemático do Museu do Mar e fachadas do conjunto.	141
Figura 113. Centro Musical do Rio de Janeiro (1978) – croqui.	141
Figura 114. Museu da Terra (1974) – corte esquemático (sem escala).	142
Figura 115. Museu da Terra, do Mar e do Ar (1974) – esquema circulação.	142
Figura 116. Museu do Homem (1977) – perspectiva – croqui.	144
Figura 117. Museu do Homem (1977) – pavimento inferior.	145
Figura 118. Museu do Homem (1977) – corte.	145
Figura 119. Museu do Homem (1977) – pavimento superior.	146
Figura 120. Museu do Homem (1977) – escultura da Mão do <i>Homo Faber</i> e cascas ao fundo – croqui.	146
Figura 121. Museu do Homem (1977) – esquema da “caixa preta” para projeção.	148
Figura 122. Paineis Tiradentes, Cândido Portinari (1949).	149
Figura 123. Museu Tiradentes (1980) – implantação – croqui.	149
Figura 124. Museu Tiradentes (1980) – maquete.	150
Figura 125. Museu Tiradentes (1980) – escultura da cabeça de Tiradentes – croqui.	150
Figura 126. Museu Tiradentes (1980) – corte com esquema de iluminação – croqui.	151
Figura 127. Museu do Índio – implantação.	153
Figura 128. Museu do Índio (1982) – 1° pavimento.	154
Figura 129. Museu do Índio (1982) – térreo.	155

Figura 130. Museu do Índio (1982) – maquete.	155
Figura 131. Museu do Índio (1991) – implantação com três anexos.	156
Figura 132. Oca yanomâmi.	157
Figura 133. Museu do Índio (1982) – perspectiva – fachada opaca.	157
Figura 134. Museu do Índio (1982) – corte.	157
Figura 135. Museu do Índio (1987) – planta baixa do pavimento superior – exposição.	158
Figura 136. Museu do Índio (1987) – térreo – apoio.	159
Figura 137. Museu do Índio – fachada com aberturas no térreo.	160
Figura 138. Museu do Índio (1987) – corte – piso em rampa.	160
Figura 139. Museu do Índio – vista parcial da concha acústica.	161
Figura 140. Museu do Índio – exposição protegida por filme de poliéster.	162
Figura 141. Museu do Índio (1998) – térreo – reforma.	164
Figura 142. Sede Cartiere Burgo (1978-1981) – anexo não construído.	165
Figura 143. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1991) – primeiro esboço.	168
Figura 144. Museu de Arte Contemporânea de Niterói – panorâmica do contexto com Pão de Açúcar ao fundo.	169
Figura 145. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1991) – térreo sem espelho d'água.	170
Figura 146. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1993) – térreo com mesas de apoio ao restaurante.	171
Figura 147. Museu de Arte Contemporânea de Niterói – rampa construída.	172
Figura 148. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1993) – cobertura e rampa construída.	172
Figura 149. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1991) – cobertura e rampa de curvatura suave.	173
Figura 150. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1991) – croqui – rampa ao lado direito.	174

Figura 151. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (sem data) – inclinação similar a do Museu de Arte Moderna de Caracas – croqui.	175
Figura 152. Museu de Arte Contemporânea de Niterói – equilíbrio das faixas de concreto e vidro.	175
Figura 153. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1991) – interrupção da esquadria.	176
Figura 154. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1993) – semi-enterrado com formas mais puras.	176
Figura 155. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1991) – semi-enterrado com brises.	176
Figura 156. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1993) – estrutura – corte transversal.	178
Figura 157. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1993) – estrutura – corte longitudinal.	178
Figura 158. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1993) – 1º pavimento – divisão radial.	179
Figura 159. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1993) – 2º pavimento – exposição – cinco paredes retas.	180
Figura 160. Museu de Arte Contemporânea de Niterói – 2º pavimento – exposição – possibilidade de iluminação.	180
Figura 161. Museu de Arte Contemporânea de Niterói – 2º pavimento – varanda com vista para a baía.	181
Figura 162. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (sem data) – 2º pavimento – varanda como mirante – croqui.	182
Figura 163. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1996) – 3º pavimento – mezanino.	183
Figura 164. Museu de Arte Contemporânea de Niterói – 3º pavimento – mezanino – vista parcial.	184
Figura 165. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1996) – semi-enterrado.	185
Figura 166. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1996) – subsolo.	186
Figura 167. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (sem escala) – croqui sem espessura para mezanino.	188

Figura 168. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (sem data) – croqui com abertura na haste do cálice.	189
Figura 169. Museu de Brasília (década de 1970) – maquete da 1ª versão.	191
Figura 170. Museu de Brasília (1986) – maquete da 2ª versão.	192
Figura 171. Museu de Brasília (1986) – térreo.	192
Figura 172. Museu de Brasília (1999) – 3ª versão – pavimentos (sem escala).	194
Figura 173. Museu de Brasília (1999) – 3ª versão – fachada.	194
Figura 174. Museu de Brasília (1999) – 2ª versão – implantação.	195
Figura 175. Museu de Brasília (1999) – 2ª versão – implantação.	196
Figura 176. Museu de Brasília – versão construída – implantação.	197
Figura 177. Museu de Brasília (1999) – versão com aberturas na base.	198
Figura 178. Museu de Brasília (1999) – versão opaca.	199
Figura 179. Museu de Brasília (2006) – versão construída.	199
Figura 180. Museu de Brasília (2006) – versão construída – corte – sobreposição de duas formas: tronco de cone e cúpula.	200
Figura 181. Museu de Brasília (2006) – versão construída – corte – rampa reta.	201
Figura 182. Museu de Brasília (1999) – versão de 40 metros de cúpula com abertura no topo – corte – estrutura simples.	201
Figura 183. Museu de Brasília (1999) – versão cúpula de 80 metros com aberturas no topo – museu com biblioteca ao fundo – croqui.	202
Figura 184. Museu de Brasília (2006) – versão construída – 1º pavimento – exposições.	203
Figura 185. Museu de Brasília (2006) – versão construída – mezanino com contorno sinuosos.	204
Figura 186. Museu Nacional – interior do salão e mezanino acima.	204
Figura 187. Museu de Brasília – rampa externa em forma de alça.	205
Figura 188. Museu de Brasília (2006) – versão construída – térreo – auditórios com atividades de apoio ao redor.	206

Figura 189. Museu de Brasília (2006) – corte – acesso principal com acesso simultâneo ao térreo e ao primeiro pavimento.	207
Figura 190. Museu de Brasília (2006) – corte – acesso principal com acesso ao primeiro pavimento por rampa retilínea.	207
Figura 191. Museu de Brasília – rampa retilínea.	208
Figura 192. Museu Oscar Niemeyer (2009) – contexto.	211
Figura 193. Museu Oscar Niemeyer (2000) – 1ª versão – duas cascas curvas sobre o Edifício Castello Branco.	212
Figura 194. Museu Oscar Niemeyer (2002) – implantação.	213
Figura 195. Museu Oscar Niemeyer – contraste entre as linhas retas e curvas das arquiteturas.	213
Figura 196. Museu Oscar Niemeyer (2008) – Edifício Castelo Branco e rampa de acesso.	214
Figura 197. Rampa leste demolida na reforma.	215
Figura 198. Edifício Castello Branco.(1967) – planta original pavimento superior.	215
Figura 199. Museu Oscar Niemeyer (2002) – <i>pilotis</i> .	215
Figura 200. Museu Oscar Niemeyer (2008) – pátio de esculturas.	216
Figura 201. Museu Oscar Niemeyer – espelho d’água.	217
Figura 202. Museu Oscar Niemeyer (2002) – elevação leste.	217
Figura 203. Museu Oscar Niemeyer – interior do salão de exposições do Edifício “Olho” com vidros cinza.	218
Figura 204. Museu Oscar Niemeyer – interior do salão de exposições do Edifício “Olho” com vidros pretos.	218
Figura 205. Museu Oscar Niemeyer (2002) – esquadria com montantes em sentido vertical (sem escala).	219
Figura 206. Museu Oscar Niemeyer (2008) – a rampa oferece um passeio ao redor do Edifício “Olho”.	220
Figura 207. Museu Oscar Niemeyer (2008) – rampa de acesso independente ao Edifício “Olho”.	220

Figura 208. Museu Oscar Niemeyer (2002) – corte longitudinal do Edifício Castello Branco.	221
Figura 209. Museu Oscar Niemeyer (2002) – corte transversal do Edifício Castello Branco.	221
Figura 210. Museu Oscar Niemeyer (2002) – corte longitudinal e transversal do Edifício “Olho”.	222
Figura 211. Museu Oscar Niemeyer – construção da viga longitudinal de 70 metros.	223
Figura 212. Museu Oscar Niemeyer – escala monumental do balanço de 30 metros do Edifício “Olho”.	223
Figura 213. Museu Oscar Niemeyer – pavimento superior Edifício Castelo Branco – salão e jardim.	224
Figura 214. Museu Oscar Niemeyer – área dos <i>pilotis</i> .	224
Figura 215. Museu Oscar Niemeyer – “Espaço Oscar Niemeyer”.	225
Figura 216. Museu Oscar Niemeyer (2002) – 1ª versão mezanino do Edifício Castello Branco com linhas retas (sem escala).	226
Figura 217. Museu Oscar Niemeyer (2002) – 1ª e 2ª soluções para o teto do “Espaço Oscar Niemeyer” (sem escala).	226
Figura 218. Museu Oscar Niemeyer (2002) – paredes curvas para o salão de exposições do Edifício “Olho” e linhas retas para o mezanino.	227
Figura 219. Museu Oscar Niemeyer (2000) – paredes retas para o salão de exposições Edifício “Olho” e linhas arredondadas para o mezanino.	228
Figura 220. Museu Oscar Niemeyer (2000) – Edifício “Olho” – depósito ao lado direito.	229
Figura 221. Museu Oscar Niemeyer (2002) – Edifício “Olho” – auditório ao lado direito.	230
Figura 222. Museu Oscar Niemeyer (2000) – pavimento tipo da torre.	231
Figura 223. Museu Oscar Niemeyer (2000) – Edifício “Olho” – parede divisória fixa – depósito.	232
Figura 224. Museu Oscar Niemeyer – cortes longitudinais do Edifício “Olho” – supressão de um pavimento na versão construída (2002) em relação à proposta do anteprojeto (2000).	233

Figura 225. Museu Oscar Niemeyer (2000) – implantação anteprojeto – acesso independente ao subsolo do Edifício “Olho” (sem escala).	234
Figura 226. Museu Oscar Niemeyer (2000) – maquete do anteprojeto – terreno sem desnível.	235
Figura 227 Museu Oscar Niemeyer (2000) – anteprojeto – túnel de 1,50 metro (sem escala).	235
Figura 228. Museu Oscar Niemeyer – túnel entre subsolos do Edifício Castello Branco e do Edifício “Olho” – formas arredondadas.	236
Figura 229. Museu Oscar Niemeyer – subsolo – anteprojeto (2000) e projeto executivo (2002) (sem escala).	237
Figura 230. Museu Oscar Niemeyer – expectativa frustrada – porta pantográfica e pequena passagem lateral para o Edifício “Olho” ao final do túnel.	237
Figura 231. Museu Oscar Niemeyer – anteprojeto (2000) e projeto (2002) – elevação leste – rampa ao nível da rua e rampa elevada.	238

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1. Programa 2000.	299
Tabela 2. Programa 13 de março de 2002.	300
Tabela 3. Programa 29 de março de 2002.	301
Tabela 4. Programa implantado em 2002.	302



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	23
<b>1. A FORMA E O PROGRAMA NA OBRA DE OSCAR NIEMEYER</b>	34
1.1. Pré-Pampulha (1935-1939)	35
1.2. Pampulha (1940-1944)	46
1.3. De Pampulha a Brasília (1945-1955)	59
1.4. Brasília (1956-1960)	70
1.5. Atuação no Exterior (1961-1982)	76
1.6. Fase Atual (1983-2006)	81
<b>2. A FORMA E O PROGRAMA DOS MUSEUS DA FASE DE PAMPULHA A BRASÍLIA (1945-1955)</b>	87
2.1. Palácio das Artes (1951)	87
2.2. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954)	100
<b>3. A FORMA E O PROGRAMA DO MUSEU DA FASE BRASÍLIA (1956-1960)</b>	117
3.1. Museu da Fundação de Brasília (1958)	117
<b>4. A FORMA E O PROGRAMA DOS MUSEUS DA FASE DE ATUAÇÃO NO EXTERIOR (1961-1982)</b>	125
4.1. Museu da Civilização (1962)	125
4.2. Museu Expo Barra 72 (1969)	130
4.3. Museu da Terra, do Mar e do Ar (1974)	137
4.4. Museu do Homem (1977)	143
4.5. Museu Tiradentes (1980)	149
4.6. Museu do Índio (1982-1987)	152
<b>5. A FORMA E O PROGRAMA DOS MUSEUS DA FASE ATUAL (1983-2006)</b>	167
5.1. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1991-1996)	167
5.2. Museu Nacional (1999-2006)	190
5.3. Museu Oscar Niemeyer (2000-2002)	210
<b>CONCLUSÃO</b>	241
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	258
<b>REFERÊNCIAS DE FIGURAS</b>	267
<b>APÊNDICES</b>	288
<b>ANEXOS</b>	307

## INTRODUÇÃO

Oscar Niemeyer está entre os arquitetos mais importantes do século XX. Seus edifícios podem ser encontrados de Brasília à Argélia e suas maiores obras fazem parte da História. Seu traço orgânico e sensual tornou a arquitetura moderna brasileira uma referência significativa para o mundo. Seu nome atraiu tanto reverência quanto indignação. Niemeyer é uma figura incomum que resgatou, ao lado de outros modernistas, a arquitetura brasileira de sua dependência histórica, artística e tecnológica. Ele é o pai do traço distintamente brasileiro que “exaltou a plasticidade inerente da curva ante a rígida postura retilínea do Estilo Internacional” (UNDERWOOD, 2002, p.8). Todavia, apesar da extensa bibliografia sobre a obra de Niemeyer, a relação entre forma e programa em sua arquitetura ainda possui aspectos a ser desvendados.

No Brasil, embora a forma tenha sido contemplada por uma série de artigos publicados por estudiosos como Edson Mahfuz, Sophia Telles ou Eduardo Dias Comas, o processo de criação da arquitetura de Niemeyer ainda tem sido pouco investigado em trabalhos mais aprofundados, como teses e dissertações. Mesmo em periódicos, poucos são os textos que ultrapassam o elogio extremado ou a crítica ácida e buscam lições reais na arquitetura do mestre. Infelizmente, nossa exagerada admiração e nosso limitado conhecimento sobre a relação entre forma, programa e outros fatores definidores da arquitetura não podem identificar o propalado alcance de sua obra. O objetivo desta tese é expor, como nos projetos dos museus criados por Oscar Niemeyer, entre 1951 e 2006, a preferência pela definição formal e, por vezes, o desejo de evidenciar os desafios da técnica levaram o arquiteto a relegar os programas a um segundo plano. O recorte proposto parte de sua primeira experiência em

projeto para museu, em 1951, no Palácio das Artes, em São Paulo, chegando até a construção do Museu Nacional de Brasília, em 2006.

Contemporaneamente, o museu figura entre os edifícios nos quais os aspectos mais relevantes têm sido relacionados à sua expressão arquitetônica, entendida como enunciado plástico, relegando os aspectos programáticos a um plano secundário. Nos projetos de museus há, quase sempre, uma maior liberdade de especulação formal, nem sempre possível em projetos como, por exemplo, de hospitais ou de salas de concertos, em que os programas são mais herméticos e certas definições programáticas, mais rígidas. Poderíamos dizer que hoje a ênfase formal, com a intenção de atender à ávida demanda pelo consumo de imagem, aliada a fatores como as superficiais políticas culturais brasileiras, oferece a Niemeyer uma liberdade de criação plástica quase sem limites. Contudo, é possível argumentar que tal liberdade mostrou-se presente ao longo da carreira do arquiteto.

Há décadas, Oscar Niemeyer depara-se com políticas superficiais e prazos exíguos que possibilitam a recorrência da aplicação de um método que privilegia a proposição formal. Já na Pampulha (1940), o arquiteto tem a oportunidade de projetar com grande autonomia plástica e programática. Segundo Comas, o próprio Niemeyer teria sugerido “a implantação de um conjunto de repouso e lazer na Pampulha ao governador” (COMAS, 2002, p.212), complementando assim a ideia inicial para a construção de apenas um cassino na área. Niemeyer conta que elaborara durante uma noite, no quarto do Grande Hotel, o que Juscelino Kubitschek pedira (NIEMEYER, 1998, p.93). Algo similar ocorre em Brasília, quando enfrenta programas ainda mais complexos a ser solucionados em um tempo exíguo e sente a necessidade de transigir, “elaborando em quinze dias projetos que normalmente exigiriam dois

ou três meses de trabalho” (NIEMEYER, 1961, p.41). Como na Pampulha, Niemeyer vê-se trabalhando comissionado pelo Estado e sob a pressão do prazo. Se por um lado a situação o obriga a elaborar programas com rapidez, por outro lhe é concedida a oportunidade de criá-los com grande liberdade, conjugando-os, mais facilmente, às formas inconfundíveis de sua arquitetura.

Mas sem dúvida é nos projetos de museus, pela natureza bastante flexível de seu programa, mais do que em outras tipologias, que o método de conjugação de forma e programa utilizado por Niemeyer torna-se evidente. Nossa hipótese é que a preferência pela definição formal e o desejo de evidenciar os desafios da técnica levaram o arquiteto a elaborar parte do programa dos museus que criou, justificando assim a volumetria projetada e construída. Aparentemente, durante décadas Niemeyer aplica à maioria dos museus que projeta um único programa. Um programa extremamente simples com um grande salão para exposições e atividades distribuídas em poucos compartimentos em planta, com limitação de acesso apenas para espaços de serviços e administrativos. Somente nos três últimos museus construídos – Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1991-1996), Museu Oscar Niemeyer (2000-2002) e Museu Nacional de Brasília (1999-2006) – esse mesmo programa recebe acréscimos de atividades. Contudo, verifica-se que tal acréscimo não tem sua origem nas necessidades programáticas, mas nascem, fundamentalmente, em razão de questões formais e/ou estruturais.

Há mais de meio século, Oscar Niemeyer projeta museus, fato que por si só justificaria uma investigação dessa parcela de sua obra. Entre os museus projetados, figuram exemplares importantes na obra de Niemeyer, como o Museu de Arte Moderna de Caracas (1954), marco

de uma perceptível mudança de rumo no método projetual do arquiteto em direção a maior pureza e concisão formais, assumida no texto “Depoimento” (NIEMEYER, 1958); ou o Palácio das Artes (1951), a primeira experiência do arquiteto com a tipologia dos museus, apesar de originalmente o espaço ter sido concebido para abrigar um planetário. Soma-se a essas experiências mais de uma dezena de museus, projetados em diversas épocas para diferentes partes do Brasil – o Museu da Fundação de Brasília (1958), o Museu da Civilização (1962), o Museu Expo Barra 72 (1969), o Museu da Terra, do Mar e do Ar (1974), o Museu do Homem (1977), o Museu Tiradentes (1980), o Museu do Índio (1982-1987), o Museu de Brasília (1986), o Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1991-1996), o Museu Nacional de Informática e Telecomunicações (1993), o Museu o Homem e seu Universo (1994), o Museu Nacional de Brasília (1999-2006), o Museu do Cinema Brasileiro (2001), o Museu Cândido Mendes (2001), o Museu Oscar Niemeyer (2000-2002), o Museu das Águas (2003) e o Museu do Mar (2003). O conjunto atravessa praticamente todas as fases da carreira do arquiteto.

A esses museus poderíamos acrescentar três, que por diferentes razões ocupam edifícios projetados por Niemeyer. Dois deles estão localizados no Parque Ibirapuera: o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, uma adaptação do antigo Palácio da Agricultura, prédio que por vários anos funcionou como sede do Departamento Estadual de Trânsito paulista; e o Museu Afro Brasil, entidade localizada no antigo Pavilhão das Nações. O terceiro é o Museu da Pampulha, instituição que passa a ocupar os espaços do Cassino da Pampulha após a proibição do jogo no Brasil em 1946. Por se tratar de adaptações, entendemos que a relação entre forma e programa não é genuína, como a gerada nos edifícios

projetados especificamente para a atividade museal. Portanto, apesar de citadas, essas obras serão desconsideradas no momento da análise.

Dentre os dezenove museus criados, apenas seis foram efetivamente construídos. O primeiro, o Palácio das Artes (1951), é uma calota de concreto assentada diretamente no chão, apresentando uma impressionante fluidez espacial interna. O segundo, o Museu da Fundação de Brasília (1958), de escala reduzida, é uma escultura habitável. O terceiro, o Museu do Índio (1982-1987), atualmente denominado Memorial dos Povos Indígenas, é uma releitura modernista da oca yanomâmi. Dentro do conjunto de museus criados por Niemeyer, o Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1991-1996), o Museu Oscar Niemeyer (2000-2002) e o Museu Nacional de Brasília (1999-2006) são, entre os construídos, os únicos com escala significativa e dotados de programas mais complexos que nos possibilitaram o aprofundamento da análise. Por essa razão, a relação entre forma e programa será discutida de modo mais geral em nove dos museus criados, e de modo mais específico, nesses três últimos museus construídos. Entre os museus projetados, alguns foram desconsiderados, em nossa análise, pela insuficiência de informações para uma avaliação mais consistente. São o Museu Nacional de Informática e Telecomunicações (1993), o Museu Cândido Mendes (2001), o Museu do Cinema Brasileiro (2001), o Museu das Águas (2003) e o Museu do Mar (2003).

A tese tem início com a investigação da relação entre a forma e o programa dentro das cinco fases da obra de Niemeyer<sup>1</sup>, definidas pelo próprio arquiteto (NIEMEYER, 1998, p.266) e

---

<sup>1</sup> Ao delimitarmos os períodos em questão, também foi avaliada a divisão cronológica proposta por Eduardo Dias Comas, em sua tese de doutorado *Precisões Brasileiras - sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Afonso Reidy, Jorge Moreira & Cia, 1936-1945*. Universidade de Paris 8, Paris, França, 2002. Em sua tese Comas investiga o período de desenvolvimento da chamada “escola carioca” (1938-1960) e propõe quatro subdivisões: “emergência” (1936-1945), “consolidação” (1946-1950), “hegemonia” (1951-1955) e “mutação” (1955-1960).

reiteradas por Marco Valle<sup>2</sup> (2000). As fases são, na sequência, Pampulha; de Pampulha a Brasília; Brasília; sua atuação no exterior; e finalmente, os últimos projetos realizados pelo arquiteto. Posteriormente, viu-se a necessidade de acrescentar a essa divisão o período Pré-Pampulha, pois é nesse período que, no projeto para o Ministério da Educação e Saúde Pública (1936-1942), a equipe de arquitetos formada por Lúcio Costa recebe a primeira crítica relacionada a exigências programáticas, redigida pelo parecerista Souza Aguiar (LISSOVSKY; SÁ, 1996, p.133). Embora Niemeyer, nessa fase, ainda não estivesse produzindo obras individualmente, o arquiteto tem participação especial na concepção da forma do projeto encomendado por Capanema. É também desse período o projeto para o Pavilhão de Nova York (1939), no qual Niemeyer trabalha em dupla com Lúcio Costa na obra que elegantemente propiciou “romper a ortogonalidade e o rigor do estilo internacional” (BRUAND, 1998, p.106). Nesse projeto, o espelho d’água surge como pura invenção. Ele é o elemento que cria a surpresa, ultrapassando as exigências do programa requerido pela comissão julgadora. Ambos os casos justificam a inclusão da fase Pré-Pampulha em nossa investigação sobre o programa.

Na fase Pampulha, o arquiteto inicia o tratamento da liberdade plástica e o uso da forma em sua plenitude, mas não cria museus. Na segunda fase, de Pampulha a Brasília, o arquiteto desenvolve uma série de pesquisas formais em direção a uma maior concisão e pureza. O Palácio das Artes e o Museu de Arte Moderna são os primeiros exemplos desse novo posicionamento. Na terceira fase, Brasília, as possibilidades da técnica do concreto armado são

---

Todavia, observou-se que na definição dos cortes temporais foi considerado o conjunto da obra dos modernistas em questão, não se oferecendo, portanto, uma periodização mais específica para o caso exclusivo das obras de Oscar Niemeyer, o que nos interessava.

<sup>2</sup> Utilizamos a divisão cronológica proposta por Valle em sua tese de doutorado, que trata especificamente da obra de Oscar Niemeyer. VALLE, Marco Antonio Alves do, **Desenvolvimento da forma e procedimento de projeto na arquitetura de Oscar Niemeyer (1935-1998)**. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000, Tese (Doutorado). Contudo a fase Pós-Brasília foi dividida em fase “Projetos no Exterior” e fase “Atual”.

amplamente exploradas e a estrutura une-se à arquitetura. Nessa fase, o arquiteto tem a oportunidade de, em um museu com programa extremamente simples – o Museu da Fundação – experimentar uma solução estruturalmente arrojada. Na quarta fase, correspondente a seu período de exílio no exterior, suas obras alcançam uma maior sofisticação técnica. Nesse período, o arquiteto projeta seis museus de escalas variadas por todo o território. Na quinta, fase atual, sua arquitetura caracteriza-se por uma busca ainda mais intensa da pureza formal. Nessa fase, Niemeyer constrói, pela primeira vez, museus com programas mais complexos – o Museu de Arte Contemporânea de Niterói, o Museu Nacional e o Museu Oscar Niemeyer. Em cada uma das fases foram encontrados exemplos nos quais o programa, relegado a plano secundário, age como coadjuvante da forma/estrutura.

Não se encontrou uma metodologia única que fosse diretamente aplicável à análise da relação forma-programa proposta pela tese. Entretanto, diríamos que a teoria “Ordem Complexa da Arquitetura”, desenvolvida por Cristián Fernández Cox (2005), foi bastante útil na abordagem de nosso objeto. Nela Cox propõe um método sistêmico baseado em interpretações, a partir de relações entre sistema e sobressistemas, no qual a forma é a dimensão central. Para Cox, a forma é o “subsistema específico da arquitetura”, por ser ela a razão da atividade do arquiteto<sup>3</sup>. À forma relacionam-se todas as demais “dimensões primárias” que compõem o processo projetual – contexto, técnica, uso e significado. Nesse universo todas as dimensões interatuam com todas, gerando uma rede; todas as dimensões são importantes e nenhuma é mais importante, *a priori*, que justifique o sacrifício das demais. A partir desses princípios

---

<sup>3</sup> “El subsistema específico <<forma>>. Lo primero que se puede afirmar de la actividad del arquitecto, es que ésta consiste en determinar-la-forma. El arquitecto toma elementos del entorno, y los recombina y los “trans - forma en el producto: el artefacto culto que es la obra de arquitectura. (...) En cuanto tal, <<Forma>> es el subsistema específico del sistema, y ha sido ubicado en el centro de la figura del orden complejo. COX, Cristián Fernández. **El Orden – complejo de la arquitectura: teoría básica del proceso proyectual**. Santiago do Chile: Ediciones Universidad Mayor, 2005, p.150.



procuramos analisar a arquitetura dos museus criados por Niemeyer, distanciando-nos dos antigos binômios polarizadores. Consideramos a arquitetura como um artefato integral de várias dimensões, em cuja inter-relação tanto é possível um programa influenciar na definição da forma, quanto uma forma sugerir um programa.

Considerando a metodologia de Cox, utilizamos quatro<sup>4</sup> das cinco “dimensões primárias da arquitetura” para a análise das doze edificações museais: o contexto, como origem das informações e insumos que definem o direcionamento de uma arquitetura; a forma, como a recombinação de informações e elementos que produzem o artefato culto da arquitetura; a técnica, como o meio para que a forma tenha uma existência concreta; e o programa, como parte da dimensão uso, na medida em que ambos correspondem a transformações do contexto motivadas por fins que devem corresponder a necessidades humanas e têm o propósito de agregar valor ao contexto, tornando-o mais útil. Todas essas dimensões cooperam diretamente na determinação da forma. Além das dimensões primárias, vistas na teoria de Cox, foram consideradas outras duas características próprias da tipologia de museus: a iluminação e o percurso. Dois componentes essenciais na compreensão da espacialidade museal. Essas “dimensões primárias da arquitetura” não figuram como itens, mas encontram-se dissolvidas nos textos sobre cada um dos museus estudados.

Na busca de dados para a construção das “dimensões primárias” de cada um dos museus, foram analisados os programas museográficos, as memórias dos projetos, os desenhos, as plantas publicadas, as plantas originais, as fotografias e a obra construída. Assim, vasculhamos as fontes de conhecimento que moldaram a intuição e o imaginário de Oscar Niemeyer e

---

<sup>4</sup> A “dimensão significado” não será investigada por tratar-se de uma dimensão que transcende a razão, pertencendo ao nível do incomensurável, o que demandaria estudos semióticos e da psique que nos distanciaria do objetivo da tese.

observamos o registro das transformações criativas provenientes das mudanças de fatores externos e internos. Tal conjunto de informações nos aproximou do ideário e do repertório do artista, das intenções que lhe moldaram o trabalho cotidiano e das tensões delimitadas pela realidade. A partir desse material buscamos entender os movimentos feitos por Niemeyer no decorrer do processo projetual, sobretudo no que concerne à relação entre a forma/estrutura e o programa.

O levantamento do material referente aos projetos estudados foi feito por meio de consulta às publicações que trataram dos projetos dos museus. Todos os museus construídos foram visitados e fotografados. Foram realizadas entrevistas com profissionais envolvidos no funcionamento cotidiano dos museus como o Sr. Luiz Guilherme Vergara, diretor do MAC de Niterói de 2004 a 2008; o Sr. Lamartine José Mansur, gerente do Centro Cultural Três Poderes, instituição que administra o Museu da Fundação e o Museu Nacional de Brasília; e o Sr. Marcos Terena, diretor do Memorial dos Povos Indígenas. Além destes, entrevistamos arquitetos que direta ou indiretamente acompanharam a construção das obras como Marcelo Ferraz, que atuou juntamente com a equipe de Oscar Niemeyer na construção do Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba, e Sandro Silveira, integrante da equipe técnica do MAC de Niterói desde 1996, e atual responsável por projetos museográficos, coordenação e montagens das exposições. As entrevistas tiveram o objetivo de revelar pontos incompreendidos, sugeridos ou não mencionados pelo material impresso.

Foram revistos livros sobre a obra de Oscar Niemeyer de autoria de Josep Botey, David Underwood, Stamo Papadaki, Lionelo Puppi, Gilbert Luigi, Julio Katinsky, Miguel Alves Pereira, dentre outros, além dos textos do próprio Niemeyer e os artigos publicados em

periódicos por autores como Roberto Segre, Carlos Eduardo Dias Comas e Ruy Ohtake, dentre outros. Entre as teses consultadas, destacamos o estudo do arquiteto Marco Valle (2000) sobre o desenvolvimento formal e os procedimentos de projeto que caracterizam e particularizam a obra de Niemeyer e a tese de Eduardo Dias Comas (2002), sobre um estado da arquitetura e do urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, MAM Roberto, Afonso Reidy, Jorge Moreira, entre 1936 e 1945. Entre as dissertações, destaca-se a de Fernando Frank Cabral (2002), que comenta os projetos e as obras do mestre com base em seu próprio convívio; a dissertação de Rodrigo Cristiano Queiroz (2003) sobre os estudos de Oscar Niemeyer para o projeto do edifício do Congresso Nacional de Brasília, trabalho que analisa o processo de desenvolvimento do projeto, por meio da análise dos vários estudos de desenho; e a dissertação de Carlo André Soares Fraga<sup>5</sup> (2006), a qual documenta e sistematiza a produção arquitetônica de Oscar Niemeyer dentro do tema edifícios para exposições.

Na coleta de material gráfico a consulta a periódicos foi imprescindível. Entre os que maior contribuição prestaram estão as revistas *Módulo*, *Arquitetura e Urbanismo*, *Projeto*, *Domus* e *L'Architecture d'Aujourd'Hui*. A contribuição da Fundação Oscar Niemeyer na preparação e envio de uma lista de projetos, na indicação bibliográfica no início da pesquisa e na permissão de acesso às plantas originais nos estágios mais avançados do trabalho foi fundamental.

---

<sup>5</sup> A dissertação de Carlos André Soares Fraga destaca-se na sugestão de bibliografia específica sobre os museus.

## A FORMA E O PROGRAMA NA OBRA DE OSCAR NIEMEYER

## 1. A FORMA E O PROGRAMA NA OBRA DE OSCAR NIEMEYER

Nas palavras do próprio Niemeyer, seu método projetual é muito simples. Primeiramente ele considera as questões práticas, o ambiente onde será inserida a arquitetura, os aspectos econômicos e a orientação, para só então se debruçar sobre o papel e traçar os croquis que definirão a ideia desejada. Alcançada essa ideia, verificam-se sua compatibilidade com o programa fornecido, o sistema estrutural pretendido e os dimensionamentos. Se tudo funcionar bem, o arquiteto passa a redigir o que chama de “explicação necessária”, expondo seus argumentos. Mas se faltam argumentos, o arquiteto volta à prancheta. “A maioria dos meus projetos foram aprovados pelo texto, ninguém entende de arquitetura” (NIEMEYER, 1998, p.19), conclui o arquiteto em um desabafo.

O desenvolvimento do projeto ocorre fora do escritório. Entretanto, o arquiteto atua em todas as etapas. Segundo Ruy Othake, quando Niemeyer pensa que um desenho está resolvido, modifica-o ainda várias vezes. O processo repete-se no estudo preliminar, na maquete, no desenvolvimento e mesmo na execução. “Essa inquietude está sempre presente” (OTHAKE, 1987/1988, p.25) e pode ser genuinamente originária do temperamento do arquiteto, mas se tornou presente no método, desenvolvido para lidar com o contexto de incertezas geradas pelas desigualdades econômicas e políticas, a carência de planejamentos do país e prazos exíguos. No Brasil, as modificações do projeto até o último instante são fatos comuns. Não é sem razão que Stamo Papadaki entende que a arquitetura latino-americana “forçosamente deve assumir o caráter de improvisação como elemento básico” (PAPADAKI, 1956, p.16). A arte de Niemeyer reflete bem isso: uma arquitetura extremamente arrojada que colide com um modo brasileiro não premeditado de lidar com a vida.

Em cada projeto um diferente fator prevalece, às vezes uma planta, um partido, um croqui, uma perspectiva. Escolhida a solução, Niemeyer projeta em 1:500, a escala que prefere. Às vezes, confessa, “o que não raro acontece, o programa é desatualizado” (NIEMEYER, 1993, p.42) e nele o arquiteto interfere, como ocorreu no caso da Universidade de Constantine. Outras vezes, o programa simplesmente não existe, como em Brasília, no projeto para o Congresso Nacional, situação que oferece ainda maiores possibilidades de invenção formal.

Na primeira parte da tese nota-se que durante toda a carreira de Niemeyer, o traço que busca a forma curva na Pampulha ou a forma concisa em Brasília encontra, na flexibilidade ou na ausência do programa, um aliado. Na segunda parte da tese, a relação entre a forma e o programa é tratada dentro das cinco fases da obra de Niemeyer, definidas pelo próprio arquiteto<sup>6</sup>, acrescentando-se apenas a fase Pré-Pampulha. Mantendo essa divisão de fases, traçamos uma linha cronológica que cruza informações sobre o modo como Niemeyer relaciona forma e programa durante a criação de sua obra, com o objetivo de compreendermos como o arquiteto trabalha essa mesma relação hoje, em seus projetos de museus.

### 1.1. Pré-Pampulha (1935-1939)

Ainda estudante, Oscar Niemeyer trabalha com Lúcio Costa e Carlos Leão, no escritório que ambos mantinham na Avenida Rio Branco, no Rio de Janeiro. Cedo, reconhece as lacunas da escola de arquitetura e procura uma formação, de certo modo, autodidata. Niemeyer,

---

<sup>6</sup> “Em cinco momentos divido minha arquitetura: primeiro, Pampulha; depois, de Pampulha a Brasília; depois, Brasília; depois ainda, minha atuação no exterior; e finalmente, os últimos projetos que realizei.” NIEMEYER, Oscar. **As curvas do tempo**. Rio de Janeiro: Revan, 1998, p.266.

espontaneamente, vai ao encontro de Lúcio Costa, “sabendo ser ele um grande arquiteto” e acreditando que com ele poderia “familiarizar [se] com os problemas da profissão” (PETIT, 1995, p.21). Em 1934, Oscar Niemeyer forma-se pela Escola Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro e por influência de Lúcio Costa, trabalha no Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional durante o ano seguinte<sup>7</sup>. Para Lúcio Costa, na arquitetura colonial brasileira encontrava-se a semente para o estilo moderno – “construção honesta, a unidade de volume e a integridade formal” (UNDERWOOD, 2002, p.26), qualidades mais tarde exploradas por Niemeyer em seus próprios projetos. Em 1936, a convite de Lúcio Costa, o jovem arquiteto participa da comissão composta por Affonso Eduardo Reidy, Jorge Moreira, Carlos Leão, Ernani Vasconcellos e pelo próprio Lúcio Costa que, sob a consultoria do arquiteto suíço Le Corbusier, definiria os planos da Cidade Universitária e do Ministério da Educação e Saúde.

Em 1936, Le Corbusier desembarca do Graf Zepelin no Rio de Janeiro, para que junto com a comissão de arquitetos brasileiros pudesse examinar, primordialmente, o projeto da Cidade Universitária. Niemeyer é encarregado de auxiliar o mestre suíço como desenhista, mantendo um contato diário estreito que o permite observar seu método de projeto (BRUAND, 1998, p.90). Os planos para a Cidade Universitária são rejeitados e Le Corbusier passa a colaborar com a equipe brasileira no projeto do Ministério “como um simples membro do grupo” (HARRIS, 1987, p.81).

Le Corbusier sugere a negociação do Ministério com a prefeitura do Distrito Federal para a troca do terreno designado para a construção (da Esplanada do Castelo pela Praia de Santa

---

<sup>7</sup> Em 1934, Oscar Niemeyer projeta o Clube Esportivo. Embora Le Corbusier já houvesse estado no Brasil em 1929, aparentemente Niemeyer encontrava-se conectado a tendências mais gerais da arquitetura.

Luzia, na orla marítima contígua ao aeroporto). O pedido, decorrente da visão de Le Corbusier sobre a cidade do Rio de Janeiro<sup>8</sup>, não é atendido. A comissão adapta os croquis deixados pelo mestre à área oferecida. A partir dos esboços de Le Corbusier, Niemeyer propõe significativas modificações à proposta. Segundo Niemeyer, o conjunto de alterações “localizava o bloco principal no centro do terreno, fazia os setores de exposição e auditório independentes, criando uma área aberta permitindo que o povo atravessasse o edifício de lado a lado” (NIEMEYER, 2004, p.139). O arquiteto sugere ainda a “eliminação das saliências previstas na fachada posterior para a localização dos sanitários e a adoção do corredor central em vez da circulação singela” (KATINSKY, 1996, p.12). Os *pilotis* são aumentados de quatro para oito metros. Jorge Moreira não gostou da proposta, mas Lúcio Costa, entusiasmado, resolve adotá-las.

Nos croquis feitos por Niemeyer ao lado dos desenhos de Le Corbusier (fig.2) nota-se o modo como o arquiteto brasileiro confere uma forma mais limpa ao projeto, transformando-o em um único retângulo. Saliências e reentrâncias são eliminadas com a transferência dos sanitários para a extremidade do edifício. Os volumes fundidos por Le Corbusier tornam-se mais independentes, o que confere uma maior amplitude visual ao ambiente. A fachada, modificada pela transferência do corredor lateral pelo central, permite uma superfície mais limpa pela ampla utilização do pano de vidro. A duplicação da altura dos *pilotis* confere esbelteza ao conjunto. As modificações propostas por Niemeyer são significativas, pois revelam o início de uma busca pela leveza e pureza que marcará sua obra.

---

<sup>8</sup> “A posição do edifício relativa à cidade, no entanto, ultrapassava para Le Corbusier o domínio da unidade. Apesar da discussão em torno da mudança de terreno ter se dado em torno da monumentalidade do edifício – horizontalidade e perspectiva – seu fundamento último era o novo traçado para a cidade do Rio de Janeiro”. RECAMÀN, Luiz Antônio Barros. **Por uma arquitetura brasileira**. Dissertação (Mestrado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1995, p.86.



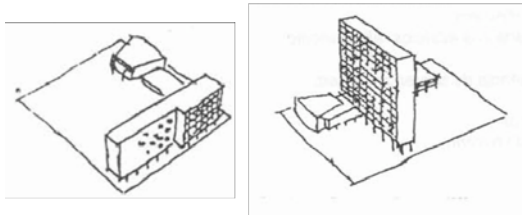
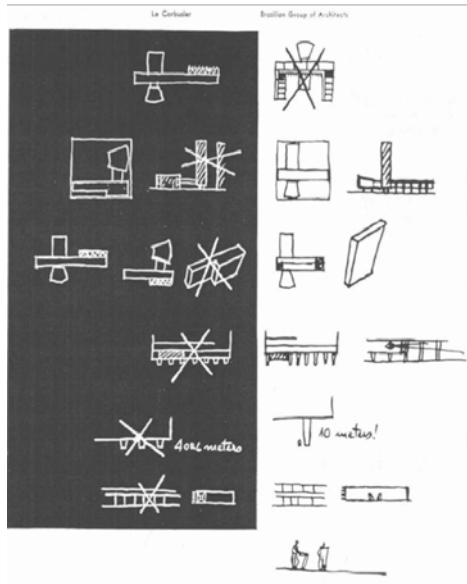
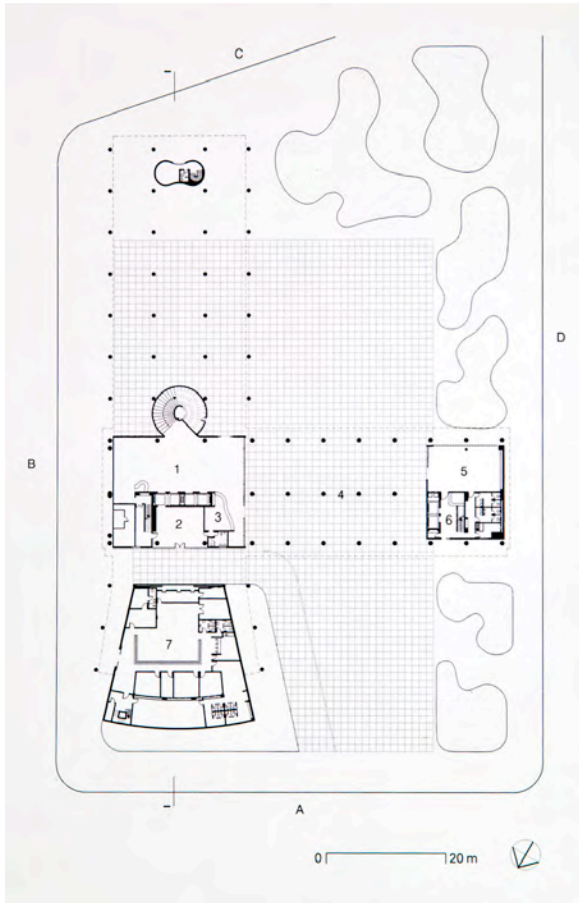


Figura 2. Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro (1936-1942). Croquis de Oscar Niemeyer a partir dos croquis de Le Corbusier.

No projeto para o Ministério, a curva, que caracterizará alguns dos futuros projetos do arquiteto, é esboçada. Ela aparece como forma livre em dois momentos – na caixa do elevador na cobertura, um dos elementos “antes esculturais que puramente funcionais” (VALE, 2000, p.57) e no “acréscimo do corpo do salão de exposições”, no térreo (VALE, 2000, p.59) (fig.3) (fig.4). Tais volumes de formas “biomórficas” expõem um direcionamento da equipe a uma posição eminentemente plástica. Desse modo, a utilização de tais formas livres é discreta e acontece em espaços onde não altera ou “prejudica” nenhuma importante atividade do programa. A substituição da escada reta por uma escada curva no andar térreo também é significativa. Contudo, pode-se dizer que a intenção de Niemeyer, nesse momento, é de apenas compreender e depurar as ideias aprendidas com o mestre suíço. Sua arquitetura ainda estaria por vir.



1. saguão principal
2. acesso privativo
3. portaria
4. praça coberta
5. recepção
6. acesso de funcionários
7. serviços

Figura 3. Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro (1936-1942). Térreo.



Figura 4. Ministério de Educação e Saúde, Rio de Janeiro (1936-1942). Caixa do elevador e acréscimo do corpo do salão de exposições no térreo.

A construção do Ministério (1936-1942) representava a exequibilidade do moderno longe dos países frios e fora dos programas menos nobres, como moradias populares, galpões e fábricas. O programa arquitetônico é elaborado pela própria equipe e apresentado no formato de um memorial descritivo, seguindo recomendações do Ministro Gustavo Capanema. No memorial estão descritos os serviços que compõem os órgãos de direção do ministério e os serviços de apoio, como portaria, biblioteca, restaurante, etc. Ao final do texto lê-se que o ministro Capanema exigia “um edifício que não se adaptasse, apenas, à organização por ele criada – mas àquela, ou àquelas, que os seus sucessores possam vir a adotar” (LISSOVSKY; SÁ, 1996, p.61). A solução dessa questão é atribuída à nova técnica de construir e demonstra a grande expectativa em relação à flexibilidade espacial do projeto. O mesmo memorial é apresentado a Le Corbusier, que aparentemente não participara da elaboração do programa.

Em 1937, Lúcio Costa apresenta a Gustavo Capanema o anteprojeto desenvolvido com bases nas modificações propostas por Niemeyer. Souza Aguiar,<sup>9</sup> um dos pareceristas do Ministério, é francamente favorável, elogia o partido, mas sugere que seja dada maior atenção ao programa – “[...] por que embora se tenha uma boa impressão das indicações do croqui, certo é que muitas vezes, na realização do projeto, uma exigência do programa pode invalidar um partido que se apresentou vantajoso à primeira vista” (LISSOVSKY; SÁ, 1996, p.133).

Em 1938, o Ministério do Trabalho lança um concurso cujo objetivo era escolher o projeto do pavilhão que iria representar o Brasil na Feira de Nova York (1939) (fig.5). O evento fazia

---

<sup>9</sup> “Capanema solicita pareceres dos arquitetos Ângelo Bruhns e Sousa Aguiar, Superintendente de Obras do Ministério da Educação, dos engenheiros Saturnino de Brito F.O e Domingos Cunha, Chefe do Serviço de Engenharia Sanitária do mesmo Ministério, assim como de quatro técnicos *de* administração pública, dos quais três diretores do Ministério (Teixeira de Freitas, Heitor de Farias, Hilario Leitão) - MESP”. COMAS, Eduardo Dias. **Precisões Brasileiras - sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Afonso Reidy, Jorge Moreira & Cia, 1936-1945**, Universidade de Paris 8, Paris, França, 2002, p.126.

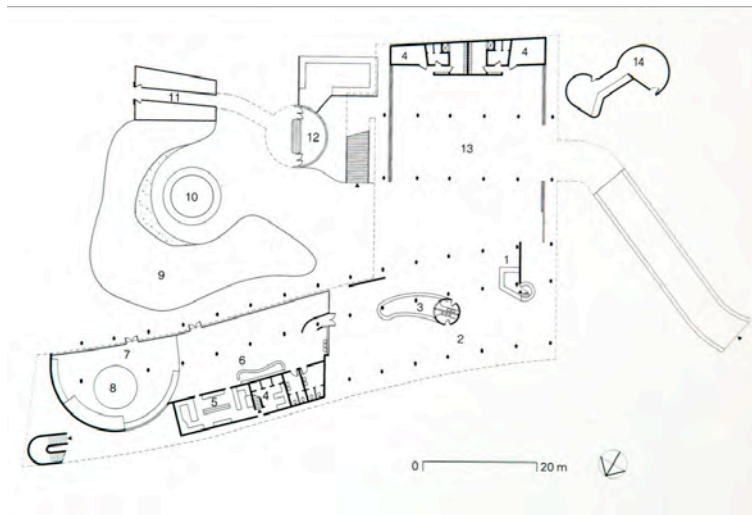
parte da *Good Neighbor Policy*, levada a cabo pelo presidente Franklin Roosevelt (1882-1945), que declarava descartar o uso da força para resolver os possíveis conflitos com os países latino-americanos e pretendia reforçar interesses econômicos bilaterais e angariar alianças estratégicas com Getúlio Vargas no conflito Europeu. Lúcio Costa vence o concurso, mas abandona seu projeto e, generosamente, compõe um novo projeto em conjunto com o segundo colocado, Oscar Niemeyer. A essa altura, Niemeyer era um arquiteto um pouco mais maduro, já havia projetado a casa Henrique Xavier (1936); participado do projeto para o Clube dos Estudantes na Cidade Universitária (1936), de autoria de Lúcio Costa; recebido o segundo prêmio no concurso para a sede do Ministério da Fazenda e construído a Obra do Berço (1937). Lúcio Costa justifica sua decisão de elaborar o novo projeto para o Pavilhão de Nova York com Oscar Niemeyer – “era o momento dele desabrochar e ser reconhecido internacionalmente” (XAVIER, 1987, p.140).



Figura 5. Pavilhão do Brasil na Feira de Nova York, Oscar Niemeyer e Lúcio Costa (1938). Fachada principal.

Na Feira de Nova York (1939), ao lado do pavilhão brasileiro, estaria o imponente pavilhão francês, uma construção alta e de massa pesada. O projeto brasileiro deveria impor-se, então, por contraste, valendo-se de outro tipo de partido mais horizontal, “leve e vazado” (XAVIER, 2007, p.95). O corpo do edifício é elevado sobre *pilotis* e recuado em relação a uma curva do

terreno (fig.6). A ondulação reverbera no interior da arquitetura pela rampa, pelas paredes de fechamento, pelas curvas do mezanino e pelo auditório (fig.7). Buscando a integração de interior e exterior, parte da vedação é feita por vidros e outra parte, numa referência à tradição brasileira, por elementos vazados.



1. informação
2. exposição
3. café
4. depósito
5. cozinha
6. restaurante/ bar
7. restaurante
8. pista de dança
9. espelho d'água
10. viveiro de cobras
11. orquidário
12. aquário
13. exposição
14. viveiro de pássaros

Figura 6. Pavilhão do Brasil na Feira de Nova York, Oscar Niemeyer e Lúcio Costa (1938). Térreo.



Figura 7. Pavilhão do Brasil na Feira de Nova York, Oscar Niemeyer e Lúcio Costa (1938). Espelho d'água e pavilhão ao fundo (à esquerda) e interior com mezanino de linhas curvas (à direita).

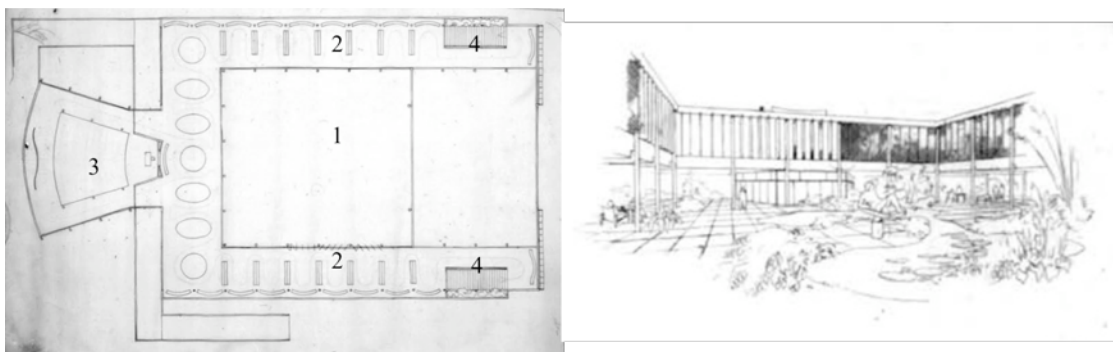
A arquitetura do Pavilhão é elogiada por Frampton, que reconhece a contribuição de “fluidez e interpenetração” ao conceito de plano livre corbusiano (FRAMPTON, 1980, p.254). Lúcio Costa e Niemeyer criam um edifício de “feição inconfundível” (XAVIER, 2007, p.96), que francamente supera o *International Style*, sobretudo pelo predomínio de curvas, “que constituía um meio elegante de romper a ortogonalidade e o rigor do estilo internacional” (BRUAND, 1998, p.106-107). Aí vemos o prenúncio de uma linguagem peculiar na arquitetura moderna brasileira.

O estudo para o programa do pavilhão, coordenado pelo Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, requisitava “galerias de exposição, auditório, bar-restaurante com pista de dança e palco para música ao vivo, café, escritório do Comissário Geral e jardim” (COMAS, 2002, p.172). Costa e Niemeyer procuram, ao mesmo tempo, expor uma mostra dos produtos agrícolas e manufaturados produzidos no país<sup>10</sup> e evocar o ambiente da natureza tropical

<sup>10</sup> Espaço para amostras de café, açúcar, álcool, mandioca, guaraná, mate, fibras, arroz, castanhas-do-Pará, cacau, fumo, algodão, cera de carnaúba, óleos vegetais, faqueiros e cristais. Tanque para peixes tropicais, nenúfares e vitórias-régias. Viveiro para aves tropicais. WORLD'S FAIR 1939-1940 Nova Iorque. Pavilhão do Brasil: Feira Mundial de Nova York de 1939. Nova York: H. K. Publishing, 1939, apud MACEDO, Oigres Leici Cordeiro de. Pavilhão Brasileiro na Feira de Nova York: iconografia remanescente. In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA, 12., 2006. Anais do XII Encontro Regional de História – Usos do passado. ANPUH, Rio de Janeiro, 2006.

como uma forte característica brasileira por meio do jardim, viveiro de pássaros e um espelho d'água com plantas aquáticas. A proposta atende diretamente o objetivo, já que “o júri [...] decidiu classificar os anteprojetos de acordo com dois critérios: prioritariamente, pelo caráter nacional e, secundariamente, pelas condições técnicas que poderiam corresponder a um pavilhão de exposições” (BRUAND, 1981, p.105).

Lúcio Costa afirma que “do recuo resultou o jardim interno e do jardim a conveniência de se deixar grande parte do pavimento térreo aberto ou apenas envidraçado para atrair a curiosidade do transeunte” (XAVIER, 2007, p.96). Se “a curva graciosa do terreno” gerou o recuo, e a partir deste surge o jardim requerido pelo programa, não se pode dizer o mesmo do espelho d'água, que é pura invenção. Tímido na primeira proposta de Lúcio (fig.8), torna-se o centro do projeto com suas curvas generosas na versão construída (fig.6). Na complementação do programa, normalmente encarado como um pacote fechado de atividades a serem organizadas espacialmente pela arquitetura, abre-se, com a inclusão de um novo item, uma brecha para a invenção de toda uma nova ambiência.



- |              |              |
|--------------|--------------|
| 1. pátio     | 3. auditório |
| 2. exposição | 4. escadas   |

Figura 8. Pavilhão do Brasil na Feira de Nova York, Lúcio Costa (1938). Proposta individual. Planta baixa e perspectiva com espelho d'água (sem escala).

A proposta inicialmente vencedora, a de Lúcio Costa, atém-se a uma posição ortodoxa diante da forma. Valle, em seus estudos, conclui que “Niemeyer é quem desenvolverá a forma arquitetônica movimentada do pavilhão” (VALLE, 2000, p.101). Do projeto originalmente vencedor, de Lúcio Costa, o pavilhão incorpora apenas os *pilotis*, a rampa e os elementos vazados (SEGAWA, 1997, p.93). Mas não há como afirmar que a inclusão do espelho d’água, como um novo item do programa, que dominará a composição (fig.6) (fig.7), tenha sido proposta por um arquiteto ou pelo outro. O fato é que a invenção de itens do programa reaparece no Museu Nacional de Brasília (2006). Cerca de setenta anos mais tarde, Niemeyer diria que “é aí” que o arquiteto atua com mais independência.

Eu queria fazer uma coisa que criasse mais surpresas, então fiz uma coisa que não tinha nada a ver com o programa. É aí que o arquiteto atua com mais independência. Resolvi fazer uma espécie de ponte que sai de um andar, sai fora do prédio, dá uma volta e entra num outro andar. Por fora é bonito ver aquela coisa solta, é a surpresa atuando no projeto. Aí sim, é o que o arquiteto inclui, o que não constava no projeto (CAVALCANTI, 2007, p.13).

Nessa primeira fase de sua trajetória, Niemeyer cria outras duas obras importantes, o Grande Hotel de Ouro Preto (1938) e a casa de Oswald de Andrade (1938), não construída. Ainda sobre forte influência de Lúcio Costa, Niemeyer adapta sua concepção moderna à “concepção estática”<sup>11</sup> do primeiro mestre. No projeto para o Hotel de Ouro Preto, Niemeyer “não resiste a uma forma mais conciliadora de intervenção nos centro históricos” (MOTTA, 1987, p.111). Esses dois projetos marcam um período de transição na influência de Lúcio Costa, sobretudo em relação à arquitetura de nosso passado colonial. Mesmo na casa de Oswald de Andrade,

---

<sup>11</sup> No texto “O arquiteto e a sociedade contemporânea”, de 1952, Lúcio Costa frisa que na arquitetura moderna se encontram e completam “uma concepção orgânica-funcional e uma concepção plástico-ideal da forma arquitetônica”, uma dinâmica, reconhecida na obra de Niemeyer, e outra estática, vista em sua própria arquitetura. XAVIER, Alberto (org.). **Lúcio Costa: sobre arquitetura**. Porto Alegre: UniRitter, 2007, p.245 (primeira edição 1962).



construída num contexto urbano, o arquiteto conjuga ao concreto armado da estrutura uma treliça de madeira.

Até 1940, Niemeyer não teve a oportunidade de projetar nenhum museu. O projeto que mais se aproxima do tema é o do Pavilhão do Brasil para Nova York, o qual, segundo Comas, poderia se referenciar em pelo menos “uma meia dúzia de exemplos”<sup>12</sup> (COMAS, 2002, p.173). Mas embora nenhum modelo de museu moderno tivesse sido construído nesse período, Le Corbusier lança suas ideias sobre o tema em três importantes projetos (BOESIGER; GIRSBURG, 1995): o Museu Mundial de Genebra (1928), sua primeira proposta arquitetônica para o tema, o Museu de Arte Contemporânea para Paris (1931) e o Museu do Crescimento Ilimitado ou Museu sem Fim (1939). Em todos os exemplares, Le Corbusier explora a espiral como o motivo central, sendo a grande inovação a possibilidade da expansão ilimitada sugerida na última proposta. Uma geometrização da forma orgânica de uma concha.

## 1.2. Pampulha (1940-1944)

Na época da criação da Pampulha, o Brasil encontrava-se sob o governo do tenente Getúlio Vargas, que havia assumido a presidência com a revolução de 1930, implantando em 1937 um

---

<sup>12</sup> O Pavilhão Russo, de Konstantin Melnikov, na Exposição das Artes Decorativas de Paris (1925); a Tenda-pavilhão dos Novos Tempos e os Pavilhões do Esprit Nouveau, ambos projetados por Corbusier; o Pavilhão Finlandês de Alvar Aalto; o Pavilhão Espanhol, de Sert e Lacasa, o Pavilhão Japonês, de Junzo Sakakura e o Pavilhão Tcheco de Krescar, todos na Exposição de Paris de 1937. Além do renomado Pavilhão Alemão, de Mies van der Rohe, em Barcelona (1929). COMAS, Eduardo Dias. **Precisões Brasileiras - sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Afonso Reidy, Jorge Moreira & Cia, 1936-1945.** Universidade de Paris 8, Paris, França, 2002, p.173-174, passim.

duro período ditatorial que se estendeu até o fim da Segunda Guerra Mundial (1945). Esse regime ditatorial, denominado Estado Novo, contou com a presença de parte da intelectualidade à frente de alguns órgãos oficiais, beneficiando o campo da arquitetura nacional, ao materializar obras de grande porte sob o patrocínio do Estado.

Em meio a esse contexto político, a arquitetura moderna brasileira foi celebrada em todo o mundo por meio de publicações especializadas como a *Architectural Record* e a *Architectural Forum*. O Museu de Arte Moderna de Nova York – MOMA – organizou uma exposição da arquitetura moderna brasileira e Phillip Goodwin publicou em 1943 o livro *Brazil Builds: architecture new and old – 1932-1942* (fig.9). Goodwin, no prefácio do catálogo da exposição, deixa clara a vinculação desta aos interesses políticos quando se refere ao Brasil como “nosso futuro aliado” (MACEDO, 2006, p.8), o que bem expressa o tom do período. O inegável talento de Oscar Niemeyer o torna, aos poucos, o mais proeminente arquiteto brasileiro aos olhos do mundo. Esse imenso sucesso da arquitetura brasileira no exterior deveu-se, entre outras obras nacionais, ao projeto da Pampulha.



Figura 9. Brazil Builds. Philip Goodwin (1943). Capa dura e sobrecapa.

Em ocasião oportuna, Niemeyer é apresentado por Gustavo Capanema, idealizador do projeto para o Ministério da Educação e Saúde, a Benedito Valadares, governador de Minas, que pretendia construir um cassino no “Acaba Mundo” (NIEMEYER, 1998, p.93) (fig.10). No mesmo dia, Niemeyer conhece Juscelino Kubitschek, prefeito de Belo Horizonte. A idéia não é levada a cabo por Valadares, mas passados alguns meses, Kubitschek convida o jovem arquiteto, então com 34 anos, para criar o bairro da Pampulha, totalmente voltado para o entretenimento da classe média mineira, “com cassino, clube, igreja e restaurante” (NIEMEYER, 1998, p.93). O historiador Eduardo Comas complementa a versão do arquiteto:

Consta até que Niemeyer é quem teria sugerido a implantação dum conjunto de repouso e lazer na Pampulha ao governador, que pretendia construir um cassino na montanha que domina Belo Horizonte. Juscelino teria encampado a idéia depois. A história não tem confirmação, mas a aceitação por Niemeyer do encargo comprova a sua autonomia face às posições mais austeras – e hipócritas – da vanguarda moderna. (COMAS, 2002, p.212).

A divulgação de tal programa no exterior “tendia a ofender os entusiastas europeus”. Papadaki nota que até aquele momento a Arquitetura Moderna preocupava-se com “a saúde, com o comportamento racional do homem e suas necessidades fisiológicas – ar puro, luz solar e contato com a natureza – permanecendo distante da vida noturna do homem”<sup>13</sup> (SPADE; FUTAGAWA, 1971, p.13, tradução nossa).

---

<sup>13</sup> “Striking as these building were as an example of modern architecture, their actual purpose tended to offend European enthusiasts. Papadaki notes primly that ‘Modern Architecture, until then concerned with the health, the rational comportment of man and his physiological needs – fresh air, sunshine and contact with nature – [had] remained aloof from man’s night life’”. SPADE, Rupert; FUTAGAWA, Yukio. **Oscar Niemeyer**. New York: Simon & Schuter, 1971 (primeira edição, Japão, 1969).



Figura 10. Cassino da Pampulha, Oscar Niemeyer (1940). Salão de baile.

Na Pampulha, pela primeira vez Niemeyer não faz parte de uma equipe, trabalhando sozinho em um projeto de grande porte com um programa que lhe permite uma grande autonomia plástica. Segundo Joaquim Cardozo, Pampulha não seguiu um plano *a priori* e

[...] o próprio cassino, construído com objetivo imediato de servir à exploração do jogo de azar, não está, pela disposição de seus elementos, imperativamente destinado a esse fim; é na verdade um cassino, mas organicamente mais adaptado a uma colônia de férias para estudantes ou funcionários públicos do que mesmo para jogadores profissionais (CARDOZO, 1965, p.32-36).

Essa abertura ou mesmo ausência de um programa altamente planejado, ou seja, menos restritivo, é um dos fatores que permite a Niemeyer maior liberdade imaginativa, exercitada, sobretudo, na Igreja de São Francisco e na Casa de Baile. É possível, com sugestão de Comas (2002), que o próprio arquiteto tenha sido o responsável por montar às pressas o programa das edificações que compõem a Pampulha. Niemeyer narra que Kubistchek, tão logo explica o projeto, diz que “precisava do projeto do cassino para amanhã” e que o atendeu, “elaborando durante a noite no quarto do Grande Hotel o que me pedira” (NIEMEYER, 1998, p.93).

Em Pampulha tem início a definição do que Niemeyer chama de “vocabulário plástico de minha arquitetura” (NIEMEYER, 2004, p.19). Nesse momento o arquiteto procura

desvincular-se da concepção conciliatória com conceitos estáticos da arquitetura de Lúcio Costa, que moldaram os projetos para o Grande Hotel de Ouro Preto e o projeto para o Pavilhão do Brasil (1939), e “redesenha o vocabulário corbusiano”, desenvolvido entre 1936 e 1940, por meio de reajustes e de uma multiplicidade de formas (VALLE, 2000). Essa multiplicidade é justificada em parte pelo fato de Niemeyer considerar a repetição de formas repreensível quando edifícios públicos, escolas, teatros, museus e residências passam a ter o mesmo aspecto, a despeito de seus programas e, em parte pela intenção de explorar a técnica moderna do concreto armado (NIEMEYER, 1961). Na Pampulha, cada uma das proposições ao redor do lago oferece soluções formais distintas.

O cassino era pedra de toque dos patrocinadores. Foi a primeira das sete edificações realizadas no conjunto.<sup>14</sup> Nesse projeto o arquiteto conjuga o modo do purismo corbusiano, expresso no quadrado do salão de jogos, à forma livre ovalada do salão de dança (fig.11). Integra a arquitetura do paralelepípedo opaco e sobre *pilotis* da Vila Savoye (1929) (fig.12) a um volume, com transparência nos retângulos de Mies, mas que se curva, acompanhando as margens da lagoa. O programa para o salão de jogos e para a copa/cozinha mantém a relação com a arquitetura racionalista, mas no salão de baile, o programa mais flexível, onde o fluxo de pessoas pode assumir movimentos variados, o arquiteto rende-se à curva. Aqui, Niemeyer encontra-se em um importante momento de transição entre os preceitos de Le Corbusier e a ocasião propícia para experimentar seu próprio modo de conceber arquitetura, reintroduzindo a curva, banida do movimento moderno. Contudo, para Bruand, entre os edifícios da Pampulha, o cassino “não é o mais feliz, nem o que apresenta as soluções plásticas mais originais” (BRUAND, 1981, p.110).

---

<sup>14</sup> Cassino, Iate Clube, Igreja, Casa de Baile, Restaurante, Clube de Golf e Hotel (os dois últimos não são construídos).

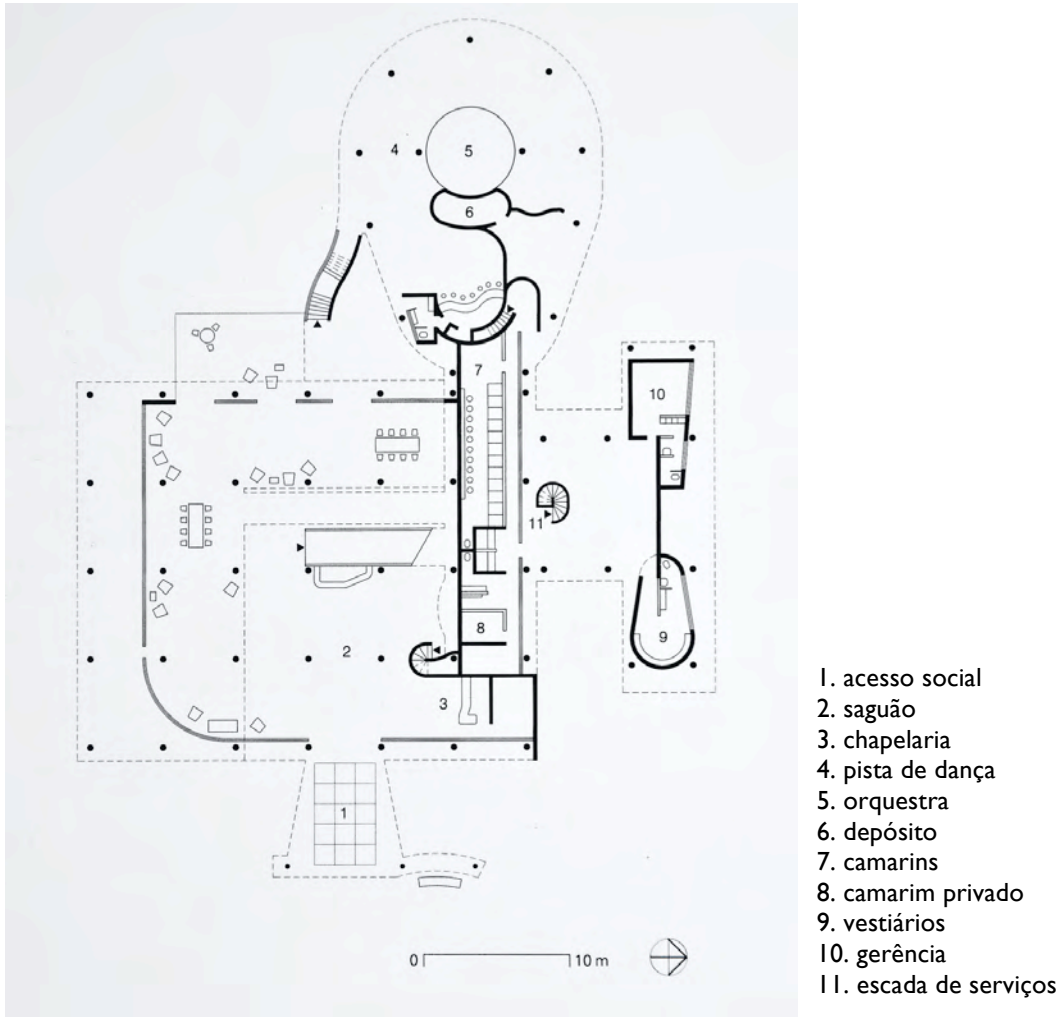


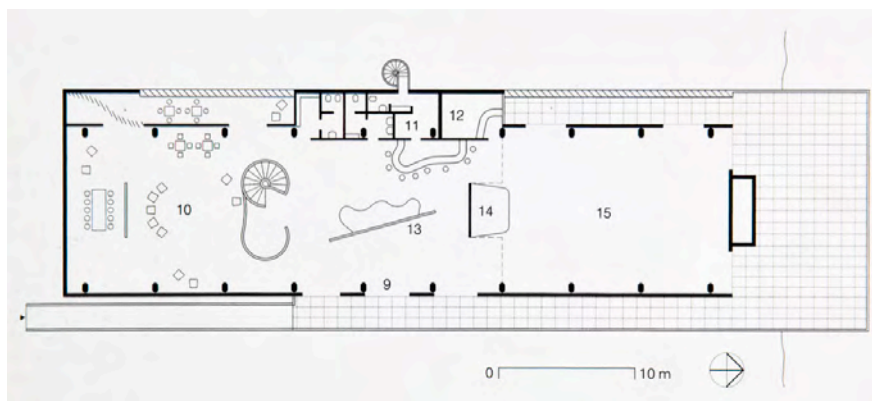
Figura 11. Cassino da Pampulha, Oscar Niemeyer (1940). Térreo.



Figura 12. Vila Savoye, Le Corbusier (1929).

Como no caso do cassino, é também evidente a apropriação do repertório corbusiano no projeto do Iate Clube. Nele, Niemeyer compõe com uma volumetria contida e utiliza brises verticais que quebram a pureza do corpo da edificação (fig.13). A utilização do prisma retangular com telhado de águas invertidas é uma clara referência a três residências projetadas por Le Corbusier: a casa Errazuriz (1930), a casa de fim de semana de Jaoul (1937) e a casa GMMAS (1938), enquanto a circulação avarandada remete-nos diretamente à casa Citrohan (1920) (fig.15).

Entretanto, nos projetos da Casa de Baile e da Igreja de São Francisco de Assis, Niemeyer desafia as teorias estabelecidas e investiga, juntamente com o engenheiro Joaquim Cardozo, as novas funções matemáticas “que não se subordinam a essas teorias” (CARDOZO, p.136). O engenheiro refere-se às teorias geométricas cartesianas, contrárias à forma com base em “campos de tangência” (NIEMEYER, 1998, p.99), na qual a superfície como elemento de sustentação é privilegiada. A partir de Pampulha, os desafios estruturais se tornariam a ênfase da arquitetura de Niemeyer, explorados com todo o vigor, em Brasília.



- |                     |                         |
|---------------------|-------------------------|
| 9. saguão principal | 13. mural de Burle Marx |
| 10. salão           | 14. palco               |
| 11. copa            | 15. restaurante         |
| 12. cozinha         |                         |

Figura 13. Iate Clube da Pampulha, Oscar Niemeyer (1940). Pavimento superior.

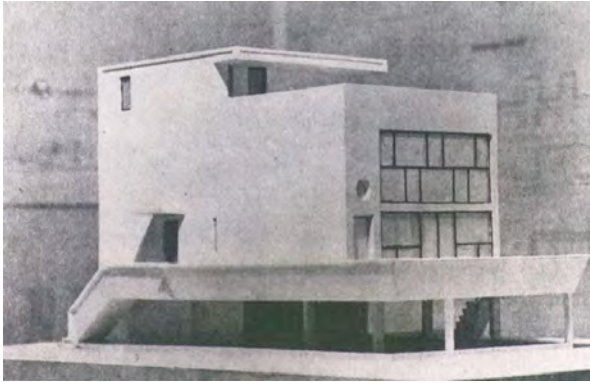


Figura 14. Casa Citrohan, Le Corbusier (1920). Maquete.

No projeto da Igreja de São Francisco, a despeito dos desafios estruturais que poderiam gerar, a princípio, uma forma absolutamente desconhecida, Niemeyer utiliza referências formais conhecidas e subverte seu uso original. Uma possível referência é a abóboda de Eugene Freyssinet e Limousin (1916) (fig.15), uma estrutura parabólica concebida como um grande hangar para dirigíveis em Orly, na França. Niemeyer aplica à Igreja de São Francisco (fig.16) (fig.17) os mesmos princípios dos corpos parabólicos dobrados, eliminando a oposição entre parede e teto. Aqui, pela primeira vez o arquiteto funde forma e estrutura, rompendo tridimensionalmente a caixa modernista. Nesse projeto, interessa mais ao arquiteto explorar a natureza do concreto do que exatamente submeter o programa religioso às referências do Barroco brasileiro dos séculos XVII e XVIII ou mesmo às exigências eclesiásticas da época.<sup>15</sup> “Essa inspiração não está apoiada no passado”, opina Bruand (1980, p.114), supondo que Niemeyer tenha, de fato, considerado que os elementos característicos da arquitetura tenham sido modificados pelo advento do concreto e que, portanto, a arquitetura devesse assumir uma nova forma. Assim, um programa como o de uma igreja católica, que abriga rituais repletos de símbolos, é submetido às pesquisas formais e estruturais impulsionadas pelas tecnologias

<sup>15</sup> “[...] a ousadia como um todo teve conseqüências: a direção eclesiástica, por exemplo, demorou quase 20 anos para autorizar o uso da igreja.”. OTHAKE, Ricardo. **Oscar Niemeyer**. Folha Explica. São Paulo: Publifolha, 2007, p.14-15.



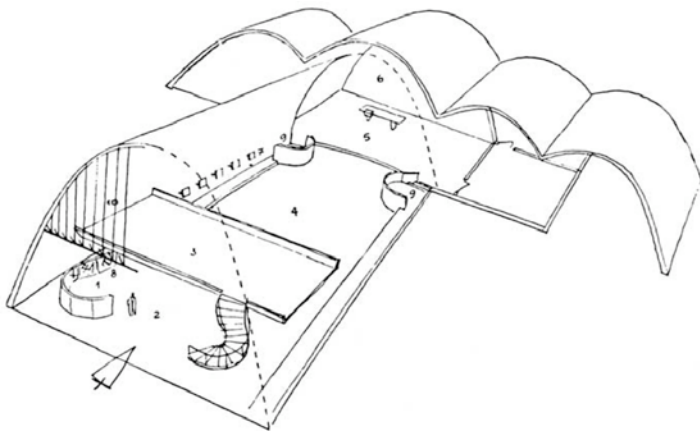
contemporâneas, levadas a cabo por Oscar Niemeyer e pelo engenheiro calculista Joaquim Cardozo, na Pampulha.



Figura 15. Hangar para dirigíveis, Eugene Freyssinet e Limousin, Orly, França (1916).



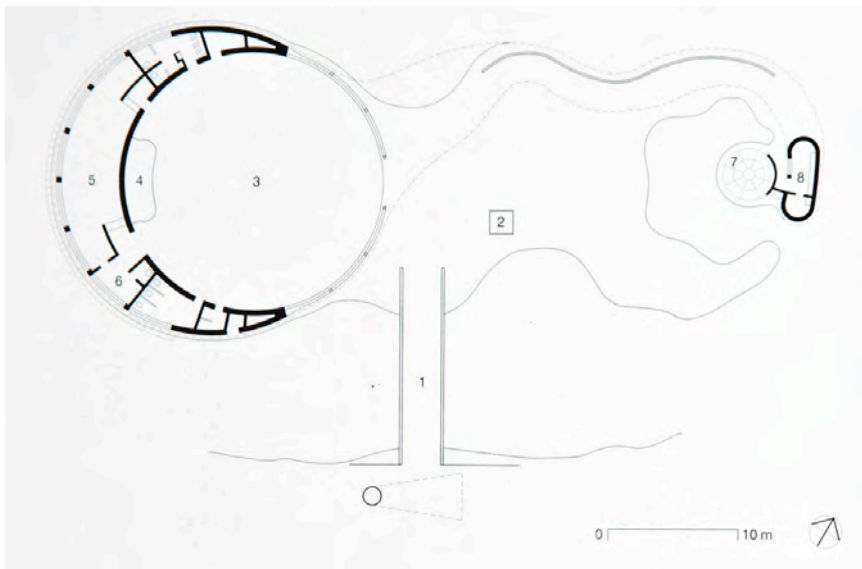
Figura 16. Igreja de São Francisco de Assis, Oscar Niemeyer (1943). Fachada principal.



1. batistério
2. entrada principal
3. tribuna
4. nave
5. altar
6. sacristia

Figura 17. Igreja de São Francisco de Assis, Oscar Niemeyer (1943). Perspectiva.

Na Casa de Baile (fig.18) a curva é o elemento predominante na composição. A arquitetura de forma livre confunde-se com os limites geográficos da ilha artificial, com 60 metros de extensão. A edificação é composta basicamente por dois volumes: um cilíndrico, maior – que abriga cozinha, restaurante, palco e pista – e outro menor, na extremidade da ilha, para vestiário e palco ao ar livre. O volume cilíndrico é opaco, com aberturas junto ao teto, na área de serviço, e abertura transparente na área social. A geometria é simples, mas o movimento da marquise, que liga os volumes, é exuberante.



1. passarela
2. escultura
3. restaurante
4. orquestra
5. cozinha
6. refeitório
7. palco
8. vestiários

Figura 18. Casa de Baile, Oscar Niemeyer (1940). Térreo.

Se cotejarmos a informação oferecida por Comas, segundo a qual “Niemeyer é quem teria sugerido a implantação dum conjunto de repouso e lazer na Pampulha ao governador” (COMAS, 2002, p.212), com a afirmação de Underwood de que “a Casa de Baile foi concebida como um gesto de boa vontade em relação àqueles que não pertenciam ao círculo

da elite brasileira” (UNDERWOOD, 2002, p.56), pode-se inferir que a inclusão desse projeto “popular” em um conjunto elitista alinha-se à posição política de Niemeyer diante dos problemas socioeconômicos brasileiros, mas também revela a liberdade de ação oferecida ao arquiteto no projeto da Pampulha.

Na Casa de Baile, Niemeyer tem autonomia para repetir o programa já presente no Cassino, mas soluciona-o de outro modo. Em ambos os projetos, a despeito da escala, o programa inclui basicamente pista de dança, restaurante, banheiro e palco. Um volume com igual contorno biomórfico, que abriga o depósito no salão do cassino, transforma-se em vestiário na Casa de Baile. Ambas as arquiteturas, do Cassino e da Casa de Baile, são circulares, em parte opacas e em parte transparentes. No cassino, é criado um passeio arquitetural interno; na Casa de Baile, a marquise reinventa a *promenade* de Le Corbusier ao ar livre e inaugura um gesto sem precedentes (fig.19). O desejo de Niemeyer pela curva alia-se aos contornos da lagoa e cria uma moldura para paisagem natural e para suas próprias obras, feita por colunas e marquise. Para evitar discussões, Niemeyer justifica o gesto dizendo que “as curvas da marquise da Casa de Baile acompanhavam e protegiam as mesas localizadas junto à represa” (NIEMEYER, 1978, p.36). A Casa de Baile é a oportunidade inventada para a dissociação do volume de forma livre, ovalada, do salão de dança do cassino, antes justaposto ao volume corbusiano do salão de jogos/restaurante, numa intenção de leveza. A Casa de Baile possibilita ainda a releitura de um mesmo programa dentro do próprio conjunto da Pampulha. Se para Bruand, entre os projetos da Pampulha, o cassino não “apresenta as soluções plásticas mais originais” (BRUAND, 1981, p.110), certamente na Casa de Baile o arquiteto cria, com total liberdade programática, uma obra-prima da forma.



Figura 19. Casa de Baile, Oscar Niemeyer (1940).

Em 1952, o livre modo projetual de Niemeyer é defendido por Lúcio Costa, em um texto em que explica a existência de dois conceitos aparentemente opostos a orientar o arquiteto: “o conceito orgânico-funcional, e o conceito plástico ideal” fundidos em razão da possibilidade técnica contemporânea do concreto que permitiu a ossatura independente (XAVIER, 2007, p.244-245). Mas esse mesmo modo projetual, também, recebe críticas. Em 1953, Mário Pedrosa critica a gratuitidade das curvas da Casa de Baile. Embora considere a tendência barroca de Niemeyer como “talvez uma constante cultural, se não for racial”, alerta para a submissão do programa ao excesso de formalismo. Diria Pedrosa que “o perigo com Niemeyer, é que, freqüentemente, dir-se-ia que ele esquece a importância do programa em função da liberdade do partido e dá preferência a uma forma gratuita, uma curva no perfil espetacular do conjunto” (PEDROSA, 1981, p.262). Mário Pedrosa, era um militante socialista, preocupado com o conteúdo social da arte. Impressionava-o o talento de Niemeyer, mas incomodava-o o fato de priorizar certas atividades em detrimento de outras, de cunho menos social. Para ele a arquitetura era possibilidade de condensar as artes em uma obra total, devendo a dimensão social e a dimensão estética serem melhor exercidas. Neste contexto, o programa proposto para a Pampulha, diretamente ligadas à diversão da elite, não parecia aceitável.

Na época, numa posição defensível diante das críticas sobre as curvas de sua arquitetura, Niemeyer explicava habilmente que elas decorriam do programa, da técnica construtiva etc., quando na realidade, hoje confessa, “eram apenas as curvas que me atraíam” (NIEMEYER, 1980, p.23). Ao longo do tempo autores atribuíram a curva da arquitetura de Niemeyer a influências do barroco, à técnica do concreto ou às formas abstratas das esculturas de Hans Arp (BORDA, 2007, p.44). O próprio arquiteto, ao longo da carreira, atribuiu tal impulso a diferentes fatores: ideológicos, geográficos, psicológicos, biológicos e até mesmo cogitou a existência de um sócio genético, que o leva “em êxtase para formas novas, curvas e imprevisíveis que preferimos” (NIEMEYER, 1992, p.11). Ocorre que na Pampulha a curva surge pela primeira vez, com toda a graça e liberdade, desvinculando a arquitetura de Niemeyer da rigidez preconizada pelo funcionalismo ortodoxo. De acordo com Valle, nas formas plásticas da Pampulha há “um salto qualitativo” (VALLE, 2000, p.174), como o resultado de mecanismos internos à própria linguagem de Niemeyer que, antes vinculados a dados objetivos, como o programa, posteriormente serão substituídos pelo que chama de “concepções gerais”, como o cálculo, que passa a participar do processo criativo, e a atração irresistível pela curva, até hoje sem explicação para o próprio arquiteto.

Até esse período Niemeyer não projetara museus. Embora o prédio do cassino tenha sido fechado em 1946, com a proibição do jogo no país, e transformado no Museu de Arte da Pampulha (MAP), em 1959, o exemplar não representa uma concepção do arquiteto relativa à tipologia museu, pois se trata de uma adaptação à revelia<sup>16</sup>. Entretanto, no mesmo período, no panorama internacional, surgem dois museus paradigmáticos. Mies Vander Rohe concebe o Museu para a Cidade Pequena (1942), um espaço livre de apoios que se relaciona com o

---

<sup>16</sup> “Era triste para mim ir à Pampulha: revoltava-me o mau gosto que a desvirtuava. O cassino convertido em museu”. NIEMEYER, Oscar. **As Curvas do tempo: memórias**. Rio de Janeiro: Revan, 1998, p.180.

exterior por meio do prisma envidraçado; e Frank Lloyd Wright concebe o Museu Guggenheim de Nova York (1943-1959). O volume opaco e o esquema de circulação interna em espiral do museu americano são absolutamente inovadores e propõem uma antítese à planta aberta e flexível miesiana. Mas apesar de impactante, a forma de zigurate invertido utilizada por Wright em Nova York já havia sido em parte explorada por Le Corbusier no Museu de Genebra (1928), projeto não construído.

### **1.3. De Pampulha a Brasília (1945-1955)**

Após a ditadura do Estado Novo, o Brasil encontra-se sob o regime democrático do governo de Eurico Gaspar Dutra por cerca de duas décadas. Em 1950, Juscelino Kubitschek assume o governo do estado de Minas Gerais e Getúlio Vargas volta à presidência até 1954, quando ao fim de uma tensa reunião com seus ministros e sem alternativa entre a renúncia e a deposição, opta pelo suicídio. Café Filho assume a presidência em caráter interino até 1955, quando JK vence as eleições, dando continuidade ao plano de metas que previa a transferência da capital para o centro do país.

Após o sucesso da Pampulha, Niemeyer recebe uma série de encomendas particulares e estatais, sobretudo no Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte. Participa do concurso para o Estádio Nacional no Rio de Janeiro (1941) e projeta várias residências, entre elas a casa de JK, na Pampulha (1942), e suas próprias residências, na Gávea (1942) e na estrada de Canoas (1952) (fig.20). A produção do período é diversificada e, segundo Bruand, representa um período hesitante, “onde figuram lado a lado sucessos brilhantes e fracassos indiscutíveis” (BRUAND, 1981, p.169). Niemeyer projeta fábricas, escolas, restaurantes, teatros, bancos,

hotéis e edifícios, como por exemplo, o Copan (1950) (fig.21). Dentre os grandes projetos figuram a sede das Nações Unidas (1947) e o Parque Ibirapuera (1951), elaborado em equipe.



Figura 20. Casa de Canoas, Oscar Niemeyer (1952).



Figura 21. Edifício Copan, São Paulo, Oscar Niemeyer (1950).

Em 1947, Niemeyer é convidado a participar da comissão encarregada de definir os planos para a sede das Nações Unidas, em Nova York, e inesperadamente, trabalha mais uma vez ao lado de Le Corbusier. O projeto do arquiteto suíço, de número 32, localizava as edificações no centro do terreno e dividia o lote em duas porções. Niemeyer, por sua vez, criara no centro do terreno uma praça, elegantemente protegida por dois grandes edifícios verticais e dois horizontais mais baixos (fig.22). O projeto de Niemeyer, de número 23, é unanimemente aceito pela comissão. Contudo, Le Corbusier, ao ver-se “mal compreendido” (PETIT, 1998,

p.26), pede a Niemeyer que apresentem uma versão conjunta, a 23-32<sup>17</sup> (fig.23). O brasileiro, em um gesto generoso, aceita. O mestre suíço já havia tentado defender seu projeto utilizando como argumento a má interpretação do programa por parte de Niemeyer. Numa das reuniões, diria: “Não fiz desenhos bonitos, mas é a solução científica de todo o programa das Nações Unidas”. Niemeyer imediatamente compreende: “Ele se referia aos meus desenhos” (NIEMEYER, 1998, p.106).

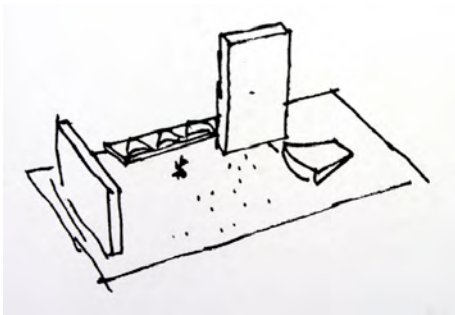


Figura 22. Sede das Nações Unidas, Oscar Niemeyer (1947). Croqui apresentado à comissão julgadora.



Figura 23. Sede das Nações Unidas, Oscar Niemeyer e Le Corbusier (1947). Projeto construído, versão 23-32.

---

<sup>17</sup> Oscar Niemeyer e Le Corbusier apenas definiram o partido arquitetônico. O desenvolvimento ficou a cargo de Wallace Harrison, Abramovitz e seus colaboradores. NIEMEYER, Oscar. **As Curvas do tempo: memórias**. Rio de Janeiro: Revan, 1998, p.107.



No período de Pampulha a Brasília, Niemeyer passa a ter o cuidado de melhor defender seus desenhos. Assim, relata o arquiteto, “se desenhava uma forma diferente, deveria ter argumentos para explicá-la” (NIEMEYER, 1992, p.34). Queiroz, ao investigar o período que sucede a Pampulha, diz ter mesmo a impressão de que “Niemeyer desenvolve a forma e atribui a ela um uso e um programa e só depois buscará justificativas [...]” (QUEIROZ, 2003, p.66-67). Todavia, essa postura não é inconsciente. De 1940 a 1955, Niemeyer consolida e desenvolve seu repertório e suas pesquisas plásticas iniciadas na Pampulha, avança em direção ao que denomina invenção arquitetural, atento à técnica e às “limitações da lógica construtiva” (NIEMEYER, 1992, p.34). Ele empenha-se em um esforço de superação das limitações impostas pelas normas da engenharia convencional e pelos repertórios restritivos da própria arquitetura. É provável que diante de tantas demandas o programa tenha realmente sido relegado a um plano secundário.

Nesse período o arquiteto faz reelaborações de seu repertório anterior e apenas “aparentemente parece deixar distante o repertório corbusiano emprestado inicialmente” (VALLE, 2000, p.183). A afirmação de Valle rivaliza com a de Niemeyer, que afirma serem suas elaborações formais sempre criações novas em si – “Com isso, ia defendendo minha arquitetura e minhas fantasias, criando formas novas, elementos arquitetônicos que se adicionaram com o tempo ao vocabulário plástico de nossa arquitetura” (NIEMEYER, 1998, p.264). Desse momento até 1955, quando faz uma autocrítica de sua criação, o arquiteto trabalha incessantemente, inventando arquiteturas para atender à grande quantidade de encomendas resultantes de sua crescente reputação. Aos poucos percebe que o caminho em busca da beleza não reside, necessariamente, na multiplicação de formas, mas em ater-se ao

essencial. Desse modo, ao final do período, Niemeyer busca relações mais harmoniosas entre volumes e o adensamento do programa num único volume, quando possível.

Após sua importante participação no projeto para as Nações Unidas (1947), Oscar Niemeyer, aos 44 anos, contava com um grande prestígio internacional. Além disso, já havia elaborado uma dezena de projetos no Brasil quando, em 1951, é comissionado para o projeto para o Parque Ibirapuera (fig.24), um conjunto voltado para as comemorações do IV Centenário da fundação da cidade de São Paulo (1954), promovidas pelo industrial Francisco Matarazzo<sup>18</sup> e sua esposa, Yolanda Penteado.

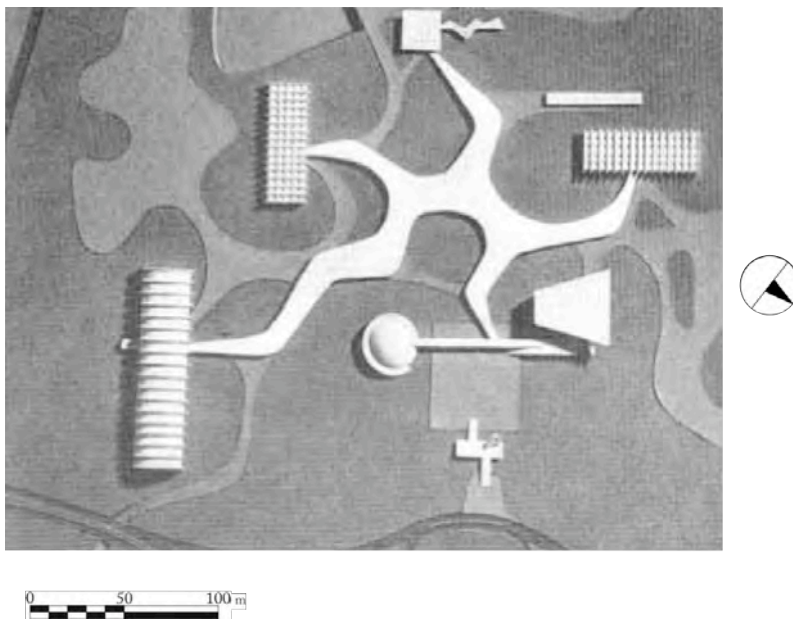


Figura 24. Conjunto do Parque Ibirapuera, Oscar Niemeyer e equipe (1951). Maquete.

<sup>18</sup> Matarazzo inicialmente convida os arquitetos paulistas para o projeto. Cada um deles criaria um edifício do parque, mas nunca se chegou a um acordo quanto a honorários. Matarazzo rompe, então, com os arquitetos e convida Niemeyer. ZAULI, Ana Elvira. “Em exposição, a obra que revolucionou a arquitetura”. **A Construção em São Paulo**, São Paulo, n°1849, jul. 1983, p.19.

Niemeyer monta então uma equipe com os arquitetos Zenon Lotufo, Helio Uchôa e Eduardo Kneese de Melo<sup>19</sup>, projetando cinco edifícios – o Palácio das Nações e dos Estados, o Palácio das Indústrias, o Palácio da Agricultura, o Palácio das Arte e um auditório – todos destinados a abrigar exposições e atividades relativas às comemorações do centenário. Numa primeira versão, a marquise é gigantesca e sinuosa. Para os palácios, Niemeyer propõe porticados curvos, numa exploração formal previamente observada nos projetos Peixe e Duchon (1946-1951).<sup>20</sup> Numa segunda versão, as edificações são unidas por uma marquise menor, que apesar de tender à linearidade, ainda conserva a forma fluida antropomórfica que claramente contrasta com a estabilidade dos volumes dos edifícios. Os palácios das Nações, dos Estados, das Indústrias e da Agricultura possuem composição bastante semelhante, formada por um grande retângulo prismático sobre *pilotis*, com espaço interno único e vão livre, áreas similares, pisos quase idênticos e fachadas em vidro ou em *brise soleil*.

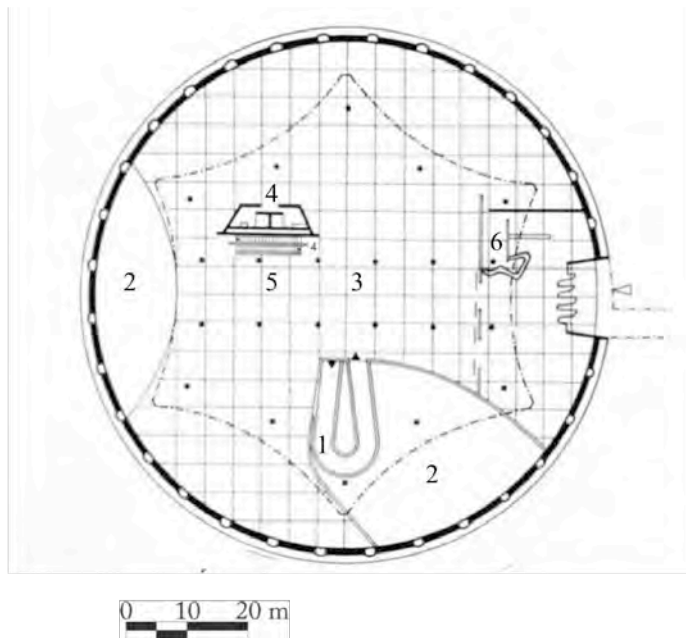
No conjunto construído destaca-se o Palácio das Artes (fig.25) (fig.26). Nesse edifício em particular, Niemeyer novamente extrapola as concepções estruturais do mestre Le Corbusier, amalgamando teto e piso em uma só estrutura, como fizera inicialmente na Igreja de São Francisco de Assis, na Pampulha (1943), e como vinha experimentando em outros projetos não construídos, como a Arena de Ginástica do Estádio Nacional (1941). Dez anos mais tarde, no Palácio das Artes, a forma de calota materializa-se pela primeira vez na obra de Niemeyer. O edifício, “originalmente concebido para exposição de esculturas”, também abriga

---

<sup>19</sup> Os arquitetos Gaus Estelita e Carlos Lemos trabalharam como associados. Os jardins, não executados, foram projetados por Burlle Marx. MINDLIN, Henrique E. **Arquitetura Moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1990, p.206.

<sup>20</sup> NIEMEYER, Oscar. et al. **Anteprojeto da Exposição do IV Centenário de São Paulo**. São Paulo, 1952.

por algum tempo “um planetário e um modesto museu de arte popular”<sup>21</sup> (CAVALCANTI, 2003, p.242-243, tradução nossa). O Palácio das Artes, hoje conhecido como Oca, é considerado o primeiro projeto de museu criado por Oscar Niemeyer (ZEIN, 2007, p.81).



- 1. rampa
- 2. vazio
- 3. salão
- 4. sanitários
- 5. escada rolante
- 6. recepção

Figura 25. Palácio das Artes, Oscar Niemeyer e equipe (1951). Térreo.



Figura 26. Palácio das Artes, Oscar Niemeyer e equipe (1951). Fachada.

<sup>21</sup> “[...] originally conceived for exhibitions of sculptures [...] for some time housing a planetarium and a modest museum of folk traditions”. CAVALCANTI, Lauro. **When Brazil was modern: guide to architecture – 1928-1960**. New York: Princeton Architectural Press, 2003, p.242-243.

Curiosamente, as ideias de Niemeyer para o seu primeiro museu não coincidiram com as de Le Corbusier. Desde 1939, o arquiteto suíço já havia exposto no Museu do Crescimento Ilimitado alguns de seus conceitos sobre essa tipologia, propondo um volume quadrado sobre *pilotis*, de espaços sequenciais e com possibilidade de expansão. Niemeyer refuta o paradigma corbusiano e cria um espaço contínuo, que apesar da ilusão de infinitude dada pela cúpula de 360°, não suporta ampliação (fig.27). O uso de *pilotis* e da rampa de acesso é descartado, e a calota assenta-se diretamente no solo. Contudo, externamente, o projeto de Niemeyer aproxima-se, pela opacidade, mais do museu de Le Corbusier do que do prisma envidraçado do Museu para Cidade Pequena (1942), posteriormente, depurado por Mies van der Rohe no projeto para a Nova Galeria Nacional de Berlim (1962).



Figura 27. Palácio das Artes, Oscar Niemeyer e equipe (1951). Interior.

Em relação ao programa, o museu de escultura do Ibirapuera não considera plenamente seus antecessores, nem propõe avanços para a tipologia. Desde o século XIX o programa dos museus incluía atividades complementares à função expositiva, como gabinetes de artistas e biblioteca. A biblioteca era contemplada desde o século III a.C., já no Museu de Alexandria, e foi incluída no museu moderno por Le Corbusier, em seu Museu do Crescimento Ilimitado (1939). Todavia, o Palácio das Artes apresenta um auditório e salão aberto, como o Museu

para a Cidade Pequena (1942). Na verdade importavam mais a Niemeyer, nesse pequeno museu, a fluidez dos espaços internos e a pesquisa da forma pura, tendo-se o cuidado de não comprometê-las pelo excesso de compartimentações. Seu programa é mínimo e o coloca na categoria de “esculturas habitáveis” (ZEIN, 2007, p.82). Um tipo de arquitetura que abriga programas menos restritivo-culturais, artísticos ou comemorativos.

Ao final do período Pós-Pampulha, a arquitetura brasileira começa a sofrer as primeiras críticas internacionais. O ataque inicial ocorre durante a II Bienal de Arquitetura de São Paulo (1953), quando o arquiteto suíço Max Bill critica duramente, em uma entrevista na revista *Manchete*, os edifícios do Ministério da Educação e Saúde e os da Pampulha (AQUINO, 1953, p.38-39). Em 1954, Max Bill, na companhia de Walter Gropius e outros renomados arquitetos, volta a destilar acusações de “irresponsabilidade” e “frivolidade” na revista *The Architectural* sob o título *Report on Brazil Review*, (BILL et alli, 1954, 235-250). Segue-se as essas críticas a indagação de Gropius quanto à irreprodutibilidade da casa de Canoas (1953) – “Sua casa é muito bonita, mas não é multiplicável” (NIEMEYER, 1997, p.14). Surpreso, Niemeyer questiona como poderia ser multiplicável uma casa tão bem adaptada ao terreno.

A busca pela forma concisa e pura, apenas esboçada na geometria do Palácio das Artes e no projeto para o auditório do Ibirapuera, marca uma nova etapa assumida por Niemeyer no texto “Depoimentos”, publicado em 1958, na revista *Módulo*. Essa nova atitude frente às questões da arquitetura e ao seu modo de projetar ocorre após uma viagem à Europa em 1954, quando o arquiteto tem a oportunidade de estar atento à arquitetura do Velho Mundo e debater questões com outros colegas, mas também de refletir sobre algumas das críticas recebidas. Na revisão de sua arquitetura, reconsidera sua “tendência excessiva para a originalidade” e passa, a

partir de então, a interessar-se por “soluções compactas, simples e geométricas” (NIEMEYER, 1958, p.4). Macedo (2002) identifica uma escolha deliberada de Niemeyer, por volta de 1955, de materiais e formas mais definidas, bem como o abandono da variedade cromática, das formas serpenteantes, das pastilhas e da madeira, que vão sendo substituídas pelo concreto aparente ou pintado e pelo vidro. Esse novo caminho assumido por Niemeyer é marcado pelo projeto do Museu de Arte Moderna de Caracas, na Venezuela (1954) (fig.28).

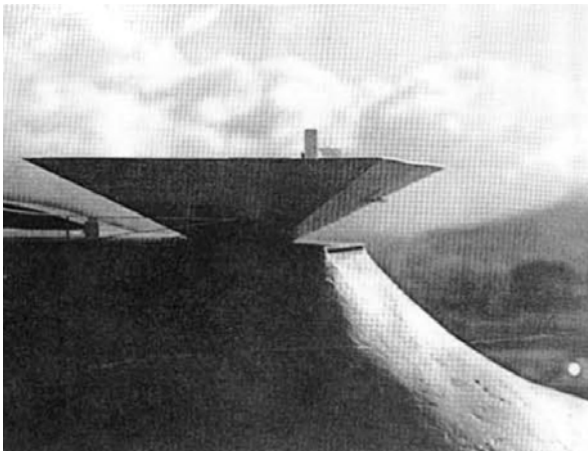
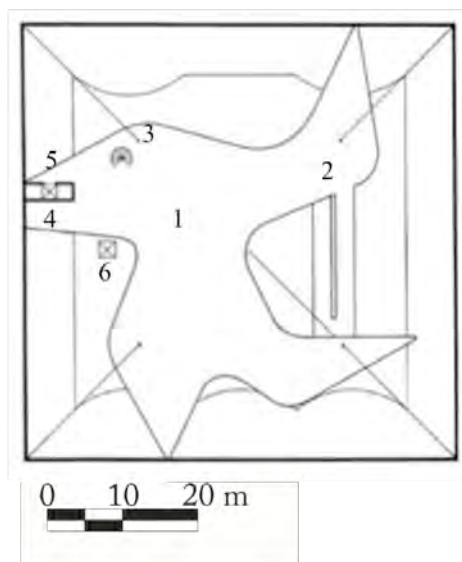


Figura 28. Museu de Arte Moderna de Caracas, Oscar Niemeyer (1954). Maquete.

O convite a Niemeyer para projetar o moderno museu venezuelano demonstra a forte influência da arquitetura moderna brasileira na América Latina, nos anos 1950. Ao projetá-lo, Niemeyer espera que o museu venha a constituir “um símbolo para o movimento moderno na Venezuela” (NIEMEYER, 1956, p. 36). Mas apesar da forma inusitada, o prédio venezuelano reinterpreta características do projeto do Palácio das Artes. A fluidez do salão aberto para exposições, bem ao gosto modernista e em oposição às salas em suíte; a conformação do programa a um sólido único de marcante geometria elementar; a opacidade das paredes, ainda com menos aberturas que no Palácio das Artes; as lajes recortadas em curva, que conferem ao ambiente a sensação de desmaterialização das paredes (fig.29), em razão da luz que as atravessa e por elas é difundida, enfim, todas as estratégias já utilizadas no Ibirapuera se

repetem. No entanto, Niemeyer inverte a relação do edifício com o solo. Se o Palácio das Artes assenta-se diretamente no chão, a pirâmide invertida do Museu de Caracas flutua sobre um promontório, apoiada em um só ponto. A forma inusitada e de grande arrojo estrutural, apesar de não construída, levanta grande interesse em todo o mundo.



1. mezanino
2. rampa
3. escada ao terraço
4. sanitários
5. elevador
6. guincho

Figura 29. Museu de Arte Moderna de Caracas, Oscar Niemeyer (1954). Anteprojeto do mezanino.

Ao final do período, as obras de Niemeyer serão amplamente reconhecidas no exterior. Em 1955 ele recebe um convite, juntamente com Le Corbusier, Gropius e outros arquitetos mundialmente renomados, para projetar um bloco de apartamentos para a Feira Internacional de Construção, a *Interbau* de Berlim.



#### 1.4. Brasília (1956-1960)

Eleito em 1955, Juscelino Kubitscheck, o novo presidente do Brasil, decide tornar realidade uma promessa de campanha proposta por José Bonifácio em 1823 e prevista na Constituição desde 1891 – a construção no planalto Central de uma nova capital, capaz de unir o país pelo interior. Um projeto caro e considerado ousado demais, mas abraçado pelo presidente com entusiasmo. Brasília seria o símbolo do novo Brasil que ele pretendia criar. A presença de Juscelino Kubitscheck é, mais uma vez, imprescindível na carreira de Oscar Niemeyer, que o convida para projetar a nova capital. Niemeyer, no entanto, prefere encarregar-se somente da arquitetura e sugere que seja estabelecido um concurso internacional para a escolha do plano urbanístico, vencido por Lúcio Costa.

O plano vencedor, “nascido de um gesto primário”, segundo o urbanista, era composto de “dois eixos cruzando-se em ângulo reto” (XAVIER, 2007, p.265) (fig.30). Um dos eixos, denominado Eixo Monumental, compunha-se da Praça dos Três Poderes, um espaço cívico cercado por quatro edifícios, sendo dois de aparência semelhante – o Palácio do Planalto e o Supremo Tribunal Federal; o terceiro era composto pelo Congresso Nacional, constituído pela Câmara, pelo Senado Federal e por edifícios parlamentares; e o quarto, o Museu da Fundação de Brasília, um museu-monumento que narra a história da fundação da cidade e homenageia a figura de JK. Ao longo do Eixo Monumental, encontram-se os edifícios dos Ministérios e à sua frente, os Palácios da Justiça e das Relações Exteriores, ou Itamarati. Próximo ao cruzamento do Eixo Monumental com o Eixo Rodoviário, encontram-se a Catedral e as áreas Culturais – constituídas pelo Teatro Nacional, o Centro Cultural, a Biblioteca e o Museu Nacional.

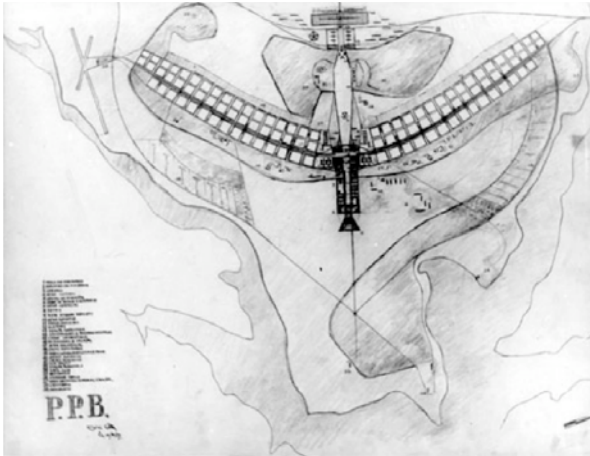


Figura 30. Plano Piloto de Brasília, Lúcio Costa (1957).

Brasília inicia, juntamente com o projeto de Caracas, uma nova fase na obra de Niemeyer. Sua arquitetura agora marca a busca de maiores concisão e pureza formais justificadas, alguns anos mais tarde, no texto “Depoimento” (1958). Nos projetos dos Palácios e do Congresso Nacional, Niemeyer trabalha uma linguagem menos barroca, mais clássica, especulando sobre a forma de suportes e colunas, tendo como referência a obra moderna de Mies van der Rohe – a caixa de vidro, o plano esbelto de suas lajes, a justaposição de planos horizontais opacos a planos verticais transparentes e a leveza conferida pela elevação dos edifícios do solo – mas também reutiliza elementos “não estranhos ao repertório anterior”, como a curva, o pórtico e a cúpula (VALLE, 2000, p.458). Diante da estrutura do Palácio da Alvorada (fig.31), Niemeyer deixa-se seduzir pelas formas e exclama: “Vejam como é mais bonita assim, sem esquadrias, sem proteções, leve e misteriosa. Sem outra finalidade a não ser a própria beleza”. E continua entusiasmado: “Representa o momento de criação, possível quando o tema permite e a liberdade é total” (NIEMEYER, 1998, p.32).



Figura 31. Palácio da Alvorada, Oscar Niemeyer (1957).

O processo enfrentado por Niemeyer na concepção do edifício do Congresso Nacional foi alvo de investigação, na dissertação de Queiroz (2003). O conjunto de desenhos<sup>22</sup> estudados reafirma a opinião de Valle (2000) sobre a reutilização de elementos do repertório das fases Pampulha e Pós-Pampulha. Esse raro conjunto de desenhos também evidencia o árduo processo projetual enfrentado pelo arquiteto na busca por concisão e pureza formais. Um documento raro, e que contradiz a afirmação do próprio arquiteto sobre seu processo projetual: “Quando começo meus desenhos o caminho arquitetural já está fixado” (PETIT, 1995, p.76).

As dificuldades encontradas na construção da nova capital foram imensas. Em Brasília, Niemeyer enfrenta programas complexos a serem solucionados em um tempo exíguo e sente necessidade de transigir, “elaborando em quinze dias projetos que normalmente exigiriam dois ou três meses de trabalho” (NIEMEYER, 1961, p.41). Como na Pampulha, Niemeyer vê-se novamente trabalhando para o mesmo cliente e pressionado pelo prazo.

<sup>22</sup> O conjunto de desenhos para o Congresso Nacional foi publicado pela primeira vez em 1989 pelo professor Júlio Katinsky, em seu texto “Leituras de arquitetura, viagens, projetos”, para o concurso de livre docência da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

Os estudos para o projeto do Congresso Nacional (fig.32) evidenciam a criatividade do arquiteto em gerar uma variedade de possibilidades formais para o mesmo programa. Contudo, a grande liberdade formal também deve-se, nesse caso, à inexistência de um programa mais cuidadosamente elaborado. Em seu texto “Minha Arquitetura”, Niemeyer relata que “não foi fácil trabalhar em Brasília, e o projeto do Congresso Nacional serve de exemplo. Um trabalho elaborado sem programa [...]. ‘Tudo a correr’ era a palavra de ordem” (NIEMEYER, 2000, p.43). O programa do Congresso Nacional, segundo seu autor, teve como parâmetro o antigo Congresso do Rio de Janeiro, dimensionado por ele mesmo e por Israel Pinheiro, apenas com a multiplicação da área avaliada e dos setores existentes. Assim, é possível que a complexidade do programa não tenha sido um dado tão relevante na criação da forma dessa arquitetura. Montado às pressas, o programa pode ter oferecido grandes possibilidades de adaptações e adequações à exploração da forma desejada, pura e concisa (fig.33).

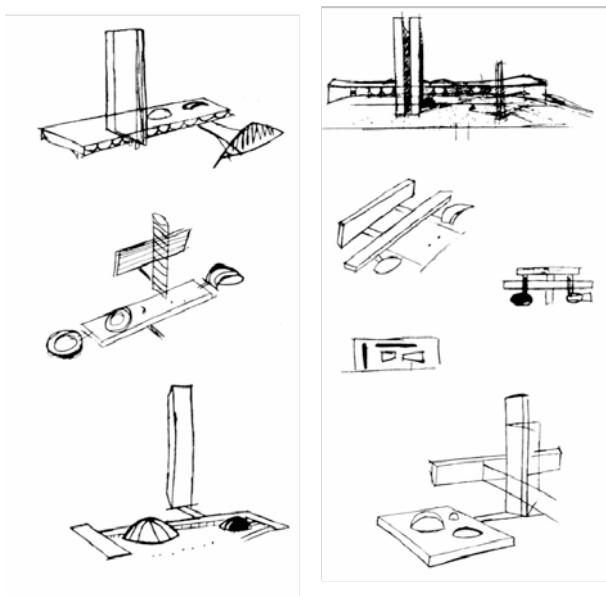


Figura 32. Croquis de estudos preliminares para o Congresso Nacional, Oscar Niemeyer (1957).



Figura 33. Congresso Nacional, Oscar Niemeyer (1960).

O arquiteto Ricardo Ohtake acredita que em Brasília, Niemeyer, em razão do tempo exíguo, chega a simplificar os programas arquitetônicos a fim de manter “a noção do possível levado ao máximo” (OHTAKE, 2007, p.38). Essa mesma situação é apontada por Cabral, arquiteto que trabalhou durante a década de 1970 ao lado de Oscar Niemeyer, que diz: “Ele também, quando resolve os programas, acha uma solução simples” (CABRAL, 2002, p.101). As afirmações dos arquitetos Ohtake e Cabral apontam no sentido de que Niemeyer não apenas buscava a forma concisa, mas elaborou programas complexos com liberdade, simplificando-os, tornando-os concisos como exigia a forma.

Dentro da obra de Niemeyer, Brasília também representa uma revolução do ponto de vista estrutural. Em seus edifícios a concepção plástica e a estrutura passam a representar uma só coisa, nascem juntas, são inseparáveis. Nos edifícios da nova capital o arquiteto dispensa o ornamento explorado desde a Pampulha (1940), mas dá continuidade à pesquisa sobre concreto armado lá iniciada em busca da leveza. Reduz apoios, vence grandes vãos, afina lajes e vigas. Nenhum outro material possuía tamanha flexibilidade, resistência e durabilidade. Para Niemeyer, o concreto exigia um novo vocabulário plástico que demonstrasse o progresso da técnica contemporânea e, portanto, o arquiteto deveria adotar “o vão maior, o protendido e

o pré-fabricado, as vigas *virandel*, as cascas de concreto, os sistemas atirantados etc. E, depois, dimensioná-los em função dos espaços pretendidos e das conveniências da arquitetura” (NIEMEYER, 1978, p.36). Em Brasília, a estrutura é afirmada como a constante à qual se vinculam as outras variáveis, sendo a forma a principal delas.

No período referido, entre 1956 e 1960, Niemeyer projeta dois museus, mas apenas um deles é construído. O primeiro deles é o Museu da Fundação de Brasília (1958) (fig.34), uma pequena galeria localizada na Praça dos Três Poderes. Na verdade, um monumento com qualidades esculturais: uma estrutura arrojada, composta por um volume retangular com extremidades fendidas, elevado e disposto assimetricamente sobre um único ponto de apoio cúbico. O segundo museu projetado, o Museu Nacional, não havia passado, até a fase estudada, de uma das edificações previstas pelo Plano Piloto para o “Conjunto Cultural de Brasília” (KATINSKY, 1991, p.78).

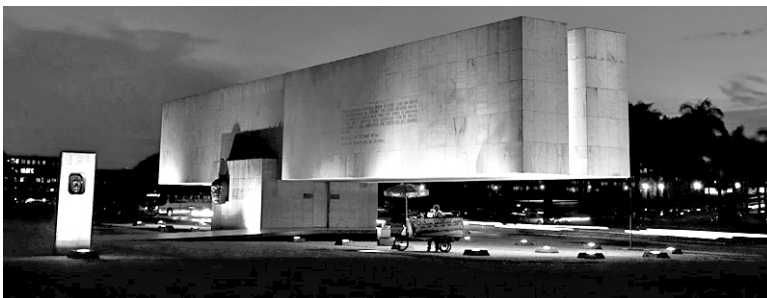


Figura 34. Museu da Fundação de Brasília, Oscar Niemeyer (1958).

Durante a construção de Brasília surgem no Brasil dois importantes museus. Em 1954, Affonso Eduardo Reidy projeta o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e, em 1957, Lina Bo Bardi projeta o Museu de Arte de São Paulo, construídos respectivamente em 1967 e 1968. No contexto internacional, finalizam-se as obras do Museu Guggenheim, projeto de Frank Lloyd Wright, e Le Corbusier cria, na Ásia, dois museus a partir do modelo do Museu

do Crescimento Ilimitado: o Museu de Ahmedabad, na Índia (1956), e o Museu Nacional de Belas Artes do Ocidente, em Tóquio (1957). Curiosamente, o Museu da Fundação de Brasília (1958), embora elevado do solo, como o MAM e o MASP, não segue a vertente miesiana do grande volume transparente. Nesse pequeno museu predominam os planos opacos, o que o aproxima da arquitetura dos museus criados por Le Corbusier e Wright.

### **1.5. Atuação no Exterior (1961-1982)**

Politicamente, o período em questão tem início com a subida de Jânio Quadros à presidência e sua súbita renúncia ao cargo em favor do vice-presidente João Goulart. Os ministros militares, nomeados por Quadros, lançam um manifesto contra Goulart, naquele momento em viagem à China, iniciando uma grave crise política. Após enfrentar uma série de problemas conjunturais, Goulart estabelece um governo esquerdista que dura até 1964, quando sofre um golpe de Estado por parte dos militares. Durante o período ditatorial, a intelectualidade brasileira, acostumada a produzir sob a tutela do Estado, passa a ser vista como subversiva e vê-se obrigada a trilhar “caminhos alternativos” (PEREIRA, 1997, p.87).

Na carreira de Niemeyer, a partir de 1961, há uma crescente demanda por projetos no exterior (LUIGI, 1987, p.146), obrigando o arquiteto a dividir seu tempo entre empreitadas no Brasil e viagens internacionais. Mas a partir de 1964, em razão do golpe de Estado, o arquiteto não encontra ambiente favorável ao seu trabalho. Após ter vários de seus projetos suspensos no

Brasil e ter sido obrigado a fechar a revista *Módulo*,<sup>23</sup> Niemeyer decide pelo autoexílio na Europa.

Beneficiado por um decreto especial criado pelo presidente Charles De Gaulle, o arquiteto projeta e constrói na França com os mesmos direitos de um profissional francês. Trabalha igualmente na Argélia, em Portugal, em Israel e na Itália. Em seus projetos, continua a utilizar a diversidade formal, agora incorporadas aos procedimentos de Brasília. No exterior o artista Niemeyer deseja, sobretudo, mostrar em outros países a técnica do concreto armado, especialmente desenvolvida pela arquitetura brasileira. Entre os mais de setenta projetos construídos nesse período (BOTEY, 1996) destacam-se a sede do Partido Comunista Francês, em Paris (1967); sede da Editora Mondadori, em Milão (1968) (fig.35); o Centro Cultural, em Le Havre (1972) (fig.36); a Universidade de Constantine, em Argel (1969) (fig.37); a Bolsa de Trabalho, em Bobigny (1972) e a sede Fata, em Torino (1974).



Figura 35. Sede da Editora Mondadori, Oscar Niemeyer, Itália (1968).

---

<sup>23</sup> Fundada em 1955 no Rio de Janeiro por Oscar Niemeyer, a *Módulo* atuou como uma das mais importantes revistas de arquitetura no país na década de 1950, ao lado das revistas *Acrópole* e *Habitat*.





Figura 36. Centro Cultural La Havre, Oscar Niemeyer, França (1972-1983).



Figura 37. Universidade de Constantine, Oscar Niemeyer, Argélia (1969).

Quanto à metodologia de Niemeyer para resolução do programa em seus projetos no exterior, poucas são as referências conhecidas. Os poucos relatos sobre o assunto referem-se ao projeto para a Universidade de Constantine, em Argel (1969). A ideia inicial, de uma universidade composta por uma dezena de prédios, foi recusada por Niemeyer, que preocupado com a “inovação criadora” reformula o programa com a ajuda de uma equipe, da qual faz parte o antropólogo Darcy Ribeiro (NIEMEYER, 1998, p.158). A solução final apresentada é mais compacta e flexível, reduzindo de quarenta para cinco o número de edifícios do *campus* – aula magna, biblioteca, administração, alojamento e área desportiva (BOTEY, 1997, p.183) (fig.38).

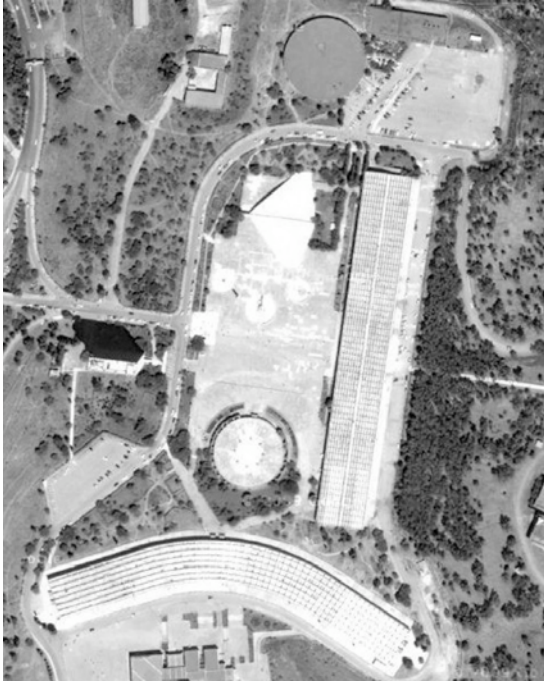


Figura 38. Universidade de Constantine, Oscar Niemeyer, Argélia (1969). Vista aérea (sem escala).

Nesse caso, mesmo sendo o programa de uma universidade algo bastante complexo, ao arquiteto é dada toda a liberdade de sua reformulação. Consta que, diferentemente dos curtos prazos oferecidos no Brasil, no projeto argelino a equipe dispôs de “dois anos de trabalho para estabelecer o novo programa da universidade” (CABRAL, 2002, p.119). O próprio arquiteto monta a equipe e com ela trabalha. Sua atuação antecipa-se à criação formal e sua interferência na elaboração do programa é direta – “Na proposta que fiz para renovação do ensino na Escola de Arquitetura de Alger, eliminava uma série de disciplinas, prevendo outras ao meu ver fundamentais” (NIEMEYER, 1997, p.31). Desse modo, na Universidade de Constantine estrutura e programa seguem juntos em direção à concisão formal, assim como a estrutura uniu-se à arquitetura, nos tempos de Brasília. Com a redução de quarenta edifícios para cinco, Niemeyer teve a oportunidade de desenvolver grandes estruturas e demonstrar todo o arrojo da engenharia e da arquitetura brasileiras.

Mesmo exilado na Europa, paradoxalmente, Niemeyer produz uma dezena de projetos para o Estado brasileiro, bem como para clientes particulares. Destacam-se entre eles o aeroporto de Brasília (1965), rejeitado pela aeronáutica; o Centro Musical (1968) e o Hotel Nacional (1968), ambos no Rio de Janeiro, além de várias obras destinadas a atividades culturais e artísticas, inclusive museus.

Nesse período, o arquiteto projeta museus de escalas variadas por todo o território. Alguns deles são muito pequenos, aproximando-se de esculturas habitáveis. Nesses conjunto de projetos, a recorrência de temas formais e de temas presentes nos museus, retomados em outros programas, é evidente. O edifício elevado do solo acontece em pelo menos três projetos: no Museu da Civilização, em Brasília (1962); no Museu Barra 72, no Rio de Janeiro (1969); e no Museu da Terra, do Mar e do Ar, em Brasília (1974). O Museu da Civilização é um dos precursores do tipo edifício-viga, na obra Niemeyer, enquanto os dois últimos possuem apoio único, central e recessivo, nos moldes do Museu de Arte Contemporânea de Caracas (1954) e do Centro Musical do Rio de Janeiro (1969). Em dois outros projetos de museus – Museu do Homem, em Belo Horizonte (1977) e Museu do Índio, em Brasília (1982-1987) – Niemeyer revisita o tema do edifício circular com pátio central, diretamente assentado sobre o solo. Esse tema é reaproveitado de um programa completamente distinto, no projeto do anexo para a Sede da Cartiere Burgo em Milão, na Itália (1978-1981). Entre as esculturas habitáveis projetadas encontra-se o Museu Tiradentes (1980), projetado junto à Praça do Três Poderes, não construído. Trata-se de uma arquitetura que se configura muito mais como espaço para a contemplação do painel “Tiradentes” do pintor Cândido Portinari do que um museu propriamente dito. Trataremos cada um deles detalhadamente mais adiante.

## 1.6. Fase Atual (1983-2006)

O cenário político brasileiro é marcado pelo retorno à democracia. Em 1985, o candidato Tancredo Neves vence as eleições presidenciais no Colégio Eleitoral, montado para evitar o êxito dos opositoristas. Após vinte anos de governo militar, o país tem um civil como presidente, mas a saúde de Tancredo Neves não resiste e ele falece pouco antes da posse, assumindo a presidência o vice José Sarney. Durante esse período, Niemeyer deixa o exílio e volta a trabalhar em seu escritório, em Copacabana. Como resposta à nova situação do Brasil, o arquiteto projeta, na década de 1980, importantes obras populares, como o sambódromo carioca (1983), o CIEPS – Centro Integrado de Educação Pública (1984) – e o Memorial da América Latina (1986-1988), todos encomendas governamentais.

Nessa época, o contexto da arquitetura mundial assiste, desde os anos 1960 até o início dos anos 1990, ao surgimento de uma gama de novas propostas arquitetônicas, cujo objetivo é estabelecer uma crítica à arquitetura moderna, principalmente ao Estilo Internacional. Os arquitetos pós-modernos utilizam uma série de estratégias como meio de provocação e crítica à austeridade do modernismo. O movimento configura-se como pluralidade de tendências. Há uma reavaliação do papel da história e alguns arquitetos adotam padrões de ornamento e formas acadêmicas, historicistas, ecléticas ou repertoriais de composição; outros preferem reabilitar a escala humana; outros, ainda, preocupam-se com a inserção do projeto, sua relação com edifícios existentes e com a paisagem.

O movimento pós-moderno, que tem seu auge na década de 1980, é tratado por Niemeyer como um equívoco já pressentido desde a década de 1940:

[...] os racionalistas, que toda a fantasia recusavam, procurariam outra opção cansados de se repetirem”[...] E ei-los agora a fazerem prédios modernos no mesmo apuro que antes os faziam, neles inserindo da forma mais primária detalhes antigos, velhas lembranças de uma época que desprezavam como coisa superada (NIEMEYER, 1984, p.102).

Embora a atitude de Niemeyer seja de total desvinculação com o movimento, o historiador Nikolaus Pevsner (1961) trata a postura do arquiteto frente ao Estilo Internacional como precursora, quando ao final dos anos 1930, Niemeyer cria edifícios antirracionalistas e promove um retorno ao historicismo. Passado o auge da carreira (nos anos 1940 a 1960), Niemeyer é classificado, nos anos 1970 e 1980, de “arquiteto ultrapassado” (LAGO, 2007, p.33). Atualmente, reconhece-se sua influência sobre a obra de arquitetos contemporâneos como Richard Méier, Zaha Hadid<sup>24</sup> e Shigeru Ban.

Nas últimas décadas, Niemeyer parece ter optado por uma postura autônoma, que despreza tanto críticas quanto referências arquitetônicas externas. A ávida demanda contemporânea pelo consumo de imagem e as superficiais políticas culturais brasileiras ofereceram a Niemeyer uma liberdade de criação plástica quase sem limites. Sua ênfase no argumento de que “você tem que aceitar que quando uma forma cria beleza ela tem uma função e das mais importantes na arquitetura” (NIEMEYER, 1978, p.54) quase sempre estabelece que a forma resultante é surpreendente e a acomodação ao programa existe em um plano secundário. É o que se observa no caso dos museus.

---

<sup>24</sup> “Oscar Niemeyer teve uma influência profunda e duradoura em minha obra. Visitei muitas de suas obras no Brasil, e tive também o privilégio de ter me reunido com ele em várias ocasiões. [...] sua obra me inspirou e me encorajou a seguir meu próprio caminho na arquitetura e a acompanhá-lo na busca de uma fluência total em todas as etapas. Depoimentos de arquitetos estrangeiros sobre Niemeyer. **Folha de São Paulo** (Ilustrada), 14 de dezembro de 2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u354978.shtml>>. Acesso em: 5 de janeiro de 2008.

No período em questão, Niemeyer constrói pela primeira vez museus com programas mais complexos, se comparados aos três únicos museus construídos até então: o Palácio das Artes (1951), o Museu da Fundação de Brasília (1958) e o Museu do Índio (1982-1987). No contexto contemporâneo de supervalorização da imagem, surgem no Brasil três importantes obras sob a chancela Niemeyer: o Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1991-1996) (fig.39), o Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba (2000-2002) (fig.40) e o Museu Nacional, em Brasília (1999-2006) (fig.41). Formalmente, os dois primeiros museus demonstram uma continuidade das pesquisas de Niemeyer com volumes elevados do solo sobre apoio recessivo único, iniciada com o Centro Musical no Rio de Janeiro, em 1969. Todavia, diferentemente do volume para o Centro Musical, projeto bastante opaco e com poucas aberturas, os museus relacionam-se com o entorno – a cidade de Curitiba e a baía da Guanabara – por meio de grandes aberturas envidraçadas e grandes rampas escultóricas. O Museu Nacional, por outro lado, possui poucas aberturas, a exemplo do Museu de Caracas, mas tem forma de calota e encontra-se diretamente assentado no solo, como o Palácio das Artes, no Ibirapuera. Os programas, como veremos a seguir, foram criados sem o apoio de projetos museográficos ou sem base em reais necessidades programáticas, e foram implantados fundamentalmente em razão de questões formais e/ou estruturais. Nos projetos de museus o programa atua como coadjuvante.



Figura 39. Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Oscar Niemeyer (1991-1996).



Figura 40. Museu Oscar Niemeyer, Oscar Niemeyer, Curitiba (2000-2002).



Figura 41. Museu Nacional, Oscar Niemeyer, Brasília (1999-2006).

## A FORMA E O PROGRAMA DOS MUSEUS



## **2. A FORMA E O PROGRAMA DOS MUSEUS DA FASE DE PAMPULHA A BRASÍLIA (1945-1955)**

## 2. A FORMA E O PROGRAMA DOS MUSEUS DA FASE DE PAMPULHA A BRASÍLIA (1945-1955)

### 2.1. Palácio das Artes (1951)

Uma das cinco edificações que compõem o conjunto arquitetônico do Ibirapuera (fig.42) (fig. 43), o Palácio das Artes ou Pavilhão Lucas Nogueira Garcez, integra o projeto idealizado por Francisco Matarazzo em 1951 para as comemorações do IV Centenário da Cidade de São Paulo. Originalmente concebido como planetário, numa segunda versão converte-se em museu de esculturas, posteriormente sediando “o Museu da Aeronáutica e o Museu do Folclore” (CAVALCANTI, 2007, p.169). Em 2002, é recuperado em sua configuração original pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha. A edificação é considerada o primeiro museu projetado por Oscar Niemeyer (ZEIN, 2007, p.81).

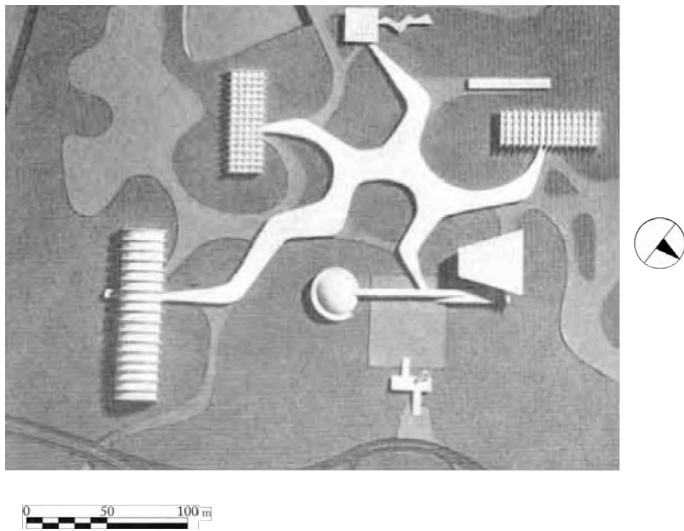


Figura.42. Parque Ibirapuera (1951) – 1ª versão da implantação – maquete.



Figura.43. Parque Ibirapuera – vista aérea atual da versão construída.

Na primeira versão concebida por Niemeyer<sup>25</sup>, essa arquitetura abrigaria um planetário, com aproximadamente 5.000 m<sup>2</sup>, em forma de calota, assentada diretamente sobre o solo e circundada por uma passarela aérea que a conectaria a um auditório (fig.44). O conjunto planetário-auditório-passarela comporia o acesso à grande marquise e ao Parque Ibirapuera. Com a supressão do auditório de uma das extremidades, a passarela perdeu o sentido. A causa da supressão é desconhecida<sup>26</sup>. Diferentemente da versão construída, a calota apresentava-se como um volume praticamente cego, sendo a porta de acesso a única abertura da fachada. O acesso à passarela tinha início em uma rampa espiral à esquerda do volume, que o circundava até o ponto acima da porta de entrada.

<sup>25</sup> Em conjunto com a equipe de arquitetos composta por Zenon Lotufo, Hélio Uchoa, Eduardo Kneese de Melo, Ícaro de Castro Melo, Gauss Estelita e Carlos Lemos.

<sup>26</sup> Tal modificação é tratada como uma das “rudes alterações que, examinadas a frio, em nada se justificam”. “Mutilado o conjunto do Parque Ibirapuera”. **Módulo**, Rio de Janeiro, 1955, p.18.

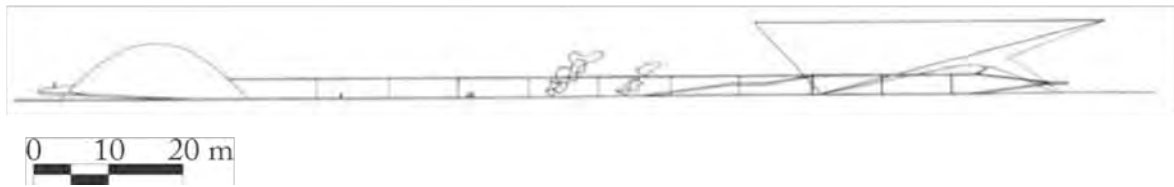


Figura 44. Planetário e auditório (1951) – 1ª versão – elevação.

Na condição de anteprojeto, o planetário não apresenta maiores detalhes estruturais. No corte, observam-se duas cascas delgadas, internas ao volume. Uma grande cúpula central toca a face interna da calota e um anel abobadado circunda a mesma cúpula central. Niemeyer utiliza um sistema estrutural com teto e piso amalgamados (fig. 45), que foge ao convencional. A solução demonstra o esforço de superação das concepções do mestre Le Corbusier e das limitações impostas pela engenharia convencional, ações típicas da fase entre Pampulha e Brasília.

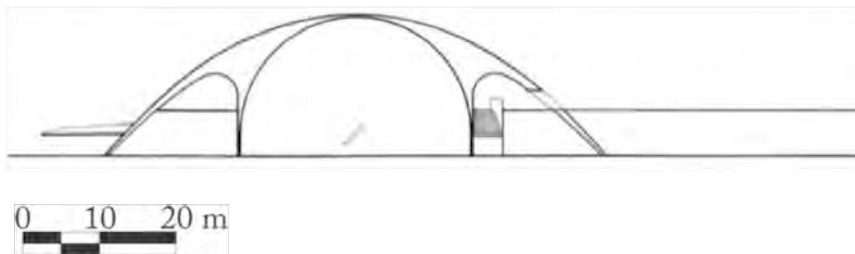


Figura 45. Planetário (1951) – 1ª versão – corte.

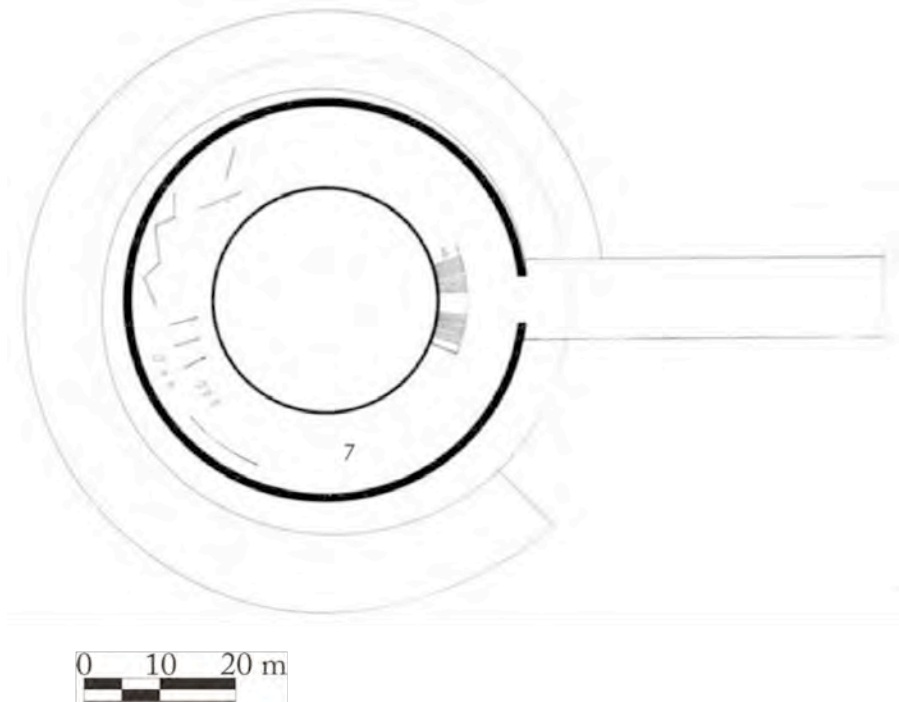
O espaço interno do planetário é composto por dois grandes ambientes. No espaço central encontra-se o planetário propriamente dito (fig.46). Ao centro, um objeto representa a máquina a ser colocada para projeção dos diferentes objetos celestes, e ao seu redor a plateia. No anel externo à cúpula encontram-se as atividades de apoio. Pode-se dizer que a planta da partição em anel é livre, sendo interrompida apenas em dois momentos. Um volume de linhas irregulares junto à porta acomoda o guarda-volume e a administração; e outro volume maior abriga o auditório, ladeado por dois jogos de banheiros; o restante da área presta-se a exposições. Também o anel divide-se em dois pavimentos. Uma parede, imediatamente à

frente da porta de entrada, esconde uma escada para o segundo piso. Acima, biombos exibem mais exposições (fig.47). Somadas, as áreas de exposição aproximam-se de 3.500 m<sup>2</sup>. A configuração espacial em anel induz ao percurso sequencial de visitação. É bem provável que toda a iluminação pensada seja artificial, em razão de a única abertura para entrada de luz natural ser a porta.



1. controle
2. administração
3. foyer
4. exposição
5. sanitários
6. auditório

Figura 46. Planetário (1951) – 1ª versão – térreo.



#### 7. exposição

Figura 47. Planetário (1951) – 1ª versão – 2º pavimento.

Surpreendentemente, o programa de planetário converte-se numa construção “especialmente projetada para exposições de esculturas” (MINDLIN, 1999, p.210), exigindo ajustes formais e estruturais significativos. Formalmente, o espaço projetado por Niemeyer, antes uma cúpula assentada diretamente no solo, passa a ter o piso rebaixado ao nível do subsolo por meio de um cilindro de arrimo de 5 metros. O diâmetro da cúpula é aumentado. A cúpula, que antes cobriria os 5.000 m<sup>2</sup> previstos para o planetário, passa a cobrir 10.800 m<sup>2</sup>. A razão do aumento de proporção é desconhecida. Aberturas são inseridas na fachada em todo o perímetro ao nível térreo (fig.48) (fig.49). Com a mudança de programa, de um planetário para um salão de exposições, a luz natural, controlada, é bem-vinda. As aberturas são emolduradas por tubos de concreto que auxiliam a difusão da luz, refletida pela face interna da calota (fig.50). Contudo, predomina a opacidade. O interior é em grande parte iluminado artificialmente. É possível também relacionarmos a mudança de programa à possibilidade de inserção das aberturas, o

que daria continuidade às experiências iniciadas com cúpulas, como a Arena de Ginástica do Estádio Nacional (1941), onde vemos o mesmo tipo de abertura circular, porém em quantidade superior, proporcional à sua escala (fig. 51).



Figura 48. Palácio das Artes – fachada com aberturas.

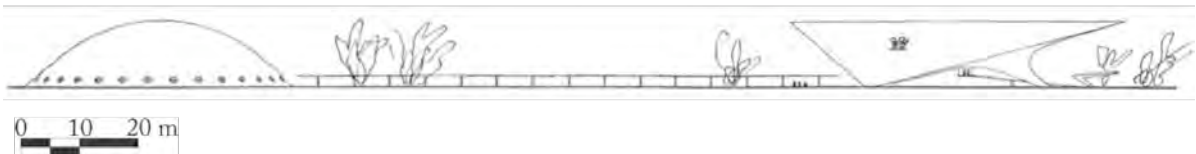


Figura 49. Palácio das Artes e auditório (1951) – 2ª versão – elevação.



Figura 50. Palácio das Artes – vista interior das aberturas.

Essa primeira experiência de Niemeyer com cúpulas, a Arena de Ginástica do Estádio Nacional (1941), não foi construída. Nesse projeto a cúpula é elevada por um peristilo e combinada ao desenho curvo da arquibancada (fig.51). Nessa época, Niemeyer ainda trabalha em parceria com o engenheiro Emílio Baumgart (1889-1943), um pioneiro do concreto armado. A combinação entre forma fechada e estrutura aparente é característica da parceria entre Niemeyer e Baumgart. A “modenatura parabólica” e “o tratamento volumétrico sem a presença de vigas aparentes”, que caracterizam grande parte da obra do arquiteto, só será possível com a colaboração do engenheiro Joaquim Cardozo (VALLE, 2002, p.271), o engenheiro do Palácio das Artes.

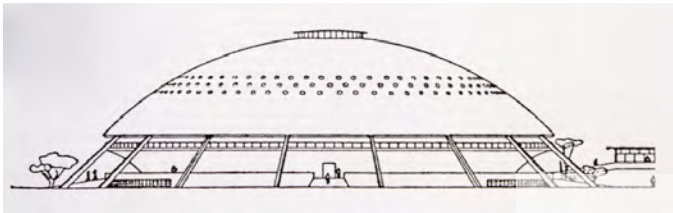


Figura 51. Arena de Ginástica do Estádio Nacional (1941) (sem escala).

Com exceção da marquise<sup>27</sup>, Joaquim Cardozo é quem calcula as estruturas para o Parque Ibirapuera (NIEMEYER, 1975, p.100). O Palácio das Artes apresenta-se como uma oportunidade para a primeira construção em cúpula. Se tomarmos como referência a Arena de Ginástica do Estádio Nacional (1941), percebemos que dela apenas a forma opaca, lisa e delgada está presente. Não há exteriorização da estrutura. Cardozo e Niemeyer reutilizam a mesma forma, complementando-a internamente com uma “estrutura arbórea”, independente da cúpula, o que representa uma inovação estrutural em relação àquela proposta para o planetário. A mudança de programa proporcionara, sem dúvida, uma maior liberdade na

<sup>27</sup> A estrutura da supermarquise é calculada pelo engenheiro Fernandes Paes da Silva.



concepção da espacialidade interna. Dez anos mais tarde, Niemeyer tem a satisfação de construir a cúpula apenas experimentada no projeto Arena de Ginástica.

A cúpula do Palácio constitui-se de um sanduíche composto por duas superfícies de concreto armado apoiadas diretamente no solo por nervuras em arcos diametrais. No interior desse espaço de 76 metros de diâmetro por 18 metros de altura<sup>28</sup>, encontra-se a estrutura arbórea independente (fig.52) (fig.53). Uma sequência de lajes de concreto recortadas e afiladas em suas extremidades conforma três pavimentos acima do nível do subsolo. As lajes têm como modelo o primeiro pavimento, um hexágono com recortes em curvas (fig.54). O desenho das lajes expande-se à medida que os pavimentos descem e encolhe-se à medida que os pavimentos sobem (fig.55) (fig.56) (fig.57). No conjunto das colunas de apoio, apenas as colunas centrais obedecem a uma ortogonalidade. As demais colunas acompanham o recorte dado por cada pavimento, apoiando as extremidades das lajes. Algumas das colunas atravessam verticalmente o espaço. Desde o subsolo até o segundo pavimento, não interceptam as lajes, chamando a atenção para a magnitude do pé-direito do Palácio e sua calota. As lajes incorporam ainda rampas em forma de ferradura<sup>29</sup>, que permitem o acesso aos dois pisos acima do térreo e ao subsolo (fig.58). A emocionante permeabilidade visual proporcionada pelos recortes, vazios, rampas e escadas é definida por Mindlin como um “jogo cambiante de perspectivas” (MINDLIN, 1999, p.210). Niemeyer cria um espaço formal e estruturalmente mais rico do que os dois grandes ambientes do ex-planetário (a cúpula central

---

<sup>28</sup> Medidas encontradas nas plantas do Palácio das Artes, gentilmente cedidas pela Prefeitura da Cidade de São Paulo.

<sup>29</sup> Eduardo Dias Comas compara as curvas das rampas do Palácio das Artes às curvas das rampas da Piscina de Pinguins de Lubetkin. COMAS, Eduardo Dias. **Precisões Brasileiras – sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Afonso Reidy, Jorge Moreira & CIA, 1936-45**. Universidade de Paris 8, Paris, França, 2002. Tese (Doutorado em Arquitetura), p.14.

e o anel externo), espaços mais definidos, consequência quase direta das exigências do primeiro programa.

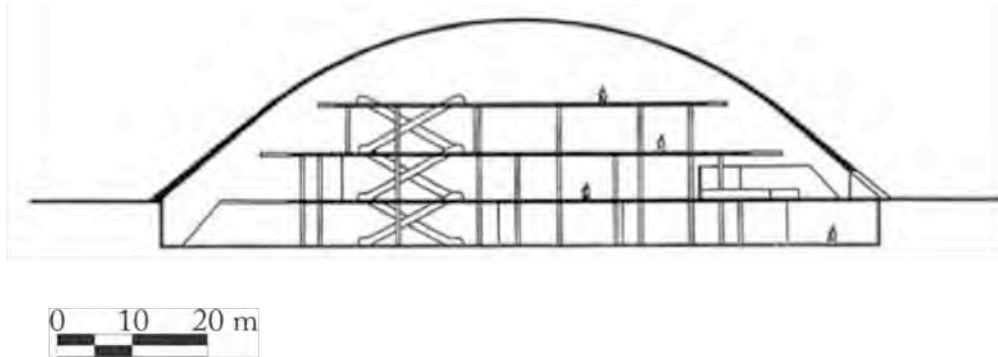
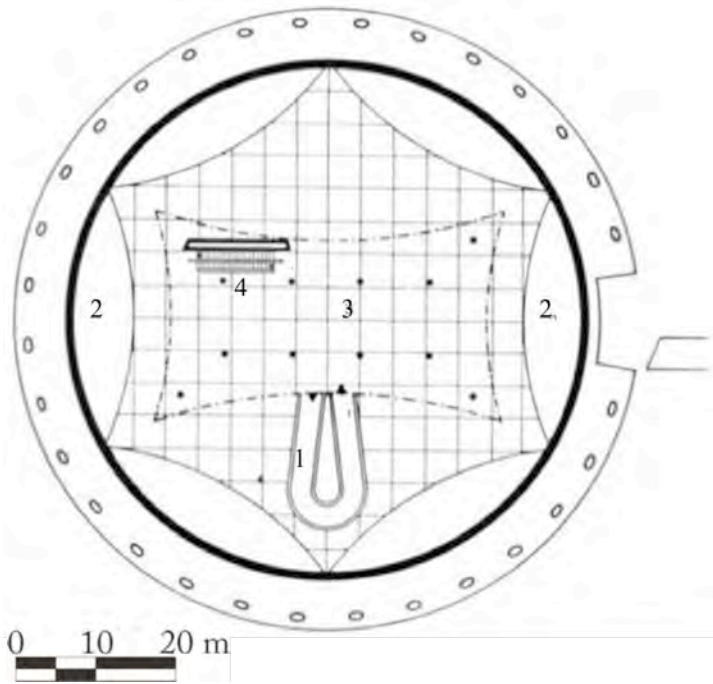


Figura 52. Palácio das Artes (1951) – versão construída – corte eixo de acesso.

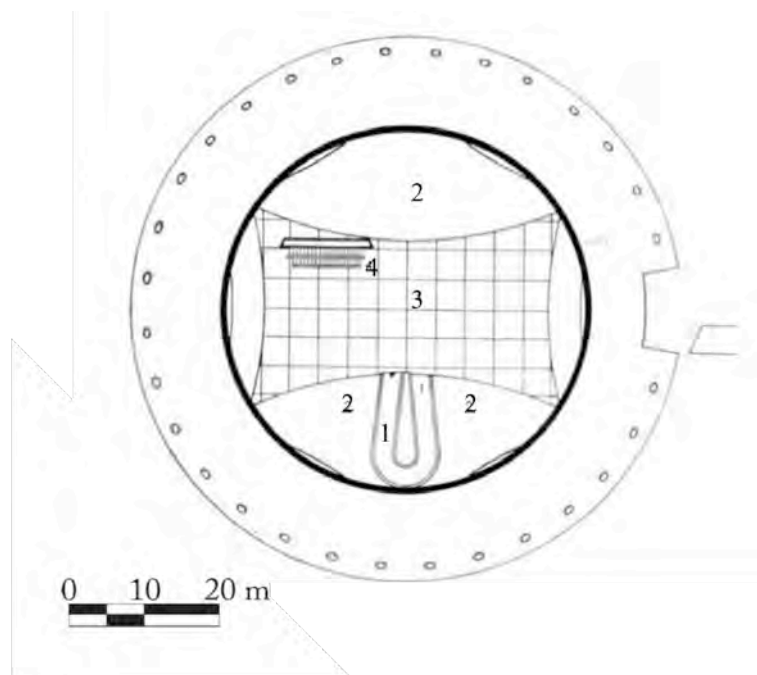


Figura 53. Palácio das Artes – estrutura arbórea independente.



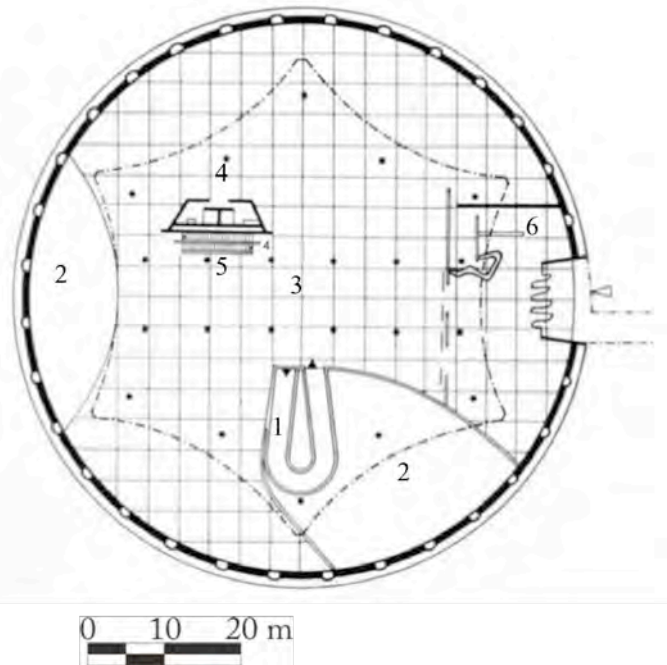
- 1. rampa
- 2. vazio
- 3. salão
- 4. escada rolante

Figura 54. Palácio das Artes (1951) – versão construída – 2º pavimento.



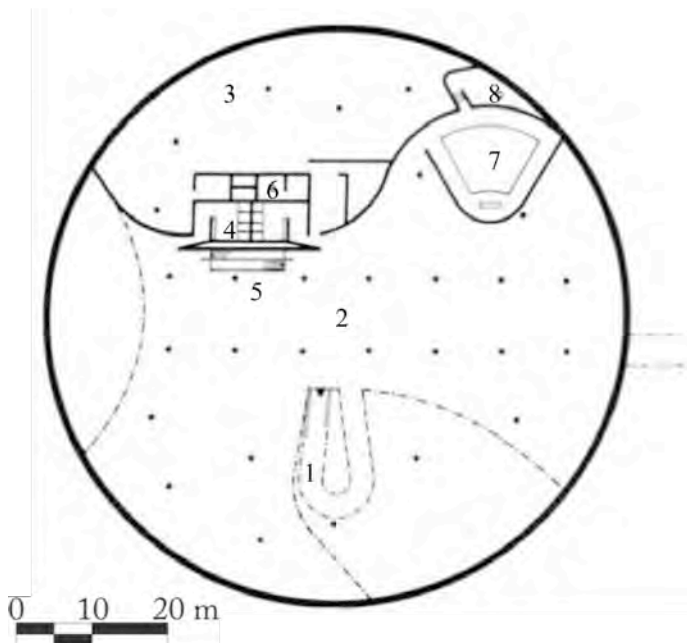
- 1. rampa
- 2. vazio
- 3. salão
- 4. escada rolante

Figura 55. Palácio das Artes (1951) – versão construída – 3º pavimento.



1. rampa
2. vazio
3. salão
4. sanitários
5. escada rolante
6. recepção

Figura 56. Palácio das Artes (1951) – versão construída – térreo.



- |               |                   |
|---------------|-------------------|
| 1. rampa      | 5. escada rolante |
| 2. salão      | 6. bombas         |
| 3. depósitos  | 7. auditório      |
| 4. sanitários | 8. cabine         |

Figura 57. Palácio das Artes (1951) – versão construída – subsolo.



Figura 58. Palácio das Artes – rampas em forma de ferradura incorporadas às lajes.

No Palácio das Artes o espaço interno é fluido. Em planta, são poucos os compartimentos que obstruem a visão horizontal dos salões. O espaço é flexível. As exposições, respeitados os limites verticais das colunas, podem ser montadas de diversos modos. Para exposições são reservados 8.300 m<sup>2</sup>. Nesse espaço, o visitante pode traçar seu próprio percurso. Poucos compartimentos interferem nessa fluidez: o volume com escadas rolantes e banheiros, que perpassa todos os pavimentos, e o guarda-volumes do térreo. No subsolo o arquiteto praticamente segmenta a planta em duas partições, uma destinada às áreas técnicas, depósito, serviço e auditório, e a outra inteiramente livre. Verticalmente, a falta de ortogonalidade de parte dos pilares e o desencontro dos recortes das lajes resultam em grandes vazios, adequados à exposição de esculturas verticais. No último piso não há nenhuma coluna, e dele se observa livremente a curvatura da cúpula, como uma abóboda celeste. A laje parece flutuar “como uma pequena nuvem” (ROCHA, 2007, sem paginação).

Publicado pela Graphicans, em 1952, como planetário, a partir de 1954 a cúpula projetada para o Ibirapuera surge com outro programa expositivo em duas publicações: um artigo redigido pelo engenheiro Joaquim Cardozo para a revista “Brasil Arquitetura Contemporânea”, e o outro, sem autor, publicado na revista Módulo. Em 1956, o projeto é registrado na coletânea “Arquitetura Moderna no Brasil”, organizada por Henrique E. Mindlin, como Palácio das Artes (1954). Nem nos artigos, nem na coletânea, algo é dito sobre a mudança de programa. Sabe-se, porém, que o arquiteto Eduardo Corona apresenta um novo projeto de planetário para o Ibirapuera a Oscar Niemeyer, concebido em 1953 pela equipe integrada por Roberto Tibau, Antonio Carlos Pitombo e pelo próprio Corona (fig.59). Segundo Carranza, nesse projeto para o novo planetário, a ser localizado em outra porção do parque, a cúpula é “inicialmente concebida de alumínio e dimensionada para atender a um conjunto de necessidades acústicas específicas” (CARRANZA, 2009, sem paginação). Todavia a solução é vetada por uma questão orçamentária. Uma nova cúpula é então concebida em concreto armado pelo trio de arquitetos, como aquela proposta por Niemeyer.

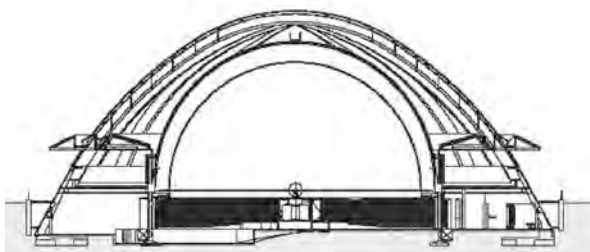


Figura 59. Planetário – versão dos arquitetos Eduardo Corona, Roberto Tibau e Antonio Carlos Pitombo, reformada por Paulo Faccio e Pedro Dias em 2002 (sem escala).

No período entre Pampulha e Brasília, Niemeyer ocupa-se em dar continuidade a seu procedimento da fase anterior, diversificando a forma por meio de pesquisas plásticas, em

busca de um repertório formal próprio e novas possibilidades estruturais. Pode-se especular<sup>30</sup> sobre o fato de o planetário, por necessidades técnicas, precisar ser construído em alumínio, ter sido a causa da troca de programa. Na época, Niemeyer pesquisava as possibilidades formais e estruturais do concreto armado, e o alumínio pode ter parecido estranho ao percurso. É possível também que o próprio programa do planetário parecesse restritivo às suas pesquisas formais, pois como o arquiteto afirmara em outra ocasião, “o planetário constitui um problema tão técnico, tão limitado por exigências funcionais que nele a arquitetura modestamente influi” (NIEMEYER, 2000, p.89).

## 2.2. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954)

Nos anos 50, Caracas sofria transformações e crescia rapidamente. Com a disponibilidade dos recursos gerados pelo petróleo, intensificavam-se, na Venezuela, atividades culturais e construtivas apoiadas pela elite. Destacaram-se nesse grupo em prol do desenvolvimento do Movimento Moderno venezuelano o arquiteto Carlos Raul Villanueva, autor da Cidade Universitária de Caracas (1955)<sup>31</sup> e o empresário Inocêncio Palacios, um dos fundadores do partido comunista na Venezuela. Palacios é o responsável pelo convite feito a Niemeyer em 1954 para projetar um museu de arte moderna no bairro Colinas de Bellomonte, que desejava desenvolver urbanisticamente. Niemeyer aceita o convite e busca desenvolver uma solução que

---

<sup>30</sup> Em 2002, no Museu Oscar Niemeyer, devido ao rígido cronograma, cogitou-se a utilização de uma cobertura metálica para o fechamento do volume, possibilidade descartada por Niemeyer. PAIVA, Cida. “Novo olhar sobre a cidade”. **Finestra /Brasil**, São Paulo, n°32, jan./mar. 2003. p.40-51.

<sup>31</sup> Hoje obra integrada ao Patrimônio Cultural da Humanidade pela Unesco.

“por sua simplicidade e pureza pudesse constituir um símbolo do Movimento Moderno na Venezuela”<sup>32</sup> (NIEMEYER, 1956, p.36, tradução nossa).

Historicamente, o Museu de Caracas marca uma perceptível mudança de direção no método projetual de Oscar Niemeyer, admitida no texto “Autocrítica”, publicado na revista *Módulo* (NIEMEYER, 1958). A geometria adotada entre o primeiro e o segundo estudo do Parque e nos projetos para o Palácio das Artes e o auditório do Parque Ibirapuera (1951) demonstram o início dessa mudança de direção, que se consolida no projeto para o Museu de Caracas (1954).

O Museu de Caracas, um surpreendente volume piramidal com cerca de 5.000 m<sup>2</sup>, é implantado sobre uma praça rebaixada 6 metros (NIEMEYER, 1956, p.38). O vazio da praça contrasta com o volume cheio e compacto da arquitetura. A vista da cidade de Caracas é franqueada pelo espaço livre que se estende à volta de todo o museu projetado sobre apoio único (fig.60). O espaço aberto, sem vegetação ou qualquer outra arquitetura próxima ao volume do museu, facilita o passeio ao redor da arquitetura, bem ao gosto corbusiano. Niemeyer procura alocar alguns dos espaços complementares fora do volume principal da pirâmide. Uma escola de arte é acomodada em um flanco do terreno e sob o acesso de veículos e a área destinada a serviços gerais no subsolo. Desde a implantação percebe-se a intenção de Niemeyer de criar um volume puro. Assim, a área excedente à forma principal acomoda-se fora da pirâmide.

---

<sup>32</sup> “Fué nuestra intención al proyectar el Museo de Arte Moderno de Caracas, encontrar una solución que por su simplicidad y pureza pudiese constituir un símbolo del movimiento moderno en Venezuela”. NIEMEYER, Oscar. “Memoria Descriptiva”. *Módulo*, Rio de Janeiro, março, n°4, 1956, p.38.



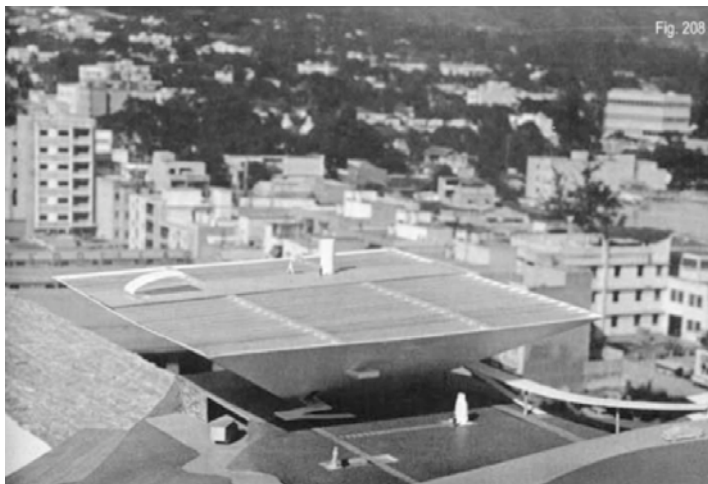


Figura 60. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – maquete.

As quatro faces do tronco de pirâmide invertido apresentam poucas aberturas (fig.61). Na fachada sudeste encontra-se a porta para o *foyer* ao final da passarela (fig.62); na fachada sudoeste, a abertura para o auditório e uma das varandas que sai do salão de exposições (fig.63); a fachada noroeste é totalmente cega (fig.64) e na nordeste avistamos uma abertura com varanda e um rasgo de iluminação para o subsolo, que destaca a arquitetura da natureza (fig.65). A pureza e a simplicidade desejadas por Niemeyer são proporcionadas pela falta de grandes recortes de abertura, pela homogeneidade do material de revestimento e pela própria compactação do volume. As poucas aberturas nas fachadas são mínimas e cobertas pela própria inclinação do volume. A maior abertura compõe a cobertura, uma grande grelha que funciona como regulador de luz, mas que não interfere na limpeza da volumetria (fig.66).

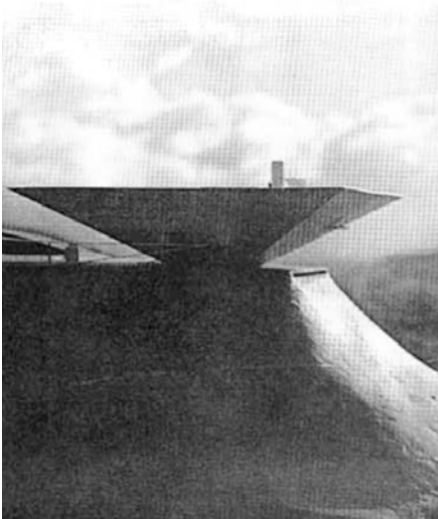


Figura 61. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – maquete.

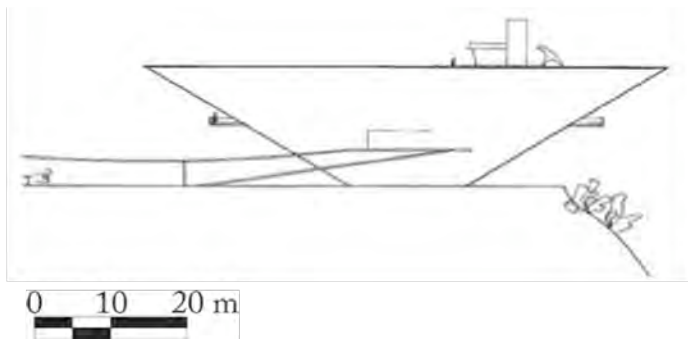


Figura 62. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – fachada sudeste.

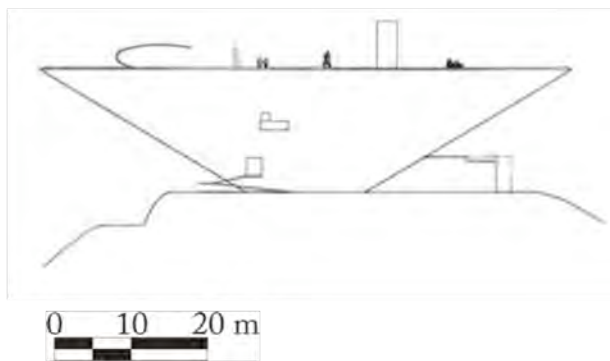


Figura 63. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – fachada sudoeste.

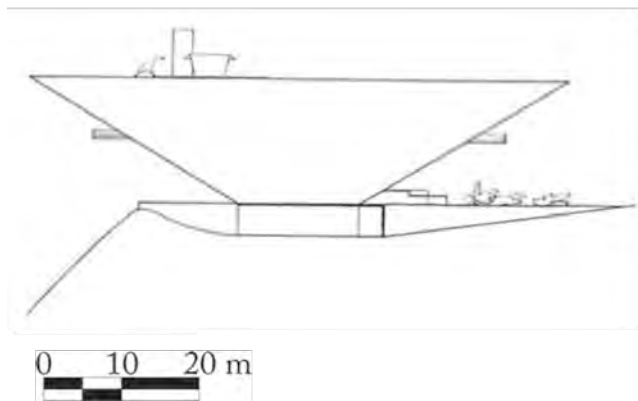


Figura 64. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – fachada noroeste.

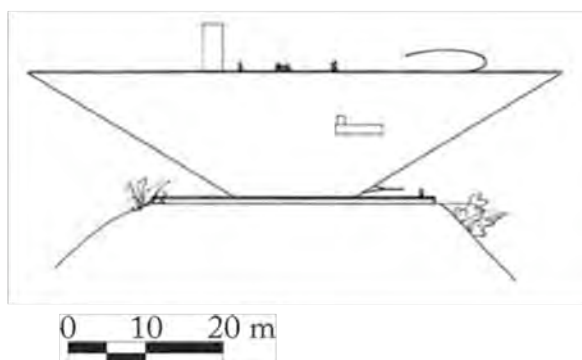
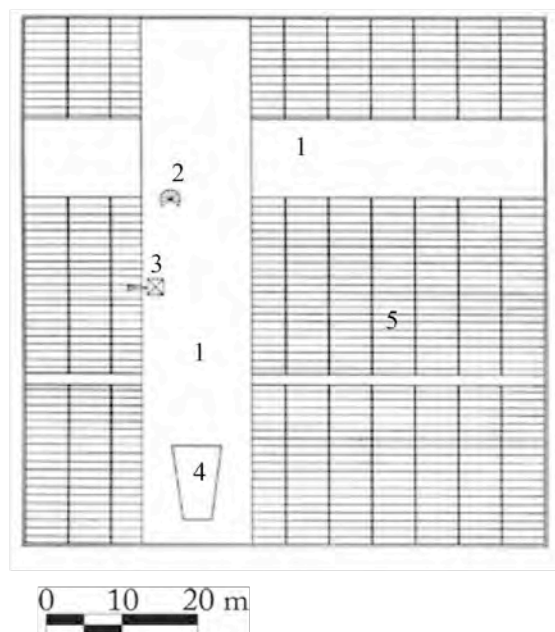
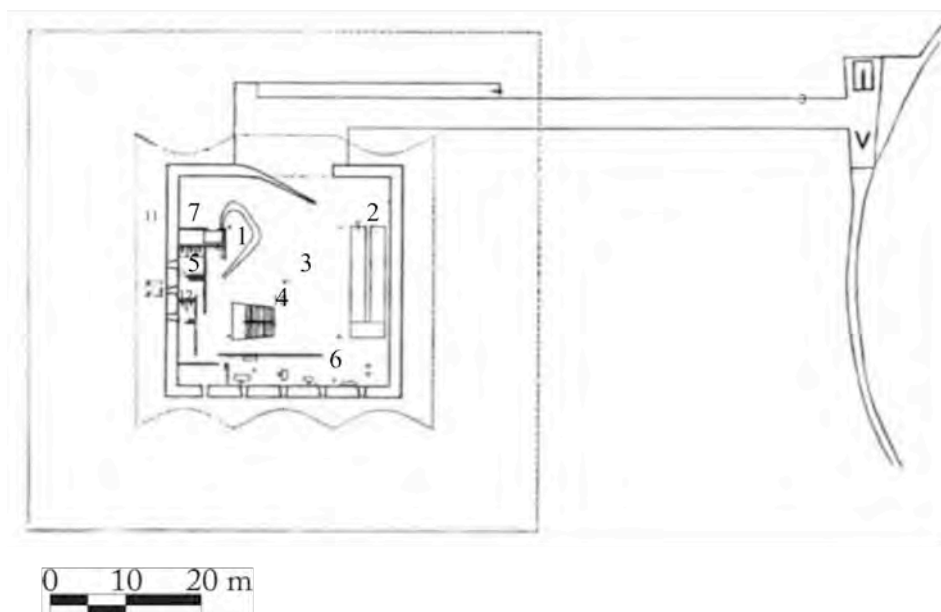


Figura 65. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – fachada nordeste.



- |                          |                      |
|--------------------------|----------------------|
| 1. terraço p/ esculturas | 4. bar               |
| 2. acesso ao mezanino    | 5. placas refletoras |
| 3. guincho               |                      |

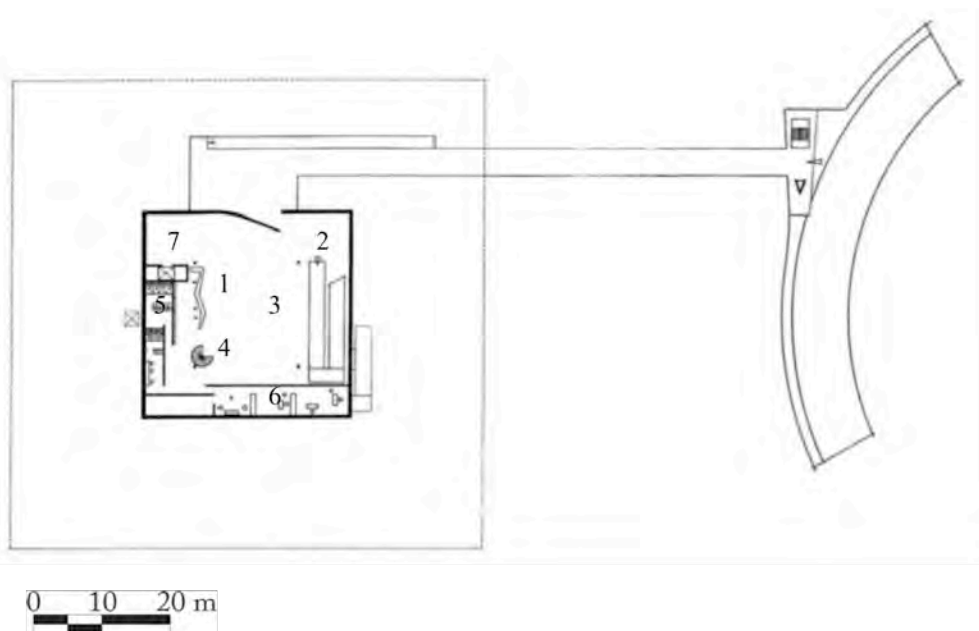
Figura 66. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – cobertura.



1. bilheteria
2. rampa
3. foyer
4. escada
5. sanitários
6. direção
7. elevador

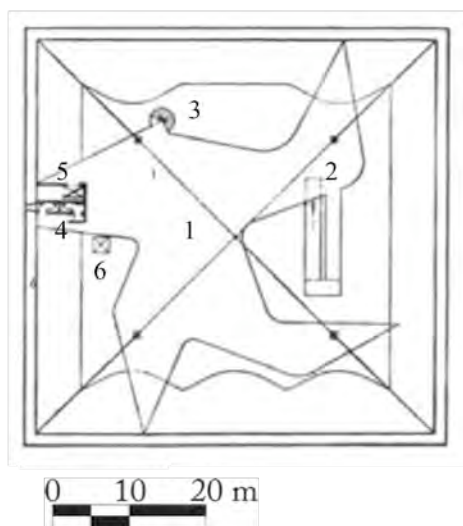
Figura 67. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – 2º pavimento com aberturas.

Ao compararmos as publicações *Domus*, nº317 (1956), primeira versão do projeto e “Oscar Niemeyer: work in progress” (PAPADAKI,1956, p.174-175), segunda versão, a busca pela pureza do volume torna-se evidente em pequenas alterações. Na *Domus*, na área administrativa próxima da base do museu, à frente da mobília, percebemos cinco pequenas aberturas (fig.67). No projeto publicado por Papadaki (1956) tais aberturas não existem mais, o que deixa a fachada mais limpa e ressalta a opacidade do volume (fig.68). A pureza é buscada também nas linhas do mezanino. Na *Domus*, o mezanino, uma laje irregular remete-nos às silhuetas antropomórficas produzidas por Matisse. Uma escada circular toca a laje, sugerindo a cabeça da figura (fig.69). Em Papadaki, a escada é incorporada à laje e a figura torna-se ainda mais limpa e abstrata (fig.70).



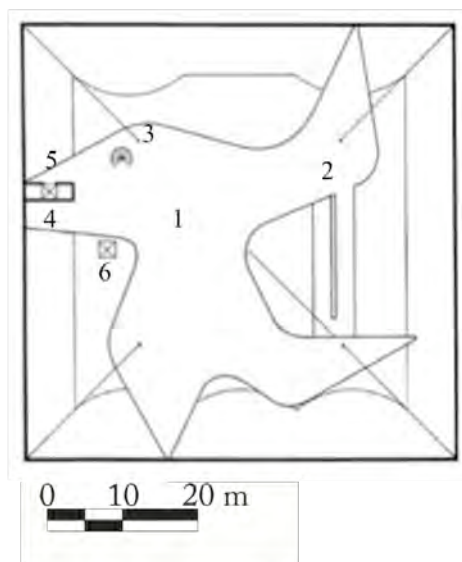
1. bilheteria
2. rampa
3. foyer
4. escada
5. sanitários
6. direção
7. elevador

Figura 68. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – 2º pavimento sem aberturas.



1. mezanino
2. rampa
3. escada terraço
4. sanitários
5. elevador
6. guincho

Figura 69. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – mezanino antropomórfico.



1. mezanino
2. rampa
3. escada terraço
4. sanitários
5. elevador
6. transporte de esculturas

Figura 70. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – mezanino abstrato.

O Museu de Caracas, além de anunciar um novo direcionamento na busca de maior concisão e pureza formais, inaugura uma arquitetura que se exprime não por seus elementos secundários, mas “pela estrutura devidamente integrada na concepção plástica original” (NIEMEYER, 1958, p.5). Em Caracas, assistimos a uma fusão dos elementos construtivos, que dispensa o uso da cúpula e da abóboda usuais em favor de outro volume tradicional, a pirâmide. Nela, diferentemente do Palácio das Artes, apoios e vedação confundem-se. Apenas a cobertura é autônoma. Forma e estrutura são amalgamadas. Se no Palácio das Artes as lajes apenas tangenciam a face interna da calota, em Caracas as paredes externas<sup>33</sup> inclinadas desempenham, juntamente com as lajes, a função estrutural (fig.71). Os pisos constituem tirantes da estrutura e o tensionamento entre paredes e lajes-pisos possibilita a redução do

<sup>33</sup> “placas dobles, finas, com seis centímetros de espeso, separadas por nervios verticales con noventa centímetros de profundidad y espaciados metros a metro”. NIEMEYER, Oscar. “Memoria Descriptiva”. **Módulo**, Rio de Janeiro, março, n.º4, 1956, p.39.

número de pilares. Com a continuidade no esforço de superação das limitações impostas pela lógica construtiva, em Caracas a tensão “maliciosamente”<sup>34</sup> sugerida nos recortes em arco dos balanços periféricos do Palácio das Artes torna-se realidade. Assim, se comparados ao número utilizado no Palácio das Artes, em Caracas são necessários apenas quatro pilares entre os pisos intermediários. O mezanino flutua, atirantado à cobertura por meio de “colunas pêndulo” (NIEMEYER, 1956, p.39). Caracas é formalmente mais leve e estruturalmente mais verdadeiro que o museu do Ibirapuera.

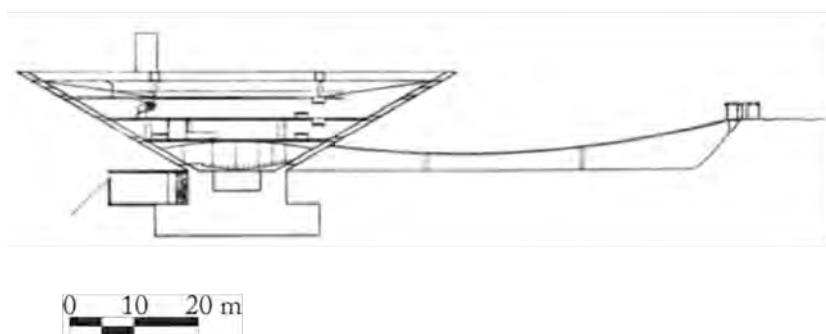


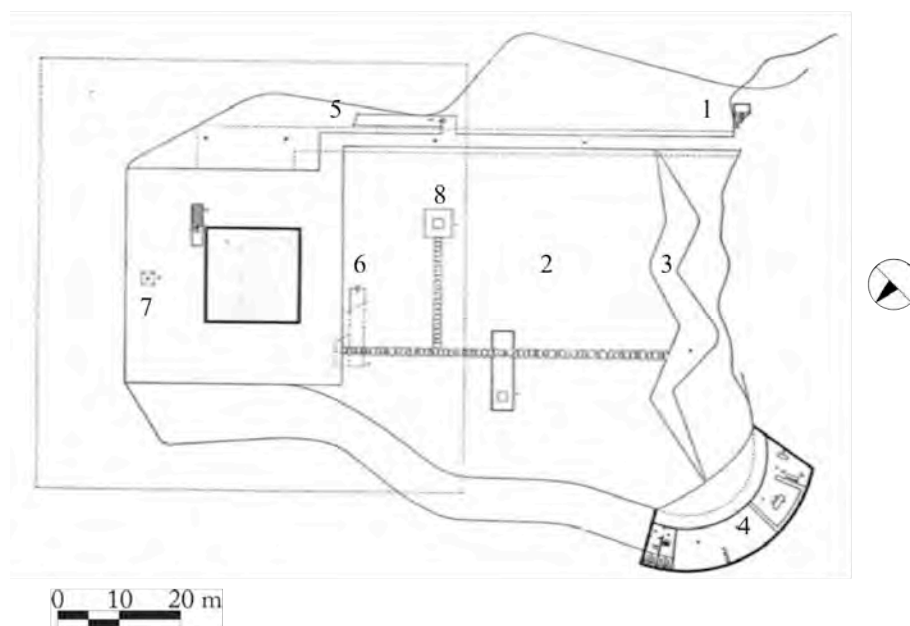
Figura 71. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – corte – laje com função estrutural.

De acordo com as plantas<sup>35</sup> estudadas, excedem ao volume piramidal os espaços destinados aos serviços gerais e à escola de arte (fig.72). A base da pirâmide, o térreo, é ocupado por um auditório (fig.74). Acima dele os pisos são praticamente livres, com cerca de 4.000 m<sup>2</sup> dispostos para exposição de obras de arte. O primeiro pavimento é compartimentado em escritório, *foyer* e banheiros (fig.74). O superior e o mezanino, destinados à exposição (fig.75) (fig.76). Todos os pisos se interligam por rampa ou escada circular. Acima da grelha da

<sup>34</sup> “[...] o edifício, independente dentro da cúpula do Palácio das Artes, um achado compositivo que contrasta a nave de colunas estática com os recortes em arco dos balanços periféricos que maliciosamente sugerem tensão [...]. COMAS, Eduardo Dias. **Precisões Brasileiras - sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Afonso Reidy, Jorge Moreira & Cia, 1936-1945**, 2002, p.14.

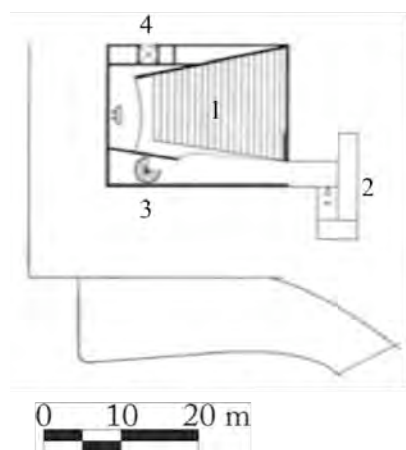
<sup>35</sup> Para fins de análise utilizamos o projeto publicado pela revista **Domus** (1956), em que os desenhos são tratados como *varianti del progetto in studio*. Entendemos ser essa a última versão publicada, já que na revista **Módulo** (1956), junto aos croquis, aparece a data 10/10/1955. O jogo de plantas da Domus é o mesmo considerado por Fernando Frank Cabral, arquiteto que trabalhou com Niemeyer na década de 1970, em sua dissertação **À procura da beleza: aprendendo com Oscar**. Universidade de São Paulo, 2002, p.182-183.

cobertura, duas largas passarelas ortogonais entre si configuram um terraço para exposições de esculturas e um pequeno bar (fig.66).



- |                     |                       |
|---------------------|-----------------------|
| 1. acesso passarela | 5. rampa ao foyer     |
| 2. praça            | 6. rampa ao auditório |
| 3. acesso à escola  | 7. guincho            |
| 4. escola de arte   | 8. escultura          |

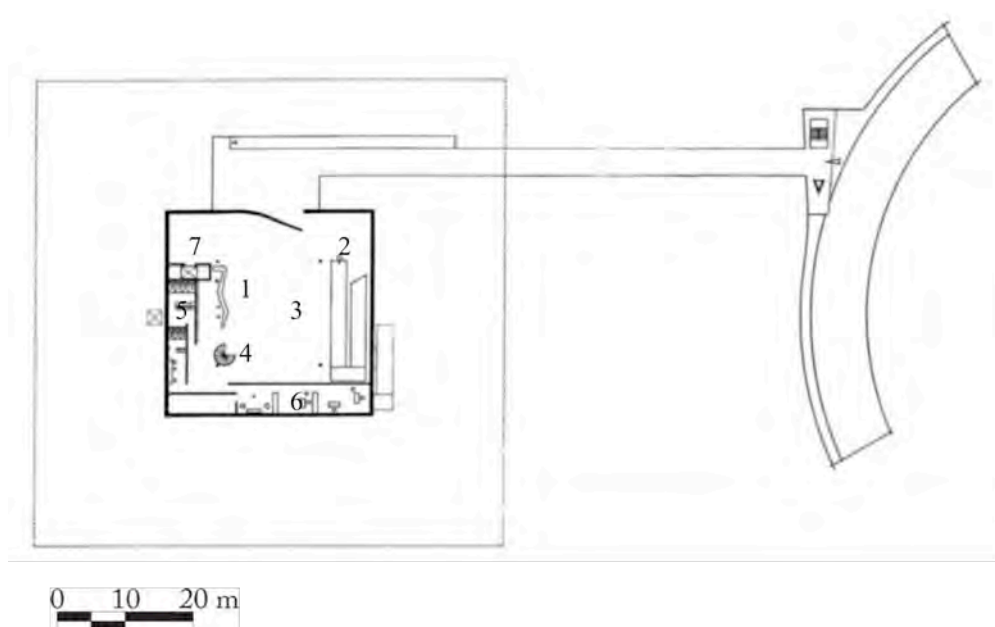
Figura 72. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – implantação com Escola de Arte à direita.



- |                    |
|--------------------|
| 1. auditório       |
| 2. rampa de acesso |
| 3. escada ao foyer |
| 4. elevador        |

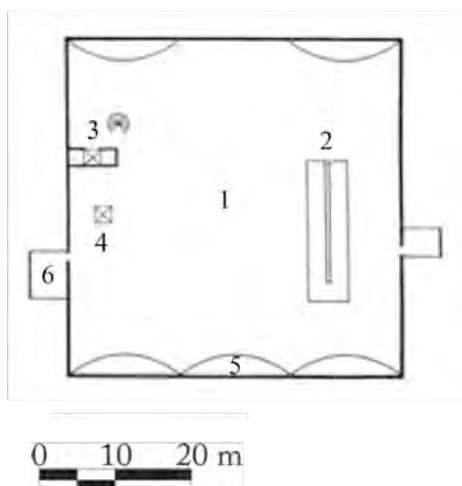
Figura 73. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – 1º pavimento – auditório.





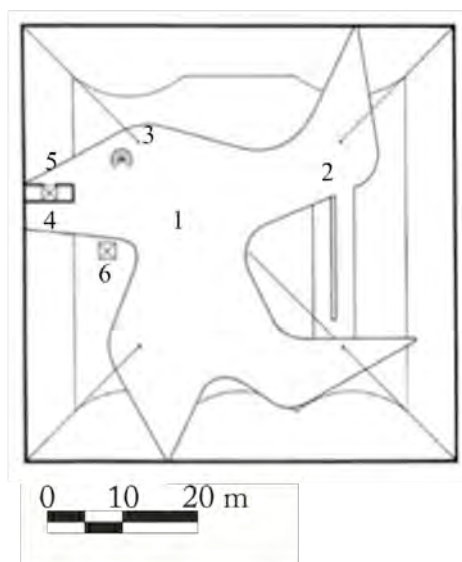
1. bilheteria
2. rampa
3. escada
4. foyer
6. sanitários
8. direção
9. escada
10. elevador

Figura 74. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – 2º pavimento – administração.



1. salão de exposição
2. rampa
3. elevador
4. guincho
5. vazio
6. sacada

Figura 75. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – 3º pavimento – exposição.



1. mezanino
2. rampa
3. escada terraço
4. sanitários
5. elevador
6. guincho

Figura 76. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – mezanino.

Em Caracas há entre os pisos, como no Palácio das Artes, uma sensação de permeabilidade proporcionada pelo recorte das lajes (fig.77). Por meio das bordas recortadas, a luz entra pela cobertura translúcida, penetra nos andares inferiores e cria a sensação de fluidez. Tal permeabilidade não é visual. Pela inclinação das paredes pode-se prever que tais aberturas não possibilitam a visão do piso inferior, mas apenas permitem que a luz da cobertura desça. Esse efeito, somado à continuidade visual das paredes entre os pisos, parece desmaterializar a arquitetura, dando leveza ao concreto. À luz natural Niemeyer alia a iluminação artificial, prevista entre painéis móveis, controladores da luz natural.

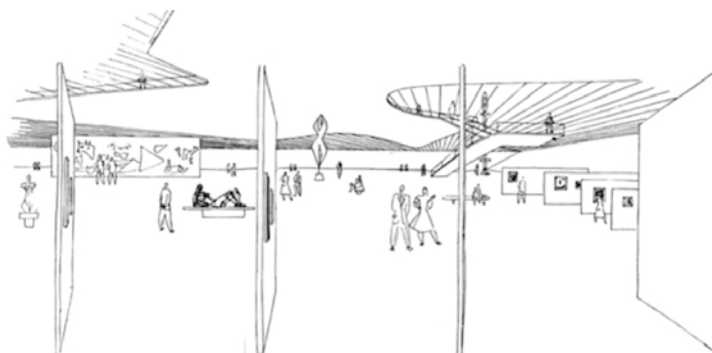


Figura 77. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – croqui – permeabilidade visual entre pisos.

Apesar da óbvia força visual do volume único, a ideia sofre mutações nos primeiros estágios do projeto. Percebem-se nos croquis ilustrativos do texto “*memoria descriptiva*” (NIEMEYER, 1956, p.37) três possibilidades de partidos para o Museu de Arte Moderna de Caracas: o primeiro partido, um volume engastado ao promontório; o segundo partido, três volumes isolados com formas distintas; e o terceiro partido, um volume pousado no terreno sob um único ponto de apoio (fig.78).

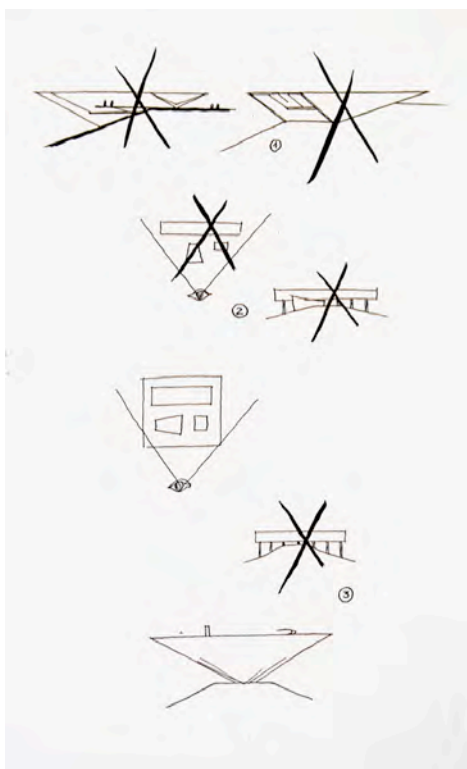


Figura 78. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – croqui com ideias de partidos.

Na passagem do primeiro croqui para o segundo, o tripartido, Niemeyer aplica um princípio projetual revelado por Cabral, em que a nova ideia busca quase sempre “o contrário da primeira” (CABRAL, 2002, p.27). Ao confrontarmos os croquis da segunda proposta com o simples programa (exposição, diretoria, auditório e escola) descrito no texto “*memoria descriptiva*”, é possível relacionar o volume menor à escola, o trapezoidal ao auditório e o retangular à exposição, com o apoio da diretoria. Mas em seguida, Niemeyer mais uma vez retoma a ideia do volume único. Aparentemente, na proposta final o arquiteto volta ao volume triangular da primeira ideia, soltando-o do terreno, que é rebaixado em 6 metros, e coloca a escola em um volume à parte.

A experiência precedente do Palácio das Artes, de uma forma pura com grandes dimensões e o interior definido por rampas e lajes recortadas, certamente influenciara na definição da volumetria e da ambiência do Museu de Caracas. Ao observarmos as plantas de ambos os museus, percebemos que tal influência também se estendeu ao programa. O Palácio das Artes aproxima-se da idéia de ambientes de pavilhão, e os espaços do Museu de Caracas são semelhantes àqueles. Pouco compartimentados em planta, com limitação de acesso apenas para espaços de serviços e administrativos.

No conjunto das atividades, a Escola de Arte aparece em Caracas como excedente do programa do Palácio das Artes. A atividade é alocada em um volume isolado, que encaixado numa porção do terreno quase desaparece. No Brasil, no mesmo ano, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1954), projeto de Affonso Eduardo Reidy, também contemplava uma escola, a Escola Técnica de Criação Artística, com programa bastante detalhado e voltado ao treinamento de artistas para trabalharem diretamente na produção industrial. A

escola proposta por Niemeyer parece tímida em comparação à escola do MAM, e sua escala reforça sua condição de um ponto de vista adicional a partir do qual se contempla o volume principal (fig.79) (fig.80), e não a de um item essencial ao programa. A escola tem ares de atividade programática elaborada por Niemeyer ou exigida pelos contratantes, contudo relegada a um papel secundário na arquitetura compactada da pirâmide invertida.



Figura 79. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – croqui – vista para a pirâmide a partir da escola.



Figura 80. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – croqui – vista para a pirâmide a partir da escola.

Apesar da repercussão mundial alcançada, a proposta não foi construída. Muito pouco foi publicado em relação à elaboração do programa do projeto. Sabe-se, porém, que Niemeyer passa 15 dias<sup>36</sup> na Venezuela e que conta com a colaboração de Fruto Vivas (SEGRE, 2007, p.47), um jovem arquiteto que trabalhara com o mestre venezuelano Carlos Raul Villanueva. É possível que, dado o curto prazo para elaboração do projeto – apenas 15 dias – as semelhanças na compartimentação não sejam meras coincidências, e que Niemeyer tenha de

<sup>36</sup> “ – O Museu de Caracas, na minha opinião, é uma das obras melhores e mais fascinantes. – Sim, eu estive lá quinze dias e fiz este projeto...”. NIEMEYER, Oscar; VALENTINETTI, Claudio M.. **Diálogos Pré-Socráticos**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi 1998, p.22.

fato reutilizado e reorganizado o programa do Palácio das Artes, ao mesmo tempo em que buscava uma maior concisão formal e uma solução mais real para as tensões estruturais apenas sugeridas no Palácio das Artes.

### **3. A FORMA E O PROGRAMA DO MUSEU DA FASE BRASÍLIA (1956-1960)**

### 3. A FORMA E O PROGRAMA DO MUSEU DA FASE BRASÍLIA (1956-1960)

#### 3.1. Museu da Fundação de Brasília (1958)

O Museu da Fundação de Brasília, projetado em 1958, tem a função de memorial da construção da cidade e de monumento em homenagem a Juscelino Kubistchek. Sua arquitetura abriga, em apenas 235 m<sup>2</sup>, a documentação referente ao processo de transferência do Governo Federal da capital do Rio de Janeiro para o Planalto Central. Localizado na Praça dos Três Poderes, o museu, apesar de monumental, tem escala secundária se comparada à do Palácio do Planalto, do Supremo Tribunal e do Congresso Nacional, seus vizinhos (fig.81). Botey registra que a localização do museu foi muito discutida e que apresenta a desvantagem de “impedir, parcialmente, a vista do Palácio do Congresso para aqueles que estão situados no centro da praça” e a vantagem de “ocupar de maneira eficaz o espaço compreendido entre os palácios, se observado por um ponto de vista diagonal”.<sup>37</sup> (BOTHEY, 1996, p.139, tradução nossa) (fig.82).

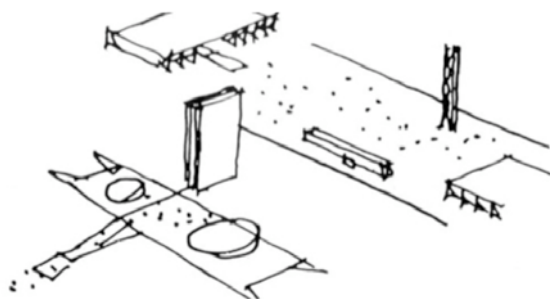


Figura 81. Museu da Fundação de Brasília (1958) – croqui – Praça dos Três Poderes.

<sup>37</sup> “impide parcialmente la vista del Palacio de Congressos a los que están en el centro de la plaza [...] ocupa de manera eficaz el espacio comprendido entre los palacios, si se mira desde una perspectiva diagonal”. BOTHEY, Josep Maria. **Oscar Niemeyer. Obras y proyectos**. Barcelona: Gustavo Gilli, 1996, p.139.





Figura 82. Museu da Fundação de Brasília – contexto – vista a partir do Palácio do Planalto.

A volumetria do museu é regular, composta por duas grandes vigas de 35 metros de comprimento, apoiadas em duas colunas-paredes de concreto (fig.83). As vigas apoiam-se sobre as colunas, assimetricamente em relação ao eixo transversal. As colunas são afastadas de modo que entre elas esteja localizada uma escada de acesso (fig.84). Conecta-se à escada uma rampa, que com uma mudança de 90° dirige o acesso à praça. As fachadas são revestidas de mármore branco e possuem inscrições em baixo-relevo. Na fachada leste, para a praça, praticamente cega, há um busto de Juscelino Kubistschek, “uma escultura de pedra sabão de autoria de José Pedrosa” (CAVALCANTI, 2007, p.107) que, fixado, reflete-se em um espelho d’água que margeia o museu (fig.85).

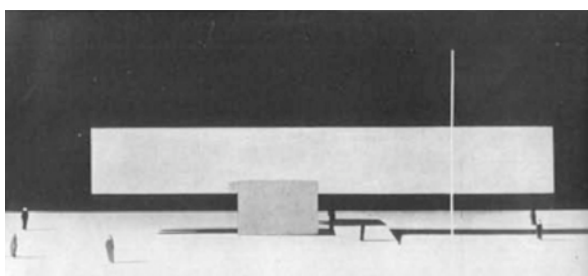


Figura 83. Museu da Fundação de Brasília (1958) – volumetria composta por duas grandes vigas-parede.

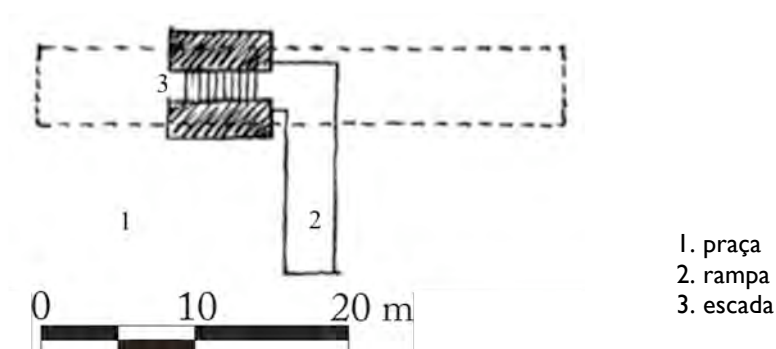


Figura 84. Museu da Fundação de Brasília (1958) – térreo – acesso.



Figura 85. Museu da Fundação de Brasília – fachada com escultura da cabeça de JK.

O volume é simples, mas de estrutura arrojada. As grandes vigas de concreto são ao mesmo tempo estrutura e vedação. Devido à excentricidade do apoio, dado pelas colunas-paredes, as vigas dividem-se em balanços de comprimentos diferenciados (fig.86). Aparentemente espessas, as vigas internamente são finas e servem como paredes para exposição de textos gravados em mármore, que contam a história da transferência da capital para Brasília<sup>38</sup> (fig.87). Internamente o museu apresenta um salão de 170 m<sup>2</sup>, em um espaço único. Os pequenos espaços de apoio encontram-se contidos nas colunas-paredes, de um lado uma copa, do outro um banheiro. Tais espaços não aparecem nas plantas publicadas na Módulo.<sup>39</sup> O espaço do salão, definido pela arquitetura de forma longilínea e estreita, conduz o visitante a um percurso linear. No espaço estão expostos painéis, fotografias, desenhos e manuscritos (fig.88).

Originalmente, a ideia de Niemeyer era que houvesse uma abertura linear no teto que, unida às fachadas laterais, virtualmente seccionasse o volume (fig.89) e “garantissem a iluminação adequada à exposição” (NIEMEYER, 1959, p.36). Contudo, hoje só as aberturas laterais

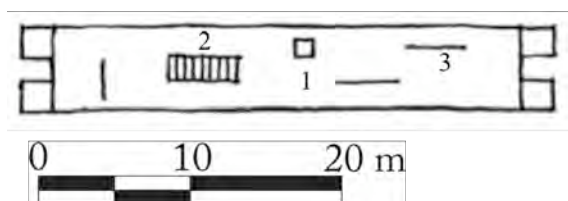
<sup>38</sup> Textos gravados com informações sobre alguns fatos que fazem parte da história do processo de interiorização da capital do Brasil desde meados do séc. XVIII até sua construção e inauguração, além de frases históricas proferidas pelo Papa Pio XII, por Niemeyer e pelo presidente Juscelino Kubistchek, alusivas a eventos do período de construção e inauguração.

<sup>39</sup> NIEMEYER, Oscar. “Museu de Brasília”. **Módulo**, Rio de Janeiro, n°12, fevereiro, 1959, p.36-37.

permanecem. Essas são aberturas estreitas, recessivas em relação à face externa da parede e vedadas por vidro transparente. Do teto opaco pende a iluminação artificial direcionada à parede. No interior, o mármore branco das paredes e do teto ajuda a refletir a iluminação natural.



Figura 86. Museu da Fundação de Brasília – apoio excêntrico.



1. salão
2. escada
3. painel

Figura 87. Museu da Fundação de Brasília (1958) – superior – salão.

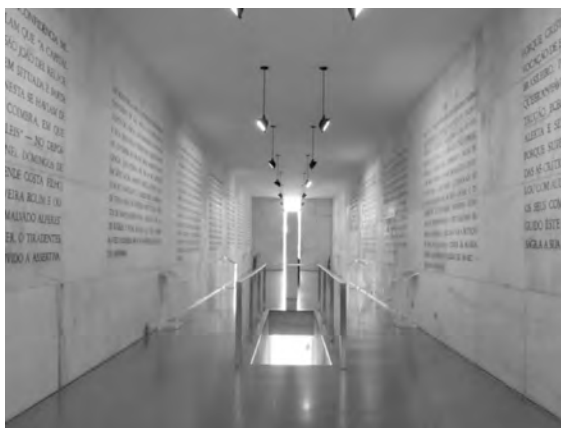


Figura 88. Museu da Fundação de Brasília – interior – painéis gravados nas paredes.

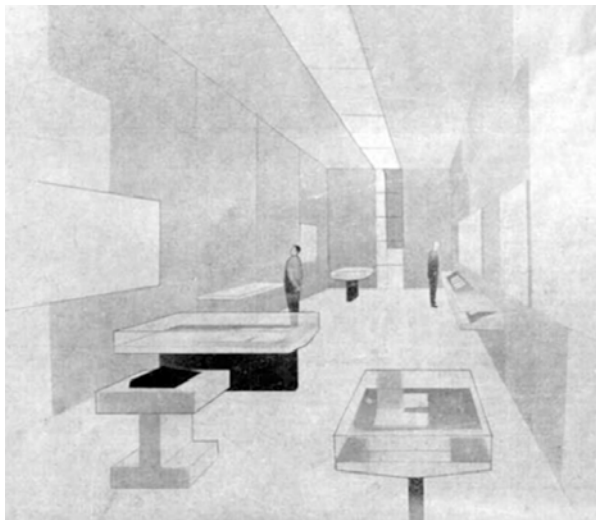


Figura 89. Museu da Fundação de Brasília (1958) – perspectiva interior – abertura.

Originalmente, nos croquis esboçados por Lúcio Costa para o Plano Piloto, a Praça dos Três Poderes configurava-se como um triângulo equilátero, com círculos nos vértices representando os três poderes (fig.90). A base do triângulo era dividida em três partes iguais, à esquerda seria implantado o Supremo Tribunal e do lado direito, o Palácio do Planalto. O retângulo central entre as partes é, metodicamente, dividido em porções geométricas para o espaço público da Praça e o Congresso Nacional, no vértice (fig.91).



Figura 90. Praça dos Três Poderes (1957) – croqui.

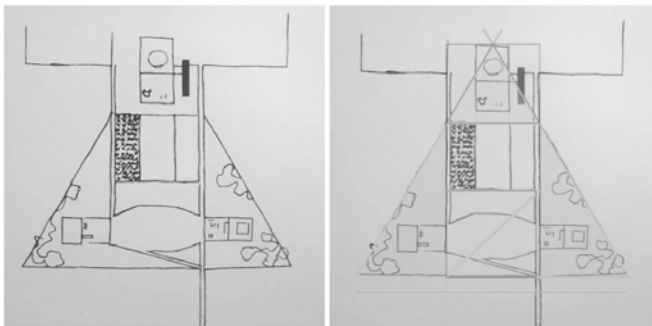


Figura 91. Praça dos Três Poderes (1957) – porções geometricamente divididas por Lúcio Costa (sem escala).

O esquema demonstra a preocupação de Lúcio Costa com a definição das proporções desejadas para o conjunto. Segundo Schelee, a estratégia do urbanista era contrapor a cidade artificialmente construída à natureza circunvizinha,<sup>40</sup> mas durante as terraplenagens a campina foi arrasada. Com a implantação do projeto definitivo para o Congresso Nacional, as proporções do conjunto são alteradas, as funções previstas para os edifícios são mantidas, mas a praça recebe uma nova edificação, “o pequeno Museu da Fundação, sugerido e elaborado por Oscar Niemeyer” (SCHELEE, 2007, sem paginação), inexistente na composição pensada por Lúcio Costa (fig.92).

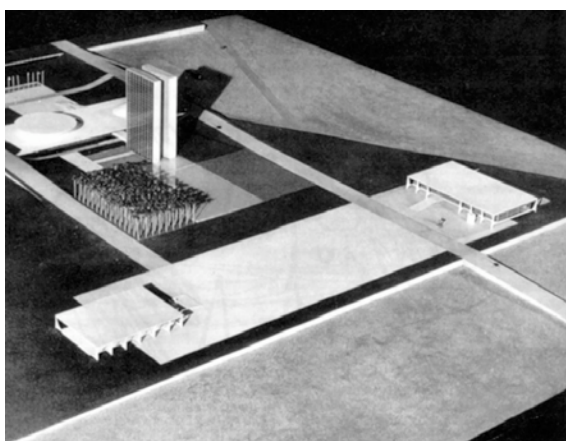


Figura 92. Maquete original da Praça dos Três Poderes sem o Museu da Fundação.

<sup>40</sup> “1) o terreno agreste – 2) o terrapleno triangular onde assentam os três poderes autônomos da democracia, espaço tratado com a largueza e o apuro de uma ‘Versalhes do povo’”. COSTA, Lúcio. **Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p.301.

O museu sugerido tem programa mínimo, inserindo-se na categoria de esculturas habitáveis. Como dito, resume-se a um espaço único para exposição da documentação referente ao processo de transferência do Governo Federal da capital, Rio de Janeiro, para o Planalto Central. O programa é muito simples, e com ele o arquiteto cria um monumento. Segundo Niemeyer “o programa exigia, portanto, um local apropriado para a exibição desse [sic] material, dentro das conveniências arquitetônicas de um monumento – condição inseparável deste tipo de construção” (NIEMEYER, 1959, p.36). Aparentemente, o Museu da Fundação de Brasília é um monumento inventado por Niemeyer, que traz nas paredes os textos relativos à fundação da cidade de Brasília. Ele representa tanto a oportunidade de homenagear a figura de Juscelino Kubitschek, colocando sua efígie entre os três poderes, como a oportunidade de fazer as primeiras experimentações estruturais com edifícios de parede-viga em uma arquitetura de programa ínfimo, que nada restringe. Cinco anos mais tarde, a viga-parede reaparece no projeto para o Museu da Civilização (1962), não construído, vindo a concretizar-se no Edifício Castelo Branco (1967) e na Universidade de Constantine (1969), numa escala monumental.

#### 4. A FORMA E O PROGRAMA DOS MUSEUS DA FASE DE ATUAÇÃO NO EXTERIOR (1961-1982)

## 4. A FORMA E O PROGRAMA DOS MUSEUS DA FASE DE ATUAÇÃO NO EXTERIOR (1961-1982)

### 4.1. Museu da Civilização (1962)

Concebido na década de 1960, o Museu da Civilização fazia parte do conjunto denominado Praça Maior da Universidade de Brasília. O projeto, não construído, previa quatro edificações – reitoria, biblioteca, auditório e museu (fig.93). Apesar de sua localização, no *campus* da Universidade de Brasília, as plantas encontradas não exibem a situação do edifício em relação ao entorno, mas somente a relação entre os quatro edifícios. Dispostos ortogonalmente, os volumes das edificações envolvem um quadrilátero central da praça paralela à rua. Lateralmente ao conjunto existem dois estacionamentos (fig.94). O museu configura-se o maior volume, com área equivalente a 4.000 m<sup>2</sup>, que ocupa o plano mais ao fundo do terreno. Nota-se uma ligação entre o auditório e o museu.

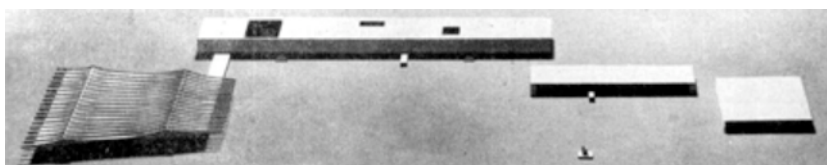


Figura 93. Museu da Civilização (1962) – Praça Maior da Universidade de Brasília – maquete.

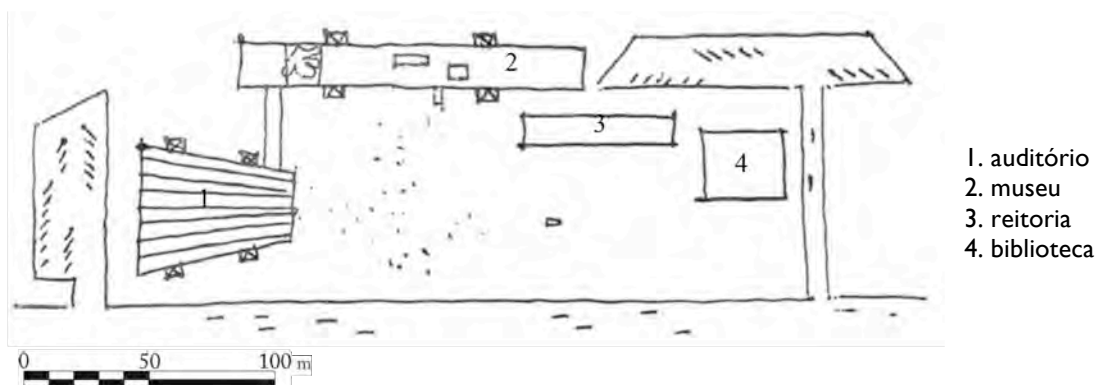


Figura 94. Museu da Civilização (1962) – implantação – croqui.



O volume do Museu da Civilização é composto por duas grandes vigas-paredes paralelas, com 140 metros de comprimento e 10 metros de altura, afastadas 25 metros entre si. O volume é opaco (fig.95) apresentando aberturas zenitais sobre um pátio de esculturas ou jardim,<sup>41</sup> e abertura lateral recuada, na distância de uma varanda, do plano vertical (fig.96). As vigas são elevadas do solo por quatro colunas que liberam o térreo, quase na totalidade (fig.97). Nesse pavimento, o acesso ao pavimento superior é feito por uma escada, à direita do volume. A volumetria impõe-se pelo contraste entre o vazio do térreo e a opacidade das fachadas.

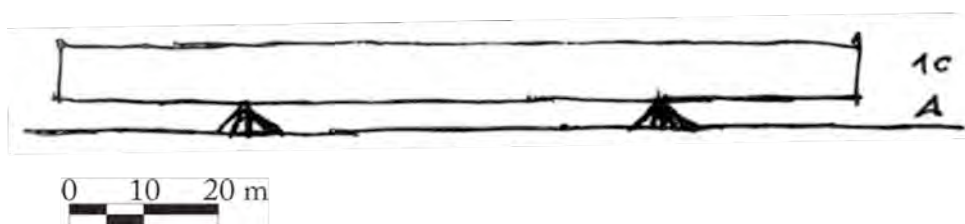
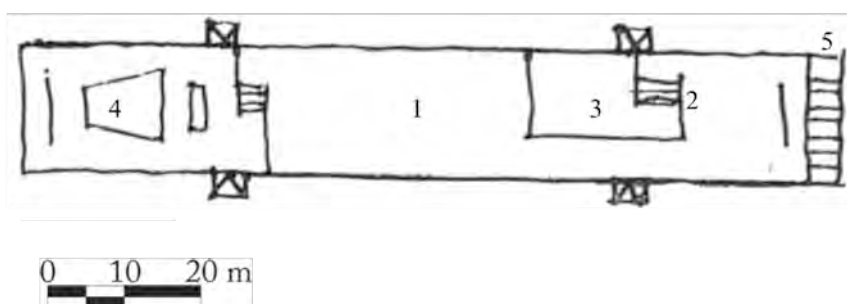


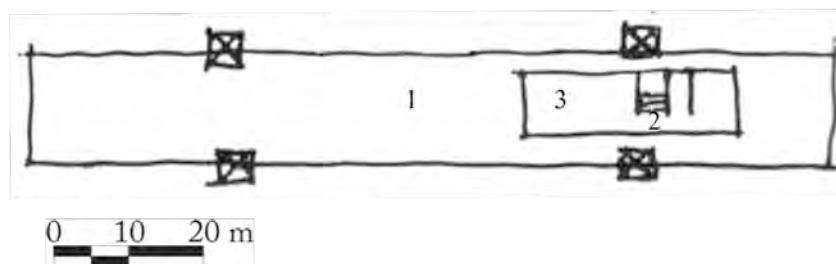
Figura 95. Museu da Civilização (1962) – elevação – croqui.



- 1. salão
- 2. escada
- 3. vazio
- 4. auditório
- 5. varanda

Figura 96. Museu da Civilização (1962) – 1º pavimento – croqui.

<sup>41</sup> O Museu da Civilização conjuga a opacidade dos volumes sobre pilotis, dos museus de Le Corbusier, e as aberturas zenitais sobre jardins internos, existentes no Museu para Cidade Pequena (1942), de Mies.

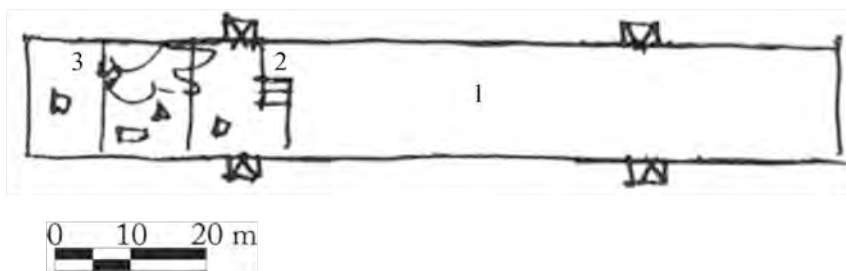


- 1. piloto
- 2. escada
- 3. vazio

Figura 97. Museu da Civilização (1962) – croqui – térreo.

Estruturalmente, a arquitetura é definida por quatro pilares de base quadrada e seção de cone piramidal, afastados 80 metros, longitudinalmente, e 30 metros das faces laterais do volume (fig. 99). Nesses pilares se apoiam as grandes vigas-paredes, unidas por lajes protendidas.

A exemplo do Palácio das Artes e do Museu de Arte Moderna de Caracas, o espaço apresenta pouca compartimentação (fig.100). A arquitetura é quase inteiramente ocupada pelo salão de exposições, interligado fisicamente por escadas ao pátio-jardim e visualmente à varanda lateral (fig.96) (fig.98). O único compartimento fechado é o auditório, desenhado em planta (fig.96). Para a organização das exposições, Niemeyer prevê sobrelojas “desmontáveis e removíveis [...] que se modificarão de acordo com a evolução contínua do material a expor” (NIEMEYER, 1962, p.8). O percurso pode ser definido de acordo com cada montagem. Desse modo o arquiteto propõe para o Museu da Civilização, uma flexibilidade espacial tanto vertical quanto horizontal, presente nos dois primeiros museus que o antecedem.



- 1. salão
- 2. escada
- 3. pátio-jardim

Figura 98. Museu da Civilização (1962) – 2º pavimento – croqui.

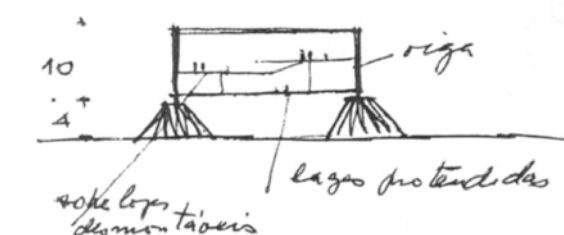


Figura 99. Museu da Civilização (1962) – corte – croqui.

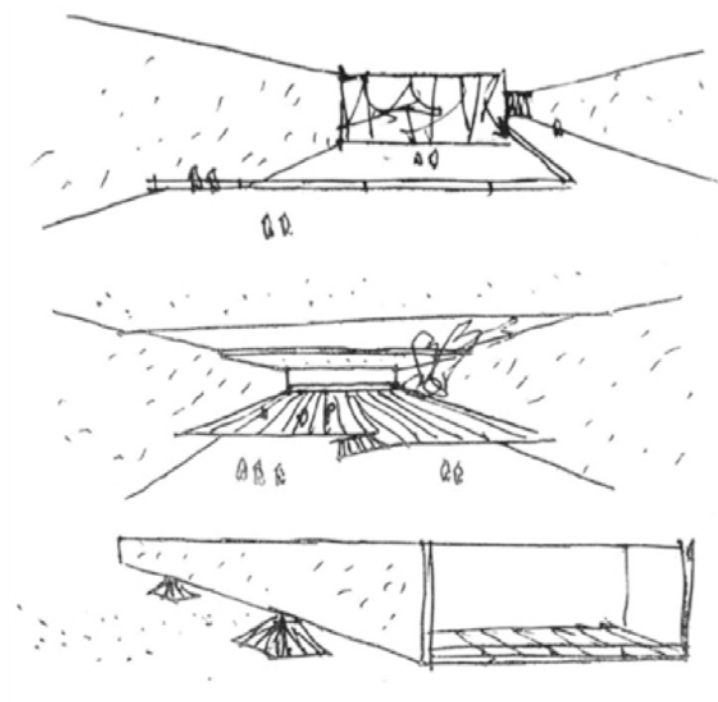


Figura 100. Museu da Civilização (1962) – interiores e volumetria – croquis.

Além das aberturas zenitais sobre o pátio de esculturas ou jardins e da abertura lateral na varanda, anteriormente mencionadas, constam na implantação dois retângulos que sugerem outras aberturas zenitais. Todavia, tais aberturas não aparecem nos croquis dos espaços internos, o que deixa dúvidas. Não é mencionada a iluminação artificial.

Ao estudar o projeto para a Praça Maior da Universidade de Brasília, a preocupação de Niemeyer foi “impedir que seus edifícios lhe conferissem, por suas proporções, aspecto monumental” (NIEMEYER, 1962, p.8). Consta que foram reduzidos volumes, alturas e espaços livres para que a escala universitária fosse mantida. De acordo com o arquiteto essa redução não foi fácil, devido ao “programa complexo de cada edifício”. Biblioteca e reitoria puderam constituir espaços com áreas reduzidas, mas segundo o arquiteto, nem o auditório nem o Museu da Civilização permitiram tais reduções. No caso do auditório, o impedimento foi justificado pela “relativa rigidez disciplinada pelo próprio funcionamento”, e no caso do museu, porque a definição de seus espaços “se baseava num programa com 4.000 m<sup>2</sup>” (NIEMEYER, 1962, p.8). Nada foi encontrado sobre o motivo da fixação dessa dimensão para o programa do museu. Contudo a área citada por Niemeyer aproxima-o do projeto para o Museu de Arte Moderna de Caracas, com 5.000 m<sup>2</sup>. Em Brasília, o programa basicamente repete o do Museu de Caracas e o do Palácio das Artes: amplos espaços expositivos e um auditório acomodam-se a uma nova forma: nem cúpula nem pirâmide, mas um imenso paralelepípedo.

As diferenças entre os programas dos três museus encontram-se apenas na ausência de áreas de serviço ou administrativas no Museu da Civilização. Não é possível verificar se tais atividades estariam localizadas no prédio da biblioteca ou na reitoria. Não há desenhos

suficientes. Nas publicações, apenas o bloco auditório, ligado ao museu, possui planta e nela não se incluem espaços administrativos.

Aparentemente, a monumentalidade desse museu é justificada não só pelo caráter do tema museu, mas também, segundo Niemeyer, por uma definição prévia da dimensão do programa. Niemeyer diz que no projeto para a Praça Maior da Universidade de Brasília procura atender os problemas dentro dos princípios de simplicidade – formal, estrutural e programática – que não o impedem de conceber “os grandes vãos e balanços que a arquitetura solicitava” (NIEMEYER, 1962, p.8). Assim, o Museu da Civilização amplia o vocabulário plástico do arquiteto e, paralelamente, demonstram o arrojo da técnica do concreto armado. Todavia o programa, ainda mais simplificados, não apresenta inovação, sugerindo a repetição do programa de 1951 e de 1954 na forma de paralelepípedo.

#### 4.2. Museu Expo Barra 72 (1969)

O projeto do Museu Expo Barra 72 surge em razão de um convite feito a Oscar Niemeyer por seu primo José Eugenio Macedo Soares, responsável pela Exposição Internacional de 1972, que seria realizada no Rio de Janeiro, na Barra da Tijuca. O museu, inicialmente denominado Museu do Saber, seria o símbolo do evento e trataria do tema da “Evolução da Humanidade”. A bordo de um navio rumo à Europa, Niemeyer concebe um estudo inicial que posteriormente inclui o pré-dimensionamento da estrutura pelo engenheiro italiano Antonio Nicola. Não há registro suficiente da relação do edifício com o entorno e as demais edificações. Apenas uma perspectiva mostra quatro volumes ajardinados ao lado do museu

(fig.101). No intuito de melhor explicitar seu ponto de vista sobre a organização da exposição, à carta dirigida ao primo o arquiteto anexa uma fotografia de seu projeto para a Exposição Internacional de Trípoli, na Líbia, e croquis. Por intermédio de um croqui, Niemeyer propõe a implantação para a Exposição da Barra da Tijuca: três grandes estruturas curvas, algumas construções menores destinadas às atividades de apoio e o “Museu do Saber”, no centro (fig.102).

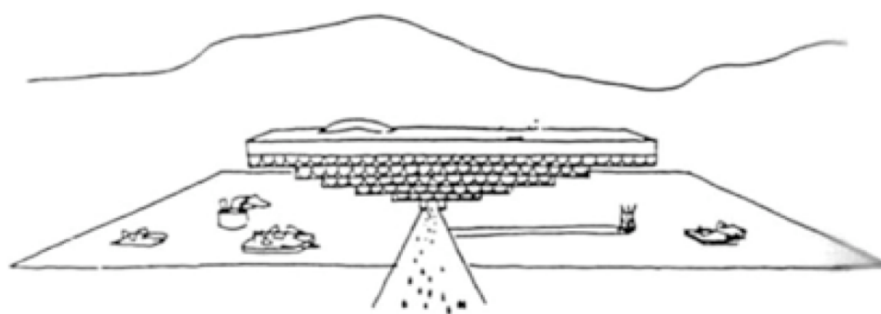
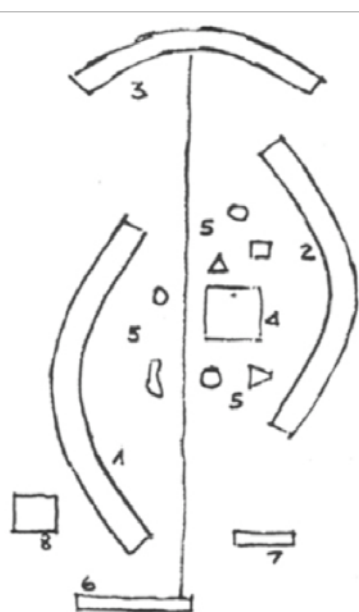


Figura 101. Museu Expo Barra 72 (1969) – perspectiva – croqui.



1. exposição internacional
2. exposição nacional
3. part.
4. museu
5. turismo, cultura e recreio
6. hotel
7. administrativo
8. dep. alf. Etc

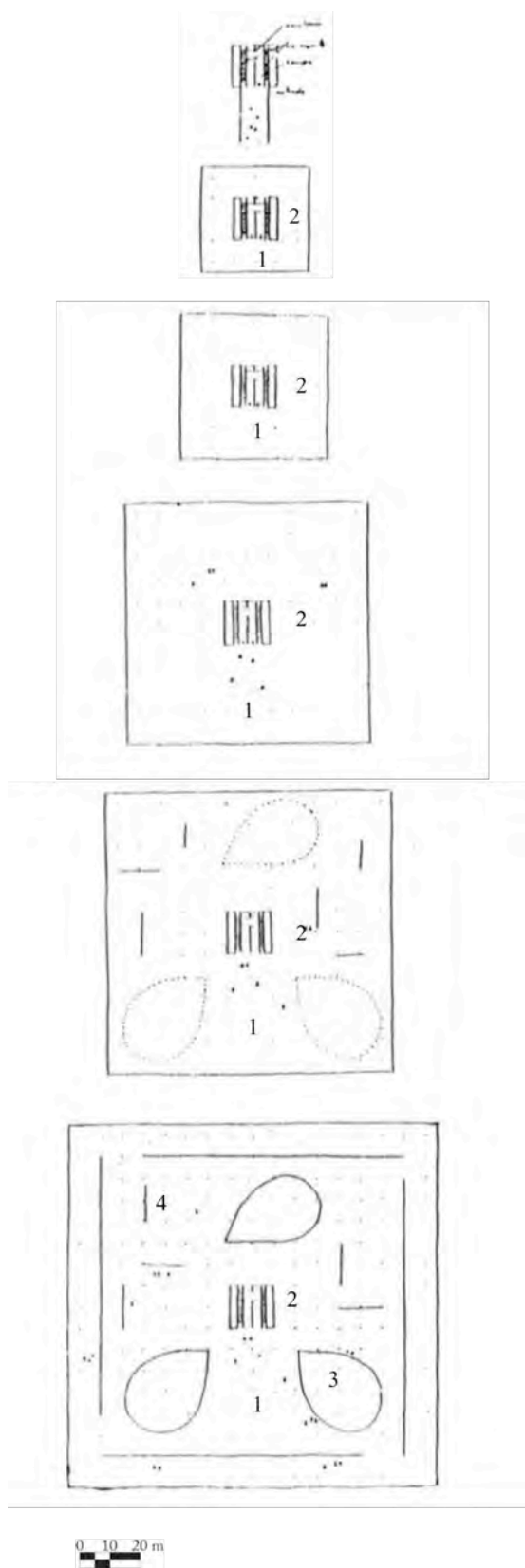
Figura 102. Museu Expo Barra 72 (1969) – sugestão de implantação para a Exposição da Barra da Tijuca, com museu ao centro – croqui (sem escala) (legenda abreviada conforme croqui).

O volume é constituído por seis pavimentos formados por grandes planos quadrados de 100 metros por 100 metros, que aumentam em área à medida que se afastam do solo (fig.103). Excetuando as áreas funcionais, junto ao apoio central, o museu aproxima-se dos 33.000 m<sup>2</sup>. O resultado é o perfil de um zigurate invertido, com inclinação semelhante à do Museu de Caracas, mas de maiores proporções (fig.104). A vedação das fachadas é feita por meio de uma sequência de arcos que nos remete à arcada criada para o Palácio da Alvorada, em Brasília. Aparentemente, as aberturas são permeáveis à luz. O avanço da laje de um pavimento sobre o inferior garante a proteção contra a insolação excessiva. Não há menção da utilização de iluminação artificial.

A estrutura do museu é ousada, porém simples. Verticalmente a arquitetura é atravessada, toda ela, por um apoio central constituído por dois pilares de 2,5 metros x 5 metros, afastados em 10 metros, que sustentam a grande laje de concreto da cobertura (fig.105). Entre os pilares encontram-se as instalações sanitárias, escadas e rampas. Assim que chega à Itália, Niemeyer procura o calculista Antonio Nicola, que recomenda o dimensionamento de 7 metros para a viga superior.<sup>42</sup> Das vigas pendem dezenas de tirantes metálicos que suspendem as lajes dos pavimentos em intervalos regulares (fig.106).

---

<sup>42</sup> A altura é inicialmente fixada em 6 metros por Niemeyer. A altura de 7 metros é referente ao cálculo feito pelo engenheiro italiano Antonio Nicola. NIEMEYER, Oscar. "Problemas da Arquitetura – 3. Arquitetura e Técnica Estrutural". **Módulo**, Rio de Janeiro, n°52, jan.,1979, p.38.



- 1. salão
- 2. escada, rampa e sanitários
- 3. vazio
- 4. painel

Figura 103. Museu Expo Barra 72 (1969) – pavimentos – planta baixa.



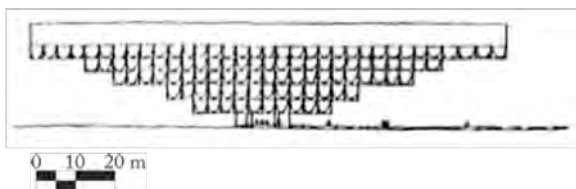


Figura 104. Museu Expo Barra 72 (1969) – elevação.

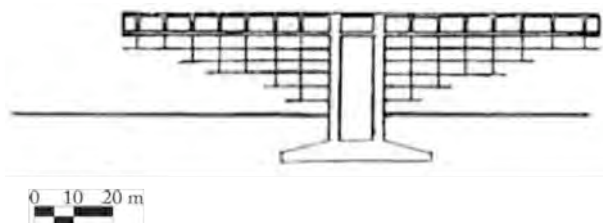


Figura 105. Museu Expo Barra (1969) – corte.

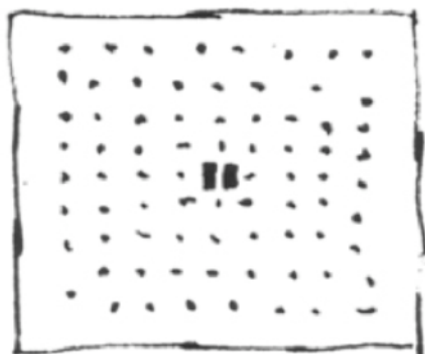


Figura 106. Museu Expo Barra 72 (1969) – tirantes metálicos em intervalos regulares – croqui (sem escala).

Na época, a utilização de arcos, tirantes e apoio único era familiar ao arquiteto. Naquele mesmo ano, 1969, Niemeyer, juntamente com o engenheiro Antonio Nicola, projeta a obra da Mondadori, um longo edifício de vidro e aço com cinco pavimentos sustentados por tirantes fixados num sistema de pórticos gerados por um conjunto de arcos de concreto com vãos de larguras diversas. No ano anterior, em 1968, Niemeyer havia projetado o Centro Musical do Rio de Janeiro, um edifício de concreto, inteiramente sustentado por apoio central bipartido. A experimentação de Niemeyer com diferentes tipos estruturais é clara. No Museu Expo

Barra, as duas experiências parecem convergir para a utilização dos arcos, tirantes e do apoio único.

Na definição do destino do museu, expor a “Evolução da Humanidade”, Niemeyer não trabalha sozinho. Consta que para montar o programa museográfico, o arquiteto convida dois colaboradores do Museu do Homem de Paris, Alessandro Casiccia e Mario Stefanis. Apresentada panoramicamente, a museografia enfatiza “o progresso da ciência, da técnica, da arte e da sociedade ela mesma” (NIEMEYER, 1977, p.297). Niemeyer justifica a escolha da forma plástica, uma pirâmide invertida, como reflexo dessa mesma evolução em curso, na direção ascendente.

Pela primeira vez, o nome de colaboradores na elaboração do programa é mencionado por Niemeyer em um memorial de projeto para museu. Mais abaixo, no mesmo texto do memorial endereçado a Soares, o arquiteto diz que “terminados os desenhos, e depois de haver examinado os projetos de exposição internacional que recebi, assaltou-me a dúvida de que meu trabalho não corresponderia mais à tua expectativa” (NIEMEYER, 1977, p.299). É a partir de então que o arquiteto propõe um empreendimento mais audacioso, similar a seu projeto para a Exposição Internacional em Trípoli, e apresenta “a variante n°2”. Uma variação formal para a arquitetura do museu “sem comprometer seu conteúdo” (NIEMEYER, 1977, p.299).

Da variação n°2 a planta não é apresentada, mas somente a fachada e um croqui do detalhe (fig.107). Niemeyer explica em texto ser essa uma solução mais aberta, com salas prolongando-se em terraços, o que solucionaria a questão de insolação e ventos. A variante

seria toda em concreto armado, diferentemente da primeira ideia, em metal.<sup>43</sup> O arquiteto declara sua preferência pela segunda proposta, “mais livre do ponto de vista plástico”. Sabe-se, pela carta de Niemeyer a José Eugenio Macedo Soares, que o projeto seria enviado ao Rio com a finalidade de que Joaquim Cardozo avaliasse a proposta estrutural de Antonio Nicola. É possível que as “curvas da fachada” – sugerindo uma planta circular – e a mudança para um perfil estruturado em concreto tenham resultado da parceria com o engenheiro brasileiro, o que fortaleceria a afirmação de Valle de que a “modenatura parabólica” e “o tratamento volumétrico sem a presença de vigas aparentes” é característica da colaboração do engenheiro Joaquim Cardozo (VALLE, 2002, p.271).

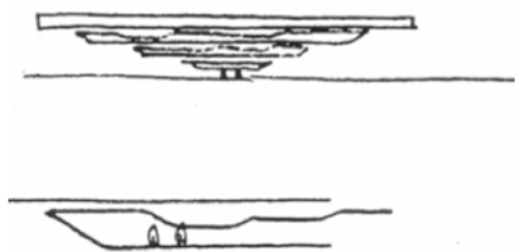


Figura 107. Museu Expo Barra 72 (1969) – croqui da variação n°2 (sem escala).

Verticalmente, na primeira versão, todos os pisos são atravessados pelos tirantes e pelo pilar central. A comunicação entre pisos é feita por meio de escadas e rampa (fig.108). No quinto piso, rasgos em formato de gota permitem a visualização parcial do quarto piso. A planta é praticamente livre. Os cinco salões podem ser organizados diferentemente em torno do núcleo estrutural e funcional, respeitados os limites dos tirantes. O percurso do visitante será determinado pela montagem em curso, no momento.

<sup>43</sup> A respeito da variante n° 2 Niemeyer diz: “Nesta solução, os níveis são de fato de concreto armado, e não em metal como o previsto no projeto inicial”. NIEMEYER, Oscar. “Musée da Terra a Brasília”. *L’Architecture D’Aujourd’Hui*, n°171, jan./fev. 1974, p.70-72. N.a. Acreditamos que o metal pode ter sido sugerido, a princípio, em razão do caráter temporário ou da continuidade das experiências estruturais com tirantes na Mondadori no mesmo ano.

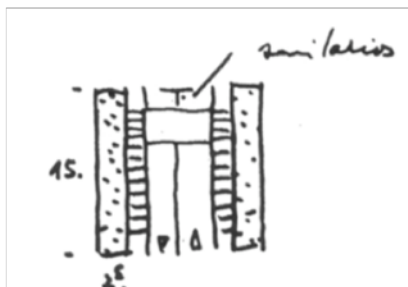


Figura 108. Museu Expo Barra 72 (1969) – núcleo escadas, rampa e sanitários – croqui (sem escala).

O programa é ainda mais simples que aqueles vistos nos museus da primeira fase: Museu de Caracas e Palácio das Artes. No Museu Expo Barra 72 não há discriminação de atividades, e cada pavimento constitui-se apenas de grandes salões para exposição e de um núcleo central com escadas e sanitários. Essa quase total flexibilidade talvez pudesse ser justificada pela característica pavilhonar dessa arquitetura, mas torna-se injustificada após a sugestão de Niemeyer a José Eugenio Macedo Soares de que, após o encerramento das exposições de 1972, o espaço assumisse o caráter permanente. Não há indícios de que o programa seria modificado para atender a um museu permanente. Na verdade, Niemeyer já havia dito que as modificações não deveriam comprometer o conteúdo do museu. Frente às modificações formais e estruturais ocorridas no projeto, o papel secundário do programa é notado. O Museu Expo Barra 72, de formas originalmente quadradas, com estrutura metálica e caráter provisório, passaria a ser um edifício de forma circular, estrutura de concreto e caráter permanente. O programa? Ao que tudo indica, seria mantido.

#### 4.3. Museu da Terra, do Mar e do Ar (1974)

O Museu da Terra, do Mar e do Ar é composto por três edificações semelhantes entre si. Projetado para Brasília, tinha como objetivo mostrar as riquezas naturais e as possibilidades de

desenvolvimento do Brasil. A precisa localização do terreno é desconhecida. A revista francesa *L'Architecture D'Aujourd'Hui* (1974, p.70-72) publica apenas a inserção das edificações no lote, um trapézio irregular (fig.109). Em seus menores lados encontram-se dois grandes estacionamentos, e entre eles, os museus. Os edifícios são implantados ortogonalmente em relação à rua de acesso. Mais à direita está o Museu da Terra, enquanto o Museu do Mar e o Museu do Ar<sup>44</sup> compartilham a porção esquerda. Os edifícios são recuados em relação à rua, estando o Museu do Ar, de menor escala, mais ao fundo. O acesso a cada museu é independente.

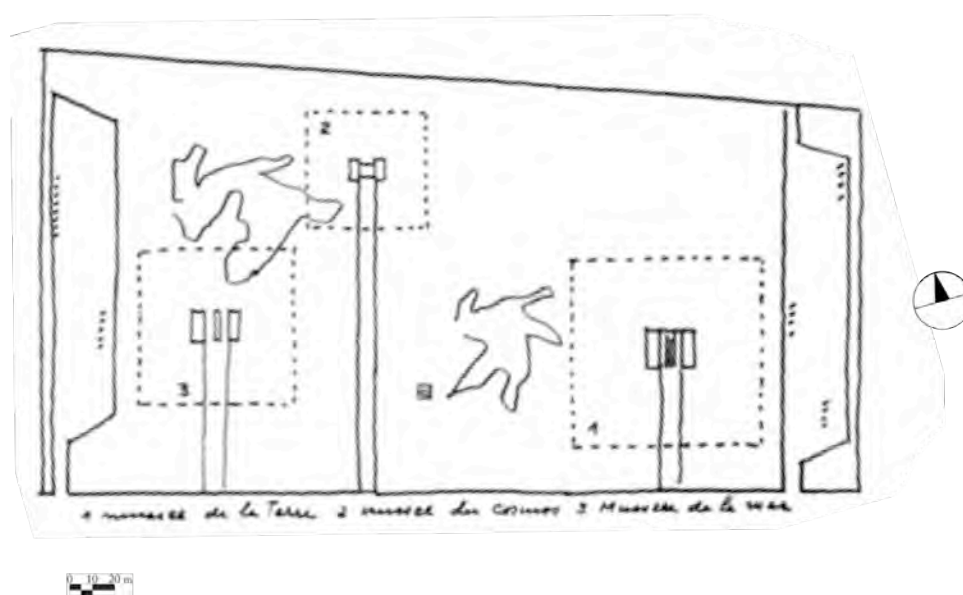


Figura 109. Museu da Terra do Mar e do Ar (1974) – implantação.

Anos depois, entretanto, a revista *Módulo Especial* (1983, sem paginação) publica uma perspectiva (fig.110) que mostra uma implantação completamente distinta da descrita. Na revista brasileira, o Museu da Terra, o maior do conjunto, ocupa o centro da composição, ladeado pelos dois outros museus. Não há acesso independente aos museus, que se relacionam

<sup>44</sup> Em artigo o Museu do Ar é tratado como Museu do Cosmos. NIEMEYER, Oscar. "Musée da Terra a Brasília". *L'Architecture D'Aujourd'Hui*, n°171, jan./fev. 1974, p.70-72.

por uma praça recortada. Não se observam áreas para estacionamento. Em ambas as implantações são previstas massas de vegetação.

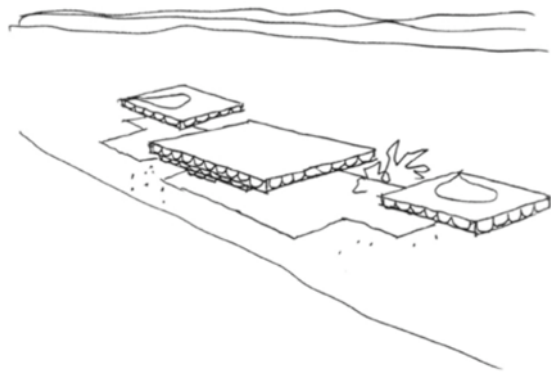


Figura 110. Museu da Terra do Mar e do Ar (1974) – perspectiva.

Os três volumes têm a planta composta por grandes planos quadrados. O Museu da Terra possui 12.700 m<sup>2</sup>, o Museu do Mar, 7.000 m<sup>2</sup> e o Museu do Ar, 3.400 m<sup>2</sup>. Os dois primeiros são praticamente gêmeos em forma e estrutura, diferindo apenas em dimensão e altura. O Museu da Terra possui quatro pavimentos e um subsolo, e o Museu do Mar possui três pavimentos, cujas áreas aumentam à medida que a construção se afasta do solo. Claramente, Niemeyer reutiliza o tipo zigurate invertido com apoio central, nos moldes do Museu Expo Barra 72, desenvolvendo um tipo iniciado no Museu de Arte Moderna de Caracas (1954).

A vedação das fachadas é feita por meio de uma sequência de arcos com aberturas permeáveis. Na fachada do Museu da Terra a arcada nos remete ao Palácio da Alvorada, mas no Museu do Mar a posição da arcada é invertida.<sup>45</sup> Registra-se somente em desenho a dimensão do maior museu, o Museu da Terra, de 88 por 88 metros em planta (fig.111). No conjunto, o Museu do Ar difere em forma, apesar de caracterizar-se também pelo apoio único (fig.112). Do solo,

<sup>45</sup> As três fachadas possuem arcadas iguais, na perspectiva publicada pela Módulo. NIEMEYER, Oscar. "Outros projetos de Oscar Niemeyer". **Módulo**, Especial Oscar Niemeyer, 1983, sem paginação.

junto ao apoio, ramificam-se vigas radiais até o piso do pavimento superior. Essa mesma forma pode ser observada em um croqui de Niemeyer para o projeto do Centro Musical do Rio de Janeiro (1968), embora ao revés (fig.113).

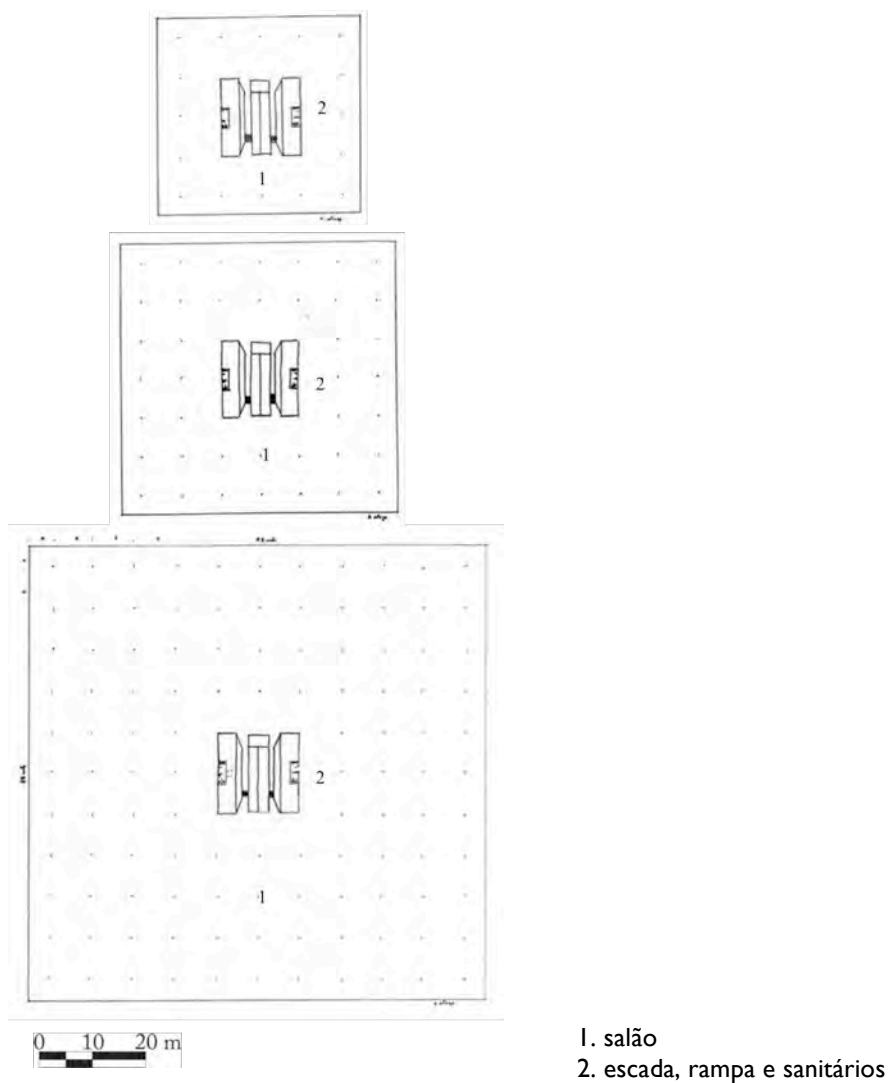


Figura 111. Museu da Terra (1974) – pavimentos – planta baixa.

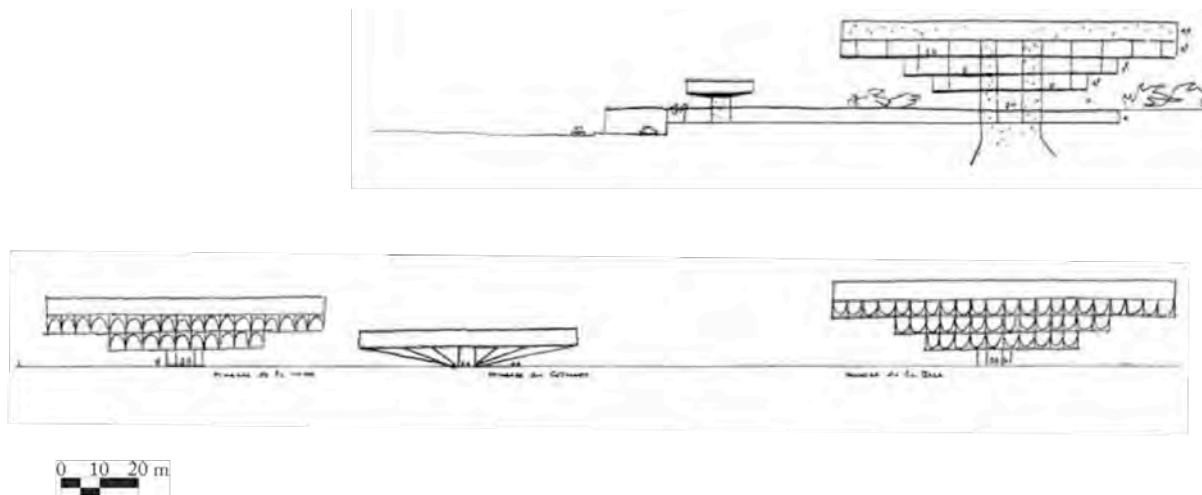


Figura 112. Museu da Terra, do Mar e do Ar (1974) – corte esquemático do Museu do Mar e fachadas do conjunto.



Figura 113. Centro Musical do Rio de Janeiro (1978) – croqui.

A arquitetura do Museu da Terra e do Museu do Mar é verticalmente atravessada por um núcleo central constituído por dois pilares que sustentam a laje da cobertura (fig.114). Entre os pilares encontram-se escadas e rampa (fig.115). Da laje de cobertura saem tirantes metálicos que, ortogonalmente posicionados, configuram uma malha de sustentação para os pisos inferiores.<sup>46</sup> O Museu do Ar difere também em estrutura. Como mencionado, do solo, junto ao apoio, ramificam-se vigas radiais até as extremidades do piso do pavimento superior.

<sup>46</sup> É possível que, pela espessura apresentada em desenho, as lajes de pisos sejam metálicas, como as do Museu Expo Barra 72. Não há menção do assunto em texto.



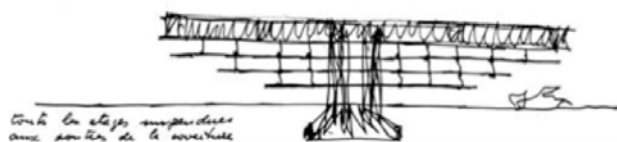


Figura 114. Museu da Terra (1974) – corte esquemático (sem escala).

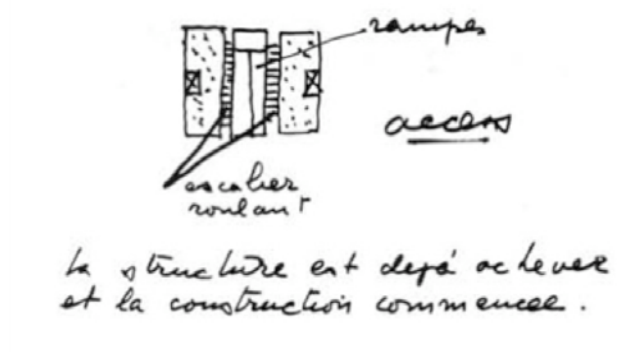


Figura 115 Museu da Terra, do Mar e do Ar (1974) – esquema circulação.

Quanto à compartimentação, as informações em planta dizem respeito somente ao Museu da Terra – um edifício com quatro pavimentos em planta livre disposta ao redor de um núcleo estrutural e funcional central. O percurso do visitante é determinado pela montagem da exposição, que de certo modo deve respeitar a localização dos tirantes. A área para exposições ocupa, nesse volume, aproximadamente 11.700 m<sup>2</sup>.

O material sobre o museu é muito escasso e nada foi encontrado sobre a elaboração do programa, e nem a pedido de quem o projeto foi pensado. Contudo, verifica-se uma extrema semelhança entre o Museu da Terra e o Museu Barra 72, a ponto de a fachada do Museu da Terra ser tomada como ilustração em um texto da revista *Módulo* (1978/1979) sobre o museu carioca. Há ainda um texto do memorial do projeto Museu Expo Barra 72, no qual o arquiteto confirma sua reutilização – “A exposição da Barra não foi construída, e este projeto foi esquecido. Um dia, convidado a criar o projeto do Museu de Brasília decidi adotar esta

solução. Ela me agrada, e eu queria vê-la se realizar.”<sup>47</sup> É possível que ao dizer “Museu de Brasília” Niemeyer esteja se referindo ao Museu da Terra, do Mar e do Ar. Em planta, o programa é o mesmo para os dois museus. Salões de exposição ao redor de um núcleo central constituído por banheiros, escadas rolantes e rampas. Novamente Niemeyer utiliza um programa extremamente simples. Neste caso em particular nota-se, mais uma vez, a importância dada a experimentação formal/estrutural. O projeto apresenta, em um mesmo conjunto, arquitetura com tirantes metálicos e arquitetura com vigas radiais. O programa, aparentemente uma repetição, age como um mero coadjuvante.

#### 4.4. Museu do Homem (1977)<sup>48</sup>

Em 1978, a professora Gilca Wainstein, diretora da Fundação de Desenvolvimento de Pesquisas da UFMG, elabora um projeto de implantação, no *campus* da universidade, no bairro da Pampulha, do Museu do Homem. Obtém a colaboração do antropólogo Darcy Ribeiro, que redige um texto sobre a evolução do homem, o qual serve de base para a elaboração de um anteprojeto arquitetônico por Oscar Niemeyer. Dos desenhos anexados ao texto não se extrai a localização precisa do museu no *campus*, mas nota-se que seria implantado em um terreno inclinado e a implantação seria feita em duas etapas. O museu consiste em um edifício opaco, com dois pavimentos. Um volume circular com 150 metros de diâmetro<sup>49</sup>,

---

47 “L’exposition de la Barra ne fut pas construite, et ce projet fut oublié. Un jour, invité à établir le projet du Musée de Brasília, je décidai d’adopter cette solution. Elle me plaît, et j’en voudrais la voir réaliser.” NIEMEYER. Belmont-sur-Lausanne: Alphenet, 1977, p. 299.

48 O ano de 1977 é registrado por Niemeyer no texto “explicação necessária” sobre o Museu do Homem. NIEMEYER, Oscar. “Museu do Homem”. **Módulo**, Rio de Janeiro, n°48, 1978, p.40.

49 Na memória do projeto, Niemeyer cita um diâmetro de 150 metros, entretanto não fica claro se este refere-se às paredes ou à cobertura do edifício. NIEMEYER. Op. cit., p.38.

dividido em oito salões dispostos ao redor de um pátio central. Calcula-se uma área de aproximadamente 21.000 m<sup>2</sup> entre paredes.

Estruturalmente, o museu é coberto por 16 cascas de concreto dispostas radialmente. As cascas maiores e mais altas cobrem os salões e as cascas menores e mais baixas cobrem as circulações (fig.116). As cascas maiores trariam aberturas zenitais controláveis<sup>50</sup>. A cobertura, apoiada sobre as paredes dos salões, avança em balanço sobre a circulação anelar que contorna o pátio e a fachada externa do museu.

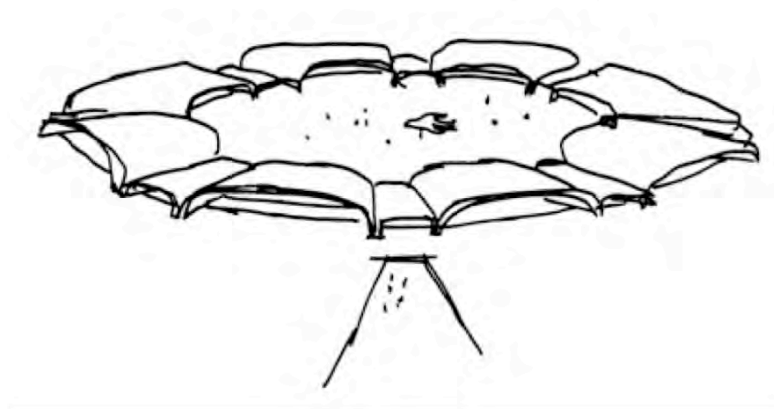


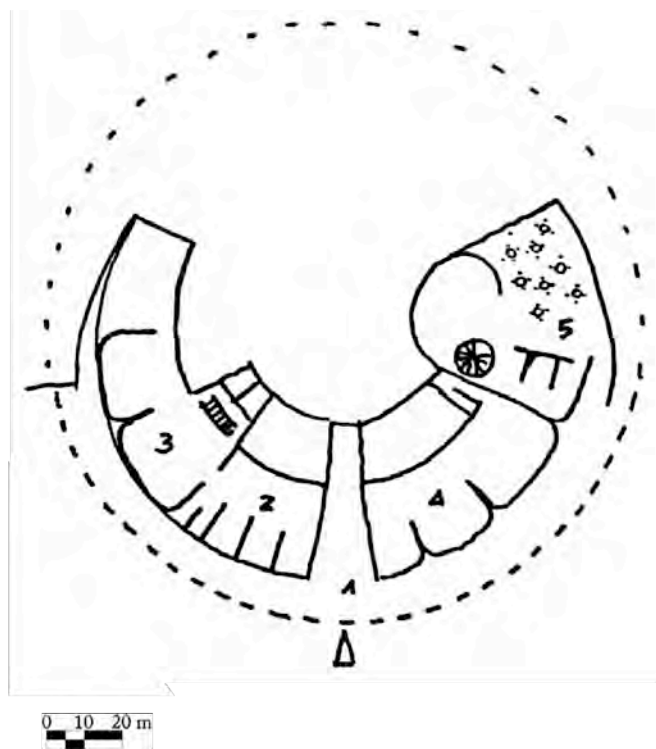
Figura 116. Museu do Homem (1977) – perspectiva – croqui.

O acesso à área de exposições dá-se pelo pavimento inferior, por meio de um túnel enterrado, em rampa. Ao lado dessa passagem encontram-se os compartimentos de apoio, como direção, biblioteca, depósito e cantina. Os pavimentos também se relacionam por meio de uma escada que ascende da cantina ao pátio (fig.117)(fig.118). Ao redor do pátio, estão dispostos oito salões para exposição e projeção (fig.119). Para o pátio, Niemeyer cria uma escultura que

---

<sup>50</sup> Niemeyer cita a projeção de iluminação zenital no teto dos salões de exposição, mas não há indício desse elemento em planta. NIEMEYER, Oscar. "Museu do Homem". **Módulo**, Rio de Janeiro, n° 48, 1978, p.39.

representa a mão do *Homo Faber* “cuja aventura neste planeta o Museu do Homem pretende descrever e documentar” (NIEMEYER, 1978, p.45) (fig.120).

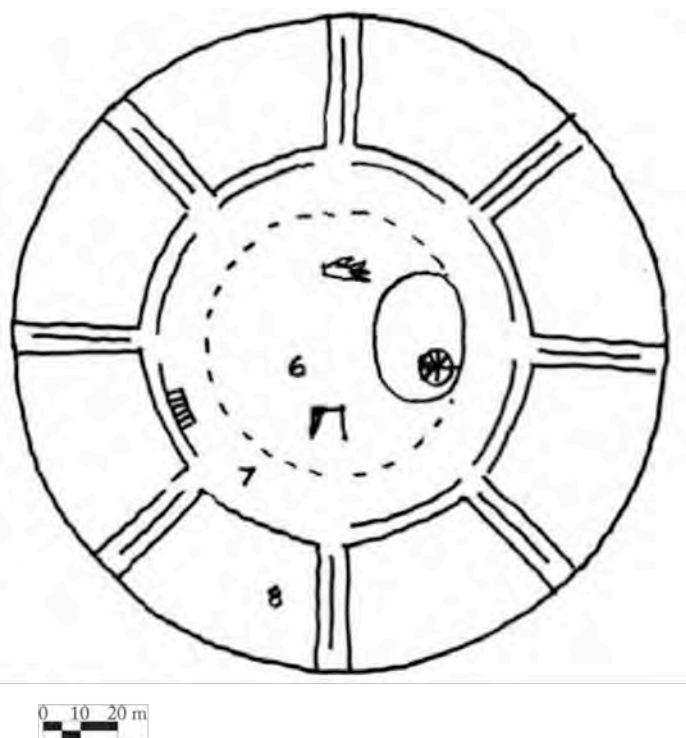


1. entrada
2. direção
3. biblioteca
4. depósitos
5. cantina

Figura 117. Museu do Homem (1977) – pavimento inferior.



Figura 118. Museu do Homem (1977) – corte.



- 6. praça
- 7. circulação
- 8. museu

Figura 119. Museu do Homem (1977) – pavimento superior.

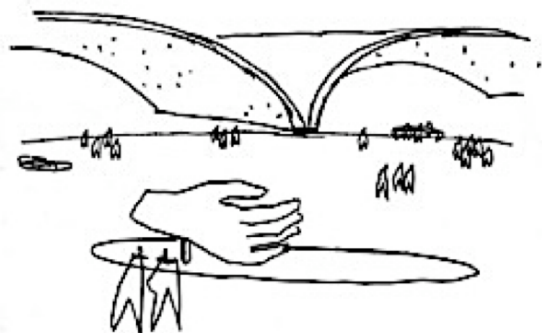


Figura 120. Museu do Homem (1977) – escultura da Mão do *Homo Faber* e cascas ao fundo – croqui.

O texto elaborado pelo antropólogo Darcy Ribeiro para o Museu do Homem sugere diretrizes para a construção do museu em etapas, de acordo com as condições financeiras e a aquisição progressiva do acervo. O documento sugere, ainda, que a solução arquitetônica atente para as diversas opções de circuitos temáticos, para o uso de áreas externas de exposição e descanso, para definição de áreas específicas de exposição permanente e para a implantação de um

programa que contemple uma visitação sequencial. Essa visitação deve organizar cronologicamente, por meio de objetos e imagens, o desenvolvimento do homem no tempo.<sup>51</sup> As circulações e salões são demarcados fisicamente por paredes, podendo ser subdivididos conforme a montagem. A praça interna presta-se a exposições e ao descanso,<sup>52</sup> atendendo à orientação.

O anteprojeto do Museu do Homem, ao atentar para as recomendações do documento museológico redigido por Darcy Ribeiro, torna-se o único projeto de museu, dentre os criados por Niemeyer, com espaço expositivo compartimentado, conectando-o aos modelos do século XIX, de salas em suíte dispostas ao redor de uma rotunda ou pátio. Todavia, o formato circular permite, ao mesmo tempo, que o visitante eleja o próprio percurso de visitação, se assim desejar.

O documento museográfico descreve ainda o tipo de exposição desejada – “itinerários através de corredores à meia luz” [...] “réplicas profusamente iluminadas, por exemplo, de um conjunto de fósseis” em primeiro plano; e em segundo plano, “a imagem projetada da gruta de onde teriam saído os fósseis [...]” (UFMG, 1978, p.24). O programa objetiva valorizar visualmente o acervo e complementar as informações sobre sua origem por meio de imagens projetadas. Por isso a sugestão de Darcy Ribeiro a Niemeyer, atendida pelo arquiteto, da criação de uma galeria escura – “a caixa preta – com abertura para projeção de diapositivos” (NIEMEYER, 1978, p.37) (fig.121).

---

<sup>51</sup> “[...] como surgiu no plano biológico um ser zoológico capaz de desenvolver conduta cultural, como este ser se domesticou a si mesmo, humanizando-se através da criação da cultura; como a cultura por sua vez se difundiu e evoluiu, criando sucessivas formas de civilização que desembocaram na nossa; e, finalmente, sobre os desafios que pesam sobre o homem atual de refazer-se, já não como um produto casual e residual do seu passado, mas como um projeto intencional de si mesmo”. UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS - FUNDEP. **Museu do Homem**. Belo Horizonte, 1978.

<sup>52</sup> Há a presença de bancos em alguns dos croquis produzidos pelo arquiteto.



Figura 121. Museu do Homem (1977) – esquema da “caixa preta” para projeção.

Dentre os museus analisados, o Museu do Homem parece ser, até o momento, o único projeto em que a concepção da arquitetura foi realmente influenciada por um documento museográfico. A arquitetura respeita a proposta de áreas externas para exposição e descanso, define áreas para exposições permanentes e temporárias e organiza o espaço para a visita sequencial. O programa, mais elaborado, contempla, além das áreas expositivas, compartimentos de apoio como direção, biblioteca, depósito e cantina. Um número mínimo de atividades para atender a um programa de museu com esse porte. Tal atenção mais dedicada a um programa museográfico sugere que, caso houvesse programas mais bem desenvolvidos do ponto de vista museográfico para projetos anteriores, é possível que o arquiteto os considerasse. Mas a análise dos museus feita até o momento sugere que Niemeyer desenvolve ele mesmo os programas, simplifica-os e adapta-os às experimentações formais e estruturais próprias de cada obra. O Museu do Homem é uma exceção que contraria uma de suas afirmações, a de que “cabe ao arquiteto a total definição do programa”<sup>53</sup> (OHTAKE, 2007, p.92).

<sup>53</sup> “Niemeyer sempre afirmou que cabe ao arquiteto a total definição do programa”. OHTAKE, Ricardo. Oscar Niemeyer. São Paulo: Folha Explica, 2007, p.92.

#### 4.5. Museu Tiradentes (1980)

O Museu Tiradentes surge da ideia de transferir para Brasília o painel Tiradentes (1949) (3,15m x 18m), do pintor Cândido Portinari (fig.122). Originalmente doada ao Colégio de Cataguases, Minas Gerais, a pintura estivera exposta do MESP em 1974, sendo vendida no ano seguinte para o Estado de São Paulo. Segundo Schlee (2007), Niemeyer reivindica a transferência da obra para Brasília, mais especificamente para o Congresso Nacional, mas sem sucesso. Assim, em 1980 ele projeta, junto à Praça dos Três Poderes, um prédio onde seria implantado o painel<sup>54</sup> (fig.123). A localização seria submetida ao crivo de Lúcio Costa (JORNAL DE BRASÍLIA, 1980, p.32).



Figura 122. Painel Tiradentes, Cândido Portinari (1949).

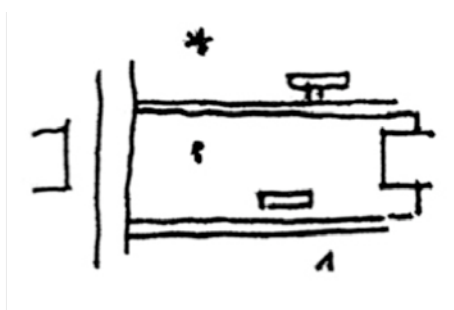


Figura 123. Museu Tiradentes (1980) – implantação – croqui.

<sup>54</sup> Hoje o local é ocupado pelo Panteão da Liberdade, monumento em homenagem ao presidente Tancredo Neves.



No texto explicativo do projeto, Niemeyer registra sua preocupação com a interferência que porventura o edifício causasse à plasticidade da Praça dos Três Poderes. Decide-se então por uma arquitetura de dimensões reduzidas “apenas 28 metros”, frisa. Proporção que se considerada estima-se cerca de 500 m<sup>2</sup> de área. O museu constitui-se de um volume horizontal tubular, cujos cortes e desdobramentos na superfície geram as aberturas do teto e de acesso (fig.124). Não há informação quanto ao fechamento das faces laterais do volume, contudo pode-se supor que seja de vidro. O acesso à praça é feito por intermédio de uma passarela e nela encontra-se a escultura da cabeça de Tiradentes, de autoria do escultor Alfredo Ceschiatti (fig.125).

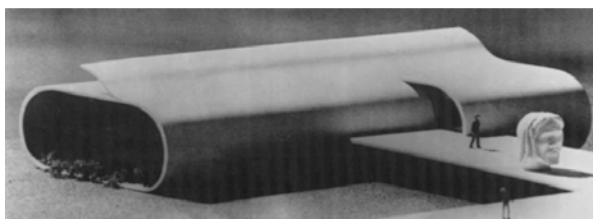


Figura 124. Museu Tiradentes (1980) – maquete.



Figura 125. Museu Tiradentes (1980) – escultura da cabeça de Tiradentes – croqui.

Não há informação sobre o sistema estrutural utilizado, aparentemente o concreto armado. O edifício constitui-se de um grande tubo de concreto de 28 metros, configurando um espaço único com mezanino. Segundo croquis, a visitação pública é restrita ao mezanino. No teto, uma canaleta funciona como refletor de luz. Com esse sistema, o painel na penumbra recebe a

luz da abertura zenital, que lhe concede “o desejado relevo” (NIEMEYER, 1980, p.72) (fig.126).

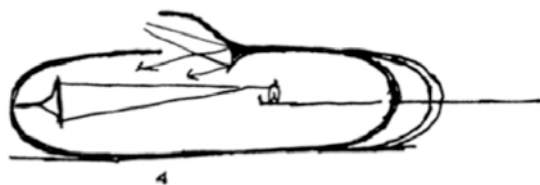


Figura 126. Museu Tiradentes (1980) – corte com esquema de iluminação – croqui.

É preciso considerar a insuficiência das informações obtidas por meio dos croquis conhecidos. O projeto é incipiente, contudo percebe-se a existência de um espaço único, destinado ao abrigo e à exposição da obra Tiradentes. Nenhum outro compartimento é observado. Nem há definição de áreas de apoio, como copa ou sanitários.

Niemeyer, no texto explicativo, sugere que caso não fosse possível a transferência da obra de Portinari de São Paulo para Brasília, fosse feita a encomenda de outro painel a João Câmara, pintor de sua preferência (COUTINHO, 1980, p.9). O painel Tiradentes de Portinari encontra-se, desde 1989, no Salão de Atos do Memorial da América Latina, em São Paulo, e o Tiradentes de Câmara encontra-se, desde 1985, no Panteão da Liberdade, obra realizada em homenagem a Tancredo Neves e que substituiu o Museu Tiradentes. Aparentemente, importava mais a construção do monumento do que a conservação e exposição da obra em si. Para Schelee, o Memorial Tiradentes foi uma “oportunidade inventada” (SCHLEE, 2007, sem paginação), assim como o Museu da Fundação de Brasília. Ambos, com escala pequena e programa muito simples, ofereceram maiores possibilidades de experimentações estruturais e formais.

#### 4.6. Museu do Índio (1982-1987)

A convite da FUNAI – Fundação Nacional do Índio, em 1982<sup>55</sup>, Niemeyer projeta o Museu Nacional do Índio. O tema novo e a possibilidade de uma solução diferente interessam ao arquiteto, que decide doar o projeto à instituição (SABBAG, 1982, p.6). O edifício ocupa cerca de 14.000 m<sup>2</sup> da área cedida pelo governo do Distrito Federal, a Praça do Buriti, localizada entre as vias principais do eixo monumental oeste (fig.127). Construído em 1987, antes de ser inaugurado como museu indígena, em 1989, é transformado no Museu de Arte Contemporânea do Brasil pelo poder federal. Em 1995, o museu volta a ser administrado pelo Distrito Federal e recebe a coleção etnográfica Darcy/Berta/Galvão<sup>56</sup> e a coleção Xingu da fotógrafa Maureen Basilliat para formar a base de seu acervo. Mas somente a partir de 1999 é que o museu passa a funcionar de modo definitivo.<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> 1982 é o ano reconhecido pela Fundação Oscar Niemeyer, entretanto 1981 é registrado por Gilbert Luigi, enquanto Josep Maria Botey cita 1981 e 1982 na mesma publicação. BOTHEY, Josep Maria. **Oscar Niemeyer: obras y proyectos**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1996, p.245; LUIGI, Gilbert. **Oscar Niemeyer: une esthétique de la fluidité**. Marseille: Parenthèses, 1987, p.148.

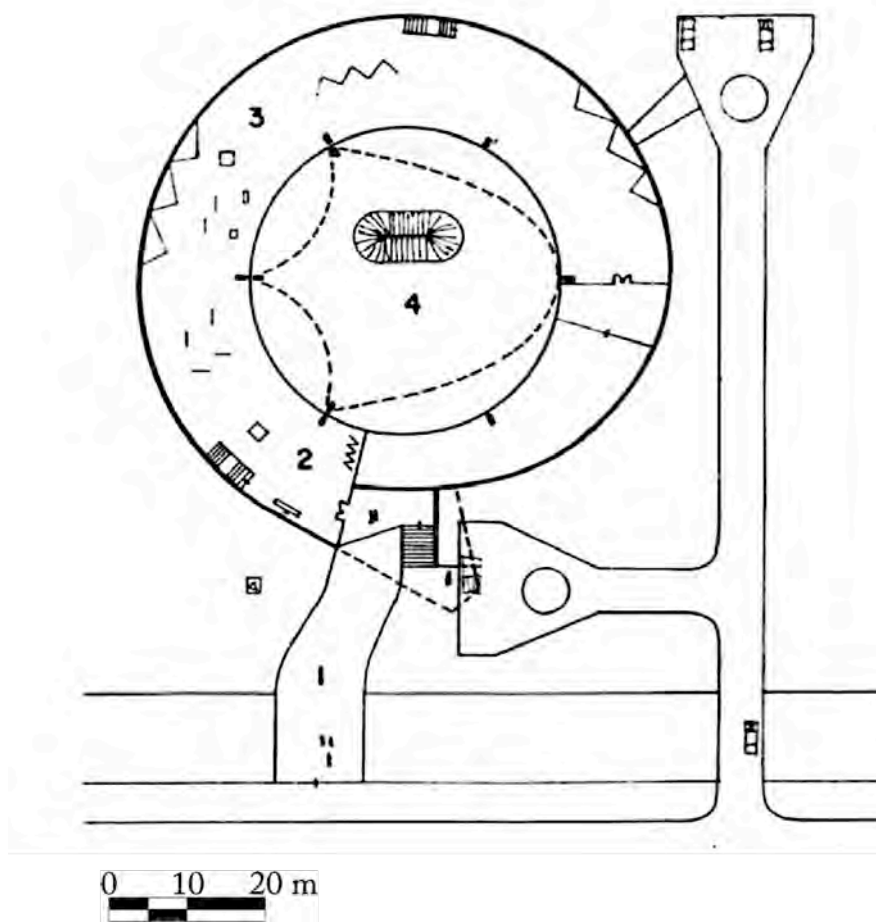
<sup>56</sup> Uma coleção de 382 peças etnográficas coletadas durante 40 anos pelos antropólogos Darcy Ribeiro, Berta Ribeiro e Eduardo Galvão. GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL/SECRETARIA DE CULTURA E ESPORTES DO DISTRITO FEDERAL – SCE/DEPARTAMENTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO – DEPHA. FILHO, Francisco Almeida; PINTO, Francisco Ricardo. **Memorial dos Povos Indígenas**, Brasília, 17 de fevereiro [198-], sem paginação.

<sup>57</sup> Nos últimos anos a instituição tem sofrido modificações estruturais. Segundo seu diretor Marcos Terena, hoje ela pretende afirmar-se muito mais como “um espaço para resgate da auto-estima, de afirmação da identidade cultural, da interculturalidade entre indígenas e não indígenas”, que um museu de arte propriamente dito (informação verbal). Nele ainda é possível observarmos a coleção etnográfica formada entre os anos 1948 e 1989 pelos antropólogos Darcy Ribeiro, Berta Ribeiro e Eduardo Galvão, doada ao memorial em 1995, mas aos poucos as atividades relativas à guarda e exibição de acervo cedem lugar às novas atividades.



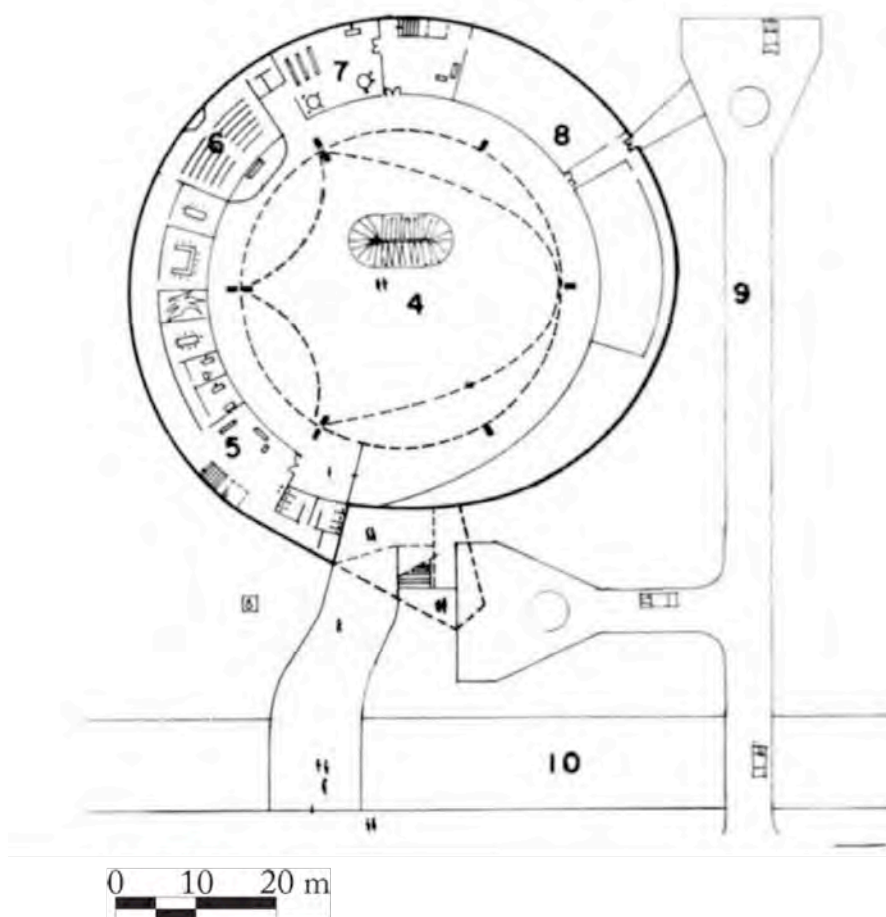
Figura 127. Museu do Índio – implantação.

O museu está localizado no centro da Praça dos Buritis, de formato retangular. Nas plantas de anteprojeto (fig.128) (fig.129) e na fotografia da maquete (fig.130) publicadas pela revista Módulo (1982), do lado direito da edificação encontra-se o acesso para dois pequenos estacionamentos (não construídos), ambos com rotatória e cada um deles com capacidade para dez carros. O acesso ao museu é feito ortogonalmente em relação à rua, por meio de uma rampa sinuosa sobre um espelho d'água (não construído). O restante do lote é preenchido por vegetação.



1. rampa
2. portaria
3. exposição
4. pátio

Figura 128. Museu do Índio (1982) – 1º pavimento.



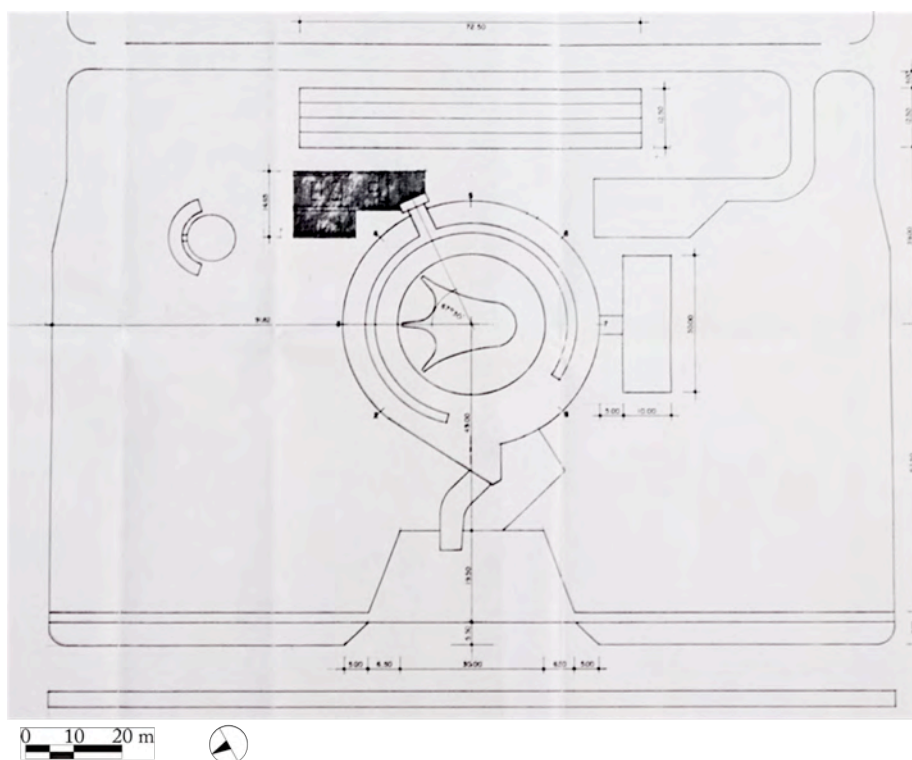
- 5. direção
- 6. auditório
- 7. biblioteca
- 8. depósito
- 9. acesso serviços
- 10. espelho d'água

Figura 129. Museu do Índio (1982) – térreo.



Figura 130. Museu do Índio (1982) – maquete.

Em 1991, o próprio Niemeyer faz um projeto de adaptação da arquitetura do museu indígena para o chamado Museu de Arte Contemporânea do Brasil<sup>58</sup>. Nas plantas de adaptação, o museu mantém a posição central, mas recebe o acréscimo de três anexos ao seu redor (fig.131). Um deles, de formato circular, independente, e outros dois de formato retangular, diretamente ligados ao corpo do museu.<sup>59</sup> Nenhum deles foi construído. Na reforma, o espelho d'água é suprimido. O estacionamento, reduzido a um só, para dez carros, passa a ter acesso pelos fundos.



1. museu
2. anexo 1
3. anexo 2
4. anexo 3

Figura 131. Museu do Índio (1991) – implantação com três anexos.

<sup>58</sup> Cópias das plantas arquitetônicas do projeto Museu de Arte do Brasil por Niemeyer, gentilmente cedidas pelo DePHA - Diretoria de Patrimônio Histórico e Artístico, unidade diretiva da Secretaria do Estado de Cultura do Governo do Distrito Federal, em 16 de abril de 2008.

<sup>59</sup> Nenhum dos anexos apresenta função definida.

Na primeira versão publicada (SABBAG, 1982, p.6-7), a volumetria do museu, inspirada em uma oca yanomâmi<sup>60</sup> (fig.132), é totalmente opaca no exterior, com exceção da porta de acesso (fig.133). Nessa versão, a forma criada aproxima-se de uma espiral. Nota-se um desencontro gerado pela recessividade da curva da rampa em relação à parede do *hall* de acesso (fig.128) (fig.129), que não existe na obra final. Além disso, o corte apresenta o piso do pavimento superior paralelo ao solo (fig.134), e não em declive, como o construído.



Figura 132. Oca yanomâmi.

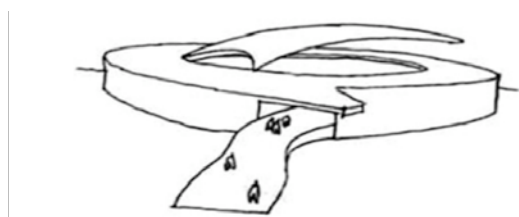


Figura 133. Museu do Índio (1982) – perspectiva – fachada opaca.

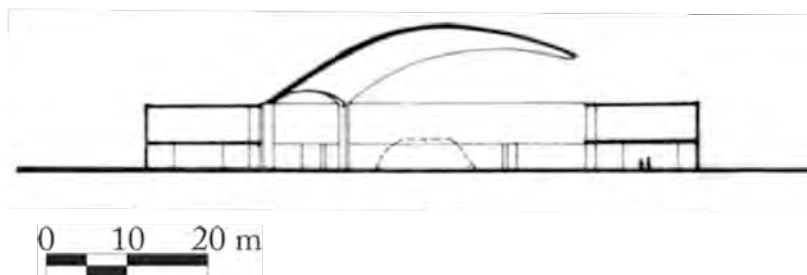
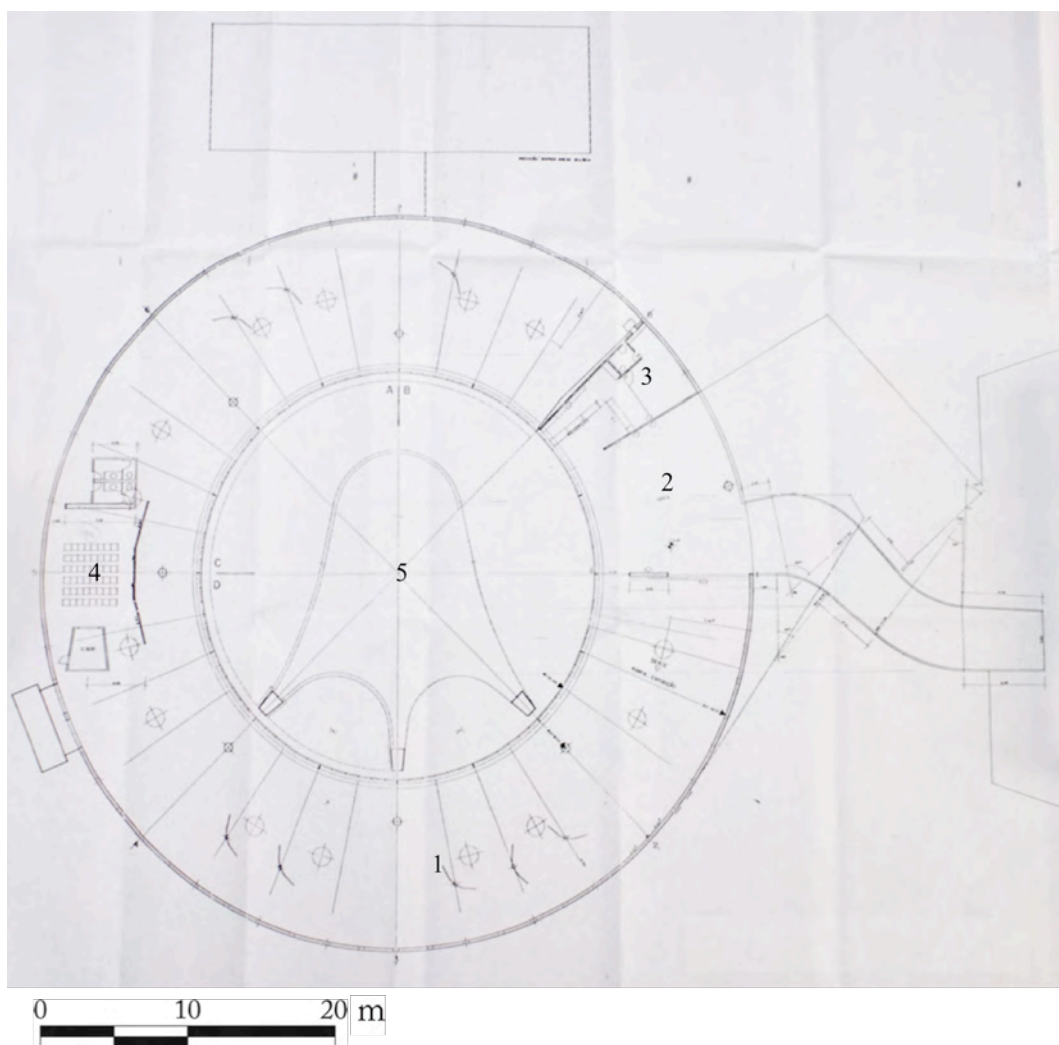


Figura 134. Museu do Índio (1982) – corte.

<sup>60</sup> Não há declaração de Niemeyer a esse respeito. Tal informação consta em texto explicativo, na placa defronte ao museu: “Construído em 1987, chamado de memorial, inspirado na maloca yanomâmi, área livre para exposição e pátio central para rituais, aberto desde 1999”.



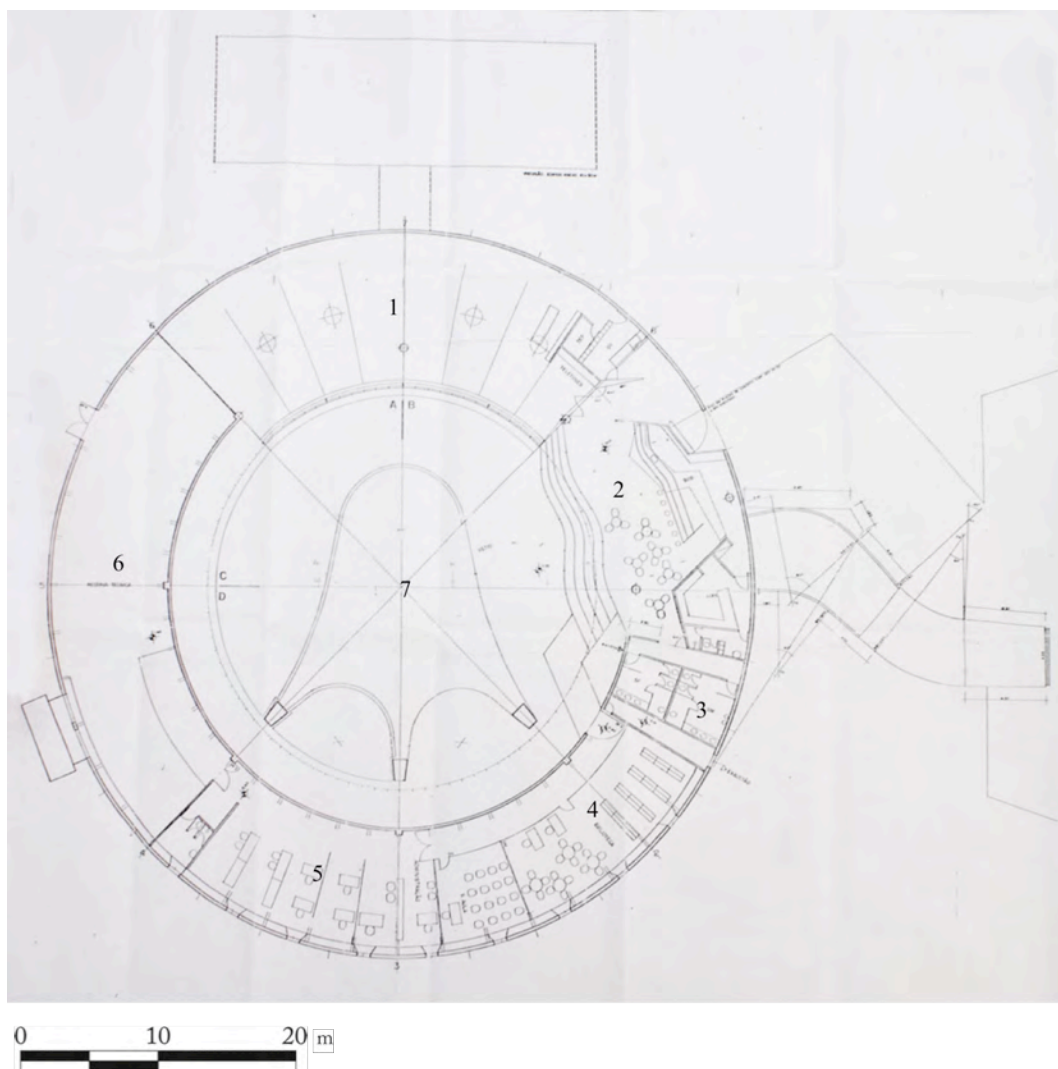
Na versão construída (1987), o museu difere um pouco do anteprojeto publicado. O volume constitui-se de um cilindro de 52 metros de diâmetro<sup>61</sup>, de dois pavimentos, pátio central, mas apresenta uma circunferência perfeita (fig.135) (fig.136). Externamente, a opacidade ainda é predominante, mas surgem mais aberturas. No térreo há aberturas circulares, e no pavimento superior, a porta de entrada e rasgos estreitos junto ao teto são fontes de luz natural (fig.137).



1. salão em rampa
2. hall
3. diretoria
4. auditório
5. pátio

Figura 135. Museu do Índio (1987) – planta baixa do pavimento superior – exposição.

<sup>61</sup> Na memória do projeto, Niemeyer fala em 70 metros de diâmetro, entretanto consta nas cópias das plantas arquitetônicas do projeto Museu de Arte do Brasil, cedidas pelo DePHA, o diâmetro de 52 metros.



1. porção do salão em rampa
2. bar
3. sanitários
4. biblioteca
5. administração
6. reserva técnica
7. pátio

Figura 136. Museu do Índio (1987) – térreo – apoio.



Figura 137. Museu do Índio – fachada com aberturas no térreo.

Internamente o pavimento inferior é recuado em relação ao superior, e a fachada de concreto é cega. O pavimento superior, expositivo, tem o piso em rampa, com início a partir da porta de acesso, chegando até o pátio (fig.138). A fachada superior é totalmente envidraçada, permitindo a visão completa do pátio central e o diálogo entre os espaços internos e o pátio, parcialmente coberto por uma concha acústica elevada acima da cobertura do edifício e sustentada por três pilares (fig.139). A casca serve de anteparo acústico para apresentações e rituais indígenas.

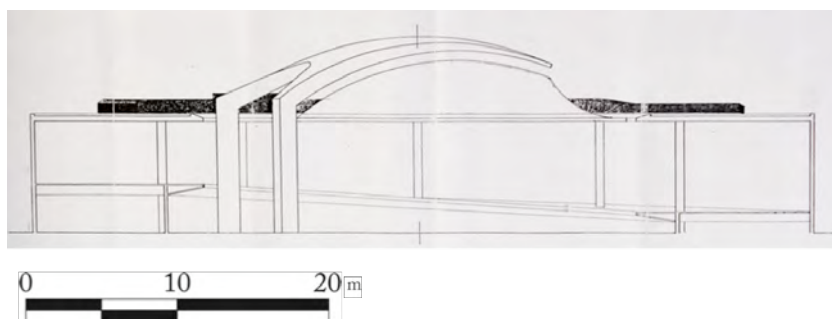


Figura 138. Museu do Índio (1987) – corte – piso em rampa.



Figura 139. Museu do Índio – vista parcial da concha acústica.

Uma rampa sinuosa, na verdade um sólido, marca o acesso ao piso superior a partir da rua. Acima do acesso, uma marquise de linhas retas cobre o *hall* de entrada. O formato da marquise sugere um movimento contínuo em espiral, contrapondo-se à estaticidade do círculo perfeito que configura o edifício.

Estruturalmente, o edifício é todo de concreto, incluindo a cobertura em laje e a casca acústica central. As paredes externas são portantes e as internas são compostas por pilares-montantes da parede envidraçada. A casca que cobre o pátio é suportada por três pilares de seção retangular. A casca que originalmente cobriria o pátio quase completamente, no edifício construído sofre uma redução substancial, o que permite a entrada excessiva de luz solar. Atualmente a situação é minimizada por filme poliéster.<sup>62</sup>

<sup>62</sup> Em 1991, no projeto de adaptação da arquitetura para o chamado Museu de Arte Contemporânea do Brasil, Niemeyer propõe uma solução para a questão. Indica em projeto um toldo colgante de lona plástica na cor branca, que se prende à casca e às bordas interiores da cobertura do museu. A proposta não é executada.

Tanto na primeira versão quanto na versão construída, o espaço do museu divide-se basicamente em dois setores. O pavimento superior é dedicado a exposições e o inferior, às atividades de apoio: serviços gerais, salas de aula, biblioteca, arquivo e depósito. O salão de exposições com início no *hall* de entrada constitui, na verdade, uma grande rampa helicoidal descendente (fig.140) (fig.135). O pavimento livre permite certa flexibilidade na montagem da exposição, todavia a forma circular da edificação e o declive da rampa induzem a um percurso linear de visitação. Na primeira versão não há nenhuma compartimentação do pavimento (fig.128). Na versão construída, há um bloco formado por auditório, cabine de som e sanitários na porção central da rampa (fig.135).



Figura 140. Museu do Índio – exposição protegida por filme de poliéster.

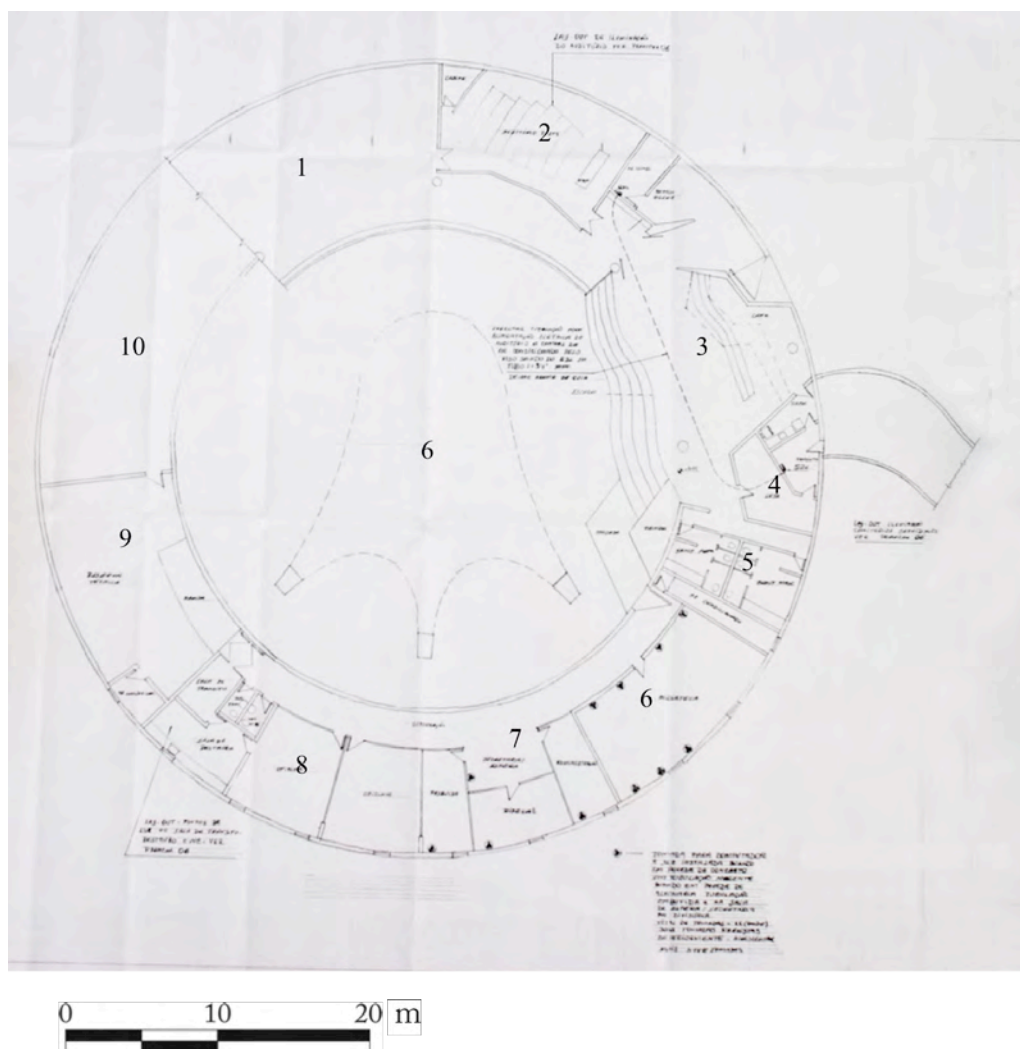
O pavimento térreo é totalmente compartimentado. No anteprojeto (1982), as salas circundam o pátio central, localizadas entre a circulação interna e a externa, sob a projeção do pavimento de exposições. Apesar da falta de maiores detalhes, é provável que as salas recebessem a luz natural advinda do pátio (fig.129). Na obra construída, por razão desconhecida, Niemeyer inverte a posição das salas, aproxima as da parede externa do edifício

e cria as aberturas circulares que aparecem na fachada. Inclui também uma loja/café no térreo (fig.136).

Apesar de Niemeyer ter sido convidado pela FUNAI para projetar o Museu do Índio em 1982 e a revista *Módulo* ter publicado o anteprojeto no mesmo ano, consta que a doação do terreno pela TERRACAP ocorreu somente em 1986, ano em que Niemeyer elabora o projeto construído (GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL, 1998, sem paginação). Em 1987, somente um ano após a elaboração do projeto arquitetônico, é que o projeto museológico acaba por ser produzido pela antropóloga Berta Ribeiro, que toma como base suas pesquisas registradas no livro “Índios do Brasil: 500 anos de resistência” (GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL, 1998, sem paginação).

Por questões políticas, o museu é inaugurado somente em 1999, o que equivale a um intervalo de 18 anos desde a primeira ideia. Para o projeto de implantação e ocupação é montada uma equipe de especialistas e pesquisadores indicados por Berta Ribeiro, que estuda a adaptação do projeto museológico original, considerando a temática, o acervo e “a característica especial do prédio” (MINC/SAC/PRONAC/MECENATO, [198-], sem paginação). Segundo Valadão, conceitualmente, o projeto inova em relação aos procedimentos museológicos tradicionais, “que aglomeravam peças dissociadas de seu contexto sócio-cultural”. O museu passa a ser um museu-centro de referência, “uma espécie de embaixada dos povos indígenas, onde o público em geral possa encontrar informações básicas e corretas sobre as culturas indígenas do país” (VALADÃO, 1998, sem paginação). Nessa perspectiva, um projeto de reforma é feito pelo DePHA (1998), que adapta os espaços existentes às demandas do projeto museológico atualizado. São sugeridas, por exemplo a inserção de oficinas para fabricação de peças; a

instalação de uma loja; a retirada do auditório do centro do salão de exposições; e a criação de um auditório com tratamento acústico e de maior capacidade (fig.141). Na verdade Niemeyer, no anteprojeto, propõe um auditório no térreo, substituído por um menor e aberto, no pavimento superior. Provavelmente essa mudança de localização deveu-se à redução do pé-direito imposta pela inclusão de um salão expositivo em rampa.



- |                             |                     |
|-----------------------------|---------------------|
| 1. porção do salão em rampa | 6. mediateca        |
| 2. auditório                | 7. administração    |
| 3. bar                      | 8. oficinas         |
| 4. loja                     | 9. restauro         |
| 5. sanitário                | 10. reserva técnica |

Figura 141. Museu do Índio (1998) – térreo – reforma.

É compreensível que o projeto de arquitetura, passada mais de uma década de sua construção, sofra adaptações aos novos usos. Contudo, nota-se que o projeto arquitetônico original feito por Niemeyer não conta com um projeto museográfico *a priori*, o que lhe proporciona uma maior liberdade de criação formal e programática, sobretudo se considerarmos que, segundo Valle, Niemeyer reutiliza a forma cilíndrica coroada por uma cúpula prevista para o volume anexo do projeto para a sede da Cartiere Burgo de Turim, na Itália (1978-1981) (fig. 142) “Essa forma cilíndrica coroada por uma cúpula acabou não sendo construída. Niemeyer redesenhou-a no Museu de Arte Contemporânea” (VALLE, 2002, p.457). Valle, na realidade, refere-se ao Museu do Índio, que tem sua função temporariamente substituída pela de um museu de arte. A construção da Sede da Cartiere Burgo termina em 1981, ano anterior à doação do projeto ao Museu do Índio por Niemeyer à FUNAI. Pela proximidade e reconhecida amizade entre Niemeyer e Darcy Ribeiro, é possível que o arquiteto tenha sido, de algum modo, orientado quanto ao programa, no decorrer do projeto, pela antropóloga Berta Ribeiro, esposa de Darcy. Nada foi encontrado nesse sentido. Todavia, caso alguma orientação tenha ocorrido, o programa não parece influenciar a forma geral, um redesenho do projeto italiano.

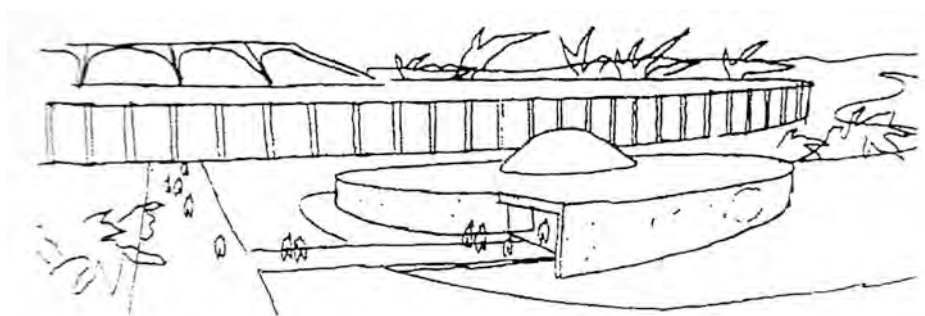


Figura 142. Sede Cartiere Burgo (1978-1981) – anexo não construído – croqui.



## **5. A FORMA E O PROGRAMA DOS MUSEUS DA FASE ATUAL (1983-2006)**

## 5. A FORMA E O PROGRAMA DOS MUSEUS DA FASE ATUAL (1983-2006)

### 5.1. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1991-1996)

A ideia da implantação de um museu de arte em Niterói<sup>63</sup> surge quando, em 1991, o empresário João Sattamini pergunta ao prefeito de Niterói, Jorge Roberto Silveira,<sup>64</sup> pelo interesse da cidade em abrigar sua coleção de arte contemporânea brasileira.<sup>65</sup> O prefeito responde positivamente e o convite para a execução do projeto é feito a Oscar Niemeyer, que elabora o projeto em um dia e meio.<sup>66</sup>

Na mesma semana, João Sattamini, o prefeito Jorge Roberto Silveira e os arquitetos Italo Campofiorito e João Sampaio acompanham Niemeyer na escolha do terreno. “Primeira parada: o mirante da Boa Viagem” (NIEMEYER, 1997, p.22). Fascinado com a beleza do lugar, o arquiteto não demonstra interesse em olhar outros sítios disponíveis. E diz: “Não precisa. É aqui. E já tenho a forma, algo como uma flor ou um pássaro” (NIEMEYER, 1997, p.22). No mesmo dia Niemeyer esboça a ideia (fig.143).

---

<sup>63</sup> “A obra consumiu 3 milhões de dólares, financiados em parte pela prefeitura e em parte pela iniciativa privada, através do aluguel de terrenos licitados pelo município para a implantação de postos de gasolina”. SINELLI, Mônica. “Flor na paisagem: Niterói recebe, até agosto, museu de arte projetado por Niemeyer.” **A Construção São Paulo**, n°2369, julho, 1993, p.12.

<sup>64</sup> Sattamini procura também Jaime Lerner, prefeito de Curitiba na época. MARIA, Paula Santa. “O novo vôo de Niemeyer: começam as obras do novo museu de arte projetado pelo arquiteto em Niterói”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1992, p.2.

<sup>65</sup> “Acervo único de 600 peças do movimento concretista e da geração 80”. RESENDE, Otto Lara. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 1991, p.9-10.

<sup>66</sup> “Concebido em um dia e meio, o projeto do Museu de Arte Contemporânea de Niterói foi apresentado ontem pelo seu autor, o arquiteto Oscar Niemeyer [...]”. “PROJETO de Museu em Niterói: Niemeyer conclui planos do prédio em um dia e meio”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 05 de junho de 1991, p.3.

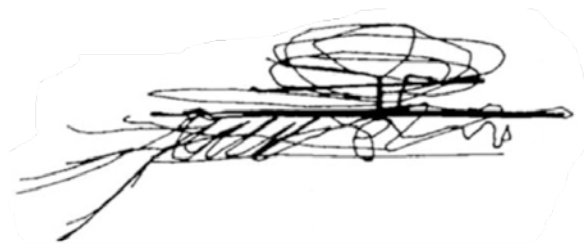


Figura 143. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1991) – primeiro esboço.

Segundo o arquiteto, após croquizar “uma solução usual de dois volumes superpostos” (NIEMEYER, 1997, p.11), o terreno estreito cercado pelo mar leva-o ao inevitável ponto de apoio central. Uma solução anteriormente experimentada em projetos como o Museu de Arte Moderna de Caracas (1954), o Museu Expo Barra 72 (1969) e o Museu da Terra, do Mar e do Ar (1974), mas executada, até aquele momento, somente na escala modesta do Museu da Fundação de Brasília (1958).

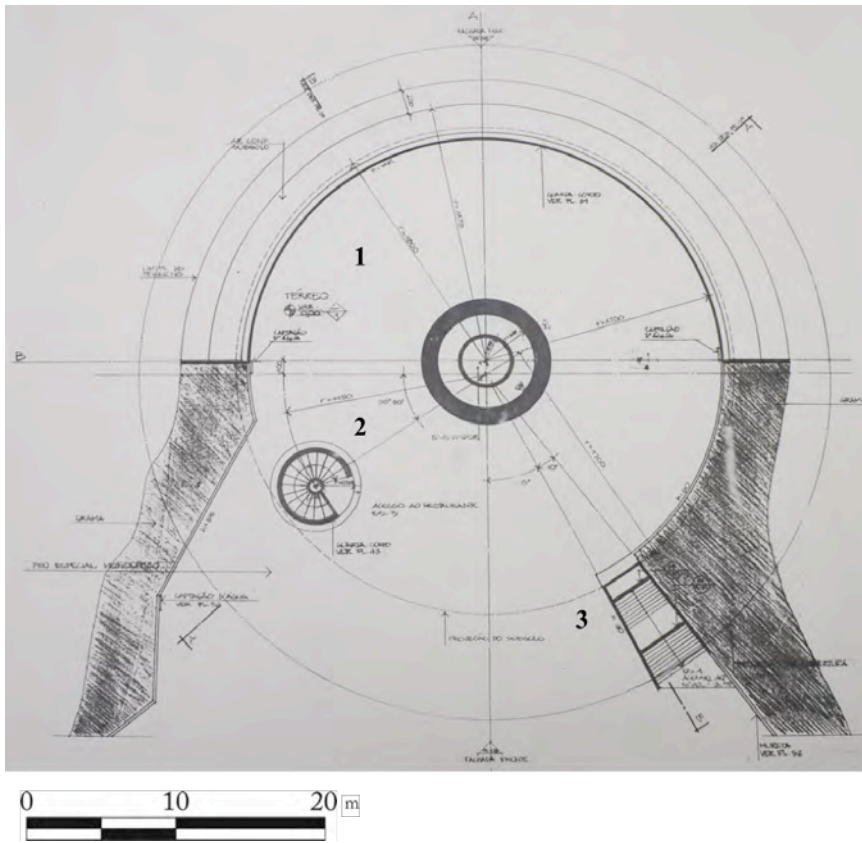
O edifício toca o solo minimamente, liberando o terreno e permitindo a vista da paisagem. A solução do partido está diretamente relacionada ao sítio, um platô debruçado sobre as águas da baía da Guanabara, de onde se avista o Pão de Açúcar e o Corcovado, ícones que afirmam a vocação do local para mirante (fig.144). O terreno encontra-se ao nível da rua e não há nenhuma outra edificação sobre o platô a não ser o museu. O vazio da praça contrasta com o cheio do volume compacto e único. Assim, a arquitetura é valorizada frente à potência da vista.



Figura 144. Museu de Arte Contemporânea de Niterói – panorâmica do contexto com Pão de Açúcar ao fundo.

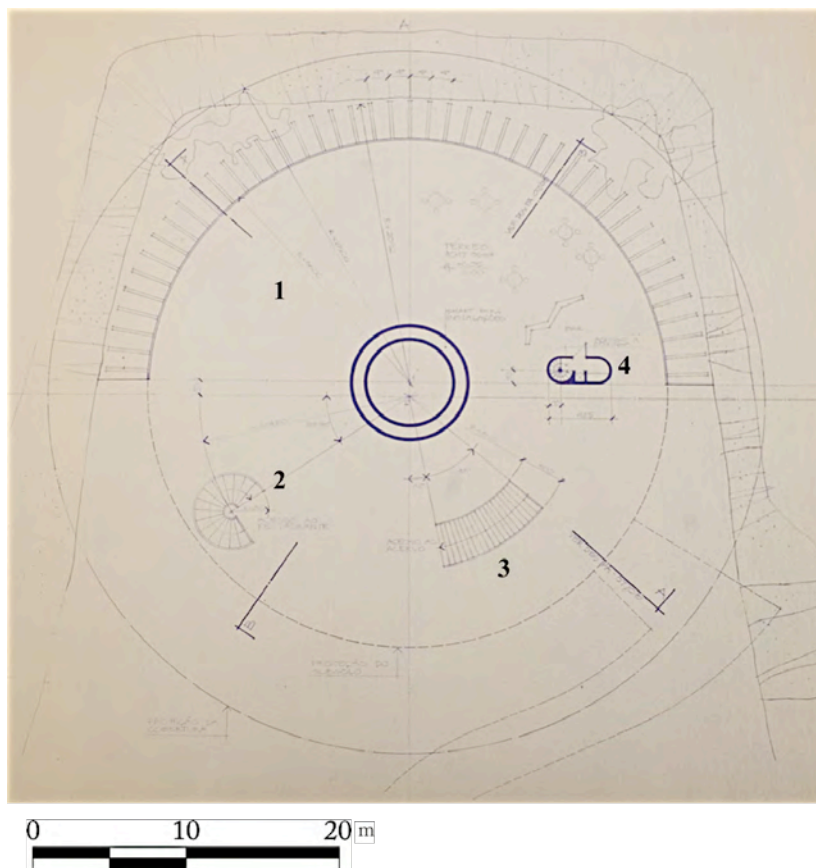
Sob o volume o arquiteto cria um espelho d'água circular<sup>67</sup>. A proximidade com o oceano descarta a eventual função de microclima do espelho. Seu papel é agir como um solo fluido para que a arquitetura ganhe leveza. A medida do raio do espelho praticamente coincide com a projeção do volume acima, o que inibe a aproximação do visitante à base do museu. Resguardado pelo espelho, o museu não fica nem completamente acima da cabeça do visitante, nem atrás dele. O artifício impede que o visitante chegue à beira do platô, caso seja arrebatado pela paisagem. O espelho é um dos elementos que compõem a *promenade architectural*, delimitando o passeio. Ele estabelece a distância mínima para que contemplemos as formas da arquitetura sem sermos tragados pela potência da paisagem. Todavia, originalmente não havia o espelho d'água (fig.145). Em uma das primeiras versões, na praça, logo abaixo do volume do cálice, o acesso à extremidade do terreno seria conservada. No local, seriam colocadas mesas de apoio ao restaurante, localizado no subsolo (fig.146).

<sup>67</sup> O espelho d'água não surge ao mesmo tempo que o cálice. Num dos primeiros croquis, com a rampa ainda do lado direito, a praça é um espaço livre e as pessoas circulam em volta de todo o volume do museu. É o que se pode notar nos croquis existentes em SEGRE, Roberto. "Oscar Niemeyer na baía de Guanabara: formas puras em contraste com a exuberância da natureza tropical." **Projeto Design**, São Paulo, n°202, nov. 1996, p.35-44. Na publicação da Revan o espelho aparece ainda com a forma de lança e não de um círculo. NIEMEYER, Oscar (org). **Museu de Arte Contemporânea de Niterói**. Rio de Janeiro: Revan, 1997.



1. terraço
2. escada de acesso ao restaurante
3. escada de acesso ao acervo

Figura 145. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1991) – térreo sem espelho d'água.



1. terraço
2. escada acesso ao restaurante
3. escada acesso ao acervo
4. módulo de acesso à cozinha

Figura 146. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1993) – térreo com mesas de apoio ao restaurante.

O acesso principal ao museu de Niterói é feito por uma rampa sinuosa com piso vermelho (fig.147). Mais do que um caminho, ela é um elemento escultórico que nos conduz à obra (fig.148). Na opinião de Segre, o complexo traçado da rampa “excede as possibilidades estruturais do concreto” (SEGRE, 1999, p.44). Contudo, a rampa possibilita a progressão de movimentos e variações de pontos de vista que ora nos aproxima, ora nos distancia da arquitetura, do mar e da cidade. Um desenho mais delgado havia sido proposto, mas sua execução não foi possível.

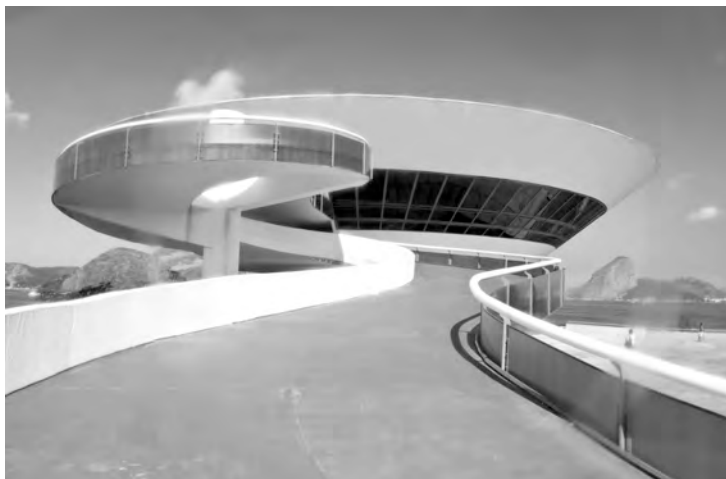
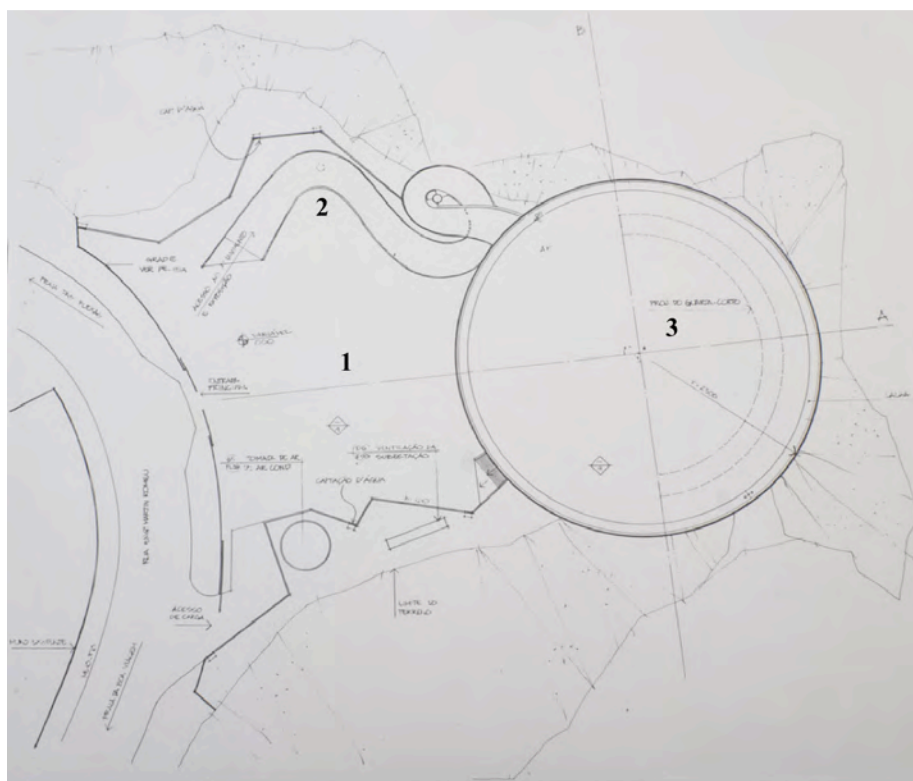


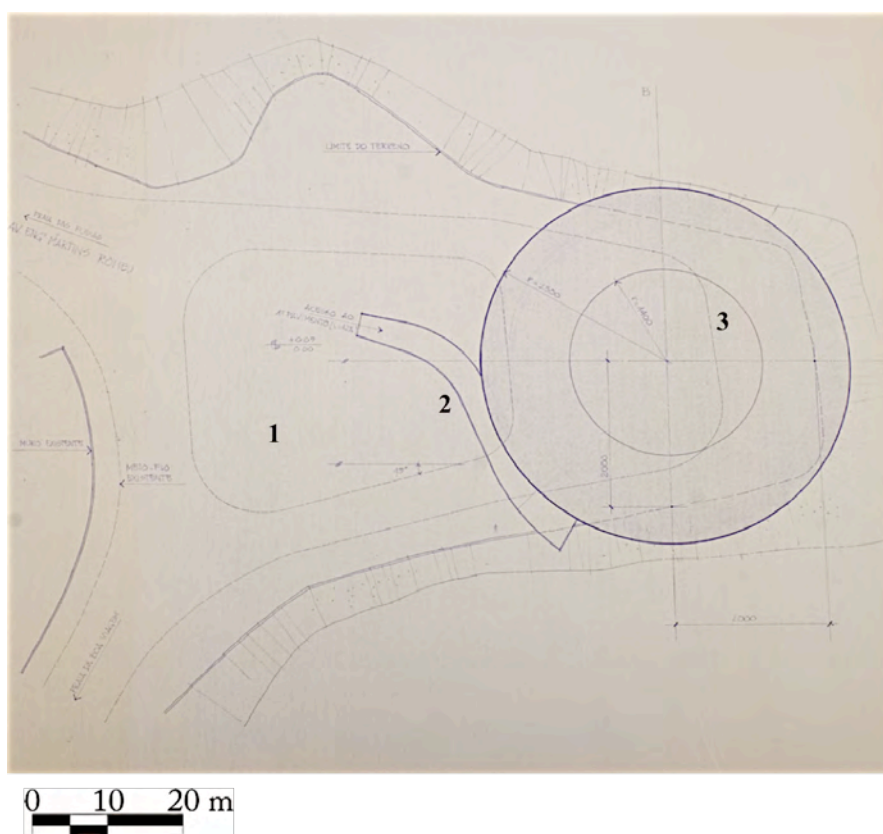
Figura 147. Museu de Arte Contemporânea de Niterói – rampa construída.



1. praça
2. rampa
3. cobertura

Figura 148. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1993) – cobertura e rampa construída.

Inicialmente, numa versão de projeto de 1991, Niemeyer imagina uma rampa longa, mais fina e de curvatura suave, que toca uma espécie de balcão em balanço às portas do salão, ao lado direito do edifício (fig.149) (fig.150). A rampa construída, entretanto, está localizada ao lado esquerdo, a leste da edificação. De acordo com Jair Valera, arquiteto diretor do escritório que desenvolve os projetos de Oscar Niemeyer, sua equipe teve problemas com o terreno. “Ela [a rampa] estava numa área de fundação muito profunda e aí foi para o outro lado. Foi para o lado esquerdo, acho que ficou até melhor” (CABRAL, 2002, p.202). Ali não obstrui a vista do próprio edifício a partir da praça e nem a vista dos ícones cariocas, o Pão de Açúcar e o Corcovado, mas seu desenho perde a leveza.



1. praça
2. rampa
3. cobertura

Figura 149. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1991) – cobertura e rampa de curvatura suave.



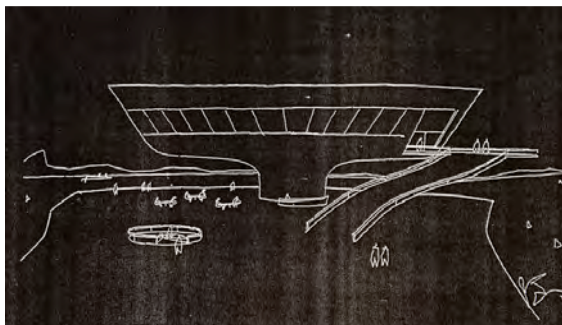


Figura 150. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1991) – croqui – rampa do lado direito.

Virtualmente, o museu surge como uma linha sinuosa em rotação, que nasce do espelho d'água a partir de um apoio central. O volume de concreto tem a forma de um cálice de 15 metros de altura opaco e branco, com um rasgo horizontal envidraçado. Do apoio, um cilindro de 9 metros de diâmetro e 4 metros de altura, o pavimento superior, um tronco de cone, amplia-se chegando a atingir um balanço de 20,5 metros.

O Museu de Arte Contemporânea de Niterói é aparentemente maciço. Seu volume alarga-se a partir do apoio, criando uma cúpula invertida com perfil a 30° em relação ao solo, que mimetiza a inclinação do Pão de Açúcar à distância e guarda o perfil do Museu de Arte Moderna de Caracas (fig.151). Apoiada nessa cúpula está uma caixilharia de vidro fumê e acima dela, uma concha que completa o volume. As três faixas de concreto que compõem a fachada têm praticamente o mesmo tamanho que a faixa envidraçada, criando um equilíbrio entre as três seções: a base, onde está localizada a administração; o espaço expositivo, rodeado pelo vidro; o mezanino, cegado pelo concreto (fig.152). Esse equilíbrio entre as partes deve-se à opacidade do vidro, que enrijece e cria uma tensão virtual da superfície, conferindo a esse material o mesmo peso visual do concreto. Tem-se a sensação de um volume compacto, que não ocorreria com a aplicação de um vidro transparente.

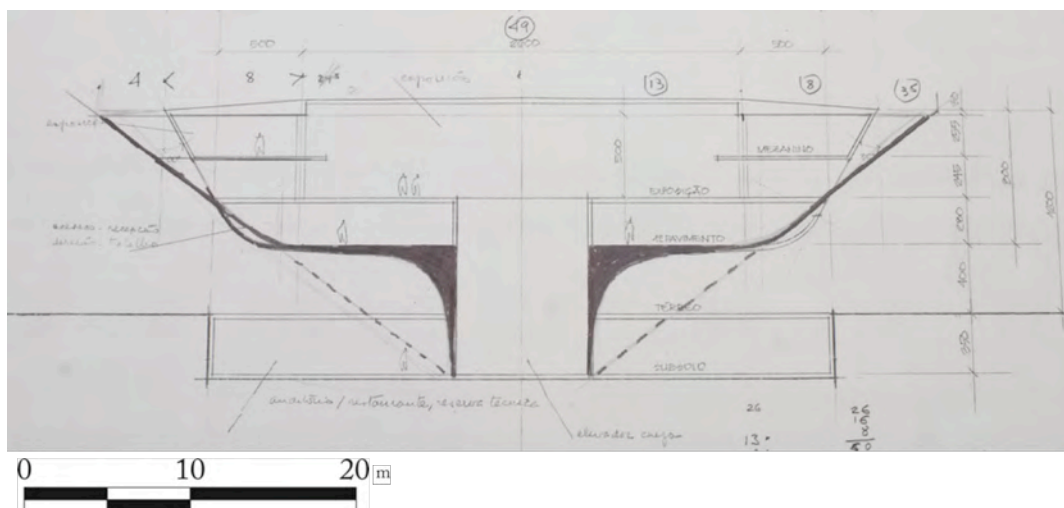


Figura 151. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (sem data) – inclinação similar a do Museu de Arte Moderna de Caracas – croqui.



Figura 152. Museu de Arte Contemporânea de Niterói – equilíbrio das faixas de concreto e vidro.

Originalmente, o vidro sofria uma interrupção antes de tocar a base (fig.153). Com isso gerava-se uma profunda reentrância que cortava o plano da fachada em dois. Com o fechamento do vidro a forma torna-se mais única e pura. Essa mesma pureza formal é buscada na base do museu, na fachada do pavimento semienterrado para o mar. Esse pavimento, a base para o cálice, construído como um anel liso de concreto, recortado por um pano de vidro (fig.154), foi originalmente concebido como um anel formado por dezenas de brises (fig.155).

Com a retirada dos brises, o volume torna-se mais puro e confere unidade ao edifício. Base e cálice passam a ter o mesmo tratamento com faixas horizontais de vidro e concreto.

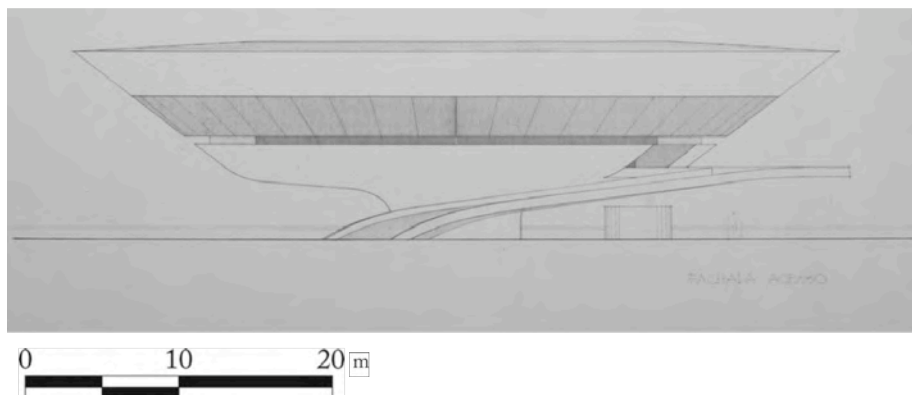


Figura 153. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1991) – interrupção da esquadria.

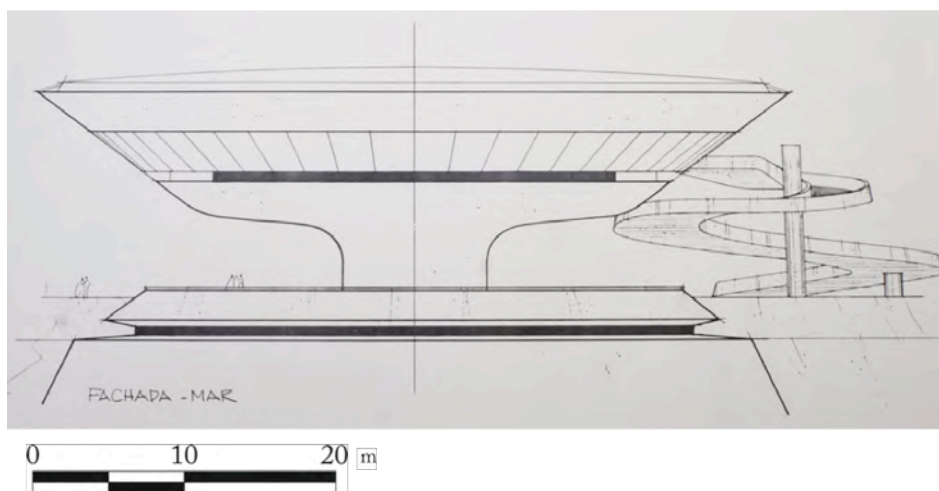


Figura 154. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1993) – semi-enterrado com formas mais puras.

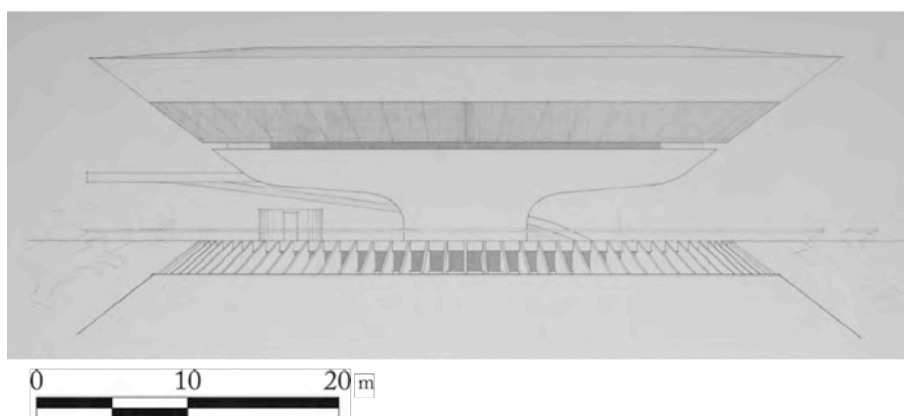


Figura 155. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1991) – semi-enterrado com brises.

À esquerda está a rampa, um volume escultórico que toca o cálice em dois pontos. Sua localização, descentralizada dos eixos principais do terreno, causa um equilíbrio assimétrico com o volume principal. Observando os esboços do arquiteto, ela parece ter sido pensada a *posteriori*, apesar da cadência que confere ao conjunto, fato confirmado recentemente pelo arquiteto: “[...] O estudo estava pronto, e uma rampa levando os visitantes ao museu completou o meu projeto” (PREFEITURA DE NITERÓI, 2006, p.28).

A estrutura do Museu de Arte Contemporânea de Niterói foi calculada pelo engenheiro Bruno Contarini, responsável pelos cálculos dos grandes vãos da Universidade de Constantine (1969), na Argélia (fig.156) (fig.157). Toda em concreto, a estrutura do Museu de Arte Contemporânea de Niterói possui como apoio central um cilindro de 9 metros de diâmetro construído a partir de uma única sapata de 2 metros, com fundações diretas que atingem 5,7 metros. Do topo do cilindro abre-se um volume em forma de concha, dividido em seis porções equivalentes por vigas altas em balanço, ligadas ao eixo central. Acima dessa concha, por trás da faixa envidraçada, seis colunas apoiam-se nas vigas altas e sustentam o mezanino e a cobertura. As seis colunas localizam-se na extremidade das paredes que envolvem o salão de exposições. A cobertura, uma laje de concreto protendido impermeabilizada, com 50 metros de diâmetro, arremata o cálice.

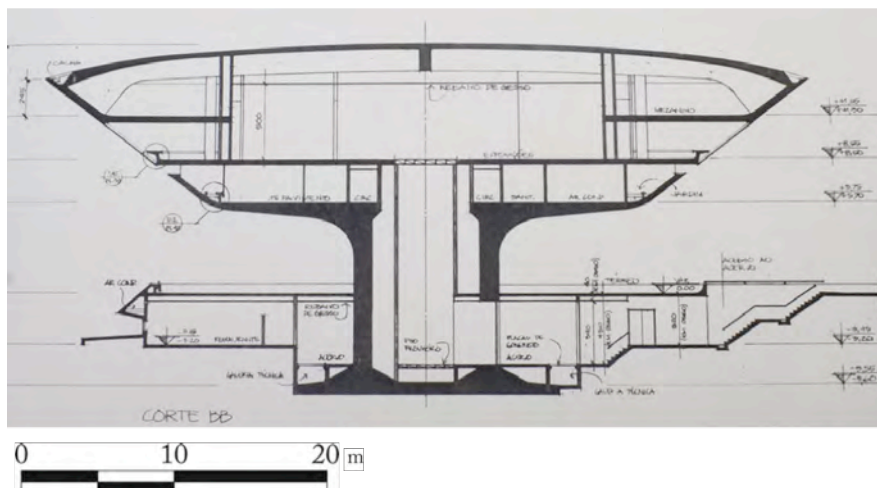


Figura 156. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1993) – estrutura – corte transversal.

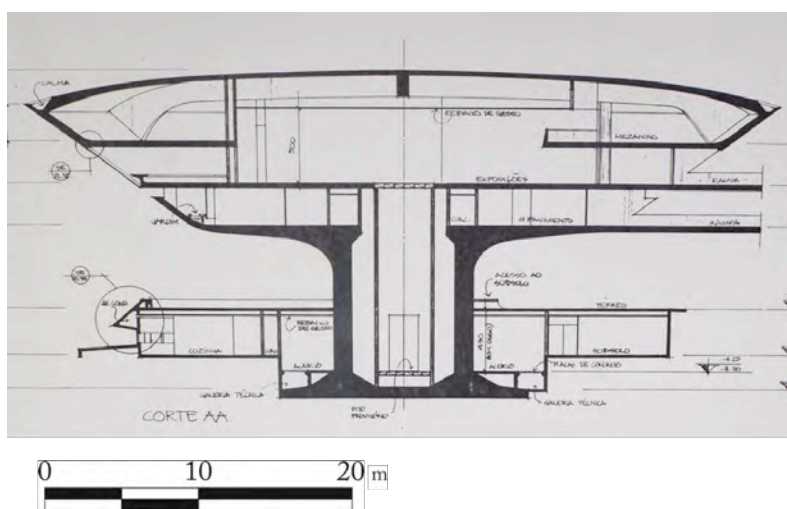
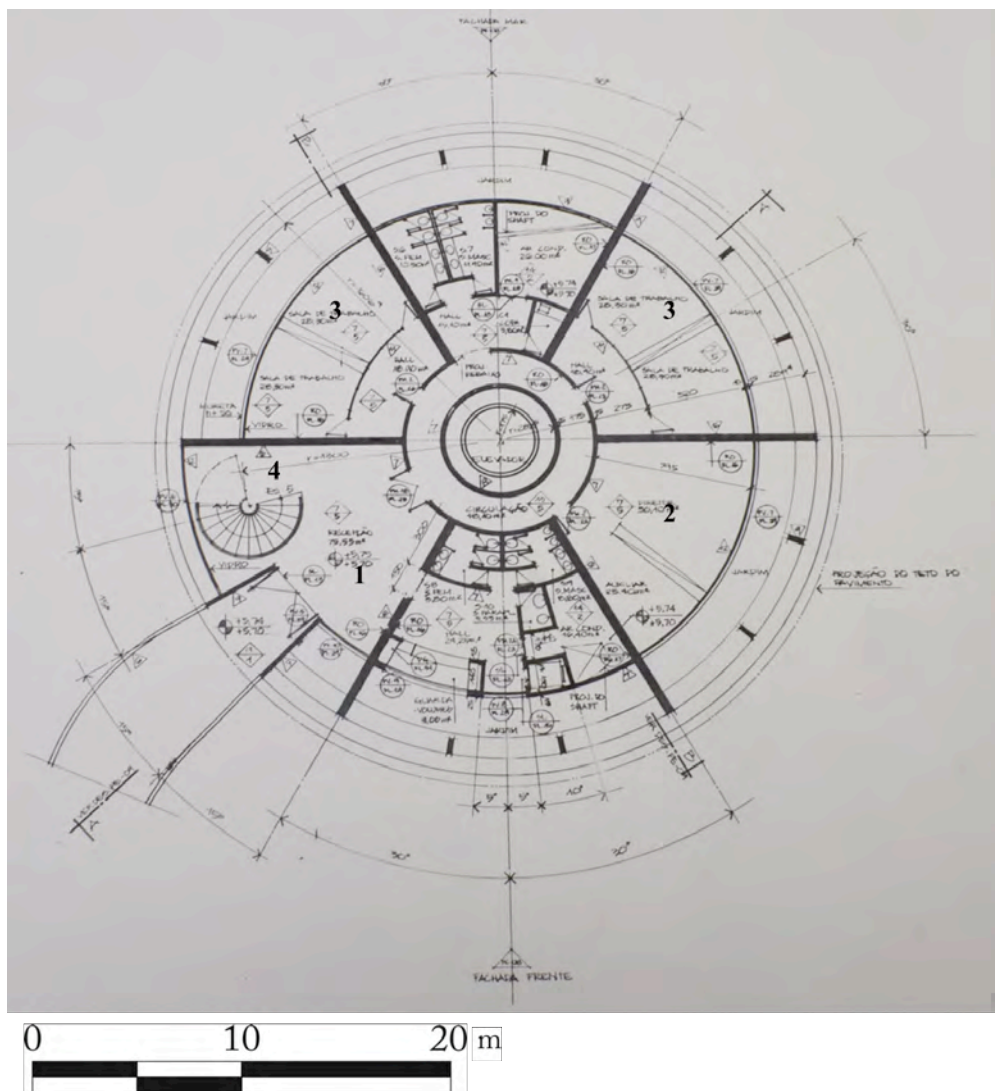


Figura 157. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1993) – estrutura – corte longitudinal.

O museu é composto por cinco pavimentos. O primeiro, a concha invertida que surge do apoio central, divide-se radialmente em seis porções que abrigam salas administrativas, interligadas por um corredor central (fig.158). Um estreito rasgo envidraçado junto ao teto e rente ao piso do pavimento superior oferece iluminação natural às salas. A mesma caixilharia fecha dois pavimentos, primeiro e superior.

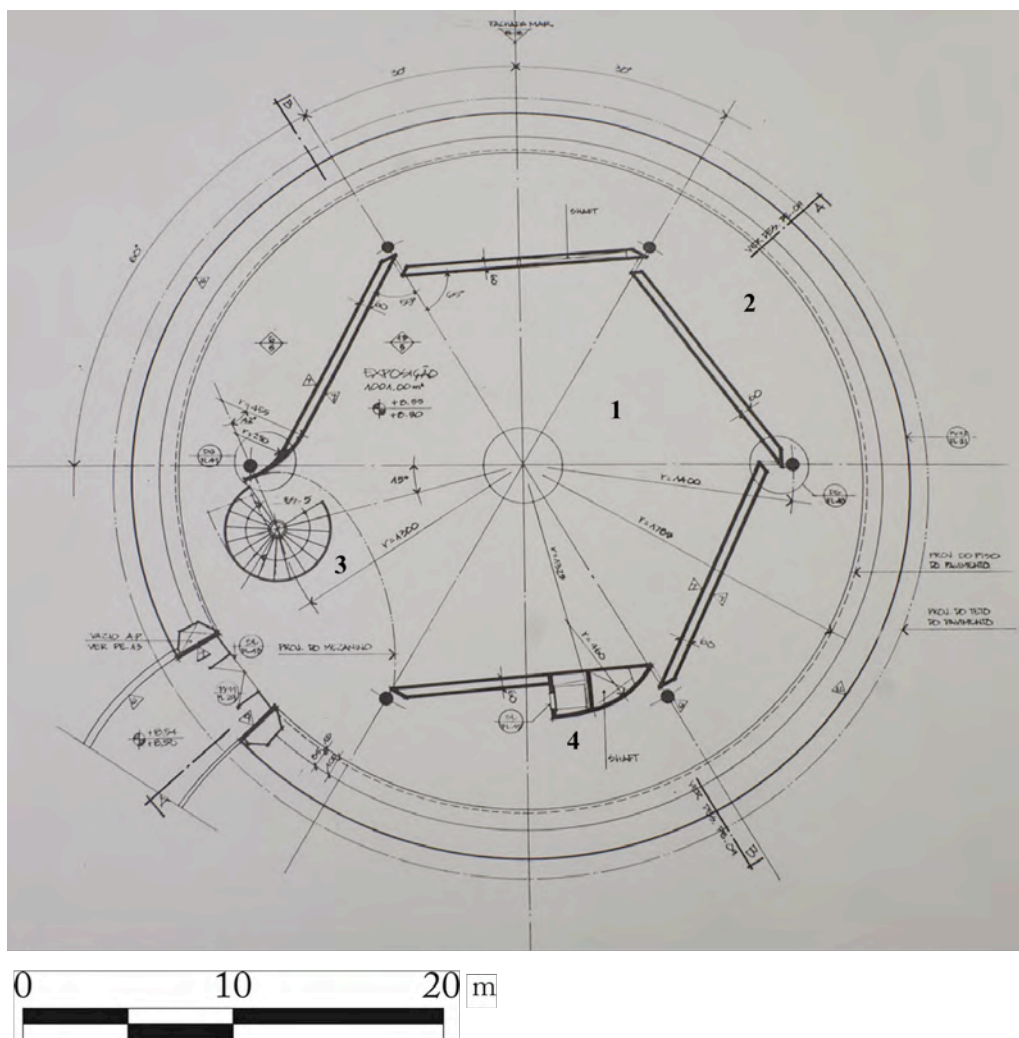


1. hall
2. diretoria
3. salas de trabalho
4. escada ao salão

Figura 158. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1993) – 1º pavimento – divisão radial.

Acima do pavimento administrativo encontra-se um salão expositivo de dupla altura, definido por cinco paredes retas (fig.159) e dispostas em configuração hexagonal.<sup>68</sup> As paredes não se tocam, permitindo a passagem de pessoas e iluminação (fig.160). Um dos lados do hexágono é aberto e permite o acesso ao salão a partir da rampa.

<sup>68</sup> Na dissertação de Fernando Frank Cabral, há um croqui do salão de exposições octogonal e não hexagonal, como foi construído. CABRAL, Fernando Frank. **A procura da beleza: aprendendo com Oscar Niemeyer**. Dissertação (Mestrado), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002, p.199.



1. salão de exposições
2. varanda
3. escada de acesso ao mezanino
4. elevadores

Figura 159. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1993) – 2º pavimento – exposição – cinco paredes retas.



Figura 160. Museu de Arte Contemporânea de Niterói – 2º pavimento – exposição – possibilidade de iluminação.

Em razão da organização do salão em torno de um núcleo central, a forma induz ao percurso circular. Contudo, há um segundo percurso possível, que se assemelha ao desenho de um cata-vento. O círculo é percebido pela configuração do salão e pela iluminação circular do teto, mas a partir do centro pode-se ir a qualquer ponto da varanda, caso atravessemos as frestas derivadas do desencontro das paredes. A luz natural varre as frestas, induzindo, centrifugamente, o observador a outro passeio. Desde então instala-se a dúvida. Seguir na leitura das obras de arte expostas ou ceder à sedução da paisagem? Na varanda (fig.161), a moldura da esquadria museifica os elementos do panorama, e esses rivalizam com as obras em exposição.

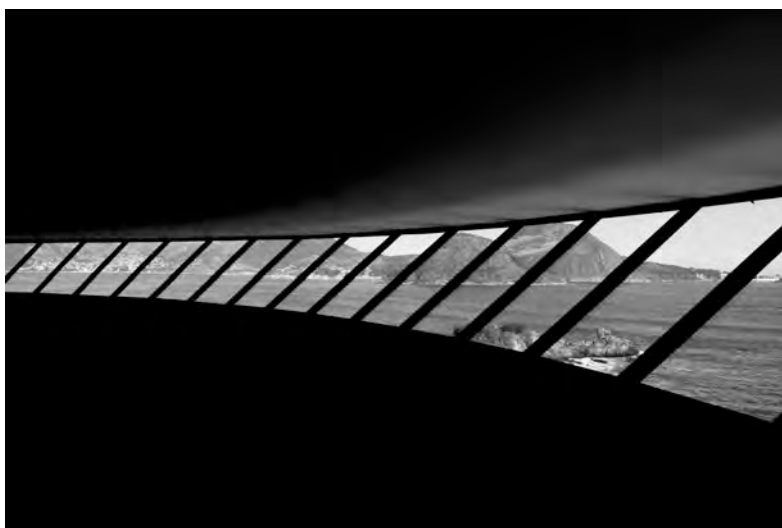


Figura 161. Museu de Arte Contemporânea de Niterói – 2º pavimento – varanda com vista para a baía.

A favor do projeto arquitetônico, alguns croquis de Niemeyer representam na varanda olhos voltados para o exterior, sugerindo um espaço mirante e não um espaço expositivo (fig.162). De qualquer modo, o tratamento espacial criado pelo arquiteto influencia no *layout* das exposições. O percurso induzido pela arquitetura quebra o movimento circular e a usual contemplação sequencial das obras de arte. Isso não é em si um problema, pois a forma



proposta exige um novo esquema de ocupação, levantando uma questão direcionada às próprias obras e à sua disposição para exibição nesse pavimento.<sup>69</sup>

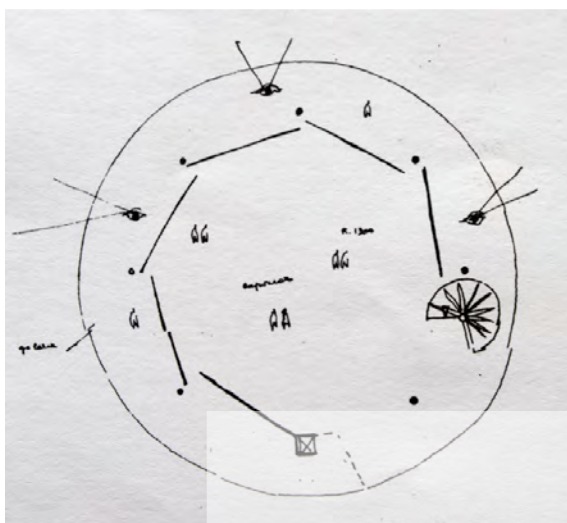
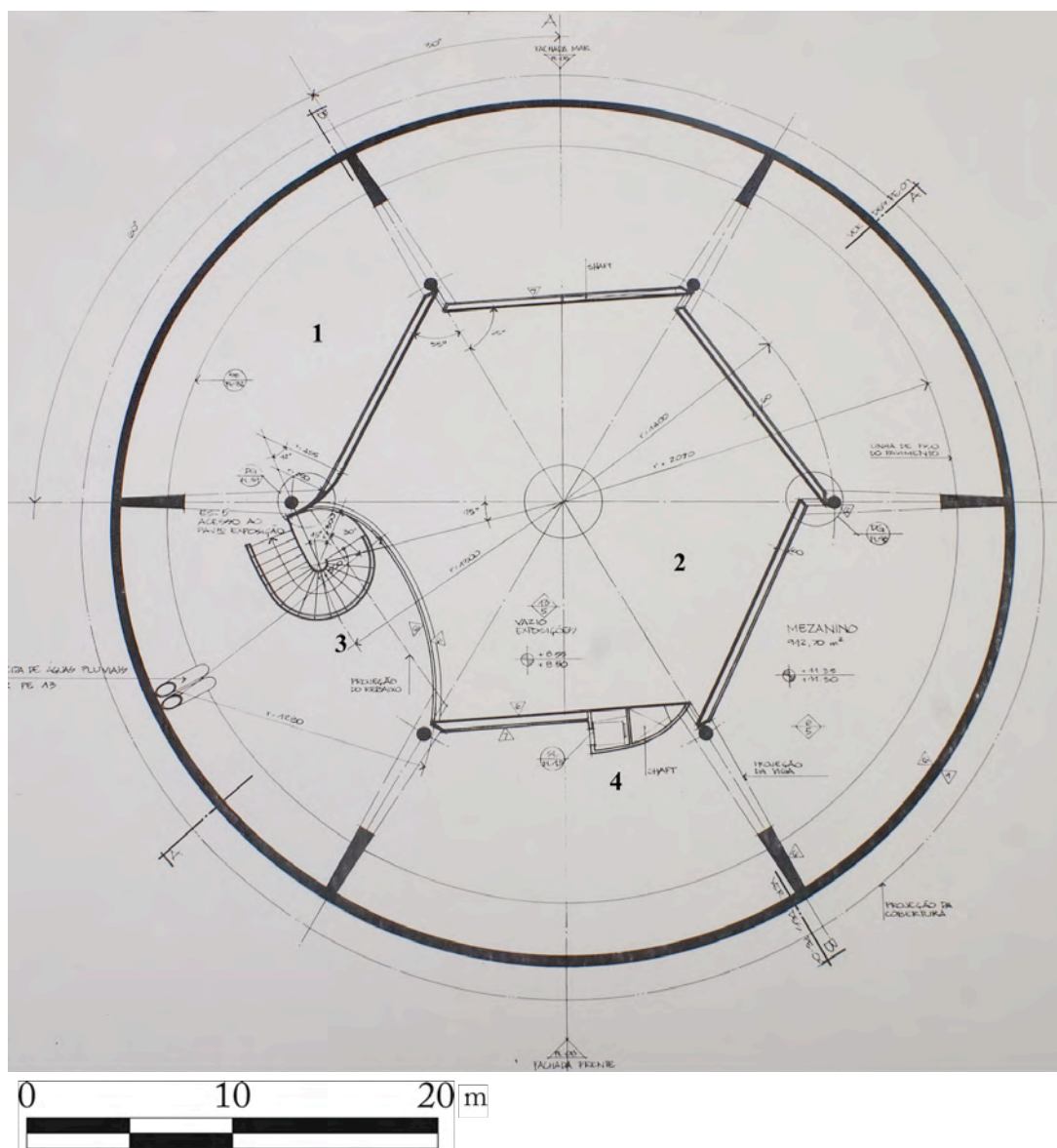


Figura 162. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (sem data) – 2º pavimento – varanda como mirante – croqui.

O mezanino (fig.163) repete a varanda abaixo, mas se alarga em função das linhas ascendentes do museu. O mezanino é fechado pelo prolongamento das paredes do salão. A vista do salão central é possível por meio de um balcão, que se debruça no hexágono virtual, onde não há parede. A comunicação entre o mezanino e os dois outros pisos inferiores dá-se externamente pela rampa, e internamente por meio de escadas em caracol e pelo elevador. No mezanino, circulação e espaço expositivo se mesclam, o percurso de visitação   sequencial e circular, induzido pela forma anelar (fig.164).

<sup>69</sup> Para Luiz Guilherme Vergara, ex-diretor do museu, a varanda foi projetada para descanso e suporta apenas “projetos especiais” que possam oferecer um caminho de diálogos com a paisagem e o circuito (Apêndice, p. 295).



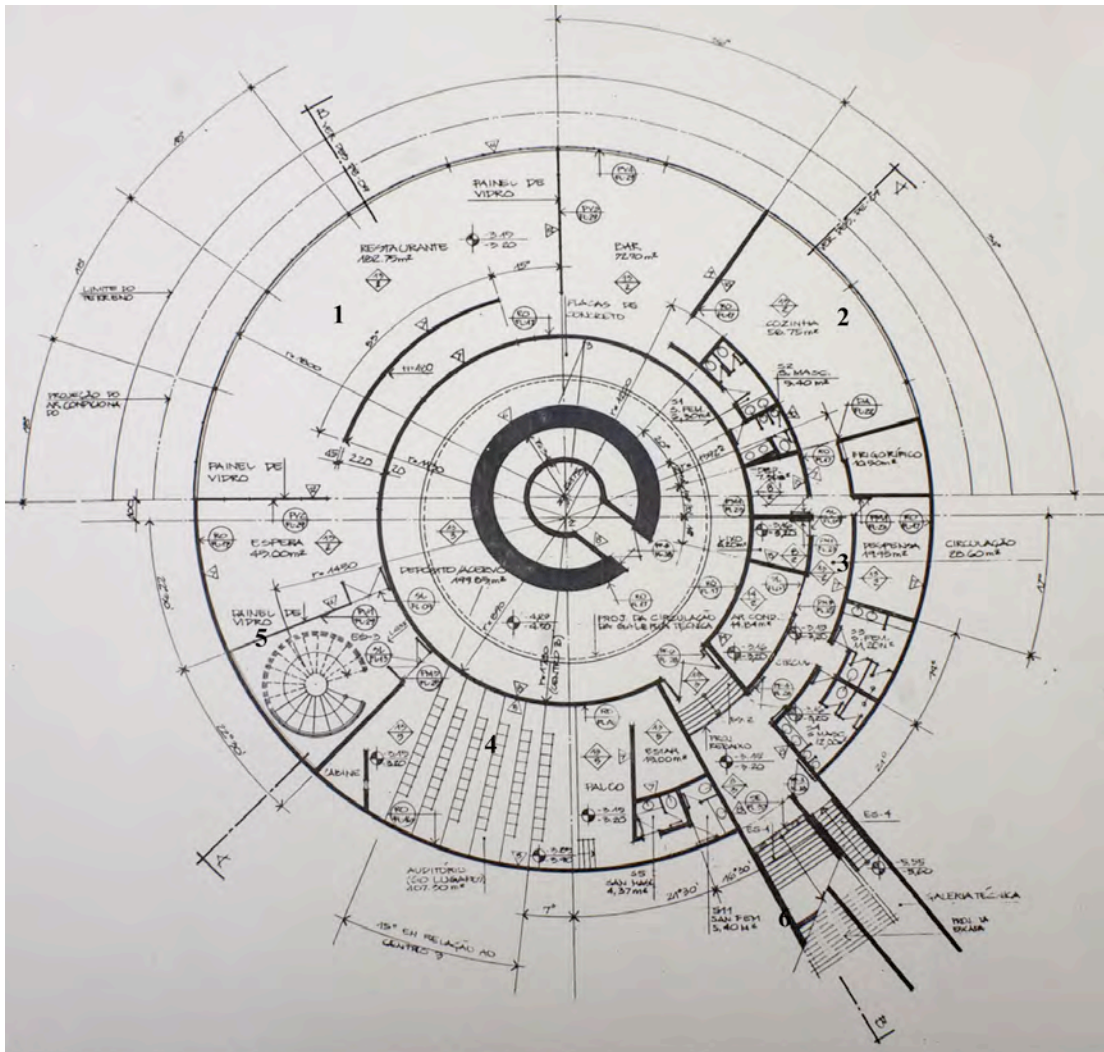
1. mezanino
2. vazio
3. escada de acesso ao salão
4. elevadores

Figura 163. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1996) – 3º pavimento – mezanino.



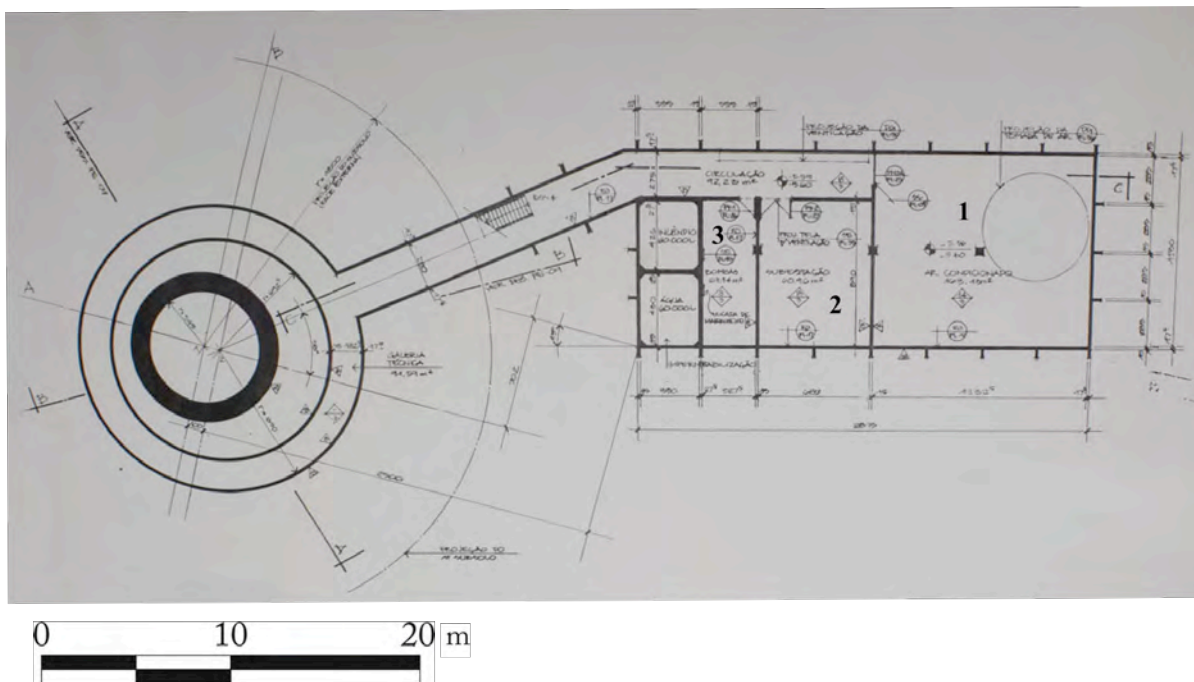
Figura 164. Museu de Arte Contemporânea de Niterói – 3º pavimento – mezanino – vista parcial.

Abaixo do espelho d'água, o nível semi-enterrado configura-se como dois anéis concêntricos (fig.165). O externo divide o espaço radialmente nas áreas do restaurante, bar, cozinha, auditório e espaços de apoio para funcionários. O anel interno é ocupado pelo acervo, tendo ao centro o elevador para transporte de obras até o salão de exposições. O elevador localiza-se dentro do pilar central, que é oco. Uma solução mais evoluída em relação à proposta para o Museu de Arte Moderna de Caracas, em que o içamento das obras por meio de um sistema de guincho exterior ao corpo do museu as deixaria vulneráveis à umidade e à insolação. Abaixo do pavimento semienterrado, o subsolo (fig.166) compõe-se em parte por um anel de circulação ao redor do pilar central, e em parte por um bloco retangular, afastado do corpo principal. No bloco independente estão caixa d'água, subestação, bomba e ar condicionado.



1. restaurante
2. cozinha
3. serviços/sanitários
4. auditório
5. escada de acesso nível praça
6. escada de acesso ao acervo

Figura 165. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1996) – semi-enterrado.



1. ar condicionado
2. subestação
3. bombas

Figura 166. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1996) – subsolo.

A iluminação do museu mescla luz natural e artificial. No salão principal a luz artificial é refletida por um elemento circular junto ao teto e por trilhos; na varanda, ela é refletida por meio de uma reentrância em um banco que contorna a esquadria; no mezanino, ela é posicionada em uma sanca que une piso e teto, e em *spots* focais dispostos em trilhos, que direcionam a luz para as obras em exposição. A entrada de luz natural é garantida pelo rasgo contínuo da fachada envidraçada e pelas aberturas das portas de acesso aos pavimentos. As paredes do salão servem de anteparo para a luz natural que vem do exterior.

Em artigo publicado sobre o MAC de Niterói, Niemeyer diz abertamente ter sofrido a influência da forma do Museu de Caracas. “Não queria repetir a freqüente solução de um cilindro sobre o outro, mas seguir a idéia do museu de Caracas” (SEGRE, 1996, p.35), declara. A análise das plantas dos dois museus demonstra que o Museu de Arte

Contemporânea de Niterói assemelha-se ao Museu de Arte Moderna de Caracas, não só na forma mas também no programa. Em Niterói, o arquiteto repete os principais espaços do museu venezuelano, substituindo a escola de arte por um restaurante. Uma decisão que, se por um lado acompanha os reflexos das mudanças econômicas ocorridas nas últimas décadas, quando alguns museus passam a receber financiamentos advindos de fontes particulares, por outro lado, segundo o arquiteto Sandro Silveira (Apêndice, p.297), atende às exigências feitas por um dos sócios da construtora dona do terreno, que negocia seu uso.

Em entrevista, Luiz Guilherme Vergara, diretor geral do museu<sup>70</sup> até 2008, diz não ter havido participação de nenhuma equipe formada por profissionais relacionados a museus na definição do programa arquitetônico durante a concepção do projeto (Apêndice, p.293). Entrevistado sobre o Museu de Niterói, Jair Valera, arquiteto da equipe que desenvolve os projetos de Niemeyer no Rio de Janeiro, explica que o escritório é diferente de um escritório normal, executa obras muito distintas, e por isso “a cada projeto desses a gente tem que sair, correr atrás do programa”, mas que, no caso do museu de Niterói a equipe, sendo contratada posteriormente, “praticamente não teve tempo de fazer outras coisas além das do Oscar” (CABRAL, 2002, p.43). Isso sugere que no caso do MAC, Niemeyer pode ter mesmo montado o programa sozinho, reutilizando as atividades conhecidas desde Caracas e adequando-as às modificações formais e estruturais surgidas. Segundo o arquiteto Sandro Silveira, antes da criação do projeto, Oscar Niemeyer havia estabelecido um programa mínimo, que se resumia a “exposição, administração, biblioteca, direção e reunião” (Apêndice, p.298).

---

<sup>70</sup> Luiz Guilherme Vergara foi diretor da Divisão de Arte Educação de 1996-2004 e Diretor Geral a partir de 2004 até dezembro de 2008.

Em texto o arquiteto menciona uma solução inicial com “o apoio central sustentando apenas o salão de exposições” (NIEMEYER, 1997, p.11). Observa-se, em certos croquis, a possibilidade de tal solução. Uma faixa muito estreita entre a esquadria e a laje da cobertura é apresentada, onde realmente não caberia o mezanino com a altura construída (fig.167). A partir daí verifica-se a conjugação de programa e forma.



Figura 167. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (sem escala) – croqui sem espessura para mezanino.

Em um artigo de 1993 sobre a construção do museu, Mônica Sinelli revela uma curiosa configuração programática, que complementa a solução inicial descrita por Niemeyer. Na versão do projeto citado por Sinelli, “uma escada interna na haste do cálice conduz a um *foyer* no subsolo, incorporando auditório, sala de exposição temporária, restaurante, bar, salas de reunião, biblioteca, sala de reserva técnica e sanitários.” (SINELLI, 1993, p.12). Aparentemente, com exceção do salão de exposições e da varanda, que ocupariam todo o cálice, o restante do programa seria acomodado no subsolo. A comunicação entre pisos seria feita por escada, e não por elevador ou por rampa como hoje acontece. Outro croqui revela uma abertura na base da haste, a possível passagem para os pavimentos inferiores e superiores (fig.168).

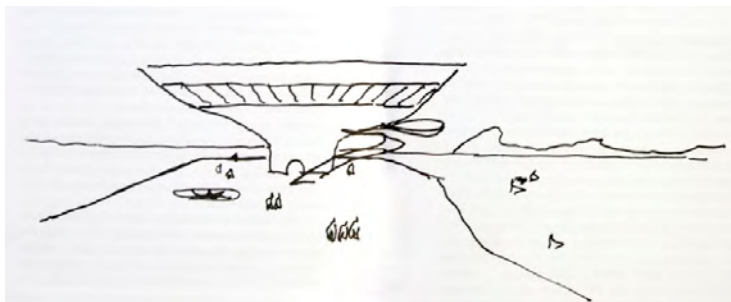


Figura 168. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (sem data) – croqui com abertura na haste do cálice.

No mesmo texto Sinelli menciona que “essa solução, representada por um apoio central sustentando apenas o salão com 40 metros de diâmetro, no centro da taça, recebeu alterações” (SINELLI, 1993, p.12). O próprio arquiteto conta que dobrou a altura das vigas radiais, antes dimensionadas em 1,50 m. Desse modo, parte das atividades antes destinadas ao subsolo passa a ocupar esse novo pavimento surgido da necessidade de modificação estrutural. “[...] Adicionamos um novo pavimento no conjunto”, diz Niemeyer, “nele incluindo o *foyer*, a recepção, o auditório<sup>71</sup>, as salas de trabalho, a biblioteca, os sanitários. É o projeto mais completo e econômico” (CABRAL, 2002, p.200), comenta Niemeyer.

Com parte do programa acomodado abaixo do salão, entre as vigas radiais que agora funcionam como paredes, faltava ao arquiteto resolver “os problemas da sala de exposição temporária e da reserva técnica” (CABRAL, 2002, p.193). Mantendo-se a diretriz da pureza arquitetural, que norteou o projeto, o terreno permanece livre de outras construções. Niemeyer opta por criar um mezanino sobre a varanda para exposições temporárias e alocar a reserva técnica no subsolo.

Não as podia localizar fora do Museu, pois ocupariam demais o terreno desmerecendo a pureza arquitetural desejada. Daí situar a primeira sobre a galeria externa do Museu, com largura variando entre quatro e cinco metros e a segunda no subsolo, a volta do núcleo central da estrutura (CABRAL, 2002, p.193).

<sup>71</sup> O auditório permaneceu no subsolo.



Nota-se aqui uma nova modificação estrutural. O cálice, antes ocupado apenas pelo salão de exposições e pela varanda, além de receber salas administrativas, tem o pé-direito aumentado para receber o mezanino. Jair Valera elogia a solução estrutural dada pelo engenheiro Bruno Contarini, mas lamenta que a cúpula tenha ficado muito alta: “Não é o que a gente tinha estudado [...] acho que precisou crescer a viga, não sei” (CABRAL, 2002, p.203).

No Museu de Arte Contemporânea de Niterói o arquiteto enfrenta duas situações distintas, relativas ao programa. Na primeira, tem a competência de acomodar parte do programa, criado por ele mesmo, em um espaço surgido em razão de uma modificação estrutural; na segunda, juntamente com Contarini, cria um espaço sobre a varanda e condensa todo o espaço expositivo no cálice, sem comprometer a pureza do volume. Contudo, desse inteligente jogo projetual resta a estranheza de um *foyer* sem auditório, previsto para o primeiro pavimento. Uma possível explicação para o fato de a rampa oferecer a mesma qualidade de acesso, para espaços hierarquicamente diferentes: um salão principal e uma área administrativa com sanitários. Para Ruy Ohtake, os dois acessos justificam-se pela beleza da evolução da rampa – “um caminhar que mais parece um passeio aéreo. A ida e vinda da passarela nos conduz visualmente pra o mar, para o Rio, para Niterói” (OHTAKE, 1996, p.82).

## 5.2. Museu Nacional (1999-2006)

O Museu Nacional é parte integrante de um grande complexo cultural previsto pelo Plano Piloto ainda na década de 1950. Inicialmente localizado na porção denominada Setor Norte, o projeto do museu, especificamente, foi novamente estudado por Niemeyer na década de 1970.

Na década seguinte, no governo de José Aparecido (1985-1987), Niemeyer apresenta a primeira proposta para o edifício – um bloco retangular com “180 metros de extensão, dois apoios centrais e balanços de 80 metros sustentados por tirantes”<sup>72</sup> (NIEMEYER, 2000, p.87) (fig.169).

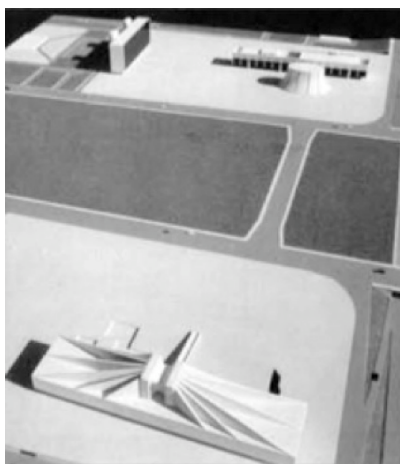


Figura 169. Museu de Brasília (década de 1970) – maquete da 1ª versão.

Em 1986, uma nova versão é publicada pela revista *Módulo* (1986), para o mesmo terreno. Nela o edifício retangular é substituído por um circular com 55 metros<sup>73</sup> de raio, suspenso por núcleo central e vigas estruturais (fig.170). Anexos ao museu encontram-se o Ministério da Cultura, uma Escola de Balé e ateliês (fig.171). Posicionado mais a leste do terreno, o museu ocupa posição central em relação aos outros três prédios, conectando-se ao Ministério da Cultura por meio de galeria subterrânea. Os dois lados menores do terreno são servidos por estacionamentos.

<sup>72</sup> Ao ser consultado, o engenheiro Pier Luigi Nervi sugere tirantes metálicos e lamenta – “Niemeyer, você deveria ter me procurado dez anos atrás.” NIEMEYER, Oscar. **Minha Arquitetura**. Rio de Janeiro: Revan, 2000, p.87.

<sup>73</sup> Um edifício de aproximadamente 28.500 m<sup>2</sup>, considerados os 55 metros de raio.

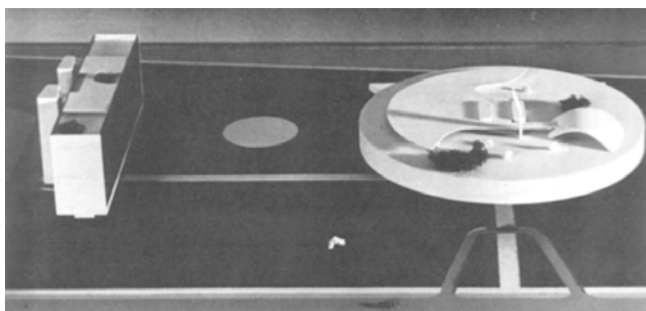
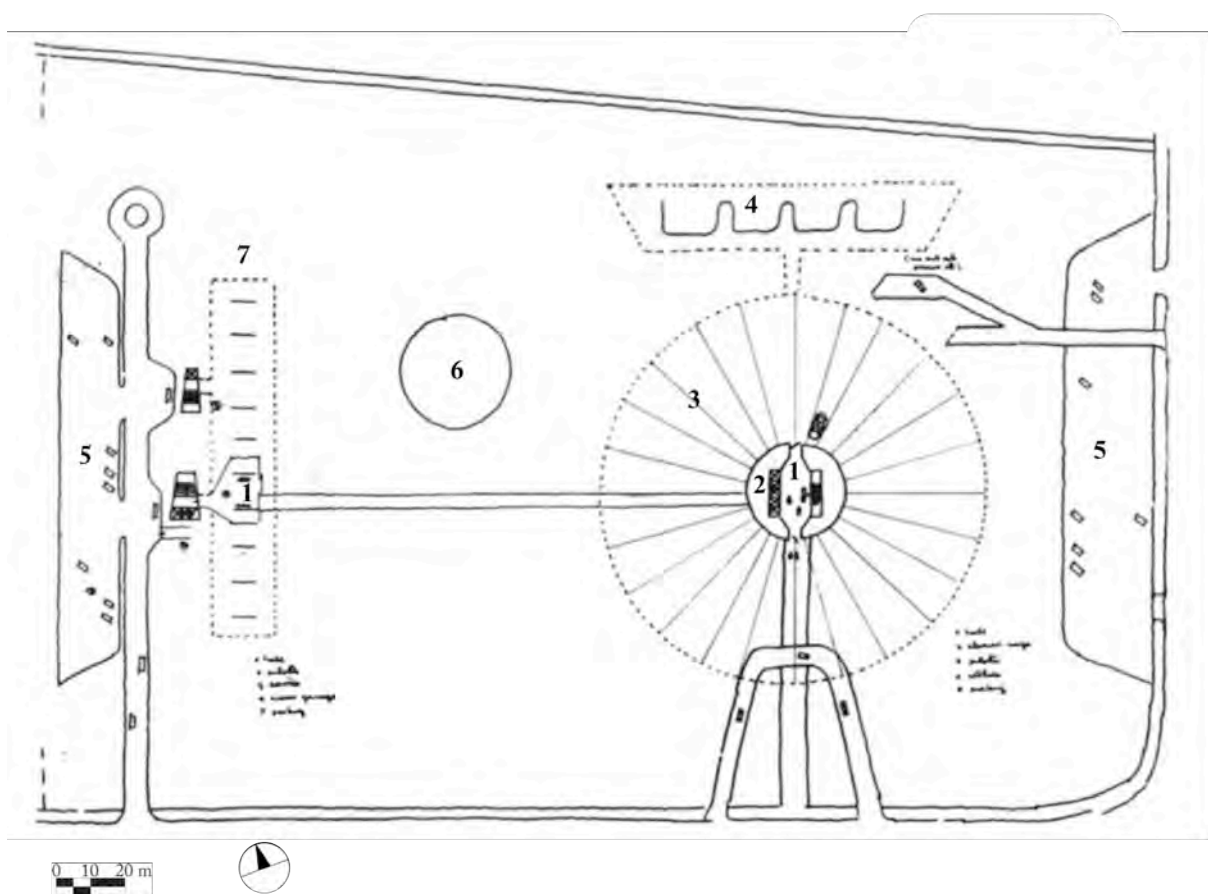


Figura 170. Museu de Brasília (1986) – maquete da 2ª versão.



1. hall
2. elevadores de carga
3. *pilotis*
4. ateliês (projeção)
5. parking
6. Escola de Balé
7. Ministério da Cultura (projeção)

Figura 171. Museu de Brasília (1986) – Térreo.

Em 1999, Niemeyer é novamente convidado pelo governo do Distrito Federal a retomar a ideia de um museu para Brasília. O arquiteto consulta o engenheiro José Carlos Sussekind, que revisa a proposta do bloco retangular, mas recomenda o uso do concreto em vez dos tirantes metálicos sugeridos por Pier Luigi Nervi, na época. O projeto é então analisado por uma comissão do Governo Federal, cujo parecer desfavorável aponta o alto custo da obra.<sup>74</sup> Sussekind lamenta a decisão que impede a execução da obra, que viria a ser “o recorde supremo do concreto armado e o testemunho vivo do nível da competência maior dos brasileiros em arquitetura e engenharia” (NIEMEYER; SUSSEKIND, 2002, p.23).

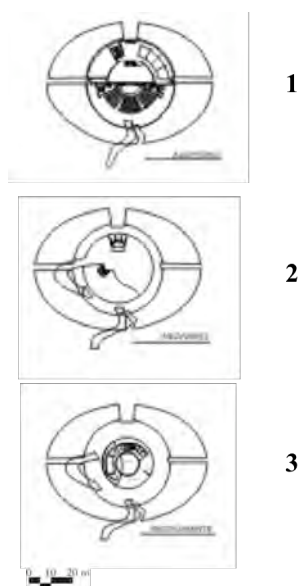
Diante do parecer da comissão, Niemeyer, sem alternativas, elabora um novo projeto, e “por motivos de economia e tempo” (NIEMEYER, 2004, p.236), o partido é radicalmente modificado. O arquiteto propõe uma cúpula com 40 metros de diâmetro de base, com lajes de piso apoiadas nas paredes e uma alça externa de ligação entre salão de exposições e mezanino (fig.172) (fig.173). Mas Sussekind (2002) conta que Niemeyer, ao fazer uma maquete quase completa da Esplanada dos Ministérios, constata que o museu ficara pequeno demais diante do conjunto, e assim, mesmo com os cálculos já adiantados, decide dobrar o diâmetro do volume.<sup>75</sup> Uma decisão que nos remete àquela tomada no projeto do Palácio das Artes, em

---

<sup>74</sup> “[...] a Comissão encarregada de viabilizá-lo concluiu que outros museus existentes podiam ficar enciumados diante desse gasto de verba.” (40 milhões de reais). NIEMEYER, Oscar; SUSSEKIND, José Carlos. **Conversa de amigos: correspondência entre Oscar Niemeyer e José Carlos Sussekind**. Rio de Janeiro: Revan, 2002, p.72.

<sup>75</sup> A forma do conjunto Museu Nacional e Biblioteca foi criticada por Nicolai Ouroussoff – “A cúpula branca do museu, perfurada num ponto por uma longa rampa, repousa em sua praça de concreto com a graça de um abrigo militar. [...] Agora a vista [do Eixo Monumental] está bloqueada pelas formas monótonas do museu e da biblioteca, e a sensação de surpresa está perdida.” (tradução nossa). “The Museum’s white dome, pierced at one end by a long ramp, rests on its concrete plaza with the grace of an army bunker. [...] now the [Monumental Axis] view is blocked by the monotonous forms of the museum and library, and the sense of surprise is lost.” OUROUSSOFF, Nicolai. “Even if His Own Work isn’t broken, a Brazilian architect fixes it. **The New York Times**, 27 de dezembro de 2007.

que o diâmetro da cúpula tem o tamanho duplicado, ao mesmo tempo em que o programa é convertido de planetário para museu.



1. auditório
2. exposição
3. restaurante

Figura 172. Museu de Brasília (1999) – 3ª versão – pavimentos (sem escala).

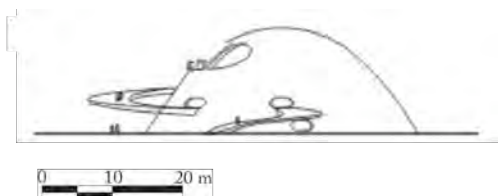
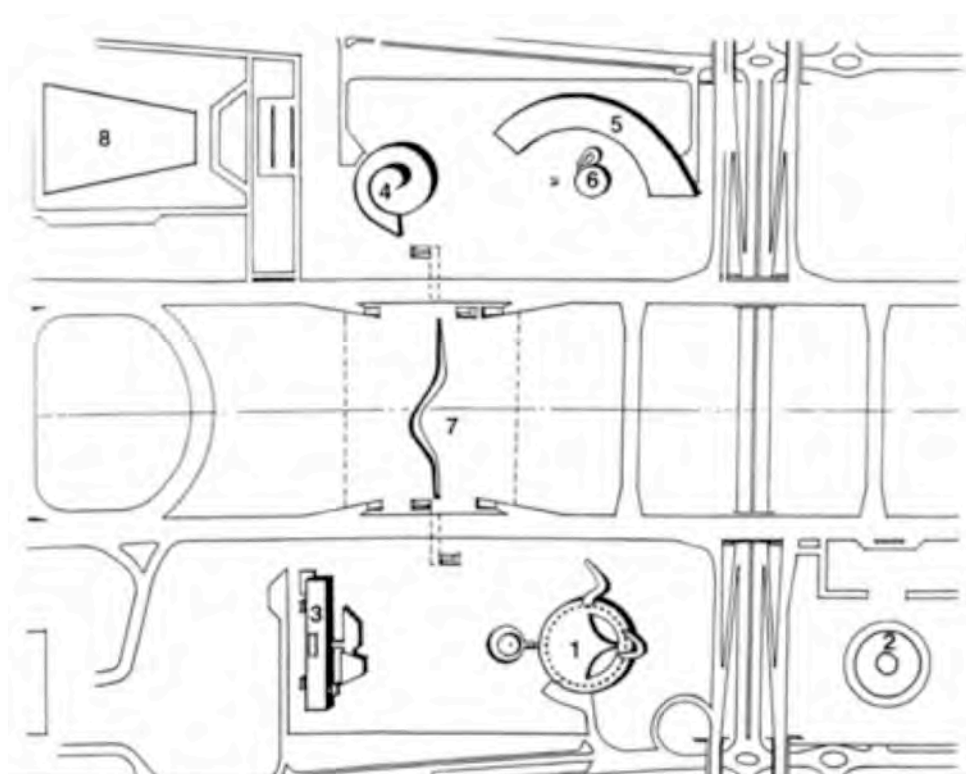


Figura 173. Museu de Brasília (1999) – 3ª versão – fachada.

Abandonados os projetos das décadas de 1970 e 1980, e a “versão minimalista”,<sup>76</sup> com 40 metros de diâmetro de cúpula, Niemeyer trabalha outra versão do projeto, uma grande cúpula de 80 metros, modificando-a três vezes. Na primeira versão a grande cúpula ainda mantém as duas aberturas na cobertura e no térreo, sendo adicionado ao museu um volume circular,

<sup>76</sup> A versão foi apelidada por Sussekind de “versão minimalista”. NIEMEYER, Oscar; SUSSEKIND, José Carlos. **Conversa de amigos: correspondência entre Oscar Niemeyer e José Carlos Sussekind**. Rio de Janeiro: Revan, 2002, p.72.

anexo e rebaixado em relação à praça, que complementa a escola de arte, localizada no térreo. Defronte ao museu encontra-se o bloco que abriga a Biblioteca Nacional. O conjunto museu-biblioteca passa a integrar o Setor Sul, como no projeto de 1986, e não mais o Setor Norte, que será então ocupado por um centro musical, um complexo de cinemas e um planetário (fig. 174).

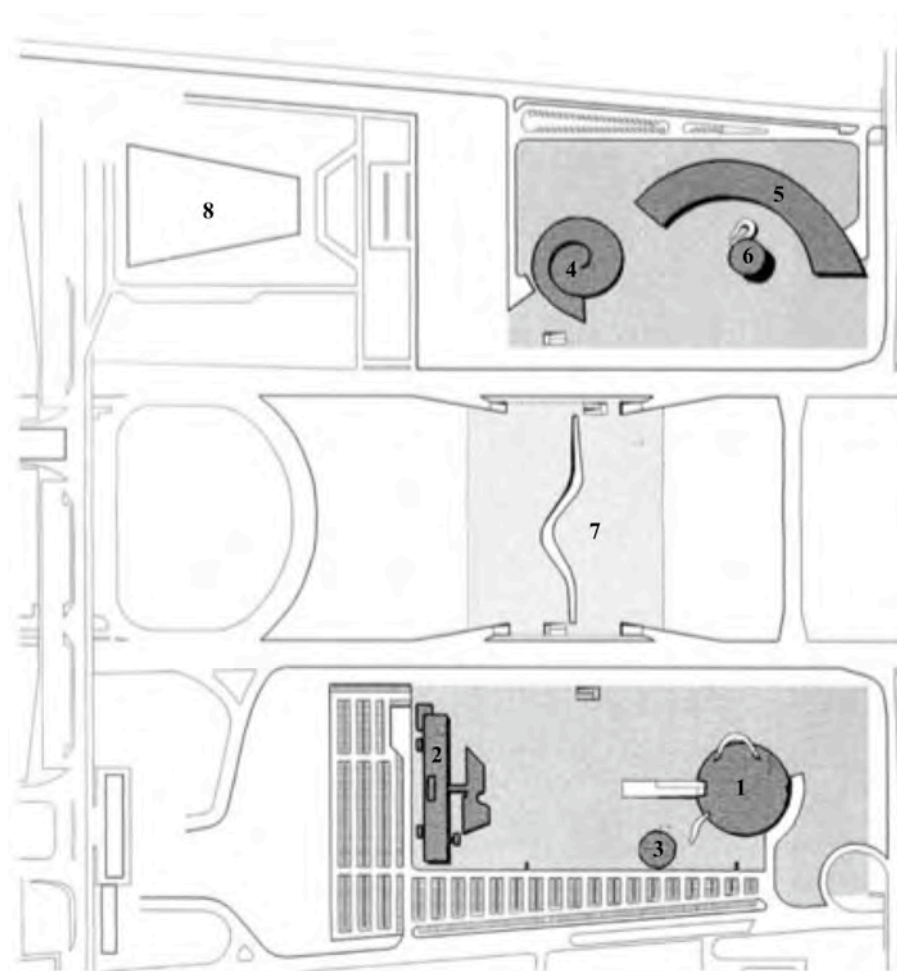


1. museu
2. catedral
3. biblioteca
4. centro musical
5. cinemas e lojas
6. planetário
7. galeria subterrânea
8. teatro

Figura 174. Museu de Brasília (1999) – 2ª versão – implantação.

Na segunda versão de 80 metros (fig.175), a escola de arte é eliminada do programa e o restaurante, que completava o mirante da cobertura, surge como volume anexo circular e

independente localizado à direita do museu. Nas duas situações, os setores são conectados por uma passagem subterrânea com lojas e estacionamento no subsolo. Um corte sinuoso na cobertura oferece iluminação zenital à galeria.



1. museu
2. biblioteca
3. restaurante
4. centro musical
5. cinemas e lojas
6. planetário
7. galeria subterrânea
8. teatro

Figura 175. Museu de Brasília (1999) – 2ª versão – implantação.

Na versão construída (fig.176), a terceira, a forma do museu e sua localização já se encontram definidas. Haverá apenas pequenas modificações na rampa principal e na de fundo; o

acrécimo de três espelhos d'água circulares no espaço entre o museu e a biblioteca; e novos recortes no estacionamento, que ganha contornos irregulares e *cul-de-sacs*.



1. museu
2. biblioteca
3. restaurante
4. três espelhos d'água

Figura 176. Museu de Brasília – versão construída – implantação.

Após a decisão de ampliar a cúpula de 40 para 80 metros, o edifício do museu ainda passa por uma série de modificações. Vejamos: a primeira versão da grande cúpula apresenta duas rampas externas, uma de acesso, sinuosa, voltada para o Eixo Monumental e outra, em forma de alça, voltada para a Catedral, que conecta internamente salão de exposições e mezanino. As



rampas quebram a geometria da cúpula. No alto do volume, dois grandes arcos recortados, como na “versão minimalista”, expõem o restaurante e o mirante. As aberturas do volume resumem-se à porta de acesso no térreo, coberta pela rampa sinuosa, duas portas que conectam a rampa em alça e um conjunto de aberturas circulares que contornam a base do edifício. Sem dúvida, uma derivação formal do Palácio das Artes (1951) (fig.177).

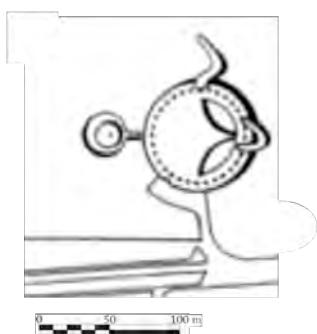


Figura 177. Museu de Brasília (1999) – versão com aberturas na base.

Numa segunda versão da grande cúpula, a modificação mais aparente é o fechamento dos arcos do volume (fig.178). Uma decisão tomada para “torná-lo arquitetonicamente ainda mais puro” (NIEMEYER; SUSSEKIND, 2002, p.117). São subtraídas da base do volume as janelas circulares, permanecendo as aberturas relativas ao acesso principal e às conexões da rampa aérea em alça. As rampas são modificadas. A rampa de acesso, antes sinuosa, é retificada e bifurcada, voltando para o meio da quadra, criando uma relação entre o museu e a biblioteca. A rampa em alça permanece, mas volta-se para o Eixo Monumental. Uma terceira rampa sinuosa é acrescida à direita do museu, aproximando-o do anexo que abriga o restaurante. Nota-se aqui a mudança radical do papel do restaurante: antes uma das atividades centrais da configuração espacial, atraindo o visitante ao topo do edifício para avistar o panorama da Esplanada, é reposicionado como anexo no fundo do museu. Com o fechamento das aberturas, uma decisão em favor da forma pura, sua localização privilegiada perde o sentido. O topo da cúpula é então tomado por tirantes, de onde pende o mezanino. Não há

mais na cúpula espaço para o restaurante, e assim, a exemplo da Escola de Arte do Museu de Caracas, ele passa a compor um volume à parte.

Na versão construída, a terceira, a cúpula assume a opacidade (fig.179); o anexo que contém o restaurante permanece, a rampa principal continua retilínea, mas perde a bifurcação; a rampa dos fundos<sup>77</sup> passa a contornar a cúpula e permite o acesso direto ao nível de exposições. Desse modo a ligação entre museu e restaurante vê-se ainda mais enfraquecida.

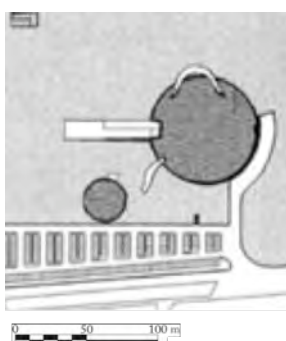


Figura 178. Museu de Brasília (1999) – versão opaca.



Figura 179. Museu de Brasília (2006) – versão construída.

Estruturalmente, o edifício é todo construído em concreto armado, formado por uma cúpula de casca dupla com nervuras internas radiais e circunferenciais. A solução da casca dupla remete-nos ao projeto para o Museu de Caracas, em que um sanduíche com duas paredes

<sup>77</sup> Nota-se que a origem formal dessa rampa encontra-se na rampa de ligação entre o Palácio das Artes e o Auditório do Ibirapuera, não executada.

inclinadas conecta-se por nervuras e afina-se na direção do topo do edifício. Externamente o museu apresenta duas formas distintas: um tronco de cone da base até ao pavimento de exposições; e uma calota esférica até a cobertura (fig.180). Internamente, do térreo até o topo da cobertura, o espaço é composto por um volume esférico. Os pavimentos são estruturados de modo convencional, com pilares e lajes nervuradas. Com exceção do mezanino, pendurado na cobertura por tirantes, como o mezanino do Museu de Caracas.

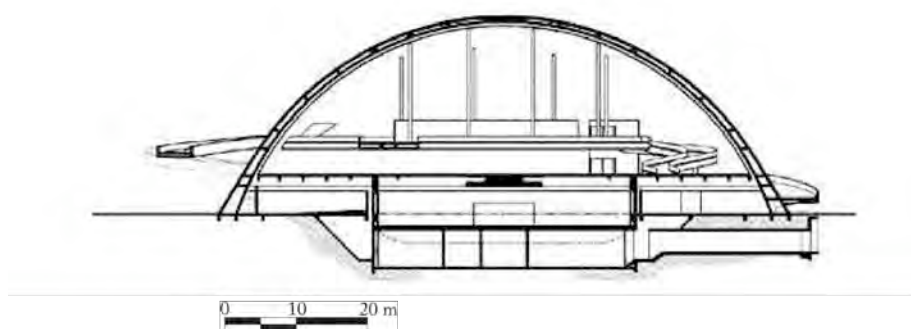


Figura 180. Museu de Brasília (2006) – versão construída – corte – sobreposição de duas formas: tronco de cone e cúpula.

Segundo o engenheiro Carlos Henrique Lima, responsável pelo projeto estrutural, a razão para o emprego dessa solução de dupla forma estava na “necessidade de uma rigidez que resistisse aos esforços de flexão impostos pelos tirantes da estrutura do mezanino, pelas vigas do piso de exposições e em maior grau, pela grande rampa externa engastada” (SAYEGH, 2007, sem paginação). A laje do pavimento de exposições apoia-se sobre a parede cilíndrica do auditório e liga-se estruturalmente à parede periférica. A laje do mezanino é dupla e sinuosa, totalmente suspensa pela cobertura por meio de tirantes metálicos. Tanto a rampa reta (fig.181) quanto a rampa em alça foram executadas em concreto protendido, enquanto a rampa de serviço, que contorna os fundos do museu, é engastada lateralmente na casca da cobertura.

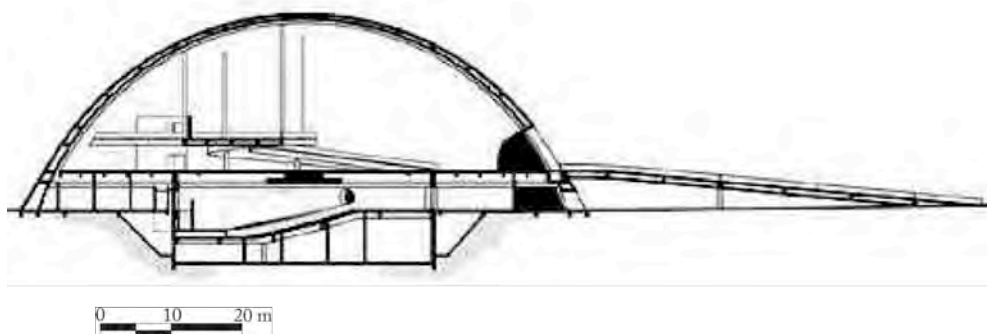


Figura 181. Museu de Brasília (2006) – versão construída – corte – rampa reta.

A primeira versão do projeto, com diâmetro de 40 metros e aberturas, na cúpula, para um mirante, apresentava estrutura menos complexa (fig.182). Segundo Sussekind, várias lajes internas venceriam o espaço vazio, apoiando-se apenas nas paredes, como em Caracas (1954). Mas com o aumento para 80 metros, o engenheiro decide “reforçar a cúpula para também suportar as lajes do mezanino, do restaurante e do mirante, suspendendo-as por intermédio de tirantes” (NIEMEYER, SUSSEKIND, 2002, p.73). Esse mesmo recurso de pendurar na cobertura as lajes, viabilizando amplos espaços internos, já havia sido empregado por Niemeyer em obras importantes, como a sede da Editora Mondadori (1968) e o Memorial da América Latina (1986-1988).

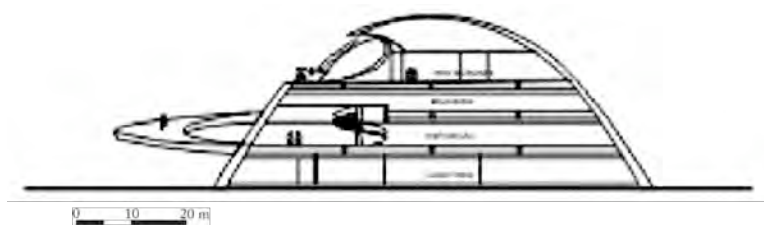


Figura 182. Museu de Brasília (1999) – versão de 40 metros de cúpula com abertura no topo – corte – estrutura simples.

Até a finalização, a versão do projeto, já com 80 metros e sem aberturas no topo, sofre modificações. Não foi possível localizar plantas referentes à primeira versão da grande cúpula (fig.183), todavia Niemeyer descreve o projeto no livro *Minha Arquitetura* (2004):

[...] o térreo destinado aos serviços gerais e um auditório para mil pessoas. No primeiro andar, o grande salão que uma sobreloja recorta e enriquece, os elevadores envidraçados, a rampa externa que, balanceada 15 metros, liga espetacularmente os dois pisos, e, quebrando a geometria severa da cúpula, o restaurante aberto para a paisagem e o céu imenso da nova capital.

E incluímos no programa do Museu uma Escola de Arte, que servirá como iniciação da juventude nos segredos da criação artística. Programa que nos levou a criar fora do Museu, já na praça, uma área rebaixada e protegida, onde as crianças poderão exibir espontaneamente o talento que nelas existe, sem a intervenção de um ensino limitador (NIEMEYER, 2004, p.89).

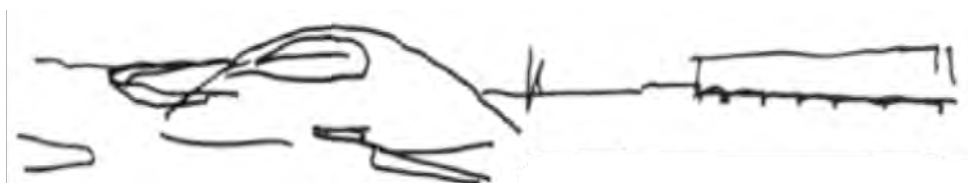
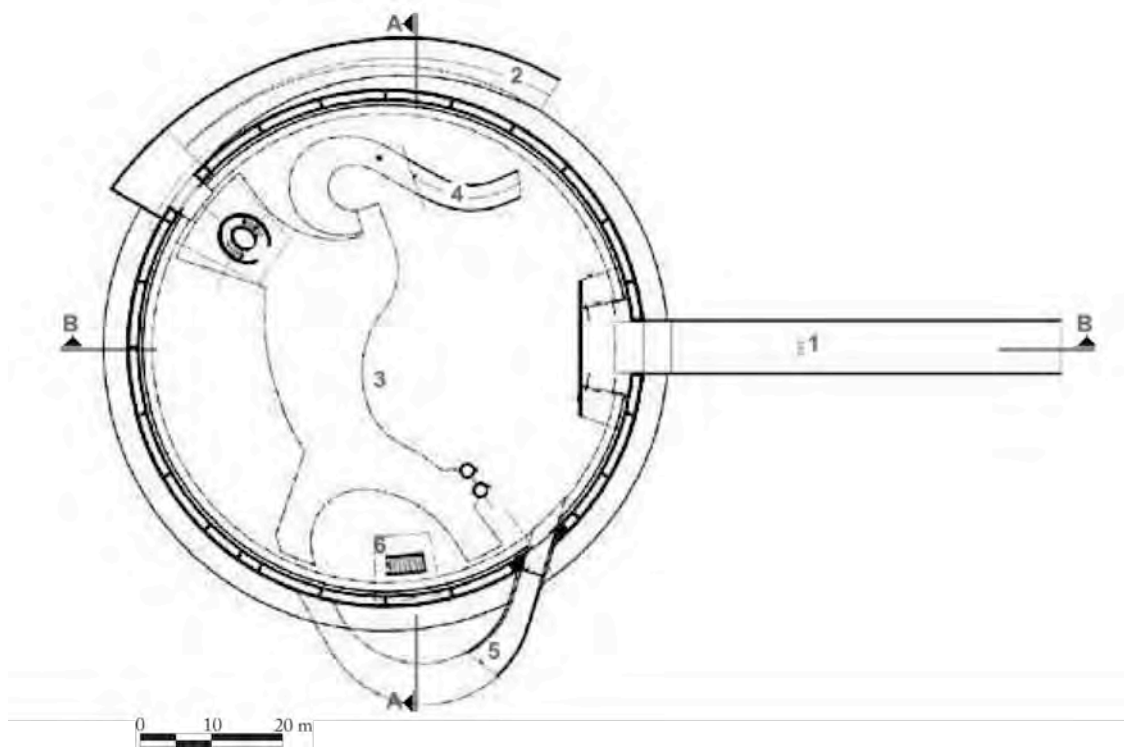


Figura 183. Museu de Brasília (1999) – versão cúpula de 80 metros com aberturas no topo – museu com biblioteca ao fundo – croqui.

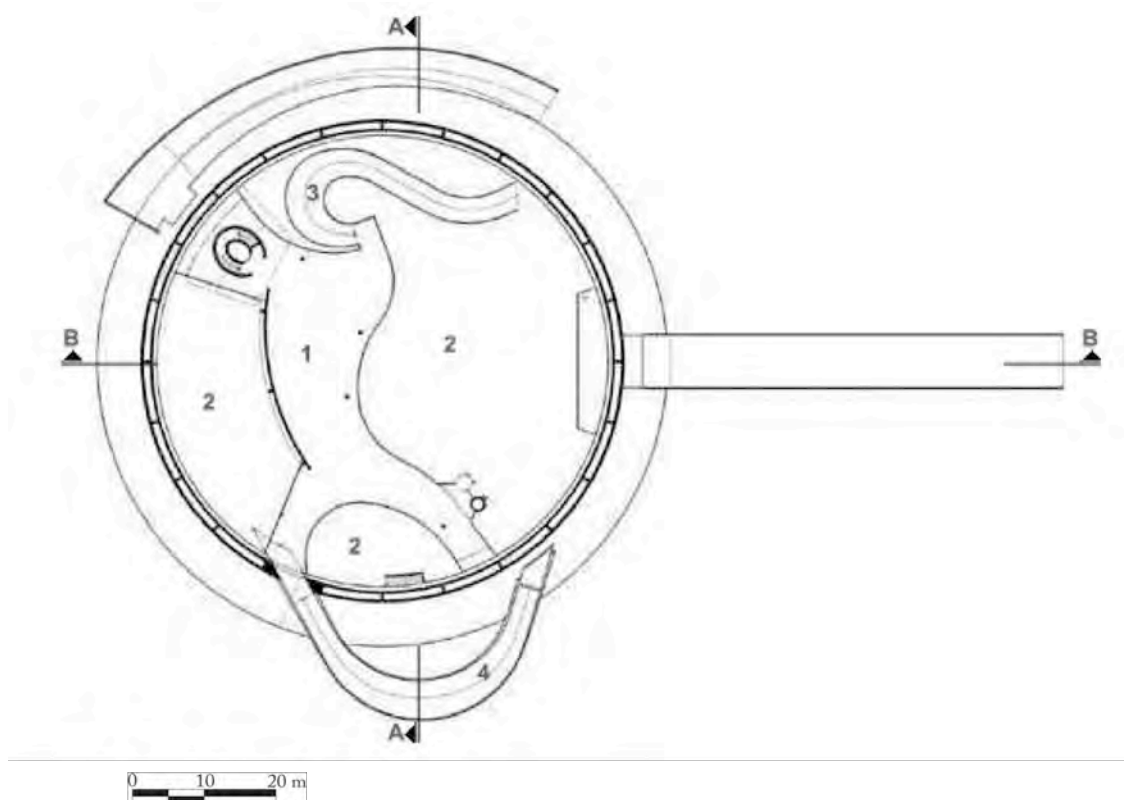
No museu construído, o pavimento superior abriga o salão de exposições (fig.184), que pode ser acessado diretamente da praça. Acima dele, não mais o restaurante, mas um mezanino de contornos sinuosos cobre parte do salão (fig.185). Seu desenho remete-nos, simultaneamente, aos mezaninos tensionados do Palácio das Artes e à antropomorfia do Museu de Caracas, porém com linhas mais suaves, mais femininas. Mezanino e salão comunicam-se por meio de rampas interna e externa, escadas internas e elevadores panorâmicos. No espaço expositivo, a poesia latente no museu venezuelano e no paulista também está presente: o visitante é surpreendido pela visão quase integral da cúpula, que simula uma abóbada celeste,<sup>78</sup> como no Palácio das Artes, e do mezanino que parece flutuar, como o do Museu de Caracas (fig.186).

<sup>78</sup> “[...] não é uma simples casca de concreto, pois nela estarão suspensos diversos mezaninos, em alturas diferentes, localizados de forma a não cortarem a vista do salão para o imenso céu de concreto armado, que é a cúpula.” NIEMEYER, Oscar. **Minha Arquitetura 1937-2004**. Rio de Janeiro: Revan, 2004, p.279.



1. rampa principal
2. rampa secundária
3. salão de exposições
4. rampa de acesso ao mezanino
5. rampa em alça
6. laje-jardim

Figura 184. Museu de Brasília (2006) – versão construída – 1º pavimento – exposições.



1. mezanino
2. vazio
3. rampa de acesso ao salão
4. rampa em alça

Figura 185. Museu de Brasília (2006) – versão construída – mezanino com contorno sinuosos.



Figura 186. Museu Nacional – interior do salão e mezanino acima.

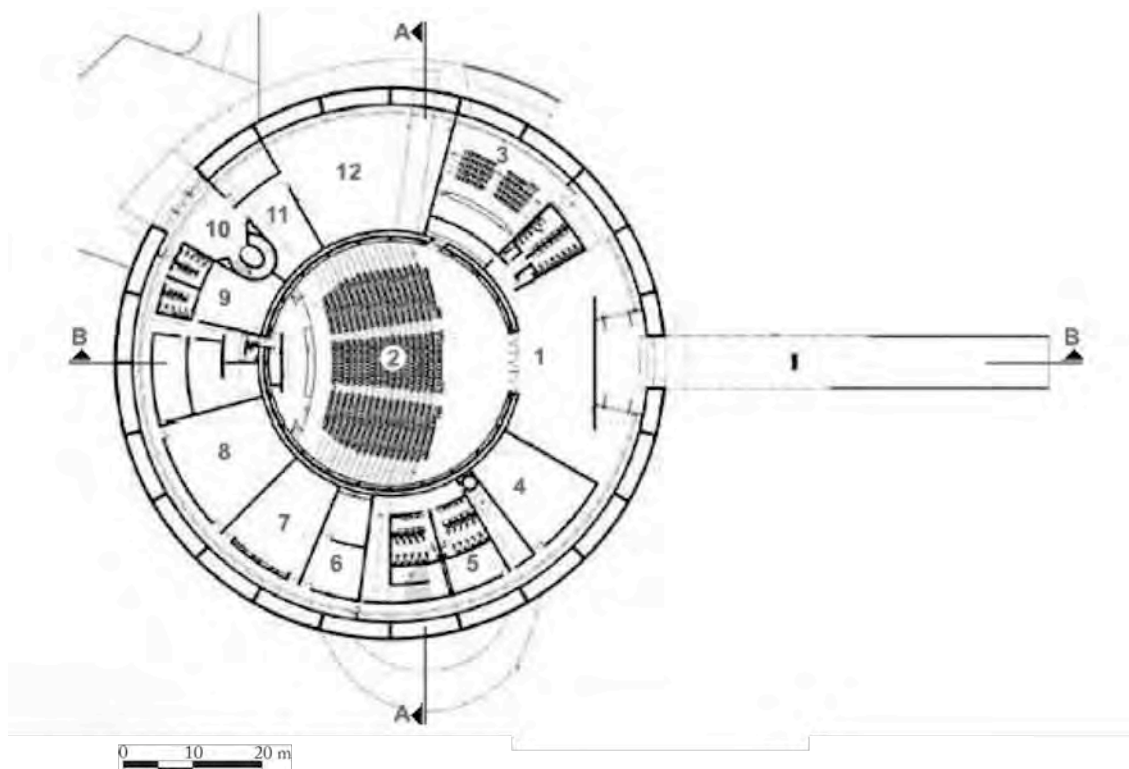
Os espaços do salão e do mezanino, destinados a exposições, são áreas livres, sem paredes ou pilares, com alturas diversas, e não apresentam percursos definidos. A flexibilidade na montagem de exposições é ampla, ainda nos moldes modernistas. A variedade de percursos é enriquecida pela comunicação entre salão e mezanino por rampa interna, externa ou elevadores. Destaca-se nesse espaço a rampa em forma de alça, “uma rampa encapetada [...] a romper a cúpula e, ao ar livre, em balanço de 20 metros, oferecer um surpreendente passeio ao visitante” (NIEMEYER, SUSSEKIND, 2002, p.73) (fig.187).



Figura 187. Museu de Brasília – rampa externa em forma de alça.

No térreo (fig.188) estão localizados um auditório com capacidade para 700 pessoas, e ao seu redor salas de apoio, administração, marcenaria, restauro, museologia, controle, carga e descarga, trânsito e reserva técnica; e outro auditório para 80 pessoas. No subsolo encontram-se as instalações e os sistemas de ar condicionado.





1. foyer
2. auditório (700 lugares)
3. auditório (80 lugares)
4. apoio
5. administração
6. marcenaria
7. restauro
8. museologia
9. controle
10. carga
11. trânsito
12. reserva técnica

Figura 188. Museu de Brasília (2006) – versão construída – térreo – auditórios com atividades de apoio ao redor.

Entre as maiores modificações formais ocorridas no projeto está a supressão dos cortes na cúpula, que impele o deslocamento do restaurante do último pavimento para o volume circular, anexo ao museu. Entretanto, notam-se também algumas modificações menores entre a obra construída e as plantas publicadas no livro *Minha Arquitetura* (2004, p.274). No projeto publicado, a rampa de acesso principal permitia o acesso simultâneo ao térreo e ao primeiro pavimento (fig.189). No museu construído, ela é simplificada, tornando-se uma rampa retilínea (fig.190) (fig.191). De fato ocorre a passagem dos cômodos relativos à

manutenção de instalações e sistemas de ar condicionado para o subsolo, ao mesmo tempo em que o auditório desce para o nível térreo, dispensando o acesso por rampa. Aqui, pela primeira vez o programa pode ter interferido, mesmo que de modo tímido, na forma, contudo o desejo de criar uma rampa de formas mais limpas também pode ter sido o pivô das modificações. É impossível afirmar, contudo nota-se que apesar da inserção de um programa mais complexo, a forma de cúpula é mantida em todas as fases.

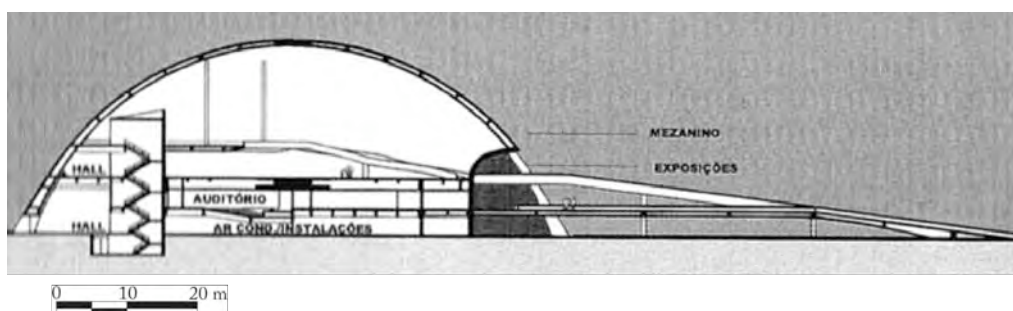


Figura 189. Museu de Brasília (2006) – corte – acesso principal com acesso simultâneo ao térreo e ao primeiro pavimento.

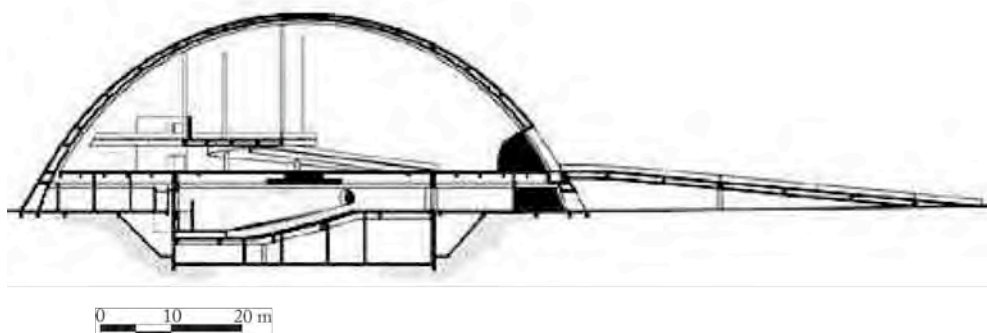


Figura 190. Museu de Brasília (2006) – corte – acesso principal com acesso ao primeiro pavimento por rampa retilínea.



Figura 191. Museu de Brasília – rampa retilínea.

Dentre todas as modificações ocorridas desde o novo convite feito a Niemeyer, em 1999, o aumento da cúpula de 40 para 80 metros é a mais radical. Entretanto, praticamente nada se conhece sobre a modificação de programa que preenche a área duplicada. Aparentemente, o único propósito da ação foi oferecer ao museu mais volume, para que melhor se adequasse ao conjunto da Esplanada dos Ministérios, como preferiu Niemeyer.

Em entrevista, o Sr. Lamartine José Mansur, gerente do Centro Cultural Três Poderes e diretor administrativo do Museu Nacional, diz ter sido o programa totalmente elaborado pela equipe de Oscar Niemeyer: “Não havia projeto museográfico na época do projeto [do museu]” (Apêndice, p.291). Esse fato indica, uma vez mais, uma total liberdade da equipe na definição das prioridades programáticas. A única referência<sup>79</sup> publicada a respeito do assunto é feita pelo engenheiro José Carlos Sussekind, ao dizer, em correspondências trocadas com Niemeyer, que com a modificação haviam sido acoplados ao museu os “espaços indispensáveis” ao programa (NIEMEYER; SUSSEKIND, 2002, p.73). Contudo, embora

<sup>79</sup> “Na sua sequência usual de trabalho, você me contou haver preparado uma maquete quase completa da Esplanada dos Ministérios, constatando aí – creio eu – que o Museu ficara pequeno demais diante do conjunto, tornando-se mandatário crescer seu volume. Com isso, além de espaços indispensáveis que acoplou ao programa, a cúpula teve seu diâmetro aumentado para 80 metros na base e eu passei a achar o balanço da rampa uma brincadeira de criança diante de lajes agora vencendo até 80 metros de vão.” NIEMEYER, Oscar; SUSSEKIND, José Carlos. **Conversa de amigos: correspondência entre Oscar Niemeyer e José Carlos Sussekind**. Rio de Janeiro: Revan, 2002, p.73.

considerados indispensáveis, a maioria desses espaços não constavam na versão de 40 metros. O programa da chamada “versão minimalista” era bastante simples, constituído apenas de um auditório, salas administrativas e restaurante.

Em 2002, a equipe do Museu de Arte Contemporânea de Niterói desenvolve um material<sup>80</sup> em que apresenta uma lista de atividades e suas relativas dimensões, com o objetivo de complementar o programa do atual MAC. Esse material, referente à proposta para construção de um anexo para o museu fluminense, é apresentado em 2004 a Niemeyer, período em que o projeto do Museu Nacional encontra-se, ainda, em desenvolvimento. O arquiteto Sandro Silveira conta que tal lista de atividades e suas correspondentes dimensões espaciais constituem o programa implantado no Museu Nacional (Apêndice, p.298). Isso sugere que no museu brasileiro, mais uma vez, o programa nasce de uma reelaboração de experiências do arquiteto e sua equipe, como coadjuvante da forma. Nesse caso em particular, o programa atende à sensibilidade do arquiteto em adequar o volume ao conjunto da Esplanada, potencializada e impulsionada pela vontade de Sussekind de concretizar “uma estrutura audaciosa [...] a exibir o nível técnico de nossa engenharia” (NIEMEYER; SUSSEKIND, 2002, p.29). O programa emprestado do MAC é sabiamente acomodado pelo arquiteto na grande cúpula do museu brasileiro. Um programa que contempla atividades que, apesar de serem de apoio, são verdadeiramente “espaços indispensáveis” ao bom andamento do museu.

Aparentemente, o primeiro programa para a versão de 40 metros é ainda um eco do programa e das dimensões originadas no Museu de Caracas. Se compararmos a área do salão resultante da circunferência de 40 metros, a “versão minimalista”, à área do salão que ocupa o centro do

---

<sup>80</sup> A existência do material e sua utilização na implantação do programa do Museu Nacional foram relatadas em entrevista pelo arquiteto Sandro Silveira, mas não foi possível o acesso ao documento, de uso exclusivo do Museu de Arte Contemporânea de Niterói.

Museu de Caracas, descrita por Niemeyer na revista *Módulo* (1956, p.37), verificaremos que ambas giram em torno de 1.200 m<sup>2</sup>. Além disso, os programas são muito semelhantes: auditório, mezanino, salão expositivo e administração. As diferenças resumem-se ao bar venezuelano, substituído por um restaurante no museu da Esplanada; e à ausência da escola de arte, que reaparece na primeira versão da cúpula com 80 metros, desaparecendo completamente do programa do museu construído.

### 5.3. Museu Oscar Niemeyer (2000-2002)

No início de 2001, a grife Guggenheim cogita erguer no Brasil uma de suas franquias. Curitiba candidata-se, mas perde para o Rio de Janeiro. Entretanto, a ideia de implantar na cidade uma instituição de porte internacional, o maior museu da América Latina, já existia. Em 2000, o arquiteto Jaime Lerner, então governador do Paraná, convida Oscar Niemeyer para transformar o edifício Castello Branco, obra do próprio arquiteto projetada em 1967, em museu. Originalmente destinado ao Instituto de Educação do Paraná, que nunca ocupou o local por razões políticas (XAVIER, 1985, não paginado), nos anos subsequentes o edifício foi utilizado por órgãos públicos estaduais. Para aceitar o convite, Niemeyer impôs uma condição: a de “construir um novo prédio, que se tornasse símbolo da instituição cultural” (FIGUEROLA, 2003, p.40).

O Museu Oscar Niemeyer, inicialmente chamado de Novo Museu Arte, Arquitetura e Cidade, está localizado a 400 metros do edifício sede do governo, o Palácio Iguazu, em uma área denominada Centro Cívico de Curitiba. Limita-se ao sul com o complexo paisagístico

projetado em 1977 por Burle Marx e a oeste com o Parque João Paulo II, que exibe uma vegetação típica paranaense, e onde se encontra o Memorial da Imigração Polonesa. A leste e a norte o museu tem interface com área residencial e comercial (fig.192).



Figura 192. Museu Oscar Niemeyer – contexto.

O Museu Oscar Niemeyer é constituído basicamente por duas grandes edificações, o edifício Castello Branco e o edifício popularmente batizado de “Olho” ou “Mata-borrão”, um anexo que complementa a proposta. Somadas as áreas do edifício Castello Branco e do edifício “Olho”, obtemos o total de 33.000 m<sup>2</sup>. A configuração atual é muito distinta da primeira versão apresentada pelo arquiteto, composta por duas cascas curvas semelhantes à laje superior do edifício “Olho”, dispostas longitudinalmente sobre a cobertura do edifício Castello Branco (fig.193). Essa ideia tem seu desenvolvimento descartado por razões técnicas.<sup>81</sup>

<sup>81</sup> “A minha primeira idéia foi desenhar um novo museu na cobertura do Edifício Castello Branco, com a mesma audácia estrutural que distinguia aquela construção. Como depois verificamos, essa solução apresentava problemas técnicos difíceis de avaliar, chegamos a uma outra solução. Surgiu então a idéia de fazer um grande salão independente da obra já realizada que caracteriza-se a arquitetura do museu.” STAVI, Brunna. **Maior Museu da América Latina será inaugurado em novembro.**

Disponível em: < <http://www.cesbe.com.br/museu/index.htm> >. Acesso em: 30 de maio de 2008.

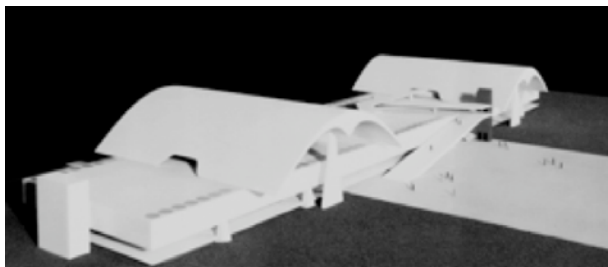
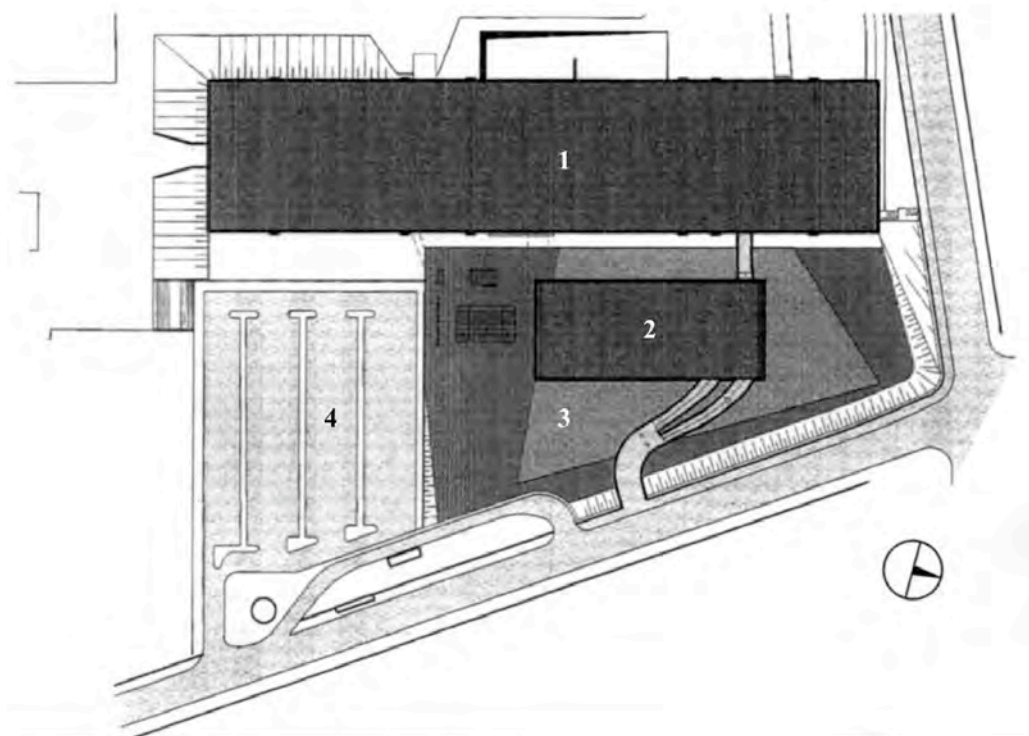


Figura 193. Museu Oscar Niemeyer (2000) – 1ª versão – duas cascas curvas sobre o Edifício Castello Branco.

A solução adotada constitui-se de dois edifícios dispostos paralelamente entre si, implantados obliquamente em relação à rua principal (fig.194). Os edifícios são conectados por uma rampa curva bifurcada e por duas passagens subterrâneas. O museu conta com um acesso para dois estacionamentos e outro para descarga na área técnica do subsolo pela fachada sul. O acesso principal às edificações é feito pela grande rampa sinuosa, e o acesso secundário, por escadas e pequenas rampas da fachada para o parque. A visibilidade do Edifício Castello Branco<sup>82</sup> foi respeitada por meio da suspensão do novo edifício, o “Olho”, dois metros acima da cobertura deste. A versão construída cria um contraste marcante entre as linhas retas do edifício existente e as linhas curvas do anexo (fig.195).

---

<sup>82</sup> “[...] um edifício muito bonito que Niemeyer optou por não esconder”. FIGUEROLA, Valentina. “Concreto, Poesia e Niemeyer: Novo Museu de Curitiba”. **Arquitetura e Urbanismo**, São Paulo, n°106, jan. 2003, p.40.



1. Edifício Castello Branco
2. Edifício "Olho"
3. espelho d'água
4. estacionamento

Figura 194. Museu Oscar Niemeyer (2002) – implantação.



Figura 195. Museu Oscar Niemeyer – contraste entre as linhas retas e curvas das arquiteturas.



O Edifício Castello Branco (1974-1976) constitui-se de uma barra retangular em concreto protendido, com 200 metros de comprimento por 30 de largura<sup>83</sup> (fig.196). Ele é basicamente um volume puro e branco sobre *pilotis*, com fachada totalmente cega no pavimento superior. Um ensaio para a grande estrutura construída na Universidade de Constantine, na Argélia (1969). Originalmente, havia uma porta suspensa servida por uma rampa circular, demolida na reforma<sup>84</sup> (fig.197). A luz natural penetra na arquitetura por meio de iluminação zenital provida por grelha longitudinal posicionada sobre jardins de seixos rolados (fig.198). O *pilotis* é aberto quase que na totalidade, exceto por três núcleos independentes (fig.199): duas caixas de vidro transparente e uma caixa opaca de alvenaria revestida por cerâmica estampada em amarelo e branco.<sup>85</sup> Todos os três núcleos possuem base recessiva em relação à projeção do pavimento superior. O pavimento dos *pilotis* é composto por 24 colunas em forma de pirâmide invertida alongada, dispostas em espaçamentos alternados: alinhados às fachadas de frente e de fundos e recuados 20 metros das fachadas laterais.



Figura 196. Museu Oscar Niemeyer – Edifício Castello Branco e rampa de acesso.

<sup>83</sup> Sua forma retangular com grandes vãos e balanços nos remete ao prédio da Universidade de Constantine (1969), projetado por Niemeyer na Argélia.

<sup>84</sup> Posteriormente, uma réplica dessa rampa circular foi construída na fachada para o Parque João Paulo II.

<sup>85</sup> O desenho aplicado à cerâmica amarela, apelidado de “a rosa”, foi criado por Niemeyer para o Instituto de Educação do Paraná (1974-1976).



Figura 197. Rampa leste demolida na reforma.

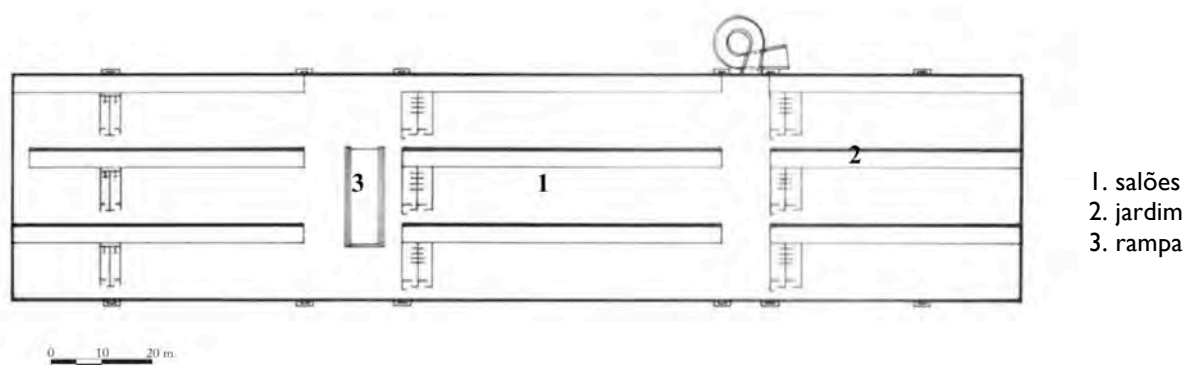


Figura 198. Edifício Castello Branco.(1967) – planta original pavimento superior.

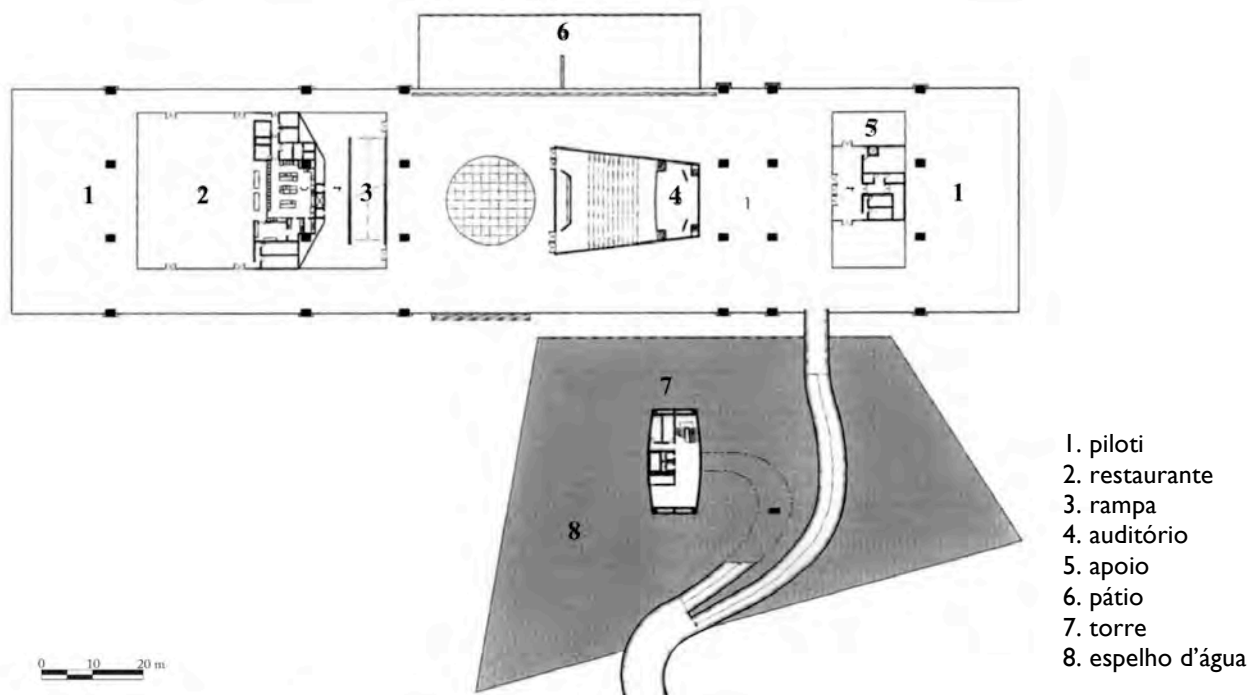


Figura 199. Museu Oscar Niemeyer (2002) – pilotis.

Sob a grande plataforma dos *pilotis*, insinuam-se as aberturas de um subsolo semienterrado, recuado de sua projeção, que estabelece um rasgo contínuo em vidro transparente. Além de iluminar o subsolo, essa “linha de vidro” eleva o edifício do solo, criando a sensação de leveza, tão cara na arquitetura de Niemeyer. Parte da laje do subsolo, que excedia a projeção do pavimento superior, foi retirada para a criação de um pátio de esculturas (fig.200). A construção desse pátio ampliou a intensidade de iluminação natural do subsolo. Há uma indicação em planta<sup>86</sup> para a construção de um espelho d’água no mesmo pátio, não construído.



Figura 200. Museu Oscar Niemeyer – pátio de esculturas.

O novo edifício, o “Olho”, surge de um espelho d’água trapezoidal, como se germinasse (fig.201). A parte superior da arquitetura corresponde a um volume de concreto pintado de branco, com dimensões de 70 x 30 metros em planta baixa, em formato tubular achatado e vedado em ambos os lados por vidro. Esse grande bloco é suspenso a 12,5 metros por uma torre retangular, de seção contínua de 10 x 20 metros, com paredes ligeiramente abauladas nos

---

<sup>86</sup> Plantas arquitetônicas digitalizadas do Museu Oscar Niemeyer gentilmente cedidas ao autor pelo escritório Brasil Arquitetura.

maiores lados (fig.202). A fachada<sup>87</sup> lateral norte possui a única abertura de uma porta. Posicionada ao final de um dos braços da rampa, essa abertura permite o acesso ao grande salão de exposições do “Olho”.

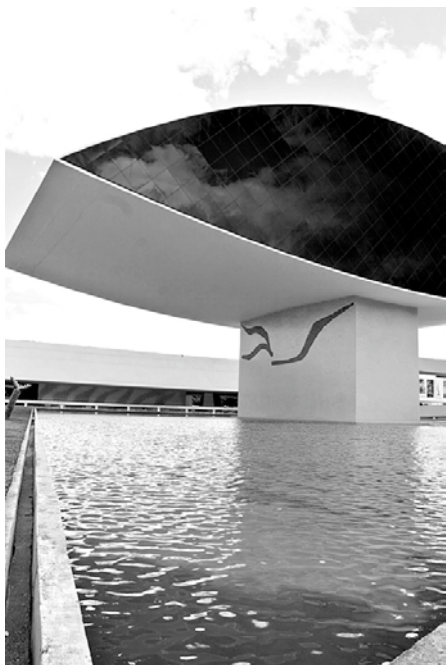


Figura 201. Museu Oscar Niemeyer – espelho d’água.

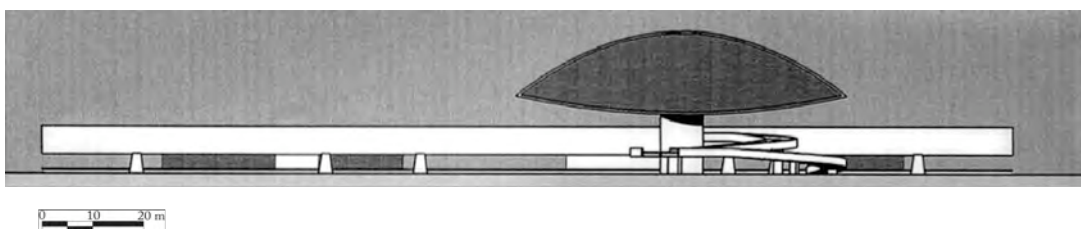


Figura 202. Museu Oscar Niemeyer (2002) – elevação leste.

As fachadas do Edifício “Olho” são opostas e idênticas, e seus fechamentos são realizados por meio de um sistema de vidro duplo laminado *structural glazing*, originalmente, na cor cinza<sup>88</sup>

<sup>87</sup> As fachadas da torre são recobertas por cerâmica amarela, em que foram impressos na cor preta dois desenhos feitos por Niemeyer: um croqui das rampas e um croqui de uma mulher, apelidada de “a bailarina”, que segura um arco com a mesma curvatura do olho. Uma fantasia, em que mulher e torre se confundem.

<sup>88</sup> O vidro original, mais transparente, é descrito como sendo de cor cinza. PAIVA, Cida. “Novo olhar sobre a cidade”. *Finestra/Brasil*. São Paulo. n°32, jan./mar. 2003. p.44.

(fig.203). Posteriormente, substituído por vidros na cor preta (fig.204). Quanto ao montante metálico, nota-se que na primeira versão do projeto a esquadria apresentava montantes em sentido vertical (fig.205). Após o dimensionamento feito pela empresa contratada, essa opção foi descartada por Niemeyer.<sup>89</sup> O arquiteto idealiza então uma estrutura em diagonal a 45°, visualmente mais leve.



Figura 203. Museu Oscar Niemeyer – interior do salão de exposições do Edifício “Olho” com vidros cinza.



Figura 204. Museu Oscar Niemeyer – interior do salão de exposições do Edifício “Olho” com vidros pretos.

No conjunto, a rampa é um volume à parte. Com dimensões generosas, ela concede acesso independente a cada um dos edifícios após uma bifurcação. No anteprojeto esse elemento foi desenhado como uma fina laje sem corpo (fig.231/superior), localizada junto ao solo e ao

---

<sup>89</sup> “a estrutura 100 x 300 mm ficaria com a aparência de pilares de apoio da casca superior.” PAIVA, Cida. “Novo olhar sobre a cidade”. **Finestra/Brasil**, São Paulo. n°32, jan./mar. 2003, p.44.

espelho d'água, seguindo até o primeiro pavimento do “Olho” e o *pilotis* do Edifício Castello Branco. Com as mudanças de projeto exigidas pela realidade do acentuado declive do terreno em relação à rua, a rampa chega não mais ao segundo pavimento do “Olho”, mas ao *hall* do quarto pavimento, imediatamente abaixo do volume tubular.

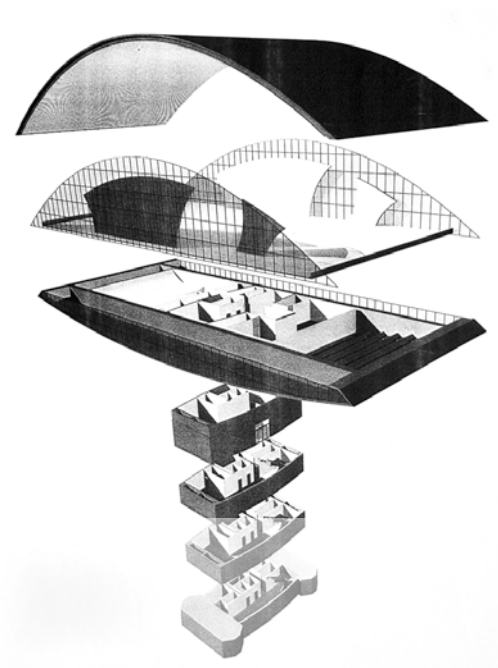


Figura 205. Museu Oscar Niemeyer (2002) – esquadria com montantes em sentido vertical (sem escala).

No projeto construído a rampa ganha massa (fig.206) (fig.231/inferior) e o parapeito sobe suavemente, acompanhando a curvatura do piso. Diferentemente da fina laje da primeira solução, a rampa sobe e se transforma em uma grande canaleta, que aproxima ainda mais o visitante do enorme balanço do “Olho”. Conforme o ponto de vista, o parapeito confunde-se com as paredes brancas e cegas do Castello Branco e com o muro branco. Em alguns momentos o “Olho” parece estar envolvido por tiras brancas. Assim, destacado, o anexo passa a protagonista do complexo.<sup>90</sup>

<sup>90</sup> Inicialmente tratado como anexo, em uma publicação de 2004, o Ed. “Olho” passa a ser tratado como museu. NIEMEYER, Oscar. *Minha Arquitetura 1937 - 2004*. Rio de Janeiro: Revan, 2004, p.290.



Figura 206. Museu Oscar Niemeyer – a rampa oferece um passeio ao redor do Edifício “Olho”.

A rampa bifurcada permite diferentes visões dos volumes, numa aproximação emocionante. Entretanto, do duplo acesso ao museu resulta a falta de controle da entrada e da saída dos visitantes da edificação. O mesmo efeito colateral é visto no Museu de Arte Contemporânea de Niterói. Em ambos os casos o visitante, ao tomar o “caminho errado” (fig.207), é advertido por um funcionário de prontidão a retornar e entrar pela “entrada correta”. Quanto à implantação, a do Museu Oscar Niemeyer compara-se à do Museu de Arte Moderna de Caracas, onde a praça também é rebaixada em relação ao nível da rua.



Figura 207. Museu Oscar Niemeyer – rampa de acesso independente ao Edifício “Olho”.

Estruturalmente o volume principal do Edifício Castello Branco (fig.208) (fig.209) é constituído por quatro vigas, duas transversais e duas longitudinais, que formam um enorme retângulo. As barras são suspensas por um grupo de 24 pilares robustos, de base retangular e seção de tronco de pirâmide invertida no subsolo e no *pilotis*, e por pilares de base de seção retangular no primeiro pavimento. As duas linhas de pilares localizadas nas extremidades afastam-se, simetricamente, 20 metros da projeção da edificação. O conjunto de pilares das fachadas longitudinais avança meio corpo em relação à projeção da barra, enquanto o conjunto de pilares internos posiciona-se de modo a delimitar as circulações do pavimento superior. Sobre os pilares apoiam-se quatro linhas longitudinais de vigas com 4,5 metros de altura, interrompidas transversalmente nas áreas de circulação. As vigas cumprem, ao mesmo tempo, as funções de estrutura, parede e vedação. A cobertura é composta por vigas nervuradas, transversais, espaçadas em 1 metro sob laje impermeabilizada, exceto sobre as áreas dos jardins, onde as mesmas vigas formam grandes pergolados longitudinais, permitindo a entrada de luz natural.

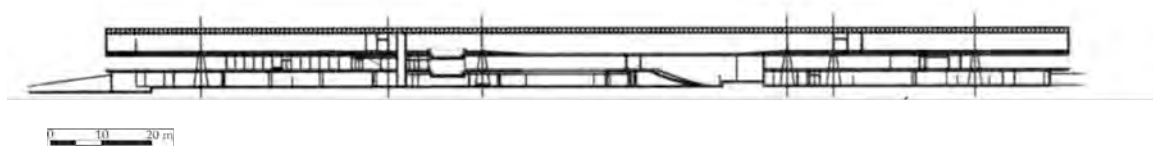


Figura 208. Museu Oscar Niemeyer (2002) – corte longitudinal do Edifício Castello Branco.

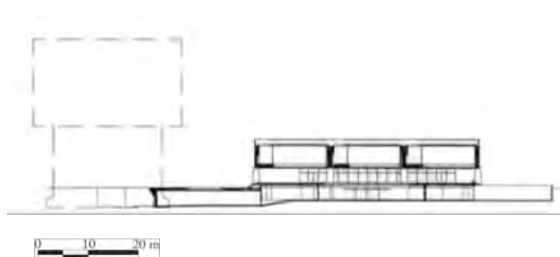


Figura 209. Museu Oscar Niemeyer (2002) – corte transversal do Edifício Castello Branco.



A Cesbe, mesma empresa que executou o projeto do Edifício Castello Branco, foi responsável pela execução do “Olho”. O prazo estipulado pelos cronogramas era de 150 dias,<sup>91</sup> o que forçou a aplicação do sistema construtivo pouco convencional (fig.210). O volume do “Olho” é suspenso por duas paredes portantes de 9,10 por 1,20 metros, de concreto protendido, que descarregam em dois blocos de fundação de 160 m<sup>3</sup>. As paredes portantes são lateralmente vedadas por outras duas paredes convencionais, ligeiramente abauladas e compoendo uma torre de base retangular. Sobre a torre apoiam-se duas grandes vigas longitudinais de 70 metros (fig.211), afastadas das paredes portantes da torre em 5 metros e das paredes convencionais em 30 metros (fig.212). A cobertura do edifício é feita por uma grande curva parabólica, composta por vigas curvas longitudinais de concreto armado. Essas vigas vencem todo o vão e apoiam-se nas extremidades da viga inferior, completando o volume chamado “Olho” por compressão. Devido ao rígido cronograma, cogitou-se a utilização de uma cobertura metálica para o fechamento do volume, possibilidade descartada por Niemeyer (PAIVA, 2003, p.51).

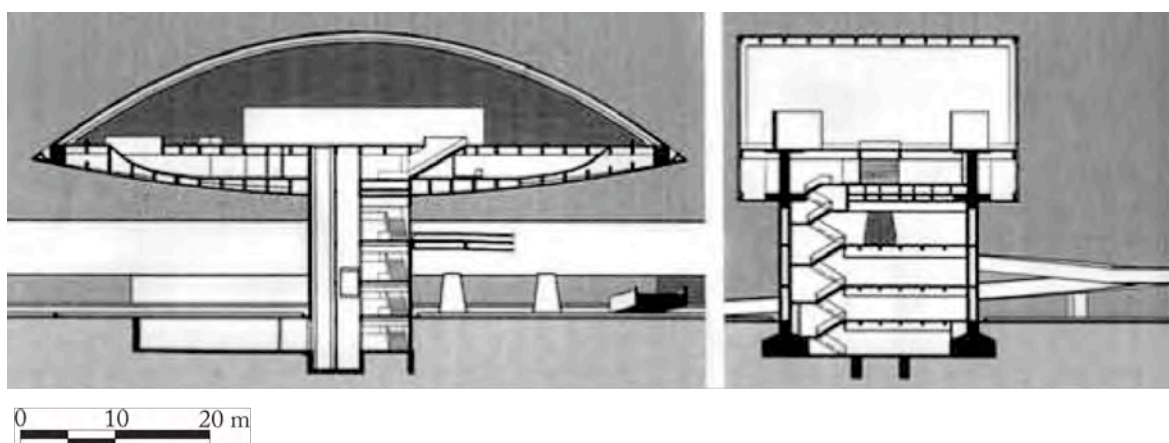


Figura 210. Museu Oscar Niemeyer (2002) – corte longitudinal e transversal do Edifício “Olho”.

<sup>91</sup> SECRETARIA ESPECIAL PARA ASSUNTOS ESTRATÉGICOS. Reunião com o governador Jaime Lerner, 19 de março de 2002 (anexo). In: SECRETARIA ESPECIAL PARA ASSUNTOS ESTRATÉGICOS. *Novo Museu*. Apresentação ao BID – Banco Interamericano de Desenvolvimento. Programa de Valorização Cultural do Paraná, Curitiba, 13 de março de 2002.



Figura 211. Museu Oscar Niemeyer – construção da viga longitudinal de 70 metros.



Figura 212. Museu Oscar Niemeyer – escala monumental do balanço de 30 metros do Edifício “Olho”.

Quanto à compartimentação, o Edifício Castello Branco possui área expositiva no pavimento superior, sujeita à disposição das grandes vigas estruturais. As chamadas vigas-paredes subdividem a área do grande retângulo em nove salões lineares (fig.213). Contíguos a cada salão, estendem-se nove jardins de seixos rolados encimados por grelha de concreto. A configuração linear induz a um trajeto sequencial, contudo é possível certa flexibilidade na escolha da ordem de visita às obras. A área dos *pilotis*, por sua vez, exceto pelas caixas de vidro do restaurante, do auditório e de apoio aos turistas, comporta-se como um espaço expositivo sem paredes, o que permite total liberdade de percurso (fig. 214).



Figura 213. Museu Oscar Niemeyer – pavimento superior Edifício Castelo Branco – salão e jardim.



Figura 214. Museu Oscar Niemeyer – área dos *pilotis*.

Dois terços do subsolo são destinados a áreas administrativas e técnicas, sendo organizados por um número razoável de divisões. O terço restante, denominado “Espaço Niemeyer” (fig.215), recebe iluminação natural do pátio de esculturas. Essa área, segundo Marcelo Ferraz (Apêndice, p.289), foi proposta como espaço organizador dos fluxos do museu, a exemplo do projeto do arquiteto Ieoh Ming Pei para o Museu do Louvre.



Figura 215. Museu Oscar Niemeyer – “Espaço Oscar Niemeyer”.

A convite de Niemeyer, a reforma do Edifício Castello Branco fica a cargo do escritório Brasil Arquitetura, que gera uma espacialidade distinta das concebidas pelo arquiteto carioca. Nas plantas do anteprojeto, anexas ao documento “Novo Museu”,<sup>92</sup> é possível verificarmos que num primeiro momento a parte central do subsolo apresentava um mezanino de linhas retas circundado por vidro (fig.216) que dialogava com o resto da proposta formal. Na solução construída, o mesmo espaço configura-se como salão circular, abraçado por paredes curvas (fig.217). Segundo Marcelo Ferraz, essa foi a única participação de Niemeyer em todo o projeto de reforma do Castello Branco. O fechamento desse mezanino com pé-direito elevado reforçou a necessidade do salão do “Olho” para obras contemporâneas, muitas delas em grande formato.

---

<sup>92</sup> SECRETARIA ESPECIAL PARA ASSUNTOS ESTRATÉGICOS. *Novo Museu*. Apresentação ao BID – Banco Interamericano de Desenvolvimento. Programa de Valorização Cultural do Paraná, Curitiba, 13 de março de 2002.

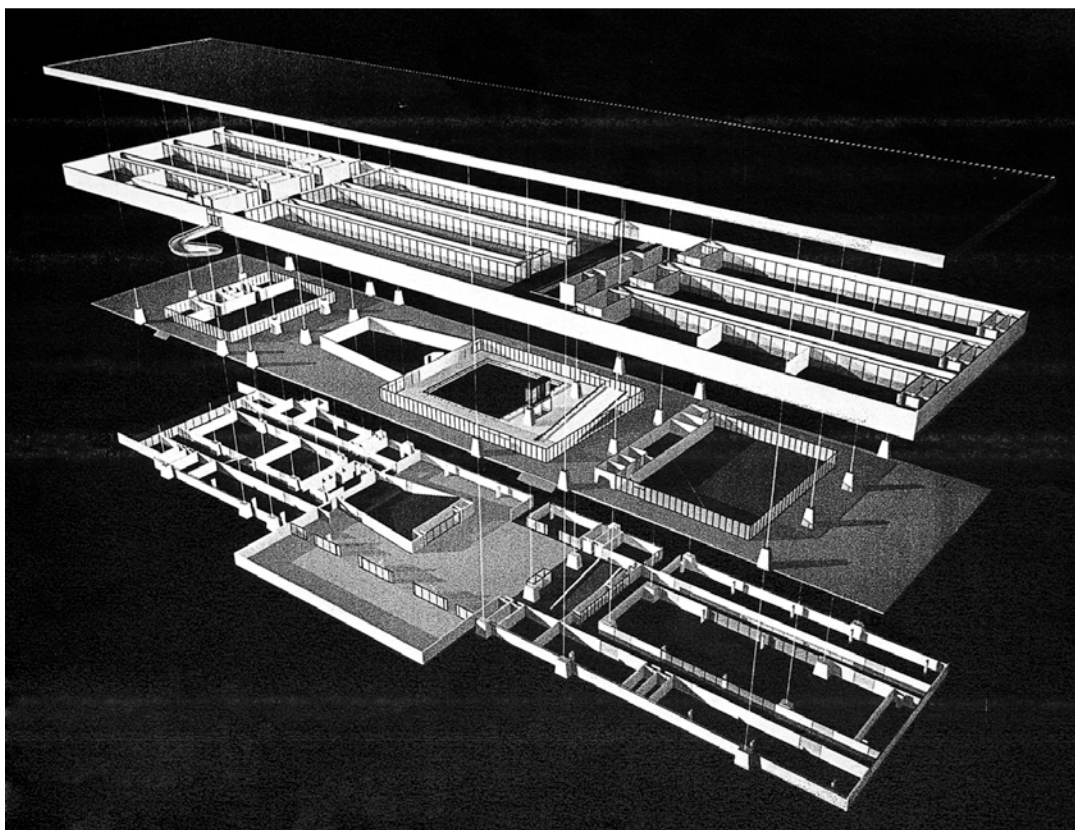


Figura 216. Museu Oscar Niemeyer (2002) – 1ª versão mezanino do Edifício Castello Branco com linhas retas (sem escala).

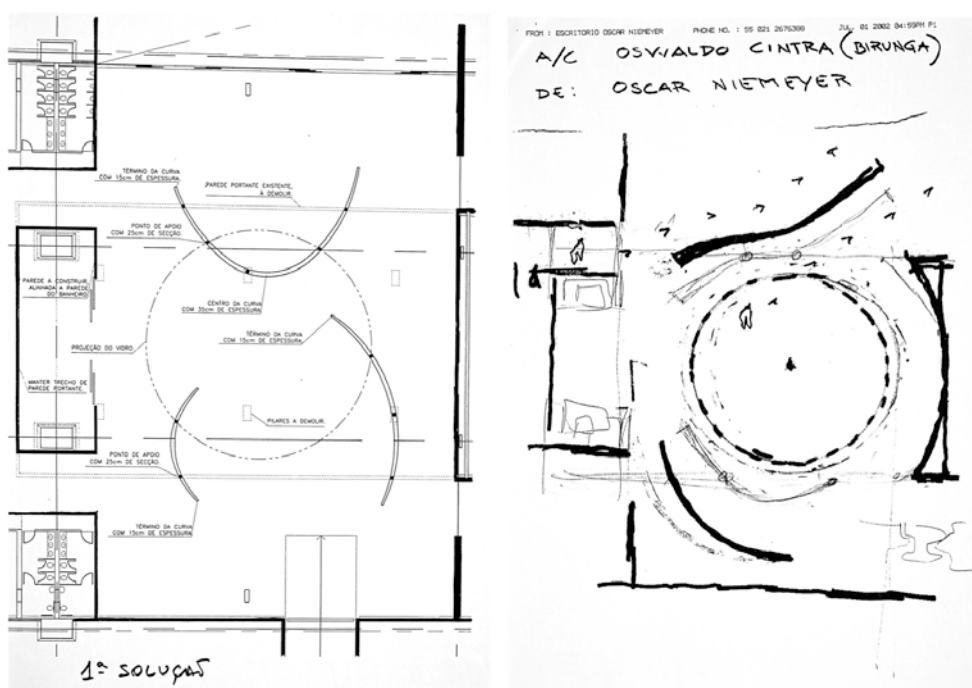
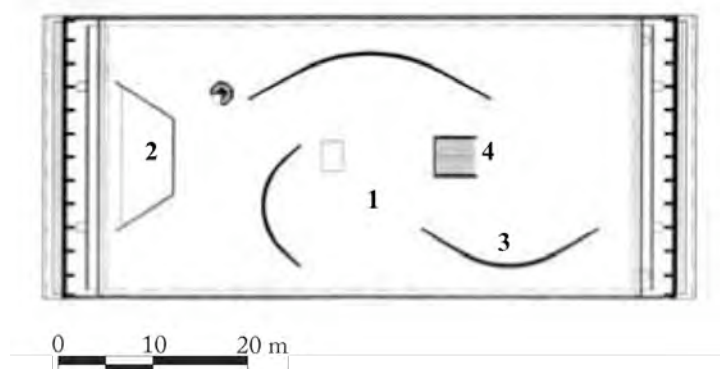


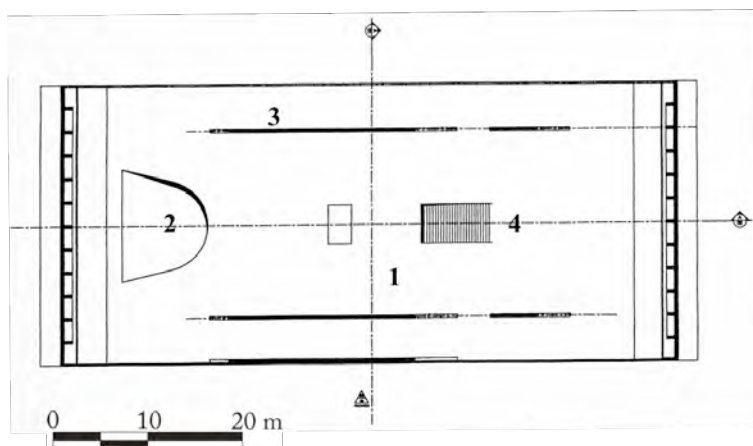
Figura 217. Museu Oscar Niemeyer (2002) – 1ª e 2ª soluções para o teto do “Espaço Oscar Niemeyer” (sem escala).

Com uma área de 1.288 m<sup>2</sup>, o maior salão expositivo do museu encontra-se no Edifício “Olho”. A partir do Edifício Castelo Branco ele pode ser acessado por túnel, por elevador ou pelas escadas que partem do *hall* do primeiro andar da torre. No salão, o primeiro elemento que se mostra é o grande teto curvo com 12 metros de altura no vértice. A curva é internamente revestida por centenas de plaquetas de alumínio que difundem a luz artificial. As divisórias não atingem o teto e, portanto, não alteram a percepção da totalidade do espaço expositivo. A opção pela segmentação do salão com divisórias curvas centrais (fig.218) contrasta com a versão do anteprojeto, em que paredes retas em forma de leque, alinhavam-se paralelamente à fachada de vidro (fig.219).



1. salão de exposições
2. vazio
3. divisórias
4. escada

Figura 218. Museu Oscar Niemeyer (2002) – paredes curvas para o salão de exposições do Edifício “Olho” e linhas retas para o mezanino.

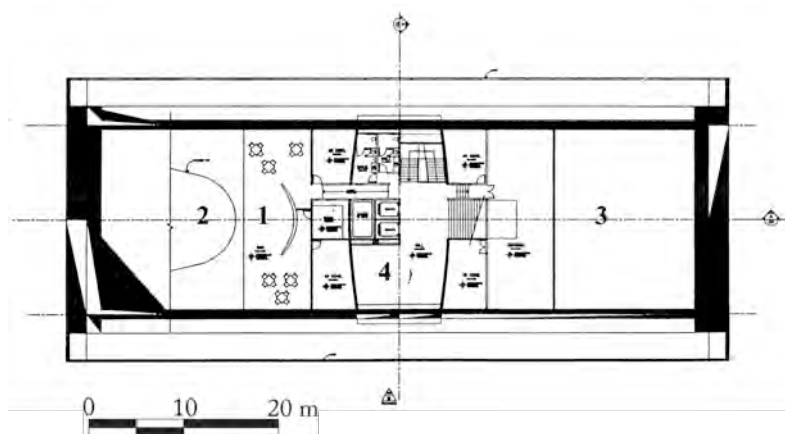


- 1. salão de exposições
- 2. vazio
- 3. divisórias
- 4. escada

Figura 219. Museu Oscar Niemeyer (2000) – paredes retas para o salão de exposições do Edifício “Olho” e linhas arredondadas para o mezanino.

Quanto ao programa, o projeto para o Museu Oscar Niemeyer é o único a possibilitar, por meio da documentação gentilmente cedida pelo escritório Brasil Arquitetura, uma investigação mais aprofundada do processo de sua concepção e suas implicações formais/estruturais. De acordo com o arquiteto Marcelo Ferraz, não houve projeto museográfico para o museu. Uma equipe formada por historiadores e museólogos de Curitiba estabelece um plano de funcionamento e logística das exposições, mas *a posteriori* (Apêndice p.289). A primeira proposta de programa foi feita pela equipe de Niemeyer e registrada no documento “Apresentação” – produzido pelo Governo do Paraná em novembro de 2000 (Tabela 1, p.299). O documento descreve as qualidades da cidade de Curitiba e sugere o Edifício Castello Branco como local adequado à implantação de um museu. O documento trata o museu como “Novo Museu do Paraná” e traz o anteprojeto do “Olho”. A porção do texto que trata do programa, denominada “explicação necessária”, é assinada pelo próprio Niemeyer.

Esse primeiro programa, proposto por Niemeyer em 2000, assemelha-se a uma lista sem muita profundidade. Nele são sugeridas a divisão do museu em grupos de áreas funcionais e a implantação de seis auditórios, sendo um para 1.000 lugares e outros cinco para 25 e 50 lugares. Diante da realidade atual do edifício, essa primeira proposta parece desproporcional.<sup>93</sup> Nesse mesmo programa, notamos a ausência do auditório para o “Olho” e a discriminação das áreas de atividades para a torre, ambos implantados posteriormente. O documento é acompanhado, ainda, de um jogo de plantas que indica um depósito (fig.220) onde hoje se encontra um auditório (fig.221). De imediato poderíamos pensar que a forma abaulada da parte inferior do “Olho” houvesse sugerido o seu uso como auditório, para o espaço curvo, mas ao observamos o programa e as plantas correspondentes, verificamos que as decisões arquitetônicas não foram tomadas necessariamente nessa ordem. Primeiro surge a forma/estrutura.

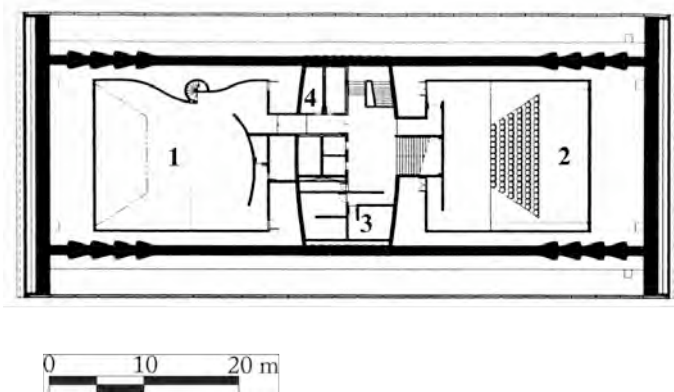


- 1. bar
- 2. vazio
- 3. depósito
- 4. sala

Figura 220. Museu Oscar Niemeyer (2000) – Edifício “Olho” – depósito ao lado direito.

<sup>93</sup> Hoje o Castelo Branco possui um auditório para 384 lugares que, segundo o arquiteto Bruno Smith, assessor técnico do museu, atende satisfatoriamente à demanda (informação verbal concedida em 29 de fevereiro de 2008).

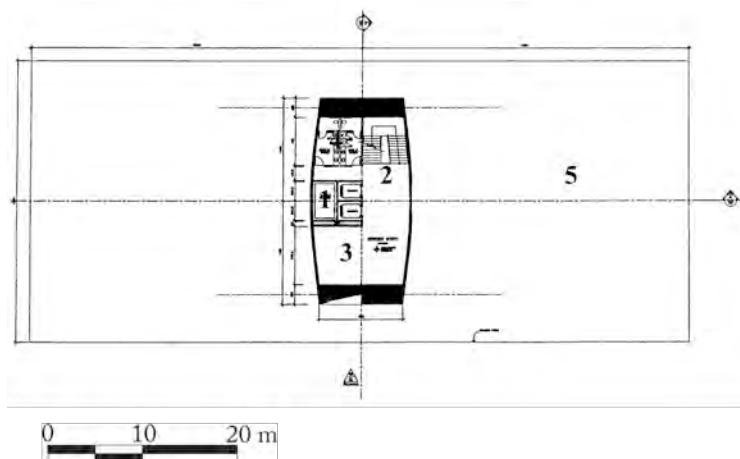




- 1. bar
- 2. auditório
- 3. salas
- 4. sanitários

Figura 221. Museu Oscar Niemeyer (2002) – Edifício “Olho” – auditório ao lado direito.

Ao compararmos o programa apresentado pelas plantas do anteprojeto, correspondentes ao plano de 2000, ao implantado (Tabela 4, p.302), verificamos que o espaço chamado de torre de fotografia não se destinava à atividade expositiva. No anteprojeto, o subsolo da torre apresenta banheiros e um compartimento com finalidade não indicada. No primeiro pavimento, repetem-se as mesmas divisões do subsolo, mas sem previsão de usos, e o que embaixo eram banheiros mostra-se como espaço vazio, uma saleta. O segundo pavimento é tratado como *hall* de entrada para a torre. O terceiro e o quarto pavimentos exibem dois jogos de banheiros e indicam, no espaço que hoje serve à exposição de fotografias, o dístico “serviços do museu”, sem maiores definições. No quinto pavimento encontram-se o *hall* de acesso ao salão principal do “Olho” e mais banheiros. Todos os pavimentos são atravessados por uma caixa com elevadores de passageiros e um elevador para o transporte de obras (fig.222).



1. elevadores
2. escada
3. sala
4. sanitários
5. projeção salão

Figura 222. Museu Oscar Niemeyer (2000) – pavimento tipo da torre.

A partir do quinto pavimento temos acesso aos espaços da curva inferior do “Olho”. Nela encontram-se, de um lado, um bar, e acima dele, um mezanino; do outro lado há uma pequena escada de acesso para o “depósito”, posteriormente transformado em auditório. Esse aproveitamento dos “espaços curvos” foi visto pelo engenheiro Carlos Sussekind como “um dos pontos positivos do projeto” (FIGUEROLA, 2003, p.40). Na proposta do anteprojeto, no depósito, onde a curva do piso é mais ascendente, o espaço seria inutilizado, vedado pelos quatro lados. No corte, vê-se uma parede divisória fixa (fig.223). O salão de exposições manteve a função proposta pelo programa de 2000.

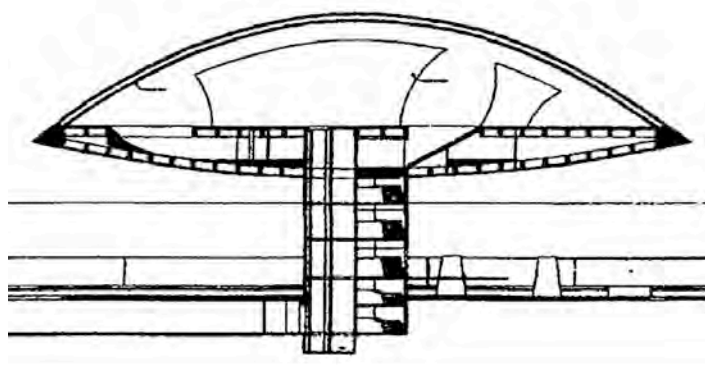


Figura 223. Museu Oscar Niemeyer (2000) – Edifício “Olho” – parede divisória fixa – depósito.

Em 13 de março de 2002 uma segunda proposta de programa é apresentada ao Banco Interamericano de Desenvolvimento – BID, pela Secretaria Especial para Assuntos Estratégicos, como parte do Programa de Valorização Cultural do Paraná (Tabela 2, p.300).<sup>94</sup> Ao documento foram anexadas as antigas plantas baixas do Castello Branco, contendo as atividades definidas à mão sobre o desenho, e um corte do “Olho” enfatizando as diferentes alturas para pé-direito oferecidas pela curva da cobertura. A essa altura o programa não parece estar consistentemente definido e o documento, aparentemente, tem a finalidade principal de demonstrar as vantagens relativas à extensão das áreas expositivas, ao salientar que

O museu oferecerá áreas de exposição com cerca de 6.000 m<sup>2</sup>, área comparável à da Oca, em São Paulo, à oferecida pelo Museu Guggenheim-Bilbao, à Pinacoteca de São Paulo, à do novo Museu de Arte Moderna em São Paulo, à do Museu de Arte da Avenida Paulista, e à do Museu de Niterói, dentre outros (SECRETARIA ESPECIAL PARA ASSUNTOS ESTRATÉGICOS, 2002, sem paginação).

<sup>94</sup> SECRETARIA ESPECIAL PARA ASSUNTOS ESTRATÉGICOS. *Reunião com o governador Jaime Lerner*, 19 de março de 2002 (anexo). In: SECRETARIA ESPECIAL PARA ASSUNTOS ESTRATÉGICOS. *Novo Museu*. Apresentação ao BID – Banco Interamericano de Desenvolvimento. Programa de Valorização Cultural do Paraná, Curitiba, 13 de março de 2002.

Todavia, se compararmos o programa de 2002 ao primeiro programa (2000), observaremos uma maior divisão de atividades por pavimento no Edifício Castello Branco, enquanto o programa para o “novo prédio”, dois anos mais tarde, permanece sem definição quanto às atividades a serem alocadas nas salas da torre. Numa nova versão do documento, atualizada em 29 de março (Tabela 3, p.301), no programa para o “Olho”, há uma indicação de que as áreas expositivas somadas totalizariam 1.708 m<sup>2</sup>, ou seja, a soma da área do salão principal com a área das salas da torre. Pela primeira vez é sugerida uma atividade expositiva para o espaço da torre. A essa versão atualizada foram anexadas perspectivas dos dois edifícios. Numa delas, nota-se, surpreendentemente, a supressão de um pavimento completo da torre do “Olho” (fig.224).

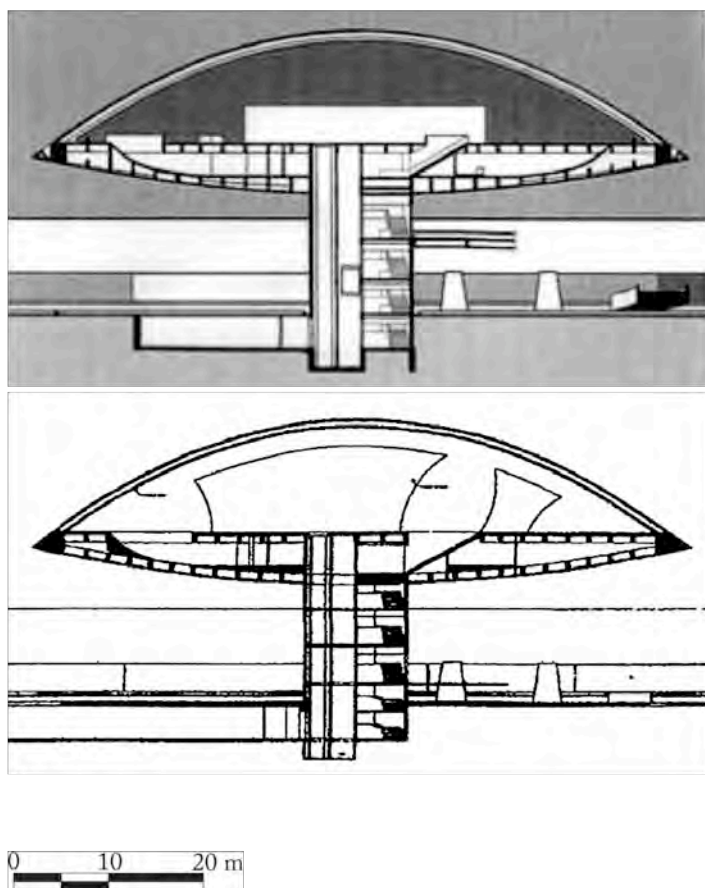
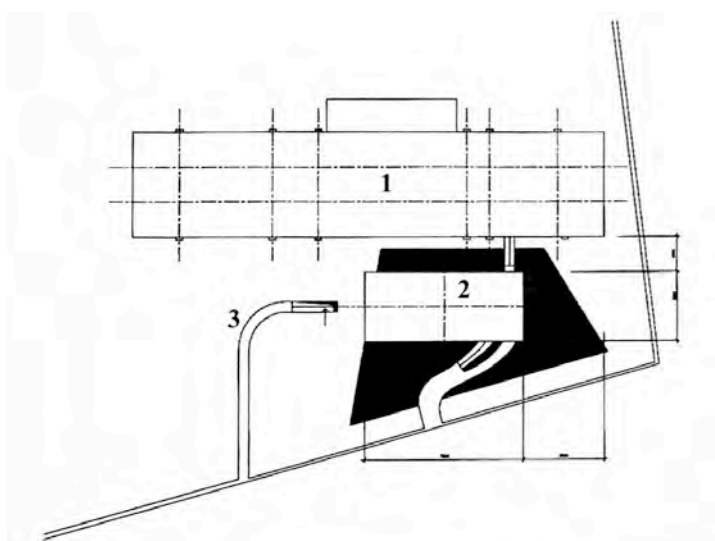


Fig. 224. Museu Oscar Niemeyer – cortes longitudinais do Edifício “Olho” – supressão de um pavimento na versão construída (2002) em relação à proposta do anteprojeto (2000).

Os documentos “Apresentação”, de 2000, e “Novo Museu”, de 2002, também apresentam plantas e fotos da maquete do museu que revelam algumas alterações no Edifício “Olho”, em relação ao projeto construído. Nossa atenção é chamada, particularmente, para duas delas: a existência de um acesso independente de obras de arte para o “Olho” (fig.225) e a ausência do desnível do terreno em relação à rua (fig.226). O desenho de implantação indica uma entrada para carro que parte da rua principal, passa sob o espelho d’água e chega diretamente ao elevador de esculturas do subsolo. Essa passagem, suficiente para que um veículo chegue até o elevador, ao tocar a torre curva-se em direção ao Edifício Castello Branco como um pequeno túnel de um 1,50 metros (fig.227). Essa primeira ideia mostra, no projeto, a intenção de manter a independência entre os edifícios. Uma passagem no subsolo de 1,50 metros seria suficiente para o deslocamento de pessoas, mas não de grandes obras do acervo até o salão de exposições do “Olho”. Isso pode explicar, de certo modo, a existência de um grande “depósito” na parte inferior direita do “Olho”, onde provavelmente seriam guardadas as obras de arte.



1. edifício Castello Branco
2. edifício “Olho”
3. acesso independente

Figura 225. Museu Oscar Niemeyer (2000) – implantação anteprojeto – acesso independente ao subsolo do Edifício “Olho” (sem escala).

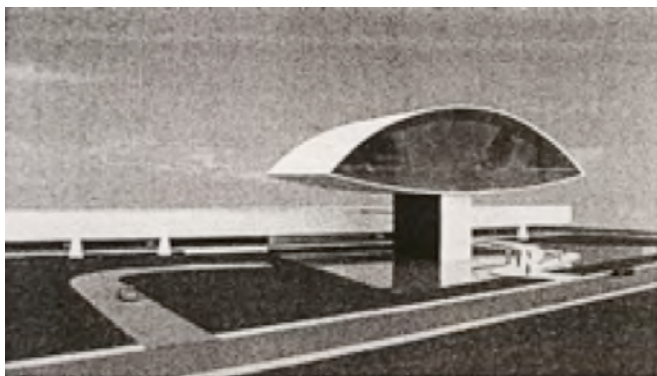
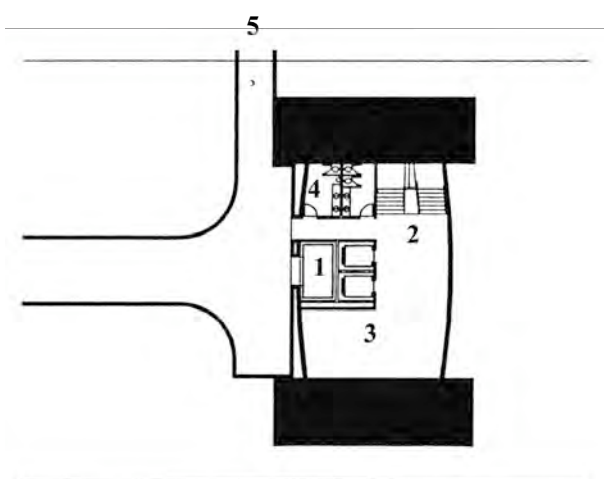


Figura 226. Museu Oscar Niemeyer (2000) – maquete do anteprojeto – terreno sem desnível.



1. elevadores
2. escada
3. sala
4. sanitários
5. túnel

Figura 227. Museu Oscar Niemeyer (2000) – anteprojeto – túnel de 1,50 metro (sem escala).

Em entrevista, o arquiteto Marcelo Ferraz (Apêndice p.290) declara que “o Brasil Arquitetura sugeriu um túnel maior para a ligação entre as arquiteturas. O desenho arredondado ficou por conta do Oscar Niemeyer (fig.228). A fundação do 'Olho' já estava pronta e não deu para mudar muita coisa”. Numa planta geral do museu, anexada ao documento “Novo Museu”, de 29 de Março de 2002, é apresentada uma segunda versão de ligação. Uma passagem onde o túnel que parte da rua segue até um *hall* e daí, em três direções: subsolo do “Olho” e subsolo do Castello Branco, em dois pontos (fig.229/superior). A solução executada difere dessas duas

primeiras. Hoje, vê-se um túnel público entre o Edifício Castello Branco e o “Olho”, e outro corredor estreito que atravessa a casa de máquinas (fig.229/inferior). A dimensão reduzida do corredor privativo restringe seu uso, obrigando o transporte de obras a ser feito somente pelo túnel público, após o fechamento do museu aos visitantes. Na solução adotada, poderíamos dizer que o pequeno corredor de 1,50 metro, observado no anteprojeto, foi alargado e franqueado ao público. O acabamento dado por Niemeyer ao túnel, que acompanha os materiais de revestimento de áreas nobres, o trajeto sinuoso e a iluminação cuidada são convidativos e nos dão a impressão de que avançamos em direção a um “acontecimento”. A expectativa é, então, frustrada quando nos deparamos, ao final da caminhada, com uma porta pantográfica do elevador monta-cargas e uma pequena porta de passagem lateral estreita (fig.230).

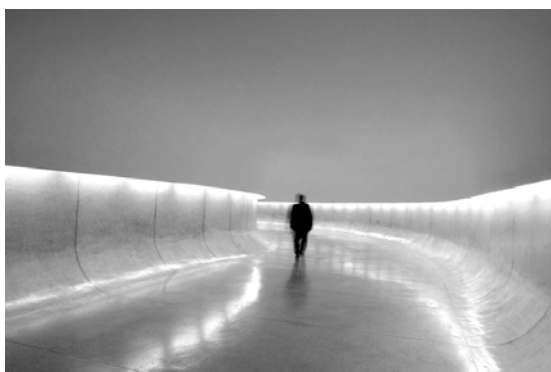
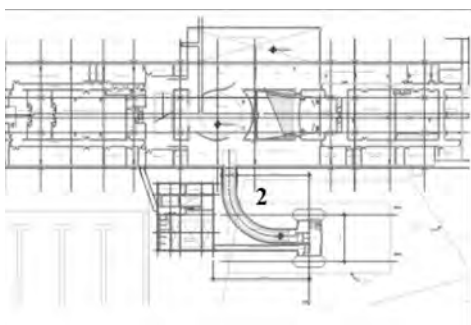
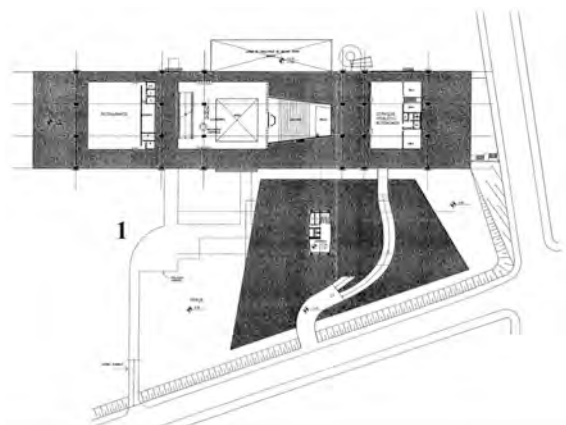


Figura 228. Museu Oscar Niemeyer – túnel entre subsolos do Edifício Castello Branco e do Edifício “Olho” – formas arredondadas.



1. versão anteprojeto túnel subsolo
2. versão construída túnel subsolo

Figura 229. Museu Oscar Niemeyer – subsolo – anteprojeto (2000) e projeto executivo (2002) (sem escala).



Figura 230. Museu Oscar Niemeyer – expectativa frustrada – porta pantográfica e pequena passagem lateral para o Edifício “Olho” ao final do túnel.

Outra modificação evidente na comparação entre plantas é a diferença entre o nível do terreno apresentado no anteprojeto e o nível real. Tanto as plantas como os cortes do anteprojeto mostram a construção no mesmo nível do terreno – situação evidenciada pela foto da maquete. Com todas as edificações projetadas ao nível da rua, a rampa que conecta a rua ao museu sofre



uma pequena inclinação e toca o Edifício “Olho” no segundo pavimento e o Castello Branco nos *pilotis*. Com a adaptação do projeto às condições reais do terreno, a rampa passa a tocar o “Olho” no quarto pavimento, abaixo do salão (fig.231/inferior). A entrada direta para o “Olho” por rampa e a passagem independente do subsolo vista no anteprojeto reforçam a intenção de independência desse edifício em relação ao Edifício Castello Branco. Seguindo a rampa, seria possível uma visita somente ao “Olho”, sem passarmos pelo restante do museu, e as obras seriam guardadas no depósito abaixo do salão. A mesma adaptação ao terreno pode ter gerado outra alteração: a supressão de um andar da torre, possivelmente para trazer maior equilíbrio entre as proporções torre-olho, agora vistas sob um ponto de vista com nova cota.

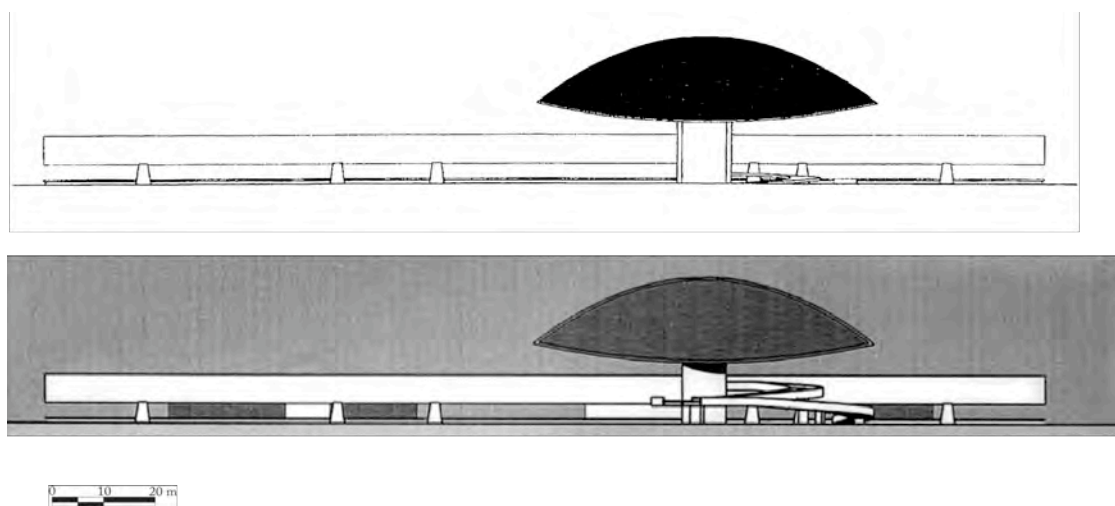


Figura 231. Museu Oscar Niemeyer – anteprojeto (2000) e projeto (2002) – elevação leste – rampa ao nível da rua e rampa elevada.

Todas essas modificações demonstram a facilidade de alteração de um programa não definido *a priori*, mas ao longo do projeto. Com exceção do grande salão para exposições fixado desde o início, que justifica a construção do novo prédio, as demais atividades vão sendo constituídas ao longo do tempo. Por exemplo, após a sugestão do escritório Brasil Arquitetura para um alargamento da passagem entre os museus, o trânsito de obras do Edifício Castello Branco até o salão do “Olho” torna-se possível e o depósito passa a ser inútil. Esse espaço é, então,

transformado em auditório, que acompanha a forma curva do piso. A torre, por sua vez, a despeito de suas paredes abauladas, tem as salas destinadas à exposição de fotografias, obrigando a colocação de paredes retas postizas para melhor atender a essa atividade. Aparentemente, a atividade específica “exposição de fotografia” parece ter sido a última a ser definida, pois não aparece em nenhum dos programas encontrados. Além dessas alterações, no projeto final notamos a supressão de um andar inteiro da torre, o que demonstra a enorme flexibilidade do programa para o “Olho”. É importante lembrar que, nesse caso, tal flexibilidade é possibilitada pelo fato de as atividades técnicas, administrativas e de apoio estarem localizadas no Edifício Castello Branco.

## CONCLUSÃO

## CONCLUSÃO

O presente trabalho defende a hipótese de que a preferência pela definição formal e o desejo de evidenciar os desafios da técnica levaram Oscar Niemeyer a elaborar parte do programa dos museus que criou, justificando assim a volumetria projetada e construída. O estudo tem início com a investigação de obras de diferentes fases de sua carreira, quando a liberdade do arquiteto na definição dos programas torna-se evidente. Aparentemente, desde as obras da Pampulha, Oscar Niemeyer deparou-se com políticas superficiais e prazos exíguos, que exigiram e possibilitaram o desenvolvimento de um método que privilegiou a proposição da forma. Após participações nas equipes para os projetos do Ministério da Educação e Saúde (1936) e do Pavilhão do Brasil em Nova York (1939) é na Pampulha que Niemeyer tem oportunidade de realizar, individualmente, seu primeiro projeto de grande escala. A ausência de um plano governamental estabelecido *a priori* para a área oferece ao arquiteto a oportunidade para experimentações. Nos projetos que a compõem, Niemeyer cria um programa inusitado, que lhe permite grande autonomia plástica. Nas formas do Cassino e do Iate Clube o arquiteto ainda transita entre preceitos corbusianos, mas nos projetos da Casa de Baile e da Igreja de São Francisco de Assis dá início a um modo particular de conceber arquitetura.

Na Igreja de São Francisco de Assis o arquiteto desafia as teorias estabelecidas e investiga, juntamente com Joaquim Cardozo, a utilização da superfície como elemento de sustentação. A natureza do concreto é explorada sem submissão às teorias cartesianas. Nesse projeto Niemeyer rompe cânones técnicos e desafia as influências estruturais de Le Corbusier, mas recorre à abóbada parabólica de concreto armado, utilizada por Freyssinet no Hangar de

Orly, França. O programa para uma igreja católica, relacionado a símbolos e rituais tradicionais, é subjugado às pesquisas formais e estruturais possibilitadas pelas tecnologias vigentes. Na Casa de Baile a experiência é ainda mais libertadora. Nela o volume de forma livre, ovalada, do salão de dança do cassino, antes justaposto aos volumes corbusianos do salão de jogos e restaurante, é livremente reutilizado em um programa popular. Dentre os projetos para Pampulha, o da Casa de Baile e o da Igreja são aqueles em que o programa e a forma conjugam-se com maior liberdade. O projeto da Pampulha alcança fama mundial. Suas curvas são tanto elogiadas quanto criticadas, mas poucas são as referências conhecidas sobre a solução programática da obra. Entre elas, a crítica de Mário Pedrosa alerta para certa deficiência no projeto ao dizer que Niemeyer frequentemente esquece a importância do programa em função da liberdade do partido.

Na fase de Pampulha a Brasília (1940-1955), a crítica dirige-se diretamente à solução do programa para o projeto das Nações Unidas (1947). Le Corbusier, ao tentar defender sua proposta individual, utiliza o argumento da má interpretação do programa por parte de Niemeyer. Não é improvável que a opinião do mestre suíço, na ocasião, fosse tomada como uma estratégia na defesa de seu próprio projeto. Todavia, no período que sucede a Pampulha, Niemeyer parece ter um maior cuidado, quanto ao desenvolvimento da forma, em buscar justificativas posteriores. Aos poucos, o arquiteto percebe que o caminho da multiplicação de formas não é o ideal, e procura ater-se ao essencial e adensar o programa ao volume único, quando possível. O cuidado de melhor proteger seus desenhos sugere uma atitude defensiva que, apesar de genuína, pode não ter apontado na direção de uma maior atenção ao programa arquitetônico.

É apenas em 1951 que Niemeyer cria seu primeiro projeto para museu. O Palácio das Artes surpreende na forma e na estrutura, mas o programa é desatualizado. Há séculos a tipologia dos museus apresentava atividades complementares à função expositiva – gabinetes de artistas e biblioteca. No museu do Ibirapuera, grande importância é dada à fluidez espacial, resultante da rica composição da forma e da estrutura. É provável que um programa mais compartimentado comprometesse a impactante fluidez alcançada. A partir do Palácio das Artes, o interesse do arquiteto por soluções compactas, simples e geométricas é crescente. A conformação do programa a um sólido de geometria elementar reaparece, com toda força, no projeto para o Museu de Arte Moderna de Caracas (1954).

Em Brasília (1956-1960), Niemeyer dá continuidade à sua busca pela concisão e leveza formais esboçadas no Palácio das Artes e no Museu de Caracas, mas sobretudo esforça-se por uma arquitetura em que a forma se une à estrutura. O raro conjunto de desenhos para o Congresso Nacional evidencia o árduo processo projetual enfrentado pelo arquiteto. Ao ritmo de Brasília, o Congresso tem o programa montado às pressas, uma situação que pode ter oferecido a Niemeyer uma maior autonomia para adaptações e adequações no processo de exploração da forma pura e concisa. Ohtake acredita que, em Brasília, é o tempo exíguo que obriga Niemeyer a simplificar os programas arquitetônicos a fim de manter “a noção do possível levado ao máximo”. Como nos tempos da Pampulha, na construção da capital Niemeyer novamente enfrenta políticas superficiais e prazos exíguos. Mas se por um lado o trabalho arrisca-se a ser comprometido pelos prazos absurdos, por outro o arquiteto tem a chance de montar quase individualmente um programa complexo, fato provavelmente responsável por facilitar a predominância de decisões formais.

Na fase em que atua no exterior (1961-1982), Niemeyer incorpora a diversidade formal, iniciada na Pampulha, aos procedimentos de Brasília. Nos países onde trabalha, o arquiteto deseja sobretudo demonstrar a técnica do concreto armado desenvolvida pela arquitetura e engenharia brasileiras. Também no projeto para a Universidade de Constantine (1969) é dada a Niemeyer autonomia para reformular um programa complexo. Desse modo, sua atuação antecipa-se à criação formal, sua interferência na elaboração do programa é direta. Em Constantine, o prazo de dois anos para elaboração do programa é mais extenso que os prazos brasileiros. Desse modo o programa é compactado, permitindo a sua conjugação às soluções estruturais de grande porte e imensos vãos.

Mesmo exilado na Europa, paradoxalmente Niemeyer produz uma dezena de projetos para o Estado brasileiro e para clientes particulares. Projeta também museus de escalas variadas por todo o território brasileiro. Mas é apenas após deixar o exílio e retornar ao Brasil, a partir da década de 1980, que tem a chance de efetivamente construir museus com programas mais complexos. Nessa época, tem-se a impressão de que a ávida demanda pelo consumo de imagem, as postulações pós-modernas e as superficiais políticas culturais brasileiras oferecem a Niemeyer uma liberdade de criação plástica quase sem limites. Entretanto, nota-se que já nos primeiros museus criados pelo arquiteto, as experimentações formais e estruturais tiveram primazia sobre a solução do programa, estratégia improvável para projetos como, por exemplo, de hospitais ou salas de concertos, onde a livre atuação do arquiteto é inibida por definições programáticas mais rígidas. É o que parece ter motivado a mudança de programa no projeto para o Palácio das Artes (1951).

Na cúpula do Ibirapuera, o espaço originalmente concebido para abrigar o hermético

programa de um planetário subitamente converte-se em programa mais manipulável de um museu de esculturas – o Palácio das Artes. Como planetário, a arquitetura apresenta-se basicamente como uma calota cega, onde teto e piso eram amalgamados e os espaços internos claramente delimitados em duas porções. Com a transformação em museu, o projeto recebe ajustes formais e estruturais. Internamente a fluidez espacial alcançada é impactante. Externamente, a forma da cúpula é mantida, num redesenho parcial da Arena do Estádio Nacional (1941), não construída. A ideia de um planetário para o Ibirapuera é abandonada por Niemeyer, reaparecendo em 1953, pelas mãos da equipe do arquiteto Eduardo Corona. Diferentemente do projeto de Niemeyer, de concreto, a cúpula projetada pela equipe de Corona, por necessidades técnicas, é toda de alumínio. Especulou-se ser essa a causa da troca de programa. Naquele período, fase entre Pampulha e Brasília, Niemeyer encontrava-se ocupado na busca de um repertório formal próprio e de novas possibilidades estruturais em concreto armado. O programa de um museu para escultura, menos limitado por exigências programáticas do que o de um planetário, ampliava as possibilidades de investigações do material. A mudança para um programa de museu de escultura, apesar de redundante dentro do conjunto – considerando-se as demais edificações para o Parque Ibirapuera – oferece a Niemeyer maiores possibilidades de especulação do concreto, seu material preferido. O programa deixa de ser um empecilho.

A geometria adotada no projeto para o Palácio das Artes (1951) demonstra o início de uma mudança de direção no método projetual de Oscar Niemeyer para formas mais puras e concisas. Tal busca se consolida no Museu de Caracas (1954), uma surpreendente pirâmide invertida que parece pairar sobre a cidade. Desde a implantação, a intenção de Niemeyer é clara: criar um volume puro e mais leve. Apesar de visivelmente mais pesado, a experiência



precedente do Palácio das Artes, de uma forma pura com grandes dimensões, e o interior definido por rampas e lajes recortadas, influenciam na definição da ambiência do Museu de Caracas. As alterações no anteprojeto, como o fechamento de aberturas originais e a simplificação das linhas do mezanino, revelam o esforço de Niemeyer em detalhes. No Museu de Caracas, assistimos à superação das limitações impostas pela lógica construtiva, ainda presentes na falsa tensão dos recortes em arco dos balanços periféricos no Palácio das Artes, no qual há um claro aperfeiçoamento da estrutura lançada no Ibirapuera. Contudo, o programa do museu paulista repete-se praticamente sem alterações. Entre os programas, apenas o item Escola de Arte destoa. No museu venezuelano, uma escola tímida, afastada do volume principal, é acomodada fora da pirâmide em um flanco do terreno. Alguns croquis reforçam sua condição de ponto de vista criado. A partir dele, o volume principal da pirâmide é emoldurado. A escola que excede o antigo programa é também um mirante para a própria obra.

Na fase Brasília (1956-1960), Niemeyer constrói um único museu, o Museu da Fundação (1958). Na realidade uma galeria que abriga o memorial da construção da cidade, constituindo-se de um volume simples, mas de estrutura arrojada. Duas grandes vigas de concreto são, ao mesmo tempo, estrutura e vedação. O museu é posteriormente introduzido no projeto da Praça dos Três Poderes, interferindo no cuidadoso traçado pensado por Lúcio Costa. O programa mínimo é criado por Niemeyer para justificar a construção do monumento. No museu, convergem três aspectos: a ocasião para homenagear a cidade, o presidente Juscelino Kubitschek e a oportunidade de experimentar a parede-viga pela primeira vez. A simplicidade do programa permite resolvê-lo num único espaço expositivo, que é sua

própria arquitetura. A construção funciona como ensaio para edifícios em maior escala, como o Edifício Castello Branco (1967) e a Universidade de Constantine (1969).

A composição por grandes vigas-paredes paralelas reaparece no Museu da Civilização (1962), primeiro museu da fase de atuação do exterior. A arquitetura do museu é definida por quatro pilares de base quadrada, nos quais se apoiam as vigas. A exemplo do Palácio das Artes e do Museu de Arte Moderna de Caracas, o espaço apresenta pouca compartimentação. O museu integra o conjunto de edifícios da Praça Maior da Universidade de Brasília. De acordo com Niemeyer, todo o conjunto tem altura, espaços e volumes reduzidos a fim de não comprometer a escala universitária. Por essa razão o arquiteto justifica para o museu os espaços baseados em um programa de 4.000 m<sup>2</sup>. A área citada por Niemeyer aproxima-se da superfície do projeto para o Museu de Arte Moderna de Caracas, de 5.000 m<sup>2</sup>. O programa é mais uma vez a repetição do programa elaborado para o Museu de Caracas e para o Palácio das Artes: amplos espaços expositivos e um auditório. Dessa vez os espaços acomodam-se a uma nova forma: nem cúpula nem pirâmide, mas um imenso paralelepípedo. O objetivo no projeto para a Praça Maior da Universidade de Brasília, segundo o próprio arquiteto, é resolver os problemas dentro dos princípios de simplicidade formal, estrutural e programática, o que não deveria impedi-lo de conceber os grandes vãos e balanços que a arquitetura solicitava. Percebe-se que nos projetos de museus Niemeyer avança na diversificação da forma e da estrutura, mas o programa implantado é ainda uma repetição cada vez mais simplificada do programa de 1951 e 1954.

Em 1969, durante uma viagem de navio ao exterior, Niemeyer concebe um estudo para o Museu Expo Barra 72. Nesse projeto, duas experiências recentes parecem convergir: os arcos e

tirantes utilizados no projeto da Mondadori (1969) e o apoio único, proposto para o Centro Musical do Rio de Janeiro (1968). Posteriormente, é incluído o pré-dimensionamento da estrutura pelo engenheiro italiano Antonio Nicola, parceiro de Niemeyer no projeto para a sede da Mondadori. A proposta estrutural de Nicola, em metal, passa pela avaliação de Joaquim Cardozo no Rio, após a qual, forma e estrutura são repensadas. Em nota, o arquiteto apresenta a variação nº2 a José Eugenio Macedo Soares. Uma solução mais livre do ponto de vista plástico e mais aberta, com planta circular e estrutura em concreto armado, que segundo Niemeyer, não compromete o conteúdo original.

Para o projeto Museu Expo Barra 72 (1969), pela primeira vez Niemeyer conta com colaboradores na definição do programa museográfico. Contraditoriamente, o programa arquitetônico é ainda mais simples do que aqueles vistos em seus primeiros museus. Não há discriminação de atividades e cada pavimento constitui-se apenas de grandes salões para exposição e de um núcleo central com escadas e sanitários. Na verdade a flexibilidade espacial poderia ser justificada pela característica pavilhonar dessa arquitetura, entretanto a mesma flexibilidade torna-se injustificada após a sugestão de Niemeyer a José Eugenio Macedo Soares de que, após o encerramento das exposições de 1972, o espaço assumisse o caráter permanente. Frente às modificações formais e estruturais apresentadas na variação nº2, o papel secundário do programa fica claro. O Museu Expo Barra 72, originalmente de formas quadradas, com estrutura metálica e caráter provisório, passaria a ser um edifício de forma circular, estrutura em concreto e caráter permanente. O programa? Ao que tudo indica, mantém-se o mesmo.

Passados dois anos, o projeto do Museu Expo Barra 72, não construído, é reutilizado por

Niemeyer. Seu declarado desejo de ver construído um projeto que o agradara o faz repetir o projeto em Brasília. Assim, o projeto carioca reaparece sob a forma dos edifícios Museu da Terra e Museu do Mar (1964), praticamente gêmeos. Une-se à dupla o Museu do Ar (1964) – um volume com forma e estrutura ligeiramente diferente das duas primeiras edificações. As únicas plantas publicadas sobre o trio de museus referem-se ao Museu da Terra. Nelas, o mesmo programa para o Museu Expo Barra 72 é observado: salões de exposição ao redor de um núcleo central, constituído por banheiros, escadas rolantes e rampa. A diferença entre os temas propostos para o museu carioca – “Evolução da Humanidade” – e o tema proposto para o trio de museus de Brasília – “riquezas naturais e as possibilidades de desenvolvimento do Brasil” – não implica em alterações programáticas. As experiências com tirantes metálicos com vigas radiais dentro de um mesmo conjunto sobrepõem-se ao desenvolvimento de um programa mais apropriado a um museu permanente.

Até o surgimento do Museu do Homem, da Universidade Federal de Minas Gerais (1977), Oscar Niemeyer utiliza em seus projetos para museus programas bastante simples e semelhantes. O museu mineiro é o único projeto em que a concepção da arquitetura parece ser influenciada por um documento museográfico. A arquitetura respeita a proposta de áreas externas para exposição e descanso; define áreas para exposições permanentes e temporárias e organiza o espaço para a visita sequencial. O programa, mais elaborado que os anteriores, contempla, além das áreas expositivas, compartimentos de apoio como direção, biblioteca, depósito e cantina. O arquiteto segue as recomendações do documento museológico, redigido por Darcy Ribeiro. Até mesmo a forma do museu é influenciada pelo documento, fazendo com que ele se torne o único projeto de museu, dentre os criados por Niemeyer, com espaço expositivo compartimentado, o que o conecta aos modelos do século XIX, de salas em suíte

dispostas ao redor de uma rotunda ou pátio.

A atenção do arquiteto a um programa museográfico sugere que, caso houvesse programas mais bem desenvolvidos do ponto de vista museográfico para projetos anteriores, é possível que o arquiteto os considerasse. Mas a análise feita até o momento sugere que Niemeyer, ao se responsabilizar pessoalmente pelos programas dos museus que cria, utiliza um programa simples, coadjuvante da forma/estrutura, que se adapta às experimentações formais e estruturais próprias de cada obra.

Se no Museu do Homem o programa, pela primeira vez, parece respeitar um documento museográfico, no Museu Tiradentes ele volta a ser definido exclusivamente pelo arquiteto. O projeto surge do desejo de Niemeyer de ver transferido para Brasília, mais especificamente para o Congresso Nacional, o painel Tiradentes do pintor Cândido Portinari. Como não obtém sucesso na reivindicação, Niemeyer decide desenhar um prédio especialmente para aquela obra de arte. Propõe então, a exemplo do Museu da Fundação, outro edifício monumento para a Praça dos Três Poderes. Dessa vez, a forma escolhida é um volume horizontal tubular recortado. As informações sobre o monumento são muito escassas, porém sabe-se que, caso não fosse possível a transferência da obra de Portinari para a capital, a encomenda de outro painel a João Câmara, pintor de sua preferência, seria bem-vinda. A flexibilidade na escolha da obra sugere a primazia da construção do monumento em relação à sua destinação.

É apenas a partir de 1982, com o Museu do Índio, que Niemeyer constrói museus de maior escala. Para o projeto o arquiteto conta novamente com o auxílio de um antropólogo. Dessa vez é Berta Ribeiro, esposa de Darcy Ribeiro, quem redige o documento museológico.

Todavia, nota-se que a concepção do projeto arquitetônico definitivo (1986) ocorre um ano antes da elaboração do documento museológico (1987). É possível que pela proximidade e reconhecida amizade entre Niemeyer e Darcy Ribeiro, o arquiteto tenha sido orientado quanto ao programa no decorrer do projeto, mas nada foi encontrado nesse sentido. Caso alguma orientação tenha ocorrido, o programa não parece influenciar a forma geral, cilíndrica e coroada por uma cúpula. O projeto apresentado por Niemeyer é, na verdade, um redesenho do anexo do projeto para a Sede do Cartiere Burgo, em Milão. O prédio italiano, projetado em 1981, não foi construído. Coincidentemente, no ano seguinte Niemeyer doa à FUNAI o projeto para o Museu do Índio. Assim, sem projeto museográfico *a priori*, o Museu do Índio proporciona ao arquiteto a chance de adaptação de um novo possível programa a uma forma dada.

Nos museus correspondentes à fase atual de sua obra (1983-2006), o Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1991-1996), o Museu Oscar Niemeyer (2000-2002) e o Museu Nacional de Brasília (1999-2006), a existência de um maior número de documentos, os programas mais complexos e a análise das obras possibilitaram maior precisão na investigação do processo de adaptação do programa à forma/estrutura. O último capítulo confirma a tese de que a preferência pela definição formal e o desejo de evidenciar os desafios da técnica levaram Oscar Niemeyer a elaborar parte do programa dos museus que criou, justificando assim a volumetria projetada e construída.

No memorial do projeto do Museu de Arte Contemporânea (1991) o arquiteto conta que a beleza do cenário e o terreno estreito levaram-no à inevitável solução do ponto de apoio único. O edifício é elevado do solo, liberando o terreno. Entretanto, o apoio único é o partido

adotado em vários de seus projetos de museus, e nos mais variados contextos – Museu de Arte Moderna de Caracas (1954), Museu Expo Barra 72 (1969) e Museu da Terra, do Mar e do Ar (1974), nenhum deles construído. Pode-se especular que, do mesmo modo que reutiliza o projeto do Museu Expo Barra 72 em Brasília para o conjunto constituído pelo Museu da Terra, do Mar e do Ar (1974), desejando vê-lo construído, algo semelhante tenha acontecido no caso do Museu de Arte Contemporânea de Niterói, em relação à variante nº2 e ao Museu de Caracas. No MAC de Niterói convergem a parede inclinada e curva, os rasgos horizontais da variante nº2 e o programa do Museu de Arte Moderna de Caracas. Aparentemente, Niemeyer insiste na projeção de um “museu prototípico com apoio único”, que vai sendo redesenhado até ser construído em Niterói. Os programas de todos eles, apesar dos intervalos de muitas décadas e das novas demandas para espaços expositivos para arte contemporânea, são muito semelhantes.

No MAC de Niterói (1991-1996), o museu de apoio único é efetivamente construído. Após a decisão pelo formato de cálice, assiste-se ao progressivo crescimento do programa em razão das modificações formais e estruturais surgidas ao longo do processo. Pela primeira vez, o projeto do “museu com apoio único” ultrapassa a condição de anteprojeto e chega a ser obra construída. Alguns croquis indicam que, na ideia original, o museu seria constituído por um volume único, com acesso pela haste, sem a inclusão da rampa. No térreo seco, cadeiras e mesas no lugar do espelho d’água. O cálice abrigaria apenas um salão, sem mezanino ou área administrativa. Para as demais atividades restaria o subsolo. A solução original é tão básica quanto o primeiro programa apresentado por Niemeyer – exposição, administração, biblioteca, direção e reunião. Jair Valera afirma que no projeto do MAC é Niemeyer quem faz quase tudo sozinho, informação que complementa a fornecida por Luiz Guilherme Vergara, de que

não houve a participação de nenhuma equipe formada por profissionais relacionados a museus na definição do programa arquitetônico. No projeto do Museu de Arte Contemporânea de Niterói o arquiteto mantém sua liberdade de criação.

Como foi dito, ao longo do processo projetual, o acréscimo de mais de um metro e meio de altura nas vigas radiais, dimensionadas em 1,50 m, gera um novo pavimento. Com isso, parte das atividades antes destinadas ao subsolo é deslocada para esse novo espaço surgido. A elas acrescenta-se ainda a recepção, um auditório e o *foyer*, atividades que, embora afins do tema museal, não constavam do primeiro programa, mas surgem para preencher os espaços vazios resultantes das modificações da estrutura. Além do acréscimo nas vigas radiais, a solução estrutural desenvolvida pelo engenheiro Bruno Contarini aumenta a altura da viga da cobertura. No espaço gerado pelo aumento do pé-direito, o arquiteto cria mais um item no programa, o mezanino para exposições temporárias. No projeto do MAC nota-se a competência de Niemeyer para acomodar o programa básico à forma e implantar, ao forjar a forma e a estrutura, novas atividades.

No projeto para o Museu Nacional de Brasília (1999-2006), após o abandono das antigas versões, a retangular feita na década de 1970 e a circular feita na década de 1980, o projeto sofre uma série de alterações formais/estruturais na versão em cúpula, de 1999. Assim como no Museu de Arte Contemporânea de Niterói, no Museu Nacional percebe-se o crescimento da complexidade do programa ao longo do processo. De maneira ainda mais radical que em Niterói, após a duplicação do diâmetro da cúpula de 40 para 80 metros, é acoplada, sobretudo ao redor do núcleo da “versão minimalista”, uma dezena de novas atividades. Cumprido o desejo de Niemeyer de oferecer mais volume ao museu e melhor adequá-lo ao conjunto da



Esplanada dos Ministérios, verifica-se paralelamente a necessidade de preenchimento dos espaços vazios, ainda sem finalidade. De acordo com o arquiteto Sandro Silveira, é no material preparado em 2002 pela equipe do Museu de Arte Contemporânea de Niterói para o anexo que iria complementá-lo que Niemeyer encontra a solução para a questão. Segundo o Sr. Lamartine Mansur, diretor administrativo do Museu Nacional, realmente não houve um projeto museográfico para o museu. Assim, mais uma vez Niemeyer projeta um museu sem programa definido *a priori*. O programa é novamente construído ao longo do processo, nesse caso por razões formais e estruturais.

No último prédio estudado, o Museu Oscar Niemeyer em Curitiba (2000-2002), a investigação do anteprojeto e da documentação produzida principalmente pelo Governo do Paraná revela com detalhes cada etapa da concepção do programa, bem como sua adequação às questões formais e estruturais. Em 2000, Niemeyer formula o primeiro programa para o museu – uma lista sem muitas especificações, descrita no documento dirigido ao Banco Internacional de Desenvolvimento, possível financiador. Nesse documento, o programa para a torre do Edifício “Olho”, sem muita definição, indica que as salas existentes seriam destinadas a “serviços do museu”, e a parte inferior direita do edifício, a um depósito. Anexado ao documento está o anteprojeto, que revela a mútua independência dos dois edifícios no que concerne ao transporte de obras de arte. A única ligação interna entre os edifícios é uma pequena passagem subterrânea de 1,50 m. Nesse momento a forma já está definida – um grande salão em formato de olho sobre uma torre – embora não se adapte perfeitamente ao declive do terreno real.

Passados dois anos, uma nova proposta é apresentada ao Banco Interamericano de

Desenvolvimento. Dessa vez, o programa para o Edifício Castello Branco é composto por número pouco maior de atividades. Mesmo assim, a listagem é incipiente quando comparada ao programa efetivamente implantado. Nesse documento, de 2002, todas as áreas disponíveis do “Olho” são somadas, perfazendo um total de cerca de 6.000 m<sup>2</sup>. O objetivo dessa soma é promover o Museu Oscar Niemeyer, colocando-o no mesmo nível de outros grandes espaços expositivos brasileiros e internacionais. Por essa razão, as salas da torre, anteriormente ditas de “apoio aos serviços do museu”, necessárias ao acréscimo de áreas expositivas, são tratadas como salas de exposição.

A convite de Niemeyer, a renovação do Edifício Castello Branco fica a cargo do escritório Brasil Arquitetura. O escritório paulista desenvolve somente o programa para o antigo edifício. A única participação de Niemeyer no projeto resume-se à remodelação do Espaço Niemeyer no subsolo. A dedicação do arquiteto concentra-se no novo edifício, o “Olho”. Comparando-se os programas propostos ao longo do processo e o que foi efetivamente implantado, nota-se a paulatina modificação a fim de se adaptar às formas previamente definidas das curvas sob o salão do “Olho” e às pequenas salas da torre. Não foi encontrado nenhum documento que indicasse a existência de um projeto museológico prévio para o Edifício “Olho”. Segundo o arquiteto Marcelo Ferraz, havia uma equipe formada por historiadores, mas essa estabeleceu *a posteriori* o plano de funcionamento e logística das exposições. Em relação às delimitações das áreas e atividades, aparentemente a liberdade de definições foi total.

Com exceção do grande salão para exposições, fixado desde o início, espaço que justifica a construção do novo prédio, as demais atividades vão sendo constituídas ao longo do projeto.

Por exemplo, depois da sugestão do escritório Brasil Arquitetura para que houvesse um alargamento da passagem entre os museus, o trânsito de obras do Edifício Castello Branco até o salão do “Olho” torna-se possível e o depósito passa a ser inútil. Esse espaço é então transformado em um miniauditório, que acompanha a grande curva do piso. A torre, por sua vez, a despeito das paredes abauladas, tem as salas destinadas a exposição de fotografias, necessitando a construção de paredes retas postiças, para melhor atender a essa função. Aparentemente, a atividade específica “exposição de fotografia” parece ter sido a última a ser definida, pois não aparece em nenhum dos programas encontrados. Além dessas alterações, no projeto final notamos a supressão de um andar inteiro da torre, o que demonstra mais uma vez a grande flexibilidade do programa para o “Olho”. É importante lembrar que, nesse caso, tal flexibilidade só foi possível pelo fato das atividades mais técnicas, como guarda de acervo, por exemplo, já estarem solucionadas no Edifício Castello Branco. No Edifício “Olho”, o “museu prototípico com apoio único” e o programa simples reaparecem.

Os resultados analisados à luz do método sistêmico proposto por Cristián Fernández Cox (2005) – no qual todas as dimensões essenciais da arquitetura devem interagir com as demais, gerando uma rede de interações na qual todas as dimensões são importantes e nenhuma é mais importante, *a priori*, que justifique o sacrifício das demais – pode-se dizer que, no caso dos projetos dos museus, a ocasião para a forma/estrutura sugerir o programa esteve mais presente do que a ocasião para que um programa influenciasse na definição da forma/estrutura.

Após a revisão dos livros sobre a obra de Oscar Niemeyer de autoria de Josep Botey, David Underwood, Stamo Papadaki e Miguel Alves Pereira, dentre outros; dos textos do próprio Niemeyer; dos artigos publicados em periódicos por autores como Roberto Segre, Carlos

Eduardo Dias Comas, Ruy Ohtake; e da consulta a teses como as de Marco Valle, Fernando Frank Cabral e Eduardo Dias Comas, reiteramos a afirmação de que, apesar da extensa bibliografia sobre a obra de Niemeyer, nosso conhecimento permanece limitado no que se refere à relação entre forma/estrutura e programa na obra desse arquiteto. Em sua grande maioria os textos referentes ao processo de criação dessa arquitetura, tratam da forma e da estrutura, sem propriamente relacioná-las ao programa.

Ao analisarmos o material encontrado sobre cada um dos museus criados por Oscar Niemeyer entre 1951 e 2006, as alterações do programa, em razão direta da proposição formal/estrutural, tornaram-se evidentes. Uma das interpretações mais visíveis é a de que, nos projetos de museus, foi concedida a Niemeyer uma grande liberdade de atuação em relação ao programa e que tal liberdade, sem dúvida, lhe permitiu explorar o próprio repertório com maior controle. O estudo realizado sugere novas hipóteses sobre a metodologia na construção do repertório das obras de Oscar Niemeyer e aponta para sua adequada competência na proposição de formas arquitetônicas que configuram programas, diante da inexistência de um programa consistentemente desenhado. A genialidade de Oscar Niemeyer provavelmente também se reveste dessa capacidade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Introdução

BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CABRAL, Fernando Frank. **A procura da beleza: aprendendo com Oscar Niemeyer**. Dissertação (Mestrado), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

COMAS, Eduardo Dias. **Precisões Brasileiras – sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Afonso Reidy, Jorge Moreira & Cia, 1936-1945**. Tese (Doutorado), Universidade de Paris VIII, Paris, França, 2002.

COX, Cristián Fernández. **El Orden – complejo de la arquitectura: teoría básica del processo projectual**. Santiago do Chile: Ediciones Universidad Mayor, 2005.

FRAGA, Carlos André Soares. **Museus, Pavilhões e Memoriais: a arquitetura de Oscar Niemeyer para exposições**. Dissertação (Mestrado), Universidade de Federal do Rio Grande do Sul, 2006.

LISSOVSKY, Maurício; SÁ, Sérgio Moreira de. **Colunas da educação: a construção do Ministério da Educação e Saúde**. Rio de Janeiro: Edições do Patrimônio, 1996.

NIEMEYER, Oscar. Depoimento. **Módulo**, Rio de Janeiro, nº 9, p. 3-6, 1958.

\_\_\_\_\_. **Minha experiência em Brasília**. Rio de Janeiro: Itambé, 1961.

\_\_\_\_\_. **As curvas do tempo: memórias**. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

QUEIROZ, Rodrigo Cristiano. **O desenho de um processo: os estudos de Oscar Niemeyer para o projeto do edifício do Congresso Nacional de Brasília**. Dissertação (Mestrado), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

UNDERWOOD, David. **Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

VALLE, Marco Antonio Alves do. **Desenvolvimento da forma e procedimentos de projeto na arquitetura de Oscar Niemeyer (1935-1998)**. Tese (Doutorado), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

### 1. A forma e o programa na obra de Oscar Niemeyer

AQUINO, Flávio. Max Bill critica a nossa moderna arquitetura. **Manchete**, Rio de Janeiro, nº 60, p. 38-39, jun. 1953.

BILL, Max; ROGERS, Ernesto; GROPIUS, Walter. Reports on Brazil. *Architectural Review*, Nova York, vol. 116, nº694, p. 235-250, 1954.

BOESIGER, Willy; GIRSBERG, H. *Le Corbusier 1910-65*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.

BORDA, Luis Eduardo. Vínculo da forma: investigação sobre a interface da obra de Niemeyer com a arte moderna. *América*. Revista do Memorial da América Latina, São Paulo, nº 25, p. 40-45, 2007.

BOTEY, Josep Maria. *Oscar Niemeyer: obras y proyectos*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1996.

BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

COMAS, Eduardo Dias. *Precisões Brasileiras – sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Afonso Reidy, Jorge Moreira & Cia, 1936-1945*. Tese (Doutorado), Universidade de Paris VIII, Paris, França, 2002.

CARDOZO, Joaquim. O episódio da Pampulha. *Módulo*, Rio de Janeiro, nº 4, p. 32-36, mar. 1965.

CAVALCANTI, Lauro. *When Brazil was modern: guide to architecture: 1928-1960*. New York: Princeton Architectural Press, 2003.

\_\_\_\_\_. Alguns projetos das duas últimas décadas. *América*. Revista do Memorial da América Latina, São Paulo, nº 25, p. 26-32, 2007.

COSTA, Lúcio. *Registro de uma vivência*. Rio de Janeiro: Empresa das Artes, 1997.

FRAMPTON, Kenneth. *Modern architecture: a critical history*. London: Ed. Thames & Hudson, 1980.

GOODWIN, Phillip L. *Brazil builds: architecture old and new: 1652-1942*. Nova York: Museu de Arte Moderna – MOMA, 1943.

HARRIS, Elizabeth Davis. *Le Corbusier: Riscos Brasileiros*. São Paulo: Nobel, 1987.

MOTTA, Lia. O SPHAN em Ouro Preto: uma história de conceitos e critérios. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro: Assessoria de Comunicação Social e Fundação Nacional Pró-Memória, nº 22, 1987.

NIEMEYER, Oscar. Depoimento. *Módulo*, Rio de Janeiro, nº 9, p. 3-6, 1958.

\_\_\_\_\_. *Oscar Niemeyer: Minha experiência em Brasília*. Rio de Janeiro: Itambé, 1961.

\_\_\_\_\_. *A forma na arquitetura*. Rio de Janeiro: Avenir, 1978.

\_\_\_\_\_. Problemas da arquitetura. *Módulo*, Rio de Janeiro, nº 57, p. 94-97, 1980.

- \_\_\_\_\_. *Arquitetura. Projeto*, São Paulo, nº 65, p. 100-102, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Meu sócia e eu*. Rio de Janeiro: Revan, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Conversa de Arquiteto*. Rio de Janeiro: UFRJ/Revan, 1997.
- \_\_\_\_\_. *As Curvas do tempo: memórias*. Rio de Janeiro: Revan, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Diálogo pré-socrático*. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Oscar Niemeyer*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1998 (livro publicado por ocasião da exposição Uma Homenagem a Oscar Niemeyer).
- \_\_\_\_\_. *Minha Arquitetura*. Rio de Janeiro: Revan, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Minha Arquitetura 1937-2004*. Rio de Janeiro: Revan, 2004.
- KATINSKY, Júlio R. *Brasília em três tempos: a arquitetura de Oscar Niemeyer na capital*. Rio de Janeiro: Revan, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Técnica e Arte na Obra de Oscar Niemeyer* (Manuscrito). São Paulo, agosto de 1996.
- LAGO, André Corrêa do. *Oscar Niemeyer: uma arquitetura da sedução*. São Paulo: Bei Comunicações, 2007. (coleção educação do olhar)
- LISSOVSKY, Maurício; SÁ, Sérgio Moreira de. *Colunas da educação: a construção do Ministério da Educação e Saúde*. Rio de Janeiro: Edições do Patrimônio, 1996.
- MACEDO, Danilo Matoso. *A matéria da invenção: criação e construção das obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais 1938-1954*. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.
- MACEDO, Oigres Leici Cordeiro de. *Pavilhão Brasileiro na Feira de Nova York: iconografia remanescente*. In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA, 12., 2006. *Anais do XII Encontro Regional de História – Usos do passado*. ANPUH, Rio de Janeiro, 2006.
- MAHFUZ, Edson. *Cinco razões para olhar com atenção a obra de Oscar Niemeyer: reflexões sobre a prática de um modo de conceber que logo será centenário*. *Arquitetura e Urbanismo*, nº 165, p. 76-79, dez. 2007.
- MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1990.
- MOTTA, Renata. *Espaços indigestos: os museus precisam de arte?* Disponível em: <<http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.rede/numero/revnumero4/renatamotta4>>. Acesso em: 30 de abril.

- OHTAKE, Ricardo. **Oscar Niemeyer**. São Paulo: Publifolha, 2007. (coleção Folha Explica)
- OTHAKE, Ruy. Vãos e vãos. **Arquitetura e Urbanismo**, São Paulo, p. 15-80, dez./jan. 1987/1988.
- PAPADAKI, Stamo. **Oscar Niemeyer: work in progress**. New York: Reinhold, 1956.
- PETIT, Jean. **Oscar Niemeyer: poeta da arquitetura**. Lugano: Fidia edizioni d'arte, 1998.
- PEDROSA, Mário. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- QUEIROZ, Rodrigo Cristiano. **O desenho de um processo: os estudos de Oscar Niemeyer para o projeto do edifício do Congresso Nacional de Brasília**. Dissertação (Mestrado), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
- SEGAWA, Hugo. **Arquitetura no Brasil 1900-1990**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- SPADE, Rupert; FUTAGAWA, Yukio. **Oscar Niemeyer**. New York: Simon & Schuter, 1971 (primeira edição, Japão, 1969).
- UNDERWOOD, David. **Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- WORLD'S FAIR 1939-1940 Nova Iorque. Pavilhão do Brasil: Feira Mundial de Nova York de 1939. Nova York: H. K. Publising, 1939, apud MACEDO, Oigres Leici Cordeiro de. Pavilhão Brasileiro na Feira de Nova York: iconografia remanescente. In: **ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA**, 12., 2006. **Anais do XII Encontro Regional de História – Usos do passado**. ANPUH, Rio de Janeiro, 2006.
- VALLE, Marco Antonio Alves do. **Desenvolvimento da forma e procedimentos de projeto na arquitetura de Oscar Niemeyer (1935-1998)**. Tese (Doutorado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000.
- XAVIER, Alberto (org.). **Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira**. São Paulo: Cosac & Naify, 1987.
- \_\_\_\_\_. **Lúcio Costa: sôbre arquitetura**. Porto Alegre: UniRitter, 2007 (primeira edição 1962).
- ZAULI, Ana Elvira. Em exposição a obra que revolucionou a arquitetura. **A Construção em São Paulo**, São Paulo, nº 1849, p. 19, jul. 1983.
- ZEIN, Ruth Verde. Um panorama a partir dos museus. **Arquitetura e Urbanismo**, São Paulo, nº 165, p. 80-83, dez. 2007.
- 2. A forma e o programa na fase de Pampulha a Brasília (1940-1955)**



CABRAL, Fernando Frank. **A procura da beleza aprendendo com Oscar Niemeyer**. Dissertação (Mestrado), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

CARDOZO, Joaquim. O conjunto arquitetônico de Ibirapuera. **Brasil – Arquitetura Contemporânea**. Rio de Janeiro, nº 2-3, p. 55-56, nov./dez. 1953/jan.1954.

CARRANZA, Ricardo. **Trajetórias: Arquiteto Eduardo Corona**. Disponível em: <<http://www.arquitetonica.com/trajet%F3rias%20-%20arquiteto%20eduardo%20corona.htm>>. Acesso em: 22 de maio de 2009.

CAVALCANTI, Lauro. **A doce revolução de Oscar Niemeyer**. Rio de Janeiro: Design e Editora Ltda., 2007.

COMAS, Eduardo Dias. **Precisões Brasileiras – sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Afonso Reidy, Jorge Moreira & Cia, 1936-1945**. Tese (Doutorado), Universidade de Paris VIII, Paris, França, 2002.

MACEDO, Danilo Matoso. **A matéria da invenção: criação e construção das obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais 1938-1954**. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

MINDLIN, Henrique E. **Arquitetura Moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

MOURA, Éride. “Paulo Faccio e Pedro Dias Arquitetura. De volta entre os astros: intervenção no planetário, em meio ao Parque do Ibirapuera, manteve os princípios que norteiam a produção arquitetônica da época sem esquecer as exigências atuais: um programa para novos usos e acessibilidade”. **Arquitetura e Urbanismo**, São Paulo, agosto, 2007, p. 36-43.

MUTILADO o conjunto do Parque Ibirapuera. **Módulo**, Rio de Janeiro, nº 1, p. 24-25, mar. 1955.

NIEMEYER, Oscar. Memoria Descritiva. **Módulo**, Rio de Janeiro, nº 4, p. 37-45, mar. 1956.

\_\_\_\_\_. Depoimento. **Módulo**, Rio de Janeiro, nº 9, p. 3-6, fev. 1958.

\_\_\_\_\_. **Oscar Niemeyer**. Milano: Modadori, 1975.

\_\_\_\_\_. **Minha Arquitetura**. Rio de Janeiro: Revan, 2000.

NIEMEYER, Oscar et al. **Anteprojeto da Exposição do IV centenário de São Paulo**. São Paulo: Graphicars, 1952.

\_\_\_\_\_. **Diálogos Pré-Socráticos**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi 1998.

PAIVA, Cida. Novo olhar sobre a cidade. *Finestra Brasil*. São Paulo. nº 32, p. 40-51, jan./mar. 2003.

PAPADAKI, Stamo. *Oscar Niemeyer: works in progress*. New York: Reinhold, 1950.

ROCHA, Paulo Mendes da. *Recuperação da Oca*. Disponível em: <<http://www.spbr.arq.br/projetos/oca/htm>>. Acesso em: 11 de dezembro de 2007.

SEGRE, Roberto. O sonho americano de Oscar Niemeyer. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, nº 165, p.42-49, dez. 2007.

VALLE, Marco Antonio Alves do. *Desenvolvimento da forma e procedimentos de projeto na arquitetura de Oscar Niemeyer (1935-1998)*. Tese (Doutorado), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

VENEZUELA, patria della libertà. *Domus*, Milão, nº 317, p.2-8, abr. 1956.

ZEIN, Ruth Verde. Um panorama a partir dos museus. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, nº 165, p.80-88, dez. 2007.

### 3. A forma e o programa na fase Brasília (1956-1960)

BARKI, José. A invenção de Brasília. Seminário Brasília 1956-2006 apud SCHLEE, Andrey Rosental. A Praça do Maqui. *Anais do VII Seminário Docomomo Brasil*, Porto Alegre, 2007. Disponível em: <<http://mdc.arq.br/2009/02/04/a-praca-do-maquis/>>. Acesso em: 2 de julho de 2009.

BOTEY, Josep Maria. *Oscar Niemeyer: obras y proyectos*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1996.

CAVALCANTI, Lauro. *A doce revolução de Oscar Niemeyer*. Rio de Janeiro: Design e Editora Ltda., 2007.

COSTA, Lúcio. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

NIEMEYER, Oscar. *Módulo*, Rio de Janeiro, nº 12, p. 36-37, fev. 1959.

\_\_\_\_\_. Praça Maior da Universidade de Brasília. *Módulo*, Rio de Janeiro, nº 28, p. 7-15, jun. 1962.

\_\_\_\_\_. Problemas da Arquitetura – 3. Arquitetura e Técnica Estrutural. *Módulo*, Rio de Janeiro, nº 52, p.38, jan. 1979.

SCHLEE, Andrey Rosental. A Praça do Maqui. In: SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL, 7., 2006. *Anais do VII Seminário Docomomo Brasil*, Porto Alegre, 2007. Disponível em: <<http://mdc.arq.br/2009/02/04/a-praca-do-maquis/>>. Acesso em: 2 de julho de 2009.

#### 4. A forma e o programa na fase de atuação no exterior (1961-1982)

COUTINHO, Wilson. Caderno 2, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22 de julho, p. 9, 1980.

GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL/SECRETARIA DE CULTURA E ESPORTES DO DISTRITO FEDERAL – SCE/DEPARTAMENTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO – DEPHA. FILHO, Francisco Almeida; PINTO, Francisco Ricardo. **Memorial dos Povos Indígenas**, Brasília, 17 de fevereiro [198-], sem paginação.

MINC/SAC/PRONAC/MECENATO. **Montagem de exposição permanente - Memorial dos Povos Indígenas**, [198-], sem paginação.

MÓDULO ESPECIAL. **Projetos no Brasil**, Rio de Janeiro, 1983, sem paginação.

MONUMENTO e museu para Tiradentes. **Jornal de Brasília**, Brasília, p. 32, 1980.

NIEMEYER. Belmont-sur-Lausanne: Alphabet, 1977, p. 297-299.

NIEMEYER, Oscar. Musée da Terra a Brasília. **L'Architecture d' Aujourd Hui**, nº171, p. 70-72., jan./fev. 1974.

\_\_\_\_\_. Museu do Homem. **Módulo**, Rio de Janeiro, nº 48, p. 36-45, 1978.

\_\_\_\_\_. Problemas da Arquitetura. **Módulo**, Rio de Janeiro, nº 52, p. 39, jan. 1979.

OHTAKE, Ricardo. **Oscar Niemeyer**. São Paulo: Folha Explica, 2007.

SABBAG, Haifa Y. Taba Indígena inspira novo projeto de Niemeyer. **A construção em São Paulo**, São Paulo, nº 1817, p.6-7, dez. 1982.

SCHLEE, Andrey Rosental. A Praça do Maqui. In: SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL, 7., 2006. **Anais do VII Seminário Docomomo Brasil**, Porto Alegre, 2007. Disponível em: <<http://mdc.arq.br/2009/02/04/a-praca-do-maquis/>>. Acesso em: 2 de julho de 2009.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS - FUNDEP. **Museu do Homem**. Belo Horizonte: UFMG, 1978.

VALADÃO, Virginia Marcos. **Proposta de Trabalho**, 8 de janeiro de 1998, sem paginação. Documento cedido pelo Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico – DePHA (cópia de fac-símile).

VALLE, Marco Antonio Alves do. **Desenvolvimento da forma e procedimentos de projeto na arquitetura de Oscar Niemeyer (1935-1998)**. Tese (Doutorado), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

## 5. A forma e o programa na fase atual (1983-2006)

PROJETO de Museu em Niterói: Niemeyer conclui plano do prédio em um dia e meio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 3, 05 de junho de 1991.

CABRAL, Fernando Frank. **A procura da beleza aprendendo com Oscar Niemeyer**. Dissertação (Mestrado), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

FIGUEROLA, Valentina. Concreto, Poesia e Niemeyer: Novo Museu de Curitiba. **Arquitetura e Urbanismo**, São Paulo, nº 106, p. 38-60, jan. 2003.

FRAGA, Carlos André Soares. **Museus, Pavilhões e Memoriais: a arquitetura de Oscar Niemeyer para exposições**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

GOVERNO DO PARANÁ. **Apresentação**. Curitiba, novembro de 2000, sem paginação.

MARIA, Paula Santa. O novo vôo de Niemeyer: começam as obras do novo museu de arte projetado pelo arquiteto em Niterói. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 2, 1992.

NIEMEYER, Oscar. Memoria Descritiva. **Módulo**, nº 4, mar., p.36-45, 1956.

\_\_\_\_\_. Museu de Brasília. **Módulo**, Rio de Janeiro, nº 12, p.36, fev. 1956.

\_\_\_\_\_. **Museu de Arte Contemporânea de Niterói**. Rio de Janeiro: Revan, 1997.

\_\_\_\_\_. **Conversa de Arquiteto**. Rio de Janeiro: UFRJ / Revan, 1997.

\_\_\_\_\_. O Museu de Brasília. **Módulo**, Rio de Janeiro, nº 89/90, p.132-133, jan./abr. 1986.

\_\_\_\_\_. **Minha Arquitetura**. Rio de Janeiro: Revan, 2000.

\_\_\_\_\_; SUSSEKIND, José Carlos. **Conversa de amigos: correspondência entre Oscar Niemeyer e José Carlos Sussekind**. Rio de Janeiro: Revan, 2002.

\_\_\_\_\_. **Minha Arquitetura 1937 - 2004**. Rio de Janeiro: Revan, 2004.

\_\_\_\_\_. **Inauguração do Novo Museu**. Disponível em: <[www.cesbe.com.br/museu](http://www.cesbe.com.br/museu)>. Acesso em: 31 de maio de 2008.

OHTAKE, Ruy. Leve e solto na paisagem da Guanabara. **Finestra/Brasil**, São Paulo, nº 7, p. 80-83, out./dez. 1996.

OUROUSSOFF, Nicolai. Even if His Own Work isn't broken, a Brazilian architect fixes it. **The New York Times**, 27 de dezembro de 2007. Disponível em:<<http://www.nytimes.com/2007/12/26/arts/design/26niem.html?pagewanted=2&r=1>>. Acesso em: 27 de dezembro de 2007.

PAIVA, Cida. Novo olhar sobre a cidade. **Finestra/Brasil**. São Paulo, n°32, p. 40-51, jan./mar. 2003.

**PREFEITURA DE NITERÓI**. MAC de Niterói 10 anos. Niterói: Fundação de Arte de Niterói, 2006.

PROJETO de Museu em Niterói: Niemeyer conclui planos do prédio em um dia e meio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 3, 05 de junho de 1991.

SECRETARIA ESPECIAL PARA ASSUNTOS ESTRATÉGICOS. **Novo Museu**. Apresentação ao BID – Banco Interamericano de Desenvolvimento. Programa de Valorização Cultural do Paraná, Curitiba, 13 de março de 2002.

\_\_\_\_\_. 29 de março de 2002.

SECRETARIA ESPECIAL PARA ASSUNTOS ESTRATÉGICOS. **Reunião com o governador Jaime Lerner**, 19 de março de 2002 (anexo). In: SECRETARIA ESPECIAL PARA ASSUNTOS ESTRATÉGICOS. **Novo Museu**. Apresentação ao BID – Banco Interamericano de Desenvolvimento. Programa de Valorização Cultural do Paraná, Curitiba, 13 de março de 2002.

RESENDE, Otto Lara. O outro lado do Rio (e da baía de Guanabara). Caderno 6, Turismo, **Folha de São Paulo**, São Paulo, p. 9-10, 18 de julho de 1991.

SAYEGH, Simone. Nave Branca. **Projeto/Design**, n°326, abr. 2007. Disponível em: <<http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/oscar-niemeyer-museu-nacional-24-03-2009.html>>. Acesso: 22 de junho de 2009.

SEGRE, Roberto. Oscar Niemeyer na baía de Guanabara: formas puras em contraste com a exuberância da natureza tropical. **Projeto/Design**, São Paulo, n° 202, p.35-44, nov. 1996.

SINELLI Mônica, Flor na Paisagem. **A construção**. São Paulo, n° 2369, p. 12-13, jul. 1993.

STAVI, Brunna. **Maior Museu da América Latina será inaugurado em novembro**. Disponível em: <<http://www.cesbe.com.br/museu/index.htm>>. Acesso em: 30 de maio de 2008.

XAVIER, Alberto. **Arquitetura Moderna em Curitiba**. São Paulo: PINI, 1985.

## REFERÊNCIAS DE FIGURAS

Figura 1. Museu Oscar Niemeyer – escala monumental do balanço de 30 metros do Edifício “Olho”.

Fonte: Fotografia de Tom Boechat/Usina de Imagem.

### 1. A forma e o programa na obra de Oscar Niemeyer

Figura 2. Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro (1936-1942). Croquis de Oscar Niemeyer a partir dos croquis de Le Corbusier.

Fonte: PAPADAKI, Stamo. **The Work of Oscar Niemeyer**. Reinhold Publishing Corporation, U.S.A., 1951. p. 50.

Figura 3. Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro (1936-1942). Térreo.

Fonte: UNDERWOOD, David. **Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 38.

Figura 4. Ministério de Educação e Saúde, Rio de Janeiro (1936-1942). Caixa do elevador e acréscimo do corpo do salão de exposições no térreo.

Fonte: MACEDO, Danilo Matoso. **A matéria da invenção: criação e construção das obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais 1938-1954**. Dissertação (mestrado), Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002, p. 61.

Figura 5. Pavilhão do Brasil na Feira de Nova York, Oscar Niemeyer e Lúcio Costa (1938).

Fachada principal.

Fonte: [http://constelar.com.br/blog/media/blogs/politica/niemeyer/especial\\_niemeyeroobra\\_f\\_091.jp](http://constelar.com.br/blog/media/blogs/politica/niemeyer/especial_niemeyeroobra_f_091.jp)  
pg. Acesso em: 18 de março de 2009.

Figura 6. Pavilhão do Brasil na Feira de Nova York, Oscar Niemeyer e Lúcio Costa (1938). Térreo.

Fonte: UNDERWOOD, David. **Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 53.

Figura 7. Pavilhão do Brasil na Feira de Nova York, Oscar Niemeyer e Lúcio Costa (1938). Espelho d'água e pavilhão ao fundo (à esquerda) e interior com mezanino de linhas curvas (à direita).

Fonte: UNDERWOOD, David. **Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 52.

Figura 8. Figura 9. Pavilhão do Brasil na Feira de Nova York, Lúcio Costa (1938). Proposta individual. Planta baixa e perspectiva com espelho d'água (sem escala).

Fonte: FRAGA, Carlos André Soares. **Museus Pavilhões e Memoriais: a arquitetura de Oscar Niemeyer para exposições**. Dissertação (mestrado). Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, FAUFRGS, 2006, p. 52.

Figura 9. Brazil Builds. Philip Goodwin (1943). Capa dura e sobrecapa.

Fonte: [http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arc072/arc072\\_02.asp](http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arc072/arc072_02.asp).

Acesso em: 13 de abril de 2009.

Figura 10. Cassino da Pampulha, Oscar Niemeyer (1940). Salão de baile.

Fonte: <http://pro.corbis.com/images/GE004016.jpg?size=67&cuid={930F6EDF-F9BF-4631-BF97-ED97761D6999}>. Acesso em: 17 de março de 2009.

Figura 11. Cassino da Pampulha, Oscar Niemeyer (1940). Térreo.

Fonte: UNDERWOOD, David. **Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 60.

Figura 12. Vila Savoye, Le Corbusier (1929).

Fonte: [http://artnews.org/files/0000037000/0000036197.jpg/Le\\_Corbusier.jpg](http://artnews.org/files/0000037000/0000036197.jpg/Le_Corbusier.jpg)

Acesso em: 17 de março de 2009.

Figura 13. Iate Clube da Pampulha, Oscar Niemeyer (1940). Pavimento superior.

Fonte: UNDERWOOD, David. **Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 62.

Figura 14. Casa Citrohan, Le Corbusier (1920). Maquete.

Fonte: [http://www.caed.kent.edu//History/Modern/LeCorbu/lecorbu\\_maisoncitrohn.jpg](http://www.caed.kent.edu//History/Modern/LeCorbu/lecorbu_maisoncitrohn.jpg)

Acesso em: 18 de março de 2009.

Figura 15. Hangar para dirigíveis, Eugene Freyssinet e Limousin, França (1916).

Fonte: [http://paris-architecture.info/PA001\\_orly\\_hanger.jpg](http://paris-architecture.info/PA001_orly_hanger.jpg)

Acesso em 16 de abril de 2009.

Figura 16. Igreja de São Francisco de Assis, Oscar Niemeyer (1943). Fachada principal.

Fotografia da fachada principal.

Fonte: [http://www.overmundo.com.br/\\_guia/multiplas/1178822219\\_pampulha1.jpg](http://www.overmundo.com.br/_guia/multiplas/1178822219_pampulha1.jpg)

Acesso em: 16 de abril de 2009.

Figura 17. Igreja de São Francisco de Assis, Oscar Niemeyer (1943). Perspectiva.

Fonte: CORONA, Eduardo. **Oscar Niemeyer: uma lição de arquitetura**. São Paulo: FUPAM, 2001, p. 30

Figura 18. Casa de Baile, Oscar Niemeyer (1940). Térreo.

Fonte: UNDERWOOD, David. **Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 64.

Figura 19. Casa de Baile, Oscar Niemeyer (1940).

Fonte: [http://argemiroferreira.files.wordpress.com/2008/07/casa\\_do\\_baile.jpg](http://argemiroferreira.files.wordpress.com/2008/07/casa_do_baile.jpg)

Acesso em: 16 de abril de 2009.

Figura 20. Casa de Canoas, Oscar Niemeyer (1952).

Fonte: PETIT, Jean. **Oscar Niemeyer: poeta da arquitetura** (Poète d'architecture).

Lugano: Fidia edizioni d'arte, 1998, p. 158.

Figura 21. Edifício Copan, São Paulo, Oscar Niemeyer (1950).

Fonte: Disponível em: <http://www.fotolog.com/copan>.  
Acesso em: 1 de maio de 2009.

Figura 22. Sede das Nações Unidas, Oscar Niemeyer (1947). Croqui apresentado à comissão julgadora. Croqui apresentado à Comissão julgadora (sem escala).

Fonte: CAVALCANTI, Lauro. **A doce revolução de Oscar Niemeyer**. Rio de Janeiro: 19 design /editora, 2007, p. 31.

Figura 23. Sede das Nações Unidas, Oscar Niemeyer e Le Corbusier (1947). Projeto construído, versão 23-32. Fotografia do projeto construído, versão 23-32.

Fonte: <http://greensource.construction.com/features/images/0710currents.jpg>.  
Acesso em: 18 de abril de 2009.

Figura 24. Conjunto do Parque Ibirapuera, Oscar Niemeyer e equipe (1951). Maquete. Fotografia da maquete.

Fonte: PAPADAKI, Stamo. **Oscar Niemeyer: work in progress**. New York: Reinhold. 1956. p. 121.

Figura 25. Palácio das Artes, Oscar Niemeyer e equipe (1951). Térreo.

Fonte: MINDLIN, Henrique E. **Arquitetura Moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editoria, p. 210.

Figura 26. Figura 27. Palácio das Artes, Oscar Niemeyer e equipe (1951). Fachada.

Fonte: Fotografia de Tom Boechat/Usina de Imagem.

Figura 27. Palácio das Artes, Oscar Niemeyer e equipe (1951). Interior.

Fonte: Fotografia de Tom Boechat/Usina de Imagem.

Figura 28. Museu de Arte Moderna de Caracas, Oscar Niemeyer (1954). Maquete.

Fonte: PAPADAKI, Stamo. **Oscar Niemeyer: work in progress**. New York: Reinhold, 1956, p. 83.

Figura 29. Museu de Arte Moderna de Caracas, Oscar Niemeyer (1954). Anteprojeto do mezanino.

Fonte: PAPADAKI, Stamo. **Oscar Niemeyer: work in progress**. New York: Reinhold, 1956, p. 92.

Figura 30. Plano Piloto de Brasília, Lúcio Costa (1957).

Fonte: <http://images.google.com/imgres?imgurl=http://www.vitruvius.com.br/drops>.  
Acesso em: 26 de abril de 2009.

Figura 31. Palácio da Alvorada, Oscar Niemeyer (1957).

Fonte: [http://www.unb.br/fs/protesedentaria/images/alvorada\\_n.jpg](http://www.unb.br/fs/protesedentaria/images/alvorada_n.jpg).  
Acesso em: 1 de maio de 2009.

Figura 32. Croquis de estudos preliminares para o Congresso Nacional, Oscar Niemeyer (1957).

Fonte: <http://revistamdc.files.wordpress.com/2009/03/congressonacional-1.jpg>.  
Acesso em: 26 de abril de 2009.



Figura 33. Congresso Nacional, Oscar Niemeyer (1960).

Fonte: <http://images.google.com/imgres?imgurl=http://www.baixaki.com.br>.

Acesso em: 26 de abril de 2009.

Figura 34. Museu da Fundação de Brasília, Oscar Niemeyer (1958).

Fonte: NIEMEYER, Oscar. Museu de Brasília. **Módulo**, Rio de Janeiro, nº 12, fev. 1959, p. 36.

Figura 35. Sede da Editora Mondadori, Oscar Niemeyer, Itália (1968).

Fonte: [http://www.studio-international.co.uk/studio-images/niemeyer/mondadori\\_b.jpg](http://www.studio-international.co.uk/studio-images/niemeyer/mondadori_b.jpg).

Acesso em: 1 de maio de 2009.

Figura 36. Centro Cultural La Havre, Oscar Niemeyer, França (1972-1983).

Fonte: <http://www.niteroiartes.com.br/console/modulos/artistas/obras/oscarniemeyer6.jpg>.

Acesso em: 1 de maio de 2009.

Figura 37. Universidade de Constantine, Oscar Niemeyer, Argélia (1969).

Fonte: [http://www.arcspace.com/books/niemeyer\\_legend\\_modernism/lm\\_book.html](http://www.arcspace.com/books/niemeyer_legend_modernism/lm_book.html).

Acesso em: 28 de abril de 2009.

Figura 38. Universidade de Constantine, Oscar Niemeyer, Argélia (1969). Vista aérea (sem escala).

Fonte: <http://maps.google.com>. Acesso em: 28 de abril de 2009.

Figura 39. Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Oscar Niemeyer (1991-1996).

Fonte: <http://www.macniteroi.com/fotos/fotos.htm>.

Acesso em: 25 de abril de 2009.

Figura 40. Museu Oscar Niemeyer, Oscar Niemeyer, Curitiba (2000-2002).

Fonte: Fotografia de Tom Boechat/Usina de Imagem.

Figura 41. Museu Nacional, Oscar Niemeyer, Brasília (1999-2006).

Fonte: <http://www.zupi.com.br/publique/media/museu.jpg>.

Acesso em: 1 de maio de 2009.

## 2. A forma e o programa na fase de Pampulha a Brasília (1940-1955)

Figura.42. Parque Ibirapuera (1951) – 1ª versão da implantação – maquete.

Fonte: PAPADAKI, Stamo. **Oscar Niemeyer: work in progress**. New York: Reinhold, 1956, p. 122.

Figura.43. Parque Ibirapuera – vista aérea atual da versão construída.

Fonte: <http://www.flipflopflyin.com/g/spibira6.jpg>. Acesso em: 7 de dezembro de 2009.

Figura 44. Planetário e auditório (1951) – 1ª versão – elevação.

Fonte: NIEMEYER, Oscar *et al.* **Anteprojeto da exposição do IV centenário de São Paulo**. São Paulo: Graphicars, 1952. p.8.

Figura 45. Planetário (1951) – 1ª versão – térreo.

Fonte: NIEMEYER, Oscar *et al.* **Anteprojeto da exposição do IV centenário de São Paulo**. São Paulo: Graphicars, 1952. p. 8.

Figura 46. Planetário (1951) – 1ª versão – térreo.

Fonte: NIEMEYER, Oscar *et al.* **Anteprojeto da exposição do IV centenário de São Paulo**. São Paulo: Graphicars, 1952. p. 8.

Figura 47. Planetário (1951) – 1ª versão – 2º pavimento.

Fonte: NIEMEYER, Oscar *et al.* **Anteprojeto da exposição do IV centenário de São Paulo**. São Paulo: Graphicars, 1952. p. 8.

Figura 48. Palácio das Artes – fachada com aberturas.

Fonte: Fotografia Tom Boechat/Usina de Imagem.

Figura 49. Palácio das Artes e auditório (1951) – 2ª versão – elevação.

Fonte: MUTILADO o conjunto do Parque Ibirapuera. **Módulo**, Rio de Janeiro, nº 1, mar. 1955, p. 24.

Figura 50. Palácio das Artes – vista interior das aberturas.

Fonte: Fotografia de Tom Boechat/Usina de Imagem.

Figura 51. Arena de Ginástica do Estádio Nacional (1941) (sem escala).

Fonte: VALLE, Marco Antonio Alves do. **Desenvolvimento da forma e procedimentos de projeto na arquitetura de Oscar Niemeyer (1935-1998)**. Tese (Doutorado), Universidade de São Paulo FAUUSP, São Paulo, 2000, p. 195.

Figura 52. Palácio das Artes (1951) – versão construída – corte eixo de acesso.

Fonte: PAPADAKI, Stamo. **Oscar Niemeyer: work in progress**. New York: Reinhold, 1956, p. 150.

Figura 53. Palácio das Artes – estrutura arbórea independente.

Fonte: Fotografia Tom Boechat/Usina de Imagem.

Figura 54. Palácio das Artes (1951) – versão construída – 2º pavimento.

Fonte: MINDLIN, Henrique E. **Arquitetura Moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, p. 210.

Figura 55. Palácio das Artes (1951) – versão construída – 3º pavimento.

Fonte: MINDLIN, Henrique E. **Arquitetura Moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, p. 210.

Figura 56. Palácio das Artes (1951) – versão construída – térreo.

Fonte: MINDLIN, Henrique E. **Arquitetura Moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, p. 210.

Figura 57. Palácio das Artes (1951) – versão construída – subsolo.

Fonte: MINDLIN, Henrique E. **Arquitetura Moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Aeroplano

Editora, p. 210.

Figura 58. Palácio das Artes – rampas em forma de ferradura incorporadas às lajes.

Fonte: Fotografia Tom Boechat/Usina de Imagem.

Figura 59. Planetário – versão dos arquitetos Eduardo Corona, Roberto Tibau e Antonio Carlos Pitombo, reformada por Paulo Faccio e Pedro Dias em 2002 (sem escala).

Fonte: MOURA, Éride. Paulo Faccio e Pedro Dias Arquitetura. De volta entre os astros: intervenção no planetário, em meio ao Parque do Ibirapuera, manteve os princípios que norteiam a produção arquitetônica da época sem esquecer as exigências atuais: um programa para novos usos e acessibilidade. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, agosto, 2007, p. 36.

Figura 60. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – maquete.

Fonte: PAPADAKI, Stamo. *Oscar Niemeyer: work in progress*. New York: Reinhold, 1956, p. 99.

Figura 61. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – maquete.

Fonte: PAPADAKI, Stamo. *Oscar Niemeyer: work in progress*. New York: Reinhold, 1956, p. 83.

Figura 62. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – fachada sudeste.

Fonte: VENEZUELA, patria della libertà. *Domus*, Milão, nº 317, abril 1956, p. 2.

Figura 63. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – fachada sudoeste.

Fonte: PAPADAKI, Stamo. *Oscar Niemeyer: work in progress*. New York: Reinhold, 1956, p. 97.

Figura 64. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – fachada noroeste.

Fonte: PAPADAKI, Stamo. *Oscar Niemeyer: work in progress*. New York: Reinhold, 1956, p. 96.

Figura 65. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – fachada nordeste.

Fonte: PAPADAKI, Stamo. *Oscar Niemeyer: work in progress*. New York: Reinhold, 1956, p. 96.

Figura 66. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – cobertura.

Fonte: PAPADAKI, Stamo. *Oscar Niemeyer: work in progress*. New York: Reinhold, 1956, p. 93.

Figura 67. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – 2º pavimento com abertura.

Fonte: VENEZUELA, patria della libertà. *Domus*, Milão, nº 317, abril 1956, p. 6.

Figura 68. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – 2º pavimento sem aberturas.

Fonte: PAPADAKI, Stamo. *Oscar Niemeyer: work in progress*. New York: Reinhold, 1956, p. 88.

Figura 69. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – mezanino antropomórfico.

Fonte: VENEZUELA, patria della libertà. *Domus*, Milão, nº 317, abril 1956, p. 6.

Figura 70. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – mezanino abstrato.

Fonte: PAPADAKI, Stamo. **Oscar Niemeyer: work in progress**. New York: Reinhold, 1956, p. 92.

Figura 71. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – corte – laje com função estrutural.

Fonte: NIEMEYER, Oscar. Museu de Arte de Caracas. **Módulo**, Rio de Janeiro, nº 4, mar. 1956, p. 44.

Figura 72. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – implantação com Escola de Arte à direita.

Fonte: NIEMEYER, Oscar. Museu de Arte de Caracas. **Módulo**, Rio de Janeiro, nº 4, mar. 1956, p. 42.

Figura 73. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – 1º pavimento – auditório.

Fonte: PAPADAKI, Stamo. **Oscar Niemeyer: work in progress**. New York: Reinhold, 1956, p. 89.

Figura 74. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – 2º pavimento – administração.

Fonte: PAPADAKI, Stamo. **Oscar Niemeyer: work in progress**. New York: Reinhold, 1956, p. 88.

Figura 75. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – 3º pavimento – exposição.

Fonte: PAPADAKI, Stamo. **Oscar Niemeyer: work in progress**. New York: Reinhold, 1956, p. 90.

Figura 76. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – mezanino.

Fonte: PAPADAKI, Stamo. **Oscar Niemeyer: work in progress**. New York: Reinhold, 1956, p. 92.

Figura 77. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – croqui - permeabilidade visual entre pisos.

Fonte: NIEMEYER, Oscar. Museu de Arte de Caracas. **Módulo**, Rio de Janeiro, nº 4, mar. 1956, p. 43.

Figura 78. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – croqui com ideias de partidos.

Fonte: NIEMEYER, Oscar. Museu de arte moderna de Caracas. **Módulo**, Rio de Janeiro, v. 2, nº 4, mar. 1956, p. 37.

Figura 79. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – croqui – vista para a pirâmide a partir da escola.

Fonte: NIEMEYER, Oscar. Museu de Arte de Caracas. **Módulo**, Rio de Janeiro, nº 4, mar. 1956, p. 44.

Figura 80. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954) – croqui – vista para a pirâmide a partir da escola.

Fonte: NIEMEYER, Oscar. Museu de Arte de Caracas. **Módulo**, Rio de Janeiro, nº 4, mar. 1956, p. 44.

### 3. A forma e o programa na fase Brasília (1956-1960)

Figura 81. Museu da Fundação de Brasília (1958) – croqui – Praça dos Três Poderes.

Fonte: BOTEY, Josep Maria. *Oscar Niemeyer – obras y projectos*. Barcelona: editorial Gustavo Gili, 1996, p. 200.

Figura 82. Museu da Fundação de Brasília – contexto – vista a partir do Palácio do Planalto.

Fonte: NIEMEYER, Oscar. *Minha Arquitetura 1937 – 2004*. Rio de Janeiro: Revan, 2004, p.80.

Figura 83. Museu da Fundação de Brasília (1958) – volumetria composta por duas grandes vigas-parede.

Fonte: NIEMEYER, Oscar. Museu de Brasília. *Módulo*, Rio de Janeiro, nº12, p. 36, fev. 1959, p. 36.

Figura 84. Museu da Fundação de Brasília (1958) – térreo – acesso.

Fonte: NIEMEYER, Oscar. Museu de Brasília. *Módulo*, Rio de Janeiro, nº 12, fev. 1959, p.36-37.

Figura 85. Museu da Fundação de Brasília – fachada com escultura da cabeça de JK.

Fonte: Fotografia Tom Boechat/Usina de Imagem.

Figura 86. Museu da Fundação de Brasília (1958) – apoio excêntrico.

Fonte: Fotografia Tom Boechat/Usina de Imagem.

Figura 87. Museu da Fundação de Brasília (1958) – superior – salão.

Fonte: NIEMEYER, Oscar. Museu de Brasília. *Módulo*, Rio de Janeiro, nº 12, fev. 1959, p. 36.

Figura 88. Museu da Fundação de Brasília – interior – painéis gravados nas paredes.

Fonte: Fotografia Tom Boechat/Usina de Imagem.

Figura 89. Museu da Fundação de Brasília (1958) – perspectiva interior – abertura.

Fonte: NIEMEYER, Oscar. Museu de Brasília. *Módulo*, Rio de Janeiro, nº 12, fev. 1959, p. 37.

Figura 90. Praça dos Três Poderes (1957) – croqui.

Fonte: BARKI, José. A invenção de Brasília. Seminário Brasília 1956-2006 apud SCHLEE, Andrey Rosental. A Praça do Maqui. *Anais do VII Seminário Docomomo Brasil*, Porto Alegre, 2007. Disponível em:<<http://mdc.arq.br/2009/02/04/a-praca-do-maquis/>>. Acesso em: 2 de julho de 2009.

Figura 91. Praça dos Três Poderes (1957) – porções geometricamente divididas por Lúcio Costa (sem escala).

Fonte: <http://mdc.arq.br/2009/02/04/a-praca-do-maquis/>. Acesso em: 2 de julho de 2009.

Figura 92. Maquete original da Praça dos Três Poderes sem o Museu da Fundação.

Fonte: SCHLEE, Andrey Rosental. A Praça do Maqui. *Anais do VII Seminário Docomomo Brasil*, Porto Alegre, 2007. Disponível em:<<http://mdc.arq.br/2009/02/04/a-praca-do-maquis/>>. Acesso em: 2 de julho de 2009.

Figura 93. Museu da Civilização (1962) – Praça Maior da Universidade de Brasília – maquete.  
Fonte: NIEMEYER, Oscar. Praça da Universidade de Brasília. **Módulo**, Rio de Janeiro, nº 28, jun./jul., 1962, p. 7.

Figura 94. Museu da Civilização (1962) – implantação – croqui.  
Fonte: NIEMEYER, Oscar. Praça da Universidade de Brasília. **Módulo**, Rio de Janeiro, nº 28, jun./jul., 1962, p. 7.

Figura 95. Museu da Civilização (1962) – elevação – croqui.  
Fonte: NIEMEYER, Oscar. Praça da Universidade de Brasília. **Módulo**, Rio de Janeiro, nº 28, jun./jul., 1962, p. 13.

Figura 96. Museu da Civilização (1962) – 1º pavimento – croqui.  
Fonte: NIEMEYER, Oscar. Praça da Universidade de Brasília. **Módulo**, Rio de Janeiro, nº 28, jun./jul., 1962, p. 13.

Figura 97. Museu da Civilização (1962) – croqui – térreo.  
Fonte: NIEMEYER, Oscar. Praça da Universidade de Brasília. **Módulo**, Rio de Janeiro, nº 28, jun./jul., 1962, p. 13.

Figura 98. Museu da Civilização (1962) – 2º pavimento – croqui.  
Fonte: NIEMEYER, Oscar. Praça da Universidade de Brasília. **Módulo**, Rio de Janeiro, nº 28, jun./jul., 1962, p. 13.

Figura 99. Museu da Civilização (1962) – corte – croqui.  
Fonte: NIEMEYER, Oscar. Praça da Universidade de Brasília. **Módulo**, Rio de Janeiro, nº 28, jun./jul., 1962, p. 13.

Figura 100. Museu da Civilização (1962) – interiores e volumetria – croquis.  
Fonte: NIEMEYER, Oscar. Praça da Universidade de Brasília. **Módulo**, Rio de Janeiro, nº 28, jun./jul., 1962, p. 14.

#### 4. A forma e o programa na fase de atuação no exterior (1961-1982)

Figura 101. Museu Expo Barra 72 (1969) – perspectiva – croqui.  
Fonte: BOTEY, Josep Maria. **Oscar Niemeyer – obras y proyectos**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1996, p.182.

Figura 102. Museu Expo Barra 72 (1969) – sugestão de implantação para a Exposição da Barra da Tijuca, com museu no centro – croqui.  
(sem escala)(legenda abreviada conforme croqui).  
Fonte: NIEMEYER. Belmont-sur-Lausanne: Alfabeta, 1977, p. 297.

Figura 103. Museu Expo Barra 72 (1969) – pavimentos – planta baixa.  
Fonte: BOTEY, Josep Maria. **Oscar Niemeyer – obras y proyectos**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1996, p.182.

Figura 104. Museu Expo Barra 72 (1969) – elevação.

Fonte: BOTEY, Josep Maria. **Oscar Niemeyer – obras y proyectos**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1996, p. 182.

Figura. 105. Museu Expo Barra (1969) – corte.

Fonte: BOTEY, Josep Maria. **Oscar Niemeyer – obras y proyectos**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1996, p. 182.

Figura 106. Museu Expo Barra 72 (1969) – tirantes metálicos em intervalos regulares – croqui (sem escala).

Fonte: NIEMEYER. Belmont-sur-Lausanne: Alphabet, 1977, p. 297.

Figura 107. Museu Expo Barra 72 (1969) – croqui da variação nº2 (sem escala).

Fonte: NIEMEYER. Belmont-sur-Lausanne: Alphabet, 1977, p. 297.

Figura 108. Museu Expo Barra 72 (1969) – núcleo escada, rampas e sanitários – croqui (sem escala).

Fonte: NIEMEYER. Belmont-sur-Lausanne: Alphabet, 1977, p. 297.

Figura 109. Museu da Terra do Mar e do Ar (1974) – implantação.

Fonte: *L'Architecture D'Aujourd'hui*. Oscar Niemeyer. Boulogne-Blancourt. nº 171, jan./fev., 1974, p. 70.

Figura 110. Museu da Terra do Mar e do Ar (1974) – perspectiva.

Fonte: *L'Architecture D'Aujourd'hui*. Oscar Niemeyer. Boulogne-Blancourt. nº 171, jan./fev., 1974, p. 70.

Figura 111. Museu da Terra (1974) – pavimentos – planta baixa.

Fonte: *L'Architecture D'Aujourd'hui*. Oscar Niemeyer. Boulogne-Blancourt. nº 171, jan./fev., 1974, p. 70.

Figura 112. Museu da Terra, do Mar e do Ar (1974) – corte esquemático do Museu do Mar e fachadas do conjunto.

Fonte: *L'Architecture D'Aujourd'hui*. Oscar Niemeyer. Boulogne-Blancourt. nº 171, jan./fev., 1974, p. 70.

Figura 113. Centro Musical do Rio de Janeiro (1978) – croqui.

Fonte: NIEMEYER, Oscar. *A forma na arquitetura*. Rio de Janeiro: Avenir, 1978, p. 39.

Figura 114. Museu da Terra (1974) – corte esquemático (sem escala).

Fonte: *L'Architecture D'Aujourd'hui*. Oscar Niemeyer. Boulogne-Blancourt. nº 171, jan./fev., 1974, p. 70.

Figura 115. Museu da Terra, do Mar e do Ar (1974) – esquema circulação.

Fonte: *L'Architecture D'Aujourd'hui*. Oscar Niemeyer. Boulogne-Blancourt. nº 171, jan./fev., 1974, , p. 70.

Figura 116. Museu do Homem (1977) – perspectiva – croqui.

Fonte: NIEMEYER, Oscar. Museu do Homem. **Módulo**, nº 48, abr./maio, 1978, p. 41.

Figura 117. Museu do Homem (1977) – pavimento inferior.

Fonte: NIEMEYER, Oscar. Museu do Homem. **Módulo**, nº 48, abr./maio, 1978, p. 41.

Figura 118. Museu do Homem (1977) – corte.

Fonte: NIEMEYER, Oscar. Museu do Homem. **Módulo**, nº 48, abr./maio, 1978, p. 41.

Figura 119. Museu do Homem (1977) – pavimento superior.

Fonte: NIEMEYER, Oscar. Museu do Homem. **Módulo**, nº 48, abr./maio, 1978, p. 41.

Figura 120. Museu do Homem (1977) – escultura da Mão do *Homo Faber* e cascas ao fundo – croqui.

Fonte: NIEMEYER, Oscar. Museu do Homem. **Módulo**, nº 48, abr./maio, 1978, p. 37.

Figura 121. Museu do Homem (1977) – esquema da “caixa preta” para projeção.

Fonte: NIEMEYER, Oscar. Museu do Homem. **Módulo**, nº 48, p. 37, abr./maio, 1978.

Figura 122. Paineis Tiradentes, Cândido Portinari (1949).

Fonte: <http://www.memorial.sp.gov.br/images/noticia/001213/3>. Acesso: 29 de julho de 2009.

Figura 123. Museu Tiradentes (1980) – implantação – croqui.

Fonte: NIEMEYER, Oscar. Museu Tiradentes. **Módulo**, Rio de Janeiro, nº 59, julho, 1980, p.72.

Figura 124. Museu Tiradentes (1980) – maquete.

Fonte: NIEMEYER, Oscar. **Minha Arquitetura 1937 – 2004**. Rio de Janeiro: Revan: 2004, p. 383.

Figura 125. Museu Tiradentes (1980) – escultura da cabeça de Tiradentes – croqui.

Fonte: NIEMEYER, Oscar. Museu Tiradentes. **Módulo**, Rio de Janeiro, nº 59, julho, 1980, p. 72.

Figura 126. Museu Tiradentes (1980) – corte com esquema de iluminação – croqui.

Fonte: NIEMEYER, Oscar. Museu Tiradentes. **Módulo**, Rio de Janeiro, nº 59, julho, 1980, p. 72.

Figura 127. Museu do Índio – implantação.

Fonte: <http://maps.google.com>. Acesso: 3 de agosto de 2009.

Figura 128. Museu do Índio (1982) – 1º pavimento.

Fonte: NIEMEYER, Oscar. Museu do Índio. **Módulo**, Rio de Janeiro, nº 89/90, jan./fev./mar./abr. 1986. Especial 30 anos, p. 130.

Figura 129. Museu do Índio (1982) – térreo.

Fonte: NIEMEYER, Oscar. Museu do Índio. **Módulo**, Rio de Janeiro, nº 89/90, jan./fev./mar./abr. 1986. Especial 30 anos, p. 130.

Figura 130. Museu do Índio (1982) – maquete.



Fonte: SABBAG, Haifa Y. Taba indígena inspira novo projeto de Niemeyer. **A construção São Paulo**, 1982, p. 6.

Figura 131. Museu do Índio (1991) – implantação com três anexos.

Fonte: Diretoria de Patrimônio Histórico e Artístico – DePHA. Reprografia da cópia da implantação.

Figura 132. Oca yanomâmi.

Fonte: [http://img.socioambiental.org/d/286387-2/habi\\_yanoma.jpg](http://img.socioambiental.org/d/286387-2/habi_yanoma.jpg)

Acesso em: 6 de junho de 2009.

Figura 133. Museu do Índio (1982) – perspectiva – fachada opaca.

Fonte: BOTEY, Josep Maria. Oscar Niemeyer – obras y proyectos. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1996, p. 187.

Figura 134. Museu do Índio (1982) – corte.

Fonte: NIEMEYER, Oscar. Museu do Índio. **Módulo**, Rio de Janeiro, nº 89/90, jan./fev./mar./abr. 1986, Especial 30 anos, p. 130.

Figura 135. Museu do Índio (1987) – planta baixa do pavimento superior – exposição.

Fonte: Fundação Oscar Niemeyer. Reprografia da planta baixa original do pavimento superior.

Figura 136. Museu do Índio (1987) – térreo – apoio.

Fonte: Fundação Oscar Niemeyer. Reprografia da planta baixa original do térreo.

Figura 137. Museu do Índio – fachada com aberturas no térreo.

Fonte: Fotografia de Tom Boechat/Usina de Imagem.

Figura 138. Museu do Índio (1987) – corte – piso em rampa.

Fonte: Diretoria de Patrimônio Histórico e Artístico – DePHA. Reprografia da cópia da planta de implantação.

Figura 139. Museu do Índio – vista parcial da concha acústica.

Fonte: Fotografia de Tom Boechat/Usina de Imagem.

Figura 140. Museu do Índio – exposição protegida por filme de poliéster.

Fonte: Fotografia de Tom Boechat/Usina de Imagem.

Figura 141. Museu do Índio (1998) – térreo – reforma.

Fonte: Diretoria de Patrimônio Histórico e Artístico – DePHA. Reprografia da cópia da planta baixa do térreo – reforma.

Figura 142. Sede Cartiere Burgo (1978-1981) – anexo não construído, à direita.

Fonte: QUEIROZ, Rodrigo Cristiano. **O desenho de um processo: os estudos de Oscar Niemeyer para o projeto do edifício do Congresso Nacional de Brasília**. Dissertação (Mestrado), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003, p. 169.

## 5. A forma e o programa na fase atual (1983-2006)

Figura 143. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1991) – primeiro esboço.

Fonte: Museu de Arte Contemporânea de Niterói. Prefeitura de Niterói, [199-]. p.54.

Figura 144. Museu de Arte Contemporânea de Niterói – panorâmica do contexto com Pão de Açúcar ao fundo.

Fonte: Fotografia de Tom Boechat/Usina de Imagem.

Figura 145. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1991) – térreo sem espelho d'água.

Fonte: Fundação Oscar Niemeyer. Reprografia da planta baixa original do térreo.

Figura 146. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1993) – térreo com mesas e cadeiras de apoio ao restaurante.

Fonte: Fundação Oscar Niemeyer. Reprografia da planta baixa original do térreo

Figura 147. Museu de Arte Contemporânea de Niterói – rampa construída.

Fonte: Fotografia Tom Boechat/Usina de Imagem.

Figura 148. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1993) – cobertura e rampa construída.

Fonte: Fundação Oscar Niemeyer. Reprografia da planta baixa original da cobertura.

Figura 149. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1991) – cobertura e rampa de curvatura suave.

Fonte: Fundação Oscar Niemeyer. Reprografia da planta baixa original da cobertura.

Figura 150. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1991) – croqui – rampa do lado direito.

Fonte: SEGRE, Roberto. Oscar Niemeyer na baía de Guanabara: formas puras em contraste com a exuberância da natureza tropical. Projeto/Design, nº 202, 1996, p. 35.

Figura 151. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (sem data) – inclinação similar a do Museu de Arte Moderna de Caracas – croqui.

Fonte: Fundação Oscar Niemeyer. Reprografia da planta de corte original.

Figura 152. Museu de Arte Contemporânea de Niterói – equilíbrio das faixas de concreto e vidro.

Fonte: Fotografia de Tom Boechat/Usina de Imagem.

Figura 153. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1991) – interrupção da esquadria.

Fonte: – Fundação Oscar Niemeyer. Reprografia da planta original da fachada.

Figura 154. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1993) – semi-enterrado com formas mais puras.

Fonte: – Fundação Oscar Niemeyer. Reprografia da planta original da fachada.

Figura 155. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1991) – semi-enterrado com brises.

Fonte: – Fundação Oscar Niemeyer. Reprografia da planta original da fachada.

Figura 156. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1993) – estrutura – corte transversal.

Fonte: – Fundação Oscar Niemeyer. Reprografia da planta original do corte.

Figura 157. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1993) – estrutura – corte longitudinal.

Fonte: Fundação Oscar Niemeyer Reprografia da planta original do corte.

Figura 158. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1993) – 1º pavimento – divisão radial.

Fonte: Fundação Oscar Niemeyer Reprografia da planta baixa original do primeiro pavimento.

Figura 159. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1993) – 2º pavimento – exposição – cinco paredes retas.

Fonte: – Fundação Oscar Niemeyer. Reprografia da planta baixa original do segundo pavimento.

Figura 160. Museu de Arte Contemporânea de Niterói – 2º pavimento – exposição – possibilidade de iluminação.

Fonte: Fotografia de Tom Boechat/Usina de Imagem.

Figura 161. Museu de Arte Contemporânea de Niterói – 2º pavimento – varanda com vista da baía.

Fonte: Fotografia de Tom Boechat/Usina de Imagem.

Figura 162. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (sem data) – 2º pavimento – varanda como mirante – croqui.

Fonte: CABRAL, Fernando Frank. **A procura da beleza: aprendendo com Oscar Niemeyer.** Dissertação (Mestrado), Universidade de São Paulo FAUUSP, São Paulo, 2002, p. 199.

Figura 163. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1996) – 3º pavimento – mezanino.

Fonte: Fundação Oscar Niemeyer. Reprografia da planta baixa original do mezanino.

Figura 164. Museu de Arte Contemporânea de Niterói – 3º pavimento – mezanino – vista parcial.

Fonte: Fotografia de Tom Boechat/Usina de Imagem.

Figura 165. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1996) – semi-enterrado.

Fonte: Fundação Oscar Niemeyer. Reprografia da planta baixa original do pavimento semienterrado.

Figura 166. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1996) – subsolo.

Fonte: Fundação Oscar Niemeyer. Reprografia da planta baixa original do subsolo.

Figura 167. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (sem escala) – croqui sem espessura para mezanino.

Fonte: SEGRE, Roberto. Oscar Niemeyer na baía de Guanabara: formas puras em contraste com a exuberância da natureza tropical. Projeto/Design, nº 202, 1996, p. 35.

Figura 168. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (sem data) – croqui com abertura na haste do cálice.

Fonte: OHTAKE, Ricardo. Oscar Niemeyer. São Paulo: Publifolha (Folha Explica), 2007, p. 76.

Figura 169. Museu de Brasília (década de 1970) – maquete da 1ª versão.

Fonte: KATINSKY, Julio. Brasília em três tempos: a arquitetura de Oscar Niemeyer na capital. Rio de Janeiro: Revan, 1991.

Figura 170. Museu de Brasília (1986) – maquete da 2ª versão.

Fonte: NIEMEYER, Oscar. O Museu de Brasília. **Módulo**, Rio de Janeiro, n89/90, jan./fev./mar./abr./1986. Especial 30 anos, p. 133.

Figura 171. Museu de Brasília (1986) – térreo.

Fonte: NIEMEYER, Oscar. O Museu de Brasília. **Módulo**, Rio de Janeiro, n89/90, jan./fev./mar./abr./1986. Especial 30 anos, p. 132.

Figura 172. Museu de Brasília (1999) – 3ª versão – pavimentos (sem escala).

Fonte: GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL – SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA. Conjunto Cultural da República.

Disponível em: [www.sc.df.gov/paginas/ccr/ccr\\_01.htm](http://www.sc.df.gov/paginas/ccr/ccr_01.htm). Acesso em: 8 de janeiro de 2008.

Figura 173. Museu de Brasília (1999) – 3ª versão – fachada.

Fonte: GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL – SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA. Conjunto Cultural da República.

Disponível em: [www.sc.df.gov/paginas/ccr/ccr\\_01.htm](http://www.sc.df.gov/paginas/ccr/ccr_01.htm). Acesso em: 8 de janeiro de 2008.

Figura 174. Museu de Brasília (1999) – 2ª versão – implantação.

Fonte: ANTÔNIO, Ricardo. Niemeyer desenha Setor Cultural, que concluirá o Eixo Monumental de Brasília. **Projeto/Design**, São Paulo, nº 256, junho, 2001, p.80.

Figura 175. Museu de Brasília (1999) – 2ª versão – implantação.

Fonte: NIEMEYER, Oscar. **Minha Arquitetura 1937 – 2004**. Rio de Janeiro: Revan, 2004. p. 274.

Figura 176. Museu de Brasília – versão construída – implantação.

Fonte: <http://maps.google.com/>. Acesso: 3 de agosto de 2009.

Figura177. Museu de Brasília (1999) – versão com aberturas na base.

Fonte: ANTÔNIO, Ricardo. Niemeyer desenha Setor Cultural, que concluirá o Eixo Monumental de Brasília. **Projeto/Design**, São Paulo, nº 256, junho, 2001, p. 80.

Figura178. Museu de Brasília (1999) – versão opaca.

Fonte: NIEMEYER, Oscar. **Minha Arquitetura 1937 – 2004**. Rio de Janeiro: Revan, 2004. p. 274.

Figura179. Museu de Brasília (2006) – versão construída.

Fonte: <http://maps.google.com/>. Acesso: 3 de agosto de 2009.

Figura 180. Museu de Brasília (2006) – versão construída – corte – sobreposição de duas formas: tronco de cone e cúpula.

Fonte: PROJETO DESIGN. Duas obras levam Niemeyer de volta ao Planalto Central. nº 326, 207, p. 55.

Figura 181. Museu de Brasília (2006) – versão construída – corte – rampa reta.

Fonte: PROJETO DESIGN. Duas obras levam Niemeyer de volta ao Planalto Central. nº 326, 207, p. 61.

Figura 182. Museu de Brasília (1999) – versão de 40 metros de cúpula com abertura no topo – corte – estrutura simples.

Fonte: GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL – SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA. Conjunto Cultural da República.

Disponível em: [www.sc.df.gov/paginas/ccr/ccr\\_01.htm](http://www.sc.df.gov/paginas/ccr/ccr_01.htm). Acesso em: 8 de janeiro de 2008.

Figura 183. Museu de Brasília (1999) – versão cúpula de 80 metros com aberturas no topo – museu com biblioteca ao fundo – croqui.

Fonte: ANTÔNIO, Ricardo. Niemeyer desenha Setor Cultural, que concluirá o Eixo Monumental de Brasília. *Projeto/Design*, São Paulo, nº 256, junho, 2001, p. 80.

Figura 184. Museu de Brasília (2006) – versão construída – 1º pavimento – exposições.

Fonte: *Projeto/Design*. Duas obras levam Niemeyer de volta ao Planalto Central. nº 326, 207, p. 61.

Figura 185. Museu de Brasília (2006) – versão construída – mezanino com contorno sinuosos.

Fonte: *Projeto/Design*. Duas obras levam Niemeyer de volta ao Planalto Central. nº 326, 207, p. 61.

Figura 186. Museu Nacional – interior do salão e mezanino acima.

Fonte: Fotografia de Tom Boechat/Usina de Imagem.

Figura 187. Museu de Brasília – rampa externa em forma de alça.

Fonte: Fotografia de Tom Boechat/Usina de Imagem.

Figura 188. Museu de Brasília (2006) – versão construída – térreo – auditórios com atividades de apoio ao redor.

Fonte: PROJETO DESIGN. Duas obras levam Niemeyer de volta ao Planalto Central. nº 326, 207, p. 61.

Figura 189. Museu de Brasília (2006) – corte – acesso principal com acesso simultâneo ao térreo e ao primeiro pavimento.

Fonte: NIEMEYER, Oscar. *Minha Arquitetura 1937 – 2004*. Rio de Janeiro: Revan, 2004, p. 274.

Figura 190. Museu de Brasília (2006) – corte – acesso principal com acesso ao primeiro pavimento por rampa retilínea.

Fonte: *Projeto/Design*. Duas obras levam Niemeyer de volta ao Planalto Central. nº 326, 2007, p. 61.

Figura 191. Museu de Brasília – rampa retilínea.

Fonte: Fotografia Tom Boechat/Usina de Imagem.

Figura 192. Museu Oscar Niemeyer (2009) – contexto.

Fonte: <http://maps.google.com>. Acesso: 3 de agosto de 2009.

Figura 193. Museu Oscar Niemeyer (2000) – 1ª versão – duas cascas curvas sobre o Edifício Castello Branco.

Fonte: Catálogo oficial do Museu Oscar Niemeyer, 2008.

Figura 194. Museu Oscar Niemeyer (2002) – implantação.

Fonte: PAIVA, Cida. Novo olhar sobre a cidade. **Finestra/Brasil**, São Paulo, n° 32, jan./fev./mar., 2003, p.41.

Figura 195. Museu Oscar Niemeyer – contraste entre as linhas retas e curvas das arquiteturas.

Fonte: Fotografia de Tom Boechat/Usina de Imagem.

Figura 196. Museu Oscar Niemeyer (2008) – Edifício Castello Branco e rampa de acesso.

Fonte: Fotografia de Tom Boechat/Usina de Imagem.

Figura 197. Rampa leste demolida na reforma.

Fonte: SECRETARIA ESPECIAL PARA ASSUNTOS ESTRATÉGICOS. **Novo Museu**. Apresentação ao BID – Banco Interamericano de Desenvolvimento. Programa de Valorização Cultural do Paraná, Curitiba, 13 de março de 2002.

Figura 198. Edifício Castello Branco.(1967) – planta original pavimento superior.

Fonte: XAVIER, Alberto. **Arquitetura moderna em Curitiba**. São Paulo: PINI, 1985. Não paginado.

Figura 199. Museu Oscar Niemeyer (2002) – *pilotis*.

Fonte: PAIVA, Cida. Novo olhar sobre a cidade. **Finestra/Brasil**, São Paulo, n° 32, jan./fev./mar., 2003, p. 47.

Figura 200. Museu Oscar Niemeyer – pátio de esculturas.

Fonte: fotos de Tom Boechat/Usina de Imagem.

Figura 201. Museu Oscar Niemeyer – espelho d'água.

fonte: Fotografia de Tom Boechat/Usina de Imagem.

Figura 202. Museu Oscar Niemeyer (2002) – elevação leste.

Fonte: NIEMEYER, Oscar. **Minha Arquitetura 1937 - 2004**.

Rio de Janeiro: Revan, 2004, p. 290

Figura 203. Museu Oscar Niemeyer – interior do salão de exposições do Edifício “Olho” com vidros cinza.

Fonte: PAIVA, Cida. Novo olhar sobre a cidade. **Finestra/Brasil**, São Paulo, n° 32, jan./fev./mar., 2003, p.45.

Figura 204. Museu Oscar Niemeyer – interior do salão de exposições do Edifício “Olho” com vidros pretos.

Fonte: Fotografia de Tom Boechat/Usina de Imagem.

Figura 205. Museu Oscar Niemeyer (2002) – esquadria com montantes em sentido vertical (sem escala).

Fonte: SECRETARIA ESPECIAL PARA ASSUNTOS ESTRATÉGICOS. **Novo Museu**. Apresentação ao BID – Banco Interamericano de Desenvolvimento. Programa de Valorização Cultural do Paraná, Curitiba, 29 de março de 2002.

Figura 206. Museu Oscar Niemeyer – a rampa oferece um passeio ao redor do Edifício “Olho”.

Fonte: Fotografia de Tom Boechat/Usina de Imagem.

Figura 207. Museu Oscar Niemeyer – rampa de acesso independente ao Edifício “Olho”.

Fonte: Fotografia de Tom Boechat/Usina de Imagem.

Figura 208. Museu Oscar Niemeyer (2002) – corte longitudinal do Edifício Castello Branco.

Fonte: MELENDEZ, Adilson. Em dois edifícios, museu combina o passado e o presente, de olho no futuro. **Projeto/ Design**, São Paulo, n° 275, janeiro, 2003, p. 41.

Figura 209. Museu Oscar Niemeyer (2002) – corte transversal do edifício Castello Branco.

Fonte: MELENDEZ, Adilson. Em dois edifícios, museu combina o passado e o presente, de olho no futuro. **Projeto/ Design**, n° 275, janeiro, 2003, p.49.

Figura 210. Museu Oscar Niemeyer (2002) – corte longitudinal e transversal do Edifício “Olho”.

Fonte: NIEMEYER, Oscar. **Minha Arquitetura 1937 - 2004**. Rio de Janeiro: Revan, 2004, p. 290.

Figura 211. Museu Oscar Niemeyer – construção da viga longitudinal de 70 metros.

Fonte: CESBE. Museu Oscar Niemeyer.

Disponível em: [www.cesbe.com.br/museu](http://www.cesbe.com.br/museu). Acesso em: 9 de janeiro de 2008.

Figura 212. Museu Oscar Niemeyer – escala monumental do balanço de 30 metros do Edifício “Olho”.

Fonte: Fotografia de Tom Boechat/Usina de Imagem.

Figura 213. Museu Oscar Niemeyer – pavimento superior Edifício Castello Branco – salão e jardim.

Fonte: MELENDEZ, Adilson. Em dois edifícios, museu combina o passado e o presente, de olho no futuro. **Projeto/ Design**, n° 275, janeiro, 2003, p. 54.

Figura 214. Museu Oscar Niemeyer – área dos *pilotis*.

Fonte: Fotografia de Tom Boechat/Usina de Imagem.

Figura 215. Museu Oscar Niemeyer – “Espaço Oscar Niemeyer”.

Fonte: Fotografia de Tom Boechat/Usina de Imagem.

Figura 216. Museu Oscar Niemeyer (2002) – 1ª versão mezanino do Edifício Castello Branco com linhas retas (sem escala).

Fonte: SECRETARIA ESPECIAL PARA ASSUNTOS ESTRATÉGICOS. **Novo Museu**. Apresentação ao BID – Banco Interamericano de Desenvolvimento. Programa de Valorização Cultural do Paraná, Curitiba, 29 de março de 2002.

Figura 217. Museu Oscar Niemeyer (2002) – 1ª e 2ª soluções para o teto do “Espaço Oscar Niemeyer” (sem escala).

Fonte: Documento cedido pelo escritório Brasil Arquitetura.

Figura 218. Museu Oscar Niemeyer (2002) – paredes curvas para o salão de exposições do Edifício “Olho” e linhas retas para o mezanino.

Fonte: PAIVA, Cida. Novo olhar sobre a cidade. **Finestra/Brasil**, São Paulo, n° 32, jan./fev./mar., 2003, p.46.

Figura 219. Museu Oscar Niemeyer (2000) – paredes retas para o salão de exposições Edifício “Olho” e linhas arredondadas para o mezanino.

Fonte: GOVERNO DO PARANÁ. **Apresentação**. Curitiba, novembro de 2000, sem paginação.

Figura 220. Museu Oscar Niemeyer (2000) – Edifício “Olho” – depósito ao lado direito.

Fonte: GOVERNO DO PARANÁ. **Apresentação**. Curitiba, novembro de 2000, sem paginação.

Figura 221. Museu Oscar Niemeyer (2002) – Edifício “Olho” – auditório ao lado direito.

Fonte: PAIVA, Cida. Novo olhar sobre a cidade. **Finestra/Brasil**, São Paulo, n° 32, jan./fev./mar., 2003, p. 46.

Figura 222. Museu Oscar Niemeyer (2000) – pavimento tipo da torre.

Fonte: GOVERNO DO PARANÁ. **Apresentação**. Curitiba, novembro de 2000, sem paginação.

Figura 223. Museu Oscar Niemeyer (2000) – Edifício “Olho” – parede divisória fixa – depósito.

Fonte: GOVERNO DO PARANÁ. **Apresentação**. Curitiba, novembro de 2000, sem paginação.

Fig. 224. Museu Oscar Niemeyer – cortes longitudinais do Edifício “Olho” – supressão de um pavimento na versão construída (2002) em relação à proposta do anteprojeto (2000).

Fontes: SECRETARIA ESPECIAL PARA ASSUNTOS ESTRATÉGICOS. **Reunião com o governador Jaime Lerner**, 19 de março de 2002 (anexo). In: SECRETARIA ESPECIAL PARA ASSUNTOS ESTRATÉGICOS. **Novo Museu**. Apresentação ao BID – Banco Interamericano de Desenvolvimento. Programa de Valorização Cultural do Paraná, Curitiba, 13 de março de 2002; NIEMEYER, Oscar. **Minha Arquitetura 1937 - 2004**. Rio de Janeiro: Revan, 2004, p. 290

Figura 225. Museu Oscar Niemeyer (2000) – implantação anteprojeto – acesso independente ao subsolo do Edifício “Olho” (sem escala).

Fonte: GOVERNO DO PARANÁ. **Apresentação**. Curitiba, novembro de 2000, sem paginação.



Figura 226. Museu Oscar Niemeyer (2000) – maquete do anteprojeto – terreno sem desnível.  
Fonte: GOVERNO DO PARANÁ. **Apresentação**. Curitiba, novembro de 2000, sem paginação.

Figura 227. Museu Oscar Niemeyer (2000) – anteprojeto – túnel de 1,50 metro (sem escala).  
Fonte: GOVERNO DO PARANÁ. **Apresentação**. Curitiba, novembro de 2000, sem paginação.

Figura 228. Museu Oscar Niemeyer – túnel entre subsolos do Edifício Castello Branco e do Edifício “Olho” – formas arredondadas.  
Fonte: Fotografia de Tom Boechat.

Figura 229. Museu Oscar Niemeyer – subsolo – anteprojeto (2000) e projeto executivo (2002) (sem escala).  
Fonte: SECRETARIA ESPECIAL PARA ASSUNTOS ESTRATÉGICOS. **Novo Museu**. Apresentação ao BID – Banco Interamericano de Desenvolvimento. Programa de Valorização Cultural do Paraná, Curitiba, 13 de março de 2002. (anteprojeto). Documento cedido pelo escritório Brasil Arquitetura (projeto executivo).

Figura 230. Museu Oscar Niemeyer – expectativa frustrada – porta pantográfica e pequena passagem lateral para o Edifício “Olho” ao final do túnel.  
Fonte: MELENDEZ, Adilson. Em dois edifícios, museu combina o passado e o presente, de olho no futuro. **Projeto/ Design**, n° 275, janeiro, 2003, p. 47.

Figura 231. Museu Oscar Niemeyer – anteprojeto (2000) e projeto (2002) – elevação leste – rampa ao nível da rua e rampa elevada.  
Fontes: SECRETARIA ESPECIAL PARA ASSUNTOS ESTRATÉGICOS. **Novo Museu**. Apresentação ao BID – Banco Interamericano de Desenvolvimento. Programa de Valorização Cultural do Paraná, Curitiba, 13 de março de 2002. NIEMEYER, Oscar. **Minha Arquitetura 1937 - 2004**. Rio de Janeiro: Revan, 2004, p. 290.

## APÊNDICES

## APÊNDICES

### 1. ENTREVISTAS

#### 1.1. Obra: Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, Paraná

Entrevistado: Arq. Marcelo Ferraz

Cargo: Diretor do Brasil Arquitetura

Local: São Paulo

Data: 08/04/2008 10 h

#### 1. De quem surge o convite para que o escritório Brasil Arquitetura participe do projeto do Museu Oscar Niemeyer?

Eu estava no trânsito quando recebi um telefonema de Oscar Niemeyer pelo celular dizendo que agora, quando faz museus, as pessoas criticam muito. Daí por diante passou a me perguntar sobre altura ideal para pé-direito, essas coisas...

...Eu conheci o Oscar na casa da Lina.

Oscar, então, passou a me perguntar sobre programa para museu e disse: "Ferraz, você poderia me enviar uma ou duas folhas (por fax) com um programa para museu contemporâneo?"

Um mês mais tarde a "Vejinha" queria uma entrevista comigo, e eu disse que ainda não havia nada acertado oficialmente entre mim e Oscar. Algum tempo depois Oscar Niemeyer volta a me ligar e faz o convite. Dizia: "Vou trabalhar com o pessoal da Bardi".

Oscar Niemeyer havia visitado o museu e não havia gostado da adaptação do programa ao espaço, feita por sua equipe. Então recebi o projeto completo para que fizesse a adaptação. Apontei alguns problemas e fiz novas propostas.

Num primeiro momento as duas equipes trabalharam juntas (Brasil Arquitetura e escritório de Ana Niemeyer e Jair Valera), mas depois as equipes se dividiram.

#### 2. Qual foi o nível de envolvimento do escritório no projeto?

Foi total. Abrimos o subsolo. Oscar Niemeyer apenas sugeriu o apoio da "Sala Oscar Niemeyer". Propusemos um programa com livraria e café ao redor de um pé-direito duplo envidraçado. Trabalhamos durante um ano. De março a dezembro. Toda a semana eu ia a Curitiba e ao Rio de vinte em vinte dias.

#### 3. Qual era o estado do edifício no início dos trabalhos?

Muita gambiarra! Limpamos o prédio, como fizemos no Museu Afro Brasil.

#### 4. Como foi estabelecido o programa do Museu?

Baseamos-nos nos programas do MASP, da Pinacoteca, mas não utilizamos nenhuma referência internacional.

O básico foi desenvolvido em dois dias, fizemos uma relação de itens. Conversamos com pessoas na Pinacoteca. Eu já tinha a experiência do MASP.

**5. Oscar Niemeyer se envolveu de algum modo na elaboração do programa?**

Não. Mas um dia antes da inauguração mandou que demolissem as paredes internas do “Olho”.

**6. Havia outros profissionais envolvidos na elaboração do programa, além dos arquitetos?**

Havia uma equipe formada por historiadores e museólogos de Curitiba (Ricardo Ribemboin). Eles estabeleceram, *a posteriori*, o plano de funcionamento e logística das exposições.

**7. Por que algumas atividades se repetem no "Olho"?**

Oscar faz projeto sem programa. O museu acabou ficando com duas entradas, falta controle. Nossa sugestão era que o visitante pudesse ir ao café e ao restaurante sem ter que pagar, e só depois se deslocasse até as exposições. O projeto do Brasil Arquitetura tentou organizar a distribuição dos fluxos, como I. M. Pei fez no Louvre. No Castello Branco uma saída era pouco, por isso propusemos a construção de uma escada helicoidal, que existia no projeto original, para atender aos bombeiros.

**8. Vocês tiveram alguma influência ou contato com a metodologia de elaboração de outros museus de Oscar Niemeyer?**

Não.

**9. O programa, tanto do Edifício Castello Branco, quanto do edifício denominado “Olho” foi definido pelo escritório Brasil Arquitetura?**

Apenas o programa do Edifício Castello Branco.

**10. Houve alguma exigência de Oscar Niemeyer quanto ao tratamento que seria dado ao Edifício Castello Branco para que se harmonizasse com o “Olho”?**

Não. O Edifício Castello Branco já era pintado de branco e os azulejos externos também já existiam.

**11. Como foi tratada a questão da iluminação natural e da artificial?**

Para controlar a iluminação natural propusemos sombrite para as salas laterais e portas de correr para as salas principais, que não foram feitas devido à pressa.

Além da iluminação geral, dos trilhos, sugerimos outra complementar para as obras, que também não foi executada.

No “Olho” a orientação é péssima! A esquadria faz um xadrez nas obras. A iluminação externa geral feita pelo Peter Gasper é boa, mas a interna é fraca.

**12. Qual o motivo da existência de um degrau no salão de exposições?**

O degrau existente equivale a um reforço da viga. Deveria ter sido quebrado, mas não foi. Tivemos alguns desentendimentos entre equipes. Inicialmente a equipe do Oscar queria colocar rebaixo de gesso nas salas.

**13. Fale-me sobre a ligação rampa/túnel do Edifício Castello Branco ao Edifício "Olho".**

Inicialmente [anteprojeto] não havia ligação entre os dois edifícios, mas apenas uma passagem de um metro e meio. Passagem técnica para o subsolo. O Brasil Arquitetura sugeriu um túnel maior para a ligação. O desenho arredondado ficou por conta do Oscar Niemeyer. A fundação do "Olho" já estava pronta e não deu pra mudar muita coisa.

Uma boa coisa feita pelo Brasil Arquitetura foi a entrada do caminhão na reserva técnica.

**14. Alguma proposta feita pelo Brasil Arquitetura foi inviabilizada por questão de orçamento?**

Para o pátio de esculturas propusemos um espelho d'água inspirado no Mies de Berlim, mas não foi executado.

Talvez as portas de correr também tenham sido um problema de orçamento.

Foi tudo muito rápido. Toda a obra demorou seis meses para ser executada. 70% dos gastos foram para o "Olho".

## 1.2. Obra: Museu Nacional, Brasília, Distrito Federal

Entrevistado: Lamartine José Mansur

Cargo: Gerente do Centro Cultural Três Poderes e diretor administrativo do Museu Nacional

Local: Brasília

Data: 17/04/2008 14h

### 1. Quem elaborou o programa do Museu Nacional?

O programa foi elaborado pela equipe do Oscar Niemeyer.

### 2. Existe algum projeto museográfico?

Não havia projeto museográfico na época do projeto, mas agora ele está sendo pensado pelo Sr. Wagner Baja, atual diretor do museu.

O museu deve receber obras contemporâneas e exposições internacionais.

### 3. Qual o acervo do museu?

O museu foi aberto rapidamente por razões políticas, um ano antes do devido prazo, e até agora não temos acervo. Hoje apenas guardamos as obras do MBE, que está fechado.

Ainda não temos recursos para a reserva técnica. Nem temos o sistema de trainel.

### 4. Qual é a média de visitação?

A visitação é de 1.500 pessoas dia. Até o final do ano teremos recebido por volta de 600.000 pessoas.

Temos um programa educacional que recebe 40.000 crianças por mês.

### 5. Como funciona o sistema de iluminação?

Há uma iluminação dia no “prato”, mais geral. Quando a exposição tem financiamento é possível montarmos uma iluminação para as obras, do contrário as obras ficam com iluminação precária, pois não há iluminação adequada. Ainda assim temos um gasto fixo de cerca de 130.000 reais por mês com iluminação.

### 6. Como o senhor avalia o projeto de Oscar Niemeyer?

Desde os anos 60 o conceito de museu mudou. Hoje existem normas contra incêndio e de acessibilidade mais rigorosas, por essa razão estamos fazendo uma série de adaptações. O projeto também foi entregue sem sistema de ar condicionado nem sistema de automação. O paisagismo continua incompleto. Existe uma central com trinta linhas digitais, mas até agora temos só dois telefones. O corrimão da rampa externa é muito baixo e inseguro, é um problema quando recebemos crianças. O elevador para carregar obras é pequeno e a porta é

baixa. As salas administrativas não têm janelas. Os degraus do auditório são desproporcionais. O estacionamento é pequeno para o número de funcionários do museu. Não há como pendurar obras de arte contemporânea de grandes dimensões, pois o pé-direito é alto e não existe uma maneira de prendermos, por exemplo, grampos no teto.

### 1.3. Obra: Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Niterói, Rio de Janeiro

Entrevistado: Luiz Guilherme Vergara

Cargo: Professor Doutor do Departamento de Arte da UFF

Coordenador do Curso de Graduação em Produção Cultural

Local: via email

Data: 01/07/2009

#### 1. Durante quantos anos o senhor foi diretor do Museu de Arte Contemporânea de Niterói?

Fui primeiramente diretor da Divisão de Arte e Educação de 1996-2004. Depois, a partir de 2004 e até dezembro de 2008, fui Diretor Geral.

#### 2. O senhor conhece o motivo da escolha de Oscar Niemeyer para projetar o museu?

Não existe uma justificativa específica para essa escolha, mas primeiramente a Anna Maria Niemeyer (filha do arquiteto) e o Ítalo Campofiorito, então Secretário Municipal de Cultura da Cidade de Niterói, juntamente com o João Sattamini (coleccionador), foram os articuladores dessa aproximação com o prefeito de então, Jorge Roberto Silveira, o qual fez o convite para Niemeyer. Sem dúvida, esse convite chegou na hora certa para lançar (projetar) a cidade de Niterói no mundo. Da mesma forma que relançou Niemeyer, primeiramente no estado do Rio de Janeiro, onde Niemeyer tem poucas obras. Niterói hoje é uma das cidades que reúne a maior quantidade de obras de Niemeyer.

#### 3. Houve participação de alguma equipe formada por profissionais relacionados a museus na definição do programa arquitetônico durante a concepção do projeto, ou o programa foi definido inteiramente pela equipe de Oscar Niemeyer?

Nenhuma equipe existia – infelizmente – durante a concepção do projeto.

#### 4. Foi o museu criado, desde a origem, para abrigar as obras de Sattamini?

Sim.

#### 5. As dimensões propostas pelo arquiteto para o local de guarda de acervo são satisfatórias?

Não, assim como não havia um dimensionamento contratual com o colecionador, com relação às obras designadas para o comodato com a Prefeitura de Niterói, via Fundação de Artes de Niterói. O que torna absolutamente impossível identificar o ovo e a galinha nessa indefinição de medidas para uma reserva técnica em que não se tem ideia exata do montante de obras. Por outro lado, como também não havia equipe formada para o museu, não foram feitas as devidas pressões sobre ambas as partes – o arquiteto e o colecionador – para se estabelecer os parâmetros mínimos da reserva técnica – medidas para acondicionamento técnico. O que ainda poderia ter sido pensado seria projetar uma reserva técnica para acomodar outras coleções e doações. Não! Infelizmente, a euforia com o projeto de Niemeyer para a cidade de Niterói, juntamente com as dificuldades em se levantar os recursos necessários (contando apenas com os recursos locais – municipais) para a construção...



**6. Ao observamos o projeto do MAC, percebemos que aparentemente a área destinada à guarda de acervo parece pequena em relação à área expositiva. O senhor conhece a razão dessa suposta desproporção? Por exemplo, problemas com tipo de solo, umidade ou questões de orçamento na época de construção?**

Antes de mais nada, poderiam ter sido feitos estudos de geologia e mecânica dos solos para se ter um subsolo bem mais amplo do que o que foi feito. Lamentavelmente, não houve um entendimento dessa potencialidade de uso do subsolo do museu com salas de restauro e oficinas para artistas e educadores, como ocorre em vários museus do mundo. Por outro lado, como foi dito antes, os recursos ficaram estourados e a obra do museu ficou interrompida por alguns anos. Sim, os problemas de reserva técnica não devem ser comparados com o espaço expositivo, mas sim, com as dimensões do acervo, como foi explicado antes. A indefinição do colecionador e de uma equipe mediadora com Niemeyer possibilitou essa não previsão de maiores espaços, tanto para a reserva técnica quanto para as outras demandas dos museus hoje. Lembro também que o museu acomoda a coleção Sattamini MAC em prédio com dois andares especialmente restaurados para o acervo. Por outro lado, o próprio Guggenheim, de Frank Lloyd Wright, de NY também foi inaugurado sem previsão de reserva técnica – isso não justifica, mas explica o problema dos museus que são encomendados ou fundados sem ter uma noção exata do seu acervo e do seu crescimento em termos de aquisição e doações. Vários museus hoje constroem suas reservas técnicas em anexos – vide o próprio Guggenheim, MoMA...

**7. Considerando a arquitetura, qual seria sua avaliação quanto às possibilidades de percursos a serem propostos ao visitante numa exposição?**

O museu pode ser dividido em percursos cujas semânticas se ajustam à arquitetura circular e sua relação com a paisagem:

O pátio externo pode apresentar exposições de situações ambientais, performances, danças, concertos e projeções de videoarte, filmes na fachada à noite;

A rampa em espiral pode também ser explorada para intervenções ambientais ligadas ao caminho – ascense – e à paisagem;

No grande Salão Central são expostas obras que têm uma relação monumental – grandes pinturas ou instalações que tomem o salão como um todo – uma ágora! Central, praça;

A varanda: projetos especiais para a varanda que possam oferecer um caminho de diálogos com a paisagem e o circuito.

**8. Em que medida a existência de duas entradas para o edifício influencia no controle de entrada e saída de pessoas? Ou na definição do percurso de uma dada exposição?**

Sem dúvida o arquiteto pensou em apenas uma entrada – que dá direto para o salão principal. A outra é usada apenas em dias de chuva, mas o visitante chega também ao salão principal.

**9. Qual seria sua avaliação quanto à altura do pé-direito dos espaços expositivos?**

O salão principal e o segundo andar têm uma altura boa: 4,30 m, aproximadamente. A varanda tem um pé-direito baixo, foi projetada para descanso. Serve para instalações especiais, apenas!

**10. O senhor entende o espaço externo ao salão central como varanda, como uma mera circulação ou como um espaço expositivo?**

Sim, para arte contemporânea, um espaço pleno de tensões entre a paisagem e o museu. Inesquecíveis e paradigmáticas experiências foram realizadas na varanda: Antonio Manuel, Elida Tessler, José Paulo, Rigo...

O caminho se torna, para a escultura, circular. Dentro e fora tornam-se parte de uma unidade de experiência estética e poética.

**11. Qual seria sua avaliação quanto à relação entre área para exposição e incidência de luz natural?**

A incidência de luz natural afeta as pinturas e papéis, mas não objetos ou instalações com os materiais e situações poéticas contemporâneas.

**12. Como avalia o conforto das salas destinadas ao trabalho administrativo?**

Poderiam ser maiores e melhores, se houvesse uma equipe de profissionais ligados às novas demandas de um museu contemporâneo...

Tudo isso está em plena mudança nos últimos 30 anos. Lembro-me do projeto do MAM do RJ – ele é completo! Maravilhoso.

**13. Em sua opinião, o museu ressent-se da falta de espaço para alguma atividade de apoio?**

Sim.

**14. Em caso afirmativo, onde são, hoje, executadas essas atividades?**

Muitas delas, no próprio espaço expositivo durante a montagem. Temos um pequeno espaço de marcenaria no subsolo.

**15. Em linhas gerais, como o senhor avalia o projeto de Oscar Niemeyer como museu para arte contemporânea?**

Excelente para a arte contemporânea, mas com muitas demandas para atuar nas outras exigências de um museu para o contemporâneo. É uma obra de arte contemporânea, funciona como lugar de paradoxos, e não pode ser analisado por uma ótica funcionalista, mesmo porque a arte contemporânea opera justamente nas rachaduras do determinismo.

Os maiores problemas do MAC não são da arquitetura, mas da falta de recursos financeiros e humanos.

16. Como curador, o que me diz da frase de Daniel Buren, “All architecture must be able to be used”, referindo-se à relação entre arte e arquitetura?

Niemeyer superou Daniel Buren, fazendo a função poética/simbólica/estética caminhar junto e inventar, desafiar a função tradicional do museu, como os franceses cartesianos pensaram.

O artista como Duren, genialmente brincou com as estruturas arquitetônicas, inclusive do Guggenheim de NY.

Niemeyer passou a vida – cem anos – fazendo isso, mas os brasileiros têm problemas em valorizar o que é próprio da antropofagia contínua de ser brasileiro.

Vários artistas e críticos também têm problemas com o MAC – a arquitetura de Niemeyer – pois eles acham que em uma sociedade de categorias predeterminadas, os arquitetos que desenham um museu devem fazê-lo como cubo branco...

O MAC é um caso de antimuseu, anticubo branco, um museu da Lygia Clark, abrigo poético.

**1.4. Obra: Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Niterói, Rio de Janeiro****Entrevistado: Arq. Sandro Silveira****Cargo: integra a equipe técnica do MAC****Local: Niterói****Data: 13/07/2009 15h30min****1. Que cargo o senhor ocupa no Museu de Arte Contemporânea de Niterói?**

Desde 1996 integro a equipe técnica do MAC e respondo por projetos museográficos, coordenação de montagens das exposições e manutenção do prédio.

**2. O senhor conhece o motivo da escolha de Oscar Niemeyer para projetar o museu?**

Na época, 1991, início do governo de Jorge Roberto, a Secretaria da Cultura era ocupada por Italo Campofiorito, que havia trabalhado em Brasília, com Niemeyer e Darcy Ribeiro, na UnB. Italo é arquiteto, crítico de arte, e pertence a uma família de artistas de Niterói. Ele e Ana Maria, filha de Niemeyer, convidaram o arquiteto.

A Coleção Sattamini estava espalhada. Eram 500 peças na cobertura em Copacabana e em casa de amigos. Precisavam de um lugar. Ana Maria tem uma galeria na Gávea e já trabalhava com Vitor Arruda, assessor de Sattamini.

A partir da situação, fizeram a proposta ao governador. O terreno era particular, de uma construtora. Um dos sócios negociou o restaurante para que fosse administrado por ele.

**3. Houve participação de alguma equipe formada por profissionais relacionados a museus na definição do programa arquitetônico durante a concepção do projeto, ou o programa foi definido inteiramente pela equipe de Oscar Niemeyer?**

Não havia equipe anterior ao projeto. O próprio Niemeyer definiu o programa. Definiu a forma e dentro disso, as atividades.

As áreas de exposição são muito bem resolvidas. O MAM Rio integra natureza, mas ainda é modernista. Já o MAC movimentou...

**4. Foi o museu criado, desde a origem, para abrigar as obras de Sattamini?**

Sim.

**5. As dimensões propostas pelo arquiteto para o local de guarda de acervo são satisfatórias?**

Ninguém tinha a dimensão exata da coleção. Nem Niemeyer. Ninguém sabia ao certo quantas obras viriam para o museu.

**6. Ao observamos o projeto do MAC, percebemos que aparentemente a área destinada à guarda de acervo parece pequena em relação à área expositiva. O senhor conhece a razão**

dessa suposta desproporção? Por exemplo, problemas com tipo de solo, umidade, ou questões de orçamento na época de construção?

No MAC Niemeyer segue seu usual processo, colocando as áreas técnicas no subsolo, mas o desenvolvimento dessas áreas ficou a cargo da equipe dele.

Não, não houve problemas com o subsolo.

**7. O senhor entende o espaço externo ao salão central como varanda, como mera circulação ou como espaço expositivo?**

Oscar Niemeyer diz que a varanda é um mirante suspenso. Ele suspende o mirante existente. A paisagem é muito forte.

Hoje a área da varanda é a mais procurada pelos artistas.

**8. Como avalia o conforto das salas destinadas ao trabalho administrativo?**

As salas são muito pequenas.

**9. Em sua opinião, o museu ressentiu-se de espaço para alguma atividade de apoio?**

Sim. No início havia um programa mínimo: administração, biblioteca, direção e reunião. A biblioteca, por exemplo, não aconteceu. Ao longo dos anos, trabalhando no museu, desenvolvemos um programa que seria adequado ao MAC. Um anexo com oficinas, reserva técnica e biblioteca. A princípio, Niemeyer não se interessou em fazer o projeto do anexo, mas ao olhar o programa percebeu que daria arquitetura. A equipe de Niemeyer viu o programa em 2002, e em 2004 foi Niemeyer quem o viu. Assim, na época da construção do Museu Nacional de Brasília, tais informações foram utilizadas. Havia dimensionamento para todas as áreas do museu.

## 2. TABELAS de PROGRAMAS DO MUSEU OSCAR NIEMEYER – MON

### TABELA 1 – Programa 2000

#### **Edifício Castello Branco**

auditório de 1.000 lugares  
 cinco auditórios variando entre 25 e 50 lugares  
 biblioteca, livraria e lojas  
 oficina de montagem – marcenaria, pintura etc.  
 administração geral  
 ateliês de museografia, comunicação visual e *design* para preparo de exposições  
 ateliê de restauro com escritório, laboratório e estufa.  
 docas de carga e descarga para obras e materiais de montagem/preparo  
 área de quarentena de obras que chegam ao museu  
 área para guardar embalagens, próxima às áreas expositivas  
 área para reserva técnica de pintura, escultura, objetos em cerâmica, metais etc.  
 área para arte e educação com ateliês  
 área de recepção de grupos de estudantes  
 área para multimídia e informática  
 área para controle de segurança, temperatura, circuito interno de TV, telefonia etc.  
 escola de arte – desenho e pintura

#### **Edifício “Olho”**

salão de exposições com 60 x 30 metros  
 mezanino com 50 x 20 metros  
 bar  
 restaurante  
 sanitários  
 sala para serviços do museu  
 depósito

Fonte: GOVERNO DO PARANÁ. *Apresentação*. Curitiba, novembro de 2000, sem paginação.

**TABELA 2 – Programa 13 março 2002****Edifício Castello Branco****subsolo**

serviços de apoio  
quarentena  
manutenção de acervo  
oficinas de montagem (marcenaria e pintura)  
livraria e lojas  
serviços de telemática

**térreo (*pilotis*)**

auditório (1.000 lugares)  
exposição em área aberta

**pavimento Superior**

administração  
exposições  
biblioteca  
ateliês (museografia, comunicação visual e *design*)  
central de multimídias  
exposição  
reserva técnica  
multimídia  
curadoria

**Novo Prédio**

salão de exposição 1.800 m<sup>2</sup>  
mezanino 1.000 m<sup>2</sup>  
restaurante  
sanitários

Fonte: SECRETARIA ESPECIAL PARA ASSUNTOS ESTRATÉGICOS. **Reunião com o governador Jaime Lerner**, 19 de março de 2002 (anexo). In: SECRETARIA ESPECIAL PARA ASSUNTOS ESTRATÉGICOS. **Novo Museu**. Apresentação ao BID – Banco Interamericano de Desenvolvimento. Programa de Valorização Cultural do Paraná, Curitiba, 13 de março de 2002.

**TABELA 3 – Programa 29 março 2002****Edifício Castello Branco**

Total área de exibição 16.532 m<sup>2</sup>

**subsolo**

área para grandes esculturas 912 m<sup>2</sup>

salão nobre de ingresso (saguão, café e estar) 1.400 m<sup>2</sup>

**térreo (*pilotis*)**

mezanino do vão central 300 m<sup>2</sup>

área pública coberta pra exposições abertas 8.000 m<sup>2</sup>

**pavimento Superior**

área para exposição 3.812 m<sup>2</sup>

**Novo Prédio**

área para exposição 1.708 m<sup>2</sup>

área de convivência e exposições (bar) 400 m<sup>2</sup>

Fonte: SECRETARIA ESPECIAL PARA ASSUNTOS ESTRATÉGICOS. **Novo Museu**. Apresentação ao BID – Banco Interamericano de Desenvolvimento. Programa de Valorização Cultural do Paraná, Curitiba, 29 de março de 2002.



**TABELA 4 – Programa implantado em 2002**  
**Edifício Castello Branco**

**subsolo**

acesso a obras de arte  
 laboratório fotográfico  
 quarentena trânsito  
 laboratório de restauro  
 a.c.  
 reserva técnica, escultura e objetos tridimensionais  
 reserva técnica, pintura e papel  
 núcleo de conservação e reserva técnica  
 reunião  
 secretaria  
 equipamentos  
 sanitários  
 superintendência executiva  
 núcleo de museologia e pesquisa (arquitetura, urbanismo, design e artes visuais)  
 telemática  
 espera/recepção do acervo e museologia/departamento de acervo e pesquisa (curador-chefe)  
 acolhimento  
 livraria/loja  
 pátio de esculturas  
 espaço Oscar Niemeyer  
 estar  
 café  
 consultas internet  
 dep. material cenográfico e teatro  
 auditórios  
 depósito cadeiras/material  
 sanitários  
 copa  
 coxia  
 núcleo administrativo  
 núcleo comunicação  
 recepção/espera  
 reunião  
 depósito elétrica/som/iluminação  
 depósito de material  
 circulação  
 pintura e estufa  
 portaria e controle de acesso  
 expografia/núcleo de espaços  
 sala de funcionários  
 marcenaria  
 núcleo de comunicação  
 núcleo de programa e produtos

**térreo**

restaurante/bar/eventos

a.c.

lixo

depósito

circulação

vestiário

cozinha

recepção

bilheteria

rampa

*pilotis*

auditório

centro de atend. a visitantes

sala de apoio

copa

sanitários

**pavimento superior**

sala 06

jardins descobertos

reunião projeto

administração biblioteca

áudio /vídeo/mapoteca

reprografia

biblioteca

recepção de estudantes

monitoria professor

sala apoio

a.c.

sanitários

intranet

copa

estar

rampa

circulação

sala 03

sala 02

sala 01

sala 04

sala 05

montagem

**Edifício “Olho”**

salão de exposições  
escadas  
elevadora monta-carga

**5º andar**

a.c.  
bar  
sanitários  
elevadores  
elevador monta-carga  
copa  
*hall*  
miniauditório para 120 lugares (depósito primeira versão)

**4º andar (nível acesso rampa)**

*hall*  
sala (sem definição)  
sanitários  
a.c.  
elevadores  
escada

**3º andar**

*hall*  
sala (sem definição)  
sanitários  
a.c.  
elevadores  
escada

**2º andar**

*hall*  
sala (sem definição)  
sanitários  
a.c.  
elevadores  
escada

**1º andar**

*hall*  
a.c.  
elevadores  
escada  
sanitários

**subsolo***hall*

sala

passagem

a.c.

elevadores

escada

casa de máquinas (acesso galeria técnica)

Fonte: Programa indicado em plantas do Projeto Executivo. Documento gentilmente cedido pelo escritório Brasil Arquitetura.

**ANEXOS**

## ANEXOS

### 1. MEMÓRIA DOS PROJETOS DOS MUSEUS (1951-2002)

#### 1.1. DE PAMPULHA A BRASÍLIA (1940-1955)

##### 1.1.1. Palácio das Artes (1951) (Parque Ibirapuera)

###### 1.1.1.1. Texto da equipe de arquiteto (memória do anteprojeto para o Parque Ibirapuera posteriormente modificado)

“O problema do tráfego assume grande importância no caso da Exposição do IV Centenário, pelas massas que se deslocarão para aquele ponto.

Propuzemos [sic] centralizar os acessos criando as áreas de estacionamento e dispersão indispensáveis (des.1). Esta solução entretanto, não foi adotada em virtude da Prefeitura já ter planos aprovados para o local, ficando assim, os arquitetos, responsáveis unicamente pelo estudo da área interna da Exposição.

A entrada será construída por uma plataforma elevada, permitindo aos visitantes visão completa de todo o conjunto. Sob a mesma ficarão localizados [sic]: bilheteria, serviços gerais de administração, sanitários etc. (des.2).

Fixada a entrada procuramos resolver o zoneamento de forma que os edifícios permanentes não subdividissem o terreno, mas ao contrário, valorizassem e enriquecessem o Palácio da Indústria no ângulo formado pela Av. Brasil e rua França Pinto, o Auditório e o Restaurante, mais afastado, junto ao lago (dês. 3). Os demais edifícios foram situados em função de suas finalidades e do interesse plástico do conjunto (des.5).

Um marco comemorativo já foi também estudado. Com sua forma pretendemos simbolizar o progresso crescente de São Paulo (des.4).

Uma marquise foi projetada ligando os diversos elementos de maneira a proteger os pedestres. Sob a mesma serão instaladas lojas com área aproximada de 3.600 m<sup>2</sup> (des.5).

Estabelecido o partido e o zoneamento, passamos a estudar as diversas unidades:

O Auditório e o Planetário foram estudados conjuntamente constituindo o elemento arquitetônico mais importante da Exposição (dês.6)

Nos pavilhões, situamos o primeiro piso semi-enterrado o que reduziu as alturas, tornando os acessos mais fáceis e suaves. (des.7). Nesses edifícios as coberturas foram projetadas independente dos demais elementos da estrutura. Além do interesse plástico que essa solução apresenta, ela permite tornar o último piso inteiramente livre de colunas (des.8).

No Pavilhão das Nações e dos Estados, a solução é mais simples e prática, mantendo-se entretanto os mesmo princípios adotados no Palácio das Indústrias.

O Restaurante foi localizado [sic] junto ao lago. Sua cobertura ficará suspensa por tirantes ligados ao mastro central, que garantirá ao salão total liberdade de utilização. Anexos ao restaurante marquizes [sic], bares, pistas de dança, esportes náuticos etc. (des. 9).

O Palácio da Agricultura que foi estudado de acordo com os programas fornecidos, constará de um corpo central onde serão localizadas [sic] as Repartições, e dois corpos mais baixos para restaurante, garagem, laboratório, oficinas etc. (des.10). Esse edifício deverá ser utilizado durante a Exposição como sede [sic] da Administração central assim como suas dependências no térreo e sobre-loja.

Além dos edifícios mencionados estão previstos locais para parque de Diversões, pavilhões estrangeiros [sic] e lojas comerciais.

Essas são as características essenciais do projeto apresentado, que procura atender ao programa dentro das possibilidades e do espírito da técnica e da arte contemporânea.”<sup>95</sup>

#### 1.1.1.2. Textos que acompanham a publicação da segunda versão e versão construída do projeto

“(...) É lamentável constatar que foi deformada a concepção inicial do grupo de cinco destacados arquitetos brasileiros que traçaram o belo conjunto a ser erigido na capital paulista. (...)

A medida inicial mais clamorosa foi a supressão do Auditório. Destinado a abrigar cerca de 2000 pessoas, apresentava um traço de forte beleza plástica perfeitamente justificável. Le Corbusier escreveu a um amigo, no Brasil, elogiando o projeto do Auditório de Parque Ibirapuera, o qual lhe parecera particularmente interessante dentro de um conjunto também interessante. (...) Suprimiram o Auditório – e o conjunto ficou inegavelmente capenga. Basta atentar para o seu traçado atual e se compreenderá o que foi dito. A arrojada “marquise” parece algo inacabado (e, realmente o é) ou mal iniciado: sai de um ponto qualquer, desgarrado. É que foi suprimido seu alongamento até o Auditório, também suprimido. (...).”<sup>96</sup>

#### 1.1.1.3. Texto de Oscar Niemeyer

“Por ocasião dos festejos do quarto centenário da cidade de São Paulo, Ciccillo Matarazzo me procurou para projetar o Parque Ibirapuera. Era um trabalho importante, e eu declarei que aceitava realizar o projeto, mas que não o faria sozinho, convocando dois arquitetos daquela cidade. E com Hélio Uchoa, do Rio, e Ltufo e Kneese de Mello, de São Paulo, elaborei aquele projeto. Três grandes prédios para exposições, a entrada monumental com um museu e um auditório, e a grande marquise ligando todo o conjunto.”<sup>97</sup>

<sup>95</sup> Niemeyer, Oscar *et al.* **Anteprojeto da Exposição do IV centenário de São Paulo**. São Paulo: Graphicars, 1952.

<sup>96</sup> MUTILADO o conjunto do Parque Ibirapuera. **Módulo**, n° 1, mar. 1955, p. 18-31.

<sup>97</sup> NIEMEYER, Oscar. **Minha Arquitetura 1937-2004**. Rio de Janeiro: Revan, 2004. p. 169.

#### 1.1.1.4. Texto de Yves Bruand

“Ela é o verdadeiro traço de união entre os edifícios; o gabarito, a plástica e a disposição destes foram calculados de forma a obter um equilíbrio; nenhum deles devia sobressair, impor-se aos demais; eles deviam existir apenas em função de um todo, cuja parte central era, sem dúvida, o meio de ligação constituído pela marquise.”

“(…) por causa de seu tamanho fantástico, a marquise não desempenhou o papel óptico e psicológico que lhe tinha sido atribuído; não podendo apreendê-la em sua totalidade, o passante não percebe sua variedade, nem o verdadeiro sentido dela na composição; ele fica indiferente.”<sup>98</sup>

#### 1.1.2. Museu de Arte Moderna de Caracas (1954)

##### 1.1.2.1. Texto de Oscar Niemeyer – “Memória descritiva”

###### Características principais

Foi nossa intenção ao projetar o Museu de Arte Moderna de Caracas, encontrar uma solução que por sua simplicidade e pureza pudesse constituir um símbolo do movimento moderno na Venezuela. Para isso recusamos as soluções correntes, baseadas apenas em fatores funcionais, topográficos e econômicos (1), como recusamos também, as que se apresentaram como elementos isolados (2) e de aspecto quase sempre indefinido e pitoresco. No caso do Museu de Arte Moderna de Caracas desejamos o contrário, uma forma nova, compacta e monumental, que se destacasse na paisagem, e representasse na pureza de suas linhas a força criadora da arte contemporânea. O projeto que apresentamos se adapta ao sítio pela centralização dos apoios e pelos espaços que deixa livre (3), tendo como um de seus principais objetivos o aproveitamento máximo da luz natural, (4) mediante o contraste violento entre o exterior “fechado” e o interior “aberto”, o que transmitirá aos visitantes surpresa e emoção (5).

###### Programa

O programa prevê:

Exposições: salão principal (1600 m<sup>2</sup>), mezanino (1200 m<sup>2</sup>), terraço (600 m<sup>2</sup>)

Direção: salão de recepção, catálogos, informação, pinacoteca, secretaria, direção, depósitos, arquivos etc.

Escola de Arte: aulas, biblioteca.

Auditório

###### Plano geral e circulação

O terreno será rebaixado seis metros em relação ao nível da rua, o que sugeriu a rampa suspensa que levará os visitantes diretamente ao “foyer” no primeiro piso. (6) Deste piso outra rampa os conduzirá ao salão de exposições, ao mezanino, ao terraço e ao auditório. Os serviços de controle e direção estarão localizados no piso do foyer e ligados independentemente às salas

<sup>98</sup> Bruand, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 161-162.



de exposição, auditório e serviços gerais, aparelhados de sistema próprio e adequado, terão todas as facilidades para os locais de exposição (7). A Escola de Arte, situada em um lugar retirado do terreno, aproveitará os jardins do Museu para aulas ao ar livre, uma vez que a rampa suspensa, que servirá de acesso ao mesmo, disciplinará a circulação. (8)

#### Iluminação

A forma adotada vem, além das vantagens evidentes de centralizar os apoios, permitir também a utilização máxima da luz natural. Assim, a cobertura do Museu constituirá para as salas de exposição uma superfície de luz de cerca de 3.600 m<sup>2</sup>; luz que será controlada em função das conveniências internas, garantindo em sua utilização, pelo coeficiente de luminosidade que representa, e pela disposição adotada nas paredes externas, enorme flexibilidade. (9) Provida de placas de concreto que evitarão a incidência direta de sol nos cristais, a cobertura do Museu possuirá internamente um sistema de elementos móveis de alumínio que apoiados em outros de luz artificial, permitirão todos os efeitos de luz desejados. Sistemas eletrônicos manterão dentro dos salões dia e noite, sem transição, a iluminação pré-estabelecida. (10)

#### Estrutura

A estrutura será simples e racional e as paredes externas com placas duplas, finas, com seis centímetros de espessura, separadas por nervuras verticais com noventa centímetros de profundidade e espaçadas metro a metro. (11) Todos os pisos constituirão tirantes na estrutura, sendo que o mezanino suspenso por quatro colunas-pêndulo e tirantes em diagonal deixará livre o grande salão de exposições (12). A solução, além do interesse estrutural que apresenta, dirigirá racionalmente todos os esforços no sentido da fundação. A cobertura terá um sistema de placas protetoras de concreto e parte aproveitável para exposições e esculturas.(13)

#### Exposição interna

A montagem das exposições será feita por meio de muros removíveis de alumínio ocos, a fim de permitir a aplicação de aparatos de luz ligados às tomadas de piso.(14)."<sup>99</sup>

#### 1.1.2.2. Palavras do arquiteto Oscar Niemeyer aos estudantes da Faculdade Nacional de Arquitetura

"Vai longe o tempo em que a arquitetura se apresentava como problema unicamente ligado à função. A máquina de habitar de Le Corbusier representa um período de combate, um período de transição forçada, no qual uma atitude ortodoxa, contra a incompreensão da época, se tornava indispensável. Hoje, vencida essa etapa, voltou a arquitetura à sua condição natural e eterna de elemento criador de vida, beleza e emoção. De fato, não basta à arquitetura se apresentar como solução perfeita de problemas técnicos e funcionais. Uma simples visita ao passado mostra-nos que as obras que ficaram e que a todos surpreendem e emocionam são obras da sensibilidade e da poesia. E, na verdade, diante desses monumentos de graça e beleza, passam a plano secundário, para épocas futuras, características funcionais e utilitárias. Sujeita

<sup>99</sup> NIEMEYER, Oscar. "Memória Discriptiva". **Módulo**, nº 4, mar. 1956, p. 36-38.

aos sentimentos humanos, mais fortes que a linha fria da teoria e da razão, vai a arquitetura fixando através dos séculos, seus marcos de harmonia e beleza. Somente a criação artística subsiste.

Evidentemente, com isso, não pretendemos assumir uma atitude idealista – de arte pela arte –, cujo conteúdo reacionário sabemos recusar, mas reconhecer que diante dessas obras imortais e consagradas o que atua em nosso sentido é precisamente a beleza, o inesperado e a harmonia da solução plástica. Isso sentimos ao ver a catedral de Chartres, na França, ou de S. Basílio, em Moscou, independentemente de nossas convicções políticas ou filosóficas.

Não pretendemos também dizer que a beleza plástica seja para a arquitetura o objetivo principal; apenas é um fator indispensável para alcançar o sentido superior da obra de arte. Daí, o empenho com que defendemos o surto de liberdade criadora, característico do nosso movimento moderno, desculpando suas, às vezes lamentáveis, mas naturais incompreensões, e repelindo com firmeza as críticas formalísticas que, a pretexto de conveniência utilitária e disciplina construtiva, pretendem conduzi-lo aos conceitos frios e limitados da arquitetura européia. Seria verdadeiramente triste e melancólico ver surgir contra esse movimento espontâneo, que por todo o Brasil se estende, um formulário plástico rígido e retilíneo, insensível às formas novas e surpreendentes, sugeridas pela vida e a técnica modernas.

(...) O projeto que hoje apresento foi estudado desse espírito. Não me bastava uma obra realizada e atendendo corretamente à sua finalidade; desejava, também, dentro de minhas possibilidades, que constituísse, pela pureza de sua forma, qualquer coisa de novo e de característico, exprimindo ao mesmo tempo a técnica contemporânea e o movimento moderno da Venezuela.

Certos temas apelam para o caráter monumental da arquitetura, a fim de expressar, digna e majestosamente, seus elevados objetivos – nesse caso se situa o Museu de Arte de Caracas. Por outro lado, o ambiente local e a posição dominadora em que a construção será levantada exigiam uma obra simples, a se destacar ousada e pura na paisagem. A solução encontrada decorre precisamente das condições objetivas do problema: da paisagem local, assim como da conformação e das dimensões de certo modo reduzidas do terreno, que sugeriam uma forma compacta, capaz de preservar espaços livres indispensáveis e garantir ao museu a monumentalidade procurada. Da conveniência de centralizar os apoios nasceu a forma plástica, simples e espontânea, com a lógica irresistível, organismos vivos, permitindo maiores áreas úteis nos pavimentos superiores destinados às exposições, reduzindo no térreo a zona ocupada pelas estruturas e criando para as salas do museu grande flexibilidade de iluminação. Plasticamente, procuramos acentuar o aspecto “fechado do exterior”, com a previsão de apenas reduzidas aberturas necessárias a uma determinação de escala. Deste modo estabelecemos um contraste com o interior “aberto”, criando para os visitantes uma agradável sensação de surpresa.

O prédio do Museu de Arte Moderna de Caracas está, portanto, provido de luz zenital, controlada por meio de placas de concreto e elementos difusores, dentro de um sistema que manterá, eletronicamente, sem transição do dia para a noite, o índice de iluminamento. Essa iluminação constituirá, naturalmente, uma iluminação de base a ser auxiliada, em certos casos, por elementos de luz artificial. As paredes inclinadas darão, internamente, aos salões, um aspecto singular de fuga e profundidade. Servirão, ainda, para efeitos magníficos de reflexão

de luz, nada tendo a ver com as placas e divisões removíveis, que permitirão todos os arranjos necessários às exposições.

O edifício é constituído de cinco pavimentos, a saber: semi-enterrado – serviços gerais; primeiro pavimento – auditório; segundo pavimento – (nível da entrada) – “*foyer*” e direção; terceiro pavimento – salão de exposições; quarto pavimento – sobreloja; quinto pavimento – cobertura e exposição de escultura.

A estrutura, com os cálculos já terminados, será de grande simplicidade. Duas lajes de concreto de seis centímetros cada uma, com afastamento de noventa centímetros de uma para outra, ligadas de metro em metro por nervuras inclinadas, formando duplo T, constituirão o arcabouço da obra, do qual os pavimentos serão parte integrante. A sobreloja, suspensa por quatro colunas-pêndulo e tirantes longitudinais, deixará completamente livre de suportes o grande salão de exposições com cerca de quatro mil metros quadrados, transferindo logicamente todos os esforços para a base da construção (...).”<sup>100</sup>

## 1.2. BRASÍLIA (1956-1960)

### 1.2.1. Museu da Fundação de Brasília (1958)

#### 1.2.1.1. Texto de Oscar Niemeyer – “Museu de Brasília”

“O Museu de Brasília, em construção na Praça dos Três Poderes, se destina a preservar os trabalhos referentes à construção da nova Capital – ou, melhor, tudo que se refira ao empreendimento da transferência do Governo Federal para o centro do país.

O programa exigia, portanto, um local apropriado para exposições desse material, dentro, naturalmente, das conveniências arquitetônicas de um monumento – condição inseparável daquele tipo de construção.

A solução adotada compreende um grande salão com 170 m<sup>2</sup>, contido entre duas vigas de 35 metros de comprimento (desenho 1), apoiadas em duas colunas-parede de concreto armado, entre as quais se situa a escada de acesso (2). No interior, onde uma abertura no teto garante a iluminação adequada à exposição, serão apresentados painéis, fotos, desenhos, maquetes, manuscritos – abrangendo desde o concurso para o Plano Piloto, à construção de estradas, edifícios, aos problemas materiais e econômicos que vão surgindo durante a construção da Nova Capital.

A forma plástica desse monumento, exprimindo por seu arrojo as possibilidades do concreto armado, atende, também, às características procuradas de sobriedade e beleza.”<sup>101</sup>

### 1.2.2. Museu da Civilização (1962)

#### 1.2.2.1. Texto de Oscar Niemeyer – “Memorial Descritivo”

<sup>100</sup> NIEMEYER, Oscar. “Memoria Discriptiva”. *Módulo*, nº 4, mar. 1956, p. 39-45.

<sup>101</sup> Niemeyer, Oscar. “Museu de Brasília”. *Módulo*, nº 12, fev. 1959, p. 36.

“Ao estudarmos a Praça Maior da Universidade de Brasília, foi nossa preocupação impedir que seus edifícios lhe conferissem, por suas proporções, aspecto monumental. Com esse objetivo alturas, volumes e espaços livres, desejosos de manter na mesma um caráter singelo e universitário. Isso, entretanto, não constituiu tarefa fácil de realizar, considerando os edifícios que a compõem, edifícios que se baseiam em vastos e complexos programas construtivos.

(...) O Museu da Civilização não permitia igualmente reduções internas apreciáveis, pois se baseava num programa com 4000 m<sup>2</sup> de área útil. (...) O projeto que nós estamos apresentando procura atender esses problemas dentro dos princípios de simplicidade fixados, o que não nos impediu, entretanto, de conceber estruturas atualizadas, nem tampouco os grandes vãos e balanços que a estrutura solicitava, quando o sistema estrutural se apresenta natural e intuitivo. (...) vãos e balanços que assumem aspectos surpreendentes no prédio do Museu – 80 e 30 metros – e que o exame das plantas demonstra como foi fácil para o calculista obtê-los, transformando as paredes longitudinais em vigas-parede, com 10 metros de altura. Preocupa-nos, ainda, no estudo da Praça Maior, que todos os seus edifícios tivessem, internamente, grande flexibilidade. Daí a solução fixada para o Museu que é constituído de um enorme salão com 140 m por 25 m, dentro do qual se distribuirão, desmontáveis e removíveis, as sobrelojas necessárias, sobrelojas que se modificarão de acordo com a evolução contínua do material a expor.

(...) Essas são as razões técnicas que guiaram o projeto da Praça Maior da Universidade de Brasília, ‘marco avançado da civilização em pleno sertão brasileiro’ como se costuma dizer, onde, contudo, a maioria dos nossos patrícios se debate na mais negra miséria. É claro que a Universidade de Brasília dará mais vida e interesse à cidade, criando o ambiente indispensável de pesquisa e especulação intelectual, mas isso, infelizmente, para uma pequena minoria de privilegiados. Os outros, a grande maioria a que me referi, permanecerão algum tempo alheios a esses problemas, preocupados com sua luta diária, pelo pão e pela terra que ainda não lhes pertence.

Um dia, certamente, também eles pensarão em cultura, levando seus filhos para a escola e para a universidade que projetamos. Nesse dia, nosso trabalho terá, pelo menos, um sentido mais nobre. Não será apenas uma contribuição aos ricos e remediados, mas a todo o Povo do país.”<sup>102</sup>

### 1.3. ATUAÇÃO NO EXTERIOR (1961-1982)

#### 1.3.1. Museu Expo Barra 72 (1969)

##### 1.3.1.1. Texto de Oscar Niemeyer

“Em setembro de 1969, eu retornava ao Velho Mundo: a Milão, para rever os desenhos da Casa Mondadori, à Argélia para entregar o projeto do centro cívico e assistir ao início dos trabalhos da Universidade de Constantino. A bordo do navio, eu ocupava meu tempo livre desenhando o projeto de um museu para a exposição “Barra 72” no Rio de Janeiro. Eu havia

<sup>102</sup> Niemeyer, Oscar. “Praça Maior da Universidade de Brasília” *Módulo*, nº 28, 1962, p. 8, jun./jul.

sido convidado a concebê-lo por meu primo José Eugenio Macedo Soares, responsável pela realização, a quem eu enviara uma carta para explicar o projeto da seguinte maneira:

‘Este projeto foi criado a bordo do navio, a fim de atender toda a urgência solicitada.

Ele diz respeito à construção “Símbolo” da Exposição 72, e mais especialmente, como previsto, ao Museu do Saber.

Trata-se de um museu *sui generis*, destinado ao povo em geral e expondo de maneira acessível a evolução da humanidade, das épocas que precederam ao homem de hoje; ele acentua o progresso da ciência, da técnica, da arte e da sociedade ela mesma, fazendo participar o público das perspectivas do futuro, da conquista do espaço, dos sonhos e das esperanças a que toda a humanidade aspira.

Consultei para este fim Alessandro Casiccia e Mario de Stefanis, dois entendidos nestes problemas, colaboradores do Museu do Homem de Paris que, entusiasmados pelo assunto, chegaram ao ponto do programa aqui juntado. O projeto que adotei quer exprimir esta evolução em curso, e isso explica a solução e a forma plástica por elas mesmas (des.1).

A estrutura é ousada, mas simples e precisa: dois pontos de apoio centrais de 2,5 x 5 e na cobertura as vigas mestras das quais partem os tirantes metálicos sustentando os pisos (des.2). Eu eu lhe envio juntamente, à parte, os cálculos efetuados pelo engenheiro italiano Antonio Nicola, que garante as dimensões previstas no projeto, com a só variação de 7 m em lugar de 6 para o vigaumento superior, uma variante que de acordo com toda a probabilidade Joaquim Cardozo do Rio não empregará. Por todas estas razões, o estudo que eu te envio constitui mais que um anteprojecto, por que ele permite já começar os cálculos para o concreto armado e as instalações situados logicamente na proximidade dos montantes (des.3). Terminados os desenhos, e depois de haver examinado os projetos de exposição internacional que recebi, assaltou-me a dúvida de que meu trabalho não corresponderia mais à tua expectativa.

Estabelecendo o projeto, eu criei no meu subconsciente a idéia de fazer realmente uma exposição internacional; isso me conduz, de repente, à solução mais realista: um imóvel destinado a permanecer não como uma lembrança da Expo 72 mas como um elemento em mutação, atual e útil à Barra da Tijuca e à cidade inteira.

Desejando rever o assunto, conservei os desenhos durante um mês, constatando a impossibilidade de modificar meu projeto, de seguir o espírito que prevaleceu nas exposições de New York ou do Japão 70, onde cada projeto de construção tende a se diferenciar em um conjunto confuso e deprimente do ponto de vista arquitetural (des. 4). Para melhor expressar minha idéia, fiz um esboço (des.5), que traduz minha orientação naquelas que dizem respeito às exposições internacionais, e em particular aquela da Barra da Tijuca: três grandes telhados abrigando os diversos pavilhões. Abaixo desses telhados, e em contraste plástico com eles, se encontram as construções necessárias para as exposições, o turismo, os divertimentos e a cultura, tudo prevendo uma adaptação a outras finalidades (universidade, centros culturais etc.). Para explicitar mais adiante meu ponto de vista, junto uma foto de meu projeto para a Exposição Internacional de Trípoli, na Líbia, que está às vésperas de rematar. Eis aí, caro José Eugenio, aquilo que eu posso te dizer do meu trabalho, te agradecendo o interesse pelo qual me consultastes.

Meu abraço. Oscar Niemeyer. Argélia 5.10.69'.

Nota – A variante nº2 responde melhor ao espírito da exposição da Barra, sem comprometer seu conteúdo. É uma solução mais aberta, onde as salas se prolongam em terraços propriamente ditos, protegidos pela inclinação e problemas relativos ao sol, aos ventos dominantes etc. Nesta solução, os níveis são de fato concreto armado, e não em metal como previsto no projeto inicial. É uma solução mais livre do ponto de vista plástico, que me agrada muito. (des.6). A exposição da Barra não foi construída, e este projeto foi esquecido. Um dia, convidado a criar o projeto do Museu de Brasília, decidi adotar esta solução. Ela me agrada, e eu queria vê-la se realizar” (tradução nossa).

### 1.3.1.2. Texto de Oscar Niemeyer (versão original em francês)

“Em septembre 1969, je revins dans l’Ancien Monde: à Milan pour revoir les dessins de la Maison Mondadori, à Alger pour remettre le projet du centre civique et assister au début des travaux de l’Université de Constantine. Sur le bateau, j’occupai mon temps libre à dessiner le projet d’un musée pour l’exposition “Barra 72” à Rio de Janeiro. J’ avais été invité à le concevoir par mon cousin José Eugênio Macedo Soares, responsable de la réalisation, à que j’envoyai une lettre pour expliquer le projet de la façon suivante:

“Ce projet fut établi sur le bateau, afin de respecter toute l’urgence souhaitée.

Il concerne le bâtiment “Symbole” de l’Expo 72, et plus spécialement, comme prévu, le Musée du Savoir. Il s’agit d’un musée qui génère, destiné au peuple en général et exposant de manière accessible l’évolution de l’humanité, des époques qui la précédèrent à l’homme d’aujourd’hui; il met l’accent sur les progrès de la science, de la technique, de l’art et de la société elle-même, en faisant participer le public aux perspectives d’avenir, à la conquête de l’espace, aux rêves et aux espoirs auxquels aspire l’humanité tout entière.

J’ai consulté dans ce but Alessandro Casiccia et Mario De Stefanis, deux experts dans ces problèmes, collaborateurs du Musée de l’Homme de Paris qui, enthousiasmés par le sujet, ont mis au point le programme ci joint. Le projet que j’ai adopté veut exprimer cette évolution en cours, et cela explique la solution et la forme plastique elle-même. La structure est hardie, mais simple et précise: deux points d’appui centraux de 2,5x5 et dans la toiture les poutres maîtresses desquelles partent les tirants métalliques soutenant les étages.

Je te joins, à part, les calculs effectués par l’ingénieur italien Antonio Nicola, qui cautionnent les dimensions prévues dans le projet, avec la seule variante de 7 m au lieu de 6 pour le pourcentage supérieur, une variante que selon toute probabilité Joaquim Cardozo de Rio n’apporterait pas. Pour toutes ces raisons l’étude que je t’envoie constitue plus qu’un avant-projet, parce qu’elle permet déjà de commencer les calculs pour le béton armé et les installations situées en toute logique à proximité des montans. Les dessins terminés, et après avoir examiné les projets d’exposition internationale que j’ai reçus, j’ai le doute que mon travail ne répondrait pas à ton attente.

En établissant le projet, je nourrissais, dans mon subconscient l’idée de faire réellement une exposition internationale; cela m’amena, sans y penser, à la solution la plus réaliste: un

immeuble destine à subsister non pas comme souvenir de l'Expo 72 mais comme un élément en mutation, actuel et utile à la Barra da Tijuca et à la ville tout attendue.

Souhaitant revoir le sujet, j'ai conservé les dessins pendant un mois, constatant l'impossibilité de modifier mon projet, de suivre l'esprit qui prévaut aux expositions de New York ou du Japon 70, où chaque bâtiment tend à se différencier dans un ensemble confus et déprimant du point de vue architectural. Pour mieux exprimer mon idée, j'ai fait une esquisse, qui traduit mon orientation en ce qui concerne les expositions internationales, et en particulier celle de la Barra de Tijuca: trois grandes toitures abritant les divers pavillons.

Sous ces toitures, et en contraste plastique avec elles, se trouvent les constructions nécessaires pour les expositions, le tourisme, les divertissements et la culture, le tout prévoyant une utilisation future, de nouvelles expositions ou une adaptation à d'autres finalités (universités, centres culturels etc.). Pour expliciter plus avant mon point de vue, je joins une photo de mon projet pour l'Exposition Internationale de Tripoli, au Liban, qui est en passe d'aboutir. Voilà, cher José Eugênio, ce que je peux te dire de mon travail, en te remerciant de l'intérêt avec lequel tu m'as consulté.

Je t'embrasse. Oscar Niemeyer. Alger 5/10/69

Note - La variante n 2 répond mieux à l'esprit de l'exposition de la Barra, sans compromettre son contenu. C'est une solution plus ouverte, où les salles se prolongent en terrasses proprement dites, protégées par l'inclinaison et la courbe de la façade, qui résolvent les problèmes relatifs au soleil, aux vents dominants, etc. Dans cette solution, plus libre du point de vue plastique, qui me plaît beaucoup. L'exposition de la Barra ne fut pas construite, et ce projet fut oublié. Un jour, invité à établir le projet du Musée de Brasília, je décidai d'adopter cette solution. Elle me plaît, et je voudrais la voir réaliser.”<sup>103</sup>

### 1.3.2. Museu da Terra, do Mar e do Ar (1974)

#### 1.3.2.1. Texto de Oscar Niemeyer

“Haverá três museus: o Museu da Terra, o Museu do Mar, o Museu do Cosmos. Sua função é mostrar as riquezas naturais do nosso país e suas perspectivas de desenvolvimento. A construção do Museu da Terra já começou. É uma estrutura simples e bem definida: dois apoios centrais, as vigas da cobertura e os tirantes que sustentam as lajes. No centro, entre os dois apoios se encontram a rampa de acesso, as escadas rolantes, os sanitários e os espaços técnicos. A superfície máxima do piso é de 100 x 100 m.”

### 1.3.3. Museu do Homem (1977)

#### 1.3.3.1. Texto de Oscar Niemeyer

<sup>103</sup>NIEMEYER. Belmont-sur-Lausanne: Alphabets, 1977, p. 297-299.

“A idéia partiu da sugestão de Darcy Ribeiro de criar uma galeria escura – a caixa preta – com abertura para projeção de diapositivos (1), ligada paralelamente, a amplos locais de exposição (2).

Das longas conversas que tivemos chegamos à conclusão que a característica principal do Museu do Homem deveria ser uma perfeita flexibilidade interna que permite-se – sem limitações de espaço e alturas – o jogo de projeções e exposição programado.

E criamos a caixa preta desejada e os espaços que a devem completar, divisíveis e variáveis conforme a conveniência de cada setor. (3).

Fixado este princípio começamos a analisar as diversas soluções que surgiam, optando pelo estudo que vamos explicar: trata-se de uma construção circular com cerca de 150 metros de diâmetro [sic]. No centro fica a praça do museu com a descida para o restaurante.

É uma praça íntima para a qual se abre todo o Museu. À sua volta fica a grande galeria de contorno, os locais de informação e o acesso para a biblioteca e o auditório. Depois, é o Museu do Homem propriamente dito.

A solução é tão simples e lógica que 3 desenhos a explicam perfeitamente. O des. (4) mostra o anel inicial e a circulação interna do Museu com suas salas anexas para projeção e exposição; o des. (5), o esquema de circulação, permitindo aos visitantes percorrerem um único setor ou seguir a exposição até o fim e o des.(6), que define as alturas das galerias e salas anexas; as primeiras com teto mais baixo sobre o qual passam as tubulações (ar condicionado, eletricidade, iluminação etc.) e o das salas, mais alto, com aberturas zenitais controláveis.

O projeto simples de construir, está dividido em dois setores (ou etapas) des. (7). Um, o primeiro a ser construído, com um pavimento apenas e o resto, com dois, para melhor se adaptar à inclinação do terreno des. (8). Aí se localizam a direção, a biblioteca, o restaurante, auditório, os depósitos e o serviço.

Da inclinação do terreno decorrem a entrada principal que, situada no nível inferior, surge na Praça do Museu, garantindo – sem solução de continuidade – o fechamento circular da construção, em cujo perímetro estão projetadas 3 entradas de serviço, material etc. Des.(9) Eis o que nos cabe dizer sobre [sic] este projeto e sua arquitetura.”<sup>104</sup>

Rio. 1.10.77 Oscar Niemeyer

### 1.3.4. Museu Tiradentes (1980)

#### 1.3.4.1. Texto de Oscar Niemeyer

“Este projeto visa a criar, em Brasília, um monumento a Tiradentes e, se possível, junto à Praça dos Três Poderes.

Como o monumento projetado tem apenas 28 metros de extensão, acreditamos que nela não vai interferir plasticamente (des.1), podendo, ao contrário, enriquecê-la como um novo ponto de atração e turismo.

<sup>104</sup> NIEMEYER, Oscar. “Museu do Homem”. **Módulo**, nº 48, maio 1978, p. 37-40.



O projeto surgiu com a idéia de levar para Brasília o painel ‘Tiradentes’ de Cândido Portinari. A obra importante do nosso pintor, bela e dramática como a vida do grande mártir da independência (des. 2).

Isso explica o projeto: o mezanino, do qual os visitantes poderão, em posição privilegiada, apreciar o mural (des.3) e o sistema de luz zenital adotado que, mantendo o ambiente em penumbra, dará ao painel o desejado relevo (des.4). O resto é a passarela ligando o monumento à praça (des. 5); a cabeça de Tiradentes estudada por Alfredo Ceschiatti (des.6) e o monumento propriamente dito, com suas formas livres, feitas de curvas e retas, como a arquitetura da Nova Capital.

A localização do monumento deve ser submetida a Lúcio Costa e, quanto ao mural, proporia, na impossibilidade de transferir a pintura de Portinari de São Paulo para Brasília, que fosse encomendada uma outra a João Câmara, pintor de minha preferência.”<sup>105</sup>

### 1.3.5. Museu do Índio (1981/1987)

#### 1.3.5.1. Texto de Oscar Niemeyer

“Quando me pediram para projetar o Museu do Índio, não vacilei. Trata-se de uma obra diferente destinada a levar a todos que a visitassem a história do índio brasileiro e sua trajetória dolorosa no país.

O período colonial, com seus massacres sucessivos, a fase da extração da borracha, do ouro e das pedras preciosas, quando novamente o agrediram, levando-o, dizimado, às áreas mais distantes do Brasil. E por fim, as penetrações fazendárias e capitalistas que ainda ocorrem, invadindo seus territórios indefesos.

O Museu do índio compreende uma construção circular com 70 m de diâmetro, com as salas abrindo para um grande pátio interior. Solução que visa manter o clima de intimidade e respeito que um museu reclama.

Uma larga rampa levará os visitantes ao primeiro andar. Aí ele entrará em contato com os serviços de recepção, controle, fichários e a seguir, com o museu propriamente dito.

Pelos grandes espaços curvos que constituem o Museu ele verá sucessivamente as diversas secções que representam o roteiro de exposição: exposição temporária, origem e evolução, índios campineiros, nossa herança e índios e a civilização.

E tudo isso com a utilização de filmes, microfilmes, dispositivos [sic] maquetes, fotos e textos, dentro, portanto, dos mais modernos sistemas de comunicação.

Embaixo, diretamente ligados ao primeiro pavimento, ficarão a direção, os serviços gerais, as salas de aula, o auditório, a biblioteca e os arquivos.

<sup>105</sup> NIEMEYER, Oscar. “Museu Tiradentes”. **Módulo**, nº 59, jul. 1980, p. 72.

É a parte, vamos dizer, dinâmica e viva do Museu, promovendo palestras, cursos e debates, trazendo ao público e aos interessados os problemas que o índio brasileiro ainda enfrenta nessa fase de integração inevitável.

E todos sentirão a grandeza do empreendimento, o objetivo respeitável de dar ao índio brasileiro a atenção que merece nesta terra que, muito antes de nós, lhe pertenceu.

Para mim, o fato do Museu do Índio ser construído em Brasília ainda mais o justifica. Para seus visitantes ele marcará o contraste entre o passado e o presente. As origens e as esperanças deste grande país.”<sup>106</sup>

### 1.3.6. Museu de Brasília (1986) (1ª versão)

#### 1.3.6.1. Texto de Oscar Niemeyer

“A idéia é criar um museu de artes plásticas que as divulgue e promova intensamente. Um museu com salões de exposição, cursos, ateliers etc. Um museu provido de amplo sistema audiovisual e computadores ligando-o aos demais museus do país. Um Centro de Artes atualizado, didático, que convoque a juventude para os segredos das artes plástica.

O projeto constitui um grande bloco circular com 55 m de raio, suspenso do chão pelo núcleo central e vigas da estrutura. No térreo ficam a entrada e os acessos para o 1º piso, onde ficam os salões, a sobreloja, as estações de audiovisual e computação, a biblioteca, o auditório, serviços técnicos e complementares; no terraço, o restaurante, outro auditório e os jardins destinados à exposição de escultura ao ar livre; no subsolo, a direção, os departamentos de Artes Plásticas e Literatura, os serviços de ar condicionado, gráfica, sanitários, depósitos, etc.

Fora do bloco estão a escola de balé e os ateliers e, sob eles, um grande espaço independente destinado à organização de exposições, acervo, etc.

Com relação aos salões de exposição propriamente ditos, preferimos mantê-los fechados para o exterior, solução que permite melhor aproveitamento interno e o uso adequado e invariável da iluminação, ar condicionado, etc.

O museu está ligado ao Ministério da Cultura por uma galeria subterrânea.”<sup>107</sup>

## 1.4. FASE ATUAL (1983-2006)

### 1.4.1. Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1991)

#### 1.4.1.1. Texto de Oscar Niemeyer – “Explicação Necessária”

“Às vezes um projeto custa a se definir. Outras, ele surge de repente como se antes dele nos tivéssemos detido cuidadosamente. E isso aconteceu com este projeto. O terreno era estreito,

<sup>106</sup> NIEMEYER, Oscar. “Museu do Índio”. *Módulo*, nº 72, 1982, , p. 57.

<sup>107</sup> NIEMEYER, Oscar. “O Museu de Brasília”. *Módulo*, jan/abril 1986, p. 132.

cercado pelo mar e a solução aconteceu naturalmente, tendo como ponto de partida o apoio central inevitável. Dele, a arquitetura decorreu espontânea como uma flor.

A vista para o mar era belíssima e cabia aproveitá-la. E suspendi o edifício e sob ele o panorama se estendeu mais rico ainda.

Defini então, o perfil do museu. Uma linha que nasce do chão, e sem interrupção cresce e se desdobra, sensível, até a cobertura.

A forma do prédio, que sempre imaginei circular, se fixou e no seu interior me detive apaixonado. A volta do museu criei uma galeria aberta para o mar, repetindo-a no segundo pavimento, como um mezanino debruçado sobre o grande salão de exposições.

E me preocupei com os interiores, desejoso que fossem bonitos e variados, convidando os visitantes para conhecê-los melhor.

No terreno minha idéia foi acentuar a entrada do museu, desenhando a rampa externa, um passeio ao redor da sua arquitetura.

E senti que o museu seria bonito e tão diferente dos outros que ricos e pobres teriam prazer em visitá-lo.”<sup>108</sup>

Oscar Niemeyer

#### 1.4.2. Museu Nacional (1986/1999)

##### 1.4.2.1. Texto de Oscar Niemeyer

“Decorridos alguns anos, e estando o Governo interessado em construir o Museu, o projeto voltou à baila e, depois de longa discussão, apesar de ele agradar a muita gente, fui levado, por motivos de economia e tempo (principalmente), à solução que passo a explicar.

O Museu de Brasília compreende uma grande cúpula com 80 metros de diâmetro, o térreo destinado aos serviços gerais e três auditórios. Uma larga rampa serve de acesso ao museu. Já no ar, ela se bifurca – uma delas sobe para o grande salão de exposições, a outra desce para três auditórios projetados. Nesse salão de exposições é a surpresa organizada: a grande cúpula com 80 metros de diâmetro, cortada pelos mezaninos que lhe dão a escala desejada. Além dos acessos previstos, uma rampa externa, também ligada aos mezaninos, com seu balanço de 25 metros, oferece aos visitantes um passeio aéreo inesperado. É a cidade a surgir diante dele, da Catedral à Praça dos Três Poderes, e, mais longe ainda, ao Alvorada.

Primeiro foi previsto o Museu e, mais afastada, no fim da praça, fica a biblioteca da cidade.

Do outro lado do Eixo, estão previstos a Casa de Espetáculos, um corredor de cinemas e o planetário.

<sup>108</sup> MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE NITERÓI. Rio de Janeiro: Revan, 1997. p. 11.

Todos esses edifícios fazem parte do Eixo Monumental. Realizá-los o mais breve possível é o nosso empenho. Como foi difícil construir essa cidade em tão pouco tempo, e principalmente como vai ser difícil concluí-la por etapas, sem quebrar a unidade arquitetural!”<sup>109</sup>

#### 1.4.2.2. Texto de Oscar Niemeyer (2)

Até hoje o Eixo Monumental não foi terminado. Isso muito nos aflige, desejosos de que ele se complete dentro do mesmo espírito da arquitetura já realizada. Graças às decisões que o governador Joaquim Roriz vem tomando, uma nova esperança surge então para nós. E explicar os últimos projetos elaborados e mostrar como são importantes, completando aquele eixo com os setores culturais indispensáveis, é o que vou fazer.

Os dois setores culturais que ladeiam o Eixo Monumental até o momento não foram concluídos. No setor leste, que começa depois da Catedral, estão previstos o Museu e a Biblioteca; no outro, o programa foi alterado. Antes era proposto o edifício do Arquivo Nacional, que, em boa hora, decidiram construir em local mais adequado, substituindo-o por edifícios de caráter cultural, como uma grande casa de espetáculos, uma série de cinemas seguidos de locais de encontro e um planetário. Todos por mim desenhados agora.

O primeiro projeto que propus para o Museu de Brasília previa um grande bloco com 180 metros de extensão, suspenso em dois apoios centrais e, conseqüentemente, balanços laterais de 80 metros. Era, sem dúvida, uma solução audaciosa e cara. E o relatório da comissão encarregada de avaliar a sua exequibilidade, que louva a arquitetura do museu, não recomendou sua realização. Alegaram sobretudo problemas de custo.

Considerando a urgência de se iniciarem as obras para a conclusão do Eixo Monumental, falei pelo telefone com Gilberto Dupas, presidente daquela comissão, e a idéia de um novo projeto, muito mais econômico, se impôs. É o projeto que agora vou apresentar, de execução mais simples, e talvez dois terços mais barato do que o primeiro.

O Museu de Brasília compreende uma grande cúpula com 80 metros de diâmetro, o térreo destinado aos serviços gerais e um auditório para 1000 pessoas. No primeiro andar, o grande salão que, balanceado 15 metros, liga espetacularmente os dois pisos, e, quebrando a geometria severa da cúpula, o restaurante aberto para a paisagem e o céu imenso da nova capital.

E incluímos no programa do Museu uma escola de arte, que servirá como iniciação da juventude nos segredos da criação artística. Programa que nos levou a criar fora do Museu, já na praça, uma área rebaixada e protegida, onde as crianças poderão exhibir espontaneamente o talento que nela existe.

Previmos também uma biblioteca para 100.000 volumes, dotada de todos os requisitos técnicos modernos, tais como computadores, vídeos, auditórios, salões de leitura - ao ar livre, inclusive -, enfim, os ambientes que um prédio dessa natureza deve possuir.

<sup>109</sup> NIEMEYER. Oscar. **Minha Arquitetura 1937 -2004**. Rio de Janeiro: Revan, 2004. p. 236-237.

A casa de espetáculos projetada abrange salão com 80 metros de diâmetro, um palco central, arquibancadas soltas no ambiente, ocupando áreas diferentes, e o serviço de restaurante a circundar em sobreloja o grande salão, garantindo assim ao público, no pavimento térreo, a independência necessária. As curvas da cobertura dão ao espaço interior a amplitude e as diferenças de nível que desejávamos.

Já o Planetário constitui um problema tão técnico, tão limitado por exigências funcionais que nele a arquitetura modestamente influi. Plasticamente, a forma esférica era a solução natural e tão bonita que não cabia evitá-la.

O programa prevê ainda 15 cinemas, sanitários, salas de estar, bares, etc, e a isso nos adaptamos, criando a extensa placa de concreto que completa e disciplina o conjunto.”<sup>110</sup>

### 1.4.3. Museu Oscar Niemeyer (2002)

#### 1.4.3.1. Texto de Oscar Niemeyer – “Explicação Necessária”

“O Museu do Paraná será inaugurado hoje, e sinto que devo explicá-lo e agradecer aos que dele se ocuparam com tanto entusiasmo. O primeiro teria que ser, é claro, o governador Jaime Lerner, que teve a idéia genial de aproveitar uma escola por mim projetada 35 anos atrás para, com ela, construir esse grande museu. E boas razões tinha ele para isso. É uma escola com 200 m de comprimento e 30 m de largura. Um pavimento apenas suspenso sobre *pilotis*. Projeto que já tinha esquecido e que me surpreendeu, quando o vi de novo. Podemos dizer que essa escola, projetada há tanto tempo, é uma obra moderna, moderníssima, com seus vãos variando entre 30 e 60 metros. Apta para se integrar ao grande museu que Lerner imaginava.

Para o projeto a elaborar, eu tinha que levar em conta o fato de essa escola já fazer parte da cidade de Curitiba como uma de suas obras mais representativas. Não deveria, portanto, ficar escondida, o que explica ter projetado o Novo Museu solto no ar, dois metros acima de sua cobertura.

E lá está o Novo Museu a surpreender a todos que passam. Uma arquitetura que foge a tudo que viram antes. Toda feita de audácia, de técnica e de fantasia.

Não é assunto meu, mas é bom lembrar que esse museu vai custar apenas R\$ 40 milhões, apesar de atender aos programas mais ambiciosos que um museu moderno deve adotar.

É claro que não devo esquecer os que colaboraram nessa obra com extrema dedicação. Mas são tantos que me vejo obrigado a falar, além de Alex Beltrão, que coordenou, desde o princípio, todo o desenvolvimento do museu, daqueles que mais ligados ficaram à arquitetura propriamente dita.

José Carlos Sussekind, responsável pelos cálculos da estrutura, Jair Varela, que desenvolveu todo o meu projeto, Marcelo Ferraz, que se incumbiu dos interiores da antiga escola, criando

<sup>110</sup> Disponível em: [http://www.sc.df.gov.br/paginas/ccr/ccr\\_02.htm](http://www.sc.df.gov.br/paginas/ccr/ccr_02.htm). Acesso em: 17 de junho de 2008

os programas indispensáveis ao bom funcionamento do museu – inclusive um novo setor para a exibição de esculturas – e Oswaldo Cintra, que acompanhou a construção até o seu término.

Levando em conta o tempo recorde em que essa obra tão complexa foi realizada, cinco meses apenas, seria lamentável não lembrar a firma Cesbe S.A., que dela se ocupou.

Durante esses cinco meses, acompanhei atentamente, pelo sistema de videoconferência instalado em meu escritório, o correr da construção. O terreno vazio, a estrutura de apoio a subir cada dia mais alto, as longas vigas longitudinais que suportam, por fim, a casca da cobertura que, para atender pressões do vento, o nosso companheiro José Sussekind previu. (...)”<sup>111</sup>

#### 1.4.3.1. Edifício Castello Branco – “Explicação necessária”

“1. O programa do IEP parece-nos amplo demais para as dimensões do terreno, sugerindo um mono bloco compacto, largo, capaz de atender todas as solicitações do projeto, sem ocupar demasiadamente o terreno, sem dividi-lo em pátios, como ocorreria certamente com uma solução descartada.

2. Evitamos também um bloco com 2 ou 3 pavimentos, preferindo projetá-los com um andar somente sobre “pilotis” e outro semi-enterrado. Com essa solução simplificamos os acessos que serão por meio de rampa, aumentando a construção no sentido transversal, garantindo assim maior utilização interna e no “pilotis”, os espaços cobertos indispensáveis. Fora do bloco ficam apenas o ginásium, a escola maternal e o jardim da infância.

3. As salas de aula abrem para jardins internos, solução que agrada bastante, pois mantêm a ligação necessária entre o interior e o exterior, sem perturbar os alunos, como geralmente acontece quando as janelas dão para a rua em locais movimentados. Esta é a principal característica do projeto.

4. Internamente começamos por definir os diversos setores, prevendo divisões internas removíveis a fim de manter o IEP atualizado, apto às modificações que o futuro vai exigir. O módulo de 1,20 m é o divisor comum que disciplina todo o conjunto.

5. Não desejávamos ainda adotar uma estrutura convencional, com muitos apoios, dificultando a flexibilidade interna para nós fundamental. Daí aproveitamos as paredes longitudinais do jardim, transformando-as em vigas-paredes, o que nos permite, sem nenhum problema os vãos de 100 e 40 metros e os balanços de 20 metros fixados no projeto.

A variante sugerida para o ginásium incorporado ao teatro, cinema etc., permite melhor aproveitamento do terreno.<sup>112</sup>

<sup>111</sup> NIEMEYER, Oscar. Inauguração do Novo Museu. Disponível em: [www.cesbe.com.br/museu](http://www.cesbe.com.br/museu). Acesso em: 15 de junho de 2008.

<sup>112</sup> GOVERNO DO PARANÁ. **Apresentação**. Curitiba, novembro de 2000, sem paginação.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)