

NIEMEYER E MENDES DA ROCHA: “ARQUITETURA CARIOCA” E “ARQUITETURA PAULISTA” EM ESPAÇOS DE CULTURA E LAZER

Marcos FACCIOLI GABRIEL*

Resumo: Já vai longe o tempo em que as expressões correntes “arquitetura carioca” e “arquitetura paulista” eram capazes de galvanizar esforços e paixões no interior das comunidades de pesquisa dos arquitetos brasileiros. Contudo, ainda hoje carecem de rigor crítico e historiográfico. Pretendeu-se, aqui, avançar em caracterizações estéticas e ideológicas e dar algum conteúdo concreto àquelas expressões ou tornar claro o contexto ideológico e político em que foram cunhadas. E o fizemos através do exame de projetos de museus de arte de Oscar Niemeyer e Paulo Mendes da Rocha, dois arquitetos aos quais aquelas expressões aderem fortemente e sobre os quais se pode demonstrar um diálogo entre proposições arquitetônicas desde os anos 1960. Foi possível apontar a pertença das imagens de Niemeyer ao embate secular da arte e do pensamento brasileiros por criar uma ideia de “povo brasileiro” capaz de unir os polos tão afastados de nossa sociabilidade tradicional e a modernidade nas relações sociais e na técnica. Já Paulo Mendes da Rocha tem sido bem sucedido em flexionar a gramática criada por Vilanova Artigas, caracterizada pelos grandes vãos estruturais e pela representação estética dos conceitos estruturais, e levá-la a formular proposições arquitetônicas em diapasão com uma esfera pública e política em que os conflitos e os interesses são explícitos e legítimos.

Palavras-chave: Arquitetura moderna brasileira; Arquitetura paulista; Arquitetura carioca; Estética arquitetônica; Arte brasileira.

* Endereço eletrônico: mgbr@uol.com.br - Professor do Departamento de Planejamento, Urbanismo e Ambiente da Faculdade de Ciências e Tecnologia, UNESP, Campus de Presidente Prudente. Atualmente cumpre doutoramento no Curso de Arquitetura da Escola de Engenharia de São Carlos da USP.

NIEMEYER AND MENDES DA ROCHA: “ARQUITETURA CARIOCA” AND “ARQUITETURA PAULISTA” SPACE OF CULTURE AND LEISURE

Abstract: It's been a long time now since the expressions arquitetura carioca and arquitetura paulista were able to elicit passionate commitment and responses within the creative communities of brazilian architects. However they still resent a lack of critical and historical grounds. Hereby we endeavored to provide some precision to those expressions as to what aesthetical and political meanings they might have had and to cast some light on the role they might have played on their ideological context. We did so through examining art museum projects by leading architects Oscar Niemeyer and Paulo Mendes da Rocha on whom those expressions stuck unmistakably. Thereby we were able to point out to Niemeyer's aesthetic commitment to casting images to suit the idea of a “brazilian people” that works out the entwinement of the two seemingly opposed terms of our traditional sociability and modernity's social and technological predicaments. Paulo Mendes da Rocha on his side managed to stretch the grammar created by Vilanova Artigas, which by and large consists of long structural spans and an outward presentation of structural concepts, further on to make up images that turn explicitly visible social interests and conflicts in what they are legitimate and fit for the workings of a democratic public sphere.

Keywords: Arquitetura carioca; Arquitetura paulista; Modern brazilian architecture; Architectural aesthetics; Brazilian Art.

1. Introdução

Este trabalho pretende investigar um certo diálogo entre as arquiteturas de Oscar Niemeyer e de Paulo Mendes da Rocha evidenciado em programas de espaços museográficos. Tivemos oportunidade, em nossa dissertação de mestrado (GABRIEL, 2003), de estudar o diálogo intenso em que se formaram as chamadas “escola carioca” e “escola paulista” da arquitetura moderna brasileira, durante os anos 1940 e 1950. Contudo, tratava-se de um ambiente onde a arquitetura paulista, tal como a conhecemos, não havia ainda se distinguido por ser portadora de questões próprias, o que só veio a ocorrer, para o grande público pelo menos, durante

os anos 1960. A arquitetura influenciada por Vilanova Artigas tem logrado absorver novos problemas e mantém um fio de continuidade até os dias de hoje, em particular na obra de Paulo Mendes da Rocha, e de certo número de arquitetos mais jovens.

Inversamente, desde os anos 1960, os arquitetos cariocas foram deixando o que houvera sido seu terreno comum, a arquitetura formada sob a influência de Le Corbusier, e singularizada pelas obras de Niemeyer, Reidy, Lúcio Costa, Jorge Moreira, entre tantos outros, e partiram para pesquisas pessoais que ainda não foram agrupadas sob uma questão comum, nem nos parece que venha a ser o caso. Ou seja, é quando o eã original da arquitetura moderna brasileira se dissipava após Brasília, que tem início um certo intercâmbio entre as obras de Oscar Niemeyer e as de Paulo Mendes da Rocha, algo que receio seja ainda pouco estudado, e que me pareceu oportuno abordar num trabalho, a partir de observações sobre alguns museus de Niemeyer e o Museu Brasileiro de Escultura de Mendes da Rocha. Procuramos, então, investigar quais noções de espaço e de forma podem ser depreendidas das respectivas obras, bem como seus significados e suas diferenças.

2. Projetos de Museus de Arte de Oscar Niemeyer

Pretendemos, aqui, assinalar uma série de pontos para uma compreensão do percurso e da obra de Oscar Niemeyer¹, que encontram ressonância nas observações apresentadas logo a seguir sobre seus projetos de museus de arte. Abreviadamente, podemos caracterizar sua obra como uma representação estética do povo brasileiro, sensual, devoto, musical e amante de formas graciosas. Seu desenvolvimento teria tido duas fases distintas, separadas por uma resolução de mudar e estabelecer novos métodos e objetivos para a projeção, a conhecida “autocrítica”.

A primeira parte da obra teria se caracterizado por uma torção peculiar da gramática lecorbusieriana, os “cinco pontos”:

- Estabelecer certa reciprocidade entre o espaço e os corpos, um espaço que não fosse apenas geometria, pura criação do espírito, proporção e número, ou seja, uma beleza descarnada e indiferente a uma realidade

¹ Estes pontos começaram a se delinear em nossa dissertação de mestrado (Gabriel, 2003).

mais complexa e dotada de outras camadas de sentido que não o dualismo do mestre suíço-francês. A concepção de espaço de Niemeyer está implicada em situações, como um substrato para projeções afetivas, configurando uma poética da concretude do corpo e da sensualidade que dele emana, e que exige reconhecimento como constitutivo da condição humana, portanto, nacional, ou que compusesse a contribuição peculiar nacional à espontaneidade humana universal. Seu espaço será, por assim dizer, encarnado ora como atmosfera, como no jogo entre o vento e a vela, ora como o requebro dançante dos corpos, como nas rampas sinuosas e nas ressonâncias físico-escultóricas dos pilotis V e W. A paralaxe adquire uma proeminência que não existia em Le Corbusier, ou seja, o movimento do complexo olho-corpo se dá em vários planos simultaneamente, através de percursos e rampas sinuosos a ligar cotas e posições, de modo que a inércia e a sensualidade do corpo apareçam. O espaço deve responder, de algum modo, à particularidade da experiência e não apenas pairar como forma universal e indiferente.

- Uma descoberta da plasticidade das estruturas criadas pelos engenheiros modernos, a que as resistências da “cultura” mantinham os olhos fechados, resistências culturais de que “o brasileiro” era supostamente isento; “este povo mestiço, afetivo e capaz de pôr-se diante do novo sem rancores ancestrais.”² Niemeyer põe-se a criar as formas que reconheçam essa auto-imagem cuidadosamente construída e que a projetem como futuro, um destino que ainda dormita mas que está por desabrochar.

- A técnica moderna do concreto armado deve proporcionar graça e leveza às formas, uma técnica que vence o constrangimento do peso e da inércia sem demonstrar esforço ou lastro de qualquer espécie, algo análogo à fatura pictórica displicente de Matisse, que oculta o esforço e a dificuldade. Assim, é como se o concreto armado pudesse reconstruir o mundo sem o peso da culpa e de rancores, como se nele a inércia fosse tão somente alternância entre energia e langor.

- A paisagem brasileira torna-se antropomórfica, um substrato “entre geografia e história” contaminado de afeto e dotado de um modo de resposta e reciprocidade ao corpo, algo além de escolhas meramente utilitárias ou de projeções descarnadas. Interessam-lhe o ritmo e o tempo dos percursos sugeridos pelo relevo, como na Casa de Baile de Pampulha, percursos sobre a terra que sejam como que um tatear sensual do relevo; as formas de algum modo tornam-se respectivas de traços da paisagem, a ligar o próximo

² Cf. Freyre (2001).

e o distante; o horizonte converte-se no eixo de rebatimento do relevo sobre a elevação dos edifícios. Enfim, as formas da paisagem brasileira adquirem correspondência com o “espírito do povo brasileiro”.

Em meados dos anos 1950, Niemeyer empreende uma reorientação de seu trabalho que ficou conhecida como a “autocrítica”³. Esse movimento foi resultado de uma recepção refletida das críticas advindas tanto do campo nacional-populista quanto do funcionalista e concretista, assim como da viagem que fez pela Europa em 1954, quando visitou monumentos, discutiu com colegas europeus, enfim, buscou novos conhecimentos que alimentaram sua reflexão. Niemeyer, então, declarava-se determinado a refrear sua tendência pessoal excessiva para a originalidade e disposto a dedicar-se somente aos trabalhos em que

³ Em “Depoimento” (NIEMEYER, 1958, p. 3-6) o arquiteto expunha publicamente suas venturas e desventuras e as resoluções que constituíram sua reorientação:

“As obras de Brasília marcam, juntamente com o projeto para o Museu de Caracas, uma nova etapa no meu trabalho profissional. Etapa que se caracteriza por uma procura constante de concisão e pureza, e de maior atenção para com os problemas fundamentais da arquitetura. Essa etapa, que representa uma mudança no meu modo de projetar e, principalmente, de desenvolver os projetos, não surgiu sem meditação. Não surgiu como fórmula diferente, solicitada por novos problemas. Decorreu de um processo honesto e frio de revisão do meu trabalho de arquiteto. Realmente, depois que voltei da Europa, após haver – atento aos assuntos do ofício – viajado de Lisboa a Moscou, muito mudou a minha atitude profissional. [...]

[E explicava novas providências, novo método e novos objetivos] :

[...] estabelecendo para os novos projetos uma série de normas que buscam a simplificação da forma plástica e o seu equilíbrio com os problemas funcionais e construtivos.

Neste sentido, passaram a me interessar as soluções compactas, simples e geométricas; os problemas de hierarquia e de caráter arquitetônico; as conveniências de unidade e harmonia entre os edifícios e, ainda, que estes não mais se exprimam por seus elementos secundários, mas pela própria estrutura, devidamente integrada na concepção plástica original.

Dentro do mesmo objetivo, passei a evitar as soluções recortadas ou compostas de muitos elementos, difíceis de se conterem numa forma pura e definida; os paramentos inclinados e as formas livres que, desfigurados pela incompreensão e inépcia de alguns, se transformam muitas vezes em exibição ridícula de sistemas e tipos diferentes.

E tudo isso procurando não cair num falso purismo, num formulário monótono de tendência industrial, consciente das imensas possibilidades do concreto armado e atento a que essa nova posição não se transforme em barreira intransponível, mas pelo contrário, enseje livremente idéias e inovações. Obediente a estes princípios, venho trabalhando desde aquela época. Iniciei a fase – como disse – com o Museu de Caracas, concepção de pureza e concisão irrecusáveis.” (NIEMEYER, 1958, p. 3-6)

pudesse representar o espírito do povo. Era, também, o momento em que novas oportunidades se anunciavam, seja na carreira seja na arena política nacional, com o suicídio de Vargas e a eleição de Kubitschek, momento em que, talvez assim compreendesse, o povo brasileiro estava por conquistar um papel de primeiro plano na política, não mais apenas como potencialidade indeterminada, mas em ato. Daí ter formalizado a necessidade de expressão concisa e veemente para que pudesse projetar os monumentos nacionais.

2.1. O Museu de Arte Moderna de Caracas

O projeto com que Niemeyer venceu o concurso para a construção do Museu de Arte Moderna de Caracas (Figuras 1 e 2), em 1954, deu expressão, talvez pela primeira vez, aos novos interesses do arquiteto:

[...] Certos temas apelam para o caráter monumental da arquitetura, a fim de expressar, digna e majestosamente, seus elevados objetivos – neste caso se situa o Museu de Arte Moderna de Caracas. Por outro lado, o ambiente local e a posição dominante em que a construção será levantada exigiam uma obra simples, a se destacar, ousada e pura, na paisagem. A solução encontrada decorre precisamente das condições objetivas do problema: da paisagem local assim como da conformação e das dimensões de certo modo reduzidas do terreno, que sugeriam uma forma compacta, capaz de preservar espaços livres indispensáveis e garantir ao museu a monumentalidade procurada. Da conveniência de centralizar os apoios nasceu a forma plástica, simples e espontânea, com a lógica irresistível dos organismos vivos, permitindo maiores áreas úteis nos pavimentos superiores destinados às exposições, reduzindo no térreo a zona ocupada pelas estruturas e criando para as salas do museu grande flexibilidade de iluminação. Plasticamente, procuramos acentuar o "aspecto fechado" do exterior, com a previsão de apenas reduzidas aberturas necessárias a uma determinação de escala. Deste modo, estabelecemos um contraste com o interior "mais aberto", criando para os visitantes uma agradável sensação de surpresa (NIEMEYER, 1956, p.44-45).

É curioso que os comentários de Niemeyer não toquem no comércio com os símbolos históricos da arquitetura. O Museu de Arte Moderna de Caracas, com o partido de uma pirâmide invertida no alto de uma encosta a dominar a paisagem, é uma estrutura que opõe radicalmente os termos da tradição clássica e a lógica estrutural da alvenaria numa nova tectônica propiciada pelo concreto. No plano simbólico, a pirâmide é uma montanha artificial, é toda ela uma coisa e nada de espaço. Enquanto a alvenaria de pedra ou adobe das pirâmides egípcias só resiste à compressão, a tecnologia moderna do concreto armado e protendido resiste à flexão e torna possível a pirâmide invertida. O volume tem poucas aberturas, com prioridade para a integridade plástica da pirâmide, mimesis e clímax das formas dos montes, símbolo veemente do elevar-se do homem a partir da natureza, sem contudo deixar de ter um certo aspecto de brotamento e crescimento, as raízes na terra. De fato, o volume do museu, tão claramente formulado, pelo que se vê num croquis do arquiteto (Figura 02), irradia-se para o horizonte recortado por cumes montanhosos, como que um monte rebatido pela linha imaginária do horizonte, traço do plano horizontal no infinito. É inevitável pensar, aqui, na "acústica das formas" de Le Corbusier, nos volumes impressionistas, por assim dizer, de Niemeyer, no diálogo de sua pirâmide com os montes e, também, na cooperação entre a arte arquitetônica e a teoria, nos dois sentidos, das formas para o conceito e do conceito para as formas e realizações.

Esse museu faz-se acessar por uma longa rampa elevada, uma promenade architecturale, pela qual se adentra o prédio no nível mais baixo, dedicado às exposições, que, por rampas, permite acesso aos dois pisos acima, cada qual em formas livres, recortadas e descoladas da superfície piramidal periférica, ou seja, com amplas visuais e liberdade de organização e de percurso das exposições. O último piso, em forma recortada orgânica, ao modo de Hans Arp, tem seus "braços" que se elevam em rampas até a superfície externa, para refletir luz e acentuar o sentido ascensional. A cobertura permite iluminação zenital indireta por uma engenhosa solução de placas de concreto com seção em forma de "s". Aqui se realiza um percurso ascensional à luz e ao espaço mais amplo, ao contrário da contração da pirâmide no vértice e na escuridão de suas câmaras.

2.2. Museu de Arte Contemporânea de Niterói

Inaugurado em 1996, o Museu de Arte Contemporânea de Niterói (Figuras 3 e 5) surpreende pela audácia de forma e estrutura, digna do que se anunciava no projeto de Caracas e não havia sido realizado até então. É uma obra polêmica, que parece pedir padrões de julgamento próprios, não aplicáveis a nenhuma outra, pelo menos aparentemente. Diante dela, as opiniões críticas assumiam a polarização já habitual em se tratando de Niemeyer, entre o elogio irrestrito e o antagonismo absoluto. Nossos comentários pretendem esboçar algumas questões suscitadas por esse prédio e que são de interesse para a compreensão do conjunto da obra do arquiteto que, afinal, é sinônimo de arquitetura brasileira.

O museu está implantado em um ponto elevado sobre o mar da Baía de Guanabara, o “Mirante da Boa Viagem”, entre uma escarpa abrupta para o mar e a estrada que percorre a orla da baía e liga as praias (bastante urbanizadas) entre si. O mirante é uma faixa estreita de terreno, 2.800 m² ao todo, de formato triangular, na base de uma colina que, por ocasião da inauguração da obra, ainda era um vazio deixado pela urbanização ao longo das praias. A aposta é toda ela na qualidade paisagística do terreno, que proporciona uma excepcional vista da baía. Com efeito, o museu está isolado do tecido urbano, uma opção oposta à preferência coeva por implantar museus em áreas densas e ricas com articulações entre usos. Obviamente não há consenso quanto às políticas que devam presidir a implantação de um museu de arte contemporânea, mas aqui se está na contramão das predileções coetâneas.

A implantação é a chave do partido de projeto, concebido, como lembra o prefeito Jorge Roberto Silveira (SILVEIRA, 1997, p. 22-23), numa visita ao terreno, que foi o escolhido dentre várias possibilidades. O ponto de apoio único e o volume elevado sobre uma coluna minimizam a obstrução das visuais da baía e liberam o terreno para a praça de 2400 m². Este prédio evoca o partido de projeto do Museu de Arte Contemporânea de Caracas, ou seja, o de uma pirâmide invertida, apoiada num único vértice, no alto de uma encosta a dominar a paisagem. A referência, contudo, é oblíqua e dotada de outras conotações, como a linha curva do perfil do edifício, cuja inclinação é o negativo do perfil do Pão de Açúcar ao fundo (Figuras 3 e 4). Essa curva rima e ressoa o monte no horizonte acidentado da baía e, por rotação, gera o volume do edifício. Aqui não há orgulho ou confronto, mas uma passagem

não violenta do natural ao humano. Com efeito, o espelho d'água reflete o céu e alternadamente funde-se e destaca-se do espelho maior que é a superfície do mar. A rampa de acesso, com curvas em vai-e-vem, nos leva a passear o olhar, em 360°, pelo contorno longínquo e fechado da baía, que ressoa nos próprios contornos da estrutura. Essa mesma rampa faz um contraponto escultórico ao volume liso do prédio, liso e autossuficiente, tanto que tem sua escala indefinida. De fato, suspenso da praça por uma única coluna, da qual não podemos nos acercar posto que isolada no centro do espelho d'água, o volume não apresenta aberturas, intercolúnios ou quaisquer outras chaves que relacionassem escala e corpo. O próprio contorno do volume não deixa claro o limite quando estamos ou não sob ele. O acesso às únicas aberturas do volume, permitido pela rampa, nos põe num trajeto que alternadamente nos aproxima e afasta, reiterando a visualidade do prédio, e que se prolonga no interior do edifício, na galeria envidraçada do primeiro andar, onde se distende o passeio contemplativo invertendo-lhe os termos, de modo que o prédio agora é apenas enquadramento à paisagem mais plenamente descortinada. O enigmático da forma se revela como forma contextual, forma que vale pela relação com as formas da paisagem e que pede a suspensão de todos os estereótipos visuais.

Na galeria envidraçada, o contato com as obras de arte se dá em concomitância com a paisagem emoldurada, beneficia-se da luz cambiante e cíclica do espetáculo natural e do deambular do corpo ao redor, criando uma condição de exposição que escapa ao tempo estabilizado pela iluminação controlada e pelas paredes brancas dos museus. A inteligência da arte, o suposto papel de um museu, ganha uma dimensão extra, pois é qualificado pela relação entre o olhar que a arte solicita e aquele da paisagem lá fora, a qual emerge em todo o passeio e na forma contextual do prédio. Afinal, quem não tiver olhos para tamanho espetáculo, poderá tê-los para a arte?

O corte (Figura 05) mostra como o salão central e a galeria superior são agenciamentos de tipologias espaciais diversas no interior de um volume já dado que lhes é anterior. Não há uma relação orgânica entre o volume e esses espaços, mas um volume que, por assim dizer, envolve ou envelopa espaços que lhe são indiferentes: essas salas são pragmáticas, não prolongam a continuidade espacial nem o olhar sobre a paisagem. Ao contrário de Caracas, não há iluminação natural zenital, o que só contribui para sua especialidade funcional. Algumas limitações advêm desse agenciamento, pois as delgadas lajes protendidas dos pisos não podem abrigar nenhuma instalação; a galeria superior, dispondo apenas de exíguas

aberturas para o salão central, é enclausurada como uma caverna, sendo de pouca valia a sanca de iluminação indireta para aliviar essa sensação. O condicionamento ambiental permanente é uma exigência de habitabilidade antes mesmo que condição controlada de conservação das obras.

A consideração do interesse paisagístico do terreno se sobrepôs a quaisquer outras. Esse edifício é capaz de abrigar apenas 10% da coleção de João Satamini, e não está dotado das facilidades hoje inseparáveis de um museu de arte, como espaços para cursos, oficinas e salas de espetáculo, que propiciem atividades afins e laços com a sociedade e que, afinal, constituem a vitalidade de um museu. As próprias funções típicas de um museu, como oficinas de restauro e bibliotecas para especialistas, não estão satisfatoriamente providas. A equação toda do empreendimento, bancado integralmente pela prefeitura de Niterói, ressentem-se da falta de equipamentos, alguns projetados mas não instalados, como o monta cargas no interior da coluna central. Sem isso, há dificuldade em inscrever o museu no circuito de trocas e de exposições itinerantes entre as instituições, inclusive de nível internacional, o que pode frustrar ou postergar as pretensões do município.

O MAC Niterói não é completo em si, pede outros empreendimentos em continuidade, que o integrem, independentemente de quaisquer considerações sobre mudanças político-administrativas e possíveis fontes de recursos. Nasce pedindo que se o complete, e já na condição de patrimônio histórico e artístico, que se o continue, restaure e até que se lhe mude o uso, eventualmente. Esse elã parece ter dado certo, afinal, em Pampulha, e talvez dê certo aqui também, se houver disposição para levar adiante o empreendimento, dirigido segundo concepções museológicas que compreendam o sentido do prédio na paisagem como uma particularidade temática, e que tire partido dele, ou seja, que se jogue o jogo que a obra propõe.

2.3. A noção de forma em Niemeyer

Do projeto do MAC Niterói pode-se depreender a noção de forma ou a poética de Niemeyer que, creio ter mostrado, tem uma disponibilidade excepcional para esquemas visuais com a paisagem. A forma do prédio e sua organização são possíveis pelo concurso da tecnologia do concreto protendido. A estrutura do cálice recolhe as cargas dos pontos de apoio dos

pisos das galerias e da cobertura e conduz ao apoio central. É um hábil artifício de engenharia que se utiliza da laje de piso da galeria envidraçada para conduzir as cordoalhas que equilibram os seis consoles, três a três. Trata-se de usar uma técnica oriunda da construção pesada num programa diferente, em favor de uma forma surpreendente, com ganhos para a realização desse programa e, também, estendendo as possibilidades dessa técnica a novos programas. O prédio, imerso na atmosfera luminosa da baía, tinha que ser branco, mas parece pedir um revestimento cuidadoso em vez da simples pintura do concreto aparente, que deixa ver as cicatrizes deixadas pela construção com toscas formas de madeira; nem sempre um revestimento é algo meramente postiço.

A arquitetura moderna brasileira tornou-se célebre pela concepção arrojada de estruturas de concreto, uma tecnologia de que tanto já se falou ser apropriada e vantajosa a um país subdesenvolvido, e que impulsionaria a modernização por fazer uso de mão de obra intensiva e cálculo estrutural avançado. À instalação de equipamentos up-to-date (acabamentos, iluminação, oficinas, usos afins, inserção urbana etc.), não se atribuía a mesma prioridade, apostando-se que, uma vez construído o museu, ela viria mais tarde; tratava-se de criar fatos que precediam a infraestrutura, mas que desencadeassem, mais tarde, a sua criação. O problema é que a “aceleração global” nas últimas décadas⁴ pode já não permitir esse modo de proceder, pelo que o museu pode desgastar-se para o público e ficar muito ao sabor da sucessão das administrações municipais.

A arquitetura de Oscar Niemeyer exibe uma relação muito peculiar entre a forma e o material. A forma é surpreendente, liberta da compulsão do peso, para a qual o material é suporte e a técnica moderna, condição de possibilidade. Parece haver um pacto pelo qual a técnica permite a forma surpreendente, e esta põe desafios que impulsionam aquela à inovação, mas tanto a técnica como a dificuldade permanecem aqui ocultas, pois, de outro modo, maculariam a forma. A forma resplandece branca e luminosa, liberta da presença turva do material, liberta do peso e, por conseguinte, da mancha do trabalho insano, ou de nosso passado escravista: nisto consiste a sua promessa de felicidade. Diga-se de passagem, a técnica da construção como contribuinte da técnica da visão faz da associação da arquitetura de Niemeyer com o barroco, algo nada gratuito: os esquemas de Pampulha (Figura 6), Brasília, Memorial da América Latina, e outros ainda, são tributários dos esquemas monumentais e da escala dos espaços criados

⁴ Tese do geógrafo David Harvey sobre a pós-modernidade. (HARVEY, 1994)

pelas monarquias absolutistas nas capitais europeias dos séculos XVII e XVIII.

Assim, a forma plástica, um imperativo para Niemeyer, ao suprimir a presença sensível do trabalho no material e com o paciente empenho em harmonizar necessidades de outro modo conflitantes, desloca a felicidade prometida para um tempo futuro, liberto do trabalho, e faz da arquitetura uma visão da utopia. Sua intensa vontade de potência artística, à qual não renuncia de modo algum, permanece oculta por trás da missão política de representar a nacionalidade ainda esmagada, ou seja, como uma excepcionalidade que ele ocupa sozinho. A vontade de potência não pode se mostrar com seu egoísmo inextricável, antes, pede aos outros que a ela renunciem em nome de condutas sociais produtivas em prol da construção da nacionalidade. Seu caráter antecipatório, mais do que produtivo num sentido amplo, conspira com a estratégia de construir marcos que engajarão gerações futuras na sua conclusão. Mas não há, então, uma renúncia à exigência de que se detalhe completamente o projeto e de que se dote a obra de instalações up-to-date? Afinal, que as gerações futuras compreendam o sentido do projeto e se empenhem, com o que sua técnica superior vier a proporcionar, em resolver os problemas deixados em aberto.

Essa noção problemática de forma deve, penso eu, encontrar alguma correspondência na experiência da sociabilidade brasileira. Parece oportuno lembrar Villa-Lobos (1887 a 1959) que, falando a jovens compositores brasileiros, exortava-os a que compusessem, a despeito de sua inegável deficiência técnica se comparados a europeus e norte-americanos, pois nossas virtudes de originalidade e espontaneidade superariam essa deficiência⁵. Villa-Lobos e Niemeyer, separados por uma geração, viveram o nacionalismo modernista e a época conhecida como de “substituição de importações”, da qual Brasília foi um marco. A analogia entre eles nos oferece um vislumbre do sentido político da poética de Niemeyer e de sua utopia de nacionalidade.

2.4. O Museu Oscar Niemeyer de Curitiba

Esta obra, inaugurada em fins de 2002, conheceu uma trajetória muito peculiar. Compõe-se de duas edificações ligadas por um túnel

⁵ Villa-Lobos citado livremente pelo jornalista Paulo Francis em Folha de São Paulo.

subterrâneo, o “olho” (Figura 08) e a estrutura horizontal de um pavimento sobre pilotis e com subsolo semienterrado, o prédio “Castelo Branco” (Figura 7). Este último foi projetado por Niemeyer, em 1967, para atender ao programa de um Instituto de Educação, uma escola secundária da rede pública paranaense. Foi inaugurado somente em 1978 e imediatamente destinado a abrigar repartições do Governo Estadual e não a escola. Em 2001, às voltas com a necessidade de acolher coleções estaduais já formadas e outras obtidas por doação, o governo decidiu convertê-lo em museu de arte e assim dotar a notável cidade de Curitiba de um equipamento do qual carecia. Niemeyer foi contratado para projetar a conversão e acabou concebendo também um corpo anexo novo, o conhecido “olho”. A obra foi inaugurada provisoriamente em fins de 2002 e, após breve período em que esteve fechada, em 2003, foi reinaugurada já em condição de funcionamento. Desde então, tem cumprido seu papel de reunir a arte e o público, tendo logrado inserir-se no circuito de exposições internacionais que vêm ao Brasil.

O terreno no qual o museu foi implantado faz parte do bairro Centro Cívico, que agrega parques, edifícios públicos e gabinetes estaduais, num arruamento totalmente diferenciado. Trata-se de um complexo burocrático demasiado amplo e que se ressentia da especialização funcional. O terreno, de 144.000m² (Figura 9), é ocupado por um parque de vegetação já madura, além do museu e de amplas áreas de estacionamento, e fica à margem do Centro Cívico, onde este encontra o tecido urbano da cidade. O museu fica na esquina das ruas Marechal Hermes e Manoel Eufrásio, cujas calçadas opostas já são a cidade e para as quais o museu faz frente. Esta posição é bem favorável ao contato do público com a instituição, sem o isolamento e a excepcionalidade do Centro Cívico.

O Edifício Presidente Castelo Branco (Figura 7) foi concebido num evidente diálogo com a arquitetura paulista. Trata-se de uma edificação de proporções decididamente horizontais, com um único pavimento superior sobre térreo em pilotis e um subsolo semienterrado; seu perímetro é de 214x48m e a altura total é de 9,8m. O pavimento superior foi concebido como agrupamento de salas de aula, todas elas iluminadas e ventiladas por pátios internos e sem janelas para o exterior. Os pátios percorrem toda a extensão do prédio e suas paredes limite, junto com as empenas periféricas, perfazem um sistema de vigas-parede longitudinais que permitem vencer os vãos de 44.7m, 21.6m, 64.8m, 9.6m, 32.4m e os balanços de 20,4m nas extremidades. O volume do pavimento superior, fechado pelas empenas cegas, tem altura de 5.3m e o piloti sob ele, 3.0m. O piso do térreo/piloti está

elevado do terreno cerca de 1.5m, o que perfaz a altura de 9,8m. Contra o comprimento de 214m e a largura de 48m, a horizontalidade do esquema é evidente - proporções respectivas de 1:22 e de 1:5. Na conversão, as divisórias leves entre as salas foram removidas e o pavimento superior agora abriga nove galerias de exposição (Figura 10) e sanitários. O térreo/piloti abriga recepção, bilheterias, guarda-volumes, loja, livraria e um restaurante, além de muito espaço livre no piloti ao redor dos agrupamentos dessas funções e do corpo do auditório, cujo acesso se dá pelo subsolo. Este último, de pé-direito de 3.0m, abriga o Espaço Niemeyer, o auditório, uma galeria de exposições envidraçada para o pátio de esculturas, a escola do museu, dependências técnicas e acesso ao túnel de conexão com o “olho”. Uma variação do tema já presente em Caracas e Niterói, o “olho” é um edifício sobre coluna única que abriga equipamentos, elevadores e escadas. O piso superior comporta o Grande Salão de Exposições (Figura 11), e o inferior, as salas dedicadas a exposição de fotografias e as instalações sanitárias. O túnel, que permite o acesso interno entre os dois edifícios, tem como contraponto externo o jogo de rampas que admite comutação e alternativa de acesso.

O diálogo com a “arquitetura paulista”⁶ é evidente no prédio horizontal, diálogo em que a empatia entre Niemeyer e Mendes da Rocha construiu-se e aprofundou-se, como se vê, por exemplo, no Memorial da América Latina e na Praça do Patriarca, ambos em São Paulo. Mas as diferenças de concepção não são menos importantes, bastando comparar o piloti do MON com o espaço sob a laje-ponte do MUBE (Figuras 23-29); enquanto naquele o espaço é fluido e luminoso, neste é marcado por um contraste intenso de luz e sombra e pelo peso material do concreto. Aqui, devemos demarcar algumas precisões sobre o espaço arquitetônico de Niemeyer para que as diferenças mostrem seu sentido. A crítica (UNDERWOOD, 1997) já apontou um parentesco entre as formas do arquiteto e as da pintura e escultura de Hans Arp (fig. 18-20), algo patente na Casa de Canoas (Figura 19), nas rampas e nos pavimentos de recorte sinuoso do Pavilhão da Bienal, nos interiores do museu de Caracas (Figura 01), nos pilotis V e W, e na matéria flexível que Niemeyer infundiu à geometria corbusieriana. Mais do que formas, há entre o arquiteto e o artista uma concepção de espaço aparentada. Em Arp, o espaço é um estrato

⁶ Aqui, a expressão “arquitetura paulista” deve ser entendida apenas no sentido coloquial, em que se fala de arquitetura carioca e arquitetura paulista, pois nunca houve manifestos que configurassem essas supostas correntes nem se pode dizer que correspondam a quaisquer conceitos críticos ou historiográficos formalizados e precisos.

primário, anterior à formação das arestas entre as coisas, anterior ao atrito e ao conflito entre elas. Trata-se de um estrato de plena virtualidade, em que a anterioridade ao conflito permite uma plasticidade absoluta e uma capacidade de transformação recíproca ilimitada; aliás, a distinção entre figura e fundo é totalmente reversível, tanto quanto entre o espaço e as coisas. Talvez nem seja adequado falar de espaço e de coisas corpóreas, pois um se transforma no outro e vice-versa. As similaridades com Miró tampouco são difíceis de perceber, mas a questão do artista catalão é outra, algo que poderíamos chamar de aparecimento em ato, ou seja, uma potência ininterrupta do aparecer, uma abertura plena à medida que se deixa os fenômenos se mostrarem.

Há uma relação análoga entre as obras de Niemeyer e a paisagem campestre, e às vezes urbana, o que é muito visível nos croquis de Pampulha (Figura 06). Na capela de São Francisco (Figura 06), o agenciamento das abóbadas de concreto é a representação arquitetônica da paisagem brasileira, território cristalino demasiado antigo, de tal modo que as escarpas e as arestas foram removidas por prolongada erosão e sem que colisões e rupturas de placas tectônicas fizessem emergir novos traços do relevo. Mas a poética da paisagem brasileira como representação do espírito popular e nacional inverte o conceito da geologia. Suas formas não são resultado de atrito ou erosão, mas, pelo contrário, anteriores à erosão e ao conflito, de um tempo perdido, a ser rememorado como alento ou esperança pelo que jaz oculto e está por retornar, retorno de que a arquitetura de Niemeyer oferece um vislumbre. A similaridade com Tarsila do Amaral não é menos sugestiva (Figuras 16-17), mas há uma diferença importante de tonalidade expressiva. Como já apontado por Rodrigo Naves (1996), as formas de Tarsila tem uma anterioridade ao conflito, tingidas de uma carga mais psicológica e pessoal, como nostalgia da sociabilidade familiar e rural das fazendas de café, com escravos e agregados, e uma memória dos mitos indígenas transfigurados pelo caboclo, além dos encantos e terrores do mato. As construções modernas (Figura 17) comparecem através daquele olhar curioso e novidadeiro dos moleques. Em Niemeyer, a sociabilidade ancestral aos conflitos promete retornar por intermédio da própria técnica moderna, em meio ao esforço desenvolvimentista, sem nostalgia pessoal e de melancolia incurável, podendo assim ligar-se a projetos políticos modernizadores.

O método que Niemeyer emprega na concepção de conjuntos arquitetônicos já foi criticado (GUEDES SOBRINHO, 1989) como um agrupar de pedrinhas sobre o chão. A meu ver, essa observação crítica, sem

embargo da ironia, se presta igualmente a descrever alguns trabalhos de Hans Arp (Figuras 18-20). O planejamento de Niemeyer sem dúvida originou-se do planejamento corbusieriano, de que o conjunto do Ministério da Educação no centro do Rio de Janeiro é exemplo suficiente. Os planos do mestre suíço-francês superpunham dois sistemas de vias, devidamente hierarquizados: um comandado pelo ângulo reto e pelas direções norte-sul e leste-oeste (tal como o cardo e o decúmano das cidades romanas) e que provia a circulação macro; o outro possibilitava a circulação local e de pedestres e tinha traçado sinuoso a acomodar-se aos acidentes do terreno e da vegetação. Os edifícios, não menos hierarquizados segundo as quatro funções urbanas e as atividades diferenciadas em classes funcionais, tratavam de seguir a geometria dos eixos viários, a despeito da eliminação da rua corredor, e a dar visibilidade à geometria que presidia o conjunto. Os espaços livres a intercalar-se entre as massas edificadas deixavam ver o horizonte e o padrão de ordem do conjunto em qualquer ponto do esquema. Analogamente, o piloto deixa ver o terreno ininterrupto a fluir sob as massas construídas tanto quanto a cristalina geometria que as comanda, estabelecendo, assim, uma mediação de distinção inequívoca, porém, pacificada, entre os termos irreduzíveis de seu dualismo, a natureza e o espírito humano. A escala dos espaços criados por esse método é, como se sabe muito bem, tributária da escala dos esquemas de parques e jardins do barroco, em particular dos empreendimentos do Rei Sol, que Le Corbusier tanto admirava. Que ninguém se surpreenda, portanto, que as escalas do eixo leste-oeste de Brasília ampliem e projetem uma nova significação às escalas de Vaux le Viconte e de Versailles.

Em Niemeyer, não há aquele dualismo presente em Le Corbusier, nem a geometria é signo do espírito humano. O que se vê é que a dissolução da rua corredor criou um continuum plástico em que o aparecer das formas já pressupõe a ausência de atrito entre elas. Essa simplificação dos termos entre o continuum e as formas que se recortam sobre ele, sem o constrangimento de uma regra geométrica a priori, foi muito favorável à concisão e à simplicidade de expressão, pelo que sua retórica sociopolítica torna-se um diálogo com o horizonte, com a paisagem, com o povo e com aquele fundo primário anterior a todo conflito. As formas da Praça dos Três Poderes (Figuras 21-22) são, provavelmente, o exemplo mais eloquente e bem sucedido desse método de planejamento de conjuntos arquitetônicos, do qual obras como a Universidade Constantine, o Parque do Ibirapuera e o Memorial da América Latina não são menos representativas, ainda que em condições diversas e com possibilidades mais limitadas.

Pode-se afirmar que o agrupamento dos dois prédios do Museu Oscar Niemeyer segue o mesmo método, para cujo sucesso contribuiu a amplitude do terreno. É aí que se pode flagrar o sentido que o grande vão e o edifício-viga adquirem na obra de Niemeyer. Se compararmos o piloti do Edifício Castelo Branco com, por exemplo, o vão sob a laje-ponte do MUBE (Figuras 24-29), vemos que o contraste de luz e sombra, a obscuridade e a presença material da estrutura de concreto fazem desta a representação do conflito peso-resistência e, daí, que esta estrutura como que comprima o espaço sob ela e haja o drama das obras e da vontade humana, uma vontade muito maior que o razoável. O piloti de Niemeyer nada tem de dramático e de tenso. As superfícies claras permitem que a luz penetre e que nunca haja obscuridades demasiado intensas. A decidida horizontalidade torna-se mais um modo de expansão, significativo pelo seu alongar-se, pelo poder fazer movimentos tão extremados sem mostrar sinais de esforço; a ausência do peso aqui desempenha um papel análogo à displicência estudada da pintura de Matisse, que é a de eliminar os sinais do esforço e da dificuldade. As colunas têm proporções que não intensificam, para a representação, a continuidade vertical dos apoios, pelo contrário, parecem notações pontuais, como que sístoles e diástoles muito delicadas do espalhar-se do espaço. Este último joga o jogo do continuum Arp-Niemeyer, age como um polvo fujão que desliza por entre passagens estreitas e dá um jeito de lançar adiante um tentáculo que leva seu olho imenso e, sem mostrar qualquer constrangimento, apruma-se para dirigir seu olhar, algo entre a curiosidade novidadeira de moleques e a contemplação de horizontes longínquos e promissores.

3. O Museu Brasileiro da Escultura de Paulo Mendes da Rocha

A fundação do Museu Brasileiro da Escultura, o MUBE, em São Paulo, resultou de uma ação política da abastada comunidade de moradores do Jardim Europa (MUSEU DAS FORMAS, 1987, p. 6-8) que, já em 1973, resistiu e logrou impedir que a Prefeitura Municipal modificasse a Lei de Zoneamento de 1972, tal como peticionado por alguns proprietários de terrenos e por interesses imobiliários diversos. Essa alteração incidia sobre a Avenida Europa, que passaria de Z1 para Z2, ou seja, os usos permitidos seriam ampliados para outros fins que não o estritamente residencial, o qual fora estabelecido por obrigações contratuais, pela Companhia City de Desenvolvimento, para com todos os comitentes daquele parcelamento.

Interesses poderosos articulavam essa mudança que, com a possibilidade de usos diversos, permitiria empreendimentos de elevada composição de capital, de alta densidade de edificação, e geradores de fluxo intenso de trânsito e de estacionamento no entorno, o que, embora valorizasse enormemente as propriedades, descaracterizava o bairro, forçando quem pretendesse defender o uso exclusivamente residencial a se mudar, ou arcar com o prejuízo em suas condições de moradia. Entre os beneficiários da proposta de mudança na lei, estariam certamente os proprietários do amplo terreno (aproximadamente 6000m²) localizado na esquina da Avenida Europa com a Rua Alemanha, que visavam à construção de um shopping center no local. Após 1975, esses interesses voltam à carga até que, em 1983, o projeto é aprovado. A Sociedade Amigos dos Jardins vai então empreender uma batalha judicial que logra obter da prefeitura, em 1986, na administração Jânio Quadros, a declaração daquele terreno como de utilidade pública e sua cessão à Sociedade Amigos dos Museus, para a construção de um espaço voltado à arte (MUSEU DAS FORMAS, 1987, p. 6-8). O Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB) - São Paulo promove, então, um concurso de projetos, do qual sairia vencedor Paulo Mendes da Rocha.

A concepção inicial do equipamento, defendida pela associação dos moradores, era a de um museu destinado à ecologia e à escultura, com o desígnio expresso de contasse com um jardim de esculturas ao ar livre. Posteriormente, o programa restringiu-se a um museu da escultura, mantido o jardim proposto. Ocorre, contudo, que a criação de um museu é um processo complexo, que geralmente parte de uma coleção doada ou legada e do estabelecimento de fundos para a entidade que se está a criar, seja por meio de uma fundação ou de administração estatal. Aqui toma-se um caminho bem diverso, na confluência dos interesses da comunidade com os interesses políticos e publicitários da administração municipal. Não causa admiração, portanto, uma dose razoável de improviso e a ausência de um programa museográfico e curatorial bem definido, o que não quer dizer, contudo, que esse modo de proceder não possa criar um espaço publicamente interessante e um museu bem sucedido. Vinte e três anos depois, talvez ainda não seja muito fácil avaliar quanto o MUBE logrou em transformar seu potencial na inserção eficaz no circuito das artes ou o apreço que o público lhe tem. Mas isso ultrapassa nosso objetivo, que é discorrer sobre o projeto arquitetônico e o quanto ele representou um impulso positivo.

O projeto de Paulo Mendes da Rocha previa implantar o museu (Figuras 23-24) de tal modo que fosse mantido livre o terreno e que se

constituísse uma esplanada no nível da Avenida Europa. A solução foi construí-lo sob a esplanada e colocar seus pisos interiores próximos à cota mais baixa do terreno, isto é, à face voltada para a Rua Alemanha, por onde se adentra o museu. Desse modo, tirou-se partido dos desníveis do terreno e obteve-se um percurso que conecta os dois acessos, pela esplanada da Avenida Europa, e pela Rua Alemanha. Os volumes escalonados reconstituem, de algum modo, os perfis naturais do terreno, mas a continuidade dos percursos é deslocada para algumas passagens estreitas pelos cantos e lados em vez das usuais rampas. A contraparte disso é o decalque da superfície reconstruída do terreno nos volumes internos do museu, que a ela se acomodam.

Acima da esplanada ou superfície reconstruída do terreno, ergue-se apenas uma laje de 2,2m de altura, à altura de 2,10m do piso. Suas dimensões horizontais são de 60,0 x 12,0m, contudo, sobrepujam amplamente o seu soerguer-se vertical, deslocando qualquer desejo de multiplicar pisos, aquele que moveu a verticalização da metrópole até o caos e ao limite de uma densidade insuportável para a infraestrutura. Que a construção exiba um único material a compor todas as partes e a fazer valer seu peso e sua materialidade só faz diferenciá-la de modo veemente, realizando assim um ato polêmico e ao mesmo tempo meditativo. O partido do projeto de Paulo Mendes da Rocha procura dar visibilidade ao que o movimento autofágico da especulação imobiliária e a ocupação predatória do território urbano fazem desaparecer. Mas o faz na medida em que opera uma decidida formalização, que distingue o museu do fluxo nauseante de um caos homogêneo. Põe-se, assim, em vista do Mundo e do modo adequado de intercurso com as coisas do Mundo. E isso nada tem a ver com alguma espécie de choque ou açoite das consciências, no fundo, da culpa pelo que fora excluído da realidade pela avidez que impera na cidade dos filisteus. Apela, sim, à atitude oposta, ao amor pelo Mundo. É sem dúvida um alento ver como o arquiteto tirou consequências oportunamente críticas de um programa improvisado, e como deu o melhor relevo público ao empenho da comunidade de proprietários moradores do Jardim Europa em preservar suas condições de moradia.

Ao falatório estéril sobre funcionalismo ou representação em arquitetura, Paulo Mendes da Rocha oferece uma resposta inequívoca sobre a possibilidade de que o projeto combine as duas dimensões ou que faça referência às duas camadas de sentido. Quanto a saber como e com que meios o arquiteto realizou essa dupla valência, creio não ser capaz de escrever qualquer coisa que não passe pelas fecundas observações de

Sophia Telles (TELLES, 1990, p. 44-51), que caracteriza a concepção do MUBE como um conjunto de operações de transposição e rebatimentos, como a planta, que é projeção do lote, e o corte como projeção dos perfis do terreno. Com esse procedimento, as elevações tornam-se superfícies que erguem o terreno ao plano vertical, como numa épura, e suas linhas de contorno conduzem o olhar para o piso, o qual seria representação da superfície ou relevo do terreno natural. Assim colocado, rebatimentos e projeções, bem como passagens do plano vertical à superfície horizontal e desta à superfície vertical, são procedimentos de representação do desenho, que aqui são reinventados como passos de uma poética. Consoante, as formas em planta, seus ângulos agudos e deslocamentos são projeções do lote, isto é, do perímetro, do qual tornam visível sua geometria irregular. À medida que as formas do lote projetam-se como contornos de planos horizontais escalonados, que são projeções do perfil do terreno, dá-se um deslocamento do lote, da condição de mera cota do parcelamento do solo urbano a uma realidade a que se restituiu corpo e fisicalidade.

Essa reinvenção do desenho da geometria projetiva retira a representação do contexto da instrumentalidade e a reconduz ao plano da imaginação, em que o deslocamento ao longo do percurso funde, pela memória, os vários perfis numa totalidade percebida, a qual é como que uma memória do terreno natural projetada na solidez acintosa do concreto. Trata-se de desenhar, para a imaginação, a paisagem numa cidade sem paisagem. Com efeito, antes da construção do museu, o considerável desnível do terreno nem era visível, pacto pelo qual tato e visão reencontram-se pelo fio condutor da memória. Em outras palavras, as operações do projeto buscam conferir profundidade à superfície de um lote urbano e assim sublimar sua condição de cota-fração do território urbano.

“Mas o que é a profundidade senão a linha do horizonte, uma cota virtual a 1,6 ou 1,7m do solo?” Costa apud Telles (1990) destaca que a inteligência do projeto consiste em ter trazido a profundidade do lote, cujo limite é o horizonte e, portanto, fundo, para a frente, primeiro plano ou plano pictórico de representação. E o fez de modo concreto, com fisicalidade e tangibilidade. Assim, as elevações são anteparos opacos que conduzem o olho, por bloqueio, a procurar a profundidade nos pisos, paradoxalmente, mas também impedir que o olho pudesse fazer do terreno construído o próprio terreno natural, que confundisse os dois ou apagasse sua diferença. Operar por oposição e por projeção do horizonte ao plano da obra e deste ao horizonte são habituais na arquitetura de Niemeyer, mas aqui se interpôs uma distância intransponível com a natureza, tanto que inviabilizou-se o que

acontecia com, por exemplo, a laje de cobertura do Congresso Nacional em Brasília, sobre a qual se apoiam as cúpulas das câmaras, e que, por contraste com estas, dissolve-se na paisagem.

Para isso, concorre o modo como Paulo Mendes da Rocha resolve a circulação do percurso da esplanada ao interior do museu: por passagens relativamente estreitas pelos cantos dos patamares, evitando as costumeiras rampas, que teriam como que domesticado o relevo que ressurgue transfigurado no concreto.

O caráter desta obra, entre polêmico e meditativo, obtido através das operações que vimos de comentar, revela uma posição difícil da obra e da esfera pública, diante do desgaste dos monumentos, em coisificar na letra uma abertura de sentido que se tenha dado historicamente, ou seja, coisificar de tal modo que possa liberar o espírito a qualquer momento, para o recordar. O fenômeno do culto moderno aos monumentos indica que estes tenham caído na esfera da história antiquária, ou seja, de evocação de ambiências históricas estabilizadas para a interpretação. Temo que as obras de Niemeyer tenham tampouco escapado ilesas, pois há muito a ideia de povo já se tornou ritualizada para a política. Por isso, Paulo Mendes da Rocha procurou um caminho extremo, que Sofia Telles tão bem apontou: no MUBE não há um objeto dentro e sobre o lote/terreno, mas faz deste, como um todo, objeto de ação, pela qual ressurgue o terreno ou a paisagem obliterada. Em vez da retórica estéril do pedestal que se eleva do terreno, há uma ratio entre as dimensões do terreno, o que faz desta obra “um marco, não um monumento”.

4. Conclusões

Muito embora o termo “público” tenha se tornado até mesmo um slogan político, por oposição à apropriação privada do público, ou como o que se alega contra a privatização do setor estatal da economia, a lista de acepções que adquiriu é longa. Neste trabalho, contudo, “público” designa o conceito fenomenológico com que Hannah Arendt interpretou a pólis grega clássica e a constituição da comunidade política que substituiu a ética agonística da Grécia homérica pela palavra. A mesma autora, ao examinar as vicissitudes de sua história categorial, apontou como traço essencial da modernidade o eclipse ou a perda do Mundo, um marco epocal que ressoa

num sem número de fenômenos, entre eles, que a aparência do Mundo, cuja fatura tem sido o papel da arte, tenha se tornado igualmente intermitente e diáfana. À arte moderna e, por conseguinte, à arquitetura moderna, tem cabido criar possibilidades de sentido que desenham algum perfil do Mundo, entre outros, o que inclui a proposição originária de questões políticas e a sua representação estética, ou seja, um modo de compreender os termos “arte” e “política” que nada tem a ver com os horrores da instrumentalização e da serventia. Alguns certamente considerarão muito pouco, outros compreenderão todo o arco dos fenômenos que vieram na esteira da separação, na modernidade, entre a esfera pública cultural e a esfera pública política. “Público”, assim, significa dar a ver uma questão, algo que as obras aqui examinadas realizam muito bem, cada qual à sua maneira.

5. Referências Bibliográficas

GUEDES SOBRINHO, Joaquim Manoel. Oscar Niemeyer na Barra Funda. **Projeto**, São Paulo, n° 136, nov. 1990, p. 100-103.

MUSEU DAS FORMAS. A construção, São Paulo: Pini, n° 2034, fev. 1987. p.6 a 8.

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil**: ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Companhia da Letras, 1996.

NIEMEYER, Oscar. **Depoimento**. Módulo, Rio de Janeiro, n. 9, 1958. p. 3 - 6.

_____. Memória Descritiva: Museu de Arte Moderna de Caracas. **Módulo**, Rio de Janeiro, n. 4, mar. 1956, p. 37-45.

_____. **Museu de Arte Contemporânea de Niterói**. Rio de Janeiro: Revan, 1997.

TELLES, Sophia. Museu da escultura. São Paulo: Pini. **Revista Arquitetura e Urbanismo**, n° 32, out/nov 1990. p. 44 a 51.

UNDERWOOD, D. **Oscar Niemeyer and the Architecture of Brazil**. New York: Rizzoli. 1994.