

Felipe De Souza-Noto

Professor da Faculdade de
Arquitetura e Urbanismo
Universidade de São Paulo,
<https://orcid.org/0000-0001-9927-9037>
felipenoto@usp.br

TEMPO E ESPAÇO: AS ORIGENS PORTUGUESAS NAS DECISÕES URBANAS DE OSCAR NIEMEYER

TIME AND SPACE: PORTUGUESE ORIGINS IN
OSCAR NIEMEYER'S URBAN DECISIONS

TIEMPO Y ESPACIO: LOS ORÍGENES
PORTUGUESES EN LAS DECISIONES
URBANÍSTICAS DE OSCAR NIEMEYER



Figura 0. Niemeyer e Perret em
Le Havre. Fuente: imagem do
autor.

CAPES, Prêmio CAPES Teses 2018.

RESUMO

O urbanismo no Brasil se apropriou da tradição urbanística na mesma medida em que a arquitetura moderna pioneira? Este artigo constrói uma resposta a este questionamento, que passa pelo desdobramento teórico da definição do termo espaço a partir do reconhecimento de duas concepções historicamente aceitas. Parte da apresentação breve das genealogias e principais aspectos destas concepções, como suporte metodológico para a leitura de seu rebatimento na obra de Oscar Niemeyer; cerca as estratégias projetuais em duas obras do arquiteto, o projeto para a Praça XV no Rio de Janeiro (1991) e para o conjunto urbano de Pena Furada, em Portugal (1965). Com noções emprestadas de outros campos disciplinares, propõe uma interpretação da incorporação do tempo como elemento mediador da experiência espacial: como marco literal – impresso nas referências concretas à tradição - e como elemento gerador das decisões espaciais - ao ser incorporado na experiência do deslocamento.

Palavras-chave: arquitetura moderna brasileira, Oscar Niemeyer; espaços livre e edificado, projeto urbano, estratégias projetuais.

ABSTRACT

Did urbanism in Brazil appropriate the urban tradition to the same extent as pioneering modern architecture? This article builds an answer to this question, which goes through the theoretical unraveling of the definition of the term space from the recognition of two historically accepted conceptions. It starts with a brief presentation of the main genealogies and principles of these conceptions, as methodological support to read their impact on the work of Oscar Niemeyer: It looks at the design strategies used in two works of the architect: the project for Praça XV in Rio de Janeiro (1991) and the urban complex of Pena Furada, in Portugal (1965). With notions borrowed from other disciplinary fields an interpretation of the incorporation of time as a mediating element of spatial experience is proposed: as a literal landmark - printed in concrete references to tradition - and as a generating element of spatial decisions - when incorporated into the experience of displacement.

Keywords: modern brazilian architecture, Oscar Niemeyer; free and built spaces, urban design, design strategies.

RESUMEN

¿Se apropió el urbanismo en Brasil de la tradición urbana en la misma medida que la arquitectura moderna pionera? Este artículo construye una respuesta a esta pregunta, que implica el despliegue teórico de la definición del término espacio a partir del reconocimiento de dos concepciones históricamente aceptadas. Comienza con una breve presentación de las genealogías y principales aspectos de estas concepciones, como soporte metodológico para la lectura de su impacto en la obra de Oscar Niemeyer; rodea las estrategias de diseño en dos obras del arquitecto, el proyecto para la Praça XV en Río de Janeiro (1991) y para el conjunto urbano de Pena Furada, en Portugal (1965). Con nociones tomadas de otros campos disciplinares, se propone una interpretación de la incorporación del tiempo como elemento mediador de la experiencia espacial: como hito literal -impreso en referencias concretas a la tradición- y como elemento generador de decisiones espaciales -al incorporarse a la experiencia del desplazamiento-.

Palabras clave: arquitectura moderna brasileña, Oscar Niemeyer; espacios libres y construidos, diseño urbano, estrategias de proyecto.

INTRODUÇÃO

A adesão dos arquitetos brasileiros à cartilha moderna, pautada pela Carta de Atenas (CIAM, 1933), e o sucesso de Brasília garantido pelo vigor teórico de Lucio Costa, eclipsaram uma reflexão necessária: o urbanismo no Brasil se apropriou da tradição urbanística na mesma medida em que a arquitetura moderna pioneira?

O moderno nasce no Brasil já com posto descrito na sequência histórica dos estilos arquitetônicos, numa concatenação tão lógica como aceita pelas gerações seguintes de arquitetos, que não encontraram argumentos – durante décadas – para questionar sua validade. A modernidade criou-se congênita (WISNIK, 2004; 2022) no Brasil: ocupou lacunas de uma cultura em formação, e entranhou-se no imaginário nacionalista – apoiada nas referências à tradição. Aproximar-se do impacto que teve essa condição no enfrentamento de questões urbanas – a partir da obra de Oscar Niemeyer – é o objetivo deste artigo.

Os primeiros projetos de Niemeyer materializaram a equação conciliadora de Lucio Costa, ao conectar à tradição colonial portuguesa os ensinamentos da arquitetura moderna centro-europeia. Essa condição é explícita em decisões materiais dos edifícios, com a exploração de referências simbólicas: azulejos, elementos de sombreamento, avarandados. A questão que se impõe é a seguinte: há também, no espaço urbano forjado por seus projetos, indícios de contaminação específica pela tradição colonial portuguesa?

A resposta passa pelo desdobramento teórico da definição do termo espaço, a partir do reconhecimento de duas concepções historicamente aceitas. Parte da apresentação breve das genealogias e principais aspectos destas concepções, como suporte metodológico para a leitura de seu rebatimento na obra de Oscar Niemeyer; cerca as estratégias projetuais em duas obras do arquiteto, o projeto para a Praça XV no Rio de Janeiro (1991) e para o conjunto urbano de Pena Furada, em Portugal (1965).

Por fim, o artigo discutirá a inclusão de uma terceira concepção de espaço, que absorve a noção de tempo como fator mediador; emprestando conceitos da física para esclarecer a aproximação entre os procedimentos espaciais da obra de Niemeyer com aspectos presentes da tradição urbanística portuguesa.

METODOLOGIA

DUAS CONCEPÇÕES DE ESPAÇO

A conceituação de espaço é objeto de uma discussão perene na história da filosofia e da ciência. Até recentemente, antagonizavam os defensores da visão aristotélica, que considera espaço aquilo que está entre os corpos, e aqueles apegados à visão consagrada por Newton, que formula um modelo de universo em que o vazio é entendido como suporte dos corpos, independentemente de sua existência.

Estes dois conceitos de espaço podem ser contrastados com o seguinte:
(a) espaço como qualidade de posição do mundo dos objetos materiais;

(b) espaço como recipiente de todos os objetos materiais. No caso (a), o espaço sem qualquer objeto material é inconcebível. No caso (b), um objeto material só é concebível como existindo no espaço, então o espaço aparece como uma realidade que em certo sentido é superior ao mundo material. (Einstein, 2010, p.17)

A primeira concepção estrutura-se na antiguidade e deriva da interpretação daquilo que não é objeto, mas, antes, resultado da associação entre eles: “espaço é o limite imóvel que abraça um corpo” (Aristóteles, citado por Abagnanno, 2007, p.349). A existência do espaço fica condicionada aos elementos de contenção de seus limites; não faz sentido, nesta equação, imaginar o espaço vazio, independente da presença de outros corpos. O espaço é entendido como lugar; um recorte determinado e definido por uma condição posicional. A associação com os vazios não ocupados de cidades tradicionais parece apropriada. Um largo ou uma praça – neste esquema - é definido pelos limites dos objetos que lhe garantem a existência; qualquer alteração no objeto interfere na composição do espaço criado.

A segunda concepção nasce com os telescópios, quando a observação do espaço permite sua descrição como recipiente que contém os objetos materiais. O entendimento atribuí ao espaço uma condição absoluta, independente dos objetos nele contidos e sem qualquer possibilidade de contenção. A desvinculação causal entre corpo e espaço é incorporada no discurso do urbanismo moderno em sua essência. A retórica do funcionalismo maquinista exigiu que os edifícios fossem desconectados de suas matrizes urbanas, e que perdessem, portanto, sua função principal de conformadores do espaço vazio da cidade. Feita a correlação, a cidade passa a ser entendida como um contínuo espaço livre, a utopia da cidade parque se consolida como objetivo máximo do urbanismo funcional (Rowe; Koeter, 1983).

O rompimento com a noção de rua corredor – combatida por Le Corbusier – e da natureza indissociável de edifício e espaço livre, esgarça os limites estáticos do espaço, permitindo a multiplicação de entendimentos sobre o deslocamento e experimentações relativas às transições entre exterior e interior. As fachadas – até então elementos limitantes da experiência pública – perdem sua função mediadora; os edifícios, livres, podem explorar alternativas de relação com a cidade, e, sobretudo, podem ser entendidos como estruturas autônomas. “O homem moderno é, acima de tudo, um ser humano móvel” (Sennet, 2008, p.261).

Niemeyer trabalha, de alguma maneira, com a conciliação – com maior ou menor complexidade – destas duas concepções. Talvez o mais correto seja afirmar que há projetos em que a vinculação moderna cobra seu preço de maneira mais evidente, em que o entendimento do espaço o subjeta à condição de suporte inerte e pouco participante das encenações de uso. Seguimos com a exploração destas concepções em duas obras do arquiteto destacadas aqui porque suas intenções urbanas explicitam a argumentação metodológica proposta.

RESULTADOS

O ESPAÇO LIVRE EM DUAS OBRAS DE OSCAR NIEMEYER

Praça XV

Rua 1º de Março defronte à rua 7 de Setembro. Numa das esquinas via-se o antigo Convento do Carmo, sóbrio, pintado de branco; da outra, a Catedral Metropolitana, escura, pesada, sem nenhum interesse para mim. E fiquei a considerar porque não a pintavam de branco ligando-a pela cor ao Convento e ao Paço. Branca foi sempre a cor de todas as construções do período colonial. [...]

Na Praça, para lhe dar a unidade arquitetônica indispensável e um ambiente mais vivo e atraente, começaria escondendo os prédios existentes, construindo diante deles dois blocos de apartamentos, com cinco pavimentos e lojas no pavimento térreo, prevendo entre eles, o espaço necessário para que o Arco do Teles ficasse visível e de bom acesso. Os dois blocos seguiram o espírito arquitetônico do prédio construído para abrigar o Arco de Teles: simples, com pequenas aberturas, pintado de branco, dando às lojas destino [...]. A Catedral seria pintada de branco e a estação e os embarcadouros desviados para longe do prédio da Bolsa de Valores, deixando aquela área ligada com o mar. [...]

Mas a Praça continuava extensa demais e como eu gostaria de vê-la numa escala mais justa, despida de vegetação, ressaltando o Paço Imperial, transferei as árvores nela existentes para a área entre o viaduto e o mar; pareceu-me a solução mais justa, fazendo-a menor; mais sóbria e este setor mais acolhedor, todo arborizado, com bares e mesas ao ar livre.

Restava estudar a área compreendida entre o Albamar e a estação das barcas e a vontade de criar os espaços livres que esta cidade reclama, nela fixei apenas um hotel, um shopping e um bloco com três cinemas. Para isso, como já previa, invadiria o mar onde projetei um teatro, um bloco de exposições e artesanato, um aquário submarino e um restaurante. (Niemeyer, 1991)

Neste projeto Niemeyer justapõe as duas concepções de espaço, e se apropria de cada uma delas como resposta à particularidade urbana enfrentada.

No primeiro caso, ao enfrentar a cidade existente – de forma tradicional – propõe uma negociação entre edifício e espaço livre, a interdependência que media a boa existência de ambos; uma “*escala justa*” para ressaltar o Paço Imperial, com as dimensões adequadas para garantir o destaque do edifício histórico. A preocupação avança pela constituição de uma ambiência contínua, com a padronização da pintura dos edifícios, branca, “*como de todas as construções do período colonial*”, e a construção de dois blocos novos, com mesma altura e “*caráter*” do conjunto original (Paço e Igreja). A construção do espaço livre é tridimensional, e depende da precisão dos elementos de contenção; a remoção sugerida das árvores torna explícita a necessidade do compartilhamento visual dos edifícios com os usuários da praça, sob pena de não se completar a equação formativa do espaço livre (Figura 1 e Figura 2).



Figura 1. Praça XV: o recinto histórico.
Fonte: Fundação Oscar Niemeyer.

Figura 2. Praça XV: o parque moderno.
Fonte: Fundação Oscar Niemeyer.

O segundo caso apresenta situação oposta, a falta de contornos, que resulta numa leitura indissociável do espaço criado com a paisagem. Se no trecho de cidade tradicional a monumentalidade do conjunto se materializa no espaço livre – o elemento que vale o esforço criativo – aqui, com a cidade sendo criada, o protagonismo está claramente vinculado ao edifício-objeto que passa a compor a paisagem, em destaque.

Niemeyer sugere uma natureza distinta do outro lado do viaduto (existente naquele momento), reafirmando esta dualidade – inclusive programática. A superfície, sem limites claros, funde-se com o mar (avança sobre ele, inclusive) oferecendo suporte para a miríade de edifícios autônomos que não se constroem pela criação de recintos ou acolhimentos conformados; esta função é atendida pela vegetação – transplantada da Praça. É de se questionar a efetividade deste argumento; parece mais adequado apostar nos próprios edifícios como promotores do abrigo, como exceção protegida no descampado da paisagem.

Edson Mahfuz (2002), parafraseando Colin Rowe e Fred Koeter (1983), associa esta dupla leitura – que contrapõe cidade tradicional e cidade moderna – à condição das duas principais referências espaciais da tradição mediterrânea, o fórum e a acrópole. O argumento é que para os romanos o vazio – palco simbólico referencial das cidades – é o objetivo urbano em si, garantido pela existência dos edifícios de poder ao seu redor; enquanto para os gregos, a representação concentra-se na imagem do templo, disposto em uma plataforma que cumpre um papel coadjuvante.

Reforçando o argumento metodológico deste artigo, o autor associa ao modelo de fórum uma concepção de espaço de origem aristotélica, que vincula sua definição a existência de objetos que o contenham e, por consequência, à caracterização típica das cidades de ocupação tradicional – nas quais praças e suas variantes surgiam como exceção do maciço construído dos quarteirões. Por outro lado, indica a filiação da noção de acrópole a uma concepção de espaço absoluto, independente de elementos externos, como suporte de objetos autônomos que não participam de sua existência; descreve assim a postura combativa moderna.

Pena Furada

Na proposta de 1965 para o empreendimento litorâneo de Pena Furada, no Algarve (Portugal), único projeto urbano desenvolvido por Niemeyer em Portugal, os impulsos ancestrais rompem o superego moderno, explicitando uma proximidade literal com referências urbanas portuguesas.

O projeto foi apresentado num caderno contendo uma versão ilustrada do memorial descritivo, além de uma maquete elaborada com a síntese da proposta (Cabral, 2018). O documento descreve um roteiro de leitura do projeto, construído como lógica de aproximação ao núcleo proposto; o percurso através do eixo viário principal é exposto linearmente, com a descrição e ilustração da sequência de situações espaciais propostas, numa versão planejada de um *storyboard* cinematográfico (Figura 03).

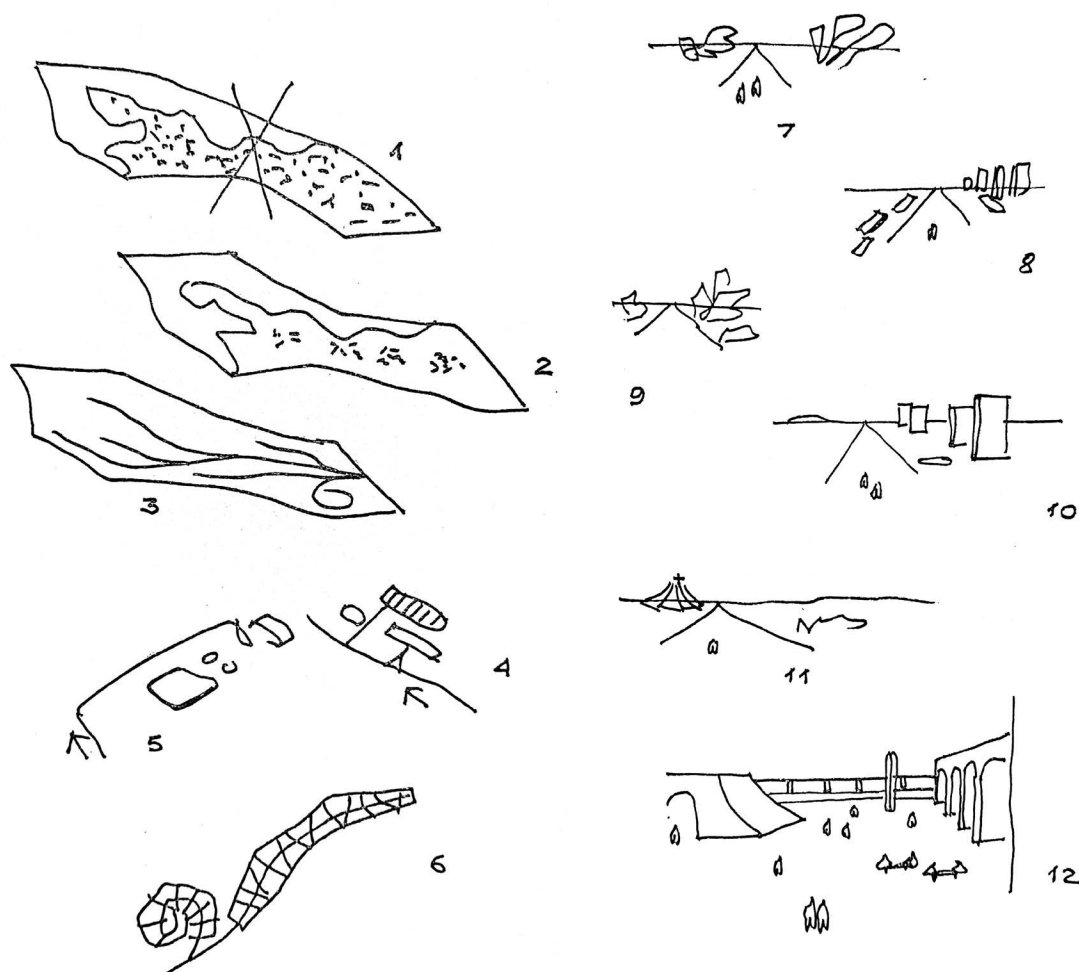


Figura 3. Conjunto Urbanístico de Pena Furada (Algarve, Portugal, 1965). Croquis. Fonte: Fundação Oscar Niemeyer.

Cena por cena, o deslocamento é desenhado e justificado pela sucessão de usos e, sobretudo, experiências espaciais controladas pelo traço do arquiteto. Elementos de destaque surgem e se ocultam; a paisagem natural cobra seu papel protagonista ao ser mantida intacta nas vastas porções de território não ocupado, formatando intervalos ritmados entre as construções.

Oportunamente, edifícios constroem a frente da via de acesso, sinalizando pela concentração o setor residencial; torres de quinze pavimentos também se aproximam da via, noticiando – a uma maior distância – outro setor de ocupação; as vilas de casas individuais são afastadas do eixo, criando núcleos aglutinados por lógicas formais independentes, mas vinculadas à realidade topográfica do sítio. Ao final do percurso, quase no seu encontro com o mar, uma torre-farol de quarenta pavimentos hoteleiros ergue a referência vertical proeminente, construindo a comunicação incontornável com os usuários do percurso e com a paisagem de maneira mais ampla.

Transcrevo o memorial do projeto, que guia a construção dos argumentos:

Uma via principal corta o terreno em direção ao mar, dela partindo as vias secundárias que servem aos diversos setores. Para os que chegam

ao local, o primeiro prédio que aparece é o edifício de administração [...]. Depois, à direita, surge a primeira rua, indicando a zona de abastecimento, mercado e o aeroporto [...].

Pouco adiante, à esquerda, surge a segunda rua que leva aos dois loteamentos seguintes, providos como os demais de comércio local, “playground” etc.

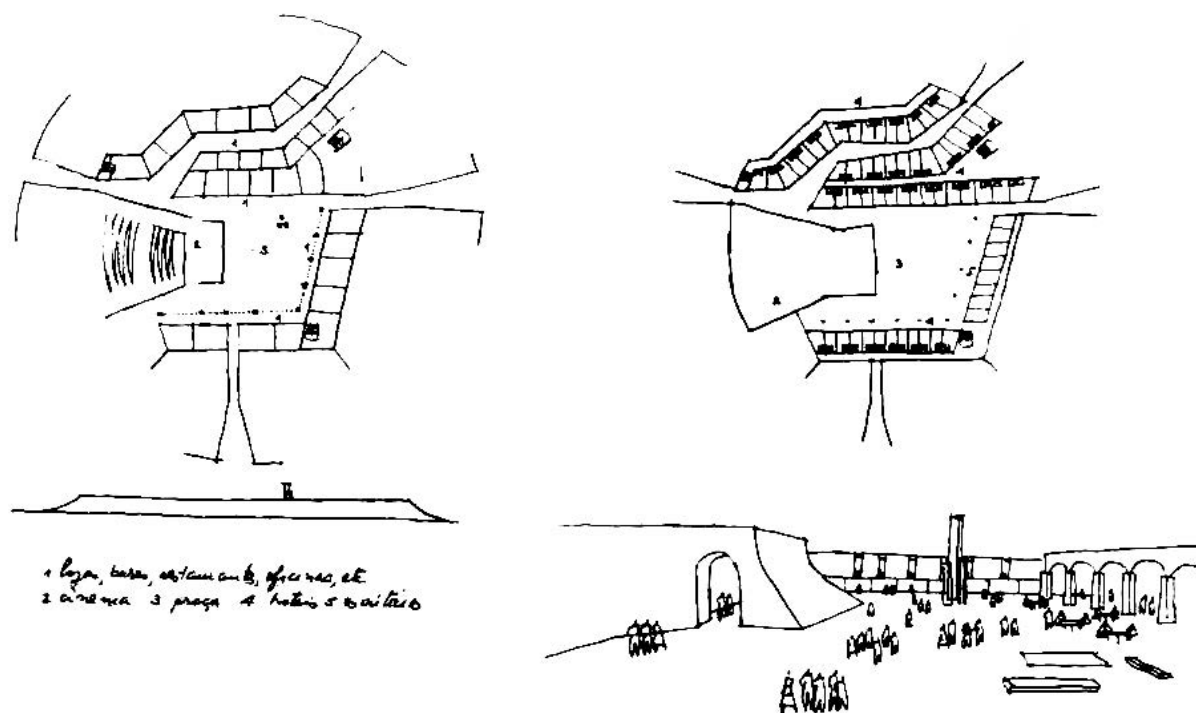
Segue-se, então, [...] com espaço livre e arborizado e depois, o primeiro conjunto de habitações coletivas. São prédios de 4 e 15 pavimentos que ladeiam a estrada disciplinadamente. É um momento de surpresa para os visitantes, como se uma pequena cidade - moderna e civilizada - se aproximasse, mas logo aos transpô-los, reaparecem os campos, a natureza esplêndida que o projeto procura preservar. [...]

Surtem outra vez os espaços livres e logo após, entre a vegetação, a capela hexagonal caiada de branco na boa tradição portuguesa; a escola primária e, do outro lado da estrada, o comércio. Aí convém descer e entrar no pequeno conjunto. Pelas estreitas vielas, abertas no talude, os visitantes penetram, curiosos, na construção, esperando encontrar as soluções modernas que deixaram para trás. E surpreendem-se ao ver a pequena praça rústica - quase provinciana - com os prédios singelos que a cercam, onde se localizam lojas, restaurantes, bares, etc. É um pouco do Portugal antigo que - sem copiá-lo - pretendemos fixar; um lugar protegido e tranquilo, para as reuniões e contatos indispensáveis. (Niemeyer, 1966)

O memorial desnuda as intenções cinemáticas do projeto: o usuário está em movimento, transitando entre as porções de natureza intacta e os conjuntos construídos revelados e superados à medida do deslocamento. A tradição de ocupação portuguesa guia o raciocínio, ainda que de maneira implícita: marcos definem os pontos altos, edifícios ordinários acompanham o caminho entre eles, e a cidade genérica e habitacional se adequa, sinuosamente, à topografia.

Mas a referência se torna literal na construção do centro comercial. Atento à discussão sobre o Coração da Cidade (VIII CIAM, Otterlo, 1951), o projeto recria parâmetros de um “Portugal antigo”, uma “praça rústica”, em que a superfície infinita moderna é substituída por um espaço controlado pelos “edifícios singelos”, “um lugar protegido e tranquilo, para as reuniões e contatos indispensáveis”.

A proposta arquitetônica deste conjunto, embora pouco detalhada no material disponível, é inquestionavelmente inovadora, e reverbera uma tendência que se firmaria como importante eixo investigativo da arquitetura brasileira - especialmente daquela feita em São Paulo -, a manipulação do chão como elemento conformante do espaço. Aproxima-se, por exemplo, das experiências de Vilanova Artigas na Garagem de Barcos Santa Paula (São Paulo, 1961) e de Paulo Mendes da Rocha, no Pavilhão Brasileiro para a Expo 70 (Osaka, 1969). Três cúmplices na superação da rigidez nas definições de vedos e estrutura, de piso e edifício; se a arquitetura moderna europeia dos anos 1930 rompeu os limites entre interior e exterior, os brasileiros, nos anos 1960, desfizeram a distinção entre objeto e suporte, convertendo em uma só entidade chão e edifício.



1 loja, teatro, estacionamento, oficinas, etc.
2 garagem 3 praça 4 hotéis 5 comércio

O centro comercial de Pena Furada é o resultado de uma geometria deliberadamente irregular escavada num talude artificial, forçando o efeito surpresa, o contraponto barroco da revelação do espaço livre – cívico – àqueles que viam, desde a estrada, apenas paisagem. O recurso do acesso controlado, por rampas ou túneis que acentuam a experiência do passageiro, ganha aqui uma versão topológica, com a paisagem sendo esculpida em favor da experiência arquitetônica. É a materialização da descrição feita por Sophia Telles sobre os edifícios de geometria pura do arquiteto: “são formas que não criam espaço, mas condensam em si mesmo todo o espaço e, como as figuras geométricas, não tem exterior nem interior” (Telles, 1988, p.79).

A referência ao “Portugal antigo”, liberta o desenho de suas exigências monumentais, direcionando o projeto por explorações espaciais concretas, mantidas pelos edifícios “singelos” que as definem. O elemento proeminente da organização da praça é um cinema, o volume mais abstrato e referencial do vazio proposto, arremate convergente das quatro vielas de acesso propostas: a significativa referência simbólica. O edifício não está isolado, mas é incorporado à geometria dos blocos escavados no talude. As demais faces de edifícios voltados à praça são tomadas por comércio e duas delas recebem um tratamento de sombreamento típico de *loggias* italianas ou de *bastides* francesas, reafirmando o compromisso com a proteção assumido pelo memorial. A referência portuguesa é estendida à tradição mediterrânea, numa citação quase literal aos desenhos de praças italianas e francesas, com suas igrejas incorporadas aos quarteirões sem maiores efeitos de monumentalização senão aqueles garantidos pela própria contraposição garantida pelo espaço livre diante dela; e com ruas que não chegam diretamente à praça, permitindo a continuidade das fachadas que definem o vazio (Figura 4).

Figura 4. Centro comercial, Conjunto Urbanístico de Pena Furada (Algarve, Portugal, 1965). Fonte: Fundação Oscar Niemeyer

DISCUSSÃO

Os projetos descritos fazem conviver duas matrizes espaciais urbanas opostas. Desdobramentos de intenções (e noções) espaciais distintas fazem a mediação entre a cidade moderna – setorizada e organizada de modo a oferecer-se como suporte neutro para os edifícios – e o espaço recriado aos moldes da cidade tradicional, com seu vazio vinculado à existência de limites físicos.

Niemeyer entende a complementaridade destas duas situações e aciona o tempo para costurar a equação. Tempo apropriado de duas maneiras: na referência discursiva a sua passagem, concretizada em ações de deferência à tradição e na experimentação física, traduzida como deslocamento. Se no Rio de Janeiro o cruzamento do viaduto define a transição, em Pena Furada o percurso permite a sobreposição sequenciada de experiências visuais (ao longo do eixo de acesso), seja pela compressão do caminho nas vielas, recompensada pelo momento seguinte de alívio na praça inesperada.

Proponho uma digressão disciplinar para argumentar em favor de uma aproximação de Niemeyer com aquilo que é apresentado como uma terceira categoria de concepção de espaço, dependente da inclusão de um terceiro e definidor fator: o tempo, justamente a quarta variável do espaço sugerida por Einstein. Nas duas concepções originais de espaço (Aristóteles e Newton) a presença do objeto é a chave de definição; na mediação proposta por Einstein ela é substituída pela ideia de *acontecimento*, pois passa a ser detectada também dentro de uma sequência temporal. Surge a noção do campo, que é a associação destas quatro variáveis e a constatação de que os acontecimentos devem sempre ser examinados de maneira relativa aos demais sistemas de verificação.

Os dois conceitos de espaço são criações livres da imaginação humana, recursos concebidos para facilitar a compreensão de nossa experiência sensorial. Essas considerações esquemáticas concernem à natureza do espaço dos pontos de vista geométrica e cinemático, respectivamente. (Einstein, 2010, P.18)

A geometria e a cinemática, ou o repouso e o movimento, são apresentados como estágios complementares da experiência humana. O espaço tem, necessariamente uma experimentação quadridimensional e é papel da arquitetura operar com isso. O deslocamento supõe, entretanto, uma certa aceitação da condição absoluta do espaço, entendido como elemento fixo e alheio à alteração dos corpos que estão nele, e, ao mesmo tempo, como suporte para que isso aconteça, a partir do reconhecimento da multiplicidade das experiências potenciais (Allen, 2008).

A implantação do cinema como elemento central da praça de Pena Furada deve ser tomada como uma metáfora: superação einsteiniana do conflito teórico entre espaço absoluto (moderno) e espaço condicionado (pré-moderno).

Neste ponto, podemos esboçar a resposta à questão imposta no início do texto: trata-se de um procedimento urbano de origem portuguesa. Para reforçar



Figura 5. Casa dos 24, Porto (Portugal): aproximação da igreja. Fonte: Imagem do autor.

Figura 6. Casa dos 24, Porto (Portugal): praça alta da Sé. Fonte: imagem do autor.



o argumento, recorro a um projeto distante do contexto recortado por este trabalho, mas aproximado por sua consanguinidade cultural. Trata-se do projeto para a Torre Memorial da Sé de Porto, intervenção feita entre 1998 e 2002 pelo arquiteto Fernando Távora (2004), mestre e referência teórica central da consolidação do movimento moderno em Portugal.

Uma pequena torre foi erguida sobre as ruínas da Casa dos 24, sede original da administração da cidade do Porto. Távora reocupa o lugar desconfigurado pelas sucessivas intervenções, atento aos eventos urbanísticos que moldaram o sítio. Reconstrói com a intervenção o marco que definia visualmente o percurso de acesso à Catedral: disposto de maneira não ortogonal à igreja, o edifício serve de referência escalar ao monumento principal; indica uma aproximação gradual e proporciona observações tangenciais, nunca axiais, do conjunto (Figura 5 e Figura 6).

A tradição urbana portuguesa associa os caminhos a seus marcos simbólicos; a própria nomenclatura de ruas indica ao que se deve olhar. A imagem da cidade é construída em movimento, a partir da sucessão de fragmentos do edifício alcançados em sua aproximação normalmente sinuosa.

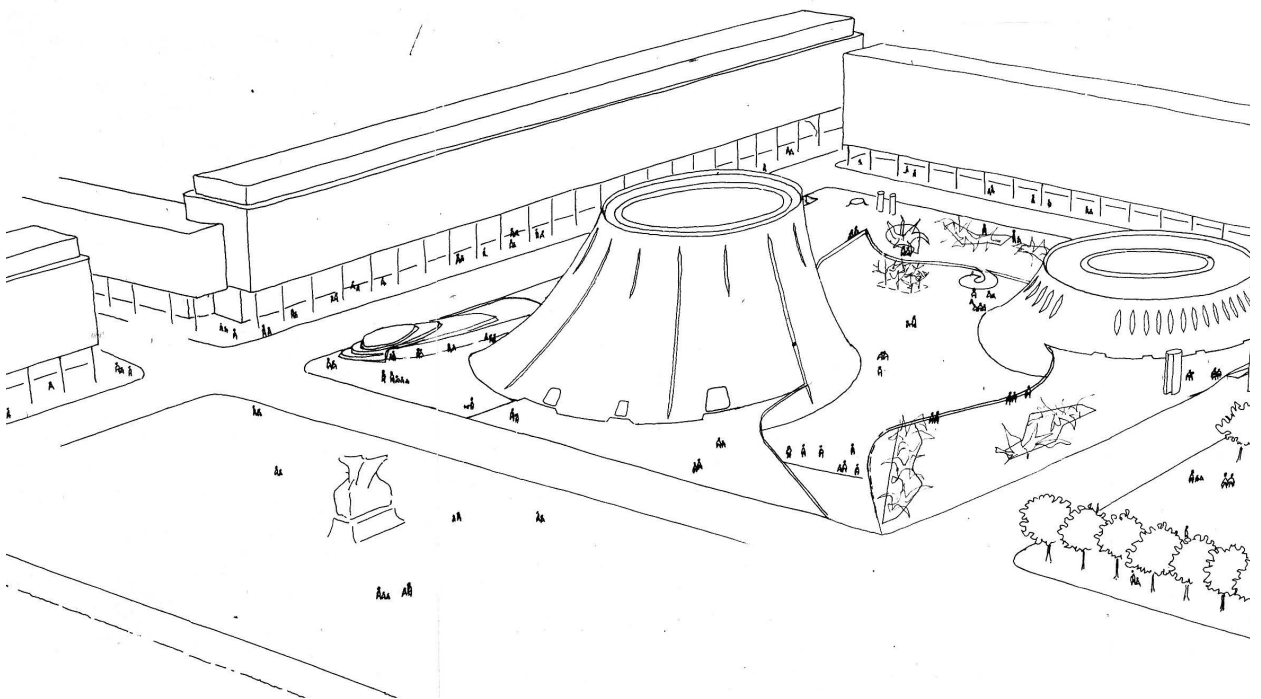
Voltemos ao brasileiro para estreitar a aproximação. No projeto para a Casa da Cultura de Le Havre (1972), Niemeyer reproduz o procedimento de seu colega português.

Quando iniciei o projeto do Havre, pensava que a arquitetura estava ligada a um conjunto, ao clima, e não queria uma praça onde as pessoas olhassem para os elementos sob um único ponto de vista. Ali sempre queria encontrar uma solução que protegesse a praça desse vento. Situando-a num nível inferior, ela poderia ser vista também de cima, dessa forma, dava outras dimensões à sua vida e ao seu espaço arquitetônico. (Niemeyer, citado por Petit, 1988, p.43)

O grande edifício simbólico (teatro) só se nota protagonista a uma certa distância, conquistada com um afastamento de dimensão urbana; a aproximação à praça de convivência, destinada ao uso cotidiano, exige um percurso tangencial ao teatro, abstraído como mero condicionador do olhar durante o trajeto. A descida da rampa é, como na escalada à Sé do Porto, gradual e coreografada. Durante o percurso não há exposições completas do edifício simbólico, apenas notícias ocasionais; a revelação se dá apenas quando se conclui o percurso, num recinto que se amplia, reafirmando o contraste com o passeio contido¹.

Como a torre de Távora, o segundo bloco de Le Havre – sala polivalente – é sacrificado como elemento regulador da escala, corrige a percepção do conjunto ao dar nova proporção ao espaço criado e estabelecer uma referência visual (de gabarito, neste caso) com o entorno consolidado: Niemeyer oferece um novo ponto de vista e de experimentação da cidade desenhada há poucas décadas por August Perret (Figura 7 e Figura 8).

1 Uma reforma em 2015 projeto dos escritórios Deshoulières Jeanneau e Sogno Architect, desconfigurou o sistema de acessos descrito por estes comentários.



Figuras 7. Niemeyer e Perret em Le Havre.
Fuente: imagem do autor.

Figuras 8. Niemeyer e Perret em Le Havre.
Fuente: Fundação Oscar Niemeyer.

A operação de rebaixamento da praça, associada a implantação do bloco secundário escalar e dos acessos coreografados e contidos, manipula a condição do entorno fazendo-o servir, por contraste, à monumentalização do edifício do teatro. Sophia Telles lembra que

[...] a forma de Niemeyer, de um lado, se faz longe da Técnica Moderna que se quer evidente, e de outro, sua imaginação se quer livre de toda contingência. São formas que se querem tão naturais que a elas cabe apenas a contemplação. (Telles, 1988, p.83)

O volume do teatro, não por sua geometria referente, mas pelo engendramento das condições urbanas do sítio, torna-se paisagem: a ele cabe apenas a contemplação. Ganha, oportunamente, o apelido de vulcão. Há um esforço de criação do protagonismo desejado, para que o objeto volumétrico abstrato ganhe existência neutra, com autonomia do tecido urbano. Mas há, também, a construção de um processo de oposição a essa condição, que numa negociação barroca, encaminha o usuário numa aproximação sinuosa, com parcelas visuais controladas, antes da revelação final. O edifício só é paisagem se visto de longe; quem se aproxima deve pagar a penitência da aproximação para que não reste dúvida de sua sacralização.

Faz parte da tradição urbana portuguesa o vínculo entre o espaço livre e o edifício simbólico, na maioria das vezes uma igreja. A existência da praça (largo, adro ou terreiro) esteve atrelada a um edifício de significação pública e se firmou como elemento de exceção na ocupação da cidade e, portanto, como anúncio da presença de um marco urbano.

Essa relação estabelece um processo duplo de construção da monumentalidade, associada às duas escalas de compreensão do edifício e ao espaço livre que as acompanha. Fórum e acrópole na mesma operação. Por um lado, as igrejas são dispostas de maneira a serem vistas à distância, afirmando a proeminência de seu papel simbólico; exige distanciamento e acabam por se integrar à paisagem, como bem se nota em cidades brasileiras com o tecido colonial ainda mantido. Por outro, as praças de igreja alargam o horizonte local e permitem a visão aproximada do objeto, oferecendo-se como suporte à sua presença integral, próxima à experiência concreta dos visitantes. Nos dois processos nota-se, como resultado, a neutralização da massa urbana construída, convertida em paisagem pelo afastamento – que borra a leitura das peças individuais – ou pelo espaço livre, que potencializa a presença do edifício singular.

CONCLUSÕES

A experimentação do espaço mediado pelo tempo não é uma novidade. Le Corbusier – para tomar uma referência próxima – incorpora o deslocamento como motivação ordenadora. A noção de

passeio (*promenade*) é apresentada como manifesto no projeto da Ville Savoye (Poissy, França, 1928-29), onde os espaços sucedem-se num percurso vertical, organizado por uma série de elementos de circulação, notadamente uma rampa, protagonista do conjunto, que culmina num terraço na cobertura.

A celebração do movimento transforma-se num campo einsteiniano, em que as quatro variáveis do espaço tempo atuam para a concretização de experiências individuais. O edifício passa a ser vivenciado de múltiplas maneiras, coreografadas, no entanto, pela arquitetura.

Em Niemeyer, a *promenade* repete a lógica de deslocamento vertical, mas adiciona um elemento: o próprio edifício se oferece como paisagem, fazendo do percurso uma desculpa para a múltipla e sequenciada observação daquele objeto.

O movimento predominante é o de aproximação ao edifício, seja pela manipulação do terreno - com a multiplicação de níveis públicos e indicação de controles de acesso -, seja pela adoção de elementos complementares de suporte do deslocamento, explicitamente desenhados para amplificar a intenção. É recorrente a solução de uma rampa que prolonga o acesso vertical ou uma conexão interna entre pavimentos de um edifício, invertendo constantemente a direção antes de entregar o usuário em seu destino.

Não há como entrar no edifício do Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1991) sem antes vê-lo sob diferentes pontos de vista; descer à praça da Casa da Cultura de Le Havre (1972) significa contornar pausadamente o edifício do teatro; entrar na Catedral de Brasília (1958) obriga o usuário a submeter-se à compressão e ao escuro antes de ser premiado com a luz e a amplitude.

Chegamos ao ponto: a observação de um objeto arquitetônico repetida, em distintos ângulos, ao longo de um percurso é, em essência, um hábito urbanístico português. A implantação dos edifícios simbólicos nas cidades de origem portuguesa respeita uma ordenação vinculada à topografia, toma cumes dos morros como elementos de destaque na paisagem. Entre as igrejas, ali implantadas, surgem as ruas principais, responsáveis pela comunicação entre as freguesias; seus desenhos respeitaram as exigências do terreno, tornando-as, na maioria das vezes, sinuosas, de maneira a oferecer a seus usuários visões intermitentes das igrejas, seus marcos de partida e chegada (Teixeira, 2012).

Niemeyer reafirma sua vinculação ao mito de origem da arquitetura moderna brasileira, a tributação à matriz tradicional como elemento historiográfico validador, mas desloca essa condição

ao campo do urbanismo, traçando um caminho em direção à abstração similar ao percorrido por sua arquitetura. Até Brasília, sua arquitetura carregava referências literais à materialidade colonial; a partir dali, parte para uma sintetização volumétrica que incorpora espacialmente as referências, tornando-as parte indissociável da equação formal. Não é arriscado afirmar que o mesmo ocorre em sua ação urbana.

O tempo, mediador da experiência, é tomado inicialmente como marco literal – impresso nas referências concretas à tradição – e torna-se paulatinamente elemento gerador das decisões espaciais ao ser incorporado na experiência do deslocamento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abbagnano, N. (2007). *Dicionário de Filosofia*. São Paulo, Martins Fontes.
- Allen, S.T. (2008). *From object to field. Practice: Architecture. Technique and Presentation*. Londres / Nova York: Routledge.
- Cabral, C. (2018) Niemeyer e o Atlântico: duas narrativas costeiras. *Revista Interfaces*, (28), 87-101. Recuperado em: <http://hdl.handle.net/10183/189269>
- Einstein, A. (2010). *Introdução*. In: Jammer, Max. *Conceitos de espaço: a história das teorias do espaço na física*. (23-29). Rio de Janeiro, Contraponto PUC-Rio.
- Mahfuz, E. (2002). *O Clássico, o Poético e o Erótico*. Porto Alegre, Editora das Faculdades Integradas do Instituto Ritter dos Reis.
- Niemeyer, O. (1966). *Conjunto Urbanístico de Pena Furada*. Memorial Descritivo. Fundação Oscar Niemeyer. Descrição. Coleção Oscar Niemeyer, 1966. Recuperado em: www.niemeyer.org.br
- Niemeyer, O. (1991). *Urbanização da Praça XV*. Fundação Oscar Niemeyer. Descrição. Coleção Oscar Niemeyer. Recuperado em: www.niemeyer.org.br
- Petit, J. (1988). *Niemeyer: Poeta da Arquitetura*. Milão: Fidia Edizioni D'Arte.
- Rowe, C. & Koeter, F. (1983). *Collage City*. Cambridge, The MIT Press.
- Sennet, R. (2008). *Carne e pedra. O corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro, BestBolso.
- Távora, F. (2004). *Da organização do espaço*. Porto, FAUP Publicações.
- Teixeira, M. (2012). *A forma da cidade de origem portuguesa*. São Paulo: Unesp.
- Telles, S. S. (1988). *Arquitetura Moderna no Brasil: o desenho da superfície*. Dissertação de Mestrado, São Paulo: FFLCH USP.

Wisnik, G. (2004) *Modernidade Congênita*. In: Forty, Adrian & Andreoli, Elisabetta. *Arquitetura Moderna Brasileira*. (22-55). Londres: Phaidon.

Wisnik, Gu. (2022). Tentando não afundar na lama: impasses da modernidade brasileira. *ARS (São Paulo)*, 20(46), 24-74. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2022.205227>