16º SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL

O FUTURO DO PASSADO:
ARQUITETURA MODERNA VIVA E URBANA

PORTO ALEGRE | DEZEMBRO | 2025

ORGANIZADORES
Carlos Eduardo Comas
Sergio M. Marques
Claudia Piantá Costa Cabral
Marta Peixoto
Ana Carolina Pellegrini
Monica Luce Bohrer

ANAIS



docomomo núcleo rs
docomomo brasil
PROPAR

16º SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL

O FUTURO DO PASSADO:
ARQUITETURA MODERNA VIVA E URBANA

PORTO ALEGRE | DEZEMBRO | 2025

ORGANIZADORES
Carlos Eduardo Comas
Sergio M. Marques
Claudia Piantá Costa Cabral
Marta Peixoto
Ana Carolina Pellegrini
Monica Luce Bohrer

ANAIS

docomomo núcleo rs
docomomo brasil
PROPAR

CAPA E PROJETO GRÁFICO
Monica Luce Bohrer

IMAGENS DA CAPA
Santuário Nossa Senhora da Piedade, em Minas Gerais, c.1989.
Itaipu binacional, c. 1984
Esplanada do Castelo no Rio de Janeiro com a biblioteca naciona a frente, prédio da ABI atrás e Ministério da Educação no fundo, c. 1950

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Seminário Docomomo Brasil (16 . : 2025 : Porto Alegre, RS)
16º Seminário Docomomo Brasil [livro eletrônico] : o futuro do passado: arquitetura moderna viva e urbana / [organizadores] Carlos Eduardo Comas, Sergio M. Marques, Claudia Piantá Costa Cabral, Ana Carolina Pellegrini, Marta Peixoto, Monica Luce Bohrer. -- 1. ed. -- Porto Alegre, RS : Docomomo Brasil, 2026.
PDF

Vários autores.
Vários colaboradores.
Bibliografia.
ISBN 978-65-993024-6-6

1. Arquitetura moderna 2. Construções - Técnicas 3. Edifícios - Projeto e construção 4. Planejamento urbano I. Comas, Carlos Eduardo. II. Marques, Sergio M. III. Cabral, Claudia Piantá Costa. IV. Pellegrini, Ana Carolina. V. Peixoto, Marta. VI. Bohrer, Monica Luce. VII. Título.

26-348951.0 CDD-724.6

Índices para catálogo sistemático:

1. Arquitetura moderna 724.6

Aline Graziele Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

ONDE O LUXO É A PAISAGEM: UM PANORAMA COMPARATIVO DOS HOTÉIS DE NIEMEYER

BAHIMA, CARLOS FERNANDO
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
cfbahima@hotmail.com

RESUMO.
No contexto da arquitetura moderna, a relevância do hotel de turismo remonta a modernidade do final do século XIX e início do século XX. Na América do Sul, o luxo se desloca para cenários de praia ou montanha. A partir de 1940, Oscar Niemeyer projeta hotéis de turismo de diferentes portes e localizações. A produção se inscreve numa visão ampla de paisagem, não apenas a natural e quase intocada, mas também a paisagem cultural, em sítios históricos.
O objetivo desse artigo é estabelecer um panorama comparativo da arquitetura de hotéis de turismo projetados por Oscar Niemeyer ao longo de três décadas, a partir dos *elementos e estratégias de composição*, examinando as possíveis constantes e variações, e buscando desfazer o mito de que as curvas do repertório formal de Niemeyer estabelecem *fusão* entre arquitetura e natureza.
Os projetos de Niemeyer confirmam a diversidade desse encargo. O topônimo pode variar entre montanha e planície, ou entre paisagem natural e paisagem cultural. Os exemplos incluem localização na Serra do Mar, ou às margens da Lagoa da Pampulha em Belo Horizonte, ou ainda em praias à época pouco urbanizadas no Rio de Janeiro. O equipamento também pode variar em porte e complexidade programática. O hotel na Ilha da Madeira abarca um vasto programa que inclui Cassino e Centro de Convenções. Em veia oposta, os hotéis em sítios históricos têm programa enxuto com solução compacta.
Barra, placa ou torre, ingredientes típicos da arquitetura moderna brasileira, dialogam com o lugar. As bases atuam em sincronia com esses componentes, contendo programas complementares ou integrando a totalidade da composição. A arquitetura de Niemeyer intensifica a relação entre luxo e paisagem, que se inicia nos tradicionais grandes hotéis no início do século XX. Entretanto, essa relação se constrói a meio caminho entre a fusão orgânica e o contraste radical.

Palavras-chave: ARQUITETURA MODERNA BRASILEIRA, ARQUITETURA E NATUREZA, HOTEL DE TURISMO

1. INTRODUÇÃO

No contexto da arquitetura moderna, a relevância do hotel de turismo remonta a modernidade do final do século XIX e primeiras décadas do século XX. O chamado "Grande Hotel" se caracteriza por instalações dignas de um palácio da realeza, em que o luxo se baseia na atenção aos serviços, nas dimensões avantajadas das suas galerias e salões, com espaços para apresentações de *big bands*, amplos terraços e piscinas. No século XIX, incluem-se nessa descrição o Hôtel de La Paix em Paris (1864), o Hôtel du Palais Biarritz (1893), e, na passagem para o século XX, o Hotel Excelsior (1908) no Lido de Veneza.

Na América do Sul, o luxo se desloca para cenários de praia ou montanha com natureza exuberante, conservando itens de conforto e sofisticação dos hotéis urbanos. O Copacabana Palace (1923) no Rio de Janeiro, o Llao Llao (1938) em Bariloche, e, em Petrópolis, o Hotel Cassino Quitandinha (1944) representam essa associação entre luxo e natureza.

A partir de 1940, na esteira desse modelo de equipamento turístico, Oscar Niemeyer projeta um número significativo de hotéis de turismo de diferentes portes e localizações ao longo de três décadas. A produção se inscreve numa visão ampla de paisagem, não apenas a natural e quase intocada pela mão do homem, como por exemplo o Hotel Nacional na Praia de São Conrado (1968), mas também a paisagem cultural, em sítios históricos, como é o caso dos hotéis em Ouro Preto (1940) e Diamantina (1951).

O objetivo desse artigo é estabelecer um panorama comparativo da arquitetura de hotéis de turismo projetados por Oscar Niemeyer ao longo de três décadas, a partir dos *elementos* e *estratégias de composição*, examinando as possíveis constantes e variações, e buscando desfazer o mito de que as curvas do repertório formal de Niemeyer estabelecem *fusão* entre arquitetura e natureza.

2. UMA QUESTÃO DE IMPACTO DA ARQUITETURA COM A NATUREZA

Um dos mitos mais comuns sobre a obra de Niemeyer é atribuir às curvas de seu repertório formal uma relação de *fusão* entre arquitetura e natureza, ou ainda, considerar o sensualismo das curvas como principal chave interpretativa de sua produção.

Conforme assinala Carlos Eduardo Comas[1], essa noção pode ser contestada a partir da comparação com duas modalidades de impacto entre arquitetura e paisagem, comparando-se com a Casa Farnsworth de Mies van der Rohe e a Casa da Cascata de Frank Lloyd Wright. Nesta, emergem de um plano rochoso os muros verticais de pedra com contraponto nos balcões horizontais que permitem uma continuidade entre natureza e construção; naquela, uma caixa de vidro sobre estacas em um terreno alagadiço se contrasta com o arvoredo em seu entorno.

A meio caminho, a Casa das Canoas de Niemeyer tem plataforma sobre o chão como a de Wright, sobre a qual pousa a cobertura plana como a de Mies (Fig. 1). É claro que, diferente da casa norte-americana, essa cobertura é feita com contornos sinuosos, a geometria a envolver a curva da laje tem sinuosidade que é ingrediente inegável no repertório de Niemeyer, mas, ao longo de sua produção, a referência ao biomorfismo

quase sempre vem acompanhada de um elemento de composição contrastante, num conjunto equilibrado de tensões formais.

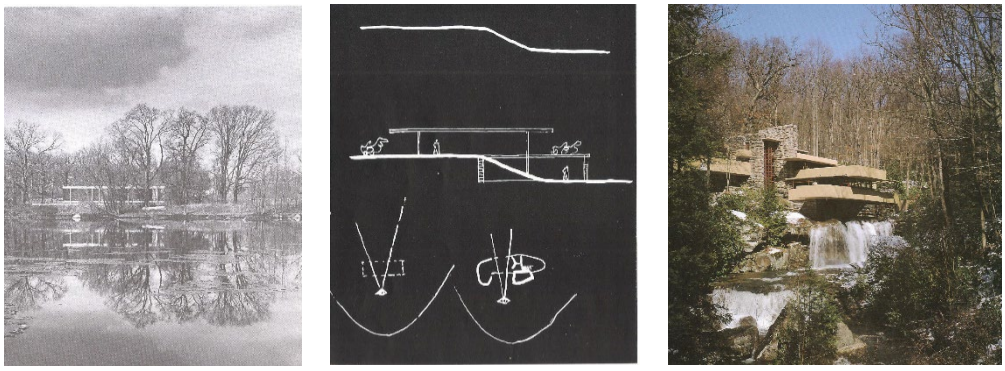


Figura 1. Mies van der Rohe, Casa Farnsworth, Illinois, EUA, 1945-1950, vista desde o Rio Fox (esquerda); Oscar Niemeyer, Casa das Canoas, Rio de Janeiro, Brasil, 1953, croquis mostrando as relações entre terrapleno habitado e laje de cobertura (centro); Frank Lloyd Wright, Casa da Cascata, Pensilvânia, 1934-1937, vista externa (direita)
© Créditos Blaser, 2001; Papadaki, 1956; Curtis, 2008.

3. UMA QUESTÃO DE ELEMENTOS DE COMPOSIÇÃO

O terrapleno habitado pelo setor íntimo e a laje de cobertura que cobre o setor social e serviços da Casa das Canoas não são elementos de composição episódicos na arquitetura de Niemeyer e na própria arquitetura moderna brasileira. O primeiro é plataforma pavimentada que divide com o ajardinamento a mediação entre a arquitetura e a natureza propriamente dita; é construção do chão, arquitetura como *construto* artificial, seja elemento de ligação de volumes especiais da composição no Congresso Nacional (1958), seja, em escala agigantada, o terrapleno no eixo monumental do Plano Piloto de Brasília. O segundo é laje de cobertura apoiada em singelos suportes que atua como elemento que interliga volumes em encargos de maior porte como a grande marquise do Ibirapuera (1951-1955).

4. UMA QUESTÃO DE ESTRATÉGIAS DE COMPOSIÇÃO

A produção de Niemeyer revela uma variedade de configurações, porte de programa e topônimos. Entretanto, é possível destacar dois grupos que guardam correspondência nas "Quatro Composições" de Le Corbusier, mais especificamente, na primeira e na segunda composições (Fig. 2). A primeira é aditiva e a segunda, subtrativa, ou, sob a metáfora de Lucio Costa[2], a primeira se define de dentro para fora como uma *flor* e a segunda de fora para dentro como um *cristal.*

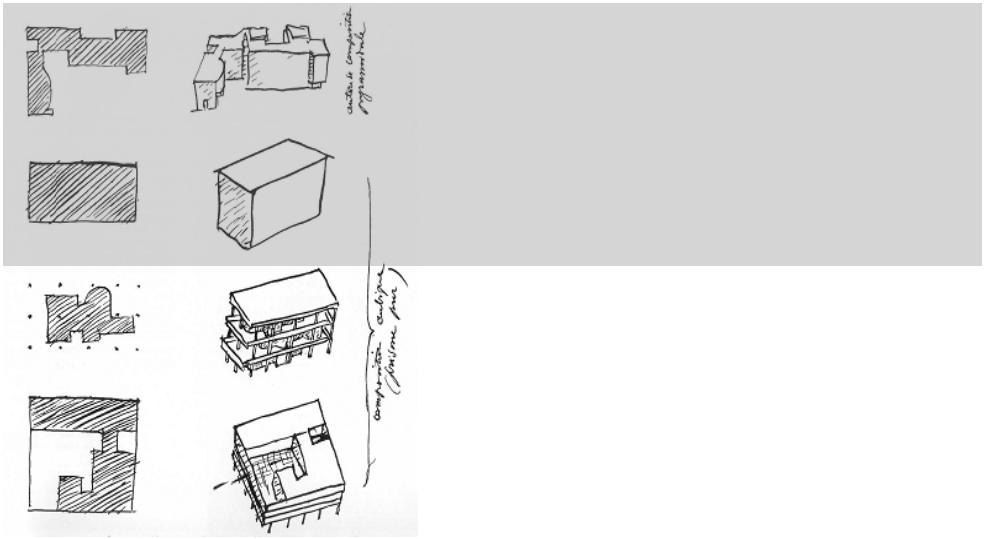


Figura 2. Le Corbusier, "As Quatro Composições", em cinza estão assinaladas as duas primeiras. © Créditos Corbusier e Jeanneret, 1929.

4.1. Composições aditivas como uma flor

Com programas mais extensos que exigem expansão de base e adição de volumes especiais, um primeiro grupo compreende as composições aditivas que se subdividem em três subgrupos de acordo com variações nos elementos de composição. O primeiro é a barra com curvatura em relação ao seu eixo longitudinal, (Fig. 3). Trata-se dos maiores programas, como o projeto do Hotel Resort da Pampulha, do projeto do Hotel Quitandinha e o Hotel Pestana.

4.1.1 Barras encurvadas

O projeto do Hotel Resort da Pampulha previa um programa de 100 quartos, 4 grandes apartamentos nas extremidades da barra, um cinema no subsolo, além de restaurante, cozinha e serviços. O terreno às margens da Lagoa da Pampulha em forma de triângulo sugere a Niemeyer uma composição aditiva em que a barra encurvada acompanha a linha da rua em traçado radial, enquanto uma base expandida de contorno curvilíneo ocupa o terreno na porção que este avança como um promontório.

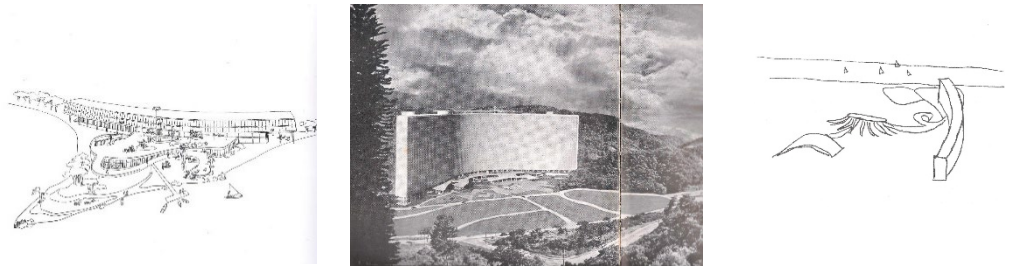


Figura 3. Oscar Niemeyer, projeto do Hotel Resort da Pampulha, Belo Horizonte, Brasil, 1943, perspectiva do conjunto (esquerda); projeto do Hotel Quitandinha, Petrópolis, Brasil, 1950, fotomontagem da maquete (centro); Oscar Niemeyer, estudo do Hotel Pestana, Funchal, Ilha da Madeiral, 1966, croquis de Niemeyer (direita)
© Créditos Papadaki, 1950 e 1956; Santos, 2002.

No projeto Hotel Quitandinha em Petrópolis (1950), localizado no entorno do tradicional Hotel Cassino Quitandinha (1944), Niemeyer repete o artifício de encurvar prismas do corpo principal com aumento na altura e na extensão. A barra vira placa. O programa da base fica bipartido em faces opostas da placa: a porção convexa se situa o setor esportivo; na região côncava, uma laje com contornos sinuosos se expande em direção aos jardins, cobrindo o acesso principal ao lobby, lojas, teatro, além de emoldurar a área da piscina.
Passada mais de uma década, Niemeyer faz estudo[3] para o Hotel Pestana (1966), no arquipélago da Madeira, um vasto programa que inclui Cassino e Centro de Convenções. A barra encurvada abriga os apartamentos; é pano de fundo para volumes especiais (cassino e centro de convenções) sem impedir as visuais da baía na ilha de Funchal. A base expandida envolve os serviços de apoio à hotelaria e conecta elementos da composição.

4.1.2 Barras retilíneas

Um segundo subgrupo é composto pela barra retilínea com expansão de base, como o Hotel Gávea e o Hotel Brasília Palace. A ideia é oferecer o máximo de longitude ao programa serial dos quartos, permitindo uma incrível área coberta no térreo com porosidades características dos pilotis da arquitetura moderna brasileira do período (Fig. 4).
É o caso do projeto do Hotel Regente Gávea (1949), localizado na Praia do Leblon do Rio de Janeiro em um terreno de dimensões avantajadas. A partir de uma longa barra retilínea paralela à praia, uma laje extravasa o perímetro do edifício e cobre o restaurante, envolve a área da piscina na porção central. Em outra extremidade, uma segunda laje de contornos trapezoidais se expande sobre o estacionamento. O mecanismo de planta livre[4] se revela radicalmente no pavimento térreo: pilares de seção oblonga oferecem grande permeabilidade, somente eclipsada pelos dois núcleos de circulação vertical e o volume da cozinha parcialmente em retrocesso e expansão em relação ao perímetro do edifício.

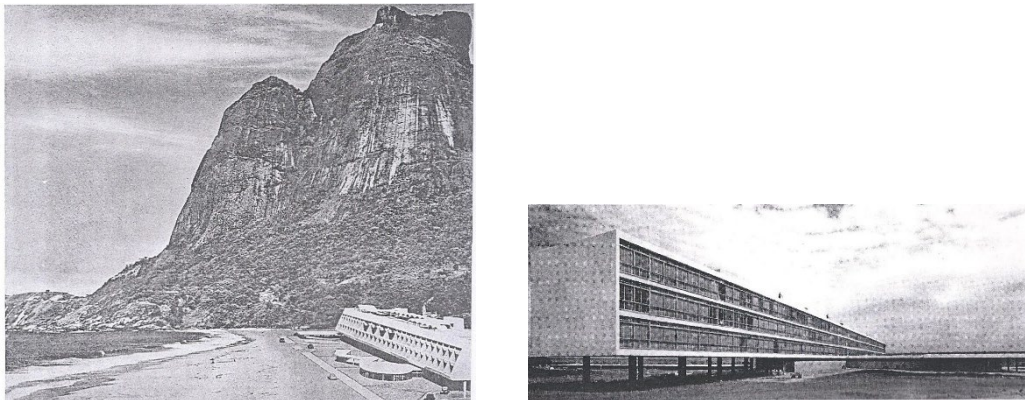


Figura 4. Oscar Niemeyer, projeto do Hotel Regente Gávea, Rio de Janeiro, Brasil, 1949, fotomontagem da maquete (esquerda); Oscar Niemeyer, Hotel Brasília Palace, Brasília -DF, Brasil, 1958, vista externa do acesso. (direita) © Créditos Papadaki, 1950 e 1960.

Na paisagem plana da península do Lago Paranoá, Niemeyer implanta uma barra longa e retilínea do Hotel Brasília Palace (1958). A extrema horizontalidade do corpo principal é atravessada por uma laje de cobertura que liga a entrada principal ao restaurante e boate. Os volumes retilíneos se contrastam com paredes curvas em retrocesso nos seus fechamentos.

4.1.3 Torre em cilindro

O Hotel Nacional (1968), na Praia de São Conrado no Rio de Janeiro, representa o contraste máximo entre a verticalidade do corpo e a horizontalidade da base. Os croquis de Niemeyer são muito claros quanto à estratégia de composição frente aos marcantes atributos da paisagem formada montanhas próximas à praia e as exigências de um denso programa, composto por 520 quartos, um salão de convenções para 2.800 pessoas, teatro para 1.400 espectadores, garagem para 1000 carros, além das funções de apoio à hotelaria, terraços e jardins com piscina. A adoção da torre esbelta de vidro ao invés de placa em altura evita o bloqueio do pano de fundo oferecido pelos morros (Fig. 5). Na base, Niemeyer rejeita a solução em dois edifícios e opta por uma plataforma única radicalmente esparramada no lote.

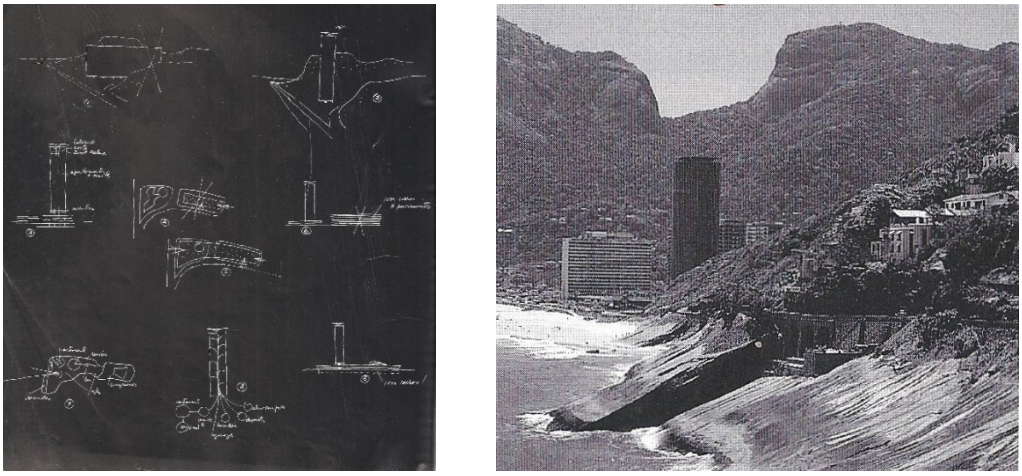


Figura 5. Oscar Niemeyer, Hotel Nacional, Rio de janeiro, Brasil, 1968, croquis de Niemeyer justificando a opção por torre esbelta e base única (esquerda) e vista externa (direita) © Créditos L'Architecture d'Aujourd'hui, nº 171 e Botey, 1996.

4.2. Composições subtrativas como um cristal

Um segundo grupo é caracterizado por composições subtrativas com programas mais enxutos que tem em comum a solução de telhado com telhas de barro, ora formado por uma água, como o Hotel em Ouro Preto e o Hotel Tijuco em Diamantina, ora definido por perfil borboleta, como o projeto do Hotel em Nova Friburgo.

4.2.1 Prismas contidos

Em Ouro Preto, a composição em barra com subtrações estabelece um contraste radical entre as possibilidades do edifício moderno e o neocolonial (Fig. 6). A comparação com o estudo realizado anteriormente por Carlos Leão deixa clara a vantagem da solução moderna no enfrentamento com a topografia complicada da encosta de morro, afinal o projeto neocolonial previa uma regularização da pendente com aterros e muros de arrimo de pedra, formando um edifício à volta de pátio retangular. As palavras de Comas[5] resumem o confronto: "as desvantagens do pastiche são intrínsecas ao partido adotado, as da proposta moderna não".

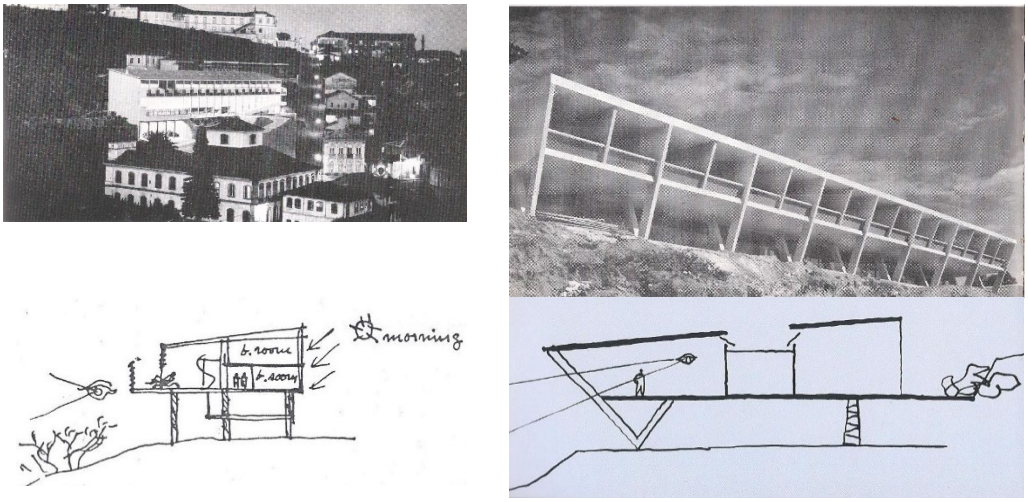


Figura 6. Oscar Niemeyer, Hotel em Ouro Preto, Ouro Preto, Brasil, 1940, vista externa do sítio histórico e croquis de Niemeyer (esquerda); Oscar Niemeyer, Hotel Tijuco, Diamantina, Brasil, 1951, vista externa desde a rua de acesso e croquis de Niemeyer (direita) © Créditos Mindlin, 1999 e Papadaki, 1950; Papadaki, 1956.

Mais de uma década mais tarde, no Hotel Tijuco (1951) em Diamantina, Niemeyer está novamente às voltas com sítios históricos e terreno com acentuado aclive (Fig. 6). Nesse momento, admite-se que a coexistência da obra moderna e da antiga é equivalente a um conjunto heteromorfo[6] do ponto de vista da sua constituição em partes formalmente diferentes. A barra se alarga em duas faixas entremeadas por circulação com pé-direito reduzido que permite entrada de luz e ventilação nos banhos. É momento em que Niemeyer prossegue com as pesquisas estruturais[7] iniciadas no projeto do Hotel Quitandinha. A fachada da rua de acesso é resolvida com seção trapezoidal invertida e com apoio em "V" aparente no nível térreo e oculto no pavimento superior coincidente com a parede de separação dos quartos.

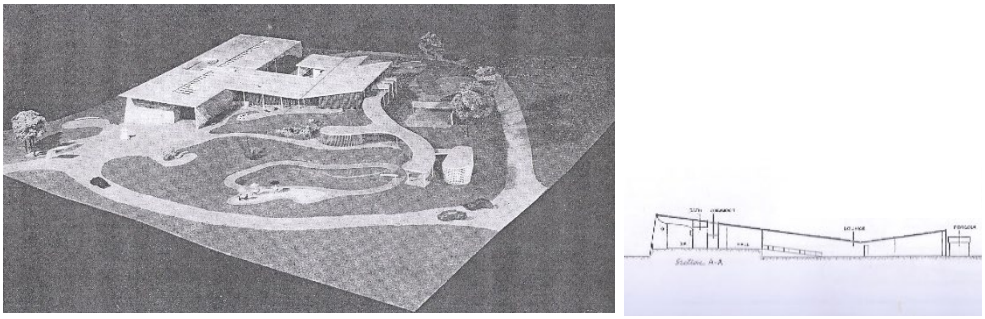


Figura 7. Oscar Niemeyer, Hotel em Nova Friburgo, Nova Friburgo, Brasil, 1945, foto da maquete (esquerda) e corte transversal (direita) © Créditos Papadaki, 1950.

4.2.2 Prisma esparramado

No projeto do Hotel em Nova Friburgo, cidade na serra Fluminense, Niemeyer opta por uma versão esparramada da barra, em composição resolvida em um andar com diferença de nível de cerca de 2m entre setor dos quartos e circulação e as demais funções do hotel, garantindo na porção superior a necessária privacidade (Fig. 7). A leitura volumétrica é de uma composição com predomínio subtrativo, ainda que receba adição de uma marquise que arranca da fachada do restaurante e avança em direção ao pátio com bifurcação entre berçário e vestiário junto à piscina e à quadra de vôlei.

5. UMA QUESTÃO ENTRE LUXO E PAISAGEM

A produção de Niemeyer ligada ao tema dos hotéis apresenta os ingredientes típicos da arquitetura moderna brasileira: torre, barra, ou placa potencializam as relações entre o luxo do programa hoteleiro e as características da paisagem. Nas praias do Rio de Janeiro, a torre se encrava nas montanhas, a barra se estica próxima à praia sem bloquear a visual do transeunte. No Funchal, gira e se encurva quase perpendicular à linha da costa, evitando a obstrução do panorama. No Planalto às margens do Lago Paranoá, a barra se estende como que flutuando no descampado do Cerrado; na Lagoa da Pampulha, encurva-se ao longo da avenida na busca do descortino das melhores visuais desde o promontório. No aclive das colinas em Minas Gerais, a barra se apoia em simples palafita ou seus apoios se inclinam em direção à paisagem. Na Serra Fluminense, a placa se encurva na concavidade do programa de lazer e na convexidade do programa de esportes. No mesmo topônimo, mas de programa enxuto, a barra se esparrama no relevo suave. Por sua vez, as bases em retrocesso ou expansão, muitas vezes de contornos sinuosos, ou, inversamente, com fechamentos em curva sob lajes de bordo retilíneo, atuam em sincronia com torre, barra e placa no atendimento do programa de apoio à hotelaria e na interligação dos elementos do conjunto. A referência ao biomorfismo, à guisa de volumes especiais, tem correspondência a células espaciais que não se ajustam aos volumes principais.

A arquitetura de Niemeyer intensifica a relação entre luxo e paisagem, que se inicia nos tradicionais grandes hotéis no início do século XX. Entretanto, essa relação se constrói a meio caminho entre a fusão orgânica da Casa da Cascata de Wright e o contraste radical da Casa de Vidro de Mies. As diferentes respostas às condições do sítio, presentes nesses hotéis não são antitéticas ao objeto artificial proposto pela arquitetura moderna, assim como o biomorfismo de suas formas.

8. NOTAS E CITAÇÕES

[1] Comas, Carlos Eduardo. "Niemeyer Inatural," in 11º Seminário Docomomo Brasil Recife (abril de 2016).
[2] **Costa, Lucio. *Lucio Costa. Registro de uma vivência.*** São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p.247.
[3] **Estudo desenvolvido pelo arquiteto Viana de Lima, conforme Santos, Carlos Oliveira. *O Nosso Niemeyer Edição Comemorativa dos 100 anos de Oscar Niemeyer.* Lisboa: Editorial Teorema, 2007, pp. 60- 69, pp. 76-83.**
[4] Sobre mecanismos de planta livre ver Bahima, Carlos Fernando. *Edifício moderno brasileiro: a urbanização dos cinco pontos de Le Corbusier 1936-57*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: PROPAR/UFRGS, 2003.
[5] **Comas, 2002, p.190.**
[6] Comas, Carlos Eduardo. *Simples abrigo, límpida ruína, museu missioneiro* in Lúcio Costa e as Missões: um museu em São Miguel / org. Carlos Eduardo Comas. Porto Alegre: PROPAR/UFRGS - IPHAN/12ºSR, **2007, pp.74-75.**
[7] **Bruand, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil.* São Paulo: Perspectiva, 1981, pp. 152-156.**

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bahima, Carlos Fernando. *Edifício moderno brasileiro: a urbanização dos cinco pontos de Le Corbusier 1936-57*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: PROPAR/UFRGS, 2003.

Botey, Josep Ma.. *Oscar Niemeyer*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1996.

Bruand, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

Comas, Carlos Eduardo. *Précisions brésiliennes sur un état passé de l'architecture et de l'urbanisme modernes d'après les projets de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira et cie., 1936-45*. Tese de Doutoramento. Paris: Université de Paris VIII, 2002. Tradução *Precisões Arquitetura Moderna Brasileira 1936-45*. Porto Alegre: PROPAR/UFRGS, 2002.

Comas, Carlos Eduardo. *Simples abrigo, límpida ruína, museu missioneiro* in Lúcio Costa e as Missões: um museu em São Miguel / org. Carlos Eduardo Comas. Porto Alegre: PROPAR/UFRGS - IPHAN/12ºSR, 2007.

Comas, Carlos Eduardo, "Niemeyer Inatural," in 11º Seminário Docomomo Brasil Recife (abril de 2016): 7 páginas.

Corbusier, Le et Jeanneret, Pierre. *OEuvre Complète 1910-1929*. Zurich: Éditions d'Architecture, 1929.

Costa, Lucio. *Lucio Costa. Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

L'Architecture d'Aujourd'hui, nº 171 (janvier-fevrier 1974) 114 páginas.

Mindlin, Henrique Ephim. *Arquitetura Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

Papadaki, Stamo. *The Work of Oscar Niemeyer*. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1950.

Papadaki, Stamo. *Oscar Niemeyer: Works in Progress*. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1956.

Papadaki, Stamo. *Oscar Niemeyer*. New York: George Braziller Inc., 1960.

Santos, Carlos Oliveira. *O Nosso Niemeyer Edição Comemorativa dos 100 anos de Oscar Niemeyer*. Lisboa: Editorial Teorema, 2007.

BIOGRAFIA

Arquiteto, formado pela Unisinos (1985), Mestre e Doutor em Arquitetura pela UFRGS (2002 e 2015). Atuou em projetos de arquitetura nos escritórios Pedro Simch Arquitetos (1986-1987), Equipe de Arquitetos (1988-1994), Jaakko Pöyry Engenharia (1990) e, na Secretaria de Obras (1991-1993). Em 2003 iniciou docência no curso de Arquitetura da UNISC, em 2004 na UNISINOS e 2009 na UNIVATES. Desde 2013 é professor do Departamento de Arquitetura da UFRGS e do Programa de Pesquisa e Pós-graduação PROPAR-UFRGS (2018).