



ARTIGOS

Que o barroco é decorativo é uma afirmação nula. Ele é decorazione assoluta, como se esta se tivesse emancipado de todo o fim, mesmo do teatral, e tivesse desenvolvido a sua própria lei formal. Através dele, o grande teatro do mundo, o theatrum mundi, transformou-se em tais obras, no theatrum dei, o mundo sensível em espetáculo para os deuses. Theodor Adorno

Trato aqui dos paradigmas que situam o valor artístico da obra de Oscar Niemeyer. Comumente descrita pelo caráter gestual e espontâneo e pelo próprio arquiteto como intuitiva: “Eu tenho que começar dizendo a vocês que a arquitetura que eu faço, que eu gosto de fazer, é uma arquitetura mais limpa, mais solta [...] De modo que é uma arquitetura ligada a intuição”¹

Esta aparente naturalidade é sustentada por um referencial teórico e um ideário que se evidencia na consistência das disposições intrínsecas a cada um de seus projetos, na coerência entre a obra e o discurso e no conjunto da obra, que celebra, pela beleza, nas sucessivas etapas, o caráter libertário. Diz Schiller: “O fundamento da beleza é acima de tudo a liberdade no fenômeno” (SCHILLER 2002: 85).

¹ As citações sem referência autoral, ao longo do texto, são todas de Oscar Niemeyer.

HARMONIA E NATUREZA

Só se dão ordens à natureza obedecendo-lhe.

Bacon (Novum Organum)

Para comentar os projetos, retomo os termos do vocabulário de O. N., não sem antes alertar que é o trabalho que justifica o discurso, não o contrário; é prerrogativa da obra de arte inaugurar novos discursos. A concretude da obra legitima a reflexão, Marx situa o percurso inverso:

O método que consiste em elevar-se do abstrato ao concreto não é senão a maneira de proceder do pensamento para se apropriar do concreto, para reproduzi-lo como concreto pensado. Mas este não é de modo nenhum o processo de gênese do próprio concreto (MARX 1978: 117).

O. N. recorre com frequência às noções de harmonia, imaginação e natureza:

A arquitetura se baseia em razões permanentes, em leis eternas de equilíbrio, proporção e harmonia.

É preciso invadir o campo fecundo da imaginação e fantasia, e procurar a forma diferente, a surpresa arquitetural.

Do encontro da imaginação com a poesia e a técnica nasce a arquitetura.

O espaço arquitetural faz parte da arquitetura e da própria natureza, que também a envolve e limita.

Os termos pelos quais Lucio Costa define harmonia: “subordinação de todas as partes a uma determinada lei” (COSTA 1962: 148) designam, tanto o recurso de estru-

turação plástica e musical, como a noção de natureza considerada como princípio ordenador constitutivo de todas as coisas, os fenômenos subordinados a uma lei geral de causalidade, e, vivenciada, seja intelectivamente através de leis e regularidades, ou ainda experienciada pelos nossos sentidos. No dizer de Kant: “No sentido mais geral, a natureza é a existência das coisas sob leis” (KANT apud CHAVES: Disponível em: <<http://www.cfh.ufsc.br/~wfil/hume2.htm>>. Acesso em: 17 nov. 2007).

Importa saber que a noção de harmonia é o modo como o sujeito apreende o objeto, e não seu atributo intrínseco; traduz o sentimento de satisfação do corpo e do espírito proporcionado pela ausência de conflitos decorrente da relação de pertinência e conformidade entre coisas. A Harmonia é para O. N. o elo entre Arquitetura e natureza:

O espaço arquitetural é a própria arquitetura, e, para realizá-la, nele interferimos externa e internamente, integrando-a na paisagem e nos seus interiores, como duas coisas que nascem juntas e harmoniosamente se completam [...] O espaço arquitetural faz parte da arquitetura e da própria natureza, que também a envolve e limita. Entre duas montanhas ele está presente e nas suas formas se integra como um elemento de composição paisagística.

A arquitetura de O. N. se impregna na paisagem e é por ela impregnada.

No partido adotado para o Hotel Nacional no Rio de Janeiro o volume cilíndrico enfatiza a fluidez e a continuidade entre o espaço natural e o da arquitetura, razão

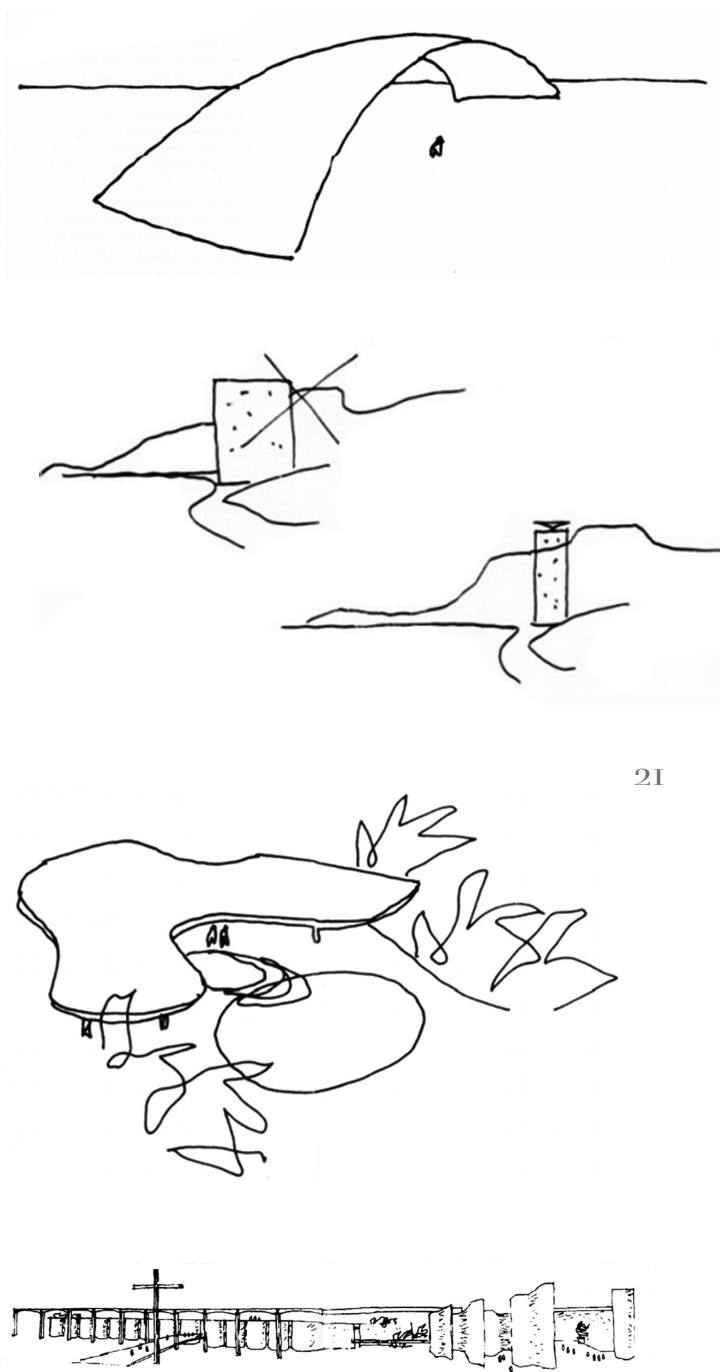
pela qual rejeita o volume prismático que, desvinculado e contraposto à paisagem, se justificaria por si mesmo. O. N. explica as razões do partido: “Lembro-me como ao fazer o projeto do Hotel Nacional, recusei o bloco mais extenso que o proprietário preferia, adotando a forma circular que melhor se integrava no ambiente”.

O mesmo sentido geral norteia o partido arquitetônico da Casa das Canoas: “eu queria uma casa simples, pequena, que se adaptasse bem na natureza”.

A relação contígua, contínua e homogênea entre os espaços naturais e os da arquitetura motiva o caráter imediato, sensorial e próximo de envolvimento que remete à tradição do Barroco, ilação com a qual o arquiteto não discordaria: “No fundo, apenas as curvas me atraíam, com suas formas barrocas”. Corrobora com tal hipótese o comentário de Argan sobre a Arquitetura Barroca:

Um relacionamento livre entre o edifício e o entorno exclui a possibilidade de distinguir como valor a relação exterior e interior. Há continuidade entre natureza “natural” e natureza “artificial”. É uma segunda natureza implantada na primeira, prolongando-a no movimento sempre mais livre das massas, na curvatura das superfícies, na articulação do edifício ao meio ambiente por rampas, terraços, pórticos, projeção ou recuo dos volumes, enfim, na configuração do entorno como parque ou jardim² (ARGAN 1994: 102).

Todos os recursos artísticos grifados na citação de Argan recorrem nos projetos de O. N., o Projeto para o Instituto de Teologia em Brasília serve de exemplo.



21

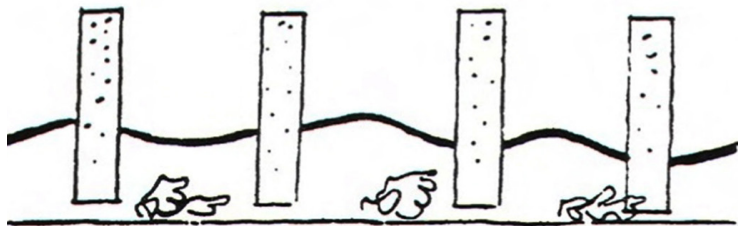
ESPAÇO, VOLUME E ESTRUTURA

A natureza é o dado necessário, sobre o qual age a imaginação de O. N. e o fator que confere verossimilhança aos seus projetos. Para tanto convergem, como fatores expressivos, os espaços, volumes e as estruturas.

A fluidez e amplitude espacial promovem a relação de continuidade entre natureza artificial e natureza natural. O. N. ilustra com as Pirâmides: "As pirâmides do Egito talvez não fossem tão belas e monumentais sem os espaços horizontais sem fim que as realçam e até as modificam, conforme a luz a cada dia".

O exemplo das pirâmides propicia também perceber a razão pela qual O. N. opta pela "concisão e pureza [...] soluções compactas, simples e geométricas". Reduzidos ao essencial, os volumes tornam-se proporcionais à escala magnífica dos espaços infinitos e à exuberância da paisagem, harmonizando-se, assim, com a natureza.

Por fim, a pirâmide celebra a natureza, também, pela estabilidade da forma ao conotar o princípio da necessidade, de causa e efeito das forças naturais, intrínseco à lei da gravidade.



IMAGINAÇÃO

Pela razão, a coisa não é senão aquilo que ela é, pela imaginação ela vale pelo que ela parece.
Pascal

A faculdade que possui o espírito de fabricar imagens do mundo é, desde Platão, pensada como modalidade de conhecimento, a imaginação é um modo de pensar por imagens, não pela lógica.

VEROSSIMILHANÇA E ALEGORIA

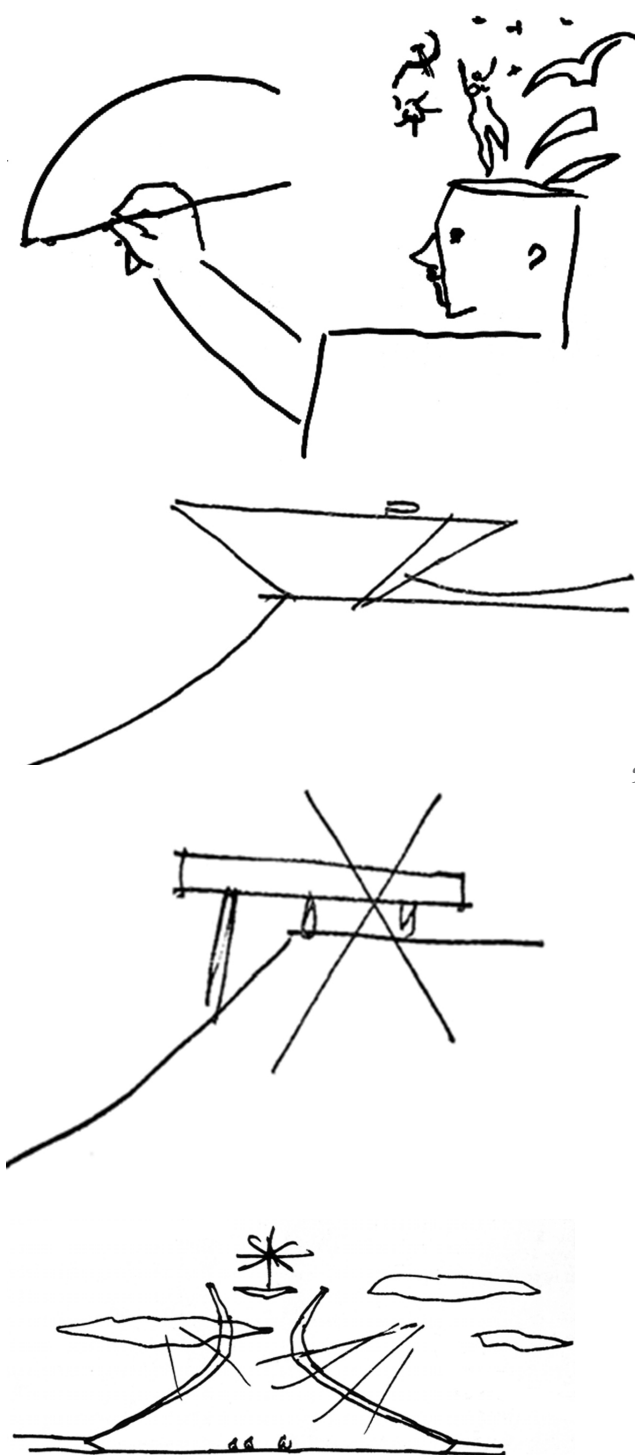
O tronco de pirâmide invertido do Museu de Caracas e o hiperbolóide de revolução da Catedral ilustram o modo pelo qual os espaços permeáveis, volumes elementares e as estruturas dão suporte à imaginação do arquiteto. Provindas da experiência, combinadas e metamorfoseadas em um novo conjunto, as imagens subvertem a lógica estrutural que legitima e dá credibilidade à visão deslumbrada, tornando-a *verossímil*.

A filiação ao Barroco é iterada pelo recurso da verossimilhança, pelo qual as disposições do projeto promovem um modo imaginativo de apercepção. Ao falar da arquitetura O. N. usa o termo imaginação:

É preciso invadir o campo fecundo da imaginação e fantasia, e procurar a forma diferente, a surpresa arquitetural.

Do encontro da imaginação com a poesia e a técnica nasce a arquitetura.

Reconhecidos os ensinamentos das Pirâmides, O. N. absorve a contribuição do Barroco que, comenta Argan, implica na subjetividade, a obra de arte passa a pres-



supor e visar um sujeito, um receptor particular e sensível:

Mas, se até aquele momento a arte não visava senão suscitar admiração pela beleza de sua forma ou pela revelação das qualidades supremas da natureza, isto é, a de condicionar a atitude do homem diante da realidade, agora ela pretende exaltar certas possibilidades de reação sentimental que já estão no espectador e que, aliás, por serem comuns a todos os espectadores, constituem o caráter de determinada sociedade (ARGAN 2004: 35).

A ação imaginativa, tributária sempre de um dado concreto que a precede e a engendra, tem na alegoria uma aliada no modo artístico de privilegiar as prerrogativas da subjetividade. A alegoria transfigura o fenômeno em conceito e este numa imagem.

24

O dado concreto para o qual o arquiteto atenta é a manifestação fenomênica:

“A curva que encontro nas montanhas do meu país, no curso sinuoso dos seus rios, nas nuvens do céu, no corpo da mulher preferida”. Subsume os fatos vivenciados como aplicação de uma lei – como conceito: “De curvas é feito todo o Universo. O universo curvo de Einstein”, o conceito alimenta a imaginação: “O que me atrai é a curva livre e sensual”.

A alegoria comparece como recurso de amplificação da apreensão sensível e, ao subverter a ordem dominadora da natureza, O. N. opõe-se, pela obra, à existência empírica. Para Argan:

A imaginação alegórica não outra é outra coisa senão a faculdade de descobrir, sob as aparências

naturais, as verdades profundas e bem ocultas. É por esta razão que a fantasia ou a imaginação não poderá nunca conceber fora do verossímil, que nada mais é do que um ‘verdadeiro possível’ e, portanto infinitamente mais vasto que o verdadeiro oferecido à experiência dos sentidos (ARGAN 1996: 25).

A imaginação como recurso de criação artística diferencia-se do arbítrio da ilusão, fantasia, devaneio ou alucinação, porque se apóia sempre em fatos reais e concretos da percepção. A componente objetiva distingue a imaginação própria dos artistas. Shakespeare observa:

O lunático, o amante e o poeta

São todos feitos de imaginação [...]

O olho do poeta, num arrebatado refinamento,

Olha da terra ao céu, do céu à terra,

E enquanto a imaginação concebe

Formas desconhecidas, sua pena

Dá-lhes corpo e, ao vazio etéreo

Dá um lugar de moradia e um nome.

(Sonhos de uma noite de verão, Ato V, Cena I)

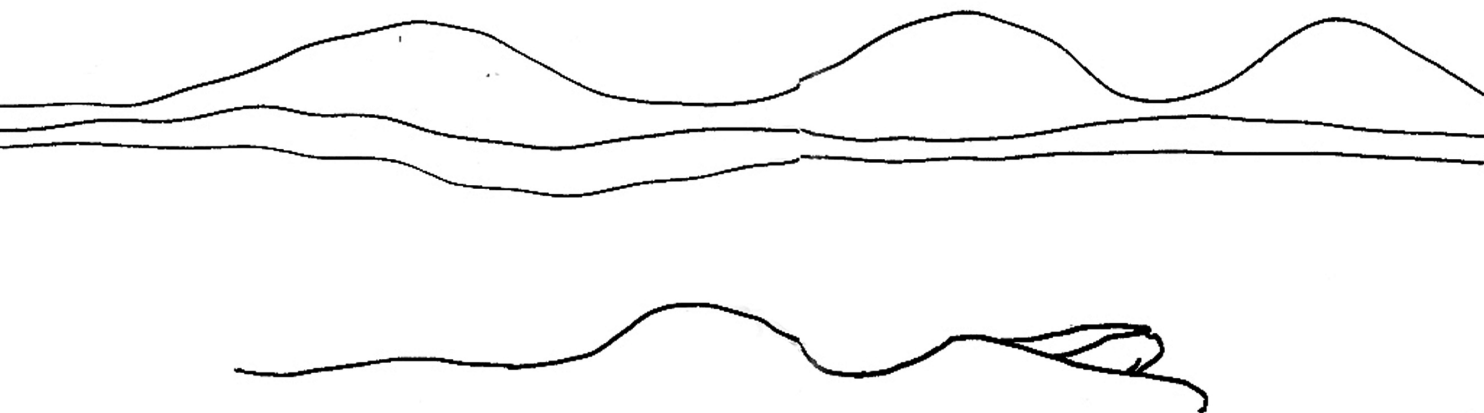
O bardo distingue a ação imaginativa do artista como tributária de um dado concreto que a precede, engendra e se substancia na obra criada.

“A imaginação não cria a matéria de suas representações, ela dá uma forma particular a um dado preexistente à sua atividade” (LAVAUD 199: 18), tal assertiva é ilustrada pelo arquiteto ao instruir o modo de se desenhar uma curva livre, ela não deve, explica o arquiteto, “ser desenha-



Não é a ângulo reto que me atrai.
Nem a linha reta. Dura, inflexível
criada pelo homem. O que me
atrai é a curva livre e sensual.
A curva que encontro nas montanhas
do meu país, no curso sinuoso dos
seus rios, nas nuvens do céu, no
corpo da mulher preferida.
De curvas é feito todo o Universo.
O universo curvo de Einstein.

O.N.



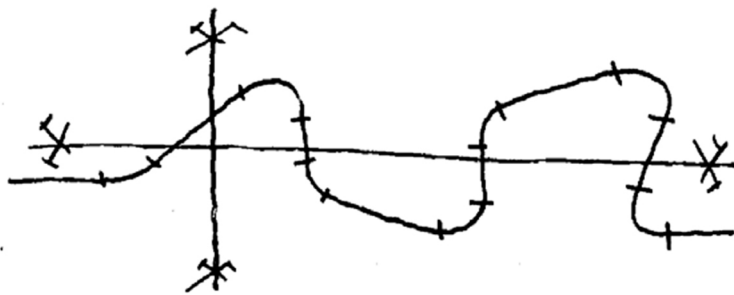
da de forma frouxa e desfibrada [...] mas estruturada, feita com curvas e retas". A curva livre e dinâmica imaginada surge do desdobramento (e negação) de figuras geométricas básicas de caráter conceitual: segmentos de reta e arcos de círculo.

O critério da imaginação criativa é a verossimilhança, o que é plausível – possível ou provável por não contradizer a verdade – o necessário – e o necessário é "o oposto do contingente, que pode indiferentemente ser ou não ser; o necessário qualifica aquilo que não poderia não ser, ou ser diferentemente do que é" (DUROZOI 1990: 234).

Para Aristóteles, a mimese formulada nesses termos é, no plano da arte, prerrogativa de antecipação – o que é crível: "Não é ofício de poeta representar o que aconteceu; é sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade" (ARISTÓTELES, Poética, Cap. IX, § 50).

Impulsionada pela imaginação, a relação mimética na obra de arte não se resume em representar servilmente a coisa, seu fundamento é o distanciamento – a liberdade do sujeito imaginativo em relação ao dado original.

A distância entre semelhança e dessemelhança determina a eficácia da imagem. Imaginar é trair o modelo. Segundo Lavaud:



A essência da imagem se define pela liberdade do sujeito em relação ao dado perceptivo, a ação de distanciamento em relação a este último [...] Uma imagem semelhante ao modelo, uma imitação muito perfeita produz uma duplicata, não uma imagem. A identidade não respeita a distância necessária do original. É no afastamento, na lacuna, que a imagem encontra seu modo próprio de funcionamento (LAVAUD 1999: 26).

O. N. subverte o modelo clássico que consiste na igualdade entre estrutura como sistema tectônico, na maneira pela qual um edifício está construído e como formulação plástica que se manifesta visualmente pela beleza, o que, segundo Argan, identifica a Arte Clássica: A identidade entre a estrutura da ideação e a estrutura da técnica correlata.

O modelo clássico é retomado por O. N. para depois, rompê-lo: "Quando a estrutura está pronta, é a arquitetura, é o momento de criação da arquitetura em si". Ao se referir aos projetos dos Palácios do Planalto, Supremo Tribunal Federal e Alvorada, o arquiteto explicita a intenção de romper com o equilíbrio estático da Arquitetura Clássica – marco de distanciamento.

Na concepção desses Palácios preocupou-me também a atmosfera que dariam à Praça dos Três Poderes. Não a pretendia fria e técnica, com a pureza clássica, dura, já esperada das linhas retas. Desejava vê-la ao contrário, plena de formas, sonho e poesia [...] Formas novas que surpreendessem pela sua leveza e liberdade de criação. Formas que não se apoiassem no chão rígidas e estáticas, mas que mantivessem os Palácios como que suspensos, leves e brancos, nas noites sem fim do Planalto.

O caráter objetivo e intelectual do Clasicismo é metamorfoseado pela imaginação em expressão de sentimento e emoção. A euritmia se contrapõe à simetria. “A simetria refere-se à beleza absoluta e a euritmia à beleza sensual, visual ou acústica”. Delas trata Tatarkiewicz:

Ambos os conceitos significavam ordem, mas a simetria denotava a ordem cósmica, a ordem eterna e divina da natureza, enquanto que euritmia significava a ordem sensual, visual ou acústica [...] No caso da simetria, era realmente indiferente se era ou não percebida, já que a consciência pode também compreendê-la por um processo de raciocínio. A euritmia, sem dúvida, foi especialmente calculada para atuar sobre os dados perceptivos (TATARKIEWICZ 1995: 121).

O equilíbrio clássico é rompido em benefício da dramaticidade, e o efeito dramático, diz Aristóteles, vem não do que é verdadeiro, mas daquilo que é verossímil. A idéia de imagem substitui a idéia de forma (ARGAN 2004: 23). Desimpedida do conteúdo intelectual da forma, a imagem impõe-se por ser verossímil, convence que algo é possível, não por demonstração, mas pela técnica da argumentação, pela retórica – a arte de persuadir –, e a persuasão apela ao sentimento, não ao raciocínio; é um modo de sedução, envolve as disposições emocionais e afetivas do

sujeito. Segundo Argan: “A consequência direta da poética da persuasão, é a transformação do sistema formal fechado em um sistema formal aberto” (ARGAN 2004: 44) Da forma aberta Argan comenta: “As imagens não valem por si mesmas, mas como condutoras de um fluxo emotivo, que do poeta é transmitido ao leitor, forçando-o não apenas a contemplar, mas também a imaginar: com liberdade” (ARGAN 2004: 26).

A lógica estrutural dá credibilidade à visão deslumbrada tornando-a verossímil. A beleza emociona, não mais pela proporção e equilíbrio, mas pelo deslumbramento. O étimo “deslumbramento” deriva de luz e é apropriado para adjetivar a arquitetura de O. N. que visa sempre surpreender, e o faz levando aos limites do incomensurável as dimensões, ora delgadas, ora robustas. O poeta Torquato Tasso contesta que a beleza se expresse pela proporção ou por um sistema fechado e em equilíbrio, afirma: “belíssima é a luz na qual não há nenhuma proporção” (apud ARGAN 2004: 27).

O. N. imprime dramaticidade explorando os recursos da técnica do concreto armado, seja reduzindo as dimensões dos componentes estruturais, tornando-os muito delgados, esbeltos e filiformes ou, alternativamente, conferindo expressividade pelos apoios monolíticos e os grandes vãos (Museu para a Universidade de Brasília, Rodoferroviária, Centro Cultural Banco do Brasil). Neste caso, o arquiteto revela a estratégia de projeto:

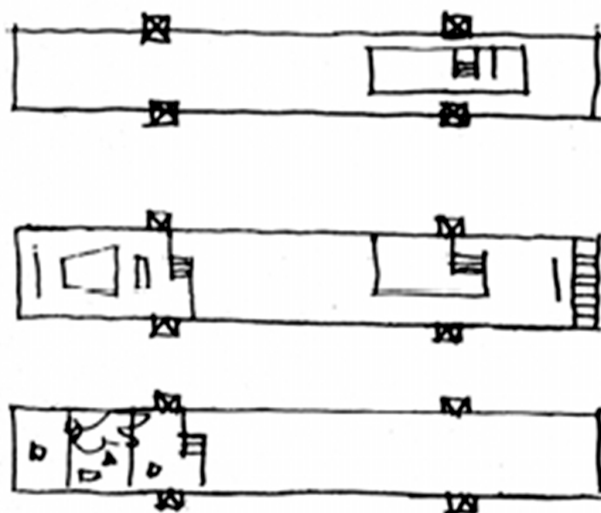
A leveza arquitetural resulta muitas vezes de um contraste entre apoios e volumes e é 'nesse jogo plástico' que ela se insere. Uma estrutura pode ter apoios robustos, robustíssimos, e ser de aspecto leve e elegante se seus apoios estiverem bem afastados. E isso ainda mais se acentua à proporção que o volume que sustentam for maior e monolítico.

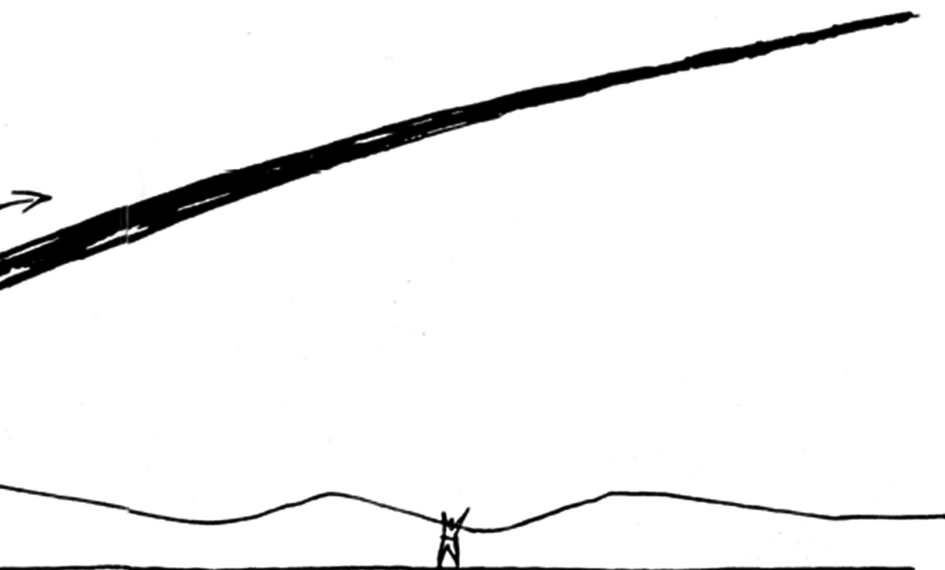
O objetivo, invariavelmente, é motivar atmosfera afetiva pela leveza, surpresa e emoção, intenção respaldada em Baudelaire:

Releio antigos textos e minha natural repetição de palavras mágicas, como: leveza, invenção, variedade [...] Como me agradou, tempos depois, ver Baudelaire empregá-las com o mesmo objetivo: 'O inesperado, a irregularidade, a surpresa e o deslumbramento são partes essenciais e uma característica da beleza'.

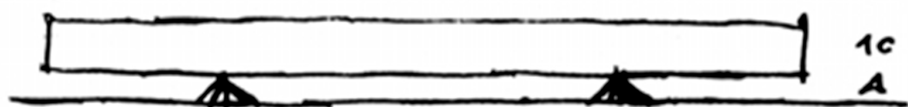
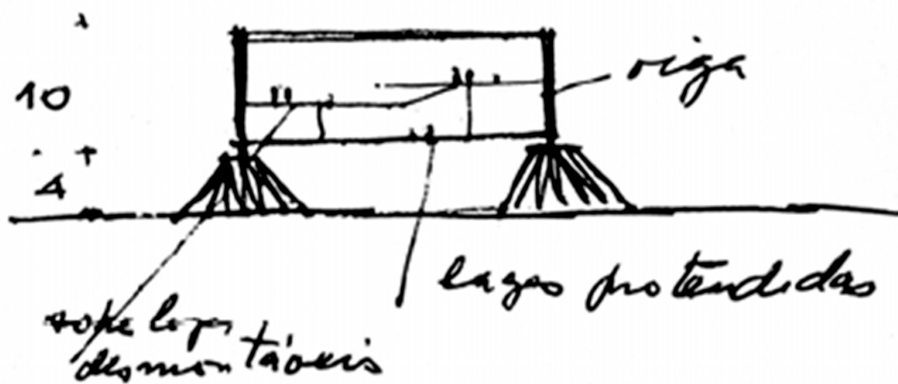
28

A verossimilhança seria ainda respaldada historicamente: "Nossa arquitetura procura o maior vão que representa através dos tempos um objetivo permanente do progresso da técnica construtiva".





essa a preocupação constante de arquitetura, que
realiza generosamente, sugerindo para sim as
formas.

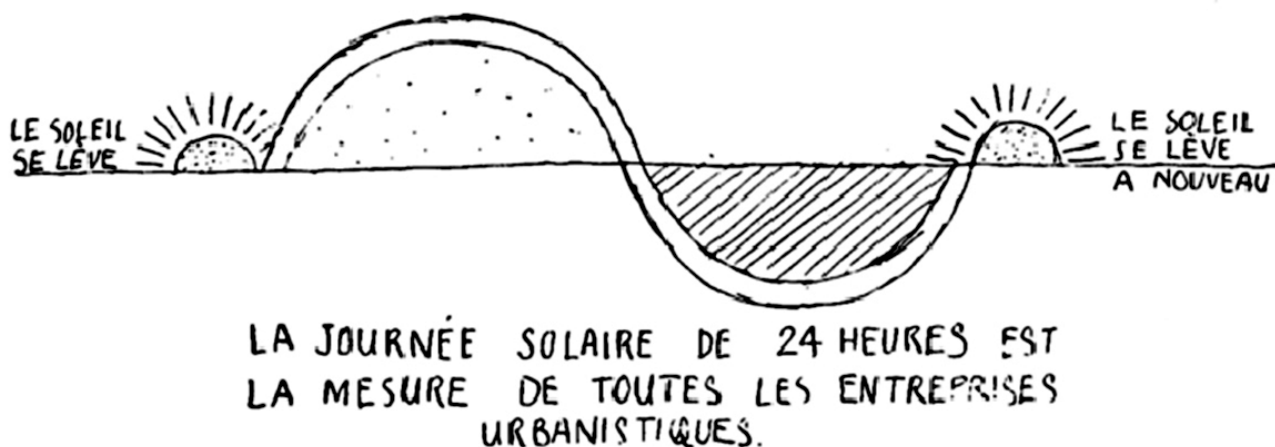


NIEMEYER E LE CORBUSIER

“Não é o ângulo reto que me atrai. Nem a linha reta, dura, inflexível criada pelo homem. O que me atrai é a curva livre e sensual”. O. N. reporta-se ao ângulo reto celebrado por Le Corbusier. A análise das diferenças é reveladora.

A natureza é, igualmente, referencial para Le Corbusier: “Harmonia em acordo perfeito com a natureza”, mas contrariamente a O. N., no sentido de oposição ao que nela é transitório: “Necessidade de construir sua casa. Uma casa que seja este limite humano, nos envolvendo, nos separando do fenômeno natural antagonista, nos dando nosso humano” (LE CORBUSIER 1995: 1).

- 30 O referencial é a invariante, o necessário em oposição ao contingente, como o é a jornada solar: “O arquiteto, ordenando formas [...] nos dá a medida de uma ordem que sentimos acordar com a ordem do mundo” (LE CORBUSIER 1977: 3).



ANALOGIA

Todos os movimentos da alma são regidos por leis análogas às da gravidade material. Somente a graça constitui a exceção

Simone Weil (A gravidade e a graça)

O artista negocia um pacto de solidariedade com a natureza

Le Corbusier

A imaginação criativa opera por analogia e requer a coerência dos dados que compõe a imagem construída, tornando-a inteligível, passível de decodificação. Segundo Kant: “Valemo-nos dela (a imaginação) para remodelar a experiência, sempre ainda segundo leis baseados na analogia, mas ainda segundo princípios sediados na razão” (KANT 1952: 176).

Da coerência proveniente da rigorosa estruturação em si, determinada de modo singular pelo partido plástico, depende a eficácia da imagem poder promover o necessário distanciamento para torná-la inteligível.

Os arquitetos aqui confrontados promovem, por analogia, o distanciamento entre modelo e imagem. Para ambos a analogia entre natureza e arquitetura é a garantia da harmonia. Adotam, entretanto, caminhos assim diferenciados por Lavaud:

É possível valer-se da estrutura da imagem conforme se insista sobre a ligação que ela cria com o que é imitado ou sobre o possível hiato que ela manifesta em relação a ele. Pode-se reconhecer, portanto, duas grandes linhas de força na história do conceito de imagem: uma se apóia nele para

homogeneizar o real, para se assemelhar, tecer uma continuidade; o outro procura ao contrário produzir rupturas

(LAVAUD 1999: 27).

Estas vertentes podem ainda ser identificadas pelos modos de conceituar a natureza: “Para um artista italiano quatrocentista “natureza” teve dois aspectos, originados no pensamento grego, a serem imitados: a realidade passiva de nossa experiência diária (natura naturata ou natureza criada) e o poder ativo que dirige e governa a vida assim como o desenvolvimento da obra de arte (natura naturans ou natureza criadora)”. (MURPHY, Robin. Natura naturata, natura naturans. Disponível: <<http://artnetweb.com/iola/journal/history/1994/natura.html>> Acesso em: 17 nov. 2007).

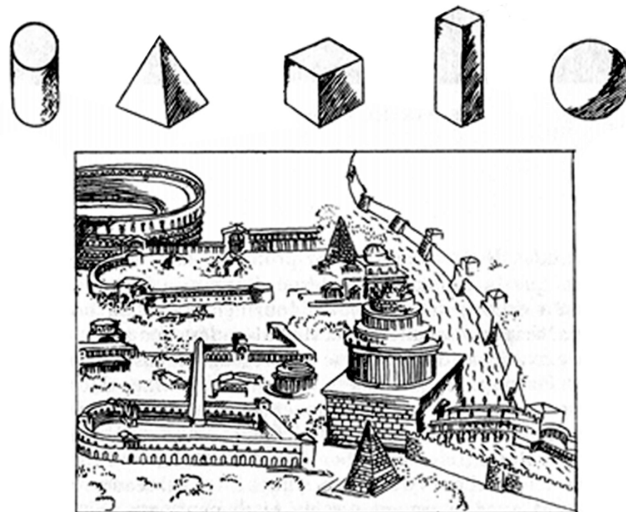
Donde derivam:

1. Analogia por proporcionalidade: O princípio é o da analogia entre realidades materiais e espirituais. O olhar é dimensionado pela relação entre a visão ocular e o entendimento intelectual. A ação imaginativa de O. N. opera por analogia combinando imagens providas da experiência em um novo conjunto. A “curva livre e sensual” observada nas montanhas, nos rios, nas nuvens do céu e no corpo da mulher, autoriza à imaginação formular uma lei de associação: “De curvas é feito todo o Universo. O universo curvo de Einstein”. Nestes termos, o critério da imaginação criativa é a verossimilhança, o que é plausível – possível ou provável por não contradizer a verdade. O sentido

é transcendente e alegórico. O. N. é coerente consigo ao afirmar que “Projetar consiste num exercício metafísico”. A natureza sensível é depurada pela consciência imaginante em conceito.

2. Analogia por proporção: O sentido é próprio e restrito, pelo qual vale a proporção: a equivalência ou o equilíbrio de duas entidades de mesma natureza regidas por relações, o sentido é imanente e simbólico. Le Corbusier fenomeniza a idéia de natureza como essência, como principio ordenador: “o espírito da arquitetura que é uma exteriorização manifesta das leis da natureza”. Percurso contrário ao de O. N. que conceitualiza o fenômeno.

Le Corbusier ao adotar a analogia na acepção de similaridade entre dois conceitos legitima a estratégia de projetar a arquitetura como proporção, como entidade inteligível a partir da relação intrínseca das partes para consubstanciar uma identidade. É uma técnica de ideação que instaura uma ordem similar ao que na natureza é ordenado, imutável e permanente. Pode-se então confrontar duas entidades distintas, não porque relacionadas a uma terceira realidade, que primordialmente as contém, mas sim pela similitude da ordem que as regem. Metamorfoseadas em conceitos, e assim, objetivadas, arquitetura e natureza podem ser confrontadas. Le Corbusier reconhece a ordenação da arquitetura depurada em formas elementares na “Lição de Roma”.



“Nada de palavrório, ordenação, idéia única, ousadia e unidade de construção, emprego de prismas elementares. Moralidade Sadia”.

(LE CORBUSIER 1995: 128)

ESTUDO DE CASO

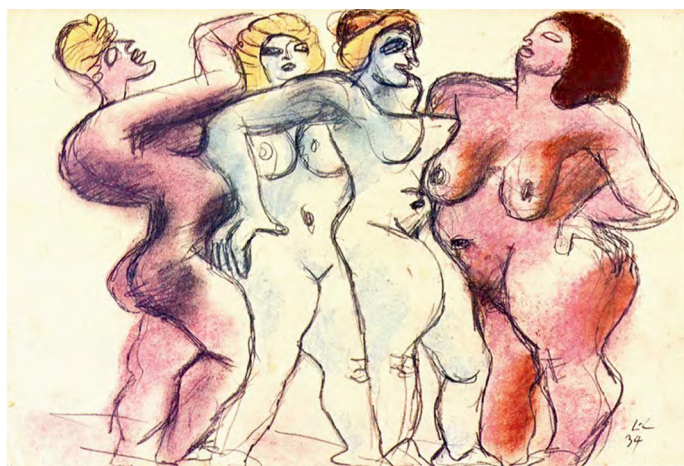
As disposições plásticas dos desenhos revelam as diferenças de ideários.

O espaço no desenho de O. N. é contínuo e em profundidade. Estende-se desde o horizonte longínquo até o observador, situado muito próximo ao primeiro plano, pois não consegue divisar as silhuetas de corpo inteiro. Na ausência de linhas de fuga ou outros artifícios da perspectiva cônica, a sensação de profundidade é amplificada pela imaginação. O conjunto é estruturado pela euritmia³, o ritmo da linha dinâmica comum ao espaço vazio, natural e infinito, e às figuras delineadas com sensualidade táctil, beirando o erotismo, traço de união entre o espaço abstrato e a concretude física dos corpos.

A forma é aberta, a recepção da imagem é tributária da imaginação do observador que completa o sentido da composição, daí seu sentido alegórico, herdado do Barroco. A alegoria opera por analogia que dá a medida de proporcionalidade entre a imagem e conceito. A imagem é uma representação particular do universal. Na imagem de Nossa Senhora das Dores do Aleijadinho a dor tangível (sensível e particular) é análoga à intangível (conceitual e universal).



Desenho de Oscar O. N.



Desenho de Le Corbusier

3 Comodulação harmônica integrada em ritmo perfeito (COSTA 1962: 148)



“Ainda que todos os mistérios que celebra a piedade cristã de Maria Santíssima, se devem ter mui presentes para a veneração e para a contemplação, este do seu pranto e as lágrimas que esta soberana Senhora chorou na morte do seu amado Filho, devemos fixar na nossa memória e estampar na nossa imaginação”.

Frei Agostinho de Santa Maria

(<http://www.geocities.com/Heartland/Bluffs/6737/Dores/Dores.htm>)

A identidade (singularidade e unicidade) do desenho de Corbusier procede das relações intrínsecas dos elementos da composição. A disposição das partes entre si relacionadas por um fator de proporção manifesta, por analogia, a ordem da natureza. A expressão é simbólica (percebemos o universal no particular) difere da alegoria (o particular é apenas um exemplo do universal). Goethe aponta para a inefabilidade da expressão simbólica: “O símbolo transforma a aparição em Idéia, a Idéia em imagem, de tal modo que na imagem a Idéia permanece infinitamente em atividade, inacessível e inexprimível” (GOETHE 1996: 324). Le Corbusier explora o indiscernível, que ele chama de “espace indicible” próprio à poética do sublime: “Um pensamento que se ilumina sem palavras nem sons, porém unicamente com prismas que mantêm relações entre si” (LE CORBUSIER 1995: 123).

A harmonia é engendrada pelo encadeamento intrínseco das partes, e não como na alegoria pressuposta. A reflexão de Le Corbusier sobre arquitetura repercute no desenho:

A emoção arquitetural, existe quando a obra soa em você ao diapasão de um universo cujas leis suportamos, reconhecemos e admiramos. Quando são atingidas certas relações, somos apreendidos pela obra. Arquitetura consiste em relações, é ‘pura criação do espírito’ (LE CORBUSIER 1995: 9).

O desenho de O. N. recorre à estratégia da sedução, persuade ou seduz pela retórica. As figuras espaçadas são solidarizadas pela afinidade, entre si e com o ambiente, se reconhecem pelo sentimento

afetuoso que se manifesta na amizade e no amor, a ação é monitorada pela graça. Le Corbusier convence por demonstração, os corpos compartilham a mesma linha de contorno que os reúne e os separa em entidades contrapostas, diferenciadas, individualizadas e solidarizadas pelo reconhecimento mútuo, uma relação de respeito e dignidade. A afirmação de si em oposição ao ambiente.

Em ambos os desenhos, a concepção espacial pressupõe uma apreensão diacrônica. A apreciação se altera com o deslocamento espaço-temporal do receptor da obra.

No de O. N., as visadas se alteram ao caminhar ao longo do mesmo espaço dado. A multiplicidade de sensações renovadas reitera a identidade do conjunto. O procedimento é explicado pelo arquiteto ao referir-se ao Palácio do Planalto: “afastamos as colunas do edifício, dando-lhes formas novas com o objetivo de oferecer aos visitantes os pontos de vista mais variados [...] como se não fosse uma coisa inerte e estática”.

O desenho de Corbusier, à imagem de sua arquitetura, induz à percepção de fragmentos cuja reconstituição engendra a cada leitura uma nova identidade. A leitura seqüencial é motivada pelas sucessivas presenças de personagens que se destacam pelo gesto, cor e forma, revelando cada uma sua individualidade e atitude própria. A “Promenade” é descrita pelo arquiteto:

Aproxima-se, vê-se, fica-se interessado, pára-se, aprecia-se, gira-se em torno, descobre-se⁴. Recebe-se continuamente comoções diversas, sucessivas. E o jogo jogado aflora [...] em consequência, o jogo jogado não se estabeleceu sobre um ponto de vista central, ideal rotativo e com visão circular simultânea (LE CORBUSIER 1984: 60).

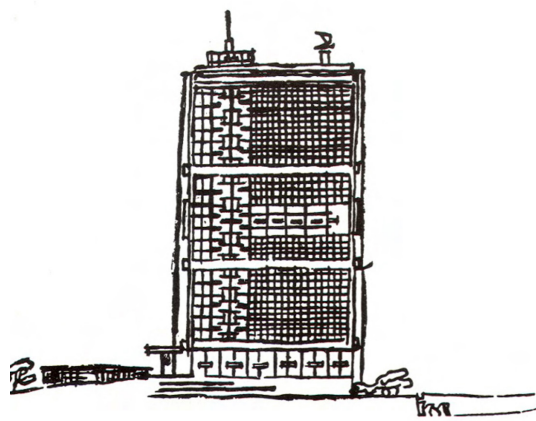
O termo grifado é pertinente aos dois desenhos, o indivíduo descobre-se – identifica-se – e a descoberta da identidade, a unicidade e singularidade têm como lastro a relação com o outro (o que eu não sou) – a diferença. Minha autonomia só é garantida pela autonomia do outro. No dizer de Marx: “Somente em comunidade, é possível a liberdade pessoal”. A obra de arte é o cenário dos intercâmbios que forjam a cidadania, onde o indivíduo é o protagonista por excelência.

36

A descoberta de si pressupõe a descoberta do outro, interlocução que a obra de arte promove pela graça e pela dignidade. Ambas pressupõem um interlocutor, promovem o diálogo pelo gesto voluntário e deliberado no confronto com outras liberdades. A graça, pelo afeto, incita à amizade e ao amor. A dignidade pelo respeito incita à estima. Assevera Marx: “A sensibilidade só através do outro existe como sensibilidade humana” (MARX 1978: 14).

4

Grifo meu





“um gesto, uma palavra de afeto”

(O.N.)



“O sentimento de dignidade
dita as regras do jogo”

(LE CORBUSIER)

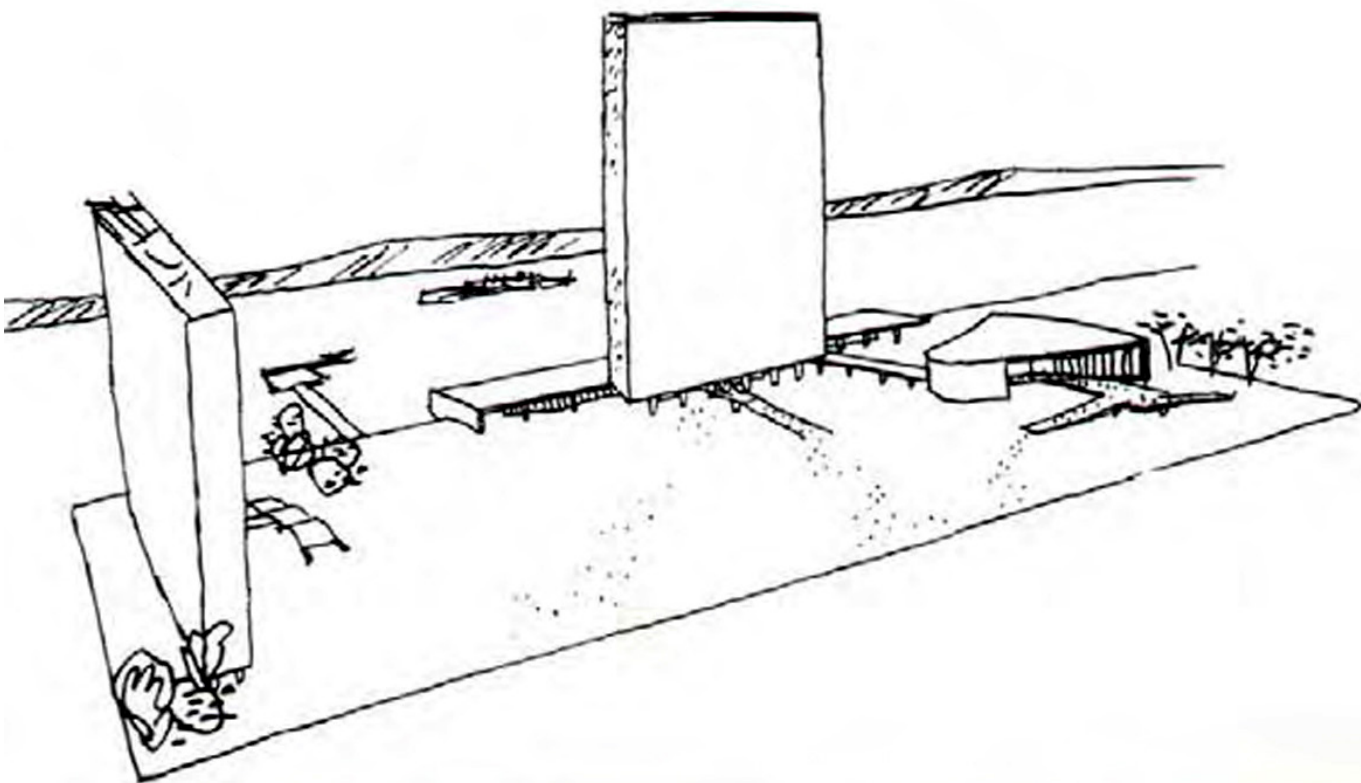
A celeuma envolvendo os partidos alternativos de O. N. e Corbusier para a sede da ONU ilustra modos alternativos de espacialização.

O projeto de O. N. dispõe as edificações no entorno de um espaço que as reúne visualmente de modo sinóptico, promovendo, mediante um modo de apercepção imediato, sensorial e sincrônico, independente de deslocamentos, o sentimento de proximidade.

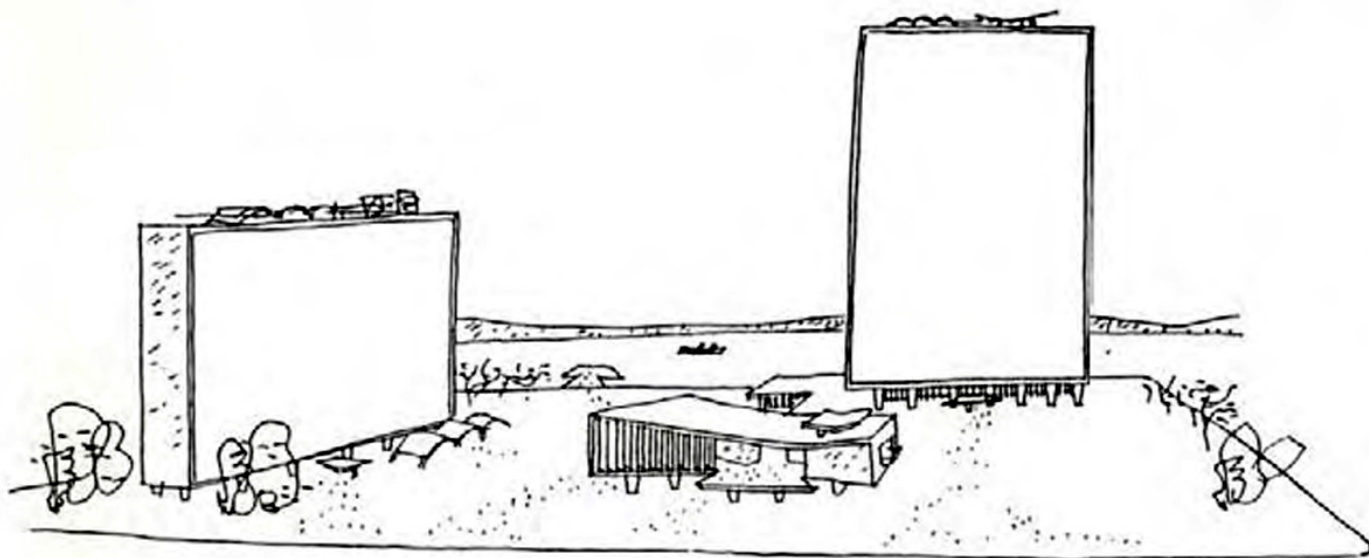
O bloco da Assembléia, implantado no centro do terreno como queria Le Corbusier, fraciona o espaço e engendra, mediante este artifício, a Promenade Architecturale. A apercepção diacrônica delega à mente a tarefa de sintetizar num conjunto inteligível o conjunto de impressões sensoriais descontínuas, parciais e sucessivas. A ação mental de reconstituição motiva um distanciamento.

A estratégia da Promenade Architecturale se contrapõe à poética do Barroco, com a qual Le Corbusier identifica O. N.: “Você faz o barroco com o concreto armado, mas o faz muito bem”. E se posiciona:

A arquitetura árabe nos ensina algo precioso. É andando que podemos apreciá-la, [...] que se percebe a ordenação da arquitetura. É um princípio contrário à arquitetura barroca. Eu prefiro os ensinamentos da arquitetura árabe (LE CORBUSIER 1996: 24).



Sede da ONU – O. N.



Sede da ONU – Le Corbusier

CONCLUSÃO

O sentido geral das obras de O. N. reside no modo particular pelo qual o arquiteto expressa o caráter libertário próprio a toda obra de arte. O belo conduzido pela imaginação poética, determina por antecipação a dimensão de um tempo e de um espaço maiores que os do presente e do imediato – como assevera Schiller, “a beleza é a liberdade no fenômeno”.

Prerrogativa apontada por Kant: “a imaginação nos entretêm onde a experiência nos parece demasiado prosaica” (KANT 1984: 251). Intenção expressa por O. N.: “Formas de surpresa e emoção que principalmente, alheassem o visitante – por instantes que fossem – dos problemas difíceis, às vezes invencíveis, que a vida a todos oferece”.

Kant diferencia a imaginação produtiva ou poética da imaginação reprodutiva ou empírica pela liberdade, a não subordinação às leis de associação de impressões sensíveis. Pois a imaginação, conforme as leis de associação, subordina a satisfação às condições físicas que cerceiam a liberdade (KANT 1952: 121).

Pelas “formas de surpresa e emoção”, a imaginação poética de O. N. se manifesta pela liberdade face à lei de associação, ou seja, age sobre a imaginação empírica. Transformando-a, manifesta autonomia e liberdade em relação à sua origem.

Ao agir sobre a natureza a imaginação poética, engendra uma nova natureza:

A imaginação (capacidade de conhecimento produtivo) é um poderoso agente capaz de criar, por assim dizer, uma segunda natureza a partir da matéria suprida pela natureza atual. [...] Deste modo sentimos nossa liberdade frente à lei de associação (que depende do modo empírico de imaginação), resultando que a matéria pode certamente ser emprestada por nós à natureza, mas, re-elaborada, constituir algo diferente – que ultrapassa a natureza (KANT 1952: 176).

O. N. contribui para o desenvolvimento desta faculdade de criar um mundo à imagem e semelhança dos anseios e expectativas, necessidades e possibilidades de um viver mais humano. Aponta, assim, com os recursos da arte, para o estabelecimento de uma comunidade ideal do possível:

E espero que Brasília seja uma cidade de homens felizes;

homens que sintam a vida em toda a sua plenitude, em toda sua fragilidade; homens que compreendam o valor das coisas

simples e puras – um gesto, uma palavra de afeto e solidariedade.

REFERÊNCIAS

ARGAN, G.C. L'âge baroque. Genève: Skira, 1994.

ARGAN, G.C. Borromini. Paris: Les Éditions de la Passion, 1996.

ARGAN, G.C. Imagem e persuasão. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

COSTA, L. Sobre arquitetura, Porto Alegre: CEUA, 1962.

DUROZOI, G., ROUSSEL, A. Dictionnaire de philosophie. Paris: Nathan, 1990.

GOETHE, J.W. Écrits sur l'art. Paris: Flammarion, 1996.

KANT, I. Analítica do belo. In: CHAUÍ, M. S. (org.). Kant: textos selecionados (II). São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os Pensadores).

KANT, I. The critique of judgement. Oxford: Clarendon Press, 1986.

LAUVAUD, L. L'image. Paris: Flammarion, 1999.

LE CORBUSIER. A arquitetura e as belas artes. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 19, 1984.

LE CORBUSIER. Vers une architecture. Paris: Fammarion, 1995.

MARX, K. Manuscritos econômico-filosóficos in Marx, São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 14. Coleção Os Pensadores

SCHILLER, F. Kallias ou sobre a beleza. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

TATARKIEWICZ, W. Historia de seis ideas. Madrid : Tecnos, 1995.

“ENTREVISTA DE MATEUS GOROVITZ COM OSCAR NIEMEYER”

RESPOSTAS A UM QUESTIONÁRIO (OUTUBRO DE 2007)

Matheus Gorovitz – Em seu livro “Meu sócia e eu”, o senhor menciona: “Hoje revendo meus projetos, compreendo melhor por que em todas aquelas fases, um sentimento de contestação está invariavelmente contido”. Poderia nos dizer como se traduz em sua arquitetura este “sentimento de contestação”?

Oscar Niemeyer – Reconheço que um sentimento de contestação se faz presente em um sem-número de projetos que realizei, do conjunto da Pampulha até os trabalhos mais recentes que elaborei para Brasília (a Praça do Povo e o sambódromo acompanhado de um espaço que se destina ao forró). Esse sentimento se expressa em minha busca permanente de uma arquitetura diferente – leve, solta, cheia de curvas, a explorar todas as potencialidades do concreto armado e a recusar os dogmas arquiteturais consagrados, em particular aqueles relacionados ao funcionalismo ortodoxo.

M. G. – No mesmo livro o senhor divide sua arquitetura em cinco partes: Pampulha, Brasília, depois de Brasília, a atuação no exterior e, finalmente, seu último projeto para São Paulo. Sobre estas etapas:

- Alguma obra, arquiteto ou manifestação artística serviu de referência a etapa

de Pampulha? Como ocorreu esta contestação do ângulo reto?

O. N. – Nenhuma obra ou arquiteto devo registrar. Se o meu conjunto de Pampulha teve sucesso, foi justamente pela originalidade com que o desenhei, procurando a surpresa arquitetural. Não procurei propriamente contestar o ângulo reto, mas apenas dar aos meus projetos um aspecto plástico mais rico e original utilizando a curva, que muitas vezes o concreto armado generosamente nos sugere.

- Poderia comentar qual a especificidade que distingue cada uma destas etapas?

O. N. – Volto a explicar. A minha arquitetura evolui sem etapas tão marcadas; é o programa apresentado, o terreno escolhido, os espaços exteriores (que vão fazer parte da arquitetura) que determinam o rumo do meu trabalho de arquiteto. E, quando possível, utilizo a técnica em toda a sua plenitude. Como trabalhar? Quando o tema permite, tomo como ponto de partida reduzir os apoios da construção - e a arquitetura surge mais audaciosa, os grandes espaços livres mais generosos, assegurando essa arquitetura diferente que procuro elaborar.

- Seus projetos atuais caracterizam uma nova fase da obra?

O. N. – Em alguns dos projetos que realizei mais recentemente, tive a oportunidade de utilizar o concreto em todas as suas possibilidades, criando os enormes vãos

livres que hoje a técnica permite. Num dos últimos trabalhos que fiz para Brasília, projetei uma cobertura com 120m de vão, tão extensa que poderia cobrir um campo de futebol. Mas seu objetivo é apenas proteger as grandes festas populares, abrigando mais de 40.000 pessoas.

- Há algum aspecto que seja comum a todas estas etapas?

O. N. – É o empenho que revelo como arquiteto em criar, com os meus projetos, o espanto e a emoção que uma obra de arte provoca.

M. G. – Poderia Mencionar projetos que considera de maior relevância no conjunto de sua obra? Por quê?

O. N. – Todos os projetos que elaborei foram realizados com o mesmo entusiasmo, a mesma preocupação em acertar, de modo que não dá para fazermos uma escolha mais rigorosa. Seria talvez trair a mim próprio.

M. G. – A idéia de “natureza” está sempre presente em seus escritos: “O que me atrai é a curva livre e sensual, a curva que encontro nas montanhas de meu país, no curso sinuoso dos seus rios, nas ondas do mar, no corpo da mulher amada”. A história da arquitetura teria a mesma importância em seu trabalho de arquiteto? Algum período, artista ou expressão histórica teve uma importância maior para o seu trabalho?

O. N. – O que posso afirmar é que em meus trabalhos eu me recuso a modificar

a natureza. Se o terreno não é plano, se as alterações de nível são muitas, procuro me adaptar, certo de que tudo isso vai me ajudar a encontrar uma arquitetura diferente, mais variada. A arquitetura, a meu ver, evolui em função do progresso técnico e social. E a minha obra não foge a isso. Hoje a técnica permite uma arquitetura diferente; no entanto, a arquitetura, infelizmente, continua sendo privilégio das classes sociais mais favorecidas.

M. G. – O senhor considera que sua arquitetura tem um vínculo com a arquitetura colonial brasileira?

O. N. – Acho que não. Mas muita coisa que integra o meu museu imaginário (a noção pertence a André Malraux, grande escritor e historiador das artes), a exemplo das obras mais representativas dessa arquitetura, pode vir à memória quando realizo um projeto. O Palácio da Alvorada, em Brasília, sugere elementos do passado - o sentido horizontal da fachada, a larga varanda que desenhei com o objetivo de proteger esse palácio, a capelinha a lembrar, no fim da composição, as nossas velhas casas de fazenda.