Marco Cezar Dudeque

O lugar na obra de Oscar Niemeyer

Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, para obtenção do grau de doutor em Arquitetura e Urbanismo.

Área de concentração: Projeto de Arquitetura

Orientador: Professor Doutor Rafael Antonio Cunha Perrone

São Paulo
2009

À fundação Oscar Niemeyer pelas informações prestadas. Aos amigos mais íntimos pelas discussões informais em cafés e restaurantes e que muito ajudaram a enriquecer o conteúdo desta tese. A minha mãe, Íria Pereira Dudeque, pela disciplinada e intensa cobrança periódica em prol da finalização desta empreitada, que espero, muito lhe orgulhar.

Resumo

A presente Tese pretende discutir as questões pertinentes à relação entre a arquitetura de Oscar Niemeyer e o lugar. Devido a vasta obra do arquiteto, foram selecionados alguns edifícios (construídos e não construídos), tendo, como tônica, a de serem significativos ao tema dentro de uma diversidade do conjunto da obra no que condiz à estabelecer relações mais profundas com o lugar. Inicia-se com um breve discussão sobre o lugar, levando em consideração os conceitos abordados por Schulz (1980). Os estudos de caso iniciam em Brasília, onde o arquiteto elabora edifícios símbolo a partir do nada. O próximo capítulo versa sobre a marquise do Ibirapuera, como criadora de uma *promenade*, que estabelece interessantes relações com o parque e os edifícios. Uma análise dos edifícios em altura dá continuidade ao trabalho, onde um dos exemplos é o edifício Copan. Duas obras acontecem em capítulo exclusivo: O centro cultural em Le Havre, que aparece como a obra mais expressiva dos anos 1970, e o museu de Niterói, pela marcante relação criada com a paisagem natural. Contraponto é o título dado ao último capítulo, que versa sobre os edifícios que resolvem o programa em duas partes bem distintas: um edifício em barra horizontal e um volume adjacente em forma escultórica, finalizando com o museu Oscar Niemeyer em Curitiba, onde o arquiteto concebe um anexo para um edifício de sua própria autoria, cerca de 40 anos depois.

Palavras-chave: Oscar Niemeyer. Arquitetura moderna. Brasil. Lugar.

Abstract

This thesis aims to discuss issues relevant to the relationship between the architecture of Oscar Niemeyer and place. Due to extensive work by the architect, we selected a few buildings (built and not built), and as tonic, to be meaningful to the theme of diversity within a range of work in that match to establish deeper relationships with the place. Begins with a brief discussion about the place, taking into consideration the concepts covered by Schulz (1980). The case studies begin in Brasilia, where the architect designs symbol buildings from scratch. The next chapter is about the Marquise do Ibirapuera, as creator of a promenade, which provides interesting relationship with the park and buildings. An analysis of high buildings gives continuity to the work, where one of the examples is the Copan building. Two works only happen in separated chapters: The cultural center in Le Havre, which appears as the most significant works of the 1970s, and the museum in Niteroi, wich states a remarkable relationship with the natural landscape. Counterpoint is the title given to the last chapter, which is about the buildings that address the program in two very different parts: a building in a horizontal bar and an adjacent volume in sculptural form. The chapter ends with the Oscar Niemeyer Museum in Curitiba, where the architect designs an annex to an existing building of its own making, some 40 years later.

Keywords: Oscar Niemeyer. Modern architecture. Brazil. Place.

Sumário

- Introdução.....p.07
- A criação do lugar.....p.14
- *Promenade* brasileira.....p.25
- Verticalidade e paisagem.....p.44
- Afloramento.....p.75
- Templo moderno.....p.90
- Horizontalidade e contraponto.....p.114
- Considerações finais.....p.173
- Referências bibliográficas.....p.181

Introdução

Lembro bem, final de semana eu tirava para andar de bicicleta pela cidade, às vezes sozinho, às vezes com meu primo, companheiro inseparável. Íamos longe, por todos os lugares. O trânsito, um pouco mais tranquilo do que hoje, permitia uma despreocupação nos trajetos. Já fazem trinta anos. Ir ao bairro do Centro Cívico era de praxe, pois as grandes esplanadas, áreas livres de carros, nos davam uma sensação única de liberdade de movimento. O que fica gravado na memória com muita força, no entanto, foram os momentos passados embaixo dos grandes vãos do edifício Humberto Castelo Branco, hoje o atual museu Oscar Niemeyer. A sensação que tento descrever da época, seja talvez, a de uma liberdade de estar abrigado e poder circular livremente em todas as direções. A bicicleta podia avançar em velocidade sem medo de obstáculos, pois eles não existiam, somente o grande volume branco em concreto suspenso do chão. A lembrança que me vem hoje, também se associa, talvez inconscientemente, ao enorme peso que pairava sobre minha cabeça. Como era possível todo aquele volume ficar em pé? E com tantas áreas livres de apoios? Obviamente na época, se misturavam, uma sensação de liberdade e um certo temor ingênuo. Será que não vai cair? Nas extremidades, onde temos balanços de 25 metros, a intensidade de liberdade se acelerava ao infinito. As bordas do edifício desapareciam, restava somente a vista horizontalizada do bosque ao fundo e dos edifícios das secretarias mais a frente. Naquela época não existia o volume apelidado de “olho”, hoje parte do museu, e mesmo assim as

lembranças são fortes e imanes. Hoje, como arquiteto que lembra bem daquele tempo, tento compreender a mágica que estava por trás da lembrança de infância, que usufruía de uma lógica arquitetônica que ia além do simples abrigar. A liberdade de movimento que os vãos de Niemeyer deixaram na minha memória me fazem elaborar esta tese, no intuito de entender a relação entre edifício e lugar. Afinal, a mágica descrita acima só foi possível porque os vãos permitiam enxergar um fora, enquadrar a massa verde do bosque ao fundo, que em contraste com o branco do concreto, criava também uma sensação de alívio perante todo aquele peso. A horizontalidade extrema conseguida com muito esforço (estrutural), somada à paisagem, deixaram na memória de infância um registro positivo e um pouco inexplicável. Hoje concluo um trabalho acadêmico que tenta, humildemente, entender alguns porquês, para buscar revelar um pouco da magia existente nos espaços criados por Oscar Niemeyer e que tanto seduzem as pessoas. O método de abordagem da presente tese se desenvolveu a partir da análise das seguintes fontes:

- Croquis de Oscar Niemeyer.
- Fotos: Aéreas (Google Earth), em vários níveis de aproximação. Do autor e de sites da Internet. De ilustrações digitalizadas de livros e revistas.
- Diagramas: Análises gráficas e sintéticas elaboradas pelo autor a partir de fotos, ilustrações e desenhos das obras analisadas.
- Antecedentes arquitetônicos em fotos, ilustrações e textos.

No início desta tese a discussão sobre o lugar sempre foi pertinente e um fio condutor na compreensão de toda arquitetura de qualidade. Baseado no conceito de *genius loci* desenvolvido por Norberg-Schulz¹ que estabelece relações íntimas entre o lugar (ambiente natural e construído), onde tudo está regido por um tipo de "guardião do lugar". Afinal o que entendemos como lugar? Qual a sua essência? A obra de Niemeyer entende o lugar? Cria um novo lugar a partir de si própria? Baseando-se nestas hipóteses, esta tese se fundamenta na obra de Oscar Niemeyer, buscando demonstrar, através de edifícios selecionados, as relações que se estabelecem entre edifício e lugar. A obra de Niemeyer como criadora de uma "memória visual coletiva" O tom que Schulz coloca em seu livro, para muitos arquitetos, por vezes percorre questões que dão a entender que toda arquitetura deve necessariamente nascer a partir da relação com um conjunto urbano. A idéia da continuidade cultural do conjunto que possibilita uma unidade, como em uma cidade de origem medieval. Espaços abertos, fechados, pátios, janelas, portas, tudo faz parte do entendimento do mundo físico que nos cerca e que de alguma maneira gera uma vital influência nos edifícios que produzimos. O que nos interessa do livro de Schulz no entanto, é a parte que cabe analisar as relações entre homem, ambiente natural e construído. Heidegger é citado aqui como o filósofo que introduz o conceito de terra e céu. O homem habita

"entre" a terra e o céu [figs.01,02], em que habitar sobre a terra, implica, reciprocamente em habitar sob o céu. Neste sentido temos uma relação mais universal, ligada ao cosmos que nos envolve. "O mundo é a casa onde os mortais habitam" (SCHULZ, 1980, p.35, tradução nossa). Este "entre" pode também ser entendido como a atmosfera característica do lugar, que engloba uma totalidade muito maior do que apenas relações espaciais. Aqui surge a discussão da fenomenologia da arquitetura e um estudo da volta a essência do lugar. A noção de topologia como o estudo que definia a escolha dos mais antigos assentamentos humanos continua presente nas grandes obras de exceção da arquitetura, em edifícios símbolo, onde a relação entre arquitetura e cidade se torna quase sacralizada. Um museu, uma igreja, continuam ocupando um território amplamente demarcado e estrategicamente estudado para se tornarem obras referência, marcos urbanos que procuram desvendar as reais concretudes e potencialidades do lugar. O céu e a terra são o ponto de partida para a diferenciação das coisas, uma espécie de ponto de encontro onde a arquitetura existe. A obra de Niemeyer, neste aspecto, se torna próxima aos conceitos quase cosmológicos apontados. Seus edifícios dialogam com o firmamento e com o plano do solo onde se assentam.

¹ Schulz, Christian Norberg. *Genius Loci, Towards a phenomenology of architecture*: Rizzoli, 1980.

01 ▲

Foto de Brasília em fase de terraplanagem

Fonte: Niemeyer. Belmont sur Lausanne: Alphabet, 1977
pgs. 130-131

02 ►

Habitação horizontal na periferia de Khartoum

Fonte: Schulz, Christian Norberg. *Genius Loci, Towards a phenomenology of architecture*: Rizzoli, 1980.
pg. 119

Neste sentido, colocamos a obra de Niemeyer como algo que se encontra entre a terra e o céu, e nos descolamos do compromisso de uma vinculação direta e contextualista à arquiteturas existentes e adjacentes, em uma suposta teoria da arquitetura contextualista². Aqui o contextualismo acontece de maneira cosmológica, ligada a escala monumental de seus edifícios e à relação de forma e proporção que os torna referências incontestes onde quer que se encontrem. A idéia de **monumento** se afirma. Assim, os edifícios de Niemeyer criam lugar a partir do vazio. Esplanadas, grandes vãos cobertos, rampas generosas ao passeio, pátios rebaixados, marquises. No entanto quando dizemos que a obra do arquiteto cria um lugar, este lugar criado só é possível mediante o entendimento do todo maior que o cerca, o contexto físico e sócio cultural do qual emergem seus edifícios. Acusar Niemeyer de formalista talvez seja um pouco raso e superficial, afinal que arquiteto não o é? Beira a um julgamento quase colegial, de quem só vislumbra o belo verniz. Temos que escavar um pouco mais e ir além de critérios de análise gerados pelo movimento moderno. A obra de Niemeyer transcende questões cotidianas e meramente funcionais. Cria um lugar para um homem universal, que dialoga com o cosmos, com o céu, o mar e as estrelas. A arquitetura de Niemeyer foi feita para ser eternizada como as pirâmides.

As formas utilizadas não são banais ou descartáveis, pelo contrário, são absolutamente coesas, precisamente proporcionadas e surpreendentemente originais. Nada se retira, nada se coloca. **Síntese**. A trajetória da vasta obra de Niemeyer nos aponta indícios de uma constante evolução. Da obra do Berço ao museu de Niterói, muita coisa mudou. Dos vínculos de uma **modernidade** corbuseriana passando pelo namoro com o surrealismo de Jean Arp, Niemeyer vem, incessantemente, nos trazendo surpresas que parecem surgidas de uma caixa preta que só ele tem acesso. Formas inventadas, absolutamente singulares e apropriadas ao tema e ao lugar. Brasília, neste sentido, pode ser considerada até sua construção, um tipo de paisagem cósmica, definida sob a imensidão do céu e que testa os limites do homem perante o infinito. O cerrado e sua aridez são sem dúvida um tipo de paisagem cósmica. Niemeyer com Brasília cria um oásis na rigidez do cerrado. Um oásis repleto de qualidades que todo oásis tem: Vegetação, água, áreas de sombra e, acima de tudo, edifícios magníficos. Uma Brasília na época da construção e hoje [figs.03,04], fotos tiradas praticamente do mesmo ângulo revelam o desenho do perfil do horizonte recortado pelos edifícios dos ministérios e do congresso nacional. Neste sentido nada mudou, o panorama, quase surreal, continua a impregnar um imagem forte em nossa retina.

2 Christian Norberg-Schulz. O pensamento de Heidegger sobre arquitetura. NESBITT, Kate. Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995). Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006

Quando Niemeyer fala do seu método de trabalho, cita que, em primeiro momento toma contato com todas as variantes do problema.

Meu método é simples: primeiro, tomo contato com o problema - o programa, o terreno, a orientação, os acessos, as ruas adjacentes, os prédios vizinhos, o sistema construtivo, os materiais, o custo provável da obra e o sentido arquitetônico que o projeto deve exprimir. (NIEMEYER, 1986).

Depois fala da importância em deixar as coisas se organizarem na cabeça no plano inconsciente. Passado o período de espera, as idéias surgem. O.N. inicia os estudos sempre na escala 1:500, o que em certa medida lhe garante uma compreensão do todo, do conjunto e conseqüentemente, do lugar. Esboços onde o arquiteto se imagina percorrendo o edifício são realizados. Terminados os desenhos e cortes, inicia-se o processo do texto explicativo, onde o arquiteto faz um tipo de prova dos nove, se convencendo ou não de argumentação convincente sobre o projeto. Percebemos que existe sim uma preocupação do arquiteto em uma leitura de um todo (o programa, o terreno, a orientação, os acessos, as ruas adjacentes, os prédios vizinhos, etc...), o que implica em uma responsabilidade com a leitura do lugar. É nesta visão do todo em que a obra do arquiteto se situa e, em seu elevado grau de abstração, cria edifícios de forte apelo simbólico. O lugar para Niemeyer se assemelha talvez ao descrito do Schulz em (NESBITT, 2006, p. 445), onde um lugar é "um fenômeno qualitativo total,

que não se pode reduzir a nenhuma de suas propriedades, como as relações espaciais, sem que se perca de vista sua natureza concreta". Os edifícios de Niemeyer permitem ao usuário um fácil entendimento do todo que o cerca, definem relações topológicas tão explícitas que se tornam ao mesmo tempo quase didáticas, no sentido de uma fácil assimilação. O sítio passa a ser lugar e ter mais importância depois da presença de um edifício do arquiteto. Heidegger em (NESBITT, 2006, p. 453) descreve que "A ponte se estende lépida e forte sobre o rio. Ela não junta as margens que já existem, as margens é que surgem como margens somente porque a ponte cruza o rio. [...]". A arquitetura de Niemeyer, nasce então, a partir de relações mais abrangentes com o sítio, ao mesmo tempo em que impulsiona o lugar à um *status* mais elevado. O museu Oscar Niemeyer em Curitiba é um exemplo em que, depois da intervenção do arquiteto para a construção do novo anexo, "o olho", e a adaptação de um edifício existente, coincidentemente de sua autoria, transformado em espaço de exposições, fez com que o lugar situado no centro cívico, passa-se a fazer parte da agenda cultural, não apenas de Curitiba, mas do Brasil. As relações que se criaram entre as áreas livres do edifício existente, em seus grandes vãos e o terreno ao redor, comprovam, talvez, a hipótese de uma acertada interpretação do lugar.

Edifício e cidade se relacionam de maneira peculiar, em um namoro um tanto distanciado. A cidade ganha um símbolo, um ícone, mas este, por sua vez, parece se ausentar de um compromisso unitário com o todo. A arquitetura de Niemeyer é autônoma. No conjunto urbano não se compromete com uma unidade formal e tipológica. É ousadamente unitária. É esta singularidade formal que cria uma **sedução**, um convite, um chamado, desperta a curiosidade do mais desavisado. Formas únicas e monumentais implantadas de maneira a se impor por contraste com o entorno. Novamente o diálogo com o lugar é de ordem mais abrangente. Relações cosmológicas entre a terra e o céu são enfatizadas. Esta sedução é conseguida pela elaboração de um processo onde a **tecnologia** do concreto armado está sempre em busca de seus limites. Razão, lógica e poética em constante equilíbrio de seus pesos. O lugar acontece então em dois momentos. Um antes da existência da arquitetura de Niemeyer e um depois, mais valorizado, onde a arquitetura cria interesse, se torna cartão postal, ganha apelido e passa a fazer parte da memória visual coletiva de uma cidade. *Le Volcan*, olho, disco voador, taça, albatroz. Arquitetura de Niemeyer.

A c r i a ç ã o d o l u g a r

O lugar no Eixo Monumental de Brasília

Uma Brasília na época da construção e hoje [figs.03,04], fotos tiradas praticamente do mesmo ângulo revelam o desenho do perfil do horizonte recortado pelos edifícios dos ministérios e do congresso nacional. Neste sentido nada mudou, o panorama, quase surreal, continua a impregnar um imagem forte em nossa retina. O conjunto arquitetônico de Brasília é o projeto de Niemeyer que inaugura e melhor exemplifica até hoje a questão da invenção de um lugar a partir do nada. Em pleno cerrado brasileiro surge a nova capital. Uma nova geografia e topografia começam a se definir. Os esqueletos das estruturas dos edifícios dos ministérios e as duas torres do congresso nacional ao fundo, começam, fantasmagoricamente a criar uma nova imagem para o lugar [fig.03]. Onde havia o nada, vai existir uma cidade referência, moderna e única. Nos moldes da carta de Atenas, com edifícios assentados e distanciados sobre grandes áreas livres, Brasília vai valorizar vias destinadas aos veículos. Distâncias monumentais para um eixo monumental acomodar edifícios esculturais. Esplanadas e plataformas puras e generosas. Um eixo que a tudo interliga. Volumes cúbicos alinhados formando um ritmo sequencial e veloz. Formas excepcionalmente singulares e surreais. Palácios elevados sobre *piano nobile*. Lâminas d'água extensas, criadoras de imagens invertidas dos edifícios. Áreas verdes que permeiam os blocos residenciais. Uma cidade que emerge a partir da aridez e preenche o “entre a terra e o céu”, fazendo surgir o inusitado.

▼03

Esplanada dos ministérios em obras
Fonte: Foto de Marcel Gauterot ,1959.
Acervo / Instituto Moreira Salles

▲04

Esplanada dos ministérios
Fonte: Foto do autor,2008.

Schulz enumera quatro categorias de paisagens possíveis: Romântica, cósmica, clássica e complexa. A paisagem da qual estamos falando, Brasília, é a paisagem cósmica, do deserto, do homem sob o firmamento. O traçado das primeiras linhas delimitadoras do eixo monumental, idealizado por Lucio Costa, são registrados no esboço de Niemeyer [fig.05] como se fosse um tipo de pedra fundamental do que viria a ser a nova capital.

No deserto toda a complexidade do nosso mundo é reduzida à um único simples fenômeno. A infinita extensão de um monótono e estéril chão, embaixo de um sol escaldante e de um ar seco fazem desta experiência uma forte constatação da importância do lugar. (SCHULZ, 1980, pg.45)

Parece esta a estratégia que continuará a ser adotada pelo arquiteto décadas depois. A de criar arquitetura a partir de uma noção de liberdade mais associada ao universal, ao ato que concebe relações mais amplas com o lugar, do que propriamente pontuais e restritas ao âmbito do mero diálogo com um entorno existente. É o homem solto na imensidão que seduz Niemeyer, o homem livre, que absorve a energia do cosmos e repensa a sua existência. O provérbio árabe parece apropriado para ilustrar a atitude do arquiteto. "Quanto mais você avança no deserto, mais se aproxima de Deus." (SCHULZ, 1980, p. 45, tradução nossa).

Talvez a experiência de Brasília tenha sido uma mudança de paradigma na obra do arquiteto. Todos os projetos anteriores traziam consigo, de alguma maneira, uma visível influência dos postulados modernistas corbuserianos, que vão, gradativamente, agregando o aparecimento de formas singulares que mais tarde terão um peso decisivo nas obras posteriores. Além de muitos dos edifícios estarem inseridos em uma malha urbana tradicional, como é o caso do banco Boa Vista (1946) e do MES (1936-43). Em Brasília surge o desafio de uma grande empreitada em uma escala monumental nunca antes experimentada. É impossível não gravar na nossa memória visual, as estrondosas calotas do Congresso nacional [figs.06,07], bem como a plataforma que as sustenta e as duas torres logo atrás. Este conjunto é absolutamente único, símbolo de uma nação, de uma vontade de renovação, da nova capital que surgia no meio do Brasil. O positivo e o negativo, formas invertidas unidas por um platô horizontal. Atrás, a verticalidade das esbeltas torres gêmeas, um contraponto vertical do conjunto e uma conexão com o céu. Horizontal versus vertical, cartesianismo versus formas semi esféricas, um equilíbrio perfeito para marcar a linha do horizonte da nova capital. Para reforçar ainda mais a forma em calota, a lâmina d'água [fig.08] multiplica a sua imagem invertida e cria uma dupla percepção do elemento.

▲ 06

Detalhe da laje de cobertura do Congresso (recém inaugurado)

Fonte: Foto de Marcel Gautherot

Acervo / Instituto Moreira Salles

▲ 07

Detalhe da calota

Fonte: foto do autor, 2008.

▲ 08
Detalhe da câmara dos deputados
Fonte: Foto do autor, 2008.

▼ 09

Congresso Nacional
Fonte: Foto de Marcel Gautherot
Acervo / Instituto Moreira Salles

▲ 10

Templo de Hatchesot
Fonte: Foto de Alexandre Romero
<http://www.iconica.com.br/alex/2004/10/egito-rio-nilo-templos.html>

Como nada provém do nada, podemos citar que um antecedente longínquo da composição adotada no congresso [fig.09] e por comparação, podemos criar uma analogia pertinente. O templo de Hatchesot (1550 a.C.) em Luxor [fig.10], acontece sobre plataforma elevada em dois níveis e o acesso se dá por rampa e escada frontal. O ritmo dos vãos gerados pela construção em pedra relembra a seqüência de pilotis do embasamento do congresso. Em Brasília, os dois pratos invertidos fazem a vez do elemento simbólico sobre a base. O pano de fundo do congresso nacional é formado pelas nuvens migrantes do cerrado, enquanto que em Luxor, pelas montanhas rochosas que são a matéria prima da qual é feita o próprio templo. A monumentalidade conseguida por Niemeyer se nutre obviamente da arquitetura antiga, por mais que isso não seja confesso. Aqui vale a pena abriremos um parênteses sobre o quanto tudo está interligado em termos de acúmulo de conhecimento e transformação. Niemeyer usa o conceito de planta livre de Corbusier para estruturar o embasamento e coroa o mesmo com formas universais (semi-esféricas). Dois edifícios separados cronologicamente por aproximadamente 3500 anos. Ícones de conexão com o céu.

Nos croquis do memorial justificativo para o congresso [fig.11], percebe-se a nítida preocupação em criar um olhar que percorre a composição como um todo, o ângulo certo que a tudo engloba na perspectiva. A noção de enxergar os edifícios através de uma esplanada baixa e horizontalizada se funde ao horizonte do cerrado, livre de barreiras. Nos desenhos [fig.12] em que o olho típico aparece, revelam-se dois estudos. O primeiro em hachura onde o edifício da câmara dos deputados e senado dominaria o todo e obstruiria a visão do conjunto, enquanto que no segundo, a plataforma é rebaixada, surgem as formas em calota (senado e câmara dos deputados) acima do embasamento e o piso térreo sobre pilotis ganha permeabilidade, permitindo enxergar, ao fundo, o palácio do planalto, o supremo tribunal e o pombal escultórico. O horizonte é revelado ao infinito e com um novo skyline. Estas relações de visibilidades estão sempre presentes na obra do arquiteto. Uma decisão errada nestes posicionamentos e não teríamos as belas perspectivas que percebemos ao longo do eixo monumental rumo ao congresso.

fig. 7

fig. 8

Em alguns momentos a aridez e dureza das grandes esplanadas, em concreto, dá lugar a espaços tratados com superfícies repletas de vegetação e água, quase como um tipo de oásis. É o caso do Palácio do Itamaraty, onde o paisagismo de Burle Marx participa como demarcação de um generoso espelho d'água em toda volta do edifícios, enquanto pequenas ilhas de vegetação criam um contraponto e uma rica textura do todo [fig.13]. No interior, ao fundo do saguão de acesso, o paisagismo se destaca, cria um fundo verde que emoldura a caixa interna do grande salão em piso de mármore travertino. A utilização da água, como em outros edifícios do arquiteto serve a três propósitos. Contemplação enquanto paisagem, Controle climático como resfriador natural do ar e, finalmente, como um distanciador, um tapete de água que demarca a distância da qual devemos ver a perspectiva do edifício. Uma espécie de reverência ditada pelas regras do arquiteto. O acesso, em passarela sobre a lâmina de água, traz a idéia da ponte que cruza o poço para chegar ao castelo. O poço medieval, neste caso, é substituído por uma lâmina d'água que reflete a imagem invertida do edifício, multiplicando as arcadas [fig.14]. O congresso nacional, ao fundo e, em primeiro plano, o Itamaraty em meio ao abundante paisagismo de Burle Marx. A textura das nuvens, soma ao conjunto, uma rica leitura entre elementos construídos e naturais [fig.15].

13▲
Palácio do Itamaraty (vista geral)
Fonte: Foto de Marcel Gautherot
Arquivo Burle Marx & Cia. Ltda.

14▲
Palácio do Itamaraty (detalhe)
Fonte: Foto do autor, 2008.

15▲

Palácio do Itamaraty e Congresso Nacional
Fonte: Niemeyer. Belmont sur Lausanne: Alphabet, 1977

Schulz coloca dentro das categorias de paisagem a paisagem clássica como o tipo de paisagem onde homem se reconcilia com a natureza. Está comentando, particularmente, a relação entre a arquitetura grega clássica e o meio natural. Em Brasília configura-se uma situação muito peculiar, a de uma cidade nascida a partir de uma paisagem seca, árida, onde a vastidão do horizonte, sem limites, é o único fundo e substrato possível para a realização da arquitetura. Niemeyer cria, sim, um oásis no cerrado. Construir no vazio a partir das diretrizes do plano diretor elaborado pelo colega, Lúcio Costa. É a ode à verticalidade em prol de maiores áreas livres no solo. Habitação, circulação, trabalho e recreação (lazer), as quatro atividades norteadoras na rotina humana nas cidades. "As chaves do urbanismo estão nas quatro funções: habitar, trabalhar, recrear-se (nas horas livres), circular". (CORBUSIER, 1941, p.130). É este espaço livre e generoso entre os edifícios que possibilita a criação de amplas perspectivas e que deixa em aberto as brechas para o nascimento dos edifícios monumento de Niemeyer. O simbólico associado ao necessário, ao racional e funcional. Uma "cidade oásis" criadora de novos símbolos. Edifícios referência, marcos político-sociais, brotando do chão sobre elegantes plataformas, coroadas com formas singularmente sintéticas, responsáveis por uma inesquecível impressão na memória visual de quem as vislumbrou uma única vez. A catedral [fig.16], em sua forma de gesto, se abre ao céu e coroa de modo poético e espiritualizado, o lugar de Brasília.

16▲

Catedral / acesso

Fonte: Foto do autor, 2008.

P r o m e n a d e b r a s i l e i r a

Localizado em um terreno alagadiço de cerca de 1 milhão e 584 mil m², o complexo do Ibirapuera tem ainda três lagos artificiais que no total ocupam 157 mil m². O parque do Ibirapuera teve seus edifícios a cargo do arquiteto Oscar Niemeyer e o paisagismo de Burle Marx, este não executado. Temos o conjunto [fig.18] formado por cinco edifícios que são interligados pela grande marquise. Ibirapuera na língua tupy significa “lugar onde havia árvore” e era uma região alagadiça que havia sido parte de uma aldeia indígena na época da colonização. Na década de 1920, o prefeito José Pires do Rio idealiza a criação de um parque aos moldes europeus, como o Hyde Park em Londres ou o Bois de Boulogne em Paris. O terreno alagadiço, no entanto, inviabilizou a idéia. Em 1927, um funcionário da prefeitura conhecido como Manequinho Lopes, iniciou o plantio de centenas de eucaliptos australianos com o objetivo de eliminar o excesso de umidade e fazer a drenagem do terreno. Em 1951, o governador Lucas Nogueira Garcez instala uma comissão para transformar o parque o marco das comemorações do IV centenário da cidade. Em 21 de agosto de 1954, o conjunto é inaugurado. Vendo a implantação do conjunto do Ibirapuera em São Paulo, temos a impressão de estarmos em frente a um quadro abstrato, beirando ao surrealismo. O namoro confesso de Niemeyer por alguns artistas surrealistas como Yves Tanguy, Jean Carrou, além de Jean Arp [fig.17], todos adeptos de um vocabulário morfológico pleno de curvas, figuras ovaladas e amebóides, o que rende uma inegável resposta

e influência no conjunto para o complexo do Ibirapuera, que tem como predecessor, quase uma década antes, a marquise para a casa de Baile do conjunto da Pampulha de 1942. A composição definida pelo conjunto está fortemente equilibrada por tensões, contrastes e é explicitamente fluida. A extensa marquise, o gesto, conecta todas as figuras (edifícios), estas em formatos e proporções diferenciados e permeados por um segundo plano de linhas sinuosas (caminhos e vegetação), criadas a partir do paisagismo de Burle Marx.

17▼

Jean Arp

Constellation According to the Laws of Chance

Fonte: Tate Modern. Londres

- 1 PALÁCIO DAS INDÚSTRIAS
- 2 PALÁCIO DAS NAÇÕES
- 3 PALÁCIO DOS ESTADOS
- 4 PALÁCIO DAS ARTES "OCA"
- 5 AUDITÓRIO
- 6 MARQUISE

18▲

Implantação

Fonte: Diagrama esquemático do autor

A marquise acaba se tornando o mais marcante elemento, tanto pela sua elegante sinuosidade, quanto pela generosa proporção. Ao observador que se deleita ao se deparar com uma implantação [fig.18] ou foto aérea, apenas documentos bidimensionais, já fica patente o prazer contemplativo gerado pelo equilíbrio da composição que revela a implantação do parque do Ibirapuera. Inicia-se então a discussão da percepção espacial. O capítulo que segue vai tratar basicamente da questão da *promenade*, termo utilizado por Le Corbusier que define as mudanças de percepção do observador ao longo de um percurso; as variações de perspectiva, transições, paradas e toda sorte de qualidades espaciais percebidas pelo usuário quando em movimento. Segundo o próprio Le Corbusier o tema da *promenade*, no que se trata do ritmo, ordenação e cadência, é também explorado pela cultura árabe.

L'architecture arabe nous donne un enseignement précieux. Elle s'apprécie à la marche, avec le pied; c'est en marchant, en se déplaçant que l'on voit se développer les ordonnances de l'architecture. C'est un principe contraire à l'architecture baroque qui est conçue sur le papier, autour d'un point fixe théorique. Je préfère l'enseignement de l'architecture arabe.

A arquitetura árabe nos dá um ensinamento precioso. Ela é apreciada no percurso a pé; é caminhando, se deslocando que se vê desenvolverem as ordenações da arquitetura. Trata-se de um princípio contrário à arquitetura barroca que é concebida sobre o papel, ao redor de um ponto teórico fixo.

Eu prefiro o ensinamento da arquitetura árabe.

(CORBUSIER, 1929-1934, p. 24, tradução nossa).

Um generoso e interessante conector entre os edifícios é no que acaba se configurando a marquise. É um "entre edifícios". Ela é o trajeto, o caminho materializado e induzido pelo arquiteto. Se observarmos a geometria do conjunto, são perceptíveis as nuances na mudança da morfologia da curva, que se adapta inteligentemente às exigências de ligação com cada particularidade plástica dos edifícios do conjunto, seja este um paralelepípedo (Palácio das indústrias) ou uma calota (Oca). O passeio que fazemos embaixo da grande laje curva é estruturalmente marcado por pilotis, mas estes acabam se diluindo no movimento e na relação entre o piso, o teto e fundo exterior. A fluidez com que nosso olhar percorre este trajeto anula qualquer tipo de monotonia gerada por eixos excessivamente longos, ou por vistas previsíveis de um edifício ao final. Mesmo a estrutura necessária, em colunas de seção circular, nunca se repete, mas se alterna de acordo com os tamanhos do vão.

Temos um anteprojeto original e um aprovado, que ainda sofre algumas alterações durante a execução. No anteprojeto original [figs.19,20,21] a marquise faz a conexão entre cinco pontos, dos quais quatro são edifícios e uma é uma conexão com a marquise que faria a ligação entre o palácio das artes e o auditório. O desenho da marquise é composto por curvas mais fechadas, que, pela posição e proximidade dos edifícios, gera espaços residuais côncavos que são quase que praças intermediárias. Os edifícios por sua vez são dotados de uma forte modulação estrutural definida por pórticos curvos e retilíneos³. O conjunto se espalha de maneira harmoniosa sobre o parque, criando distâncias suficientes para a fruição visual de cada edifício, bem como das áreas livres. Aqui já fica implícito o jogo dinâmico de perspectivas fortemente redirecionadas, a todo o momento, nas mudanças de direção ao longo do percurso.

◀ 19,20,21

Implantação do 1º estudo: Maquete e croquis.
Fonte: Niemeyer. Belmont sur Lausanne: Alphabet, 1977, pg.97.

³ Ver também a fábrica da Duchon(1950). BOTEY, Josep Ma. Oscar Niemeyer. Obras y proyectos. Gustavo Gili. Barcelona, 1996. Pg.59.

Na fase em que se define o projeto aprovado [figs.22,23] algumas alterações significativas são percebidas. Os edifícios do conjunto incorporam uma neutralidade estrutural externa, evidenciando o conceito de caixa de vidro. A estrutura dos edifícios agora é explorada internamente, e, externamente no embasamento, com o uso de pilotis em “V”. A marquise se alonga e se torna mais elegante. O desenho das curvas se junta a grandes trechos de linha reta, o que confere velocidade e aceleração visual ao longo do percurso. Um grande recorte da laje em forma elipsoidal marca um encontro de caminhos que ligam o edifício do Palácio das nações ao Palácio dos Estados. O paisagismo completa o conjunto, definindo um fundo composto de caminhos e área verdes delineados de maneira orgânica e em plena harmonia com os edifícios e a marquise. A lógica definida pela organicidade de formas livres é plena de uma dinâmica que vai se refletir na utilização dos espaços, bem como em sua relação com o contexto imediato.

22,23 ▲

Fotos da maquete do 2º estudo

Fonte: Revista Módulo, número 01, março de 1955,
pgs.19,21.

No projeto por fim executado [fig.24], o auditório acaba sendo suprimido, bem como o trecho reto de marquise que faria a conexão entre o auditório e o palácio das artes. Niemeyer descreve:

Suprimiram o auditório – e o conjunto ficou inegavelmente capenga. Basta atentar para o seu traçado original 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 o seu alongamento até o auditório, também suprimido. (MÓDULO, 1955, p. 18).

A falta gerada pela não conclusão do auditório realmente deixa o conjunto deficiente, em termos de composição, como um contraponto formal importante excluído. Em 2005, foi finalmente construído o projeto do auditório, formalmente diverso da concepção original, o edifício, em forma trapezoidal e triangular, é marcado por uma marquise de extremo apelo plástico. Apelidada de labareda [fig.27], esta marquise metálica curva em intenso vermelho define uma atitude do arquiteto em relação ao contexto; criar uma independência formal do auditório em relação à grande marquise. Faz parte desta fase também um corte de 40m da marquise, no sentido de aumentar o campo visual. Na elevação, vista lateral e detalhe da marquise [figs.25,26,27], percebemos a independência que assume o auditório e fica clara a impossibilidade da coexistência de qualquer elemento horizontal e conector (a ligação originalmente proposta entre os dois edifícios e a marquise).

O corte na marquise proposto pelo arquiteto apresenta uma solução coerente⁴, tanto, que acabou gerando polêmica devido ao fato da marquise ser tombada pelo patrimônio histórico. Vale a pena citar que, para chegar a esta versão final do projeto do auditório, foram feitos praticamente 12 estudos anteriores⁵, muitos completamente diferentes da versão executada. Isto mostra mais uma vez a versatilidade do arquiteto ao longo do tempo no sentido de se permitir alterações do projeto original, no entanto sem perder a idéia de conjunto.

24 ▲

Fotos do projeto executado
Fonte: Revista Módulo, número 01, março de 1955,
pgs.19,21.

4 Ver a solução adotada por Niemeyer. NIEMEYER, Oscar: a marquise e o projeto original do Parque do Ibirapuera. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. São Paulo, 2006.

5 Ver texto de Fernando Serapião. À espera do último ato. Publicada originalmente em PROJETODESIGN Edição 309. Novembro de 2005.

▲ 25

Elevação lateral.

Fonte: Publicada originalmente em

PROJETODESIGN Edição 309 Novembro de 2005

▲ 26,27

Fonte: Fotos de Nelson Kon

Quando nos deparamos com o desenho sinuoso do lago da represa de Pampulha [fig.29], e os edifícios projetados por Niemeyer ao redor, e, logo em seguida vemos o desenho da marquise do Ibirapuera, parece possível uma analogia. Indiferentemente de constatações, muito possivelmente a imagem da sinuosa do lago, o ambiente natural e os edifícios ao redor, se tornariam quase uma década depois, guardados no imaginário do arquiteto, o projeto para o conjunto do Ibirapuera. Em Pampulha, o lago é o elemento que interliga os edifícios. A marquise do Ibirapuera [fig.31] se tornaria então, uma possível abstração inconsciente das margens do lago de Pampulha, transformadas em elemento arquitetônico, elevado do chão, duro, rígido, mas metaforicamente fluido e poeticamente sinuoso. A marquise é a abstração do lago de Pampulha congelado em concreto. O caminho definido pela marquise, o trajeto, são as margens, os limites curvilíneos de uma represa. Conduzem o observador de maneira a serpentear os edifícios. E é no desenho da marquise para a Casa do Baile [fig.30] que temos uma indicação mais forte do que resultaria, provavelmente, anos mais tarde na marquise do Ibirapuera.

Foi na casa do Baile - o restaurante - que, com mais desenvoltura, das curvas me ocupei, a marquise a acompanhar os limites da ilha, solta e ondulada como a desejava. (NIEMEYER, 1937-2004, p. 12)

"A laje de cobertura se expande em uma marquise de bordas sinuosas que se recortam contra o céu, estilização incrível [...]" (COMAS, 2000). Quando Niemeyer fala da curva da marquise ao acompanhar os limites da ilha fica claro o quanto o desenho da topografia natural do lugar influenciou no desenho definitivo da marquise e que, por ventura, iria mais tarde, se transformar na grande marquise do Ibirapuera. É também do mesmo período (1941) o projeto do hotel de Pampulha e, no intervalo entre este e o projeto para o complexo do Ibirapuera, o arquiteto ainda projeta a sua casa de Canoas (1950). Em comum, todos estes projetos [fig.28] trazem no seu bojo uma intensa relação entre forma construída e ambiente natural, entre topografia e arquitetura. Na Casa de Baile, a marquise protege pouco, apenas delimita um percurso coberto, em medida estreita, conecta e sutilmente abriga eventuais cadeiras dos bailantes ao descanso.

28▲

Croquis de Oscar Niemeyer

Fonte: Niemeyer. Belmont sur Lausanne: Alphabet, 1977, pg.350.

29▲

Croquis do conjunto

Fonte: Penteado, Hélio. Oscar Niemeyer; Editora Almed: São Paulo, 1985. Pg. 120.

30►

Foto da marquise da Casa do baile

Fonte: Penteado, Hélio. Oscar Niemeyer; Editora Almed: São Paulo, 1985. Pg. 128.

31►

Foto da marquise do Ibirapuera

Fonte: Revista Módulo, número 01, março de 1955, pg. 23.

A sombra é pouca, mas o desenho sugere o perfil do lago refletido no ar e materializado em concreto. Em Canoas a marquise vira espaço de permanência prolongada, de moradia, deixa de ser marquise e se torna cobertura alargada e inteligentemente diluída na paisagem. Uma “abstratapoçada de concreto esparramada”, criando espaços entre o dentro e o fora. Analisando estes antecedentes, a grande marquise do Ibirapuera parece agregar as qualidades espaciais de ambos e ir além. Temos aqui uma fusão entre o circular e o permanecer, entre a aceleração causada em alguns momentos pelo estreitamento e a pausa ocasionada pelos grandes vãos em momentos de maior alargamento. Ao analisarmos morfologicamente percebemos a questão das tensões exercidas pelas formas orgânicas e a leitura que Arheim (2001) faz baseada em uma composição de Jean Arp [fig.32] onde os espaços positivos e negativos parecem de certa forma criar complementariedades, como se um fosse a antimatéria perceptiva do outro. As pontas da marquise são conectadas aos edifícios e as sinuosidades acabam por imprimir um trajeto velozmente percorrido pela psique, onde o olhar do usuário se redireciona a todo tempo [fig.33], ora olhando de maneira mais concentrada para os edifícios, ora ampliando para a vista panorâmica do parque.

A marquise se torna um elemento que interliga, abriga e tem ao mesmo tempo o peso mais expressivo do conjunto. Os edifícios só se tornam figuras realmente presentes quando da aproximação do pedestre à sua massa, quase à distância da tutilidade. O plano superior da marquise acaba por criar um plano horizontal, onde a perspectiva dos edifícios, por vezes, é fracionada.

32▲

Desenho de Jean Arp

Fonte: ARHEIM, Rudolf. La Forma visual de la Arquitectura. Editora Gustavo Gili. "GG Reprints". Barcelona, 2001.

33▲

Diagrama esquemático
Fonte: Desenho do autor

A marquise como lugar

Domingo, no parque, e os vãos da marquise do Parque Ibirapuera se enchem de transeuntes: a pé, em bicicletas, skates, patins e afins. A marquise passou a ser um “lugar entre” os edifícios, um espaço de lazer para se caminhar pausadamente ou deslizar sobre rolantes ao longo de sua convidativa extensão. O “passeio arquitetônico” é delineado, mas multidirecional. A marquise aumenta e diminui nas proporções de sua largura e as curvas sempre se transformam em direção aos edifícios do conjunto. É esta lógica organicista que permite a criação de uma fruição ao longo do conjunto de maneira rica, evitando a monotonia de um traçado absolutamente linear e cartesiano. Existem assim muitos acessos, todo o lote é acesso. Os caminhos que serpenteiam fora da marquise, como os jardins e as pistas de caminhada também compartilham da mesma estratégia [fig.34]. Fazer com que o movimento do usuário aconteça de maneira dinâmica e fluida ao longo do conjunto. A quem percorre a marquise a pé, contempla a paisagem como uma moldura alongada e sinuosa. Os contrastes de luz e sombra acentuam a forma da grande laje. A vegetação é exuberante em alguns trechos, criando contrapontos volumétricos plenos de texturas e padrões morfológicos, conduzindo olhar para fora da marquise. O tempo se torna precioso embaixo dessas curvas. O olhar acompanha o caminho delineado, mas não resiste a se diluir ao longo da paisagem natural exuberante. A vegetação, em formas e proporções variadas, cria um contraponto perfeito com esta gigante sinuosa branca.

Além do rico fundo natural, são as pessoas circulando e se aprazendo, que se faz uma avaliação da escala de sua altura. Diferentemente de uma geometria ortogonal e impeditiva da possibilidade da existência de quaisquer tipos de atalhos (os caminhos naturalmente escolhidos pelos usuários), a lógica adotada para a forma da marquise e sua relação com os edifícios e com as áreas externas, cria uma liberdade de movimento quase instintiva ao usuário.

34▲

Diagrama esquemático de fundo figura
Fonte: Desenho do autor

35 ▲
36 ►
37 ▼

Fotos internas da marquise
Fonte: Fotos do autor, 2007.

Este fracionamento é positivamente delimitador de uma escala doméstica, que abriga, e que recria, solidamente em concreto, o desenho orgânico, se mimetizando em parte com a idéia original do paisagismo de Burle Marx. Assim como o olhar altera suas perspectivas constantemente, uma vez que, se decide por caminhar ao ar livre, pelos caminhos do parque, esta mesma fluidez se faz presente. Todo o desenho deste fundo, formado por caminhos, áreas verdes e lagos, acontece com a mesma lógica compositiva delineada pelo desenho da marquise. Estas possibilidades plenas de percursos que podem se entrecruzar em curvas, fazem com que o usuário escolha a melhor opção de caminho. O desenho das linhas e superfícies do parque parece ser uma metáfora muito bem composta de atalhos que as pessoas naturalmente escolhem para ir de um ponto a outro [figs.35,36,37]. Este jogo entre edifícios, marquise e parque, de maneira integrada e dinâmica, acaba por construir uma unidade entre os territórios públicos e semi-públicos, de maneira a amenizar as grandes distâncias entre os edifícios. Assim este “entre edifícios”, que é a marquise, se torna também um “lugar”. Além da marquise, grandes massas verdes formam locais sombreados, onde se pode repousar e estar. A água do lago artificial é a marquise em plena matéria líquida, amorfa, uma lâmina que se derrama em área generosa. O todo formado pela sombra da marquise, o frescor da água, o ar oxigenado pelas massas verdes e os edifícios ao longe, produzem um conjunto em equilíbrio de suas forças com o

lugar, um oásis na dura paisagem paulista. Assim como na natureza, o desenho acontece de maneira livre, absolutamente assimétrico, tenso e pouco previsível. Os alargamentos da marquise, proporcionados pelo desenho livre, cria balanços e vãos bastante generosos [fig.35], contribuindo ainda mais para a sensação de fluidez e permeabilidade. A estrutura chega a alguns momentos no seu limite, os apoios são mínimos e necessários, sem, contudo, perder a bela proporção entre o plano da marquise e os elementos verticais (colunas). A horizontalidade é predominante, não havendo nenhum elemento ou marco vertical que seja um contraponto da planaridade do conjunto. Porém a horizontalidade que é característica do conjunto não é em momento algum monótona, mas se torna plena de alternâncias de direção, e a largura aumentando e diminuindo em constante expansão e retração, como num organismo vivo que se transforma em função do meio ambiente. Uma outra questão pertinente ao tema passeio arquitetônico é justamente a do tempo que se leva para percorrer um trajeto.

Na escola de belas artes de Paris, uma das características de um bom projeto era o tempo, a cadência que um edifício deveria ter durante o percurso através de suas circulações, ou seja, os ritmos sucessivos entre pilares, transições espaciais, deveriam acontecer de maneira equilibrada. As partidas e chegadas deveriam ser meticulosamente estudadas. O tempo que percebemos acontecer ao longo de uma circulação com a mesma extensão pode ser o mesmo, mas variar psicologicamente de maneira brutal, dependendo da qualidade do trajeto. Uma circulação retilínea, por exemplo, pode ser um pouco maior, psicologicamente falando, pelo simples fato de uma sensação de monotonia, de previsibilidade do trajeto. Não se criam desvios do olhar, pausas visuais, dinâmicas que aceleram ou reduzem a velocidade durante o percorrer. Um outro fator de importância é o que se vê ao longo do percurso, ou seja, a paisagem externa, o cenário que é revelado. Já que temos uma natureza exuberante, plena de variações cromáticas e formais, como é o caso do parque do Ibirapuera, o passear pela marquise, por mais longo, nunca é extenuante, pelo contrário, é prazeroso, traduz uma relação de interação fortíssima com o lugar, equilibra as forças entre elementos construídos e naturais. Ambiente natural e arquitetura se fundem e se tornam indissociáveis. Nas imagens [figs.38,39] notamos dois encontros entre as finalizações da marquise com os edifícios do conjunto. A marquise não toca o edifício mas chega numa distância limite suficiente para assegurar a independência de ambos. Toda a estrutura

da marquise é sustentada por pilares de seção circular, que aumentam ou diminuem seus espaçamentos conforme a solicitação estrutural ocorrida pelas variações morfológicas ao longo do conjunto. Estreitamentos e alargamentos, bem como o grande vazio elipsoidal [fig.36]. As finalizações da marquise entretanto são marcadas por pilares em V, o que faz uma transição entre o fim da marquise e o acesso aos edifícios celebrando o fim de um percurso. Ao longo do trecho que chega ao Palácio das indústrias, onde sempre acontecem as Bienais de Arte, percebemos a inserção de obras de arte posicionadas no gramado [fig.41]. Em metal ou em forte vermelho, estas esculturas criam outros pontos focais de interesse, possibilitam à retina do usuário a experiência visual que se dá com o incremento de outros padrões de forma, textura e cor, que não apenas os usuais branco e verde proporcionados respectivamente pela arquitetura da marquise, dos edifícios e pelo paisagismo. Uma grande aranha, escultura de Louise Bourgeois [fig.40], se resguarda dentro de um volume curvo ao lado do restaurante do MAM, criando também outro momento de surpresa ao passante. O que fica absolutamente explícito, é que, o próprio desenho e proporções da marquise, criam, naturalmente, uma flexibilidade de uso, sejam estes, esporádicos ou não. Desde um restaurante, definitivamente instalado, passando por pequenas exposições temporárias de colégios, até o uso prosaico do lúdico caminhar e olhar a paisagem ao redor.

Forma adaptada e mimetizada às nuances do programa de um Parque. Circular de maneira livre e ao mesmo tempo abrigado do sol e da chuva. Interligar edifícios de uso cultural. Permitir pelas suas proporções, a possibilidade de pequenos agrupamentos de jovens exercendo atividades lúdico-esportivas (patins, bicicleta) em uníssono aos grupos que se deslocam de um edifício a outro e às pessoas que vão simplesmente almoçar com uma bela vista à admirar. A vegetação acontece como plano de base, delimita uma espécie de tapete, um território, rico em diversidade de texturas, cores e formas. A marquise em seu branco e abstrata, geométrica e rasga a linha do horizonte ao nível do observador. A estrutura cria ritmo, cadência. As colunas não deixam de ser uma abstração da verticalidade dos troncos das árvores ao redor.

38,39,40,41 ►

Fonte: Fotos do autor

O dentro sinuoso

Uma característica forte do conjunto é a de que, a fluidez espacial da marquise, que a princípio poderia servir como qualidade apenas das áreas externas, se estende para os espaços internos de alguns edifícios do complexo. Para ser mais preciso, para o palácio das artes (Oca) e para o palácio das indústrias. No palácio das indústrias um jogo de rampas [fig.42] alternadas e situadas em generoso vazio, compõe em conjunto com pilares em V, de desenho ramificado, para ancorar as diferentes alturas da rampa, sustentando o conjunto. A fluidez agora cria um foco, um ponto de tensão onde o rigor geométrico e cartesiano do edifício é quebrado. O passeio em rampa interna traz, de certa forma, a leveza do desenho da marquise para o interior do edifício. A qualidade da promenade agora se desenvolve na horizontalidade e na verticalidade ascensional e sinuosa do percurso, ligando os pavimentos de maneira dinâmica. A modulação estrutural organiza [fig.43] a lógica e possibilita a seqüência rítmica que é quebrada pela forma livre do vazio.

42▼

Rampas e pilar em V
Fonte: Foto de Nelson Kon

43▲

O vazio das rampas
Fonte: Diagrama esquemático do autor

No palácio das artes, ou mais conhecido como Oca [fig.44], uma grande cúpula, executada em casca de concreto, abriga um conjunto de lajes que na verdade são soltas das extremidades, por mais que confirmam a falsa ilusão de junção. A rampa em espiral [fig.45] se torna escultura e atende a circulação vertical dos pavimentos. No piso térreo, grandes aberturas circulares são as responsáveis pela luz natural de todo o espaço. Com uma liberdade formal maior que os outros edifícios, e perfeitamente justificada pelo uso (espaço de exposições), a Oca também incorpora um pouco da lógica sinuosa que provém da grande marquise. A forma em cúpula elimina cantos, dá ao espaço a sensação de uma infinitude, enfatizada sobremaneira pelas lajes que não tocam a cúpula nas extremidades. O passeio em rampa, assim como no Palácio das Indústrias, traz o desenho orgânico como leitura e a fluidez da promenade sinuosa e ascendente. Niemeyer realiza deste modo a criação de uma unidade, conseguida pela criação de momentos espaciais que remetem ao desenho da marquise, enquanto proposição dinâmica em forma livre. Um pouco da vasta gama de experiências espaciais conseguidas entre marquise e edifícios se encontra também no interior, amarrando o conjunto de maneira precisa, ajustada e poeticamente expressa.

▲ 44, 45 ▼
Oca (Palácio das Artes)
Fonte: Fotos de Nelson Kon

O que, definitivamente, surpreende o usuário que, diariamente, percorre o trajeto da marquise é provavelmente a rica experiência espacial entre dualidades como: o dentro e o fora, a sombra e o sol, a dureza do concreto, porém em forma suave, e a exuberância da paisagem do parque e tantas outras relações quantas forem possíveis, nesta simbiose, entre elementos construídos e naturais. O passeio, a promenade, se torna assim, por mais extenso que seja o trajeto, rica e prazerosa. Entre patinetes, passantes, turistas, corredores e bicicletas, os públicos se misturam em uma democrática aglomeração. As perspectivas e olhares são possíveis em todas as direções, se direcionam da marquise ao parque ou aos edifícios em suas extremidades. Um espaço público utilizável de várias maneiras e em vários arranjos possíveis. Um “lago em concreto” que abriga e conduz o passante, que se alarga e se estreita, mas nunca cai em monotonia, sempre permite mais, e este mais é a impressão de cada usuário e dos usos que este faz deste generoso e surreal caminhar. A cidade de São Paulo tem no conjunto do Ibirapuera seu oásis urbano, sua pausa na dura e pesada paisagem de viadutos. Lembremos aqui da figura do *flâneur* que, segundo Charles Baudelaire, é o cavalheiro que caminha pelas ruas da cidade atento aos detalhes, se deleitando desta experiência individual em espaço coletivo, e como não dizer que temos vontade de flunar, descompromissadamente, embaixo da marquise do Ibirapuera.

V e r t i c a l i d a d e e p a i s a g e m

Os temas arquitetônicos abordados por Niemeyer sempre tendem a se desenvolver mais na horizontal do que na vertical, porém quando os temas em que a verticalidade é presente, como em programas que englobam edifícios de escritórios, hotéis, edifícios residenciais, surgem estratégias recorrentes que podemos elencar e investigar com detalhe. A estratégia de Niemeyer é claramente baseada na apropriação do território utilizada na Carta de Atenas de Le Corbusier. Na citação abaixo, fica evidente o estudo de proporção entre áreas livres e áreas edificadas. Aqui o clássico estudo comparativo [fig.46] entre a quantidade de habitações horizontalizadas (em branco) e a verticalização em uma única torre de habitação (em preto) e a correspondente proporção de área livre, no caso da opção pela verticalidade. A torre examinada é a unidade de habitação de Marselhe. A noção de que as cidades funcionariam de maneira a proporcionar grandes áreas livres, ao nível do chão, em função do adensamento na vertical, vai de encontro ao espírito livre de Niemeyer, que requer grandes perspectivas e espaçamentos entre os edifícios. Niemeyer sempre coloca que cada cidade deveria ter seus limites de crescimento máximos respeitados.

46▲

Esquema comparativo de adensamento
Fonte: CORBUSIER, Le. Le Corbusier 1910-65.
Gustavo Gili, Barcelona, 1998. Pg.139.

Esse é um tema que constitui parte integrante dos postulados do urbanismo e ao qual os *edis* deveriam ser obrigados a dedicar toda sua atenção. Justa proporção entre volumes edificadas e espaços livres, eis a única fórmula que resolve o problema da habitação. (CORBUSIER, 1989, p. 33).

Analisaremos aqui os projetos em que o arquiteto vai explorar à sua maneira, a questão da verticalidade versus paisagem. Estarão divididos em dois grupos: 01 - Conjuntos de torres, onde a relação entre a área verde, livre e generosa de solo abriga os edifícios de maneira a distanciá-los. 02 - Torres individuais, onde o edifício é tratado como relação única com o lugar, acontece como escultura estrategicamente posicionada e assume uma relação mais direta entre figura (edifício) e fundo (paisagem). Os projetos analisados são: Conjuntos de torres: A cidade de Negev em Israel (1964); o centro de negócios em Miami (1972) e o conjunto Athayde no Rio (1973). Torres individuais: O hotel Nacional no Rio (1970), o hotel Quitandinha em Petrópolis (1950) e o edifício Copan em São Paulo (1950). Todos os projetos vão apresentar pontos comuns, mas vão cada um, a seu modo, estabelecer conexões peculiares com o lugar em que se situam. Os dois únicos projetos construídos são o o Hotel Nacional e o edifício Copan, entretanto, pode-se perceber, claramente, nos esboços e planos para os outros projetos, a intenção de criar vínculos com a paisagem adjacente. Numa cidade para três milhões de habitantes⁶, Le Corbusier assume as idéias da Carta de Atenas na íntegra, separando funções e circulações entre veículos e pedestres em vias elevadas. Uma decisão ideológica, a de criar grandes áreas verdes em prol de vias de carros e do adensamento exagerado que um número cem vezes maior de habitações

horizontalizadas ocupariam no mesmo território. Verticalidade assumida e distanciada, em meio à extensos e generosos jardins. Além de abrigar, conceitualmente, uma proposta ideológica, estes postulados acabariam por gerar uma resposta estética de igual força e intensidade visual. Torres elegantemente posicionadas em meio ao verde e com espaço suficiente para serem apreciadas de todos os lados, como uma escultura que requer o giro do observador ao redor para o entendimento da obra. Niemeyer, neste sentido, vai se apropriar das idéias da Carta de Atenas em termos conceituais, por “uma cidade melhor”, com mais sol, paisagem e verde para todos, mas também vai se nutrir destas distâncias entre os edifícios como o escultor que quer espaço adjacente e livre em volta de sua obra. As torres propostas por Niemeyer são pensadas no todo, que nasce do entendimento do território, mas são também, tanto quanto, esculturas que repousam, ora em conjuntos que se interrelacionam, ora solitárias, contrastando com os fundos que a paisagem lhes concede.

6 Este projeto é apresentado em: CORBUSIER, Le. Le Corbusier 1910-65. Gustavo Gili, Barcelona, 1998. Pgs.316-319.

Conjuntos de torres

Centro de negócios(1972) Miami, EUA

Neste sentido, o de que a Arquitetura deve acontecer livre, espaçada, sem amarras exageradas e limitadoras que o arquiteto vai estipular a sua maneira de vincular suas torres e a paisagem ao redor, criando uma paisagem artificial, uma ilha, que serve de embasamento, como é o exemplo do centro de negócios em Miami (1972). Uma ilha monumental, em forma de triângulo, é criada para conformar o embasamento das 10 torres que compõem o conjunto. Dividido em dois momentos, o projeto contempla uma zona residencial formada por quatro torres mais espaçadas entre si por generosas áreas verdes e formalmente pensadas em curva valorizando as visuais do mar. Uma zona comercial onde os edifícios, em maior altura, se localizam mais próximos para evitar grandes deslocamentos e aumentar a dinâmica que um centro de negócios deveria ter. Ao centro uma plataforma elevada aos moldes de Brasília acomoda as funções de suporte para um grande centro de convenções. Na imagem à direita [fig.47] temos as plantas do conjunto, onde percebemos as articulações entre a forma das torres e o embasamento triangular da ilha, bem como as relações de proximidade entre torres comerciais e o maior espaçamento dos edifícios de habitação. Ao centro, a plataforma que une os setores de habitação e comércio e agrega as funções de cultura e comércio.

47 ▲

Plantas do conjunto

Fonte: Niemeyer. Belmont sur Lausanne: Alphabet, 1977
pg.488

▲ 48

Fotomontagem da maquete

Fonte: Niemeyer. Belmont sur Lausanne: Alphabet, 1977
pg.484-485

49 ▲

Foto da maquete com intervenção do autor

Fonte: Niemeyer. Belmont sur Lausanne: Alphabet, 1977
pg.486-487

As diferenças de altura [fig.49] entre as torres habitacionais (A), comerciais (B) e a torre comercial isolada e a mais alta do conjunto (C) mostram preocupações pertinentes com a escala dos edifícios e a base, a ilha [fig.48]. Os edifícios de habitação curvilíneos permitem um jogo que possibilita a criação de várias visuais [figs.50,51]. Visuais do mar, da cidade e do próprio conjunto. A altura mais baixa vem de encontro à maior proporção entre as torres residenciais e as áreas verdes. Maiores espaçamentos permitem vistas mais amplas a maior incidência de sol, fundamental para o tema moradia. Já as torres destinadas ao comércio são mais altas e sua extensão menor, o que permite que se agrupem mais próximas, facilitando a dinâmica das circulações, além de ter uma visão por sobre o conjunto dada a diferença de altura. A torre mais alta (C) marca o eixo de chegada, se situa atrás da plataforma central e é a única em geometria ortogonal, marcando uma linha vertical que vira um elemento de referência e contraponto de todo o conjunto. É clara a referência a Brasília no edifício do conjunto do congresso nacional, também formado pela idéia da plataforma e as duas torres gêmeas ao fundo, o que demonstra que o repertório do arquiteto é constantemente repensado a partir de algumas bases formais⁷.

50 ▲

Croquis de Oscar Niemeyer
Fonte: Niemeyer. Belmont sur Lausanne: Alphabet, 1977
pg.456

⁷ A este respeito, consultar: Queiroz, Rodrigo Cristiano. O desenho de um processo : os estudos de Oscar Niemeyer para o projeto do edifício do Congresso Nacional de Brasília. SãoPaulo, 2003. Dissertação (Mestrado). 309 p. ECA - ESC COMUNICACOES E ARTES

51▲
 Diagrama esquemático das visuais
 Fonte: Desenho do autor

Nos croquis ao lado [fig.52] Niemeyer mostra a articulação existente entre as torres, de forma a interligar todo o conjunto, reduzindo as distâncias entre as mesmas. Para atender os edifícios, um corpo baixo e de forma irregular, serviria para: salas de conferência, bares, lojas, cafés, salões de beleza, correio, bancos, etc. Um grande subsolo abaixo da plataforma central seria previsto para abrigar um salão de congresso para 4000 pessoas, além de todas as instalações necessárias. Em todo o perímetro da ilha seria criado um anel para acomodar as funções de lazer, restaurantes, lojas, cinemas, salas de exposição, etc. No corte esquemático é possível ver os três níveis previstos na proposta: Um subsolo para estacionamento no nível mais baixo, abrangendo toda a área da ilha. Em nível intermediário, situa-se um anel de lazer localizado com um espaço de circulação para pedestres, à borda e com vista para o mar. As áreas de lojas e espaços de lazer ao meio e, mais ao centro do anel, a circulação de veículos em rua interna, que acessaria as torres residenciais e comerciais. No nível da base dos edifícios, grandes terraços jardim serviriam de circulação exclusiva de pedestres, sem a interferência de veículos. Aqui fica nítida a separação de funções prevista na Carta de Atenas. Habitação, lazer, trabalho, circulação.

Nascida também aos moldes da carta de Atenas a cidade de Negev é concebida a partir da divisão de circulações entre veículos e pedestres e da setorização de áreas. A idéia de um anel periférico em forma elíptica, destinado a circulação de veículos, remete a lógica dos limites murais de uma cidade medieval. Torres de habitação com 50 pisos estariam dispostas nas pontas da grande elipse que demarcaria o anel de circulação periférico para veículos. Ao centro, uma plataforma agruparia os edifícios públicos, administrativos, o teatro, os cinemas e o comércio. Das torres de habitação até o centro, onde encontraríamos trabalho, cultura e recreação, bastariam 15 minutos a pé e uma distância máxima a percorrer de 500 metros. Nos croquis abaixo [fig.53], o arquiteto conceitua a questão

das distâncias a percorrer nos trajetos ao trabalho, cultura e recreação, bem como a idéia do anel periférico de vias de veículos, que envolveria todo o conjunto. Nos esboços dos gabaritos de altura dos edifícios, Niemeyer faz um x na opção em que a verticalidade estaria no centro. Pelo contrário, concentra a verticalidade nas torres de habitação adjacentes ao anel. Ao centro, edificações baixas agrupando as funções administrativas, de trabalho, recreação e cultura. Esta atitude garantiria uma visibilidade das torres sobre toda a cidade e entre si.

▲ 53
Croquis de Oscar Niemeyer
Fonte: Niemeyer. Belmont sur Lausanne: Alphabet, 1977
pg.356

Na figura acima [fig.54] temos a setorização definida por cores. A grande elipse que engloba o conjunto em branco, é a via de veículos que acessa todos os conjuntos habitacionais de torres, em preto. Em vermelho, os edifícios localizados no centro; prefeitura, teatro cinemas, comércio e serviços. Na plataforma central, em cinza, um nível de subsolo acomodaria 10.000 mil veículos e seria a porta de entrada da cidade, além de espaços destinados à táxis, central de polícia, cafés, salões de beleza, tudo interligado aos setores recreativos através de generosas rampas. Em roxo, pequenos edifícios acomodariam também zonas de comércio e lazer ao longo de pequenas ruas,

dando um suporte maior as áreas residenciais. Toda a cidade permeada, como se percebe no desenho, por uma vasta área verde que abrange praticamente todo o perímetro, intercalado ainda, por alguns pequenos lagos artificiais, em violeta claro. Em amarelo e estrategicamente posicionadas, áreas destinadas ao estacionamento das torres residenciais, com acesso pela via periférica. Aqui voltamos ao tema da paisagem cósmica, o deserto. Uma cidade nascida em pura abstração do existente. "Para os habitantes do deserto, o *genius loci* é uma manifestação do absoluto." (SCHULZ, 1980, p. 45, tradução nossa).

55▲

Foto da maquete

Fonte: Niemeyer. Belmont sur Lausanne: Alphabet, 1977
pgs.340-341

Em meio ao nada Niemeyer havia concebido um tipo de oásis em Israel [fig.55], uma ilha abundante em verde e água, onde as pessoas poderiam circular livremente, sem a interferência de veículos, e fazer todas as suas atividades sem contratempos, uma vez que tudo deveria estar organizado e setorizado conforme preconizavam os planos. Como em Brasília, o ponto focal, o centro da cidade, seria ocupado por edifícios elegantes, monumentais e simbólicos, representativos dos poderes e da organização do conjunto. Edifícios escultóricos, a partir dos quais, toda a lógica do conjunto se desenrolaria. No centro de negócios, em Miami, esta lógica também está presente. Em Negev, o verde da vegetação permeia todo o conjunto, faz com que o pedestre circule de maneira contemplativa, fruindo o espaço sem o ruído e a interferência dos carros. O caminhar é uma prerrogativa aqui. Caminhar em direção ao trabalho, através de paisagens construídas por árvores e lagos artificiais, e pelo caminho, poder se deparar com pequenos lugares de comércio e lazer. O limite de 500 metros de distância máxima, imposto pelo arquiteto, denuncia que a cidade é fechada em si, sem possibilidades de expansão. O grande anel elíptico periférico, das vias para veículos, é um delimitador físico, anuncia a máxima ocupação deste pedaço de território [fig.56]. Não é permitido crescer nem se expandir, mas sim criar uma outra Negev, como em um arquipélago de cidades, em que cada uma tem suas bordas precisamente demarcadas.

56▲

Foto da maquete

Fonte: Niemeyer. Belmont sur Lausanne: Alphabet, 1977
pgs.342-343

Conjuntos de torres

Vila Athayde (Rio -1973)

Torres em formato circular formando grupos na orla da Barra da Tijuca no Rio de Janeiro. Este é o conceito geral da vila Athayde [fig.57], conjunto residencial projetado por Niemeyer nos anos 1970. De forma cilíndrica e altura de 30 andares a “Athaydevile” fazia parte do plano urbanístico de Lúcio Costa para a barra da Tijuca. Das várias torres previstas, apenas uma foi construída [fig.58] e outras três não passaram do quarto piso. Previa-se uma área comum, em forma livre, permeando as torres, que abrigaria áreas comuns como: shopping centers, igreja, clube com piscinas, escolas, entre outros usos, mas nada foi implantado.

▲ 57

Foto da maquete

Fonte: Niemeyer. Belmont sur Lausanne: Alphabet, 1977
pg.491

58 ▲

Foto da torre

Fonte:Foto de Tony Borrach

<http://www.panoramio.com/photo/2684407>

Pilotis se encarregariam de descarregar as cargas do edifício no solo, permitindo uma permeabilidade no terreno através das torres e dando a idéia de suspensão dos pesados volumes cilíndricos. No croquis [fig.59], percebemos a intenção em implantar no térreo construções baixas de apoio, bem como intercalar grandes áreas verdes entre as torres. A planta [fig.60] mostra que a lógica circular foi respeitada. Um núcleo central onde estrutura e circulação vertical se concentrariam em prol da liberdade das visuais em todo o espaço periférico restante. A foto da maquete vista de cima [fig.62], mostra a disposição das torres em grupos de 7 a 8 unidades. Fica claro também a área destinada as áreas comuns, em forma livre e em dois momentos, cruzando uma avenida e continuando em um trecho menor. Na foto aérea atual [fig.61] percebemos o desenho original do espaço previsto para as áreas de comércio, shoppings, cinemas, etc, onde só o contorno e o desenho das vias foi realizado. Em vermelho, a única torre que foi construída. Como o projeto é de 1973, é possível traçar um paralelo com o projeto do Hotel Nacional de 1970, onde a forma cilíndrica fora utilizada com o mesmo propósito da valorização da paisagem.

59 ▲

Croquis de Oscar Niemeyer

Fonte: Niemeyer, Belmont sur Lausanne: Alphabet, 1977
pg.490

▲ 60

Planta do pav. tipo

Fonte: Botey, Josep Ma. Oscar Niemeyer.

Obras y proyectos. Gustavo Gili. Barcelona, 1996. Pg.94.

◀61

Foto aérea com intervenção do autor
Fonte: Google Earth - DigitalGlobe 2008

◀ 62

Foto da maquete
Fonte: Niemeyer. Belmont sur Lausanne: Alphabet, 1977
pg.490

De planta circular, o edifício do Hotel Nacional se implanta em sua forma cilíndrica, de maneira a permitir um giro total ao redor da paisagem. Todas as visuais são privilegiadas. Do mar, do morro Dois irmãos, da pedra da Gávea e dos edifícios mais baixos ao redor, além da favela da Rocinha. A proporção entre a massa verde do morro, ao fundo, e o tipo de volumetria escolhido pelo arquiteto, pode ser percebido no croquis de concepção [fig.63], onde um primeiro desenho tenta a possibilidade de um volume em lâmina, mais alargado, o que comprometeria a visualização do morro enquanto fundo paisagístico. Já ao lado vemos o desenho da opção pelo volume em cilindro de planta circular, que resolve as questões de proporção, uma vez que seu perfil é mais esbelto, e permite o vislumbre panorâmico de 360°. É nesta decisão que o projeto se torna relacional com o lugar. A forma mais adequada para uma paisagem, que impregna a todo redor e que merece ser vista, é a lógica da planta circular [fig.64]. Núcleo central agrupando circulações verticais, um anel de circulação e os quartos dispostos radialmente, todos com vista. Lógica utilizada mais tarde nas torres da Barra (Athaydeville) e que chega a seu auge no projeto para o museu de Niterói, cerca de vinte anos depois, onde um embasamento abriga as áreas de lazer e serviço. Na foto aérea [fig.65], podemos entender a relação entre o embasamento e a torre.

63 ▲

Fotomontagem da maquete e croquis
Fonte: Niemeyer. Belmont sur Lausanne: Alphabet, 1977
pg.427

▲ 64

Planta do pav. tipo
Fonte: Botey, Josep Ma. Oscar Niemeyer.
Obras y proyectos. Gustavo Gili. Barcelona, 1996. Pg.76.

▲ 65

Foto aérea, 1970

Fonte: <http://fotolog.terra.com.br/luizd:712>

Torres individuais

Hotel Quitandinha (Petrópolis - 1950)

▲ 66,67

Fotomontagem da maquete

Fonte: <http://picasaweb.google.com/agpbia/PetrPolisNoTempoDaVov/photo#5113071528796055602>

Em meio a exuberante paisagem serrana de Petrópolis, o hotel Quitandinha nasce, como um conceito, de um edifício lâmina desenvolvido ao longo de uma extensa e colossal curva aberta. As dimensões são assustadoras. No total comportaria 5700 apartamentos divididos em 33 tipos de plantas⁸. Nas fotomontagens [figs.66,67] a relação entre a forma do hotel e a paisagem natural de Petrópolis se faz de por contraste, em que a monumental barra curvilínea se depara com as formas livres da vegetação, bem como do lago Quitandinha [fig.66]. Uma marquise desenhada em formas livres parecia acolher ao mesmo tempo que intencionava se mimetizar com a paisagem ao nível do chão. Ao nível térreo, pilotis garantiriam a total permeabilidade através do edifício. A decisão pela horizontalidade do edifício em lâmina curva, parece tentar se acomodar a paisagem da serra, quase como se a proposta além de revelar as melhores visuais, fosse também uma grande curva de nível elevada e abstrata. O branco do concreto e suas superfícies envidraçadas criariam um forte contraponto com o lugar.

⁸ Ver em: Botey, Josep Ma. Oscar Niemeyer. Obras y proyectos. Gustavo Gili. Barcelona, 1996. Pg.62.

Quatro torres externas [figs.70,71] em forma arredondada, agrupariam núcleos de circulação vertical, com elevadores, escadas de incêndio e monta cargas. Na cobertura, uma laje em forma livre, acomodaria um terraço mirante. Nos croquis [fig.68] aparece o percurso do sol, nascente e poente, privilegiando tanto a área íntima dos quartos quanto a área social. Aparece também a decisão de não se optar por uma circulação central, o que anularia a possibilidade da melhor vista, privilegiando sempre, algumas unidades. Ao invés disto, a opção escolhida foi a de apartamentos divididos em meios níveis [fig.69]. Tanto a área íntima quanto a social, poderiam usufruir da paisagem de ambos os lados do edifício.

69▼

Croquis das unidades em meio nível
Fonte: Niemeyer. Belmont sur Lausanne:
Alphabet, 1977, pg.85

Aqui novamente a preocupação da escolha da melhor alternativa arquitetônica para valorizar e enaltecer o lugar. O jogo dos meios-níveis garantiria esta permanente situação para todas as unidades, além de diminuir a extensão do edifício na horizontal, solução esta, até hoje, raramente encontrada em outros projetos de hotéis.

68▲

Fotomontagem da maquete e croquis
Fonte: Niemeyer. Belmont sur Lausanne:
Alphabet, 1977, pg.82

70►

Croquis da circulação vertical
Fonte: Niemeyer. Belmont sur Lausanne:
Alphabet, 1977, pg.85

▲71

Maquete vista de cima

Fonte: Niemeyer. Belmont sur Lausanne:

Alphabet, 1977, pg.85

72▲

Croquis da ocupação do terreno

Fonte: Niemeyer. Belmont sur Lausanne:

Alphabet, 1977, pg.84

A implantação [fig.71] mostra a extensa curva em ângulo generoso, aberto, que convida como um abraço. Na parte côncava, a presença de uma generosa marquise que se desenvolveria de maneira a abrigar veículos e pedestres, além de compor com o paisagismo frontal em formas livres. Na parte posterior, caminhos de acesso e quadras esportivas. A decisão pela verticalização mais uma vez vem ao encontro dos preceitos da Carta de Atenas, em que, a mesma área do território, quanto mais adensada na vertical, mais liberaria uma grande área livre no chão, retornando à paisagem natural existente [fig.72]. Ao invés de quatro torres, Niemeyer opta pela unidade de um único volume curvo e quatro torres de circulação vertical. A monumental lâmina curva em prol de centenas de unidades individuais e térreas. Um grande edifício contrastante com o fundo natural, a paisagem de Petrópolis. Atitude tomada em prol da preservação de uma maior área de solo e da paisagem natural. Nestes croquis fica clara a influência de Le Corbusier e particularmente das proposições contidas na unidade de habitação de Marselha⁹ em relação à ocupação do território.

9

CORBUSIER, Le. Le Corbusier 1910-65. Gustavo Gili, Barcelona, 1998. Pgs.138-139.

Edifício Copan (São Paulo)

Uma significativa parede sinuosa marca, de forma expressiva, a paisagem do centro de São Paulo. Com suas extensas prateleiras curvas em concreto aparente, este monumental volume em curva [fig.73] serpenteia de forma elegante e demarca um gesto na paisagem urbana de um bairro repleto de edifícios significativos dos anos 50 e 60, de arquitetos como Oswaldo Bratke, Artacho Jurado, Rino Levi e Franz Heep (Edifício Itália). Diferentemente do conjunto Pedregulho, o edifício projetado por Niemeyer, nasce a partir da exigência de uma verticalidade do programa, dividido em quatro blocos comerciais e dois residenciais em suas 1160 unidades. O edifício Copan é pleno de histórias e moradores ilustres como Plínio Marcos, Paulo Autran e ainda o pintor Di Cavalcanti (que morou em uma das unidades logo após a inauguração). Nascido de uma argumentação sempre poética por parte de Niemeyer, enaltecendo as curvas como grande inspiração e mote, o edifício responde, de maneira precisa, a uma situação urbana peculiar. Edifica-se em um interstício urbano, definido por um terreno situado em meio de quadra, e com uma geometria bastante peculiar, sem testadas regulares.

▲ 73

Foto aérea

Fonte: Foto de Nelson Kohn.

▲ 74

Vista do observador

Fonte: <http://cidadecopan.zip.net/images/co-pan1.jpg>

A sinuosidade, eleita pelo arquiteto como princípio projetual, define uma resposta de contraste com o contexto urbano. Uma vez que a geometria do entorno é bastante cartesiana, este monobloco em curva, que agrupa toda a complexidade do programa, acontece de maneira a elaborar, poeticamente, as relações formais com o terreno existente. Assume-se a morfologia do interstício urbano. A separação entre base e torre não é cortante, acontece na mesma linha vertical, sem recuos ou balanços, em pequenas nuances que definem acessos às galerias de comércio e aos núcleos de circulação vertical. A situação específica do terreno cria uma pequena rua interna que ladeia toda a fachada frontal. Ao mesmo tempo em que o edifício é figura, se torna fundo, pois serpenteia de maneira a evidenciar alguns edifícios vizinhos à frente e atrás. As prateleiras de concreto, que exercem a função de quebra-sóis, [fig.74] não deixam dúvida sobre a sua singular solução funcional e plástica em meio aos outros edifícios. Esta excepcional resposta arquitetônica ao problema da habitação coletiva tem suas virtudes resguardadas, em parte, por uma antítese estética à *unité d'habitation* de Marselha de 1947/52 de Le Corbusier, onde a idéia de célula de morar é patente. Aqui, não se tratam de cápsulas ou módulos tridimensionais, mas sim de uma leitura de um todo monumental e plasticamente indivisível, sem possibilidades de retiradas de partes. Neste sentido, é praticamente uma lógica barroca.

Um detalhe importante é o generoso recuo das prateleiras de concreto do pano das esquadrias. Isto cria uma leitura de forte continuidade no que diz respeito ao tratamento de superfície. Não se enxergam janelas, aberturas pontuais, mas uma sucessão de linhas curvas horizontais muito próximas, que conseguem criar um padrão geométrico de camadas levíssimas, num contraponto à monumentalidade. À noite, a luz interna das unidades reflete nas prateleiras de concreto, gerando linhas de luz indireta. Não se enxerga a fonte luminosa, mas auras curvas de luz em toda a extensão das linhas. Em termos de apropriação do edifício pelos moradores, as opiniões são sempre unânimes, a de que se trata de um enorme condomínio puricultural, onde convivem vários tipos de perfis de usuários. As diferentes tipologias das unidades é que permitem esta tão rara integração entre padrões sócio-econômicos. Sem modéstia, pode-se dizer que, devido tanto quanto à escala monumental, quanto a diversidade de moradores, o edifício Copan, pode ser considerado um tipo de Babel Brasileira situada no coração do centro da cidade de São Paulo. Na planta [Fig.75], temos uma circulação central se desenvolvendo ao longo de toda a extensão e unidades de moradia de ambos os lados. Uma torre satélite em forma alongada e arredondada agrupa elevadores e escada. Mais tarde, torres redondas com escadas em caracol, foram adicionadas na parte posterior como saídas de emergência.

75▲

Planta do pavimento tipo
Fonte: Niemeyer. Belmont sur Lausanne:
Alphabet, 1977,pg.89

A partir do momento que o edifício se implanta de maneira não peculiar, criam-se relações de perspectiva [fig.76] com as ruas internas extremamente interessantes ao transeunte. De qualquer ângulo que se olhe, vislumbramos enquadramentos singulares e ricos em contraste com os edifícios vizinhos. Assim, o gigante em curva se torna quase uma espécie de “Cânion urbano”, uma falésia artificial moldada para a escarmos com nosso olhar atento e investigativo. Agora podemos citar com propriedade às alusões de Niemeyer às formas naturais. Dentro de uma lógica urbana absolutamente construída a partir de uma geometria cartesiana, um edifício com as características do Copan, aparece como um relevo. Salta à vista, renuncia aos estereótipos consolidados, cria seu próprio universo, seu raio de abrangência, sua aura. Citando a clássica analogia entre a cidade cartesiana moderna e a cidade geomorfológica (medieval), o edifício projeto por Oscar parece nascer de uma premissa natural das condicionantes do lugar e suas nuances. Não nasce geometrizado, puro, ortogonal, como uma resposta pura e simples às questões de legislação de uso do solo. É edifício-escultura. A conexão que o volume em curva estabelece com as duas ruas, cria uma galeria que induz o pedestre a naturalmente realizar o percurso que faz a transição entre a Avenida Ipiranga e a Avenida São Luis [fig.77]. Pilotis liberam a passagem entre a pequena ruela e a Avenida.

Conexões espaciais entre o edifício e seu embasamento formado pelos pisos de galerias comerciais criam um percurso rico em sinuosidade. O passar entre os pilotis em seção retangular e cantos arredondados, somados à tatilidade das superfícies revestidas em madeira e dos acessos à galeria, tornam o embasamento uma rica *promenade*, numa transição entre a rua, o interior do edifício e suas unidades habitacionais.

▲ 76

Vista do observador
Fonte:Foto do autor, 2006.

1-2

2-1

2-6

4-3

5-3

1

77 ▲

Visuais das ruas e diagrama esquemático
Fonte: Fotos e desenho do autor, 2006.

As prateleiras de concreto desenharam uma escala espacial que fraciona e ameniza a monumentalidade do conjunto. A fluidez é a característica mais evidente desde o adentrar a partir da Avenida Ipiranga até o interior das galerias comerciais. O layout das lojas se dá em forma livre, acompanhando sempre a lógica da modulação estrutural e das curvas que delimitam a grande lâmina sinuosa em seus 36 pisos. As galerias criam caminhos que desfazem a noção de corredor principal, mas proporcionam através da curva, a ausência de um fim de percurso. A partir do momento que o edifício se implanta de maneira não peculiar, ou seja, morfologicamente em curva, o contraste com o entorno se torna evidente, pois grande parte dos edifícios vizinhos acompanham o desenho do gabarito da quadra e seus alinhamentos. Os dois únicos edifícios [Fig.78] que aparecem em destaque por sua implantação são respectivamente; o edifício do terraço Itália, em forma semi-elipsoidal e de esquina, e o Hotel Hilton, em volumetria cilíndrica. Talvez a característica fundamental para o entendimento do Copan seja a maneira em que se encontra posicionado em relação à quadra. Não é nem um edifício de meio de quadra, nem de esquina, e também não se encontra solto em lote aberto, pelo contrário, cria com a sua altura e forma, uma rua interna, ao mesmo tempo em que é figura e fundo. Figura, em relação à neutralidade formal do entorno. Fundo, porque se implanta à frente e atrás e inicia sua forma sinuosa quase em esquina.

78▲

Foto aérea com intervenção do autor

Fonte: http://www.cidadeesaopaulo.com/touraereo/fotos/ed_copan2.jpg.

À frente o atual edifício do Bradesco (originalmente hotel), com uma estética cartesiana e neutra. É na forma dinâmica em curva, laminar, que se criam relações com o entorno que os outros edifícios não conseguem, pois são formas fechadas em si, absolutas. A lâmina curva monumental possibilita ao olhar uma continuidade mental da forma ao infinito, se estendendo por toda malha urbana e mudando de direção quando necessário. É nestas relações estabelecidas com um entorno que se forma a partir de regras muito cartesianas que o Copan se distancia dos seus vizinhos. Esta espécie de falésia de concreto, cria na paisagem um toque surreal, deixando o passante mais desavisado curioso. Temos alguns precursores em termos de tipologia morfológica. Na foto para o plano urbanístico para a cidade de Argel [fig.81] (1930/34), Le Corbusier cria um colossal edifício habitacional parede curvo de cerca de 60 a 90m de altura em cujo a cobertura seria uma rodovia de conexão entre os subúrbios de St.-Eugène e Hussein-Dey. A forma sinuosa tende a conectar extremidades, a alcançar e ligar. No plano para Argel, Corbusier literalmente previu que o edifício ligasse dois subúrbios, em uma dupla função da curva, que deveria acomodar todas as funções do habitar somadas ao circular dos veículos. Edifício-curva e também edifício-rodovia. Se imaginarmos um pequeno pedaço do edifício de Le Corbusier, teremos algo parecido com o Copan, obviamente respeitado o raio de curvatura, bem mais fechado no último.

Os dois diferem, entretanto, na atitude conceitual da geração da forma. Le corbusier imagina um edifício que se molda as variações da topografia ao longo de sua extensão e ao mesmo tempo possibilita uma vista privilegiada de todas as unidades de moradia para o cabo de Argel, bem como perfeitas condições de insolação e ventilação. Anterior a Argel é o plano urbanístico para o Rio de Janeiro de 1929 [figs.79,80], também com o conceito de edifício Lâmina em curva a permear a topografia carioca. A arquitetura morfológicamente adaptada. A curva se adaptando e cruzando topografias acidentadas. Guardadas as proporções dos planos urbanísticos de Corbusier, o conceito de demarcar território com uma forma sinuosa vem de encontro a necessidades que nascem tanto do programa quanto da melhor acomodação possível à paisagem e a topografia, bem como novos paradigmas do morar. Neste trecho de precisões Le Corbusier descreve como deveria ser o plano urbanístico para o Rio de Janeiro.

Alvar Aalto vai propor, em 1966, um conjunto habitacional em Pávia [fig.82] com vários blocos de edifícios curvilíneos implantados de maneira alternada em termos de afastamentos, numa atitude de utilizar a forma curva como maneira de evitar a vista direta para a estrada movimentada. No nível do térreo, interessantes espaços externos ovalados (praças) são possíveis por esta alternância entre os blocos, possibilitando a criação de áreas semi-públicas de convívio dos moradores.

A bordo do avião desenhei para o Rio de Janeiro uma imensa auto-estrada que ligaria, a meia-altura, os dedos dos promontórios abertos sobre o mar, de modo a unir rapidamente a cidade, pela auto-estrada, aos interiores elevados dos planaltos salubres. Uma variante desta auto-estrada pode partir do Pão de Açúcar. Em seguida ela se estira numa curva ampla, majestosa, elegante, acima da Praia Vermelha e da baía de Botafogo; passa pelo promontório de Santa Tereza e lá, no coração da cidade ativa, bifurca-se.

(CORBUSIER, 2004, p. 235).

79▲

Plano urbanístico para o Rio de Janeiro
Fonte: Le Corbusier, 1887-1965. Precisão sobre um estado
presente da arquitetura e do urbanismo. São Paulo.
Cosac & Naify, 2004. Pg. 237.

80 ►

Plano urbanístico para o Rio de Janeiro
 Fonte: CORBUSIER, Le. Le Corbusier 1910-65.
 Gustavo Gili, Barcelona, 1998. Pg.324

81 ►

Plano urbanístico para Argel
 Fonte: CORBUSIER, Le. Le Corbusier 1910-65.
 Gustavo Gili, Barcelona, 1998. Pg.328

82 ►

Conjunto habitacional em Pávia
 Fonte: FLEIG, Karl. Alvar Aalto. São Paulo.
 Martins Fontes, 1994. Pg.30

Nas imagens ao lado vemos a marcação dos dois pavimentos intermediários (em vermelho), tanto na foto aérea [fig.83] quanto nas duas fotos da maquete original [fig.84]. A marcação fica clara, pois os brises intermediários, quatro de piso a piso, são suprimidos, enfatizando a altura do pavimento, mas, sem o fracionamento visual causado pelas prateleiras de concreto. Percebemos também a importância das alterações feitas no projeto original no que diz respeito ao edifício do hotel, hoje Bradesco, com cerca de dez andares a menos e com um desenho de esquadrias marcadamente vertical. Nas fotos da maquete percebemos a intenção de criar uma unidade de conjunto entre o edifício habitacional, em curva, mais o edifício para o hotel, ambos com a mesma solução de vedações em vidro e com os pisos intermediários dialogando em termos de alinhamento e altura, numa clara conexão visual de proporção e escala. No projeto construído, o conjunto deixa de existir, pois a unidade se desfaz, e a leitura que se tem é a de dois edifícios independentes. Ironicamente isto acaba por destacar ainda mais o Copan, pois acontece de maneira absoluta em termos de forma e tratamento de superfície.

83▼

Vista aérea

Fonte: http://www.cidadedesaopaulo.com/touraereo/fotos/ed_copan2.jpg

84▲

Fotos da maquete com intervenção do autor

Fonte: Niemeyer. Belmont sur Lausanne:

Alphabet, 1977, pgs.88-89

▲ 85

Vista noturna

Fonte: <http://www.estacaometropole.bravehost.com/copan3.jpg>

A profundidade generosa dos brises em concreto, com um metro de largura, cria um interessante efeito noturno. O que se enxerga ao nível do usuário são prateleiras de luz, refletindo a luz artificial do interior das unidades [figs,85,86]. O desenho da esquadria fica resguardado, deixa de ter importância. O que se enxerga são manchas de luz alternadas ao longo da grande superfície curva, proporcionando um rico jogo luminotécnico na paisagem do centro. Enxerga-se a luz e seus efeitos. A fonte luminosa permanece oculta. Os brises se transformam assim em um véu de concreto, revelando a monumental curva, que à noite se torna mais leve, preenchida por pequenos momentos de luz, elegantemente diluídos e quase fantasmagóricos.

86▲

Vista noturna a partir do edifício Itália

Fonte: <http://www.pbase.com/alexuchoa/image/78760264>

A f l o r a m e n t o

Alguns projetos de Niemeyer tem uma característica particular. A de acontecerem a partir do surgimento de uma forma que parece brotar do chão, quase como um fenômeno natural, típico do lugar. Uma arquitetura topográfica, geológica, que, ora desafia o entorno em que se encontra, ora se mimetiza com ele. Em geologia, um afloramento é uma ocorrência rochosa, em que a rocha se encontra exposta na superfície da Terra. O exemplo que iremos analisar é o centro cultural Le Havre, na França. O convento dos dominicanos [figs.87] também poderia estar elencado como um projeto que parece brotar do solo. São projetos em que a forma se apresenta esculturalmente mais livre, sem cartesianismos vinculados a um sistema estrutural convencional e modular, mas pelo contrário, assumem um papel de foco intenso da composição. Chamam para si toda a atenção do conjunto. Na relação com o entorno, se sobressaem como a rocha que aflora única. São obras de exceção, como quase toda obra do arquiteto é, mas estas apresentam um caráter quase religioso e simbólico, tamanho o peso formal que assumem em seus sítios específicos. Aqui, fica a habilidade do arquiteto em transformar, mesmo os temas mais institucionais, em edifícios referência. Monumentalidade versus formas singulares versus criação de lugar.

87▲
 Croquis de Oscar Niemeyer para o convento dos Dominicanos
 Fonte: Niemeyer. Belmont sur Lausanne: Alphabet, 1977
 pg. 282

Le Havre (1972-78)

Nascido para ser abrigar um centro cultural e auditório, este projeto se encontra em pleno centro da cidade de Havre. Depois dos bombardeios alemães que devastaram a cidade, é Auguste Perret e sua tecnologia do concreto que vão dar a nova cara de Havre, clássica e soberba [fig.88]. Niemeyer mostra aqui a evolução da tecnologia do concreto armado desde a época de Perret. Duas formas escultóricas que nascem de uma praça rebaixada e se projetam ao céu.

Nesse projeto comecei pedindo que a praça fosse rebaixada quatro metros. Com isso queria protegê-la dos ventos frios que vem do mar, permitindo inclusive que ela fosse vista de cima. É nesse gênero acredito-a única praça construída no mundo.(NIEMEYER, 1937-2004, p. 201).

Assim Niemeyer retorna à uma preocupação do lugar gerado, mas que se relaciona com os fenômenos naturais típicos da região. O fato de proteger dos ventos permitiu aos volumes escultóricos acontecerem como que emergindo de um subsolo, soltos a partir de uma base em nível inferior e invisível para as perspectivas de maior distância. Outro dado que não aparece nas fotos da maioria dos livros e publicações é a forte presença de um canal retangular, em frente a melhor perspectiva do conjunto, fato de suma importância na leitura do lugar.

88▼

A arquitetura de Perret presente no entorno
Fonte: Foto de Jean-Marc Silvestre

89,90▲

Fotos da maquete do projeto original
Fonte: Niemeyer. Belmont sur Lausanne:
Alphabet, 1977, pgs. 480, 481.

▲ 91

Foto aérea com legenda do autor
Fonte: Google Earth, 2008.

- 1 Praça
- 2 Grande auditório
- 3 Casa de cultura
- 4 Espelho d'água com a escultura em forma de mão

▲ 92

Vista do auditório e da praça
Fonte: Foto de Marcel Gautherot

Na foto aérea [fig.91] ficam evidentes as mudanças ocorridas no processo do projeto, onde as aberturas dos volumes, originalmente mais alongadas, acompanhando a curvatura das formas, agora deixam de existir no auditório e ficam menores no centro de cultura. O desenho da praça, nas fotos da maquete [figs.89,90], também apresentava um desenho diferente, mais simples e direto. No projeto construído as curvas de contorno alternam entre trechos de retas conferindo uma maior complexidade e acomodação das funções presentes no subsolo (nível da praça). O volume do auditório parece agora, sem as aberturas originais e seco, como um vulcão a brotar do chão [fig.92]. O contraste com a arquitetura do entorno se faz mais evidente. Um enorme volume hiperbólico parabólico branco emergindo no meio de uma quadra. O branco em contraste com os tons castanhos dos edifícios de Perret. A idéia de rebaixar a praça faz com que o volume do auditório, apelidado pelos moradores de *Le Volcan*, emergi-se a partir de um vazio, onde apenas a laje de cobertura do nível da rua, o intercepta em dois trechos. Parte do volume fica abaixo, tocando a praça e parte fica ao nível do pedestre que percorre as ruas vizinhas. Para quem vislumbra o “*Le Volcan*” a partir da praça rebaixada, a monumentalidade é mais acentuada.

▲ 93

Detalhe da escultura fonte

Fonte: Foto de cibikub

<http://www.panoramio.com/photo/7166471>

Do nível da praça percebe-se a relação entre a forma do auditório e o céu. A relação com o céu fica nítida quando o volume do auditório ascende a partir do piso do nível da rua [figs.94]. A catedral de Brasília (1959-70) também mostra esta relação de elevação ao céu. Percebe-se também a escala do volume do auditório em relação ao pedestre [fig.95], bem como o desenho da porta inclinada, que acompanha a geometria da forma do volume. Em Havre esta relação se torna, também, quase religiosa em função da forma e da escala associados. A fonte em forma de mão confirma o gesto do arquiteto, que concede a água como que uma dádiva pronta a derramar-se sobre o piso em lâmina d'água. A mão generosa, símbolo da comunicação sócio-cultural entre os homens. A escultura-fonte [fig.93] foi construída a partir de um modelo criado pelo próprio Niemeyer¹⁰. Le Corbusier, em Chandigarh¹¹, também se vale da escultura em forma de mão. As únicas aberturas do auditório ao nível da rua, são quase imperceptíveis, pois estão camufladas no volume, servem apenas para o acesso de equipamentos técnicos.

94▲

Vista do auditório no nível da praça
Fonte: <http://www.panoramio.com/photo/3339334>

95▼

Detalhe da escala do auditório
Fonte: Foto de Leopold Lambert

10 Ver detalhe da escultura em forma de mão para o Memorial da América Latina. BOTEY, Josep Ma. Oscar Niemeyer. Obras y proyectos. Gustavo Gili. Barcelona, 1996. Pg. 219.

11 Ver o detalhe da mão aberta em Chandigarh. CORBUSIER, Le. Le Corbusier 1910-65. Gustavo Gili, Barcelona, 1998. Pgs.229-231.

▲ 96
Diagrama de figura-fundo
Fonte: Desenho do autor

Figura fundo

Ladeado por edifícios de Perret à oeste, norte e sul, a quadra, de 120 metros de cada lado, abriga o centro cultural. Inquestionável é o contraste formal entre o plano urbanístico de Perret para a cidade, de geometria cartesiana, e a obra de Niemeyer [fig.96]. Em azul, a bacia do comércio, forma um plano de base retangular alongado em que o elemento água parece criar uma preparação para a apreciação da obra ao fundo. O espaço aberto, público e cívico é preservado, assim como em todos os exemplos de excelência em que as cidades criam espaços vazios como forma de equilíbrio em meio ao adensamento¹². O vazio entre os edifícios (auditório e centro cultural) é essencial para o equilíbrio do todo, assim como as formas circulares, que geram um intenso contraste com a cidade. Uma quadra que abriga dois “vulcões” que emergem de uma praça seca. Na imagem noturna [fig.97], temos uma apreciação da forma do grande auditório em contraste com os vários fundos. Em primeiro plano, a água (bacia do comércio), em segundo plano, os edifícios de Perret fechando um “U” ao redor do edifício, e, em terceiro plano, o elemento vertical formado pela torre da igreja St. Joseph, [fig.100] de Auguste Perret.

12 Ver Mapa Nolli de Roma (1748). Jim Tice, University of Oregon, Department of Architecture Erik Steiner, UO Infographics Lab, Department of Geography.<http://nolli.uoregon.edu/default.asp>.

97 ▲

Vista noturna.

Fonte: Foto de Fabio Doi

<http://www.pushpullbar.com/forums/attachment.php?attachmentid=32152&stc=1&d=1186021023>

◀ 98

Vista a partir da bacia do comércio

Fonte: http://www.tvnanet.com.br-a.googlepages.com/05_lehavre_g.jpg/05_lehavre_g-full.jpg

▲ 99

Vista da bacia do comércio

Fonte: Foto de f.x. Robin

<http://www.panoramio.com/photos/original/2934042.jpg>

100 ►

Igreja St. Joseph de Auguste Perret

Fonte: Foto de Leonard Farnck

<http://www.leonardfrank.com/Worldheritage/LeHavre02.jpg>

Estas perspectivas da obra ao fundo [figs.98,99] despertam a relação de interação com o espírito do lugar (*genius loci*). Não é uma edificação que nasce a partir de uma releitura das arquiteturas vizinhas, mas estabelece algo mais amplo, em que as formas ficam soltas, são ilhas brancas a repousar sobre uma quadra de 120 metros. A relação com a água e o céu é evidente. O branco do concreto pintado que vem da tradição tropical, parece se harmonizar bem com o casco das embarcações. A estrutura ascende ao céu e cria uma tensão com a praça rebaixada, como um músculo esticado ao seu limite. A ausência de aberturas, no volume do auditório, proporciona uma forma integral em sua superfície, não há interrupções. O “grande vulcão” como é chamado, é marcante e intenso na paisagem, mas se assegura de um contraponto gerado pelo volume do centro cultural, onde a altura significativamente menor e com pequenas aberturas em rasgos lineares verticais, cria uma escala menos monumental, mais associada ao nível da praça. O pedestre percebe um conjunto de proporções que lhe asseguram a configuração de um lugar, assim o conjunto assume um equilíbrio adequado a um espaço cívico e referencial na cidade. O conjunto de edifícios projetados por Perret cercam o conjunto formando quase um U completo, a norte, oeste e sul. De arquitetura modular e absolutamente cartesiana, este fundo racionalista [fig.99] evidencia, ainda mais, as formas puras geradas por Niemeyer.

Isto ajuda a definir um “ponto singular”¹³ onde se insere o conjunto do Havre. O plano da água e um fundo em U que acolhe ao mesmo tempo que evidencia Le Volcan. A aceitação do projeto não foi unânime, devido a ruptura com a malha urbana tradicional e retangular, mas se tornou ao longo do tempo forte referência. Niemeyer cria uma nova percepção do lugar, definindo novos perfis e perspectivas inéditas. Poderíamos citar o conceito de Rossi relativo aos fatos urbanos e colocar a obra de Havre como uma imagem que nos remete à algum tipo de origem, seja ela calcada no símbolo de um vulcão, como apelidou a população local, de uma forma natural agora transformada e abstraída em arquitetura.

Também por isso todas as grandes arquiteturas se repropõem a arquitetura da antiguidade, como se a relação fosse fixada para sempre; mas cada vez se repropõem com uma individualidade diferente. (ROSSI, 1995, p.152).

13 Ver o conceito de *locus* em: ROSSI, Aldo. A Arquitetura da cidade. Martins Fontes. São Paulo, 1995. Pgs.148-152.

101,102,103,104 ▲
Sequência de fotos aéreas
Fonte: Google Earth. 2008

105▲

Foto aérea

Fonte: Google Earth. 2008

Nas fotos aéreas [figs.101,102,103,104] onde vamos nos aproximando cada vez mais do local do edifício, percebemos a forte tensão que existe entre a arquitetura e a cidade de Havre. Na foto mais abrangente [fig.101], onde aparece o braço que desemboca no mar, já percebemos um ponto em branco que se destaca, mesmo que ainda com alguma indefinição. Mais um zoom [fig.102], e já temos a leitura da obra em seu contexto urbano, revelando as massas dos edifícios e a bacia do comércio. Nas imagens posteriores [figs.103,104], vemos a relação axial entre o edifício e a base de água retangular formada pela bacia do comércio. Nota-se como o edifício se implanta de maneira a deixar os volumes livres de quaisquer amarras geométricas vinculadas ao entorno. Fica mais evidente o desenho da praça e a sua relação entre os volumes circulares. Finalmente, olhamos a quadra ampliada [fig.105], e a composição se mostra nitidamente. A diagonal domina o desenho da praça e posiciona os volumes. A sinuosidade do desenho da marquise, que define os limites entre o nível da rua e a praça rebaixada, faz a conexão entre os volumes do auditório e da casa de cultura. O desenho das rampas de acesso em espiral, bem como as floreiras circulares, criam um interessante contraponto na superfície da praça, ao nível da rua. Na praça rebaixada, o espelho d'água sinuoso cria um detalhe junto à base do auditório. A obra de Niemeyer se destaca de vista de satélite, como objeto ímpar no território em que se implanta. Quase funciona como uma ilha artificial em meio a uma malha de edifícios ortogonais.

As bordas do projeto não existem, se diluem no mesmo tipo de pavimentação das calçadas adjacentes. Ficam os dois volumes e o desenho do vazio da praça seca que os interliga, marcado com as linhas do guarda corpo de concreto, em forte branco, assim como os dois volumes. Para quem olha o grande volume do auditório de longa distância, não imagina a possibilidade da existência de um vazio em forma sinuosa, que vai desembocar em praça rebaixada. Só mais perto é que o transeunte pode constatar esta descoberta. Revela-se então a base de onde surgem, brotam, os volumes. É este recinto¹⁴ rebaixado e protegido dos ventos do mar que permite o acesso, que convida. A rampa de chegada começa estreita e se alarga na medida certa para ter a perspectiva dos dois volumes. A monumentalidade dos volumes, agora é sentida na íntegra, pois os edifícios ao redor desaparecem, se tornam quase irrelevantes deste ponto de vista. A praça abriga, convida e cria uma escala doméstica, ao passo que, unifica o todo, monumental, escultórico, e por fim, se abre ao céu.

14

Ver o conceito de recinto urbano em: CULLEN, Gordon. Paisagem Urbana. São Paulo. Martins Fontes, 1983. Pg. 27.

A abstração dos volumes criados por Niemeyer dilui a idéia preconcebida que temos de um auditório. O público não consegue imaginar o que abriga tal forma. Isto nos faz revisar as normas da estética funcionalista. Aqui a forma não segue a função, apenas a sugere, envelopa toda a complexidade do programa em um único volume [fig.106]. Resolve as questões técnicas do programa acomodando-as em conformidade às curvas da hipérbole-parabólica. O apelido de *Le Volcan* dado ao auditório, parece confirmar o que as imagens nos dizem. Forças da natureza prestes a emergir, a explodir, o magma que descansa e vem à tona em momentos de expansão. A praça rebaixada é como a base do vulcão onde o magma descansa e onde o público é convidado a entrar. Formas sinuosas definem um perímetro que interliga os volumes e induz o pedestre. Em Havre, a base do vulcão são as pessoas que presenciam um espetáculo, e os aplausos, uma abstrata erupção. Um conjunto que se tornou símbolo da cidade. A abstração de Niemeyer, novamente, revela a faceta artística e elevada da arquitetura, a de criar novos símbolos no inconsciente das pessoas, driblando referenciais anteriores preconcebidos. Um “auditório vulcão” emergindo na França.

106▲

Corte do auditório

Fonte: Underwood, David Kendrick.

Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil.

São Paulo. Cosac&Naify, 2002. pg.117

T e m p l o m o d e r n o

Desde a antiguidade clássica a idéia de templo como morada de divindades norteia a arquitetura que o cerca. Arquiteturas feitas para serem apreciadas à distância, sensivelmente implantadas no contexto, de maneira a se imporem na paisagem existente. A escolha do lugar é meticulosa, assim como o trajeto que conduz o pedestre, gradativamente, em sucessivas experiências espaciais. A Acrópole [fig.107], ou cidade alta, já denuncia sua maior particularidade, a de se mostrar pela posição elevada, demonstrando um domínio do homem sobre a natureza, quase uma subjugação. A obra que segue e será utilizada como análise do capítulo, é o Museu de Arte Contemporânea de Niterói [fig.108], de Oscar Niemeyer. Também situado ao alto, em privilegiado promontório, em forma de taça baixa e alargada. O museu recria a idéia de templo, só que agora, com conceitos de uma modernidade que chega aos nossos dias e que revela um maduro processo projetual a partir da abstração de uma origem clássica, obviamente não confessa, mas possivelmente guardada, sabiamente, no repertório inconsciente do arquiteto. O templo revela o lugar ao mesmo tempo em que se subjug a ele, numa relação de reciprocidade e medição de forças. A escolha é precisa, estratégica. No trecho ao lado, Schulz fala do pensamento de Heidegger sobre arquitetura, e a particular relação entre lugar e edifício monumento (templo).

Por quantas vezes Heidegger insiste em dizer que o templo faz o que faz por estar “ali erigido”. Ambas as palavras são importantes. O templo não está em qualquer lugar, ele se ergue ali, “no meio de um vale rochoso e escarpado”. As palavras “vale rochoso e escarpado” certamente não são introduzidas como enfeite. Bem ao contrário, elas indicam que os templos são construídos em lugares especiais e proeminentes. Graças ao edifício, o lugar obtém extensão e delimitação, e constitui um recinto sagrado para o deus. Em outras palavras, aquele lugar determinado tem um significado oculto que é revelado pelo templo. Schulz em (NESBITT, 2006, p. 464).

107 ▲

Acrópole

Fonte: http://www.angelo.edu/.../IN107agreek_acropolis%203.jpg

108 ►

Foto de Kado Niemeyer

Fonte: Museu de Arte Contemporânea de Niterói
Rio de Janeiro: Revan, 2ª edição, 2000

Aproximadamente três décadas antes, Niemeyer concebeu o projeto para o museu de Caracas na Venezuela (1954), onde o conceito embrião do que viria a se tornar o museu de Nieterói, já estava claramente definido. O edifício de Caracas assumiu a forma de uma pirâmide invertida, com seu vértice enterrado, repousada em um promontório de base reta ao alto de uma colina. Primeiramente, é interessante analisar os estudos de concepção [fig.109], e as alternativas recusadas pelo arquiteto durante o processo. Vemos um edifício em forma de cunha com pilares em V, outro sobre pilotis em duas versões, tentando uma idéia de barra suspensa sobre o morro, e, finalmente, o desenho da forma piramidal invertida, que nasce primeiramente pura, com seu vértice quase em ponta e depois assume um corte da base, necessidade surgida para a sua viabilidade estrutural, resposta à topografia do terreno. Em tais croquis percebemos os caminhos da abstração e da síntese conseguidos pelo arquiteto, que acaba, por fim, se rendendo a uma forma universalmente conhecida e de fácil apreensão do todo, sem partes, monolítica. É quase inviável não remeter-se à forma originária da pirâmide e tentar estabelecer algumas analogias pertinentes quanto à sua forma e relação com o lugar. Hegel resume no trecho ao lado, em seu tratado de estética, a relação entre a forma da pirâmide e sua utilização.

Pois a arquitetura como mera envoltura e natureza inorgânica, não animada vivamente em si mesma [*an sich selbst*] de maneira individual pelo espírito que nela reside, só pode ter a forma como uma natureza exterior a ela mesma; a Forma exterior, contudo, não é orgânica, mas abstrata e intelectual. Por mais que a pirâmide já comece a alcançar a determinação da casa, nela o ângulo reto ainda não é completamente dominante como na casa autêntica, mas ela tem ainda uma determinação para si mesma, a qual não é útil à mera conformidade a fins, e se fecha, por isso, imediatamente em si mesma a partir da base gradualmente até o cume. (HEGEL, 2002, p. 56).

◀ 109

Croquis de Oscar Niemeyer

Fonte: Revista Módulo, número 04, março de 1956, pg.37

Para Hegel fica claro que a pirâmide nasce como forma abstrata, de maneira a não ser arquitetura meramente funcional, mas simbólica. A pirâmide assenta-se em solo arenoso, autônoma em sua volta, verdadeira ilha construída em blocos de pedra firmemente enraizados ao chão em sua base quadrada. A estabilidade do todo é incontestável. As forças convergem para um centro, o símbolo (sarcófago) é envolto em pedra. Ao inverter a forma, Niemeyer cria novas relações entre forma e lugar. O que era pesado e estável, agora se torna leve e dinâmico [fig.110]. A forma passa a gerar vetores no sentido de uma expansão ao infinito, se abre ao céu como abstração de uma asa sólida no alto da colina. A leveza da forma previa a utilização da cobertura com dupla função; de terraço jardim (pátio de esculturas) e de faixas zenitais de luz natural, banhando o interior das salas de exposição. A pirâmide invertida de Caracas [fig.111] é vazada, preenchida com lajes planas (espaços de exposição) que acabam assim, por garantir a viabilidade estrutural do conjunto, pagando o alto preço pela estabilidade de um todo coeso em face às generosas solicitações de esforços. Aqui também vale mencionar que lidamos com a moldabilidade plástica do concreto e sua característica monolítica. A superfície é inteiriça, lisa, sem emendas, ao contrário dos infinitos blocos que erigiram Quéops, Quéfren e Miquerinos [fig.112].

▲ 110

Diagrama esquemático de vetores
Fonte: Desenho do autor

▲ 111

Museu de Caracas. Foto da maquete.

Fonte:Revista Módulo, número 04, março de 1956, pg.41

◀ 112

As pirâmides de Gizé

Fonte:http://www.millenniumsistemas.com.br/sites/orion-belt/imagens/piramides_perfil_largo.jpg

Nos esboços ao lado, [fig.113] Niemeyer mostra a preocupação com questões técnicas relativas ao acesso das obras de arte, onde aparece a indicação de um monta carga. O mais interessante porém, é o sistema de iluminação natural. Primeiramente um conjunto de brises horizontais curvos em concreto fariam o bloqueio da luz direta, e logo abaixo, uma camada formada por aletas de alumínio filtrariam a luz natural, proporcionando um controle lumínico do grande salão de exposições. Aparece aqui, também o sistema estrutural adotado, em que tirantes resolveriam a suspensão das lajes e amarrariam o conjunto. A idéia antes mencionada, da abertura do volume ao céu como uma asa de concreto, se justifica, ainda mais, quando vemos o esboço a grafite [fig.114] em que se define o aproveitamento de parte da cobertura, como terraço mirante de esculturas, com vista para a paisagem de Caracas. O hermetismo externo, agora permite o olhar o céu e as montanhas ao redor. A paisagem se sobrepõem à plástica, e por breves momentos, de quem transitaria pelo terraço, só o que importaria seria a percepção do lugar ao redor.

▲ 113

Croquis da concepção original

Fonte: Revista Módulo, número 04, março de 1956, pg.38

◀ 114

Croquis do terraço de esculturas

Fonte: Revista Módulo, número 04, março de 1956, pg.42

Um outro antecedente arquitetônico, de 1969, é o edifício para a exposição do “BARRA 72”, no Rio [fig.115]. Aqui uma grande projeção quadrada da cobertura é constituída de uma robusta viga pórtico nervurada de 6m de altura e sustentada por dois pilares cortina centrais. Todas as lajes piso dos espaços de exposição ficam atirantadas à grande laje pórtico, permitindo uma coesão das forças estruturais e unindo o conjunto. A forma resultante é escalonada e, também, ascensional, em direção ao céu. Novamente, o edifício de base estreita, que se expande em todas as direções. É essa noção de coesão entre forças estruturais e forma, que produz uma intensa sensação visual de peso, uma vez que a base se inicia nas medidas mínimas. Fazer o pesado parecer leve. Nos croquis das perspectivas [fig.116], vemos a linha sinuosa do morro ao fundo. A idéia do plano delimitado na base, faz assentar o volume escalonado e monumental em um espelho d’água quadrado, de área de projeção mais generosa que o edifício. O acesso se daria por uma passarela, cruzando esta lâmina d’água.

▲ 115

Croquis de Oscar Niemeyer para a EXPO 72

Fonte: Niemeyer. Belmont sur Lausanne: Alphabet, 1977

pgs. 414

116▲

Croquis de Oscar Niemeyer para a EXPO 72
 Fonte: Niemeyer. Belmont sur Lausanne: Alphabet, 1977
 pg. 415

MAC - Museu de Arte Contemporânea
(1991-93) Niterói, Brasil.

Pela pequena estrada, vemos a grande taça e, obviamente, aos mais desavisados, a surpresa estética é inegavelmente intensa, causa estranhamento e surpresa, uma taça branca no alto do morro [fig.118]. Já em frente ao local, uma praça em explanada convida ao entrar. Toda a vista da baía de Guanabara é revelada como fundo, e o museu se mostra com todo vigor. Ao lado esquerdo a rampa sinuosa com seu piso, em intenso vermelho, se destaca do volume e cria um trajeto rico em mudanças de perspectiva. Por fim a taça em si, o museu, à beira do morro, apoiado sobre espelho d'água circular. Na vista aérea [fig.119] fica nítido o impacto visual do edifício no contexto existente. Tudo começou com uma escolha muito acertada do local. O prefeito de Niterói leva Niemeyer para ver algumas opções de terreno e durante o passeio, no encontro com o terreno no promontório.

Na verdade, parece que o lugar permitiu que algo no inconsciente do arquiteto simplesmente viesse à tona. Como se alguma idéia adormecida, agora tivesse seu lugar no mundo real. Talvez, três décadas de um conceito pré-elaborado (Caracas) e em constante depuração, que finalmente chegaria ao fim do processo. Como diz Niemeyer (2000) : "[...] algo como uma flor ou um pássaro [...]", ou seja, de novo a idéia de uma forma que se abre em direção ao céu e que por isso, se torna leve. Não mais a pirâmide invertida de Caracas, mas uma taça elegantemente apoiada sobre a água. Explanada, rampa, taça e água [fig.117] em madura sinergia de forma, escala e proporção.

"Niemeyer disse então: "É aqui." Com uma total falta de sensibilidade, argumentei: "O senhor não gostaria de ver outros lugares que selecionamos?"

"Não precisa. É aqui. E já tenho a forma, algo como uma flor ou um pássaro..."

(NIEMEYER, 2000, p. 22).

▲ 117

Diagrama esquemático da implantação
Fonte: desenho do autor

- 1 Praça
- 2 Museu
- 3 Rampa de acesso

▲ 118
◀ 119

Fotos de Kadu Niemeyer
Fonte: Museu de Arte Contemporânea de Niterói
Rio de Janeiro: Revan, 2ª edição, 2000

Camadas da paisagem

Observando com atenção à todo o contexto existente, natural e construído, percebemos várias nuances da paisagem que acabam direta ou indiretamente, influenciando no sucesso obtido pela integração entre edifício e paisagem.

▲ 120

Diagrama esquemático

Fonte: Desenho do autor

Partindo do princípio que podemos identificar camadas da paisagem [fig.120], temos algumas possibilidades. (1) O mar como grande plano de base e que traz uma certa memória de tradição mediterrânea. (2) O morro, formado em rocha, com desenho irregular e recortado. (3) Uma segunda colina mais ao fundo, coroada por uma arquitetura do período colonial, em branco. (4) O morro do Corcovado com a imagem do Cristo redentor quase diluído ao longe. Se rotacionarmos o olhar, evidentemente temos a vista de Niterói e do Rio de Janeiro. A questão pertinente aqui é a maneira como o edifício se relaciona com o meio. Apesar da ousada forma, estabelecem-se relações simbólicas e proporcionais que criam

um diálogo. O estranhamento cessa brevemente e dá lugar à uma sensação de harmonia. O próprio museu não deixa de ser também uma camada [fig.121]. Um detalhe interessante é a divisão horizontal da taça, pela esquadria com vidros escuros, em três fatias, o que confere uma horizontalidade e deixa o corpo do edifício mais leve. O branco, característico da obra do arquiteto, traduz aqui uma atmosfera de certa mediterraneidade, que assim como a arquitetura de origem colonial que se encontra no morro ao lado, cria forte contraste e ao mesmo tempo se mantém classicamente austero. Coincidência ou não, é fato. A semelhança quase precisa de paralelismo entre a inclinação do volume do museu e o morro do Pão de Açúcar [fig.122] chega a suscitar a especulação de uma real intenção em tal relação geométrica.

122 ▼

Foto de Thiago Velloso com intervenção do autor
Fonte: <http://www.riotemporada.com.br/2008/fo- tos-e-informacoes-museu-de-arte-contemporanea-mac-niteroi/>

121 ▲

Foto de Kadu Niemeyer

Fonte: Museu de Arte Contemporânea de Niterói
Rio de Janeiro: Revan, 2ª edição, 2000

A alusão a forma que remete a uma taça é quase inevitável, bem como sobre a questão da circularidade [fig.123], que é, possivelmente, a forma que melhor resolve a questão da vista panorâmica da deslumbrante paisagem existente. Forma adequada às relações com o meio, onde a monumentalidade da obra não se sobrepõem ao diálogo com o sítio, mas se reinventa mais uma vez. Cria lugar a partir da paisagem natural intocada. O volume pesado que vai até o chão, agora é elevado e criado a partir de um elegante perfil em forma de taça, que se reproporciona para abrigar o museu. A idéia de taça pode não ser a mais assumida pelo arquiteto enquanto forma, uma vez que Niemeyer fala que o edifício surge como uma flor ou um pássaro, mas as relações de proporção entre as partes se tornam muito próximos das do objeto em si, e nos permitem usar o termo taça até como referencial de um objeto que abriga um conteúdo, que é, neste caso, o museu em si. A visão, em praticamente 360°, de toda a paisagem ao redor justifica a forma em círculo perfeito. O conceito de ciclorama (ciclo+orama) se faz claro. 1. Grande representação pictórica que circunda o espectador e muitas vezes tem objetos reais como primeiro plano. 2. Pano ou parede curvas que formam o fundo de muitos cenários de palco modernos e usados para eliminar sombras e sugerir espaço ilimitado (do céu, p ex).

123▲

Diagrama esquemático
Fonte: Desenho do autor

No que diz respeito à forma restante da coluna, além da base e do capitel, a coluna é, em primeiro lugar. Redonda, de Forma circular, pois ela deve estar livre por si mesma fechada. A linha em si mesma mais simples, firmemente fechada, intelectualmente determinada, a mais regular, é o círculo. (HEGEL, 2002, p. 70).

A forma em taça nasce de uma idéia muito apropriada de suspensão do edifício, numa responsável interpretação do lugar [fig.123]. Ao usuário que chega à sua frente, não lhe é dado um volume que vai até o chão, obstruindo a vista, pelo contrário, o ciclorama da baía de Guanabara é enxergado pleno, e o museu em si, se concentra acima, suspenso e belo. Primeiro, vem a escolha de uma forma circular, que, com sua totalidade, é a forma que mais permite ao usuário, um percurso de 360° dentro da galeria que percorre todo o anel externo do corpo do museu, proporcionando vistas notáveis da paisagem. A base se transforma em uma lâmina d'água [figs.124,126], que cria a ilusão de uma continuidade com o plano do mar ao fundo, uma vez que se posiciona na borda do morro. Abriga em subsolo, as funções de auditório, acervo e restaurante. Olhando o corte [fig.125], o apoio central é estruturalmente dimensionado para suportar as cargas de maneira absoluta, sem no entanto, perder as proporções entre apoio e volume, e finalmente o corpo do edifício, que abriga os espaços de exposição e as áreas administrativas.

▲ 124

Foto de Kadu Niemeyer

Fonte: Museu de Arte Contemporânea de Niterói
Rio de Janeiro: Revan, 2ª edição, 2000

▲ 125

Corte esquemático

Fonte: Museu de Arte Contemporânea de Niterói
Rio de Janeiro: Revan, 2ª edição, 2000

126 ▲

Foto do espelho d'água e o mar ao fundo

Fonte: <http://nimages.blogspot.com/2007/11/mac-niteri-upper-lake.html>

A rampa, em piso vermelho rubi [fig.127], inicia sua partida mais alargada, e, sinuosamente, vai induzindo o olhar de maneira a percorrer todas as perspectivas da paisagem ao redor, ao mesmo tempo que vai criando a aproximação do grande volume em taça. Quando mais próximos ficamos, mais acentuado fica o peso visual do edifício. Percebemos a esmagadora tensão entre forma e estrutura, que fica muito forte quando repara-se no ângulo acentuado das paredes se abrindo em direção ao céu. Observando a imagem da Acrópole [fig.128], podemos estabelecer um paralelo com o MAC no que diz respeito as mudanças de direção ao longo do percurso. Antes de chegar, em frente ao Partenon, passa-se por um jogo de lances de rampa, cruzando o propileus e margeando lateralmente em rampa ascensional, até, finalmente, prostrar-se em frente ao grande templo. Neste trajeto, já se experimentou toda sorte de vistas de outros templos menores, santuários, altares e da própria vista de Atenas abaixo. Uma sutileza do detalhe da rampa é a alternância entre um peitoril em concreto de um lado, e do outro, o lado que margeia a praça, um plano com transparência, deixando evidente a secção do plano horizontal da rampa, tornando-a visualmente leve. Este recurso de alternar a natureza dos materiais dos peitoris das rampas também é amplamente utilizada por Corbusier, haja visto a rampa de acesso [fig.129] para o Visual Arts Center em Cambridge (1961/64). Esta mudança entre opacidade e transparência das vedações acaba por valorizar o elemento rampa em relação ao lugar em que repousa, uma vez

que as perspectivas que temos, em seu início, se dão pelo lado em que se tem a transparência. Do início do caminho que percorre-se até chegar ao templo, do longe ao perto, da praça ao toque no guarda-corpo, seja na Acrópole ou no MAC, temos uma atitude clara e decidida de criar interessantes relações entre edifício e lugar, permitindo um descortinar gradativo de surpresas sensoriais pelo usuário.

◀ 127

Detalhe da rampa e guarda corpo

Foto de Kadu Niemeyer

Fonte: Museu de Arte Contemporânea de Niterói.
Rio de Janeiro: Revan, 2ª edição, 2000.

▲ 128

Perspectiva da Acrópole e o trajeto até o Partenon

Fonte: <http://www.millenniumsistemas.com.br/sites/orionbelt/>. Intervenção do autor

◀ 129

Detalhe do guarda corpo do Visual Arts Center

Fonte: Le Corbusier 1910-65

Barcelona: Gustavo Gill, 6ª edição, 1998, pag. 168

Depois do interessante circular pela rampa, ingressamos, finalmente, no corpo do museu, onde chegamos em um hall que serve a galeria e contorna todo o edifício, criando um espaço de transição periférico ao salão de exposições ao centro [fig.130]. Uma bancada contínua em concreto [figs.133,136], acompanha a galeria e permite aos usuários vistas panorâmicas de toda a paisagem, criando interessantes enquadramentos [figs.135,137]. Em seus esboços [fig.131], o arquiteto deixa clara a idéia da galeria periférica funcionando como uma espécie de belvedere para as vistas. As paredes de fechamento entre a galeria [fig.130] e o espaço de exposições apresentam uma organização radial em que vãos separam cada painel, permitindo acessar as exposições em vários momentos ao longo da galeria. Na planta do Partenon [fig.132], a colunata externa sustenta a cobertura que protege a galeria externa, o espaço de transição antes do adentrar no templo. Neste sentido, a comparação entre os diferentes tipos de *loggia* nos edifícios analogizados, salvaguardadas as distâncias cronológicas (antiguidade clássica e modernismo), mantém o mesmo princípio de organização espacial. Um espaço de transição entre o exterior e o interior, onde é possível circular parcialmente abrigado e olhar a paisagem ao redor. Cumpre também um papel quase ritualístico, uma vez que este espaço funciona como uma preparação psicológica e sinestésica antes da surpresa maior, que é o deslumbrar o espaço central, seja ele um altar ou um salão de exposições. A *loggia* de Niemeyer é inclinada, aumenta o ângulo de visão, permite

o mar chegar mais próximo do olhar de quem está sentado na bancada. O vidro vai até os limites do plano da laje, evidencia o balanço e a independência entre caixilho e estrutura, torna contínuo e ininterrupto o olhar que percorre a panorâmica da baía de Guanabara.

1 Salão de exposições
2 Galeria periférica (*loggia*)

◀ 130

MAC / Planta esquemática do museu
Fonte: Desenho do autor

▼ 131

Croquis de Oscar Niemeyer (galeria periférica)
Fonte: Museu de Arte Contemporânea de Niterói
Rio de Janeiro: Revan, 2ª edição, 2000

◀ 132

Partenon / Planta esquemática
Fonte: Desenho do autor

◀ 133

Foto de Tim Spragens

Fonte: www.borderless-photos.de/MAC/mac06.jpg

▼ 134

Diagrama esquemático

Fonte: Desenho do autor

Os enquadramentos são deslumbrantes. Ilhas ao longe, os morros do Rio de Janeiro ao fundo, o mar abaixo. A galeria criada se torna quase tão importante quanto o acervo abrigado pelo museu. Todos querem se sentar e observar a paisagem, sem pressa. A esquadria inclinada em ângulo [fig.134] agudo, transmite uma intensa sensação de estarmos em uma espécie de espaçonave que repousa imóvel, traz o mar mais próximo. A presença da estrutura desaparece neste momento. Somente a marcação do ritmo dos caixilhos das esquadrias se evidenciam, e não comprometem as visuais. A continuidade durante o caminhar pela galeria se torna quase didática, parece que a paisagem de Niterói e do Rio de Janeiro se tornam mais compreensíveis e ainda mais belas.

135,136 ►

Fotos de Kadu Niemeyer

Fonte: Museu de Arte Contemporânea de Niterói.
Rio de Janeiro: Revan, 2ª edição, 2000.

137 ►

Fonte: <http://cafepradois.files.wordpress.com/2007/01/boliche-niteroi-054.jpg>

Redução ao impossível, expressão frequentemente utilizada por Aristóteles e que Corbusier vai utilizar em arquitetura para dizer que:

As leis da gravidade, da estática e da dinâmica se impõem por meio de uma *reductio ad absurdum*: tudo tem de se manter ligado ou desmoronará.
(CORBUSIER, 1986, p.73-74).

▲ 138

Detalhe ampliado do sistema estrutural
Fonte: Museu de Arte Contemporânea de Niterói
Rio de Janeiro: Revan, 2ª edição, 2000

Assim como a afirmativa de Corbusier baseada na filosofia de Aristóteles, na obra de Niemeyer, o edifício funciona como um sistema que só se torna possível pela precisa tensão entre estrutura e forma, sem distinção ou separação das partes. Nada é descartável, tudo se torna essencialmente vital e absoluto. É nesta síntese entre estrutura e forma e ao mesmo tempo na simplicidade conseguida que o edifício consegue uma monumentalidade que traduz a universalidade característica dos monumentos da antiguidade clássica. No esquema estrutural [fig.138], percebemos como os cabos de protensão criam uma amarração de intensa conexão com a centralidade do apoio, garantido a estabilidade do conjunto. Evidentemente podemos, facilmente, destacar partes do Partenon e separá-las individualmente, assim como têm sido estudados os estilos de colunas ao longo da história. No entanto, todos os elementos presentes tem uma função muito clara e coerente, seja de ordem estrutural, como as colunas feitas para suportar o peso da cobertura. Simbólica, como nos relevos do frontão, sinalizando a cultura grega. Proporcional, nos artifícios utilizados para a correção da perspectiva. A taça monumental é racionalmente explicável a partir de uma forma poeticamente concebida, que atende, com argumentos muito convincentes, a sua explícita relação com o lugar.

Percebe-se em Mac Niterói a evolução de um processo ao longo da carreira do arquiteto. Aqui vale a pena citar Raimund Abraham¹⁵ quando diz que o processo de criação oscila entre a negação e a conciliação em um embate contínuo entre o ideal e a matéria. A arquitetura que presenciamos neste edifício é explicitamente uma evocação da presença e da ausência do homem. Um monumento erigido como símbolo que contrasta com o sítio e a natureza intocada e traz as atenções para si, ao mesmo tempo, em que torna possível uma melhor compreensão da paisagem ao redor. É talvez, dentro da galeria periférica do Mac que podemos ter uma compreensão global de toda baía da Guanabara. Ironicamente, esta arquitetura é feita e erigida de maneira a que todos a reverenciem, como todo tipo de monumento. A natureza se torna pano de fundo para a grande taça branca, que agora traz para si todas as atenções. Uma vez passado o estado de surpresa inicial pela visão do inusitado objeto ao alto do morro, é possível reintegrar arquitetura e natureza. O mar e o céu se tornam ainda mais presentes. O forte azul celeste contrasta com as bordas brancas e precisas da circularidade do museu. O promontório onde se encontra vira mirante para o mar, para o próprio museu. Um reivindica o outro, demarcando a presença humana no lugar.

Novamente, o homem se encontra entre a terra e o céu e a arquitetura é algo que tramita entre ambos e torna o mundo mais visível. Permite ao homem habitar poeticamente, que é o objetivo último da arquitetura. Se conforma então, uma relação de domínio e submissão entre arquitetura e natureza, onde a primeira só se torna possível perante a existência da segunda. O edifício de Niemeyer só faz sentido erguido ali, no alto, com vista panorâmica do mar, elevado do chão, estruturalmente viabilizado, elegantemente proporcionado e estrategicamente posicionado. Um gesto transformado em museu, nascido a partir de um processo de amadurecimento de décadas, onde as formas que o originaram, em certa medida, sempre tiveram em seu cerne o conceito original do edifício ícone que se abre ao céu, no alto de uma colina. A baía de Guanabara agora também tem sua cidade alta, sua Acrópole feita de um edifício só, que mira a tudo em seu redor e reivindica para si as atenções de uma divindade.

15 NESBITT, Kate. Uma nova agenda para arquitetura: antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.500.

H o r i z o n t a l i d a d e e c o n t r a p o n t o

O contraponto¹⁶, na música, é uma técnica usada, na composição, onde duas ou mais vozes melódicas são compostas levando-se em conta, simultaneamente: o perfil melódico de cada uma delas; e a qualidade intervalar e harmônica gerada pela sobreposição de duas ou mais melodias. Nas obras que iremos analisar, existe a predominância de uma volumetria cartesiana, que funciona como um fundo, para um volume, “em contraponto”, de forte contraste, que assume formas mais livres. Estas relações entre fundo e figura irão se desenhar entre os elementos do próprio edifício e entre o edifício e o lugar, criando um interessante jogo de escalas, proporção e forma. As obras a serem analisadas são: A sede do Partido Comunista Francês, a bolsa de trabalho de Bobigny, a universidade de Constantine e o MON - Museu Oscar Niemeyer. A idéia é mostrar as relações entre edifício e lugar em que pesem as estratégias de criar um elemento de forte contraste, em primeiro plano, em detrimento de um volume maior, em segundo plano, um fundo, que comportaria a maior parte do programa de necessidades. Algumas obras são evidentes precursores de um trajeto e contemporâneas entre si. Aqui, o colégio estadual em Belo Horizonte irá criar raízes para o surgimento, décadas depois, do museu Oscar Niemeyer, em Curitiba, contemporâneo da universidade de Constantine, ambos projetados no início dos anos 1970.

A criação de um volume em formas livres em primeiro plano, geralmente proporciona, nas obras citadas, a abertura de perspectivas para o edifício maior ao fundo, de arquitetura mais silenciosa enquanto expressão plástica. Isto permite a expansão do espaço público e estabelece novas relações entre a rua e o edifício, transformando a percepção do lugar. O conjunto formado por ambos os volumes parece gerar a um primeiro momento, uma dissonância visual, que vai, aos poucos, se diluindo na acertada escolha de proporções e forma. O resultado então, transita do estranhamento inicial, para uma contemplação do todo, clarificando as relações implícitas entre edifício e lugar, entre uma horizontalidade neutra e o volume plástico. Em todos os estudos de caso, o programa se divide em duas partes: Uma, um edifício em barra, que acomoda funções de ordem administrativa (escritórios, salas de aula, de exposição), que requer uma geometria mais cartesiana e funcional. A outra, o edifício exceção, expressivo e escultórico, foco da composição, contém espaços dedicados a eventos sociais (auditório, sala de conferência, teatro). É nesta divisão básica do programa em duas partes, que o arquiteto consegue um “contraponto arquitetônico” e dialoga com o lugar.

Partido Comunista Francês
(1965-1981) Paris, França

Nascido durante a segunda viagem de Niemeyer à Paris em 1965, a sede do PCF ocupa um terreno de largura contida, medida esta, ajustada em função da expansão do Boulevard do bairro de *La Villete*. A partir destas contingências, o projeto começa a nascer de uma forma curva, que se alonga ocupando a diagonal do terreno, ao passo em que, libera a perspectiva da rua e cria o recuo necessário para a implantação do volume do auditório. Nos croquis de implantação [fig.140], o olho traça o ângulo de visual a partir do início do terreno, bem como a altura do edifício em relação a perspectiva da rua. Na foto da maquete [fig.139] o conjunto se torna claro. A calota da sala de conferências, o volume curvo do edifício administrativo e a torre com as circulações verticais. A posição da torre de circulação vertical ao fundo [fig.141] permite uma liberdade para futuras adaptações das plantas livres dos pisos.

139 ▲

Foto da maquete
Fonte: Niemeyer. Belmont sur Lausanne:
Alphabet, 1977, pgs. 378-379

140 ▲

Croquis de Oscar Niemeyer
Fonte: Niemeyer. Belmont sur Lausanne:
Alphabet, 1977, pg. 277

▲ 141

Croquis de Oscar Niemeyer (planta tipo)
Fonte: Niemeyer. Belmont sur Lausanne:
Alphabet, 1977, pg. 277

▲ 142

Croquis de Oscar Niemeyer (conjunto)
Fonte: Niemeyer. Belmont sur Lausanne:
Alphabet, 1977, pg. 277

▲ 143

Croquis de Oscar Niemeyer (conjunto)
Fonte: Niemeyer. Oscar Niemeyer:
Almed, São Paulo 1985, pg. 85

Surge então, uma praça seca que acomoda a calota [fig.142] e que abre a perspectiva para o edifício em curva, em segundo plano. O terreno em forma afunilada não limita o conjunto, mas condiciona que o edifício ao fundo acomode a curva que se adapta da maneira mais ajustada para a abertura das visuais. Nasce também a idéia de criar uma topografia ajustada de maneira a que o acesso se fizesse por uma entrada, um vão, em meio a um plano inclinado em concreto, simulando um pequeno morro artificial [figs.143,144]. Desta maneira, a solução tradicional, de simplesmente entrar de maneira direta no mesmo nível dos pilotis, seria descartada, dando lugar a esta solução, que em certo sentido, cria uma espécie de mistério, uma vez que a transparência do piso térreo não se revela. O conteúdo do espaço do saguão fica resguardado da vista, e a marquise branca é o único sinalizador que conduz à entrada [figs.145,146]. A lógica da forma em calota, que nasce do chão, também se estende à base do edifício. O piso se eleva em curva e repousa sob a laje do primeiro pavimento. A inclinação da laje em conjunto com o piso, que sobe em curva, cria uma interessante concavidade, separada por única e contínua janela em fita que solta piso e teto [fig.145].

144 ▲

Croquis de Oscar Niemeyer (acesso)
Fonte: Niemeyer. Belmont sur Lausanne:
Alphabet, 1977, pg. 278

▲ 145

Foto do acesso

Fonte: <http://www.flickr.com/photos/cidadebaixa/2341256319/sizes/l/in/photostream/>

◀ 146

Detalhe da marquise e da escultura

Fonte: <http://www.flickr.com/photos/cidadebaixa/2342088196/sizes/m/in/photostream/>

Uma interessante conexão é conseguida entre o pavimento, em primeiro subsolo, e o acesso à grande sala de conferências, dentro do volume da calota. A percepção desta, por sua vez, é interrompida pela laje de cobertura da praça. O que se frui internamente a este saguão, é a seção da calota, onde são posicionados os acessos para a sala. Uma faixa de luz zenital se desenvolve em parte do perímetro do círculo e banha de luz natural parte do espaço interno [fig.147], trazendo um pouco da atmosfera externa para o interior e soltando o plano da laje do volume puro. Nestes acessos é possível perceber a espessura da casca, somente o estruturalmente necessário. Portas de correr são embutidas nesta espessura. O carpet, em tom verde, se estende do piso do saguão ao interior da sala de conferências [fig.148], sem interrupção do plano de piso, o que enfatiza o peso visual da calota no chão. Com as portas fechadas [fig.149], a percepção da continuidade do piso se perde e o hermetismo da forma agora parece remeter a uma nave, cena de ficção científica, que suscita no observador a curiosidade da revelação de seu conteúdo.

▲ 147

Acesso à sala de conferências

Fonte: <http://www.flickr.com/photos/8359219@N02/503474739/>

▲ 148

Acessos à sala de conferências (Detalhe da continuidade do piso)

Fonte: <http://www.flickr.com/photos/mcmo/673570294/in/photostream/>

▲ 149

Portas de acesso fechadas

Fonte: <http://www.flickr.com/photos/mcmo/67354555/in/photostream/>

Internamente, a cúpula é dotada de um sistema formado de pequenas aletas em alumínio [fig.150], que refletem a luz entre si e criam uma atmosfera de brilho e luminosidade uniformes, criando uma exuberância que dissolve os limites exatos da forma e conduz o olhar em duas escalas: a escala do olhar que tudo engloba e que percebe a forma em calota, contínua, e a do olhar que se atem ao detalhe das aletas e da luz que irradia, criando interessantes brilhos e reflexos. A cúpula, que por fora é lisa e imaculada, aqui, internamente, recebe uma textura rica, que convida ao tato. Para potencializar a acústica, um plano em uma dupla dobra curva, forma uma concha acústica [fig.151]. Esta concha tem sua superfície lisa e em branco, o que cria um contraponto interno à cúpula, uma vez que este elemento se projeta e estabelece um contraste entre o liso e o rugoso e marca, internamente, o território do palestrante. A continuidade da leitura da cúpula não é interrompida, pois a concha se sobrepõem à casca. Os vãos dos acessos [fig.152] são emoldurados em superfície branca lisa, destacando as portas de correr que fazem o fechamento da sala.

◀150 Detalhe da concha

Fonte: <http://www.flickr.com/photos/88585721@N00/145667928/>

◀151 Detalhe do forro

Fonte: <http://www.flickr.com/photos/laurenmanning/2726718461/in/photostream/>

◀152 Acessos

Fonte: <http://www.flickr.com/photos/laurenmanning/2726720383/sizes/l/in/photostream/>

O forro¹⁷, pode, metaforicamente, nos remeter à uma estrutura natural, como a das folhas das árvores presentes no Boulevard. Esta não intencionalidade estabelece uma relação interessante entre o todo e as partes. A figura da forma pura, lisa e imaculadamente branca [fig.154] da calota, agora ao avesso, ou seja, internamente, recebe a textura das plaquetas metálicas. Milhares de pequenos elementos, fixados lado a lado, para produzir interessantes efeitos de luz e reflexo [fig.153]. Um pouco dos detalhes presentes na natureza, no fora, migram para dentro da calota. Um pouco da exuberância de texturas do entorno, das folhas das árvores, se transformam agora, em forma abstrata e ao mesmo tempo funcional. Reveste o espaço interno como uma espécie de "fruta arquitetônica", solta em praça seca, com lisa casca externa e sementes internas. Ao sair do edifício, pela escadaria de acesso [fig.155], o contraste entre claro e escuro revela a calota branca repousada à frente, e a universalidade da forma esférica cria um contraponto com o verde das árvores em segundo plano, assim como com a arquitetura francesa do séc. XIX, mais ao fundo [fig.156], em tom mais escuro.

153 ▲

Vista global interna da calota
Fonte: http://www.flickr.com/photos/phil_needs/1115570320/in/photostream/

154 ▲

Vista a partir do embasamento curvo
Fonte: <http://www.flickr.com/photos/rucativava/18732305/in/photostream/>

17 Esta solução já havia sido adotada pelo arquiteto para o interior da cúpula do senado no edifício do Congresso Nacional em Brasília(1958).

155 ▲

Vista saindo do acesso

Fonte: http://www.flickr.com/photos/phil_needs/1115574540/in/photostream/

◀156

Calota e arquitetura francesa ao fundo

Fonte: <http://www.flickr.com/photos/rmx/634800922/in/set-72157600201047856/>

157 ▲

Vista do observador

Fonte: Foto de Charlotte Balavoine

[http://en.wikipedia.org/wiki/Image:](http://en.wikipedia.org/wiki/Image:French-communist-party-hq2.jpg)

French-communist-party-hq2.jpg

158 ▼

Vista da esquina

Fonte: Foto de Charlotte Balavoine

[http://en.wikipedia.org/wiki/Image:](http://en.wikipedia.org/wiki/Image:French-communist-party-hq1.jpg)

French-communist-party-hq1.jpg

Ao observar a foto aérea, o plano para o Boulevard de La Villete [fig.159], se mostra expresso. A configuração urbana estabelecida deixa bem clara a geometria das ruas e calçadas que culminam em uma pequena praça central. Axialidades priorizando pontos, rótulas e valorizando grandes perspectivas. Este sempre foi o princípio do plano urbanístico de Haussmann para Paris. O projeto cria um afastamento do alinhamento predial regulador [fig.160] e concede assim uma pequena praça semi pública como continuidade da calçada. O edifício em curva (bloco administrativo), se posiciona aos fundos, enquanto a calota branca, mais a frente. Uma descontinuidade da malha tradicional é criada aqui em prol de uma valorização pertinente e essencial, a forma em calota, que deve necessariamente acontecer solta, livre de limites justos, para ser observada de todos os ângulos possíveis, como uma escultura. O vidro escuro do edifício de escritórios, ao fundo [fig.157], cria um forte contraste com o volume branco e esférico da sala de conferências. A calota exercita seus dotes de forma universal que se expande em todas as direções e cria uma aura positiva que envolve o local. Assentada em uma leve rampa acima do nível da rua, ela cria uma pequena tensão [fig.158] entre a topografia existente e a forma absoluta. Mais de perto, na foto aérea ampliada [fig.161], fica nítido o desenho dos limites do conjunto. É possível perceber os perímetros das quadras vizinhas e o desenho ovalado da praça, bem como os limites precisos do edifício

[fig.162].

As ruas se desenvolvem em direção a praça. Praça seca, rampa de acesso, a calota e o edifício com a torre de circulação vertical ao fundo. Aqui percebe-se como os recuos dos edifícios vizinhos foram solucionados de maneira a conseguir o mínimo de medidas necessárias à independência formal. Uma parte do terreno foi mantida com grama, criando um contraste com a superfície em concreto que abriga a calota [fig.163], e na cobertura, percebemos o desenho da laje sobreposto a outras camadas de laje em forma orgânica e escalonada, unidos por uma marquise em forma pontiaguda. Uma espécie de península artificial em concreto, situada na laje de cobertura. Também dois recortes na laje posicionados nas extremidades criam vazios em formas livres. A idéia de olhar a paisagem ao redor parece se intensificar nestas plataformas escultóricas presentes na cobertura. O lugar quer ser contemplado do alto. A arquitetura agora se rende como um simples belvedere que permite o olhar de si para o todo. A forma da calota se expande em todos os sentidos [fig.164] e a linha sinuosa do bloco administrativo faz alusão de continuidade além de seus limites geométricos.

159 ▲

Foto aérea

Fonte: Google Earth, 2008

The GeoInformation Group / InterAtlas

160 ▲

Foto aérea com diagrama do autor
Fonte: Google Earth, 2008
The GeoInformation Group / InterAtlas

161 ▲

Foto aérea

Fonte: Google Earth, 2008

The GeoInformation Group / InterAtlas

162 ▲

Foto aérea com diagrama do autor

Fonte: Google Earth, 2008

The Geoinformation Group / InterAtlas

163 ▲

Foto aérea

Fonte: Google Earth, 2008

The GeoInformation Group / InterAtlas

164▲

Foto aérea com diagrama do autor

Fonte: Google Earth, 2008

The GeoInformation Group / InterAtlas

A idéia de um terraço mirante em que uma topografia artificial é criada, coroa o edifício. Sem vegetação ou quaisquer outros elementos, curvas escalonadas em degraus altos, metaforizam o conceito de um terreno artificial em concreto [figs.165,166,167]. A cobertura se transforma então, em um espaço de contemplação da cidade de Paris, onde pessoas procuram as melhores vistas do bairro. A relação com o lugar fecha então um percurso, que se desenvolve, desde a chegada em pequena praça seca e o contato com o volume em forma de calota, passando pelo saguão, os espaços de conexão, o interior da sala de conferências, os pavimentos de escritórios, até o coroamento do edifício, onde a vista panorâmica do entorno, abstrai por momentos, a própria presença do edifício em si. O que importa agora é a paisagem ao redor, do Boulevard de *La Villete*. O lugar é observado de cima e quem se apóia no guarda corpo pode ver também a calota logo abaixo, em seu branco contrastante com o verde das árvores das ruas. Agora o lugar quer

168 ►

Foto da maquete

Fonte: Exposição 100 anos de Niemeyer-MON

Foto do autor

Sequência de fotos do terraço

◄ 165

Fonte: <http://www.flickr.com/photos/missmin/12626258/sizes/o/>

◄ 166

Fonte: <http://www.flickr.com/photos/missmin/12626275/sizes/o/>

◄ 167

Fonte: <http://www.flickr.com/photos/missmin/12626300/sizes/o/>

Bolsa de trabalho
(1972) Bobigny, França

▲ 169

Foto da maquete (geral)
Fonte: Niemeyer, Belmont sur Lausanne:
Alphabet, 1977, pgs. 476-477.

▲ 170

Foto da maquete (auditório)
Fonte: Niemeyer, Belmont sur Lausanne:
Alphabet, 1977, pgs. 478

ser contemplado do alto.

Um edifício em barra horizontal ao fundo, uma praça rebaixada de acesso e uma forma excepcional para o auditório. Mais uma vez a idéia do contraste entre figura e fundo se faz presente. Agora o auditório assume uma forma menos estática e pura, e parece brotar do chão¹⁸, nascendo em base curva e alargada e se estreitando até o cume, como mostra a foto da maquete [fig.169]. Como em Le Havre, a forma plástica do auditório parece emergir das profundezas da terra, de maneira quase selvagem, como um ser gigante que bota sua cabeça e parte do corpo para fora de um solo movediço. O edifício de escritórios ao fundo é austero, de modulação estrutural clara (vãos de 7,50m), atua como coadjuvante. Os dois, estabelecem uma linguagem de sincronia em que um, o edifício, se posiciona de maneira neutra, que aliás faz juz ao programa, planta livre para espaços de escritórios, enquanto que o outro, auditório, dá ênfase ao espetáculo, ao grande espaço de reunião de pessoas em que o evento de uma palestra ou apresentação se transfere como um evento formal, que se expressa na forma. Um volume para o auditório criado quase que como um fenômeno natural, que expressa a si, tanto quanto aos eventos que abriga [fig.170].

18 A solução do acesso em praça rebaixada é contemporânea ao centro cultural em Le Havre.

Na seqüência de fotos aéreas [figs.171,173,175], observa-se como o volume se destaca da malha urbana, tanto quanto em Havre (*Le Volcan*), quanto em Paris (PCF). Aqui, entretanto, a forma do auditório em planta nos remete a um leque, que nasce geometrizado, a partir de uma fatia de círculo. A rótula viária que resolve a conexão das vias principais, parece servir de inspiração para o desenho do perfil da forma do auditório. Desde a foto aérea mais abrangente [figs.171,172] a presença do edifício é clara. Logo abaixo da rótula central, a forma em leque junto ao volume paralelepédico do edifício, ficam evidentes. Aqui temos uma tipologia de lote similar a do Partido Comunista Francês, onde uma generosa esplanada é criada em esquina para acomodar o volume de exceção, enquanto que o edifício de escritórios se posiciona mais ao fundo. Novamente o lugar escolhido na cidade é um ponto de articulação urbana, proporcionando privilegiadas perspectivas do edifício. Na imagem mais ampliada [figs.173,174], já identificamos o desenho da praça rebaixada de acesso ao auditório e o embasamento, bem como as relações proporcionais entre os espaços público e semi-público das calçadas e das áreas ocupadas pelo edifício e auditório no terreno. À direita, uma praça comporta um pequeno monumento, além de possuir um desenho de paisagismo geometrizado aos moldes dos jardins franceses. Fica explícita a junção das quatro vias arteriais de acesso desembocando na rótula. Olhando ainda mais de perto [fig.175,176],

a praça à direita e a praça seca, projetada pelo arquiteto, criam um diálogo entre espaços públicos vazios, em que ambos se interligam visualmente, separados apenas pela via de veículos, bem como uma ligação em arco, em que a forma em leque do auditório parece, por alguns momentos, seligar visualmente a alameda de árvores, também dispostas em curva, como se a forma do auditório se expandi-se além dos limites do terreno. Traçando um grande arco, identifica-se uma geometria [fig.176], que engloba as relações de forma entre o círculo que gera a forma em leque do auditório e o da rótula viária. O volume do auditório cria vetores que revolvem e ascendem em direção ao céu, enquanto que o edifício de escritórios cria uma estaticidade linear que equilibra o conjunto.

171 ▲

Foto aérea

Fonte: Google Earth, 2008

The GeoInformation Group / InterAtlas

172▲

Foto aérea com diagrama do autor
Fonte: Google Earth, 2008
The GeoInformation Group / InterAtlas

173 ▲

Foto aérea

Fonte: Google Earth, 2008

The GeoInformation Group / InterAtlas

174▲

Foto aérea com diagrama do autor

Fonte: Google Earth, 2008

The GeoInformation Group / InterAtlas

175▲

Foto aérea

Fonte: Google Earth, 2008

The GeoInformation Group / InterAtlas

176▲

Foto aérea com diagrama do autor
 Fonte: Google Earth, 2008
 The GeoInformation Group / InterAtlas

Antecedentes

A idéia de uma forma escultórica e ascensional, próxima à morfologia adotada em Bobigny, tem sua origem no projeto para o auditório do MES (Ministério da Educação e Saúde no Rio, 1936-43). O volume do auditório funcionaria como um contraponto formal do edifício em barra do MES, onde a forma teria sido criada de maneira a permitir a vista da torre ao fundo [figs.177,178]. Cerca de vinte anos depois, Bobigny parece recriar o modelo, mas agora de forma mais sintética. As vigas pórtico curvas, que antes ficavam à mostra, agora se tornam sulcos em uma casca contínua e lisa [fig.179]. As faces laterais são tratadas em superfície lisa e branca, sem as texturas do projeto antecedente, resolvidas em mosaicos e brises. O conceito de um volume que cria um perfil sinuoso, perante o volume cartesiano ao fundo, porém, é o mesmo. Diferentemente do Partido Comunista Francês, onde a forma pura da calota se assenta de maneira mais austera e baixa, em Bobigny, a forma acontece como em Havre, forte e, intencionalmente, escultórica. Um volume em curva que impõem seu papel simbólico no conjunto, e se vale da sobriedade do escuro edifício de escritórios em segundo plano, para exaltar seu apelo plástico. A superfície, em tom cinza claro do concreto aparente da casca, cria um contraste com o negro dos vidros do edifício ao fundo, ao mesmo tempo que, estabelece uma unidade de leitura, uma vez que os sulcos lineares que se sucedem ao longo da cobertura do auditório entram em diálogo com as linhas verticais definidas pelos

pilares em concreto.

Estes, dividem as faixas de vidro do edifício e ao mesmo tempo funcionam como montantes. Balanços laterais conferem um pouco de leveza nas extremidades do bloco do edifício de escritórios, suavizando os encontros entre os pilotis e a viga do embasamento.

177 ▲

Foto da maquete e croquis
Fonte: Niemeyer. Belmont sur Lausanne:
Alphabet, 1977, pg. 68

178 ▲

Fotomontagem do auditório: MES (1948)
 Fonte: Niemeyer. Belmont sur Lausanne:
 Alphabet, 1977, pg. 69

◀ 179

Vista do observador
 Fonte: [http://images.google.com.br/](http://images.google.com.br/imgres?imgurl=http://www.pushpullbar.com)
[imgres?imgurl=http://www.pushpullbar.com](http://www.pushpullbar.com)

O volume do auditório por dentro [figs.180,181], revela toda a sua exuberância curvilínea. Os sulcos que se alongam no exterior ao longo da casca, internamente, se transformam em estreitas faixas de luz, poeticamente casadas com os requisitos técnicos. A empena que ascende e termina em perfil retangular a partir das curvas que brotam do chão, se converte no palco, um fundo que define o território do palestrante, de onde pode expandir sua voz pela forma, que se expande ao fundo.

Esboçados alguns passos, desembocamos no auditório. Será possível aliás conceder-se um nome a esse interior barroco, o feito de formas que deslizam, fogem, encontram-se aqui para mais adiante se afastarem, esposam-se afinal e se entrelaçam em uma fantasmagoria de formas e cores aprazíveis, hospitaleiras, sensíveis, nunca terminadas e sempre renovadas. Seja qual for o ponto de enfoque, a própria perspectiva foi abolida. (MÓDULO, 1978,p. 45).

Esta excepcional vocação em criar uma espacialidade mágica aos recintos internos, sejam estes, um auditório, aqui, no caso de Bobigny, nunca havia sido experimentada. Resolve a si enquanto propósito social, cultural, técnico e icônico. É sem dúvida um auditório que foge à regras tipológicas pré-estabelecidas pela história da arquitetura e cria a si como um ser, um tipo de **albatroz** em concreto, como foi apelidado na época, que emerge do plano inclinado da praça conciso da sua integridade

▲ 180,181

Fotos do interior do auditório
Fonte:Revista Módulo n.50,1978

formal única em direção ao céu.

A foto da direita [fig.182], mostra parte da praça rebaixada e o cromatismo que foi impresso na superfície da empena curva lateral do auditório, voltada para o edifício de escritórios. Um amarelo intenso, caracterizando uma intenção em delimitar uma concavidade associada ao espaço semi público, próximo ao bloco em vidro escuro, onde o diálogo entre os dois volumes fica mais intenso. Do lado de fora, a empena curva é branca, se relaciona com o espaço público, aberto, com a rua e a perspectiva da quadra. A grande parede em concreto aparente [figs.183] que junta as empenas curvas laterais, repousa no piso da praça, em rampa, aberta e generosa, e a medida que chega ao topo, se retangulariza para enquadrar a geometria. Olhando quase de frente [fig.184] é possível identificar uma relação de geometria entre a empena do auditório e o edifício de escritórios, em uma sutil mas afinada intenção de unidade do conjunto. O concreto aparente da empena se harmoniza com a racionalidade modular dos pilares, também em concreto aparente, do edifício ao fundo. Conexões visuais que fazem com que duas formas absolutamente singulares, criem pontos de harmonia formal.

▲ 182

Foto da praça
Fonte: Revista Módulo n.50, 1978.

183 ▼

Foto lateral da empena
Fonte: Acervo Instituto Oscar Niemeyer

184 ▼

Foto frontal da empena
Fonte: fotos de LUIZ AMAURETY SILVA
DA SILVEIRA, 2004.

▼ 185,186,187,188

Sequência de fotos do auditório

Fonte: fotos de LUIZ AMAURETY SILVA
DA SILVEIRA, 2004.

189,190,191,192 ▼

Diagramas de contraste de forma

Fonte: Desenho do autor.

A dinâmica gerada pelo volume do auditório é percebida ao percorrermos várias vistas ao seu redor. São inúmeras as mudanças de perspectiva [figs.185-188] que se sucedem e que conectam o volume em si, o plano em rampa da praça e a linha do robusto guarda corpo que delimita o início da laje do embasamento. A geometria da forma criada para o auditório parece se torcer, desenvolvendo-se da base até o cume, com seus sulcos e empenas curvas. Do nível do observador, a forma se mostra mais alongada e se revela em toda sua altura a partir do nível da praça, onde a sua monumentalidade é, talvez comparável, com a sensação que se deve ter quando, uma pequena embarcação, fica lado a lado com um navio de grande porte. Uma sensação de surpresa, respeito e temor, causados pela força e intensidade gerados pela colossal diferença de escala entre ambos.

Os diagramas de contraste [figs.189-192], procuram mostrar a relação formal entre: os contornos do auditório, os edifício vizinhos e o céu. É uma forma arquitetônica nascida em Bobigny e repousada em praça convidativa. Um contraponto entre o barroco e o clássico, entre a austeridade estrutural e a ousadia formal. Um programa dividido em duas partes e que dialoga com o lugar. Um contraponto entre um “abstrato albatroz” e uma parede em cristal negro. Da rua, a vista do conjunto [fig.193], um casamento surpreendentemente singular entre duas naturezas distintas, mas complementares.

193▼

Foto do conjunto
Fonte: Foto de Marcel Gautherot.

Universidade de Constantine
(1969-1972) Argel, Argélia

O projeto da Universidade de Constantine nasce a partir do conceito de universidade aberta¹⁹, de Darcy Ribeiro. O programa foi elaborado em equipe multidisciplinar formada por: um antropólogo (Darcy Ribeiro), um educador, um biólogo e um físico nuclear. O programa original previa 20 edifícios, sendo estes reduzidos a seis, no projeto definitivo [figs.194,195]. Dois blocos compridos e em forma de barra, ambos com 300 metros de comprimento. Um, paralelepípedo, para as salas de aula e auditórios, e outro, em curva aberta, para a área de ciências acomodar os laboratórios. Dois edifícios cilíndricos, um para a biblioteca e outro para o restaurante. Uma generosa praça seca acomoda o edifício mais plástico do conjunto, o auditório em forma de dupla casca estruturada por viga biapoiada. Por último, a torre de administração, que cria a verticalidade que o conjunto precisa para equilibrar as relações entre horizonte e céu. O conjunto que pode ser visto na foto aérea [fig.196], aparece destacado em amarelo para uma ênfase maior [fig.197] e é onde percebemos as estratégias de ocupação do território. O extenso bloco das salas de aula ocupa a posição de fundo da composição, agrupando os outros edifícios ao seu redor. Vetores de direção [fig.197] nos mostram os eixos principais do conjunto e a maneira como as formas criam relações entre si a partir do elemento agrupador, que é a praça seca.

A partir dela, deste generoso tapete em concreto, todos os edifícios se comunicam entre si. Para reduzirmos a análise ao que vem sendo dito em termos do assunto horizontalidade e contraponto, iremos mostrar apenas as relações que se estabelecem entre o edifício das classes e o auditório em forma de casca, bem como a relação de ambos com a praça [fig.198].

194,195 ▲

Fotos da maquete

Fonte: Exposição 100 anos de Niemeyer-MON

Foto do autor

19 Ver o conceito de universidade aberta em: RIBEIRO, Darcy. "UnB - Invenção e Descaminho". Rio de Janeiro: Editora Avenir, 1978.

196 ▲

Foto aérea

Fonte: Google Earth

Image © 2008 DigitalGlobe

197 ▲

Foto aérea com diagrama do autor
 Fonte: Google Earth
 Image © 2008 DigitalGlobe

198 ▲

Foto aérea com diagrama do autor
destacando os edifícios a serem analisados
Fonte: Google Earth
Image © 2008 DigitalGlobe

▲ 199

Foto do edifício de classes
Fonte: Penteadó, Hélio. Oscar Niemeyer;
Editora Almed: São Paulo, 1985. Pg.97.

▲ 200

Foto da iluminação do edifício de classes
Fonte: Penteadó, Hélio. Oscar Niemeyer;
Editora Almed: São Paulo, 1985. Pg.100.

O edifício de classes é longo e a sua horizontalidade é marcante na paisagem [fig.199]. Com seus 40 metros de largura e 300 metros de extensão diluídos em poucos pontos de apoio, espaçados a cada de 50 metros, ao meio, e com 25 metros de balanço, nas extremidades, parece mais leve visualmente do que de fato é. O nível térreo é livre, os pilotis permitem a permeabilidade visual através da paisagem, enquanto que a viga de 4,5 metros de altura e 30 centímetros de espessura, garante a estabilidade exigida [fig.201]. "[...] A parede que as colunas suportam vai ter 1,50m de espessura. E nós a fizemos com 30cm". (NIEMEYER, 2004, P. 213). A proporção é monumental e esmagadora, os balanços das pontas parecem inacreditavelmente possíveis, uma suspensão garantida pela técnica do concreto mas, quase inverosímil visualmente [fig.202]. Uma monumentalidade conseguida na horizontal, sob o céu de Argel, que garante o livre circular através deste amplo terreno. As salas de aula, no piso superior, são iluminadas por sheds em formato retangular [fig.200], o que garante a forma monolítica e praticamente sem aberturas do volume. A relação com o exterior é internalizada, as visuais de fora deixam de ter importância. Pátios internos criam um microclima adequado para as condições mínimas de ventilação e iluminação.

▼201

Croquis/fotomontagem do esquema estrutural
Fonte: Niemeyer. Belmont sur Lausanne:
Alphabet, 1977, pgs. 420-421.

202▲

Foto do bloco de aulas
Fonte: Revista Módulo n.47, 1977

A praça cívica [fig.203], que agrupa o conjunto, se apresenta como um plano de base para os edifícios, uma espécie de ordenador territorial, ao redor do qual se cumpre o ritual de organização da arquitetura. Um grande espaço de circulação entre os blocos, não um simples caminho marcado por circulações lineares e estreitas, mas um gigante tapete de concreto, que permite o circular em várias direções, de maneira livre e descompromissada, sem um vínculo definido previamente por caminhos lineares. Três espelhos d'água em formato circular estão dispostos próximos ao volume do auditório. Criam uma textura reflexiva, amaciam a rigidez do piso em concreto. A água reflete, refresca visualmente a estiação do conjunto, cria uma polaridade, traz um pouco do azul do céu para o chão [fig.204]. A verticalidade é marcada pelo edifício da administração, enquanto um esbelto totem, em concreto, se posiciona entre os círculos de água. A casca do volume do auditório repousa sobre o piso em concreto como uma asa em repouso, quebrando a geometria em malha do desenho das placas de concreto. A empena cega branca do edifício da administração cria uma unidade com o branco da casca. Ao fundo, os edifícios do entorno e a paisagem natural das montanhas definem o *genius loci* do lugar.

203 ▲

Croquis da praça

Fonte: Penteadó, Hélio. Oscar Niemeyer;
Editora Almed: São Paulo, 1985. Pg.89.

204 ▲

Foto da praça

Fonte: Penteados, Hélio. Oscar Niemeyer;
Editora Almed: São Paulo, 1985. Pg. 101.

205 ▲

Croquis do auditório

Fonte: Penteado, Hélio. Oscar Niemeyer;
Editora Almed: São Paulo, 1985. Pg.88.

A forma do auditório, em dupla casca, sustenta-se por generosa viga e parecem asas ancoradas ao chão [fig.206]. Como sempre, temos a sensação de que os esforços são levados ao limite da técnica. Faz o pesado parecer sempre leve e uma falsa sensação de um descompromisso, de solução fácil, como se o generoso vão gerado fosse algo quase banal em se equacionar. A estrutura racional e sintética, de novo, de onde nada se põem, nada se tira. Um totem em concreto [figs.204,207] cria um equilíbrio na vertical, como que dizendo para voltarmos o olhar em direção a suavidade da curva, que se contrapõem a linearidade e à retidão acinzentada do concreto aparente. Nos croquis [fig.205], a intenção quase precisa da forma definitiva construída. A lógica estrutural sempre forte e acertada. O auditório é sem dúvida o edifício mais expressivo de todo o conjunto. É o contraponto plástico ao rigor do bloco do edifício de classes. Se individualiza esculturalmente e estabelece um diálogo com a generosa praça seca que o abriga. Precisa de espaço para acontecer e este espaço lhe é concedido com folga e distâncias compatíveis entre seus edifícios vizinhos. No fim, cada edifício do conjunto se posiciona de maneira equilibrada, com seus pesos visuais adequados ao amplo terreno.

▲ 206

Foto do espelho d'água em primeiro plano
Fonte: Penteados, Hélio. Oscar Niemeyer;
Editora Almed: São Paulo, 1985. Pg.96.

207 ▼

Foto do totem e auditório
Fonte: Penteados, Hélio. Oscar Niemeyer;
Editora Almed: São Paulo, 1985. Pg.13.

De dentro do espaço gerado pelas cascas [figs.208,209], a moldura do espaço externo se dá em arcos parabólicos abertos. O céu e as pessoas se enquadram na geometria definida pelas curvas. A rugosidade da textura do concreto aparente, contrasta com a concisa superfície do azul do céu e com as texturas da vegetação próxima. Ao fundo, a horizontalidade do edifício de classes deixa marcado o contraponto entre, a regularidade cartesiana de seu monovolume e a forma livre das cascas [fig.210]. As montanhas, ao fundo, delimitam o horizonte e o céu de Argel. Parece que a universidade livre, idealizada por Darcy Ribeiro, conseguiu concretizar-se nos edifícios de Constantine. Sob o sol de Argel, espalham-se de maneira poética, estas arquiteturas nascidas para proliferar o conhecimento de uma nação.

▲ 208,209

Foto do interior da casca
Fonte: Revista Módulo n.47,1977

210 ►

Foto da casca e do
edifício de classes ao fundo
Fonte: Revista Módulo n.47,1977

MON - Museu Oscar Niemeyer
(2002) Curitiba, Brasil.

Construir sobre o já construído. Conceber um museu adaptado à um edifício existente e projetado pelo mesmo arquiteto. Projetado em 1967 e inaugurado em 1978, o edifício Humberto Castelo Branco foi originalmente planejado para ser o instituto educação do Paraná e fazia parte do conjunto do centro cívico, que contemplava ainda, paisagismo de Burle Marx, parcialmente executado. Ao contrário do uso originalmente previsto e por motivos políticos, acabou abrigando as secretarias do estado. Em 2001, 23 anos depois, além das adaptações realizadas para o novo uso, surge também um anexo, apelidado popularmente de “olho”. Em 2002 o MON (Museu Oscar Niemeyer) é inaugurado. Distribuído em três pisos; subsolo, térreo e 1º pavimento, o edifício finaliza um total de 26230,00 m² de área construída. O programa se constitui de área de exposições, auditório de médio porte, loja de conveniências, café e estacionamento externo aberto. Ao passante desavisado, vem a surpresa que nasce ao se deparar com um volume de forma extraordinária, o “olho” [fig.211], de proporções monumentais. Suspenso do chão, invade o espaço aéreo da esquina e se impõem pela singularidade. Na foto aérea [fig.212], percebe-se a proximidade de área de bosque nativo e de grande esplanada atrás do edifício existente, o que de certa maneira cria um fundo verde para o conjunto. O desenho das rampas sinuosas também é notadamente presente.

▲ 211

Vista do volume do anexo
Fonte: Foto do autor, 2008.

▲ 212

Foto aérea

Fonte: Foto de Jose Gomercindo

A implantação do museu acontece no conjunto projetado para a área do centro cívico de Curitiba. Nas fotos aéreas [figs.213,214], percebemos a situação do museu em relação ao bairro. Pelas proporções da barra do edifício existente somado ao novo anexo, ficam claros, mesmo na foto mais abrangente [fig.213], as relações que se estabelecem com o sítio existente. Um bairro preponderantemente residencial, em gabarito de altura moderado, é o lugar onde o museu se acomoda e lança suas proporções monumentais. A barra horizontal existente, o antigo edifício Castelo Branco, agora ganha o anexo em forma excepcional, que uma vez construído, parece ter sempre existido, tamanho é o acerto de proporções conseguido por Niemeyer. Uma grande massa verde de bosque nativo, à esquerda nas fotos, cria um fundo natural, uma textura que contrasta com a rigidez do paralelepípedo. Percebe-se a rampa sinuosa, os rasgos na laje, permitindo a criação dos pátios internos lineares, por onde entra a luz natural filtrada para as salas de exposição. Um dado importante é o recuo da esquina para a implantação do anexo, necessário para abrir a perspectiva em direção ao anexo em forma de olho. A barra horizontal se situa em um segundo plano e em um nível mais baixo que o nível da rua. No diagrama de figura fundo [fig.215], percebemos a massa verde do bosque, a presença do rio Ivo, o volume do anexo e do museu, bem como o adensamento do bairro, de caráter residencial.

213▲

Foto aérea

Fonte: Google Earth.
Digitalglobe, 2008.

◀ 214

Foto aérea

Fonte: Google Earth.
Digitalglobe, 2008.

▲ 215

Diagrama de figura fundo
Fonte: Desenho do autor

O precedente arquitetônico relativo ao MON é inegavelmente, enquanto estratégia compositiva, o colégio estadual em Belo Horizonte (1954). Em relação a este edifício, o que nos interessa, de fato, são as relações entre a horizontalidade do bloco das salas de aula, sobre pilotis, e o volume do auditório. Em terreno, em desnível, cria-se um promontório com base em pedra onde o edifício se assenta. Um piso em formas orgânicas, contemporâneo à marquise do Ibirapuera, cria um caminho de pedestres que liga as salas, permeia um elemento escultórico vertical e chega ao auditório, em forma bastante semelhante ao “olho”, só que aqui, repousado no chão e de proporções mais alongadas. Aqui percebemos uma fase ainda de forte influência modernista, visível na modulação das esquadrias e sequência de pilotis em vãos menores do que os posteriormente utilizados a partir dos anos 1970. Dois anos depois de ter projetado o edifício Humberto Castelo Branco (1967) , a universidade de Constantine (1969) apresenta praticamente a mesma solução estrutural e proporcional utilizada por Niemeyer em Curitiba. Generosos balanços nas extremidades, de 25 metros, e vãos intermediários variando entre 30 e 60 metros. Nas fotos da maquete do colégio de Belo Horizonte [fig.217] bem como na foto aérea e elevação do MON [figs.216,218] a comparação tipológica é inevitável. Cinquenta anos depois a mesma estratégia volta transformada e cria outras relações com o lugar.

218 ►

Elevação frontal

Fonte: Niemeyer. Minha Arquitetura (1937-2004) Revan. Pg.290

▼ 216

Foto aérea.

Fonte: Catálogo do Museu Oscar Niemeyer.

▲ 217

Fotos da maquete

Fonte: Niemeyer. Belmont sur Lausanne: Alphabet, 1977, pg. 126.

A idéia de elevar o volume do anexo vai ao encontro de uma percepção entre forma e lugar, que avalia as relações estabelecidas entre a distância mínima necessária para a visualização do volume do anexo, em contrapartida ao volume em barra horizontal, do edifício existente. Um não anula o outro, mas se tornam de certa maneira figura e fundo. Uma forma singular e suspensa, o anexo, se torna foco da composição, enquanto que o paralelepípedo branco, logo atrás, se harmoniza com a extensão do terreno e cria um contraste com um terceiro plano, gerado pelo bosque existente nos fundos do terreno. O desnível da rua principal para o bloco do museu intensifica ainda mais a elevação do volume do “olho”, que somado a lâmina d’água, abaixo, cria uma monumentalidade rica em termos de sensorialidade. No colégio estadual de Belo Horizonte, a escala e o programa eram menores, bem como as condições topográficas do terreno, um platô elevado do nível da rua. A solução adotada de esquadrias rigorosamente moduladas, no edifício do colégio estadual, no MON, transformam-se em empena cega, uma parede viga monumental para suportar os extensos balanços e vãos. O impulso utópico²⁰ dos anos 1970 reforça a intensidade com que o arquiteto trabalha com as novas formas. A acertada escolha de elevar o volume do anexo faz com que o construir sobre o construído se torne uma equação solucionada, onde, $1+1=1$.

20 Ver UNDERWOOD, David. Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Observando, a composição, a partir da vista da esquina, onde se concentra o volume do anexo, se revelam as relações entre a forma do edifício existente, em barra horizontal, e a forma do anexo, ovalada. Um espelho d'água se situa em um segundo plano e em um nível mais baixo que o nível da rua. Já se destacam as rampas que se bifurcam e os colossais balanços laterais da forma suspensa [fig.219], que impressiona qualquer passante, esteja este a pé ou de veículo. O céu azul ao fundo, emoldura o branco da casca de concreto que envolve a forma do anexo. A face em vidro escuro solta visualmente a forma, destacando as vedações da casca, que se harmoniza com o branco do volume do museu [fig.220]. Uma linha de sombra [fig.221] é definida pelo volume do museu ao nível dos pilotis, que também se suspende do chão, revelando os 25 metros de balanço das extremidades. Em terceiro plano, o bosque nativo cria um fundo com cor e textura em contraste com o branco alvo e o rigor geométrico da barra suspensa sob pilotis. A diferença de altura entre o volume do museu e do anexo [fig.222] é justa, acontece em proporção correta para valorizar ambos. Na vista a partir do estacionamento [fig.223], o apoio em amarelo não é mais interrompido pelo jogo das rampas, acontece livre, revela sua função estrutural de maneira mais espartana, apesar da inserção do croquis de Niemeyer, transformado-o também, em um tipo de mural.

219

220

221

222

223

O percurso pela rampa de acesso
Fonte: Fotos do autor, 2008.

224

225

226

227

228

Uma rampa generosa e sinuosa, permite o acesso de pedestres a partir da rua e se bifurca em duas, uma sobe e acessa o anexo, e a outra, desce e toca a plataforma do vão do edifício barra, poucos centímetros acima do espelho d'água. As fotos ao lado [figs.224-228] mostram o percurso desde da rua até a visual do final da rampa, em que se dá a conexão com o volume horizontal. A foto aérea [fig.229] mostra a forma da rampa vista de cima e seu belo desenho. A *promenade*, acontece como em outros projetos do arquiteto, conduzindo o usuário a caminhar descompromissado, ao mesmo tempo em que vai se apropriando da paisagem ao redor, bem como da aproximação do edifício. Os colossais balanços do volume do anexo são sensorialmente experimentados em toda sua forma e peso ao percorrer as rampas, que passam embaixo do mesmo. As junções entre o piso e o peitoril da rampa são arredondadas, diluindo arestas e intensificando a unidade da forma. Ao contrário da rampa do Museu de Niterói, que repousa em praça seca e onde o piso da rampa recebe pintura vermelha, aqui, a escolha pelo tom de cinza procura criar uma relação de continuidade com o piso da calçada.

229 ►

Foto aérea

Fonte: Foto de José Gomercindo

O apoio criado para suspender o volume do anexo, ganha destaque com o revestimento cerâmico em forte tom de amarelo, um acerto em termos do contraste necessário para destacar o apoio da forma assentada acima. Dois croquis do arquiteto são ampliados e ganham dimensões murais quando aplicados à base [fig.231]. A rampa que acessa o anexo, mostra seus grandes vãos e leveza quando vista de baixo [fig.232]. Um dinâmico jogo é criado entre as rampas que se bifurcam. A descida de uma, em relação a subida da outra, além das diferentes extensões e curvaturas de ambas. A rampa que acessa o anexo é mais curta e fechada, enquanto que a que desce e chega ao volume do edifício existente, é mais aberta e extensa [figs.233] e sua finalização acontece em um trecho reto e elegantemente suspensa da água por poucos centímetros [fig.234], estratégia utilizada para se conectar com a base do edifício existente. Semelhante solução em termos de conceito e estratégia adotada, acontece no projeto para o MAC Niterói, onde um volume escultórico é suspenso do chão e sua base é delimitada em espelho d'água. A diferença entre os dois edifícios é que aqui, temos duas partes distintas, a base (apoio) e a forma ovalada, enquanto que, no Museu de Niterói, a forma é contínua, sem arestas. Neste sentido, vale mencionar a decisão acertada em separar a base, em termos de tratamento cromático. Tanto a cor amarela quanto o desenho do painel mural fazem com que o apoio tenha uma função visual além de sua simples função estrutural.

230

231

232

233

234

O museu (edifício existente)
Fonte: Fotos do autor, 2008.

235

236

237

238

239

As relações que o volume do museu (edifício existente) estabelece com o terreno, acontecem de maneira intencionalmente ajustadas para evidenciar o seu caráter escultórico [figs.235-239]. Primeiro, a colocação de parte do programa em um nível de subsolo [fig.237], onde as ventilações acontecem por uma estreita e contínua janela em fita, ao longo de toda a extensão da barra, o que é conseguido pelo destaque entre a laje do piso do pavimento térreo e o terreno, criando um sutil *piano nobile*. O nível dos pilotis é praticamente livre para a circulação e um detalhe expressivo e de forte presença no lugar, são os dois balanços das extremidades [figs.235,239]. Parte da vegetação esconde o último apoio, o que confere um ar quase surreal a imagem, pois o volume suspenso aparenta estar flutuando no ar [fig.238]. Na porção frontal, que dá para a rua principal, as empenas laterais servem de apoio para a fixação da comunicação visual das exposições em curso no museu [fig.235], o que demonstra que as fachadas cegas projetadas 40 anos atrás servem agora, ao propósito de abrigar as salas de exposição. Digamos que o edifício existente, com seus grandes vãos e solução de iluminação zenital, de certo modo, sempre apresentou uma vocação para se tornar um grande espaço de exposições, um museu.

Olhando o volume do museu de uma distância um pouco maior, percebemos que a barra acontece em, praticamente, toda a extensão do terreno. A generosa área de gramado atrás do museu [fig.244], serve de plano de base, em que, o contraste cromático, evidencia a linha do nível dos pilotis ao fundo. As árvores ajudam a evidenciar, pela textura e forma, a geometria do museu. Impositivamente, o volume do museu se assenta no terreno, cria relação por forte contraste entre as empenas brancas e o verde da paisagem ao redor, ao mesmo tempo em que aproveita, de maneira inteligente, a extensão do terreno, desenvolvendo o programa em apenas dois pisos. É na horizontalidade que o volume do museu dialoga de maneira inteligente com o lugar. A forma do anexo agora vira um fundo [fig.242] que, em uma ilusão de ótica, parece uma cobertura sobreposta à barra do museu. Um elemento construído a pouco tempo é uma rampa lateral [fig.241], em forma helicoidal, executada para garantir mais uma saída de emergência. No projeto original, existia uma rampa de proporções semelhantes na parte frontal do edifício, que a partir do início da revitalização, foi demolida. Esta neutralidade formal conseguida pela longilínea barra branca do museu, garante que todo o entorno possa ser mais valorizado enquanto "peso" visual. A textura das árvores, o verde do gramado, o azul do céu, as cores dos carros. O monolito do museu repousa intenso e neutro, ao mesmo tempo que se integra com a linha do horizonte, reforça sua presença abstrata no lugar.

240

241

242

243

244

O espaço entre os vãos do edifício existente
Fonte: Fotos do autor, 2008.

245

246

247

248

249

Embaixo dos vãos do volume do museu, em um nível térreo sobre pilotis, a grande qualidade espacial é o livre caminhar e as visuais da paisagem em volta. Poucos e generosos apoios sustentam o volume acima. Grandes vãos intermediários [figs.245,246] e balanços esmagadores nas extremidades, fazem com que, o volume das salas de exposição, acima, crie uma praça horizontal coberta, permitindo o livre flunar, usufruindo das vistas horizontalizadas da paisagem do bosque ao fundo, bem como da lâmina d'água à frente, junto ao anexo. A rampa que desce a partir da rua [fig.247], convida o passante que circula embaixo dos vãos a caminhar em direção à rua, ou acessar o anexo por cima. Instalações artísticas são posicionadas embaixo de um dos balanços [fig.249], demonstrando um dos maiores trunfos deste e de outros espaços criados por Niemeyer, o da flexibilidade de uso permitida pela solução estrutural. Os cantos se desfazem nos balanços, criam uma vista panorâmica do bosque em curiosa fatia horizontal [fig.250]. O apoio em amarelo sobre o espelho d'água também é visto parcialmente e indica a presença do anexo [fig.251]. Como piso e teto (plano de base e plano superior), tem aproximadamente a mesma intensidade de branco, ambos contribuem para a valorização do que é emoldurado no espaço externo, se tornando, simplesmente, dois planos horizontais neutros, que criam uma camada de ricas molduras horizontalizadas. O acesso ao teatro é demarcado pelo tratamento cromático

▼ **250,251**

O espaço entre os vãos (detalhes)

Fonte: Fotos do autor, 2008.

em pintura vermelha [fig.248].

Algumas particularidades do edifício também podem ser colocadas como detalhes especiais. Um deles, é o piso de vidro em formato circular [fig.253], que faz uma conexão visual entre o piso do térreo e o espaço Oscar Niemeyer, no subsolo [fig.254], destinado a guardar os projetos e maquetes de alguns edifícios significativos do arquiteto. A estrutura é definida por uma malha estrutural metálica quadrada com um piso em vidro [fig.255] que permite avistar a sala abaixo e vice versa. Interessante também, é o efeito de espelhamento criado pelo piso de vidro para quem observa mais de longe [fig.23], onde a vegetação presente ao fundo, no bosque, se reflete no vidro, sugerindo por momentos, a existência de um tipo de lago artificial em pleno vão do museu. Outro detalhe interessante é a utilização de um banco linear, em concreto [fig.252], como barreira para o espaço do pátio, localizado no nível do subsolo, em uma solução de agregação de um elemento funcional e lúdico ao mesmo tempo. Uma barreira em que o usuário pode se sentar e contemplar os espaços ao redor, tanto do pátio, abaixo, quanto do enorme vão a frente. No nível do subsolo, o pátio de esculturas [fig.256] se integra com a loja de conveniências e outras salas para pequenas exposições temporárias.

252

253

254

255

256

Esculturas

Fonte: Fotos do autor, 2008.

257

258

259

260

Nos espaços externos, temos algumas esculturas de Francisco Brennand em cerâmica [figs.257,260], criando focos de interesse visual para o transeunte. A integração das artes é bem vinda nestes generosos espaços. Uma escultura azul de Franz Weissman [fig.258] também se apresenta na área externa posterior ao museu. De longe, as esculturas de Brennand são percebidas pelo contraste com o branco da superfície do museu [fig.259]. A integração entre as artes sempre foi uma tônica do discurso da arquitetura moderna brasileira, particularmente a carioca, haja visto a contribuição de Portinari, Burle Marx e Athos Bulcão, só para citar alguns dos artistas plásticos mais conhecidos e que tanto contribuíram com suas obras para enriquecer visualmente a arquitetura. É nesta liberdade proporcionada pela escala do edifício versus o tamanho do terreno, que existe uma flexibilidade de locação, onde praticamente qualquer tipo e escala de obra de arte se encaixa. O contexto permite, a arquitetura é neutra, não compete em termos de forma ou tratamento de superfície. A obra de arte se torna foco e o museu fundo.

A foto aérea [fig.261] expressa as relações com o lugar. Em primeiro plano e suspenso do chão, o anexo, o "olho" e a elegante rampa que repousa suavemente sobre a lâmina d'água em formato angular. O apoio em amarelo vivo e as vedações em vidro com película escura ajudam a reforçar a ênfase na casca de concreto em branco. Ao lado, as árvores ajudando a sombrear o estacionamento a céu aberto. Logo atrás, o volume do edifício existente, transformado em museu. Percebem-se os poucos e calculados apoios e as faixas de luz zenital na cobertura. Abaixo, os dois

edifícios das secretarias de cultura, parte do conjunto do centro cívico. Finalmente, em terceiro plano, a densa massa verde de bosque, criando um fundo coadjuvante, que contrasta com a solidez abstrata dos volumes puros do museu e do anexo. Edifício em barra, neutro, e anexo, em forma excepcional, ambos em harmonia, em equilibrado e único contraponto. O antes e o hoje acontecendo dentro de uma coesão entre forma e lugar. O mesmo arquiteto em duas épocas e uma resposta arquitetônica conciliadora e contemporânea. Síntese e mágica de Niemeyer.

▼ 261

Foto aérea

Fonte: Foto de José Gomerindo

C o n s i d e r a ç õ e s f i n a i s

Como considerações finais para procurar entender a criação do Lugar na obra de Niemeyer, trataremos de apresentá-las em quatro partes, que são:

- Monumento
- Sedução
- Síntese, modernidade e tecnologia
- Edifício e cidade

Enquanto **Monumento**, a obra de Niemeyer pode ser tratada como uma potente geradora de uma espécie de memória formal coletiva. Por etimologia, a origem vem do latim *lat monumentu*, que significa: 1 Obra de arte levantada em honra de alguém, ou para comemorar algum acontecimento notável. 2 Construção ou obra de escultura digna de admiração pela sua antiguidade ou magnificência. 3 Mausoléu. 4 Obra intelectual ou material digna de passar à posteridade. 5 Lembrança, recordação. (MICHAELIS, 2007). É dentro da perspectiva da arquitetura monumental que a obra de Niemeyer deve ser enquadrada e devidamente analisada. Partindo deste princípio, toda e qualquer discussão de caráter exclusivamente focado no caráter funcional deverá permanecer em segundo plano. Todos os edifícios analisados, de uma maneira, ou de outra, estão solucionados em seus aspectos técnico-funcionais, haja visto, por exemplo, o edifício Copan e seus brises corretamente solucionados, bem como, o MES (Ministério da Educação e Saúde). Evidentemente, a

obra de Niemeyer assume duas fases bastante nítidas, que poderíamos definir do seu início até Brasília (1958), e, pós Brasília até o presente momento. Esta divisão se torna importante no sentido de posicionar a obra do arquiteto em relação a maior ou menor proximidade dos preceitos modernistas e conseqüentemente, definir os graus de singularidade que a obra vai assumindo ao longo do tempo. Até Brasília temos um arquiteto sobre influência expressa dos postulados modernistas, porém, já alcançando, um pouco anteriormente, vôos muito singulares, como é o caso do museu de Caracas na Venezuela (1954). A experiência da criação dos edifícios do eixo monumental de Brasília, em um contexto tão livre e abstrato, possivelmente inicia um processo de concepção na obra de Niemeyer, em que, a busca pela síntese entre forma e lugar, começa a criar um repertório de formas absolutamente particulares e inéditas. As frequentes encomendas de projetos de grande escala para o exterior permitem o início de um novo tipo de relação com o lugar. Forma e estrutura se tornam um uníssono. A lógica cartesiana dos pilotis de Corbusier só acontece quando é pertinente, caso contrário, vãos generosos, somados a balanços espetaculares, definem a estabilidade dos volumes. O discurso passa a ser muito mais escultórico e pessoal. A arquitetura em algum momento tem que deixar sua marca registrada de ineditismo. As relações entre edifício e lugar, nascem assim, a partir de uma observação de conexões de perspectiva, proporção e escala. A forma em vulcão do centro cultural em Le Havre se contrapõem à

arquitetura de Perret sem hesitação.

As curvas geradas a partir de parábolas hiperbólicas são mais associáveis aos cascos das embarcações do que a uma relação de vizinhança com edifícios próximos. Acusticamente, a forma ajuda a criar as condições mínimas de conforto e a função nunca é negada como acreditam alguns críticos. Em lotes mais estreitos, como no Partido Comunista Francês ou em Bobigny, o edifício administrativo ao fundo é puro, modular, em planta livre e as circulações verticais, de uma maneira ou de outra, estão posicionadas para possibilitar a maior liberdade possível de aproveitamento do espaço interno. A escultura é o volume de exceção, o auditório, que acontece como um ser vivo ou forma natural. Se torna rapidamente uma referência no lugar. A calota do Partido Comunista Francês, é sim, uma variação do tema Brasília, mas cria novas associações topológicas, em escala menor e com um fundo definido pelo negro painel de vidro do edifício administrativo em curva. Estende assim, os limites do boulevard de *La Vilette* e cria relação com o lugar. No terraço, uma espécie de topografia artificial é forjada, serve como mirante que enxerga a "cidade luz". Em Constantine, a imensidão do terreno e o programa da universidade por solucionar, se assemelha, talvez, à sensação da liberdade já experimentada em Brasília, a de que, tudo seria possível. Composição entre: o plano do chão, monumentais paralelepípedos suspensos por poucos apoios, o auditório em forma de asas repousadas no chão, as grandes lâminas d'água circulares contra a aridez local e a verticalidade

do edifício administrativo.

Conjunto estrategicamente implantado, precisamente interrelacionado. A praça seca e generosa, que conecta tudo e permite o livre circular. Caminhos limitadores são abolidos. Aqui o homem se encontra com os pés em um chão único e vasto sob o sol de Argel e, no conjunto de edifícios de Constantine, encontra um oásis para o repouso e a pausa. Relações cósmicas são estabelecidas entre a terra, o céu²¹ e o interior da arquitetura que aos dois intermedia.

No meu escritório, para sermos coerentes, temos aulas semanais de Filosofia e Cosmologia.

Como é necessário olhar para o céu, e sentir como somos insignificantes, filhos da natureza como os bichos da terra, do céu e dos mares!

(NIEMEYER, 1937-2004, p. 105).

Niemeyer criou um requisito para seus edifícios; o de acontecerem com folga dentro do terreno, se implantarem de maneira a serem contemplados de longe, em todas as suas dimensões e pontos de vista. Raras vezes, o programa é resolvido de maneira compacta, dentro de limites justos e mínimos. Ao visitante que se aproxima dos edifícios projetados pelo arquiteto, e, provavelmente, já seduzido pela forma, se depara com amplos e generosos acessos. Rampas em piso vermelho desembocando em praça seca. Marquises que protegem e sinalizam. A água que reflete e coloca limites, as vezes precisos, de distâncias para a contemplação. A delimitação de

21 Voltamos ao conceito de paisagem cósmica (SCHULZ, 1980, ps. 45-48).

territórios entre o edifício e o espaço público.

Esplanadas generosas. Sempre o livre circular ao redor do edifício, como escultura que deve ser apreciada de todos os ângulos. As proporções e formas de um monumento são mais facilmente assimilados pela memória individual e coletiva do que qualquer outro tipo de arquitetura. Acontecem em espaços onde a escala do homem é intencionalmente reduzida para o ritual da valorização do edifício símbolo. A sensação de inferioridade frente a algo universal, quase divino e inexplicável. Uma arquitetura que proporciona uma sensação mista de curiosidade, estranhamento e admiração.

Sobre o conceito de **Sedução** na obra de Niemeyer, nos perguntamos, o que terá dentro daquela monumental cúpula esférica branca? Este despertar da curiosidade pela forma, convida, chama, seduz. Esta sedução tão atribuída a obra do arquiteto, só é possível quando relações com o lugar são estabelecidas. A surpresa e o susto de quem se aproxima, ainda de carro, pela estrada que conduz ao museu de Niterói, se atribui ao binômio forma e lugar. A forma em taça, branca, no alto, em promontório, com vista deslumbrante. Como seu precursor em Caracas, o museu de Niterói entende o seu papel de hierarquia perante tão nobre paisagem e não decepção. Nasce para ser admirado, evidente. Chama as atenções para si, mas ao mesmo tempo, valoriza sobremaneira a natureza ao redor, por contraste lógico, consciente e sensato. Chega a uma abstração de forma em que é possível identificar reminiscências de um passado distante, guardado na memória da

história da arquitetura. Um templo, mausoléu? A rampa se desenrola em tapete vermelho de concreto, um percurso serpenteador do olhar, em constante estado de contemplação da paisagem da Guanabara e do colossal volume em taça, que se torna cada vez mais próximo, nos esmaga visualmente com a sua lógica estrutural imanente. Causa curiosidade e admiração, que se associa também, a um certo estranhamento e temor. Forma nunca antes vista, sem referência prévia na nossa memória, a não ser em filmes de ficção científica. É uma arquitetura afirmativa, se torna admirada e cultuada por muitos, cria espetáculo. Espaços amplos, generosos e sem barreiras. Estrutura que gera a forma, que resolve o espaço, que possibilita o livre caminhar, que determina a fruição, que cria o deslumbramento. Este espetáculo, nasce da vontade de um arquiteto que parece ter acesso a formas nunca antes possíveis, uma pedra de toque escondida à sete chaves. Talvez, simples possibilidades formais, mas extraordinariamente elaboradas. Calotas, barras horizontais e verticais, curvas sinuosas e velozes, rampas generosas, extensas lâminas d'água que duplicam e potencializam as formas. Peso e leveza surrealmente invertidos. Hierarquia, escala e proporção, mudança de plano, elevação. A sedução do sentir-se único perante um sentido de universalidade latente em seus edifícios. Uma sensação de coesão com um todo maior, quase cósmico. Edifícios que não segregam ou impõem barreiras, mas são generosamente convidativos. A forma, que ao longe se destaca na paisagem de

maneira imponente e decidida, se apropria do vazio que a cerca, em terrenos amplos. O grande vão do Museu Oscar Niemeyer permite às crianças correrem sem medo, livres e desimpedidas. Cidadania posta em prática, espaço democrático. A marquise em forma livre do Ibirapuera cria territórios sombreados para um público diverso, que toma conta de seus ricos e fluidos espaços e se deleita com as visuais da paisagem do parque. Sedução pela diversidade, pelo impacto do inédito e do simples, por formas facilmente apreendidas e fixadas na memória. Sedução pela arte, a grande arte²². Genialidade incontestável. Ao visitante que deslumbra o espaço do palácio das artes (a Oca) pela primeira vez, fica a impressão de espanto. A leitura de uma forma semi esférica que desfaz os limites com o teto e com as paredes, é casca única e contínua. O olhar que tenta achar limites e perímetros é traído. Uma rampa curva e suave eleva os usuários entre os diferentes níveis. As colunas de sustentação são os únicos elementos mais cartesianos e facilmente compreensíveis no repertório do usuário. Mezaninos em formas livres se alternam em uma dinâmica relação de reciprocidade e, quando vão tocar a casca, chegam no limite de sua materialidade, e por fim, acontecem soltos, minimamente descolados. Uma sutil ilusão de ótica proporcionada pelo arquiteto. A luz natural que banha o espaço é atípica, vem de baixo. Grandes aberturas circulares, espécies de "janelas lente", permitem a luz inundar a

Oca. De baixo para cima, a luz se difunde, e o branco se torna mais alvo. Ao lado da Oca, a marquise em vermelho intenso do auditório, a pouco construído, marca o acesso de maneira memorável. Definitivamente uma marquise escultura, uma "língua abstrata" estruturada em pesada chapa metálica curva. Elemento lúdico, chamariz. Protege, sinaliza e se torna elemento simbólico no parque, facilmente identificado de longe. Quando Niemeyer fala que "arquitetura é invenção", nos perguntamos de onde surge a inspiração para tal invenção. Sedução é a capacidade de seduzir, de encantar o outro com fins de atingir determinados objetivos. Qual o objetivo da sedução de Niemeyer? Certamente o de difundir o bem estar pela contemplação estética, pelo encantamento do belo e pela fruição espacial. Os espaços internos gerados são plenos, amplos e decididos. O forro em aletas metálicas, que reveste internamente a cúpula do senado no congresso nacional, transforma uma forma universal (calota semi esférica), em uma rica superfície de brilhos cintilantes através da luz que se irradia para todo o espaço. As luminárias embutidas desaparecem visualmente, mesmo porque não devem aparecer, mas simplesmente inundar o espaço de luz artificial sem se tornarem importantes. Aqui a luz é percebida de maneira mágica e funcional, mas a fonte luminosa é omitida. A funcionalidade explícita e pontual dá vez à leitura do todo, à forma em casca, superfície contínua, tratada sem interrupções. Por dentro e por fora os edifícios do arquiteto apresentam uma verdade que seduz pela simplicidade

22 Ver em: PAREYSON, Luigi; Maria Helena Nery Garcez. Os problemas da estética. 2 ed. São Paulo: M. Fontes, 1989.

formal e pelo inédito.

O fato de serem edifícios monumento os dá condições especiais, em termos de composição e programa. A flexibilidade de espaços conseguida por Niemeyer, muitas vezes está associada à não especialização de programas muito restritos, o que permite uma liberdade para trabalhar com espaços e forma de maneira menos limitada e, conseqüentemente, mais rica e surpreendente. A calota repousa sobre o piso de concreto em praça seca. Uma aridez que incomoda a muitos que clamam por uma trégua verde em meio a solidez impermeável dos edifícios de Niemeyer. Talvez seja um preço a se pagar pelo impacto final gerado e talvez valha a pena. No museu de Brasília, recentemente construído, a forma semi esférica repousa em piso plano. Uma rampa central reta eleva o plano de chegada. Acima, o céu, aos lados, a catedral e a nova biblioteca. Uma rampa externa curva em balanço cria um foco, detalhe surreal na pureza da cúpula. Dentro, uma rampa sinuosa e elegante acessa ao piso em mezanino. Ao centro, uma enorme luminária em calota invertida marca o ponto de luz único, se torna luminária escultura, participa do interior como forte elemento de composição. Calota como variação das calotas do congresso nacional, uma proximidade que não concorre mas reforça a trajetória ao longo das décadas. Novamente a arquitetura se encontra solitária e intensa entre a terra e o céu. **Síntese.** Nada se põem, nada se tira. Ao contrário das obras do período pré Brasília, que necessitam para o seu entendimento um prévio conhecimento dos

postulados modernistas para uma apreciação do todo, aqui, Niemeyer seduz ao mais leigo, ao mais simples. Sua arquitetura evolui ao longo dos anos para uma forma própria do pensar e do fazer. A simplicidade cada vez mais ousada e impactante, parece deixar ao longe os preceitos de um modernismo colado aos cinco pontos da arquitetura moderna. Não existem mais janelas em fita, pilotis ou planta livre, ao menos não tão explícitos, apenas forma e espaço, interligados um ao outro em uma relação de total dependência, de causa e finalidade. O lugar pós Brasília é quase sempre muito amplo, permite uma arquitetura mais livre e escultórica. Quando a arquitetura repousa no solo ela acontece absoluta, quase sem necessidade de mais nada ao redor. É egocêntrica sim, como muitos a rotulam, formalista, sem dúvida. Voltamos à significação do conceito de monumento enquanto arquitetura simbólica e de forte apelo à memória. À **Modernidade**, fica a responsabilidade pelo individual, pelo singular, pelo novo. O arquiteto moderno quebra as amarras com o passado e se lança rumo ao inédito, ao experimental. Le Corbusier foi, dos arquitetos modernos, certamente, quem mais defendeu que a arquitetura era fruto da inteligência criativa²³. Sucumbe a uma vontade de renovação visceral. Arquitetura de vidro, transparência e luz, funcionalidade, integração com os espaços externos, conceitos emprestados mas não assumidos literalmente, da arquitetura oriental japonesa.

23 COLQUHOUN, Alan; BRITO, Christine. Modernidade e tradição clássica: ensaios sobre arquitetura 1980-87. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, pg.159-181.

O ritmo da cidade veloz, o carro que avança, grandes avenidas e perspectivas, a tecnologia da máquina e sua estética honesta, à mostra. É neste contexto de começo de século XX, que os arquitetos modernos se embriagam para defenderem seus postulados e convicções. Niemeyer se enquadra aqui, como um arquiteto que se mantém agregado ao "espírito da época" por algum tempo, mas que posteriormente vai trilhando seu próprio caminho.

De Le Corbusier, empresta o espírito livre à renovação, o direito às metáforas formais e a idéia da arquitetura como instrumento de uma nova sociedade, que para Niemeyer, sempre deverá ser mais justa e democrática.

A **tecnologia** utilizada por Niemeyer explora os limites, faz a engenharia avançar para dar conta de solucionar determinadas formas. É também um caminho para a liberdade artística, uma porta de acesso à novos mundos de significado estético. O concreto é seu aliado mais poderoso, todo o resto deixa de ter importância, pelo menos de Brasília em diante. Detalhes especiais, tratamento de superfície, tudo fica em segundo plano. A estrutura que define a forma, uma vez pronta, conclui o edifício. O todo criado é sempre de fácil compreensão, nada se camufla em uma segunda camada. Neste sentido, a obra de Niemeyer se aproxima dos preceitos clássicos de economia de meios. Uma coluna existe para fins de determinada função, assim como, a casca de concreto distribui os esforços de maneira racional. Os sistemas de protensão são

amplamente utilizados, em busca da melhor solução, tanto para resolver a estrutura dos vãos, quanto para melhor expressar as proporções desejadas pelo arquiteto. O ego se afirma sem dúvida. O desejo de uma arquitetura voltada para si, para ser admirada em destaque, mas se faz de maneira inteligente, lança mão de distâncias e proporções que demonstram um entendimento maduro do lugar, sabe se implantar. Delimita um preciso território de atuação onde se torna imperial.

Nas relações entre **edifício e cidade**, a obra de Niemeyer não se mostra como um tipo de arquitetura que costura a malha urbana, sem interrupção, de maneira contextualista e praticamente mimetizada. Retornando a Le Havre, a obra de Niemeyer, ao mesmo tempo que vira ícone da cidade, destrói a leitura de continuidade desejada e pretendida pelo plano de Perret. Traz para si todas as atenções, com a mesma influência que poderia exercer uma catedral ou palácio. A obra cria então, uma relação muito maior com o lugar em termos do entendimento de condicionantes mais abstratos, como: a proximidade do elemento água, a influência dos ventos, dos quais a praça rebaixada se propõe a proteger e a relação da forma ascensional em "forma de vulcão" com o céu. O lugar perde sua força enquanto unidade. O edifício de Niemeyer é uma ilha, um foco de arriscadas proporções estéticas. Como exercício formal, é absoluto e singular, não há dúvida. A cidade, por um lado, quebra a sua unidade e continuidade urbana, e por outro, ganha, para bem ou para mal, um edifício ícone.

O formalismo de Niemeyer se impõe sem hesitação e despretensão. Para os mais puristas e conservadores, a relação com o lugar se esfacela em pedaços. As conexões entre forma, espaços públicos e lugar acontecem de maneira mais universal do que pontual. O *Le Volcan*, nega a arquitetura ao redor, estabelece outro tipo de diálogo, delimita o desenho do lote quadrado e dentro deste perímetro cria relações topológicas com as ruas e as massas dos edifícios ao redor. À frente, comunica-se com o elemento água. A taça gigante, o museu de Niterói, também consegue um grau de autonomia assustador. Dialoga com a natureza, o Pão de Açúcar ao longe, com o mar, que ajuda a dar continuidade visual. Supervaloriza, a partir de si, o lugar. Ao passante, permite-se o tempo de apreciar a arte e, de vez ou outra, sentar na bancada de concreto que circula a galeria externa e contemplar as visuais da paisagem da baía da Guanabara. Talvez seja este poder de síntese conseguido de maneira decidida e madura, se valendo de formas singulares, que crie o desejo, em alguns lugares do mundo, de possuírem o privilégio de abrigar um edifício de Oscar Niemeyer.

[...] Edifícios que não falam, nem cantam merecem apenas desdém; são coisas mortas, inferiores, na hierarquia, aos montões de pedra vomitados pelas carroças dos empreiteiros e que divertem, ao menos, o olho sagaz, pela ordem acidental que adquirem em sua queda. Quanto aos monumentos que se limitam a falar, se falam claro, eu os estimo. [...] (VALÉRY, 1996, p. 56).

R e f e r ê n c i a s b i b l i o g r á f i c a s

Livros

- ARHEIM, Rudolf. *La Forma Visual de La Arquitectura*. "GG Reprints". Barcelona. GG, 1978,2001.
- COLQUHOUN, Alan. **Modernidade e tradição clássica: ensaios sobre arquitetura** 1980-87. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- CULLEN, Gordon. **Paisagem urbana**. Lisboa: Edições 70, 1996.
- CORBUSIER, Le. **1910-65**. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.
- CORBUSIER, Le. 1887-1965. **A Carta de Atenas** / [versão de Le Corbusier; tradução de Rebeca Scherer]. São Paulo: HUCITEC: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.
- CORBUSIER, Le. 1887-1965. **Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo**. Tradução: Carlos Eugênio Marcondes de Moura; posfácio Carlos A. Ferreira Martins. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de Estética, volume III**. Tradução de Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle; consultoria Victor Knoll. São Paulo. Editora da Usp, 2002.
- NESBITT, Kate. **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)**. Tradução: Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- NIEMEYER, Oscar. Luce Wilquin & André Delcourt. Belmont-sur-Lausanne, Editions Alfabeta, 1977.
- _____. **Como se faz arquitetura**. Petrópolis: Vozes, 1986.
- _____. **As curvas do tempo : memórias**. 7. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2000.
- _____. **Minha arquitetura (1937-2004)**. Rio de Janeiro, Editora Revan, 2004.
- _____. Tradução de Maria de Lourdes Faro. São Paulo, Editora Almed Ltda, 1985.
- _____. **Museu de arte contemporânea de Niterói**. 2.ed.-.Rio de Janeiro: Revan, 2000.
- _____. **A marquise e o projeto original do Parque Ibirapuera**. Cecília Scharlach. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, c2006.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius Loci, Towards a Phenomenology of Architecture*. Rizzoli: New York, 1980.
- ROSSI, Aldo. **A arquitetura da cidade**. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo, Martins Fontes, 1995.
- UNDERWOOD, David Kendrick. **Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- VALÉRY, Paul. **Eupalinos ou O Arquiteto**; [tradução de Olga Reggiani]. Rio de Janeiro: 1996.

Revistas

MÓDULO, Revista de Arquitetura e Artes Plásticas. n.01, março de 1955.

_____, Revista de Arquitetura e Artes Plásticas. n.04, março de 1956.

_____, Revista de Arquitetura e Artes Plásticas. n.06, dezembro de 1956.

_____, Revista de Arte, Cultura e Arquitetura n.60, setembro de 1980.

_____, Revista de Arte, Cultura e Arquitetura n.74, 1983.

_____, Revista de Arte, Cultura e Arquitetura n.50, agosto/setembro de 1978.

_____, Revista de Arte, Cultura e Arquitetura n.43, jun/jul/agosto de 1976.

_____, Revista de Arte, Cultura e Arquitetura n.47, out/nov/dezembro de 1977.

_____, Revista de Arte, Cultura e Arquitetura n.especial Oscar Niemeyer, junho de 1983.

Textos

COMAS, Carlos Eduardo. **O encanto da contradição: Conjunto da Pampulha, de Oscar Niemeyer**. Arqutextos-texto especial-011 / setembro 2000. Portal Vitruvius.

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**. Revista AU, nº 165.

_____. **"O Clássico, o Poético e o Erótico"**. Revista AU, nº 55, p53-56.

Dissertações e teses

VALLE, Marco Antonio Alves do
Desenvolvimento da forma e procedimentos de projeto na arquitetura de Oscar Niemeyer (1935-1998). São Paulo, Tese (Doutorado) 2000. FAU - FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO.

QUEIROZ, Rodrigo Cristiano.
O desenho de um processo : os estudos de Oscar Niemeyer para o projeto do edifício do Congresso Nacional de Brasília. São Paulo, 2003. Dissertação (Mestrado). 309 p. ECA - ESC COMUNICACOES E ARTES

Bibliografia consultada

- ABALOS, Iñaki. *La buena vida: visita guiada a las casas de la modernidad*. 2. ed. Barcelona: G. Gili, 2001.
- ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. **O Lugar da Arquitetura depois dos Modernos**. São Paulo, Edusp, 1995.
- BAKER, Geoffrey H. *Análisis de la forma, Urbanismo y Arquitectura*. GG, 1998.
- BALTANÁS, José. *Walking Trough Le Corbusier: A Tour of His masterworks*. Thames & Hudson, 2005.
- BARDI, Lina Bo; FERRAZ, Marcelo Carvalho. **Lina Bo Bardi**. 2.ed.-. São Paulo: Inst. Lina Bo e P. M. Bardi, 1996.
- BARDI, P. M. (Pietro Maria). **Lembrança de Le Corbusier : Atenas, Italia, Brasil**. São Paulo: Nobel, 1984.
- _____. *The tropical gardens of Burle Marx*. Amsterdam – Rio de Janeiro: Colibris Editora Ltda, 1964.
- BENEVOLO, Leonardo. **História da cidade**. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- _____. *La descripcion del ambiente*. 3 ed. Barcelona: G. Gili, 1982.
- BLASER, Werner. *West meets east, Mies van der Rohe*. Basel: Birkhauser, 2001.
- BURLE Marx : *the lyrical landscape*. [S.l.]: Thames & Hudson, c2001, c2001
- CALVINO, Italo; MAINARDI, Diogo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- COLQUHOUN, Alan. *Essays in architectural criticism: modern architecture and historical change*. Cambridge: MIT Press, 1981.
- CORBUSIER, Le. **A viagem do oriente**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- COSTA, Lucio. **Lucio Costa: registro de uma vivencia**. - . 2.ed. -. São Paulo: Empresa das Artes, 1997.
- FRAMPTON, Kenneth; CAVA, John; Graham Foundation for Advanced Studies in the Arts. *Studies in tectonic culture: the poetics of construction in nineteenth and twentieth century architecture*. Cambridge: MIT Press, 1996.
- FURUYAMA, Masao. **Tadao Ando**. Barel: Bukhauser, 1995.
- GIEDION, S. *El presente eterno, los comienzos de la arquitectura: una aportación al tema de la constancia y el cambio*. 1. ed. Madrid: Alianza, 1981.
- _____. *La arquitectura, fenomeno de transicion: (las tres edades del espacio en arquitectura)*. Barcelona: G. Gili, 1975.
- GREGOTTI, Vittorio. **Território da arquitetura**. São Paulo, Perspectiva, 1975.
- HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. 10.ed. Petropolis: Vozes, 2001.
- KAMITA, João Masao. **Vilanova Artigas**. São Paulo: Cosac e Naify, 2000.

KOOLHAAS, Rem. ***Delirious New York: a retroactive manifesto for Manhattan***. New York: Monacelli Press, 1994.

LYNCH, Kevin; CAMARGO, Jefferson Luiz. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MAURICE, Merleau-Ponty. **Fenomenologia da percepção**. tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 3ª edição. São Paulo. Martins Fontes, 2006.

MINDLIN, Henrique E. **Arquitetura moderna no Brasil**. 2.ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

MONTANER, Josep Maria. **Depois do movimento moderno : arquitetura da segunda metade do século XX**. Barcelona: Gustavo Gili, c2001.

REIDY, Affonso Eduardo. Nabil Bonduki. Lisboa; São Paulo: Blau; Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 2000.

RELPH, E. C. **A paisagem urbana moderna**. Lisboa: Edições 70, 1990.

RUSKIN, John. **As pedras de Veneza**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. **Espaços da arte brasileira/Burle Marx**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

SOLÀ-MORALES, Ignasi de; EISENMAN, Peter. **Diferencias : topografia de la arquitectura contemporánea**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. **Aprendendo com Las Vegas: o simbolismo (esquecido) da forma arquitetônica**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

WISNIK, Guilherme. **Lucio Costa**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.