

A serpente de Ouroborus enquanto memória na arquitetura: Oscar Niemeyer e o baú dos guardados

Ouroborus' snake as memory in Architecture: Oscar Niemeyer and the "ark of saved memories"

José Carlos Duarte Rodrigues Avelãs Nunes

Doutorando em Teoria e História da Arquitetura no
Departamento de Arquitetura da Faculdade de
Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra
j.avelasnunes@hotmail.com

Resumo: A memória em arquitetura é a sopa primordial para o ato criativo e de concepção em arquitetura. As memórias do arquiteto funcionam como pilares e fundações de uma obra de arquitetura, e esta como um espelho das vivências e experiências do indivíduo criativo. Este artigo, subordinado ao tema da memória em arquitetura, tem como objetivo demonstrar que o arquiteto utiliza-se de uma “gaveta dos guardados”, que constrói de forma “viva” ou “fabricada”, dependendo do grau de presença do objeto, e que utiliza de acordo com memórias “inconscientes” ou “conscientes ativas”, de acordo com processos fisiológicos, intrínsecos à sua maturação intelectual, e sempre comuns ao seu percurso de vida – à construção interior:

a gaveta da gaveta. É utilizado o caso do arquiteto Oscar Niemeyer para ilustrar a incidência da memória na arquitetura: uma evidência da importância da casa primordial (as primeiras memórias da arquitetura), o sócio, o companheiro, as relações intra e extra-projetuais entre o indivíduo, a filiação política, os seus ideais e a sua formação pessoal na concepção como processos de procura e utilização de memórias existentes. Niemeyer, considerado por muitos como o símbolo representativo – muitas vezes até elevado ao estatuto de ícone – da criação espontânea, das ideias conduzidas pela imaginação, é analisado em todas as dimensões do seu discurso – desde a entrevista à escrita e ao projeto. Verificar-se-á, assim, a validade da “criação

espontânea”. Sendo o processo criativo um ato de concepção integrada, pretende-se também mostrar a origem do arquiteto, da arquitetura e da relação entre ambos: a casa primordial como julgamento entre a memória viva e a memória construída. Estes cruzamentos, comuns aos arquitetos e diferenciados a cada indivíduo, espelham a aparente e disfarçada singularidade do processo criativo. Mas outras vozes, como os arquitetos Frank Gehry e Ruskin, a artista Eleni Basteá, os escritores Jorge Luis Borges e o ensaísta Montaigne, comprovam que o processo criativo é então o resultado de um elo e ligação entre memórias passadas e futuras, partindo desta premissa, não existe qualquer criação espontânea – a invenção é puramente especulativa e não real.

Palavras-Chave: Memória na Arquitetura, Oscar Niemeyer, Teoria da Arquitetura.

Abstract: Memory is the primordial soup for the creative act and design in architecture. Memories of the architect, as individual, act as pillars and foundations of a work of architecture, and this as a mirror of experiences about the creative minds. This article approaches around the theme of memory in Architecture, and aims to demonstrate that the architect uses a “drawer of the saved memories”, build, “living” or “manufactured” ones, depending on the degree of presence of the object, and which it uses according to “unconscious” memories or “conscious’ active”, according to physiological data, intrinsic to his intellectual maturation processes, and is

always a base for his life path - the inner construction: the drawer from the drawer. For this example, the architect Oscar Niemeyer is used to illustrate the impact of memory of the architecture on the design process: an evidence of the importance of the primordial house (first memories of/for the architecture), the intra and extra main planning relations between the individual, political affiliation, their ideals and their personal training in designing as search processes and use of existing memories. Niemeyer, considered by many as the representative symbol - often up to the high status icon – for the spontaneous creation of ideas driven by imagination, is analyzed in all dimensions of his speech - from the interview, writing and project. It will be explored, thus, the validity of “spontaneous creation.” Being the creative process an act of integrated design, it also intends to show the origin of the architect, the architecture and the relationship between them: “home” (as is) as the primary trial between living memory and the constructed memory. These crossings common to architects and differentiated in each individual mirror the apparent and disguised uniqueness of the creative process. But other voices, such as architect Frank Gehry, Ruskin, the artist Eleni Basteá, writers Jorge Luis Borges and the essayist Montaigne, show that creative process is the result of a link and also a link between past and future memories. In this premise, there is no spontaneous creation - the invention is purely speculative and not real.

Keywords: Memory in Architecture, Oscar Niemeyer, Theory of Architecture.

A planta cresce, floresce, é fecundada e produz, por último, novos grãos de trigo para morrer, para ser negada, destruída, à medida que os grãos amadurecem. E como resultado desta negação da negação encontramos-nos de novo com o grão de trigo que começa, não com um, mas já com dez, vinte ou trinta (ENGELS *apud* CONSIGLIERI, 2007: 16).

A memória em arquitetura é a sopa primordial para o ato criativo e de concepção em arquitetura. As memórias do arquiteto funcionam como pilares e fundações de uma obra de arquitetura, e esta como um espelho das vivências e experiências do indivíduo criativo.

Esta comunicação, subordinada ao tema da memória em arquitetura, tem como objetivo demonstrar que o arquiteto utiliza-se de uma “gaveta dos guardados”, que constrói de forma “viva” ou “fabricada”, e que utiliza de acordo com memórias “inconscientes” ou “conscientes ativas”, coordenados com processos fisiológicos, intrínsecos à sua maturação intelectual, e sempre comuns ao seu percurso de vida – à construção interior: a gaveta da gaveta. Pretende-se, também, atestar a condição da criação espontânea, divina, que surge do nada – qual a relação, e se esta é *condicio sine qua non*, entre a criação, a memória e a arquitetura. Assim, é escrutinada a relação da cinética do processo criativo, enquanto momento de concepção (projetual e conceitual) e a emotibilidade da memória, enquanto matéria e objeto.

A ilustração do “parto da concepção arquitetônica” é protagonizada, nesta exposição, pelo arquiteto Oscar Niemeyer (n. Rio de Janeiro, 1907), um dos epítomes da arquitetura moderna, e responsável da projeção internacional do “fazer moderno brasileiro”. Pretende-se estabelecer uma relação, não casuística, entre as suas memórias e as suas arquiteturas, entre o arquiteto e as Arquiteturas, o Tempo e a Memória:

Levado pelo meu entusiasmo na defesa das leis da invenção, tomei o passado como minha testemunha, o passado que foi o meu único mentor e que continua a ser o meu mestre (Le CORBUSIER *apud* LENCASTRE, 1943:7).

A memória é a capacidade de reter, de armazenar e de evocar informação em forma de recordações, ou seja, é a capacidade que o ser humano tem para garantir a sua

subsistência como ser pensante¹. No entanto, esta definição carece do sentido subjetivo da especificidade e seletividade da memória, como síntese interpretativa de experiências que, com a adaptação da estrutura do contexto pela capacidade plástica neural, permite que esta se comporte como interface entre experiências pessoais, emoções e personalidade, única, do próprio indivíduo.

Uma das principais condições da própria memória é a estagnação do fato. O tempo de subsistência do objeto para a formulação de tecidos mnemônicos coesos é crucial: o objeto tem uma subsistência perene no campo restrito da atenção. Assim, o *sartriano* conceito de imagem, ou melhor, o reflexo do fato da memória na mente, é uma das forças motrizes da arquitetura enquanto matéria e expressão interior, enquanto estado simbólico de relação espacial, humana e provocadora de êxtase emocional – essa mesma emoção que irá condicionar o estado mnemônico. O papel branco de J. P. Sartre², que se encontra pousado sobre a mesa, mantém a sua existência mesmo depois da morte do objeto, ou melhor, depois de este deixar de existir materialmente. Este papel passa a ser a nulidade da maçã de Magritte enquanto maçã-objeto, passando a existir virtualmente em forma de memórias – é uma representação em imagem da sua textura, peso, cor, forma, cheiro: passa-se da afirmação da identidade de existência para uma identidade de essência. O ato de criação em arquitetura não é mais, nesta leitura, do que a inversão deste processo, impregnado pela imaginação do criador e o seu DNA existencial.

Ao longo de todo o processo de vida, do tempo e do espaço, o ser vai construindo – ininterruptamente – um conjunto elaborado e ordenado de pensamentos, de memórias fracionadas ou inteiras – conhecidas ou desconhecidas – que constituirá a sua força motriz para a formulação de interrogações que permitam questionar-se sobre o seu próprio mundo, ou seja, manter constante a tentativa de o tornar o mais inteligível possível. Nesta visão, este baú, arquivo ou bagagem intelectual, no sentido metafórico da capacidade de registro, armazenamento e processamento de atividades cerebrais, é a cédula pessoal do homem ao encontrar problemas ou situações do seu meio exterior: de acordo com Ribot (2000:14), a sua capacidade de resposta depende do seu

¹ Codificação, armazenamento e possível evocação.

² Referências acerca deste tema em AVELÃS NUNES (2008:10-13) e também SARTRE (2008: *passim*).

conhecimento³ íntimo, proporcionalmente à capacidade de questionamento sobre o seu próprio conhecimento e razão de ser.

Memória Viva, memória fabricada, memória consciente ativa e memória inconsciente ativa. O cenário para a memória. A relação entre memória e conhecimento

Partindo desta análise, surgem dois meios possíveis de formação e enriquecimento do baú de memórias: a memória viva e a memória fabricada. A primeira refere-se à interação *viva voce* do ser com a realidade, o mundo que o envolve, dependendo da presença real e total *in loco*, não vivendo de imagens ou artifícios⁴. Assim, a memória viva será um resultado de memórias de sentidos, de vivências diretas “da realidade que conhecemos, porque foi testemunhada fisicamente através da presença, a memória registrada *in loco* com uma intensidade pessoal” (FARIA, 2007:139).

48

Por outro lado, quando não é possível a presença autêntica, o ser é obrigado a assimilar memórias a partir de imagens (ou memórias) formuladas por outrem – são sujeitas, portanto, a um processo lento e indireto⁵. São estas as memórias fabricadas, emprestadas ou em segunda-mão. Eduarda Lobato de Faria considera que a memória fabricada é um conjunto ordenado de memórias construídas a partir de memórias transmitidas. Refere ainda que parte do ser são memórias, transmitidas por verticalidade e pelo grupo social e familiar, que emprestam memórias e experiências de vidas, recheadas de emoção, e que irão contaminar quem a estas está exposto, passando a ser um portador e replicador dessas mesmas memórias.

Quanto ao processo de utilização (*recall*⁶) da memória, Faria utiliza os conceitos de memórias conscientes ativas e memórias inconscientes ativas.

A memória consciente ativa é, em súpula, a nascente de água pura da própria imaginação⁷, como que a referência a um conhecimento das memórias que o homem

³ “El conocimiento (es decir, la inteligencia en su sentido estricto), tiene caracteres inversos: es objetiva, impersonal, y lo recibe todo de fuera; para la imaginación creadora el mundo exterior es el regulador; existe preponderancia del interior sobre el exterior. Para el conocimiento, el mundo exterior es el regulador, hay preponderancia de fuera a dentro” (RIBOT, 2000:14).

⁴ Também Gorjão Jorge forma este conceito (2007: 43).

⁵ “Na memória fabricada, a absorção da realidade faz-se necessariamente de forma mais lenta e incompleta, e a experiência da arquitectura é registrada na memória prioritariamente a partir das suas características plásticas, da sua forma, da sua cor, dos seus materiais.” (FARIA, 2005:140).

⁶ O termo *recall*, do inglês, foi aqui utilizado no sentido de chamar de novo ou de lembrar uma memória; recuperação.

comporta, ou que sabe que existem. Em sentido lato, é a memória da qual se lembra, da qual pode exercer um poder de recuperação e utilizar essa memória de forma direta e direcionada. Sendo consciente, é racional e pode pensar-se com ela: é presente e é uma representação de uma imagem.

No entanto, nem sempre a memória pode estar acessível ou passível de ser utilizada de forma livre e direta: o subconsciente armazena (e pode até processar) partes da memória. Essa memória tem uma configuração livre, não é organizada e normalmente refere-se a tecidos rasgados de outras memórias ou de apropriação indireta⁸:

[...] a memória ou as memórias que emergem involuntariamente de um processo de seleção subterrâneo e inconsciente da mente, que a mente utiliza para imaginar, ou seja, a “memória de que não se tem memória”, a que chamaremos a memória inconsciente ativa (FARIA, 2007:124).

Neste mundo inconsciente, existe sempre uma memória latente, ou seja, aquela que ascende ao consciente, normalmente, pelo sonho ou pelo impulso irracional. O sonho tem um caráter importante na memória, porque é nele que os diversos fragmentos se unem, por ligações espontâneas e desconhecidas, criando tecidos com configurações infinitas e irrepetíveis⁹. Desta forma, o sonho, a imaginação e todos os processos inconscientes de junção de tecidos disjuntos são metaforicamente ascendidos ao consciente, responsável pela adequação destas memórias em processos de apreensão do real, onde a “mentira” se transforma numa “verdade”, por ser conscientemente plausível.

Desta forma, existe uma relação de dependência entre o pensamento e a memória, com total reciprocidade, e onde há lugar para uma primeira extrapolação relacional – numa abordagem abstrata, não condicionada, poderá estabelecer-se uma

⁷ A imaginação deve a sua essência à memória e à emoção, como refere Gregotti, “imaginar significa recordar aquilo que a memória escreveu dentro de nós” (GREGOTTI apud DANTAS, 2007:44-45). A citação original é utilizada em Siza Vieira (1998:10), juntamente com a emoção: “*Sin embargo, es necesario advertir que todo cuanto precede no há salido un punto de la imaginación reproductora, esto es, de la memoria.*”. Ver RIBOT, 2000:10.

⁸ Este conceito refere-se às memórias que estão armazenadas em subterfúgios da memória e cuja razão não consegue assimilar e processar: não foram conscientemente processadas e catalogadas, logo têm acesso restrito à fluência (por algum processo irracional) de material inconsciente ao estado consciente.

⁹ “A memória, contém, então, quase invariavelmente, fragmentos que a complementam, pertencentes a imaginação do ser humano, que decorre de anteriores memórias ou sonhos que, espontaneamente, se lhe associam” (FARIA, 2007:123).

proporção direta entre memória e conhecimento, sendo este formado de memórias episódicas, diretas ou indiretas, conscientes ou inconscientes, até com a própria linguagem, sendo esta a memória semântica. É agora perceptível a dependência crônica entre o juízo, a memória e a consciência.

Para ser possível construir um cenário para a memorização, ou melhor, possa dar-se reunião de condições para que a memória se “transforme” – aqui sem magias teatrais – em conhecimento, têm que ser referidos dois importantes paradigmas para a memorização: neste palco têm que coexistir a seletividade emocional e a relação do interesse com o fato. O estado mental e emocional do ser, até no contato e aproximação com o elemento, é propício à memorização. Além destas ideias, reforça-se que uma memória com uma carga emocional conotativa é mantida na memória com uma duração temporal maior. Segundo Muga (2005:10), a persistência das recordações e memórias está relacionada com uma emoção, formulando uma maior estabilização no tempo.

Para este estudo, adotaram-se as cinco operações que afetam a memorização,¹⁰ amplamente analisadas pelos psicólogos Brewer e Nakamura (BEAUDRY, 2002:48-49), em 1984, e aqui resumidas. A primeira é a atenção, que indica que o sujeito memoriza o objeto só e apenas quando este impulsiona a sua atenção, e que o nível de memorização e recordação será tanto maior quanto a atenção que lhe é dada; a segunda, – estrutura – numa correlação íntima com a terceira operação – integração –, ajuda a compreender que tem que haver uma estrutura capaz de aceitar essa memória (um sistema de codificação compatível com a realidade) e uma integração dessa memória nos esquemas mentais cognitivos (a informação catalogada e transformada em conhecimento), reforçando a facilidade de recordação – a recuperação –, que, por sua vez, fica refém da capacidade de resposta. Por fim, a quinta é a edição, ou seja, o processamento pelo cérebro de tudo aquilo que é memorizado de forma a selecionar apenas o que pretende ser lembrado, em grau de profundidade e adequação.

Entre a memória e a memória do arquiteto

No fluir da história dos tempos, são percepcionáveis as aproximações e os distanciamentos sucessivos na relação dos arquitetos com a sua memória. Desde o clássico Marcus Vitruvius Pollio (século I d.C.), que afirmou nas primeiras páginas do seu tratado de arquitetura que o arquiteto deve possuir conhecimento de cada um dos

¹⁰ No idioma original, em ordem fisiológica: *attention, framework, integration, retrieval e editing*.

inúmeros ramos do saber¹¹. O arquiteto seria, assim, o portador de um grande leque de conhecimentos, não só sobre arquitetura e a arte de construir, mas também sobre o mundo que o envolve e que habita. Hoje, o baú tem que ser – acima de tudo – carregado pelo arquiteto, da criação ao projeto.

O arquiteto – e a sua obra – integram uma condição de vida, por vezes até utópica, para quem a proporciona e para que com ela se deleita, tanto pela fruição como pela usufruição. O arquiteto tem que possuir um baú de memórias conciso e altamente detalhado, com base nas suas experiências e memórias, como das memórias de outrem, tanto coletivas como individuais. Ao nível consciente, como foi analisado anteriormente, opera a partir de uma memória de experiências por si vivenciadas, a priori, presenciais, tanto da arquitetura como da vida.

A presença pessoal do arquiteto nas arquiteturas e cidades já existentes vincula a sua formação com o objeto, onde o campo magnético das memórias, das sensações e dos sentimentos (emoções) se entrelaça com as suas memórias anteriores.

Este campo de ação é a memória vivida, ou seja, a presença do fruidor ao objeto. Quando este objeto deixa de ser real ou presente, os únicos vestígios são memórias e recordações. O objeto, perene ou atemporal, é a memória que dele se tem, mas sempre contendo algo mais: a memória do objeto é mais complexa, pessoal e extensa do que ele próprio.

Pode não estar presente, mas a memória torna-o perpétuo.

É Zumthor que diz:

Quando estou a projetar, encontro-me frequentemente imerso em memórias antigas e um pouco esquecidas. E questiono-me: qual foi precisamente a natureza desta situação arquitetônica, o que significava na altura para mim e ao que é que poderei recorrer para ressuscitar esta atmosfera rica que parece saturada da presença natural das coisas, onde tudo tem o seu lugar e toma a sua forma certa? (ZUMTHOR *apud* CADAVEZ, 2006:7)

A criação espontânea, a revelação súbita, o toque divino, a invenção ou a memória imaginada de outras memórias?

¹¹ Ver Vitruvius (2006: *passim*).

A partir de todas estas análises, e do poder e importância crucial da memória na construção da identidade, do ser no mundo e no processo criativo em arquitetura, a questão colocada por Gorjão Jorge é de extrema relevância:

Mas, se assim é, como podemos explicar qualquer inovação genuína? Através daquilo a que poderíamos chamar revelações súbitas (e, aqui, “revelação” adquiriria o seu sentido mais profundo) que surgiriam do nada, assim como por milagre, criadas, por exemplo, por entidades demoníacas ou divinas e graciosamente postas à disposição da nossa mente? (2007: 14-15)

A revelação súbita, o ato criador por criacionismo ou geração espontânea, partiria do pressuposto que as memórias, em primeiro plano, não teriam qualquer sentido ou nexo de existência. Seriam assim consideradas, *in extremis*, irrelevantes para o processo criativo. O estudo, as dúvidas pertinentes, as memórias armazenadas e todo o conteúdo de conhecimento do ser não teriam qualquer pertinência para a criação de uma ideia, pois esta partiria do nada. Qual seria então o seu sentido, a sua qualidade como conhecimento e enriquecimento do ser?

52

André Malraux (MALRAUX *apud* FARIA, 2007:147) afirma que “toda a invenção é resposta e (...) a análise, as aproximações, não trazem a invenção, mas desencadeiam-na”. Esta seria a primeira negação.

E, neste palco da “inovação genuína”, é impositiva a expressão de Le Corbusier:

Mão Aberta

Um dos pontos fortes de Le Corbusier era ter sabido receber e reter. Ele olhava, tocava, tomava notas, queria pegar e guardar dentro de si. Com uma mochila nas costas, partiu pela Europa, ao redor do Mediterrâneo. Desde muito jovem, e até o fim da vida, encheu inúmeros cadernos com desenhos, anotações, ideias. Armazenava tudo que podia. Tinha sede de ver, conhecer e assimilar. “Uma mão cheia, foi isso que recebi”. “Mas quando, em cada uma de nossas vidas, somos enfim seres que se abrem para receber?” A mão estava aberta para receber. Ele decerto compreendera, ainda muito novo, que é preciso ser uma criatura que recebe, incansavelmente, para talvez tornar-se, em alguns raros instantes, um criador capaz de oferecer. “Aberta para receber, e também aberta para que cada um venha buscar algo nela”. “Existe

o homem que dá e o homem que recebe; é mortal a mão que nos presenteia, e é mortal a mão que aceita” (WOGENSCKY, 2007:31).

O arquiteto é um indivíduo pensante e metabolizador de memórias, pois constrói ao longo da sua vida um sistema de memórias pessoais, únicas e particulares, para construir um sistema vivencial para outros indivíduos, marcando com a sua identidade num território, um tempo e um espaço. A sua produção – a arquitetura – é o resultado de um processo criativo definido, ilimitado e muito próprio. Este criador de arquiteturas é um ser particular, porque vai exprimir as suas vivências e experiências em obras perduráveis no tempo, em construções que suportam uma condição de vida. O arquiteto constrói um baú de memórias para poder exprimir, por transferência e projeção, uma obra de arquitetura.

Assim, o arquiteto possui, como grande ferramenta para a sua profissão, uma memória individual dependente do investimento de experiências que vivencia, configurada pela capacidade de as seleccionar de forma pensante: o banco de dados é tanto maior quanto o grau de investimento, de esforço e de atenção e também pelo seu grau de maturação intelectual. Pensa sobre as suas memórias – alicerces para a sua criação. Como afirma Faria: “Numa mente vazia, as possibilidades de conceber a arquitetura serão necessariamente nulas” (2007).

53

Oscar Niemeyer. A arquitetura como expressão última da imaginação. O arquiteto refém da memória e inquisidor da sua liberdade

As curvas de Oscar são parentes próximas das curvas que se fecham, invocando a beleza dos círculos da geometria de Platão (...) da serpente mordendo a sua cauda. São o prelúdio de sua própria trajetória profissional, em cuja última etapa ele se encontra consigo próprio, uma volta às origens (PEREIRA, 1997:124).

Oscar Niemeyer é, inegavelmente, um dos arquitetos mais reconhecidos no Brasil e no mundo, pela sua marca diferenciadora na forma de projetar, devidamente experimentados no seu tempo e espaço, pela personalidade de conceitos e de uma ideologia própria perante o aparente pragmatismo da Arquitetura Moderna, das vicissitudes do eixo, da linha reta, da salubridade suíça, da monumentalidade e do funcionalismo.

Niemeyer é chamado de poeta da linha curva, da fluidez e da arquitetura para o alento da emoção. Mas, por detrás de Niemeyer arquiteto, esconde-se um sócia, não o heterônimo, mas ele próprio, a pessoa, a sua vida – com os amores e dissabores – que se esconde, por sua vez, por detrás de uma obra (por vezes, até dentro dela), com a sua figura pequena em tamanho, mas ativa no percurso lento do rio que, ainda hoje, junto à foz da sua existência centenária, flui na sua mente. O arquiteto vive da sua intuição perante os problemas, da capacidade casuística de criação, de um ato criador quase divino, espontâneo – Oscar Niemeyer vive da criação livre¹², pura, como o próprio afirma. Mas Niemeyer justifica – ou defende, em alguns casos – a criação pura pela genética e a hereditariedade, pela liberdade, pelo sentimentalismo, pela natureza e pela repetição.

A construção da memória como bagagem pessoal do arquiteto

Um dia um sujeito perguntou ao Malraux o que ele pensava dessa influência, assim, para fazer as coisas... Ele dizia que tinha um museu interior onde ele guardava tudo o que ele viu e amou na vida (NIEMEYER *apud* Oscar Niemeyer: *O Arquiteto da Invenção*, 2007).

O Darcy [Ribeiro] dizia uma coisa interessante também. Algum projeto que o Oscar fez na época, não me lembro o que era, eu falei: O Oscar fez isso em meia hora, Darcy. Ele respondeu: Fez não, meu irmãozinho, ele fez em 45 anos! (SUSSEKIND, *idem*).

As memórias são construídas a partir dos banquetes de experiências que a vida serve à mesa, acompanhadas de emoções. Niemeyer não foge à regra, mas escorrega pelo discurso do novo, do belo, do livre e do curvo; escapa-se, entre delirantes fantasias e justificativas precoces. Mas continua a ser Oscar Niemeyer, a pessoa, e Oscar Niemeyer, o arquiteto, sócias talvez, mas com as mesmas memórias, com o mesmo baú – dos guardados¹³, talvez –, mas o arquiteto das formas, da curva, da poesia. É o mesmo Niemeyer que, pelas suas obras, conta a história da sua vida e, pelas suas memórias – indeléveis nas palavras – conta uma história pela arquitetura.

O arquiteto tem um processo criativo muito próprio, mas não menos metódico e racionalista, na sua metodologia, que os seus colegas mais próximos. Existe uma justificação própria de Niemeyer, como primeira e maior referência à construção da sua

¹² Termo muito usado, não casuisticamente, por Le Corbusier.

¹³ Expressão de Iberê Camargo.

gaveta dos guardados, mitificada na figura do sósia. Este sósia é geneticamente idêntico, mas é como um amigo, de personalidade diferente, que o acompanha, pelo braço, ao mundo da fantasia, das formas livres e inusitadas, que são as responsáveis pelo seu “espetáculo arquitetural”.

Este sósia será aquele que carrega o baú genético, ou seja, a experiência da sua vida, a carga de ensinamentos e memórias dos antepassados, dos pais com quem viveu; o arquiteto metaforiza o sósia – ou até uma personificação plausível do amigo imaginário – como alguém que vem de longe, de outros continentes e de outras vidas, de um tempo distante, ou seja, a árvore genealógica da sua família. Para Niemeyer (1999b:11), o sósia, que o acompanha na arquitetura, é o portador da identidade genética da sua família e das suas origens.

Mas também o desenho como retrato da realidade, com as suas propriedades seletivas, molduras de emoção, captadores do momento e do tempo, real ou imaginário. Os desenhos impregnados do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, da mulher, das viagens, livre como a sua imaginação. Esta “liberdade” que Niemeyer expressa, através do desenho – e com reflexos na sua ideologia –, é mais metafórica e conceitual do que concreta, pois o seu método de projeto passa pela rigidez da maquete, da formulação do programa, da viabilidade e concepção estrutural e da representatividade experimentada da maquete e do desenho de projeto. Ou, ainda menos livremente, a utilização clara do texto como justificação do contexto. Refere-se, neste artigo, à expressão ideológica no arquiteto, pois esta resulta da última metabolização das memórias quando da maturação da sua vida.

55

A ideologia. A memória viva. As leituras. A concepção de uma memória pela construção da identidade. O viajante da memória

Oscar Niemeyer, *a priori*, é munido de um arsenal ideológico, que cultiva desde que tramita da adolescência para a idade adulta, de uma ideologia comunista que o vai perseguir, e ser perseguido, até aos dias de hoje. Essa ideologia, criticada por muitos, deve-se a Niemeyer como pessoa, como ser pensante, social e preocupado com o mundo, habitado por pessoas e coletividades, desigual e puritano, por vezes, e que vai influenciar a sua arquitetura ou a prática da construção¹⁴. Tem apenas a ver com a sua

¹⁴ Como refere do seu sósia, “Não é difícil levá-lo para os problemas sociais. O seu feitio fraternal facilita. E assim vamos nós, de mãos dadas, sonhando melhorar o mundo” (NIEMEYER, 1999: 11).

mente e com os seus sentimentos. Mas essa ideologia é também memória, e não deve ser descartada consoante a análise que se propõe, tanto que o próprio Niemeyer – arquiteto – a manifesta em todos os seus escritos.

Coelho Neto chama a atenção para a relação entre ideologia¹⁵ e imaginário (consumo de memórias) e a expressão das ideologias na arquitetura e na arte¹⁶. Essa condição de existência e de vivência é marcante na vida do arquiteto, e desta forma é também visível nos seus discursos, onde exprime a vontade de acessibilidade às estruturas dos edifícios construídos¹⁷, mesmo que institucionais, como era o caso da Praça dos Três Poderes e a sua relação com a laje superior, transitável, do Congresso Nacional (Brasília, 1960), e até as superfícies transitáveis dos palácios presentes na Praça, assumindo a relação ideológica de aproximação do cidadão aos órgãos de poder. Ou, ainda, a justificação para o Museu de Niterói (Niterói, 1996), em “explicação necessária” do próprio autor: “E senti que o museu seria bonito e tão diferente dos outros que ricos e pobres teriam prazer em visitá-lo” (NIEMEYER, 2000b:11).

Niemeyer habita um mundo, um mundo de vivências pessoais e familiares, de memórias próprias. Niemeyer refere que gostava de dar longos passeios, com a família, pelo Jardim Botânico do Rio de Janeiro. O arquiteto caminhava pelas suas ruas, para transformar em memórias a vegetação exuberante, a paisagem natural em contexto urbano, mas especialmente para tentar perceber a complexidade da lógica estrutural e compositiva da natureza (NIEMEYER, 2000a:127). O desenho acompanhava-o nessas digressões familiares, para tentar entender a complexidade da natureza, tentando simplificá-la pelo desenho simples, moderno, pela compreensão da estrutura, do esqueleto. Talvez aqui comece o seu desenho simplificado, com as linhas curvas que o objeto desenhado, a natureza, lhe proporcionava. E essa procura do natural, pela natureza, será uma das suas justificativas processuais na sua linha de pensamento.

O Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC) (Niterói, 1996) é precisamente explicado pelo próprio arquiteto pela natureza que o espaço, ao ser escolhido pelo próprio (mirante da Boa Viagem), proporcionaria à sua memória viva. O MAC é, segundo o arquiteto, a construção mais fácil de fazer, porque o terreno é rodeado de mar e de uma paisagem única: a solução passava pela utilização de um eixo

¹⁵ A ideologia é uma representação (isto é, um relacionamento consciência-objeto) produzida pelos homens a respeito das relações por ele mantidas com suas condições reais de existência (COELHO NETO, 1999:13).

¹⁶ Ver COELHO NETTO, 1999: 99.

¹⁷ *Ibidem*.

vertical, a partir do morro do terreno, e enquadrar a paisagem¹⁸. A própria rampa é o elemento principal, e de extrema importância, para a entrada do museu. Não é uma forma de acesso simples, mas sim um percurso marcado pelo térreo do lugar até à entrada, altiva e exuberante, no museu, para que o visitante “curioso veja com mais prazer”¹⁹.

Oscar Niemeyer claramente expressa o fato de o Museu ter nascido de uma forma espontânea, e usa para a explicação um elemento natural... As memórias das paisagens do Brasil (e outras por onde viajou) e o Jardim Botânico (quase como metáfora, nas suas memórias publicadas) são algumas das influências, algumas memórias vivas que o arquiteto cultivou.

Por outro lado, e de uma forma resumida²⁰, o arquiteto começa a vivência de memórias fabricadas pela leitura. A leitura, num mundo que começa a abrir-se para as publicações arquitetônicas de circulação, é marcante nas duas memórias. É sobre Le Corbusier que o arquiteto contextualiza a importância das leituras para a condição moderna do seu tempo: “Li com a devoção com que lera, anos antes, a obra de Le Corbusier”, refere o arquiteto quando escreve sobre as memórias que construiu pelos livros. Embora o livro possa ser uma viagem, não tem o imediatismo real da vivência dos objetos, das emoções, das arquiteturas. A memória das viagens é viva: nela encontrará Le Corbusier, Malraux e Sartre, entre outras figuras do seu baú de memórias fabricadas.

Oscar Niemeyer tem uma relação ambígua com a história do seu país, com a arquitetura outrora desenhada. Mas as suas viagens e a percepção dos mecanismos do mundo são o vínculo mais direto para a abertura dos seus horizontes, num Brasil pouco desenvolvido e até fechado para o exterior. As suas viagens em 1955, pela Europa e Médio Oriente (pisando trilhos do seu mestre Le Corbusier enquanto estudante, nos anos de 1907 entre Itália e Viena, e em 1910-1911 na Alemanha e Oriente), representam anos de reflexão, embora tenha sido forçado a abandonar o seu país por motivos políticos, mas também uma experiência de elevado valor de importância para a sua experiência como arquiteto (NIEMEYER, 1968: 3).

Nessas viagens, passa pela França, pela Itália e outros países, visitando a Europa, descobre um mundo arquitetônico diferente, e faz arquitetura fora do Brasil.

¹⁸ Ver WAJNBERG (dir.). «Oscar Niemeyer: Un Architecte Engagé dans le Siècle» (2001), min 3.28.

¹⁹ *Ibidem*, min. 5.01.

²⁰ Ver PEREIRA (1997: *passim*).

Conforme palavras do próprio Niemeyer (NIEMEYER, 2000a: 248-249), a ditadura militar vigente permitiu a ele a contaminação de território além-mar com a sua arquitetura, da França a Portugal, da Argélia às Arábias. Viajou, mais tarde, para ver a Praça do Kremlin e as abóbadas de São Basílio, por exemplo.²¹ Com importância neste estudo, o caso de Itália terá sido aquele que mais marcou e gravou nas suas memórias, a memória de arquiteturas mais remotas, que mais tarde usará como referência em arquiteturas suas.

As curvas do Palácio dos Doges. O “erro” no MES. O Alvorada

No passeio que fizera no Grande Canal de Veneza, em Itália, Niemeyer grava uma fita contínua de tudo o que por lá de encontra, pelo olhar na água, pela qualidade da construção e da própria arquitetura. Mas um desses *Palazzos* é aquele que mais vai marcar o arquiteto: o palácio dos Doges (atual *Palazzo Ducale*). O palácio dos Doges, construído em 1340, tem a sua fachada sul esculpida por Filippo Calendario, e a sua forma é expressa numa construção regular e unitária, com um volume quase cego apoiado numa estrutura de arcada de dois pisos, e onde se verifica uma inversão de ordem de pesos e balanços: a parte mais leve está em baixo da parte mais pesada. É uma contradição arquitetônica e construtiva da época²².

Oscar Niemeyer sempre teve um carinho profundo com a Itália e com os seus nativos. Mas o palácio dos Doges, de Calendário, será aquela que mais o surpreendeu, como que anunciadora da arquitetura de hoje. A arcada nos andares superiores, com poucos apoios, e o uso de treliças são elementos que estão presentes na sua memória e sofreram uma reprodução de conceito nas suas obras futuras. Niemeyer vai memorizar, de forma viva, este palácio, e sacudir a poeira destas memórias na sua arquitetura, especialmente quando produz os seus palácios em Brasília, concretamente o Palácio do Itamaraty (Brasília, 1962-1970) e Mondadori (Itália, 1968).

— O que pensa do Palácio dos Doges?

— Muito bonito.

²¹ “E Moscovo não nos decepcionou. Com que prazer transitamos pela Praça Vermelha, surpresos com a monumentalidade do Kremlin e a graça desenvolvida com a monumentalidade do Kremlin e a graça desenvolvida da catedral de São Basílio, com suas abóbadas douradas!” (NIEMEYER, 2000: 55).

²² “Mas certamente outros tributos do Palácio dos Doges mexeram com a sensibilidade de Oscar Niemeyer” (SCHLEE e PORTO, 2007:11).

- E das suas colunas cheias de curvas?
- Belíssimas.
- Mas não acha que elas poderiam ser mais simples e funcionais?
- Acho.
- Mas se elas fossem mais simples e funcionais não criariam, sem suas curvas, o contraste esplêndido que estabelecem com a parede lisa e externa que suportam?
- Isso é verdade.
- Então, tem que aceitar que quando uma forma cria beleza ela tem uma função e das mais importantes na arquitetura (NIEMEYER, 2005: 174).

Por vezes, a memória de Oscar Niemeyer é assombrada por momentos inconscientes, assaltos de memórias escondidas, por vezes de forma até inusitada, durante o processo de projeto. Durante a construção do Ministério da Educação e Saúde, Lúcio Costa comenta com o arquiteto que as colunas que este tinha projetado tinham, na realidade, 10 metros, contrariamente aos quatro que lhe tinha, anteriormente, informado. Niemeyer, encarnando a certeza dos fatos, reconhece que algumas colunas tinham, de fato, 10 metros. Passaram-lhe despercebidas, mas com uma razão que desconhecia: o inconsciente foi ativo neste processo. Também o caso do Palácio da Alvorada (Brasília, 1958) é uma ilustração potencial desta memória inconsciente, onde Niemeyer revela a sinuosidade das memórias inconscientes ativas que, por vezes e sem explicação, influem no seu pensamento e processo criativo.

O Alvorada é suportado por uma plataforma que dista um metro do chão. E conta, nos seus escritos de memória, que se lembra do Colubandé, uma construção colonial com exatamente a mesma característica, até no valor da elevação. “Às vezes é uma coisa assim, sem saber, você gostou daquilo e tal...” (NIEMEYER, 2000a).

Mas, ainda antes da atitude projetual, Niemeyer ascende ao mundo onírico como memória inconsciente ativa. Escreve que, durante as inúmeras viagens de automóvel a Brasília, quando da sua construção, olhava pacientemente as nuvens do céu. Essas nuvens configuravam formas, na sua imaginação, como as catedrais misteriosas de Sant-Exupéry, ou a mulher fogosa. Procurava decifrar essas mensagens imagéticas, ou seja, ter uma adequação aos mecanismos de percepção e compreensão da realidade. A metamorfose das nuvens, desde a sua criação ao seu austero desaparecimento é, para o arquiteto (NIEMEYER, 1999a:18), a metáfora da vida humana. As catedrais, a mulher,

são materiais inconscientes que, tal como o Teste das Manchas de Rorschach²³, ascendem ao consciente. Não casualmente, as nuvens fazem parte do seu *Poema da Curva*. As imagens nas nuvens são a projeção, talvez, das preocupações de Niemeyer (estava a projetar a Catedral Metropolitana de Brasília, no ano de 1958), que também seriam revolvidas nos sonhos.

Admite, assim, sonhar com a solução de um projeto, com uma ideia. De acordo com Corrêa, assim expressa o arquiteto: “Às vezes, quando durmo preocupado com um problema que não consegui resolver durante o dia, sonho com a solução” (2005:83).

A intencionalidade surda também se dá para Niemeyer, também as nuvens o presenteiam com formas. E daí, nasce arquitetura. Das suas memórias – pessoais, do Oscar Niemeyer arquiteto e de seu sócia. Como um poema.

O princípio e fim de uma jornada marcante para a condição moderna no Brasil. Le Corbusier e Niemeyer. O Estádio Nacional, o Palácio da Alvorada, o Palácio de Congressos de Estrasburgo e o Centro da Olivetti

60

Decorre o ano de 1936 quando Le Corbusier chega ao Brasil como consultor do Ministério da Educação e Saúde Pública, no Rio de Janeiro. O mestre já tinha estado em solo brasileiro quando das suas conferências, onde o próprio Lúcio Costa esteve presente, mas saiu quando percebeu que o assunto não lhe interessava²⁴. Finalmente, encontram-se Lúcio Costa, Le Corbusier e Niemeyer, que quase atira pela janela o papel²⁵ que lhe abrirá as portas do estrelato e do Modernismo pelo mundo. Foi a oportunidade de Niemeyer trabalhar com Le Corbusier, de perto, vivendo a experiência de projetar com o mestre. É a partir deste exato momento que Niemeyer percebe e vive a experiência moderna, da velha guarda de Le Corbusier, com o próprio messias

²³ O teste *de Rorschach* é uma prova psicológica projetiva desenvolvida pelo psiquiatra suíço Hermann Rorschach. O teste consiste em dar possíveis interpretações a dez pranchas com manchas de tinta simétricas. A partir das respostas obtidas pode obter-se um quadro amplo da dinâmica psicológica do indivíduo.

²⁴ “Eu era totalmente alienado nesta época, mas fiz questão de ir até lá. Cheguei um pouco atrasado e a sala estava toda tomada. As portas do salão da Escola estavam cheias de gente e eu o vi falando. Fiquei um pouco depois desisti e fui embora, inteiramente despreocupado, alheio à premente realidade” (NIEMEYER, 2000: 225).

²⁵ Enquanto estagiário de Lúcio Costa, Niemeyer propõe, como uma experiência inocente, uma alteração ao projeto de Le Corbusier para o MES, em 1937, mas atira o papel pela janela... Mas foi obrigado a apresentá-lo a Lúcio Costa, que adotou a sua ideia.

profético que desceu ao Brasil. E começa o desenrolar da catadupa de encontros e desencontros entre o baú de Niemeyer e o baú de Le Corbusier²⁶.

Já na sua segunda viagem ao Brasil, em 1937, o destino de Le Corbusier era envolver-se no projeto da Cidade Universitária e no edifício do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro²⁷. Mas Niemeyer era, a esse tempo, um simples estagiário de Lúcio Costa. No entanto, aproveitou a oportunidade para se aproximar de Le Corbusier, o expoente máximo da arquitetura moderna, e de quem sugou as suas minúcias e estilos de traço, até no desenho, para contribuir com a solução definitiva do projeto²⁸.

No hotel neo-vernacular que Niemeyer projeta e constrói em Ouro Preto (Ouro Preto, 1938-1939), Le Corbusier já vive na memória de Niemeyer, porquanto da grande circulação dos escritos de Le Corbusier, especialmente as *Obras Completas*²⁹, já revela as influências do *Pavillion de l'Esprit* (Paris, 1924-25, demolido) do arquiteto na organização do corte transversal do hotel.

No entanto, é no projeto do Estádio Nacional (Rio de Janeiro, 1941, não construído) que Niemeyer mais se aproxima de Le Corbusier, embora ainda por memórias fabricadas (como se referiu, lia os escritos de Le Corbusier como quem lia um catecismo), como uma súplica de dois projetos do mestre Le Corbusier: o Palácio dos Soviéticos e o Estádio para o Centro Nacional (Paris, 1937).

No estádio de Corbusier, um único mastro suporta os tensores de uma estrutura em forma de vela, e uma estrutura tensa catenária comporta as compressões de uma cobertura semirrígida, para albergar um grande número de lugares cobertos. Este interesse por estruturas tenses inicia-se com o Salão Maior do projeto para o Palácio dos Soviéticos, com um arco hiperbólico tensionado nas vigas de suporte. Niemeyer usa também este tipo de estruturas mecânicas, num único elemento do estádio, suspendendo a cobertura semirrígida por cabos tensores com âncora num arco também hiperbólico, mas com trezentos metros de vão. Também nestes dois estádios, de acordo com Frampton (2004: 41), existe a semelhança de estes serem parcialmente enterrados. A

²⁶ “Le Corbusier participou no curso carnavalesco em carro aberto e fez palestras para salas lotadas, o que também fazia parte dos velhos carnavais cariocas. (...) Oscar Niemeyer, ainda em trânsito entre o bilhar do Lamas e o curso de arquitectura estava verde para o seguir. E Lúcio Costa maduro demais. Dois anos mais tarde seria o apóstolo de Le Corbusier no Brasil” (CORRÊA, 2005:89-90). Para melhores referências e para um enquadramento de Le Corbusier no seu tempo, tal como entender a bagagem que transportaria para o Brasil, consultar AVELÃS NUNES (2008: 67-85).

²⁷ Nesta viagem, traz na mala projetos curiosos como os de urbanismo para o Rio de Janeiro e São Paulo.

²⁸ Ver Schlee e Ficher (2007: passim). Neste projeto, vêem-se referências entre o *brise-soleil* do Ministério e a torre de doze andares projetada em Argel, em 1933.

²⁹ *Oeuvres Complètes*, no título original, em oito volumes, com as obras e escritos do arquiteto entre 1910 e 1969.

influência corbusiana é também perceptível pela monumentalidade do arco hiperbólico (Palácio dos Sovietes, Moscou, 1931), que funciona como símbolo cívico visível à distância³⁰, tal como na Cidade Universitária, do mesmo arquiteto.

Mais tarde, constrói o Cassino da Pampulha (Belo Horizonte, 1942), sobre o qual Frampton escreve que o projeto “*is the ultimate Neo-Corbusian building of Niemeyer’s early career*” (2004: 43), por ser uma transposição da *Villa Savoye* (França, 1928), com diferenças significativas na distribuição métrica das colunas. A rampa é também um elemento corbusiano por natureza, e este arquiteto desenha-a no eixo do edifício, apenas visível numa viagem a partir do terraço até à cobertura. No cassino de Niemeyer, a rampa está livre sobre as colunas que constituem o saguão, abrindo a passagem para o teatro e com um término marcado no salão de jogos do piso superior.

Enquanto que a *Villa Savoye* mantém-se remota na paisagem, o cassino não apenas é sintomático da emergente maneira orgânica de Niemeyer, mas também se mostra profundamente susceptível ao promontório sobre o lago artificial no qual se encontra (FRAMPTON, 2004: 43).

62

Mais tarde, já no auge da sua carreira, no ano de 1947, Oscar Niemeyer trabalha, pela segunda vez, com Le Corbusier, num concurso para projetar a sede das Nações Unidas (Nova Iorque, 1947-1952), e ter o seu projeto selecionado³¹. Niemeyer propõe um projeto, vencendo o concurso, mas aceita a proposta de Le Corbusier para integrar as ideias num projeto conjunto. O peso da balança é, agora, inevitável. Segundo Corrêa: “Le Corbusier traçou mais que um prédio. Esboçou um projeto de vida para Oscar Niemeyer, que havia batido na porta do escritório de Lúcio Costa para trabalhar de graça” (2005:103).

O mais tardio e quase mitológico Palácio da Alvorada é composto de reminiscências das memórias de Le Corbusier em Niemeyer, juntamente com Mies Van der Rohe (memórias emprestadas – influências já visíveis no Pavilhão de Nova Iorque, juntamente com Lúcio Costa). Na Casa das Canoas (Rio de Janeiro, 1952-1954), são

³⁰ “Abro os livros de Girsberger, Zuriq – quanto ensinamento! E vejo novamente seus velhos projetos, demorando-me no Palácio dos Sovietes – uma de suas obras primas – com este belo arco que suporta a cobertura do auditório maior, solução que foi retomada por outros e adaptada de todas as maneiras – mesmo por mim no projeto do Estádio Nacional do Rio de Janeiro” (NIEMEYER *apud* FRAMPTON – 2004: 48).

³¹ “Muito lidei com Le Corbusier. Só em Nova Iorque, quando trabalhámos no projeto das Nações Unidas, vivemos lado-a-lado vários meses. Conversa diária, almoçando juntos todos os dias, sentindo as suas angústias e esperanças de arquiteto” (NIEMEYER, 1968:90).

evidentes as influências do arranha-céu de vidro de Mies Van Der Rohe (projeto, 1920-1921) na cobertura, que abriga uma parede curva que marca no território uma sala de jantar, referenciável à casa Tugendhat (Brno, 1930), retomando o conceito de transparência da torre de vidro de Mies. Para Schlee e Ficher (2007: 4), na casa Edmundo Cavanelas (Petrópolis, 1954-1955), o traço de Corbusier sai mais carregado na estrutura portante e na abertura côncava, mas a planta no estilo mondrianesco é cunho de Mies nos anos 1920, como claramente expresso no Pavilhão de Barcelona (Barcelona, 1929).

Le Corbusier renasce no Alvorada³², onde predomina a influência de Corbusier, pelo espelhar do Palácio de Chandigarh (Índia, primeiros estudos em 1950), com a apropriação da galeria e da oposição de arcos. A própria capela, de uso pessoal do presidente, é uma variação da temática de Ronchamp. “Corbu” incita o princípio de *Promenade Architecturale*, e Niemeyer contrapõe com o seu espetáculo arquitetural³³. O espanto de Niemeyer é sinônimo da apreensão de Le Corbusier³⁴. Mas as influências são recíprocas, comunicáveis, e as memórias contagiam quem as tem e quem as vive³⁵. Assim, pode dizer-se que Niemeyer influenciou, de passagem, a arquitetura de Le Corbusier. Niemeyer expressa, claramente, essa influência.

63

Lembro-o a dizer, certa vez: “Oscar, você faz o barroco, mas o faz muito bem”. E vários anos depois: “Dizem que faço o barroco. Veja aquela fotografia da marquise do Congresso de Chandigarh, não é qualquer um que pode fazer isso”. (...) Era evidente que minha arquitetura influenciava os últimos projetos de Le Corbusier, o que só agora começa a ser considerado pelos que sobre ele tanto escreveram (NIEMEYER, 2000a:129).

³² “No Alvorada, numa linha mais venturiana, o que encontramos é uma operação arquitectónica da profusão de referências, algo que bem poderia ser expresso na fórmula Rococó + Classicismo + Modernismo. Rococó pela delicadeza e requinte, Clássico pela concisão, Moderno pela linguagem. O todo, um epítome do que havia de mais sofisticado na estética arquitectónica corrente nos anos cinquenta” (SCHLEE e FICHER, 2007: 6).

³³ “(...) umas das minhas alegrias procurar a forma nova e criadora que o concreto armado sugere. Descobri-la, multiplicá-la, inseri-la na técnica mais avançada. Criar o espectáculo arquitetural” (NIEMEYER *apud* ALVES 1997:117).

³⁴ Ver ALVES (2006:26).

³⁵ Refere-se, como exemplo curioso, o título de Cavaleiro ao arquiteto. “[Porque Oscar Niemeyer não pôde receber o] Prêmio da Rainha de Inglaterra, a Rainha mandou o Embaixador entregar o título de Sir. O texto foi escrito pelo Norman Foster, que dizia ‘Quando nós éramos estudantes, a maior alegria e curiosidade era ver as próximas publicações para saber qual era o último projecto publicado pelo mestre Oscar Niemeyer’”. Ver MACHADO (dir.). «Oscar Niemeyer: o Arquitecto da Invenção», (2007).

Mas, tal como a vida e a memória, o tempo flui e as memórias cruzam-se. Le Corbusier não poderia fugir das suas próprias memórias. Influenciou Lúcio Costa, revitalizando a sua forma de fazer e pensar arquitetura, que por sua vez contaminou Niemeyer. O mestre brasileiro, depois de uma memória fabricada, passa a experienciá-la *viva voce* com o próprio Corbusier, acabando por influenciar o mestre. Lúcio Costa deixa o mundo e Charles-Edouard Jeanneret-Gris morre, mas a serpente está completa, a memória ainda viva dos dois arquitetos na cabeça de Niemeyer, e por ele escrita, perdurando longamente no tempo.

A flexibilidade característica presente nas plantas de Niemeyer parece nascer quinze anos depois no projeto de Le Corbusier para o Palácio de Congressos de Estrasburgo (estudo, 1964), iniciando os seus moldes brasileiros de utilização da rampa e do organicismo da disposição de espaços. No projeto do mestre para o Centro de Cálculos Eletrônicos da Olivetti (Rho-Milano, 1964-64), a disposição da construção do terreno e o caráter organicista da forma externa e da disposição da circulação interna e da autoestrada circundante parecem um dos resultados da reciprocidade de influências e contra influências entre os arquitetos.

64

Segundo Frampton (2004: 48), nas obras completas publicadas por Le Corbusier parece fechar-se o ciclo das influências, quando da despedida do arquiteto aos seus amigos brasileiros, num texto datado de 29 de dezembro de 1962.

A serpente de Ouroborus morde a cauda

Ruskin³⁶ refere que a memória é uma expressão de sentimentos, e o arquiteto é um contador de histórias que gere a memória de forma a expressá-la pela materialidade de uma construção, em todas as suas acepções, como uma linguagem num objeto. E vai mais além, ao exprimir que sem a arquitetura não há memória. Desta forma, a arquitetura é uma ilustração interpretada de outras memórias, pela memória do arquiteto, e que está perpetuamente presente (de forma total, ou pela ruína), como um vinco no tempo, como memória futura. É uma serpente de Ouroborus, que morde a sua própria cauda: a memória ativa, constante, mutável. A ausência de memória é a ausência

³⁶ “We may live without her, and worship without her, but we cannot remember without her. How cold is all history, how lifeless all imagery, compared to that which the living nation writes(...) — how many pages of doubtful record might we not often spare, for a few stones left one upon another!” (RUSKIN, s/d:233). Ver também “The Architect as storyteller finds inspiring similarities between architectural and literary space (...) [requiring] of an architect, as we do of a novelist, that he should not only be correct, but entertaining: that’s the merit of architectural, as of every other art, consists in its saying new and different things” (McCORMACK, 1996:34).

da arquitetura, tanto na concepção como no reconhecimento dela própria – a ligação entre um passado (mesmo que inventado) e um futuro (o envelhecimento, a pátina, a maturação). De acordo com Niemeyer, a arquitetura é geradora de memórias e é recordação ela própria, ou seja, é a expressão de fatos e sentimentos pela metaforização do passado e pela carga de memórias do próprio arquiteto, e segregadora de memórias *a posteriori*, pela presença e pela vivência (CADAVEZ, 2006:22).

Respondendo, agora, com mais ênfase às interrogações sobre a invenção ou a criação pura, pode dizer-se, claramente, que esta não existe. Não há um processo criativo baseado no nada (ou na inconsciência do nada), em que uma ideia nova surja de uma mente desprovida de memórias. Não há invenção, mas uma reminiscência de dados anteriores, de um problema sem resposta. Malraux refere-se à imitação³⁷, que envolve a paixão e a posse, que o arquiteto induz das arquiteturas que conhece. Estes dados, vivos, fabricados, de sobrevivência consciente ou inconsciente, fomentam a gaveta dos guardados, a que o arquiteto recorre para fabricar as suas obras. A arquitetura é mental, individual, apaixonada e com um propósito. Uma memória cumulativa de muitas outras, vivas de muitos outros, e presente para quem vindouro.

Filmes

MACHADO, Marcelo (dir.). *Oscar Niemeyer: o Arquiteto da Invenção* (Brasil, 2007). Arquitetura Construção; Abril. 65 min.

WAJNBURG, Marc-Henri (dir.). *Oscar Niemeyer: Un Architecte Engagé dans le Siècle* (Bélgica, 2001). Wajnbrosse Productions . 60 min.

Referências bibliográficas

ALVES, Rita Maria Braga (2006). *Releitura - A Plasticidade na Arquitectura [De Siza e Niemeyer]*. Trabalho de Conclusão de Curso: Porto, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

AVELÃS NUNES, José Carlos D. R. (2008). *A serpente de Ouroboros. A memória na arquitectura: da dimensão uterina da casa primordial ao parto da criação arquitectónica*. Dissertação de Mestrado, Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2008.

³⁷ Assim, para Malraux, é sobre a imitação que todos os “artistas”, “aqueles que criam formas”, começam por se conquistar; esta imitação de que fala Malraux, que pressupõe necessariamente paixão e posse, é a que leva os/as arquitectos/as, no início do seu percurso criativo, a imitar as obras de arquitectura com as quais se identificam e que admiram, pela sua capacidade de os/as emocionar (FARIA, 2007:337).

- BEAUDRY, Jeremy John (2002). *Meaning Building: Aldo Rossi and the Practice of Memory*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). University of Texas. Austin, 2002.
- CADAVEZ, Rita (2006). *Das Marcas da Arquitectura*. Monografia (Licenciatura em Arquitetura). Universidade do Porto. Porto, 2006.
- CONSIGLIERI, Victor (2007). *As Metáforas da Arquitectura Contemporânea*. Lisboa, Editorial Estampa.
- CORRÊA, Marcos Sá (2005). *Oscar Niemeyer Ribeiro de Almeida Soares*. Rio de Janeiro, Relume Dumará.
- DANTAS, Carlos Felipe Albuquerque (2007). *A "Transformação do Lugar" na Arquitectura Contemporânea*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade de Brasília. Brasília, 2007.
- FARIA, Maria Eduarda M. G. Lobato de (2007). *A Conceção em Arquitectura, Um Fenómeno a Quatro Dimensões: O Ser Humano, O Desenho, O Tempo, a Obra*. Tese (Doutorado em História). Universidade Portucalense Infante D. Henrique. Porto, 2007.
- FRAMPTON, Kenneth (2004). Le Corbusier and Oscar Niemeyer, Influence and Counter-Influence 1929-1965 in BRILLEMBOURG, Carlos (ed.). *Latin American Architecture 1929-1960*. Contemporary Reflections. New York, The Monacelli Press, pp. 34-49.
- JORGE, Gorjão (2007). *Lugares em Teoria*. Casal de Cambra, Caleidoscópio. (Col. Pensar Arquitectura).
- LENCASTRE, Paulo de (2007). *Queira Deus: Invenção e Tradição em Arquitectura*. Porto, Civilização Editora.
- MCCORMACK, Richard (1996). Architecture, Memory and Metaphor in *The Architecture of Information*. Catálogo de exposição no Pavilhão Britânico, Bienal de Veneza, Veneza: British Council.
- MUGA, Henrique (2005). *Psicologia da Arquitectura*. Vila Nova de Gaia, Gailivro.
- NETTO, J. Teixeira Coelho (1999). *A Construção do Sentido na Arquitectura*. São Paulo, Perspectiva. (Col. Debates, 4).
- NIEMEYER, Oscar (2005). *A Forma na Arquitectura*. Rio de Janeiro, Avenir Editora.
- _____. *As Curvas do Tempo* (2000a): Memórias. Rio de Janeiro, Revan.
- _____. *Conversa de Arquiteto* (1999a). Rio de Janeiro, Revan.
- _____. *Meu Sósia e Eu* (1999b). Porto, Campo das Letras.
- _____. *Minha Arquitectura: 1937-2004* (2004). Rio de Janeiro, Revan.
- _____. *Museu de Arte Contemporânea de Niterói* (2000b). Rio de Janeiro, Revan.
- _____. *Quase memórias, Viagens, Tempos de Entusiasmo e Revolta: 1961-1966* (1968). Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- PEREIRA, Miguel Alves (1997). *Arquitetura, Texto e Contexto: O Discurso de Oscar Niemeyer*. Brasília: Ed. da Universidade de Brasília.
- RIBOT, Th. (2000). *La Imaginación Creadora*. Barcelona, Edições MRA.
- SARTRE, Jean-Paul (2008). *A Imaginação*. Porto Alegre: L&PM.
- SCHLEE, Andrey e PORTO, Cláudia (2007). *Oscar Niemeyer na Itália, ou lembranças do arquiteto na terra dos Doges*. Brasília: Embaixada da Itália; Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UnB.
- SIZA VIEIRA, Álvaro. *Imaginar a Evidência* (1998). Lisboa, Edições 70.
- SCHLEE, Andrey R. e FICHER, Sylvia (2007). *Oscar Niemeyer em Brasília*. [Brasília], s.e..

VITRUVIUS (2006). *Os Dez Livros de Arquitetura*. The Project Gutenberg. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/20239/20239-h/29239-h.htm>. Acesso em 10 jan. 2014.

WOGENSCKY, André (2007). *Mãos de Le Corbusier*. São Paulo, Martins.

Artigo recebido em 2 de março de 2014.

Aceito em 25 de junho de 2014.

Texto adequado ao Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.