

IV enanparq

Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo
Porto Alegre, 25 a 29 de Julho de 2016

O conceito de forma em Oscar Niemeyer

SESSÃO TEMÁTICA: Definições e especificidades da arquitetura no debate teórico nacional

Autor: João Masao Kamita
Filiação Institucional: PUC-Rio
masao@puc-rio.br

O conceito de forma em Oscar Niemeyer

RESUMO

Este texto pretende discutir o conceito de forma na obra de Oscar Niemeyer, tendo como ponto de referência inicial as formulações teóricas e a arquitetura de Le Corbusier, em especial, sistema Dom-ino. A hipótese do trabalho supõe um desvio em relação ao sistema de Le Corbusier, sobretudo, na maneira singular como o arquiteto brasileiro trabalha a geometria sem o recurso de seus princípios ideais.

Palavras-chave: Oscar Niemeyer – Forma – Sistema Dom-ino

The concept of form in Oscar Niemeyer ABSTRACT

This paper discusses the concept of form in the work of Oscar Niemeyer, with the initial reference point the theoretical formulations and Le Corbusier's architecture, especially Dom-ino system. The hypothesis of this text implies a deviation from Le Corbusier's system, especially in the unique way the Brazilian architect works geometry without the use of his ideal principles.

Keywords: Oscar Niemeyer – Form – Dom-ino System.

O conceito de forma em Oscar Niemeyer

Ressaltando as tensões entre o empírico e o ideal, Alan Colquhoun afirma que as qualidades e os limites da arquitetura de Le Corbusier decorreriam dessa “filosofia dualista” (COLQUHOUM, 2004, p. 100). A adesão ao circunstancial e ao contingente se equilibra com a aspiração ao eterno e ao inexorável, a assimilação dos avanços da tecnologia corre em sintonia com a proporcionalidade geométrica da forma clássica.

Tal abordagem dicotômica, segundo Colquhoun, emerge na tradição francesa com a famosa *Querela dos Antigos e Modernos* no século XVII, em que a excelência dos Antigos era questionada. Não tanto para renega-la, mas sobretudo para relativizá-la. Assim, no esquema formulado por Claude Perrault, o ideal do belo será dividido em *beleza eterna* e *beleza arbitrária*. Pela primeira vez a força do contingente, isto é, do presente reivindicava valor próprio em relação ao sistema clássico, modelo ideal das relações na arquitetura. Ao contrário do comumente aceito, Perrault em contraposição à posição de François Blondel, afirmava que as regras de proporção e ordens arquitetônicas deviam sua autoridade muito mais ao hábito e à convenção do que por supostamente encarnarem as leis naturais e eternas da beleza. Mais que isso, esse argumento corroía os fundamentos da ideia da prerrogativa do passado sobre o presente, na medida em que este começava a advogar a posse de seu tempo, e desse modo abrindo caminho o relativismo dos valores culturais.

O princípio do relativismo se tornou valor geral, o que corroeu todo e qualquer princípio de autoridade histórica. Se, no século XVIII, a querela entre Antigos e Modernos já anunciava tal situação, agora ela se tornara dominante, desautorizando a qualquer período a pretensão de valor absoluto ou mesmo convencional. O “Clássico” perde sua precedência como passado originário e inquestionável. O paradoxo resultante foi o relativismo universal, ou em outros termos, a universalidade do relativismo. A ameaça decorrente foi o sentimento de perda de sentido dada a impossibilidade de encontrar unidade em meio à multiplicidade generalizada.

Para confrontar tal dispersividade, a filosofia da história empenhou esforços para decifrar a ordem e a racionalidade de toda a história, elaborando “esboços do porvir” ou “prognósticos racionais” do futuro (KOSELLECK, 2012, p. 31). A ciência proveu com a teoria das probabilidades a perspectiva de futuros possíveis e o avanço das técnicas, a partir da Revolução Industrial, anunciava possibilidades inéditas de ação e transformação. A utopia de um futuro redimido não se colocava mais apenas como dispositivo crítico do presente, mas como realidade viável e verossímil. Logo, a utopia se tornou objeto de projeto.

Ordem ideal e contingência – contradição básica dos tempos modernos -, tal seria a dicotomia a ser acionada e Le Corbusier saberia extrair desse paradoxo formulações desconcertantes e verdadeiramente geniais. Le Corbusier ainda confiava nos sistemas proporcionais para conferir unidade às suas composições – as regulações derivadas da secção áurea e seus congêneres – o que o inseria na tradição clássica fundada na geometria euclidiana, porém, simultaneamente acatava, com entusiasmo as disjunções cubistas para justamente tensionar a pretensa estabilidade da unidade da forma regular. Se o apego aos sólidos regulares sustenta a presença da ordem, a mobilização periférica de incidentes quebra a prerrogativa do centro, fazendo com que o perímetro ganhe contundência e atualidade. Do mesmo modo, em planta baixa a mesma tensão se estabelece entre as demandas dinâmicas da função e a malha cartesiana que organiza proporcionalmente o espaço e define seus limites.

Tudo dependia, contudo, da definição de uma estrutura que possibilitasse o acordo entre o contingente e o ideal, maleável o suficiente para acomodar as instabilidades da função, concisa ao ponto de sustentar a regularidade do volume regular. Tal estrutura é a *Dom-ino*. Muito mais que simplesmente um arranjo estrutural entre lajes e colunas, a estrutura Dom-ino é antes de tudo, uma articulação conceitual, já notara Collin Rowe (ROWE, 2006), na medida em que buscava acomodar as exigências do racionalismo construtivo da era industrial com o idealismo estético pós-iluminista da forma autônoma. Concebida entre 1914-1917, ou seja, muito antes do arquiteto ter começado a realizar sua obra, muito antes da tecnologia do concreto estar desenvolvida a ponto de realiza-la, muito antes dos 5 pontos da nova arquitetura, *Dom-ino* lançara e configurara as condições de possibilidades da arquitetura moderna. Nela se ensejavam potencialmente uma nova gramática da arquitetura, ou seja, a articulação sintática e semanticamente a linguagem moderna.

O sistema fora desenhado como um módulo estrutural composto por três lajes nervuradas e 6 pilares apoiados em blocos de fundação. As lajes configuram piso e teto, porém, com a possibilidade do teto do segundo pavimento se converter em piso superior uma vez que ambas as lajes são conectadas por uma escada de dois lances para vencer o pé direito. Assim, tanto poderia ser o próximo pavimento como um terraço elevado. As lajes têm formato retangular e 4 apoios são alocados próximos aos ângulos e dois no meio dos lados maiores, porém levemente recuados em relação ao perímetro de fechamento, indicativo da independência do sistema portante em relação às vedações e também da liberação das divisões internas dos pontos de apoios. O conjunto denota um volume regular passível de ser multiplicado na horizontal e na vertical e assim ser a base de uma construção em escala urbanística.

O objetivo de Le Corbusier era patentear o sistema para que fosse desenvolvido por firmas construtoras especializadas em concreto armado, porém nunca foi efetivada como produto.

X

Na genealogia da arquitetura moderna no Brasil, a presença de Le Corbusier é indiscutível e os episódios históricos são mais que conhecidos. O modo súbito de eclosão e a escala de produção chamou a atenção revelando uma geração de jovens arquitetos, cuja figura central seria Oscar Niemeyer.

A razão da escolha para orientar o projeto para o Ministério da Educação e Saúde em 1936, segundo Lucio Costa fora a capacidade do mestre franco-suíço de integrar em sua doutrina os aspectos sociais, técnicos e artísticos. Em Le Corbusier os momentos de análise social, de construção e de forma corriam paralelos, sem que um fosse mais determinante que o outro, muito menos que fossem necessariamente consecutivos ou causais. Os problemas empíricos da construção, as demandas programáticas, as articulações construtivas da forma, enfim, tudo que envolve o projeto só podia ser resolvido no interior do processo projetual, expressos na dimensão do objeto sensível. Nessa conjunção, o decisivo é o Ato Plástico.

A meu ver, Niemeyer, a seu modo, compreendeu em Le Corbusier a liberação do signo plástico moderno. Tal como nas manobras cubistas, o signo se libera do vínculo causal com seu referente, estando apto e livre para se desenvolver segundo lógica própria e em tantas possibilidades quanto a imaginação possa dar conta. No caso de Niemeyer, isso significou a liberação da razão da forma de obrigações mecânicas impostas pela função. Mas, o que nas artes plásticas foi compreendido como conquista de autonomia plástica, na arquitetura foi visto como “atitude formalista”.

Apesar dos indiscutíveis débitos para com o sistema de Le Corbusier, se retomarmos o dualismo da Beleza apontado por Alan Colquhoun, poderíamos dizer que a arquitetura de Niemeyer potencializaria muito mais a *beleza arbitrária* não só para revelar as prerrogativas da cultura local, mas acima de tudo, porque sem o constrangimento da autoridade do clássico, estaria livre para o jogo imaginativo da forma. Diga-se de passagem, que no âmbito da cultura local, tampouco poderia encontrar suporte dado a rala densidade histórica, típica de países colonizados, que tantos sonhos identitários alimentou. Assim, a liberação dessa subjetividade desimpedida e afirmativa se daria menos por superação de obstáculos ao longo de lutas históricas reiteradas, que por ausência de atrito e oposição. Lembremos que Niemeyer não encontrou no academicismo local o adversário a ser vencido, tal como na França de Le Corbusier. Este já fora derrotado pelas manobras de Lucio Costa quando emerge o talento sedutor de Niemeyer. Por isso, o arquiteto identifica no funcionalismo o adversário a ser

superado. Tão surpreendente como a rápida assimilação das lições de Le Corbusier no episódio do MES, é a desenvoltura com que Niemeyer começa a operar flexões no vocabulário e na sintaxe corbusieriana.

Esta subjetividade moderna encontrou na dimensão formal a melhor maneira de exercitá-la, seja pela ampliação do vocabulário da linguagem moderna, seja pelo desenvolvimento de novas combinatórias dos elementos formais. Variabilidade e articulação aberta, tais são os procedimentos operados pelo arquiteto. Tal desapego por princípios de autoridades a priori seria a razão para a propalada originalidade dessa arquitetura, bem como a desenvoltura da dimensão autoral explicaria a associação do arquiteto com a figura do gênio. Tais correlações construídas pela nossa historiografia só acentuam a mística do arquiteto gênio, porém do ponto de vista crítico pouco acrescentam ao debate sobre a grandeza e os limites de Oscar Niemeyer.

Distanciado de pressões da contingência, contanto como apoio oficial do Estado, livre inclusive do próprio dogmatismo da arquitetura moderna (“funcionalismo ortodoxo”), Niemeyer encontraria caminho aberto para o pleno voo da imaginação. Essa displicência para com a autoridade do passado implica no não reconhecimento de que as formas contenham uma verdade metafísica, indubitável e eterna. Em Niemeyer as formas são a ocasião para o livre movimento tanto do projetista quanto do usuário, ou seja, são formas de interação, portanto, mais empáticas que instigadoras de um comportamento lúcido de se estar no espaço. Esta seria a razão pela qual as formas de Niemeyer não incentivam à percepção intelectual tal como o projeto da Bauhaus, nem a exacerbação emotiva do expressionismo. Antes se apresentam como deflagradores de um jogo lúdico. Vejamos como teria se dado essa descoberta.

Como vimos, com Le Corbusier, Niemeyer teria assimilado o signo plástico moderno, com sua autossuficiência e livre desenvolvimento. Esta autoenvolvência seria a consequência lógica da natureza produtiva da forma moderna que não representa nada que lhe seja exterior, buscando tão somente a inlegibilidade de seu próprio funcionamento. Porém, tão logo tenha se apropriado do raciocínio projetual moderno com demonstra em obras como o Ministério da Educação e Saúde, a Obra do Berço e o Banco Boa Vista, na obra subsequente ao Ministério começa a forçar a sintaxe corbusiana. Referimo-nos ao Pavilhão do Brasil na Feira de Nova Iorque. Se o partido ainda evidencia débitos para com a Vila Garches e a Vila Savoye, a curvatura da ala de exposições, a projeção sinuosa da rampa e o corte ousado da laje de cobertura e a força plástica do auditório demonstra o gosto pela exponenciação dos episódios plásticos, que nas obras do mestre ainda se encontram contidos e controlados pela malha cartesiana da estrutura Dom-ino.

Tal como demonstrou Rodrigo Queiroz em sua tese de doutorado (QUEIROZ, 2007), as obras do conjunto da Pampulha são o ponto de passagem da assimilação/superação do sistema Dom-ino com seu preceito de regularidade e modulação. Se no Cassino a dualidade entre o retilíneo e o orgânico se radicaliza a ponto de expelir do volume regulador a forma orgânica, na Casa de Baile a ortogonalidade é rompida e a sinuosidade se impõe como princípio compositivo. O alinhamento dos pilares é rompido, assim como o imperativo da funcionalidade, na medida em que é o princípio lúdico do movimento o determinante da lógica funcional. Não obstante, a Casa de Baile conserva, mesmo que de maneira iconoclasta, a lógica da articulação laje/pilar.

A subversão total ocorre na Igreja de São Francisco. Aquilo que a analítica de Le Corbusier separava – a doutrina dos cinco pontos – se condensa na igreja. Vedação, estrutura portante, forma livre, planta livre se fundem de modo tão desconcertante a ponto de, segundo Queiroz, romper com o sistema Dom-ino, base da arquitetura do mestre.

Na Pampulha se completaria a formação de Oscar Niemeyer, ao mesmo tempo sua liberação: a gênese de uma singularidade. Ali o desenho autônomo se revela, o livre curso da curva pôde caminhar pelo espaço sem constrangimentos morais, históricos, sociais ou tecnológicos.

As vantagens de um tardio. Niemeyer não precisou fazer o “serviço militar do cubismo”, nem a passagem pelas vanguardas históricas para processar a abstração como prerrogativa da autonomia do signo plástico moderno. Tampouco se preocupou em realizar a transição dessa estrutura visual pictórica para o âmbito da arquitetura. Tudo isso teria chegado processado e sintetizado na figura e na arquitetura de Le Corbusier.

E com a mesma rapidez com que chega a assimilá-las, busca no instante seguinte “ultrapassá-la” com a mesma aparente facilidade e naturalidade. É óbvio que nem um nem outro se dão dessa forma. O Le Corbusier dos cinco pontos que fundamenta o edifício do Ministério não coincide com aquilo que estava se processando em sua ação poética, àquela altura voltada para a relação entre arquitetura e paisagem e na tensão entre o purismo e o vernáculo. Já o “ultrapassamento” é igualmente relativo, na medida em que Niemeyer nunca deixou de ficar atento as manobras plásticas de Le Corbusier, sobretudo, nas obras do 2º pós-guerra, como é visível nos experimentos variados com a forma plástica do pilotis após o impacto da Unité d’Habitation de Marselha.

X

Inevitavelmente o tema da influência do mestre sobre o discípulo e da revolta deste contra o mestre se coloca. Tais são os dilemas da “Angustia da Influência”, célebre livro de Harold Bloom que trata da influência poética e do diálogo verdadeiramente bélico entre poetas, quando um poeta posterior distorce a leitura do poeta precursor, efetuando aquilo que o autor chama uma “má leitura” do texto original. Ou seja, efetuando um salto criativo que faz com que a influência deixe de ser simplesmente “uma transferência de personalidades” para se tornar um “poeta forte” com personalidade própria. Bloom esboça alguns “movimentos revisionários” de como o poeta se desvia da influência de outro.

- Desvio corretivo, quando é preciso encontrar na obra anterior um defeito que não está nela e daí corrigi-la;
- Completude por antítese, quando o poeta posterior isola um fragmento da obra anterior, retendo-o a seu favor para leva-la para outro caminho, como se o precursor não tivesse ido longe o bastante;
- Descontinuidade, quando opera o esvaziamento do antecessor, que é claro é sempre relativo;
- Despersonalização generalizante, quando atribui à obra fundadora o caráter de representação de certo estado geral, relativizando portanto o valor unitário do autor original;
- Retorno, quando já no final de sua carreira o poeta que vem depois se mostra de novo aberto à obra do precursor de tal modo que pareceria que o poema do precursor teria sido escrito pelo da posteridade.

Estas categorias evidentemente não esgotam as possibilidades de debate poético entre obras e artistas, mas servem de começo para se avaliar a fundo as possibilidades de produtivas “desleitura críticas”.

A apreensão dos cinco pontos e sua superação parece dizer, conforme essa tipologia da influência poética, que no sistema de Le Corbusier havia, por um lado, potencialidade não exploradas, logo evidencia *incompletude*; por outro, parece apontar um limite que imobiliza e que é, portanto, necessário ultrapassar, logo produz uma ruptura, uma descontinuidade.

Niemeyer, enfim, pareceria abrir um novo léxico, um idioma próprio conjugado em primeira pessoa. Em termos gerais, as operações plásticas básicas consistem na sujeição da forma arquitetônica e da matéria construtiva ao gesto do puro desenho. Contudo, para além de um

ato caprichoso, seria interessante considerar em tais procedimentos o que eles negam e não tanto o que afirmam, qual seja uma criatividade livre e desimpedida.

A mais radical negação, tal como colocamos, seria a relativa ao sistema Dóm-ino de Le Corbusier. Porém, é preciso localizar com precisão em que ponto incide tal recusa. É óbvio que não no princípio de liberação da forma, da estrutura e da planta, muito ao contrário, Niemeyer parecerá ansiar uma radicalização dessa liberdade. O que renega em *Dom-ino*, em suma, é o seu preceito normativo consolidado no pressuposto de ordem que concebe o belo como produto de relações geométricas claras e distintas.

Dito de outro modo, o que incomoda é a redução idealista contida nos fundamentos desse sistema, claramente dependente de uma visão antropocêntrica e europeísta da forma. Esta tem raiz na tradição clássica com a afirmação da autoridade das ordens de proporção como fundamento da beleza. O que estaria por trás dessa visão é ainda o preceito platônico cosmológico que apregoaria a sintonia e harmonia do particular no universal. Com o Iluminismo, tal crença fora desacreditada e banida, porém o princípio de intelegibilidade inerente às relações claras e distintas permaneceu válido e se reforçou na modernidade.

“É que a arquitetura, que é coisa de emoção plástica, deve começar pelo começo também e empregar os elementos suscetíveis de atingir nossos sentidos, de satisfazer nossos desejos visuais ... de dispô-los de tal maneira que sua visão nos afete claramente ... formas que nossos olhos veem claramente, que nosso espírito mede.”
(LE CORBUSIER, Por uma Arquitetura, p. 7)

Palavras do mestre que em nada contradizem a teoria da arte que no século XIX que construía a tese da “pura visualidade” (Fiedler), ou seja, da autonomia da visão como legítimo processo de conhecimento e construção do real. Se a experiência da realidade se dá como uma multiplicidade caótica de impressões, organizá-las é a tarefa da arte visual de modo que se supere esse estágio de desnorteamento e confusão em favor de uma percepção clara e consciente. O prazer seria a resultante dessa clareza perceptiva, dessa consciência de ser e estar na realidade. O deslocamento moderno operado pela teoria da pura visualidade, daí o seu legado para a arte moderna, é a constatação da continua mobilidade do real, sua incessante dinamicidade e variação, que incita a elaborações sempre renovadas e atualizadas. O que na Bauhaus se definiu como “formação” – *gestaltung*, base de seu construtivismo ético.

A modernidade de Le Corbusier, como sabemos, embora sintonizada com as conquistas visuais do Construtivismo, seguiu um caminho distinto, combinando a tradição clássica com a pintura cubista. A resultante era uma tensão inédita entre a afirmação virtual dos sólidos

geométricos de natureza platônica e a mobilização disjuntiva de meios plásticos que forçavam esse invólucro ideal até quase implodi-lo por dentro. Com tais manobras, Le Corbusier construía uma arquitetura como um poderoso drama plástico, dual por excelência, o que lhe permitia manter-se fiel aos “valores eternos” da arte e sintonizar-se com as exigências e especificidades do presente histórico moderno. *Beleza eterna, Beleza Arbitrária.*

X

Tendo-se em conta as declarações e escritos de Oscar Niemeyer, depreende-se uma concepção da arquitetura que associa arte e beleza. Em texto de 1956 publicado na revista Módulo afirma:

Sujeita aos sentimentos humanos, mais fortes que a linha fria da teoria e da razão, vai a arquitetura fixando através dos séculos seus marcos de harmonia e beleza. Somente a criação artística subsiste. Evidentemente, com isso, não pretendemos assumir uma atitude idealista – de arte pela arte –, cujo conteúdo reacionário sabemos recusar, mas reconhecer que diante dessas obras imortais e consagradas o que atua em nossos sentidos é precisamente a beleza, o inesperado e a harmonia da solução plástica. [...] (Oscar Niemeyer. Palavras do arquiteto Oscar Niemeyer aos estudantes da Faculdade Nacional de Arquitetura. Módulo 1, nº 4 (mar. 1956): p. 39, 41-42, 44-45, publicado intercalado em Oscar Niemeyer. Museu de Arte Moderna de Caracas: p. 37-45.)

Posteriormente, em 1962, em outro publicado na revista, reafirma o argumento:

“... procurei sentir como na Europa atual são situados esses problemas e, também, como o foram no passado, pois não se trata de questão específica da nossa época, uma vez que a arquitetura se baseia em razões permanentes, em leis eternas de equilíbrio, proporção e harmonia, que lhe permitem, quando conduzida com talento e espírito criador, constituir-se em obra de arte.” (Oscar Niemeyer. Contradição na arquitetura. Módulo 7, nº 31 (dez. 1962): p. 17-20)

Beleza plástica e leis eternas, tudo correria em concordância com os ideais de Le Corbusier. Mas há uma profunda diferença: para Le Corbusier a dualidade entre o eterno e o transitório é operativa, isto é, ocorre no nível dos procedimentos, no debate vivo da planta, da elevação, da implantação; enquanto para Niemeyer a recorrência aos cânones clássicos é justificatória, isto é, se dá a posteriori, como teorização (precária, diga-se) da praxis. Daí o seu caráter de

visão vaga e genérica da arte como esfera ahistórica e universal. Daí, a meu ver, o pouco apreço às formas ideal no momento do projeto. Este como veremos, seguirá outro raciocínio.

A redução da carga de idealidade geométrica não significa, contudo, a negação da geometria como fundamento operativo aos procedimentos formais da arquitetura de Niemeyer. Tendo em conta nossa modernidade visual, é fácil constatar que a tradição do expressionismo nunca serviu de paradigma aos projetistas brasileiros, nem tampouco o informalismo pictórico falou aos artistas concretos e neoconcretos. Mas como lidar com a tradição geométrica – a do racionalismo platônico – com a qual não temos co-afinidade, da qual não nos sentimos herdeiros? Poderíamos arriscar dizer que nosso embate com as idealidades geométricas é relativamente recente e que, a rigor, só com a chegada da Missão Artística Francesa tomamos contato de modo consciente e controlado com a tradição clássica, justamente aquela que na origem associou geometria e ordem, forma e proporção, perspectiva e espaço. Essa falta de familiaridade fez com que nós não nos apropriássemos do Clássico enquanto Princípio de Autoridade, não só porque ele nos chegou tardiamente, como também porque rapidamente foi substituído pelo moderno. A rigor, nossa primeira tradição na arte e na arquitetura – a barroca – já surgia como desvio da idealização renascentista das ordens clássicas; a ordem neoclássica logo se viu acusada, pelos nossos modernistas, de interromper uma tradição de autenticidade, impondo uma linguagem estrangeira em solo nativo; o projeto modernista, por fim, buscou simultaneamente o novo e o autêntico e por força dessa contaminação inédita descolou-se do universalismo “dogmático” do projeto construtivo moderno. Assim como o Neoconcretismo precisou se descolar do construtivismo heroico, assumido pelo concretismo, a arquitetura moderna de Oscar Niemeyer precisou “negar” a estrutura Dom-ino para, aí sim, “aclimatá-la” de modo conveniente.

Em Niemeyer o livre exercício da forma se torna princípio geral, por isso quer liberá-la das clausuras da ordem ideal da geometria. Veja-se como estas formas são arreadas à terminologia da linguagem geométrica. É raro nos referirmos à arquitetura de Niemeyer pelas figuras dos sólidos regulares – prismas, cubos, pirâmides, cilindros, paralelepípedo, esferas, cones – ou pelas figuras planas – quadrado, triângulos, retângulos, pentágonos, losangos - , tampouco estas se submetem aos mecanismos reguladores como as regras áureas ou eixos de composição. Mesmo o motivo mais reiterado de sua arquitetura – a curva – dificilmente se deixa capturar pelos círculos, elipses, espirais, circunferências, parábolas. Antes o que suscitam é a descrição de uma tendência, a indicação de um certo movimento - sinuosa, ondulante, ameboide, ovoide, reversas, alternadas – , uma forma que tende para sem se fixar nela.

É justamente esta tendência para o movimento que confere os tradicionais atributos de graça, leveza e flutuação, mas para que essa sensação se imponha a linha deve suspender seus pressupostos lógicos, sua idealidade inteligível, seu pressuposto matemático, razão pela qual ela não delimita, secciona, divide ou marca coordenadas na extensão, enfim, não se coloca como um índice funcional do espaço. Ainda que a razão permaneça geométrica, afinal ela ainda se mantém ligada à lógica interna do cálculo, a linha deve se tornar *orgânica*, isto é, se dar na forma da continuidade, daquilo que envolve e enlaça sem se fechar em si mesma. Enfim, puro signo plástico de natureza topológica.

Niemeyer, em última instância, apregoa um ideal de liberdade – da forma e da vontade – figurado pelo livre movimento do desenho. Mas isso se dá ao custo da supressão de obstáculos e forças que se oporiam ao seu livre curso, seja a função, a técnica ou a tradição. Esta negação é a condição necessária para que as afirme a impressão de espontaneidade e facilidade inerentes ao desenho de Niemeyer. Uma arte que surge sem esforço aparente, sem tensão e atrito, em síntese, de modo natural. Artisticidade e naturalidade se encontram no final desse processo. Mas esse desenho livre e natural é resultado de um controle inquestionável, de uma vontade soberana e impositiva.

BIBLIOGRAFIA

COLQUHOUN, A. “Três tipos de historicismo”. In: *Modernidade e Tradição Clássica – ensaios sobre arquitetura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

COLQUHOUN, A. “Arquitetura e engenharia: Le Corbusier e o paradoxo da razão”. In: *Modernidade e Tradição Clássica – ensaios sobre arquitetura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

FISHER, S., MACEDO, D.M. “Oscar Niemeyer, arquitetura narrada: Módulo, 1ª série, 1955-65. In.- BRONSTEIN, L.; OLIVEIRA, B.S.; LASSANCE, G.; ROCHA-PEIXOTO, G. (orgs.). *Leituras em teoria da arquitetura 4 - autores* Rio de Janeiro: Rio Books, 2015.

JACOBY, S. *The reasoning of architecture type and the problem of historicity*. Berlin: Fakultät VI Planen Bauen Umwelt der Technischen Universität, 2013.

KOSELLECK, R. *Futuro Passado – Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2012.

LE CORBUSIER. *Por uma Arquitetura*. 6ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LE CORBUSIER. *Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo: Cosac & Naify 2004.

LE CORBUSIER & PIERRE JEANNERET. *O Euvre Complète*. 1910-1929/Vol. 1. Zurich: Les Editions D'Architecture, 1995.

PALERMO, H. N. S. O Sistema Dom-ino. Dissertação de Mestrado, PROPAR/UFRGS, 2006.

QUEIROZ, R.C. *Oscar Niemeyer e Le Corbusier: encontros*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, 2007.

ROWE, C. “Da arquitetura conceitual”. In.- *Concinnitas 9 – Revista do Instituto de Artes da UERJ*. Rio de Janeiro: Julho de 2006, pp. 25-31