

DO MINIMALISMO E DA DISPERSÃO COMO MÉTODO PROJETUAL¹

Edson da Cunha Mahfuz, Arq. PhD
(Prof. Titular, UFRGS)

Muito foi comentado, na imprensa não especializada, sobre o Memorial da América Latina, projetado por Oscar Niemeyer e construído em São Paulo em 1988-89. Questionou-se a idéia de criá-lo, a prioridade de sua realização em face da situação do país, e o fato de o autor do projeto ser escolhido sem que houvesse um concurso público, assim como a construtora ser indicada sem licitação pública. Após longas análises sobre o “escândalo ético” que envolve o projeto, entremeadas por opiniões de pessoas envolvidas diretamente na concepção do Memorial, e por declarações de arquitetos que criticam aspectos do projeto – classificadas como observações que “perdem de vista o essencial e permanente pelo excesso de atenção ao secundário e passageiro”² – aquelas matérias acabam ‘rendendo-se’ ao objeto construído e concluindo que, afinal, tudo valeu a pena.

Esse é um enfoque que não convém a uma revista de arquitetura séria, embora tenha sido a tônica da crítica de arquitetura no Brasil até pouco tempo. A arquitetura brasileira só se tornará respeitável outra vez se conhecer a si mesma, submetendo as obras de seus melhores arquitetos a análises críticas que possam proporcionar a nós, demais arquitetos, o conhecimento indispensável ao nosso crescimento individual e coletivo. É preciso ir além da discussão em torno de aspectos éticos, sociais, políticos e econômicos, e submeter obras como o memorial da América Latina a uma análise a partir de questões arquitetônicas, se queremos chegar a algum lugar. Afinal, arquitetos também devem discutir arquitetura.

Antes de mais nada, Niemeyer reafirma-se, com essa obra, como um dos grandes, e talvez o último, criadores de formas deste século. O Memorial é uma obra de grande impacto visual e culmina a lenta e segura evolução de um repertório de elementos e estratégias compositivas que teve sua origem no excepcional conjunto da Pampulha, em Belo Horizonte.³ Além disso, é um dos raros arquitetos modernos que sempre soube trabalhar com programas monumentais, enquanto a maioria dos arquitetos modernistas da segunda geração evitava a monumentalidade



fig.1: Oscar Niemeyer, Memorial da América Latina, São Paulo, 1988-89. Vista aérea.

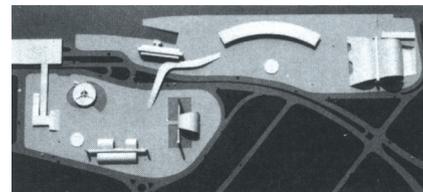


fig.2: Oscar Niemeyer, Memorial da América Latina, São Paulo, 1988-89. Vista da maquete.



fig.3: Oscar Niemeyer, Memorial da América Latina, São Paulo, 1988-89. Acesso à Praça Cívica.



fig.4: Oscar Niemeyer, Memorial da América Latina, São Paulo, 1988-89. Praça Cívica.

1 Arquitetura e Urbanismo, 24, JUN-JUL/89, São Paulo.

2 “Formas majestosas”, em Veja, São Paulo, 22/3/89, pág. 79.

3 Ver “O clássico, o poético e o erótico”, neste mesmo volume.

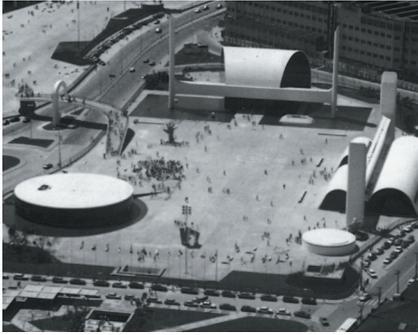


fig.5: Oscar Niemeyer, Memorial da América Latina, São Paulo, 1988-89. Praça Cívica.



fig.6: Oscar Niemeyer, Memorial da América Latina, São Paulo, 1988-89. Passarela.



fig.7: Oscar Niemeyer, Memorial da América Latina, São Paulo, 1988-89. Pavilhão da Criatividade.



fig.8: Oscar Niemeyer, Memorial da América Latina, São Paulo, 1988-89. Pavilhão da Criatividade.

4 Ignasi de Solà-Morales, *Minimal architecture in Barcelona*, Rizzoli, New York: 1986, pág. 98.

por associá-la ao classicismo que repudiava. Do conjunto da Pampulha até o Memorial, Niemeyer tem sabido materializar a necessidade eterna que temos por símbolos, embora em muitos casos, como no presente, não haja o consenso sempre associado à forma monumental.

A riqueza e a exuberância formal não deveriam, no entanto, ter o efeito de fechar nossos olhos, nos inibindo de submeter o projeto a uma análise menos emocional. A escassez atual de obras torna imperioso utilizar o Memorial como pretexto para discutir temas como: alternativas para a solução formal de um programa e sua inserção na cidade contemporânea; a hierarquia entre os conceitos de beleza, conforto e boa construção; a relação entre precedente e intervenção; bem como as características e limitações de um método de projeto como o de Niemeyer.

OBJETO E CIDADE

Uma unanimidade em relação à cidade contemporânea é sua natureza claramente distinta das cidades clássica, renascentista, barroca e neoclássica. A metrópole não mais apresenta uma composição homogênea e planejada como suas antecessoras; no máximo é um sistema de fragmentos ou realidades múltiplas. As cidades latino-americanas, em especial, representam a formação simultânea de camadas arqueológicas distintas devido ao perpétuo movimento pendular das doutrinas arquitetônicas, em que a última contradiz e desfaz a essência da doutrina anterior. Através de ações paralelas de destruição e reconstrução, a cidade se torna um arquipélago de 'ilhas arquitetônicas' localizadas em uma paisagem rarefeita, caracterizada pela eliminação progressiva dos elementos da cidade tradicional.

A característica mais marcante do setor onde está construído o Memorial é sua condição fragmentária e de indefinição formal. Além de ser circundado por uma mistura heterogênea de formas e funções, o terreno divide-se em duas partes por uma via de tráfego intenso. Em suma, é uma área desordenada e sem qualquer atrativo à qual o Memorial poderia contribuir decisivamente como ponto focal e catalisador, já que o "efeito que pode ser produzido pela construção de um monumento em um ponto particular de uma cidade é fazer com que algo se destaque da monotonia do tecido urbano, e possa atuar como um foco em torno do qual se concentra a dinâmica dos eventos que podem ocorrer nessa área".⁴ Um

bom exemplo está no caso do prédio do Ministério da Educação e Saúde (de cuja equipe de projeto Niemeyer tomou parte), por sua situação em relação ao tecido tradicional, denso e homogêneo, da área central do Rio. O MES adquire sua característica expressiva monumental exatamente pelo contraste que estabelece com seu entorno.

Em uma área como a da Barra Funda, tão descaracterizada, um mero interstício, uma metástase urbana⁵, qual seria a saída mais plausível? Sendo o entorno um quebra-cabeças composto por peças diferentes e independentes, o objeto lá inserido deveria ser capaz de servir de referencial a futuros desenvolvimentos. Para que essa vocação se realize, o objeto deveria possuir uma ordem interna bastante clara, e limites muito bem definidos.

Ao passarmos da teoria à análise, nos damos conta de que o projeto do Memorial não apresenta essas características de 'ilha arquitetônica' em meio ao caos urbano. À dispersão do entorno, Niemeyer responde com mais dispersão, pois o conjunto se apresenta como uma série de objetos independentes cuja disposição não sugere a existência de um princípio de organização que lhes dê coesão interna. Apesar de certa unidade formal entre os edifícios, a falta de um princípio visível de organização geral e de bordas definidas tridimensionalmente impede que o conjunto tenha uma presença mais incisiva e insular perante esse entorno tão despersonalizado. Cabe lembrar que a acrópolis grega também apresenta uma disposição informal de edifícios independentes, só que esses eram separados do entorno por meio de dois recursos: posição mais elevada de toda a plataforma e a presença de uma muralha que criava um recinto indentificável dentro do qual os edifícios se relacionavam. No seu estado atual, o Memorial não mantém com a área circundante uma relação clara em termos formais: nem se mescla a ela, respondendo a possíveis solicitações externas com posicionamento e inflexões de seus componentes nem se define como "ilha", pois formalmente seus limites são muito imprecisos (Fig. 1).

ORGANIZAÇÃO INTERNA: CAMINHANDO PELO MEMORIAL

Constituído por duas praças separadas por uma avenida e unidas por uma rampa/passarela, o acesso principal se dá a partir das rampas da estação terminal do metrô. Inicialmente, como mostra a maquete (Fig. 2),



fig.9: Oscar Niemeyer, Memorial da América Latina, São Paulo, 1988-89. Auditório.

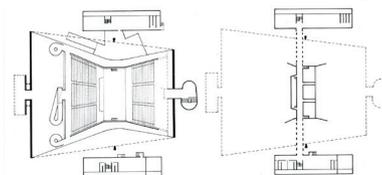


fig.10: Oscar Niemeyer, Memorial da América Latina, São Paulo, 1988-89. Auditório.



fig.11: Oscar Niemeyer, Memorial da América Latina, São Paulo, 1988-89. Auditório.

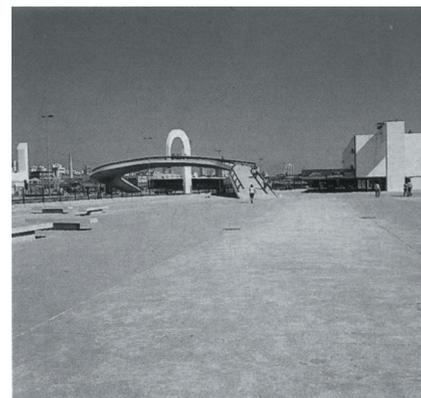


fig.12: Oscar Niemeyer, Memorial da América Latina, São Paulo, 1988-89. Praça junto ao Auditório e Pavilhão da Criatividade.

⁵ Pelo menos na época em que o projeto foi realizado.



fig.13: Oscar Niemeyer, Memorial da América Latina, São Paulo, 1988-89. Salão de Atos

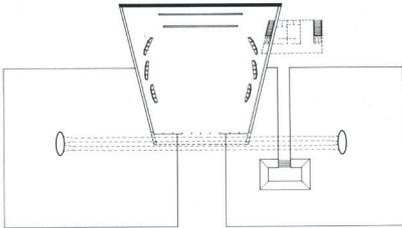


fig.14: Oscar Niemeyer, Memorial da América Latina, São Paulo, 1988-89. Salão de Atos.

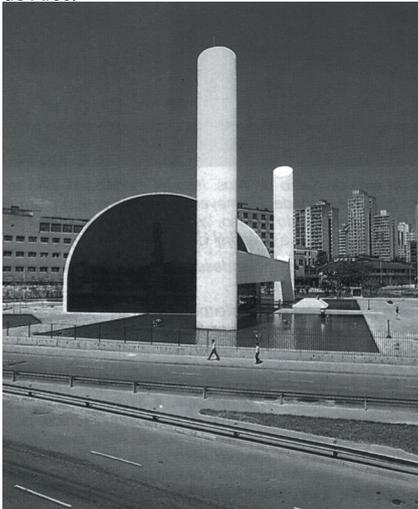


fig.15: Oscar Niemeyer, Memorial da América Latina, São Paulo, 1988-89. Salão de Atos.

6 Massimo Cacciari, citado por Ignasi de Solá-Morales, "Arquitectura débil", em *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, nº 175, 10/11/12-1987 Barcelona, pág. 81
 7 Oscar Niemeyer, citado por Haifa Y. Sabbag, "Arquitetura que não cria beleza não é arquitetura", em *A Construção*, ano XLII, nº 2149, Ed. Pini, São Paulo, 17/4/89,

Niemeyer projetou uma escadaria que, combinada às rampas da estação, criaria uma imponente chegada por cima, oferecendo uma visão geral do Memorial. Lamentavelmente, isso não foi realizado. Ao completar a descida da rampa fica-se perdido, sem saber como entrar no terreno do Memorial, que pode ser visto do outro lado da rua. Com muito esforço, descobre-se que no lugar da escadaria foi construído um túnel, de difícil localização e lamentável aspecto, que nos leva por baixo da rua, e se constitui na entrada principal do conjunto.

Ao emergir do túnel, chegamos à Praça Cívica, principal espaço aberto do Memorial, onde se situam o Salão de Atos, disposto frontalmente à entrada, o restaurante, à esquerda, e a Biblioteca, paralela ao eixo de penetração, à direita de quem entra, além de duas esculturas e do pequeno centro de informações circular (Fig. 3).

Duas impressões são muito fortes na entrada: o impacto visual causado pelas formas inusitadas da Biblioteca e do Salão de Atos, e a sensação de desolação causada pela aridez, pobreza de detalhes e falta de definição tridimensional da Praça Cívica (Fig. 4). Esse 'espaço' confirma a noção heideggeriana de que "a desolação constitui de alguma forma a raiz da condição metropolitana"⁶. Segundo Niemeyer, essa praça teria como modelo a Plaza de Armas da tradição urbanística hispânica. No entanto, a plaza era o principal espaço público da cidade – o que a Praça Cívica não é – e por isso acolhia tanta gente, e tinha alta definição tridimensional, pois era circundada pelos principais edifícios institucionais, que a definiam volumetricamente, característica não apresentada pela praça em questão.

O Salão de Atos e a Biblioteca formam um ângulo reto entre si, o que serve para começar a definir as bordas da praça. O terceiro lado, no entanto, é bastante indefinido, pois o edifício do restaurante está muito afastado do Salão de Atos e a passarela não tem presença suficiente para desempenhar tal papel (Fig. 5). Além disso, mesmo que o restaurante estivesse mais próximo, o problema persistiria, pois a forma circular oferece grandes dificuldades de associação a outras na definição de espaços abertos volumétricos, por sua convexidade e auto-suficiência. A aridez da praça talvez seja seu maior problema. Niemeyer afirma que "não se justifica ter vegetação nessa área"⁷, porque o local se destina a reunião de grande número de pessoas. Mas, e na periferia da praça, também não se justifica? E na outra praça? E um pouco de sombra e

conforto para os visitantes, também não? Os poucos bancos são tão desprotegidos que não se torna desconfortável sentar ali por muito tempo, mesmo ao sol de abril. O 'piso' da praça, na verdade um contrapiso, dá a impressão de que não está concluído. Não parece ter havido qualquer preocupação em trabalhar o plano horizontal da praça, ao contrário de qualquer outro espaço aberto de importância, na América Latina e em outras partes do mundo. A única articulação nesse deserto de cimento é um círculo com um 'H' no centro, provavelmente indicando o local para o pouso de helicópteros. A alegada relação da Praça Cívica com o exemplo da Plaza de Armas seria uma forte razão para tratar seu piso de acordo com sua importância como lugar.

O acesso à segunda praça se dá por meio de uma passarela sinuosa sustentada por um pilar curvo, do qual é suspensa. O pilar, que confere leveza à passarela, atua como umbral, marcando a passagem de uma praça para outra (Fig. 6). A curva da passarela conduz diretamente à segunda praça, onde estão situados o Pavilhão da Criatividade e o Auditório.

O Pavilhão é um edifício linear curvo que conduz o olhar até o Auditório, e possui o único espaço intermediário de todo o complexo, uma 'varanda' ou pórtico que se estende por todo o seu comprimento (figs. 7 e 8). O Auditório é um edifício de forma análoga à do Salão de Atos e da Biblioteca, apresentando três abóbodas paralelas que se apóiam em uma viga de 40m, sem apoios intermediários, (figs. 9, 10, 11 e 12).

Na segunda praça se repetem os problemas da primeira: indefinição tridimensional do espaço, falta de detalhamento do piso e inexistência de elementos que amenizem o efeito do sol e tornem o espaço aberto um lugar aprazível (Fig. 13). Quem visita o parque do Ibirapuera e vê a magnífica marquise que liga todos os prédios, atuando como espaço intermediário, só pode lamentar que Niemeyer não tenha criado um elemento semelhante de conexão e proteção do memorial. Um elemento assim poderia também ajudar na definição volumétrica do espaço das praças.

O terceiro edifício importante desse setor do projeto é o Centro Brasileiro de Estudos Latino-Americanos o qual, embora visível de vários pontos, fica apropriadamente fora do percurso principal, pois o edifício não está aberto à visitação pública.

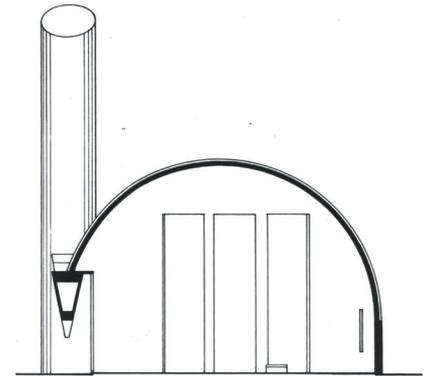


fig.16: Oscar Niemeyer, Memorial da América Latina, São Paulo, 1988-89. Salão de Atos.

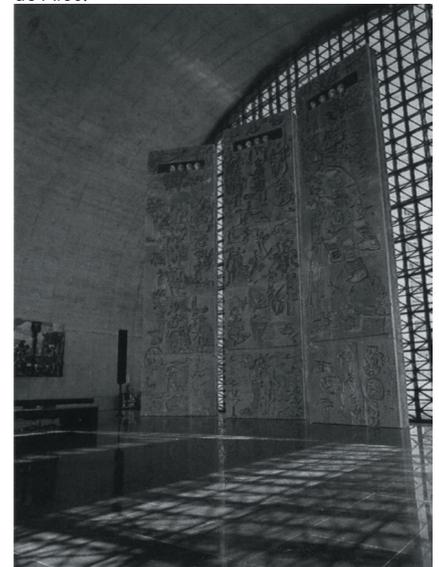


fig.17: Oscar Niemeyer, Memorial da América Latina, São Paulo, 1988-89. Salão de Atos.

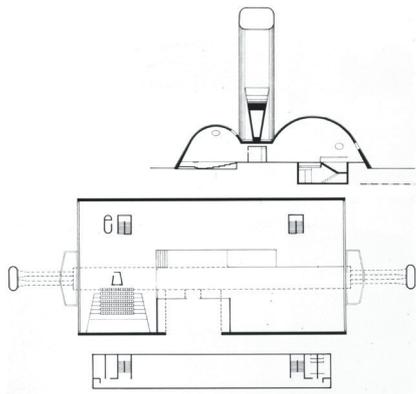


fig.18: Oscar Niemeyer, Memorial da América Latina, São Paulo, 1988-89. Biblioteca.

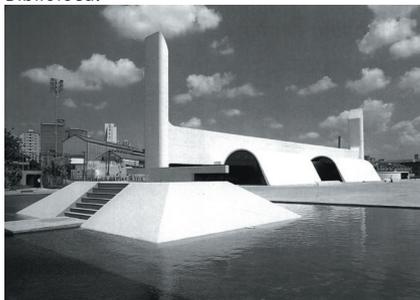


fig.19: Oscar Niemeyer, Memorial da América Latina, São Paulo, 1988-89. Biblioteca.



fig.20: Oscar Niemeyer, Memorial da América Latina, São Paulo, 1988-89. Biblioteca.

pág. 24

8 Para uma discussão aprofundada do conceito de heterotopia, ver Dimitri Porphyrios, *Sources of Modern Eclectism*, London, Academy Editions, 1982, capítulo 1: "The ordering sensibility of heterotopia".

9 Ignasi de Solà-Morales, "De la memoria a la abstracción: la imitación arquitectónica en la tradición Beaux Arts", em *Arquitectura*, nº

Em termos da organização geral do memorial, embora haja relações locais entre edifícios (como o Pavilhão e o Auditório, e entre o Salão de Atos e a Biblioteca) não há um sistema perceptível que relacione os sete edifícios principais do conjunto. Estaríamos aqui diante de um exemplo de organização heterotópica, aquela sensibilidade ordenadora que privilegia a coexistência entre fragmentos não relacionados por uma lei unificadora?⁸ Também encontramos a decomposição do programa e a ausência de um princípio relacional visível. No entanto, estão ausentes a adjacência espacial, a justaposição, a interpenetração entre elementos, características de todas composições heterotópicas, como mostra grande parte da obra de Alvar Aalto. A característica mais marcante do conjunto do Memorial é mesmo a dispersão de seus componentes, como se fossem restos de um naufrágio a flutuar em um oceano de concreto.

LINGUAGEM E FORMA

A partir do fim do século XVIII duas concepções de arquitetura começaram a se desenvolver, sendo sua influência sentida até hoje. A primeira delas, a teoria da imitação, formulada por Quatremère de Quincy propõe, num primeiro momento, que a arquitetura se produz por referência ao seu próprio passado e aos arquetipos que a definem, ou seja, a cabana, a tenda e a caverna. Num segundo momento, essa produção passa a se referir a princípios abstratos de organização da forma natural, transformados em regras compositivas e proporcionais. A segunda concepção de arquitetura se apóia na noção de que o fundamento do estético não é a imitação mas sim a expressão de conteúdos espirituais. Assim, em qualquer obra de arte, aquilo que é aparente deve ser a explicitação de algo mais profundo, sugerindo um caráter 'essencial' ligado a noções como grandiosidade, serenidade, fragilidade, permanência, etc.

Um aspecto importante dessa arquitetura de expressão é sua ênfase na beleza como o objetivo de toda atividade artística. A idéia de beleza é subjetiva e se refere ao imaterial, o não concreto. "Essa condição da arte trata de uma produção de valores subjetivos que sugere, sobretudo, estados de ânimo, paixões, e sentimentos, ao invés de percepções claramente objetiváveis".⁹

Se a contrapartida contemporânea da arquitetura de imitação é

o chamado pós-modernismo, a arquitetura de expressão encontra seu máximo expoente contemporâneo em Oscar Niemeyer. Sua predileção por grandes espaços definidos por vigas gigantescas e cascas de espessura mínima sem apoios interiores só tem precedente na obra de Étienne-Louis Boullée, que em suas obras apelava para a grande dimensão como meio de proporcionar uma experiência do sublime. Em Niemeyer, a essa predileção pela grande dimensão se soma a preferência por formas abstratas, pouco articuladas e sem detalhe em escala menor.

A busca do sublime, através da grande dimensão e do resultado espacial que ela determina, está presente em todos os edifícios principais do Memorial. O mais interessante e bem resolvido é o Salão de Atos, no qual uma parede que também serve de cobertura está apoiada no chão, no lado de trás, e em uma viga de 60m no lado da entrada. A viga se apóia, por sua vez, em dois enormes pilares circulares, compondo um elemento em forma de 'H' que define o plano de entrada criando uma transição entre exterior e interior. O espaço interior é magnífico, com um caráter quase religioso, pelo seu tamanho, proporções e ornamentação, o que lhe confere uma atmosfera solene adequada à sua função (figs. 14 a 17).

A mesma grandiosidade está presente na Biblioteca e no Auditório, edifícios de forma análoga – abóbadas curvas que se apóiam em vigas de 90m e 40m, respectivamente – que contêm grandes espaços interiores (figs. 18 a 20).

Quando Niemeyer afirma que “a arquitetura que não cria beleza não é arquitetura”¹⁰, só podemos concordar com ele. Mas, ao mesmo tempo, é fundamental entender que, em arquitetura, a beleza é indissociável de sua relação com programa, técnica e contexto. Só se atinge a venustas (beleza), se a utilitas (conforto e funcionalidade) e a firmitas (boa construção) estão resolvidas e satisfeitas. Na obra de Oscar Niemeyer são muitos os casos em que essa conjugação não acontece. E para se criar arquitetura não é suficiente o grande ‘gesto escultural’: é necessário resolver também todos os outros aspectos do problema, senão teremos apenas esculturas que se assemelham a edifícios.

A afirmação de Niemeyer, de que busca o máximo de simplificação traz à lembrança o que disse Paul Rudolph sobre a doutrina de simplificação de Mies van der Rohe, resumida na expressão *less is more*: “ Não se pode resolver todos os problemas... É uma característica do séc. XX o fato de

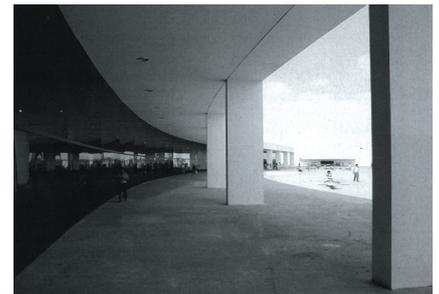


fig.21: Oscar Niemeyer, Memorial da América Latina, São Paulo, 1988-89. Pavilhão da Criatividade.

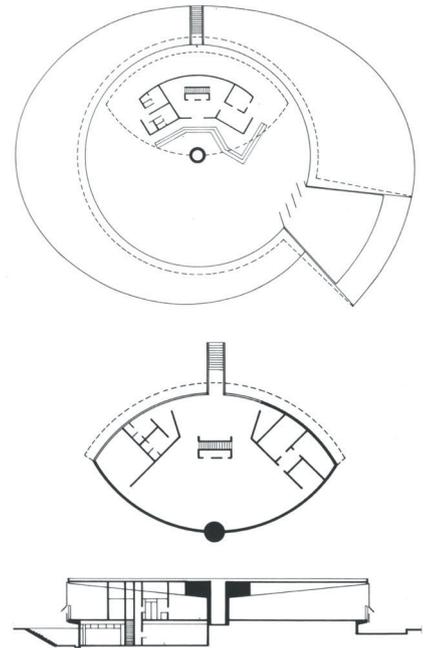


fig.22: Oscar Niemeyer, Memorial da América Latina, São Paulo, 1988-89. Restaurante.

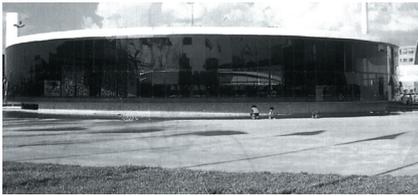


fig.23: Oscar Niemeyer, Memorial da América Latina, São Paulo, 1988-89. Restaurante.

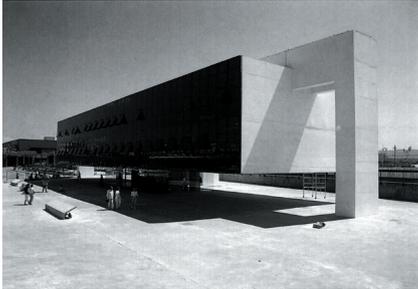


fig.24: Oscar Niemeyer, Memorial da América Latina, São Paulo, 1988-89. Centro Brasileiro de Estudos Latino-Americanos.

que os arquitetos são altamente seletivos ao determinar quais problemas querem resolver. Mies, por exemplo, faz edifícios maravilhosos somente porque ignora muitos aspectos de um edifício. Se ele resolvesse mais problemas, sua arquitetura seria muito menos potente¹¹. Na verdade, a afirmação de Rudolph não é correta se aplicada à obra de Mies, mas se aplica perfeitamente a uma boa parte da obra de Niemeyer. Sua notória indiferença em relação aos problemas de condicionamento térmico de seus edifícios é bem conhecida. No Memorial só dois edifícios não apresentam tendência a ter problemas de superaquecimento, o Pavilhão da Criatividade (Fig. 21), em virtude do pórtico que define o lado junto à praça, e o Salão de Atos, pela presença de três lâminas de concreto junto às fachadas de vidro, as quais ajudam a proteger o interior, ao mesmo tempo em que servem de suporte para os painéis em relevo criados por Poty e Caribé (fig. 17).

Nos demais edifícios, há pouca diferença de temperatura entre interior e exterior, pois não existe qualquer tipo de proteção. No caso da Biblioteca, o sol incide diretamente sobre a cobertura de vidro do saguão de entrada. É difícil entender por que se constroem caixas de vidro negro desprotegido, como são o Restaurante e o Centro de Estudos, em um clima como o nosso. Talvez a sedução da forma perfeita seja mais forte que o interesse pelo conforto de quem usa esses edifícios. E, já que estamos aqui, por que o restaurante não incorpora algum espaço exterior coberto, o que possibilitaria estar em contato direto com a praça durante as refeições, além de servir como proteção para o vidro? (figs. 22 e 23)

Outro exemplo desse reducionismo e aparente desinteresse em resolver problemas importantes de projeto é a falta total de detalhes arquitetônicos que, ao contrário do que pensa a revista *Veja*, não são secundários e passageiros. A lista seria grande, mas é suficiente apontar a falta de um projeto para o piso e as bordas das duas praças; ausência de indicação da entrada do Pavilhão da Criatividade, de elementos de transição espacial entre edifícios, e de transição entre situações diferentes como praça/pórtico, piso/parede, etc.¹² O que Niemeyer chama de “filigranas” e “detalhes menores” é exatamente o que confere a um edifício seu caráter específico,¹³ que o torna único e possibilita ao usuário uma relação não apenas visual mas também tátil com um edifício. Por fim, esses “detalhes menores” evitariam a aparência de maquete na escala 1:1 que o Memorial tem hoje, uma maquete à espera de um desenvolvimento

10 Sabbag, op. Cit., pág. 23.

11 Paul Rudolph, em *Perspecta 7*, The Yale Architectural Journal, New Haven, 1961, pág. 51, citado em Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Architectural Press, London, 1977, pág.16.

12 Um exemplo disso é o que acontece na ‘varanda/pórtico’ do Pavilhão da Criatividade, onde o “contrapiso” da praça continua direto até o vidro, sem qualquer transição entre praça e varanda, e entre vidro e piso (Fig.16).

13 O caráter genérico de um edifício é consequência do partido adotado,

que o projeto nunca terá. A presença de detalhes desse tipo, conjugada com uma organização clara das partes principais fazem com que um espaço possa ser vivenciado como lugar.

A busca da “unidade plástica perdida pela arquitetura moderna” leva Niemeyer a cometer certas “mentiras estruturais”, como no caso do Centro de Estudos. Sua forma geral, muito parecida com a do Masp, de Lina Bo Bardi (será um ‘mini-Masp’ ou um ‘meio-Masp’?), sugere uma proeza estrutural que não se realiza totalmente, já que a caixa envidraçada não está totalmente suspensa na grande viga superior, como parece de longe, mas possui quatro pilares por baixo dela (figs. 24 e 25). Ou seja, a viga é, ao menos parcialmente, simbólica. Aqui Niemeyer acaba procedendo como os funcionalistas, a quem ele tanto despreza, para quem parecer funcional é mais importante do que ser funcional. Nesse caso, sugerir a proeza estrutural foi mais importante do que realizá-la.

Uma das características da grande arquitetura é sugerir uma impressão de inevitabilidade, de que não haveria outra maneira melhor de resolver um problema arquitetônico. Não se tem essa impressão em relação ao Memorial. Não obstante a afirmação de que “feito o projeto, senti que não havia nada mais a ser acrescentado”¹⁴, há muitas coisas que poderiam ser acrescentadas, já que problemas importantes ficaram ser resolução.

Aquela sensação de inevitabilidade não é transmitida nem pela Biblioteca nem pelo Auditório. Na Biblioteca, há uma evidente dicotomia entre estrutura formal e disposição interna, pois as ‘naves’ não coincidem com os vários setores da planta, tirando muito da força e lógica da solução adotada. A contradição entre estrutura formal, organização espacial e uso do edifício sugere a predominância do visual sobre todos os outros aspectos do edifício, dificultando seu entendimento e debilitando a solução formal como arquitetura.

Já no caso do auditório, o problema maior se liga à posição do edifício em relação à praça. A fachada voltada para a praça é, em relação ao edifício como um todo, visivelmente secundária. Por essa fachada com características de lateral se chega ao Auditório através de uma entrada insignificante em relação ao tamanho total da fachada, enquanto as fachadas mais interessantes, que mostram as curvas das abóbadas e os pilares que as sustentam, ficam escondidas e, o que é pior, com as vistas obstruídas pela existência de edifícios secundários demasiadamente

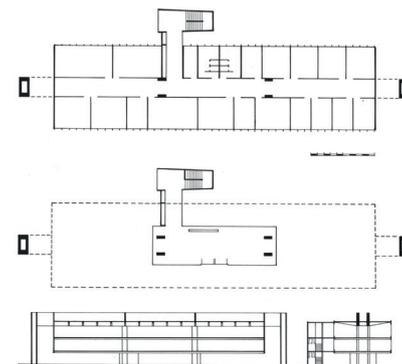


fig.25: Oscar Niemeyer, Memorial da América Latina, São Paulo, 1988-89. Centro Brasileiro de Estudos Latino-Americanos.

determinante de sua relação com o espaço aberto e com o entorno.

próximos a elas.

Por outro lado, é justo registrar que no Auditório há uma correspondência precisa entre volume e distribuição, em que cada um das três abóbadas corresponde a um espaço específico, saguão e duas platéias, com a parte inferior da grande viga correspondendo ao palco (fig. 9).

As obras e declarações dos grandes mestres, e Oscar Niemeyer está certamente entre eles, sempre tiveram repercussão entre os mais jovens ou menos talentosos. Por isso, causam preocupação declarações do tipo: “O programa possibilitou uma arquitetura mais monumental, mais livre, completamente alheia ao racionalismo, apoiada na técnica mas sem a preocupação de um rigorismo”.¹⁵ Qual a atitude que está sendo sugerida, o irracionalismo? Será a obtenção da beleza na arquitetura incompatível com uma dose razoável e necessária de racionalidade e rigor? Não é a toa que Niemeyer é freqüentemente definido como “nosso maior artista plástico” e seu trabalho identificado com “escultura em forma de arquitetura”. Além disso, não há por que se preocupar com um racionalismo que já não existe, pois começou a desaparecer a partir do surgimento fulgurante da obra de Niemeyer, na Pampulha, nos idos de 1940. Os “inimigos” da arquitetura como prática cultural relevante hoje são outros: a gradual decadência da arquitetura em direção à condição de pura técnica ou pura cenografia. Ao invés desse chamado ao irracionalismo, é preferível enfatizar os componentes de invenção e de desenvolvimento temático, presentes ao longo da carreira de Niemeyer, pela sua importância como antídotos à irrelevância e superficialidade da maior parte da produção contemporânea.

14 Oscar Niemeyer, entrevista a Nossa América, nº zero, São Paulo, 1989, pág. 21.

15 Oscar Niemeyer, citado em Sabbag, op. cit., pág. 22.