

HANS ARP: REFERÊNCIA ESTÉTICA PARA OSCAR NIEMEYER?

HANS ARP: ¿REFERENCIA ESTÉTICA PARA OSCAR NIEMEYER?

HANS ARP: AN AESTHETIC REFERENCE FOR OSCAR NIEMEYER?

BORDA, LUÍS EDUARDO

Doutor em Artes, Universidade Federal de Uberlândia. E-mail: luiseduardoborda@yahoo.com.br

SILVA, NAYARA CRISTINA

Estudante de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Uberlândia. E-mail: nayaracristina@ufu.br

RESUMO

Este artigo busca verificar aproximações entre os planos biomórficos que se veem na obra de Oscar Niemeyer e a pintura abstrata europeia da primeira metade do século XX. Para isso, toma como análise a obra do artista franco-alemão Hans Arp, uma das principais referências para a discussão a esse respeito. Conclui que é muito forte tal aproximação, o que amplia o entendimento sobre a curva em Oscar Niemeyer e o contextualiza de modo mais amplo à cultura artística do Modernismo. São consideradas as obras de Niemeyer produzidas entre 1936 e 1954. A metodologia da pesquisa sobre o assunto consistiu na identificação de “formas livres” na arquitetura de Niemeyer e na comparação com os planos biomórficos que se veem na arte moderna da primeira metade do século XX, especialmente na obra de Arp. Para isso, consultou-se uma ampla bibliografia sobre o assunto, como também imagens que pudessem sustentar a discussão. Indo além do discurso do arquiteto e da abordagem nacionalista, que explicam sua arquitetura enquanto referida à paisagem brasileira, ao barroco ou à pretensa “sensibilidade” do povo brasileiro, tal abordagem amplia, portanto, o entendimento sobre sua produção. A investigação faz parte do projeto *Análise e Produção da Forma*, desenvolvido junto ao núcleo de Pesquisa em Linguagens da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Uberlândia; dentro disso, busca desenvolver investigações que contextualizem as obras investigadas ao seu ambiente cultural e histórico.

PALAVRAS-CHAVE: Oscar Niemeyer; Hans Arp; modernismo; planos biomórficos; arquitetura; arte.

RESUMEN

Este artículo busca verificar similitudes entre los planos biomórficos vistos en la obra de Oscar Niemeyer y la pintura abstracta europea de la primera mitad del siglo XX. Para ello, toma como análisis la obra del artista franco-alemán Hans Arp, uno de los principales referentes para la discusión al respecto. Concluye que tal aproximación es muy fuerte, lo que amplía la comprensión de la curva en Oscar Niemeyer y la contextualiza de manera más amplia a la cultura artística del Modernismo. Se consideran las obras de Niemeyer producidas entre 1936 y 1954. La metodología de investigación sobre el tema consistió en la identificación de “formas libres” en la arquitectura de Niemeyer y en la comparación con los planos biomórficos vistos en el arte moderno de la primera mitad del siglo XX, especialmente en la obra de Arp. Para ello se consultó una amplia bibliografía sobre el tema, así como imágenes que pudieran sustentar la discusión. Más allá del discurso del arquitecto y del enfoque nacionalista, que explican su arquitectura en relación con el paisaje brasileño, el barroco o la supuesta “sensibilidad” del pueblo brasileño, dicho enfoque amplía, por tanto, la comprensión de su producción. La investigación es parte del proyecto *Análisis y Producción de Forma*, desarrollado con el Centro de Investigación del Lenguaje de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Federal de Uberlândia; dentro de eso, busca desarrollar investigaciones que contextualicen las obras investigadas a su entorno cultural e histórico.

PALABRAS CLAVES: Oscar Niemeyer; Hans Arp; modernismo; planos biomórficos; arquitectura; arte.

ABSTRACT

This article seeks to verify similarities between the biomorphic planes seen in the work of Oscar Niemeyer and the European abstract painting of the first half of the 20th century. For that, it takes as analysis the work of the Franco-German artist Hans Arp, one of the main references for the discussion in this regard. He concludes that such an approximation is very strong, which expands the understanding of the curve in Oscar Niemeyer and contextualizes it more broadly to the artistic culture of Modernism. Niemeyer's works produced between 1936 and 1954 are considered. The research methodology on the subject consisted in the identification of “free forms” in Niemeyer's architecture and in the comparison with the biomorphic planes seen in modern art of the first half of the 20th century. . . especially in the work of Arp. For this, a wide bibliography on the subject was consulted, as well as images that could support the discussion. Going beyond the architect's discourse and the nationalist approach, which explain his architecture as it relates to the Brazilian landscape, the Baroque or the alleged “sensuality” of the Brazilian people, such an approach therefore broadens the understanding of his production. The investigation is part of the Analysis and Production of Shape project, developed with the Language Research Center at the Faculty of Architecture and Urbanism of the Federal University of Uberlândia; within that, it seeks to develop investigations that contextualize the investigated works to their cultural and historical environment.

KEYWORDS: Oscar Niemeyer; Hans Arp; modernism; biomorphic planes; architecture; art.

Recebido em: 22/12/2020

Aceito em: 05/05/2021

1 INTRODUÇÃO

Uma das singularidades da obra de Oscar Niemeyer é a presença de superfícies horizontais com contorno sinuoso. Tais superfícies surgem em lajes, bem como no desenho de pisos e jardins definidos pelo arquiteto. Aparecem primeiramente em um tapete concebido por Oscar Niemeyer para uma antessala do *Ministério de Educação e Saúde Pública* (MESP, Rio de Janeiro, 1936. Figura 1). E é importante frisar que, neste mesmo edifício, também estão no painel de azulejos que Cândido Portinari idealiza para o térreo (Figura 1), nos murais e pinturas realizados por este mesmo artista para o MESP (Figura 2), e, também, nos jardins concebidos por Roberto Burle Marx para o prédio.

Figura 1: Painel de Azulejos no MESP, Cândido Portinari (Rio de Janeiro, 1936).



Fonte: Leonardo Finotti. Gentilmente cedida pelo autor.

Figura 2: Tapete no MESP, Oscar Niemeyer (Rio de Janeiro, 1936).



Fonte: Leonardo Finotti. Gentilmente cedida pelo autor.

Quando chega ao Brasil em 1953 e vê, de perto, a arquitetura de Oscar Niemeyer, o artista suíço Max Bill comenta que a linha sinuosa e orgânica vinha aparecendo em diversos movimentos artísticos desde o Art Nouveau. No caso dos elementos curvos e dos planos amebóides que encontra na obra de Niemeyer, assinala que eles estavam sendo empregados fartamente na Arte Moderna. Escreve Bill:

(...) a forma livre, a forma orgânica, o plano livre. Esta forma renasceu no Art Nouveau antes de 1900. Na arte de hoje ela foi introduzida primeiramente por Kandinsky nos seus quadros, em 1910 aproximadamente. Na sua forma contemporânea, elas são a expressão típica de Hans Arp, que, após dezenas de anos, ainda a pratica nas suas esculturas e relevos muito harmoniosos. A aplicação dessas formas na decoração, no têxtil, na publicidade, nos stands de exposições (...), é um fato que se encontra a todo instante na Europa. Ter introduzido estas formas livres nos projetos de jardins, é mérito de Le Corbusier, e também ele as introduziu na arquitetura, fazendo muros curvados e 'roof-gardens' (BILL, 1954, p.A).

Confirmando a hipótese de Max Bill acerca do endereçamento à Arte Moderna destes planos com contorno sinuoso ("formas livres"), esta pesquisa pretende primeiramente identificá-los na obra de Oscar Niemeyer; em seguida, busca compará-los com as formas chapadas da pintura moderna. Para isso, tomará como referência a obra do artista franco-alemão Hans Arp, certamente a maior expressão no uso de tais elementos formais (Figuras 3 e 4).

Figura 3: Constelação conforme às Leis do Acaso (c. 1930), Hans Arp.



Fonte: Material de domínio público, disponível em <https://commons.wikimedia.org>

Figura 4: Frente da Camisa e Garfo (1922), Hans Arp.



Fonte: Material de domínio público, disponível em <https://commons.wikimedia.org>

Antes de começar a análise das "formas livres" em Niemeyer, contudo, é necessário fazer uma advertência; isso porque a maioria das abordagens sobre a curva, em Niemeyer, pouco a relaciona com a Arte Moderna. Assim, embora não seja objetivo deste artigo discorrer sobre essas abordagens, vale à pena recorrer a algumas delas à guisa de introdução.

É importante advertir, também, que a curva nunca foi novidade na arquitetura moderna. Muitos arquitetos a utilizaram antes de Niemeyer. A questão é que, diferente do que o fez o arquiteto brasileiro e pouquíssimos outros arquitetos modernos, a curva que aparecia no início da produção moderna era uma linha articulada ao círculo e à parábola, formas geométricas elementares e articuladas à lógica da máquina. A novidade da curva de Niemeyer é seu movimento sinuoso e vinculado ao contorno e à sensualidade dos elementos da natureza.

Pois bem, vejamos algumas explicações sobre essa linha sinuosa na obra de O. Niemeyer. Para o crítico italiano Gillos Dorfles, ela vem articulada a certo nicho da produção europeia do pós-guerra, onde determinado grupo “(*Taut, Mendelsohn, Scharoun e enfim Aalto*) tentava renovar as exigências plásticas da arquitetura, servindo-se da nova ductilidade própria do cimento armado”. (DORFLES, 1951, p. 36). A maioria das abordagens, todavia, repete a explicação do arquiteto (BRUAND, 1991; UNDERWOOD, 2002; PUPPI, 1988):

Não é o ângulo reto que me atrai. Nem a linha reta, dura, inflexível, criada pelo homem. O que me atrai é a curva livre e sensual. A curva que encontro nas montanhas do meu País, no curso sinuoso dos seus rios, nas ondas do mar, nas nuvens do céu, no corpo da mulher preferida. De curvas é feito todo o Universo - o Universo curvo de Einstein (NEIMEYER, apud PETIT, 1995, p. 7).

Outra explicação reitera a leitura predominante que, desde Lúcio Costa, encontra a origem dessa linha não somente no gosto pessoal do arquiteto, mas também na sua íntima vinculação com a paisagem e com a cultura brasileira, algo, aliás, que está implícito na própria explicação de Niemeyer. Para esta leitura, portanto, tal curva seria uma expressão autenticamente brasileira desde que referenciada à própria paisagem do país e ao barroco mineiro.

Neste ponto se faz necessário retroceder a Mário de Andrade e ao seu entendimento sobre a importância do período barroco para a cultura brasileira. Ao mesmo tempo em que elogiava Antônio Francisco Lisboa como a maior expressão artística deste período, Andrade sugeria que a sinuosidade e a sensualidade das formas realizadas pelo Aleijadinho teriam correspondência com o próprio caráter sensual e com a “denguice” do povo brasileiro (ANDRADE, 1965). Neste sentido, reforçava a leitura de Gilberto Freyre, e de outros pensadores e sociólogos daquele momento histórico, de que sensualidade, entre outras características, seria um dos traços marcantes da raça brasileira (FREYRE, 1958). Assim, quando Niemeyer se refere à “curva livre e sensual” de sua arquitetura, não há como esquecermos desta leitura que, durante muito tempo (e até hoje, de certo modo) constituiu a imagem da nação. A nosso ver, a propósito, este discurso ambíguo de Niemeyer sobre a sensualidade de seu próprio traço tende a legitimá-lo enquanto uma expressão autenticamente nacional (BORDA, 2019).

Ora, no auge do reconhecimento da originalidade da arquitetura brasileira no exterior, Lúcio Costa reforçaria esta ideia ao dizer que Niemeyer teria sido a “chave” para a compreensão desta produção (a produção moderna brasileira) e ao compará-lo a ninguém menos que a Antônio Francisco Lisboa (COSTA, 1952).

Neste breve artigo, não iremos repetir esta explicação sobre a presença da curva na obra de Oscar Niemeyer e também não iremos questionar esta leitura historiográfica recorrente sobre a arquitetura brasileira (COSTA, 1952; GOODWIN, 1943; MINDLIN, 1956; BRUAND, 1991, etc.), leitura que tem sido, por sua vez, desconstruída e problematizada por alguns historiadores e críticos desde os anos 90 (ARANTES, 2010; MARTINS, 2000 e 2010; GUERRA, 2002, etc.). Não iremos, do mesmo modo, insistir na imagem de “sensualidade” ou de “cordialidade”, tampouco reiterar quaisquer outros pretensos traços do povo brasileiro, algo que os novos estudos culturais têm questionado e revisto (CHAUÍ, 2000; JACINO, 2017; BRITO, 1991; CHIARELLI, 1996; ORTIZ, 2003, etc). De qualquer modo, é preciso dizer que esta imagem recorrente sobre a nação brasileira ainda persiste em abordagens como *Oscar Niemeyer e o Modernismo de Formas livres*, de David Underwood, por exemplo, onde o autor, retomando esta leitura que predominou durante muito tempo (ANDRADE, 1965; FREYRE, 1958), procura explicar a curva de Oscar Niemeyer como expressão de um “modo sensual de viver” e também do “jeitinho brasileiro”, entendido enquanto uma forma irreprimível de contornar obstáculos (UNDERWOOD, 2002).

Diferente disso, gostaríamos de discutir uma nova possibilidade para o entendimento desta linha sinuosa, algo que, de modo mais amplo, a contextualize à produção artística europeia da primeira metade do século XX. A nosso ver é o que o fez Max Bill quando esteve no país. (BILL, 1954). É também o que têm feito outros críticos da arquitetura de Oscar Niemeyer, seja direta ou indiretamente (ARGAN, 1995; TELLES, 1988; GIEDION, 1952; MONTANER, 2002). O problema é que têm sido referências muito genéricas e que carecem, a nosso ver, de uma análise mais detida. Se algumas dessas menções são específicas, como as de Sophia Telles acerca das aproximações de Niemeyer a Fernand Léger e a Arp, outras acontecem de modo indireto, como temos dito (TELLES, 1988 e 1994).¹ Ao analisar a obra paisagística de Burle Marx, por exemplo, Siegfried Giedion considera que o contorno sinuoso de seus jardins, bem como as áreas vegetais

de uma só cor, lembram as telas abstratas de Kandinsky, Arp ou Klee (GIEDION, 1952). A mesma coisa diz Josep Montaner a respeito do paisagista brasileiro (MONTANER, 2002, p. 34). Ora, essas observações poderiam muito bem ser feitas a Niemeyer, desde que são abundantes os planos biomórficos que se veem em toda a produção do arquiteto.

O objetivo da presente investigação, portanto, é verificar aproximações entre Niemeyer e a arte abstrata europeia do início do século XX; especificamente, apontar sua vinculação com as Artes Visuais. Neste sentido, iremos nos centrar apenas nos planos com contorno sinuoso que aparecem abundantemente na produção de Niemeyer e da arte abstrata europeia do início do século XX, em especial na obra de Hans Arp.

É importante dizer, por outro lado, que isto não invalida os inúmeros estudos que têm procurado compreender a obra de Niemeyer a partir de sua fonte arquitetônica europeia, onde Le Corbusier tem sido apontado como a principal referência para o arquiteto brasileiro (BRUAND, 1991; QUEIROZ, 2007; TELLES, 1988, etc.).

Ao nos centrarmos nos planos com contorno sinuoso, elegemos o artista franco-alemão Hans Arp; e isto se deu por várias razões. Embora tais formas ameboides apareçam na produção de vários artistas europeus (W. Kandinsky, P. Picasso, H. Matisse, etc.), ele foi um dos primeiros a utilizá-las, tornou-se uma referência importantíssima para a análise de sua presença na arte moderna e continuou a empregá-las ao longo de sua extensa carreira. Por estes motivos, julgamos justo tomá-lo como a principal referência para a análise que aqui faremos.

Por fim, cabe uma última advertência. Como quase todos os arquitetos e artistas modernos, Niemeyer não gostava de apontar suas fontes tanto na arquitetura quanto nas artes. Sua referência à frase de Henri Matisse (“...me courbes ne sont pas folles”), o qual dizia que não eram “malucas” as curvas que desenhava ou recortava, é um dos poucos momentos em que registramos uma alusão de Niemeyer a outro artista. A explicação de Niemeyer é sempre a mesma: a curva ele a obteve junto à natureza brasileira, incluindo o corpo feminino. Ora, ao verificar sua proximidade com a arte europeia, portanto, estamos tentando contextualizá-lo ao ambiente mais amplo da cultura artística da primeira metade do século XX.

2 OSCAR NIEMEYER E OS PLANOS COM CONTORNO SINUOSO

Uma das figuras mais importantes do Movimento Moderno no Brasil, Oscar Niemeyer (1907-2012) executou diversos projetos, tanto no país quanto no exterior, ganhou o prêmio Pritzker em 1988, além de ter recebido diversas outras condecorações.

Participou de alguns dos edifícios mais importantes da produção moderna brasileira, muitas vezes trabalhando em equipe.

Seus projetos se destacam, entre outros aspectos, pela exploração das possibilidades construtivas do concreto armado e pelo uso da curva, à qual o arquiteto se refere como linha “livre e sensual”.

Embora esta curva tenha definido colunas, arcos ou tenha ondulado planos verticais, o objetivo aqui é tão somente investigar as ocasiões em que configurou planos horizontais com contorno sinuoso. A nosso ver, é este um ponto que aproxima Niemeyer da pintura abstrata europeia e estabelece a conexão dele, de modo mais amplo, com a cultura artística moderna.

Como observamos, a primeira ocasião em que Niemeyer apresenta um desses planos horizontais é quando desenha um tapete para uma antessala do *MESP* (Rio de Janeiro, 1936. Figura 2).

Em seguida, estas “formas livres” aparecem no projeto para o *Pavilhão do Brasil na Feira de Nova Iorque* (1939), projeto que fez em parceria com Lúcio Costa e com o arquiteto norte-americano Paul Wiener. (BRUAND, 1991). Podemos ver uma dessas superfícies horizontais com limite ondulante no desenho da laje do mezanino e no formato do lago artificial, exterior à edificação. É importante notar, a propósito, que, na mesma ocasião, o arquiteto Alvar Aalto também usa uma linha sinuosa para definir superfícies internas no *Pavilhão Finlandês*; não se trata, porém, de um plano horizontal, mas sim de superfícies inclinadas e que adquirem um movimento ondulante.

Será na Pampulha, três anos depois, onde essas “formas livres” aparecerão de modo expressivo e definitivo na arquitetura de Oscar Niemeyer. Elas estarão presentes no desenho do piso da *Capela de São Francisco de Assis* (Belo Horizonte, 1942. Figura 5); estarão também no desenho da laje que abriga um ambiente de estar do *Hotel da Pampulha* (1943, não construído), bem como nos jardins do hotel. Um croqui de Niemeyer para este hotel mostra com clareza a presença destas formas, elementos que também aparecem num tapete do estar (PAPADAKI, 1950).

Figura 5: Igreja da Pampulha, Oscar Niemeyer. (Belo Horizonte, 1942). Casa do Baile, Oscar Niemeyer.



Fonte: Luis Eduardo Borda.

Figura 6: Casa do Baile, Oscar Niemeyer. (Belo Horizonte, 1942).



Fonte: Luis Eduardo Borda.

Ainda na Pampulha, um plano biomórfico marcante é a laje que se projeta desde o salão da *Casa do Baile* (Belo Horizonte, 1942. Figura 6). Delimita os espaços externos e tem um desenho livre e fluido. Outros planos similares também comparecem na configuração do piso externo e no espelho d'água. No salão de baile, outra "forma livre" é o recorte sinuoso no teto, algo que propicia iluminação indireta para o ambiente. Infelizmente, consta somente dos desenhos do arquiteto.

Por fim, outra "forma livre" é a marquise singular que marca o acesso do *Cassino da Pampulha* (Belo Horizonte, 1942).

A partir daí, tais "formas livres" aparecem de modo profuso na arquitetura de Niemeyer. Podem ser vistas no *Centro de Lazer da Lagoa* (Rio de Janeiro, 1944, não construído), na laje que se projeta e abriga os espaços de estar da *Residência Burton Tremaine* (Califórnia, 1947, não construída), e no restante de toda a sua produção. Para nos limitarmos às décadas de 30 a 50, citaríamos ainda a cobertura e o desenho da piscina da *Residência à Estrada das Canoas* (Rio de Janeiro, 1950-54. Figura 7).

Resta-nos agora comparar esses planos biomórficos com as "formas livres" da pintura moderna.

Figura 7: Casa de Canoas, Oscar Niemeyer.



Fonte: Leonardo Finotti. Gentilmente cedida pelo autor.

3 AS “FORMAS LIVRES” NA ARTE MODERNA E NA OBRA DE HANS ARP

Como temos dito, as superfícies planas com contorno sinuoso (“formas livres”) que aparecem na obra de Hans Arp não são exclusivas deste artista, muito embora ele seja um pioneiro em relação a isso e, com certeza, a maior referência para a discussão a esse respeito. É importante considerar, por outro lado, que o caráter chapado destas formas se articula à questão da planaridade na pintura, algo estabelecido pelos cubistas e por outros artistas modernos. Para melhor compreendermos isso, portanto, vale à pena tecermos algumas considerações sobre o assunto. Em seguida, voltaremos a Hans Arp.

O Cubismo foi um dos primeiros movimentos de vanguarda a enfatizar o caráter planar da pintura. Isso inicia na Fase Analítica e se estabelece definitivamente no Cubismo Sintético.

Na fase Analítica, tal ênfase na planaridade da pintura se dá, inicialmente, pelo abandono da representação figurativa ou realista (baseada no método da Perspectiva). As imagens são fragmentadas a partir de diversos pontos de vista e distribuídas ao longo da tela. Tem-se, deste modo, uma trama em que cada ponto é igualmente importante. Ao mesmo tempo, a paleta de cor é reduzida. Tudo isso gera uma imagem rasa, sem profundidade e que acentua o caráter planar da pintura.

Tal caráter raso, completamente distinto do sentido de profundidade conferido pela perspectiva, é acentuado ainda mais na fase sintética do Cubismo. As figuras representadas tornam-se elementos abstratos, geometrizados e passam a comparecer enquanto simples silhuetas. Ou seja, surgem como elementos chapados e paralelos ao plano da tela. Tudo isso reforça o sentido de planaridade das telas. Resta, todavia, um efeito de profundidade que é dado, agora, não pela perspectiva (que quase desaparece), mas pela sobreposição de tais silhuetas (GOLDING, 1994; ARGAN, 1992). Veja-se, por exemplo, a tela *Três Músicos* (1921), de Pablo Picasso.

Como as formas chapadas do Cubismo Sintético são sínteses de representações dos objetos da natureza e do cotidiano (Cubismo Sintético), o limite sinuoso deriva dos contornos observados na própria natureza ou nas coisas do dia a dia (violão, corpo humano, etc.). Foi seguindo este mesmo raciocínio que, nos anos 40, Henri Matisse chegou aos seus famosos recortes, como *Ícaro* (1944), por exemplo.

Paralelamente ao Cubismo, tais planos ou formas chapadas começam a aparecer nas obras vinculadas a outros movimentos europeus de vanguarda. É o caso da vertente construtiva (Neoplasticismo, Construtivismo Russo, etc.), onde os planos passam a se associar a elementos geométricos elementares, como o quadrado, o retângulo, o círculo, etc.

É aí que voltamos à Hans Arp, pois diferente de todo esse abstracionismo geométrico e matemático, Arp buscava evocar, isto sim, a sinuosidade e a sensualidade dos elementos da natureza. De qualquer modo, de modo idêntico aos cubistas e aos construtivistas, reduzia seus desenhos, recortes e baixos-relevos a elementos chapados (Figuras 3 e 4).

Hans Arp foi um importante pintor, escultor e poeta franco-alemão. Foi também uma figura importante da história da arte. No início de sua carreira, dedicou-se a pinturas e recortes; a partir dos anos 30, também começou a realizar esculturas e modelagens (GIEDION-WELCKER, 1957; JIANOU, 1973). Os volumes

brancos, abstratos e biomórficos que produziu, a propósito, também guardam marcante proximidade com a arquitetura que Niemeyer começou a realizar após os anos 50. Tivemos a oportunidade de discutir essa questão em outro trabalho (BORDA, 2003). Aqui, vamos nos deter somente nos planos biomórficos, todavia.

Como dissemos, o trabalho de Arp é abstrato, mas firmemente enraizado na natureza. Por esta razão, sua abordagem da forma é muitas vezes considerada abstração orgânica. São abstrações que têm por origem as coisas da natureza; evocam as formas vivas e têm um “*um modo de expressão análogo ao das formas naturais*” (BORDA, 2003, p. 42).

O objetivo de suas composições era traduzir a energia vital que via nos elementos vivos. Como observamos em outro momento, “*certa sensação de movimento e vitalidade permeia toda a obra de H. Arp. O resultado é a uma sutil sensualidade que deriva da vontade do artista de conferir à matéria inorgânica certo ‘élan vital’*” (BORDA, 2003, p. 41).

Entre os recortes, colagens e sobreposições em madeira, citam-se *Frente da Camisa e Garfo* (1922, Figura 4) e *Máscara de Pássaro* (1918). Neste último, a sinuosidade da borda denuncia o modo manual de cortar a madeira. Trata-se de algo similar ao traço deixado pelo lápis sobre o papel. Neste trabalho, destacam-se as linhas retas e os ângulos, mas muitíssimos trabalhos de Arp são feitos a partir de curvas suaves. É o caso de *Constelação conforme as Leis do Acaso* (c. 1930, Figura 3).

Outro aspecto de sua obra é a busca do caráter essencial das coisas, intenção que resulta em imagens simples e sintéticas. A esse respeito, escreve o historiador Walter Zanini que

Toda a arte de Arp será dirigida no sentido da procura dos elementos essenciais da forma, orientação que se manifesta desde cedo em numerosos relevos pintados (...) de ritmos puros e elementares, quase sempre sinuosos, tomados da vida vegetal ou orgânica, mas espiritualmente tensos. A simplicidade aparente desses meios de expressão esconde, porém, a complexidade humana do autor, que se identifica com a natureza, assimilando-a nas suas leis mais íntimas, ao mesmo tempo que se mostra contrário a todo indício de descritivismo exterior (ZANINI, 1971, p. 153).

Finalmente, outro caráter marcante da obra de Arp é a sensação de movimento. É como se as formas estivessem se expandindo ou se mexendo. Veja-se, por exemplo, o trabalho *Ânfora* (1931) ou *Constelação conforme as Leis do Acaso* (c. 1930, Figura 3). Trata-se, nestes casos, da sensação de um suave movimento ou dilatação da forma.

4 APROXIMAÇÕES ENTRE NIEMEYER E ARP

Em primeiro lugar é importante considerar que o simples fato de Oscar Niemeyer ter utilizado planos biomórficos em sua arquitetura já o aproxima dos desenhos e recortes de Arp.

Mas há outros aspectos que também aproximam Niemeyer deste importante artista franco-alemão: também podemos encontrar muita relação entre a obra de Niemeyer (posterior aos anos 50) e as esculturas depuradas, brancas e abstratas que este artista realizou depois dos anos 30; tivemos oportunidade de analisar isto em outra pesquisa (BORDA, 2003). Aqui, todavia, estamos nos detendo apenas nas superfícies horizontais, *planas* e com contorno sinuoso, que são típicas tanto de Niemeyer quanto da obra de Arp.

Pois bem, observemos algumas similaridades no que tange apenas aos planos com contorno sinuoso desenhados por ambos.

O primeiro aspecto é que aproxima Niemeyer dos planos de Arp (desenhos, baixos-relevos e recortes) é a cor branca. Em Niemeyer, os planos sempre são brancos, aliás (BAUER, 2017); em Arp, frequentemente.

Outra similaridade é a linha sinuosa, algo que evoca o contorno das formas orgânicas. Compare-se, neste sentido, o desenho do piso da *Casa do Baile* (Belo Horizonte, 1942) com *Sapato invertido com dois Saltos Apenas Uma Vez Preto* (1925) ou com *Constelação conforme as Leis do Acaso* (c. 1930, Figura 3). Veja-se que, tanto em Niemeyer quanto em Arp, tais formas chapadas e biomórficas nos transmitem uma sensação de movimento, dado pelo traço sinuoso e evocativo da sensualidade das coisas vivas.

Outro aspecto interessante é que, tanto em Arp quanto em Niemeyer, a linha não descreve apenas curvas; às vezes, há uma alternância entre retas e curvas. Observe-se este aspecto no trabalho *Sapato invertido com dois Saltos Apenas Uma Vez Preto* (1925) ou em *Frente da Camisa e Garfo* (1922, Figura 4). Elemento da composição, o garfo é gerado pela sequência de segmentos retos e curvos. Em Niemeyer, isto acontece muito mais frequentemente que em Arp. Veja-se, por exemplo, o desenho para a laje que define a cobertura da *Residência à Estrada das Canoas* (Rio de Janeiro, 1950-54, Figura 7). Retas dão sequência a segmentos curvos, algo que exige o traçado das “concordâncias geométricas” e que empresta singularidade

à cobertura da residência.

Este é também o caso da inusitada marquise do *Cassino da Pampulha* (Belo Horizonte, 1942) quanto das lajes internas ao *Museu de Arte Contemporânea* (Caracas, 1954, não construído), entre inúmeros outros exemplos. Nas lajes do museu e na marquise do *Cassino* o que predomina são as retas, não as curvas. Neste sentido, talvez se possa dizer que guardam certa aproximação com *Máscara de Pássaro* (1918), por exemplo, bem como em outros trabalhos de Arp, onde o que predomina, de modo similar, são os segmentos retos, não os curvos.

Por fim, um outro aspecto é a existência de subtrações ou formas negativas. Em Arp, isso acontece nos recortes, como em *Bigodes* (1925) e em *Frente da Camisa e Garfo* (1922, Figura 4). Nestes trabalhos há vazios que também são formas; o trabalho ganha tridimensionalidade e profundidade, a propósito, sendo que as sombras produzidas pelos recortes também dão um interesse a mais à imagem. Em Niemeyer, um caso de forma negativa é, por exemplo, o recorte que ele produz no teto da *Casa do Baile* (Belo Horizonte, 1942, não executado ou destruído). Trata-se de um recurso que visa prover uma iluminação indireta para o ambiente do salão de dança, mas também que busca trazer um interesse visual para o teto. Ainda no mesmo projeto, assim como em outras propostas do arquiteto, os espelhos d'água, piscinas e jardins talvez possam ser considerados, também, enquanto formas negativas. São uma espécie de recorte no piso.

5 CONCLUSÃO

Como advertimos desde o início, Hans Arp não é a única referência para os planos biomórficos que se veem na obra de Oscar Niemeyer. Muitos outros artistas europeus os empregaram em suas composições (Kandinsky, H. Matisse, Le Corbusier, dentre outros). Se o tomamos como o principal parâmetro para essa discussão é porque ele foi um dos pioneiros na introdução destas formas abstratas e, talvez, quem mais as tenha empregado.

Acreditamos que relacionar a obra de Oscar Niemeyer com a Arte Moderna europeia, por outro lado, significa contextualizá-lo ao ambiente mais amplo da cultura artística internacional. Isso o fizeram alguns críticos, seja direta ou indiretamente (Max Bill, S. Giedion, S. Telles, etc), muito embora não tenha aprofundado as menções que fizeram a determinados artistas. Em trabalho anterior, tivemos a oportunidade de articular a obra de Oscar Niemeyer ao legado artístico, tanto nacional quanto internacional. Aqui, nos detivemos apenas nos planos com limite sinuoso, um aspecto marcante da obra de Niemeyer e que o singulariza no âmbito da produção mundial.

Ora, ao relacioná-lo ao ambiente artístico internacional estamos ultrapassando os limites da abordagem nacionalista (questionada e desconstruída desde os anos 90 por autores como ARANTES, 2010; MARTINS, 2000 e 2010, entre outros) e também resgatando sua contribuição subjetiva. Estamos vendo Oscar Niemeyer, portanto, não enquanto um “gênio nativo”, modo como o considerava Lúcio Costa (COSTA, 1952). Para essa leitura romântica, aliás, o gênio é alguém que traduz a cultura particular de um povo ou, mesmo, sua alma ou seu “jeito de ser” (TAINÉ, 1992). Diferente disso, estamos propondo uma leitura que o identifica como um sujeito moderno, independente e atento às diversas linguagens e culturas de seu próprio tempo (ADORNO, 1988; CANEVACCI, 1981; BORDA, 2019).

Isso não invalida, por outro lado, seu próprio discurso e sua referência à natureza (paisagem, corpo feminino, etc.). Não invalida o reconhecido vínculo com a arquitetura de Le Corbusier, alguém que também empregava “formas livres” em suas pinturas (BRUAND, 1991; CURTIS, 1987).² Não invalida, até mesmo, uma eventual referência à curva barroca (BARROS, 1996 e 2002). A nosso ver, contudo, seu endereçamento mais imediato não é ao longínquo barroco, mas sim à Arte Moderna. Basta ver o caráter depurado, abstrato e flagrantemente próximo da produção moderna. Mas, não bastasse isso, tais planos são articulados a uma concepção moderna, assimétrica (o barroco sempre primou pela simetria, não o esqueçamos) e onde os elementos formais (volumes, planos, linhas, etc.) são autônomos e participam de um jogo plástico que atesta a liberdade projetual moderna.

Por fim, vale assinalar que não sabemos se Niemeyer conhecia a obra de Arp. Todavia, quando inicia sua arquitetura (por volta de 1936), as “formas livres” já estavam amplamente presentes na Arte Moderna. Artistas muito próximos a Niemeyer também as estavam empregando em suas obras. É o caso de Cândido Portinari e de Roberto Burle Marx, nomes muito próximos a Niemeyer e que foram convidados a integrar seus projetos. No caso de Burle Marx, a propósito, há um depoimento importante do paisagista: *Fiz (...) o jardim do MEC com umas manchas bastante abstratas*, diz ele, *“pois nessa época eu já conhecia Arp.* (OLIVEIRA, 2001, p. 2). Seja direta ou indiretamente, portanto, a nosso ver, Niemeyer assimilou esse modo de expressão plástica, não nos parecendo justo dizer, portanto, que a linha sinuosa de sua arquitetura tenha por origem, tão somente, o “perfil das montanhas de Minas” ou a pretensa sensualidade do povo brasileiro.

Isso porque, mesmo que o tivesse, ela se articula a uma linguagem moderna, abstrata, solidamente estabelecida no ambiente artístico europeu e anterior, vale sublinhar, ao início de sua carreira enquanto arquiteto.

4 REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- ANDRADE, Mário de. O Aleijadinho. (Escrito em 1928, foi publicado em 1935). In: Andrade, M. *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1965.
- ARANTES, O. Resumo de Lúcio Costa. In: GUERRA, A. (org.) – *Textos Fundamentais da Arquitetura Moderna Brasileira*. São Paulo: Romano Guerra, 2010.
- ARGAN, G. *Arte Moderna*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1995.
- BARROS, Luís Recamán de. *Oscar Niemeyer: Forma Arquitetônica e Cidade no Brasil Moderno*. Tese de Doutorado. São Paulo: FFLCH/ USP. 2002.
- _____. *Por uma Arquitetura, Brasileira*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH/ USP. 1996.
- BAUER, Susanne; BORDA, Luis E. Oscar Niemeyer e a Cor. *Anais do 12º Seminário Docomomo Brasil, Arquitetura e Urbanismo do Movimento Moderno - Patrimônio Cultural Brasileiro: difusão, preservação e sociedade*. Uberlândia, 21-24 novembro, 2017. Disponível em <https://www.12docomomobrasil.com/anais>.
- BILL, Max. O Arquiteto, a Arquitetura, a Sociedade. Conferência na FAU-USP em 09 de junho de 1953. In: *Revista Habitat*, nº 14, jan-fev. 1954.
- BOESIGER, W. *Le Corbusier*. Barcelona: Gustavo Gili, 1994.
- BORDA, L. *Oscar Niemeyer: entre a Expressão Subjetiva e a Demanda Nacionalista*. 2019 (Ainda não publicado).
- _____. *O Nexo da Forma. Oscar Niemeyer: da Arte Moderna ao Debate Contemporâneo*. Tese de Doutorado. Orientador: Domingos Tadeu Chiarelli. São Paulo: ECA/USP, 2003.
- BRITO, Ronaldo. O Jeitinho Moderno Brasileiro. In: *Revista Gávea*, n. 10, 1993. BRUAND, Yves – *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- _____. *Neoconcretismo. Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985.
- BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- CANEVACCI, M. (org.). *Dialética do Indivíduo. O Indivíduo na Natureza, História e Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- CHAUÍ, M. *Brasil: Mito Fundador e Sociedade Autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.
- CHIARELLI, Domingos Tadeu. *De Almeida Júnior a Almeida Júnior: A Crítica de Arte de Mário de Andrade*. Tese de Doutorado. Artes Plásticas. ECA/USP. São Paulo: 1996.
- COSTA, Lúcio. *Imprévu et Importance de la Contribution des Architectes Brésiliens au Développement actuel de l'Architecture Contemporaine*. In *Rev. Architecture d'Aujourd'hui*, n. 42-43, 1952.
- CURTIS, Willian et alii. *Le Corbusier Architect of the Century*. Great Britain: Balding and Mansell UK Limited. 1987.
- DORFLES, G. *Barocco Nell'Architettura Moderna*. Milano: Libreria Editrice Politecnica, 1951.
- EL CIRCULO DE BELLAS ARTES. *Jean Arp: Retrospectiva 1915 – 1966*. Madrid: Ediciones Exposiciones, 2006. Disponível em http://www.circulobellasartes.com/fich_libro/arch_fich_libro_26.pdf.
- FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.
- GIEDION, S. Bule Marx et le Jardin Contemporain. *Revista Architecture D'Aujourd'Hui*, n. 42-43. 1952.
- _____. La Busqueda del Espacio: El Cubismo. In: *Espacio, Tiempo y Arquitectura*. Barcelona: Dossat, 1978.
- GIEDION-WELCKER, Carola. *Jean Arp*. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje. 1957.
- GOLDING, J. Cubismo. In: STANGOS, N. (org.). *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.
- GOODWIN, Philip. *Brazil Builds: Architecture New and Old: 1652-1942*. New York: MoMA, 1943. Disponível em https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2304_300061982.pdf.
- GUERRA, Abílio. *Lúcio Costa: Modernidade e Tradição. Montagem discursiva da Arquitetura Moderna Brasileira*. Tese de Doutorado. Orientadora: Maria Stella Bresciani. São Paulo: IFCH/Unicamp, 2002.
- GUERRA, A. (org.). *Textos Fundamentais da Arquitetura Moderna Brasileira*. São Paulo: Romano Guerra, 2010.

- GUERRA, A. Lúcio Costa, Gregori Warchavchik e Roberto Burle Marx: Síntese entre Arquitetura e Natureza Tropical. In: GUERRA, A. (org.). *Textos Fundamentais da Arquitetura Moderna Brasileira*. São Paulo: Romano Guerra, 2010a.
- JACINO, Ramatis – Que Morra o “Homem Cordial”: Crítica ao Livro Raízes do Brasil, de Sérgio Buarque de Holanda. *Sankofa. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana*, Ano X, NºXIX, agosto/2017. Disponível em <https://www.revistas.usp.br>.
- JIANOU, Ionel. *Jean Arp*. Paris: Arted, Editions d’Art, 1973.
- MARTINS, Carlos Alberto. Identidade Nacional e Estado no Projeto Modernista. Modernidade, Estado e Tradição. In GUERRA, A. (org.). *Textos Fundamentais da Arquitetura Moderna Brasileira*. São Paulo: Romano Guerra, 2010.
- MINDLIN, Henrique. *Arquitetura Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora/IPHAN, 2000. (1ª edição: 1956).
- MONTANER, J. *As Formas do Século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- NÉRET, Gilles. *Henri Matisse. Cut-outs*. Köln: Benedikt Taschen, 1994.
- NIEMEYER, O. Poema da Curva. In: *Revista Módulo*, n. 97, pp. 26-27, fevereiro, 1988.
- OLIVEIRA, A. Roberto Burle Marx. *Revista Vitruvius*, n. 2, abr. 2001. Disponível em <https://vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/02.006/3346?page=2>
- ORTIZ, Renato. *Cultural Nacional e Identidade Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- PAPADAKI, Stamo. *Oscar Niemeyer: Works in Progress*. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1956.
- _____. *The Work of Oscar Niemeyer*. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1950.
- PETIT, Jean. *Niemeyer. Poète d’Architecture*. Fidia Edizioni d’Arte Lugano, 1995.
- PUPPI, Lionello. *A Arquitetura de Oscar Niemeyer*. Rio de Janeiro: Ed. Revan, 1988.
- QUEIROZ, Rodrigo. *Oscar Niemeyer e Le Corbusier: Encontros*. Tese de Doutorado. Orientador: Lucio G. Machado. São Paulo: FAU/USP 2007.
- ROSSETTI, M. *Os Artistas Brasileiros na Escola de Paris: 1920*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- STANGOS, Nikos (org.). *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- TAINÉ, H. *Filosofia da Arte*. São Paulo: EDUC – Editora da PUC/SP, 1992.
- TELLES, Sophia. Pequena Crônica. In: *Revista Arquitetura e Urbanismo*, nº 38, out/nov., 1991.
- _____. *Arquitetura Moderna no Brasil: O Desenho da Superfície*. Dissertação de Mestrado. Filosofia/USP. São Paulo. 1988.
- _____. A Arquitetura Modernista. Um Espaço Sem Lugar. In TOLIPAN, Sérgio et alii. *Sete Ensaios sobre o Modernismo*. MEC/Secretaria de Cultura. Funarte. Rio de Janeiro: 1983.
- _____. O Desenho. Forma & Imagem. *Revista AU*, n. 55. Número Especial sobre Oscar Niemeyer. Ago/set 1994.
- _____. Oscar Niemeyer. Técnica e Forma. *Revista Óculum*, n. 2, FAU/PUCAMP. 1992.
- UNDERWOOD, D. *Oscar Niemeyer e o Modernismo de Formas Livres no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.
- ZANINI, Walter. *Tendências da Escultura Moderna*. Editora Cultrix. 1971.
- ZÍLIO, Carlos. *A Querrela do Brasil: a Questão da Identidade da Arte Brasileira: a Obra de Tarsila, de Di Cavalcanti e Portinari: 1922-1945*. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE. 1982.

NOTAS

¹ Sophia Telles vê similaridade entre os planos biomórficos de Oscar Niemeyer e as “amebas” de Fernand Legér. (TELLES, 1988, p. 88). Escreve também que Oscar Niemeyer compartilha com Hans Arp “certa identidade nas referências biomórficas”. (TELLES, 1994, p. 93).

² Além da Arte Moderna, Max Bill detectou as “formas livres” em stands promocionais que se viam na Europa por volta dos anos 50, mas não em edifícios arquitetônicos. A única arquitetura que mencionou foram os terraços-jardins de Le Corbusier. Ora, no caso de Corbusier, certamente Bill estava se referindo a um plano vertical ondulado que Corbusier usara no terraço-jardim da *Unidade Habitacional de Marselha* (1946), não a superfícies planas com contorno sinuoso. (BOESIGER, 1994). Desconhecemos qualquer plano deste tipo na obra de Corbusier antes de 1942, a não ser em suas pinturas. (CURTIS, 1987). Também desconhecemos qualquer arquiteto que o tenha empregado antes de Oscar Niemeyer.

NOTA DO EDITOR (*): O conteúdo do artigo e as imagens nele publicadas são de responsabilidade do(s) autor(es).